

6 Drei Fallstudien

6.1 Fallstudie I: Jean Sibelius (1865–1957), Sinfonie Nr. 4 a-Moll

6.1.1 Begründung der Auswahl – Diskursiver Kontext – Korpus und Dossier

Ausgehend von dem Forschungsansatz, finnische Musikfachdiskurse entlang von prospektiven sprachlichen Umbrüchen zu untersuchen, wird für die erste Fallstudie ein Korpus zu jener Komposition untersucht, die als Umbruchswerk *par excellence* in der finnischen Musikgeschichte gilt: Sibelius' 4. Sinfonie, entstanden im Wesentlichen in den Jahren 1910/11 und uraufgeführt am 3.4.1911 in Helsinki unter Leitung des Komponisten, wird in der einschlägigen Literatur⁶²¹ eine Sonderstellung im Zyklus seiner Sinfonien und in seinem Gesamtwerk zugeschrieben. Häufig heißt es, dass Sibelius weder vorher noch nachher eine für die Entstehungszeit und sein Umfeld derart „moderne“ Tonsprache gewählt habe (z.B. Rydman 1963b: 17); das Werk wird als „Wendepunkt“ (ebd.) innerhalb der künstlerischen Entwicklung des Komponisten identifiziert. Die 4. Sinfonie kann unter wesentlichen Gesichtspunkten als disruptives Ereignis in den Narrativen und Diskursen der finnischen Musikgeschichte identifiziert werden, dessen Nachwirkungen sich bis heute ablesen lassen. Die kompositionstechnische und ästhetische Avancierteit des Werkes stach gegenüber Sibelius' früheren Arbeiten (und anderer finnischer Musik) deutlich heraus; für das zeitgenössische finnische Publikum war das Stück eine Herausforderung. So konnte das Erzählformular des innovativen Kunstwerks, das anfänglich auf Skepsis oder Ablehnung stößt und sich später umso nachdrücklicher durchsetzt, mit der konkreten Narration um die Rezeption der Sinfonie ausgefüllt werden.⁶²² Zugleich erschien die 4. Sinfonie als Fortsetzung der bereits mit einigen vorangegangenen Werken eingeleiteten Abkehr von der Nationalromantik, und Sibelius

⁶²¹ S. hierzu insbesondere die unter 6.1.7 analysierten finnischesprachigen Texte. Die bisher umfangreichste Auseinandersetzung mit dem Werk auf Deutsch findet sich bei Kirsch (2010: 149–304).

⁶²² Ein kontrastiver Vergleich mit der (frühen) Rezeption des Werkes im Ausland kann hier nicht unternommen werden. Die Aufnahme außerhalb Finnlands gestaltete sich aber insgesamt so, dass sie im finnischen Diskurs in diese Erzählung integriert bzw. zu deren Verstärkung herangezogen werden konnte. Dazu gehören insbesondere die zurückhaltende Reaktion auf die schwedische Erstaufführung in Göteborg (17.1.1913) sowie die Weigerung der Wiener Philharmoniker im selben Jahr, das Stück zu spielen. In England waren die Reaktionen hingegen aufgeschlossener. Die endgültige Durchsetzung der Sinfonie lässt sich schwer datieren, doch darf wohl ab den 1930er Jahren, als zudem erste Schallplatteneinspielungen vorlagen, auch im Kontext der internationalen Sibeliusrezeption von einem Repertoirewerk gesprochen werden.

wurde damit (jedenfalls aus finnischer Perspektive) an die kontinentaleuropäische Moderne anschlussfähig.⁶²³ Das Stück lässt sich also in mehrfacher Hinsicht als narrative Wegscheide⁶²⁴ identifizieren – im Kontext des Gesamtwerks, im Verhältnis von Künstler und Publikum und in der musik- bzw. stilgeschichtlichen Verortung des Komponisten.

Das spätestens in den 1930er Jahren etablierte Narrativ der stilistischen und ästhetischen Entwicklung des Komponisten anhand seiner zwischen 1899 und 1924 entstandenen sieben Sinfonien wird in zahlreichen Darstellungen von kompakten Zusammenfassungen bis zu monographischen Werken⁶²⁵ vielfach ausgefüllt. Ein repräsentatives Beispiel ist die folgende verdichtete Darstellung:

Sibeliuksen kehityksen kaari sinfonikkona, sellaisena kuin se ensimmäisestä seitsemänteen sinfoniaan ilmenee, on selväpiirteinen ja mutkittelematon. Kuumaverisenä romantikkona aloittanut nuori säveltäjä, jolle realistinen maalailu vielä oli kaikki kaikessa [1.-2.], rajoitti aluksi ilmaisukeinojaan [3.], **siirtyi hetkeksi sisäänpäin kääntyneeseen itsensä tutkisteluun** [4.], vapautui tästä [5.] ja löysi klassillisesta yksinkertaisuudesta taitellisen (!) päämääränsä [6.-7.].^{cvii} (Pylkkänen 1943b: 397 [Nummern der Sinfonien in Klammern: B.S.])

Die ersten beiden Sinfonien stehen also für den (national)romantischen Sibelius, die dritte und vierte für eine Reduziertheit der Ausdrucksmittel, wobei die vierte als vorübergehender introspektiver Rückzug dargestellt wird, die fünfte gilt als Befreiung aus dieser Selbstbefragung und die beiden letzten werden als Erreichen des Ziels einer idealisierten klassi(zisti)schen Einfachheit betrachtet.⁶²⁶ Bei der Analyse

⁶²³ Zu einer kritischen Begriffsdifferenzierung des „Modernen“ im Hinblick auf Sibelius s. Kirsch (2010: 154–165). In zeitgenössischer Auffassung wurde Sibelius zumindest phasenweise durchaus als „modern“ rezipiert (Dahlhaus 1989: 309; Niemann (1917: 50) sieht die 4. Sinfonie „beinahe [...] auf voller Höhe“ mit Debussy und sogar Schönberg.

⁶²⁴ Hier ist der Begriff besonders angebracht, weil es den benannten Disruptionen durchaus reale Entscheidungsmomente zugrunde lagen, bei denen jeweils zwei mögliche Pfade zur Auswahl standen. Künstlerisch stellte sich die Frage, ob Sibelius als führender finnischer Komponist den eingeschlagenen radikalen Weg weiterführen würde (was er nicht tat; die 5. Sinfonie wird denn bisweilen auch als eine Art „Zurücknahme“ beschrieben); rezeptionsgeschichtlich, ob sich das finnische Publikum auf mittlere und längere Sicht mit der Sinfonie identifizieren würde (was der Fall war). Doch stand damit auch erstmals die Entscheidung an, ob sich über dieses spezifische Werk hinaus generell avancierte musikalische Haltungen in Finnland würde etablieren können, was für diesen Entscheidungsmoment (und auch einige nachfolgende) verneint werden muss.

⁶²⁵ S. hierzu in englischer Übersetzung ausführlich und analytisch grundiert Murtomäki (1993b).

⁶²⁶ Die frühe *Kullervo*-Sinfonie wird bei Pylkkänen, wie auch allgemein in der Zählung, nicht berücksichtigt. Das Zitat entstand zu einem Zeitpunkt, als Sibelius' sinfonisches Werk als abgeschlossen gelten konnte, da bereits seit über einem Jahrzehnt keine neuen Kompositionen mehr von ihm erschienen waren und die Erwartungen hinsichtlich einer 8. Sinfonie kaum noch realistisch waren.

der Diskursprogression muss also bedacht werden, dass die 4. Sinfonie bald auch im Licht ihres Verhältnisses zum Gesamtwerk betrachtet und in einen im Nachhinein konstruierten Erzählstrang integriert wurde.⁶²⁷ Doch bereits die Rezensionen der Uraufführung enthalten den Hinweis darauf, dass das Werk in die Zukunft gerichtet sei.

Die Einordnungen der 4. Sinfonie als Krisenwerk auf drei Ebenen – als Ausdruck der Reaktion auf politische Krisen (2.1.3), als Beitrag zu einer musikgeschichtlichen Umbruchphase⁶²⁸ und in der ursprünglichen Bedeutung von *krisis* als Entscheidung hinsichtlich der künstlerischen Orientierung des Komponisten – greifen dabei bisweilen ineinander oder fallen zusammen.⁶²⁹ Alle drei Aspekte wurden in unterschiedlicher Gewichtung mit musikalischen Charakteristika und Eigenschaften des Werkes verknüpft. Der Rahmen für die folgenden Analysen wird jedoch in erster Linie durch diejenige diskursive Dynamik bestimmt, die durch das Werk als ästhetische Herausforderung für das zeitgenössische finnische Publikum (und nicht als biographische Offenbarung oder Zeitkommentar) induziert wurde.

Angesichts dieser spannungsreichen Grundkonstellation dürfte sich eine Analyse der sprachlichen Mittel, mit denen Beschreibung, Interpretation und Analyse des Werkes versucht wurden, in besonderer Weise eignen, um die sprachliche Reflexion der Rezeption von Sibelius vor dem Hintergrund der Sonderstellung der Musik in den finnlandspezifischen kulturellen Narrativen (s. 2.2.4) zu untersuchen: Der Diskurs zu einem Werk, das nicht von Anfang an auf die einhellige Zustimmung des breiten wie des Fachpublikums stieß und das als Kernwerk einer kritischen Phase in der künstlerischen Entwicklung des Komponisten wahrgenommen wurde, konturiert, so der Gedanke, die Konflikte, Widersprüche und Lösungsstrategien in den sprachlichen Konstruktionen des finnischen Musikdiskurses besonders scharf. Damit einher geht der methodische Zugriff, diesem musikalischen Kerntext der finnischen Kulturgeschichte im übertragenen Sinne eine „Ein-Text-Diskursanalyse“ (Fix 2015) zu widmen.

⁶²⁷ Es gibt also durchaus gewisse Schnittmengen zwischen den Zuschreibungen zur 4. und zu den anderen Sinfonien (insbesondere zu den ihrerseits äußerlich reduzierteren Nummern 3 und 6). Die Exklusivität der werkspezifischen epistemischen Konstellationen und die Herausgehobenheit dieses Werkes steht damit jedoch nicht im Zweifel. Ob es sich bei diesen Schnittmengen um Konstanten des Gesamtdiskurses zu Sibelius handelt oder der Diskurs zur 4. Sinfonie auf den zu anderen Werken abstrahlt, könnte Gegenstand einer eigenen Untersuchung sein.

⁶²⁸ Zur musikgeschichtlichen „Zäsur“ des Jahres 1910 s. Danuser (2016 [1997]: II).

⁶²⁹ Allerdings muss dabei unterstrichen werden, dass einschlägige Lexik in Verbindung mit dem Werk explizit erst um die Mitte des 20. Jahrhunderts im Korpus erscheint. Pylkkänen (1943a: 125) bezeichnet das Werk (in einer ihrerseits kritischen Phase der finnischen Geschichte) als *kiirastuli* 'Fegefeuer', *kriisi* 'Krise' ist ab 1965 nachweisbar.

Das hierfür manuell zusammengestellte Korpus besteht aus 428 Texten aus dem Zeitraum zwischen 1911 und 2022. Darunter sind 24 Texte aus Fachpublikationen;⁶³⁰ der Großteil des Korpus besteht aus Konzertrezensionen und anderen Artikeln aus Tageszeitungen. Das innerhalb des Korpus qualitativ besonders eingehend untersuchte Dossier umfasst die Texte, in denen sich die zentralen Diskursstränge etablieren bzw. die herausgehoben signifikante Beiträge hierzu enthalten, darunter sechs musikwissenschaftliche Texte bzw. Ausschnitte daraus. Die zeitliche Distribution und die Verteilung auf Textsorten bzw. Medien ist aus den Übersichten im Anhang (Abb. 18 und 19) zu ersehen.

6.1.2 Zentrale Diskursstränge und quantitative Übersicht

Im Zuge der heuristischen Kodierung ließ sich eine Gruppe von zentralen, das Muster des Diskurses prägenden Kategorien identifizieren. Kriterien hierfür waren auffällige Rekurrenz, diachrone Stabilität und Diskursspezifik.⁶³¹ Ein großer Teil dieser Äußerungen kann einer kleinen Gruppe von Hauptkategorien zugeordnet werden (s. Tab. 23 im Anhang für den entsprechenden Ausschnitt aus dem Codesystem), die in nahezu allen Dokumenten mit mindestens einer, meist aber mit zahlreichen Instanzen realisiert werden.

Tab. 6: Hauptkategorien im Sibelius-Korpus.

Hauptkategorien	Dokumente	% / 428
SCHWIERIGKEIT/ANSPRUCH/GEHALT	356	83,2
REDUZIERTHEIT	243	56,8
NATUR	114	26,6
Dokumente mit mindestens einer Instanz einer der Hauptkategorien	413	96,5

⁶³⁰ Noch weniger als bei den Korpora zu den beiden nachfolgenden Fallstudien kann hier eine trennscharfe Unterteilung über den gesamten Zeitraum hinweg getroffen werden (s. 3.4). Einige ältere Texte aus Musikzeitschriften können kaum als wissenschaftlich im heutigen Sinne gelten; im Gegenzug erschienen in der Tagespresse teils fachlich anspruchsvolle Diskursbeiträge. Angesichts der Bedeutung, die dem Werk in der finnischen Musikgeschichte zugeschrieben wird, erstaunt allerdings die geringe Zahl im eigentlichen Sinne wissenschaftlicher, insbesondere monographischer Arbeiten dazu.

⁶³¹ Unspezifische Attribuierungen wie etwa ‚Schönheit‘ wurden bei der Kodierung daher nicht berücksichtigt.

SCHWIERIGKEIT/ANSPRUCH/GEHALT werden in Unterkategorien wie SCHWERVERSTÄNDLICHKEIT, RÄTSELHAFTIGKEIT, EIGENARTIGKEIT, NEUARTIGKEIT, PROBLEMATIK, TIEFE, INTROVERTIERTHEIT, DUNKELHEIT gefasst. Das semantische Feld der REDUZIERTHEIT des Werkes wird in Ausdrücken der EINFACHHEIT, KARGHEIT, KONZENTRATION, ASKESE etc. realisiert. Innerhalb dieser Kategorien wiederum erweisen sich einige wenige Instanzen in exakter oder nur leicht variiert Reformulierung als Kern. Eine zahlenmäßig kleinere Gruppe lässt sich der Kategorie NATUR(BILD) zuordnen. Diese ist jedoch qualitativ relevant, weil sich einerseits an naturbezogenen Sprachbildern einige finnische Kulturspezifika festmachen lassen und sich andererseits um die Frage, ob, in welchem Umfang und in welcher Weise die Sinfonie illustrative Züge trage oder absolute Musik sei, das zentrale agonale Feld des Diskurses anlagert (s. 6.1.6).

Eine Übersicht der häufigsten Einzelinstanzen (mit mindestens 5% Abdeckung) lässt erkennen, dass es in einigen Kategorien klare Präferenzen für bestimmte Einworteinheiten gibt. Dabei handelt es sich naturgemäß in den meisten Fällen um Attribute, die sich mit einfachen Adjektiven erfassen lassen:⁶³²

Tab. 7: Häufigste Instanzen im Sibelius-Korpus.

Instanz	Doku- mente	% / 428	Haupt- und Unterkategorien
<i>karu</i>	55	12,9	Reduziertheit > karg, nackt, kahl
<i>sisäänpäinkääntynyt</i>	36	8,4	Schwierigkeit, Anspruch > Introvertiert
<i>pettuleipä</i>	35	8,2	Reduziertheit
<i>traagi nen, -ikka</i>	32	7,5	Schwierigkeit, Anspruch > Düsternis, Tragik
<i>vaikeatajuinen</i>	31	7,2	Schwierigkeit, Anspruch > Schwerverständlichkeit
<i>syv ä, -in</i>	31	7,2	Schwierigkeit, Anspruch > Tiefe
<i>arvoitu s, -ksellinen</i>	31	7,2	Schwierigkeit, Anspruch > Rätsel, Frage, Geheimnis, Mystik
<i>askeet tinen, -ismi</i>	29	6,8	Reduziertheit > asketisch, zurückhaltend, maßvoll
<i>yksinkertai nen, -suus</i>	26	6,0	Reduziertheit > Einfachheit
<i>pelkis tynyt, -tetty</i>	22	5,1	Reduziertheit > knapp, konzentriert, fragmentarisch
<i>modern i, -ismi</i>	22	5,1	Schwierigkeit, Anspruch > Neuartigkeit > Modernität

632 Morphologische und Wortartenvarianten werden zu einer Instanz zusammengefasst. Synonyme werden jedoch jeweils als eigene Instanzen gezählt, auch wenn die Bedeutungsnuancen minimal sind, da die Wortwahl Rückschlüsse auf Intertextualität zulässt (so wird z.B. zwischen *suppea* ‘knapp’ und *niukka* ‘id.’ unterschieden).

Mit solchen Präferenzlisten lassen sich zunächst einmal gewissermaßen generische Äußerungen identifizieren: Je mehr Kombinationen derart häufiger Instanzen auftreten, umso geringer ist das individuelle sprachliche Gestaltungsbestreben der Diskursbeiträge. Zugleich können damit am anderen Ende des Häufigkeitsspektrums echte *hapax legomena* (also jene seltenen Fälle, in denen Aussage und Formulierung einmalig sind) sowie lediglich in der Formulierung einmalige Realisationen von im Diskurs etablierten Aussagen identifiziert werden. Weder hier noch da lässt sich mit Sicherheit feststellen, ob diese Individualität auf bewusste Innovationsbestrebungen oder bloße Kontingenz zurückzuführen ist. Auffällig seltene, aber mehr als einmal vorkommende Instanzen können jedoch starke Indikatoren für referentielle Intertextualität sein. Insofern sind neben den besonders häufigen Instanzen auch diejenigen interessant, die lediglich in zwei Dokumenten auftreten, selbst wenn diese in der Regel nicht als Zitate markiert sind. Um besonders einflussreichen Diskursbeiträge identifizieren zu können, ist eine kombinierte Betrachtung von Kategorien- und Instanzenkookkurrenzen zielführend, die beispielhaft in Kapitel 6.1.3.1 vorgenommen wird.

Diejenigen Äußerungen, die sich auf Anspruch und Gehalt des Werkes beziehen, weisen untereinander eine starke Kookkurrenzneigung auf. Dies ist allerdings nur teilweise signifikant, da diese Kategorien merkmalsemantisch nahe verwandt sind. Bestimmte Setzungen schließen, einmal im Text eingeführt, andere zumindest im unmittelbaren Textumfeld als weitgehend inkompatibel aus: Kookkurrenzen von ERNSTHAFTIGKEIT und TIEFE etwa sind erwartbar; Realisationen von ERNSTHAFTIGKEIT und HEITERKEIT werden jedoch kaum in derselben Aussage erscheinen können.⁶³³ Aus diesen Hauptkategorien speist sich also nicht nur das diskursive Minimum, sondern auch ein grundlegendes Regelgerüst des im Diskurs Sagbaren. Abweichungen von diesen Mustern sind auffällige Seltenheiten, die auf ihre diskursive Wirkung hin überprüft werden müssen. Auch wenn deren unmittelbare Reformulierungsintensität gering oder gar nicht vorhanden ist, schließt dies nicht aus, dass sich auch an solche Äußerungen im zukünftigen Diskursverlauf Reformulierungen oder agonale Felder anlagern und sie damit als diskursive Ereignisse gelten können. Die qualitative Analyse konzentriert sich auf die Diskursstränge um die Kategorien REDUZIERTHEIT und SCHWERVERSTÄNDLICHKEIT, die den Kern des diskursiven Minimums bilden, sowie auf die agonale Auseinandersetzung um den Naturbezug des Werkes.

⁶³³ Eine feststellbare Regelmäßigkeit ist allerdings, dass Äußerungen in detaillierteren Diskursbeiträgen, die sich auf den Charakter des II., oft als „Scherzo“ bezeichneten Satzes beziehen, von diesem Muster abweichen. Hier steht jedoch vor allem der ganz überwiegend als ernst wahrgenommene Gesamteindruck des Werkes im Zentrum des Interesses.

6.1.3 Erste Rezensionen als Pioniertexte

Die Rezensionen zur Uraufführung bilden die Erstreaktionen auf das Werk ab, aus denen sich die Entfaltung des Diskurses in der Frühphase anschaulich ablesen lässt.⁶³⁴ Die Uraufführung war faktisch eine Doppelaufführung; das Konzertprogramm wurde am übernächsten Tag wiederholt, und einige Rezensenten besprachen beide Aufführungen.⁶³⁵ Allerdings gehen die Besprechungen des ersten Konzerts kaum auf musikalische Details ein, sondern würdigen allein das Ereignis als solches. In den beiden folgenden Unterkapiteln werden die zwei ersten auf Finnisch⁶³⁶ verfassten längeren Besprechungen eingehend analysiert, die – aufgrund ihrer zeitlichen Position, als schriftliche Manifestationen der disruptiven Wirkung des Werkes und in ihrer Wirkung auf den weiteren Diskursverlauf – als Pioniertexte betrachtet werden können.⁶³⁷

6.1.3.1 Evert Katila: *Sibeliuksen säwellyskonsertit*

Die erste umfangreiche Besprechung der Sinfonie aus der Feder dieses einflussreichen Akteurs – Katila war über mehr als dreißig Jahre einer der führenden Musikkritiker Finnlands – ist zugleich der erste Diskursbeitrag auf Finnisch, der eingehender und konkret auf die musikalische Faktur des Werkes Bezug nimmt.⁶³⁸ Katilas Artikel ist zwar textsortenspezifisch als Konzertrezension gekennzeichnet,

634 Die frühen Äußerungen sind allein auf der Grundlage des Hörerlebnisses entstanden, da den Autoren die Partitur noch nicht zugänglich sein konnte. Sibelius schloss die letzten Arbeiten daran erst am Tag vor der Uraufführung ab (Sibelius 2005: 74); das Werk erschien 1912 im Druck. Allerdings ist bereits Anderssons (1911: 172) Bemerkung, er habe sich mit dem Schluss des II. Satzes „auch nach mehrmaligem Hören und Lesen“ nicht anfreunden können, eine erste Andeutung dessen, dass ein Rezensent Einblick in die Partitur gehabt haben dürfte.

635 Dies ist ein in der heutigen Rezensionspraxis kaum noch vorstellbares Verfahren, das die Bedeutung belegt, die dem Ereignis in der Presse beigemessen wurde.

636 Die Texte korrespondierten teils explizit mit schwedischsprachigen Besprechungen, die im Folgenden vor allem dort herangezogen werden, wo entscheidende Referenzen im finnischsprachigen Diskurs auf sie verweisen.

637 Die detailgenaue Analyse dieser Diskursphase kann mit H. Kämper (2015: 185) auch als Modellierung der „Initialisierungsphase eines Gegenstands des kollektiven Gedächtnisses“ bezeichnet werden; Kämper schlägt explizit vor, die Übertragbarkeit dieses Ansatzes auf andere Gegenstände und Konstellationen zu prüfen (ebd.).

638 Zur Uraufführung und zur Ankündigung des zweiten Konzerts hatte Katila kurze Notizen verfasst, die jedoch beide nicht auf musikalische Details eingehen; auf Schwedisch waren bereits am 4.4. und 7.4.1911 eingehendere Rezensionen von Fredrik „Bis“ Wasenius erschienen. Der Konflikt um die Koli-Deutung in letzterer (s. 6.1.6) überdeckt, dass Wasenius' Besprechungen in vielerlei Hinsicht ausgewogen, kompetent und detailgenau sind.

da er das gesamte Konzertprogramm bespricht und kurz auf die Qualität der Aufführung eingeht. Allerdings setzt er die Besprechung der Sinfonie, der er zudem mehr als doppelt so viel Raum widmet wie den vier anderen Programmpunkten zusammen, durch eine Leerzeile mit zentriertem Asterisken ab, so dass sowohl die Programmfolge samt Pause formal abgebildet wird als auch der zweite Teil wie eine separate Abhandlung allein über die Sinfonie gelesen werden kann.

Der einleitende Absatz dieses Abschnittes legt durch den Diskursmarker *ja niin tuo* ‘und dann diese’ und den textexternen Verweis auf zwischenzeitlich stattgefundenen Debatten frei, was in den vorherigen kursorischen Besprechungen kaum angeklungen war, nämlich die kontroverse Aufnahme des Werkes:

Ja niin tuo loppumatonta puheen ainetta antanut 4:s sinfonia! Tuskin mistään säwelteoksesta on meillä niin paljon keskusteltu, wäiteltty, selitetty ja arwailtu kuin Sibeliuksen uusimmasta sinfoniasta, joka oli näiden konserttien salaperäinen arwoitus. Joku, joka luuli päässeensä sen sisällöstä jossain määrin perille, lausui ehdottoman ihastuksensa, toinen puusti epäillen päättää. Yksimielisiä oltiin waan siitä, että se on waikeatajuisin teos Sibeliuksen tähänastisessa tuotannossa.^{cvi} (Katila 1911b: 5.)

Diese Sätze etablieren die Motive der Umstrittenheit und Schwerverständlichkeit, und Katilas Formulierungsgerüst zu den Debatten um das Werk ist auch Jahrzehnte später, um den Verweis auf die mittlerweile verschriftlichte (*on kirjoitettu*) Auseinandersetzung ergänzt, noch identifizierbar:

Tuskin mistään muusta Sibeliuksen *teoksesta on kirjoitettu ja puhuttu niin paljon* kuin Neljännestä sinfoniasta^{cix} (Kokkonen 1965: 8).

In den folgenden Absätzen legt Katila ein komplexes Denkbild an, das mehrere Motive miteinander verknüpft und die Basis für einen bis heute wirksam gebliebenen Hauptstrang der Interpretation dieser Sinfonie bildet. Deren Kernkomponenten sind das zukunftsweisend Innovative und die reduzierte Faktur des Werkes, die zusammengeschlossen werden mit der Interpretation als Protest gegen die oberflächliche Kompositionsweise der Zeit:

Oikeastaan on aiwan liian aikaista puhua mitään pätevyidenwaatimuksilla esiintywää esim. 4:nnestä sinfoniasta, joka ei ole luotu tätä hetkeä warten, ja joka on **jyrkkä wastalause nyky-aikaista säweltämistapaa vastaan**. Sillä oli 4:nnen sinfonian sisällys muuten mitä laatua tahansa, niin ainakin tuntuu minusta siltä kuin se olisi **suoranainen sodanjulistus sitä pintapuolisuuatta, ulkonaisten keinojen ihailua**, tyhjää mahtiwaikutuksia ja aineellisuuden ylwaltaa vastaan, mikä on nielemässä nykyaikaisen musiikin.^{cx} (Katila 1911b: 5.)

Auffällig ist die verstärkende Isotopiekette *jyrkkä wastalause* ‘schroffer Protest’ > *suoranainen sodanjulistus* ‘glatte Kriegserklärung’, bei der die erste Instanz als

Setzung erscheint, die verstärkende Variante aber mit einer eingehetzten Subjektsmarkierung (*ainakin tuntuu minusta* ‘zumindest erscheint es mir’) eingeleitet wird.

In seiner Argumentationsstrategie spielt Katila hier mit einer Hörensagen-Figur auf Strömungen und Werke an, die das breite finnische Publikum kaum aus eigener Anschauung kennen konnte:

Kirjoitetaan **autobiili-sinfonia** ja räikeillä äänimassoillaan korvia huumaavia ooppe-roita, kirjoitetaan **teoksia, joiden esittämiseen waaditaan tuhansia ihmisiä** ja kaikki il-man, että sillä on muuta tarkoitusta kuin outouden hämmästyksen aikaansaaminen. **Berlioz nauroi Mozartin Requiemille** kun siinä julistetaan tuomiopäivän tuloa yhdellä pasuunalla. Hän, itse käytti kokonaista messinkisoitinkuoroa. Ja hänenkin keinonsa owat aiwan wiattomat niihin werraten, joita **nykyaikaiset säveltäjät** käyttävät.^{cx1} (Katila 1911b: 5.)

Eine konkrete „Automobil-Sinfonie“ aus der Zeit vor 1911 ließ sich nicht ermitteln.⁶³⁹ Die Wendung „Werke, deren Aufführung tausende Menschen erfordert“ (*teoksia, joiden esittämiseen waaditaan tuhansia ihmisiä*) hingegen lässt sich relativ eindeutig auf Gustav Mahlers als „Sinfonie der Tausend“ bekannte 8. Sinfonie beziehen, über deren kurz zuvor stattgefundenen Uraufführung in der finnischen Fach- und Tagespresse berichtet worden war.⁶⁴⁰

Katilas dreistufige isotopische Vergleichskette (Mozart > Berlioz > *nykyaikaiset säveltäjät* ‘heutige Komponisten’)⁶⁴¹ schafft jedoch eine bivalente Projektionsmöglich-keit, mit der die Musik seiner Zeit ohne konkrete Namensnennung pauschal als lärmend und materialistisch auf rein äußerliche Mittel setzend charakterisiert wird. Das Fachpublikum könnte durch das Stichwort *tuhansia* auf Mahler

⁶³⁹ Die Assoziation mit der radikalen Maschinenästhetik der italienischen Futuristen liegt nahe. In Francesco Pratellas *Manifesto dei musicisti futuristi*, dessen Erstfassung auf den 11.10.1910 datiert ist, wird Sibelius als „Vertreter neuer Tendenzen“ (!) erwähnt (Pratella 1980 [1910]: [2]). Ob man in Finnland, wo der ausländischen Sibelius-Rezeption aufmerksam gefolgt wurde, dadurch oder generell bereits auf den musikalischen Futurismus aufmerksam geworden war, muss zwar fraglich bleiben, aber Pratellas Manifest enthält ohnehin noch keine Hinweise auf die spektakulären, ästhetisch radikalen Projekte der folgenden Jahre (s. hierzu D. Kämper 1995).

⁶⁴⁰ Die *Säveletär* (1910: 244–245) enthält einen Bericht mit einem Übersetzungsauszug aus einer deutlich antisemitischen Kritik von Paul Ehlers (s. auch Wandel 2010: 414), die *Tidning för musik* (1910: 13) listet die genaue Besetzungsstärke der Uraufführung auf, und *Uusi Suometar* (21.9.1910: 6) zitiert die *Vossische Zeitung* mit einer Kritik an der mangelnden Tiefe trotz technischer Souveränität und dynamischer Explosivität – insbesondere hier lassen sich Anschlüsse zu Katilas Beschreibung „zeitgenössischer Musik“ finden.

⁶⁴¹ Katilas Behauptung, die Besetzung von Berlioz’ „Requiem“, d.h. der *Messe des morts* (UA 1837), verblasse im Vergleich mit den modernen Massenbesetzungen, ist allerdings unrichtig; vielmehr bleibt selbst Mahlers 8. Sinfonie hinter Berlioz’ für die *Messe des morts* vorgeschlagener Maximalbesetzung zurück.

verwiesen werden, während für die breitere Zielgruppe das Hörensagen ausreicht, dass man in Mitteleuropa Werke für Riesenbesetzungen schreibe.⁶⁴²

Damit kann er den Kontrast, den Sibelius' Sinfonie dazu bilde, umso deutlicher herausarbeiten:

Keinot owat tulleet pääasiaksi ja **hälyn aineellisella voimalla** tahdotaan kukistaa kuuloja, se on uuden musiikin tunnus. Sibeliuksen 4:s sinfonia on sille **täydellinen wastakohta**. Se on musiikkia, josta **on riisuttu kaikki ulkonaisen efektin tawoitteleminen**, kaikki **raa'an luonnon wäkiwaltaisuus**, kaikki **koreilewaisuus ja satunnaisuus**. Musikaaliset ajatukset esiintywät puhtaina, koruttomina suorasukaisina, **orkestraalinen asu on läpikuultawan herkkä** (wiimeinen A-duuri-osa on melkein **kuin jousikwartetti**). Sinfonia tahtoo johtaa meidän ikuisen taiteen alkuperäisille wiiwakoille lähteille ja sen pääpaino on, paitsi aiheiden koruttomuudesta, näiden **eläwässä kehittämisessä** ja wuoro waikutuksessa, woisi ehkä sanoa: **niiden matemaattisen puhtaissa suhteissa** toisiinsa.^{cxii} (Katila 1911b: 5.)

Als konkreter Beleg für die zentrale Feststellung der Reduziertheit wird nicht auf thematische Strukturen oder sonstige Eigenschaften des motivischen Materials eingegangen, sondern lediglich auf die „durchhörbar zarte“ (*läpikuultawan herkkä*) Instrumentation, bei der der letzte Satz „beinahe wie ein Streichquartett“ (*melkein kuin jousikvartetti*) klinge. Damit zieht Katila griffig ein äußeres Merkmal der Sinfonie heran, nämlich die Prominenz des Streichersatzes, die von einem ein- oder zweimaligen Höreindruck besser im Gedächtnis geblieben sein konnte als detaillierte Themenstrukturen, zumal das Werk mit einer reinen Streicherpassage endet: Der von allgemeinen sinfonischen Konventionen abweichende zurückhaltende Schluss ist ein unmittelbar wirkendes Charakteristikum.

Die implizite Gegenüberstellung des seit dem 19. Jahrhundert als edelste Form der Kammermusik betrachteten Streichquartetts mit den zuvor als Negativbeispiel herangezogenen spätromantischen Massenbesetzungen schließt diesen Argumentationsstrang ab und leitet zu der Schlussfolgerung über, dass das Hauptgewicht auf der „lebendigen Entwicklung“ (*eläwä kehitys*) und „mathematisch reinen“ (*matemaattisen puhdas*) Entfaltung und Verbindung der „schmucklosen“ (*koruton*) Themen liege. Damit nimmt Katila eine Feststellung vorweg, die erst Jahrzehnte

⁶⁴² Katila übergeht (wie alle zeitgenössischen und die meisten späteren finnischen Besprechungen) die reduktionistischen Tendenzen der damaligen Avantgarde, die ihrerseits eine demonstrative Abkehr von der überbordenden (Programm-)Sinfonik der Zeit darstellten und zu denen Sibelius also nicht als Antipode ins Feld geführt werden kann. Allerdings waren die aphoristischen Werke speziell der Zweiten Wiener Schule aus dieser Phase in Finnland damals unbekannt. Wenn im finnischen Diskurs also von „neuer Musik“ die Rede ist, muss dies begriffsgeschichtlich richtig eingeordnet werden; Bezugspunkt war in der Regel jene damalige ‚Moderne‘, die heute eher als Ausläufer der Spätromantik klassifiziert wird, und nicht die zeitgenössische Avantgarde.

später mit umfassenderen Analysen belegt wurde (s. 6.1.7.1). Zugleich wiederholt er auf einer anderen argumentativen Ebene explizit, was er zuvor mit der Zurückweisung der Koli-Interpretation impliziert hatte, nämlich dass er in der Sinfonie absolute Musik in ihrer reinsten Form sieht.⁶⁴³

Das Motiv der Introvertiertheit wird bei Katila in der Folge stärker in den Fokus gerückt; hier führt er eine weitere aus der Faktur des Werkes abgeleitete Begründung seiner Interpretation an, nämlich die verhaltenen Schlüsse aller vier Sätze. Das Fremdwort *pianissimo* ‘sehr leise’⁶⁴⁴ paraphrasiert er ausführlich und geht damit zugleich sicher, dass der Fachterminus verstanden wird:

Kuwaawa piirre on se, että sinfonian kaikki osat päätyivät **pianissimoon, siis ilman mitään tawallisia jyriseviä tai säkenöiviä loppuja**. Ne **haihtuvat** siihen säweltäjän salaperäiseen miete- ja tunnelmamaailmaan, mistä tämä hänen uusin ajatusrikas sinfooninen teoksensa on kotoisin. (Katila 1911b: 5.)

Schließlich kommt Katila nochmals auf das Motiv des Zukunftsweisenden zurück. Die mögliche implizite Lesart, die Sinfonie könnte in ihrer Klarheit und Einfachheit rückwärtsgewandt sein, kontert er unter Verweis auf die harmonische und kontrapunktische Kühnheit, die er im „Reichtum der Dissonanzen“ (*riitasointujen rikkaus*) verwirklicht sieht.

Se on uusista uusinta musiikkia, kontrapunktisesti ja soinnullisesti rohkeinta taidetta mitä on kirjoitettu. Se waikuttaa ensi kuulemilla **waikeatajuiselta** juuri **riitasointujen rikkauden ja harmoonisen rakenteensa radikaalisuuden** vuoksi. Mutta **lähemmin tutustuttua** teokseen **saa aavistuksen, mikä tawaton tekniikka ja rautainen logiikka** piilee tässä teoksessa, joka aluksi tuntuu niin hämärältä.^{cxiii} (Katila 1911b: 5.)

⁶⁴³ Dabei fällt auf, dass Katila *luonto* ‘Natur’ negativ konnotiert, nämlich mit Rohheit und Gewalt.

⁶⁴⁴ Tatsächlich endet der II. Satz jedoch lediglich mit einem *mezzopiano* ‘mittelleise’ der Pauken, der IV. sogar mit der etwas widersprüchlichen Anweisung *mezzoforte dolce* ‘mittellaut, zart’ aller Streicher. Beide Anweisungen stehen in der Urfassung, sind also nicht Ergebnis späterer Revisionen. Katila liegt mithin um zwei bzw. drei Dynamikstufen von der Partitur entfernt. Dies kann auf eine verhaltene Interpretation unter Sibelius’ Dirigtat schließen lassen, es kann den starken Kontrast zu der Erwartungshaltung reflektieren, dass rasche (Final-)Sätze laut enden, oder aber eine strategische Überzeichnung sein. Doch wiederholen nicht nur Andersson (1911) und Carpelan (1911) dieselbe Beobachtung, auch die Rezension der US-amerikanischen Erstaufführung unter Walter Damrosch enthält eine ähnliche Bemerkung (H. F. P. 1913: 26), so dass eine der letzteren Annahmen naheliegender erscheint. Das angebliche „Verlöschen“ aller Satzschlüsse wird noch nahezu einhundert Jahre später paraphrasiert: *Jokainen osa haihtuu hiljaisuuteen* ‘Jeder Satz verflüchtigt sich in die Stille’ (Sirén 2003). Diese Formulierung findet sich im Korpus nur bei Katila und Sirén.

Die Formulierung *lähemmin tutustuttua teokseen saa aavistuksen* ‘nach näherem Kennenlernen des Werkes bekommt man eine Ahnung’ verweist auf das erneute Hörerlebnis des Autors, projiziert aber zugleich das tiefere Verständnis für das Werk in eine zukünftige Rezeption.

Die Betonung der Modernität und die Wiederaufnahme des Logik-Motivs, die die oben eingeführte „mathematische Reinheit“ mit zwei durch *booster* verstärkten Varianten (*tawaton tekniikka* ‘enorme Technik’, *rautainen logiikka* ‘eiserne Logik’) zur dreistufigen Isotopiekette ergänzt, enthält jedoch auch einen impliziten Verweis auf den deutschen Sibelius-Diskurs. In einer der ersten umfangreicheren Darstellungen zur Geschichte der finnischen Musik aus nichtfinnischer Perspektive, die umgehend in übersetzten Auszügen in Finnland abgedruckt wurde (Säveletär 1908: 83–84), heißt es nämlich:

Sibelius’ Kunst ist **regellos**, meistens **unorganisch**, oft nur eine stilisierte Fassung uralter völkischer Weisen. Seine Themen sind kurz, schroff und **kühn**, seine **Harmonik verblüffend** – und doch nicht in unserem Sinne **modern**. (Weigl 1908: 257.)

Der ostentative Verweis auf Logik, Organizität (*elävä kehittäminen*) und Neuartigkeit (*uusista uusinta*) bei Katila (Weigls „kühn [...] aber nicht modern“ korrigiert er zu „neu [...] kühn [...] radikal“), lässt sich als implizite „fokussierte Negation“ (Zifonun et al. 1997: 856) dieser Zuschreibungen lesen. Die Uraufführung des ersten bedeutenden Sibelius-Orchesterwerks nach dem Erscheinen von Weigls Artikel war also auch Gelegenheit für eine transtextuelle Richtigstellung.⁶⁴⁵

Katilas Argumentationsschemata enthalten bezüglich zweier Punkte Ansätze textinterner Schlussregeln oder Beweisführungen,⁶⁴⁶ nämlich beim Vergleich des geringen äußeren Aufwands der Sinfonie mit dem der pauschal angeführten „neuen Musik“ (*uusi musiikki*) und hinsichtlich des Dissonanzreichtums als Beleg für die Avanciertheit des Werkes. Einen elaborierten Beleg dafür, worin die „außergewöhnliche Technik und eiserne Logik“ des Werkes bestehe, liefert er hingegen nicht. Zudem hätte Katila zu diesem Zeitpunkt kaum die Möglichkeit gehabt, eine eingehende Analyse anhand der Partitur vorzunehmen. Dies wird auch im Vergleich mit späteren Beiträgen deutlich; ein Artikel über die Sinfonie aus dem Folgejahr (Katila 1912) etwa enthält bereits zahlreiche eindeutige Hinweise auf den Notentext. Dass auch dieser Text in einer Tageszeitung erschien, ist ein wichtiger Beleg für die Durchlässigkeit von Medien und Textsorten im damaligen finnischen Produktionsumfeld.

⁶⁴⁵ Zum damaligen Stand hinsichtlich des Topos der „musikalischen Logik“ s. etwa Jacob (2014).

⁶⁴⁶ Die Zurückweisung einer programmatischen Deutung wird dagegen unter Verweis auf die Autorität der Selbstaussage des Komponisten gestützt.

Allerdings wäre eine Konzertrezension auch kaum der geeignete Rahmen, um solche Beobachtungen durch analytische Belege zu untermauern; Katila ist offensichtlich bemüht, den Verständnishorizont eines breiteren Publikums nicht zu überschreiten. Dies wird auch am Umgang mit Fachterminologie deutlich: Es gibt nur zwei Fachbegriffe in seinem Text, die nicht zum terminologischen Minimum der Basismusiklehre (s. 4.1.7) gehören (neben *pianissimo* noch *kontrapunktisesti* 'kontrapunktisch'), und einen davon paraphrasiert er erläuternd.

Wie stark Katilas Äußerungen musterprägend waren, lässt sich quantitativ belegen (s. die Abbildungen und Tabellen auf den folgenden Seiten): Aus der nach Kategorien aufgeschlüsselten Übersicht (Abb. 6) geht hervor, dass besonders erfolgreiche Aussagen über 50% der Korpusdokumente reformuliert werden. Die verfeinerte Auflösung nach Instanzen (Abb. 7) ist hinsichtlich des Einflusses konkreter Formulierungen aufschlussreich. Insgesamt tritt in einem Drittel aller Dokumente mindestens eine genaue Wiederholung von Katilas Wortwahl auf. Eine aggregierte Konfigurationsanalyse (Tab. 8) zeigt, dass auch die Kombinatorik der zentralen Komponenten von Katilas Text diskursprägend ist. Dies ist insbesondere im Hinblick auf die Identifikation späterer Bündeltexte von Interesse: Mit Hilfe der Kategorienkookkurrenzzähnlichkeit lassen sich die Exemplare identifizieren, die eine besondere Nähe zu Katila aufweisen. Tabelle 8 zeigt die achtzehn dichtesten Bündeltexte, in denen mindestens sieben der bei Katila auftretenden Aussagen-Unterkategorien der untersten Sortierungsstufe wiederholt werden. In nahezu der Hälfte (211 von 428) der Texte im Korpus erscheint mindestens eine Kombination von zwei der in Tabelle 8 gelisteten Unterkategorien.⁶⁴⁷ Auffällig ist die diachrone und textsortenübergreifende Stabilität – Bündeltexte treten nicht nur in unmittelbarer zeitlicher Nähe auf, sondern einige der dichtesten Bündelungen sogar Jahrzehnte später und sowohl in umfangreicheren wissenschaftlichen Texten als auch in kurzen Zeitungsartikeln.

⁶⁴⁷ Der Analysezugriff mit verschachtelten Unterkategorien erlaubt eine gleitende Darstellung zwischen Detailgenauigkeit und Überblick. Würde man Kategorien höherer Ebene vergleichen, ergäben sich noch erheblich mehr Bündelungen, doch ab einem gewissen Vergrößerungsgrad wäre das Ergebnis nicht mehr aussagekräftig im Hinblick auf das Verhältnis zwischen der (hier durch den Katila-Text repräsentierten) diskursinitialen Phase und dem weiteren Verlauf, da – wie Tabelle 6 gezeigt hat – nahezu in jedem Text eine der Hauptkategorien realisiert wird.

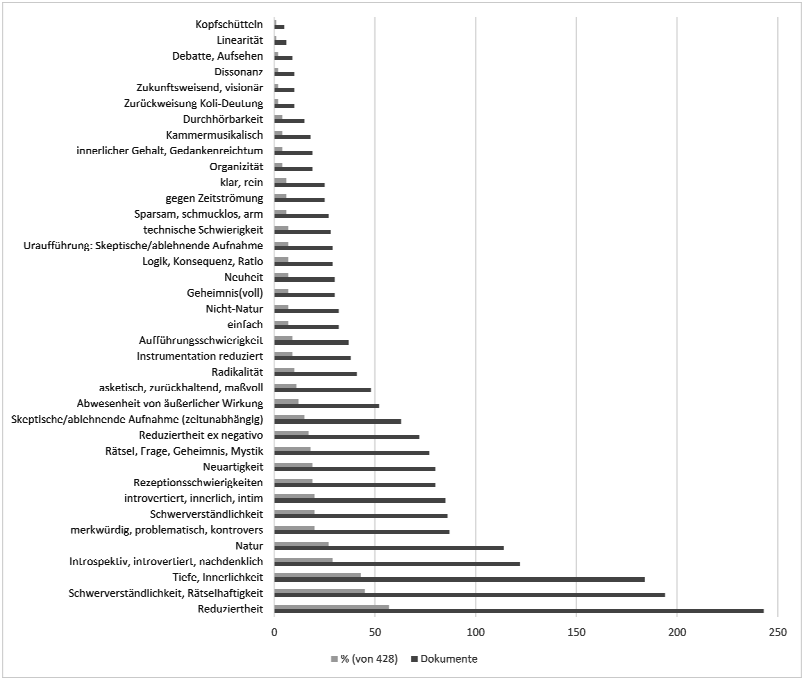


Abb. 6: Reformulierungen von Ober- und Unterkategorien aus Katila (1911b).

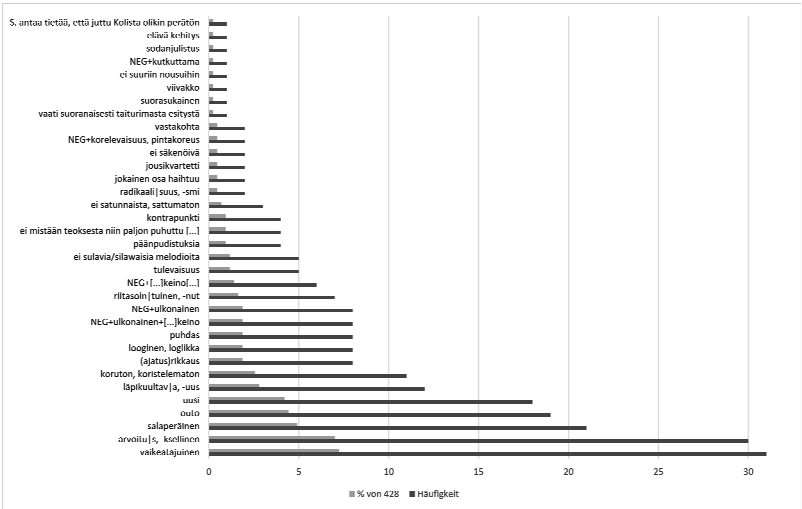


Abb. 7: Wiederaufnahme von Instanzen aus Katila (1911b).

Tab. 8: Kookkurrenzen von Unterkategorien aus Katila (1911b) in Bündeltexten.

Dokument	Unterkategorienreformulierungen	introvertiert, innerlich, intim	merkwürdig, problematisch, kontrovers	Radikalität	Abwesenheit von äußerlicher Wirkung	asketisch, zurückhaltend, maßvoll	Uraufführung: Skeptische/ablehnende Auf-	Kammermusikalisch	Rätsel, Frage, Geheimnis, Mystik	Logik, Konsequenz, Ratio	gegen Zeitströmung	Organizität	Durchhörbarkeit	einfach	Neuheit	klar, rein	Zukunftsweisend, visionär	Geheimnis(voll)	Sparsam, schmucklos, arm	Linearität	Aufführungsschwierigkeit	technische Schwierigkeit	innerlicher Gehalt, Gedankenreichtum	Kopfschütteln	Dissonanz	Debatte, Aufsehen	Zurückweisung Koli-Deutung	
Katila 1911b	26	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1		
Salmenhaara 1984	10	1	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0
Carpelan 1911	10	0	0	1	0	1	1	0	0	1	1	1	1	1	1	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
Ingman 1965	10	1	1	1	0	0	0	0	1	1	1	1	1	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	
Murtomäki 1990	10	0	1	1	0	1	1	1	0	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	1	0	0	0
Katila 1912	10	0	1	1	1	1	0	0	1	1	1	1	0	1	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	
Kokkonen 1965	9	1	0	1	1	0	1	0	0	1	0	1	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
Tawaststjerna 1989	9	1	1	0	1	1	0	1	0	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	
Sirén 2003	8	1	0	1	1	1	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	
Klemetti 1911	8	0	1	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	
HeKa_11_12_1915_13	8	1	0	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	
Andersson 1911	8	0	0	1	1	0	1	0	0	0	1	0	1	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
Haapanen 1940	7	1	1	0	0	1	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	
Hio. 1914	7	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	1	1	1	0	0	0	
Tarasti_1991	7	0	1	0	0	0	1	1	1	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	
TySa_17_06_1951_2	7	1	1	0	1	0	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
Korpinen 1971	7	1	0	1	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	1	0	0	0	0	
SSD_20_04_1928_6	7	1	1	1	0	0	0	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	
HS_03_11_191 6_8	7	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	0	0	0	1	1	0	0	0	0	
Kategoriensummen		12	11	11	10	10	10	9	8	8	8	8	8	8	7	7	7	7	5	5	5	4	4	3	3	2	2	1

Tabelle 8 bestätigt das Bild des nach Instanzen aufgeschlüsselten Vergleichs (Abb. 7), auch wenn die Übereinstimmungen konkreter Formulierungen in absoluten Zahlen seltener sind. Doch ist deren Übernahme keine Bedingung dafür, dass Reformulierungsbündel identifizierbar werden, wie das folgende Beispiel zeigt:

Neljäs sinfonia on yksi 1900-luvun suuria mestariteoksia ja säveltäjän suurenmoisempia teoksia. Se oli **aikansa moderneinta** musiikkia, josta **kaikki** estetisointi, **kaikki teennäiseen vivahtavakin on karsittu pois**. Neljäs sinfonia on säveltäjän sinfonioista **oudoksutuvin ja ehkä vaikeimmin avautuva**, mutta nyt sitä pidetään usein hänen tuotantonsa huippuna seitsemän sinfonian ohella.^{cxiv} (J. Pitkänen 2018: 41.)

In dieser Passage ist nahezu keine Formulierung Katilas wörtlich übernommen, und dennoch erzeugen wenige Reformulierungen zentraler Aussagen und Varianten charakteristischer Konstruktionen (so der der partitivisch eingehetzte Superlativ *aikansa moderneinta* ‘mit die modernste ihrer Zeit’ oder die Wiederaufnahme *kaikki...kaikki* ‘alle...alle’) den Eindruck einer weitgehend generischen Kombination von Versatzstücken, zumal die Bündelung kaum durch individuelle Zusätze ergänzt wird. Einige sprachliche Realisierungen wiederum korrespondieren auffällig mit Sirén (2003), der zahlreiche Aussagen Katilas in einer seriösen, wenn auch populärwissenschaftlichen Onlinepublikation reformuliert. Damit kann eine Textmustervariation in ihren Filiationen konkret nachgewiesen werden; zugleich bleibt die durch den Diskurs über mehr als einhundert Jahre weitergetragene Wirkmächtigkeit der Mustervorlage immer noch ablesbar.

Hinzu kommt, dass keiner von Katilas Äußerungen je explizit widersprochen wird.⁶⁴⁸ Diese weitgehende Übereinstimmung wirft die Frage auf, ob die Feststellung, dass diskursiv konstituiertes Wissen „in der Regel nicht konsensuell hergestellt“ (Warnke 2009: 135) werde, für die hier untersuchten Diskurse zutrifft, oder ob nicht vielmehr Koopetition in Musikediskursen von größerer Bedeutung ist als Agonalität, bzw. ob Kontradiktionen typischerweise allenfalls schwach ausgeprägt sind.

⁶⁴⁸ Lediglich Katilas Feststellung, die Sinfonie enthalte keine großen Steigerungen, wird in dieser Form nirgends aufgegriffen; vielmehr finden sich im Korpus rekurrente Verweise auf die große Steigerung im III. Satz. Ähnlich wie im Fall der „verlöschenden Satzschlüsse“ (s. S. 286) kann auch in diesem Fall die konventionelle Erwartung, große Steigerungen eher in raschen Sätzen zu antizipieren, eine Rolle spielen. Ob zudem die Interpretation des neuen, anspruchsvollen Werkes unter dem notorisch nervösen Dirigenten Sibelius mit einem unzureichend vorbereiteten Orchester Einfluss auf die frühen Äußerungen hatte, lässt sich allenfalls vermuten. Furuholm (1916: 215) erwähnt diplomatisch, die Aufführung sei „nicht in jeder Hinsicht erstklassig“ gewesen; es ist also denkbar, dass aufführungstechnische Probleme einer expressiv plastischen Gestaltung im Weg standen, so dass solche Passagen nicht in gleichem Maße in den Fokus rückten wie in späteren Aufführungen.

6.1.3.2 Heikki Klemetti: *Jean Sibeliuksen uudet sävellykset*

Heikki Klemettis Text, in der unter dem allgemein gehaltenen Titel (‘Jean Sibelius’ neue Kompositionen’) die Uraufführungskonzerte besprochen werden, erschien am 15.4.1911 in der *Sävelletär*; dies war also die erste Rezension in einer finnischsprachigen Fachzeitschrift.⁶⁴⁹ Die bei Katila bereits angeklingene exzeptionelle Position der Sinfonie wird hier nun ostentativ betont, indem der Text mit deren Besprechung beginnt, also die Konzertreihenfolge umkehrt und damit die übrigen Werke noch deutlicher als nachrangig einstuft. Der Einstieg befasst sich jedoch zunächst mit einer ausgiebigen Gegenüberstellung der aktuellen deutschen und französischen musikalischen Stilistik, wobei Klemetti anführt, dass die französische Musik die einzige sei, die sich nicht auf Nachahmung der deutschen beschränke. Die Gemeinsamkeit beider sieht er in einer Abkehr von einem aus „griechischer Melodik“ hergeleiteten Schönheitsideal und der Bevorzugung „äußerlicher Farbigeit“.⁶⁵⁰ Die größten Unterschiede lägen darin, dass die deutsche Musik „großformatig und schwergängig“ und die Melodik „übertrieben erfinderisch“ sei, während die französische mit deutlich bescheideneren Mitteln auskomme und die Melodik einen „eigentümlichen Duft“⁶⁵¹ besitze (Klemetti 1911: 52).

Mit diesem Einstieg etabliert Klemetti eine ausgeschmückte Oppositionsfigur, die sich als umfangreiche kataphorische Hinführung zu Sibelius entpuppt, von dem es nun heißt:

On luonnollista, että Sibelius kallistuu tälle puolen [scil. zur französischen Seite], kun vanha tyyli ei enää tyydytä **eteenpäin pyrkivää henkeä**. Mutta että hän näin yht’äkkiä oli voinut omistaa itselleen semmoisen soitannollisen sanontatavan, kuin se, millä hän 4:nnen sinfoni-ansa esitti, sitä varmaankin **kaikki ihmettelivät**.^{cxv} (Klemetti 1911: 52.)

Obwohl Sibelius (nach seinem Abschluss am stark von der deutschen Tradition geprägten Musikinstitut Helsinki) in Berlin und Wien studiert hatte, sei es, so Klemetti, „natürlich“ (*luonnollinen*), dass er der französischen Richtung zuneige, da „der alte Stil dem voranstrebenden Geist nicht mehr genügt“ (*kun vanha tyyli ei enää tyydytä eteenpäin pyrkivää henkeä*). Die bereits in den ersten Reaktionen auf die 4. Sinfonie angeklingene Verwunderung über seine Entwicklung wird damit in

⁶⁴⁹ Zeitgleich erschien auch Otto Anderssons Rezension in der *Tidning för Musik* (Andersson 1911).

⁶⁵⁰ Zu allgemeinen Frankreich-Stereotypen und ihren historischen Wandlungen s. E. Weber (1990), zur stereotypen Gleichsetzung alles Französischen mit Oberflächlichkeit und Geschmacklosigkeit in fennomanen Kreisen Pantermöller (2023: 256–257) sowie Jalava (2005: 240).

⁶⁵¹ Zu olfaktorischen semantischen Feldern in französischen Musikbeschreibungen s. Grutschus (2009: 29–34).

unmittelbaren Zusammenhang gebracht. Der folgende Abschnitt paraphrasiert die bereits eingeführte Figur der Schwerverständlichkeit:

Kaikki oli kummaa. Omituiset, läpinäkyvät olennot liihottelevat sinne tänne, puhuen meille jotakin, jota **emme ymmärrä**, ja joka kuuluu korviimme kuin pienen linnun viserrys kukkivan pihlajan sisästä.⁶⁵² (Klemetti 1911: 53.)

Zwar operiert Klemetti hier mit einem aus der romantischen deutschen Musikkultur bekannten Bild,⁶⁵² doch stellt das Unverständlichkeitsmotiv einen Zusammenhang zu französischer Musik her, von der er zuvor geschrieben hatte:

Tuntuu kuin sen aina pitäisi kuulua jostakin kaukaa pimeän kesäillan lämpöisestä voimakkaasti tuoksuvasta tummuudesta. **Emme sitä ymmärrä**, mutta kuuntelemme sitä kuitenkin lumottuina.⁶⁵³ (Klemetti 1911: 52–53.)

In beiden Formulierungen realisiert sich das Denkbild des faszinierend Unverständlichen im Bildfeld jeweils charakteristischer Naturstimmungen – die „warme Dunkelheit des stark duftenden [mediterranen, B.S.⁶⁵³] Sommerabends“ (*kesäillan lämpöinen voimakkaasti tuoksuva tummuus*) gegen das „Zwitschern des Vogels in der blühenden Eberesche“ (*linnun viserrys kukkivan pihlajan sisästä*).⁶⁵⁴ Die finnischen Naturassoziationen konkretisieren sich im folgenden Absatz und verbinden sich mit eingestreuter Fachterminologie:

Henkevät, kuulakkaat aiheet ajavat **polyfoonisessa** kisailussa toistaan takaa, **soitinnus** pehmeää, hienostunutta ja kevytkasvuista, kuin eläisi se vaan yrteistä ja metsän mehuisista marjoista.⁶⁵⁴ (Klemetti 1911: 53.)

Auffällig sind – neben den raschen sprachlichen Registerwechseln als solchen – die Personifizierungen, die das metaphorische Konzept DIE MUSIK IST EIN LEBENDIGES WESEN bildstark realisieren: Die Instrumentation ist „leichtwüchsig, als würde sie nur von Kräutern und den saftigen Beeren des Waldes leben“ (*kevytkasvuista, kuin eläisi se vaan yrteistä ja metsän mehuisista marjoista*). Doch beruht die Verbindung von *aiheet ajavat* [...] *toistaan takaa* ‘die Themen jagen einander’ und *polyfonia*

⁶⁵² Das Bild unwirklicher, durchsichtiger oder geisterhafter Gestalten (hier als *omituiset, läpinäkyvät olennot*) ist ein frequentes Motiv der Musikkultur (s. hierzu Stumpf 1996: 50–66) und auch im Sibelius-Diskurs nicht neu. Göhler (1908: 264) etwa schreibt über *En Saga*: „Aus Dämmern und Flimmern tauchen unbestimmte Umrisse seltsamer Formen empor und verschwinden.“

⁶⁵³ Der explizit als „dunkel“ benannte Sommerabend ist eine Instanz der oppositionellen Nord-Süd-Isotopiekette, denn finnische Sommerabende sind bekanntermaßen hell.

⁶⁵⁴ Zwar ist die Eberesche europaweit verbreitet, doch hat sie in der finnisch-ugrischen Mythologie eine Sonderstellung als heiliger Baum (Turunen 1981: 249).

zugleich auf der fachspezifischen Assoziationskette Polyphonie < Fuge < lat. *fuga* ‘Flucht’. Mit der zusehends assoziativer geprägten Beschreibungsstrategie verlässt Klemetti die auktoriale Position des Eingangsabsatzes und nimmt eine personale Haltung ein; die kollektive 1Pl impliziert, dass er sich trotz seiner fachlichen Autorität die (präsupponierte) Verwirrung des Publikums zu eigen macht.

Nachdem er mit diesem Reichtum an innovativen Metaphern die Neu- und Fremdartigkeit der Sinfonie allgemein beschrieben hat, geht Klemetti konkret auf einzelne Passagen ein.

Sinfonian osista ainoastaan 3:s tekee etupäässä voimakkaasti vaikuttavan, **jouhien soittaman diatoonisen mollimelodian** nojalla **helpommin tajuttavan vaikutuksen semmoiseen jolle tämä tyyli on outo**. Kaikessa yksinkertaisuudessaan tämä **ylöspäin kiipeilevä kvintti- ja kvartti-intervalleissa** liikkuva melodia-aihe on kuin **satavuotisten kuusten huumina kalmiston hiljaisessa yksinäisyydessä**.^{cxix} (Klemetti 1911: 53.)

Der starke Eindruck, den der III. Satz hinterlasse, war bereits bei Wasenius angelungen. Klemetti jedoch belegt durch Verweis auf die „von den Streichern gespielte diatonische Mollmelodie“ (*jouhien soittama diatooninen mollimelodia*)⁶⁵⁵ die von traditionell als elementar angesehenen Intervallen (Quinten und Quarten) geprägt ist, worauf die vergleichbar „leichter erfassbare Wirkung“ (*helpommin tajuttava vaikutus*) der Passage „auf den, dem dieser Stil fremd ist“ (*semmoiseen jolle tämä tyyli on outo*), beruht – die Wendung impliziert, dass dieser Stil nicht zwingend objektiv oder für alle seltsam sein muss.

Klemetti sucht Gründe für diese Fremdartigkeit jedoch nicht nur in der Klanglichkeit, sondern auch in der kompositionstechnischen Faktur:

Ensi kuulemalta tuntuu siltä kuin olisi koko melodiikki tässä sinfoniassa perustettu **tonaalisesti aivan outoon ja vieraaseen tekotapaan**. Tämä **johtunee osaksi** aiheitten polyfoonisesta käsittelystä, joka aiheuttaa **kontrapunktista riitasointuisuutta**, ja siten kaksintaa useinkin jo itsessään melodisestisesti omaperäisen aiheen outosävyisyyttä.^{cxix} (Klemetti 1911: 53.)

Er wählt hier ausgesprochen vorsichtige sprachliche Markierungen: *Ensi kuulemalta tuntuu* ‘beim ersten Hören scheint es’ bildet den subjektiven spontanen Eindruck ab; der Potentialis *johtunee osaksi* ‘es dürfte zum Teil daher rühren’ markiert eine Vermutung. Im Vergleich zu Katila, bei dem signalhafte Wörter wie *kontrapunkti*⁶⁵⁶ oder *riitasointu* in ähnlichem Zusammenhang erscheinen, fällt auf, dass

⁶⁵⁵ Gemeint ist zweifellos das in T. 39 erstmals auftretende Thema.

⁶⁵⁶ Es sei hier am Rande darauf hingewiesen, dass die 4. Sinfonie kaum – jedenfalls nicht im Vergleich mit einschlägiger Musik der Epoche (wie etwa der Regers oder Schönbergs) – als prononciert kontrapunktisch im traditionellen Sinn betrachtet werden kann. *Kontrapunkti* ist also wohl

Klemetti einerseits differenzierter erläutert, wodurch diese Eigentümlichkeit entsteht, und andererseits, dass er dies als subjektiven und bei genauerem Hören potenziell revidierbaren Eindruck markiert.

In der Tat belegt er im folgenden Abschnitt auch unter Verweis auf diatonische bzw. kirchentonale Melodik und konkrete Themen, worin etwa die von Katila nicht weiter ausgeführte Einfachheit zum Tragen kommt:

Tarkemmin kuullessa huomaa nimittäin, että sinfoniassa on **useita tonaalisesti aivan yksinkertaisiakin aiheita**. Niin esim. II:sen osan **lyydiläis-luonteinen**^[657], dominanttiloppuinen alkuaihe oboelle, muistuttaen mieleen **tuomien kukinta-aikaa**, samoin niinikään dominanttiloppuinen 2:nen aihe viululle, 3:nnen osan jo mainittu eleginen molliaihe, sekä 4:nnen osan pääaihe.^{xxx} (Klemetti 1911: 53.)

Die Formulierung *tarkemmin kuullessa* ‘bei genauerem Hören’ könnte, im Anschluss an das obige *ensi kuulemalta*, ähnlich wie die entsprechende Wendung bei Katila, auf die Tatsache verweisen, dass der Text nach dem Hören der zweiten Aufführung entstanden ist. Darin spiegelt sich die seit den ersten Besprechungen frequente Anschauung, dass das Werk zum genaueren Verständnis des mehrfachen Hörens bedürfe.⁶⁵⁸ In den folgenden Passagen nimmt Fachterminologie zusehends eine stärkere Rolle ein. Klemetti wechselt hier zur Position des Fachmannes, der versucht, seinen Höreindrücken eine sachliche Basis zu geben. Allerdings wird diese Haltung durch die eingestreuten Naturbilder (*satavuotisten kuusten humina* ‘Rauschen hundertjähriger Fichten’,⁶⁵⁹ *tuomien kukinta* ‘Blüte der Traubenkirsche’) momentweise auch gleich wieder verlassen; die raschen Registerwechsel bleiben also prägend.

vorrangig als stellvertretende Instanz für komplexe Kompositionstechnik zu verstehen sowie als Hilfsbezeichnung, um die dissonant-linearen Passagen des Werkes zu erfassen. Interessanterweise gibt es jedoch aus der Entstehungszeit der 4. Sinfonie eine Tagebucheintragung, in der der (traditionellen Satztechniken gegenüber skeptische) Sibelius schreibt, er habe sich „mit einer kolossalen Anstrengung zu einer Viertelstunde Kontrapunkt[übungen]“ gezwungen (Sibelius 2005: 59).

⁶⁵⁷ Der Hinweis auf den „lydischen Charakter“ des Oboenthemas im II. Satz lässt erstmals die Bedeutung des Tritonusintervalls für die melodische Textur der Sinfonie anklingen: Im lydischen Modus liegt zwischen den beiden Hauptstufen I und V ein Tritonus (und keine Quinte), weswegen er in der Chormelodik nur selten verwendet wird. – Zur Verknüpfung von Kirchentonarten mit „nordischer“ Topik s. etwa Kirsch (2010: 298).

⁶⁵⁸ Ob auch Klemetti beide Aufführungen besucht hatte, geht aus dem Text nicht eindeutig hervor, es darf jedoch angesichts der detailgenauen Besprechung und solcher sprachlicher Signale vermutet werden.

⁶⁵⁹ Das Rauschen von Bäumen oder Wäldern verweist auf einen klanglichen Topos aus der deutschen Romantik. Doch wird auch in der finnischen Version von *Vårt land* in der dritten Strophe das „Rauschen ewiger Föhren“ (als *ikuisten honkain huminat*) angesprochen.

Klemettis Fazit zu diesen Abschnitten unterscheidet sich von Katilas Beurteilung dadurch, dass er den Kontrast zwischen Komplexität und Einfachheit hervorhebt und die Attribute Reinheit und Ungekünsteltheit nicht pauschal der gesamten Sinfonie, sondern spezifisch den von ihm beispielhaft hervorgehobenen Passagen zuschreibt:

Näissä kaikissa on omituisen lempeä, lapsellisen **puhdas** sävy, vapaa kaikesta haennaisuudesta ja **keinotekoisesta** syvämielteisyydestä^{cxixii} (Klemetti 1911: 53).

Die Realisation des Einfachheits-Motivs mit einer Metapher der Reinheit und *ex negativo* als Abwesenheit „gekünstelter Tiefsinnigkeit“ (*keinotekoinen syvämielteisyys*) entspricht jedoch Katilas Argumentationskette, der ja ebenfalls zunächst mit einer Aufzählung dessen aufwartet, was die Sinfonie gerade nicht sei. Allerdings widerspricht Klemetti damit auch seiner eigenen einführenden Feststellung *kaikki oli kumma* ‘alles war seltsam’; dieser Konsistenzbruch markiert den Text mithin als Protokoll eines Prozesses von ersten, spontan-subjektiven Höreindrücken und deren Revision.

Nach dieser Diskussion kehrt Klemetti noch einmal zu der eingangs exponierten rhetorischen Gegenüberstellung der Grundfigur FRANZÖSISCH<>DEUTSCH zurück:

Tämä juuri kohottaa **Sibeliuksen musiikin korkeammalle kuin ranskalaiset alkumallit**, sillä mikäli ainakin tämän kirjoittaja on ollut huomaavinaan, **ei heikäläisillä ole sielullista sisällystä melodiikissaan** siinä määrässä, että syntyisi tarpeellinen tasapaino tämän ja kairunollisesti koreilevan ulkoasun välillä^{cxixiii} (Klemetti 1911: 53).

Sibelius steht also höher als die postulierten französischen Vorbilder, weil es diesen, wie Klemetti – allerdings stark eingeehgt – konstatiert, in ihrer Melodik an ausreichend „seelischem Inhalt“ (*sielullisia sisällystä*) fehle, um die dekorative Äußerlichkeit auszubalancieren. Woraus sich der bei Sibelius (so wird impliziert) vorhandene Inhalt speist, lässt Klemetti zwar offen. Doch dadurch, dass er Sibelius eben nicht rundheraus dem deutschen oder französischen Lager zuweist, sondern ihn gleichsam als superiore Weiterführung französischer Modelle positioniert, deutet er eine finnische Eigenständigkeit an, die sich gleichermaßen in der Negation wie in der Weiterentwicklung dieser Vorbilder realisiert. Hier spiegelt sich die *olkaamme siis suomalaisia!*-Figur (s. S. 47), in der die Füller „schwedisch“ und „russisch“ kontextspezifisch ersetzt werden: Deutsch ist Sibelius nicht mehr, französisch will oder soll er nicht werden – der argumentatorische Schlusspunkt, dass er also finnisch ist, muss innerhalb der Diskursgemeinschaft nicht explizit gesetzt werden.

Im letzten Absatz betont Klemetti nochmals den hohen Anspruch des Werkes, über das erst nach häufigerem Hören Genaueres gesagt werden könne, und fügt dem Motiv der Zukunftsgerichtetheit einen neuen Aspekt hinzu:

Tulevaisuuden ratkaistavaksi jääköön onko säveltäjä mahdollisesti mennyt **joittenkin aiheitten meloodisessa kokoonpanossa** yli sen **rajan minkä terve luonnollinen musikaalisuus** melodian intervallileikkittelylle vaistomaisesti panee, vai voiko tämä suunta herättää vastakäikua kuulijajoukossa⁶⁶⁰ (Klemetti 1911: 53).

Auch hier bleibt Klemetti jedoch vorsichtig – er bezieht seine Frage, ob die Grenze „gesunder natürlicher Musikalität“ (*terve luonnollinen musikaalisuus*) überschritten worden sei, nur auf die „melodische Zusammensetzung einiger Themen“ (*joittenkin aiheitten meloodinen kokoonpano*) und enthält sich eines abschließenden Urteils, das erst die Zukunft bringen könne.

Ein glatter Verriss, das muss im Hinblick auf spätere Bezugnahmen deutlich unterstrichen werden, ist dieser Artikel also mitnichten,⁶⁶⁰ aber natürlich auch keine kompositionstechnische Analyse im modernen Sinn: Für den dafür notwendigen analytischen Zugriff auf Sibelius' motivische Technik waren zum damaligen Zeitpunkt die fachgeschichtlichen Voraussetzungen in Finnland (und möglicherweise nicht nur dort) noch nicht gegeben. Klemettis Text steht, in seiner Mischung aus narrativer Bildhaftigkeit und fragmentarischer Analyse, in der Nachfolge von in der deutschen Musikkritik des 19. Jahrhunderts etablierten textsortenspezifischen Mustern.⁶⁶¹ Die finnische Kulturspezifik kommt sowohl im Detail (in einigen Metaphern) als auch in der rhetorischen Gesamtanlage zum Tragen, die Sibelius mit dem aus dem finnischen Autostereotyp geläufigen Konstruktionsmuster eines semiosphärischen Zwischenraums als eigenständige Alternative jenseits der etablierten Deutschland-Frankreich-Dichotomie positioniert.

Das Korpus enthält sieben weitere Rezensionen Klemettis zu der Sinfonie in Tageszeitungen zwischen 1923 und 1941, die einen Prozess zusehender Verknappung zeigen.⁶⁶² Anfangs reformuliert er noch ganze Passagen aus seinem ersten Artikel. Später reduziert sich die Aussagekonfiguration weitgehend auf die Kombination

⁶⁶⁰ Gerade Klemettis Rezension wurde später oft in sinnentstellend verkürzten Auszügen zitiert, um zu belegen, dass die Sinfonie in der Kritik anfangs durchgefallen sei. Angesichts seiner differenzierten Darstellung und über weite Strecken stark eingeebten Formulierungsweise lassen sich diese Manipulationen als denkstilgesteuert lesen.

⁶⁶¹ Klemettis Text ließe sich dem Textmuster „Rezension als Kunstform“ (H. Stumpf 1996: 281–300) zuordnen.

⁶⁶² Im Gegenzug jedoch nimmt die Darstellung von Aufführungskritik teils zu; so bezieht sich Klemetti (1935) nahezu ausschließlich auf die Interpretation, nicht auf das Werk, wenngleich dessen Bedeutung unerschöpfend auch die Aufführungsbesprechung durchzieht.

von mediterraner und nordischer Semiosphäre, realisiert mit Hilfe zweier Naturbilder, nämlich *sypressi* ‘Zypresse’ und *karsikko* ‘mythischer Gedenkbaum, Totenhain’. Die in der ersten Rezension mit *kalmisto* realisierte Anspielung auf Begräbnisstätten wird also durch das kulturspezifische *karsikko* noch stärker finnisch konnotiert und dem ein explizit mediterranes Gegenstück an die Seite gestellt.⁶⁶³

Die Selbstähnlichkeiten der Rezensionen von Klemetti und Katila sind zwei Beispiele für ein Charakteristikum der Diskursgemeinschaft: Die starke Präsenz der 4. Sinfonie im finnischen Repertoire resultiert bei mehreren langjährig tätigen Kritikern (vergleichbar einflussreiche Kritikerinnen sind im Korpus nicht identifizierbar) in jeweils mehreren Rezensionen zu dem Werk, die als Textgruppe ein individuelles Profil von präferierten Kategorien und Instanzen aufweisen. Zu letzteren gehören auch sprachliche Idiosynkrasien (wie *sypressi* bei Klemetti oder *kiuru* ‘Lerche’, s. 6.1.6, bei Katila), die im Diskurs nicht aufgegriffen werden und daher gleichsam wie Wasserzeichen der Autoren wirken. Klemettis Deutung der Sinfonie, insbesondere des III. Satzes, lässt sich in diesem Kontext als symbolistische Interpretation lesen, die in ihrer individuellen Bildsprache weniger resoniert als Katilas – bei aller Vorläufigkeit – weitgehend entlang intersubjektiv nachvollziehbarer Argumentationen konstruierte Rezension. Möglicherweise dürfte auch die vorsichtig kritische Haltung Klemettis dazu beigetragen haben, dass sein Beitrag ein vergleichsweise geringeres Echo fand.

Insofern liegt hier zwar ebenfalls ein Pioniertext vor, doch einer, der keinen Kerntext-Status erlangte, was sich in der quantitativen Betrachtung bestätigt (s. Abb. 8). Die Reformulierungsabdeckung in Relation zum Gesamtkorpus ist deutlich geringer als die bei Katila festgestellte; insgesamt wird nur in 92 Dokumenten (21,5%) mindestens eine Formulierung Klemettis aufgegriffen, und einige davon sind identisch mit denen Katilas. Klemettis komplexere Aussagestruktur und bildhaftere Sprache bietet offenbar weniger diskursive Anknüpfungspunkte. Jedoch lässt sich das qualitative Gewicht von Klemettis Text, insbesondere die erst sehr viel später nachhaltig aufgegriffene Anspielung auf das lydisch-ganztönige Tritonus-Feld, die Feststellung des stilistischen Umbruchs und der Motivbereich des Französischen mit seinen impliziten Impressionismus-Konnotationen, in einer statistischen Übersicht nicht ohne weiteres abbilden.

⁶⁶³ Allerdings ließe sich auch die Zypresse als metonymisch grundierte Anspielung auf Friedhöfe interpretieren, wenn man sich die Bekanntheit von Arnold Böcklins *Toteninsel*-Gemäldeserie mit ihrem starken Einfluss auf die spätromantische Musik ins Gedächtnis ruft.

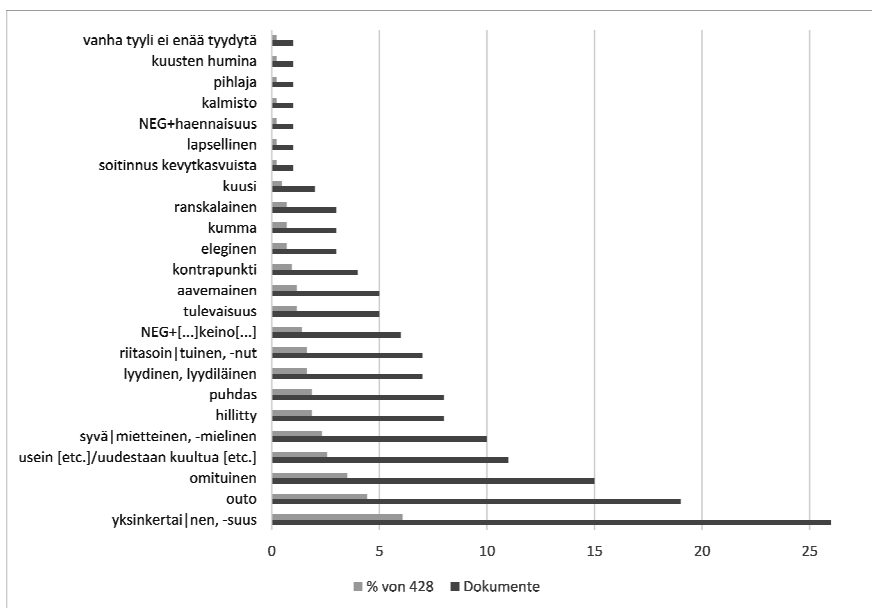


Abb. 8: Wiederaufnahme von Instanzen aus Klemetti (1911).

6.1.4 Grundfigur REDUZIERTHEIT

Der karge Gesamteindruck der 4. Sinfonie ist seit den Rezensionen zur Uraufführung eines der konstant hervorgehobenen Attribute des Werkes, das zunächst auf sachlicher Beobachtung basiert – eine sparsame Instrumentation oder Satztechnik etwa ließe sich durch systematische Vergleiche mit anderen sinfonischen Werken der Zeit an Befunden aus der Partitur analytisch belegen. Damit handelt es sich im Kern um eine Expertenaussage. Deren Gerüst lässt sich als Denkbild DIE KOMPOSITORISCHE FAKTUR DER SINFONIE IST REDUZIERT formulieren. Unter kompositorischer Faktur werden dabei alle im weitesten Sinne materialen Elemente verstanden, die durch Befunde aus der Partitur belegt werden oder belegt werden könnten (auch wenn dies in den konkreten Beiträgen nicht geschieht). Die Realisationen weisen jedoch weit über solche musikimmanenten Eigenschaften hinaus und lassen Verbindungen zu etablierten finnischen Narrativen und Autostereotypen erkennen. Damit kommt der Figur eine Scharnierfunktion zwischen Analyse und Hermeneutik zu.

6.1.4.1 Kategorien und zentrale Einworteinheiten

In der Übersicht (Tab. 9) wird augenfällig, dass die häufigsten Instanzen das zahlenmäßige Gewicht ganzer Kategorien erreichen oder teils sogar überschreiten und die Kategorien unterschiedlich stark von bestimmten Instanzen dominiert werden. Die konkrete sprachliche Realisation der Figur (Tab. 10) deckt eine große Bandbreite ab, von relativ assoziationsarmen Bezeichnungen über stärker bildhafte „metaphorische Szenarien“ (Kuck 2018) bis hin zu komplexen Denkbildern.

Tab. 9: Häufigste affirmative Realisationen von REDUZIERTHEIT.

Unterkategorie	Doku- mente	% / 428	häufigste Instanzen	% / 428
knapp, konzentriert, fragmentarisch	84	19,6	<i>pelkis tynyt, -tetty</i> <i>niukk a, -uus; suppe a, -us</i>	22 5,1 je 11 2,6
asketisch, zurückhaltend, maßvoll	77	18,0	<i>pettuleipä</i> <i>askeet tinen, -ismi</i>	35 8,2 29 6,8
karg, nackt, kahl	58	13,6	<i>karu</i>	55 12,9
Instrumentation reduziert	38	8,9	<i>kamarimusiikki,-llinen</i> <i>läpikuultav a, -uus</i>	12 2,8 12 2,8
einfach	30	7,0	<i>yksinkertai nen, -suus</i>	26 6,1
Logik, Konsequenz, Ratio	29	6,8	<i>johdonmukai nen, -suus</i> <i>looginen, logiikka</i>	10 2,3 8 1,9
Sparsam, schmucklos, arm	27	6,3	<i>koruton, koristelematon</i>	11 2,6

Tab. 10: Realisationen von REDUZIERTHEIT in Einworteinheiten (Auswahl).

Neutral	<i>yksinkertainen</i> <i>suppea</i>	‘einfach’ ‘knapp’
Konventionell metaphorisch	<i>suorasukainen</i> <i>ytimekkyys</i>	‘geradlinig’ ‘Prägnanz, [wörtl.] Kernigkeit’
Rein(heit), Klar(heit)	<i>puhdas</i> <i>kirkas</i>	‘rein’ ‘klar’
(materielle) Sparsam(keit)	<i>säästeiliäs</i> <i>ekonomia</i>	‘sparsam’ ‘Ökonomie’
Schmucklosigkeit	<i>koruton</i>	‘schmucklos’
Armut	<i>köyhä</i>	‘Arm’
Karg(heit)	<i>karu</i>	‘karg’

Beherrscht(heit)	<i>kohtuullinen</i>	‘maßvoll’
	<i>hillity</i>	‘beherrscht’
	<i>askeettinen</i>	‘asketisch’
Stilistik	<i>klassinen</i>	‘klassisch’
Fachmetapher	<i>läpikuultava</i>	‘durchhörbar’
innovative Metapher	<i>pettuleipä</i>	‘Rindenbrot’
literaturentlehnter Vergleich	<i>hellaakoskilainen</i>	‘in der Art von [Aaro] Hellaakoski’ (ein aphoristischer Lyriker)

Auch bestimmte Naturvergleiche oder -metaphern wie *erämaa* ‘Ödland’ lassen sich als Realisationen von REDUZIERTHEIT identifizieren und bilden so eine Kategorienschnittstelle.⁶⁶⁴ Das von Bär (2024: 301) für ein sehr großes, an populärer Musik ausgerichtetes Diskurskorpus konstatierte hohe Maß an lexikalischer Diversität lässt sich also – hier anhand nur eines semantischen Feldes aus einem auf ein einziges Werk klassischer Musik bezogenen Kleinkorpus – bestätigen. Jedoch steht hier nicht die Vielfalt dieser Realisationen im Mittelpunkt, sondern es sollen einige quantitativ hervorstechende und diskursiv signifikante Instanzen eingehend betrachtet werden.

Die zahlenmäßig klar dominierende Einworteinheit, *karu*, ist eine erkaltete Metapher aus dem naturbezogenen semantischen Feld der Kargheit, Unfruchtbarkeit, Felsigkeit (Häkkinen 2004 s.v. *karu*; ein Kognat zu mhd. *karich* ‘karg’). Das Attribut erscheint im Zusammenhang mit der Sinfonie erstmals 1914:⁶⁶⁵

Tässä teoksessa säveltäjä on harvinaisen **yksinkertaisilla keinoilla** saanut aikaan mitä ihmeteltävimpiä vaikutuksia; niin, **kuvaustapa on** niin **karua** ja siksi ehkä outoa, että teos on

⁶⁶⁴ Auffällig ist, dass im finnischsprachigen Diskurs keine dieser Zuschreibungen negativ konnotiert ist. Die einzigen Realisationen mit negativem Beigeschmack finden sich bei Wasenius, der das Thema des II. Satzes als *banalt* ‘banal’ und die gesamte Sinfonie im Vergleich zur „Größe und Kraft“ der Zweiten als *nägot anemisk* ‘etwas anämisch’ bezeichnet (Wasenius 1911: 5). Alle (!) anderen explizit negativen Beurteilungen im Korpus stammen aus übersetzten ausländischen Rezensionen.

⁶⁶⁵ Die Kookkurrenz Sibelius+*karu* tritt bereits früher in Übersetzungen deutscher Texte auf, einmal als Äquivalent zu ‚schroff‘ (Säveletär 1908: 84; dt. Weigl 1908: 257), einmal zu ‚herb‘ (Göhler 1909: 73; dt. Göhler 1908: 269); beide beziehen sich damit auf die 3. Sinfonie. Das damals verfügbare deutsch-finnische Wörterbuch bietet *karu* zu den Ausgangslexemen nicht an (vgl. Godenhjelm 1873 s.v. *herb*; *schroff*). Olin Downes’ Diktum „the Symphony [...] is grim as a rock“ (Downes 1934: 22) wurde als „karua kuin kallio“ (Downes 1934a: 14) übersetzt. Die zeitgenössischen englisch-finnischen Wörterbücher geben für *grim* zahlreiche Entsprechungen, jedoch auch hier nicht *karu* (vgl. Swan & Granström 2004 sowie Wallenius 1916 s.v. *grim*). Salmenhaara (1984: 299) übersetzt auch *gaunt* (H.F.P. 1913: 26) mit *karu*. Die im Diskurs etablierte Wortwahl könnte die beiden letztgenannten Übersetzerischen Entscheidungen durchaus beeinflusst haben.

kuultava useasti, ennenkuin ihmeekseen oppii huomaamaan, kuinka syvää sielukkuutta sen salaperäisessä maailmassa piilee^{cxv} (J. T. 1914: 121).

Karu wird als Erweiterung des neutralen *yksinkertainen* in einer Isotopiekette zweigliedriger Ausdrücke (einfache Mittel – karge Darstellungsweise) eingeführt.⁶⁶⁶ Derartige Isotopien treten als Strukturmuster regelmäßig auf, auch in oppositionellen Konstellationen:

Sibeliuksen sävellysten pohjana on kaikki kaikessa **köyhä ja karu**, mutta siitä huolimatta **kallis ja rakas isänmaa**^{cxvi} (Hio.1914: 5).

Die Grundfigur ARM<>REICH wird mit einem bereits etablierten patriotischen Denkbild verknüpft: Sibelius' Tonsprache repräsentiert die nationale Identifikation mit dem armen, aber geliebten Finnland – die Kombination materieller und landschaftlicher Bildfelder ruft beinahe zwingend die Assoziation mit der zweiten Strophe von Runebergs *Maamme* (*Vårt land*), dem Text der finnischen Nationalhymne, hervor. Damit wird ein kanonischer Text aus dem Vorfeld im Diskurs aktiviert:

On **maamme köyhä**, siksi jää, jos kultaa kaipaa ken / Sen kyllä vieras hylkää, mut **meille kallein maa** on tää, / kanss' salojen ja saarien, se meist on kultainen^{cxvii} (Runeberg [J. Krohn et al.] 1867: 1).⁶⁶⁷

Die Entfaltung dieses Diskursstranges entlang solcher oppositioneller Isotopieketten ist musterhaft und kann als diskursspezifische Strukturformel gelesen werden, in die sich auch die Reduziertheitsfigur integrieren lässt, wie etwa in dieser dreigliedrigen Konstruktion:

Niin **köyhä** kuin tämä sinfonia on **ulkonaisista tehokeinoista** yhtä **rikas** se on **sisäisestä kauneudesta**^{cxviii} (Isacsson 1932: 5).

Die Realisation der Merkmalsopposition ARM<>REICH wird mit ÄUßERLICH<>INNERLICH und EFFEKT<>SCHÖNHEIT überkreuzt. Derartige Kookkurrenzen der Kategorien REDUZIERT und TIEFSINNIG treten in nahezu 40% aller Dokumente auf. Die Präferenz für *karu* ist derart auffällig, dass sie auch in einem metadiskursiven Beitrag als Gemeinplatz identifiziert wird:

⁶⁶⁶ Das Stilmittel der (ausschmückenden) Wiederholung begegnet mit auffälliger Regelmäßigkeit; auch das Gegenbild zum kargen Äußeren wird wieder in einer zweigliedrigen Isotopiekette (tiefes Gefühl – geheime Welt) dargestellt.

⁶⁶⁷ Die finnischen Übersetzungen weichen leicht voneinander ab. Zitiert wird hier nach der finnischen Erstausgabe.

Tämän tulkinnan ehdottomaksi ansioksi jäi kuitenkin sen karu johdonmukaisuus, ja sana ”**karu**” onkin **totuttu** neljännen sinfonian yhteydessä **kuluneisuuteen asti** käyttämään^{xxxix} (Ao. 1966: 7).

Das Lexem ist diachron stabil im Korpus präsent; die auffälligen Ausschläge korrelieren mit der verstärkten Textproduktion um biographische Jahreszahlen (runde Geburtstage und Sibelius' Todesjahr 1957).

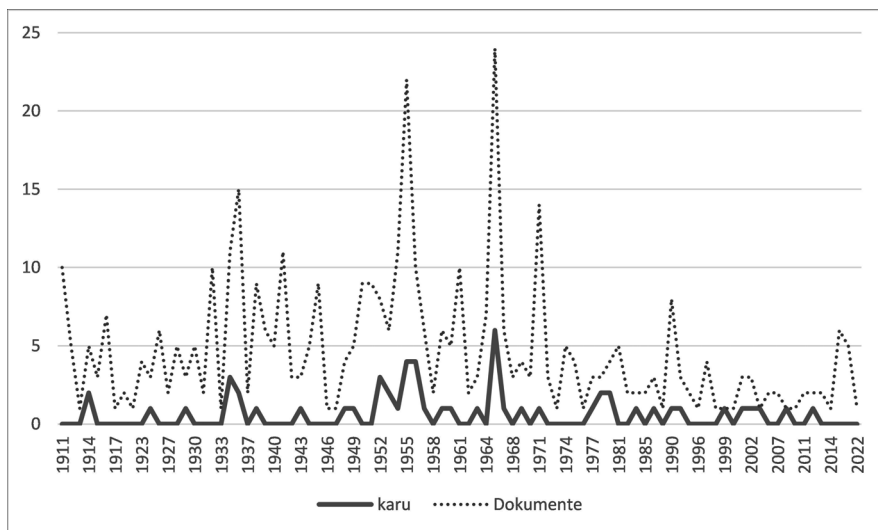


Abb. 9: Diachrone Verteilung von *karu* im Sibelius-Korpus.

6.1.4.2 Relationale Realisationen ex negativo und Reduziertheit als „Protest“

Alle Realisationen der Figur Reduziertheit sind kognitiv relational; d.h. auch dort, wo nicht explizit mit Merkmalsoppositionen gearbeitet wird, muss eine implizite Referenzgröße angenommen werden. Affirmative Realisationen in Form von Komposita oder Phrasen sind meist Kombinationen aus Komponenten in der Art der in Tabelle 10 gelisteten, wie sie bereits die Beispiele in Kapitel 6.1.4.1 enthalten. Diese Mehrwortausdrücke bestehen aus mehreren Instanzen einer Kategorie und haben gegenüber Einworteinheiten der gleichen Bedeutung lediglich eine quantitativ verstärkende, aber keine qualitativ unterscheidende Funktion. Doch erfasst diese Betrachtung eine wichtige Gruppe von Mehrworteinheiten nicht, nämlich Realisationen via Negation bzw. Korrektur, bei denen a als $\neg / \neq b$ realisiert wird, wobei $b \neg a$ ist. Bei Katila (1911b) beispielsweise nimmt die wortmächtig ausgeschmückte

Darstellung all dessen, was Sibelius' Sinfonie nicht sei, 250 von 650 Wörtern (38%) des Abschnitts in seinem Text ein, der sich mit dem Werk befasst.

Die angeführten Beispiele verweisen auf angebliche oder tatsächliche Moden und stellen diese in einen musikgeschichtlichen Kontext:

Tab. 11: Negative und affirmative Realisationen von REDUZIERTHEIT in Katila (1911b).

Negativ {NEG + x}		Affirmativ	
Äußerlichkeit	<i>ulkonaisen</i>	rätselhaft	<i>salaperäinen</i>
Effekt(hascherei)	<i>efektin tawoitteleminen</i>	Gedanken- und Gefühls- welt	<i>miete- ja tunnemaailma</i>
rohe Naturgewalt	<i>raa'an luonnon wäkiwaltaisuus</i>	Organische Entwicklung und Beziehung	<i>elävä kehittäminen ja wuorowaikutus</i>
tösend	<i>jyrisewä</i>	verflüchtigen sich	<i>haihtuwat</i>
Gewöhnlichkeit	<i>tawallinen</i>	gedankenreich	<i>ajatusrikas</i>
Dekoration	<i>koreilewaisuus</i>	schmucklos	<i>koruttomina</i>
Pracht, Glanz	<i>uhkea loisteliaisuus</i>	geradlinig	<i>suorasukaisina</i>
„triefend“	<i>silawainen</i>		
Zufälligkeit	<i>satunnaisuus</i>	mathematisch reine Be- ziehungen	<i>matemaatisen puhtaat suhteet</i>
schrille Klangmassen	<i>räikeillä äänimassoillaan</i>	zarte, durchhörbare In- strumentation	<i>orkestraalinen asu on läpikuultawan herkkä</i>
Riesenbesetzungen	<i>teoksia, joiden esittämi- seen waaditaan tuhansia ihmisiä</i>	beinahe wie ein Streich- quartett	<i>melkein kuin jousikwar- tetti</i>

Die Tabelle zeigt, dass sich zu nahezu jeder *ex negativo*-Realisation ein affirmatives Gegenstück findet, wobei die Grenzen zur Kategorie TIEFE stellenweise fließend sind respektive die Oppositionsfiguren unterstreichen, wie eng die beiden Kategorien verwandt sind. Das Musterprägende von Katilas Text geht also auch darauf zurück, dass er die Reduziertheitsfigur mit einem derart großen Spektrum an Äußerungen abdeckt – für den nachfolgenden Diskurs bleiben kaum noch grundlegend neue Realisationsmöglichkeiten.

Doch erlaubt die Struktur immer noch eine Bandbreite von Realisationen des Musters NEG+ÄUßERLICHKEIT, wobei sich zwei eng verwandte Slot-Filler-Konstellationen unterscheiden lassen: In der ersten Variante ist die Negation durch das Verneinungsverb *ei* 'er/sie/es ist nicht' – gelegentlich ergänzt durch ein Konnegativ – realisiert, in der zweiten Variante durch eine affirmative Verbform bzw. ein deverbales Partizip eines Vollverbs der Ablehnung, Zurückweisung etc. Die semantische Abweichung mag gering sein, aber eine zwischen beiden Varianten differenzierende

Analyse schärft den Blick für die Filiation der Reformulierungen. Die Rahmenstruktur besteht aus bis zu vier Slots, wobei die obligatorischen Negationskonstruktionen sowie zusätzliche *booster* und Korrektur-/Kontrastrealisationen vor oder nach dem zentralen Slot *ÄUßERLICHKEIT* angeordnet sein können.⁶⁶⁸

Tabelle 12 zeigt einige Beispiele mit der (häufigeren) Anordnung der meisten Slots im Vorfeld, Tabelle 21 im Anhang alle aus dem Korpus extrahierte Realisationen dieser Struktur. Die Sortierung erfolgt alphabetisch nach der Spalte *ÄUßERLICHKEIT*, so dass intertextuelle Korrespondenzen auf einen Blick identifizierbar sind:

Tab. 12: Realisationen *ABWESENHEIT VON ÄUßERLICHKEIT* als komplexe Mehrwortausdrücke (Auswahl).

NEG	Korrektur/ Kontrast	Booster	Äußerlichkeit	Korrektur/ Kontrast	Quelle (Autor/in)
anti-		<i>kaikki</i>	<i>epäoleellinen</i>	<i>on poistettu</i>	US_19_02_1971_1 0 (N.N.)
	<i>vapaa</i>	<i>kaikesta</i>	<i>haennaisuudesta</i>		Klemetti 1911
	<i>Poiissa ovat</i>		<i>kyllästetty tuttisointi</i>		Tawaststjerna_1971
			<i>monumentalisuuden</i>		ESS_13_09_2000_23 (Mäkinen)
<i>Ei</i>			<i>mukanaan vetävää julistusta</i>		VS_09_04_1954_8 (S.I.A.)
		<i>kaikesta</i>	<i>pintakoreudesta</i>	<i>vapaa sanontatyyli</i>	Pesola_1941
		<i>kaikki</i>	<i>pintapuolisten efektien tavoittelu</i>		UStar_28_03_1913_7 (Katila)
			<i>soittimellisten keinavarojen</i>	<i>sääteliäisyyden vuoksi</i>	TS_13_04_1932_5 (Isacsson)
		<i>kaikki</i>	<i>teennäiseen vivahtavakin</i>	<i>on karsittu pois</i>	Sirén 2003
		<i>kaikesta</i>	<i>tehonajattelusta</i>	<i>vapaata</i>	US_10_02_1934_8 (Klemetti)
		<i>kaiken</i>	<i>turhan</i>	<i>pois jättäminen</i>	TySa_16_06_1954 (T.K.)
<i>ei</i>			<i>turhia eleitä</i>		Mtieto_9_10_1935_156-157 (A. Merikanto)
	<i>kaihtaa</i>	<i>kaikkeaa</i>	<i>ulkoista loistoa ja tehotavoittelua.</i>		Uusi_Aura_05_12_1934_6 (R.H.)
	<i>vailla</i>	<i>minkäänlaista</i>	<i>ulkonaisempaa tehoa</i>		IS_15_06_1959_5 (Leiviskä)
			<i>ulkonaisesti</i>	<i>vaatimaton</i>	ESS_19_06_1956_5 (P.&S.)

⁶⁶⁸ Auf die Einbeziehung satzübergreifender Realisationen, bei denen zunächst die Gegenposition benannt und dann in einem zweiten Satz korrigiert bzw. negiert wird, wurde verzichtet. In struktureller Hinsicht bestätigt dieses Muster die mit Blick auf Einzelsätze gemachten Beobachtungen.

NEG	Korrektur/ Kontrast	Booster	Äußerlichkeit	Korrektur/ Kontrast	Quelle (Autor/in)
		<i>kaikkia</i>	<i>ulkonaisia</i> <i>häikäisykeinoja</i>	<i>karttava</i>	AL_27_01_1 938 (N.N.)
			<i>ulkonaisia</i> <i>tehokeinoja</i>	<i>karttava</i>	TySa_17_06_1951_2 (Tritonus)
		<i>kaikkia</i>	<i>ulkonaisia</i> <i>voimakeinoja</i>	<i>karttavaa</i>	Haapanen_1926
	<i>köyhä [...]</i>		<i>ulkonaista</i> <i>tehokeinoista</i>		TS_13_04_1932_5 (Isacsson)
			<i>ulkonaista</i> <i>tehokeinoista</i>	<i>köyhää</i>	VS_23_12_1955_15 &18 (Ryömä)
<i>Ei</i>		<i>mitään</i>	<i>ulkonaista</i>		Mtieto_9_10_1 935_156-15 7 (A. Merikanto)
		<i>kaikkeaa</i>	<i>ulkonaista</i>	<i>karttavan</i>	VS_09_10_1955_10 (S.I.A.)
	<i>vailla</i>	<i>kaikkeaa</i>	<i>ulkonaista</i>	<i>väriä</i>	KU_13_06_195 7_7 (M.P.)
			<i>Ulkonaisten</i> <i>keinojen</i>	<i>askeettisuus</i>	VS_16_06_1954_6 (S.I.A.)

Diese Übersicht kann stellvertretend und repräsentativ für den Umgang des Diskurses mit solchen formelhaften Mehrwortausdrücken⁶⁶⁹ stehen: Der Einfluss bestimmter Diskursbeiträge ist ebenso ablesbar wie die deutliche Neigung des Diskurses zur Variation auf der Basis einiger weniger Grundgerüste. Es findet sich nur eine einzige (übrigens nicht als Zitat markierte) exakte Reformulierung; alle anderen Realisationen sind variierte Selbst- und Fremdreformulierungen. Die diskursive Formel mit der Kombination aus Varianten von *ulkonainen* ‘äußerlich’, *keino* ‘Mittel’ und einem Verb der Zurückweisung in unterschiedlichen Varianten ist zwar die bei weitem häufigste Realisation (18 von 48, also 37,5%), doch basiert die Mehrheit der Realisationen in der Summe auf anderen Varianten. Die Grundstruktur bleibt auch diachron recht stabil, wenngleich die absolute Anzahl der Realisationen zur Gegenwart hin abnimmt.

Die Übersicht bestätigt beispielhaft für einen komplexen Musikdiskurs, was Gautier (2022), anschließend an Stein & Stumpf (2019), für einen stärker seriell strukturierten Fachdiskurs postuliert und belegt: Es gibt (diskursspezifische) Muster, die als „privilegierte Ausdrucksformen“ innerhalb einer Textsortenfamilie auf die „Aneinanderreihung begrenzter sprachlicher Repertoires reduziert werden, die Lexik [...] mit Grammatik und Linearisierungsmustern verbinden“ (Gautier 2022: 25). In der bivalenten Kommunikation realisiert sich die „Konventionalität“

⁶⁶⁹ Dass hier nicht von Phraseologismen gesprochen werden kann, macht die Aufstellung etwa bei Linke (2011: 35) deutlich; diese sind in ihrer (morpho)syntaktischen Struktur sehr viel starrer.

(Stein & Stumpf 2019: 19) einer identitätsstiftenden Kombination aus gesellschaftlichen und fachinternen Normen (Gautier 2022: 21). Die Wiederverwendung eines etablierten Musters (unter Verzicht auf Fachterminologie) lässt Resonanz beim Laienpublikum erwarten; zugleich demonstriert die Reformulierung die Zugehörigkeit zur Fachgemeinschaft. Je stärker die Variation des Musters ist, umso mehr unterstreicht dies die Souveränität und Eigenständigkeit der Äußerung (im Rahmen der Diskursregeln), während eine eng an Vorbilder angelehnte Reformulierung eher auf eine Orientierung an Diskursbeteiligten mit starker Autorität schließen lässt. Angesichts von Umfang und Struktur der hier analysierten Äußerungen erscheint es allerdings fraglich, ob mit Gautier (2022: 23) von „Fachkollokationen“ oder „Phraseotermi“ gesprochen werden kann. Anstelle einer neuen Bezeichnungsprägung (wie etwa Phraseokookkurrenzen) sollen hier auch solche komplexen Slot-Filler-Sequenzen als diskursspezifische Formeln im Sinne der unter 5.5.1.7 vorgenommenen Adaptation des Konzepts betrachtet werden.

Die Negationsvariante der Reduziertheitsfigur erscheint auch synchron auffällig in der engen Verwandtschaft zwischen Katilas Rezension und der wenige Tage später erschienenen Besprechung von Otto Andersson: Beide sehen die Sinfonie als Gegensatz zur vorherrschenden Zeitströmung. Andersson ergänzt die bei Katila umschreibender formulierten materialen Belege (die kleine Orchesterbesetzung mit dem sparsamen Einsatz der Blechblasinstrumente) um den Hinweis auf die im Vergleich zu vielen spätrömantischen Sinfonien in der Tat auffällige Kürze des Werkes und nennt konkrete zeitgenössische Komponisten – nämlich Mahler und [Richard] Strauss – als Referenzpunkte, von denen sich Sibelius abgrenze (Andersson 1911: 171).⁶⁷⁰ Angesichts solcher so früh nahezu gleichzeitig im Diskurs erscheinender Ähnlichkeiten liegt die Frage nahe, ob diese Aussagen auf eine Quelle zurückgehen könnten, die in den veröffentlichten Diskursausschnitten nicht erscheint. Denn Katilas und Anderssons Formulierungen scheinen Sibelius' später berühmt gewordene Wendung aus seinem Brief an Rosa Newmarch vom 2.5.1911 vorwegzunehmen:

Meine neue Sinfonie ist eine[!] vollständige Protest gegen d. Compositionen heutzutage. Nichts – absolut nichts vom Cirkus. (Sibelius 2011: 130.)

⁶⁷⁰ Interessanterweise bezeichnet Wegelius in seiner Musikgeschichte Mahlers Musik als „ethisch“ (Wegelius [Törnudd] 1904: 616) und schreibt über Strauss, seine Musik bliebe trotz ihres Realismus „in den Grenzen der Kunst“ (ebd.: 618). Angesichts der einhelligen Heranziehung der beiden Komponisten als Gegenbild zu Sibelius in den Rezensionen zur 4. Sinfonie könnte in und mit diesem Diskursstrang ein Umbruch in deren Rezeption in Finnland konstatiert werden.

Katila war während einer intensiven Phase des Arbeitsprozesses im August 1910 bei Sibelius zu Besuch gewesen (Sibelius 2005: 51), und Sibelius beurteilte Katilas Rezension in seinem Tagebuch am 7.4.1911 als „verständnisvoll“ (ebd.: 74). Dabei notiert Sibelius auch, dass Andersson über ihn schreibe (ebd.), was als Hinweis auf die geplante oder in Arbeit befindliche, am 15.4. erschienene Besprechung verstanden werden muss. Zu diesem Komplex gehört auch der Artikel über die Sinfonie von Axel Carpelan, der am 21.4.1911 in *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning* erschien und bereits eine ausgeschmückte Zusammenfassung der wichtigsten Elemente aus den Rezensionen von Katila und Andersson ist, darunter das Denkbild vom Protest gegen die „Ausartung“ der Instrumentalmusik in Deutschland zu „einer Art musikalischer Ingenieurskunst“ (Carpelan 1911: 7; s. Textanhang).⁶⁷¹

Aus der Chronologie der schriftlichen Quellen alleine lässt sich also nicht mit Sicherheit ableiten, ob die Aussage der Kritiker die des Komponisten beeinflusst hat oder umgekehrt, da es entsprechende frühere mündliche Äußerungen von Sibelius gegenüber beiden Rezensenten gegeben und diese sich ihrerseits untereinander ausgetauscht haben könnten: Alle drei Akteure, die im finnischen Diskurs nahezu gleichzeitig an der Konstruktion des Denkbilds von Sibelius' Sinfonie als Gegenentwurf zur Überladenheit zeitgenössischer mitteleuropäischer Orchestermusik beteiligt waren, standen in persönlichem Kontakt zum Komponisten. Dass Sibelius selbst die Äußerung über die Sinfonie als „Protest“ erst später schriftlich formulierte, schließt also zunächst einmal nicht aus, dass er der *author* (Goffman 1992 [1981]: 144) und mithin auch einflussreicher *ideology broker* in diesem Diskursstrang gewesen sein kann, während die anderen Akteure lediglich *animator* (ebd.) waren.⁶⁷² Allerdings wird die Opposition Sibelius <> Richard Strauss bereits 1908 in

671 Der Umgang der finnischen Sibelius-Forschung mit diesen Quellen und ihrer Chronologie darf als, vorsichtig gesagt, eigentümlich bezeichnet werden. Salmenhaara datiert das Erscheinen von Carpelans Artikel ohne jeglichen Quellennachweis vage um drei Wochen vor, auf „einige Tage vor der Uraufführung“ (Salmenhaara 1984: 281). Tawaststjerna wiederum belegt den von ihm zitierten Ausschnitt (Tawaststjerna 1989 [1971]: 232) nicht etwa mit dem Verweis auf die Carpelan-Originalquelle, sondern auf eine finnische Zeitungsnotiz vom 26.4.1911 (Tawaststjerna 1989 [1971]: 386 [Fn. 36]), die jedoch nichts als die Meldung enthält, dass in Göteborg ein Artikel über die Sinfonie erschienen sei (Helsingin Sanomat 1911: 6). Auf die Chronologie der Texte (Katila > Andersson > Carpelan > [Sibelius]), und damit die Tatsache, dass – wenn überhaupt einer der drei Autoren – zuvörderst Katila (und nicht, wie Tawaststjerna vermutet, Carpelan) in diesem Zusammenhang das „Sprachrohr“ (Tawaststjerna 1989 [1971]: 232) von Sibelius gewesen wäre, geht auch Tawaststjerna nicht ein. Woher beide Autoren ihre Kenntnis des Carpelan-Wortlauts bezogen haben, bleibt angesichts fehlender Quellennachweise im Dunkeln.

672 An diesem Beispiel zeigt sich deutlich, dass Beziehungen zwischen Akteuren als Faktor von Intertextualität berücksichtigt werden müssen, selbst wenn die Analyse nicht an deren möglichen Intentionen interessiert ist. Der mündliche Austausch zwischen Sibelius, Carpelan, Katila und

einem in Finnland zeitnah und breit rezipierten Text⁶⁷³ des deutschen Dirigenten Georg Göhler in der Zeitschrift *Der Kunstwart* konstruiert: „Und zu diesen völligen Antipoden Straußscher Kunst gehört eben auch Jean Sibelius“ (Göhler 1908: 262). Göhlers Text muss als wesentliche Äußerung aus dem Vorfeld des Diskurses betrachtet werden, auf den sich auch ein impliziter Hinweis bei Katila findet.⁶⁷⁴ Einer der zentralen Stränge im finnischen Diskurs zu der Sinfonie geht also auf die Adaption eines Denkbilds aus dem deutschen Sibeliusdiskurs zurück,⁶⁷⁵ und die 4. Sinfonie – die erste nach Göhlers Text entstandene – wird gleichsam als Beleg zu dessen These herangezogen. Hier lässt sich eine diskurshistorische Entwicklung sehr anschaulich beobachten: Die Reduziertheitsfigur wird in ein Denkbild (DIE SINFONIE PROTESTIERT GEGEN DIE OBERFLÄCHLICHKEIT/ÜBERLADENHEIT DER ZEITGENÖSSISCHEN MUSIK) überführt, das zu einer diskursspezifischen Formel aus den Komponenten PROTEST (meist als *vastalause*) und Realisationen von OBERFLÄCHLICHKEIT / ÜBERLADENHEIT gerinnt.⁶⁷⁶ Dieses ist im Diskurs durchgängig präsent und enthält einen starken, insbesondere in den frühen Belegen polemisch gefärbten Ausdruck von *stance*.

In der musikwissenschaftlichen Textproduktion (im weiteren Sinn, d.h. einschließlich der Vorkriegstexte) spielt die Reduziertheitsfigur hinsichtlich der Klanglichkeit eine geringere Rolle. Hier wird eher die Ökonomie der Formsprache und Motivorganisation hervorgehoben, jedoch selten in auffällig metaphorischen Realisationen. Insbesondere *karu* ist quantitativ unterrepräsentiert, während Konstruktionen *ex negativo* eine im Rahmen der kleinen Stichprobe überdeutliche Präsenz zeigen. Besonders auffällig ist, dass der am stärksten analytisch geprägte Text (Väisälä 2007; in *Musiikki*) keine einzige Realisation der Grundfigur enthält.

Andersson liegt im Dunkelfeld des Diskurses, das jedoch in den intertextuellen Bezügen zwischen den schriftlichen Äußerungen seinen Niederschlag findet.

673 Eine kurze Zusammenfassung erschien bereits wenige Tage nach dem Erscheinen des Originals (Uusi Suometar 1908), eine nahezu ungekürzte Übersetzung 1909 auf vier Ausgaben der *Sävel-tär* verteilt (Göhler 1909). Vergleiche der finnischen Übersetzung mit dem Original unternimmt Rautaoja (2020; 2023: 67–93), der sich allerdings auf einen Wiederabdruck aus dem Jahr 1926 bezieht und die zeitnahen Übersetzungen nicht berücksichtigt. In der finnischen Literatur zur 4. Sinfonie wird der Zusammenhang zwischen zahlreichen Gedankengängen und Formulierungen in Göhlers Text und den frühen Besprechungen im Übrigen nicht thematisiert.

674 Die „aus Deutschland stammende Redensart“ von den „fettigen Melodien“ (*silawaiset melodiat*) bei Katila (1911b: 5) ist eine anonymisierte referentielle Intertextualität; Göhlers Formulierung lautet „triefende Geigenphrasen“ (Göhler 1908: 267).

675 Dieses wiederum lässt sich mit dem uralten Heterostereotyp von nordischer Kargheit als Gegenpol zu südlicher Überfeinerung in Verbindung bringen (s. 2.2.1).

676 Die Reduziertheit der 4. Sinfonie wird allerdings mit einer dieser Formel eng strukturverwandten Formulierung auch als „direkter Gegensatz“ (Haapanen 1926: 18; s. S. 213–214) zu Sibelius' eigenem früheren Stil bezeichnet.

Tab. 13: Realisationen von REDUZIERTHEIT in musikwissenschaftlichen Texten

Kategorie/Instanz	Buch/Buchbeitrag (6)	Suomen musiikin v.-kirja (2)	Suomen musiikkilehti (5)	Tidning för musik (1)	Säveletär (1)	Työväen Musiikkilehti (1)	Musiikkitieto (3)	Musiikki (1)	Uusi Säveletär (1)	Summe
Reduziertheit > Reduziertheit ex negativo	5	1	3	3	2	2	2	0	0	18
Reduziertheit > knapp, konzentriert, fragmentarisch	8	5	2	1	0	0	0	0	0	16
asketisch, zurückhaltend, maßvoll > <i>askeettinen</i>	2	1	1	0	0	0	1	0	0	5
Reduziertheit > Logik, Konsequenz, Ratio	2	3	0	0	0	0	0	0	0	5
Instrumentation reduziert > <i>soitinnus/orkesterinkäyttö selkeää, kevytkasvuista, hienostunut, punnittu</i>	3	0	0	0	1	1	0	0	0	5
Instrumentation reduziert > Kammermusikalisch	4	0	0	0	0	0	0	0	0	4
Reduziertheit > klar, rein	0	0	0	2	2	0	0	0	0	4
asketisch, zurückhaltend, maßvoll > <i>hillitty</i>	1	0	1	0	1	0	0	0	0	3
Reduziertheit > einfach	0	0	1	0	1	1	0	0	0	3
Reduziertheit > Klassizität, [Wiener] Klassik, Klassizismus	1	1	0	1	0	0	0	0	0	3
karg, nackt, kahl > karu	1	0	1	0	0	0	0	0	0	2
Instrumentation reduziert > Durchhörbarkeit	1	0	0	1	0	0	0	0	0	2
Reduziertheit > zart, fragil	1	0	1	0	0	0	0	0	0	2
Reduziertheit > Linearität	2	0	0	0	0	0	0	0	0	2
Reduziertheit > <i>pettuleipä</i>	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Instrumentation reduziert > ex negativo	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Instrumentation reduziert > kleine Orchesterbesetzung	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Sparsam, schmucklos, arm > Sparsamkeit	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1
Summen	33	11	10	9	7	4	3	0	0	77

Für die Entfaltung des in den frühen Rezensionen angelegten Diskursmaterials entlang von Textsortendifferenzen ist dies ein gutes Beispiel: In der bivalenten Kommunikation stehen Prädikationen im Vordergrund, die sich am unmittelbaren Höreindruck manifestieren; in der wissenschaftlichen Kommunikation wird der Leseeindruck der Partitur als Grundlage deutlicher identifizierbar.

Eine charakteristische Ausnahme ist Tarastis semiotischer Ansatz, der die gesamte Sinfonie entlang von zentralen Isotopien analysiert (s. 6.1.7.6) und damit aus einer an Gesten und „Aktanten“ orientierten Perspektive zu einer Kombination von Prädikationen findet, die aus dem Reduziertheits-Diskursstrang bekannt ist und die er mit dem Diskursmarker *kuten tunnettua* ‘wie bekannt’ auch explizit als transtextuellen Verweis einführt:

Neljännän sinfonian orkestrointia leimaa, kuten tunnettua, tietty **kamarimusiikillisuus ja pidättyvyys suhteessa myöhäisromanttisiin sointiorgioihin**, läpikuultavuus, joka on yhteydessä tiettyyn, **jousikvartetto**‘ sointiin niin kuin on usein huomautettu (Johnson, Tawaststjerna⁶⁷⁷). Tätä yleistä **läpikuultavuutta ja karuutta sekä tummuutta** vastaan korostuvat tietyt orkestraaliset tehot merkiten aina *débrayagea* tällä **isotopialla** ts. poikkeamista siitä, mikä on teoksen luonteelle ominaista, „**normaalia**“.⁶⁷⁸ (Tarasti 1991: 48 [Kursivierung orig.])

Dieser Text spiegelt die Strukturierung des Diskurses in entlang von Isotopien organisierten Strängen und ist ein Beispiel dafür, wie die aus den bivalenten Diskursbeiträgen geläufige Kombination von formelhaften Versatzstücken auf wissenschaftliche Texte übergreift. Die Tatsache, dass Tarasti das durchhörbar Karge und Dunkle als das „Normale“ (*normaalia*) des Werkes identifiziert, unterstreicht einmal mehr die zentrale Bedeutung der Reduziertheitsfigur.

6.1.4.3 Der *pettuleipä*-Diskursstrang

Während die bisher analysierten besonders erfolgreichen Realisationen der Reduziertheitsfigur in ihrer Bildhaftigkeit relativ blass und gerade deshalb für variative Reformulierungen geeignet sind, ist das Attribut *pettuleipä* zentrales Ausnahmebeispiel dafür, wie sich eine stark bildhafte, kulturhistorisch aufgeladene Metapher im Diskurs durchsetzte. Elmer Diktonius,⁶⁷⁸ der mit seinen zweisprachigen Äußerungen gewissermaßen als Bindeglied zwischen dem finnisch- und schwedischsprachigen Segment innerhalb der finnischen Diskursgemeinschaft agierte, prägte das Epitheton zunächst auf Schwedisch als *barkbrödssymfoni* ‘Rindenbrotsinfonie’. Es erscheint eher beiläufig, doch im Zusammenhang mit einem Verweis auf die 4. Sinfonie als Wegscheide in Sibelius’ Werk:

[...] mästarens fjärde symfoni, **barkbrödssymfonin, den stora stildelaren** i Sibelius produktion⁶⁷⁹ [...] (Diktonius 1931: 128).

⁶⁷⁷ Tarasti übergeht, dass die Streichquartett-Zuschreibung bereits bei Katila (1911b) erscheint.

⁶⁷⁸ Diktonius (1896–1961) war einer der wichtigsten Schriftsteller der finnischen Zwischenkriegsmoderne, aber auch Komponist eines schmalen, teils radikalen Œuvres, das in Finnland auf Ablehnung stieß (Niemi 2001).

In einer umfangreicheren Rezension aus dem folgenden Jahr wird das Motiv ausgebaut und mit der Oppositionsfigur arm<>reich verknüpft:

Hur **lyser ej guld**et på dess botten genom den **kargt** torftiga **instrumentationen**; vilket livräddande värde har ej denna **barkbröds**bit, detta **rika armod** itider då **konsten** alltför ofta blivit **en billig lyx**?^{cxxxii} (Diktonius 1932: 74).

Darin ist die gesamte narrative Konstruktion konzentriert, und es wird ein ganzer Diskurskomplex aus dem Vorfeld aktiviert. Der „billige Luxus“ (*billig lyx*), der mit der „reichen Armut“ (*rika armod*) eine gleichsam chiasmatische Isotopiekette bildet, ist eine Realisation der Komponente OBERFLÄCHLICHKEIT. Das Bild vom Gold unter der kargen (schwed. *karg*, ein Kognat zu *karu*) Instrumentation lässt sich als weitere Anspielung auf die zweite Strophe von *Vårt land* identifizieren,⁶⁷⁹ die auch im finnischsprachigen Diskurs aufgegriffen wird:

Ulkonaisesti se on köyhä ja vailla aistiviehätystä, mutta mikä **aito kulta tämän erämaapuron pohjalla kimmeltääkään**^{cxxxiii} [...] (I. R. 1956: 7).

Aber auch die Rindenbrot-Metapher ist eine Runeberg-Referenz, nämlich auf dessen Gedicht über den Bauer Paavo (*Bonden Paavo*, fi. *Saarijärven Paavo*),⁶⁸⁰ in dem es heißt:

Paavo tog sin hustrus hand och sade: „Herren prövar blott, han ej förskjuter. Blanda du till hälften **bark i brödet**, jag skall gräva dubbelt flera diken, men av Herren vill jag vänta växten.“^{cxxxiv} (Runeberg 1998: 84.)

Dies ist nicht Runebergs einzige, aber wohl die bekannteste poetische Realisation des finnischen Autostereotyps vom zähen Volk im Kampf gegen die karge Natur, die von dem Rindenbrot-Motiv Gebrauch macht.⁶⁸¹ Diktonius’ Anspielung fügt sich in das Kontinuum von Weiterentwicklungen der Reduziertheitsfigur, die er selbst

⁶⁷⁹ *Vårt land är fattigt, skall så bli / För den, som guld begär. [...] För oss med moar, fjäll och skär / Ett guldland dock det är* („Unser Land ist arm und wird es sein / Für den, der Gold begehrt. [...] Für uns mit Mooren, Gebirge und Schären / Ist es doch ein Goldland“) (Runeberg 1848: 1).

⁶⁸⁰ Zu Runebergs Saarijärvi-Reise, auch im Zusammenhang mit dem Diskurs zu nationaler Symbolik s. Kannisto (2007: 167–170); zur Position des Gedichts im finnischen *kurjuusdiskurssi* ‘Elendsdiskurs’ ebd.: 205.

⁶⁸¹ Eine andere Gedichtstrophe aus *Fänrik Ståhls sägner* bindet das Rindenbrot in das Denkbild vom armen, aber geliebten Vaterland ein: *Hur kunde, arma fosterland / Du dock så älskadt vara / En kärlek få, så skön, så stark / Af dem du närt med bröd af bark!* („Wie kannst du, armes Vaterland / doch so geliebt nur werden / Eine Liebe bekommen, so schön, so stark / von dem, den du mit Rindenbrot genährt!“) (Runeberg 1848: 10).

bereits 1916 erstmals verwendet und dort das Attribut des Asketischen in den Diskursstrang eingeführt hatte (Diktonius 1916: 95–96). Mit dem Satz

Ett land, ett folk finns i denna **enbuskmusik** [...] ^{cxv} (Diktonius 1932: 74).

variiert Diktonius diese Aussage noch einmal unter Verwendung einer naturentlehnten Metapher, die unmittelbar an die (idealisierte) Vorstellung nationaler Einheit anknüpft.⁶⁸² Auch der widerstandsfähige Wacholder wurde in der finnischen Literatur als Symbol von Zähigkeit angesichts widriger (klimatischer, topographischer, aber auch politischer) Umstände verwendet.⁶⁸³ Obwohl also auch die Wacholdermetapher einen Bezug zu einer literarischen Realisation des Resilienz narrativs enthält, blieb sie ein *hapax legomenon*. Die Rindenbrotmetapher wurde jedoch griffiger, in Form eines Epithetons, eingeführt⁶⁸⁴ und bald in einer Tageszeitung auch auf Finnisch publik gemacht. Die Faktoren Reichweite, Sprache und Wortform, möglicherweise aber auch außersprachliche Präsenz des Quellbereichs,⁶⁸⁵ spielen hier in Kombination eine große Rolle. Eine völlig erschöpfende Erklärung dafür, wie es kam, dass *pettuleipäsinfonia* sich durchsetzte, während die im diskursiven Potenzial latent enthaltene Alternative **katajasinfonia* nicht realisiert wurde, liefern jedoch alle diese Überlegungen nicht.

682 Dies ist, aus der Minoritätsperspektive eines Finnlandschweden, nicht zu unterschätzen. Auch Wasenius (1911: 5) formuliert, dass sich „ein Volk“ in der Bewunderung von Sibelius versammle.

683 Ein auf diesem Bild basierender programmatischer Text, auf den Diktonius' Konnektion von *enbusk* 'Wacholder' und *folk* 'Volk' anspielen könnte, ist der kurze Essay *Katajainen kansani* ('Mein wacholdergleiches Volk') von Juhani Aho (Aho 1899: 9–11). Der Text entstand bereits 1891, ist also keine unmittelbare Reaktion auf das Februarmanifest (s. 2.1.3). Dennoch ist die politische Konnotation des (passiven) Widerstands eindeutig.

684 Die Verwendung charakteristischer Beinamen für Sinfonien (und Sonaten) ist seit der Wiener Klassik gängig; in den seltensten Fällen stammen diese Beinamen jedoch von den Komponisten selbst. Der Prozess der Namensgebung für Sibelius' 4. Sinfonie folgt also einem musik- und rezeptionsgeschichtlichen Muster und ist zugleich ein weiteres Element in der Etablierung des Werkes als Kollektivsymbol.

685 Die Praxis der Verlängerung von Brotgetreide mit Baumrinde wurde noch während des finnischen Bürgerkriegs 1918 (Hentilä & Hentilä 2018: 249) und selbst in den 1930er Jahren stellenweise angewandt: *Ilkka* (22.2.1932: 4) enthält auf derselben Seite die Meldung, dass in der Provinz Kainuu wegen der hohen Arbeitslosigkeit auf Rindenbrot zurückgegriffen werde, und die Ankündigung einer Rundfunksendung von Sibelius' 4. Sinfonie. Im Zeitungskorpus findet sich frappierenderweise auch ein Bericht über den Nährwert und Vitaminreichtum von *pettuleipä* aus dieser Zeit (*Uusi Suomi* 1935: 12) auf einer Seite mit einer Rezension zur 4. Sinfonie (Klemetti 1935: 12). Diktonius' Bild verweist also nicht nur auf eine weit zurückliegende Vergangenheit und ein Symbol aus einer alten nationalen Erzählung, sondern auch auf eine immer noch präsente Erfahrung.

Die letzte Stufe des „Katachresenmäanders“ (Link 1984: 75), bei der Diktonius mit jeder Variante von stärkeren Bildbrüchen Gebrauch macht,⁶⁸⁶ ist eine erneute Erweiterung der Reduziertheitsfigur:

[...] 30.000 höstgrå sjöar och på något underligt sätt en hälsning från Bach^{xxxxvi} (Diktonius 1932: 74).

Diese wird hier durch Verweis auf [J. S.] Bach realisiert, also auf einen Komponisten, der prototypisch oder gar klischeehaft für Strenge, Konzentration, Handwerklichkeit, aber auch und nicht zuletzt für die deutsche protestantische Tradition steht (s. etwa Veit 2001: 244–246), während die „30.000⁶⁸⁷ herbstgrauen Seen“ zwar ebenfalls ein Stereotyp sind, aber zugleich als subtile Implikation der Koli-Interpretation (s. 6.1.6) gelesen werden könnten. Der gesamte Absatz erweist sich damit als eine Art Konzentrat des bis dahin etablierten diskursiven Minimums.⁶⁸⁸ Diktonius verwendet die Rindenbrotmetapher selbst auch auf Finnisch, wenn er die 4. Sinfonie als *abstraktisoitu pettuleipä* ‘abstrahiertes Rindenbrot’ bezeichnet (Diktonius 1937: 42). Die exakte finnische Entsprechung zu *barkbrödsymfoni* jedoch, *pettuleipä-sinfonia*, wurde nicht von ihm in den Diskurs eingeführt, sondern wohl von dem in Oulu tätigen deutschen Klavierpädagogen Helge Lück (1934: 5).

Wie der weitere Verlauf dieses Diskursstranges im Finnischen zeigt, hat das griffige metaphorische Kompositum eine starke Durchsetzungskraft, kann jedoch ohne den (bei Diktonius unzweifelhaften) Resilienz-Kontext auch missverstanden werden. Tawaststjerna verweist auf das Ambiguitätspotenzial dieser Verkürzung und gibt zugleich eine Paraphrase des gesamten Denkbilds, die auch den *sisu*-Aspekt in Diktonius’ Äußerung entschlüsselt:⁶⁸⁹

[...] Diktoniuksen luoma epiteetti „pettuleipäsinfonia“, joka voidaan helposti tulkita väärin, vaikka luulenkin ymmärtäväni kirjailijan tarkoituksen: **verrata sinfonian style dépouilléta**

686 Die „reiche Armut“ kann als etabliertes Motiv betrachtet werden, so dass der Bildbruch zwischen Gold und karger Instrumentation relativ unauffällig bleibt. Die Zusammenziehung nationaler Einheit mit der Wacholdermetapher ist zumindest noch durch ein naturentlehntes Kollektivsymbol gedeckt. Zwischen den finnischen Seen und J.S. Bach jedoch lässt sich keine semantische Verbindung herstellen.

687 In einer späteren Version des Textes schreibt Diktonius von 60.000 Seen (Diktonius 1933: 45). Das Stereotyp von Finnland als „Land der Tausend(en)“ Seen hatte sich bereits Mitte des 19. Jahrhunderts, u.a. mit den volkstümlichen Schriften von Z. Topelius, etabliert (Haataja & Kallio 1994: 51–52).

688 Auf Diktonius’ Äußerung zur Figur der Schwerverständlichkeit wird unter 6.1.5 eingegangen.

689 Zur Verbindung zwischen Runebergs *Saarijärven Paavo* und dem *sisu*-Konzept s. Haataja & Kallio (1994: 70).

siihen **kaiken aineellisen äärimmäiseen rajoittamiseen, mitä Suomen erämaaluonto ja sen kovat elinehdot ihmiselta vaativat.**^{cxvii} (Tawaststjerna [Salmenhaara] 1989 [1971]: 255.)

Aus Diktonius' komplexem Denkbild, in das einerseits verschiedene Realisationen der Reduziertheitsfigur (Kargheit, Abstraktion) einfließen, andererseits aber eben auch die Vorstellung vom Durchhaltevermögen des finnischen Volkes, wird im finischsprachigen Diskurs jedoch oft eine eindimensionale Konnektion mit Armut und Bedrängtheit:

Kuinka häiritseviä assosiaatioita nostattaakaan mieleen tässä yhteydessä **puhe ”pettuleipäsinfoniasta” – Diktoniuksen onneton sanakeksintö.** Mitä tekemistä on fyysisellä **nälällä**, katovuosien sosiaalisella **kurjuudella** tämän sinfonian **ihmispsyken syvimmistä kerrostumista** kumpuavan depressiivisen vireen ja sitä kuvastavan **musiikillisen materia**n **niukuuden** kanssa? Vertaus on sopimaton.^{cxviii} (Ingman 1965: 28.)

Ingman zitiert also zwar noch die bekannte Isotopienstruktur (Hunger/Armut > Knappheit des Materials > psychologische Tiefe), aber er stellt hermeneutisch den Zusammenhang in Frage und distanziert sich in für einen wissenschaftlichen Text auffällig starker epistemischer Modalität davon.⁶⁹⁰ Murtomäki hingegen trennt die Metapher sowohl vom Verweis auf Hungerzeiten als auch auf die musikalische Faktur und bringt sie stattdessen *ex post* mit politisch-historischer und persönlicher Bedrängnis in Zusammenhang:

Kotona oli **sairautta**, normaalia **rahapulaa** [...]. Suomessa elettiin venäläisten nousevan painostuksen vuoksi **”finis Finlandiae”** tunnelmissa, **musiikillinen maailmankuva oli vahvassa käymistilassa.** Aineksia ahdistavaan ”pettuleipä”-ilmaisuu oli riittävästi.^{cxvix} (Murtomäki 1990a: 55.)

In beiden Fällen steht ein biografischer Deutungsansatz hinter dem Sprachgebrauch; bei Ingman persönlich-psychologisierend,⁶⁹¹ bei Murtomäki in einer Zusammenziehung mit der Rückprojektion auf politische und musikgeschichtliche

⁶⁹⁰ Die hier erstmals im Korpus artikuliert zurückgewiesene Rindenbrot-Bildes wurde in einer Rezension des Artikels in einer Tageszeitung ausdrücklich erwähnt (Mäkinen 1966: 13), also textorten- und medienübergreifend rezipiert. Ob Ingmans Haltung darauf schließen lässt, dass sich die Tragfähigkeit des Resilienzmotivs abschwächte, weil Armut in einer historischen Phase, in der sich der finnische Wohlfahrtsstaat etablierte, nicht mehr als positiv konnotierte Eigenschaft gelesen wurde, oder auf eine allgemeine Abneigung des konservativen Ingman gegen Diktonius, lässt sich nicht rekonstruieren.

⁶⁹¹ Tatsächlich entstand die Sinfonie zu einer Zeit, während der Sibelius mit großer Selbstdisziplin auf Alkohol und Zigarren verzichtete (Tawaststjerna [Salmenhaara] 1989 [1971]: 124). Hierauf wird im Diskurs gelegentlich angespielt, etwa bei Rähälä (2017: 4).

Entwicklungen, die allerdings ignoriert, dass die *pettuleipä*-Metapher erst zwanzig Jahre nach dem *finis finlandiae*-Ruf⁶⁹² entstand. In beiden Fällen wird also der Grundton von Diktonius' originalem Denkbild, das mit dem dahinterstehenden protestantischen Optimismus eine Realisation des *sisu*-Konzepts ist, zumindest überhört oder gar bewusst ignoriert.

Das Ende dieses Umdeutungsprozesses wird durch eine Äußerung markiert, in der Attribute, die im Diskursverlauf ursprünglich alle als Realisationen der Grundfigur der Reduziertheit eingeführt wurden, als Antipoden erscheinen und die Figur so gleichsam mit sich selbst kurzgeschlossen wird:

”Pettuleipäsinfonian” asemasta Sibelius tarjosi kuulijoilleen ”**puhdasta vettä**”, jonka arvoa ei yleisemmin ottaen tajuttu. [...] Sibelius tunsikin Busonin ajaman ’**nuorklassismin**’ periaatteen, jotta merkittävästi pikemminkin **antiteesia sekä myöhäisromantiikalle että aikansa ismeille** [...].^{cxl} (Murtomäki 1990a: 100)

Die im Diskurs etablierte Verknüpfung von Reinheit, Kargheit und Resilienz ist nun zwar gekappt, die Opposition *pettuleipä* <> *puhdasta vettä* ‘reines Wasser’⁶⁹³ > (*nuor*)*klassismi* ‘Junge Klassizität’⁶⁹⁴ lässt jedoch die bei Diktonius eingeführten Konnektionen der Rindenbrotmetapher nicht völlig außer Acht: Die Reduziertheit wird als Stilwandel interpretiert und die Protestformel dahingehend umgedeutet, dass sich über die reduzierte Faktur eine stilistische Resilienz im Sinne klassischer Zeitlosigkeit realisiere. Die Reduziertheitsfigur als solche jedoch bleibt im Diskurs nahezu unumstritten.⁶⁹⁵

Die *pettuleipä*-Metapher kann mit ihrer diskursiven Wirkmächtigkeit als Paradebeispiel eines diskursiven Ereignisses gelten: Zwar ist die damit auf eine kompakte Form gebrachte Aussagekonstellation bereits zuvor etabliert, und diese wiederum enthält zahlreiche Bezüge zu außersprachlichem Wissen. Ein Ereignis in der außersprachlichen Welt, das einen unmittelbar prägenden Einfluss auf die Bildung

692 Mit diesem Schlagwort reagierte ein nationalistischer Duma-Abgeordneter auf die Verabschiedung von Maßnahmen, die die finnische Autonomie weiter einschränken sollten (Silvennoinen 2017: 465).

693 Die (Quell-)Wasser-Metapher geht auf eine Äußerung von Sibelius über seine 6. Sinfonie zurück, die bereits in Grays Sibelius-Biographie erwähnt wird (s. etwa Haapanen 1933: 52). Murtomäki verwendet das Bild auch gleich in einer Besprechung einer Einspielung des Werkes (Murtomäki 1990b: B8), damit projiziert er also seine eigene Interpretation des Werkes auf die musikalische Interpretation.

694 Zu der morphologisch und begriffsgeschichtlich problematischen Wiedergabe von Klassizität mit *klassismi* (statt *klassisuus*) s. S. 121.

695 Eine außergewöhnliche Ergänzung mit angedeutetem Korrekturcharakter ist *makoisalle maistuva pettuleipä* ‘köstlich schmeckendes Rindenbrot’ (Määttänen 1981: 44).

dieses epistemischen Kondensators gehabt hätte, ist hingegen nicht identifizierbar. Auch wenn Diktonius' gelegentlich als Urheber angeführt und im Zuge der agonalen Auseinandersetzung um die Gültigkeit des Epithetons auch explizit (wie von Ingman) oder implizit⁶⁹⁶ angegriffen wird, ließe sich dessen Verbreitung auch kaum auf seine Autorität zurückführen – Diktonius war wohl kaum eine gesellschaftlich breit anerkannte Konsensfigur mit entsprechender *voice*.⁶⁹⁷ Die Ereignishaftigkeit und Wirkung von *pettuleipäsinfonia* ist eine überwiegend sprachliche, aus dem Diskurs heraus induzierte.

Die eingehende Analyse dieses Diskursstranges hat jedoch gezeigt, dass es nicht ausreicht, die inhaltliche Proposition, die in dem Denkbild der reduzierten Faktur zum Tragen kommt, als Gerüst dieses Diskursstranges zu verfolgen, sondern dass die entscheidenden Erkenntnisse sich aus den Variationen der konkreten sprachlichen Realisationen ergeben: Nur eine linguistische Analyse, die auch das Vorfeld des Diskurses einbezieht, kann (gewissermaßen durch die Freilegung archäologischer Schichten) zutage fördern, wie es kommt, dass eine Aussage annähernd gleichen Inhalts in ihrer jeweiligen Äußerungsform erscheint. Dass zur Identifikation dieser Hintergründe ein breiter kulturspezifischer Wissensrahmen gesteckt werden muss, liegt auf der Hand: Mit Hilfe eines induktionistischen *Grounded Theory*-Ansatzes ließen sich zwar Denkbilder wie das der „reichen Armut“ identifizieren, doch wäre die Interpretation der Befunde ohne „theoretische Sensibilität des Forschers“ (Bock 2018: 310), also hier das Wissen um den sozialgeschichtlichen und literarischen Hintergrund der Rindenbrotmetapher oder das ursprünglich von außen projizierte Bild von Sibelius als Antipode zu Strauss, in zentralen Punkten unvollständig. Dass und wie das *pettuleipä*-Bild, und zwar erst Jahrzehnte nach seiner Einführung, uminterpretiert wird und sich eine agonale Auseinandersetzung um seine Gültigkeit entspinnt, unterstreicht jedoch auch, das für die Identifikation von Diskurswandelprozessen eine breite diachrone Korpusabdeckung bedeutsamer ist als die schiere Größe von Korpora.

⁶⁹⁶ Der Dirigent Okko Kamu weist die *pettuleipä*-Zuschreibung kategorisch zurück, bezeichnet die Sinfonie als „kulinaristisch“ und kündigt an, er würde den Urheber der Bezeichnung „eigenhändig erwürgen“, wenn er wüsste, um wen es sich handelt (Luukkonen 2011: 21). Bereits 1974 war eine Rezension zu einer Aufführung der 4. Sinfonie unter Kamu mit der Überschrift *pettuleipä nektariksi* 'Rindenbrot zu Nektar' (Aaltoila 1974: 12; vgl. auch die Besprechung von Tawaststjerna (1976) zu demselben Konzert) erschienen. Solche seltenen Gegenpositionen sind qualitativ relevant, weil sie quer zur Sättigungstendenz des Diskurses stehen. Möglicherweise kommt so auch ein Überdruß an den stereotypen Charakterisierungen des Werkes zum Ausdruck; insofern wäre in Kamu's Äußerung eine Verwandtschaft zu Murtohäkis *pettuleipä* > *lähdevettä*-Umdeutung zu erkennen.

⁶⁹⁷ Als Roter, Modernist und (wenn auch zweisprachiger) Finnlandschwede vereinte Diktonius gleich mehrere Randständigkeiten auf sich.

6.1.5 Grundfigur SCHWERVERSTÄNDLICHKEIT

Um die Problematik, Unzugänglichkeit, Rätselhaftigkeit, Eigenwilligkeit, die skeptische Rezeption und die Aufführungsschwierigkeiten der 4. Sinfonie lagert sich ein umfangreicher Komplex von semantisch miteinander verbundenen Äußerungen an. Auch hier zeigt sich das Bild, dass einige Kategorien präferiert durch dominante Einworteinheiten realisiert werden. Dass sich bei der Darstellung der (anfänglichen) Rezeptions- und der Aufführungsschwierigkeiten eine so deutliche Abweichung von diesem Muster erkennen lässt, hat vorwiegend strukturelle Gründe. Es handelt sich um komplexere Aussagen, die zu ihrer Realisation in der Regel Mehrwortausdrücke mit entsprechend größerer Variationslatenz benötigen.⁶⁹⁸

Tab. 14: Unterkategorien von SCHWIERIGKEIT, ANSPRUCH, GEHALT im Sibelius-Korpus.

Unterkategorie	Doku- mente	%/ 428	häufigste Instanz(en)	Doku- mente	%/ 428
Introspektiv, introvertiert, nachdenklich	122	28,5	<i>sisäänpäinkäätynyt</i>	36	8,4
Düsternis, Tragik	112	26,2	<i>traagi nen, -ikka</i>	32	7,5
merkwürdig, problematisch, kontrovers	87	20,3	<i>outo</i>	19	4,4
			<i>ongelma, -llinen, -llisuus</i>	18	4,2
Schwerverständlichkeit	86	20,1	<i>vaikeatajuinen</i>	31	7,2
Neuartigkeit	79	18,5	<i>modern i, -ismi</i>	22	5,1
Rezeptionsschwierigkeiten	80	18,7	<i>usein, uudestaan kuultuna</i>	11	2,6
Rätsel, Frage, Geheimnis, Mystik	78	18,3	<i>arvoitu s, -ksellinen</i>	31	7,2
			<i>salaperäinen</i>	21	4,9
Eigenwilligkeit, Eigenständigkeit, Eigensinnigkeit	73	17,1	<i>yksillöllinen</i>	17	4,0
			<i>omalaatuinen</i>	15	3,5
tief(gründig)	65	15,2	<i>syv ä, -in</i>	31	7,2
Radikalität	41	9,6	<i>rohke a, -in</i>	11	2,6
Aufführungsschwierigkeit	37	8,6	<i>esittäjille vaativa, vaikea, ongelmallinen</i>	7	1,6
Seele, Psyche, Psychologie	37	8,6	<i>sielu, -kkuus, -llinen</i>	15	3,5
Schwer, episch, ernst, massiv	24	5,6	<i>vakava</i>	8	1,9

⁶⁹⁸ Allerdings gibt es auch bei dieser Kategorie Ansätze zu (für das Finnische charakteristischen) komprimierten Einwortrealisationen wie etwa *oudoksutuin* 'die das meiste Befremden auslösende [Sinfonie]' (Sirén 2003). Möglicherweise motiviert jedoch das erzählerische Element gerade in der Realisation des *per aspera ad astra*-Narrativs von der anfänglichen Ablehnung und späteren Durchsetzung des Werkes zu stärkerer Ausschmückung und Variation in den diskursiven Realisationen.

Die folgende Analyse legt den Fokus auf die abstrakte Prädikation der ‚Schwerverständlichkeit‘ in engen sprachlichen Realisationen.⁶⁹⁹ Die häufigste Einzelinstanz dieser Kategorie basiert auf *vaikeatajuinen* (s. Tab. 23 im Anhang für die detaillierte Auflistung aller Instanzen). Dieses Kompositum aus *vaikea* ‚schwierig‘ und der adjektivischen Ableitung *-tajuinen* ‚verständlich‘ (< *taju* ‚Sinn, Verständnis‘) wird bei Katila (als Superlativ *vaikeatajuisin*) eingeführt. Hinzu treten Varianten unter Verwendung von *vaikea* und alternativen Realisationen von VERSTEHEN (*ymmärtää* ‚verstehen‘, *lähestyä* ‚sich nähern‘) sowie Realisationen *ex negativo*:

Neljäs sinfonia **ei** kuulu Sibeliuksen **helppotajuisimpiin**^{cxlii} [...] (Korpinen 1983b: 8).

Auch Ausdrücke mit umschriebenen, syntaktisch und semantisch komplexeren Realisationen wurden berücksichtigt, wenn die Grundbedeutung ‚schwer zu verstehen‘ zweifelsfrei war, z.B.:

Tummanpuhuvaa neljättä **pidetään yleensä** kuulijalle **haastavimpana**^{cxlii} (Luukkonen 2009: 19).

Der (teils nur als Nuance wahrnehmbare) Unterschied zu der Aussage, dass sich das Werk erst bei mehrfachem, genauerem Hören erschließe, sowie zur Beschreibung der skeptischen Rezeption, besteht darin, dass die engen Realisationen die Schwerverständlichkeit als intersubjektiv nachvollziehbare, gleichsam objektive Eigenschaft des Werkes markieren, während die Beschreibung ablehnender Reaktionen oder zögerlicher Akzeptanz die Verstehensprobleme nicht dem Werk, sondern dem Publikum anlastet. Die Kombination aus Publikumperspektive und intersubjektivem Verstehensaspekt muss auch unterstrichen werden, um die Grundfigur gegen verwandte Aussagemuster abzugrenzen, die die Perspektive des Komponisten evozieren (z.B. seinen angenommenen „Seelenzustand“) oder ästhetische Einordnungen (Modernität, Radikalität, Dissonanzenreichtum) benennen. Syntaktisch auffällig ist, dass *vaikea(tajuinen)* häufig mit impersonalen Diskursmarkern in Form einer MAN SAGT-Konstruktion⁷⁰⁰ kombiniert wird. Damit erscheint die Evidentialität

⁶⁹⁹ Unter den zahlreichen Auseinandersetzungen mit der Problematik des ‚Verstehens‘ von Musik sei auf Brandstätter (1990: 12–26), Faltin (1973) und U. Müller (1990) verwiesen. Vieles spricht dafür, dass es sich um eine Begleit- und Folgeerscheinung der Emanzipation der Musik von fixierten liturgischen oder gesellschaftlichen Funktionen handelt. Die sich daraus ableitende Idee einer Schwer- oder Unverständlichkeit wäre damit im Kern ein Konzept autonomer Musik, das seit der (späten) Wiener Klassik und vor allem mit der Romantik erst denkbar würde.

⁷⁰⁰ So werden hier Wendungen wie *on pidetty*, *pidetään* ‚wird gehalten für, man hält‘, *monet pitävät* ‚viele halten für‘, *on sanottu* ‚wird gesagt‘, *tunnetusti* ‚bekanntermaßen‘ bezeichnet. Bei weitem die häufigsten – etwa ein Drittel der im Korpus identifizierten – Konstruktionen dieser Art entfalten auf die Kombination mit Schwerverständlichkeit.

für die Schwerverständlichkeit an den Diskurs oder an die *common knowledge* delegiert, die Haltung der *conceptualizer* zu der Aussage wird offen gelassen: Möglich ist sowohl die Lesart der impliziten Identifikation wie die der objektivierenden Distanzierung. Ähnlich wie bei den Aussagemustern REDUZIERTHEIT+EX NEGATIVO begegnet also auch diese Instanz (respektive die übergeordneten Kategorien) häufig als diskursspezifische Formel nach dem Modell MAN SAGT+SCHWERVERSTÄNDLICH, mit der sich ein weiteres signifikantes Muster frühzeitig im Diskurs etabliert. Innerhalb des Rahmens von SCHWERVERSTÄNDLICHKEIT ist das quantitative Übergewicht einiger weniger Füller und Konstruktionen aber noch auffälliger. Dies wäre nicht signifikant, wenn diese sprachstrukturell oder fachspezifisch determiniert wären. Doch belegt die Bandbreite anderer, individueller Realisationen, dass die Auswahl aus zahlreichen alternativen Möglichkeiten besteht. Die Seltenheit des tatsächlichen Vorkommens dieser Alternativen jedoch unterstreicht die Präferenz für *vaikeatajuinen*.

Dies leitet über zu der Frage, wie es kommt, dass die finnische Diskursgemeinschaft die Sinfonie nicht nur in der unmittelbaren Reaktion auf ihre Neuartigkeit, sondern auch noch als dem Konzertpublikum bestens bekanntes Standardwerk des Repertoires so resilient als schwerverständlich deklariert. Im frühen Diskurs konnte die Prädikation noch als eingehegte Form der kritischen Beurteilung gelesen werden: Geht man von einem Szenario aus, in dem offene Kritik an Sibelius unsagbar ist, dann lässt sich die Skepsis des (breiten) Publikums auf diese diplomatische Formel bringen, wie es etwa bei Katila (1911b) mit dem Bericht über die „endlosen“ Debatten geschieht: Erschließt sich das Werk nicht (sogleich), ist das Publikum (aber ebenso der Komponist) durch diese Formel gewissermaßen entschuldigt. Die Zuschreibung ist damit ein zentrales Scharnier zwischen Fachleuten und Nichtfachleuten. Je mehr sie sich im Diskurs etabliert und Teil des werkbezogenen Gesamtnarrativs wird, umso mehr geht damit auch eine Identifikation einher. Die spezifisch an der Gattung der Sinfonie zu leistende Verstehensarbeit wird Teil des gemeinsamen kulturellen Projekts:

Mutta, saatamme vielä kysyä, mitä tekemistä on **vaikeatajuisella sinfonialla** ja **Suomen kansalla** keskenään? Sibeliuksen sinfonioista saattaa musiikillisesti nauttia joku murto-osaprosentti koko kansasta, muiden jäädessä ulkopuolelle. — Uskallamme ajatella: **säveltäjämestariimme tämän sävellyshaaran ymmärtäminen on tulevaisuuden asia**. Se käy käsikädessä **kulttuurin** kaiken **muun henkeväisyyden** kanssa.^{cxliv} (Leiviskä 1941: 8.)

Doch die Prominenz des konkreten Lexems und der dahinterstehenden Konnotationen erklärt sich teilweise auch aus kulturhistorischen Faktoren, die es zugleich beleuchtet: Zunächst einmal darf *vaikeatajuinen* keinesfalls als negative Beurteilung missdeutet werden. Die relationale Bezeichnung muss auch implizites Antonym zu *helppotajuinen* 'leichtverständlich' gelesen werden, das im Zusammenhang

mit Musik bereits Ende des 19. Jahrhunderts im Sprachgebrauch erscheint.⁷⁰¹ *Helppotajuiset konsertit* waren in Finnland seit dem späten 19. Jahrhundert beliebte Orchesterkonzerte, bei denen Werke in durchaus voller Besetzung, aber mit kürzerer Dauer, gemäßigt Anspruch und relativ hohem Bekanntheitsgrad aufgeführt wurden.⁷⁰² Die ostentative Herausstellung eines Werkes als *vaikeatajuinen* ist also nur vor diesem Hintergrund voll zu verstehen; sie adelt das Stück als ernsthaft, anspruchsvoll und gehoben wird auch als positiv wertendes Antonym zu „billiger“ leichter Unterhaltung eingesetzt:

Kummallakin alalla [scil. in der Literatur und der Musik] tapaamme laajan asteikon – **vaiketajuisista teoksista aina helppohintaiseen ajanvietteeseen** asti^{cxliv} (Pylkkänen 1944a: 131).

In diesem Zusammenhang könnte auch relevant sein, dass Göhler in seinem in Finnland so aufmerksam rezipierten Essay über Sibelius' Orchesterwerke (s. 6.1.4.2) einige der kleineren Kompositionen für die Programme von Volkskonzerten oder sogar ambitionierten Kurkapellen (!) empfohlen hatte (Göhler 1908: 264; 266). Die finnische Übersetzung wählt jedoch in all diesen Fällen konsequent *helppotajuisen konsertti*, was zu der Mutmaßung Anlass gibt, dass die letztgenannte Repertoireempfehlung als derogativ empfunden worden sein dürfte. Göhler hatte aber auch seiner Besorgnis darüber Ausdruck verliehen, dass Sibelius zu viel Schaffenszeit auf derartige Petitessen verwende (ebd.).

Der Einfluss von Göhlers Text auf den Sibelius-Diskurs wurde ja schon bei dem Strauss-Vergleich im Zusammenhang mit der Reduziertheitsfigur sichtbar. Doch auch im Kontext der Schwerverständlichkeit gibt es ein Indiz für Göhlers Einfluss, der über den Kopfsatz von Sibelius' 2. Sinfonie schreibt:⁷⁰³

⁷⁰¹ *Vaikeatajuinen musiikki* wurde einige Zeit auch als Äquivalent der Bezeichnung Ernste Musik verwendet, die im deutschen Urheberrecht ein Fachbegriff ist (die finnische Urheberrechtsgesellschaft TEOSTO benutzt heute *taidemusiikki* 'Kunstmusik'). Bei einer Radioumfrage zur Benennung von 'Unterhaltungsmusik' schlug die Sprachplanungskommission *helppotajuisen* und *yleistajuisen* 'allgemein verständlich' vor, die sich jedoch beim Publikum gegen *viihdemusiikki* nicht durchsetzen konnten (Kolehmainen 2014b: 152). Insofern ist *vaikeatajuinen musiikki* ein Relikt eines Paares komplementärer fachlicher Bezeichnungen.

⁷⁰² Zur Geschichte und Bedeutung dieses Konzerttypus s. Kurkela (2015). Es ist charakteristisch für das finnische Musikleben dieser Zeit, dass das Orchester am Tag zwischen den beiden Konzerten mit der Sibelius-Sinfonie ein solches *helppotajuisen konsertti* gab.

⁷⁰³ Göhlers Artikel mag, wie T. Mäkelä (2004: 173–174) andeutet, in seiner inhaltlichen Ausrichtung an der Zielgruppe der Zeitschrift orientiert und im deutschen Kontext eher nebensächlich gewesen sein, aber für die große Wirkung des Textes in Finnland spielt dies keine Rolle. Es verweist vielmehr im Gegenteil erneut auf die *receiver country*-Stellung, dass ein eher nebensächlicher Text in Finnland eine solche diskursive Dynamik auslöste.

Es gibt wirklich kaum etwas **Schwierigeres** in der ganzen Symphonieliteratur als diesen Satz. Brahms und Bruckner sind leicht, verglichen mit diesem ungemein **spröden**, aber auch ungemein **reichen** und feinen Satz. [...] Nur die **Eigenart** der nicht alltäglichen Gefühle, die sie ausdrückt, **erschwert zu Anfang das Verständnis**.⁷⁰⁴ So waren auch einst die ersten Sätze der Eroica, der Neunten [scil. Beethovens], vieles von Brahms, Bruckner, Mahler Rätsel und sind's für viele noch! (Göhler 1908: 268.)

Damit wird umso klarer, warum die (anfängliche) Schwerverständlichkeit des Werkes im Sprachgebrauch der finnischen Musikkritik eine Auszeichnung darstellt: Die Prädikation verbindet Sibelius mit den Größten unter den Sinfonikern. Auch die Unterkategorien der Grundfigur, dass die Sinfonie sich erst bei mehrfachem Hören verstehen ließe, respektive, dass die zahlreichen Aufführungen beim Publikum zu größerem Verständnis geführt haben, schließt an das narrative Muster der anfänglichen Unverstandtheit großer Kunst an.

Angesichts der Übermacht dieser Auffassung im Diskurs gehen die wenigen abweichenden Äußerungen nahezu unter, obwohl bereits Andersson, teils basierend auf ähnlichen Beobachtungen wie Katila,⁷⁰⁵ eine völlig gegensätzliche Position einnahm:

Men var då symfonin så märkvärdigt obegriplig? Nej! Formen är, vid närmare studium, likväl klar och översiktlig, linjerna rena, den motiviska gestaltningen mästerlig och proportionen förträffligt avvägda.^{cxiv} (Andersson 1911: 172–173.)

Dieser kategorische Widerspruch mit einer anschließenden auf musikalischen Befunden basierenden Korrektur lässt auch die Behauptung Katilas, die Schwerverständlichkeit des Werkes sei unumstrittener Konsens unter dem Publikum der Ur-aufführung gewesen, als fragwürdig erscheinen. Doch Anderssons Haltung wurde erst einige Jahre später ausnahmsweise reformuliert:

Männe det ej småningom är på tiden att **rucka den allmänna mening**, som i Sibelius' fjärde symfoni **ser något obegripligt** eller i lindrigaste fall något som kan anammas blott med motvillig möda och trögt besvär. En rosengård med konvaljer och krattade gångar är visserligen ej denna symfoni, men ej heller en öken där man traskar och törstar tills man dignar – **en bit absolut musik omramad av finsk natur: det borde man kunna tåla**.^{cxvi} (Diktonius 1932: 74.)

Mit der Abfuhr, die Diktonius der allgemeinen Auffassung von der Unverständlichkeit der Sinfonie erteilt, findet er sich ganz auf der Linie Anderssons. Diktonius geht

⁷⁰⁴ Die finnische Übersetzung lautet „vaikeuttavat aluksi ymmärtämistä“ (Göhler 1909: 72); *vaikeuttavat tajumista* wäre ungebräuchlich.

⁷⁰⁵ Während Andersson die Reduziertheitsfigur als Beleg gegen die Schwerverständlichkeit anführt, wird sie im finnischen Diskurs gerade als deren weitere Unterstreichung gesehen (s. S. 301).

aber noch einen Schritt weiter, da er eine appellativ formulierte Rezeptionskritik an dem mittlerweile zu einem zentralen epistemischen Element gewordenen mystifizierenden Gemeinplatz von der Schwer- oder Unverständlichkeit der Sinfonie äußert. Im finnischsprachigen Diskurs wird diese Agonalität nicht aufgegriffen, was die Diskursmacht der dominanten narrativen Konstruktion aus Schwerverständlichkeit, Tiefgründigkeit, anfänglicher Skepsis und allmählicher Durchsetzung belegt. Umso signifikanter sind die seltenen Verknüpfungen zu diesem agonalen Diskursstrang:⁷⁰⁶ Ein Mal wird auch der (schon bei Katila angelegte) frequente Kohärenzbruch der Kookkurrenz von Schwerverständlichkeit und Logik in einer Korrektur aufgelöst:

[...] Sibeliuksen IV sinfonia, teos, jota on sanottu milloin **vaikeatajuiseksi** milloin sekavaksi. Kumpaakaan se ei ole, vaan pikemminkin **ankaran johdonmukainen ja ehyt**.^{cxlvii} (A.V. 1963: 8.)

Die zeitliche Nähe dieser Äußerung zu den ersten detaillierten Analysen der motivischen Zusammenhänge ist zumindest auffällig; dahinter könnte eine implizite Querverbindung zwischen E>E und E>L(E)-Kommunikation stehen. Auf diesen Textsorten- und Diskurswandel wird in Kapitel 6.1.7 zurückgekommen.

6.1.6 Naturbild, Programm, absolute Musik? Zentrales agonales Feld

Wer von einer Symphonie gar nichts verstanden hat und doch mitsprechen möchte, vergleicht sie mit einer Landschaft.

(Kretzschmar 1903: 15.)

Der finnische Diskurs zur 4. Sinfonie ist hinsichtlich der meisten Zuschreibungen und Einordnungen zwar vielschichtig, enthält aber kaum auffällige agonale Felder. Angesichts der frequenten Hinweise auf die Debatten um die Sinfonie verwundert es, dass sich tatsächlich im Korpus so wenige semantische Kämpfe finden.⁷⁰⁷ Die Einmütigkeit hinsichtlich der Einordnung des Werkes ist beinahe ostentativ – zumal da, wo es um das Dunkle, Rätselhafte, Introvertierte geht, dessen Aufschluss

⁷⁰⁶ Auch der britische Dirigent Thomas Beecham wird mit einem Widerspruch zu der Aussage zitiert: Die Sinfonie sei „keineswegs schwer zu verstehen, jedenfalls nicht die schwerste“ (V. Pesola 1954: 7). Diktonius reformuliert sich selbst an anderer Stelle variiert (und auf Finnisch), wenn er schreibt, das „abstrakte Rindenbrot“ der 4. Sinfonie sei „finnisches Manna, wenn nur Zähne und Geist es vertragen“ (Diktonius 1937: 42).

⁷⁰⁷ Auf Agonalitäten um kompositionstechnische (nicht hermeneutische) Einordnungen im fachgemeinschaftsinternen Diskurs wird im folgenden Unterkapitel eingegangen.

weitgehend im Bereich des Ungesagten bleibt: Die Diskursgemeinschaft spekuliert mehr, als dass sie debattiert. Um einen Interpretationsstrang allerdings lagerte sich eine langwierige Diskussion an, die eine musikästhetische und hermeneutische Kernfrage berührt und die in der Diskursprogression kontroversen Wendungen unterworfen war: In welchem Verhältnis stehen absolute Musik und Naturschilderung in dem Werk?

Anhand dieser Frage eröffnet sich ein weiter agonaler Diskursraum. Sibelius war ja zunächst vor allem mit Stücken bekannt geworden, denen sich ein oft auf Sujets aus dem *Kalevala* basierender narrativer Gehalt zuschreiben ließ. Zwar trug die damit verbundene Identifikationsmöglichkeit zu seinem Aufstieg zum Nationalkomponisten bei. Doch haftete der Programmmusik, die mit der neudeutschen Schule verknüpft wurde und der in der Musik der kleinen, nach Eigenständigkeit strebenden Nationen Europas eine wichtige Trägerfunktion zukam, in der zeitgenössischen Wahrnehmung oft etwas Zweitrangiges an, was sich im Hinblick auf den frühen Sibelius-Diskurs etwa an der erwähnten Kritik Göhlers (s. 6.1.5) zeigt. Ein Komponist, der mehr sein wollte (und sollte) als ein koloristisch-folkloristischer Repräsentant einer weiteren nationalen Schule an der europäischen Peripherie, hatte sich auf dem Gebiet der absoluten Sinfonik zu beweisen.⁷⁰⁸

Aus dieser Konstellation heraus ist die schroffe Abweisung zu erklären, die Wasenius' Interpretation der Sinfonie um das erzählerische Gerüst einer Wanderung auf den Koli entgegenschlug (s. 6.1.3.1).⁷⁰⁹ Die Frage, ob der Sinfonie tatsächlich eine programmatische Idee zugrundeliegt oder nicht, soll hier selbstverständlich nicht diskutiert werden. Von Interesse ist vielmehr, in welcher Form und in welchem Kontext die Koli-Interpretation im Diskurs trotz dieser anfänglichen kategorischen Widerlegung aufscheint, welche stärker abstrahierten Aspekte der Oppositionsfigur ABSOLUTE MUSIK<>PROGRAMMMUSIK/NATURSCHILDERUNG sich an diese Debatte anlagern und welche verwandten diskurssemantischen Grundfiguren damit in Verbindung zu bringen sein könnten. Die agonale Kontur des Diskursstranges wird aus der folgenden Übersicht (Tab. 15) bereits in groben Zügen deutlich: Das gesamte Aussagefeld ist zwar quantitativ erheblich schwächer vertreten als die beiden zuvor analysierten, aber innerhalb dieses Feldes sind sowohl der *Koli*-Komplex als auch die Negation eines konkreten bzw. jeglichen Naturbezugs stark gewichtet.

⁷⁰⁸ S. hierzu eingehend Oechsle (2001), zum Genre Programmmusik im Überblick Altenburg (2016).

⁷⁰⁹ Sibelius selbst reagierte hierauf mit einer sofortigen öffentlichen Gegendarstellung, auf die hin Wasenius jedoch seine Lesart unter Verweis auf eine private Quelle bekräftigte (Hufvudstadsbladet 1911: 9).

Tab. 15: Natur und Negation von Naturbezügen im Sibelius-Korpus.

Kategorie	Anzahl	%/428	häufigste Instanz	Anzahl	%/428
absolute Musik	32	7,5	<i>absoluuttinen</i>	12	2,8
Koli	30	7,0	<i>matka+innoitanut</i>	7	1,6
Landschaft (außer Koli)	28	6,5	<i>erämaa</i>	11	2,6
Organizität	17	4,0	<i>orgaaninen</i>	12	2,8
Natur abstrakt/allgemein	17	4,0	<i>luonto</i>	6	1,4
Zurückweisung Koli-Deutung	10	2,3	<i>Sibelius kumosi jyrkästi</i>	2	0,5
Nebel, Wolken	10	2,3	<i>sumu</i>	5	1,2
Gewässer	8	1,9	<i>lähdevettä</i>	3	0,7
Berge, Felsen	8	1,9	<i>kallio</i>	6	1,4
Vögel	8	1,9	<i>kiuru</i>	3	0,7
absolute Musik <i>ex negativo</i>	6	1,4	<i>ei luonnon kuvauksena, -maalaus</i>	3	0,7

Wasenius' Koli-Interpretation wurde nur einmal ausführlich auf Finnisch reformuliert, und zwar interessanterweise in der im südkarelistischen Viipuri (dt. Wiborg) erscheinenden Zeitung *Karjalan Sanomat* unter der Überschrift *Jean Sibeliuksen wiimeisen suursäwellyksen Sinfonia N:o 4 aihe Kolilta* 'Jean Sibelius' jüngstes Großwerk Sinfonie Nr. 4 hat Koli zum Thema' (*Karjalan Sanomat* 11.4.1911: 3). Nach Katilas und Sibelius' Gegendarstellung druckte jedoch bereits eine Woche später eine weitere in Karelien erscheinende Zeitung die Anekdote einschließlich der Pointe ab, dass Wasenius einem Aprilscherz des Komponisten aufgesessen sei (*Karjalatar* 18.4.1911: 2). Danach ist im Korpus zunächst einmal über Jahrzehnte hinweg keine weitere Anspielung auf das Koli-Programm zu finden, wohl aber gelegentlich andere Naturbilder. Selbst Katila etwa, der ansonsten vehement darauf besteht, dass es sich um absolute Musik handele, verwendet für den Beginn des zweiten Satzes ein Naturbild, das mit seiner Herkunft aus dem Bildbereich der Fauna Seltenheitswert im Korpus hat und dessen Entwicklung in einer dreifachen (Selbst-)Reformulierung interessant ist:

Wiulujen wiristen säestäessä puhalttaa soolo-oboe iloisin säweleen, joka **kiuruna kohooa ilmoille**^{cxlviii} (Katila 1912: 11).

Kiuruna kohooa ilmoille oboen iloinen sävel toisessa osassa^{cxlix} [...] (Katila 1915: 6).

Ensi osan **arvoituksen tapaista luonnon laulua** seuraa vilkas Vivace, jossa sävel **kiuruna kohooa** taivaalle, **sieltä heti taittunein siivin pudotakseen alas**: katkeran irooninen, yllättävä loppuratkaisu!^{cl} (Katila 1925: 4.)

Die ersten beiden Versionen sind eng verwandt,⁷¹⁰ aber die dritte Fassung gewinnt eine neue Qualität. Hier wird nun bereits der erste Satz als „rätselhaftes Naturlied“ (*arvoituksen tapaista luonnon laulua*) bezeichnet, und aus dem Bild der Lerche, die sich in die Höhe erhebt (*kiuruna kohoa ilmoille*), das sich zuvor auf den Beginn des zweiten Satzes beschränkt hatte, wird nun eine Darstellung des ganzen ungewöhnlichen Satzverlaufes mit seinem abrupten Schluss. Diese stellt mit ihrer temporal-narrativen, auf eine Ikarus-Motivik ausgreifenden Struktur eine deutliche Abweichung von Katilas eigenen Abstraktionspostulat dar, aber auch einen Verstoß gegen die im Diskurs konstituierte Regel, dass statische, angedeutete oder abstrahierte Naturvergleiche akzeptabel sind, konkrete erzählerische Darstellungen aber vermieden werden.

Den Ansatz einer unbestimmten „Naturmystik“ führt hingegen bereits Andersson in den Diskurs ein:

Med kännedom om **Sibelius' stora naturbeundran** och med hänsyn till den starkt koloristiska läggning detta verk äger, är det otvivelaktigt att därunder döljes en stor och djup **naturmystik**, känslor födda inför naturens överväldigande skönhet. Men det är **icke naturmåleri** i vanlig mening. Det veta vi redan därav, att komponisten ej försett verket med något som helst program.^{cli} (Andersson 1911: 172.)

Andersson interpretiert also zwar die Tatsache, dass Sibelius der Sinfonie kein Programm beigegeben hat, als Negation konkreter Naturschilderung.⁷¹¹ Mit dem Verweis auf Sibelius' „Naturbewunderung“ (*naturbeundran*) konnte dem Werk jedoch sehr allgemein eine Projektionsfläche für dieses Bildfeld eröffnet werden, ohne es in der Sphäre zweitrangiger Illustrationsmusik zu verorten. Der Strang der Negation konkreter Programmatik verschränkt sich im diachronen Verlauf mit Realisationen der Reduziertheitsfigur, die auch die Opposition NATÜRLICHKEIT<>KÜNSTLICHKEIT berühren. Bereits Carpelans Anspielung auf den Verfall der deutschen Musik zu „musikalischer Ingenieurskunst“ (Carpelan 1911: 7) lässt sich in diesem Zusammenhang lesen: TECHNIK (in erster Linie als ‚Instrumentationstechnik‘ zu verstehen) als Instanz von OBERFLÄCHLICHKEIT/KÜNSTLICHKEIT ist eine implizite Opposition zu

⁷¹⁰ Auffällig ist auch, dass Katila die etwas ungewöhnliche Essivkonstruktion (*kiuruna* ‘als Lerche’ statt *kuin kiuru* ‘wie eine Lerche’) beibehält, die die allegorische Verlebendigung des Instruments statt eines bloßen Vergleiches unterstreicht. Katila bevorzugt auch an anderer Stelle Konstruktionen aus Verb und Substantiv im Essiv, was teils wiederum in von seinen Texten beeinflussten Reformulierungen auffindbar ist. Man beachte auch, dass *sävel* noch 1915 von einem Fachmann (wenn auch eventuell metonymisch) in der Bedeutung ‘Melodie’ verwendet wird.

⁷¹¹ Das musterprägende Motiv hinter diesem Absatz dürfte jene berühmte Äußerung Beethovens über die *Pastorale* sein, das Werk sei „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerey“ (s. etwa Steinbeck 1996: 504).

NATUR/NATÜRLICHKEIT. Die Verbindung dieser Motivik mit der Opposition Sibelius<>Strauss findet sich aber auch bei dem antimodernen Haltungen unverdächtigen Diktonius:

Hän ei tosin **tekniillisessä suhteessa** ole vaikuttanut nykyaikaisen musiikin kehitykseen niin paljoa kuin esim. **Richard Strauss**, mutta hänen **miehuullisen** vakavan taiteensa syvä **alkuperäisyys**^[712] jättää kauas taaksensa Straussin nerokkaat, mutta **tyhjätunteiset komeudet**.^{clii} (Diktonius 1916: 96.)

Die Analyse der Reduziertheitsfigur hat bereits gezeigt, wie die Komponenten NATUR, REDUZIERTHEIT und TIEFE im diachronen Verlauf verknüpft werden. Dabei war eine starke Präferenz für solche Naturassoziationen zu beobachten, die auf eine karge Landschaft verweisen, wodurch alle drei Kategorien für sich oder in Kombination als Opposition zu OBERFLÄCHLICHKEIT bzw. KÜNSTLICHKEIT erscheinen können. Doch bereits in den 1920er Jahren ist der Nukleus einer Formel deutlicher zu erkennen, die die Ablehnung von Naturmalerei, absolute Musik (*puhtaasti sävelellinen*) und eine abstrakte Naturinspiration (*luonnon [...] innoitus*) zu verbinden sucht:

Olisi varmaan väärin selittää [...] neljännän sinfonian ensimmäistä osaa **sumuisen aamumaiseman maalaukseksi**. Asian ytimeen tuskin tällä pääsiäisiin. Näiden sinfoniain musiikki on siksi **puhtaasti sävelleistä laatua** [...]. Sibeliuksen musiikin ominaisuus, sen läheinen yhteys luonnon kanssa, tuntuu voimakkaasti näissäkin molemmissa teoksissa, **ei kuitenkaan luonnon kuvauksena**, vaan **ikäänkuin** luonnon salaperäisistä voimista välittömästi ammentavana **innoituksena**.^{cliii} (Haapanen 1922: 3.)

Die Resilienz spezifischer landschaftliche Bildmuster zeigt sich profiliert an einer Äußerung Haapanens, die nur vier Jahre nach dieser Ablehnung des (wohl auf Kajanus zurückgehenden) Nebellandschaft-Motivs einen Perspektivenwechsel offenbart:

Ensimmäinen osa [...] tuo joka tapauksessa lähinnä mieleemme luonnonkuvan. Se on kuin kostea, hämärepiirteinen maisema, jonka yllä sumukuvat epämääräisesti liikehtivät ja vaihtavat muotoaan, sallien silloin tällöin jonkun selvemmän piirteen maisemasta pilkistää esiin.^{cliv} (Haapanen 1926: 6 [Kursivierungen orig.])⁷¹³

Haapanens durch die Verstärkung *joka tapauksessa* ‘jedenfalls’ und den Identifikationsmarker *mieleemme* ‘in unsere Vorstellung’ bereits als kollektives Diskurselement angeführter Vergleich ist zwar eine stereotype (herbstliche) Szenerie. Die Übereinstimmung mit dem als Erinnerungsort oder Kollektivsymbol in der finnischen

712 Zu Männlichkeit und Ursprünglichkeit als Instanzen von NATÜRLICHKEIT s. Scharloth (2005: 142).

713 Haapanen (1940: 111) reformuliert diese Wendung in *Suomen Säveltaide* nahezu wörtlich.

Mentalität verankerten Gemälde der Landschaft um den Pielinen in den zahlreichen Interpretationen Eero Järnefelts – nicht zuletzt durch diese wurde die Szenerie zu einem finnischen *lieu de mémoire* – ist jedoch nicht zu übersehen.⁷¹⁴ Haapanens Werkbeschreibung kann also zugleich als Implikatur einer Bildbeschreibung gelesen werden.⁷¹⁵ Ohne das Schlagwort *Koli* überhaupt zu verwenden, evoziert er so die Debatte um die (mögliche) Programmatik der Sinfonie. Landschaft, Bild der Landschaft und Deutung der Musik gehen eine intertextuell-intermediale Verbindung ein. Solche erweiternden Reformulierungen ließen sich gewissermaßen als Wucherungen eines bereits stark gesättigten Diskurses beschreiben. Die rekurrente Ausfüllung gleicher oder ähnlicher Erzählformulare produziert nicht nur Varianten, sondern beginnt gleichsam über die Ränder des Formulars hinauszuschreiben, womit nicht nur ungesagtes Potenzial erschlossen, sondern auch bisher Unsagbares oder Negiertes sagbar wird.

Um jedoch die feinen Abstufungen vergleichen zu können, muss man sich nochmals Thierfelders Gratulationsbrief an Sibelius (s. 2.2.5) ins Gedächtnis rufen, der derartige Konstruktionen in den ideologischen Kontext zieht: Hier steht nicht karge Natur gegen Künstlichkeit, sondern ‚Natur‘ wird völlig unspezifisch als ausschließlicher Gehalt und als Schlüssel zum Verständnis gesehen. In der finnischen Übersetzung lautet die Passage:

Todellisuudessa Teille **loistavinkaan ulkonainen ei koskaan ole päämaalin merkityksellinen**. Se on sellaisenaankin kyllä arvokas, mutta kumminkin vielä arvokkaamman, sisäisen sisällysluonnon ilmaisu. **Luontoa! Ei mitään muuta kuin luontoa!**^[716] Teidän koko musikaalisen tuontinne oikean ymmärtämisen avain näyttää olevan tämä. Jos taiteenne on näin **maahan ja luontoon liittyvää**, niin näyttäisi pääsy luoksenne käyvän päinsä suuremmitta vaikeuksitta.^{clv} (Thierfelder 1935: 178.)

⁷¹⁴ Ein charakteristisches Beispiel im Panoramaformat ist die Version von 1899: <https://www.kansallislisgalleria.fi/fi/object/617656> (18.10.2024).

⁷¹⁵ Dies ist jedoch keinesfalls auf vorwissenschaftliche und finnische Äußerungen beschränkt. Man vergleiche Haapanens Schilderung „[...] wie eine feuchte, weite Landschaft, über der sich die Nebelwolken langsam bewegen, ihre Form verändern und hier und dort klarere Züge der Landschaft auflitzen lassen“ mit folgendem Zitat aus einer jüngeren wissenschaftlichen Arbeit: „Tatsächlich scheint sich im Moment des Eintritts dieses Motivs der Raum plötzlich zu weiten und der Blick sich vom Ugrund der Symphonie und der komponierten Unschärfe zu einem Ausblick von einem erhöhten Punkt über die Niederungen zu erheben“ (Kirsch 2010: 181). Auch im deutschen Sibeliusdiskurs sind also Kernelemente des Koli-Bildmusters enthalten, und ebenfalls in einer narrativen Struktur, die eine zeitliche Abfolge der Naturschilderung evoziert.

⁷¹⁶ Man beachte, dass das dreifache „Natur!“ des Originals in der Übersetzung auf zwei Ausrufe reduziert wurde; dafür wurde aus ‚Inhalt‘ ohne translatorische Notwendigkeit *sisällysluonto* [‘wörtl.] Inhaltsnatur‘.

In dieser Phase erscheint auch das Kernwort *Koli* wieder:

Sinfoniaa on nimitetty **Kolisinfoniaksi**, koska mestari ennen sinfoniansa syntyä retkeili Eero Järnefeltin (hänelle on teos omistettukin) kanssa Kolilla. **On kuitenkin yksipuolista** väittää sitä (impressionistiseksi) **luonnonmaalailuksi**, sillä ennenkaikkea teos kuvastaa **sielunliikkeitä**^{clvi} [...]. (Aamulehti 1938: 8.)

Das Muster, wie es sich im ersten Vierteljahrhundert der Rezeptionsgeschichte ausgeformt hatte, ist noch erkennbar: Der Naturbezug wird zwar erwähnt, aber eingeeht und in einer sowohl-als-auch-Konstruktion mit der Figur der Gedankentiefe verknüpft. Der anonyme Diskursmarker *on nimitetty* 'wurde benannt' dürfte auf eine Passage aus Karl Ekmans kurz zuvor erschienener Biographie anspielen, in der die Koli-Deutung in Zusammenhang mit diesem Ausflug gebracht und die Widmung des Werkes an Järnefelt erklärt, aber ansonsten die Formel abstrakter Naturimpression wiederholt wird (Ekman 1935: 205–206). Die Wiedereinführung des Koli-Kernwortes (das Epitheton *Kolisinfonia* ist allerdings ein Solitär) und die explizite Erwähnung des biographischen Bezugs, d.h. des Ausflugs mit Eero Järnefelt, bedeutet zwar einen Bruch mit der bis dahin etablierten Regel, der auf eine neue diskursive Dynamik schließen lässt. Doch dieselbe Passage bei Ekman kann in einem anderen Diskursbeitrag auch Vorlage zu einer erneuten kategorischen Ablehnung der Koli-Programmatik sein:

Näytteen siitä, kuinka Sibelius itse suhtautuu absoluuttisen musiikin lakeihin, on Karl Ekmannin kirjassa mainittu tapaus neljännän sinfonian ensiesityksestä. Joku arvostelija oli keksinyt ruveta sijoittelemaan Sibeliuksen vähän aikaisemmin tekemää Kolinmatkaa sinfonian puitteisiin, **antaen musiikin kuvata** milloin sitä, milloin tätä **luonnonilmiötä**, milloin sävelet humisivat tuulena, milloin ne lauloivat erämaan yksitoikkoista ääntä.^[77] Sibelius harmistui tästä siinä määrin, että vastoin tapaansa jätti julkisen vastalauseen arvostelun johdosta, joka oli sotkenut ulkonaisia elämyksiä **ihmissielun syvimmin** tuntemiin arvoihin.^{clvii} (Leiviskä 1941: 8.)

Das Muster KEIN KONKRETER NATURBEZUG (insbesondere: NICHT KOLI) > ABSTRAKTER NATURBEZUG > GEDANKENTIEFE wird verkürzt; die seelische Tiefe steht als unmittelbarer Gegensatz zu einer konkret programmatischen Deutung, und der Mittelweg eines abstrakten Naturbezugs wird nicht begangen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg tritt das Koli-Motiv zunächst erneut in den Hintergrund. Die Verwissenschaftlichung der finnischen Musikttextproduktion wirkt sich dahingehend aus, dass nun zusehends mehr formale und motivische Analysen

717 Die hier konkret angeführten tonmalerischen Elemente stammen jedoch nicht nur aus Wasenius', sondern teils auch aus Klemettis Besprechung (s. 6.1.3.2).

zu dem Werk entstehen, während in der Rezensionspraxis im Wesentlichen die etablierten Muster reproduziert werden. Doch lässt sich aus den Äußerungen auch ohne explizite Erwähnung erschließen, dass die Debatte weiterhin schwelte, wenn erneut unterstrichen wird, dass es sich um absolute Musik handele:

On aivan oikein huomautettu, että neljäs sinfonia sisältää spontaanisen **vastalauseen** ajan onttoa impressionismia, mautonta soitinnusta ja **alhaista naturalismia** vastaan^{clviii} (Pylkkänen 1945: 5).⁷¹⁸

Perjantaisessa sinfoniakonsertissa kuulijoiden joukossa ei liene ketään, johon tämän suurem-
moisen taideteoksen sanoma ei olisi vaikuttanut juuri niin **kuin puhtain absoluuttinen musiikki vain voi vaikuttaa**^{clix} (Tritonus 1949: 4).

Wo es notwendig erscheint, wird die Koli-Deutung auch explizit zurückgewiesen; aus dem folgenden Ausschnitt geht einmal mehr hervor, wie wichtig es erschien, den Makel der Programmmusik von der Sinfonie fernzuhalten:

Uudessa amerikkalaisessa tutkimuksessa asetetaan pitämään Sibeliusta tyypillisenä ohjelmamusiikkona, jopa kannattamaan neljännen sinfonian „Kolin-kolin-ohjelmaa“.^[719] **Koko kysymys ohjelmamusiikista on merkittävän musiikin yhteydessä eräässä mielessä järjetön.** Jokaisella sävelteoksella – olipa se miten „absoluuttinen“ – tahansa on aina oma henkinen taustansa, jonka on luonut sarja ärsykeitä.^{clx} (Nummi 1959: 61.)

In dieser Wendung fließt die Auffassung der Zweitrangigkeit von Programmmusik in eine zirkelartige Argumentationsfigur ein: Bei bedeutender Musik sei die Frage nach einem Programm unsinnig. Sibelius' 4. Sinfonie könne also kein konkretes Programm zugrunde liegen, weil es sich – so die Präsupposition – um bedeutende Musik handele.⁷²⁰ „Impulse“ (*ärsykeitä*) eines nicht näher bezeichneten „geistigen Hintergrunds“ (*henkinen tausta*) nimmt Nummi jedoch vom Verdikt des Programmmatischen aus.

Seit Anfang der 1970er Jahre tritt das Koli-Motiv wieder vermehrt und nunmehr durchgehend affirmativ auf. Ein Impuls dafür ist in der Arbeit von Erik Tawaststjerna zu sehen, der sich für seine Sibelius-Biographie erstmals auf bis dahin unzugängliche Originalquellen, darunter Sibelius' Tagebücher und Korrespondenz,

⁷¹⁸ Pylkkänen reformuliert an dieser Stelle (ebenso wie Sirén 2003) Furuhielm in der finnischen Übersetzung; im Original ist behutsamer von einem „stillen Protest“, „barocker Instrumentation“ und „krassem Naturalismus“ die Rede (Furuhielm 1916: 216).

⁷¹⁹ Das Wortspiel ist kaum übersetzbar; als reduplikativ-onomatopoeisches dialektales Adverb bezeichnet es z.B. das Lärmende eines Sturzes (Suomen murteiden sanakirja s.v. *kolin kolin*).

⁷²⁰ Dass damit Sibelius' programmmusikalische Werke ihrerseits komplett unter das Verdikt der Zweitrangigkeit fallen würden, wird von Nummi nicht problematisiert.

stützen konnte (Salmenhaara 2000). Die Wirkung dieser Arbeit als diskursives Ereignis lässt erlauben, wie sich Tawaststjernas Stellung als *ideology broker* und sein Ansatz im Diskurs auswirkte.⁷²¹ Der dritte Band der Biographie, der die Entstehungszeit der 4. Sinfonie umfasst, erschien 1971. Hier beschreibt Tawaststjerna das Koli-Erlebnis vom September 1909 ausführlich und zitiert die für den Diskursstrang zentrale Passage aus Sibelius' Tagebuch:

Kolilla! Yksi elämäni suurimmista kokemuksista. Suunnitelmia. 'La Montagne'! (Tawaststjerna [Salmenhaara] 1989 [1971]: 176.)

Der gesamte Eintrag im schwedischen Original lautet allerdings:

På Koli! Ett af de största intryck i mitt lif. Planer „La montagne“! Sjuk. Affärer.^{clxi} (Sibelius 2005: 36.)

Die übersetzerische Freiheit mag gering sein,⁷²² aber der für Sibelius' Tagebücher typische absatzlose Anschluss alltäglicher Probleme („Krank. Geschäfte.“) an den emphatischen, wenngleich denkbar knappen Reisebericht wird unterschlagen. Auch diskutiert Tawaststjerna die Frage nicht, warum Sibelius einem auf ein Erlebnis an einem finnischen Erinnerungsort zurückgehenden Werk einen französischen Titel hätte geben wollen.⁷²³

In den Tagebucheintragungen während der eigentlichen Arbeitsphase an der 4. Sinfonie, die erst ein Dreivierteljahr später begann, findet sich allerdings weder eine Wiederaufnahme des *Montagne*-Motivs noch ein erneuter expliziter Hinweis auf den Koli-Ausflug. Entsprechend eingehengt sind Tawaststjernas Interpretationen, etwa eines Briefs von Carpelan an Sibelius, in dem im Zusammenhang mit Improvisationen, die Sibelius Carpelan vorgespielt habe, auf einen „Berg“ (*vuori*) und „Gedanken des Wanderers“ (*vaeltajan ajatukset*) angespielt wird:

Kirje tuntuu osoittavan, että Kolin-matka oli antanut Sibeliukselle alkuvirikkeen neljänteen sinfoniaan. Sillä jos se, mitä hän soitti Carpelanille, ylipäänsä ennakoi teoksen lopullista muotoa, voisi „Vuori“ kenties liittyä ensimmäiseen osaan, „**Vaeltajan ajatukset**“ kolmanteen. Mutta tämä ei kuitenkaan merkitse, että valmiilla **teoksella välttämättä olisi mitään suora-naista tekemistä** näiden otsikoiden kanssa.^{clxii} (Tawaststjerna [Salmenhaara] 1989 [1971]: 178–179.)

⁷²¹ Die allgemeine Öffentlichkeit hatte erst mit der Druckausgabe (2005) Einblick in die Tagebücher.

⁷²² *Intryck* 'Eindruck' ist statt mit *vaikutelma* 'Eindruck' mit *kokemus* 'Erfahrung' übertragen, und nach *Planer* 'Pläne' steht im Original kein Punkt.

⁷²³ Auch Herausgeber Dahlström verknüpft den Eintrag mit der 4. Sinfonie, ohne dies weiter zu begründen (Sibelius 2005: 351 [Endn. 27 und 28 zu S. 36]).

Trotz aller *hedges* ist Tawaststjernas Rückschluss aus dieser Briefpassage zu erkennen, dass Sibelius bereits Ende 1909 Ideen zu der Sinfonie als Klavierimprovisationen vorgestellt haben könnte. Schließlich greift er (dabei Ekmans Verknüpfung mit der Widmung an Järnefelt aufgreifend) zu gänzlich außermusikalisch motivierten Vermutungen:

Konsertin jälkeen Sibelius ja hänen rouvansa sekä Eero ja Saimi Järnefelt illastivat nelisin. Halusiko Sibelius tällä tavalla sekä sinfonian omistamisella Eero Järnefeltille ilmaista, että heidän yhteiset Kolin kokemuksensa olivat yhteydessä sinfoniaan?^{clxiii} (Tawaststjerna [Salmenhaara] 1989 [1971]: 229.)

Hingegen übergeht Tawaststjerna die Bemerkung über den tatsächlichen Arbeitsbeginn, der erst am 28.7.1910 vermerkt ist (Sibelius 2005: 49),⁷²⁴ obwohl er andere Abschnitte aus ebendieser Eintragung zitiert. Das Muster, das die Koli-Reise als Inspiration betrachtet, jedoch jegliche konkrete Programmatik ablehnt, wird explizit reformuliert und mit dem etablierten Gegenpol Richard Strauss verknüpft:

Se minkä Sibelius syksyllä 1909 neljännessä sinfoniassa liitti mielessään „Vuoreen“ tai „Vael-tajan ajatuksiin“, **on työn edetessä voinut muuntua** joksikin aivan muuksi, „absoluuttiseksi“ sinfoniseksi musiikiksi. Tämä ei merkitse, etteikö **jotakin alkuperäisestä ilmapii-ristä olisi jäljellä**. Mutta tästä on pitkä askel esimerkiksi Richard Straussin Alppisinfonian tyyliiseen oh-jelmamusiikkiin.^{clxiv} (Tawaststjerna [Salmenhaara] 1989 [1971] 231–232.)

Aus Tawaststjernas Argumentationsstruktur, insbesondere aus den fortgesetzten Markierungen schwacher epistemischer Modalität, könnte auf einen inneren Widerstreit geschlossen werden. Einerseits erschienen die Quellenfunde aussagekräftig genug, um eine erneute Diskussion des notorischen Koli-Themas zu rechtfertigen. Andererseits trat so die Problematik in den Fokus, dass damit ausgerechnet die 4. Sinfonie (wieder) in die Nähe spätromantischer Programmmusik gerückt würde. Mögliche Hinweise, die gegen einen Zusammenhang zwischen dem Tagebucheintrag und der Sinfonie sprechen (einschließlich des Gedankens, dass der Komponist ein unzuverlässiger Erzähler sein könnte), führt Tawaststjerna jedoch nicht an.

Diese Auslassungen, Implikaturen und – wie auch immer vorsichtig angedeuteten – inhaltlichen Zusammenziehungen dürfen in ihrer Wirkung nicht unterschätzt werden. Tawaststjernas exklusiver Quellenzugang verschaffte ihm eine

⁷²⁴ Sibelius' Formulierung *Börjat med dett „nya“* 'mit der „neuen“ [Sinfonie] begonnen' ist ziemlich eindeutig; er bezeichnet seine jeweils in Arbeit befindliche Sinfonie auch andernorts elliptisch als „die neue“. Selbstverständlich soll aber nicht unterstellt werden, dass der im Tagebuch vermerkte Beginn der (schriftlichen) Ausarbeitung des Werkes mit der Formung erster Gedanken und Ideen zusammenfällt.

starke *voice* im Diskurs, wie aus zahlreichen Zeitungsartikeln über seine Arbeit an der Sibelius-Biographie hervorgeht. So behutsam er also angesichts der ambivalenten Quellenlage seine Vermutungen formuliert, tut die Wiederholung samt solcher Stilmittel wie der frequent eingesetzten *Praeteritio* oder der rhetorischen Frage nach dem Hintergrund der Widmung an Järnefelt doch ihre Wirkung. Zahlreiche Äußerungen seit dem Anfang der 1970er Jahre belegen, dass im breiteren öffentlichen Diskurs von dieser Vorsicht wenig übrig blieb, sondern der Koli-Zusammenhang sich im Diskurs etablierte, zumal Tawaststjerna selbst in bivalenten Kommunikationssituationen weniger eingeeht formulierte:

Olen ollut aavistavina jotakin Sibeliuksen neljännen sinfonian syntyvaiheista, ja äskettäin päivänvaloon tullut kirje tukee puolestaan olettamuksiani Kolinmatkasta **inspiraation alkuvirikkeenä**. Ja samalla nousen **itse vuorelle, eläydyn vaeltajan ajatuksiin**.^{clxv} (Tawaststjerna 1970: 23.)

Die einhegenden Elemente (*olettamus* ‘Annahme’, *inspiraation alkuvirike* ‘Anfangsimpuls der Inspiration’) stehen gegen den Beleg durch die aufgefundene Quelle (Carpelans Brief mit der Anspielung auf die Bergwanderungsmotivik) und die Perspektivierung als Nacherleben der Wanderung durch den Autor selbst. Tawaststjernas Behauptung, er habe „eine Ahnung“ (*ollut aavistavina*) zur Entstehungsphase der Sinfonie gehabt, ist besonders deshalb aufschlussreich, weil er selbst in seiner Antrittsvorlesung als Professor für Musikwissenschaft an der Universität Helsinki ein Jahrzehnt zuvor noch jegliche programmatische Interpretation der Sinfonien zurückgewiesen und deren Charakter als absolute Musik derart ostentativ unterstrichen hatte (Tawaststjerna 1961: 27), dass ein Zeitungsbericht über die Vorlesung die Überschrift „Sibeliuksen innoituksien lähteet vain musiikillisia“ (‘Sibelius’ Inspirationsquellen nur musikalisch’) trug (*Uusi Suomi* 1961: 2). Tawaststjernas Einstellungswandel fließt damit in den Diskurs ein, in dem sich das Augenmerk (wieder) zugunsten sekundärer, biographischer und teils kolportierter verbaler Äußerungen des Komponisten gegenüber der Partitur als primärer (wenn nicht gar einziger) zuverlässiger Quelle für Aussagen über das Werk verschiebt.

Doch muss der Diskurs auch Sibelius’ seinerseits als Quelle belegten Widerspruch einhegen, damit die Koli-Interpretation akzeptabel wird:

Sibeliuksen Neljäntähden **on kauan pidetty arvoituksena ja tutkijat** ovat esittäneet siitä **hyvinkin erilaisia mielipiteitä**. On puhuttu tämän ”pettuleipäsinfonian” ja Sibeliuksen Kolin matkan välisestä yhteydestä. **Sibelius itse jopa julkisesti kiisti**, että sinfonia ei ole mikään ohjelmallinen luonnonkuvaus Kolilta, mutta Erik Tawaststjernan mukaan **matkalla ja maisemilla oli innoittava vaikutuksensa**.^{clxvi} (Pylkkänen 1971: 3.)

Die Konstruktion wird dergestalt mit dem Motiv der Rezeptionsschwierigkeit und der Reduziertheitsfigur verknüpft, dass die Koli-Inspiration unerschwerlich als Lösung eines angeblichen „Rätsels“ (*arvoitus*) angeboten wird.⁷²⁵ Die Implikatur ist, dass man die Sinfonie nun, da einige neu erschlossene Quellen sich mit dem Koli-Motiv in Verbindung bringen lassen, endlich verstehen könne. Doch damit wird die technische, ästhetische und hermeneutische Komplexität des Werkes und der Auseinandersetzung darüber zugleich auf einen stark verengten Blickwinkel reduziert. In einer weiteren Zeitungsnotiz zu der Serie von Tawaststjernas Rundfunksendungen auf der Basis seiner Biographie wird Pylkkänen – der sich mit seinen Besprechungen als sekundierender *animator* (Goffman 1992 [1981]: 144) positioniert – noch bildhafter:

Neljännän sinfonian arvoitusta ratkotaan tekniikalla, joka on tuttua parhaista salapoliisiromaaneista. Ja kenties käy niin, että kuulija lopulta itse saa löytää oman ratkaisunsa. **Erik Tawaststjerna on näet kuin Historicus, jonka suulla Sibelius puhuu.** Luetut päiväkirjaotteet ovat autenttisia tekstiä ja niistä on ratkaisu löydettävä. Tawaststjerna ei tyrkytä omia mielipiteitään.^{clxvii} (Pylkkänen 1971a: 3.)

Tawaststjernas keineswegs ungewöhnliche Quellenarbeit wird zur geheimpolizeilichen Ermittlung hochstilisiert, und der Hinweis darauf, dass er sich eindeutiger Positionierungen enthalte und lediglich für den Komponisten spreche, verschleierte, dass allein in der Auswahl und Zusammenziehung des Materials, das der Forscher der Öffentlichkeit präsentiert – von Gewichtung und Interpretation ganz zu schweigen – bereits eine Positionierung liegt. Um in dem Bild von der Ermittlungsarbeit zu bleiben: Da Tawaststjerna in andere Richtungen weisende Indizien unterschlägt, genügen seine Mutmaßungen, um den Quellen Beweiskraft zuzuschreiben und die Jury (das breite Publikum) in seinem Sinne zu beeinflussen. Pylkkänens dritter Beitrag zu der Rundfunkserie verdichtet die Argumentation auf die diskurspezifische Formel mit den Komponenten {GEWISSHEIT_{IMPERSONAL}+Koli ALS INSPIRATION}:

Pois jäävät silloin kaikki lapsellisiksi jäävät aikaisten mietteet **Kolin** matkan aiheuttamasta ohjelmallisuudesta, ”topografiasta”. **Epäilemättä luonnonelämyksillä oli ollut vaikutuksensa**, mutta paljon syvemmällä **sielun syövereissä** valettiin Neljännän sinfonian muotti.^{clxviii} (Pylkkänen 1971b: 12.)

Damit ist auch der Widerspruch zwischen Naturbezug und den „Tiefen der Seele“ (*sielun syövereissä*) aufgehoben. Unter dem Aspekt der bivalenten Kommunikations-

⁷²⁵ Tatsächlich bezogen sich die im engeren Sinne wissenschaftlichen Kontroversen allerdings kaum je auf die hermeneutische Interpretation des Werkes, sondern auf formsprachliche Probleme (s. 6.1.7).

situation ist es interessant, wie die Darstellung aus Laienperspektive nacherzählt wurde:

Keskiviikkoiltana oli varmasti **paljon musiikinharrastajia radioittensa ääressä seuraamassa** prof. Erik Tawaststjernan Sibeliuksen esitelmää. [...] Keskeisenä aiheena ohjelmassa oli neljännen sinfonian valmistuminen [...]. [...] K. F. Wasenius (Bis) sanoi sinfonian kuvailevan nousua Kolin vuorelle sekä sieltä a-avautuvia näköaloja. Sibelius lähetti lehdele (Hbl) vastineen, jossa sanoi, että arvostelijan otaksumat eivät ole oikeita. Kuitenkin **tiedetään, että Kolinmatka oli innoittanut Sibeliusia**.^{clxx} (Kuulokas 1971: 6.)

Die Formel {MAN WEIß+INSPIRIERT} ist hier exemplarisch (über *tiedetään* bzw. *innoittanut*) realisiert. Sogar in die Begründung für das Gesetz, mit dem die Region 1990 zum Nationalpark erklärt wurde, floss der Sibelius-Bezug mit einer Variante der Formel ein:

Kansallispuiston perustamisella suojellaan maamme ehkä tunnetuimman kansallismaiseman keskeinen osa. [...] **Kolin sanotaan myös antaneen alkuvirikkeen** Jean Sibeliuksen **neljanteen sinfoniaan**.^{clxx} (STT 1990: 12.)

Die illustrativ-narrative Deutung des Werkes als Programmsinfonie, wie sie in Wasenius' Artikel erscheint, bleibt also durch die Diskursregel ausgeschlossen. Ob aber der feine Unterschied zwischen {von der Koli-Wanderung INSPIRIERT} und {die Koli-Wanderung ABBILDEND} für ein laienhaftes Publikum in seiner Signifikanz erkennbar ist, muss fraglich bleiben.⁷²⁶ Dieser Unterschied ist jedoch zentral: Wenn Klemetti oder Diktonius die Musik als Rauschen alter Bäume oder herbstgraue Seen beschreiben, so visualisieren sie eigene Eindrücke, ohne damit zu postulieren, dass es das vom Komponisten Gemeinte sei. Bei der Verknüpfung der Sinfonie mit einem biographischen Erlebnis des Komponisten wird hingegen auf dessen Perspektive übergegriffen und dem musikalisch Gesagten etwas Gemeintes unterstellt. Dies beleuchtet ein Element in der Denkbildanalyse, das Opp de Hipt (1987) nicht explizit betont, aber dessen Bedeutung gerade in einem kunstwerkbezogenen Diskurs nicht unterschätzt werden darf, nämlich die genaue Untersuchung der verbindenden Verbphrase, die zwischen den beiden *commonplaces* eingesetzt werden kann.

⁷²⁶ Die Konturen der Koli-Diskursformel bleiben auch auf Deutsch erkennbar: In der Neuausgabe des *MGG* heißt es: „Auch die vierte Symphonie kann mit religiöser Thematik, wenn auch im symbolistischen Gewand, in Verbindung gebracht werden, ging es doch **zu Beginn der Konzeption** um eine **Bergvision, inspiriert durch** eine gesellige und meditative Wanderung **auf Koli** im Jahr 1909 mit dem Schwager, dem Maler Eero Järnefelt“ (T. Mäkelä 2018: C. I.). Der Sibelius-Artikel in der ersten *MGG*-Ausgabe hingegen beschäftigt sich zwar eingehend mit der Sinfonie und bündelt zahlreiche Elemente aus dem finnischsprachigen Diskurs, jedoch ohne jede Andeutung auf das Koli-Motiv; dafür verweist der Artikel auf die „organische Gesamtheit“ (Ringbom 1965: Sp. 659).

Hinter der metaphorischen Beschreibung – bei der man zwischen den *common-places* SINFONIE und NATURERLEBNIS eine verbale Realisation von KLINGT WIE einfügen könnte – steht der subjektive Höreindruck ohne Validitätspostulat, denn nach was etwas für jemanden klingt, ist nicht intersubjektiv übertragbar. Hinter dem Denkbild DIE SINFONIE IST INSPIRIERT VON EINEM NATURERLEBNIS steht hingegen eine als intersubjektiv nachvollziehbare Tatsache markierte Vorstellung des Zusammenhangs zwischen Natur und schöpferischem Akt.

Die diachrone Wellenbewegung im Diskurs wird in einer grafischen Übersicht nachvollziehbar:

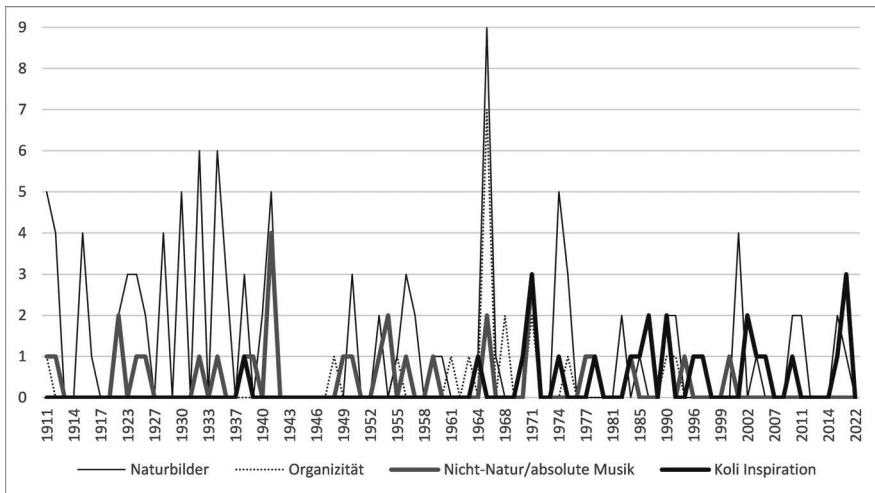


Abb. 10: Aussagekomplex NATUR/NICHT-NATUR im Sibelius-Korpus.

Das Koli-Motiv spielt nach der kategorischen Ablehnung von Wasenius' Interpretation in der frühen Diskursphase praktisch keine Rolle, erscheint in den 1930er und frühen 1940er Jahren nur vorübergehend wieder, bildet aber ab den 1970er Jahren, d.h. mit und nach Tawaststjerna, in Gestalt der Inspirationsformel einen diachron stabilen Diskursstrang. Die Häufigkeit anderer Naturbilder geht hingegen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts insgesamt zurück. Ein Sonderfall von NATUR, nämlich die (*in nuce* bereits bei Katila angelegte) Bezeichnung musikalischer Prozesse als „organisch“, erscheint insbesondere Mitte der 1960er Jahre auffällig häufig (s. hierzu 6.2.3).

Die Brisanz dieser Chronologie wird im breiteren fachgeschichtlichen und politischen Kontext deutlich. Dabei ist zu unterstreichen, dass das Koli-Motiv in jener

Phase, als es in Finnland noch keine im engen Sinn wissenschaftliche Textproduktion zu Sibelius gab und man derartige programmatische Deutungen im Sinne der *kansalliset tieteet* (s. S. 100) und aus dem Geist der Romantik möglicherweise erwarten würde, zunächst kaum eine Rolle spielt. Allerdings lässt sich beobachten, dass Naturbilder⁷²⁷ im Diskurs um die Sinfonie ab etwa Mitte der 1920er Jahre verstärkt auftreten, und zwar auch bei Autoren, die solchen Deutungen zuvor kritisch gegenüber gestanden und entsprechende Bildfelder vermieden hatten. Das erste Wiederaufleben des Motivs ist also in gewissem Maße diskursiv vorbereitet. Dass das Koli-Kernwort gerade in einer Zeit, in der im Umfeld einer nationalistischen Großfinnland-Ideologie Karelien besonders ins Blickfeld rückte (s. S. 33), wieder erscheint, und dass im Gegenzug die Koli-Deutung in den von außenpolitischer Mäßigung geprägten ersten Nachkriegsjahrzehnten vorübergehend aus dem Diskurs verschwindet, muss – so attraktiv es auch erschiene, hier eine Verbindung zu ziehen – angesichts der zahlenmäßig geringen Belege wohl als Koinzidenz betrachtet werden.

Der Zusammenhang zwischen der zweiten Wiederaufnahme des Diskursstranges mit Tawaststjernas Publikationen und Vorträgen dürfte hingegen außer Zweifel stehen. Zwar wäre es überzogen, daraus Belege für eine Wegscheide abzuleiten, an der der finnische Sibelius-Diskurs nach kritisch-analytischen Ansätzen wieder in eine biographisch oder gar biographistisch geprägte Pfadabhängigkeit zurückfiel. Aber es bleibt doch zu konstatieren, dass die Diskurskoalition aus Nationalkomponist, Nationallandschaft und, mit Blick auf Tawaststjernas Akteursrolle, Nationalmusikwissenschaftler sich jedenfalls im öffentlichen Diskurs gegen jene Position durchsetzte, die die Sinfonie – Sibelius' Beitrag zur frühen Moderne – nicht nur von der Programmmusik abgrenzte, sondern überhaupt jenseits hermeneutisch-biographischer Perspektiven betrachtete.⁷²⁸ Dieser Prozess zeigt beispielhaft, wie eine starke Diskursmacht auch auf vergleichsweise schwacher Evidenzbasis ihre Wirkung entfalten kann. Dass Sibelius' expliziter und öffentlicher Widerspruch in diesem Diskursstrang nicht als besonders starke Stimme wahrgenommen wurde, stützt die Einschätzung, dass Komponist und Werk zu kollektivsymbolischen Projektionsflächen der finnischen Mentalität geworden waren.⁷²⁹

727 Die Summenlinie „Naturbilder“ in Abbildung 10 enthält auch alle Verweise auf das Koli-Motiv außer den Realisationen von Koli als Inspiration. Der Spitzenwert absoluter Häufigkeit ist den zahlreichen Publikationen zu Sibelius' 100. Geburtstag geschuldet.

728 In diesem Zusammenhang fällt auf, dass Tawaststjerna auf die Koli-Thematik in seiner Auseinandersetzung mit Adornos Sibelius-Glosse (Tawaststjerna 1979) nicht eingeht. Dies ist insofern relevant, als Adorno den Naturbezug, mit einem unschwer erkennbaren Seitenhieb auf Thierfelders (1935: 759) „Natur!“-Ausruf (Adorno 1938: 461), in seine Kritik einbezieht.

729 Die Ambivalenz der *voice* des Komponisten lässt sich an dem Gewicht ablesen, dass dagegen der privaten, uneindeutigen Tagebucheintragung beigemessen wurde. Flecks Denkstil-Theorie

6.1.7 Musikwissenschaftlich-analytische Zugänge im Textvergleich

Musikwissenschaftlich-analytische Textmuster treten, zunächst im Rahmen von übersetzten Gesamtdarstellungen,⁷³⁰ etwa dreißig Jahre nach der Uraufführung der Sinfonie in den finnischsprachigen Diskurs ein. In den folgenden Unterkapiteln werden sechs Originaltexte⁷³¹ miteinander verglichen, die den Anspruch analytisch-wissenschaftlicher Herangehensweise erheben und die zugleich die Bandbreite innerhalb des Textsortenfeldes finnischer musikwissenschaftlicher Fachtexte repräsentieren.⁷³² Allen Texten (bzw. den hier betrachteten Ausschnitten daraus) ist gemeinsam, dass sich die Äußerungen zum Werk vorwiegend auf analytische Befunde aus der Partitur stützen und dass das Zielpublikum als fachlich vorgebildet konstruiert wird. Dies lässt sich auch an äußeren Merkmalen wie dem jeweiligen Medium der Veröffentlichung (musikwissenschaftliche Fachzeitschriften bzw. Buchveröffentlichungen) und dem Abdruck von Notenbeispielen ablesen. Der Fokus der Untersuchung liegt auf folgenden Schwerpunkten:

- (1) Verhältnis von Analyse und Interpretation/Hermeneutik, Argumentationsfiguren und -strategien;
- (2) epistemische Modalität, Subjektsmarkierungen, Evidentialität;
- (3) Intertextualität und Diskursmarker, insbesondere Hinweise auf agonale Felder;
- (4) textsortenspezifische und stilistische Charakteristika; zumal im Hinblick auf die Frage, ob mögliche kulturspezifische Merkmale identifizierbar sind.

Angesichts der Unmöglichkeit, Textmengen dieses Umfangs in einer qualitativen Analyse komplett zu erfassen, werden Detailvergleiche an den jeweiligen Äußerungen zu einer zentralen Passage aus dem Kopfsatz der Sinfonie (Takt 29–40, im

dürfte auch hier greifen: Wo eine Äußerung des Komponisten dem Denkbild nicht entspricht, kann sie übergangen oder zumindest relativiert werden; wo sie es tut, wird sie, und sei es über ihre Tragfähigkeit hinaus, als Argumentationshilfe herangezogen.

730 Den Anfang macht die kommentierte Gray-Übertragung durch Jussi Jalas (Gray [Jalas] 1945) und Simon Parmets *Sibelius Sinfonier* (Parmet 1955), das zeitgleich auch in der finnischen Übersetzung durch Margarete Jalas erschien. – Einen kritischen Überblick über die analytische Literatur zu Sibelius zum damaligen Zeitpunkt gibt Murtomäki (1992).

731 Tawaststjerna schrieb zwar auf Schwedisch, aber die finnische Fassung – in Übersetzungen von Tuomas Anhava (Bd. 1) und Erkki Salmenhaara (Bd. 2–5) – entstand in Zusammenarbeit mit dem des Finnischen mächtigen Autor und erschien vor der schwedischen. Daher wird der Text in den hier vorgenommenen Untersuchungen weitgehend wie eine finnische Originalarbeit behandelt. Auf Deutsch liegt eine auf einen Band gekürzte Fassung vor (Tawaststjerna [Jänicke] 2005).

732 Mit dieser Auswahl sind nahezu alle bislang erschienenen, im Original finnischsprachigen Arbeiten aus diesem Textsortenfeld zu Sibelius 4. Sinfonie berücksichtigt. Lediglich Väisälä (2007) wird nicht herangezogen, da er sich ausschließlich mit dem III. Satz befasst.

folgenden Vergleichspassage genannt)⁷³³ in den Texten angestellt. Dieser Abschnitt eines thematischen, harmonischen und formsprachlichen Übergangs ist eine intensiv und kontrovers diskutierte Wegscheide innerhalb der Konstruktion des ganzen Satzes.⁷³⁴ Die Auffälligkeit der Passage lässt sich bereits an frühen Äußerungen ablesen, beginnend mit dem ersten finnischsprachigen Text mit analytischen Ansätzen, der nach dem Erscheinen der Partitur entstand:

Samassa sieppaawat wiulut kiini rohkeaan aiheeseen, joka salamana wälähtää taiwaalle, waloisan Fiss-duurin pulpahtaessa esille orkesterista. Trumpetit ja pasuunat kajahuttawat woitoisan huudahduksen, jousisoittimet ja puupuhaltimet tyyntyttävät, kierrellen pehmeissä siroissa kuwioissa; osan ensi osasto päättyy pianissimoon.^{clxxi} (Katila 1912: 11.)

Die fragmentierten Gesten der Violinen (T. 31ff.), die Katila als „kühnes, als Blitz zum Himmel leuchtendes Motiv“ (*rohkea aihe, joka salamana wälähtää taiwaalle*) erwähnt, könnten auch der auffälligste Bezugspunkt für zahlreiche Äußerungen zum bruchstückhaften Charakter der Motivik sein, für die sich seit der frühesten Diskursphase Belege finden:

Sibeliuksen [...] neljäs sinfonia [...], jossa esim. wiuluilla **kestää tuskin yksikään ainoa melodia edes wiittä sekuntia**^{clxxii} (R. 1914: 3).

Innerhalb der Komposition ebenso wie des diskursiven Netzes aus Musikwerk und Texten hat die Passage den Charakter einer Schlüsselstelle, auf die alle Autoren eingehen, womit ein repräsentatives Spektrum an Äußerungen für die Analyse zur Verfügung steht, die aufgrund des identischen Referenzpunktes unmittelbar vergleichbar sind.⁷³⁵

⁷³³ Da nicht alle Autoren ihre Befunde taktgenau zuordnen, besteht hier eine gewisse Unschärfe. Unstreitig ist jedoch überall, dass der Abschnitt zwischen der Tempobezeichnung *Adagio* (bei Ziffer B) und *Tempo I* den Bezugsrahmen für die entsprechenden Äußerungen bildet.

⁷³⁴ An solchen Schnittstellen entsteht kompositionstechnische Intertextualität auf einer tieferen Ebene, als es beispielsweise durch motivische Verweise auf andere Werke geschieht. Dies gilt umso mehr für die Sinfonik des 20. Jahrhunderts, bei der ja davon ausgegangen werden muss, dass das Formschema der Sonate kanonisierter Bestandteil der Ausbildung war. Die konkrete musikalische Formulierung korrespondiert also mit (verinnerlichten) Normen und (konventionalisierten) Erwartungshaltungen. Es sei nochmals daran erinnert, dass *sinfonia* als fachlicher Frame verstanden werden muss (s. 4.2.2): Durch die Bezeichnung entsteht beim Fachpublikum automatisch die Erwartungshaltung, dass es in einer bestimmten Phase des Kopfsatzes einen modulierenden Übergang zu einem Seitenthema geben muss; mit dieser Erwartungshaltung kommunizieren auch die kompositorischen Entscheidungen bei der Gestaltung der Form.

⁷³⁵ Krohns deutschsprachige Beschreibung der Vergleichspassage ist im Textanhang beigegeben, um den stilistischen Kontrast zu verdeutlichen, den sämtliche hier analysierten Texte dazu bilden.

6.1.7.1 Kari Rydman: *Sibeliuksen neljännän sinfonian rakenneongelmista*

Rydman's Aufsatz ist der erste original finnischsprachige Text, der sich einem Sibelius-Werk ausschließlich mit moderner Analysemethodik nähert. Rydman hatte nicht die seinerzeit kanonische Ausbildung durchlaufen;⁷³⁶ sein Diskursbeitrag ist also aus einer Position außerhalb der akademischen Sphäre verfasst. In der Einleitung positioniert sich der Artikel unmissverständlich als Kritik an der bisherigen Sibelius-Forschung:

Neljännän sinfonian muodollinen ja temaattinen rakenne on kaikissa Sibelius-tutkimuksissa todettu omalaatuiseksi, mutta siitä **ei Krohnin ja Roihan sinänsä ansiokkaista analyyyseistä** huolimatta ole toistaiseksi tehty **ainoatakaan yksityiskohtaisempaa tutkimusta**^{clxxxiii} (Rydman 1963b: 18).

Trotz der eingeehten Formulierung ist der programmatische Impuls einer Abkehr von der traditionellen Herangehensweise kaum zu überlesen: Angesichts der erwähnten Autoren, insbesondere Krohns, ist die Formulierung, es habe bisher „nicht eine einzige detailliertere Untersuchung“ (*ei [...] ainoatakaan yksityiskohtaisempaa tutkimusta*) zum formalen und thematischen Bau der 4. Sinfonie gegeben, nachgerade ikonoklastisch. Jedoch räumt Rydman auch ein, dass herkömmliche Analysemethoden als solche für derartige Strukturen nur bedingt geeignet gewesen seien (ebd.: 18; 29), was die Kritik abmildernd von den Autoren ab- und auf die Methodik hinlenkt. Der Nukleus zu Rydman's Vorgehensweise ist allerdings in der übersetzten Literatur bei Gray [Jalas] (1945) bereits angelegt und kommt bei Parmet schon deutlich zum Vorschein. Letzterer identifiziert den Beginn des Kopfsatzes als „Achse, um die sich die ganze Sinfonie dreht“ (Parmet 1955: 55) und belegt dies mit abstrahierenden Notenbeispielen.⁷³⁷ Rydman unterlässt es, auf diesen Vorläufer explizit hinzuweisen, wenngleich er Parmet's Beobachtungen allgemein als „scharfsinnig“ (Rydman 1963b: 29) hervorhebt. Offene und verdeckte Polyphonie gehen hier also Hand in Hand.

Rydman's Ansatz unterscheidet sich in zentralen Punkten vom bisherigen Paradigma der Sibelius-Literatur. Untersucht werden daher vor allem diejenigen

⁷³⁶ Als Komponist war er Autodidakt, er gehörte zu den Gründern von *Suomen musiikinuoriso* und war einer der Protagonisten der *lastenkamarikonsertti*-Gruppe (s. 2.1.5). Diese Querverbindung zwischen der kurzen Phase experimenteller Avantgarde in der finnischen Musikgeschichte und dem neuen Blick auf Sibelius, speziell anhand eines seiner modernsten Werke, ist eine wichtige Rahmeninformation.

⁷³⁷ Parmet wurde in einer zeitgenössischen Rezension kontrovers besprochen, die ihm neben der Anerkennung für innovative Erkenntnisse teilweise Unwissenschaftlichkeit attestiert und etwa moniert, dass er sich für die rhythmische Analyse nicht der Krohn'schen Methodik bediente (Pylkänen 1955).

sprachlichen Mittel, die auf den bisherigen Diskurs verweisen und die Strategien, mit denen Rydman seine abweichende Position entweder unterstreicht oder einhegt. Fachspezifisch stützt er sich strikt auf einen auf einer genauen Tonhöhenanalyse basierenden Zugriff, der in erster Linie bemüht ist, die wichtigsten linearen Elemente als aus dem viertönigen Eingangsmotiv (C-D-Fis-E) abgeleitete Projektionen darzustellen.⁷³⁸ Damit geht ein Verzicht auf außermusikalische, insbesondere biographische und psychologisierende Deutungsansätze einher. Rydman hinterfragt zudem erstmals explizit die Lesart des Kopfsatzes als Sonatenform. Zugleich positioniert er das Werk im Kontext der damaligen mitteleuropäischen Moderne⁷³⁹ – er vermeidet strikt die Verbindung von *suomalainen* mit Komponist oder Werk. Die etablierte Einordnung der Sinfonie als *käännekohta* ‘Wendepunkt’ (ebd.: 17) im Schaffen des Komponisten greift Rydman hingegen auf. Die zahlreichen Notenbeispiele, die die analytischen Folgerungen als Ergebnisse objektiv nachvollziehbarer Partiturbefunde markieren,⁷⁴⁰ unterstreicht auch im Hinblick auf die visuelle Textstruktur die wissenschaftlich-analytische Haltung. Rydman verwendet einen Sachstil, der durch die konsequente Vermeidung von Affekt und Emphase und sparsamen Einsatz lebendiger Metaphorik charakterisiert ist. Die gelegentliche (wenngleich überwiegend schwache) Subjektivitätsmarkierung weicht von der in der musikwissenschaftlichen finnischen Textproduktion der Zeit vorherrschenden impersonalen Haltung allerdings signifikant ab.

Die wenigen Markierungen starker epistemischer Modalität sind in diesem sprachlichen Umfeld auffällig:

Sibeliuksen 4. sinfonia kuuluu *epäilemättä* tähän **modernin musiikin suurten pioneeritöiden** joukkoon niin tonaalisen, rytmillisen, kuin muodollisen kehityksen saavuttaman asteen perusteella^{chxiv} (ebd.: 17).

Ziemlich zu Beginn des Textes weicht Rydman also bereits einmal unterschwellig von seiner generell objektivierend-distanzierten Haltung ab, indem er die stilistische Einordnung der Sinfonie mit dem aus der Zero-Perspektive geäußerten und durch den Gewissheitsmarker *epäilemättä* ‘zweifellos’⁷⁴¹ bekräftigten Urteil über

⁷³⁸ Rydmans Analyse ist dabei keineswegs erschöpfend; den II. Satz übergeht er nahezu völlig.

⁷³⁹ Die Vermeidung einer Einordnung von Sibelius in eine historische Tradition, insbesondere in die Beethoven-Nachfolge, markiert implizit auch eine Abweichung von Diskurskonventionen.

⁷⁴⁰ Notenbeispiele sind in der älteren finnischen Sibelius-Literatur die Ausnahme; sie finden sich in größerer Zahl erst bei Gray [Jalas] (1945) und Parmet (1955). Noch z.B. Tarasti (1991) jedoch verzichtet komplett darauf.

⁷⁴¹ *Epäilemättä* gehört zu den „Kommentaradverbialen“ (*kommenttiadverbiaalit*), deren Bestimmung sich auf den gesamten Satz erstreckt (VISK §667).

die Bedeutung des Werkes so verknüpft, dass die „Zweifellosigkeit“ der ersten Setzung auf die beiden anderen übergeht: Die Modernität der Sinfonie kann, im Zeitkontext, als unzweifelhaft bezeichnet werden. Die These, dass es sich zweifellos um ein „Pionierwerk“ (*pioneerityö*) handelt, d.h. Sibelius bahnbrechende kompositorische Verfahrensweisen erstmals anwendet und ihm andere darin folgten, ließe sich immerhin theoretisch durch Werkvergleiche belegen.⁷⁴² Dass es sich aber drittens auch zweifellos um ein „großes“ Werk handele, ist eine Setzung, die sich mangels belastbarer objektiver Kriterien für die absolute Bedeutung von Kunstwerken gar nicht belegen ließe.⁷⁴³

Auffällige Häufungen von Subjektsmarkierungen finden sich dort, wo Rydman die von der im Diskurs etablierten Meinung abweichende Kernthese behandelt, dass der Kopfsatz nicht als Sonatenform im Sinne des konventionellen Schemas gelesen werden könne, und wo er unterstreicht, dass er sich allein auf werkimmanente musikalische Vorgänge beziehe:

Jos sonaattimuodon ideaa **koetetaan** soveltaa sellaiseen musiikilliseen kokonaisuuteen, jossa esiintyvät ilmiöt sotivat jotakin tämän muotoperiaatteen olellista[!] kohtaa vastaan, on ymärtääkseni **kyseenalaista**, onko silloin enää **syytä puhua sonaattimuodosta**^{chxxv} [...] (Rydman 1963b: 18).

Monet seikat puhuvat näet sen puolesta, että Sibeliuksen musiikin tekstuuri varsinkin juuri 4. sinfoniassa siinä määrin **ylittää sen esteettis-tyyllillisen kentän**, jonka selvittelmiseen **Krohnin ja hänen seuraajensa** järjestelmä on konstruoitu, että tämän järjestelmän yksityiskohtainen soveltaminen kohtaa tarpeettomia vaikeuksia. Käsittääkseni **voidaan pitää selvänä**, että 4. sinfonian muotorakenne **voidaan hahmotella** mielekkäästi yksinomaan sen perusteella, mikä on musiikillisen tapahtumisen sisältö eri jaksoissa.^{chxxvi} (Ebd.: 26.)

⁷⁴² Was Sibelius' Sinfonie über den Entstehungszeitraum hinaus mit den vorher (ebd.: 17) angeführten „Pionierwerken“ (darunter Schönbergs *Pierrot lunaire* oder Strawinskys *Sacre du printemps*) verbindet, führt Rydman jedoch nicht aus. Die unmittelbare musikhistorische Wirkung der von ihm genannten Werke dürfte jedenfalls als erheblich größer betrachtet werden; die von Rydman konstruierte Parallele wurde denn auch selbst im finnischsprachigen Diskurs als überzeichnet kritisiert (Karila 1964: 5).

⁷⁴³ Der Vergleich mit einer entsprechenden Beobachtung von Dahlhaus in einer frappierend ähnlichen Formulierung zeigt den Unterschied: „Komponisten wie Jean Sibelius und Ferruccio Busoni, die zweifellos der Moderne – wie man sie damals verstand – angehörten [...]. Kompositionsgeschichtlich wesentlicher [...] ist jedoch der Übergang von motivischem zu „strukturellem“ Denken, der sich in der Vierten Symphonie ankündigt und der als technisches Merkmal der Zugehörigkeit des Werkes zur Moderne im emphatischen Sinne aufgefaßt werden kann.“ (Dahlhaus 1989: 309.) Auch für Dahlhaus also steht die Modernität der Sinfonie außer Zweifel, doch setzt er die Bezeichnung begriffsgeschichtlich sensibel relativierend in den historischen Kontext, begründet sie sachlich und enthält sich jeder expliziten Äußerung hinsichtlich der Bedeutung des Werkes.

Der ungeeignete Versuch, das Sonatenschema auf dieses Werk anzuwenden, wird zunächst keinem konkreten Autor zugeschrieben (*koetetaan* ‘man versucht es’); erst in der späteren Passage äußert Rydman explizite Kritik an Krohn und seiner Schule. Im Gegenzug wird die Verantwortung für den Widerspruch zunächst an das Werk delegiert. Die Origo wird also auf Sibelius verschoben, die Verstärkung von *monet seikat puhuvat* [...] *sen puolesta* ‘viele Umstände sprechen [...] dafür’ durch die Äußerungspartikel *näet* ‘nämlich’⁷⁴⁴ unterstreicht das auf die Partitur Hin- und damit vom Textautor Wegweisende. Die verwendete Quantum-Satzentsprechung (Ikola 1971: 47)⁷⁴⁵ dient in der Regel metatextuellen Positionierungen und erscheint in der 1Sg, ist im stilistischen Umfeld des Textes also bereits als eine relativ starke Subjektsmarkierung zu verstehen. Nur ein Mal, und zwar in der Schlussfolgerung seiner Ausführungen zu diesem Punkt, greift Rydman zu einer Personalform der 1Sg und markiert damit den Höhepunkt seiner Argumentationskette mit einem kommissiven Sprechakt,⁷⁴⁶ doch auch hier wird die epistemische Modalität einleitend vielfach abgeschwächt:

Haluamatta päästä ehdottomiin ja sitoviin tuloksiin esitän osan muotoratkaisuksi **seuraavan**.^{clxxvii} (Ebd.: 28.)

Das Komplementärbild zu dieser Struktur aus eindeutiger Subjektsmarkierung in Kombination mit eingehogter epistemischer Modalität findet sich dagegen, wenn Rydman den Gewissheitsmodus in Passagen mit teils kategorischer Kritik an Vorgängeruntersuchungen mit dem Autoren-Wir oder impersonalen Formen kombiniert:

[...] Parmetkin [...] väittää, että osan alussa oleva puupuhaltimien karakteristinen melodia seuralaisineen ja muunnoksineen ”elää omaa elämäänsä” erillään varsinaisesta pääteeman kehityksestä. **Tämä käsitys on epäilemättä aivan väärä.** Jo aikaisemmin totesimme, kuinka mainittujen teemaryhmien konstruktio on pohjaltaan yhteinen [...]. Hän [scil. Roiha] muodostaa kuitenkin kaavan E Ü A Z, jolla **ei aivan ilmeisesti ole mitään tekemistä** osan musiikillisen rakenteen kanssa. Tässä kohdassa nähdään selvästi, kuinka **huonosti** perinteellinen analyysi saattaa Sibeliuksen kohdalla onnistua.^{clxxviii} (Ebd.: 29.)

⁷⁴⁴ Die Partikel ist eine geronnene Verbform; *näet* bedeutet wörtlich ‘du siehst’.

⁷⁴⁵ Es handelt sich um eine für das Finnische typische Nebensatzersetzende Infinitivkonstruktion; das logische und grammatische Subjekt ist im Suffix der 1Sg an der Translativform des Infinitivs inkorporiert (*käsittää-kse-ni*).

⁷⁴⁶ Es sei daran erinnert, dass die Übermarkierung der 1Sg durch Pronomen und Personalform (bzw. -suffix) in der finnischen Schriftsprache eine Ausnahme darstellt (s. 2.3.2). Das flektierte Verb im 1Sg ist also bereits die stärkstmögliche Subjektsmarkierung innerhalb einer Stilkonvention, die das explizite *minä* ‘ich’ ausschließt.

Frequent verwendet Rydman *voidaan* ‘man kann’, die impersonale Form des Modalverbs *voida*. Insgesamt lässt sich also feststellen, dass Rydman die kritischen (implizit oder explizit) intertextuellen⁷⁴⁷ Bezüge durch feine Abstufungen differenziert – die epistemische Modalität ist vor allem dort besonders stark markiert, wo er sich auf die von ihm postulierte neue Herangehensweise bei der melodischen Analyse bezieht. Seine Lesart der Form des Kopfsatzes hingegen wird trotz der zahlreichen ins Feld geführten Argumente lediglich als eine mögliche plausible Alternative präsentiert. Die Abstufungen von *hedging* gehen mithin ziemlich konsistent einher mit dem Grad von intersubjektiver Nachvollziehbarkeit der jeweiligen Befunde, was einmal mehr an Meyers (1997) Beobachtung der Strategie „strengthening the argument by weakening the claim“ anschließt.

Zu der Vergleichspassage hingegen verweist Rydman lediglich lakonisch auf den Diskurs:

Voimakas unisonomelodia (1) on katsottu **sivuteemaksi**, Gray pitää sitä pääteeman (”motto-teeman”) muunnoksena^{clxxxix} (Rydman 1963b: 26).

Er bezieht also nicht Stellung und distanziert sich damit von einer problematisierend aufgeladenen Deutung dieser formalen Scharnierstelle; allein das Adjektiv *voimakas* ‘kraftvoll’ weist auf eine herausgehobene Funktion der Passage hin. Führt man sich vor Augen, wie wortreich andernorts um eine adäquate Analyse, Beschreibung und Interpretation dieser Takte und insbesondere ihrer Position in einem angenommenen Sonatenschema gerungen wird, ist Rydmans Formulierung von beinahe provokanter Beiläufigkeit. Diese ergibt sich jedoch daraus, dass er eine Analyse anstrebt, der keine bereits vorab an eine formsprachliche Norm gebundene Systemidee zugrundeliegt, zu der sich dann konkrete musikalische Ereignisse im Konflikt befinden könnten.

Mit jener Bildhaftigkeit, wie sie viele Texte älterer (nicht nur) finnischsprachiger Musikkultur kennzeichnet, geht Rydman sparsam und effizient um. Lebendige Metaphern setzt er nur an Positionen ein, die sowohl dramaturgisch herausgehobene Passagen des Werkes beschreiben als auch Kernstellen des Textes sind. Die stärkste Konzentration bildhafter Elemente findet sich daher im Zusammenhang mit dramaturgisch kritischen Wendungen gegen Ende des III. und IV. Satzes:

Tämän ”**kiirastulen**” jälkeen **teema ”c”** alkaa jälleen itsenäistyä, se löytää lopullisen kehitysuuntansa, ja ryhmän ”abde” merkitys alkaa vähetä. 9. jakso merkitsee muodon kehityksen

⁷⁴⁷ Eine Intertextualität verdeckter Polyphonie realisiert sich an solchen Stellen, indem konkrete Diskursbeiträge durch die kritischen Verweise in Rydmans Text präsent sind, auch wenn sie nicht wörtlich zitiert werden.

kannalta lopullisen purkauksen tihentyvää odotusta, jonkinlaista **”tyventä ennen myrskyä”**. [...] Mutta välikkeen v2 jälkeen seuraa loppuosassa **kriisi**: aihelmat b ja c joutuvat uuteen valloon ja **häviävät orkesterin myllerrykseen**. Jakso muuttuu välikkeeksi, joka johtaa codaan.
clxxx (Rydman 1963b: 30–31.)

In die – durch die Verwendung von Buchstabensiglen stark fachlich markierte – Sprache der Analyse fällt plötzlich eine Häufung starker Bilder ein, weicht aber so gleich wieder einer lakonischen Feststellung. Solche momentanen Überschreitungen des ansonsten eingehaltenen Rahmens usueller musikfachsprachlicher Metaphorik sind die einzigen ansatzweise hermeneutischen Einlassungen in Rydmans Text.⁷⁴⁸

Allerdings muss man dabei zwei Aspekte musikalischer Hermeneutik betrachten: Die Personifizierung (oder anderweitige Verbildlichung) musikalischer Ereignisse – gewissermaßen eine semiotische Hermeneutik – und die Deutung solcher Ereignisse als Intention des Komponisten, die man als psychologische (oder psychologisierende) Hermeneutik bezeichnen könnte. Im einen Fall wird die Musik, im anderen Fall der Komponist in der Akteursrolle gesehen. Bei Rydman lässt sich beobachten, wie beide miteinander verknüpft werden:

Mutta kun **coda saa lopullisen vallan** jakson A+V jälkeen, **ovat kaikki hallitsevat teemat väistyneet**, ja **lopullinen päätös on uskottu aihelmille**[,] jotka aikaisemmin ovat esiintyneet vain ohimennen. Tämä on hyvin **pateettinen menettelytapa**, mutta ei vähiten siitä syystä vaikuttava. [...] B-jakson laajan teeman alku esiintyy ennakoituna kaksi kertaa ensimmäisessä v1-välikkeessä (c-bassi, 21 t. A:sta). **Tämän täytyy olla täysin laskelmoitu menettely**, sillä bassojen pikku motiivi ei liity mitenkään orgaanisesti tai välttämättömästi muiden jousien nopeaan kuviointiin.
clxxxi (Rydman 1963b: 31.)

Die Absicht des Komponisten wird schrittweise in den Abschnitt eingeführt, ohne den Namen Sibelius auch nur einmal zu nennen. Zunächst ist die Musik – die „Macht“ (*valta*) der Coda, „herrschende Themen“ (*hallitsevat teemat*) – Subjekt (und Akteur). Das „Anvertrauen“ (*on uskottu*) der „finalen Entscheidung“ (*lopullinen päätös*) an die Themen impliziert die Person des Komponisten in einer impersonalen Formulierung. Die – im Text singuläre – kompositionskritische Stellungnahme als „pathetische Vorgehensweise“ (*pateettinen menettelytapa*)⁷⁴⁹ schiebt die Entscheidung des Komponisten weiter in den Vordergrund, woraufhin eine „Berechnung“ (*laskelmoitu*) konstatiert wird, die ja kein anderer als der Komponist vorgenommen haben kann: Der Wechsel der Perspektive folgt, innerhalb des „Zwanges

⁷⁴⁸ Die sprachliche Struktur spiegelt in gewisser Weise den musikalischen Kontrastreichtum der Passage, aber ob dies absichtsvoll geschieht, lässt sich nicht belegen.

⁷⁴⁹ Rydmans distanzierte Haltung weicht also auch von der Zuschreibung des „Tragischen“ ab.

zur Substantivierung“ (Dahlhaus 1973: 42), einer durch die Wahlfreiheit der sprachlichen Mittel ermöglichten Stringenz.⁷⁵⁰

Allerdings ist ein entscheidender Unterschied zu anderen hermeneutisch orientierten Ansätzen, dass auch an dieser Stelle lediglich auf kompositorische Strategien Bezug genommen wird; Rydman überschreitet selbst an diesem kritischen Punkt nicht die Schwelle zu illustrativer oder gar biographisch-psychologisierender Deutung. Vor dem Hintergrund der restriktiv gehandhabten bzw. fachspezifisch konventionalisierten Metaphorik im übrigen Text lassen die wenigen lebendigen Metaphern einen strategisch gezielten Einsatz vermuten, der eine durch den Kontrast verstärkte Wirkung beabsichtigt. Auffällig ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass der Aufsatz keinen abrundenden Schluss enthält. Rydman verzichtet darauf, seinen durchaus programmatischen Text mit einem auftrumpfenden *quod erat demonstrandum* zu beenden, sondern konstatiert lediglich, im Anschluss an eine auf Siglen aus Buchstaben und Zahlen verknappte Übersicht von Motivkonstellationen des Finales:

Mitään säännönmukaisuutta ei näissä vaihteluissa, enempää kuin eri motiivien sisäisissä muuntumisissa voida löytää^{clxxxii} (Rydman 1963b: 32).

In diesem abrupten Ende könnte man eine textstrukturelle Sachstilmarkierung sehen, aber auch eine intermedial-intertextuelle Anspielung auf den lakonischen Schluss der Sinfonie selbst. Erst bei genauerer Betrachtung erschließt sich die Doppelstrategie, dass die Feststellung der Abwesenheit jeglicher „Regelmäßigkeit“ (*säännönmukaisuus*), im Sinne einer Befolgung etablierter Schemata, ebenso als kondensiertes Fazit des gesamten Textes gelesen werden könnte.

Die Sachstilmarkierung realisiert sich mithin in einem Rahmen, wie er für einen modernen musikanalytischen Text erwartbar erscheint: Durch den Verzicht auf Affekt und Emphase, eingehegte Formulierungen bei der Kritik an Vorgängerarbeiten, den reichen Gebrauch von Formsiglen und Notenbeispielen, welche die analysefundierte Evidentialität – d.h. die Offenlegung der Methodik – unterstreichen, die konsistente Fachterminologie und den sparsamen Einsatz bildhafter sprachlicher Mittel. Die (wenngleich wenigen und meist abgeschwächten)

⁷⁵⁰ Dahlhaus' vorschneller Behauptung, es sei „nahezu gleichgültig“, ob „das Instrument, das ein Thema vorträgt, oder das Thema selbst das grammatische Subjekt des Satzes bildet, der den Sachverhalt beschreibt“, muss unter Verweis auf solche Textpassagen kategorisch widersprochen werden. Wie groß der Unterschied ist, wird daran klar, dass Rydman mit Blick auf die Partitur und die Mehrdeutigkeit von *päätös* 'Abschluss, Entscheidung' etwa auch hätte formulieren können, dass „Sibelius die letzte Entscheidung den Posaunen“ anvertraue. Die Formulierung wäre ebenso sachlich richtig und stilistisch angemessen, aber von ganz anderer assoziativer Wucht.

Subjektsmarkierungen erscheinen allerdings, vor dem Hintergrund der Konvention impersonaler Haltung auch in stark hermeneutisch geprägten älteren finnischen Musikfachtexten, innerhalb des Textsortenfeldes als innovativ. Die häufige, oft kritische Bezugnahme auf frühere Texte – d.h. die Polyphonie – vernetzt den Text im Fachdiskurs. Was für andere im weiteren Sinne geisteswissenschaftliche Texte gilt (Toscher 2019: 55), trifft also auch auf musikalische Analysen zu.

Meist sind die Bezüge auf den (finnischen) Diskurs explizit; allgemeinere Anspielungen eher die Ausnahme:

Olennaista sinfonian motiivikalle on, kuten todettiin, että teemallinen aineisto on johdettavissa muutamasta **perushahmosta**. Tärkeimmät niistä ovat löydettävissä avautuhtien kontrabassokulusta c-d-fis-e. Se sisältää ensinnäkin tuon **kuuluisan tritonuksen**, jonka osuutta sinfonian yleisluonteesta ei voi yliarvioida.^{clxxxiii} (Rydman 1963b: 20.)

Der Verweis auf das „berühmte“ (*kuuluisa*) Tritonusintervall, ohne dass es vorher thematisch innerhalb des Textes eingeführt worden wäre, referiert auf ein zumindest innerhalb der Fachgemeinschaft etabliertes Wissen und transportiert eine Identifikation mit allen, die diesen spezifischen Tritonus als berühmt kennen. Das Thema zu diesem Rhema liegt außerhalb des Textes im bereits existierenden Diskurs, was durch das Entferntheit ausdrückende (VISK §1425) Pronomen *tuo* 'jener' markiert wird. In diesem Zitat findet sich jedoch auch eine verdeckte terminologische Intertextualität: Rydman bezeichnet das Kernmotiv der Sinfonie als *perushahmo* 'Grundgestalt'. Dieser Terminus wird im Deutschen für die Ausgangsformation einer Zwölftonreihe verwendet. Indem Rydman einen Fachterminus, der mit einer im Finnland der 1960er Jahre teils noch als avantgardistisch betrachteten Kompositionstechnik assoziiert wird, auf Sibelius anwendet, impliziert er also, gleichsam mit Hilfe einer terminologischen Rückprojektion, die vorausweisende Modernität von dessen Motivtechnik.⁷⁵¹ Ein kulturspezifisch terminologiegeschichtlich interessanter Fall von Intertextualität durch Vermeidung schließlich ist die Tatsache, dass Rydman eine formale Analyse einer Sibelius-Sinfonie vornimmt, ohne auch nur im Geringsten von Ilmari Krohns synchron noch sehr präsender Terminologie (s. 4.1.8) Gebrauch zu machen. Diese Besonderheit erschließt sich nur in Kenntnis des finnischen Fachdiskurses und der damit verbundenen Erwartungshaltungen; solche Befunde unterstreichen die Unterscheidung zwischen offener und verdeckter Polyphonie.

Rydman's Text lässt sich auf drei textsortenrelevanten Ebenen als „intendierter Musterbruch“ (Fix 2019: 329) in der finnischen Sibelius-Literatur lesen und bildet

⁷⁵¹ Die Ableitung *hahmosävel* 'Gestalt-, Figurton' für die vier Töne des Kernmotivs in seiner Ausgangsgestalt ist hingegen eine textinterne okkasionelle Bildung.

so eine Wegscheide, an der sich ein Pfad zu einer modernen, analytischen Herangehensweise öffnet: Er bedient sich eines überwiegend neutralen, sachlichen Stils, passt die Analysemethodik dem Gegenstand an (anstelle sich diesem mit vorgefertigten Schemata zu nähern) und beschränkt sich auf strikt musikimmanente Befunde, ohne über hermeneutische, psychologische oder biographische Intentionen und Deutungen zu spekulieren. Mithin gehört Rydmans Aufsatz zu den Pioniertexten der modernen Sibelius-Analyse,⁷⁵² und dies auch über Finnland hinaus.⁷⁵³ Der hier eingeschlagene und – etwa in der Rezension von Oramo (1964) – als innovativ und überzeugend betrachtete Weg wurde jedoch im finnischsprachigen Sibeliusdiskurs zunächst kaum weiter begangen. Die Grunderkenntnis der Ableitung aus dem Tritonusmotiv wurde allerdings, mit oder ohne Rydmans Zutun, bald eine Art fachliches Kollektivsymbol.⁷⁵⁴ Dies ist auch deshalb bemerkenswert, weil Rydman gleichsam den Beweis für die bereits von Katila (1911b) postulierten „mathematischen“ Themenbeziehungen erbringt und damit das alte Stereotyp vom Mangel an Logik in Sibelius' Musik widerlegt. Allerdings schwächt Rydmans dezidiert rationale Analyse auch die Grundlage des Schwerverständlichkeitsmotivs. In gewisser Weise ist sein Aufsatz eine umfangreiche Reformulierung jenes „*Nej!*“, mit dem Anderson (1911) seine eigene rhetorische Frage nach der Schwerverständlichkeit beantwortet hatte (s. S. 323) und damit ein Bruch mit einer bisher zentralen Diskursregel.

6.1.7.2 Kai Maasalo: *Suomalaisia sävellyksiä*

Maasalos kurze Gesamtbetrachtung (K. Maasalo 1964: 144–147) ist Teil eines zweibändigen Werkes, das die finnische Musikgeschichte bis etwa Mitte des 20. Jahrhunderts (nach einer knappen allgemeinen Einführung) als Kompositionsgeschichte darstellt; die Sibelius-Kapitel bilden den Schluss des ersten Bandes. Äußerlich wird mit dieser Verschiebung von „vor und nach Sibelius“ zu „bis einschließlich Sibelius und danach“ ein anderer als der übliche Großeinschnitt im finnischen Musikgeschichtsnarrativ markiert. Das Vorwort enthält zwei diskurshistorisch interessante Bemerkungen: Maasalo begründet seinen Verzicht auf eine umfangreiche biographische Einführung zu Sibelius damit, dass dessen Lebensweg

⁷⁵² Rautaoja (2018: 265) meint, den Beginn der modernen Sibelius-Literatur bei Tawaststjerna verorten zu können, doch ist dessen zwar quellengestützter, aber biographisch grundieter Ansatz ausgesprochen traditionell oder gar retrospektiv zu nennen, und insbesondere in analytischer Hinsicht trägt er wenig innovative Züge.

⁷⁵³ Das Sprachgrenzenproblem (s. 5.5.2.2) erklärt den erstaunlichen Umstand, dass Tim Howell, einer der profiliertesten internationalen Sibelius-Forscher, Rydman in seiner analytisch innovativen Dissertation (Howell 1985) nicht einmal erwähnt.

⁷⁵⁴ Dahlhaus (1989: 309) nennt dies denn auch einen „Gemeinplatz der Sibelius-Literatur“.

und Persönlichkeit allgemein bekannt seien,⁷⁵⁵ und er weist darauf hin, dass ein großer Teil der Werke nunmehr zum Standardrepertoire des Rundfunkprogramms⁷⁵⁶ gehöre und es daher gerechtfertigt sei, eingehendere stilistische und strukturelle Untersuchungen anzustellen (K. Maasalo 1964: 6).

Maasalos Text ließe sich als Werkeinführung klassifizieren, die allerdings über die Ansprüche von niedrigschwelligen Konzertführern hinausgeht, was auch fachlichen Markern (Notenbeispiele, Siglen zur formalen Struktur, Fachterminologie) kenntlich wird. Der Text begnügt sich dabei nicht mit allein deskriptiv-referierender Haltung, sondern bezieht stellenweise argumentativ Position, doch enthält sich Maasalo jeglicher Hermeneutik und geht mit emphatischen Wertungen und bildstarken Metaphern sehr zurückhaltend um. Ähnlich wie bei Rydman fallen die Ausnahmen von diesem Sachstilprinzip entsprechend auf – auch Maasalo betont gleich zu Beginn des Abschnitts die „Größe“ (*suuruus*) des Werkes. Überraschender ist es hingegen, dass auch ein Nebenmotiv unvermittelt als *nerokas oivallus* ‘genialer Einfall’ (ebd.: 147) bezeichnet wird.

Maasalos Einstieg kombiniert, mit dem Verweis auf die „Unvorhersehbarkeit“ des Werkes für die zeitgenössische Rezeption, eine Realisation von SCHWERVERSTÄNDLICHKEIT mit der Feststellung des stilistischen Wendepunktes und schließt damit an den Einstieg von Klemetti (1911) an. Indem er gewisse vorausweisende Merkmale in der 3. Sinfonie anführt, aus denen sich der Stilumbruch im Nachhinein als Andeutung hätte ablesen können, stellt er die Sinfonie zunächst in den mittlerweile gängigen narrativen Kontext innerhalb von Sibelius’ Gesamtwerk.⁷⁵⁷ Dann verortet auch er das Stück im Zusammenhang mit der Moderne um die Jahrhundertwende. Das Motiv des Protests gegen die damals moderne Musik hat in dieser Lesart konsequenterweise ebensowenig Platz wie ein Bezug zu Beethoven oder eine Spekulation über romantisch-programmmusikalische Inspiration. Hierin ähneln sich Maasalo und Rydman, und auch hier ist, in Kenntnis der etablierten Motive und Narrative, das durch Nicht-Schreiben Implizierte eine ebenso wichtige Information wie das explizit Formulierte.

⁷⁵⁵ Dies ließe sich auch als implizite Distanzierung von biographistischen Ansätzen verstehen.

⁷⁵⁶ Maasalos ausdrücklicher Bezug auf den Rundfunk verweist auf die Bedeutung des Mediums als musikalische (Volks-)Bildungsinstitution und darauf, dass auch in den ersten Nachkriegsjahren der Zugang zum Repertoire der Kunstmusik in Finnland, vor allem außerhalb der wenigen urbanen Zentren, vorrangig über das Radio und nicht durch Konzerte erfolgte. Maasalo arbeitete seit 1946 beim staatlichen finnischen Rundfunk *Yleisradio*, ab 1956 als Musikchef (Helistö 2001).

⁷⁵⁷ Der Sibelius-Abschnitt von Maasalos Buch ist systematisch nach Gattungen geordnet, so dass das Gesamtnarrativ der sinfonischen Entwicklung hervorgehoben wird. Zwischen der 3. und der 4. Sinfonie entstand mit dem Streichquartett *Voces intimae* (1909) jedoch auch ein gewichtiges Kammermusikwerk, das bisweilen als Hinführung zur 4. Sinfonie betrachtet wird.

Dann jedoch verweist Maasalo auch auf die „starke Bindung“ zum 19. Jahrhundert (K. Maasalo 1964: 144), womit er die Sinfonie gewissermaßen als Scharnierwerk charakterisiert. Der von Maasalo hergestellte Bezug zu Wagners *Parsifal* ist ein diskursives Ereignis, dessen Dynamik sich erst mit Verzögerung entfaltet. Zwar sieht er diesen vor allem über die Stimmung (*tunnelma*) realisiert, doch erbringt er auch einen konkreten motivischen Beleg samt Notenbeispiel, indem er die Verwandtschaft zu einer (irrtümlich als „Gralsmotiv“⁷⁵⁸ bezeichneten) Melodiewendung bei Wagner zitiert (K. Maasalo 1964: 144). Dieser später im Diskurs aufgegriffene Befund (s. 6.1.7.6) erscheint in der Textstruktur auch deshalb herausgehoben, weil Maasalo insgesamt überhaupt nur drei Notenbeispiele anführt. Allerdings verweist er ganz allgemein auf das Auftreten des Motivs im I. und III. Satz bei Sibelius, ohne ein Notenbeispiel aus der Sinfonie gegenüberzustellen: Das Werk wird als so bekannt vorausgesetzt, dass man mit Hilfe des zitierten Wagner-Motivs die Referenzstelle bei Sibelius finden oder sogar aus dem Hörgedächtnis zuordnen kann.⁷⁵⁹

Auch Maasalos Interpretation der formalen Strukturen positioniert sich jenseits der konventionellen Schemata – Sibelius schreibe keine Sonaten-, Rondo- und Liedformen mehr, sondern nutze nur noch die Ideen hinter diesen Formprinzipien (K. Maasalo 1964: 144–145). Konsequenter setzt er die meisten Formenlehre-Termini in distanzierende Anführungszeichen,⁷⁶⁰ die Lesart des Kopfsatzes als Sonatenform wird mit der generischen 3Sg als textexterne Sichtweise markiert:

Tempo molto moderato, quasi adagio -osan voi jos haluaa jakaa aivan loogillisesti sonaattimuodon mukaisiin osiin. Mutta tuon nimikkeen käyttö tuntuu tässä yhteydessä **väkinäiseltä**. Koko osa on näet temaattista liikettä, jokainen tahti ja iskuala on osa suuresta tapahtumasarjasta eikä vain tietty 'kehittelyjakso'^{chxxxiv} (K. Maasalo 1964: 145 [Kursivierung orig.].)

Die Distanzierung *voi jos haluaa* 'kann, wer mag' ist dabei deutlicher als das neutral impersonale *voidaan*. Diese Abtönung einerseits und die Äußerungspartikel *näet* andererseits sind eine klare, nahezu dialogische Gegenüberstellung, in der Maasalo sich implizit, aber unzweideutig positioniert, wobei er eine dreistufige Annäherung

⁷⁵⁸ Gemeint ist tatsächlich die als „Wunde“- oder „Schmerzensmotiv“ bezeichnete Wendung aus fallender Quinte und aufsteigender großer und kleiner Sekunde, wobei der Anfangston gelegentlich von der kleinen Obersekunde aus angesteuert wird; in dieser Form ist die Intervallfolge etwa in das „Liebesmahlsmotiv“ gleich zu Beginn des Vorspiels eingebunden. Allerdings handelt es sich dabei um eine recht stereotype Melodiewendung, die man tongetreu oder mit kleinen Varianten auch in vielen anderen bekannten Werken und lange vor *Parsifal* findet.

⁷⁵⁹ Gemeint ist die Oberstimme des Blechsatzes im I. Satz, T. 40. – Eine derartige Auslassung kann also auch ein kulturspezifischer Diskursbeitrag sein: In einem deutschen Text würde vermutlich eher die Sibelius-Passage durch Notenbeispiele belegt und Wagner als bekannt vorausgesetzt.

⁷⁶⁰ Die Krohn-Termini *sikermä* und *iskuala* benutzt Maasalo hingegen ohne Distanzierung.

an seine eigene Position konstruiert, ohne je von Subjektsmarkierungen Gebrauch zu machen: *Voi jos haluaa* schließt ihn als Autor zwar semantisch und grammatisch nicht völlig aus, wohl aber pragmatisch. *Tuntuu* ist eine generische Formulierung, die pragmatisch bereits eine Subjektsposition impliziert (denn aus dieser Perspektive lässt sich kaum ausschließen, dass Maasalos Sichtweise hier einbezogen ist); *koko osa on näet* fungiert in dieser Strategie als eindeutige *stance*. Die Passage ist ein guter Beleg für die Beobachtung, dass allein die Abwesenheit von *hedging* in einem generell zurückhaltenden Formulierungsumfeld bereits wie ein *booster* wirken kann. Da für ein Lesepublikum mit entsprechender Expertise klar ist, wer den Kopfsatz „zwanghaft“ (*väkinäisesti*) als Sonatenform bezeichnet, sind auch die Adressaten dieser Kritik unschwer auszumachen, ohne dass Namen genannt werden müssen. Diese verdeckte Polyphonie wiederholt sich an anderer Stelle im Text, wenn Maasalo den Versuch kritisiert, die ungewöhnliche Form des II. Satzes in ein konventionelles Schema zu pressen:

Siitä on myös **yritetty** päästä luokittelemalla vaihe rondomuodon ylijaksoksi – **hätäratkaisu** sekin^{chxxxv} (K. Maasalo 1964: 146).

Maasalos Referatstrategien verdeutlichen, dass er sein Lesepublikum als eine Gruppe konstruiert, die nicht nur das Werk, sondern auch die einschlägige Literatur dazu kennt. Er baut durch häufige Diskurs- und Agonalitätsmarker ein dichtes transtextuelles Verweisfeld auf, nennt aber nahezu keinen anderen Autoren beim Namen.⁷⁶¹ Der gesamte polyphone Dialog spielt sich sprachlich in einer anonymisierten Diskurszone ab.

Diese implizite Betonung einer Hör- und Diskursgemeinschaft wird auch an der quasirhematischen Einführung von Detailverweisen deutlich, deren Thema gleichsam in der Hörerinnerung des Lesepublikums zu verorten ist; so auch in Maasalos Bezugnahme auf die Vergleichspassage, in der er zwei der drei „melodischen Fixpunkte“ (*melodiset kiintopisteet*) des Satzes identifiziert:

Osan teemamateriaalissa voi erottaa selvästi **kolme melodista kiintopistettä**: ensimmäinen on **soolosellon melodia**, toinen **vaskien voimallinen purkaus** sekä sille vastaava viulujen unisono, kolmas **trumpettien lyhyt ff-repliikki**^{chxxxvi} (K. Maasalo 1964: 146).

Ohne Taktzahlen oder anderweitige Lokalisierung ist nur für diejenigen, die das Werk kennen, nachvollziehbar, von welcher „Melodie des Solocellos“ (*soolosellon melodia*), „kraftvollem Ausbruch der Blechbläser“ (*vaskien voimallinen purkaus*)

⁷⁶¹ Die einzige Ausnahme hiervon ist interessanterweise ein Verweis auf das kurz zuvor erschienene Buch von Tanzberger (1962).

etc. die Rede ist. Den Höhepunkt des Satzes sieht Maasalo in der gedämpften Streicherpassage (etwa ab T. 70), den er als „Beginn der ‚Durchführung‘“ (ebd.) bezeichnet. Auch dies ist eine Doppelstrategie: Maasalo folgt auf der fachlichen Ebene, wenngleich distanziert, der konventionellen Lesart, die an dieser Stelle die Durchführung des Sonatensatzes verortet.⁷⁶² Über die Beschreibung der klanglichen Oberfläche der in vielen Rezensionen herausgehobenen Passage ist der Abschnitt jedoch für ein mit dem Werk vertrautes Publikum auch ohne Fachwissen aus der Hörerinnerung identifizierbar.

Doch die als *ydinaihe* 'Kernmotiv' bezeichnete Viertongruppe des Beginns wird in einer Umkehrung der textuellen Themenentfaltung gewissermaßen anaphorisch eingeführt, nämlich erst nachdem die (teils aus ihr entwickelten) thematischen Gestalten bereits vorgestellt wurden. Auch dies ist ein Beispiel für die Strategie, sprach- bzw. textstrukturell (und nicht allein durch deskriptive Mittel) auf ein musikalisches Phänomen zu reagieren, nämlich das der Vorwegnahme: Dazu muss verstanden worden sein, in welcher Weise Sibelius im Kopfsatz und insbesondere dessen Beginn mit der Gattungstradition korrespondiert, in der die Introduction als „Widerspruch im System“ (Gülke 2000) der Sonatenform gelesen werden kann. Die meisten Autoren erörtern die Schwierigkeit, die darin liegt, dass ein im gattungsspezifischen Erwartungshorizont – nämlich durch das langsame Tempo, das tiefe Register und die indifferente Phrasenstruktur – als Introduction markierter Beginn sich im Laufe des Werkes als dessen Kern herausstellt.⁷⁶³ Parmet (1955: 55) und Rydman (1963b: 20), die die Bedeutung des Anfangsmotivs in gleicher Weise betonen, legen es jeweils bereits im Einstieg in ihre Analyseabschnitte als eine Art Quellcode der Sinfonie offen. Maasalo geht, wie gesehen, umwundener vor⁷⁶⁴ und bildet damit einen aus dem Hörerlebnis nachvollziehbaren Prozess ab – nämlich, wie erst im Laufe des Satzes offenbar wird, dass die vermeintliche Einleitung möglicherweise gar keine war.

⁷⁶² Dies wäre in oder um T. 54 (Studierbuchstabe E); s. etwa Parmet (1955: 57).

⁷⁶³ Zwar beginnt nicht jede (sinfonische) Introduction in der Basslage, doch ist die Verbindung von schweifender Introduction und tiefem Register ein etablierter und immer wieder aufgenommener musikalischer Topos. – Dass die vermeintliche Introduction sich im Nachhinein als thematisches Kernmaterial erweist, wird unter anderem durch das stetige Zurückgreifen auf die Motivik und die Tatsache, dass das langsame Tempo sich nie in die gattungstraditionelle Norm des Sonaten-Allegro auflöst, realisiert. Sibelius' Entwurf eines langsamen Kopfsatzes, der zugleich Elemente der Sonatenform aufgreift, ist in der traditionellen sinfonischen Literatur in der Tat außergewöhnlich.

⁷⁶⁴ Mauranen (1993: 252–253) sieht in der Bevorzugung von „end weight strategies [...], starting from a distance and proceeding towards the main point“ ein textlinguistisches finnisches Kulturspezifikum. Allerdings ist die Frage, ob dies nicht vor allem im Kontrast zu einem sehr geradlinigen amerikanischen akademischen Schreiben dergestalt hervortritt.

Maasalos Vorgehen kann sich weitgehend als Ausdruck fachlicher Exklusivität lesen lassen, denn für ein Laienpublikum sind die meisten seiner Verweise ohne zusätzliche Erläuterung kaum nachvollziehbar. Andererseits garantiert sein Fokus auf das „Kernmotiv“, dass, wer alles andere nicht nachvollziehen konnte, doch diese Figur zu identifizieren in der Lage sein müsste. So kommt in seiner Darstellungsweise auch zur Geltung, dass das Werk Sibelius' als im kollektiven Hörgedächtnis verankert präsupponiert wird und wenige dahingeworfene Verweise für ausreichend befunden werden, um die identitätsstiftende gemeinsame Hörerinnerung wachzurufen: Die Klangvorstellung des Werkes, auf die quasirhematisch Bezug genommen wird, ist implizit Bestandteil des Diskurses.

6.1.7.3 Olavi Ingman: *Sonaattimuoto Sibeliuksen sinfonioissa*

Ingmans Essay zur Sonatenform bei Sibelius, im gleichen wirkmächtigen Medium⁷⁶⁵ wie der Rydmans erschienen, enthält ebenfalls eine Auseinandersetzung mit der bisherigen finnischen Sibelius-Literatur. Auf Ingmans fachspezifischen und terminologischen Ansatz wurde unter 4.1.8 bereits eingegangen; nun sollen konkret die Passagen zur 4. Sinfonie in ihrer diskursiven Verortung untersucht werden. Während Rydman (1963b: 18) seinen Essay mit einer Einordnung von Sibelius in den zeitgenössischen Kontext eröffnet (und keine historischen Bezüge herstellt) und K. Maasalo (1964: 144) den Jahrhundertwende-Kontext in voraus- wie (auf Wagner) zurückweisender Richtung betont, beginnt Ingman (1965: 19) mit einer Einführung zur Sonate bei Beethoven, bevor er auf Sibelius einschwenkt. Die Verknüpfung stellt Ingman her, indem er Beethoven und Sibelius als Eckpunkte und damit exponierte Vertreter der Sonatenkomposition markiert. Damit wird die Einführung nachträglich als kataphorisch markiert und die aus dem Diskurs bereits geläufige Autoritätskookkurrenz⁷⁶⁶ Sibelius-Beethoven (s. 4.2.2) bekräftigt.

Es schließt sich eine Fundamentalkritik schematischer Analysemethoden an, die auch Elemente meta(fach)sprachlicher Kritik enthält:

Ei ole tutkittu muodon sisäisiä periaatteita vaan lähestytty sitä riittämättömästi aseistettuna ulkoapäin, **formeleistakin käsin**, tyydytty teemoihin, ”satseihin”, modulaatioihin, lopukkeihin,

⁷⁶⁵ *Suomen musiikin vuosikirja* war Anfang der 1960er Jahre die wichtigste bzw. einzige im engen Sinne musikwissenschaftliche Fachzeitschrift in Finnland (s. Tab. 18 im digitalen Anhang).

⁷⁶⁶ So bezeichnet M. Müller (2007: 299) derartige Nachbarschaften. Allerdings beobachtet er diese als Zusammenziehung zweier Namen, die aus verschiedenen Kunstgattungen stammen, aber denen darin jeweils die gleiche Bedeutungshöhe zugeschrieben wird (in seinem Fall Dürer und Goethe). In der hier vorliegenden Variante des strategischen Musters hingegen wird Sibelius durch die Kookkurrenz erst auf eine Höhe mit Beethoven gebracht.

sekvensseihin jne., lisätty vielä **höysteeksi muutamia estetisoivia adjektiiveja**, siinä kaikki.^{clxxxvii} (Ingman 1965: 19.)

Da Ingman keine konkreten Beispiele nennt, bleibt offen, gegen wen sich seine Kritik richtet bzw. impliziert die Formulierung erneut, dass innerhalb der Diskursgemeinschaft stillschweigend klar wird, wer die Adressaten sind. Generell stützt sich Ingman ausdrücklich auf Krohn:

Seuraava Sibeliuksen sinfonioiden sonaattimuotoisten osien **tähänastisten analyysien korrehtuuriyritys** pitää lähtökohtanaan yleensä Krohnin analyysejä tieteellisesti arvovaltaisimpina mutta ottaa huomioon myös muita saatavissa olleita lähteitä^{clxxxviii} (ebd.: 23).

Sein Korrekturansatz zur bisherigen Sonatenanalyse ist also nicht ergebnisoffen, und er verwendet Krohns formale Unterteilungen samt Terminologie und Abkürzungen. Wo Ingman sich von Krohn distanziert, tut er dies in eingehogter Form:

Krohnin analyysi näyttää paperilla numerollisesti hyvältä kauniine säännöllisine lausekkeineen, mutta ei vastaa kuulovaikutelmaa ja tunnelmaa^{clxxxix} (ebd.: 27).⁷⁶⁷

Die stilistische Bandbreite in Ingmans Text reicht von nüchternen Auflistungen formaler Abschnitte bis zu für einen Fachtext ungewöhnlicher Emphase: In dem Absatz, der die thematische Strukturanalyse in der bisherigen Literatur kritisiert (ebd.: 30), sind drei von acht Sätzen mit einem Ausrufezeichen versehen.

Dem Abschnitt zum Kopfsatz der 4. Sinfonie (ebd.: 27–30) ist eine umfangreiche und quasi programmatische Binneneinleitung vorangestellt, in der Ingman zunächst einmal jedem analytischen Ansatz zu dem Werk abspricht, zu dessen Substanz etwas Erhellendes beitragen zu können:

Oman olemuksemme syvyys on tämän musiikin ulottuvuus ja kontemplatiivinen kontakti siihen edellyttää älyllisestä tarkkaamisesta luopumista^{cxc} (ebd.: 29).

Diese explizite Absage an einen rational-intellektuellen Zugang wird mehrfach reformuliert. Insofern ist es innerhalb der Textanlage kohärent, dass Ingman auf im eigentlichen Sinne analytische Anmerkungen nur einen geringen Teil des gesamten Unterabschnittes verwendet. Er beschränkt sich darauf, Krohns Analyse zu reproduzieren und setzt sich kurz mit den aus seiner Sicht gravierenden Fehleinschätzungen in der bisherigen Literatur auseinander. Die Ablehnung einer Kritik an Krohn schwingt dabei unterschwellig nahezu durchgängig mit:

⁷⁶⁷ Man beachte, wie hier die Feststellung, dass Krohns Analysen (nur) „auf dem Papier gut aussehen“, durch eine dezidiert hochsprachliche dreigliedrige Komitativkette illustriert wird.

Krohnin muotoanalyysi on oleellisessa reaalipohjalla ja siihen kohdistuvat epäilyt formalistisen muutokäsityksen sanelemia^{cxc1} (ebd.).

Dieser Vorwurf kann sich im Grunde nur gegen Rydman richten, da im Diskurs zwar auch andere Äußerungen erscheinen, die von Krohns Analysen abweichen, jedoch keine, die diese – wie eben Rydman es tut – grundsätzlich in Zweifel stellen. Die Wortwahl *formalistinen* ‘formalistisch’ schärft die im Eingangsabschnitt geäußerte Kritik an „formelhafter“ (*formeleista käsin*) Analysemethodik.⁷⁶⁸ Ingmans konstante Einordnung von Sibelius in einen traditionellen Kontext ist in diesem Zusammenhang zu sehen. Neben dem bereits erwähnten elliptisch-kataphorischen Textestieg über Beethoven lassen der Verweis auf Sibelius als Romantiker (Ingman 1965: 28)⁷⁶⁹ und die explizite Ablehnung von Rydmans Perspektive auf die Modernität der Motivbehandlung in der 4. Sinfonie hierauf schließen:

Voidaan perustellusti väittää, että sen I osa on sonaattimuoto, mutta **rakenteen oivaltaminen ei vie kuulijaa lähemmäksi sen sisintä**. Ei myöskään sen tematiikan ja aihelmien orgaanisen muuntumisen ja totaalisen varioinnin toteaminen ja tilastoiminen. (Kts. Rydman, e.m. tutkielma.)] Ottaen huomioon Sibeliuksen sävellystavan vaistomaisuuden, **ei tämä kuitenkaan vielä merkitse joidenkin modernien ”menetelmien” omaksumista**^{cxcii} [...]. (Ingman 1965: 28.)

Die Wendung zur Sonatenform reformuliert Maasalos *voi jos haluaa* (s. S. 351), nimmt jedoch dann einen anderen Verlauf: Die Relevanz einer formal-strukturellen Analyse wird mit der Behauptung der *vaistomaisuus* ‘Intuitivität’ von Sibelius’ Komponieren grundsätzlich in Frage gestellt. Dies ist allerdings ein leeres Argument, da sich Intuitivität weder beweisen noch widerlegen lässt.

Umso auffälliger ist angesichts dessen, welche Bemühungen Ingman beim Versuch der Rettung einer Lesart des Kopfsatzes der 4. Sinfonie als Sonatenform

⁷⁶⁸ Der Formalismusvorwurf ist in Musikdiskursen vor allem aus der Kampagne der stalinistischen Kulturpolitik gegen moderne, „linke“ Ästhetik geläufig; s. zum Wortlaut des berüchtigten Formalismus-Dekrets von 1948 Gojowy (1980: 348–365). Im hier vorliegenden Kontext mag *formalistinen* zwar vor allem „formalästhetisch“ bedeuten, doch muss Ingmans Text auch vor dem Hintergrund der (kultur)politischen Auseinandersetzungen der 1960er Jahre in Finnland gelesen werden (s. 2.1.5). Dass Rydman zur antibürgerlichen *lastenkamarikonsertti*-Avantgardebewegung gehörte, verleiht der an der Oberfläche rein fachlichen Auseinandersetzung eine sehr viel tiefgehendere Dimension, die hiermit zumindest angedeutet werden soll.

⁷⁶⁹ An diese These, für die Ingman u.a. die bekannte „Protest“-Stelle aus Sibelius’ Brief an Rosa Newmarch (s. S. 307) heranzieht, knüpft er auch seine Kritik an Parmet, der die „Tragik“ von Sibelius’ 4. Sinfonie nicht in der Aussage des Werkes, sondern in der Unzufriedenheit des Komponisten mit dem Ergebnis seiner Versuche sah, aktuelle Ideen in seine Tonsprache zu integrieren (Parmet 1955: 53–54).

unternimmt. So bezeichnet er die außergewöhnliche⁷⁷⁰ und durch komplexe harmonische Verläufe erreichte Seitentonart Fis-Dur als Ergebnis eines „völlig normalen“ (*täysin normaali*) Prozesses und die an dieser Stelle erscheinenden Melodiefragmente selbstverständlich als *sivuponsi* ‘Seitensatz’ (Ingman 1965: 29). Die für alle Analysen, die von der Sonatenform ausgehen, zentrale Problematik der Auslassung des Kopffthemas in der Reprise⁷⁷¹ sieht allerdings auch er als seltenen Fall. Für dieses Verfahren gebe es „inhaltsästhetische Gründe“ (*sisällysesteettiset syyt*), die er allerdings, anders als der intratextuelle Verweis suggeriert, zuvor eben nicht explizit erläutert hat:

Tämän tonaalis-dynaamisen kaavion kannalta ei pääponnen kertaus ole mikään välttämätömyys, joskin sen pelkistyminen ellipsinä harvinaisuus. Muoto on tässä yleensäkin pelkistetty minimiinsä, oleellisimpaansa – **sisällysesteettisistä syistä**, kuten edellä on selvitetty. Ellipsi on eräs kaiken perspektiivisen, kokonaisuutta tiivistävän muotoilun tärkeimpiä keinovaroja ja sen käyttö tässä **helposti niin pääteeman luonteesta kuin edellä käyneestä kehittelystä käsin perusteltavissa**.^{cxiii} (Ingman 1965: 29).

Ingman zieht also als erste Begründung für einen formalanalytischen Befund eine inhaltsästhetische Interpretation heran, die subjektiv bleiben muss, auch wenn sie in der Haltung der Gewissheit vorgetragen wird. Die zweite, strukturelle Begründung legt den Zirkelschluss offen: Die (intersubjektiv für sich genommen problemlos nachvollziehbare) Interpretation einer Ellipse setzt voraus, dass an der betreffenden Stelle etwas fehlt, das zwingend hätte erscheinen müssen. Ingman belegt also seine Kernthese, dass der Satz bei allen Abweichungen der Sonatenform folge, mit Annahmen, die ihrerseits diese Auffassung bereits als bestätigt zugrunde legen.

Diese Argumentation wird aus sowohl aus dem engen als auch aus dem weiteren Diskurszusammenhang heraus verständlich: Sie speist sich ebenso aus der Ablehnung einer Interpretation der 4. Sinfonie als Beitrag zur Moderne wie aus der

⁷⁷⁰ Die traditionelle Seitensatztonart wäre die parallele Durtonart C-Dur; mit Blick auf romantische Traditionen käme auch die Medianten F-Dur in Betracht. Dass auch Fis-Dur vor dem Hintergrund der distanzharmonischen Disposition des Satzes eine naheliegende Seitensatztonart ist, sieht Ingman zwar, jedoch geht er nicht auf die Diskrepanz zwischen der Fis-Dur-Vorzeichnung und dem tatsächlichen harmonischen Zwischenziel ein, nämlich dem sowohl in der traditionellen Tonartendisposition als auch in Sibelius’ auf kleinen Terzen und Tritonus basierender distanzharmonischer Struktur viel entlegeneren H-Dur.

⁷⁷¹ In einer den (seit dem späten 18. Jahrhundert etablierten) formal-dramaturgischen Konventionen folgenden Behandlung der Sonatenform wäre der Moment der Reprise, also der Wiedereintritt des Hauptthemas in der Haupttonart, einer der zentralen Angelpunkte der gesamten Satzanlage. Allerdings ging die Sonatenform aus einer zweiteiligen barocken Formanlage hervor, in der genau dieser Reprisenmoment im Regelfall nicht enthalten war; diese Verbindung zieht Murto-mäki (s. hierzu 6.1.7.5).

im Denkkollektiv besonders fest verankerten Vorstellung des Sonatensatzes als Krone aller musikalischen Formen (s. 4.2.2.1).⁷⁷² Für den Kopfsatz einer so bedeutenden (finnischen) Sinfonie ist kaum eine andere formsprachliche Interpretation als die der Sonatenform in der Beethoven-Tradition denkbar. In diesem Umgang mit Befunden, die der vorab gesetzten Auffassung widersprechen könnten, sind Merkmale eines kulturspezifischen Denkstils zu erkennen, die bereits anhand des Schwerverständlichkeits- und des Koli-Diskursstranges beobachtet wurden:

[...] 2. Was in das System nicht hineinpaßt, bleibt ungesehen, oder 3. es wird verschwiegen, auch wenn es bekannt ist, oder 4. es wird mittels großer Kraftanstrengung dem Systeme nicht widersprechend erklärt (Fleck 1993 [1935]: 40).

Hierzu gehört als komplementäre Ergänzung: Was in dem System als wünschenswert erscheint, wird darin gesucht und gesehen, auch wenn es nicht belegbar und/oder nicht relevant ist.

Mit Rydman gemeinsam hat Ingman allerdings, dass er sowohl jegliche programmatische Deutung vermeidet als auch jeden explizit nationalen Bezug umgeht. Der implizite gemeinsame Nenner ist also die Positionierung von Sibelius in einem übernationalen Kontext. Der Vergleich dieser zwei in unmittelbarem zeitlichen Zusammenhang entstandenen Texte verweist auf Konfliktlinien im finnischen Musikdiskurs der Nachkriegsjahrzehnte: Das Feld der Sibelius-Literatur wurde von sehr viel weitergehenden Auseinandersetzungen berührt bzw. wurden diese subkutan auch dort ausgetragen, wo es an der Oberfläche lediglich um unterschiedliche analytische Lesarten musikalischer Befunde ging. Ingmans gesamtes Argumentationsgebäude wird nur dann zur Gänze verständlich, wenn man

- (1) Sibelius' Bedeutung für das finnische kulturelle Selbstverständnis kennt;
- (2) um den Einfluss Ilmari Krohns auf Methodik und Terminologie der Formanalyse in Finnland und Krohns Diskursmacht weiß;
- (3) die bisherigen hermeneutischen Ansätze und die Autoritätskookkurrenz Beethoven-Sibelius einbezieht;
- (4) aufgrund der Kenntnis von (1) bis (3) nachvollziehen kann, wie radikal der bei Parmet angelegte und bei Rydman voll zur Geltung kommende Paradigmenwechsel in diesem Kontext ist;

womit im Gegenzug angenommen werden kann, dass

- (5) Ingmans Text einen Korrekturversuch dieses Paradigmenwechsels realisiert.

⁷⁷² Geck diagnostiziert ganz allgemein eine Überbewertung der „Idee des Sonatensatzes mit all ihren musiktheoretischen und philosophischen Implikationen“ (Geck 2000: 75), die sich in diesem Diskursausschnitt mit der spezifisch finnischen Denktradition (s. 4.2.2) überlagert.

Die Einlassungen zu der Vergleichspassage sind charakteristisch für die Grundhaltung der Texte. Rydman hatte diese lakonisch in einem Satz abgehandelt (s. S. 345). Ingman stellt den Abschnitt hingegen als besonders heraus – zunächst einmal, indem er den wenigen Takten einen kompletten Absatz widmet, und zwar den deutlich längsten im eigentlichen Sinne analytischen innerhalb des Abschnittes zur 4. Sinfonie in seinem Aufsatz. Dabei folgt er der Dramaturgie, aus einer analytischen Darstellung in eine ästhetische Wertung einzumünden:

Sivuponnen alkusäkeet 1. cornossa kromatisoivat tämän nousun lopun: e¹-f¹-fis¹-g¹ samalla huipentaen jännityksen. Tähän liittyvät varsinaisen sivuteeman alkusävelet a¹-h¹ aukottomasti. Sen suuri harppaus h¹-dis³ on dynaamisen nousun melodinen tulos ja mahdollistaa samalla johdannon ja pääteeman materiaalin sulautumisen sivuteemaksi. [x] Musiikkikirjallisuuden **määrätietoisuus** esimerkkejä sivuteeman johtamisesta väliskeellä pääteemasta (ja tässä lisäksi johdannosta)! (Ingman 1965: 30.)

Die Emphase, die am Ende der Passage äußerlich durch das Ausrufezeichen markiert wird, unterstreicht Ingman durch den elliptischen Bau des Satzes: Weder enthält dieser ein flektiertes Verb (das an der mit [x] markierten Stelle erscheinen müsste, etwa als *tämä on* ‘dies ist’), noch handelt es sich um einen der typischen Fälle finnischer Nullsubjekt Konstruktionen (s. 2.3.2.3). Man könnte hier von einem syntaktischen *booster* sprechen, und eingedenk der von Ingman vertretenen These, dass der Sinfoniesatz einer Sonatenform mit elliptischer Reprise folge, ist die Wahl einer syntaktischen Ellipse für diesen Moment (der den Abschnitt zur 4. Sinfonie in dem Aufsatz abschließt) auch ein starkes Mittel der Tiefenkohärenz.⁷⁷³

In der Wortwahl bleibt Ingman jedoch im Vergleich mit älteren Texten einem auf lebendige, innovative Metaphern verzichtenden Sachstil verpflichtet; und der Text ist durchgehend in impersonaler Haltung verfasst. Diese Kombination aus

⁷⁷³ Es muss allerdings unterstrichen werden, dass auch dieser Abschnitt dem grundlegenden Zirkelschluss unterliegt, auf dem Ingmans komplette Argumentation fußt. Ingman weist diesem nach einem halben Takt ins Leere abreißenden Melodiefragment das Gewicht eines sinfonischen Themas zu, weil es an einer Position erscheint, an der man in einer Sonatenform ein ausformuliertes Seitenthema erwarten würde. Akzeptiert man dieses fachliche Frameszenario nicht, fällt zwar nicht die analytische Konstruktion in sich zusammen, denn Ingmans Ableitung ist ja für sich genommen schlüssig und reformuliert im Übrigen die Erkenntnisse von Rydman und Parmet. Aber Ingman verknüpft das aus seiner Sicht Sensationelle der Passage untrennbar mit dem denkstilgeordneten Systemschema, das er dem Satz auferlegt. Da im Übrigen auch zu fragen wäre, was so herausragend daran ist, dass ein Komponist in einer Entwicklungsform *sui generis* thematisches Material entwickelnd transformiert, ließe sich ein gewisses Missverhältnis zwischen sprachlicher Emphase und sachlichem Befund konstatieren, das auf ideologische Kontamination hindeutet: Die Passage wäre dann nur deshalb so großartig, weil es Sibelius ist, der etwas tut, was in zahllosen Kompositionen vor ihm bereits in ähnlicher Weise realisiert wurde.

Affekt und Zero-Perspektive unterstreicht die herausgehobene Bedeutung, die Ingman dem Abschnitt im Werk und seinem analytischen Befund zuschreibt, obwohl er als Autor bzw. Subjekt grammatisch völlig hinter die Aussage zurücktritt. Dies ist ein deutlicher Kontrast zu Rydmans Strategie, starke *claims* sprachlich durch Subjektsmarkierungen einzuhegen. Gemeinsam hingegen haben beide Autoren, dass sie den Komponisten im Zusammenhang mit ihrer analytischen Interpretation der Partiturbefunde kaum je als Akteur benennen. In Ingmans Einführung kommt der Name Sibelius sechsmal, in den analytischen Abschnitten hingegen kein einziges Mal vor, und alle Verweise auf eine Intention des Komponisten sind indirekt. Im hier zitierten Ausschnitt ist das superlativische Adjektiv *määrätietoisimpia* 'eines der zielstrebigsten [Beispiele]' die einzige derartige Andeutung, denn es impliziert einen belebten Akteur.⁷⁷⁴ Die Evidentialität der Befunde wird also weitgehend an die Partitur delegiert; damit rücken genuin kompositorische Tatsachen als Bestandteil des Diskurses stärker in den Fokus. Ingmans Text zerfällt jedoch bis zur Inkohärenz in eine nachgerade mystifizierende Analysefeindlichkeit und einen eindeutig formalästhetischen Analyseabschnitt, so dass auch in textlinguistischer Hinsicht evident wird, wie stark diese Konfliktlinie die Textproduktion prägt: Nicht nur in der Verwendung der Termini, sondern auch in der Trennung von „Stimmungsgehalt“ und „Formbau“ erweist sich Ingman als (letzter) getreuer Schüler Krohns.

6.1.7.4 Erik Tawaststjerna [Erkki Salmenhaara]: *Jean Sibelius (III)*

Auf Tawaststjernas stark biographisch geprägten Ansatz wurde bereits eingegangen (6.1.6),⁷⁷⁵ jedoch stützt er sich in dem Kapitel zur 4. Sinfonie (Tawaststjerna [Salmenhaara] 1989 [1971]: 215–267) auch auf zahlreiche mit Notenbeispiel angeführte Partiturbefunde. Tawaststjernas Einstieg erinnert an den Ingmans, wenn er am Ende einer längeren Überlegung zum zeitgenössischen Kontext der Sinfonie eine Einordnung als weder impressionistisch noch expressionistisch vornimmt, sondern zu der als subjektiv markierten Feststellung gelangt:

⁷⁷⁴ Die genau disponierte Strategie dieses Satzes wird auch hieran deutlich: Der Superlativ-*booster* wird mit einem impliziten Verweis auf Sibelius verknüpft. Allerdings lässt sich Ingman dabei auch zu einem gewissen Selbstwiderspruch hinreißen, hatte er zuvor ja die *vaistomaisuus* 'Intuitivität' von Sibelius' Komponieren betont.

⁷⁷⁵ Diesen lehnt etwa Dahlhaus, explizit mit Blick auf Sibelius' 4. Sinfonie und das damit verbundene Krisennarrativ, als untauglich zur Gewinnung genuin musikalischer Erkenntnisse ab (Dahlhaus 1989: 309; s. hier S. 288). In Dahlhaus' Literaturempfehlungen (ebd.: 327) ist zu Sibelius lediglich die 1976 erschienene englische Version von Tawaststjerna angeführt; die Kritik an der biographistischen Deutung könnte man also durchaus auf diesen Autor beziehen.

Säveltäjistä kulkevat ajatukseni, eivät kenenkään Sibeliuksen aikalaisista, vaan hänen wieniläis-klassiseen esikuvaansa ja musiikillisen maailmansa keskushahmoon: Beethoveniin^{cxciv} (ebd.: 240).

Erneut lässt sich ein Ungleichgewicht zwischen starker epistemischer Modalität und schwacher argumentativer Basis beobachten: Einen konkreten, musikimmanenten Beleg dafür, warum Sibelius mit den vorherrschenden Richtungen seiner Zeit (trotz etwa der zuvor angeführten Ähnlichkeiten zu Ganztonstrukturen bei Debussy) weniger gemeinsam haben solle als mit dem stilistisch und kompositionstechnisch einer ganz anderen Epoche angehörenden Beethoven, bleibt Tawaststjerna schuldig. Insofern ließe sich die Subjektsmarkierung als eine Art *hedging*-Strategie verstehen – der subjektive und ins Ungefähre formulierte Fokus entbindet ihn davon, eine belastbare Begründung zu finden. Allerdings war die Sibelius-Beethoven-Verbindung seinerzeit bereits ein lange etabliertes Muster, und in der Fachgemeinschaft dürfte allgemein bekannt sein, dass sie auf den angelsächsischen Sibeliusdiskurs zurückgeht (s. S. 184), so dass es zumindest eigentümlich wirkt, dieses Stereotyp als eigenen Gedanken zu präsentieren.

Aus dem umfangreichen Textabschnitt soll hier nur die analytische Darstellung der Vergleichspassage behandelt werden, in der Tawaststjerna einige wichtige neue Motive in den Diskurs einführt:

Vaskien sekvenssimäisten fanfaarien jälkeen jouset intonoivat ydinmotiivin haja-asetteluun sijoitetun muunnoksen, jonka jännitys laukaistaan Fis-duuri-kolmisointuun: [Notenbeispiel] Ydinmotiivin uusi hahmo, joka on tunnistettavissa lähinnä edellisen variantin rytmin pohjalta, johtaa jännityksen **pysyvämpään laukeamiseen** subdominantille h. Käyrätorvissa kaikuvat **etäiset luonnonharmoniat**: [Notenbeispiel] Vaskien **sakraali** aihe, jossa on **vähän Parsifal-tunnelmaa** ja joka on soinnutettu duurisointukululla E-B-Cis – huomattakoon, miten esittelyn sävellaji-suhteet pieni terssi-tritonus heijastuvat myös tässä pienrakenteessa – johdattaa **loppuryhmään**: [Notenbeispiel].^{cxcv} (Tawaststjerna [Salmenhaara] 1989 [1971]: 245.)

Das analytische Vorgehen wird mit einer Fülle an Notenbeispielen unterstrichen. Auffällig ist die von jedem Verweis auf die formale Struktur freie Betrachtung: In die Debatte um das Verhältnis zum Sonatenschema greift Tawaststjerna nicht explizit ein.⁷⁷⁶ Sein Verweis darauf, dass die Subdominante H-Dur des in der Partitur vorgezeichneten Fis-Dur eine „bleibendere Auflösung“ (*pysyvä laukeaminen*) sei, impliziert eine Diskrepanz zwischen der vermeintlichen und der tatsächlichen Zieltonart der Übergangspassage, ohne diesen Punkt weiter auszuführen. Ein wichtiges Element ist jedoch die Bezeichnung *luonnonharmoniat* ‘Naturharmonien’ für die

⁷⁷⁶ Seine lakonische Bezeichnung des melodischen Einwurfs als „neue Gestalt des Kernmotivs“ folgt jedoch augenscheinlich der Filiation Gray > Rydman.

sogenannten „Hornquinten“ in T. 37–39.⁷⁷⁷ Das Adjektiv *etäiset* ‘entfernt’ evoziert die räumliche Vorstellung, die durch den Klang der gestopften Hörner entsteht. Das Hintergrundbild einer weiten Landschaft erscheint so tief verankert, dass diese Raumwirkung nicht mehr erläutert werden muss. Dies ist ein treffendes Beispiel für Roths Auffassung des Ungesagten als Ausdruck des Selbstverständlichen (Roth 2015: 153–161), und ein weiterer Beleg für die Fachlichkeit des Nichtterminologischen – Tawaststjerna geht nicht auf die technische Ursache für den Echoeffekt ein, und nur Fachleute können rekonstruieren, dass *etäiset* den gestopften Hornklang bezeichnet. Das Adjektiv *sakraali* ‘sakral’ für den folgenden Einwurf der Blechbläser verstärkt den ebenso wie bei Maasalo durch die Stimmung (*tunnelma*), aber anders als bei diesem nicht auch durch konkrete motivische Vergleiche belegten Verweis auf den *Parsifal*.

Der Vergleich mit Rydman zeigt erneut, wie groß die Bandbreite der Darstellungsmöglichkeiten ist. Wo Tawaststjerna ein „sakrales Motiv mit etwas Parsifal-Stimmung“ (*sakraali aihe, jossa on vähän Parsifal-tunnelmaa*) hört, beobachtet Rydman (1963b: 23) ein „diatonisch ausgefülltes Quintenfeld“. Was den anderen Autoren jedoch entgangen war oder nicht ihr besonderes Interesse fand, ist Tawaststjerna einen Hinweis wert, nämlich, dass die Harmonisation der Stelle als vertikale Projektion der linearen Tritonusstruktur motiviert ist. Der Terminus *loppuryhmä* ‘Schlussgruppe’ deutet an, dass Tawaststjerna im Hintergrund der Sonatenform-Lesart folgt, ohne die Abweichungen vom Schema besonders zu problematisieren. Krohns Termini, von denen es keine schwedischen Versionen gab, spielen hier keine Rolle; der Übersetzer Salmenhaara verwendet konsequent die finnischen Äquivalente der international etablierten Bezeichnungen (an dieser Stelle also nicht *loppuponsi*).

Der Textausschnitt zur 4. Sinfonie insgesamt ist ein repräsentatives Beispiel für die eklektizistische Heterogenität von Tawaststjernas Zugriff, in dem implizite oder verdeckte Bezüge auf ältere Literatur, eigene Beobachtungen, stichprobenartig analytische Bemerkungen und weit ausgreifende musikhistorische Bezüge eine enge Verbindung eingehen. Hier zeigt sich auch ein fundamentales Problem musikwissenschaftlichen Schreibens, nämlich des Konflikts zwischen detaillierter Analyse, die immer nur Ausschnitte behandeln kann, und dem Blick auf das große

⁷⁷⁷ Es handelt sich um eine für einen Hornsatz charakteristische Intervallfolge, ein in der Musikgeschichte unzählige Male gebrauchtes Versatzstück und also ein heteronomes Element. Die Angesichts dessen auffällig zahlreichen interpretierenden Einlassungen hierzu in der Literatur spiegeln die Extraterritorialität dieses diatonischen Einwurfes in einem ansonsten stark chromatisch bzw. ganztönig geprägten, individuell-expressiven Umfeld, ohne jedoch auf das Stereotype des Motivs einzugehen.

Ganze eines Werkes, bei dem viele Details unbehandelt oder angedeutet bleiben müssen.⁷⁷⁸ Die konkrete Textgestalt ist also teils Produkt und Ausdruck des Methodenproblems musikwissenschaftlicher „dichter Beschreibung“ und nicht zwingend ein kulturspezifisches Charakteristikum.

6.1.7.5 Veijo Murtomäki: *Modernismi ja klassismi Sibeliuksen neljännessä sinfoniassa*

Murtomäkis umfangreicher Aufsatz ist ein separat veröffentlichtes Kapitel aus seiner Dissertation (Murtomäki 1990c), die eine Gesamtdarstellung von Sibelius' Sinfonien vor dem Hintergrund der These unternimmt, dass sich in diesen eine Entwicklung zu „symphonischer Einheit“⁷⁷⁹ vollziehe. Es handelt sich um die erste auf Finnisch verfasste Dissertation zu Sibelius' Orchesterwerken und erstaunlicherweise überhaupt erst um die vierte musikwissenschaftliche Dissertation zu einem Sibelius-Thema in Finnland.⁷⁸⁰ Murtomäkis Artikel ist auch die erste umfangreichere finnischsprachige Einzeldarstellung zu der Sinfonie seit Tawaststjerna (1971).

Die Textstruktur entspricht der bei Rydman und Maasalo angelegten Vorgehensweise, zunächst eine historische Einordnung zu geben, bevor die eigentliche Analyse vorgenommen wird. Allerdings kann Murtomäki nun nicht nur auf Tawaststjernas umfangreiche biographische Quellenauswertung zurückgreifen, sondern auch auf die jüngere und wissenschaftlichere Sibelius-Literatur jenseits des finnischen Diskurses, darunter auch auf Carl Dahlhaus' hier bereits zitiertes Kapitel im *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* (Dahlhaus 1989). Die Bedeutung der Behandlung von Sibelius' 4. Sinfonie in einer derart zentralen Publikation muss für den finnischen Diskurs als sehr groß eingeschätzt werden: Die intertextuelle Tragweite von Murtomäkis Einleitungsabschnitt ist nur vor dem Hintergrund der bisherigen problematischen Sibeliusrezeption in der deutschen Musikwissenschaft⁷⁸¹

778 Howell kleidet das Problem mangelnder analytischer Tiefe in eine diplomatische Wendung: „Although Tawaststjerna's analytical insights are certainly illuminating and benefit hugely from being placed in a broad context (conditioned by hitherto forbidden access to diary notes)[...] the comprehensive nature of his approach does leave room for more detailed and specialised analytical study“ (Howell 1995: 317).

779 Den Begriff *symphonic unity* übernimmt Murtomäki von Howell (1985: 128–130; 163; 177).

780 Die vorangegangenen waren Roihas (1941) bereits erwähnte deutschsprachige Arbeit, Tawaststjernas (zunächst auf Englisch erschienene) Dissertation über Sibelius' Klaviermusik (1960) sowie Tauno Karilas finnischsprachige Untersuchung zu Liedern von Sibelius, O. Merikanto und Kilpinen (1954). Murtomäkis Arbeit ist also, das muss unterstrichen werden, die erste original finnischsprachige Dissertation, die sich ausschließlich mit Sibelius beschäftigt.

781 In Deutschland waren bis in die 1980er Jahre keine unumstrittenen und wissenschaftlich bedeutenden Arbeiten zu Sibelius erschienen. Die Texte vom Anfang des 20. Jahrhunderts müssen als

voll zu verstehen. Nachdem Murtomäki zunächst zwei ältere Äußerungen britischer Autoren als Autoritäten für die Bedeutung des Werkes angeführt hat, zitiert er Dahlhaus:

Myös Carl Dahlhausin mielestä „Sibelius neljännessä sinfoniassaan saavutti ‚musiikillisen materiaalin tason‘, jota hän ei enää milloinkaan ylittänyt, ei edes seitsemännessä sinfoniassaan.“ (1980: 309).^{cxcvi} (Murtomäki 1990a: 54).

Der Vergleich mit dem Original ist allerdings aufschlussreich:

Daß Sibelius 1911, in der Vierten Symphonie – **wie Theodor W. Adorno, der Sibelius-Verächter, sagen würde** – einen „Stand des musikalischen Materials“ erreichte, den er niemals, auch nicht in der Siebenten Symphonie (1924), übertraf, **wurde von Biographen, die Kunstwerke als Dokumente zu entziffern suchten, mit Schwierigkeiten und Ängsten in Zusammenhang gebracht, die den Komponisten in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg befielen: Als würde eine avancierte Kompositionstechnik dadurch begreiflicher, daß man sie als Ausdruck von Verdüsterung erklärt** (Dahlhaus 1989: 309 [Murtomäkis Auslassungen fett markiert]).⁷⁸²

Murtomäki stellt in seiner Übersetzung, die er durch Anführungszeichen und Seitenzahlbeleg als wörtliches Zitat kennzeichnet, nicht nur die Syntax um, was wohl noch durch translatorische Adaptation gedeckt wäre. Er tilgt zudem, durch nicht markierte Auslassungen, sowohl den Verweis auf Adornos Sibelius-Kritik als auch den auf die eigentliche Quelle für das Konzept vom „Stand des Materials“, das er, zumal im Zusammenhang mit den beiden vorangegangenen Zitaten, als Beleg für künstlerisches oder kompositionstechnisches Niveau zu lesen scheint.⁷⁸³ Was im deutschsprachigen Fachumfeld eine etablierte Diskursformel ist, deren Autor kaum genannt werden müsste, erscheint im finnischen Zusammenhang so als Würdigung

vorwissenschaftlich gelten; Tanzbergers (1943; 1962) Arbeiten waren angesichts der ideologischen Verstrickung des Autors problematisch. Der Mangel an wissenschaftlicher Sibelius-Literatur in BRD und DDR, der mit dem Jubiläum 1965 als Problem von durchaus auch politischer Tragweite bewusst wurde – s. Gleißner (2002: 433–438 und 464–469) – dürfte auch die Wirkung des Wiederabdrucks von Adornos *Glosse über Sibelius* bald danach (1968) verstärkt haben.

⁷⁸² Zitiert wird hier nach der zweiten Auflage, die sich jedoch von der von Murtomäki verwendeten Erstauflage (1980) hinsichtlich der auf Sibelius bezogenen Passagen nicht unterscheidet.

⁷⁸³ Zur „Tendenz des Materials“ bei Adorno s. etwa Samson-Himmelstjerna (2020: 118–122). Das Konzept geht im Kern von einer historisch-temporalen Konzeption aus, der „Stand“ des Materials allein ist noch kein Qualitätskriterium. Rydman (1963b: 17; s. S. 341) verwendet in vergleichbarem Sinn *aste* ‘Grad, Stufe’. Auch Dahlhaus’ Wortwahl („übertraf“) impliziert allerdings eine Wertung; „überschritt“ wäre eine neutralere Variante. Möglicherweise intendiert Murtomäki unter Hinzuziehung von Dahlhaus auch eine implizite Korrektur von Adornos (1938: 461) Verdikt, Sibelius sei „hinter dem technischen Standard der Zeit völlig zurückgeblieben“.

aus Dahlhaus' Perspektive. Dahlhaus' unmittelbar anschließende harsche Kritik an jeglicher biographischer Deutung, die Murtomäkis eigenen, biographische und politische Hintergründe einbeziehenden Zugang (und den der hohen Autorität Ta-waststjerna) destabilisieren würde, lässt er unzitiert. Auch hier kann, neben der offensichtlichen Tabuisierung Adornos, ein finnisches Denkstil-Element konstatiert werden: Das Denkbild einer Verbindung von Leben, Geschichte und Werk ist eine Voraussetzung für das Sibelius-Verständnis; was dieser Haltung widerspricht, wird selbst im wissenschaftlichen Kontext nicht einmal kritisch diskutiert, sondern verschwiegen.

Zu Murtomäkis umfangreicher Analyse lässt sich zusammenfassend feststellen, dass der Grad an Evidentialität in Form von Belegen durch Notenausschnitte und detaillierte Beispiele hoch ist. Die Zero-Perspektive wird durchgehalten, d.h. es finden sich keine expliziten Subjektsmarkierungen, auch nicht in abgeschwächter Form. Die Terminologie folgt, insbesondere hinsichtlich des Umgangs mit der Sonatenform, dem adaptierten internationalen Standard.⁷⁸⁴ Murtomäkis analytischer Zugriff auf das Tonmaterial ist teils von Heinrich Schenker geprägt, was sich in der Verwendung der finnischen terminologischen Entsprechungen (*prolongaatio* 'Prolongation' etc.) niederschlägt.⁷⁸⁵ Der Gebrauch von Metaphorik und bildhafter Sprache ist sehr zurückhaltend.⁷⁸⁶ Die Vergleichspassage beschreibt Murtomäki so:

Modulaatiotavan poikkeuksellisuuden vuoksi uusi sävellaji ei urkupisteestä huolimatta vai-kuta alkuun vakavalta: seuraa uusi **Tristan**-seksenssi, tulo sivu-teeman jälkisaäevaiheeseen ja harhapurkauksena – Fis-duurissa V7-vi asemasta V7-IV – **päätyminen H-subdominantille**. Torvien **etäältä kaikuivat luonnonkvintti-fanfaarit rauhoittavat tilanteen**, minkä lisäksi vaskien sointusarja E-B-Cis – eksposition sävellajisuhteiden C-Fis-a tarkka transpositio – joh-taa ensimmäiselle ja ainoalle sivusävellajiin vakiinnuttavalle dominantti-toonika-yhdistel-mälle.^{cxcvii} (Murtomäki 1990a: 58.)

Auch hier wird also ein intertextueller Bezug auf Wagner in die Stelle interpretiert, jedoch ist nun *Tristan* an die Stelle der *Parsifal*-Anspielung getreten.⁷⁸⁷ Murtomäki

⁷⁸⁴ Gelegentlich erscheinen Relikte Krohn'scher Termini, jedoch nur solche, die auch im jüngeren finnischen Wortschatz der Formenlehre noch Verwendung finden, wie z.B. *jälkisaä* 'Nachsatz' oder *taitte* in der allgemeinen Bedeutung 'Abschnitt'.

⁷⁸⁵ Damit enthält der Text auch eine fachterminologische Innovation. Ein Beispiel für eine rein motivisch-harmonische Sibelius-Analyse nach Schenkers Methodik ist Väisälä (2007); s. auch 4.1.9.1.

⁷⁸⁶ Die Begleitung der Streicher zu Beginn des II. Satzes jedoch assoziiert er auffällig mit „Reiten“ (Murtomäki (1990a: 69).

⁷⁸⁷ Murtomäki, der sich im Abschnitt zuvor ausgiebig mit der harmonischen Strategie auseinan-dersetzt, sieht offensichtlich in den funktionsfreien halbverminderten Septakkorden in T. 29–30 Tristan-Akkorde. Dies ist analytisch diskutabel, kann hier aber nicht im Detail ausgeführt werden.

sieht die eigentliche Zieltonart des harmonischen Prozesses, H-Dur, quasi retrospektiv als Subdominante des vorgezeichneten Fis-Dur und nicht als harmonische Station eigenen Rechts.⁷⁸⁸ Die Passage zu dem Horngang (T. 37–39) ist eine erweiterte Reformulierung von Tawaststjerna (s. S. 361), die den vorübergehenden Ruhemoment durch die beinahe szenisch assoziative Personifizierung der musikalischen Ereignisse als Akteure betont (*luonnonkvinttifanfaarit rauhoittavat tilanteen* ‘die Naturquintenfanfaren beruhigen die Situation’),⁷⁸⁹ während die vorangehende durchaus aufsehenerregende Modulation ebenso wie der nachfolgende *fortissimo*-Einwurf der Blechbläser nüchtern analytisch beschrieben wird.

Murtomäkis Text verweist mit seiner Dichte an Zitaten und impliziten wie expliziten Bezugnahmen darauf, dass und wie die diskursive Schichtung seit den 1960er Jahren angewachsen war und sich gewissermaßen nun auch eine genuin analytische – und nicht mehr vorwiegend biographisch-psychologisierend-hermeneutische – Beschreibungsdichte gebildet hat, in die zunehmend Quellen mit Fokus auf kompositionstechnische Fragen einfließen. Allerdings steht seine Tendenz zur Verwendung verkürzter und veränderter Zitate sowie Verweise auf Quellen zweiter und dritter Hand, insbesondere dort, wo er den historisch-biographischen Kontext beleuchtet, im Kontrast zu dieser auf zahlreiche Literaturverweise gestützten Evidentialitätsstrategie. So belegt er die anfänglichen Rezeptionsschwierigkeiten scheinbar mit der hohen Autorität Erik Tawaststjernas:

„Välttelevisä katseita, **päänpuistiksa, hämillisiä tai salaisesti ironisia hymyjä**. Monia on-nittelijoita ei taiteilijahuoneeseen tullut (Tawaststjerna 1989 [1971]: 229).“^{cxcviii} (Murtomäki 1990a: 54 [Anführungszeichen orig.])

Jedoch lässt er dabei unerwähnt, dass Tawaststjerna sich in der entsprechenden Passage auf eine mündliche Äußerung von Aino Sibelius stützt, also eine Erinnerung der hochbetagten Witwe des Komponisten⁷⁹⁰ an ein lange zurückliegendes Ereignis.

⁷⁸⁸ Im Vergleich mit Ingman ist interessant, dass auch Murtomäki die Zieltonart Fis-Dur nicht als ungewöhnlich bezeichnet, wohl aber den Weg, auf dem sie erreicht wird (Murtomäki 1990a: 57). Die äußerliche Diskrepanz zwischen vorgezeichnetem Fis-Dur und tatsächlichem H-Dur als Zieltonart übergeht auch Murtomäki. Dies mag der Fixierung auf die harmonische Lesart der Exposition entlang der Tritonusachse c-fis geschuldet sein, die so gesehen ein weiteres Denkstilelement ist, da sie das in die Tritonuskonstruktion nicht passende H-Dur nicht problematisiert. Murtomäki vergibt so aber auch die Chance, darauf hinzuweisen, dass H-Dur die Schlussstonart von Wagners *Tristan* ist, und damit den von ihm gesehenen Bezug zu untermauern.

⁷⁸⁹ Interessanterweise nennt auch I. Krohn (1945: 47; s. Textanhang), im Sinne seines Terminus *leposointu* ‘Ruheklang’ für die Subdominante, die Stelle einen „beruhigenden Subdominantklang“.

⁷⁹⁰ Tawaststjerna gibt nicht an, wann dieses Zitat aufgezeichnet wurde; Aino Sibelius starb 1969.

Vergleicht man das Aino-Sibelius-Zitat wiederum mit einer Passage aus Furuhjelm in zeitlicher Nähe zu ebendiesem Ereignis erschienenen Sibelius-Buch, wird eine frappante Ähnlichkeit deutlich:

Jag [scil. Furuhjelm] erinrar mig ganska livligt det i någon mån kuriösa första uppförandet: **huvudskakningarna**, de betänksamma minerna, **de kraftiga eller ironiska omdömena**^{xcix} [...] (Furuhjelm 1916: 215).

Murtomäki zitiert also eine finnische Übersetzung eines sehr viel später mündlich überlieferten Zitats, erwähnt jedoch weder die eigentliche Quelle noch die Übereinstimmungen mit einer zeitgenössischen schriftlichen Äußerung eines anderen Autors. Auch auf die Widersprüche zwischen solchen Äußerungen und den Beschreibungen teils begeisterter Publikumsreaktionen und Ehrbezeugungen für den Komponisten in den zeitgenössischen Besprechungen geht Murtomäki nicht ein. Die ersten schriftlichen Äußerungen über die Uraufführung zeigen ja keinesfalls ein einheitliches Bild von Skepsis und Verstörtheit.⁷⁹¹ Erst mit zunehmendem zeitlichem Abstand gerinnt die Erzählung von der anfänglich einhelligen Ablehnung und zögerlichen Durchsetzung des Werkes im Denkkollektiv zur Diskursregel, die

⁷⁹¹ So schreiben mehrere Rezensionen, die Sinfonie sei mit besonderem bzw. nach jedem Satz gesteigerten Applaus bedacht worden (O. Kotilainen 1911: 4; Katila 1911a: 6; Wasenius 1911: 7). Katila (1911b) berichtet zwar von zweifelndem Kopfschütteln, aber ebenso von rückhaltloser Begeisterung (s. S. 283). Carpelan schreibt, der Applaus sei bei der jüngsten und ältesten Generation am stärksten gewesen, und der ehemalige Universitätsmusikdirektor Richard Faltin habe ausgerufen, das Werk sei „eine Offenbarung“ (Carpelan 1911: 7) – dieses Detail wird in den finnischen Quellen, die Carpelan zitieren, bemerkenswerterweise nirgends erwähnt. Salmenhaara (1984: 280) hingegen hält die Ehrbezeugungen, in deren Beschreibung (Orchestertusch, Lorbeerkränze, Chorständchen für den Komponisten) die zeitgenössischen Quellen weitgehend übereinstimmen oder einander ergänzen, aber jedenfalls nicht widersprechen, sowie die begeisterten Erstreaktionen in der Presse für bloße Konventionen. Kokkonen (1965: 8) beruft sich in einem mehrfach abgedruckten Text noch auf Zeiteuginnen und -zeugen für die ratlose Aufnahme der Uraufführung, nennt aber weder Namen noch Zeitpunkte der Mitteilungen über das damals bereits über fünfzig Jahre zurückliegende Ereignis. Die Ehrbezeugungen erwähnt er nicht; die Rezensionen bezeichnet er verkürzend und pauschalisierend als konsterniert, wenngleich er immerhin einen höflichen Tonfall konzediert. Der Verzicht auf eine große Premierenfeier (man bedenke, dass sich der vorübergehend abstinente Alkoholiker Sibelius nicht lange zuvor einer Kehlkopfoperation unterzogen hatte) und die zweifelhafte Anekdote, dass nur(!) Eero Järnefelt zum Gratulieren ins Künstlerzimmer gekommen sei (Aino Sibelius' erinnerte sich noch, es seien „nicht viele“ Gratulanten gewesen), werden als Beleg für die verständnislose Rezeption gewertet. Dies sind nur zwei Beispiele für ein rekurrentes Muster: Ähnlich wie bei der agonalen Auseinandersetzung um die Koli-Motivik werden Zeugnisse, die gegen das dominante Narrativ sprechen, ignoriert oder für irrelevant erklärt, und zwar auch dann, wenn sie (wie im Fall Carpelans oder Katilas) aus denselben Quellen stammen, aus denen andere Passagen als Belege für diese Erzählung herangezogen werden.

auch in der wissenschaftlichen Textproduktion eine quellenkritische Herangehensweise überlagert.

Im Zentrum von Murtomäkis Ansatz jedoch steht seine Einordnung der Sinfonie in das stilistische Umfeld und den narrativen Gesamtkontext der sieben Sinfonien. Die Sibelius-Beethoven-Verbindung und die Zuordnung des Werkes zum Kanon der Jahrhundertwendemoderne werden dabei über Sibelius' Zeitgenossen und Freund Ferruccio Busoni und dessen Konzept der „Jungen Klassizität“ (s. S. 122) neu miteinander verknüpft.⁷⁹² Murtomäki formuliert im Zuge seiner argumentativen Beweisführung für die (bis dahin in der Literatur lediglich behauptete) Verbindung zu Beethoven eine im Diskurs zentrale Äußerung, wenn er Rydman und Howells analytische Ansätze zusammenbringt. Die Beweisführung mündet in die bereits bei Ingman beobachtete argumentative Figur der durch Emphase unterstrichenen Gewissheitsmarkierung, ausgehend von einer durch Literaturdiskussion evidenziell abgesicherten analytischen Darstellung:

Vaikka Rydmanin muutoratkaisu [...] kokonaisuudessaan ei olisikaan hyväksyttävissä, on siinä oikeansuuntaista kaksiosaisuus. [...] Howell käyttää alkupuoliskosta nimitystä ‚statement‘ (=väite)⁷⁹³, kun taas jälkipuolisko saa suhteessa ensimmäiseen puoliskoon nimityksen ‚counterstatement‘ (=vastaus (1985: 132): [...] Kyseessä on siis jo barokissa ja varhaisklassismissä käytössä ollut aito binaari muoto, joka toimi myöhemmän sonaattimuodon lähtökohdana. Beethovenin myöhäistuotannossaan lailla Sibelius etsiyty klassismin⁷⁹⁴ juurille!^{cc} (Murtomäki 1990a: 65.)

Doch wird der Beethoven-Bezug letztlich dennoch durch einen Analogieschluss hergestellt, nämlich den der Evokation gemeinsamer historischer Wurzeln, die so oder ähnlich für die ganze sinfonische Tradition Gültigkeit beanspruchen könnten.

⁷⁹² Dies steht im intertextuellen Zusammenhang mit der Rezeption der 3. Sinfonie, die bereits früh als Übergangswerk zwischen dem romantischen und dem späten Individualstil Sibelius' betrachtet wurde. Schon Andersson (1911: 173) allerdings sieht Sibelius gleichermaßen als Klassiker, Romantiker und Modernen.

⁷⁹³ Die Übersetzung von *statement* mit *ponsi* läge durchaus im Bereich „dynamischer Äquivalenz“ (Koller 2011: 194–195), wenngleich Howell den Begriff *statement* für einen sehr viel größeren Formabschnitt benutzt als Krohn *ponsi* (s. 4.2.2).

⁷⁹⁴ *Klassismi* ist hier korrekt mit ‚Klassik‘ übersetzt, denn den klassischen Stil Beethovens kann man kaum als Klassizismus bezeichnen. Die in diesem Zusammenhang eigentlich notwendige metasprachliche Diskussion zu den möglichen Ableitungen (s. S. 121) und ihren Bedeutungsnuancen findet sich weder an dieser Stelle noch anderswo, womit auch die (für Murtomäkis These wichtige) Differenzierung zwischen Klassizismus und Klassizität sprachlich nicht adäquat abgebildet wird. An solchen Punkten zeigt sich das Konfliktfeld zwischen finnischer Derivationsmorphologie, Translatorik und Begriffsgeschichte bzw. historischer Semantik schlaglichtartig in seiner ganzen Komplexität.

Murtomäkis Literaturauswahl allerdings verweist auch auf eine Phasenverschiebung im finnischen Diskurs. Krohn und Roiha werden nur noch marginal und korrigierend angeführt; Ingman erscheint, obwohl er sich teils mit ähnlichen Problemstellungen hinsichtlich der Sonatenform befasst, nicht einmal im Literaturverzeichnis. Murtomäkis Text ist insofern ein hybrider bzw. synthetisierender Anschluss an den Diskursstand der frühen 1970er Jahre, als er biographische, hermeneutische und analytische Ansätze verknüpft. Sein Ziel ist dabei die wissenschaftliche Untermauerung des bereits lange zuvor etablierten Entwicklungsnarrativs der Sinfonien und des aus dem britischen Sibeliusdiskurs stammenden Beethoven-Bezugs.

6.1.7.6 Eero Tarasti: *Aika, avaruus ja aktoorit Sibeliuksen 4. sinfoniassa*

Abschließend zu dieser Serie von Textanalysen wird eine Sichtweise diskutiert, deren Autor eine gewichtige Position in der finnischen Musikwissenschaft und Semiotik einnimmt.⁷⁹⁵ Die Musiksemiotik hat sich in gewisser Weise aus der Hermeneutik des 19. Jahrhunderts entwickelt,⁷⁹⁶ die auch den frühen wissenschaftlichen finnischen Musikdiskurs (insbesondere dem zu Sibelius) in den 1950er Jahren noch stark prägte (Huttunen 2013: 36). Eine gelegentliche Kritik an der Musiksemiotik entzündete sich unter anderem daran, dass einige zentrale Autoren einschlägige musikwissenschaftliche Erkenntnisse unberücksichtigt ließen (H. Jung 1984: 572).⁷⁹⁷ Hemming (2016: 170) wiederum bemerkt, dass der semiotische Ansatz „kaum neue Erkenntnisse, sondern eher eine neue Beschreibungssprache hervorgebracht“ habe, was ihn für die vorliegende Untersuchung in gewisser Weise gerade interessant macht.

Anders als bei den zuvor behandelten Texten befasst sich Tarastis Einstieg nicht mit der historischen Einordnung des Werkes, sondern mit der Positionierung der über Sibelius Schreibenden, und problematisiert damit erstmals an prominenter Stelle und explizit die Belastung, die die Stellung des Komponisten als nationales Idol für eine kritische Auseinandersetzung im innerfinnischen Diskurs bedeutet:

⁷⁹⁵ Tarasti war Professor für Musikwissenschaft an der Universität Helsinki und Vorsitzender der finnischen Gesellschaft für Semiotik. – Eine variierte englische Version des Artikels erschien unter dem in eine völlig andere Richtung weisenden Titel *A deconstruction of national meanings in Sibelius's fourth symphony* (Tarasti 1995).

⁷⁹⁶ Eine umfangreiche, zeichentheoretisch flankierte Darstellung hierzu gibt Hemming (2016: 155–170).

⁷⁹⁷ Zur kritischen Auseinandersetzung mit musikalischer Semiotik s. etwa auch Kneif (1973) und Gruhn (1984); zum Verhältnis von Musikwissenschaft und Semiotik Karbusicky (1990a).

Kun suomalaisen musiikin semiootikon tarkastelun kohteeksi tulee niinkin läheisesti tutkijan omaa taustaan liittyvä säveltäjä kuin Jean Sibelius, saattaa tilanne muodostua ongelmalliseksi, suorastaan mahdottomaksi. Itse musiikin analyysistä tuleekin väistämättä samalla kulttuurista itseanalyysia, sillä kukaan Suomessa kasvanut musiikkiteeilijä ei ole voinut välttyä **kansallissäveltäjäkultin** painolastilta. Mutta toisaalta **‘kansallis-semiootikon’** lähtökohtana ja etuna on sellainen määrä kohteeseensa liittyvää kompetenssia, että olisi naurettavaa jättää se käyttämättä. Sitä paitsi eihän musiikin tutkijoiden tarvitse kärsiä niistä Sibelius-komplekseista, jotka ovat vaivanneet säveltäjiämme.^{cc1} (Tarasti 1991: 39.)

Die Subjektsmarkierung ist hier durch eine Strategie eingehegt, die in den bisher untersuchten Texten so nicht zu beobachten war, nämlich durch eine gleichsam überauktoriale Zero-Perspektive, in der der Autor über sich selbst, den *kansallis-semiootikko* ‘Nationalsemiotiker’, in der 3SG spricht.⁷⁹⁸ Die epistemische Modalität ist durch den gesamten Text hindurch stabil als Gewissheit markiert; auffällige *hedging*-Strategien sind nicht zu verzeichnen.

Den bisherigen Schichten des Diskurses wird mit Tarastis Text eine Sichtweise hinzugefügt, die sich in einer im Wesentlichen auf Greimas & Courtés (1979; 1986) zurückgehenden Terminologie realisiert. Tarasti verwendet sowohl französische Zitatentlehnungen (*débrayage* ‘Auskupplung’) als auch Spezialentlehnungen (*spatialinen* ‘räumlich’, *temporaalinen* ‘zeitlich’, *aktoriaalinen* ‘aktorial’), für die er sporadisch auch eigensprachliche Parallelbezeichnungen benutzt (*ajallinen* ‘zeitlich’, *avaruudellinen* ‘räumlich’). Erläuterungen hinsichtlich der Übertragung dieser Begriffe auf musikalische Phänomene, oder im musiktheoretischen oder musikwissenschaftlichen Sinne des Wortes analytische Belege, liefert Tarasti nicht. Daher unterscheidet sich der als *Analyysi* deklarierte Hauptteil in der Argumentationsstruktur kaum von der Einleitung. Die Taktangaben dienen dazu, die als *Programme Narratif* deklarierten Unterabschnitte zu erkennen, doch ist Tarastis „Analyse“ im Kern eine Beschreibung assoziativer Eindrücke entlang von ihm als signifikant identifizierter Momente der Partitur. Zwar ist Tarasti der Auffassung, dass sich traditionelle wie moderne Analysemethodik „semiotisieren“ ließe und kategorisiert die bisherigen Ansätze in temporale (Krohn; Roiha), spatiale (Murto-mäki, Howell) und aktoriale (Rydman) Zugänge (Tarasti 1991: 41). Doch lässt er erkennen, dass er keinen von diesen für geeignet hält, der „Unbegreiflichkeit“⁷⁹⁹ der Sinfonie auf den Grund zu kommen. Tarasti nimmt also seinen Ausgang von dem Schwerverständlichkeitsmotiv und der These, dass der Sinfonie ein „narrativer

⁷⁹⁸ Lediglich bei Klemetti (1911: 53) findet sich die Wendung *tämän kirjoittaja* ‘Schreiber dieses’, doch ist dies kaum mehr als eine konventionelle Formel zur Vermeidung der 1SG.

⁷⁹⁹ Tarasti verwendet ausdrücklich das stärkere *käsittämättömyys* ‘Unbegreiflichkeit’ und nicht das im Diskurs dominierende *vaiketaajuisuus* ‘Schwerverständlichkeit’.

Code“ zugrunde liege (ebd.: 42). Die Personifizierungen musikalischer Gestalten sind im traditionellen musikwissenschaftlichen Sprachgebrauch, wie gesehen, Markierungen für Perspektiven und ihre Verschiebungen und dienen gelegentlicher bildhaft-expressiver Veranschaulichung. Bei Tarasti jedoch ist die Auffassung von Instrumenten, Themen etc. als Akteure die Grundvoraussetzung für seinen Zugang zum Werk.

Der Abschnitt zur Vergleichspassage zeigt strukturell das bereits bekannte Bild aus eng miteinander verzahnten – hier eher kursorischen – Verweisen auf den Notentext und deskriptiven sowie interpretatorischen Formulierungen. Die von Tarasti verwendete semiotische Terminologie markiert jedoch eine erhebliche Abweichung von den bisher gesehenen Mustern, wobei es in diesem Zusammenhang umso auffälliger ist, dass sich mit *taiite* ein Relikt aus Krohns Sprachgebrauch gehalten hat:

Taitteen sisäis-spatiaalinen sisältö on selvä: H-duurin tilapainen vahvistaminen sen dominantisoinnun (Fis) kautta. Ulkoisessa mielessä taite alkaa **suurella hypyllä** kuten edellä todettiin, mutta siinä toistuu **vielä toinen sitäkin suurempi hyppy** jousien ylärekisterin ja sieltä asteittain alaspäin. Mutta taite sisältää myös **laajennuksen, débrayagen syvyys suunnan. Sitä edustavat käyrätorvien signaalit, jotka kuullaan etäällä suhteessa niitä seuraavaan vaskien aiheeseen**. Tämä aihe palauttaa kuulijan keskirekisteriin ja etualalle, sekä synkkään sonoriteettiin. Taite on siis niin sisäisessä kuin ulkoisessa mielessä sangen **keskipaikoinen**. Temporaalisessa mielessä niinikään ainoastaan erilliset aiheet ovat metrisen tarkkoja rytmikaaltaan mutta ne ikään kuin ajalehtivät temporaalisessa 'väliaineessa' irrallaan ja vailla suhdetta toisiinsa. Temporaalinen indeksaalisuus on näin ollen sangen vähäinen. Aktoriaalisessa mielessä taite on sangen rikas: se sisältää **eeppisen kertoja-aktorin duuri-muunnoksen inversiona** (3,1 1), viittauksen '**Hagen'-aktoriin** (3, 12-1) sekä kokonaan uudentyyppisen, euforisen laskeutuvan asteikkokulun jousien 'taivaassa', tämän jälkeen käyrätorvien signaalit – joilla ei ole itsenäisen aktorin asemaa – ja lopulta vaskien Parsifal-aiheen (vrt. Parsifalissa usein toistuva laskeva kvinttiaihe, Wunde-Motiv).^{ccii} (Tarasti 1991: 51 [Kursivierungen orig.].)

Unter Tarastis über weite Strecken in Form von Anspielungen realisiertem Wortreichtum liegen allerdings einige substanzielle materielle Befunde und neue Elemente der analytischen Schichtung verborgen: Er konstatiert deutlich, dass das (zwar vorgezeichnete, sich jedoch nie harmonisch etablierende) Fis-Dur lediglich die Funktion einer Durchgangsdominante zu der H-Dur-Station hat. Tarasti lenkt auch erstmals das Augenmerk darauf, dass dem Dezimsprung in T. 31–32 ein weiterer, „noch größerer Sprung“ (*sitäkin suurempi hyppy*) folgt (T. 35). Denjenigen Analytikern, die ihr Augenmerk auf die abstrakten Tonhöhen bzw. die Erfüllung formaler Schemata gelegt hatten, war dieser extreme Registerwechsel keine Bemerkung wert. Beachtlich ist auch die Formulierung, dass das Thema die „Hörenden in das Mittelregister und den Vordergrund zurückbringe“: Die Hörerperspektive spielt in

den anderen Analysen keine Rolle; bei Tarasti wird sie so in das Raum-Zeit-Akteur-Modell einbezogen. Dabei ereignet sich eine eigenwillige Verschiebung in Gestalt einer unmarkierten intertextuellen Verbindung zum französischen Sibelius-Diskurs: Tarasti bezeichnet den Abschnitt als *keskipakoinen* 'zentrifugal', wo er eigentlich *keskihakoinen* 'zentripetal' verwenden müsste. Die Metapher *orchestration centrifuge* 'zentrifugale Instrumentation' wiederum geht auf Vignal (1965: 110) zurück, der damit aber eben gerade die Disparatheit der Orchesterbehandlung meint.⁸⁰⁰ Die Hornpassage bezeichnet Tarasti als *signaalit* 'Signale' und konnotiert sie mit dem Begriff der *débrayage*; auch hier findet sich wieder die von Tawaststjerna eingeführte Entfernthet (hier als *etäällä* 'in der Ferne'), die natürlich im Zusammenhang mit einer spatialen Lesart besondere Geltung erlangt.

In inhaltlicher wie textlinguistischer Hinsicht auffällig ist, dass die Passage im Anschluss sogleich unter einem anderen, von Tarasti *aktoriaalinen* genannten Aspekt ein weiteres Mal beschrieben wird. Hier erscheinen einige Formulierungen trotz der Taktangaben⁸⁰¹ besonders opak – auch im größeren Textzusammenhang wird weder erläutert, warum der Abschnitt „die Durvariante des epischen Erzähler-Akteurs als Inversion“ (*eeppisen kertoja-aktorin duurimuunnoksen inversiona*) enthält, noch, worauf sich Tarasti mit „Hagen-Akteur“ (der dritten Wagner-Anspielung im Diskurs, hier nun auf die *Götterdämmerung*)⁸⁰² bezieht. Während für andere Autoren gerade der Horneinwurf „aktoriale“ Qualitäten hat (man denke an die Wendung *rauhoittavat tilanteen* bei Murtoimäki) ist er für Tarasti durch seine Lesart der „Auskupplung“ für eine Personifikation nicht geeignet. Die kataphorische Konstruktion *suhteessa niitä seuraavaan aiheeseen* 'in Bezug zu dem nachfolgenden Motiv' kann als Versuch gelesen werden, ein Voraushören des *fortissimo*-Taktes der Trompeten und Posaunen (T. 40) sprachlich abzubilden, dessen Vorecho der leise Horneinwurf so gesehen wäre. Dies ließe sich auch durchaus an der

800 Tawaststjerna [Salmenhaara] (1989 [1971]: 240) nennt Vignal als Quelle für die „Zentripetali-tät“, liefert jedoch keinerlei bibliographische Angaben. Murtoimäki (1990c: 93) schreibt über eine Stelle im Finale *keskipakoiset ja -hakoiset voimat kamppailevat keskenään* 'zentripetale und -fugale Kräfte kämpfen miteinander' und erweitert damit Vignals Bild. Vignals Text ist im Übrigen inter-essanterweise zum großen Teil eine Bündelung der zentralen hier analysierten Diskursstränge in französischer Reformulierung.

801 Tarasti zählt Seiten und Takte nach der älteren Druckausgabe, die keine Taktzahlen enthält.

802 Tarasti schreibt, die Blechbläser symbolisierten den „finnischen Hagen in einer finnougri-schen ‚Götterdämmerung‘“ und „ihr Gebrauch als Gruppe“ verursache „bereits als solcher eine ge-wisse Aktorialisierung“ (Tarasti 1991: 50). Dies ist eine etwas unwunden formulierte Interpretation des an der Partitur belegbaren Befundes, dass der Einsatz der Blechbläser tatsächlich oft recht kompakt ist, und eine entfernte Reformulierung der bereits seit Katila im Diskurs präsenten Be-obachtung, dass der Normalfall der Instrumentation in dem Werk der Streichersatz und solistische Holzbläser sind.

Materialität der Partitur belegen,⁸⁰³ doch ohne einen solchen konkreten Unterbau bleibt offen, ob Tarastis Lesart auf Intuition oder Analyse basiert.

Die im finnischen Diskurs erstmals bei Maasalo formulierte Idee, den Blechbläser-Einwurf mit Motivik aus Wagners *Parsifal* in Verbindung zu bringen, ist bei Tarasti zu einer Kernthese ausgebaut, die auf das gesamte Werk übertragen wird, während der andernorts prominente Beethoven-Bezug keine Rolle spielt. Dies ist in der Argumentationsstruktur ein Austausch innerhalb des Autoritätskookkurrenzrahmens, für den auch Tarasti als Beleg in erster Linie Analogieschlüsse anführt, die ihrerseits teils auf seinen eigenen Interpretationen einzelner Momente aus Wagners Werk beruhen. Der Wunsch, Sibelius möge im mitteleuropäischen Musikleben in seiner Bedeutung erkannt werden, erscheint bei Tarasti auf dem Umweg über diese Verbindung: Er spekuliert, was es für Auswirkungen hätte haben können, wenn einerseits die finnische Musikwissenschaft die Wagner-Bezüge bei Sibelius nicht mit einem (angeblichen) Bannfluch belegt und andererseits „eine solche Führungsgestalt der Neuen Musik wie Pierre Boulez, der sich wahrhaft für den *Parsifal* interessierte, in dessen Kielwasser auch Sibelius' Vierte Sinfonie gefunden hätte“ (ebd.: 40). Hinter Tarastis Hinweisen auf die Beziehungen zu Wagner steht also – nicht minder als bei den anderen Autoren der Beethoven-Bezug – auch die zur Argumentationsfigur geronnene Vorstellung, dass Sibelius' tatsächliche oder vermeintliche Bezüge zu den Größten der europäischen Kunstmusik nur deutlich genug herausgestellt werden müssten, damit auch die Größe von Sibelius selbst erkannt werde.

Es fiele nicht schwer, Tarastis Text in Struktur wie Oberfläche der „gallischen“ intellektuellen Sphäre zuzuordnen:

More particularly, I think the gallic approach is certainly a stringing-together-of-words, but not necessarily deductively. The words connote something, they carry conviction. [...] But it may be that this power of conviction is due less to logical structure than to a certain artistic quality [...]. (Galtung 1981: 830.)

Allerdings zeichnet sich Tarastis Text in noch stärkerem Maße als der Tawaststjernas auch durch Charakteristika aus, die von Janik (2007; insbes. 286–293) und Vasileva (1998) einem (von Galtung nicht gesondert berücksichtigten) „slawischen“ Stil zugeordnet werden. Hierzu gehört unter anderem die konsequente Abwesenheit von Subjektsmarkierungen und der – auch in den übrigen hier untersuchten

803 Die Melodiestimme in T. 40 kann als Mollvariante der Oberstimme des typischen Horngangs gesehen werden; der Vorecho-Effekt wird auch durch die Instrumentation gestützt, da die Hörner an dem *fortissimo*-Einwurf nicht beteiligt sind und der Blechsatz somit in zwei gleichsam dialogisierende Gruppen zerfällt.

Texten auffällige – weitgehende Verzicht auf Fußnoten.⁸⁰⁴ Vor allem aber ist es die Beobachtung, dass in diesem Stilfeld ein anzunehmendes „grundlegendes Kriterium für die ‚Wissenschaftlichkeit‘ von Texten“, nämlich die „Markierung von ‚Evidentialität‘ [...] durchaus eine relative Größe“ ist (Janik 2007: 288).

Damit steht die Grundannahme einer Autorität des Schreibenden im Zusammenhang, die durch Wissen und nicht durch Beweisführung legitimiert ist (ebd.: 289), und auf die sich Tarasti in seiner Eingangspassage ja auch explizit beruft. An diese (teils im Anschluss an Vassileva) angestellten Überlegungen knüpft Janik (ebd.: 291–292) einen Bezug zu der Beobachtung von Mauranen (1993: 18) über die Bedeutung von „shared knowledge“ in der kleinen finnischen Diskursgemeinschaft, die auch die starke Neigung zu Implikaturen und Präsuppositionen erklären könnte. Tarasti jedenfalls produziert auf der Folie seiner Interpretation des Notentextes einen Text, der seinerseits hochgradig interpretationsbedürftig ist. Dennoch muss auch unterstrichen werden, dass seine an der Zeichen- und Gestenhaftigkeit der Musik mehr als an formalen Strukturen und motivischen Relationen interessierte Sichtweise wesentliche Aspekte des Werks beleuchtet, die sich im Bereich von Klangfarbe und Register realisieren und die bei den auf traditionelle Analysezüge fokussierten Autoren allenfalls am Rande des Blickfelds liegen.

6.1.8 Zwischenfazit zu Fallstudie I

Aus den im ersten Schritt einer heuristischen Kodierung identifizierten quantitativ auffälligen Aussageclustern ließ sich ein diskursives Minimum extrahieren, das sich in den Diskurssträngen um die Kategorien REDUZIERTHEIT, SCHWERVERSTÄNDLICHKEIT und ABSOLUTE MUSIK<>NATURSCHILDERUNG anlagert. Darin realisiert sich REDUZIERTHEIT als explizite oder implizite Oppositionsfigur, die zur Formel des Protests gegen (gewisse) zeitgenössische Musik gerinnt und an die auch Realisationen verwandter Kategorien (wie etwa LOGIK, KLARHEIT, ASKESE) angeschlossen werden. Die Kategorie SCHWERVERSTÄNDLICHKEIT umfasst die Erzählung von der anfänglich skeptischen Aufnahme (und späteren Durchsetzung) des Werkes, wird aber auch mit der Auffassung von Introvertiertheit, Ernst und Tiefe verknüpft. Solche musterhaften

⁸⁰⁴ Dies ist mehr als eine äußerlich-stilistische Eigenschaft, die den Textkörper verbreitert und die Unterscheidung zwischen Haupt- und Nebengedanken nivelliert. Auch die Unterscheidung zwischen den Evidentialitätsebenen wird verwischt, wenn man die Fußnote als standardisierten Ort des Nachweises externer Autorität betrachtet. Allerdings übernehmen im Musikfachtext teils auch Notenbeispiele jene Nachweisfunktion, die Fußnoten in anderen Wissenschaften haben (s. hierzu Störel 1996; insbes. S. 322).

Kategorienkookkurrenzen bilden häufig amalgamierte Strukturen, in denen die Grenzen zwischen den Kategorien verschwimmen. Die mehrfach wiederauflebende Debatte um den Anteil an Naturschilderung in dem Werk wiederum ist letztlich eine vielschichtige Reiteration der Agonalität INHALTSÄSTHETIK<>FORMALÄSTHETIK, die schließlich in der Konsensformel einer abstrahierten Naturinspiriertheit aufgehoben wird.

Zahlreiche Diskursbeiträge reformulieren Segmente dieses diskursiven Minimums, dessen Elemente – als in der konkreten Realisation teils variable, im semantischen Gehalt der Aussagen jedoch weitgehend konstante Textbausteine – sich nahezu unrestringiert kombinieren lassen. Durch diese serielle Kombinatorik der mit den Anlagerungsprozessen immer mächtiger werdenden Stränge ergibt sich eine selbstverstärkende Wirkung, während abweichende Positionen quantitativ marginalisiert werden, so dass die Formantcharakteristik (5.5.1.3) des Diskurses deutlich hervortritt. Dabei lassen sich die im Anschluss an Steyer (1994; 1997) herausgearbeiteten Motivationen für Reformulierungen identifizieren: Das Schwerverständlichkeitsmotiv als seismographische Nachwirkung des Musterbruchs, den das Werk bzw. das Ereignis seiner Uraufführung darstellte; das *pettuleipä*-Epitheton als Reformulierung eines genuin diskursiven Ereignisses (s. S. 230); die Protestformel (6.1.4.2) und das Koli-Motiv als Äußerungen starker Autoritäten. Im Zuge von Bündelungen werden regelmäßig mehrere oder alle Elemente dieses Minimums reformuliert, so dass viele einzelne Textexemplare wie generisch-heteronome, aus Segmenten der etablierten Muster gebildete Reproduktionen erscheinen. Diese Muster belegen aber auch, dass reformuliert wird, was bei der Zielgruppe resoniert, d.h. als intersubjektiv nachvollziehbar wahrgenommen wird.⁸⁰⁵ Gemeinsam ist den Musterbausteinen eine – je unterschiedlich motivierte – identifikatorische Komponente. Die Analyse dieser Muster unterstreicht eine Beobachtung zu Wahlfreiheit und Determination, in der sich soziolinguistische und narratologische Aspekte fachlicher Diskurse berühren:

Interessant nun werden solche Wahlen, wenn sie sich – oft ohne dass dies den jeweiligen Sprechern bewusst wäre – als systematisch für eine bestimmte Sprechergruppe, für bestimmte situative oder soziale Kontexte, für einen bestimmten historischen Zeitraum erweisen, d.h. wenn Sprecher und Sprecherinnen sich in ihren Wahlen gleichartig verhalten und

805 Die Frage, ob dies auch mit der Validität der Aussagen korrelieren könnte – also reformuliert wird, was objektiv zutrifft – ist hier nicht Gegenstand. Hinsichtlich der Reduziertheitsfigur etwa ließe sich vermuten, dass die analytische Belegbarkeit ein zentraler Faktor für die diachron ungebrochene Präsenz des Motivs im Diskurs sein könnte. Da es jedoch auch vergleichbar resiliente intersubjektiv nicht nachvollziehbare Aussagen gibt, kann quantitative Präsenz allein nicht als belastbares Kriterium für das Verhältnis von Reformulierung und Validität herangezogen werden.

damit Musterbildungen erzeugen, die dann bis zu einem gewissen Grad die Freiheit des Sprachgebrauchs wiederum einschränken (Linke 2011: 28).

Erzählt wird nur, was als relevant für das Identitätsprojekt erachtet wird (Ächtler 2014: 252).⁸⁰⁶

Die Vermutung, es handele sich um ein „intellektualistisches Vorurteil“, dass „Gebildetenkommunikation, die sich eines elaborierteren Sprachcodes bedient, ärmer an bekräftigenden Wiederholungen sei“ (Koschorke 2013: 44) dürfte durch das hier untersuchte Material ebenfalls als bestätigt gelten.⁸⁰⁷

Die Analyse der diachronen Filiation zeigt deutlich, dass die Kernelemente dieses Diskursgerüsts bereits in den allerersten sprachlichen Reaktionen auf das Werk angelegt waren. Dabei erweisen sich bestimmte Einworteinheiten (Instanzen) als quantitativ mindestens ebenso mächtig wie ganze Cluster stärker variiert realisierter (Unter)Kategorien. Lexeme wie *karu*, *pettuleipä*, *vaikeatajuinen*, *tritonius* stehen für diskursive Knotenpunkte und damit auch für die Verschränkungen und Verflechtungen der Diskursstränge untereinander. Allerdings ist dieses Minimum zwar charakteristisch für den untersuchten werkspezifischen Diskurs, jedoch keineswegs exklusiv. Dies wird an Vergleichen mit Textausschnitten wie diesem evident:

Kuitenkin **waatiwat** Brahmsin säwellykset, jos mitkään, **monikertaista kuuntelemista**, ennen kuin pääsee täysin nauttimaan kaikkea sitä **kauneutta**, mikä niissä on **kätkettynä**. Brahms on **waikeatajuinen**, sillä hänen säwelillä runoilemisensa on **syvälistä ja mietiskeleewää**. **Kaikellaisia ulkonaisia mahtiwaikutuksia puuttuu hänen musiikistaan melkein kokonaan**. Suurin **yksinkertaisuus wallitsee esim. soittimille sowittamisessa**, vaikka se silti kylläkin on täyteläistä ja kaunista.^{cciii} (J.F. 1897: 3.)

Würde an die Stelle von „Brahms“ hier „Sibelius‘ 4. Sinfonie“ eingesetzt (und die Datierung unterschlagen), erschiene der Text wie eine typische Bündelpassage aus dem Sibelius-Diskurs. Dessen zentrale Elemente erweisen sich also ihrerseits als

⁸⁰⁶ Konkret mit Blick auf Musikediskurse wurde dieser Gedanke bereits früh von A.B. Marx formuliert, dort mit dem strategischen Ziel, seine inhaltsästhetische Beethoven-Sichtweise durchzusetzen (H. Stumpf 1996: 247–248) – also in einer diskursstrukturell der hier untersuchten teils vergleichbaren Situation: „Niemandem wird etwas einge-redet, es wird alles heraus-gere-det; das heisst: der Redende weckt nur, was im Hörenden bereits lebte, aber schlummerte. Alles Uebrige bleibt unvernommen.“ (BAMZ 1829: 45 [Sperrungen orig.].)

⁸⁰⁷ Koschorkes Überlegungen zu Redundanzraten in jeglicher Kommunikation kann hier nicht weiter nachgegangen werden; es wäre zudem zu fragen, bei welchem Grad von Variation Redundanz endet. Aber grundsätzlich scheint sich für den Spezialfall Musikediskurs zu bestätigen, dass minimale Abweichungen ausreichen, um „Kommunikation im Bewusstsein der Beteiligten zu enttautologisieren“ (Koschorke 2013: 44).

Reformulierungen einer Konstellation aus Tiefsinnigkeit, Schwerverständlichkeit und Zurückweisung äußerer Effekte, die insbesondere mit deutscher Musik verknüpft ist. Diese Heteronomie der Zuschreibungen einschließlich ihrer konkreten sprachlichen Realisationen, mit denen die Bedeutung und Eigenständigkeit von Sibelius' Sinfonie kodiert wird, belegt einmal mehr die *receiver country*-Konstellation im (frühen) finnischen Musikdiskurs.

Die Analyse hat auch offengelegt, wie die zentralen Grundfiguren framesemantisch teils konfliktreich miteinander verflochten sind: Die Realisationen von REDUZIERTHEIT sind oft auch Instanzen der Opposition NATÜRLICHKEIT<>KÜNSTLICHKEIT, die sich vor allem als INNERLICHKEIT<>ÄUßERLICHKEIT (über die unter 6.1.4 herausgearbeiteten Instanzen) realisiert. Das diskursspezifisch konkrete Erscheinen von Inhaltsästhetik als Naturschilderung ist also, trotz des Natur-Aspekts, zunächst einmal eine Instanz von ÄUßERLICHKEIT bzw. KÜNSTLICHKEIT. Akzeptabel wird dieser außermusikalische Bezug in einem Denkgebäude, das eine ästhetische Überlegenheit absoluter Musik zugrunde legt, nur als abstrahierte Inspirationsquelle. Hieran zeigt sich, wie ein wichtiger allgemeiner Problemkomplex der Musikkultur, die Opposition INHALTSÄSTHETIK<>FORMALÄSTHETIK, im finnischen Kontext inhaltlich und sprachlich an einem zentralen Werk behandelt und zusätzlich aufgeladen wurde. Im Ergebnis der Betrachtung kann festgehalten werden, dass die Grundauffassung, das Werk verweise über abstrakte Konstellationen musikalischer Ereignisse hinaus auf eine außermusikalische Bedeutung – sei es biographisch oder als Darstellung von etwas – sich in diesem Diskursbereich gegen das Postulat absoluter Musik mindestens behauptet, wenn nicht durchgesetzt hat. Hierin spiegelt sich auch die identitätsstiftende Umformung jenes Heteronarrativs, dass ein genuin finnischer Ausdruck Außenstehenden letztlich unzugänglich bleiben müsse.⁸⁰⁸

Andererseits wiederum war der Bezug finnischer Musik zur Natur des Landes und zu den mythologischen narrativen Gerüsten des *Kalevala* das wichtigste explizite und einzige exklusive Charakteristikum, mithilfe dessen sich eine eigenständig finnische Musik behaupten ließ. Ein diskursiver Anschluss von Sibelius an die mitteleuropäische Moderne über die 4. Sinfonie war also nur um den Preis einer Abschwächung, bis hin zur völligen Neutralisierung, ihres finnischen Gehalts möglich.⁸⁰⁹ Die Betonung der reduzierten Faktur als abstrakter Protest gegen die angebliche

⁸⁰⁸ Dies ist zugleich Grundlage für eine uneinnehmbare Defensivposition, die Kritik an möglichen kompositorischen Unzulänglichkeiten mit dem Hinweis auf finnische Eigenart ablehnt. Diese seit Niemann (1917: 46–47) auch im deutschen Sibelius-Diskurs auffindbare Argumentation dekonstruiert Adorno (1938: 461–462).

⁸⁰⁹ Dieses Paradoxon formuliert bereits Diktonius, wenn er konstatiert, die Sinfonie, der er jeden nationalen Bezug in Melodik und Harmonik abspricht, sei „[...] das finnischste Musikstück, das wir kennen, universell, ohne echtfinnische Kalevala-Haltung [...]“ (Diktonius 1933: 43).

Dekadenz mitteleuropäischer Musik ist eine Reiteration der uralten *ex negativo*-Definition des Nordischen (s. 2.2.1), die als ihrerseits stereotypes Gegenbild zu einem etablierten Topos fungiert. Sie verweist aber auch auf die Agonalität der Kategorisierung des Werkes als modern: Die Sinfonie protestiert gegen zentraleuropäische Strömungen und wird gleichzeitig mit ihnen in Verbindung gebracht. Das Dilemma zwischen Nationalismus und Kosmopolitismus, zwischen FINNISCH und EUROPÄISCH, spiegelt sich auch im Diskurs zu diesem Werk, das äußerlich wenig mit der Nationalromantik des früheren Sibelius gemein hat.

Die erwartbaren Differenzen zwischen bivalenter, an eine breite und als kaum (oder zumindest heterogen) vorgebildet konstruierte Zielgruppe gerichteten öffentlichen Kommunikationssituationen und der fachgemeinschaftsinternen Kommunikation werden zunächst einmal daran deutlich, das in letzterer vor allem Fragen der formalen, motivischen und harmonischen Struktur detailliert und mit Hilfe von Termini, Notenbeispielen und Strategien fachspezifischer Polyphonie erläutert werden. An den Äußerungen zu der Vergleichspassage (Takt 29–40 aus dem I. Satz) ließ sich eine große Bandbreite von Aussagen – d.h. der Auswahl aus dem Sagbaren bzw. mit analytischer Methodik Ablesbaren – zu ein und demselben musikalischen Ereigniskomplex von wenigen Takten feststellen. Bei der Analyse der (seltenen) agonalen Felder im wissenschaftlichen Diskurssegment erschienen Argumentationen oder Beweisführungen allerdings bisweilen auf die Bestätigung von vorab gesetzten Grundannahmen hin konstruiert.

Die Koopetitivität der sprachlichen Bewältigungsstrategien fällt in diesem Direktvergleich besonders ins Auge: Explizite Widersprüche ließen sich in diesen Aussagefeldern nicht identifizieren. Die Detailuntersuchungen zum sprachlichen Umgang mit der Vergleichspassage machten aber auch eine generelle Problemstellung des Schreibens über Kunstmusik deutlich, nämlich die Entscheidung, welche der sogenannten sekundären, gleichsam suprasegmentalen Parameter (Register, Dynamik, Klangfarbe) in die Betrachtung einbezogen werden. Diese Parameter können für den Höreindruck von erheblich größerer Bedeutung sein als primäre Strukturen, insbesondere als Tonhöhenverläufe.⁸¹⁰ Beim analytischen Lesen der Partitur jedoch heben sie sich – wofern nicht von außergewöhnlichen Mitteln der Notation Gebrauch gemacht wird – nicht besonders hervor. Ein transtextuelles Charakteristikum musikwissenschaftlichen Schreibens ist es also auch, dass der Fokus sich jederzeit gewissermaßen vom Auge zum Ohr (und zurück) verschieben kann und sich die Autorinnen und Autoren im (teils scheinbar spontanen) Wechsel auf die Analyse der Organisation des musikalischen Primärmaterials konzentrieren

810 Dies zeigt sich nicht zuletzt daran, dass die in der Literatur zu bivalenter Kommunikation (s. 1.2.1) analysierten (metaphorischen) Bezüge sich vorwiegend auf solche Parameter beziehen.

oder aber die (nicht nur hörpsychologisch) ebenso relevanten sogenannten sekundären Parameter wie Dynamik, Register oder Klangfarbe berücksichtigen.⁸¹¹

Dass die Detailliertheit des Referierens auf Partiturbefunde zu formalen und motivischen Strukturen generell erheblich größer ist als in bivalenter Kommunikation, liegt ebenso auf der Hand, wie dass die Bandbreite des bildhaften Referierens auf klangfarbliche Befunde in neueren Exemplaren einer sachstilgeprägten Textsorte geringer ist. Der jenseits solcher erwartbaren Feststellungen signifikanteste Unterschied ist jedoch die nahezu vollständige Substituierung der Kategorie SCHWERVERSTÄNDLICHKEIT in den wissenschaftlichen Texten. Die analytisch-musikwissenschaftliche Textproduktion zu dem Werk ist vielmehr bestrebt, jene Klarheit und Logik in den motivischen Bezügen nachzuweisen, die bereits einige Rezensenten der Uraufführung erspürt hatten. Der Zuschreibung *vaikeatajuinen* in der bivalenten Kommunikation entspricht in der fachgemeinschaftsinternen Kommunikation vielmehr (in gewisser Weise) der in den 1950er Jahren einsetzende Diskursstrang, der die Modernität des Werkes anhand detaillierter Analysen (und nicht vorwiegend anhand der ästhetischen Herausforderung, die es für das zeitgenössische finnische Publikum darstellte) zu belegen sucht. Dabei spaltet sich die anfangs als Instanz von REDUZIERTHEIT eingeführte Unterkategorie mathematischer Logik und motivischer Ökonomie in diesem Textsortenfeld zu einem stärker eigenständigen Diskursstrang ab, der sich um den Nachweis dieser Logik mit Hilfe der Analyse motivischer Verknüpfungen, insbesondere anhand der strukturellen Bedeutung des Tritonusintervalls, anlagert.

Dieser Diskurswandelprozess wirkt wiederum auf die bivalente Kommunikation zurück. Äußerlich ablesbar wird dies etwa an der Tatsache, dass die mit Abstand häufigste Einwortrealisation von SCHWERVERSTÄNDLICHKEIT, *vaikeatajuinen*, nur mit einem Token in den wissenschaftlichen Texten nachgewiesen ist, während *tritonus* in allen prominent vertreten ist, aber in der bivalenten Kommunikation nur sporadisch und überwiegend erst ab der Jahrhundertmitte erscheint. Auch eine diachrone Ablösungstendenz wird im Vergleich der beiden Oberkategorien erkennbar. Aus Abbildung 11 lässt sich entnehmen, dass in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die engen Realisationen von Schwerverständlichkeit deutlich zurückgehen, während mit dem starken Fokus der wissenschaftlichen Literatur auf die Tonhöhenstrukturen die Ganztönigkeit in den Vordergrund rückt:

811 Wie sich dieser Umstand anhand sprachlicher Strategien zum Umgang mit zeitgenössischer Musik darstellt, in der die traditionelle Auffassung von einer Hierarchie musikalischer Parameter weitestgehend aufgehoben ist, wird in Kapitel 6.3 deutlich.

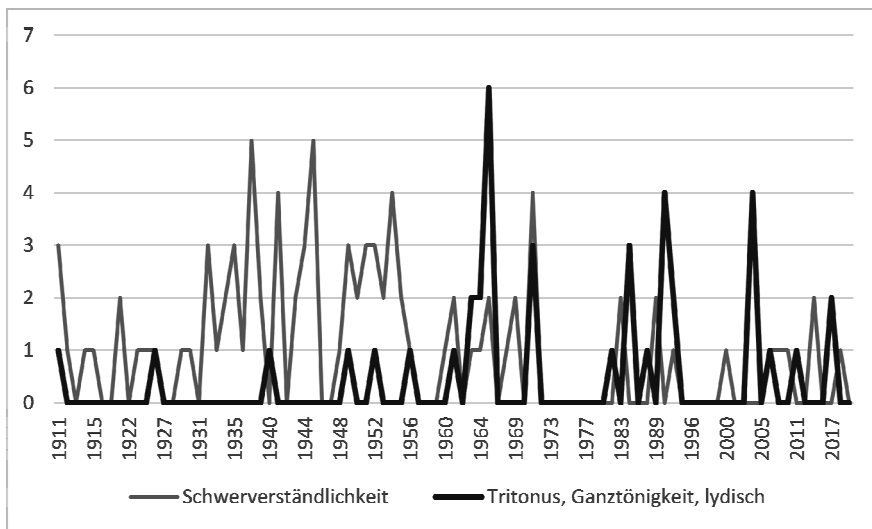


Abb. 11: Kategorien SCHWERVERSTÄNDLICHKEIT + TRITONUS im Sibelius-Korpus

Die finnische Diskursgemeinschaft insistiert bis heute auf der Modernität der für zeitgenössische finnische Verhältnisse fraglos kühnen, im Vergleich zum avancierten mitteleuropäischen Musikschaffen ihrer Entstehungszeit jedoch nicht spektakulär innovativen Sinfonie.⁸¹² Aus dem Diskursstrang lässt sich ablesen, warum die wenigen Ansätze, die angebliche Schwierigkeit der Sinfonie in den richtigen Maßstab zu

⁸¹² Eine Projektion motivischer Strukturen in die großformale harmonische Disposition (oder umgekehrt) wird bereits bei Beethoven erprobt. Distanzharmonik, also die harmonische Konstruktion eines Werkes in Zonen gleicher Grundtonabstände, wird in der Romantik zur gängigen Alternative zu den traditionellen (Terz-)Quint-Beziehungen. Die meisten Elemente, die für Sibelius 4. Sinfonie in dieser Hinsicht bestimmend sind, waren also bereits ein halbes Jahrhundert zuvor etabliert – man denke an Liszts *Faust-Sinfonie* (1857) mit ihrem zwölftönigen Thema aus übermäßigen Dreiklängen und die tritonuszentrierte Harmonik von Wagners *Tristan* (1865). Seinen Schrecken als *diabolus in musica* hatte das Tritonusintervall ohnehin schon lange verloren (H. Jung 1984: 576). Dies wird auch bereits 1949 in einer Rezension zum *Musiikin tietokirja* angemerkt, in der Sibelius' 4. Sinfonie ausdrücklich als Beispiel für einen selbstverständlichen melodischen Umgang mit dem Intervall angeführt und die altmodische Auffassung des Lexikons kritisiert wird (Mr. 1949: 5). Die Kritik an der Überbewertung des Tritonus wird im wissenschaftlichen Diskurssegment zu der Sinfonie allerdings nur gelegentlich aufgegriffen, so bei Salmenhaara (1984: 284). Hingegen führt Taavaststjerna (1979: 113–114) den über das Tritonusintervall hergestellten motivischen Zusammenhalt in der 4. Sinfonie als einziges konkretes Merkmal zur Widerlegung von Adornos Vorwurf mangelnder Logik in Sibelius' Musik an.

rücken, ins Leere liefen: Die Prädikation der Schwerverständlichkeit war eng mit Bedeutung und Modernität des Werkes verknüpft. Für das finnische Denkkollektiv war und ist die Schwerverständlichkeit (im emphatischen Sinne) von Sibelius 4. Sinfonie nachgerade Bedingung dafür, sie als Anschluss an die mitteleuropäische Moderne zu markieren.⁸¹³ Die Schwerverständlichkeits- bzw. Modernitätsprädikation ist Realisation einer nahezu unverhandelbaren Diskursregel.

Die zentrale Rolle von Sibelius' 4. Sinfonie in dieser Diskursgemeinschaft könnte man mit dem Konzept des Deutungsmusters erklären.⁸¹⁴ So ließe sich die Konfrontation mit einem bis dahin unerhörten künstlerischen Ausdruck, den diese Sinfonie für das damalige finnische (Laien- und Fach-)Publikum darstellte, als „gemeinsames Handlungsproblem“ (Oevermann 2001: 37) identifizieren. Diese Entlehnung aus der sozialen Hermeneutik bzw. der Wissenssoziologie erscheint auf den ersten Blick befremdlich, denn eine Sinfonie fordert ja nicht zum Handeln auf. Aus den Äußerungen im Diskurs geht jedoch deutlich hervor, dass das Problem, wie man sich angesichts dieses Bruchs mit dem etablierten Muster zu positionieren, also zu verhalten habe, als „kollektiv vereinheitlichend[es]“ (ebd.) angesehen werden kann. Aussagen und Äußerungen nehmen mit zunehmender Sättigung des Diskurses mehr und mehr nicht nur auf das Werk als künstlerisches Produkt Bezug, sondern sprechen es auch als Kollektivsymbol an, also als schablonenhaft fixierte heteronome Wissenskonstellation: Jede Finnin und jeder Finne kann innerhalb der Kulturgemeinschaft mit der Erwähnung des Werkes ein klar umrissenes Feld kollektiven Wissens ansprechen, sogar unabhängig davon, ob es alle Beteiligten der betreffenden Kommunikationssituation überhaupt jemals gehört haben.

So findet sich in einer Soldatenzeitung unter humoristischen „Anweisungen für den Saunagang“⁸¹⁵ folgender Absatz:

Saunassa ei saa olla niinkuin kotonaan. Siellä on oltava siististi. Saunassa käytetään hillittyä keskustelutapaa ja puhutaan siellä yleensä vain **yleivistä ja kauniista asioista** kuten esim. **Sibeliuksen neljännessä sinfoniasta**, naisista tai itsestään.^{cciv} (OsSi 1944: 17.)

813 Murtomäkis Argumentationsstrategie, die Sinfonie als Werk der „klassischen Moderne“ zu etikettieren, enthebt sie des Vergleiches mit avancierteren Richtungen der Entstehungszeit und überführt so die (allenfalls) kontextuelle Modernität in eine unangreifbar zeitlose.

814 Zu einer Diskussion des Konzepts mit einer Zusammenfassung der definitorischen Hauptlinien s. Kassner (2008), zur Erweiterung in Richtung einer wissenssoziologischen Diskursanalyse Reiner Keller (2011); dort zu Deutungsmustern insbes. S. 240–243.

815 Dass die Sauna ihrerseits ein Kollektivsymbol der finnischen Gesellschaft ist, braucht kaum eigens erwähnt zu werden.

Mit Blick auf dieses Zitat ließe sich Link (1982: 11) paraphrasieren: Wir müssen nichts über Sibelius' 4. Sinfonie wissen, aber wir verstehen sofort, warum sie zu den wenigen Gegenständen gehört, über die man in der Sauna sprechen darf. Dieser Beitrag mag für sich genommen anekdotisch erscheinen (und ist natürlich keine fachliche Äußerung), doch lässt er darauf schließen, dass die Einordnung – als Instanz von VERHALTEN – eines Kunstwerks von so herausgehobener Bedeutung ein in der finnischen Kulturgemeinschaft verankertes Problem und das (richtige) Verständnis dieses Werkes ein zentrales finnisches Deutungsmuster darstellt:

Deutungsmuster strukturieren das kollektive Alltagshandeln, in dem sie Modelle von (idealtypischen) Situationen bereitstellen, unter die Sachverhalte, Ereignisse und Erfahrungen anhand bestimmter Merkmale subsumiert werden. Durch die damit verbundene Reduziertheit von Komplexität werden Situationen für die Subjekte kognitiv und praktisch bewältigbar, einzelne Informationen werden mit Sinn erfüllt, bewertet und in vorhandenes Wissen eingebaut. (Plaß & Schetsche 2001: 523.)

Der Diskurs zu dieser Sinfonie liefert eben diese „Sinnerfüllung“ und die Integration in vorhandene Wissensstrukturen – sei es (Stichwort „Reduziertheit von Komplexität“) über Kernwörter und komprimierte, variierte Realisationen von Grundfiguren, sei es über die Einordnung in musikästhetische und musikhistorische Groß Erzählungen. Die relative Wirkungslosigkeit der raren Gegenpositionen im Diskurs, allen voran der von Andersson und Diktonius vorgebrachten Zweifel an der Schwerverständlichkeit, belegt diese fest umrissene Wissenskonstellation. Innerhalb von deren Koordinatensystem mag es Gewichtungs- und Positionsverschiebungen geben – das Ringen um die Koli-Deutung mit dem Ergebnis der Kompromissformel von der abstrakten Inspiration steht hierfür prominent – aber im Grundsatz wird es nicht verlassen, sondern vorrangig im kooperativen Wettbewerb um immer neue Varianten seiner Hauptstränge verstärkt, der sowohl in der bivalenten wie in der fachgemeinschaftsinternen Kommunikation ausgetragen wird: Was es mit diesem Werk auf sich hat, ist Teil des kollektiven Kernwissens; Sibelius' 4. Sinfonie zu hören und diskursiv zu bewältigen, ist eine idealtypische Situation der finnischen Kulturgemeinschaft.

6.2 Fallstudie II: Joonas Kokkonen (1921–1996)

6.2.1 Begründung der Auswahl – Diskursiver Rahmen – Korpus und Dossier

Das Korpus für die zweite Fallstudie repräsentiert eine Phase der finnischen Musikgeschichte, die sich als postsibelianisch bezeichnen ließe. Zwar könnte man diese Epoche auch bereits zu Sibelius' Lebzeiten ansetzen, d.h. mit den stilistischen Innovationen jüngerer Komponisten in den 1920er Jahren⁸¹⁶ oder dem Ende von Sibelius' kompositorischer Tätigkeit Anfang der 1930er Jahre. Sibelius' Todesjahr 1957 war jedoch nicht nur eine musikhistorische Wegmarke von großer symbolischer Bedeutung für Finnland, sondern fiel in eine kritische Phase der finnischen Musikgeschichte, in der sich Ereignisse und Veränderungen zu einem Cluster von besonderer Dichte bündelten (s. 2.1.5). Dies gab den Ausschlag für die Entscheidung, für die zweite Fallstudie ein Korpus zu einem Komponisten zusammenzustellen, der für die Zeit von Sibelius' Tod bis zur Gründung der *Korvat auki*-Vereinigung (1977) repräsentativ ist.⁸¹⁷

Joonas Kokkonen trat in der Mitte der 1950er Jahre zusehends ins Rampenlicht. Er war einer der erfolgreichsten und meistgespielten Komponisten im Finnland der Nachkriegszeit, aber auch eine zentrale Gestalt im institutionellen finnischen Musikleben. Kokkonen wird zudem oft mit der Ära von Urho Kekkonens Präsidentschaft assoziiert. Dies geht so weit, dass er schon zu Lebzeiten mit letzterem verglichen⁸¹⁸ und postum – das Minimalpaar, das die beiden Nachnamen bilden, dürfte der Zuschreibung nicht abträglich gewesen sein – als „Kekkonen der Musik“

816 Die Analyse eines weiteren Textkorpus zum finnischen Musikdiskurs jenseits von Sibelius, aber noch zu seinen Lebzeiten wurde erwogen, hätte jedoch den Umfang dieser Arbeit gesprengt.

817 Die Entscheidung für ein Kokkonen-Korpus ist zugleich eine Entscheidung gegen zahlreiche andere geeignete Persönlichkeiten dieser Zeit, nicht zuletzt gegen die musikgeschichtlich in der Rückschau bedeutenderen und ästhetisch avancierteren Erik Bergman und Paavo Heininen. Doch wird mit Kaija Saariaho in der dritten Fallstudie eine Komponistin betrachtet, die in gewisser Weise in deren ästhetischer Nachfolge stand, so dass drei als zentral anzusehende Stilrichtungen der finnischen Musik berücksichtigt sind. Hinsichtlich der breiten öffentlichen Wahrnehmung spricht die Tatsache für Kokkonen, dass er einer Statistik des Komponisten Kalevi Aho zufolge noch Anfang der 1990er Jahre der meistgespielte finnische Orchesterkomponist nach Sibelius und insbesondere auch außerhalb der Hauptstadtregion erfolgreich war (Etelä-Suomen Sanomat 1994b: 10), was nicht zuletzt auf die auch für kleinere Orchester geeignete *Musiikkia jousille* zurückging.

818 „Joonas Kokkonens Rolle im finnischen Musikleben war mehr oder weniger die gleiche wie die Urho Kekkonens in unserer Außenpolitik. Ein Wort, mit überzeugter Bruststimme gesprochen, reichte gewöhnlich aus.“ (Henttonen 1981: 8.) Indirekt – so bei Numminen (2003: 34) – wird auch Kokkonens Erfolg bei einem breiteren Publikum mit der Beständigkeit von Kekkonens Machtposition verglichen.

bezeichnet wurde (Tiikkaja 2021: C6). Diese Zuschreibung bezieht sich zunächst auf Kokkonens immer wieder unterstrichene Machtposition in den finnischen Kulturinstitutionen⁸¹⁹ und auf eine künstlerische Persönlichkeit, die das eigene Bild in den Medien bewusst und strategisch mitzugestalten und zu beeinflussen wusste. Jedoch fällt auch die Entstehungszeit von Kokkonens Hauptwerk (zwischen 1957 und 1981) nahezu exakt mit Kekkonens Präsidentschaft zusammen.⁸²⁰ Kokkonens Streichorchesterwerk *Musiikkia jousille* ('Musik für Streicher', 1957) steht nicht nur als Einzelwerk für den künstlerischen Durchbruch des Komponisten an einer Wegscheide der finnischen Musikgeschichte, sondern auch für einen Mittelweg unter den kompositorischen Ansätzen im Umgang mit dem Sibelius-Erbe zwischen unselbständiger Kontinuität und radikaler Abkehr.⁸²¹

Das für dieses Kapitel zusammengestellte Korpus besteht aus 130 Dokumenten, darunter zehn wissenschaftlich-analytischen Texten, und deckt die Zeitspanne ab der Uraufführung von *Musiikkia jousille* bis zur jüngsten Vergangenheit ab (s. Abb. 20 und 21 sowie Tab. 24 im Anhang). Der zeitliche und quantitative Schwerpunkt liegt auf der produktiven Phase bis zu den frühen 1980er Jahren und konzentriert sich auf die Instrumentalmusik, die bis zur Uraufführung der Oper *Viimeiset kisaukset* (1975) den klaren Schwerpunkt von Kokkonens Schaffen bildet. Als Kern-texte für das Dossier wurden die Uraufführungsrezensionen zu *Musiikkia jousille* und ein Porträt in einer (publikumsorientierten) Fachzeitschrift ausgewählt; zudem werden Textausschnitte zu *Musiikkia jousille* aus zwei wissenschaftlichen Arbeiten und späteren Rezensionen eingehender analysiert.

6.2.2 Kokkonens *Musiikkia jousille* (1957) als Schlüsselwerk: Diskursinitiale Texte und spätere Diskursprogression

Die Uraufführung von Kokkonens *Musiikkia jousille* am 5.3.1957 in Helsinki wurde als einschneidendes Ereignis in der finnischen Musikgeschichte rezipiert. Dies spiegelt sich in unmittelbar zeitgenössischen Reaktionen ebenso wie in wissenschaftlichen Analysen mit gewissem zeitlichem Abstand:

⁸¹⁹ Es heißt, zurückgehend auf seine eigene Darstellung, er habe teilweise 40 Gremien zeitgleich vorgestanden oder angehört (Lehtonen 2019). Tiikkaja (2021: C6) unterstellt sogar, von Kokkonens Musik sei weniger geblieben als von seiner institutionellen Tätigkeit.

⁸²⁰ Die Produktion vor 1957 wird als Frühwerk zusammengefasst (Heininen 1972: 138–140), und nach dem *Requiem* (1981) entstanden keine größeren Werke mehr.

⁸²¹ Wie stilprägend Kokkonen zeitweilig war, wird auch an dem Detail deutlich, dass das Attribut *kokkosmainen* 'Kokkonen-artig' schon 1963 für die Musik anderer Komponisten (Heikinheimo 1963: 14) und bald auch in wissenschaftlichen Texten benutzt wurde (so bei Heininen 1972: 140).

Konsertin kiinnostusta lisäsi vielä Joonas Kokkosen teos *Musiikkia jousille*, joka on kiistattomasti **kohonnut maamme nykyhetken säveltuotannon kärkipäähän**, ja jolle lähiaikoina avautuu ansaittu pääsy myös suureen maailmaan^{ccv} (Leiviskä 1958: 4).

Kokkosen kehityksen ratkaiseva piste – ja samalla **yksi musiikkimme historian tähtihetkistä** – oli ”Musiikkia jousille”-teoksen synty vuonna 1957^{ccvi} (Heininen 1972: 140).

Da Besetzung, Form, Titel und einige musikalische Details ihrerseits auf starke inter- und transtextuelle Prägungen verweisen, ohne deren Kenntnis wichtige Diskursbeiträge auch in ihrer konkreten sprachlichen Gestalt unverständlich bleiben würden, soll hier eine knappe Einführung in die in dieser Hinsicht wesentlichen Elemente gegeben werden.

Der Werktitel folgt zunächst einmal der insbesondere in den 1920er Jahren prominent gewordenen Praxis, Musikwerke weder mit historisch aufgeladenen Gattungsbezeichnungen (insbesondere *Sonate* bzw. *Sinfonie*) noch mit bildhaften Titeln zu benennen.⁸²² Die erste Komponente des Titels verweist also sowohl auf eine Usance der klassischen (zentraleuropäischen) Moderne als auch auf das Postulat absoluter Musik ohne narrativen Subtext. Jedoch ist der Gesamttitel zugleich eine Referenz auf (und Reverenz an) das vielleicht berühmteste und musikgeschichtlich bedeutendste derart betitelte Werk, nämlich Béla Bartóks *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* (1936), die in Finnland meist (unpräzise)⁸²³ als *Musiikkia jousille, lyömäsottimille ja celestalle* benannt wird. Diese sprachliche Anspielung auf Bartók wurde gelegentlich hervorgehoben:

Vaativa, sisällökäs nimi näennäisessä ylimalkaisuudessaan [...] ^{ccvii} (Aaltoila 1957: 14).

Henkisen sukulaisuutensahan Kokkonen itse tunnusti lainaamalla unkarilaismestarilta nimen teokselleen^{ccviii} (Korpinen 1983a: 8).

Interessant ist hieran, dass auf die Referenz ihrerseits in Form einer Implikatur verwiesen wird, die Rezensenten also davon auszugehen scheinen, dass Bartóks Werk oder jedenfalls dessen Titel auch einem (interessierten) Laienpublikum so geläufig ist, dass die Verbindung nicht explizit erklärt zu werden braucht.

⁸²² So etwa in Paul Hindemiths *Kammermusik* Nr. 1–7 (1922–1927) oder seinem als *Klaviermusik mit Orchester* bezeichneten Klavierkonzert für die linke Hand (1930).

⁸²³ Bartóks Besetzung enthält neben den Streichern noch die Saiteninstrumente Klavier und Harfe. Der korrekte finnische Titel müsste also *Musiikkia kielisoittimille* etc. lauten; dieser wird jedoch nur ausnahmsweise verwendet, etwa von Oramo (1982). Bei Kokkonen entsteht das Bezeichnungsproblem durch die Reduktion auf das Streichorchester nicht.

Die Reduzierung auf ein reines Streichorchester ist ein instrumentatorisches Mittel, das seit der Zwischenkriegsmoderne häufig eingesetzt wurde und als eine der zeittypischen Gegenreaktionen auf die überbordenden spätrömantischen Orchesterbesetzungen zu sehen ist.⁸²⁴ Die Besetzungswahl korrespondiert also ebenso wie der Titel mit musikhistorischen Bezügen und Vorbildern. Sie betont den sachlichen, auf äußeren Glanz verzichtenden Charakter des Werkes, aber impliziert auch den Anspruch, Farbigkeit und Vielfalt aus einer äußerlich anspruchslosen Besetzung zu gewinnen.⁸²⁵ Die Satzfolge der *Musiikkia jousille* kann zugleich als intertextuelle Wiederaufnahme der Form- und Satzcharakterstruktur von Sibelius' 4. Sinfonie gelesen werden.⁸²⁶ Das verwendete Tonmaterial basiert unter anderem auf der Tonfolge B-A-C-H⁸²⁷ und kontextualisiert das Werk damit tonsymbolisch im Feld einer Tradition deutscher protestantischer Handwerklichkeit und Strenge. Heininen stellt fest:

Varsinkin sen I osassa ilmenee määrätietoinen pyrkimys kehittää *kaikki* soiva materiaali mahdollisimman keskitetystä alkuidusta, pyrkimys, joka seuraavissa teoksissa johti dodekafoniaan^{ccix} (Heininen 1972: 143 [Kursivierung orig.]).

Damit konstatiert er implizit, dass Kokkonen in seiner Entwicklung einen Prozess nachvollzieht, der in der avancierten Musik Kontinentaleuropas bereits im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts stattgefunden hatte (und in Finnland nun erst adaptiert wurde).⁸²⁸ Gesamtanlage und musikalische Details unterstreichen mithin die

⁸²⁴ Als Werke für reines Streichorchester mit sinfonischem Anspruch wären z.B. Strawinskys *Apollon Musagète* (1928), Arthur Honeggers 2. Sinfonie (1941) und Karl Amadeus Hartmanns 4. Sinfonie (1947) zu nennen.

⁸²⁵ Im gesamten Korpus wird die Bevorzugung des Streicherapparats bei Kokkonen frequent hervorgehoben – meist als Beleg für eine „maßvolle“ ästhetische Haltung, bisweilen aber auch mit kritischen Hinweisen darauf, dass seine Behandlung anderer Instrumentengruppen weniger souverän sei (so bei Rydman 1963a: 8).

⁸²⁶ Beide Werke haben einen Eröffnungssatz in mäßigem Tempo mit Elementen einer Sonatenform, einen Scherzotypus an zweiter (statt an traditionell häufigerer) dritter Stelle, einen zentralen Adagio-Satz mit einer großangelegten Steigerung und ein relativ lockeres, rondoartiges Finale. Auf diese Beobachtung findet sich übrigens in der finnischen Literatur zu dem Werk, die ansonsten immer wieder den starken Einfluss von Sibelius' Sinfonie auf Kokkonen hervorhebt, kein Hinweis.

⁸²⁷ Das Motiv, zugleich eine tonsymbolische Repräsentation eines Kreuzes, wurde bereits von J. S. Bach selbst verwendet und seitdem so häufig aufgegriffen, dass es als ein Kollektivsymbol der abendländischen Musik gelten kann.

⁸²⁸ Heikinheimo merkt an, dass Erik Bergman aufgrund seiner Studien „u.a. in Ascona [bei Wladimir Vogel, B.S.] und Darmstadt [bei den Ferienkursen für Neue Musik, B.S.]“ vielen finnischen Kolleginnen und Kollegen „in der Beherrschung der Kompositionstechnik mindestens um dreißig Jahre voraus“ sei (Heikinheimo 1960: 16). Diese Zeitangabe deckt sich also in etwa mit der bei

im Verhältnis zu den avancierten Strömungen der Zeit zumindest konservative Grundhaltung des Werkes.

Eine tabellarische Übersicht zeigt das Verhältnis zwischen dem Korpusausschnitt zu *Musiikkia jousille* und dem gesamten Korpus: Der linke Tabellenbereich führt die häufigsten Kodes in der Gruppe der Dokumente auf, in denen auf das Stück konkret – sei es mit einer Konzertzension oder einer Analyse – Bezug genommen wird, der rechte Tabellenbereich diejenigen in der komplementären Gruppe der Dokumente, in denen das Werk nicht besprochen wird. Als Untergrenze wurde eine Abdeckung von mindestens 10% gewählt; diejenigen Instanzen, die in beiden Korpussegmenten zu den häufigsten gehören, sind fettgedruckt:

Tab. 16: Häufigste Instanzen in Texten zu *Musiikkia jousille* und zu anderen Werken Kokkonens

<i>Musiikkia jousille</i> rezensiert/analysiert			Texte ohne <i>Musiikkia jousille</i> -Bezug	
Instanz	Dokumente	% / 30	Instanz	Dokumente = %/100
<i>jouset, jousisto</i>	8	26,7	<i>Akateemikko</i>	37
Bartók	7	23,3	<i>suomalai nen, -suus</i>	28
<i>sinfoni nen, -suus</i>	7	23,3	<i>kokonaisuus</i>	28
<i>merkkiteos, menestysteos</i>	6	20,0	<i>orgaani nen, -suus</i>	28
<i>kokonaisuus</i>	6	20,0	<i>sinfoni nen, -suus</i>	27
<i>kasv aa, -u</i>	6	20,0	<i>moder ni, -nen</i>	21
<i>nousu</i>	6	20,0	Bartók	19
<i>tait o, -ava, taidokkuus</i>	6	20,0	Sibelius	19
<i>moder ni, -nen</i>	6	20,0	<i>(sävel)kudos</i>	19
<i>(sävel)kudos</i>	5	16,7	<i>kirkas, -tua</i>	18
<i>rytmi, -nen, -ikka</i>	5	16,7	<i>sinfonikko</i>	17
<i>suomalai nen, -suus</i>	5	16,7	<i>mysti nen, -ikka</i>	16
<i>älyllinen, ajateltu</i>	4	13,3	<i>ee tos, -ttinen, Ethos</i>	16
<i>polyfonia, -inen</i>	4	13,3	<i>kasv aa, -u</i>	16
<i>mysti nen, -ikka</i>	4	13,3	Brahms	15
<i>disson anssi, -oiva</i>	4	13,3	<i>nousu</i>	14
<i>pain ava, -okas</i>	4	13,3	<i>arkkiteht uuri, -oninen</i>	13
<i>ee tos, -ttinen, Ethos</i>	4	13,3	<i>väri, -käs, -kyyys</i>	12

Heininen implizierten Verzögerung, mit der wichtige kompositionstechnische Neuerungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Finnland erstmals adaptiert wurden.

Musikkia jousille rezensiert/analysiert			Texte ohne Musikkia jousille-Bezug	
Instanz	Dokumente	% / 30	Instanz	Dokumente = %/100
<i>kehit tää, -tely</i>	4	13,3	<i>uskonnolli nen, -suus</i>	12
<i>vakava</i>	4	13,3	Bach	12
(muoto)raken ne, -teellinen	4	13,3	<i>tonaali nen, -suus, tonaliteetti</i>	12
<i>kaksitoistasävel-, 12-sävel-</i>	3	10,0	<i>modernismi</i>	11
väri, -käs, -kkyys	3	10,0	(muoto)raken ne, -teellinen	11
kirkas, -tua	3	10,0	<i>karu</i>	11
b-a-c-h	3	10,0	<i>logi ikka, -nen</i>	10
Sibelius [4. Sinfonie]	3	10,0	jouset, jousisto	10

Bereits auf dieser detailliert aufgeschlüsselten Ebene werden die engen Zusammenhänge zwischen dem Diskursstrang zu diesem Werk und dem übrigen Korpus augenfällig. Ein gröberer, also nach (Unter)kategorien statt nach Instanzen geordneter Vergleich würde die Überschneidungen in den Aussagefeldern noch deutlicher zeigen.⁸²⁹

In den folgenden Abschnitten werden zunächst fünf Besprechungen der Uraufführung miteinander verglichen.⁸³⁰ Anders als bei der Bandbreite an Meinungen, Interpretationen und gegenseitigen Bezugnahmen, die der Komplex der ersten Rezensionen zu Sibelius' 4. Sinfonie bot, sind diese auf den ersten Blick weniger beziehungs- und konfliktreich und treten aufgrund ihres gleichzeitigen Erscheinens⁸³¹ nicht in einen expliziten Dialog miteinander. Umso mehr Aufmerksamkeit muss auf die sprachlichen Nuancen gelegt werden, mit denen eine im Grundton durchgängig positive Aufnahme realisiert wird.

⁸²⁹ Kuokkala (1992: 246–247) stellt fest, dass sich die Kernelemente von Kokkonens Stil seit den 1950er und 1960er Jahren nicht verändert haben und listet (ebd.: 255; in der deutschen Zusammenfassung S. 263) die wesentlichen kompositionstechnischen Verfahrensweisen auf. Diese Kontinuität spiegelt sich also im Diskurs.

⁸³⁰ Ähnlich wie in den analysierten Uraufführungsrezensionen zu Sibelius 4. Sinfonie sind auch hier die Textabschnitte zu Kokkonens Werk innerhalb der Rezensionen klar abgegrenzt; alle Artikel beginnen mit der Besprechung des Stückes, und diese überwiegt im Verhältnis zur Gesamtlänge deutlich. Das übrige Programm wird kaum mehr als kursorisch besprochen, ja teils nicht einmal vollständig erwähnt.

⁸³¹ Vier der fünf Besprechungen erschienen am Tag nach der Uraufführung, die Rezension in der Wochenzeitung *Kansan uutiset* zwei Tage danach.

6.2.2.1 *Kansan Uutiset*

Joonas Kokkonen "Musiikkia jousiorkesterille" merkitsee säveltäjän **ensimmäistä askelta varsinaisen orkesterimusiikin alalle**. Tässä on, kuten nimestäkin ilmenee, **pitäydytty** kuitenkin vain jousisoittajistoon. Teos tekee **positiivisen vaikutuksensa lähinnä** kahden olennaisen elementin, **musiikillisen sanonnan ja orkesterinkäytön onnistumisen ansiosta**. Sävelten luomat tunnelmat liikkuvat vakavilla alueilla. Tätä kuvastaa selvemmin kolmannen osan "Adagio religioso" (uskonnollinen). Tämä sekä sisältörikas ja vireän kiinnostuksen ylläpitävä viimeinen osa vaikuttavat **sävellyksen painavimmilta kohdilta**. Huomattavaa taitoa ja makua on Kokkonen osoittanut eri soitinryhmien tasapainoisessa käytössä ja siten **kauniin kokonaisuuden** luomisessa. Säveltäjä oli itse läsnä teoksensa kantaesityksessä. [...] **Yleisömenestys oli konsertissa jokseenkin heikko**.^{CCX} (YH. 1957: 7.)

Der Tonfall des Artikels ist sachlich und wohlwollend, enthält sich aber jeglicher Emphase. Die Streichorchesterbesetzung wird, da es sich „um den ersten Schritt des Komponisten auf das Gebiet der eigentlichen Orchestermusik“ (*ensimmäinen askel varsinaisen orkesterimusiikin alalle*) handelt, als Zurückhaltung gedeutet. Die Sätze III und IV werden hervorgehoben, die ersten beiden nicht erwähnt. Die musikalische Aussage (*musiikillinen sanonta*) wird gelobt, ohne zu konkretisieren, worin diese besteht und woran die „schöne Gesamtheit“ (*kaunis kokonaisuus*) erkennbar werde. Das konstatierte Gelingen wird lediglich an der Orchesterbehandlung festgemacht.

Angesichts dieser Vagheit stellt sich die Frage, ob – über die in Rezensionen übliche Verkürzung und Auswahl hinaus – der/die Rezensent/in sich aufgrund fachlicher Unsicherheit zurückhaltend äußert⁸³² oder ob die Auslassungen einer sprachlichen Strategie geschuldet sind, bei der Aspekte unerwähnt bleiben, die Anlass zur Kritik hätten geben können. Die Einschränkung *lähinnä* 'vor allem' könnte etwa auch dahingehend verstanden werden, dass das Werk jenseits seiner Geschlossenheit und der Beherrschung des (bescheidenen) instrumentalen Apparates keine weiteren nennenswerten Momente enthielt. Auch die Übergehung der ersten beiden Sätze lässt die Interpretation offen, dass sie keiner gesonderten Erwähnung wert waren. Diese Rezension ist zudem die einzige, die einen eher schwachen Erfolg des Konzerts beim Publikum erwähnt. Es gibt also gewisse Anhaltspunkte dafür, dass die nüchterne und cursorische Besprechung Ausdruck einer eher reservierten Beurteilung sein könnte.

⁸³² Hinweise auf eingeschränktes Fachwissen lassen sich in dem Text durchaus finden; die Bezeichnung eines reinen Streicherwerks als „eigentliche Orchestermusik“ gehört dazu ebenso wie die ausdrückliche Erwähnung der völligen Selbstverständlichkeit, dass der Komponist bei einer Uraufführung in seiner Heimatstadt anwesend war.

6.2.2.2 Suomen Sosiaalidemokraatti (Vappu Väre)

Joonas Kokkosen Musiikkia jousiorkesterille on neliosainen **orkesterisarja**. Ensi osa alkaa hitaalla johdannolla, jota myöhemmin kehitellään varsinkin soinnullisesti hyvin **pirteästi** ja **kekseliäästi**. Ripeämenoinen toinen osa on myös **näppärästi** rakennettu. Siinä on taidolla käytetty polyfonista sävellystyylä, kuten tosin muissakin osissa. Kolmas osa kiinnostaa pääasiassa värikkäällä sointiasullaan. **Finaali, joka musikaaliselta keksinnältään on ehkä paras**, antoi **reippaan** päätöksen sarjalle, joka todisti tekijänsä saaneen **jo omailmeistä sanontaakin** ensimmäiseen orkesteriteokseensa.^{ccxi} (Väre 1957: 7.)

Hier wird jedem der Sätze mindestens eine Bemerkung gewidmet. Am dritten Satz wird die Farbigkeit benannt, jedoch auf den *religioso*-Topos nicht eingegangen; das Finale wird als „hinsichtlich der musikalischen Kreativität vielleicht am besten“ (*musikaaliselta keksinnältään ehkä paras*) bezeichnet. Als Prädikation aus dem semantischen Feld des Handwerklichen findet sich ein Hinweis auf die kunstvolle Polyphonie, also ein fachspezifischer Hochwertausdruck. Ansonsten jedoch unterstreichen Attribute wie *pirteästi* ‘munter’ *kekseliäästi*, ‘einfallsreich’, *näppärästi* ‘geschickt’, *reipas* ‘frisch’ zwar den Erfindungsreichtum, verorten das Werk aber – zudem mit der expliziten Bezeichnung als *orkesterisarja* ‘Orchestersuite’ – insgesamt im Feld einer gewissen Leichtgewichtigkeit.⁸³³

Die Bevorzugung von Adverbien unterstreicht den distanzierenden Aspekt des handwerklich Gemachten, Fabrizierten. Die phonologische Kohärenz der vielen vordervokallastigen Attribute bewirkt eine gewisse Helligkeit und Leichtigkeit sogar auf der lautlichen Ebene. Doch kommt der Text zu dem Schluss, dass der Komponist in seinem ersten Orchesterwerk „schon eine eigenständige Aussage“ (*jo omailmeistä sanontaakin*) erreicht habe.⁸³⁴ Beide Rezensionen verzichten auf einen allgemeinen Einstieg mit einer generellen Würdigung des Komponisten; auf sein vorangegangenes Werk wird lediglich implizit mit der Erwähnung hingewiesen, dass es sich um Kokkonens erstes Orchesterstück handele.

6.2.2.3 Helsingin Sanomat

Der/die Rezensent/in der größten finnischen Zeitung hatte das Konzert lediglich am Radio verfolgt, misst aber der Uraufführung eines einheimischen Werkes eine

⁸³³ *Sarja* ‘Serie, Reihe’ steht auch für die barocke Form der (Tanz-)Suite. Doch ist sicher nicht gemeint, dass das Stück an diese Form anknüpft, zumal die Satzfolge ja sonatenhaft ist; *orkesterisarja* ist eher eine Art Verlegenheitslösung angesichts eines viersätzigen Werkes, das der Komponist selbst nicht als *sinfonia* bezeichnet.

⁸³⁴ Die in den beiden ersten Texten verwendete sprachentlehnte Metapher *sanonta* ‘Aussage, Ausdruck’ kann als domänenspezifisch usuell betrachtet werden.

Ereignishaftigkeit bei, die mit gespannten Erwartungen verbunden sei (eine Variante eines kulturspezifischen Diskursmarkers; s. S. 239) und stellt der eigentlichen Besprechung eine Würdigung des Komponisten voran, dessen bisheriges schmales Werk bereits Probe einer gründlichen, qualitätvollen Arbeit sei.

Kotimaisen teoksen kantaesitys on aina jännittyneitä odotuksia nostattava tapahtuma. Joonas Kokkonen ei säveltäjänä ole hätkähdyttänyt maailmaa kynänsä vuolaudella, mutta se, mitä hänen tuotannostaan on tähän mennessä kuultu, on ollut laadullisesti punnittua, tiiviin seulan lävitse käytettyä puhetta. Nyt esitetyssä **jousiorkesterisarjassaan** Kokkonen on muutama vuosi sitten kuultuihin kamarimusiikkiteoksiinsa nähden edennyt hyvän matkaa entistä **ankarampaan**, absoluuttisempaan suuntaan, mutta samalla suuntaan jossa tulevat esiin entistä **syvemmät** ja **kiinteämmät** soivat **äänenpainot**. Kun on kysymys teoksesta, joka tahtoo puhua omavaraisena, täysin omaan itseensä pelkistettynä musiikkina, on sellaisen rakennusaineilta edellytettävä **erityistä kehityskelpoisuutta, itsenäistä luonetta ilmentäviä kasvonpiirteitä**: Kokkonen ilmeisesti saavuttaa tässä suhteessa painavimpia tuloksia operoidessaan jäntevästi ja markantisti piirtyvälle rytmille perustuvilla aiheilla, kuten nyt nimenomaan sarjan toisessa ja viimeisessä osassa.^{ccxii} (P. K. 1957: 12.)

Auch hier wird das Stück als *jousiorkesterisarja* ‘Streichorchestersuite’ bezeichnet, doch es werden weitere Fortschritte auf dem Weg zu einem gereiften Tonfall bescheinigt. Die Wortwahl (*ankara* ‘streng’, *syvä* ‘tief’, *kiinteämpi äänenpaino* ‘festerer Nachdruck’) unterstützt diese Bewertung. Mit dem hervorgehobenen Willen zur Eigenständigkeit wird die Feststellung verbunden, dass diese eine entsprechende Entwicklungsfähigkeit (*kehityskelpoisuus*) voraussetze. Die Individualität wird mit der eigentümlichen Wendung *itsenäistä luonetta ilmentäviä kasvonpiirteitä* ‘unabhängigen Charakter ausdrückende Gesichtszüge’ bezeichnet und konstatiert, dass dies Kokkonen in den rhythmisch geprägten Sätzen II und IV am besten gelungen sei; die anderen beiden werden nicht explizit erwähnt. Dies ist insofern außergewöhnlich, als in späteren Analysen gerade am ersten Satz Kokkonens Entwicklungstechnik dargestellt und der dritte Satz regelmäßig als charakteristisch in seiner Haltung religiöser Mystik hervorgehoben wird.

Es folgt die zentrale bewertende Passage, die mit einer rhetorischen *Praetertio*-Wendung eingeleitet wird:

Mutta se, miksi erikoisesti antaa teokselle painavuutta, on **ei värikkyyys, ei** musiikillisten **mielikuvien kukkeus, vaan** jokin, mitä voisi kutsua **etiikan** nimellä: sen takana vaistoaa tahdon, joka **ei tee askelenkaan myönnytystä huokeiden voittojen suuntaan**. **Eikä** tämä merkitse silti **teennäisyyden tai keinotekoisien erikoisuustavoittelun tuntua**, päinvastoin tuntui täysin **omavaloinen ja autonominen** näkemys olleen sanelemassa kaikkea musiikin hahmotusta^{ccxiii} [...]. (Ebd.)

Darin kommt also die Auffassung einer künstlerischen „Ethik“ zum Tragen, die nicht auf „billige Erfolge“ (*huokeat voitot*) aus sei, ohne dabei andererseits in ein

künstliches Streben nach Besonderheit zu verfallen. So wird eine Einordnung in einen größeren ästhetischen Kontext vorgenommen: Die Stigmawörter *teennäisyys* ‘Manieriertheit’ und *keinotekoinen* ‘gekünstelt’ sind bereits aus dem Sibelius-Diskurs als Marker oberflächlicher künstlerischer Moden geläufig (s. 6.1.4.2). Hier allerdings wird durch die weder-noch-Klammer *ei... eikä* eine doppelte Opposition konstruiert; die Autonomie des Werkes besteht also gerade in seiner Mittigkeit, die jedoch nur *ex negativo* benannt wird. Die einzige konkret benannte musikalische Eigenschaft des Werkes ist die Rhythmik; die sehr allgemein angeführten Eigenschaften *värikkyys* ‘Farbigkeit’ und *kukkeus* ‘Blüte’ werden daneben als nachrangig eingestuft. Der prägende Ausdruck der Gewichtigkeit kommt in einer ostentativ hochsprachlichen Wortwahl und komplex verschachtelten Syntax zum Tragen; stilistisch knüpft der Text so eher an die Tradition der sprachlich (nach)schöpferischen Rezension des 19. und frühen 20. Jahrhunderts an.

6.2.2.4 *Ilta-Sanomien* (Helvi Leiviskä)

Auch diese Besprechung hebt mit einem Einstieg an, der die bisherigen (kammermusikalischen) Leistungen Kokkonens würdigt. Doch geht sie in der Beurteilung des Stückes deutlich weiter: Während die anderen Rezensionen eine gelungene Talentprobe bzw. weitere Fortschritte auf einem eingeschlagenen Weg konstatieren, ist *Musiikkia jousille* für diese Autorin ein Werk, dass den Komponisten „als volljährigen Schöpfer“ (*täysi-ikäisenä luojana*) zeigt:

Säveltäjä Joonas Kokkonen [...] esiintyi eilen uuden „Musiikkia jousiorkesterille“ -teoksensa „**täysi-ikäisenä**“ luojana. Kokkonen on musiikinopiskeluvuosistaan alkaen tuntenut **vetäymystä n.s. nykymusiikkiin**, hän on tajunnut, että jokaisen aikakauden tehtävänä on luoda jotain uutta [...]. Eilen kantaesityksensä läpikäynyt **laaja sinfoninen** teos osoittaa tekiänsä ottaneen päämääränsä todella vakavasti – laajentunut tonaalisuus ja rytmin monipuolinen **kehittely kasvavat elimellisesti persoonallisuuden maaperästä, ilman** pienintäkään **-ismin tehotavoittelua**.^{ccxiv} (Leiviskä 1957: 4.)

Das Attribut *vakava* ‘ernst’ wird mit der Bezeichnung des knapp halbstündigen Kammerorchesterstücks als *laaja sinfoninen teos* ‘breites sinfonisches Werk’ erweitert. Im gleichen Zug mit der Sinfonizität wird über die Wendung *kasvavat elimellisesti* [...] *maaperästä* ‘wachsen organisch aus dem Boden’ auch die Organizitätsfigur (s. hierzu 6.2.3) in den Diskursstrang eingeführt.

Die stilistische und ästhetische Einordnung ist in ihrer Wortwahl bemerkenswert. Leiviskä betont Kokkonens Neigung zur „sog. neuen Musik“ (*n.s. nykymusiikki*), unterstreicht andererseits aber, dass er keinerlei „-ismen“ bediene. Dies ist insofern widersprüchlich, als die Neue Musik der späten 1950er Jahre gerade durch morphologisch auf diese Art kodifizierte Stilmerkmale und Techniken wie Serialismus oder

Punktualismus geprägt war.⁸³⁵ Leiviskä kann mithin – geht man davon aus, dass sie als Komponistin über diese Entwicklungen informiert war – nur so verstanden werden, dass der Fachterminus *nykymusiikki* retrospektiv, mit Blick auf die Neue Musik der 1920er Jahre, sowie in Abgrenzung zur finnischen Nationalromantik, gebraucht wird. In beiden Fällen hätte die Kokkonen'sche Neuheit also nichts mit der tatsächlichen (und auch fachterminologisch so benannten) Neuen Musik der Zeit zu tun. Der Widerspruch zwischen der von Leiviskä konstatierten „Neuheit“ (*jotain uutta*) und der zugleich attestierten Ablehnung der avanciertesten Stilrichtungen der Zeit wird jedoch nicht problematisiert. Eine klare Opposition wird hingegen zwischen Kokkonens Organizität und dem „forciert Gesuchten“ (*tehotavoittelu*) der nicht näher benannten „-ismen“ konstruiert. Was in der *Helsingin Sanomat*-Rezension verklausuliert erscheint, realisiert sich hier als explizite Verortung innerhalb eines stilistisch-ästhetischen Feldes mit den Mitteln fachspezifischen Sprachgebrauchs.

Erst etwa nach der Hälfte des Abschnittes geht Leiviskä auf konkrete kompositorische Eigenschaften ein, wobei auch sie mit der Instrumentation beginnt. Kokkonens bekannte Könnerschaft komme in der gelungenen Behandlung des Streichorchesters derart zum Tragen, dass man keine Blasinstrumente vermisste. Weiter heißt es:

Teoksen taiteellinen kulminatio (!) on epäilemättä sen Adagio religioso-osa. Siinä ilmenee väkevä luomisvoima, joka **Ethoksen** alaisena piirtää monumentaalisen kaaren maan syvyystestä taivaita kohden. **Näin laajan ja intensiivisen nousun säveltämiseen eivät riitä parhaatkaan opitut taidot, vaan lähtökohtana siihen on henkinen alkuvoima**, joka on omiaan edelleen kohottamaan sävellyksen ajattomuuden ylevään ilmapiiriin. Erikoisesti tämä Joonas Kokkonen työn tulos oikeuttaa kohdistamaan hänen tulevaisuuteensa mitä korkeimmat toiveet, samalla kun teos kokonaisuudessaan, **laajoine linjoineen ja sinfonisen kiinteine muotorakenteineen** ansaitsee parhaat onnittelut.^{ccxv} (Ebd.)

Leiviskä identifiziert den dritten Satz – den einzigen, auf den sie im Detail eingeht – als künstlerischen Höhepunkt des Werkes. Unter den zahlreichen Hochwertwörtern begegnet auch das idiomatische *alkuvoima* (s. 4.3.1) und die im weiteren Diskursverlauf emblematischen *Ethos* und *nousu* 'Steigerung'. Die *Praeteritio*-Figur, mit der die Würdigung dieser Steigerung eingeleitet wird, ist der Passage aus der *Helsingin Sanomat*-Rezension verwandt, wird aber noch verstärkt: Während dort der „ethische Wille“ die Farbigkeit übersteigt, ist es bei Leiviskä die „geistige Urkraft“, die über „noch den besten erlernten Kenntnissen“ (*parhaatkaan opitut taidot*) steht.

835 Zur Geschichte des Begriffs „Neue Musik“ s. Blumröder (1980; insbes. S. [9]).

In dieser metaphorischen Kaskade fällt die Präferenz für das semantische Feld um HÖHE/HIMMEL/AUFRAGEN ins Auge:

kulmin[a]tio | kaari | monumentaalinen | taivas | nousu | ylevä | ilmapiiri | kohottaa^{ccxvi}

Interessant an der morphosyntaktischen Struktur ist, dass die gewählte Einstiegs-konstruktion in den Satz (*nousun säveltämiseen eivät riitä* ‘zur Komposition der Steigerung reicht nicht’) eine illativische Kette induziert, deren zahlreiche -VVn-Morpheme (zu denen noch einige weitere Endsilben auf -VVn hinzutreten) den Eindruck dieser Steigerung durch die phonologische Kohärenz unterstreichen. Dieser morphophonologisch motivierte Schwung reicht noch über die Satzgrenze hinaus in den Ausdruck der Zukunftserwartungen, die sich an das Werk knüpfen. Auch die Wahl einer stark hoch(wert)sprachlich konnotierten, ungewöhnlich langen Komitativkette⁸³⁶ für den letzten Satz ist eine morphosemantische Markierung über die stilistische Nuance hinaus: Das Signalwort *kokonaisuus* und der Komitativ implizieren, dass diese dem Werk zugeschriebenen Eigenschaften seinen Kern ausmachen und konstitutiv für seine Gültigkeit und Haltbarkeit sind.

6.2.2.5 *Uusi Suomi* (Heikki Aaltoila)

Illan vakava, painokas elämys oli kantaesityksen saanut Joonas Kokkosen neliosainen teos “Musiiikkia jousille”. Vaativa, sisällökäs nimi näennäisessä ylimalkaisuudessaan. **Kypsään miehuuteen astunut säveltäjä lunasti sille täyden oikeutuksen.** Vähäisistä, pelkistetyistä alkuaineista rakentui pitkäjännitteinen, herpaantumattomassa nousussaan voimakkaasti valtaansa ottava luomus. Se oli nöyrä, sisäistynyt, **lämmössään ja pyhässä kunnioituksessaan kirkkaan älyn** tarkasti vartioima. Siinä ei taidokkuus hairahtunut konstruktivisuuteen, mutta sensijaan konstruktio elävään taiteellisuuteen. Säveltämisen tiukka teknillinen suunnitelma ja ihmishengen lennokka vapaus **rakkauden, uskonnon ja filosofian** ehtymättömissä maailmoissa oli ihanteellisessa tasapainossa. **Mitään etsittyä ei havainnut, tehostelusta puhumattakaan.** Jousiston luonteva, keskialan pohjalla tummasävyisen rauhallisena lepäävä sointi oli sävytyksessään miellyttävää. Kamarimusiikin ja sinfonian periaatteet löivät toisilleen kättä onnellisen hillityissä ja hienostuneissa merkeissä.^{ccxvii} (Aaltoila 1957: 14.)

Zwischen Leiviskäs Besprechung und der Heikki Aaltoilas bestehen einige Verwandtschaften. Auch Aaltoila vermittelt die Bedeutung des Werkes schon durch die Wahl aus bestimmten semantischen Feldern. Während bei Leiviskä jedoch das

⁸³⁶ Zu den sogenannten Randkasus, zu denen der durch das Morphem *-ine-* markierte Komitativ gehört, s. 2.3.2.1. Zwar ist die Anzahl aufeinanderfolgender gleicher Kasusformen im Finnischen stilistisch nicht prinzipiell restringiert, aber ein vierfacher Komitativ ist – selbst in diesem Stilumfeld – auffällig. Zu den Bedeutungsnuancen des Komitativs s. Sirola-Belliard (2016: 217–218).

Emporstrebende semantisch dominiert, ist es bei Aaltoila vorwiegend der Sinnbezirk von Ernst, Kraft und Gewicht:

vakava | painokas | vaativa | sisällökäs | herpaantumaton | voimakkaasti valtaansa ottava
luomus^{ccxviii}

Dabei legt Aaltoila die Isotopien teils über größere Abstände im Text an: Die massive dreigliedrige Hochwertwortreihe *rakkaus – filosofia – uskonto* ‘Liebe – Philosophie – Glaube’ ist beispielsweise eine Wiederaufnahme von *lämmössään – kirkas äly – pyhässä kunnioituksessaan* ‘in seiner Wärme – klarer Intellekt – in seiner heiligen Achtung’. Die bei Leiviskä neutral als „Volljährigkeit“ ausgedrückte Reife erscheint als *kypsä miehuus* ‘reife Männlichkeit’. Die Stilistik ist also semantisch nahezu durchweg stark aufgeladen; kaum ein Substantiv wird ohne verstärkendes oder klassifizierendes Adjektiv verwendet, oft erscheinen ganze Attributkaskaden.

Nur aus Implikaturen und in Kenntnis des Werkes lässt sich vermuten, dass auch Aaltoila sich vor allem auf den Eindruck des langsamen Satzes stützt: So wird der Streicherklang (*jousiston* [...] *sointi*) in einer großen Klammer beschrieben, die ästhetische Wertung (*luonteva* ‘natürlich’), klanglichen Befund (*keskiala* ‘Mittelregister’), metaphorische Beschreibung (*tummasävyinen* ‘dunkel getönt’) und Hermeneutik (*rauhallisena lepäävä* ‘friedlich ruhend’) umfasst, die jedoch vor allem für das Adagio charakteristisch ist. Dessen Steigerung (*nousu*) wird pauschal auf das gesamte Werk bezogen. Zwei wichtige Gemeinsamkeiten mit Leiviskäs Besprechung können hervorgehoben werden: Auch Aaltoila sieht in dem Stück sinfonische Charakteristika (wobei dies der einzige Punkt ist, an dem er hinter Leiviskäs Nachdruck zurückbleibt) und verwendet den Fachterminus *vapaa tonaalisuus* ‘freie Tonalität’ als kompositionstechnischen Befund. Die Unterstreichung, dass es in dem Werk nichts gezwungen Gesuchtes gebe, verbindet beide Rezensionen darüber hinaus auch mit der aus *Helsingin Sanomat*. Die Verortung des Stückes in einer antiavantgardistischen Ästhetik ist bei Aaltoila jedoch am Deutlichsten, sie geschieht mit einer im Kontext aller fünf Besprechungen herausstechenden polemischen Abgrenzung, die in scharfem Kontrast zu dem ostentativen Lob für Kokkonen steht:

Vapaa, runsassävelinen tonaliteetti, herkistyneisiin sointumuodostelmiin johtava polyfonia ja säveltäjän musiikkia henkisenä ilmauksena rakastava sisäinen julistajan panos loivat **elävää säveltaidetta**, jota **piste- ja elektronimiehet**⁸³⁷ saisivat luovan hattu kädessä kunnioittaa, jos musiikillinen intelligenssi niin pitkälle riittäisi.^{ccxix} (Ebd.)

⁸³⁷ Ob Aaltoila wirklich „Elektronenmänner“ meint oder *elektronimiehet* eine Verkürzung von *elektroniikka* ‘Elektronik’ enthält, lässt sich nicht zweifelsfrei klären; eventuell handelt es sich um einen terminologischen Fehlgriff.

Allerdings handelt es sich dabei um eine fachgemeinschaftsinterne Polemik, denn das breite Konzertpublikum könnte zwar eventuell die Anspielung auf elektronische Musik noch verstehen, wohl kaum jedoch, dass sich *pistemiehet* 'Punktmänner' auf die Stilrichtung des punktuellen Serialismus bezieht. Hier wiederholt sich das geläufige Muster des vagen Verweises auf eine als Opposition konstruierte Musikrichtung, die dem Lesepublikum überwiegend nur vom Hörensagen bekannt sein konnte (s. auch S. 285).

6.2.2.6 Resümee zu den Uraufführungsrezensionen und deren diskursprägender Wirkung

Der Vergleich der parallel entstandenen Besprechungen hat gezeigt, dass unter der Textoberfläche von fünf jeweils im Grundton mindestens wohlwollenden Rezensionen desselben Werkes (und Konzertereignisses) neben einigen Gemeinsamkeiten, die vorwiegend auf intersubjektiv nachvollziehbare Eigenschaften der Komposition zurückgehen, zahlreiche durchaus signifikante Unterschiede liegen. Entscheidend sind dabei nicht diese Unterschiede an sich, sondern ihre sprachlichen Realisationen, die sich auf der Mikroebene über weite Strecken als Kategorien von „oratorischer Situationsmacht“ (*choice*) und nicht „abstrakter Diskursmacht“ (*determination*) (Roth 2015: 134) identifizieren lassen: Darauf, auf welche Aspekte oder Teile des Werks erwähnend und beschreibend eingegangen wird und mit welchen sprachlichen Mitteln dies geschieht, haben die zwar usuellen, jedoch nicht normativen Textmusterkonventionen wenig Auswirkung. Für den Vorrang von *choice* vor *determination* spricht auch die in der Analyse herausgearbeitete Sorgfalt, Strategie und (individual-)stilistische Bandbreite der jeweils gewählten sprachlichen Mittel – insbesondere, aber nicht nur dort, wo die Sachstilebene gering ausgeprägt ist und damit von größerer Wahlfreiheit in Syntax und Lexik Gebrauch gemacht wird.⁸³⁸ Würde man Werktitel und Komponistennamen entfernen, wäre es fraglich, ob im Vergleich einiger der Texte anhand der Attribuierungen überhaupt erkennbar würde, dass hier dasselbe Stück besprochen wird. Diese Beobachtung unterstreicht einmal mehr, wie wenig der Diskurs durch musikalische Befunde determiniert ist und wie stark das Sprechen über Musik durch Projektionen geprägt wird.

Bei den Äußerungen zum Gehalt des Werkes lässt sich feststellen, dass die Rezensionen in Zeitungen des bürgerlichen Spektrums das Stück weit über seinen in

⁸³⁸ Zu den Empfehlungen für finnischen Sachstil s. exemplarisch Rainio (1974). Ein äußerliches Kriterium ist etwa die Durchschnittslänge der Sätze. Hier zeigt sich mit (gerundet) 10, 11, 30, 20 und 12 Wortformen pro Satz in den fünf Texten eine überwiegende Korrelation von Emphase und Satzlänge. Auffällig ist jedoch die Abweichung bei Aaltoila, dessen emphatische Grundhaltung sich in relativ knappen Sätzen realisiert.

Titel und Besetzung implizierten maßvollen Anspruch hinaus zu einem Werk von sinfonischem Format und universellem Gehalt überhöhen, während die vergleichsweise nüchternen Besprechungen aus Zeitungen des sozialdemokratisch-linken Lagers stammen. Auch die Verweise auf ästhetische Konflikte, mit einer mehr oder weniger klaren Verortung Kokkonens als Konservativer, finden sich nur in den bürgerlichen Zeitungen. Ob sich jedoch aus diesem Befund anhand einer so kleinen Stichprobe strukturelle Determinationen ableiten lassen, muss als fraglich gelten. Auf der Akteursebene zu berücksichtigen wäre nämlich auch, dass die beiden am deutlichsten affirmativen Besprechungen von einer Komponistin und einem Komponisten verfasst wurden. Hinter deren nachdrücklicher bis überschwänglicher Zustimmung ließe sich also ebenso eine gemeinsame Zugehörigkeit zu einer ästhetischen Haltung jenseits politischer Überzeugungen vermuten. Auffällig ist gerade in diesen Diskursbeiträgen jedoch das Display von sprachlichen Dominanz- und Statusattributen, etwa mit den Komponenten HÖHE und GRÖßE, das aus der Perspektive der Schreibenden auch als Ausdruck der Willfähigkeit oder Unterwerfung unter den statusmäßig höher gestellten Kollegen gelesen werden kann.⁸³⁹

Die letztgenannten Texte haben jedenfalls eine stärker diskursprägende Wirkung. Insbesondere Leiviskäs Rezension enthält zahlreiche Elemente des diskursiven Minimums und Reformulierungsvorlagen. Ausgebaut wird später auch die Zuschreibung als spezifisch finnisches bedeutendes Werk, die nach der Uraufführung nur in *Helsingin Sanomat* (als *kotimainen* 'einheimisch') angeklungen war:

Yksimielisesti se tunnustettiin sodanjälkeisen **säveltaiteemme** merkkiteokseksi^{ccxx} (Korpi-nen 1983a: 8).

Implizit enthalten ist dies auch in der Betonung der internationalen Anerkennung:

Toiseksi jo pitkälle **kansainväliseen tietoisuuteen** kantaneeksi läpinlyöntiteokseksi muodostui v. 1957 kantaesityksensä saanut "Musiikkia jousille", joka paljasti Kokkonen voimakkaat luontumukset sinfonisen ajattelun uudistamiseen^{ccxxi} (Helsingin Sanomat 18.1.1968: 16).

Bereits früh erscheint auch schon die Kombination beider Figuren:

[...] Musiikkia jousiorkesterille, uudemman **musiikkimme** **menestyksellisen**, joka on alkanut saavuttaa kasvavaa **mannermaistakin kuuluisuutta**^{ccxxii} (Nummi 1958: 7).

Der sehr allgemeine Bezug auf das „internationale Bewusstsein“ (*kansainvälinen tietoisuus*) oder die „kontinentale Berühmtheit“ (*mannermainen kuuluisuus*) lässt

⁸³⁹ S. zu sprachlichen Statusmarkern Sager (1995: 196–210), zu Sprachstil und Denkstil im Hinblick auf Orientierungsmetaphern als Ausdruck von Autoritätstopoi Fix (2021: 226–227).

allerdings offen, worauf sich die Formulierung konkret bezieht.⁸⁴⁰ Auffällig ist einmal mehr das häufige morphosyntaktische Muster einer identifikatorischen Kodifizierung des Finnischen über das *-mme*-Possessivsuffix der 1Pl (anstelle der semantischen Wahl *suomalainen*).

Auch die bereits angedeutete Verbindung von *orgaanisuus* und *sinfonisuus* etabliert sich bald als feste Fügung. So kann der folgende Ausschnitt aus einer Rezension als Komprimat des Kokkonen-spezifischen diskursiven Minimums – innere Notwendigkeit, „Ethos“, Freiheit von (modischen) Stilrichtungen, Sinfonizität, Organizität und Abwesenheit äußerlicher Mittel – gelesen werden:

Mutta Kokkonen on osoittautunut olevansa myöskin niitä suhteellisen harvoja, joiden **henkisen ominaispaino** ei milloinkaan salli **tyylisuuntauksen alistua** ihmisen sisäisimmän **eettisen elämän tulkia**. Näin ollen suuri **sinfoninen muotokin kehkeytyy täysin orgaaniseksi** omakohtaisen hengenvoiman sanelemaksi kokonaisuudeksi, jota minkäänlaiset **toisarvoiset keinovar**at eivät häiritse.^{ccxxiii} (Leiviskä 1960: 4.)

In dieser Passage fällt ein Sättigungsindikator – die Bündelreformulierung – mit *ideology brokerage* zusammen. Die Autorin reformuliert zentrale Komponenten aus ihrer eigenen Besprechung der *Musiikkia jousille*, nun jedoch mit Bezug auf die 1. Sinfonie. Die Organizitäts-Sinfonizitäts-Formel greift auch auf die fachgemeinschaftsinterne Kommunikation über:

Arvokasta ja tulevan kehityksen perusteella tekijälle tyypillistä teoksessa on ennen kaikkea sen **looginen, orgaaninen kasvu laajaksi, jätteväksi muodoksi**: sen aito **sinfonisuus**^{ccxxiv} (Heininen 1972: 143).

Die *sinfonisuus*-Prädikation steht jedoch im offenen Widerspruch zum Titel des Werkes mit seiner gezielten Ablenkung von jeglichem formsprachlichen Bezug. Die narrative Konstruktion einer gleichsam unterschwelligen Sinfonizität durch dieses fachspezifische Hochwertwort, die zwar verstärkt, aber keinesfalls exklusiv in der Rückschau (also nach der tatsächlichen Hinwendung Kokkonens zur Sinfonik) erscheint, könnte mithin denkstilmotiviert sein: Die Vorstellung der Sinfonie als Krone der musikalischen Gattungen ist in der Diskursgemeinschaft derart fest verankert (s. 4.2.2), dass die Zuschreibung des Sinfonischen für ein als bedeutend erkanntes mehrsätziges Orchesterwerk beinahe unausweichlich und darin der Einfluss einer kulturspezifischen Diskursmacht erkennbar wird.

⁸⁴⁰ Allgemeine Verweise auf die kontinentale, internationale oder weltweite Bekanntheit Kokkonens erscheinen im Korpus mit ziemlicher Regelmäßigkeit, doch nur selten durch konkrete Belege in Form herausgehobener oder zahlreicher Aufführungen gestützt.

6.2.2.7 Verdeckte diskursive Dissonanzen

Der Tenor der Uraufführungsbesprechungen bleibt im Diskursverlauf konstant: Im Chor der nahezu einhellig positiven Rezeption dieses Werkes (und von Kokkonens Musik allgemein) haben abweichende Stimmen Seltenheitswert. Das in den ersten Rezensionen angelegte Muster allenfalls feiner und verklausulierter Realisationen kritischer oder zumindest reservierter Haltungen wird in diesem Diskursstrang reproduziert. Wie sich dies in der E>E-Kommunikation realisiert, zeigt das folgende Beispiel:

Musiikkia jousille on Kokkosien ensimmäinen arvosteos. Mutta se on tyyllillisesti ja teknillisesti **kaksikasvoinen**; Kokkonen osoitti **täydet mittansa taiteilijana** jo ennen kuin oli **muusikkona pelkistänyt valmiiksi ominaislaatusa** [...] Musiikkia jousille ei vielä ulota alkuidun ohjaavaa merkitystä kudoksen kaikkiin säikeisiin. Sen intervallikielessä tuntuu vielä **alkukauden Hindemith-tuoksu**.^{ccxxv} (Heininen 1972: 143.)

Heininen verwendet eine Kombination aus adversativen und konzessiven Konnektoren⁸⁴¹ und eingeebneten, stark fachlich markierten Formulierungen, um anzudeuten, dass er die in den frühen Rezensionen betonte Eigenständigkeit und Reife der *Musiikkia jousille* nicht rückhaltlos bejaht. Das „Doppelgesichtige“ (*kaksikasvoinen*) komme darin zum Ausdruck, dass Kokkonen als *taiteilija* ‘Künstler’ (d.h. in seiner Kompositionstechnik) bereits seine ganze Statur (die kontextadäquate Übersetzung von *täydet mittansa* ‘seine vollen Maße’) erreicht habe, als *muusikko* ‘Musiker’ (d.h. stilistisch) aber noch von Hindemith beeinflusst sei.⁸⁴²

Auch in der bivalenten Kommunikation finden sich kritische Nuancen zunächst weiterhin nur zwischen den Zeilen. Martti Vuorenjuuris⁸⁴³ Rezension zu einer Aufführung aus dem Jahr 1958 ist ein seltenes Beispiel für eine behutsam reserviertere Aufnahme des Werkes im unmittelbaren zeitlichen Zusammenhang mit der Uraufführung:

Temaattinen materiaali on **yksinkertaista**, joskus **myöskin luonteetonta**. [...] Nousut rakensivat **yksinkertaisesti** (mutta useimmiten tehokkaasti) **sekvenssityölle**.^{ccxxvi} (Vuorenjuuri 1958: 19.)

⁸⁴¹ Zu adversativen Funktionen von *mutta* s. VISK §1103; zu dt. ‚aber‘ Breindl et al. (2014: 521–534).

⁸⁴² Eine ähnliche Oppositionsfigur verwendet Salmenhaara; das Stück sei „mehr das Werk eines Musikers als eines Sinfoniker-Philosophen“; er hebt am dritten Satz die „Unmittelbarkeit und problemlose Linearität“ hervor (Salmenhaara 1963: 20).

⁸⁴³ Zwischen Vuorenjuuri und Kokkonen – der seinerseits einige Jahre als Musikkritiker tätig war – gab es offensichtlich andauernde Konflikte, in deren Folge Vuorenjuuri seinen Posten als Kritiker bei der großen Zeitung *Helsingin Sanomat* räumen musste. In der Literatur finden sich sowohl Hinweise darauf, dass dies auf Kokkonens Einfluss zurückzuführen gewesen sei (Lehtonen 2019) als auch darauf, dass Vuorenjuuris eigenes Verhalten hierfür der Auslöser war (Vesikansa 2021: 65).

Attribute des Werkes, die nahezu alle Diskursbeiträge positiv hervorheben, werden hier mit neutraler oder eingehegt kritischer Semantik umgesetzt: Wo andere Kokkonens Klarheit betonen, befindet Vuorenjuuri das Material für uncharakteristisch (*luonteeton*). Die frequent beschriebenen eindrucksvollen Steigerungen legt er als zwar schlichte, aber effektive (*yksinkertaisesti, mutta [...] tehokkaasti*) Sequenzen offen. Den (mit der *religioso*-Überschrift des III. Satzes postulierten) Ausdruck religiöser Innerlichkeit dekonstruiert er als mechanisch äußeres und noch dazu (technisch) einfaches Mittel, formuliert also implizit das exakte Gegenbild zu Leiviskäs Aussage, der zufolge selbst die besten handwerklichen Techniken nicht ausreichend wären, um solche Steigerungen zuwege zu bringen (S. 393).⁸⁴⁴ Die Kategorie EINFACHHEIT ist hier also nicht eindeutig positiv konnotiert.

Eine weitere, sehr verdeckte Strategie, mit der Vuorenjuuri die Bedeutung Kokkonens relativiert, wird vor dem transtextuellen Hintergrund der Autoritätskookkurrenz-Figur evident:

Kokkosen teoksen **tyylillisinä sukulaisina** voisi mainita Lars-Erik Larsson ja Michel Spisakin vastaavat sävellykset^{ccxcvii} (ebd.).

Auf den ersten Blick erscheint der Vergleich mit zwei stilistisch verwandten Zeitgenossen als fachlich neutrale Äußerung. Ruft man sich jedoch die frequenten Autoritätskookkurrenzen von Kokkonen mit Bach, Brahms, Bartók und natürlich Sibelius (s. Tab. 16) ins Gedächtnis, wird klar, dass die diskursive Funktion von Namen über sachliche stilistische oder musikhistorische Einordnungen hinausgeht. Der Vergleich mit zwei weitaus weniger renommierten Komponisten ist ein verdeckter Widerspruch zu der Nobilitierung als „finnischer Bartók“⁸⁴⁵ – die Implikatur, Kokkonen sei vielmehr der finnische Lars-Erik Larsson, stützt ihn auf ein regionales Maß zurück.

Mit der diachronen Entfaltung des Diskursstranges wird erneut deutlich, dass jeder neue Beitrag zugleich auf das diskursinduzierende Text₀-Werk wie auf andere Diskursbeiträge verweist. Dies legt allerdings oft erst eine Detailanalyse offen, und

⁸⁴⁴ Ein in Wortwahl und Inhalt nahe verwandter, aber explizit kritischer Diskursbeitrag Vuorenjuuris ist seine Besprechung von Kokkonens 2. Sinfonie, in der er die Instrumentation als „dick“ und „grau“, die Steigerungen als stereotyp und die Rhythmik als „monoton“ bezeichnet (Vuorenjuuri 1961: 19). (Auch Rydman (1963a: 8) benennt die *neliskulmallisuus* 'Rechtwinkligkeit, Quadratur' von Kokkonens Rhythmik, die der uninteressanteste Aspekt seiner Musik sei.) Über das 1. Streichquartett war Vuorenjuuri hingegen voll des Lobes; einen undifferenzierten Feldzug gegen jedes Werk Kokkonens führte er also nicht. Allerdings impliziert seine Feststellung, dass damit „die finnische Kammermusik endlich die Avantgarde der 1910er Jahre erreicht“ habe (Vuorenjuuri 1959: 15) zugleich einmal mehr die stilistische Nachgeordnetheit der finnischen Moderne.

⁸⁴⁵ Explizit wird diese Wendung von Heikinheimo (1960: 16) eingeführt.

zwar anhand der Kombination musterhafter Konstruktionen aus „auffällig unauffällige[n]“ (Bär 2024: 29) Lexemen wie in der folgenden, sehr viel späteren Besprechung zu *Musiikkia jousille*.

Kokkosen Musiikkia jousille on mielestäni hyvä teos ennen kaikkea siksi, että se on **niin itsensä mittainen** ja tyylikäs. **Pienistä iduista punottu kokonaisuus** etenee väajäämättömästi syvyyssuuntaan **ja lunastaa ennemmin tai myöhemmin kaiken minkä lupaa. Arjen ja pyhän välillä** seilaavien mielikuvien rinnalla oli mukava tarkastella Musiikkia myös Kokkosen omaa tyyllistä muuttumista vasten.^{ccxxviii} (Länsiö 1991: B4.)

Die Äußerung lässt sich zwischen den Zeilen dahingehend interpretieren, dass Länsiö dem Stück einen gewissen Mangel an Risikofreude und höherem Anspruch zuschreibt. Die Feststellung, dass das Werk in sich geschlossen sei (*itsensä mittainen* [‘wörtl.] so groß wie es selbst’; wie bei Heininen wird also auch bei Länsiö „Maß genommen“) und genau das einlöse, was es verspreche (*lunastaa [...] minkä lupaa*), kann sich auch als Andeutung einer gewissen Limitiertheit lesen lassen – nämlich, dass der Komponist nicht mehr verspreche, als er halten könne. Damit schließt Länsiö an die denkbaren Subtexte der reservierteren Rezensionen der Uraufführung an. Über die Kombination des auffällig seltenen *lunastaa* ‘einlösen’ (das im Korpus nur zweimal auftritt) mit einer Variante der Organizitätsformel wird die Konnektion zu einer Passage aus der Uraufführungsrezension Aaltoilas (s. S. 394) deutlich. Auch die folgende Wendung ist bei genauem Hinsehen vielschichtig und ambivalent:

Kolmisointujen alta kasvaa vahva ekspressiivinen, vapaatonaalin ja polyfoninen kudos, jonka voimaa Kokkonen sittemmin **tutkisteli kymmeniä vuosia**^{ccxxix} (ebd.).

Unter der sachlichen Oberfläche lässt sie sich auch so verstehen, dass Kokkonen seine grundlegenden Texturen und Ausdrucksmittel seit Mitte der 1950er Jahre nicht mehr verändert oder erweitert hat. Ein fein dosierter Indikator dafür ist das Frequentativum *tutkistella*, dessen Bedeutungsnuance sich mit ‘herumforschen’ wiedergeben ließe.⁸⁴⁶ Interessanterweise spiegelt sich dies in der sprachlichen Realisation durch die Bündelung im Korpus hochfrequenter Lexeme; Länsiö beschreibt also die Selbstähnlichkeitstendenz von Kokkonens Komponieren seinerseits mit Stereotypen.

Länsiös Formulierung *arjen ja pyhän välillä* wiederum, die mit ‘zwischen profan und sakral’, aber ebenso als ‘zwischen Alltag und Feiertag’ wiedergegeben werden kann, ist ein beinahe ostentativ nüchterner Hinweis auf den Kontrast zwischen

⁸⁴⁶ Zu den Bedeutungsnuancen von Frequentativa im Finnischen s. im Überblick VISK §1735.

der stellenweise neusachlichen Grundhaltung des Werkes und der üblicherweise als inhaltlicher Höhepunkt betrachteten *religioso*-Emphase des langsamen Satzes. Die Wendung steht im transtextuellen Bezug zu Äußerungen, in denen sich dieses Muster in deutlich bildmächtigerer Metaphorik von ERDE UND HIMMEL bzw. PROFAN UND SAKRAL realisiert:

Teoksen taiteellinen kulminatio[!] on epäilemättä sen Adagio religioso-osa. Siinä ilmenee väkevä luomisvoima, joka Ethoksen alaisena piirtää monumentaalisen kaaren **maan syvyydestä taivaita kohden**. (Leiviskä 1957: 4 [s. S. 392].)

Orkesteri tavoitti hyvin Joonas Kokkosen Musiikkia jousille-teoksen persoonallisen, suggestiivisen hengen, jossa on erottavinaan niin **henkis-uskonnollisia kuin myös maanläheisiä**, Bartok[!]-vaikutteista mystiikkaa^{cxxx} (Lampila 1978: 28).

In Heininens wissenschaftlichem Text wird das Muster komplexer ausgefüllt:

Adagio religioso alkaa scherzotrioin koraalisoinnuilla. Niiden yläpuolella sooloviulu sävel säveleitä kasvattaa osan suuren melodian ydintä (z, Esim. 4 k), jonka kvarttikombinaatit viittaavat varhaisteosten **Hindemith-vaikutteiseen tyyliin mutta** jonka **imponoiva kasvu** sooloviulun alkusävelen enemmän koloristisesta kuin melodisesta **idusta taivaitahipovaksi holvistoksi** kertoo tulevasta sinfonisesta luomisvoimasta.^{cxxxii} (Heininen 1972: 143.)

Die Isotopiekette wird mit einem interessanten Bildwandel von Sachlichkeit zu Religiosität verknüpft, der von dem fachspezifisch transtextuellen Vergleich mit dem von Hindemith beeinflussten Frühwerk zu einer sakralarchitektonischen Metapher reicht,⁸⁴⁷ die dann noch auf den künftigen Sinfoniker vorausweist. So bringt Heininen in einem Satz über die Beschreibung der Passage zugleich eine Perspektive auf das bis dahin vorliegende Gesamtwerk des Komponisten ein.

In Länsiös Text ist mithin die verdeckte und metadiskursive Polyphonie varierter Reformulierungen von Passagen aus dem Diskurs so mit der Werkkritik amalgamiert, dass parallel zur Besprechung des Werkes im Subtext seine sprachliche Rezeption ironisiert wird. Dabei fällt auf, dass Länsiö dies gänzlich ohne typische formal-syntaktische Diskursmarker allein über die Lexik realisiert. Auch eine knappe und scheinbar kursorische Konzertrezension kann also die Dichte der diskursiven Schichtungen repräsentieren, die hier weit über eine bloße Bündelung hinausgeht. Dies ist ein herausragend anschauliches Beispiel dafür, wie sich Laien- und Expertenverständnis in bivalenter Kommunikation allein durch textuelle und

⁸⁴⁷ Diese Passage erinnert übrigens in ihrem Verlauf an die oben (6.1.7.1 und 6.1.7.3) analysierten Ausschnitte aus Rydmans und Ingmans Texten zu Sibelius, in denen ebenfalls auf engem Raum aus dem lexikalisch und strukturell fachsprachlich markierten Register in eine metaphorisch deskriptive Haltung gewechselt wird.

diskursive Aspekte unterscheiden können: Der Text ist in seinem Anspielungsreichtum auf den Diskurs in sich selbst zweischichtig.⁸⁴⁸

Vor dem Hintergrund der architektonischen Bildfelder⁸⁴⁹ ist ein kontrastieren-der architekturentlehnter Vergleich interessant, der sich auf die frühe Produktion Kokkonens insgesamt bezieht:

Nyt kuunneltuna moni Kokkosen teos kuulostaa suhteellisen **ankaralta ja yleissävyltään harmaalta**, varsinkin uran alkupuolen teokset. Arkkitehtoninen vertauskuva voisi olla 1900-luvun loppupuolen **betonibrutalismin**^{ccxxxii} (Tiikkaja 2021: C6).

Der Bildkontrast zwischen der andernorts betonten Farbigkeit und dem von Tiikkaja konstatierten grauen Grundton (*harmaa yleissävy*), zwischen (gotischen) Gewölben, monumentalen Bögen und Betonbrutalismus verweist auf eine kritische Neubewertung des Komponisten im jüngeren Diskursverlauf. Diese ist weniger eingeeht formuliert als die meist stark verklausulierten Äußerungen in den oben zitierten Diskursbeiträgen; der deutlichste Anknüpfungspunkt an die frühe Diskursphase sind die Beiträge von Vuorenjuuri. Auch der Einstieg *nyt kuunneltuna* 'heute gehört' unterstreicht diese Haltung, mit deren impersonaler Formulierung der Autor teils hinter der Rezeptionsgeschichte zurücktritt.

Eine Ausnahme von der zurückhaltenden *stance* kritischer Betrachtungen zu Kokkonens Lebzeiten ist eine im Umfeld des Diskurses trotz zahlreicher *hedges* nachgerade ikonoklastisch zu nennende Rezension eines Porträtkonzerts zum 70. Geburtstag des Komponisten, in dem die wichtigsten Kammerorchesterwerke Kokkonens, darunter *Musiikkia jousille*, gespielt wurden:

Voisi myös sanoa, että Kokkosen sävellykset **piirtävät taivaalle vanan kuin tarkkojen ohjeiden mukaan kulkeva liikennelentokone**. Se on niiden **heikkous**: kaikki etenee kovin täsmällisesti, **ilman yllätyksiä**. Miten paljon rikkaampaa onkaan Debussyn musiikki! Siinä on sekä maanläheisyyttä että fantasiasa tyyliin "mitä länsituuli näki" [scil. Debussys *Prélude Ce qu'a vu le vent d'ouest*]. [...] Ja kun joutuu kuuntelemaan neljä kamariorkesteriteosta, [...] ei voi olla panematta merkille myös paria maneeria. **Liike-energiaa** Kokkonen tuo musiikkiinsa **melkein aina nopein nuottiarvoin etenevin säestyskuvioin**, joiden lomasta puhkeaa esiin

⁸⁴⁸ Was Lundquist (1991: 234) für den Unterschied zwischen E>E und E>L-Kommunikation beobachtet – „the division of knowledge into expert- and non-expert-knowledge, together with the division of language into expert- and non-expert-language probably influence the way that textuality, i. e. coherence, manifests itself differently in texts for specific purposes addressed to experts, as compared to texts for specific purposes addressed to non-experts“ – bestätigt sich in Länsiös Rezension für ein und denselben Text je nach E- bzw. L-Leseperspektive.

⁸⁴⁹ Hierzu gehört auch der regelmäßige Verweis auf die von Alvar Aalto entworfene *Villa Kokkonen* und die Autoritätskookkurrenz Kokkonen-Aalto, zumal unter dem Aspekt der „finnischen Organizität“ (Lohtaja 2021: 202), die Aaltos Stil zugeschrieben wurde.

pitkäjänteinen melodia. Se alkaa vähitellen **maistua puisevalta, vaikka** melodiat ovatkin kauniita. **Kovin usein muutoratkaisu on myös tyyppiä ABA** siten, että alku ja loppu ovat hitaita ja keskellä parannetaan pikkuisen vauhtia. Todella vauhdikasta myrskyä Kokkonen ei saa aikaan juuri koskaan, ja minua vaivaa hänen musiikkiaan kuunnellessani aina visuaalinen mielikuva: **lihava ja arvokas henkilö lähtee verkkaisesti kävellen asemalle, tihentää sitten vähän askelta huomattaessaan olevansa myöhässä (muttei suinkaan juokse; se olisi tyyliäntä)**, huomaa kotvasen kuluttua junan jo lähteneen ja tassuttelee hissukseen perille saakka katsoakseen, milloin seuraava juna lähtee. Todellisuudessa Kokkonen musiikin **draamat ovat toki ylevämpiä, mutta** kuitenkin silti aina jotenkin **kesyjä** kuin raameihin pantu maalaus myrskyävästä merestä. Niissä puhuu **sivistynyt, urbaani ihminen, ei mikään luonnonvoima.**^{ccxxxiii} (Heikinheimo 1991: A13.)

Hinter der amüsanten Formulierungsweise des für seine Neigung zur Polemik berüchtigten Rezensenten verbirgt sich ein in solcher Systematik außergewöhnlicher Hinweis auf eine weitgehende Umdeutung der im frühen Diskurs positiv besetzten Elemente nicht nur der technischen Gediegenheit, sondern auch des Gehalts von Kokkonens Musik. Heikinheimo arbeitet mit impliziten lexikalischen Oppositionen zu aus dem Diskurs geläufigen Prädikationen: Er dekonstruiert die intensiven Steigerungen als überraschungslös (*ilman yllätyksiä*), die lebendige Rhythmik als hölzern (*puiseva*), die souveräne Formsprache als schematisch (*ABA*), die Erhabenheit als zahm (*kesy*) und die Kultiviertheit als kraftlos (*ei mikään luonnonvoima*). Der im Textzusammenhang inkohärent wirkende Querverweis auf Debussy kann als gezielt Aufmerksamkeit erregendes *non sequitur* gelesen werden, das sich aus der Kenntnis tieferer Diskursschichten, nämlich aus Kokkonens erklärter Distanz zum Impressionismus (S. 417), erklären lässt: Die Hervorhebung des größeren Reichtums (*paljon rikkaampaa*) von Debussys Musik würde so gelesen implizieren, dass es Kokkonen an Einfällen mangle. Eingedenk der starken Verknüpfung Kokkonens mit deutschen Traditionslinien klingt hier auch wieder die aus dem Sibelius-Diskurs bekannte Deutschland-Frankreich-Dichotomie (s. 6.1.3.2) an. Der Einschub mit der „dicken, ehrenwerten Person“ schließlich ließe sich sogar als Ironisierung der Gestalt Kokkonen und der vielen Hinweise auf Maß, Statur und Habitus des Komponisten im Diskurs interpretieren.⁸⁵⁰

Festzuhalten bleibt, dass die offene Deklaration von Widerspruch (s. hierzu im Überblick Acke 2020) und dessen Markierung über musterhafte, formale Konstruktionen keinesfalls regelhaft erscheint. Wie gesehen, können ganze (isotopische) Ketten von Kontradiktionen allein über Attribuierungen realisiert werden, die in dissonierendem Verhältnis zu im Diskurs etablierten Zuschreibungen stehen. Diese Dissonanzen ergeben sich also einerseits aus negativen Konnotationen – wobei

⁸⁵⁰ Kokkonen-Porträts beschreiben häufiger den bürgerlich-patriarchalischen, von protestantischem Arbeitsethos geprägten Lebensstil des Komponisten, s. etwa Helasvuo (1963: 2).

diese naturgemäß auf Metaphern, Implikaturen und Präsuppositionen beruhen – andererseits aus dem Wissen um bestimmte Diskurspositionen oder gar einmalige Äußerungen, denen jedoch nicht offen widersprochen wird, sondern die ihrerseits mit impliziten, relationalen bzw. eingehegten Äußerungen kontrastiert werden. Dies bedeutet auch, dass sich diese Dissonanzen meist weder mit deklarativ-punktuellen Widerspruchsmustern noch mit kompetitiv-dialogischen agonalen Prozessen adäquat erfassen und beschreiben lassen. Im Anschluss an diese Beobachtung wäre zu fragen, ob darin jenseits der kulturspezifischen gesichtswahrenden Neigung zu eingehegt oder implizit formulierter Kritik eine allgemein charakteristische Eigenschaft von kunstwerkinduzierten Diskursen liegen könnte.

6.2.3 Exkurs: Organizität

Selbst in Heikinheimos am Ende des vorigen Unterkapitels behandelte kritischer Betrachtung, die beinahe als eine Art Gesamtkorrektur des frühen Kokkonen-Diskurses angesehen werden kann, bleibt die diskursspezifische Organizitätsformel unangetastet:

Tärkeää Kokkosen musiikissa on myös se, että kaikki **kasvaa niin orgaanisesti alussa esitellystä materiaalista**. Siitä syntyy suuri rakenteellinen kiinteys, tuo matemaattista todistelua muistuttava lujuus.^{ccxxxiv} (Heikinheimo 1991: A13.)

Angesichts der Bedeutung, die die Zuschreibung des ‚Organischen‘ im Kokkonen-, aber auch im Sibelius-Diskurs hat, erscheint an dieser Stelle ein Exkurs notwendig und angebracht. Die frequente und zentrale Verwendung von *orgaaninen* aktiviert einen enormen begriffsgeschichtlichen und musikästhetischen Komplex aus dem Vorfeld.⁸⁵¹ In dessen Hintergrund steht ein Paradigmenwechsel in der Ästhetik, der sich in aller Knappheit auf die Formelverschiebung von „nach der Natur“ zu „wie

⁸⁵¹ Für die finnische Mentalitätsgeschichte spielte die Vorstellung der Gesellschaft als organischem Ganzen, wie sie über Snellman aus Hegels Staatsverständnis importiert wurde, eine wichtige Rolle (Anttila 2007: 140, 144, 306–307). Zur Gegenüberstellung des „reichen und differenzierten Organismus“ einer Bachschen Fuge mit dem „ideal funktionierenden Staat“ der Sonate bei August Halm s. Geck (2000: 18), zur Diskursgeschichte der Oppositionsfigur MASCHINE<>ORGANISMUS Link (2012). – Auf die begriffsgeschichtliche Tiefenstruktur von ‚Organ, Organismus, Organisch, Organisation‘ kann hier nur allgemein verwiesen werden (eine Zusammenfassung geben Böckenförde & Dohrn-van Rossum 1978). Die Bedeutung des Organischen/Natürlichen in der Ideologie des Nationalsozialismus soll dabei nicht verschwiegen werden – man denke etwa an die „Volkskörper“-Metaphorik. Doch konkrete Verbindungen des Organischen mit antisemitischer Gedankenwelt im Musikkontext finden sich bereits im 19. Jahrhundert (s. S. 420).

die Natur“ herunterbrechen lässt und infolge derer diese Nachbildung als „Organismus“ charakterisiert wird (Motte-Haber 2000: 151–159).⁸⁵² Die Auffassung von musikalischer Form als organisch Werdendem (statt auktorial Zusammengefügt) etabliert sich u.a. mit Ernst Kurth und Heinrich Schenker, dessen Auffassung der Sonatenform als organisches Gebilde (Schenker 1926) sich in der finnischen Musiktheorie spätestens bei Ingman (s. 4.2.2 und 6.1.7.3) prominent wiederfindet.⁸⁵³ Die Betonung des Organischen in der Musik in diesem Sinne war jedoch im finnischen Musikdiskurs bereits in den 1930er und 1940er Jahren prominent geworden:

[...] organisuuden ajatus liittyi myös musiikkiteoksen estetiikkaan: laadukkaan musiikkiteoksen piirteisiin kuuluivat **rajatun materiaalin kehittäely**, temaattinen **yhtenäisyys** ja **suurmuodon hallinta**. Näillä ominaisuuksilla musiikista saattoi tulla ”organista”.^{ccxxxv} (Mantere 2019: 291.)

Die Organizitätsmetapher und die daran angelagerten metaphorischen Fachbezeichnungen aus dem semantischen Feld des Pflanzlichen im Kokkonen-Diskurs verorten dessen Musik in einem etablierten Bildfeld: Der Organizitäts-Diskursstrang lagert sich um eine kleine Gruppe von Kernwörtern mit einer geringen Variationsbreite an. Zentral ist das Lexem *orgaaninen* ‘organisch’ oder das autochthone Synonym *elimellinen* ‘id.’, hinzu treten die Verben *kasvata* ‘wachsen’ und *kehittyä, kehkeytyä* ‘sich entwickeln’ sowie die feste Wortverbindung *orgaaninen prosessi* ‘organischer Prozess’.⁸⁵⁴ Domänenspezifisch usuelle Fachmetaphern sind die Bezeichnung eines Motivs als *itu* ‘Keim’ oder *solu* ‘Zelle’, häufig in Komposita mit *alku*. Es überwiegen also weitgehend konventionalisierte Metaphern;⁸⁵⁵ auffälligere

⁸⁵² Zum Verhältnis von Musik bzw. Klang und Natur s. neben Motte-Haber 2000 und den darin enthaltenen Quellenverweisen zu zeitgenössischer Musik zuletzt Kostakeva (2019), mit konkretem Fokus auf die Sprache s. Brandstätter (1990: 74–92), die die Semantik des Organischen in einer Mozart-Analyse Mersmanns hervorhebt. Den aktuellen finnischen Forschungsstand repräsentiert ein Sammelband von Torvinen & Välimäki (2019).

⁸⁵³ Tarasti (2000: 11) erinnert daran, dass sich bei Jakob von Üexküll mit der Formulierung „Kompositionslehre der Natur“ eine Rückkopplung findet – die Metapher vom Organischen in der Musik ist so machtvoll, dass sie sich sogar von der Kompositionslehre auf die Natur rückübertragen lässt.

⁸⁵⁴ Auch die im Kokkonen-Korpus auffällig präsente Metaphorik von Gewebe (*kudos*) und flechten (*punoa*) könnte dem weiteren Sinnbezirk des Organischen zugerechnet werden. Interessant ist, dass auch Krohn in seiner Definition der Sonatenform im *Iso tietosanakirja* schreibt, in der Durchführung würden sich die Themen zu einem „vielgestaltig kulminierenden Gewebe verflechten“ (*punoutuvat monisommitteiseksi huipentavaksi kudokseksi*) (I. Krohn 1937b).

⁸⁵⁵ Metaphern wie ‚Zelle‘, ‚Keim‘ und ‚Kern‘ sind in der Musiksprache so verbreitet, wenn es um die Beschreibung motivischer Grundeinheiten geht (s. Noeske 2012), dass sie als usuell betrachtet werden können. Die thematische Entwicklung aus einer konzentrierten motivischen Zelle heraus darf spätestens seit der Wiener Klassik als Standardverfahren der ökonomischen Materialgewinnung

metaphorische Bildkonstruktionen und Erweiterungen, etwa mit *geneettinen* ‘genetisch’ (Tawaststjerna 1958: 18) oder mit *maaperä* ‘(Erd)Boden’ (Leiviskä 1957), sind hingegen selten. Es ist also nicht die große Variationsbreite von Realisationen der metaphorischen Konzeption DIE MUSIK IST EINE PFLANZE, sondern im Gegenteil die Verengung auf ein formelhaftes Muster, die diesen Diskursstrang prägt.

Die Verknüpfung mit der Kompositionstechnik von Sibelius unterstreicht die Verfestigung im finnischen Musikdiskurs, wobei daran erinnert werden muss, dass die Kookkurrenz von *orgaaninen*+Sibelius mit wenigen Ausnahmen erst ab dem Zeitraum auffindbar ist, in dem sich auch der Kokkonen-Diskurs entfaltet (s. Abb. 10 und 12).

Sibeliuksen teemallinen solu ja siitä kuin orgaanisten lakien mukaan kasvava muoto on antanut hyvin paljon aikamme sinfonian viljelijöille^{ccxxxvi} (Nummi 1965: 14).⁸⁵⁶

Jos Sibeliuksen panos eurooppalaiseen sinfoniaperinteeseen pitäisi määritellä kahdella käsitteellä, ne olisivat motiivien musiikillinen merkitsevyys ja **muodon orgaaninen kasvaminen motiiveista**^{ccxxxvii} (Salmenhaara 1984: 428).

Doch damit nicht genug – historisch steht hinter der Organizitätsmetaphorik im deutschen Musikdiskurs des 19. Jahrhunderts nicht nur die Diskussion um Inhalt und Form, neudeutsch und konservativ, sondern auch die „Antithese von Staat (als tote Maschine) und Nation (als lebendige Ganzheit)“ und die von industrialisierter Arbeitsteilung und organischem Schaffen aus einer Hand (Noeske 2012: 101).

Vor diesem Hintergrund wird die ganze Tragweite des *orgaanisuus*-Diskursstranges bei Kokkonen evident. Zunächst einmal wird hier ein zentraler Motivkomplex aus dem Sibelius-Diskurs wieder aufgegriffen und neu formiert: Die Interpretation der 4. Sinfonie als Protest gegen die äußerliche, „industrialisierte“ Musik der Jahrhundertwende, für die mit Strauss der letzte große Vertreter der Neudeutschen eintreten sollte, wird auf eine Ablehnung der als technologisch-mechanistisch durchrationalisiert, aber auch oberflächlich und überkoloriert gerahmten Nachkriegsavantgarde übertragen. Im Diskurs des 19. Jahrhunderts konnten hier noch DEUTSCH und FRANZÖSISCH als Antithese gegenübergestellt werden (Noeske 2012: 101). Im Sibelius-Diskurs ist es die Oppositionsfigur NATUR<>KÜNSTLICHKEIT, die in ihrer komplexen Verästelung in einer Versöhnung von Naturinspiration und Abstraktion

und der Bildung musikalischer Zusammenhänge betrachtet werden, das sich allerdings ebenso unter Verzicht auf jegliche Metaphorik als abstrakter, rational gesteuerter Prozess beschreiben ließe.

⁸⁵⁶ Man beachte die Wendung *sinfonian viljelijöille*, mit der das Komponieren von Sinfonien in typisch finnischer Weise als ‘Anbau’ oder ‘Kultivierung’ agrarisch metaphorisiert wird. Dass Nummi hier vor allem Kokkonen im Sinn haben dürfte, wird im folgenden Unterkapitel evident.

aufgelöst wird (s. 6.1.6). Bei Kokkonen, dessen (jenseits der Choraltopoi) abstrakter Musik keine naturinduzierten Eigenschaften zugeschrieben werden können, wird NATUR zu ORGANIZITÄT sublimiert.⁸⁵⁷ Der (anonyme) Gegenpart ist nun eine kaum je konkret bestimmte Richtung einer mit technologischem Rationalismus assoziierten, also – so die Implikatur – unorganischen Gegenwartsmusik. Es handelt sich also um ein interdiskursives, aber offensichtlich auch für eine bestimmte diachrone Schicht besonders relevantes Element.⁸⁵⁸

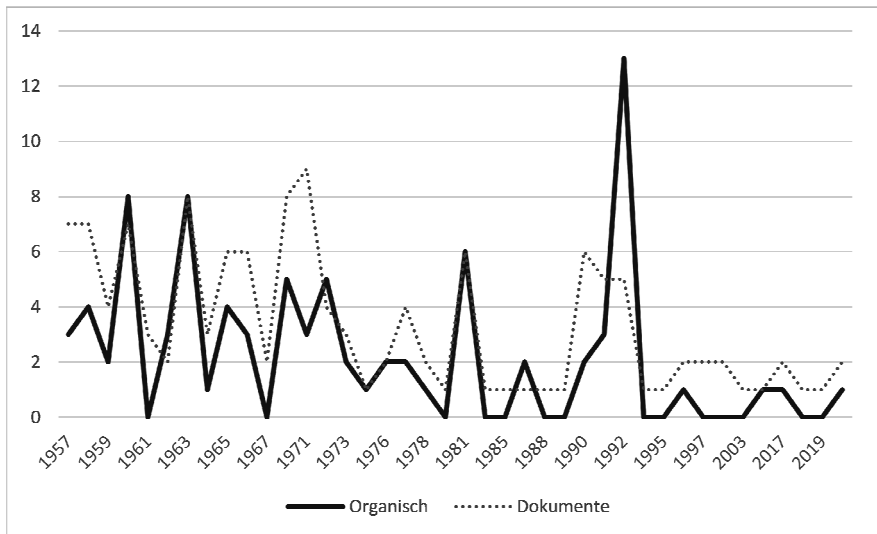


Abb. 12: Realisationen von ORGANIZITÄT im Kokkonen-Korpus.

Die ideologische Bedeutungsebene, die sich bereits an der Gegenüberstellung von *elimellisesti kasvava* und *-ismin tehotavoittelu* bei Leiviskä (s. S. 393) ablesen ließ, wird dabei verfestigt, wie sich auch in einer Spiegelung der Figur zeigt:

Opus sonorum on kenties Joonas Kokkonen sävellyksistä 'avantgardistisin' - jos sana tässä yhteydessä sallitaan. Säveltäjä, **jonka musiikille yleensä on ominaista** selvä temaattinen

⁸⁵⁷ Dies geht sogar so weit, dass das Lexem *luonnollinen* 'natürlich' im Kokkonen-Korpus nahezu unauffindbar ist. Vor dem Hintergrund der ideologischen Vereinnahmung von Sibelius als naturbezogenem Komponisten – es sei an Thierfelders *luonto!*-Fahnenwort (s. S. 328) erinnert – ist dies eine nicht ganz triviale Feststellung.

⁸⁵⁸ Der Spitzenwert im Jahr 1992 geht auf das Erscheinen von Pokkinen (1992) mit seiner großen Bandbreite von Realisationen der Kategorie ORGANISCH zurück.

ajattelu ja **orgaaninen kehittely**, tuntuu tässä luomuksessaan tulleen sangen **lähelle viime vuosikymmenien yleismaailmallista modernismia**, tosin persoonallisia piirteitäänkin säilyttäen.^{ccxxxviii} (Korpinen 1971: 8.)

Die Annäherung an den „globalen (universellen) Modernismus“ (*yleismaailmallista modernismia*) in einem spezifischen Werk wird mit einer Entfernung von der Kokkonen allgemein eigenen „organischen Entwicklung“ gleichgesetzt. Wenn also das Globale nicht-organisch ist, dann impliziert dies im Gegenzug, dass (Kokkonens) Organizität eine finnische Eigenschaft ist.

Kokkonen als Galionsfigur einer explizit finnischen Moderne (*nykymusiikkimme voimaa* ‘die Kraft unserer neuen Musik’; Tawaststjerna 1965: 15) und Erneuerer der Sinfonie (*sinfonian uudistaja*; Etelä-Suomen Sanomat 2.12.1965: 7) steht damit also im Knotenpunkt mehrerer tief wurzelnder und brisanter Diskursstränge. Deren Aktivierung im Diskurs wird sprachlich in zweierlei Hinsicht evident: Auf der Mikroebene durch die deutliche Präferenz für das Fremdwort *orgaaninen* (gegenüber dem eigensprachlichen *elimellinen*),⁸⁵⁹ dessen historisch-semanticches Gepäck⁸⁶⁰ so in den finnischen Diskurs übernommen wird, und auf der transtextuellen Ebene durch die zahlreichen Negations- und Kontrastfiguren, etwa die Reformulierung des Protest-Denkbildes. Allerdings wird im Zusammenhang mit der Zuschreibung *orgaaninen* (auch) hinsichtlich von Kokkonens Musik selten klar, worin das Spezifisch Organische eigentlich besteht. Die Prädikation tritt vielmehr nach dem gleichen argumentativen Muster auf, in dem sie auch in den oben angeführten Zitaten zu Sibelius erscheint, nämlich als Setzung (s. 5.5.3.3). Die häufigen Kookkurzenzen mit Lexemen aus dem semantischen Feld des Botanischen oder Kollokationen wie *orgaaninen kasvu* liefern in dieser Hinsicht keine Evidenz; sie sind lediglich Ausschmückungen der Organizitätsfigur ohne wesentliche Erweiterung des Bedeutungsrahmens. Hinweise darauf, wie diese konkret in Beziehung zu musikalischen Verläufen gesetzt wird, bleiben ausgesprochen selten.⁸⁶¹

Einige musikwissenschaftliche Beiträge versuchen die Organizität von Kokkonens Musiksprache allerdings argumentativ zu belegen. Salmenhaara leitet diese zunächst aus Kokkonens Sibelius-Nachfolge ab, was seinerseits präsupponiert, dass man das Organische bei Sibelius als gegeben annimmt. Im Übrigen folgt die Passage jedoch der Struktur der etablierten Diskursformel:

⁸⁵⁹ Das Verhältnis im Korpus beträgt 30 (*orgaaninen*) zu 7 (*elimellinen*).

⁸⁶⁰ McConnell-Ginet (2013: 27) beschreibt „conceptual baggage“ als Eigenschaften von Wörtern, die über ihre konventionelle Bedeutung hinausgehen und die essentiell zu deren Verständnis sind, doch ohne, dass dies den Beteiligten der Kommunikationssituation zwingend bewusst sein muss.

⁸⁶¹ Auch Noeske (2012: 97) unterstreicht, dass hinter der „Metapher des ‚Organischen‘, wenn sie auf Musik angewendet wird [...] eine diffuse Sammlung von Ideen“ stehe.

Paitsi Bachiin Kokkosen motiivinen ajattelu pohjautuu myös Sibeliukseen. Tässä mielessä Kokkonen on yksi harvoja, ehkä ainoa Sibeliuksen sinfonisen linjan jatkaja. **Ydinmotiivista**⁸⁶² tapahtuva temaattisen aineiston kasvu, „kaiken yhteys kaikkeen“, sinfoniakokonaisuuden orgaaninen, miltei biologisen prosessin kaltainen **kehittyminen** muutamasta intervallista tapahtuu Kokkosen musiikissa kokonaan toisessa tyyllisessä ympäristössä, mutta sen **henkinen sukulaisuus Sibeliuksen sinfoniategniikkaan** on ilmeinen.^{ccxxxix} (Salmenhaara 1968: 70.)

Anhand des Finales der 3. Sinfonie geht Salmenhaara konkret auf die Motivik ein:

Osien keskeisen motiivisen aineiston vertailu paljastaa niiden keskinäisen **orgaanisen yhteyden** [...]. Kuten motiivien keskinäinen vertailu osoittaa, **sinfonian ydinajatuksena** on eräänlainen laajentuminen, avartuminen, joka heijastuu motiivien **intervallikehityksessä** suuresta ja pienestä terssistä kohti kvinttiä tai kvarttia: [Notenbeispiel] Tämä avartumisen, leviävän horisontin, syvän **hengityksen** ilme on Kokkosen kolmannen sinfonian lopussa toteutettu tavalla, joka on **suomalaisen sinfoniakirjallisuuden juhlallisimpia hetkiä**.^{ccxl} (Ebd.: 78–79.)

Die Darstellung folgt also der Deduktion, dass die schrittweise größer werdenden Intervalle der zugrundeliegenden thematischen Struktur (ikonisch) für organisches Wachstum stehen.⁸⁶³ Mit der Wendung *syvä hengitys* ‘tiefes Atmen’ erweitert Salmenhaara die Organizitäts- zur Lebendigkeitsmetapher und verknüpft sie in der aus dem Diskurs geläufigen Weise mit der Idee des Sinfonischen, das hier als spezifisch Finnisches erscheint. Kalevi Aho hingegen leitet die Organizität aus der formsprachlichen Strategie von Vorschau und Zusammenfassung ab:

[...] *Musiikin orgaaninen, vähittäinen kasvu*. Tähän liittyy läheisesti tapa ennakkoida tulevia tapahtumia ja esittää yhteenveto edellisistä. (K. Aho 1971: 34 [Kursivierungen orig.].)

Pokkinen (1992) schließlich unternimmt den Versuch, Kokkonens motivisch-thematische Kompositionstechnik insgesamt als Verwirklichung „organischer Prozesse“ zu analysieren. Dies geschieht zunächst einmal durch Verweise auf Zusammenhänge zwischen Motiven, die sich durch ähnliche Intervallkonstellationen ergeben:

⁸⁶² *Ydin* [urspr.] Knochenmark, *phys.* [Atom]kern, allg. Kern’ hat keine botanische Bedeutung. Bisweilen wird für die physikalische Bedeutung auch das Fremdwort *atomi* ‘Atom’ gewählt.

⁸⁶³ Für eine Kritik an Salmenhaaras Analyse ist hier nicht der Ort. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass die von ihm angeführten Intervallstrukturen sich nicht konsequent entwickeln, da zwischen die für sich genommen minimalen Vergrößerungsstadien immer wieder Rückschritte zu kleineren Intervallen eingeschoben sind. Eine Kreisbewegung ließe sich also argumentativ etwa ebenso stichhaltig begründen wie Salmenhaaras Wachstumsmetapher.

Edelleen teeman yleisenä rakentumisperiaatteena on ensimmäisen motiivin (fis-a-e) **sekun-tisuhteinen transponoiminen eri säveltasolle**. Vastaava orgaaninen teeman muotoutumisprosessi esiintyy myös A-teemassa, jossa eri tasoilla sijaitsevien rakenteiden hahmot ja suhteet ovat tiukemmin kiinni ensimmäisen motiivin struktuureissa.^{ccxii} (Pokkinen 1992: 102.)

Organizität entsteht in dieser Argumentation durch motivische Selbstähnlichkeit, die in der Natur tatsächlich ein ubiquitäres Phänomen ist. Allerdings wäre damit letztlich jede Sequenz oder zumindest jede Transposition eines Motivs innerhalb einer thematischen Struktur ein „organischer Prozess“. Diese Feststellung ist also ebenso zutreffend wie zu allgemein, um als stichhaltiger Beleg dienen zu können. Dies gilt umso mehr, als sich Selbstähnlichkeit in der Natur vorwiegend in unterschiedlichen Größenverhältnissen realisiert;⁸⁶⁴ im (vor allem) botanischen Sinne organisch wäre also in dieser Hinsicht nicht die Kombination identischer, sondern vorwiegend augmentierter oder diminuierter Varianten einer Motivkonstellation.

Die Zirkelstruktur von Pokkinens Theoriegebilde wird auch an anderen Stellen deutlich:

Kyseinen **ydinmotiivi** on juuri kvartti-sekuntimotiivi, joka sisäisen **geenistön** ohjaamana reflektoituu melodis-harmoniseen intervallikieleen. Kvartti-sekuntimotiivi on [...] useimpia **teemoja ja orgaanista prosessia hallitseva** lineaaris-vertikaalinen ydinmotiivi^{ccxiii} (Ebd.: 106.)

Eine argumentative Verbindung zwischen der Tatsachenfeststellung, die Intervallkonstellation aus Quarte und anschließender Sekunde als Kernmotiv zahlreicher Themen aus Kokkonens Frühwerk zu identifizieren, und der Folgerung, die durch die Verwendung dieses „Genoms“ (*geenistö*) beherrschten Prozesse seien „organisch“, wird nicht hergestellt. Die Streichung von *orgaanista* aus dem Satz hätte keinerlei Auswirkungen auf die Argumentationsstruktur.⁸⁶⁵ Heiniö (1985: 226) bezeichnet solche Verfahren beispielsweise technisch-neutral als *deduktiivinen* ‘deduktiv’.⁸⁶⁶

⁸⁶⁴ Ein bekanntes Beispiel ist die Blütenanlage des Romanesco (*Brassica oleracea*). Selbstähnlichkeitsgebilde, wie etwa Fraktale oder Fibonacci-Strukturen, haben in der Musik seit den 1950er Jahren zahlreiche Werke inspiriert. Bei Kokkonens Musik wird häufiger die *sectio aurea* (fi. *kultainen leikkaus*) erwähnt, die bereits bei Bach einige formale Strukturen prägt. Kuokkala (1992: 196–208) weist jedoch auch auf mehrere nach der Fibonacci-Reihe organisierte Werkabschnitte bei Kokkonen hin, doch leitet er daraus, so naheliegend dies gerade an dieser Stelle wäre, keinen Beleg für die Organizität der Musik ab.

⁸⁶⁵ Dies wäre anders, wenn *orgaaninen* eine unterscheidende Funktion hätte, d.h. man den Satz als Implikation lesen könnte, dass die organischen Prozesse auf Quart-Sekund-Motiven beruhten, während es nicht-organische Prozesse gebe, die auf anderer Motivik aufbauten. Eine solche Gegenüberstellung ist bei Pokkinen nicht erkennbar.

⁸⁶⁶ Dies bedeutet keineswegs, dass eine solche Verbindung nicht hergestellt werden könnte, doch geht es hier ja allein um die Analyse der sprachlichen Argumentationsstruktur. Zum Vergleich: Das

Einen dritten Ansatz von Belegen für Kokkonens Organizität sucht Pokkinen im Aufbau von dessen Steigerungen:

Jousinousun rakentamisperiaattee; sen **yksiääninen** varovainen **alku**, fugatomainen imitatio, **vähittäinen monistuminen** kaikille soittimille, teemamateriaalin **elimellinen** laajeneminen yhä **korkeammille säveltasolle** ja **dynamiikan nousu** [...].^{ccxliii} (Pokkinen 1992: 100.)

Ein kumulatives musikalisches Wachstum durch Zunahme von Instrumenten, Transposition in höhere Register und gesteigerte Lautstärke ist jedoch eine derart ubiquitäre kompositorische Strategie, dass Pokkinens Identifikation dieser Verfahrensweise als „organisch“ (an dieser Stelle: *elimellinen*)⁸⁶⁷ wenig Aussagekraft hat.

Im Lichte dessen erscheint *orgaaninen* also nicht allein eine ähnliche fachkategorial-metaphorische Projektion zu sein wie *alkuvoima* (4.3.1).⁸⁶⁸ Ein Blick auf Pörksens (1989: 118–121) „Plastikwort“-Eigenschaften lässt es ebenfalls oder noch mehr als starken Kandidaten hierfür und als Hinweis auf die Übertragbarkeit des Konzepts auf Bereiche jenseits der Politlinguistik erscheinen. Allerdings dürfte, wie Noeskes Analyse belegt, ‚organisch‘ in seiner musikspezifischen Verwendung schon ein Plastikwort *avant la lettre* gewesen sein, bevor ein finnischer Musikdiskurs überhaupt entstand. An der Feststellung, dass *orgaaninen/orgaanisuus* gerade im Kokkonen-Diskurs ein Kernwort wird, kann also auch als signifikant festgehalten werden, dass sich daran die retrospektive Heteronomie dieses Diskursstranges festmachen lässt.

Verhältnis zwischen der Tritonusmelodik, der Ganztönigkeit als bevorzugtem Materialrahmen und bestimmten distanzharmonischen Verhältnissen (wie der C-Fis-Konstellation im ersten Satz) in Sibelius' 4. Sinfonie, wie es etwa bei Rydman und Murtomäki herausgearbeitet wird (s. 6.1.7.1; 6.1.7.5), wäre ein argumentativer Beleg für eine solche „genetische“ Beziehung zwischen Detail und Ganzem. Rydman bezeichnet Sibelius' Entwicklungstechnik und Formsprache folgerichtig ebenfalls als organisch (Rydman 1963b: 18–19).

⁸⁶⁷ Pokkinen verwendet *orgaaninen* und *elimellinen* im Wechsel, ohne dass eine andere Motivation als der Wunsch nach lexikalischer Variation erkennbar wäre.

⁸⁶⁸ Kokkonen selbst wird aus einem Vortrag über seine Arbeit mit dem „zeitlosen Ideal eines Werkes, in dem alles mit allem verbunden ist und diese Ganzheit organisch aus einer einzigen Grundidee erwächst“ (K. S-maa 1966: 8) zitiert. Wenn jedoch ‚organisch‘ den Zusammenhang von allem mit allem bedeutet, könnte man erneut mit Wittgenstein (2001: 710; s. hier S. 218) einwerfen: „Nein, durch dieses Ding kann ‚gekürzt werden‘; es hebt sich weg, was immer es ist.“

6.2.4 Seppo Nummi: *Joonas Kokkonen – Lineaarikko, sinfonikko, mystikko als Bündeltext*

Nachdem Joonas Kokkonen auf den Sitz der Sektion Musik in der zwölfköpfigen Finnischen Akademie (*Suomen akatemia*), eine der wichtigsten Positionen im finnischen Musikleben, berufen worden war, veröffentlichte der Kritiker Seppo Nummi in der neugegründeten Musikzeitschrift *Rondo* ein Porträt mit dem Titel *Joonas Kokkonen – lineaarikko, sinfonikko, mystikko* (Nummi 1963). Der Text kann als Bündelung der Hauptlinien des bisherigen Diskurses gelten, die ihrerseits in den weiteren Diskurs abstrahlt. Nummis Überschrift lässt sich als Serie von Hochwertwörtern lesen, die auf engstem Raum eine gewissermaßen taxonomische Klassifikation des Komponisten vornehmen. Das Morphem *-(i)kkO* kann, je nach Ableitungsbasis, vielfältige semantische Funktionen transportieren (Koski 1979). Bei Ableitungen aus Lehnwörtern dominiert die Bedeutungsebene der (wissenschaftlichen) Tätigkeit (z.B. *botaniikka* 'Botanik' > *botaanikko* 'Botaniker/in') oder der Angehörigkeit zu einer Denkens- oder Glaubensrichtung (*mystiikka* 'Mystik' > *myystikko* 'Mystiker'; s. Koski 1979: 231–236).⁸⁶⁹

Damit wird der Komponist zumindest unterschwellig morphosemantisch als Mitglied einer bestimmten Klasse (und damit zugleich als Nicht-Mitglied hierzu oppositioneller Klassen) konstruiert.⁸⁷⁰ Trotz der strukturellen Ähnlichkeit sind die Zuschreibungen semantisch differenziert zu betrachten. *Lineaarikko* hat den Charakter einer innovativen Analogiebildung – Koski (1979: 233) listet die „Korrelationskette“ *-inen/-ikkO/-iikka/-ia* auf – die darauf verweist, dass die Horizontale (Melodik, Linienführung) gegenüber der Vertikale (Harmonik) in Kokkonens Satztechnik

⁸⁶⁹ Koski (1979: 234) nennt eine angebliche Zweitbedeutung von *sinfonikko* 'Mitglied eines Sinfonieorchesters', die sich auch (s.v.) in *Kielitoimiston sanakirja* findet. Im gesamten hier untersuchten musikspezifischen Korpus wurde jedoch kein einziger Beleg für *sinfonikko* in dieser Bedeutung gefunden. Es dürfte sich allenfalls um eine eher theoretische fachjargonale Analogiebildung zu dem geläufigeren *filharmonikko* handeln, das jedoch nicht auf jedes Sinfonieorchestermmitglied, sondern nur auf die von „philharmonisch“ genannten Orchestern anwendbar ist.

⁸⁷⁰ Die Verbindung von Kokkonens Namen mit solchen Derivationen eignet sich natürlich mit der *-kko*-Binnenalliteration insbesondere für Überschriften von Medientexten. Der nicht namentlich gezeichnete Artikel *Joonas Kokkonen, sinfoninen eetikko* (Helsingin Sanomat 1968: 16) ließe sich mit gewisser Wahrscheinlichkeit ebenfalls Nummi zuordnen; zumindest belegt er die diskursive Wirkung von Nummis Essay. Ein weiteres Beispiel: „Kokkonen on lähtökohdiltaan klassikko: lineaarikko ja polyfonikko, instrumentaalisäveltäjä ja sinfonikko“ ('Kokkonen ist von seinem Ausgangspunkt her Klassiker: Lineariker und Polyfoniker, Instrumentalkomponist und Sinfoniker'; Salmenhaara 1968: 72). Dies ist im Übrigen der fachsprachpragmatische Beleg dafür, dass (*instrumentaali*)*säveltäjä* und *sinfonikko* keineswegs, wie Koski (1979: 234) unpräzise meint, synonym sind, sondern letzteres ein Heckenausdruck für ersteres ist.

dominiert. Dies impliziert, dass er eher einer kontrapunktisch-strengen als homophon-sinnlichen Ästhetik folgt. Die Bildung kann mithin als Instanz der Kategorie REDUZIERTHEIT gelten. Auch *sinfonikko* beinhaltet mehr als nur die Feststellung, dass Kokkonen Sinfonien geschrieben hat. Das Attribut drückt, eingedenk der Bedeutung, die der Gattung in der Musikgeschichte generell und in der Finnlands besonders seit Sibelius zugeschrieben wird, im expliziten Textzusammenhang eine Nobilitierung aus. Die *mystikko*-Zuschreibung, die auf Kokkonens Religiosität und eine gewisse Präferenz für choralartige Texturen verweist, steht zugleich für eine Positionierung im durch Rationalität der Materialorganisation geprägten musikästhetischen Umfeld seiner Zeit. Im folgenden Beispiel ist die Glaubenszugehörigkeit ganz explizit und die Bedeutungskomponente der Gruppenzugehörigkeit davon kaum trennscharf abzugrenzen:

Kokkonen uskaltaa olla **mystikko** nykyisenä **musiikillisen skolastiikan** kukoistuskautena^{ccxliiv} (J. L. 1960: 7).

Die Betonung von Handwerklichkeit, Sachlichkeit und Mäßigung einerseits und religiöser Mystik andererseits wird dabei nicht als Widerspruch artikuliert, was implizit die im Diskurs durchgehend präsente (Autoritäts)Kookkurrenz Bach-Kokkonen unterstreicht.

Die dreigliedrige Auflistung der Überschrift weist bereits auf das Epitheton *akateemikko* 'Akademienmitglied' (in Finnland ein offizieller Titel) voraus, das im Textestieg eingeführt wird und ein Frameszenario der Gelehrtheit, aber auch von Gremienarbeit und gesellschaftlichem Wirken aufruft. Die Bedeutungskomponente 'Gruppenmitglied' des *-kko*-Morphems (Koski 1979: 234) ist in diesem Fall eindeutig. In der komprimierten Folge der vier Zuschreibungen dürfte sich die Grenze zwischen den (ohnehin teils schwach profilierten) Bedeutungskomponenten eher verwischen als verstärken. Ob etwa *mystikko* gleichsam auf *lineaarikko* abfärbt (als 'Komponist, der an die Ästhetik des Linearen glaubt'), ist Interpretationssache, doch scheint es in der Überschrift zumindest unterschwellig angelegt. Gemeinsam ist allen Bezeichnungen, dass sie mit dem semantischen Rahmen des Konservativ-Respektablen verknüpft sind. Die diachrone Verteilung korreliert etwa mit der der Gesamttexte im Korpus, d.h. die quantitative Präsenz der Aussagefelder ist diachron stabil in Relation zur Menge des untersuchten Textmaterials:

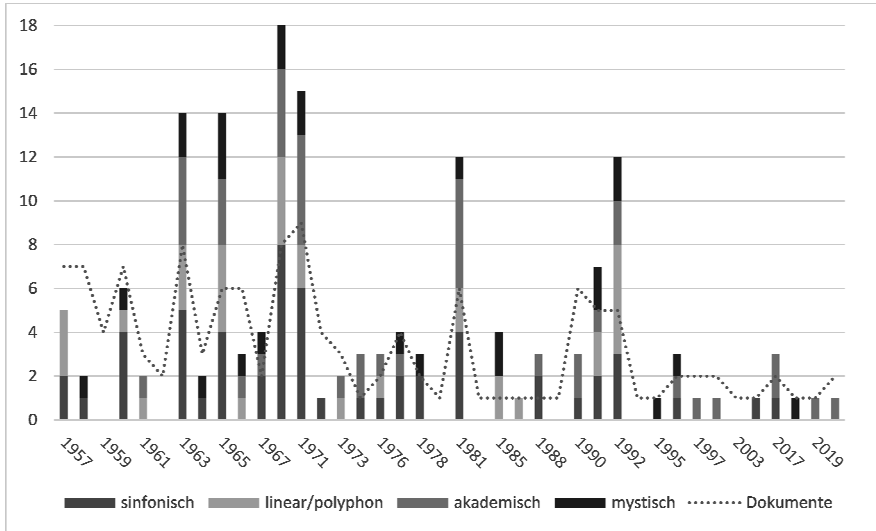


Abb. 13: Realisationen von SINFONISCH, LINEAR, AKADEMISCH, MYSTISCH im Kokkonen-Korpus.

In den folgenden Unterkapiteln werden drei dieser vier Diskursstränge untersucht.⁸⁷¹

6.2.4.1 *Lineaarikko*-Diskursstrang: Handwerklichkeit, Reduziertheit

Lineaarikko wird als konkrete Instanz zwar selten reformuliert, doch die Varianten, die Nummi anbietet, verorten die Konstruktion eindeutig im breiten semantischen Feld der Reduziertheit:

Vuosi vuodelta, teos teokselta on Kokkonen musiikissa kasvanut yhä keskeisemmäksi piirteeksi **satsillisuus**, **graafisuus**. Kokkonen on eräs harvoista aikamme säveltäjistä, joka lähes **mielenosoituksellisesti välttää lyömäsoittimilla herkuttelua**, yleensä niitä eri soittimien kuriöösejä äärialueita, joilla niin monet luovat **muusikot nykyään kokevat laventaa ilmaisualueitaan**.^{ccxlv} (Nummi 1963: 4.)

Die kompositionstechnische Einordnung (*satsillisuus* 'Satzhaftigkeit', *graafisuus* 'Grafizität')⁸⁷² wird unmittelbar mit einer ästhetischen verknüpft: Das aus dem

⁸⁷¹ Der Bereich des Mystischen ist im gewählten Diskursausschnitt weniger ergiebig; er realisiert sich eher in verstreuten Zuschreibungen sowie im Zusammenhang mit der Oper *Viimeiset kiusaukset*, auf die Nummi (1963: 7) bereits vorausweist.

⁸⁷² Zum Verhältnis zwischen dt. *-zitāt* und fi. *-suus* s. S. 121.

Sibelius-Diskurs geläufige Denkbild DER KOMPONIST PROTESTIERT GEGEN DIE MODEN DER ZEIT ist in seinen Konturen unschwer zu erkennen. Anstelle von *protesti* oder *vastalause* tritt das Adverb *mielenosoituksellisesti* < *mielenosoitus* '[Protest-]Demonstration'); anstelle instrumentaler Massen die „Schlemmerei mit Schlaginstrumenten“ (*lyömäsoittimilla herkuttelua*) und die Bevorzugung extremer Klangbehandlung der Instrumente. Doch ist die Distanz zur Musik der eigenen Zeit nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine gesellschaftliche Positionierung:

Uusi akateemikko **ei** näet ole mikään esteettisen **norsunluutornin asukki**, vaan vastuunsa tunteva luova persoonallisuus: muusikko **ihmisyhteisön osana** ^{cxxlvii} (ebd.: 7). ⁸⁷³

In denjenigen Zuschreibungen zu Kokkonens Musik, die aus dem semantischen Feld der Reduziertheit stammen, finden sich signifikante interdiskursive Überschneidungsmerkmale zu Realisationen der Reduziertheitsfigur bei Sibelius. Der folgende Ausschnitt ist ein besonders profiliertes Beispiel:

Kokkonen on päättäväisesti hylännyt myöhäisromantiikan, eritoten **Richard Straussin aistillisen asenteen** ja hakeutunut **karumpaan, älyllisesti tietoisempaan** suhtautumistapaan. Voisi sanoa niinkin, että Kokkonen pitää musiikin eetosta paatosta arvokkaampana. [...] **Korkea eetos ostetaan sille, että paatos, välitön tunne vähenee.** ^{cxxlviii} (Johansson 1991: 10.)

Das Adjektiv *karu* und die Opposition zu Richard Strauss als saliente Komponenten reichen aus, um die Äußerung als Realisation der anhand von Sibelius entwickelten Reduziertheitsfigur zu identifizieren. ⁸⁷⁴ Kokkonen tritt anstelle von Sibelius als Filler in den Slot [ANTI-STRAUSS]. Die bei Sibelius häufige Kategorienkookkurrenz von REDUZIERTHEIT, TIEFE und INTROVERTIERTHEIT (s. 6.1.4) wird hier als „intellektuelle Bewusstheit“ (*älyllisesti tietoinen*) und mit der Oppositionsfigur *eetos*<>*paatos* als Verzicht auf unmittelbare Gefühlswirkung realisiert.

⁸⁷³ Die Übertragung des verbreiteten *norsunluutorni* 'Elfenbeinturm'-Bildes auf eine Kritik an (zu) intellektueller zeitgenössischer Musik, die sich ihrer sozialen Verpflichtungen nicht bewusst sei, dürfte sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vollzogen haben. Sie lässt sich u.a. in einem Essay des britischen Komponisten Arthur Bliss aus dem Jahr 1934 nachweisen (Shapin 2012: 7–8).

⁸⁷⁴ Lag es aus vielerlei Gründen nahe, Sibelius und Strauss zu vergleichen, die unter anderem ja die nahezu synchrone Lebensspanne verband, so verweist der mit Blick auf Kokkonen um mehrere Stilepochen verschobene Strauss-Vergleich darauf, wie stark die Sibelius->Strauss-Opposition im finnischen Musikdiskurs verankert ist und wie sehr das Denken in Finnland noch im späten 20. Jahrhundert durch Kategorien früherer musikgeschichtlicher Epochen geprägt war: Dass ein 1921 geborener Komponist nicht mehr der Ästhetik der Spätromantik folgt, würde wohl in anderen Musikdiskursen vor dem Hintergrund des musikalischen Rahmenwissens als Selbstverständlichkeit ungesagt bleiben; die explizite Erwähnung ist also diskursspezifisch.

Auch in weiteren Beiträgen werden die Kernwörter *vastalause* und *protesti* mit Kokkonens Reserviertheit gegenüber Schlaginstrumenten zusammengebracht.⁸⁷⁵ Die Kernstruktur der Protestformel bleibt dabei weiter unzweifelhaft erkennbar

Protestina nykymusiikin lyömäsoitinvaltaisuutta vastaan voitaisiin kenties pitää sitä, että säveltäjä on kokonaan luopunut tästä soitinryhmästä Opus sonorumissa. Nykymusiikkia ilman ksylofonin kalinaa, maracasien sähinää ja rumpujen jyrinää!^{ccxlviii} (Tawaststjerna 1965: 15.)

[...] sillä teos on itse asiassa tarkoituksellinen **vastalause** samaisen tyyliuunnan liiallisuuksiin menneelle **lyömäsoitinten käyttöön**^{ccxlix} (Korpinen 1971: 8).

Dieser Strang geht jedoch auch auf Kokkonens ästhetische und musikhistorische Selbstverortung in dem Credotext *Mihin uskon aikamme musiikissa* (Kokkonen 1960) zurück:

[...] vaikka objektiivisesti olen joka hetki valmis myöntämään **Debussyn** nerokkuuden, **hänen musiikkinsa sanoo minulle nykyisin melko vähän**. [...] Jotta lähtökohta-alue tulisi selvemminkin kartoitetuksi, mainitsen myös **esimerkin musiikista, johon en ole koskaan uskonut**, en ennen enkä nyt. [...] **Richard Straussin** „Ein Heldenleben“ [...]. Esimerkkinä musiikista, johon uskoin jo koulupoikana ja **johon uskon yhä**, haluan mainita **Sibeliuksen Neljännen sinfonian**.^{cccl} [...] (Kokkonen 1960: 73–74.)

Auch dieses Muster ist aus dem Sibelius-Diskurs bekannt: Die französische Tradition wird respektiert, aber nicht adaptiert; aus der deutschen wird die neudeutsche Spätromantik als oberflächlich abgelehnt. Kokkonen positioniert sich genau in dem Slot, der sich im Diskurs zu Sibelius' 4. Sinfonie geöffnet hatte. Die Diskursmacht dieses Beitrags lässt sich noch Jahrzehnte später an Reformulierungen ablesen.⁸⁷⁶

[...] Kokkonen ei säveltäjänä jatka Wagner-Mahler-**Richard Strauss**-Schönberg -linjaa **eikä myöskään impressionismia**. Sen sijaan hänen lähtökohtinaan olivat **meidän aikakaudemme** säveltäjistä **Bartók** ja kenties myös **neljännen sinfonian Sibelius**.^{cccli} (Tawaststjerna 1985: 22.)

⁸⁷⁵ Heininen (1972: 154) führt aus, dass Kokkonens Abneigung gegen Schlaginstrumente aus Hörerfahrungen mit zeitgenössischer Musik auf einer Auslandsreise Ende der 1950er Jahre resultiere. So wiederholt sich hier mit dem Verweis auf den Komponisten als Quelle auch diese Komponente des Musters.

⁸⁷⁶ Dass Bartók vierzig Jahre nach seinem Tod noch als „Komponist unserer Epoche“ bezeichnet wird, verweist erneut auf die Rezeptionsverzögerung tatsächlich aktueller Musik in Finnland (s. 2.1.5) – jedenfalls in denjenigen Kreisen der finnischen Musikwissenschaft, als deren damals führender Vertreter Tawaststjerna gelten durfte.

Die Konstellation geläufiger Namen steht dabei ebenso wie die anderen in diesem Text angeführten für spezifische fachlich-ästhetische Frames. Mit der *ex negativo*-Verortung muss erneut das Ungesagte als diskursives Komplement und Ausdruck von Kontradiktion durch Verschweigen mitgelesen werden: Die komplette mitteleuropäische Nachkriegsavantgarde wird nicht einmal erwähnt.⁸⁷⁷ Deutlich wird der Einfluss des Komponisten als *ideology broker*: Kokkonen gibt sich auch in seinen eigenen Diskursbeiträgen als Gewährsmann einer zeitlosen, maßvollen Moderne und Gegenentwurf zur (mitteleuropäischen) Avantgarde. Das Gegenbild (so weit überhaupt im engen Sinn zeitgenössische Musik angesprochen wird) bleibt anonym oder verbirgt sich in (polemischen) Einwortformeln wie *darmstadtalaisuus* (s. auch S. 121).

6.2.4.2 *Sinfonikko*-Diskursstrang: Sibelius' Erbe und Vertreter der Hochkultur

Nummi eröffnet seinen Text mit einer kombinierten Würdigung Kokkonens und der Sinfonie an sich, die sprachlich so konstruiert ist, dass sie eine Ineinssetzung von Komponist, Gattung und nationaler Kultur evoziert.

Joonas **Kokkosen kanssa tulee** Suomen Akatemian kuvaan **sinfonia**, eräs niistä sivistysmuodoista, jonka alueella **kulttuurimme** on yltänyt **universaaliin saavutuksiin**.^{ccliii} (Nummi 1963: 4).

Die Sinfonie ist also mehr als eine musikalische Gattung, sie ist eine Kulturform, die mit Kokkonen verbunden, vor allem aber metaphorisch personalisiert und als grammatisches Subjekt des Satzes ins Zentrum gerückt wird. Nummi charakterisiert kurz Kokkonens Vorgänger auf der Position, um dann fortzufahren:

Joonas **Kokkosen myötä sibeliaaninen perinne saa paikkansa tärkeimmässä kulttuuri-instituutiossamme** – ei minään kalpeana epigonismina, vaan luomisen linjan absoluuttisuutena. Uusi akateemikko on näet täysiverinen ”puhtaan musiikin” edustaja – lineaarikko, sinfonikko, jolle sävellellisen luomistapahtuman ydin on ”satsi”, itse sävelkudos, juuri ja vain se, mitä tapahtuu sävelten kesken.^{ccliii} (Nummi 1963: 4.)

Die Wortfamilie um *sinfonia* wird nach dem mottoartigen TextEinstieg noch in drei Passagen aufgegriffen. Dabei kommen – neben neun Tokens dieses Lexems – die Ableitungen *sinfonisuus*, *sinfoniallinen/sinfoniallisuus* (2) und *sinfonikko* (2) zum

⁸⁷⁷ Der einzige zum Entstehungszeitpunkt des Textes noch lebende Komponist, den Kokkonen als Vorbild gelten lässt, ist Frank Martin (Kokkonen 1960: 75), ein damals bereits 70-jähriger Vertreter einer gemäßigten Moderne. Implizit beantwortet der Text also die mit dem (von der Redaktion vorgegebenen) Titel gestellte Frage, woran der Komponist in der Musik seiner eigenen Zeit glaube, mit „an nichts“.

Einsatz. Zwar differenziert Nummi zwischen *sinfonisuus* und *sinfoniallisuus*, doch wird im Satzkontext nicht evident, ob er damit eine Unterscheidung zwischen ‚Sinfonik‘ und ‚Sinfonizität‘ beabsichtigt:

Hänelle *sinfonisuus* on myötäsyntyinen ominaisuus, tapa hengittää, elää musiikissa. Tästä syystä *sinfoniallinen* luominen on ja pysyy hänelle korkeimpana, täydellisimpänä musiikin alueena.^{ccliv} (Ebd. [Sperrungen orig.].)

Worin die Kokkonen'sche Sinfonizität besteht, wird kaum argumentativ elaboriert.⁸⁷⁸ Wiederholt und verstärkt wird hingegen die Personifikationsfigur, die Kokkonen als gleichsam eins mit der Sinfonie charakterisiert und deren Einordnung als höchste Formgattung bekräftigt. Die nächste Wiederaufnahme des *sinfonisuus*-Motivs (ebd.: 5) reiht *Musiikkia jousille* als *jousisinfonia* in die sinfonische Werkreihe Kokkonens ein und schließt damit an die Zuschreibungen aus einigen frühen Rezensionen an. Lediglich in der letzten Wiederaufnahme (ebd.: 6) wird mit der Kookkurrenz von *sinfonia* und *muodollinen logiikka* 'formale Logik' eine kompositionstechnische Eigenschaft der Werke genannt. Alle anderen Prädikationen und Propositionen sind Setzungen, die auf die Argumentationsfigur der Verbindung zwischen kultureller und musikgeschichtlicher Bedeutung der Gattung und des Komponisten abzielen. Allerdings geht Nummi an einer Stelle mit der aus den Rezensionen zu *Musiikkia jousille* bekannten botanischen bzw. biologischen Metaphorik auf formale Prozesse ein, womit implizit eine Verbindung zwischen Sinfonizität und organismischem Wachstum hergestellt wird:

Muodollinen ajattelu tuo mieleen sekä Schönbergin että Sibeliuksen: **alun solunomaisesta, tiiviistä materiaaliryhmittymästä kasvaa koko teoksen muoto**^{cclv} (ebd.: 6).

Im Diskurskontext innovativ ist der Vergleich mit Schönberg, der eine neue Variante der Verortung in einer deutschen Traditionslinie einführt. Die Verbindung zu Sibelius war bereits im Einstieg über die sinfonische Tradition hergestellt worden. Im Anschluss an die oben zitierte Passage jedoch konstatiert Nummi, dass Kokkonens musikalische Denkweise in vielerlei Hinsicht genau das Gegenteil zu der von Sibelius sei, so dass er argumentativ einen anderen Weg sucht, um die Konnektion zu untermauern:

Sanoisin kysymyksessä olevan pikemminkin sielullisen yhtäläisyyden, kummankin säveltäjän hakeutumisen samalle **alkulähteelle, luovan suomalaisen kulttuurin ytimeen**. Kokkoselle on

⁸⁷⁸ Dies ist allerdings auch ein Grundproblem des Begriffs. Finscher (2022: VIII.1.) verweist auf die „ganz allgemeine und oft vage Idee des *Symphonischen*, worunter meist ein thematisch durchgearbeiteter Orchestersatz verstanden wird“ [Kursivierung orig.].

sukua Neljännien, Kuudennen ja Seitsemännen sinfonian maailma: **kontemplatiivinen luonnonmystiikka**, sävelellisen ajatuksen nousu ja laskeutuminen takaisin luovaan hiljaisuuteen, **solun, molekyylin, atomin kosmokseen**. Kokkosen, kuten kypsän Sibeliuksenkin, elämäntunne on kosminen.^{cclvi} (Ebd.)

Es sind also der „Kern der schöpferischen finnischen Kultur“, die „kontemplative Naturmystik“⁸⁷⁹ und der „Kosmos von Zelle, Molekül und Atom“, der die beiden Komponisten verbindet.⁸⁸⁰ Solche Gedankengänge, einschließlich der Argumentationsfigur der Sibelius-Konnotation über den gemeinsamen Nenner der Organizität, wirken in diskurstypischen Reformulierungen wie der zuvor (s. S. 409) zitierten Salmenhaaras nach.

Die „Sinfonizität“ (*sinfonisuus*) von Kokkonens Stil wurde ja bereits in den Rezensionen zu *Musiikkia jousille* betont und mit Zukunftshoffnungen verknüpft. In einer kurz vor der Uraufführung seiner 1. Sinfonie erschienenen Kritik zu dem Werk heißt es:

Säveltäjän sinfoniaa odoteltaessa on tyydyttävä toteamaan, että se [scil. *Musiikkia jousille*] eittämättä on parasta musiikkia, mitä meillä on Sibeliuksen jälkeen sävelletty^{cclvii} (Heikkinen 1960: 16).

In einer Rezension zu deren Uraufführung wird dann die Erwartung als eingelöst bestätigt⁸⁸¹ und Kokkonen (und niemand anderes) in die legitime Nachfolge von Sibelius als führender finnischer Sinfoniker seiner Zeit eingesetzt.

Suomalainen sinfonia on sitten Sibeliuksen^[882] **saanut kauan odottaa uudestisyntymistään**. Sinfonioita on kirjoitettu, mutta aniharvoja poikkeuksia lukuunottamatta uutuudet

⁸⁷⁹ Man beachte, wie die Figur des abstrakten Naturbezugs bei Sibelius in die Argumentationskette einfließt.

⁸⁸⁰ Die tautologische Struktur dieser Argumentation braucht, auch im Lichte der Analysen zu der Organizitätsfigur (6.2.3), kaum weiter erläutert zu werden: Auf der molekularen oder atomaren Ebene kann quasi alles zu allem werden, ohne dass die Verbindung noch signifikant wäre.

⁸⁸¹ Eine gewisse strukturelle Ähnlichkeit zu dem Muster aus Erwartung und Bestätigung um die Uraufführung von Sibelius' *Kullervo*-Sinfonie (s. S. 58) ist nicht von der Hand zu weisen.

⁸⁸² Die dehnbare Zeitangabe *sitten Sibeliuksen* 'nach Sibelius' kann kaum die damals erst drei seit Sibelius' Tod vergangenen Jahre meinen, eher wohl die Zeit nach dessen 7. Sinfonie (1924). Gut 35 Jahre nachsibelianischer Sinfonik in Finnland werden so als überwiegend nachrangig eingestuft und zugleich die Kokkonen'sche *sinfonisuus* als nahezu einziger berechtigter Gattungszugriff festgelegt. Die Anspielung auf Sinfonien, die *viisastelevia* 'neunmalklug, sophistisch' statt *viisaita* 'weise' seien, könnte sich konkret auf Paavo Heininens für damalige finnische Verhältnisse avantgardistische 1. Sinfonie beziehen, deren skandalöse Uraufführung 1959 stattgefunden hatte.

ovat olleet jo syntessään vanhoja, kehion⁸⁸³] iänikuiseen kaavaan mitenkuten sullottuja, kehitellyssään vatvovia, ”syvällisyydessään” ikävystyttäviä, **viisastelevia, ei viisaita**, sinfonisia vain nimessään. Yleisradion tilaama **Joonas Kokkonen ensimmäinen sinfonia** sai tiistaikonser-tissa kantaesityksensä: **olemme päässeet taas ”kultakantaan” pulavuosien jälkeen**. Kokkonen säveltäjänprofiili on jyrkkytydessään aidon **sinfonikon**.^{cclviii} (L. 1960: 7.)

Signifikant auffällig ist allerdings, das Kokkonen zwar mit Sibelius und, aus der deutsch-österreichischen Traditionslinie, vor allem Brahms und mit gewissem Abstand Bruckner konnotiert wird. Der Name Beethovens jedoch, als dessen Nachfolger Sibelius etabliert wurde, bleibt als Referenzpunkt im gesamten Kokkonen-Diskurs unerwähnt, so dass von einem Unsagbaren gesprochen werden kann. Die sorgfältige Umgehung der Kookkurrenz Kokkonen-Beethoven zeigt die Exklusivität der Position: Andere im Sibelius-Diskurs wichtige Slots konnten in Wiederaufnahmen oder Reformulierungen mit Kokkonens Namen gefüllt oder einzelne Komponenten auf seine Musik übertragen werden. Die spezielle Rolle der Beethoven-Nachfolge war jedoch bereits diskursstrategisch erfolgreich und exklusiv mit Sibelius besetzt.

Dass die Prädikation des Sinfonikers, vom Musikdiskurs ausgehend, umfassendere Bedeutung hatte, lässt sich daran ablesen, dass Rainio in ihrer Einführung in den finnischen Sachstil – einem Standardwerk der Sprachpflege – einen Vortrag Kokkonens zitiert, wenn es um die Auseinandersetzung zwischen *taide* ‘Kunst’ und *viihde* ‘Unterhaltung’ geht:

[...] Eräiden äärimmäisten mielipiteiden mukaanhan näyttää siltä, että **sinfonioiden säveltäjä on tällä hetkellä musiikkikulttuuriamme uhkaava pahin vaara**, jonkinlainen **yhteiskunnan loinen**, josta pitäisi päästä pikaisesti eroon^{cclix} (Kokkonen o. J. [1968], zitiert nach Rainio 1974 [1968]: 151–152⁸⁸⁴).

883 An dieser Stelle ist einer der ganz seltenen Fälle zu vermerken, in denen ein Krohn’scher Formenlehreterminus (s. 4.1.8) in bivalenter Kommunikation erscheint.

884 *Loinen* bezeichnete ursprünglich in der sozialen Hierarchie der finnischen Landbevölkerung eine Arbeitskraft ohne eigene Wohnung, die beim Arbeitsherrn mit verköstigt wurde, d.h. die Entsprechung zur Grundbedeutung von gr. *parasitos* ‘Mit-Esser’ (s. zur Begriffsgeschichte Musolff 2011: 109–112). Die Bedeutungsübertragung bzw. -verschiebung zu ‘Parasit, Schmarotzer’ steht im heutigen Finnisch jedoch im Vordergrund; die Verbindung mit der „Gefahr“ für die Gesellschaft belegt dies im obigen Zitat. Die Metaphorik des Parasitismus in der Musikkultur ist fatalerweise aus Wagners „Judenthum in der Musik“ geläufig, wo die Musik als „Lebensorganismus“ bezeichnet wird, dessen sich „außerhalb liegende(n) Elemente [...] bemächtigen, aber nur um ihn zu zersetzen; dann löst sich wohl das Fleisch dieses Körpers in wimmelnde Vielbeigkeit von Würmern auf“ (Wagner 1869: 31). – In der überarbeiteten Druckfassung (Kokkonen 1992) des 1968 gehaltenen Vortrags ist das Zitat allerdings nicht auffindbar, und Rainio gibt ihre genaue Quelle nicht an.

Kokkonens polemische Wortwahl ist ein Verweis auf die „Kulturkämpfe“ (Rainio 1974 [1968]: 150) in der finnischen Gesellschaft in den 1960er Jahren, die auch am Sprachgebrauch des Musikdiskurses ablesbar sind und für die zahlreiche Äußerungen Kokkonens und seiner Befürworter stehen. Auf diese Auseinandersetzungen wird im Diskurs immer wieder angespielt, und ähnlich wie bei der Abgrenzung von der mitteleuropäischen Avantgarde wird auch hier von der Strategie der Anonymisierung des Gegners Gebrauch. Kokkonen greift später die von Nummi geprägte polemische Formel *arktinen sinfoniaviha* 'arktischer Sinfonienhass'⁸⁸⁵ auf (*Helsingin Sanomat* 28.2.1973: 14) und stilisiert damit auch sich selbst, den modellhaften *sinfonikko*, als mögliches Ziel von Angriffen.

Auch an diesem Diskursstrang zeigt sich, dass *sinfonia* mehr ist als ein Fachterminus oder eine Gattungsbezeichnung. Die darum im finnischen Musikdiskurs angelagerten Äußerungen – von dem Artikel aus *Suometar* 1849 (s. 4.2.2), der die Sinfonie erstmals in Finnland als höchste Form der Musik proponierte, über die Sinfonik von Sibelius' als kollektives Identifikationssymbol, aber auch als Synonym für Hochkultur und Schwerverständlichkeit bis zur Sinfonie als angeblichem Hassobjekt und polemischem Fahnenwort – stehen für eine extreme Aufgeladenheit des Lexems. An dem *sinfonia/sinfonikko/sinfonisuus*-Strang im Kokkonen-Diskurs lassen sich aber auch Diskurskoalitionen besonders anschaulich ablesen: Hier konstruiert eine Gruppe von Akteuren⁸⁸⁶ – den Komponisten selbst eingeschlossen – eine Ideologisierung einer musikalischen Gattung, über die einerseits die Möglichkeit postuliert wird, gesellschaftliche Einheit in einer als krisenbelastet wahrgenommenen Zeit herzustellen, andererseits aber Abwehrreflexe gegen eine Infragestellung dieser traditionellen Ordnung transportiert werden. Der gesamte *Sinfonikko*-Diskursstrang kann damit als komplexe Negation kultureller und

⁸⁸⁵ Die Diskursformel *arktinen sinfoniaviha* geht auf einen Zeitungsartikel aus dem Jahr 1969 zurück (wieder-abgedruckt in Nummi 1994: 31–34). Kokkonen verwendet sie in einer Rede zur jährlichen Stipendienverleihung der finnischen Kulturstiftung im Februar 1973 (*Helsingin Sanomat* 1973: 14). Anfang März 1973 erscheint auch die Kookkurrenz von *sinfoniaviha* und *loiseläin* (venemies 1973: 6). Es ist also denkbar, dass Kokkonen beide Stigmawörter in der Rede – mit der rhetorischen Strategie der Stigmatisierungsumkehr – verknüpft und damit auch die Wendung aus dem von Rainio zitierten Vortrag reformuliert hat. Zum Bild des (angeblichen) „arktischen“ Hasses auf Hochkultur im finnischen Elitismuskurs s. Mononen (2014: 85–99).

⁸⁸⁶ Nummis Sprachhandeln ist ein gutes Beispiel für die „Überdeterminiertheit“ (Schimank 2010: 167) sozialer Akteursrollen: Agiert er als *homo sociologicus*, weil er konservativen Normvorstellungen folgt und sie propagiert, als *homo oeconomicus*, weil er sich von einer positiven Bewertung der Machtfigur Kokkonen im Gegenzug Unterstützung für seine Laufbahn erhofft, als Identitätsbehaupter, weil er eine bestimmte Positionierung finnischer Musik als einzig gültige durchsetzen will, oder als *emotional man*, weil seine Begeisterung für Kokkonen ja durchaus echt sein kann? Für jede Zuordnung ließen sich Belege finden, doch keine ist völlig eindeutig.

gesellschaftlicher Umbruchs- und Modernisierungsprozesse der Nachkriegszeit gelesen werden. Dies wird nicht zuletzt daran deutlich, dass eine elaborierte positive Definition von *sinfonisuus* nicht gegeben wird: Bei allen Hochwertkonnotationen erscheint auch die Sinfonie als *ex negativo* definierter Teil einer impliziten Oppositionsfigur, mit der erneut das Denkbild von (finnischer) Musik als Protest gegen einen oberflächlichen Zeitgeist realisiert wird.⁸⁸⁷

6.2.4.3 *Akateemikko*-Diskursstrang: Der Komponist als nationale Institution

Nummis Schlüsselausblick unterstreicht, welche Perspektive er mit der Ernennung Kokkonens zum *Akateemikko* verbindet:

Suomalaisen musiikkiyleisön luominen sanan aktiivisessa ja kriittisessä keskieuropalaisessa merkityksessä on oleva – niin uskomme – se linja, jolla uusi akateemikko tulee todella toimimaan – kaikin asemansa suomin arvovallan aseina^{cdx} (Nummi 1963: 7).

Die Phrase *suomalaisen musiikkiyleisön luominen* ‘Schaffung eines finnischen Musikpublikums’ eröffnet in Verbindung mit *keskieurooppalainen* mehrere Interpretationsmöglichkeiten. Zunächst einmal verweist die Orientierung an mitteleuropäischen Kulturvorstellungen bei der Schaffung einer finnischen Musikgemeinschaft auf das noch immer präsente Selbstverständnis als *receiver country* an der europäischen Peripherie. Der semantische Rahmen des Lexems allerdings erschließt sich vor allem bei der Betrachtung der damit ausgeschlossenen Merkmale. „Mitteleuropäisch“ muss auch hier im übertragenen Sinne gelesen werden; eindeutig ist daran nur die Opposition zur nordöstlichen Peripherie (und zum sozialistischen Osteuropa). Eingedenk der in Nummis Text angelegten Traditionslinie Bach-Brahms-Hindemith-Kokkonen ist es jedoch vor allem die deutschsprachige Musiksphäre, die als Vorbild imaginiert wird. „Mitteleuropäisch“ kann sich damit aber vorrangig nur noch auf die Projektion eines in der Vergangenheit liegenden (Bildungs-)Ideals aus finnischer Perspektive, nicht auf die tatsächliche zeitgenössische Situation beziehen.⁸⁸⁸

⁸⁸⁷ In gewisser Weise ist daher auch charakteristisch, dass Kokkonens Antiavantgardismus mit ausgesprochen komplexen und reichhaltigen Instanzen realisiert wird (s. auch Tab. 25), während die bei der Elaborierung der Sinfonizität verwendete Lexik vergleichsweise stereotyp und einförmig erscheint.

⁸⁸⁸ Der Widerspruch lässt sich vor allem in der Verbindung von *keskieurooppalainen* mit *kriittillinen* ‘kritisch’ im Zusammenhang mit zeitgenössischer Musik erkennen, denn der geistige Hintergrund der avancierten mitteleuropäischen Musik dieser Zeit war ja durch die Kritische Theorie geprägt. Das allerdings kann Nummi (zumal eingedenk dessen, dass Adorno zu dieser Zeit im

Mit ähnlich vielen Tokens ist die Lexemgruppe vertreten, die auf die finnische Nation, Gesellschaft und Kultur verweist. Sehr viel häufiger als mit der expliziten Erwähnung von *suomalainen* (das Adjektiv erscheint nur drei Mal im Text) geschieht dies über die Personalform bzw. das Possessivsuffix der 1PL, und diese Instanzen kookkurrieren musterartig mit Ausdrücken der Bedeutung oder Leistung:

kulttuurim^{mme} on yltänyt | tärkeimmässä kulttuuri-instituutiossam^{mme} | dramaattisesti käsitetyt myyttimaailmam^{mme} kautta | sodanjälkeisen musiikkim^{mme} merkkiteokseksi | akateemikkom^{mme} | lujemman kivijalan luomiseen musiikkielämällem^{mme}^{cclxi}

Kokkonens Verortung im internationalen musikästhetischen Zeitkontext wird in späteren Beiträgen ihrerseits mit geopolitischen Assoziationen verknüpft:

Joonas Kokkonen on kehittynyt **täys-eurooppalaiseksi**. Hän ei ole syntyvän uuden yhteisön suomalainen ulkojäs, vaan on **täydellisesti integroitunut siihen**. Mutta hän ei ole luopunut hivenen vertaa itsenäisyydestään, **ei seuraa Darmstadtin** [...] reseptejä [...]. Joonas Kokkonen on aina ollut hyvin perillä siitä **mitä tapahtui ns. suuressa maailmassa**. Hän on tehnyt siitä ainoan mahdollisen johtopäätöksen: **luonut oman maailman, joka on kasvanut suuressa**.^{cclxii} (Tawaststjerna 1971: 20.)

Die Argumentation Tawaststjernas enthält allerdings einen logischen Bruch: Wenn Kokkonen den im Mitteleuropa der frühen 1970er Jahre bestimmenden Richtungen nicht folgt, wie ist er dann in dieses als musikalische und politische Gemeinschaft betrachtete Europa „vollständig integriert“ (*täydellisesti integroitunut*)? Angesichts von Kokkonens „eigener Welt“ (*oma maailma*) liegt die Frage nahe, ob in dem ostentativen Hinweis auf seine Eigenständigkeit und Unabhängigkeit nicht vielmehr ein Hinweis auf eine (kulturelle) Sonderstellung Finnlands zu sehen sein könnte. Die Inbeschlagnahme Kokkonens als Nationalkomponist konnte schließlich im Diskurs durchaus xenophobe Züge annehmen:

Mielestäni lieenee tämä se tie, jota **meikäläisen nykymusiikin** tulisi kulkea, jotta se kykenisi **irrottautumaan ja erottautumaan vieraista aineksista suomalaisiksi uudeksi musiikiksi**, jossa soi **kalevalaisuus** esiin aikamme ihmisen sanelemana^{cclxiii} (J. Pesola 1965: 9).

Stellenweise erinnert die Überhöhung Kokkonens zum Idol auch an die panegyrischen Sibelius-Huldigungen des frühen 20. Jahrhunderts (s. 2.2.5):⁸⁸⁹

finnischen Musikdiskurs kaum rezipiert wurde) nicht gemeint haben, lässt sich doch aus seinem Text verlausliert ablesen, dass er Kokkonens Ablehnung der Avantgarde teilt.

⁸⁸⁹ Zwar müssen hier Medien und Akteure kritisch im Blick behalten werden: Die zitierten extremen Äußerungen stammen aus einer provinziellen sowie einer der nationalkonservativen *Koomus*-Partei nahestehenden Zeitung. Dennoch repräsentieren sie inhaltlich durchaus zentrale

Unohtumaton oli Joonas Kokkosen juhlakonsertti, sanoin kuvaamattoman arvokas ja **merkittävä isänmaalle ja koko maailman musiikille**^{cclxiv} (Aaltoila 1971: 12).

Die Nobilitierung Kokkonens als (erster) Nationalkomponist nach bzw. seit Sibelius steht mithin außer Zweifel. Die folgende Passage bei Nummi ist damit hinsichtlich der zahlreichen Anschlussstellen an den finnischen Kultur- und Selbstverständnisdiskurs zentral:

Kokkonen on löytänyt tien maailmaansa sodan raunionäkymien ja aikamme nuivasti äyl-lisen konstruktivisuuden läpi. **Sibelius** löysi sinne eddalaisittain, dramaattisesti käsitetyn myyttimaailmamme kautta. Myös kehityksessä **Helkavirsien** ensimmäisestä sarjasta toisen staattisempiin, mutta henkisesti rajattomasti mittavampiin luonnonmyytteihin on kysymys samantapaisesta hakeutumisesta, ja samaan tähdännee myös **tiettyjen veljesten vaellus** Hiidenkiveltä loppusivujen kultaisina lainehtiville viljavainioille.^{cclxv} (Nummi 1963: 6.)

Die nur in genauer Kenntnis der finnischen kulturellen Diskurse dekodierbare Passage ist eine viergliedrige Isotopiekette von Anspielungen auf finnische Entwicklungsnarrative:⁸⁹⁰

- (1) Kokkonen findet den Weg in seine eigene Welt aus den Ruinen des Krieges;
- (2) Sibelius fand diesen Weg (zu den – im Text zuvor erwähnten – klassizistischen letzten drei Sinfonien) über die finnische Mythologie (in seinem früheren Werk);
- (3) Eino Leino in der Entwicklung vom ersten zum zweiten Band der *Helkavirsiä*.⁸⁹¹
- (4) Die „gewissen“ *Sieben Brüder* Aleksis Kivis auf ihrer Wanderung (*tiettyjen veljesten vaellus*), auf der sie sich von rohen Waldbewohnern zu alphabetisierten Bauern entwickelten.

So bindet Nummi Kokkonen in das finnische Entwicklungsnarrativ ein, doch der Verweis auf zentrale Figuren der finnischen Kultur ist strukturell nicht ganz kohärent. Die Heterogenität, die bei genauerem Hinsehen keiner klaren isotopischen Musterbildung folgt, ist einer strategisch zugespitzten Variationsreihe geschuldet: Kivis kultureller Schlüsseltext steht für die klassische finnische Bildungserzählung, das Hinter-sich-Lassen eines mythischen Dunkels zugunsten eines Bildungsideals.

Stränge im Gesamtdiskurs und verweisen auf die Resilienz des anhand von Sibelius etablierten Textmusters der panegyrischen Rezension im finnischen Musikdiskurs.

890 Zum finnischen Bildungsprojekt im Kontext der Musik, speziell des Opernbooms der 1970er Jahre sowie dessen Anschluss insbesondere an das Narrativ der zu zivilisierenden bzw. sich selbst zivilisierenden „Waldfinnen“ s. ausführlich Heiniö (1999; insbes. 15; 38–39).

891 Die in zwei Bänden (1903 und 1916) erschienene, von Volksdichtung und *Kalevala*-Mythologie inspirierte Gedichtsammlung gilt als Leinos Durchbruchswerk. Im *Helka*-Singfest, das zur Pfingstzeit gefeiert wird, mischen sich vorchristliche und christliche Traditionen.

Leino steht für die Weiterentwicklung innerhalb eines literarischen Werkes bei gleichbleibender Thematik, Sibelius für die Sublimierung einer mythologisch inspierten Nationalromantik. Kokkonens Weg schließlich wird einerseits durch den Rückblick auf die Singularität der Kriegserfahrung gekennzeichnet und damit in ein *per aspera ad astra*-artiges Wiederaufbaunarrativ eingebunden. Andererseits kann er an die durch Sibelius errungene Klassizität anschließen: Die (für die Identitätsfindung wichtige) mythologisch-folkloristische Phase musste ebenso überwunden werden wie die Gefahr einer „abweisend intellektuellen Konstruktivität“ (*nuivasti älyllinen konstruktivisuus*). Diese Formulierung ist einer der vielen diskursspezifischen Füller für den Slot ZEITGENÖSSISCHE MODEN in der Kokkonen-Variante der Formel vom Protest gegen bestimmte (angebliche) Auswüchse der Moderne. Da Nummi jedoch eingangs die Abstraktion von Kokkonens ihrerseits ganz und gar absoluter Formalästhetik verpflichteter Tonsprache so positiv heraushebt, ist die Betonung des Mystischen, über die der Anschluss an Sibelius hergestellt wird, umso wichtiger.⁸⁹² Wie sich diese „Naturmystik“ (*luonnonmystiikka*) konkret musikalisch realisiert, wird bei Nummi allerdings nicht ausgeführt.

6.2.5 Zwischenfazit zu Fallstudie II

Die Charakterisierung Kokkonens im Kontrast zu seinem Konkurrenten Erik Bergman um die Position des *akateemikko*, wie sie Kari Rydman formuliert, liest sich wie ein Komprimat großer Segmente des Diskurses:

Näissä kaikissa teoksissaan hän on käsitellyt musiikillista materiaaliaan **periaatteessa muuttumattomalla tavalla**; hänen musiikkinsa on **tyylillisesti selkeätä ja ilmeeltään ja kehitykseltään tasaista**. Erik Bergman puolestaan on aivan vastakkainen tyyppi, suurten tyylivaihteluiden, **eksoottisten ja usein kirjallisten aiheiden käyttäjä, koloristi, skaalaltaan Kokkosta paljon laajempi**. [...] Kokkonen - Bergman [...] klassisisti – romantikko, valmiina syntynyt – etsijä, varovaisuus – ennakkoluulottomuus^{clxvi} [...]. (Rydman 1963a: 7.)

In dieser isotopischen Oppositionsfigur wird klar, dass die Entscheidung nicht nur eine institutionelle, sondern auch eine ästhetische Wegscheide der finnischen Nachkriegsmusikgeschichte war. Kokkonen steht für Sicherheit, Berechenbarkeit und Konstanz; wofür er nicht steht, wird in dieser Gegenüberstellung Bergman zugeschrieben: Farbigkeit, Offenheit, Vielfalt.

⁸⁹² Ähnlich wie *orgaanisuus* eine Sublimierung von *luonto* darstellt, könnte man in Kokkonen als *mystikko* eine Sublimierung der *Kalevala*-Mythologie sehen, doch ist Kokkonens Mystik eindeutig christlich konnotiert.

Wenn Kokkonen als „Kekkonen der Musik“ bezeichnet werden konnte, charakterisiert der Diskurs seine Musik dann als kompositorische Epochenreflektion eines Finnlands, das sich auf seine traditionellen Werte beruft und zwischen starken, konfrontativen Positionen einen Mittelweg sucht, der von sorgfältiger Überlegung und maßvollem, von Experimenten absehemdem Vorgehen auf dem Boden sicherer, bewährter Handwerklichkeit geprägt ist? Der Vergleich hat jenseits der Kekkonen-Kokkonen-Wortspielerei durchaus ein sachliches – in der Machtposition der beiden Persönlichkeiten in ihrem jeweiligen Bereich – und sogar sprachliches Fundament: Eine Analyse von Kekkonens Rede- und Schreibstil weist gewisse Ähnlichkeiten zu einigen Attributen auf, mit denen Kokkonens Musik beschrieben wird:

[...] realistinen, **hieman leikkisä, järkiperäinen**, mahdollinen, objektiivissubjektiivinen, impersonainen; **abstrakti; potentiaalisesti dynaaminen; dialektisesti esittelevä**, perusteleva, **hieman deduktiivinen**^{cclxvii} (Saukkonen 1984: 134).

In kulturpolitischer Hinsicht allerdings war Kokkonen wohl eher ein Antipode zu Kekkonen.⁸⁹³ Die oberflächlichen Stilverwandtschaften dürften also vorwiegend auf die Gemeinsamkeit einer für die (nicht nur finnische) Nachkriegszeit in vielerlei Hinsicht charakteristischen Tendenz zu einer Versachlichung als Abkehr vom rhetorischen Pathos der Kriegszeit zurückzuführen sein.

Legt man an diese Untersuchung des Kokkonen-Diskurses einen (kritisch) diskursanalytischen Ideologiebegriff (s. zusammenfassend Roth 2015: 132–133) an, so lassen sich musterhaft ideologische Züge identifizieren, u.a. in der Funktion von Überzeugungen als Wissensbasis. Die Analyse hat gezeigt, dass sich diese Ideologien an konkreten sprachlichen Realisationen belegen lassen, etwa mit van Dijks (1998: 32–33) Zusammenstellung linguistischer Indikatoren: WIR-Konstruktionen, Eigenaufwertung/Fremdabwertung und semantische Vagheit. Letzterer wäre auch argumentatorische Vagheit hinzuzufügen: Wie gesehen, werden wesentliche Eigenschaften als *beliefs* (van Dijk 1998: 22) bzw. Setzungen formuliert – also in der Kombination starker epistemischer Modalität mit schwacher Evidentialität. Die Analyse der Argumentationsstrukturen, mit der die Organizität oder Sinfonizität von Kokkonens Musik belegt werden sollte, hat gezeigt, dass diese zirkelartig angelegt sind: Betrachtet man eine größere musikalische Gestalt als organisch, wenn sie sich aus

⁸⁹³ Zur Rolle Kekkonens in den „Kulturkämpfen“ der 1960er Jahre s. im Überblick Meinander (2019b: 328–359). Kekkonen war zwar von seinem Hintergrund ein nationalistischer Antikommunist, seine Kulturpolitik zielte jedoch auf eine gewisse Toleranz und Vielfalt und suchte die Unterstützung jüngerer, linker Intellektueller. Die von Kekkonen mit betriebene Auflösung der elitären zwölfköpfigen Finnischen Akademie im Jahr 1969, von der also auch Kokkonen betroffen war, war einer der kulturpolitischen Schritte in diese Richtung (ebd.: 334–335).

kleinsten Einheiten entwickelt und diese Organizität wiederum als zentrales Kriterium für Sinfonizität, dann erweisen sich beide Eigenschaften als Komponenten eines geschlossenen (Glaubens-)Systems. Dieses wiederum basiert letztlich auf einer Ideologisierung des Organizitätsbegriffs aus dem deutschen Inhalts- und Formalästhetikdiskurs.⁸⁹⁴ Gerade in den Diskurssträngen, in denen besonders deutlich wird, wie Kokkonen sprachlich als Galionsfigur eines eigenen finnischen Weges etabliert werden soll, tritt umso deutlicher hervor, dass dieser Sonderweg jenseits der Avantgarde teils durch einen Rekurs auf das deutsche 19. Jahrhundert konstruiert wird. Dies charakterisiert die Eigenständigkeitsbehauptung im Kokkonen-Diskurs paradoxerweise als *receiver country*-Phänomen; darin wiederum ist eine Reiteration der Abhängigkeit des Sibelius-Diskurses von derselben musikästhetischen und kulturgeschichtlichen Konstruktion zu sehen. Die musterprägende Wirkung von Sibelius' 4. Sinfonie zeigt sich also in gewissermaßen seismographischen Ausschlägen.

Ein zentrales Motiv aus dem Diskurs zu Sibelius 4. Sinfonie, nämlich der Verweis auf eine Protesthaltung gegen vermeintliche oder tatsächliche Effekthascherei und Oberflächlichkeit in bestimmter (zeitgenössischer) Musik, wird auch im Kokkonen-Diskurs in zahlreichen Varianten realisiert. Relevant ist dabei nicht, ob Realisationen des Denkbilds DAS WERK PROTESTIERT GEGEN KURZLEBIGKEIT/OBERFLÄCHLICHKEIT eine explizite Verbindung zwischen den beiden Komponisten beinhalten. Wichtig ist vielmehr, dass die Konstruktion strukturell der in der Sibelius-Rezeption angelegten Oppositionsfigur entspricht, in der der finnische Komponist für das steht, was sich von der Oberflächlichkeit anderer – nicht immer genau bezeichneter, aber kulturräumlich zunächst einmal außerhalb Finnlands positionierter – Musik positiv unterscheidet. Zur Übertragbarkeit auf die musikästhetische Situation der Nachkriegszeit trägt dabei die Strategie des ungenannten Gegenparts bei. Während sich Kokkonens Verortung im Kanon des traditionellen Repertoires und dem der klassischen Moderne konkret kartieren lässt, wird die Gegenposition nahezu ausschließlich pauschal und anonym mit Stilrichtungen, Schulen oder noch allgemeineren, teils polemisch aufgeladenen Bezeichnungen belegt. Das ermöglicht es auch Nichtfachleuten, eigene Stereotype oder Aversionen ohne epistemisches Wissen über die avancierte Musik inner- und außerhalb Finnlands in diese Slots zu projizieren.

⁸⁹⁴ Aus der Darstellung bei Noeske (2012) geht hervor, dass bereits dort ein Glaubenssystem etabliert wurde. Die Realisation des Organischen, das zunächst einmal exklusive Eigenschaft absoluter Musik war (da in Programm- und textgebundener Musik die musikalischen Ereignisse nicht aus einer inneren Notwendigkeit heraus geschehen), wurde auf die Nationalität der Komponisten projiziert (ebd.: 103): Das Organische wurde so zu einer Instanz des (angeblichen) Deutschen in der Musik, womit insbesondere auch Wagners Musikdramen, die dem ursprünglichen Konzept entgegenstanden, als organische Schöpfungen integriert werden konnten.

Die frequente Unterstreichung der nationalen Bedeutung und der Eigenständigkeit Kokkonens erlaubt es wiederum, sich mit ihm als dem Vertreter einer zeitlosen, gemäßigt modernen (nicht: modischen) Musik zu identifizieren, die eine genuin finnische Position in der ästhetischen Debatte der Nachkriegszeit postuliert. Der Unterschied zwischen den Realisationen dieser Konstruktion im Sibelius- und im Kokkonendiskurs ist der, dass es in letzterem Aussagen gibt, die darauf schließen lassen, dass die halbanonyme Opposition nun auch innerhalb Finnlands zu finden ist. Dieser Diskurswandel verweist auf eine Modifikation des adaptierten Heterostereotyps vom asketischen Norden und dessen Übertragung auf die Musik: Die Gleichsetzung der Oppositionen FINNISCH<>EUROPÄISCH und REDUZIERT<>ÜBERLADEN wird in eine nun auch innerfinnisch wirksame Konstruktion HANDWERKLICH, GEMÄßIGT, BESTÄNDIG, HOCHKULTURELL<>EXPERIMENTELL, RADIKAL, KURZLEBIG, SUBKULTURELL überführt.

Auf der Mikroebene wird dies z.B. durch die oben analysierte Lexik von Überhöhung, Meisterschaft und Traditionsbezug realisiert; auf der Akteurebene werden Diskurskoalitionen wichtiger *ideology broker* (etwa Nummi, Tawaststjerna, Aaltoila, Leiviskä) erkennbar. Auf der Makroebene wird eine zum Teil politische Ideologisierung einer ästhetischen Auseinandersetzung sichtbar. Dass diese nun explizit auch mit gesellschaftlichen Auseinandersetzungen entlang der alten innerfinnischen Konfliktlinie WEIß<>ROT (s. 2.1.4) verknüpft wird, unterstreicht einmal mehr in der Retrospektion die Integrationskraft von Sibelius, der – obwohl seinerseits eindeutig dem bürgerlichen Lager zuzurechnen – als Nationalkomponist ganz Finnlands idolisiert werden konnte.

Doch zeigt es auch, warum Kokkonen die gleiche Bindungskraft fehlte: Der Diskurs lässt zwar den sprachlichen Konstruktionsversuch eines Idols⁸⁹⁵ – für den exemplarisch Nummis (1963) Kokkonen-Porträt als Kern- und Bündeltext analysiert wurde – erkennen. Es spricht also einiges dafür, dass in der Diskursgemeinschaft in der Umbruchphase der späten 1950er und frühen 1960er Jahre das Bedürfnis nach einer Erbfigur für Sibelius vorhanden war. Kokkonens Musik und Persönlichkeit, wie der musterhafte Gebrauch von Hochwertwörtern und Kollektivkonstruktionen zeigt, erschienen als dafür geeignete Projektionsfläche. Doch überstand diese Überhöhung Kokkonens zeitlich kaum die aktive Schaffensphase des Komponisten, und der Grund für das Scheitern dieses Idolisierungsprojekts lässt sich an ebenjenen sprachlichen Elementen festmachen, mit denen seine Konstruktion unternommen wurde: Dadurch, dass der Frame KOKKONEN von Anfang an eine ästhetisch, musiksoziologisch, musikhistorisch und gesellschaftlich eng umrissene

⁸⁹⁵ Die Rekonstruktion dieser Idolisierung und ihrer Auflösung folgt im Wesentlichen den bei Custodis (2004: 228–229) herausgearbeiteten Kriterien und Indikatoren.

Position evozierte (wobei seine eigenen Äußerungen zu dieser Positionsbestimmung beitrugen), fehlte es an jener außergewöhnlichen Anerkennung über die Grenzen zwischen Generationen und sozialen Gruppierungen hinweg, die Voraussetzung für eine mehr als episodische Idolstellung ist (Custodis 2004: 229). Die *lineaarikko-sinfonikko-mystikko-akateemikko*-Prädikation erwies sich – und dies ist unmittelbar sprachlich ablesbar – als zu stark exkludierend, um jenseits des (jedenfalls musikalisch, wohl auch politisch) konservativen, nach seiner Vorstellung von abgegrenzt finnischen kulturellen Identifikationskriterien suchenden Teils der Diskursgemeinschaft auf Akzeptanz zu stoßen.

Gerade die *sinfonikko*- und *akateemikko*-Diskursstränge lassen sich in ihrer teils polemisch aufgeladenen Intensität also nur zum Teil unmittelbar aus dem Kokkonen-Diskurs heraus verstehen. Hinter der ostentativen Betonung von Handwerklichkeit, Hochwertigkeit und Verortung in einem Kanon von Komponisten des 18. bis frühen 20. Jahrhunderts steht der Versuch einer Positionierung jenseits einer als Krisensymptom gedeuteten Avantgarde.⁸⁹⁶ Zu den ungenannten oder im Diskurs nur angedeuteten Gegenentwürfen gehört auch die Haltung der avantgardistischen *lastenkamarikonsertti*-Gruppe, die exemplarisch in einem Artikel Ilpo Saunios mit dem programmatischen Titel *Tapaa säveltää maailmassa, jossa kaikki on mennyttä pirstaleiksi* ('Eine Art des Komponierens in einer Welt, in der alles zersplittert ist') zum Ausdruck kommt. Darin findet sich eine ikonoklastische Passage wie die folgende, die sich als Hinweis auf einen anarchischen Gegendiskurs (s. S. 265) identifizieren lässt, weil hier nicht um Deutungen oder alternative Sichtweisen gerungen, sondern die Diskursdomäne disruptiv verlassen und damit Auflösungs- oder Korrekturmöglichkeiten der Boden entzogen wird:

Ismo Kajander on minusta parempi säveltäjä kuin Joonas Kokkonen, tämä johtuu siitä, ettei hän ole säveltäjä ollenkaan. Minusta 60-luvun säveltäjä ei ole säveltäjä, mutta käyttäköön hän silti vapaasti titteliä taistelusäveltäjä tai vaikkapa viheltäjä. **Cookery in colour on** joka tapauksessa **parempi teos kuin Tauno Pykkäsen Opri.**^{cclxviii} (Saunio 1966: 8.)⁸⁹⁷

⁸⁹⁶ Ein zentraler finnischer Diskursbeitrag in diesem Zusammenhang ist der Text *Aikamme musiikin kriisi* 'Die Krise der Musik unserer Zeit' (Kuusisto 1965).

⁸⁹⁷ Ismo Kajander (*1939) ist einer der Pioniere der von Neodadaismus und Fluxus beeinflussten Strömungen im Finnland der 1960er Jahre. Der Nationalromantiker Tauno Pykkänen (1918–1980) war der produktivste finnische Opernkomponist der ersten Nachkriegsjahrzehnte und 1960–69 Intendant der finnischen Nationaloper. Die Kampfansage, die darin besteht, einen umstrittenen Installationskünstler zu einem „besseren Komponisten als Kokkonen“ und ein bebildertes Kochbuch zu einem „besseren Werk“ als eine Oper Pykkänens zu erklären, liegt auf der Hand. Die ab Ende der 1960er Jahre im Tonfall noch einmal geschärften Äußerungen von und um Kokkonen zur Avantgarde ließen sich also auch als Gegenpolemik zu solchen Provokationen lesen.

Der Versuch, Kokkonens Musik über sprachliche Attribuierungen der Organizität, der sinfonischen Einheit und der Sicherheit eines Traditionsbezugs als Ausdruck einer nicht-fragmentierten Welt gegen derartig fundamentale Infragestellungen von Kunstmusik als Kulturpraxis abzugrenzen, lässt allerdings die Frage aufkommen, ob nicht eigentlich umgekehrt der Kokkonen-Diskurs als Ganzes ein Gegen-diskurs gegen die Avantgarde ist oder sich zu einem solchen entwickelt. Die Tatsache, dass Negationen in vielen Diskursbeiträgen sprachlich profilierter erscheinen als die oft stereotypen Beschreibungen dessen, was Kokkonens Musik eigentlich auszeichne, spricht für diese Annahme.⁸⁹⁸

Der Betrachtungszeitraum der folgenden dritten Fallstudie schließt genau in jener kritischen Phase an, in der einerseits Kokkonen mit dem Erfolg seiner Oper *Viimeiset kiusaukset* (1975) wohl den Höhepunkt seiner Reputation und Kanonisierung erlebte und andererseits mit dem Stigmawort *karvalakkiooppera* eine sprachliche Innovation im finnischen Musikdiskurs erscheint, die für eine neue Phase in dem Konflikt zwischen einem konservativ-introspektiven und einem progressiv-internationalen Musikdenken in Finnland steht.

⁸⁹⁸ Dies schließt an die Analyse von De Cillia et al. (1999) zu Identitätskonstruktionen *ex negativo* an (s. 2.2.1).

6.3 Fallstudie III: Kaija Saariaho (1952–2023)

6.3.1 Begründung der Auswahl – Diskursiver Rahmen – Korpus und Dossier

Die dritte Fallstudie untersucht den Diskurs zu einer Komponistin, deren Werk im aktuellen Musikleben präsent ist und die prominent den wichtigen Generationswechsel in der finnischen Musik um die Mitte der 1970er Jahre repräsentierte. Kaija Saariaho wurde spätestens seit Beginn des 21. Jahrhunderts als eine der bekanntesten und erfolgreichsten finnischen Komponistinnen betrachtet (Hargreaves et al. 2011; Korhonen 2007: 178).⁸⁹⁹ Ihre Karriere verlief zudem genuin international, was sie auch vor den bis dahin bekanntesten finnischen Komponisten der ersten Nachkriegsgenerationen auszeichnet.⁹⁰⁰ Saariahos Musik genießt in allen für die zeitgenössische Musik maßgeblichen Kulturräumen bzw. Diskursgemeinschaften weitgehend gleichermaßen hohe Anerkennung.⁹⁰¹ Als Komponistin mit einem starken Schwerpunkt auf elektroakustischer Musik, die seit den frühen 1980er Jahren nicht mehr dauerhaft in Finnland lebte, stand sie allerdings auch für gleich mehrere Brüche mit bis dahin im finnischen Musikleben etablierten Mustern. Die Analyse der Korpustexte hat daher die sprachlichen Realisationen dieser Musterbrüche und ihre Verknüpfungen untereinander im Blick, ohne sie jedoch ins alleinige Zentrum der Untersuchung zu stellen. Zum diskursiven Rahmen gehört auch hier die Einordnung von Persönlichkeit und Werk in diskursspezifisch relevante historisch-politische und musikgeschichtliche Kontexte. Saariahos internationale Etablierung vollzog sich zeitlich weitgehend parallel zu jener kritischen Phase, die Finnland nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion durchlebte und in der zwei zentrale Paradigmenwechsel in der (geo)politischen und gesellschaftlichen Konstellation stattfanden: Der Wechsel von der Neutralität zur EU-Mitgliedschaft und der Übergang zur Hochtechnologiegesellschaft (s. 2.1.6).

899 Dabei muss unterstrichen werden, dass diese Einschätzung sich durchweg nicht allein auf Komponistinnen bezieht, sondern genderübergreifend zu verstehen ist. Zur sprachlichen Problematik der Genderzuordnung von *säveltäjä* in einer Sprache, die kein grammatisches Genus kennt, s. 6.3.5.

900 Ebenso wie Sibelius selbst verließen auch die erfolgreichsten finnischen Komponisten der ersten Nach-Sibelius-Generationen das Land, von Studienaufenthalten abgesehen, nie für längere Zeit. Die nahezu parallel verlaufenden internationalen Karrieren von Saariaho und ihren Kollegen Esa-Pekka Salonen und Magnus Lindberg hingegen führten dazu, dass diese drei Namen oft in einem Atemzug genannt werden, wenn es um den signifikanten Zuwachs internationaler Aufmerksamkeit für finnische zeitgenössische Musik seit den 1990er Jahren geht.

901 Die Unumstrittenheit ihres Ranges ist, angesichts der Probleme, die die international heterogene Sibelius-Rezeption für das finnische Selbstbild noch immer darstellt, ein nicht zu unterschätzendes Element im Diskurs.

In Saariahos Produktion gibt es kein einzelnes frequent als „Durchbruch“ apostrophiertes Werk. Den ersten großen internationalen Erfolg markiert das Orchesterwerk *Verblendungen* (1984), die endgültige Kanonisierung ihrer Position ihre erste Oper *L'amour de loin* (fi. *Kaukainen rakkaus*, UA 2000). Der gattungsspezifisch geprägte Diskurs zu dieser Oper soll jedoch eingedenk der bereits benannten methodischen Probleme und im Interesse der Vergleichbarkeit mit den beiden anderen auf instrumentales Schaffen bezogenen Korpora hier nur am Rande betrachtet werden.⁹⁰² Als konkretes Beispiel für einen werkspezifischen Diskursstrang wurde mit *Lichtbogen* eine relativ frühe, aber repräsentative instrumental-elektronische Komposition gewählt, zu der für einen Textvergleich ausreichendes Material vorliegt.

Das für dieses Kapitel manuell zusammengestellte Korpus besteht aus 228 Dokumenten, darunter mit über 10% (25) ein deutlich größerer Anteil musikwissenschaftlich-analytischer Texte als in den Korpora von Fallstudie I und II, und deckt die Zeitspanne von den ersten öffentlichen Erwähnungen bis zu den Nachrufen ab (s. Abb. 22 und 23 sowie Tab. 26 im Anhang).⁹⁰³ Der diachron-quantitative Schwerpunkt liegt auf der Zeit bis zur finnischen Erstaufführung von *L'amour de loin* (2004).⁹⁰⁴ Eine Besonderheit im Vergleich zur Korpusstruktur der anderen Fallstudien besteht, neben dem deutlich größeren Anteil wissenschaftlicher Texte, in der stärkeren Einbeziehung von Äußerungen der Komponistin in Form von Einführungstexten und Interviews.⁹⁰⁵ Diese „Veränderung der Textsortentopographie“

902 Die Tatsache, dass sich mit Saariaho eine prominente Komponistin aus dem *Korvat auki*-Umfeld der Gattung Oper zuwandte, war angesichts der *karvalakkiooppera*-Polemik ein Paradigmenwechsel, zumal Saariaho die Oper einst als Kunstform der Vergangenheit bezeichnet hatte (Lehtonen 1984a: 11). Das *karvalakkiooppera*-Genre wurde zudem als „männliche“ Operngattung betrachtet (Simonen 1987: 3).

903 Das quantitative Übergewicht auf Artikeln aus *Helsingin Sanomat* bildet die Tatsache ab, dass die Metropolregion das Zentrum der Aufführungspraxis und Rezeption zeitgenössischer Musik in Finnland ist und Saariahos technisch anspruchsvolle Arbeiten zumal in den ersten Jahrzehnten ihrer Schaffenszeit auch nur dort realisierbar waren. Es verweist aber auch auf Konzentrationsprozesse in der finnischen Medienlandschaft, die im medienspezifischen Vergleich der drei Korpora deutlich werden. Mit der Einstellung von *Uusi Suomi* 1991 blieb *Helsingin Sanomat* die einzige finnishsprachige Zeitung in der Hauptstadt mit einem anspruchsvollen Feuilleton.

904 Der Spitzenwert von 13 Beiträgen aus dem Jahr 2005 ist mit dem Erscheinen des Sammelbandes *Elektronisia unelmia* (Sivuoja-Gunaratnam 2005a) zu erklären.

905 Die Frage, zu welchen Teilen die Autorschaft einer Interviewäußerung bei den Befragten liegt, soll hier nicht problematisiert werden. Die im vorliegenden Korpus untersuchten Interviews sind drei Varianten des Textmusters: (1) Traditionelle, nachträglich redigierte Frage-Antwort-Struktur (Linjama 1987); (2) aus Interviewäußerungen generierter Autorentext (Bacon 1988); sowie (3) möglichst exaktes Protokoll von Äußerungen der Komponistin, einschließlich idiomatischer und idiosynkratischer Mündlichkeitsmarkierungen (Siltanen 1982). Ein Vergleich mit dem Skript des Films

(Kämper 2008: 214) ist charakteristisch für Musikdiskurse etwa ab der Mitte des 20. Jahrhunderts: Die Werkeinführung (in Programmheften, Verlagsveröffentlichungen etc.) bildet ein eigenes, frequentes Textmuster, das in gewisser Weise als Weiterentwicklung des Konzertführertextes betrachtet werden kann. Häufig werden diese Einführungen nun von Komponistinnen und Komponisten selbst verfasst; sie erscheinen mithin in besonderer Weise autorisiert.⁹⁰⁶ Einer der fallspezifischen Untersuchungsansätze widmet sich der Frage, ob dies auf eine starke *voice* der Komponistin schließen lässt. Als Kerntexte für das Dossier wurden zwei Texte aus der Frühphase des Diskurses (6.3.2.1, 6.3.2.2) und ein diachron breiterer werkspezifischer Diskursstrang (6.3.3) ausgewählt; in beiden Textgruppen ist eine Werkeinführung der Komponistin enthalten.

6.3.2 Zentrale Diskursstränge und Kernwörter; musterprägende Texte in der Frühphase des Diskurses

Mit dem eingangs der Analyse durchgeführten heuristischen Kodierungsprozess wurden die Konturen der zentralen Diskursstränge sichtbar, die sich in drei strukturelle Kode(groß)familien gliedern lassen:

- (1) Kompositionstechnik/Klangtechnik (spezifischer Fachwortschatz);
- (2) Ästhetische Prädikationen (Klangbeschreibungen, stilistische Einordnungen, ästhetische Werturteile);
- (3) Soziale und kulturelle Konstruktionen (Biographie, Gender, Kulturräume).⁹⁰⁷

Aus diesen Großbereichen wurden für die eingehendere Analyse in den Unterkapiteln 6.3.4, 6.3.5 und 6.3.6 drei repräsentative Sektoren ausgewählt. Eine Übersicht der häufigsten Instanzen (Vorkommen in mindestens 20 von 228 Dokumenten) zeigt

Säveltäjä Pariisista (1986) lässt den Schluss zu, dass letzteres die Ausdrucksweise der Komponistin in dieser Zeit recht authentisch wiedergibt. Darüber hinaus enthalten sowohl wissenschaftliche als auch und vor allem zahlreiche Zeitungsartikel direkte oder paraphrasierte Zitate der Komponistin. ⁹⁰⁶ Sarjala (2005: 121–122) weist darauf hin, dass die Praxis des „verbalen Kontrapunkts“ aus der Feder der Komponistinnen und Komponisten zu ihrem Schaffen in Finnland erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einsetzte. In diesen Äußerungen liegt ein entscheidender Unterschied zu biographisch verarbeiteten Gesprächen und Anekdoten und anderen kolportierten Selbstäußerungen von zweifelhafter Authentizität, wie sie noch den Sibelius-Diskurs prägen. Dass natürlich eine Komponistin in einer Werkeinführung ihrerseits eine unzuverlässige Erzählerin sein kann, steht auf einem anderen Blatt. Hier interessiert jedoch die musterprägende diskursive Dynamik, die von der Autorität des Einführungstextes ausgeht.

⁹⁰⁷ Der biographische Chronotopos spielt im Saariaho-Diskurs eine herausgehobene Rolle. Hako (2022) gibt eine umfangreiche biographische Überblicksdarstellung.

nicht allein, dass sich im Saariaho-Diskurs die komplexe Konstruktion einer künstlerisch-biographisch-sozialen *Imago* der Komponistin realisiert, sondern auch, dass alle Ebenen dieser Bildkonstruktion Bestandteil des diskursiven Minimums sind.

Tab. 17: Saariaho-Korpus, häufigste Instanzen.

Instanz	Σ	%/228	Oberkategorie > Subkategorie
<i>Pariisi</i>	68	29,8	Kulturraum/„Identität“, Biographie > Frankreich
<i>elektroni ikka, -nen</i>	68	29,8	Technologie
<i>tietokone</i>	62	27,2	Technologie
<i>väri, -käs</i>	56	24,6	Klanglichkeit, Aussage, Gehalt
<i>IRCAM</i>	50	21,9	Technologie
<i>tilaus, tilata</i>	44	19,3	Kulturraum/„Identität“, Biographie > Erfolg
<i>huilu</i>	41	18,0	Kompositions- und Klangtechniken; Fachtermini
<i>sointiväri</i>	39	17,1	Klanglichkeit, Aussage, Gehalt > Klangfarbe
<i>valo</i>	39	17,1	Klanglichkeit, Aussage, Gehalt > Licht
<i>kansainvälisesti tunnettu</i>	39	17,1	Kulturraum/„Identität“, Biographie > Erfolg
<i>Suomi, suomalais nen, -suus</i>	38	16,7	Kulturraum/„Identität“, Biographie > Finnland
<i>Paavo Heininen</i>	31	13,6	Lehrer, Einflüsse, Netzwerk, Stil
<i>naissäveltäjä</i>	31	13,6	Gender
<i>tekstuuri</i>	25	11,0	Kompositions- und Klangtechniken; Fachtermini > Textur
<i>Freiburg</i>	25	11,0	Kulturraum/„Identität“, Biographie > Deutschland
<i>kirk as, -kaus</i>	24	10,5	Klanglichkeit, Aussage, Gehalt > Licht
<i>palkinto</i>	22	9,6	Kulturraum/„Identität“, Biographie > Erfolg
<i>asu u, -va, -nut Pariisissa</i>	22	9,6	Kulturraum/„Identität“, Biographie > Frankreich
<i>Eurooppa, -lainen, -laisuus</i>	22	9,6	Kulturraum/„Identität“, Biographie > Europa
<i>Esa-Pekka Salonen</i>	25	11,0	Lehrer, Einflüsse, Netzwerk, Stil
<i>glissando</i>	21	9,2	Kompositions- und Klangtechniken; Fachtermini > Übergang
<i>spektr i, -aallinen</i>	21	9,2	Kompositions- und Klangtechniken; Fachtermini > Spektrum
<i>uni</i>	21	9,2	Klanglichkeit, Aussage, Gehalt > Traum
<i>aistit</i>	21	9,2	Ästhetik > holistisch
<i>tekнологia</i>	21	9,2	Technologie
<i>visuaali -nen, -suus</i>	20	8,8	Klanglichkeit, Aussage, Gehalt > Visualität
<i>korvat auki</i>	20	8,8	Kulturraum/„Identität“, Gesellschaft, Biographie

Eine Ähnlichkeitsübersicht der Dokumente bestätigt, dass sich die meisten Beiträge um ein begrenztes Repertoire von Instanzen anlagern:

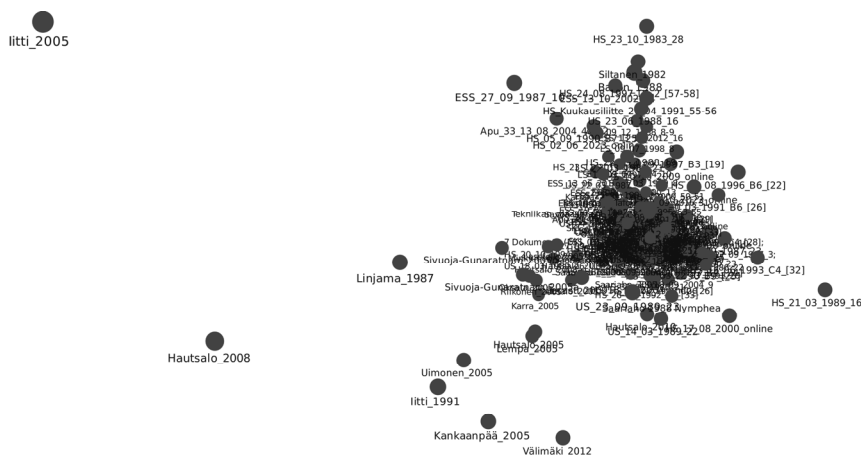


Abb. 14: Ähnlichkeitsmatrix Saariaho-Korpus.

Die Unähnlichkeiten gehen teils auf die Länge und inhaltliche Komplexität der betreffenden Texte zurück. Wie bereits an den ersten beiden Fallbeispielen beobachtet werden konnte, tendieren insbesondere kürzere Zeitungsartikel zu Reformulierungen des diskursiven Minimums. Die Beiträge mit deutlich abweichenden Instanzenkonstellationen sind allesamt musikwissenschaftliche Texte.⁹⁰⁸ Eine Auswahl aus dem Inhaltsverzeichnis zweier Sammelbände mit Essays und Analysen zu Saariahos Biographie und Werk bildet ein vergleichbares Spektrum ab:

Elektronisia unelmia | Sointivärin ja harmonian suhteet Saariahon varhaissävellyksissä | **Tilan** ja **ajan** fenomenologiaa Kaija Saariahon soolohuilituoksessa *Laconisme de l'aile* | **Sukupuolen** merkitys Kaija Saariahon säveltaiteessa | **Merimaisemia** ja **terälehtiä**: tilavaikutelmat ja **elektroniikka** Kaija Saariahon teoksissa *Petals* ja *Près* | Esitysteknologia Kaija Saariahon sävellyksissä *Laconisme de l'aile*, *NoaNoa* ja *Lonh* | **Rihmasto**, chaosmosis ja Saariahon Stilleben | **Transelementit** Kaija Saariahon oopperassa *Kaukainen rakkaus* | **Unta** musiikista, musiikkia **unista** | Tarinoita suusta: puhumisen ja kuiskimisen asuttamia **huilisti**-identiteettejä^{ecslxix} (Sivuoja-Gunaratnam 2005: o.S.[5–6].)

⁹⁰⁸ Der geringste (einfache) Ähnlichkeitswert zwischen zwei Dokumenten liegt bei 0,85. Die starke Abweichung von Hautsalo 2008 geht darauf zurück, dass sich der Artikel ausschließlich mit der Oper *L'amour de loin* befasst, die von Iitti 2005 auf den Gender-Fokus (s. 6.3.6).

Aistit, uni, rakkaus | Aika, paikka, elämä | Aistien maisemat: kehollisuus ja aistien ykseys
 | **Valo, vaellus, avaruus ja uni** –mysterikuvasto Kaija Saariahon orkesterimusiikissa^{cclxxx}
 (Hako 2012: o.S. [Sisällysluettelo]).

Die Korrelation mit den bevorzugten semantischen Feldern von Saariahos Werktiteln⁹⁰⁹ sowie der Kategorie ELEKTRONIK ist offensichtlich. Bereits bei den ersten Kompositionen zeigt sich eine nahezu ausnahmslose Bevorzugung sprechender, also auf Werkinhalte hinweisender, fremdsprachiger – vor allem französischer – Titel.⁹¹⁰ Die Werktitel sind mithin als Diskursbeiträge zu lesen und teils auch als diskursive Ereignisse, da sie die Verschlagwortung des Werkes im Diskurs prägen: Finnische Lexeme, die Äquivalente zu (fremdsprachigen) Titelkomponenten sind, erscheinen als Reaktionen auf diese Titel im Korpus. Saariahos Abkehr von traditionellen Gattungen ist auch daran ablesbar, dass keines ihrer Werke abstrakte Form- oder Besetzungsbezeichnungen wie *sinfonia* oder *kvarretto* im Titel trägt.⁹¹¹ Dies ist insbesondere angesichts der kulturspezifischen Bedeutung der Sinfonie und der damit verbundenen Frames (s. S. 202) als programmatisch zu verstehen:

Sinfonia on ollut Sibeliuksesta lähtien suomalaisen säveltäjän kohtalo – ja siihen on kulttuuriset syynsä: sinfonia edusti saksalaisen kulttuurin syvyyttä ja samalla suomalaiselle kulttuurille ominaista työstimisen, ahkeran puurtamisen ja likiuskonnollisen askeettisuuden ideaa – vastakohtana sensuellille italialaisranska-laiselle kulttuurille tai anglosaksiselle mukavuudenhalulle. **Sinfonioita ovat kirjoittaneet lähes kaikki Wihurin palkintosäveltäjät, lukuunottamatta Lindbergiä ja Saariahoa**^{cclxxxi} [...]. (Tarasti 2009: 39–40.)

Die Unsagbarkeit von *sinfonia* (respektive das Erscheinen des Lexems lediglich dort, wo das Nicht-Bedienen der Gattung erwähnt wird) ist also ein Hinweis auf einen verdeckten Gegendiskurs zu traditionellen finnischen Musikdiskursen.

Die ersten umfangreicheren Texte zu Saariaho erscheinen ab Mitte der 1980er Jahre im Korpus, und die Kernelemente des Diskurses zeichnen sich hier bereits deutlich konturiert ab. An zwei Beispielen repräsentativer Textmuster – Werkeinführung und Werkbesprechung – werden in den beiden folgenden Unterkapiteln zunächst zentrale sprachliche Prägungen in Selbst- und Fremdaussagen aus der Frühphase des Diskurses untersucht.

⁹⁰⁹ Välimäki (2012: 200–201) zählt – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – neun Titel mit LICHT, je sechs mit HIMMELSKÖRPER/WELTRAUM sowie TRAUM und fünf mit WANDERUNG/PILGERFAHRT auf.

⁹¹⁰ Unter den ca. 120 Werken des offiziellen Verzeichnisses (Saariaho 2023) sind die häufigsten Titelsprachen französisch (53) und englisch (36), nur 6 Titel sind finnisch.

⁹¹¹ Es wäre jedoch ahistorisch, Saariaho damit direkt in der Tradition programmatischer Inhaltsästhetik zu positionieren, denn die Abkehr von formalen Werkbezeichnungen und die Bevorzugung sprechender Titel wird in der Musik seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mehr und mehr zur Regel.

6.3.2.1 Kaija Saariaho: *Study for Life* für Frauenstimme und Tonband (Werkeinführung)

Study for life war eine der letzten Kompositionen Saariahos, die vor ihrem Wegzug aus Finnland uraufgeführt wurde. Zu dem etwa zwanzigminütigen Werk, einer Art Monodrama für Stimme und Tonband, verfasste die Komponistin folgenden Einführungstext:

„Study for life“ on **lasista** ja valkoisesta **valosta** punottu köynnös, joka vuoroin kietoutuu varren, lauluosuuuden, vuoroin versoo uusia, omia haarojaan, joiden lehdet peittävät varren. Valo on mykkää lasia, elävä aikaparametrin omaava kuva; lasin raapiminen, helinä, särkyminen ovat **valon ääniä**.^{cclxxxii} (Saariaho 1981.)⁹¹²

Die Verbindung aus auditiven und visuellen semantischen Feldern wird in dichter, poetischer Sprache etabliert. Als Bindeglied zwischen Licht (+sichtbar –hörbar) und Klang (–sichtbar +hörbar) wird *lasi* ‘Glas’ eingeführt, das die semantischen Eigenschaften potenziell in sich vereinigt: Glas ist durchsichtig, also gleichzeitig sichtbar und unsichtbar, und unhörbar, kann aber (durch sekundäre Anreger) zum Klingen gebracht werden. Die einleitende Katachrese *lasista ja valosta punottu köynnös* ‘aus Glas und Licht geflochtene Girlande/Ranke’ unterstreicht die Bedeutung des Visuellen: An derjenigen syntaktischen Position, an der man einen Verweis auf Klang- oder Tonmaterial erwarten würde – eine Girlande aus Tönen wäre eine gängige Metapher – stehen stattdessen visuelle Elemente. *Köynnös* wird mit seiner Doppelbedeutung als weiteres semantisches Bindeglied zwischen zwei semantischen Feldern eingesetzt: *Punottu köynnös* verweist mit dem zweiwertigen transitiven Verb *punoa* zunächst auf die Vorstellung eines aktiven Eingriffs (der Komponistin). Der Relativsatz mit dem reflexiven Verb *kietoutua* ‘sich ranken’ und den nachfolgenden *haara* ‘Zweig’ und *lehdet* ‘Blätter’ jedoch verschiebt die Konstruktion in das Feld des Pflanzlichen. Eine Intention der Komponistin wird nicht explizit ausgedrückt; alle grammatischen Subjekte sind unbelebt.

Der Gesangspart (*lauluosuus*) nimmt in der metaphorischen Konzeption DIE KOMPOSITION IST EINE PFLANZE die Rolle *varsi* ‘Stängel, Stiel’ ein.⁹¹³ Das Zuspieldband,

⁹¹² Im Anschluss zitiert Saariaho eine Passage aus *The Waste Land*, die mit der im Einführungstext evozierten Kombination aus Licht und Stille korrespondiert: “I could not / Speak, and my eyes failed, I was neither / Living nor dead, and I knew nothing, / Looking into the heart of light, the silence.” (Eliot 1975 [1951]: 40 [Vers 39–41]).

⁹¹³ Die Nähe dieser metaphorischen Konzeptualisierung zu Weberns (von der Anthroposophie beeinflusster) Verbindung aus Zwölftontechnik und Organizität ist augenfällig: „Jetzt sehen Sie, wohin ich da hinaus will. – Goethes Urpflanze: Die Wurzel ist eigentlich nichts anderes als der Stengel, der Stengel nichts anderes als das Blatt [...]“ (Webern 1960: 56). – Auf die Bedeutung anthroposophischer Weltansichten für Saariaho, die die Rudolf-Steiner-Schule in Helsinki besucht hatte

die zweite kompositorische Schicht, wird nicht explizit erwähnt; die Implikatur ist jedoch naheliegend: Wenn die Gesangsstimme den Stamm verkörpert, dann muss das Zuspieldband die sich darum rankende Pflanze sein. Neben *lauulu* ist lediglich das Kompositum *aikaparametri* ‘Zeitparameter’ ein mittelbarer Hinweis auf musikalisches Geschehen und auf einen fachspezifischen Sprachgebrauch.⁹¹⁴ Von den überhaupt nur drei Lexemen, die im Kontext dem auditiven semantischen Feld zugeordnet werden können, sind zwei substantivierte Infinitive (*raapiminen* ‘Kratzen’ und *särkyminen* ‘Splittern, Brechen’), die zugleich Aktionsbeschreibungen sind; der akustische Aspekt ist eine sekundäre Folge. *Helinä* ‘Klirren’ ist also die einzige Prädikation in dem Text, die sowohl explizit als auch exklusiv auf die akustische Sphäre verweist. Die Dominanz des Außermusikalischen, vor allem des Visuellen, im ästhetischen Denken der Komponistin wird evident; die poetische sprachliche Gestaltung der Werkeinführung spiegelt die literarische Dimension des Werkes.

6.3.2.2 Jouni Kaipainen: *Sokaistumisia*

Ende 1984 veröffentlichte Jouni Kaipainen einen Artikel zu Saariahos erstem Orchesterstück *Verblendungen*⁹¹⁵ in der Wochenzeitschrift *Suomen kuvalehti*.⁹¹⁶ Anlass war die Auswahl des Werkes für das Programm der Weltmusiktage 1985; eine wichtige Auszeichnung für die damals 32jährige Komponistin. Im Einstiegsabschnitt

(Sivuoja-Gunaratnam & Moisala 2023 [2006]), kann hier nicht im Detail eingegangen werden; die Verbindungen sind jedoch evident und rücken Kernwörter wie ‚Kristall‘ und ‚Licht‘ auch in diesen Kontext.

914 ‚Parameter‘ etabliert sich mit dem Serialismus als Fachbegriff in der Musik (s. Frisius 2016, insbes. Abschnitt A). Hintergrund ist, dass sich das Komponieren im Zuge dieser Technik als Auftrennung und Resynthese klanglicher Ereignisse in ihre Einzelkomponenten verstand, die als „primäre“ (Tonhöhe, Dauer) und „sekundäre“ (Lautstärke, Artikulation etc.) Parameter bezeichnet wurden. Für einen knappen historischen Überblick dieser Ausdifferenzierung seit dem 16. Jahrhundert s. Boehmer (1969: 57–59).

915 Der Titel spielt auf Elias Canettis *Die Blinden* an (Heiniö 1995: 463). Die zwei finnischen Versionen (*Sokaistumisia* und *Häikäistymisiä*) weisen gewisse sprachliche Interferenzen auf. Sie sind deverbale Substantive aus reflexiven Verben; *sokaistua* kann auch metaphorisch verstanden werden (‘verblendet werden’). Doch bleibt im Sprachvergleich unklar, worauf sich die reflexive Form der Verben gründet – eine Rückübersetzung müsste wohl *Erblindungen* lauten; möglicherweise ist schlicht *Blendungen* gemeint. Auch der (nur englischsprachig vorliegende) Einführungstext, in dem die Phrase „to be blinded“ erscheint (Saariaho 1984), gibt keinen Aufschluss darüber, ob es sich hier um eine intendierte Unschärfe handelt oder die Verschiebung unabsichtlich, aufgrund eines Missverständnisses der Bedeutungskomponenten des deutschen ‚verblenden‘, geschehen ist.

916 Die seit 1916 ununterbrochen erscheinende *Suomen kuvalehti* ist eine anspruchsvolle Wochenzeitschrift für ein breiteres Publikum; der Titel bedeutet „finnische Bildzeitschrift“.

reformuliert er ein zentrales Motiv aus dem *Korvat auki*-Narrativ, nämlich die periphere Rückständigkeit finnischer Musik:

Suomessa ei juuri ymmärretä kansainvälisen avantgarden „virallisia“ suuntia, eivätkä sen edustajat puolestaan riemastu suomalaiskansallisen jäyhyyden hedelmistä. Joka tapauksessa parin viime vuoden kokemus kertoo, että parempaan suuntaan on menty.^{cclxxxiii} (Kaipainen 1984: 81.)

Der Hinweis, dass die „Erfahrung der letzten Jahre“ in eine „bessere Richtung“ (*parin viime vuoden kokemus [...] parempaan suuntaan*) weise, kann als strategische Implikatur verstanden werden, da sich die unbestimmte Zeitangabe mit den Aktivitäten von *Korvat auki* verbinden lässt. Die Oppositionsfigur *suomalaiskansallinen jäyhyys – kansainvälinen avantgarde* (‘nationalfinnische Steifheit – internationale Avantgarde’) bildet den Rahmen für die folgenden Ausführungen, in denen Kaipainen Nationalität, Technik, Ästhetik und Gender verknüpft:

[...] teos on todellinen **moninkertaisen vähemmistökulttuurin saavutus**. Ensiksikin se on siis **suomalainen sävellys** maailman kansojen tuotteiden joukossa. Toiseksi se on **suomalainen tietokonesävellys**,^[917] ja niitähän ei ylipäänsä ole monia. Kolmanneksi se on kaikkien toistaiseksi tehtyjen **tietokonesävellysten joukossa** varsin **erikoislaatuinen** teos, **outo ja värikäs lintu** tuolla (toistaiseksi) lähinnä kylmän ja **harmaan, laskemallisen estetiikan** hallitsemalla alalla. Neljänneksi (nimenomaan vasta neljänneksi) se on **naisen säveltämä teos**; jostain käsittämättömästä syystä nekin ovat yhä niin tuiki **harvinaisia**. Viidenneksi, tai oikeastaan tietysti ensimmäiseksi, se on **hyvä sävellys**, eikä niitä ole yhtään liikaa.^{cclxxxiv} (Kaipainen 1984: 81.)

Die dreifache, intensivierende Betonung der Minoritätsposition des Werkes – finnisch > elektronisch > außergewöhnlich – mündet in eine kontrastierende Katachrese: Die auf die Konzeptualisierung *DAS MUSIKSTÜCK IST EIN LEBENDIGES WESEN* zurückgehende Metapher *outo ja värikäs lintu* ‘fremdartiger, farbiger Vogel’ verweist nicht nur auf exotische Fremdheit, sondern auch auf Naturnähe im Gegensatz zur „grauen, berechnenden Ästhetik“ (*harmaa, laskemallinen estetiikka*) elektronischer Musik.⁹¹⁸ Obgleich Kaipainen die nun folgende Prädikation *naisen säveltämä*

⁹¹⁷ Kaipainens Terminologie ist nicht ganz exakt; dies mag auch der Zielgruppe der Publikation geschuldet sein. *Verblendungen* ist ein Werk für im Studio vorproduziertes Zuspieldband und Orchester. Zudem enthält das Band nicht ausschließlich synthetische Klänge, ist also keine Computermusik im strengen Sinn. Der Terminus *nauhamusiikki* ‘Tonbandmusik’ wird auch in anderen Texten nicht immer trennscharf von *elektroniinen musiikki* ‘elektronische Musik’ und *tietokone-musiikki* ‘Computermusik’ abgegrenzt.

⁹¹⁸ Saariahos Faszination für Vögel ist im Korpus präsent; so bei Siltanen (1982: 49). Die Vogelmetaphorik aktiviert einen tiefen musikhistorischen Motivzusammenhang – (mindestens) von der

teos ‘von einer Frau komponiertes Werk’ als nachrangig einhegt, erscheint diese wie ein impliziter Kulminationspunkt der jeweiligen Realisationen von SELTENHEIT/BESONDERHEIT in der Serie oppositioneller Isotopien:

suomalainen<>kansainvälinen | erikoislaatuinen<>kaikkien | outo ja värikäs <> kylmä, harmaa ja laskelmallinen | naisen säveltämä teos^{cclxxv}

Die folgende detaillierte Ausschmückung, die mit der rhetorischen Figur der *Praeteritio* bzw. Paralyse endet, rückt die ausführliche Werkbeschreibung dann (anaphorisch) explizit in den Genderkontext und legt so die „androzentrische“ (Rieger 1988: 124) Perspektive offen:

Kuten eräillä muillakin Saariahon sävellyksillä, myös Verblendungilla[!] on läheisiä **yhteyksiä visuaaliseen maailmaan ja taiteeseen**. Nimi viittaa siihen, mitä **kirkas, häikäisevä valo** saa silmissämme aikaan. Musiikin tasolla tämä valon kirkkaus ilmenee laajoina, **runsasta harmonista informaatiota sisältävinä sointikenttinä**. [...] Tapahtuu **kulkeutumista selväpiirteisestä harmoniasta kohinaan** ja toisin päin. [...] Verblendungen ei ole aktiivinen vaan lähes täysin **passiivinen** sävellys. Siksi ‘kulkeutuminen’ on oikeampi ilmaus kuin ‘meneminen’, ja jos tässä kappaleessa katsotaan tapahtuvan kehitystä, **sekin on pikemminkin ajautumisen kuin draamanomaisen, päämäärätietoisien etenemisen tulosta**. [...] Siinä on paljon yksityiskohtia, mutta nekin ovat siinä vain monoliittista kokonaisuutta rikastuttamassa. Ja ennen kaikkea se **ei tunne kliimaksiin pyrkiviä nousuja eikä niitä seuraavia, yhtä laskelmoivia laskuja**, vaan se määrittää yhden runsasmieleisen, alati muuttuvan ja samalla **pysyvän olotilan**; onko **tämä** sitä **paljon puhuttua naisnäkökulmaa, jääköön minulta vastaamatta**.^{cclxxvi} (Kaipainen 1984: 81.)

Wie weit sich die Ausstrahlung von *onko tämä sitä [...] naisnäkökulma* ‘ist das diese [...] weibliche Perspektive’ rückwirkend in der Textkohärenz erstreckt, kann nicht genau bestimmt werden. Sicher aber auf die „bewegte Statik“ (*muuttuvan ja samalla pysyvän olotilan*) und darüber zumindest mittelbar auch auf das damit verbundene Fehlen von kalkulierten dramaturgischen Steigerungselementen (*ei [...] nousuja eikä [...] yhtä laskelmoivia laskuja* ‘weder [...] Steigerungen noch [...] ebenso berechnende Entspannungen’). Ruft man sich in Erinnerung, welche zentrale Funktion den (äußerlichen) Steigerungen als einer zentralen Qualität von Kokkonens Musik zugeschrieben wurde (s. z.B. 6.2.2.4), dann lässt sich Kaipainens Beschreibung als Echo eines musikstilistischen Musterbruchs lesen: Klang(farb)komposition⁹¹⁹ war in Finnland damals noch ein relatives Novum. Kaipainen erwähnt

„Szene am Bach“ im 2. Satz von Beethovens 6. Sinfonie bis zur Verarbeitung von Vogelstimmen im Werk Olivier Messiaens.

⁹¹⁹ Zu den kompositionstechnischen und ästhetischen Hintergründen einer Musik, die Statik und/oder Prozessualität von Klängen, Farben und Klangfeldern Priorität vor motivischen

in diesem Absatz nicht nur das Licht-Element – was angesichts des Titels naheliegender ist – sondern auch die Übergänge zwischen Klang und Rauschen, auf die im weiteren Diskursverlauf immer wieder eingegangen wird. Die Hervorhebung dieser Übergänge, aber auch deren „Passivität“, die Kaipainen mit einem kurzen metasprachlichen Exkurs zur Erläuterung seiner Wortwahl (*kulkeutuminen, ajautuminnen* ‘Treiben, geführt werden’) unterstreicht, ist der Nukleus eines zentralen Diskursstranges.

Kaipainens Artikel enthält wenig Fachterminologie. Lediglich die Passage, in der er auf die harmonischen Strukturen eingeht, enthält mehrere eindeutig fachsprachliche Markierungen: Die Umschreibung *runsasta harmonista informaatiota* ‘reiche harmonische Information’ ist eine betont technisch-rationale Wortwahl,⁹²⁰ die Lehnübersetzung *sointikenttä* ‘Klangfeld’ ein in den 1960er Jahren entstandener Fachterminus mit usueller metaphorischer Komponente zur Beschreibung (äußerlich) statischer klanglicher Komplexe.⁹²¹ Pragmatisch ambivalent ist *selväpiirteisestä harmoniasta kohinaan* ‘von deutlicher Harmonik zum Rauschen’. Hier wird die Problematik der Polysemie von *harmonia* ‘[fachsprachlich] Harmonik, [alltagssprachlich] Harmonie’ deutlich, denn auch *kohina* ‘[weißes, rosa] Rauschen’ ist zwar ein Fachterminus, hat aber alltagssprachlich natürlich breitere und nicht völlig neutrale Bedeutungskomponenten. Die Phrase wird also von Fachleuten neutral gelesen, kann aber in der Laienperspektive mit einer wertenden Konnotation von Harmonie<>Geräusch verbunden sein.⁹²²

Insgesamt jedoch stellt der Wortschatz des Artikels, obwohl es sich um die Beschreibung eines komplexen, avancierten Orchesterwerks handelt, kein Verständnishindernis dar. Die Tatsache, dass es dem Komponisten Kaipainen gelingt, das Werk seiner Kollegin unter weitgehendem Verzicht auf Spezialterminologie und Fremdwörter zu beschreiben, beleuchtet einen wichtigen Aspekt des Fachdiskurses: Die starke ästhetische und kompositionstechnische Individualisierung avancierter Musik resultiert zwar oft in einer lexikalischen Inselbildung, und insbesondere dort, wo die fachlichen-ästhetischen Archipele Systemcharakter haben, können sich teils stark fachsprachlich markierte terminologische Subsysteme

Entwicklungen und konventionellen Steigerungsdramaturgien einräumt, s. etwa Boehmer (1969) und Danuser (2016: IV. 3.).

⁹²⁰ Möglicherweise spiegelt sich diese Wortwahl in dem hybriden metaphorischen Kompositum *informaatiotulva* ‘Informationsflut’, das Hakola (1986: 22) für dieselbe Passage wählt.

⁹²¹ Man beachte den Unterschied zwischen *pelto* ‘Feld, Acker’, ein germanisches Lehnwort, und dem osfi. *kenttä* ‘offene [unbewirtschaftete] Fläche’ (*SES* s.v. *pelto*; *kenttä*); das Finnische hat hier das neutralere Lexem gewählt.

⁹²² In einer Zeitungskritik zu dem Werk erscheint z.B. eine zwiespältige Beurteilung unter der Zwischenüberschrift *Tietokoneen kohinaa* ‘Das Rauschen des Computers’ (Ritolahti 1986: 10).

entwickeln (s. 4.1.9). Sobald aber der Bereich kompositionstechnischer Analyse verlassen wird, greifen die sprachlichen Darstellungen auch zu avancierter Musik überwiegend auf nichtterminologische Lexeme zurück und/oder bilden Wortschatzmuster aus fachkategorialen Lexemen. Beschreibungen von klanglicher Oberfläche und dramaturgischen Prozessen sowie interpretierend-assoziative Eindrücke prägen auch die fachgemeinschaftsinterne Textproduktion. In dieser Hinsicht ist Kaipainens Sprachgebrauch typisch, wenngleich sein Artikel im Zwischenbereich von bivalenter und fachgemeinschaftsinterner Kommunikation anzusiedeln ist. Zugleich transportiert er über die Werkbesprechung eine Verortung Saariahos im finnischen Musikdiskurs der Zeit, initiiert damit zahlreiche Diskursstränge und kann auch in der Verknüpfungsdichte sprachlicher Markierungen als Pioniertext betrachtet werden.

6.3.3 Werkbezogene Textvergleiche: *Lichtbogen* für Ensemble und Elektronik (1986)

Für den werkbezogenen Textvergleich dieser Fallstudie wurden Ausschnitte aus Rezensionen zu *Lichtbogen* von Veijo Murtomäki (1986) und Seppo Heikinheimo (1987), aus einem Saariaho-Interview mit Jyrki Linjama (1987) sowie aus zwei wissenschaftlichen Texten mit deutlich unterschiedlichen Schwerpunkten – auf technischen (Kankaanpää 2005) bzw. gestisch-semiotischen (T. Riikonen 2005) Aspekten – ausgewählt und untereinander sowie mit dem Programmhefttext der Komponistin (1986) verglichen. Dabei interessierten Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den jeweils zwei Realisationen einer Textsorte (Konzertrezension und musikwissenschaftlicher Text) sowie das Verhältnis zwischen der Werkeinführung der Komponistin als Pioniertext des werkbezogenen Diskursstranges und den anderen Diskursbeiträgen.

6.3.3.1 Werkeinführung (Kaija Saariaho: [*Lichtbogen*])

Saariahos finnischer Einführungstext ist ähnlich knapp gehalten wie der zu *Study for Life*:

Sävellyksen nimi *Lichtbogen* (Valokaaria)^[923] on muisto **revontulista**, jotka näin pohjoisella taivaalla joulukuussa 1984: katsellessani hiljaisessa yössä **värähtelevien** hauraantuntuisten **valojoen** valtaamaa taivasta alkoi musiikki muotoutua mielessäni.

923 Auch bei diesem Werk liegt eine sprachliche Diskrepanz zwischen finnischem und deutschem Titel vor; *Lichtbogen* wäre korrekt mit *Valokaari* (Nominativ Sg) übersetzt respektive umgekehrt

Käytän tässä teoksessa **tietokonetta** ensi kertaa työvälineenä puhtaan instrumentaalimusiikin yhteydessä. Erityisesti harmonian ja rytmin **työstämiseen** on käytetty tietokoneen avulla luotua **materiaalia**. Harmonian pohjana ovat analyysit **sellon huiluäänistä**, jotka on **särjetty vähittäisesti hälyksi** jousen painetta lisäämällä ja sen paikkaa muuttamalla. Rytmiateriaali on luotu omalla ohjelmaverkostollani, joka sallii erilaisten **transitioiden** tuottamisen musiikin eri parametreille. Kaikki tietokonetyö on tehty **Ircamissa**.^{cchxxvii} (Saariaho 1986.⁹²⁴)

Im Einstieg wird die Anregung zu dem Werk offengelegt, die auf ein Naturerlebnis, das Nordlicht Lapplands, zurückgeht. Zu den Kernwörtern *valo* und *väri* tritt eine Konkretisierung von *valo* als *revontulet* sowie eine Attribuierung des Lichts mit dem Derivativkompositum *hauraantuntuinen* 'sich zerbrechlich anführend'. In dieser Neubildung ist das Charakteristikum des Nordlichts und der subjektive Eindruck der Komponistin morphosemantisch komprimiert, doch enthält die Formulierung auch einen Bildbruch, denn trotz dieser Fragilität wird der Himmel von dem Licht beherrscht (*valojen valtaama*). Eingedenk von Saariahos Idee, das Licht in Klang umzusetzen, ist auch die Unterstreichung *hiljaisessa yössä* 'in der stillen Nacht' von Interesse: Die Lautlosigkeit des Szenarios bildet gleichsam die Grundierung für die Freiheit eigener (abstrahierender) Klangvorstellungen, da es keinen mit Licht konnotierten Naturlaut gibt.

Der Absatz reproduziert in bemerkenswert direkter Weise ein aus der Romantik geläufiges Muster der Naturinspiration: Die Musik (grammatisches Subjekt!) beginnt sich beim Anblick des Naturphänomens im Geist der Komponistin zu formen. Die stark schriftsprachlich markierte Konstruktion *katsellessani* 'als ich betrachtete',⁹²⁵ die die Subjektperspektive der Komponistin komprimiert und unter Umgehung eines Personalpronomens realisiert, steht in einem gewissen Kontrast zur teils redundant ausschmückenden Beschreibung des Naturereignisses: Der Frame *revontulet* impliziert ohnehin zwingend +Himmel und zumindest typischerweise +Norden und +Winter, dennoch schreibt Saariaho *pohjoisella taivaalla joulukuussa* 'am nördlichen Himmel im Dezember'.

Die beiden folgenden Absätze sind im Kontrast zu diesem poetischen Einstieg bildarme und kaum elaborierte Beschreibungen der Materialgenese mit stark technisch geprägter Lexik wie *analyysi* 'Analyse', *materiaali* 'Material', *ohjelmaverkosto* 'Softwarenetzwerk' oder *parametri* 'Parameter'. Der entscheidende Teil jenes

Valokaaria (Partitiv Pl.) mit Lichtbögen. Anders als bei *Verblendungen* stammt der finnische Titel hier ausweislich des Einführungstexts mit Sicherheit von der Komponistin.

⁹²⁴ Das finnische Musikinformationszentrum datiert den Text auf 1987. Da die finnische Erstausführung jedoch bereits 1986 stattfand, kann davon ausgegangen werden, dass der finnische Einführungstext für diesen Anlass verfasst wurde.

⁹²⁵ Der Inessiv (-ssa) des Infinitivs (*katsella*) drückt Gleichzeitigkeit aus, logisches und grammatisches Subjekt sind über das -ni-Suffix inkorporiert.

Prozesses, mit dem aus Aufzeichnung und Analyse eines sich langsam verändernden Celloflageoletts⁹²⁶ das harmonische Material gewonnen wurde, wird dabei nicht offengelegt. Betont wird hingegen die Rolle von Computer (drei Tokens für *tietokone*) und Software. Da es sich um eine bivalente Kommunikationssituation handelt, könnte man die Einführung als Doppeltext interpretieren: Der erste Absatz richtet sich (auch) an ein Publikum ohne kompositions- und computertechnische Expertise; die beiden weiteren können einem solchen Publikum jedoch nicht mehr Information vermitteln, als dass Instrumentalklang und Elektronik miteinander verbunden wurden.

Dies liegt allerdings nicht an einer Häufung von Fachterminologie,⁹²⁷ sondern an der Beschreibungsstrategie, die wesentliche Vorgänge über fachspezifische Frames aus der informierten Perspektive der Komponistin darstellt: Ausgebildete Musikerinnen und Musiker könnten aus der Beschreibung zwar eine Klangidee entwickeln, weil sie sich vorstellen können, wie ein Celloflageolet klingen, das durch Veränderungen von Bogendruck und Strichstelle ins Geräuschhafte verändert wird, aber auch für sie bleibt der computertechnische Teil des Verfahrens opak. Nur für Fachleute mit entsprechenden Spezialkenntnissen wird auch ohne explizite Erwähnung klar, dass der technische Grundansatz von der Instrumentalsynthese der *L'itinaire*-Gruppe⁹²⁸ beeinflusst ist. Allein diese dürften also in der Lage sein, die unerwähnt gebliebenen Prozesse im Prinzip, jedoch nicht im Detail, und lediglich auf Basis ihres Vorwissens und nicht auf der des konkreten Textes zu rekonstruieren. Ein weiteres für den Diskursstrang wichtiges Charakteristikum des Textes liegt gänzlich im Bereich des Ungesagten: Saariaho geht auf die Naturinspiration und die Klangtechnik, nicht jedoch auf Form oder Dramaturgie des Werkes ein.

926 Ein Flageolet (von frz. *flageolet* 'kleine Schnabelflöte') entsteht, wenn die Saite mit dem Griffinger nur teilweise niedergedrückt wird, so dass lediglich einige Obertöne erklingen. Das Resultat ist ein gleichsam körperloser, flötenartiger Klang.

927 Die beiden einzigen stark fachlich markierten Wörter im Text sind *huiluäänistä* 'aus Flageolettklängen' und *Ircamissa* 'im IRCAM', wobei hier auch der Wortform eine fachliche Bedeutung zukommt: Die Kleinschreibung der Abkürzung verstärkt die fachliche Markierung, die sogar auf einen Jargon hindeutet. Ein Publikum ohne Vorkenntnisse kann lediglich die Information entnehmen, dass „Ircam“ ein Ort oder Gebäude ist (darauf weist der Inessiv hin), in dem sich Computer befinden.

928 *L'itinaire* ist eine um die Komponisten Tristan Murail und Gérard Grisey entstandene Gruppe, die sich vor allem mit der Erforschung und klanglichen Nutzbarmachung von Obertonspektren befasst (s. Resch 1999).

6.3.3.2 Rezension der finnischen Erstaufführung: *Helsingin Sanomat* (Veijo Murtomäki)

Die Parameter der Kommunikationssituation lassen sich so skizzieren: Ein partieller Experte (ein Musikwissenschaftler, der jedoch ausweislich seines Publikationsprofils nicht über detaillierte Kenntnisse zu Computermusik oder Klangsynthese verfügt) schreibt auf der Grundlage eines einmaligen Hörerlebnisses und, wie angenommen werden darf, des Einführungstextes, jedoch nicht der Partitur. Murtomäkis Beschreibung des technischen Verfahrens ist dem Kontext entsprechend komprimiert und allgemein gehalten:

Konsertin avausnumerona kuultiin Kaija Saariahon Lichtbogen (Valokaaria) yhdeksälle soit-tajalle kotimaisena kantaesityksenä. Uudessa teoksessaan, jonka **materiaalin työstämisessä** on käytetty **tietokonetta**, Saariaho **jatkaa kokeilujaan** äänen parissa uusien **sointivärimaa-ilmojen löytämiseksi**.^{cclxxviii} (Murtomäki 1986: 21.)

Aus dem Einführungstext sind die Kernwörter *materiaali*, *työstäminen* ‘bearbeiten’ und *tietokone* ‘Computer’ übernommen. Auf die Analyse des Celloflageolets wird nicht konkret eingegangen, sondern stattdessen allgemein auf experimentelle Suche nach klanglicher Innovation Bezug genommen. Das Frameszenario des Technisch-Naturwissenschaftlichen wird also über *kokeilu* ‘Experiment’ eingeführt. Der Diskursmarker *jatkaa* ‘sie setzt fort’ weist darauf hin, dass das Denkbild DIE KOMPO-NISTIN IST EINE FORSCHERIN bereits zu diesem frühen Zeitpunkt etabliert ist. Die Längenverhältnisse innerhalb des gesamten Abschnitts sind komplementär zu denen von Saariahos Einführungstext: Dort beträgt das Verhältnis poetologischer und technologischer Beschreibung 25:57 Wörter, hier folgen auf 27 Wörter mit technisch-sachlichen Informationen 53 Wörter mit metaphernreichen Beschreibungen des Klangbildes:

Sävellyksessä ovat etualalla **kirkkaat** ja **selkeät** sävyt, **särkyvät** ja kauniin vihlovat soinnit. Sointitapahtuman ytimen muodostaa paljolti jousten tremoloista syntyvä peruspatsas, jonka päälle kasataan heijastuminen **spektrin** ylempää päätä: kellomaisia helähdyksiä, huilun korkeita **lasimaisia** viiltoja. Lichtbogen luo voimakkaan vaikutelman **syttyvistä ja sammuvista** värivaipoista, **äkillisistä purkauksista ja niiden hiipumisista** – tähtenlennoista, luhistuvista maailmoista. Vaikuttava ja kaunis uutuus!^{cclxxix} (Ebd.)

Direkt auf Saariaho (*särjetty* ‘zerbrochen’) lässt sich nur *särkyvät [...] soinnit* ‘zerbrechende Klänge’ zurückführen; alle weiteren Klangbeschreibungen sind freie, allerdings natürlich durch das semantische Feld LICHT gefilterte Assoziationen. Auffällig ist das Attribut *lasimainen* ‘glasartig’, das auf die bereits gängige Konnotation von Licht und Glas im Zusammenhang mit Saariaho schließen lässt und so als Diskursmarker gelesen werden kann. Murtomäki erwähnt auch konkrete instrumentatorische Elemente, nämlich die Grundierung durch häufiges Streichertremolo,

die Sonderstellung der Flöte und die Bevorzugung des hohen Registers. Auf dramaturgische Strategien deutet die isotopische Kette prozessualer Vorgänge (Aufleuchten und Verlöschen, plötzliche Ausbrüche und deren Abklingen) hin, womit ein Zeitverlauf impliziert wird. Im Vergleich zu der mit *transitio* 'Transition' angedeuteten Prozesshaftigkeit in Saariahos Text ist dieser Aspekt etwas erweitert und eventuell eine Reflexion des zeitlichen Erlebens beim Hören des Werkes.

Auf die Inspiration durch das Nordlicht geht Murtomäki nicht explizit ein; *tähdenlento* 'Sternschnuppe' liegt mit den Merkmalen +Licht +Nachthimmel allerdings im weiteren Sinnbezirk. Stattdessen wird eine durch den sprechenden Werktitel in ihrer semantischen Feldzugehörigkeit gelenkte Beschreibung klanglicher Eindrücke gegeben, die über die durchgehende Verwendung der 3SG und ohne jede Einhegung als objektiv und intersubjektiv nachvollziehbar markiert ist. Die mehrfache positive Wertung als *vaikuttava* 'beeindruckend' und *kaunis* 'schön' ist jedoch ein Ausdruck verdeckter Subjektivität (Schönheit und Eindrücklichkeit sind nicht intersubjektiv übertragbar), die durch Emphase unterstrichen wird. Dieser *booster* ist allerdings durch die Textmusterkonventionen gedeckt. Das Paradoxon des „schneidend Schönen“ in der Kombination mit der doppelten Metapher *särkyvät* (der physische Vorgang der Brechung ist gleichermaßen im Hinblick auf das Licht wie auf den Klang eine Metapher; also eine erneute sprachliche Zusammenziehung von optischen und akustischen Eindrücken) ist mithin bei genauerem Hinsehen aus subjektiver Warte konstruiert. Der Kritiker beschränkt sich jedoch im Wesentlichen auf eine nuancierte, individuelle Reformulierung der von der Komponistin vorgelegten Deutung des Werkinhalts. Da Form und kompositionstechnische Detailgestaltung opak und quasi voraussetzungslos sind und die Komponistin hierzu kaum verbale Angebote macht, verzichtet er auf diesbezügliche Spekulation: Der Fokus liegt nahezu exklusiv auf Klanglichkeit und synästhetischen Assoziationen.

6.3.3.3 Rezension einer Folgeaufführung: *Helsingin Sanomat* (Seppo Heikinheimo)

Ein enger Textmustervergleich ist zwischen Murtomäkis Rezension und der Seppo Heikinheimos möglich. Zwei diskursrelevante Unterschiede sind allerdings zu beachten: Zum einen handelt es sich um die Rezension einer Wiederaufführung in Finnland; es ist also zumindest denkbar, dass das Werk einem Teil des Publikums bereits bekannt war. Zum anderen muss, zumal angesichts der deutlich kritischen Haltung, erwähnt werden, dass Heikinheimo über für einen Musikkritiker einer Tageszeitung außergewöhnliche Spezialkenntnisse verfügte, hatte er doch über Stockhausens frühe elektronische Musik promoviert (Heikinheimo 1972).

Lichtbogen yhdeksälle soittajalle ja eloelektroniikalle koostuu sinänsä miellyttävistä ja **hauraista** soinneista, jotka hyvin **heijastelevat niiden innoituksen lähdeä, revontulten äänetöntä leikkiä pohjoisella taivaanrannalla**. Revontulissa ja kuvaamataiteessa on vain se hyvä puoli, että kuuliija voi itse määrätä ajan, jonka hän omistaa katselulle. Musiikissa sen määrää säveltäjä, ei kuuliija – ellei päätä lopettaa kuuntelua kesken. Saariaho tuntuu lopettaneen Lichtbogenin tekemisen lähinnä vain **materiaaliinsa** kyllästytyään. Sitä on **työstetty pientasolla, mutta suurmuoto on tasapaksu** ja loppu tulee lopahtamalla. Meditointi on hyödyllistä, mutta se ei silti takaa, että tuloksena olisi jäntevä ja toimiva sävellys.^{echxxx} (Heikinheimo 1987: 23.)

Erneut finden sich einige wichtige Lexeme aus Saariahos Einführungstext wieder – *hauras* ‘spröde’, *revontulet* ‘Nordlicht’, *äännetön* ‘tonlos’, *pohjoinen* ‘nördlich’ und *taivas* ‘Himmel’. Allerdings hebt die textuelle Umgebung sehr viel stärker auf Naturschilderung als auf eine sublimierte, abstrahierte Inspiration ab. Anders als Murtomäki lässt sich Heikinheimo jedoch hiervon nicht zu einer ausgiebigen Deskription visuell konnotierter akustischer Eindrücke verleiten. Vielmehr nimmt er den Verweis auf die visuelle Anregung zum Anlass für seine fundamentale Kritik an dem Werk (und an Saariahos kompositorischem Ansatz insgesamt), nämlich die aus seiner Sicht mangelhafte formale und dramaturgische Gestaltung. Die von Saariaho beschriebene Detailgenauigkeit bei der Bearbeitung des Materials (*materiaali* [...] *on työstetty pientasolla*) wird aufgegriffen, aber der monotonen Großform (*suurmuoto on tasapaksu*) und dem mit einer pleonastischen Formulierung als unmotiviert dargestellten Schluss (*loppu tulee lopahtamalla* ‘das Ende kommt, indem es plötzlich aufhört’) gegenübergestellt. Diese Gegenüberstellung wird auch strukturell durch explizite adversative und konzessive Konnektoren realisiert; einmal durch direkte Opposition (*mutta*), einmal als größere Klammer mit der *sinänsä* [...] *vain* ‘an sich [...] jedoch’-Konstruktion.

Über die Funktion des Computers stellt Heikinheimo keine Überlegungen an. Dass er den Schwerpunkt seiner Besprechung vielmehr auf die Form legt, die im Einführungstext der Komponistin praktisch keine Rolle spielt, ist mehr als eine Randbeobachtung: Heikinheimos Rezension stellt insofern ein diskursives Ereignis dar, als er mit dem bereits etablierten Muster bricht, sich in enger Anlehnung an die Äußerungen der Komponistin auf Klangbeschreibungen zu beschränken. Dies ist ein anschauliches Beispiel für das (seltener) Gegenstück zur Strategie einer diskursiven Dissonanzmarkierung durch Verschweigen, nämlich eine quasi invertierte intertextuelle Referenz auf Ungesagtes: Hier wird das, worüber die Komponistin nicht spricht, ins Zentrum des Diskursbeitrags gerückt und damit implizit ein agonales Feld eröffnet.

6.3.3.4 Interview (Jyrki Linjama: *Kaija Saariaho – säveltäjä värien, valon, visuaalisuuden voimakentässä*)

Linjamas Saariaho-Interview enthält eine umfangreiche und für die Diskursprogression wichtige Passage zu *Lichtbogen* (Linjama 1987: 112–116), aus der hier einige signifikante Auszüge herausgegriffen werden. Großen Raum nimmt das Verfahren der Materialgenese ein. Saariaho erläutert detailliert, wie die Analysetechnik funktioniert, mit der sie aus den aufgezeichneten Celloflageoletts das harmonische Material für das Stück gewonnen hat. Zwar ist die Mündlichkeit der ursprünglichen Äußerung an einer im Vergleich zu den Texten der Komponistin direkteren, syntaktisch weniger komplexen Sprache ablesbar. Der umfangreiche Gebrauch von technischen Termini zeigt jedoch, dass diese Erläuterung sich an eine professionelle Zielgruppe richtet, zumal ihr Gesprächspartner ebenfalls Komponist ist.⁹²⁹ Allerdings verzichtet Saariaho auch in dieser Situation darauf, die computertechnischen Einzelheiten zu erläutern. Ein wichtiger Begriff ist die Neuprägung *väriakseli* ‘Farbachse’ – eine innovative Übertragung auf die Musik, die auf die Kombination von visuellen semantischen Feldern, Parameterdenken und individuellem, kreativem sprachlichem Zugriff der Komponistin verweist.

Auf die Frage nach der Form des Werkes antwortet Saariaho hingegen eher ausweichend:

Voitko sanoa jotain tämän Lichtbogenin muodosta? – [Saariaho:] Nämä suuret, jyrkät ambitsuvaihdokset ovat muodollisesti tietysti hyvin tärkeitä, samoin kuin ne unisonojaksot (yhteen säveleen pitäytyvät kohdat), jotka sitten laajenevat eri tavoin. Se on jonkinlaista tasapainottelua alku- ja loppusävelen ympärillä. Mutta, noin yleisesti, **mitä siitä nyt voisi sanoa? Mitäs nyt voi sanoa muodosta? Piirsin sen paperille ja ajattelin, että tällainen siitä täytyy nyt tulla.** Että nyt täytyy vain kirjoittaa musiikki, joka ylläpitää sitä.^{ccxxxix} (Ebd.: 116.)

Saariaho spricht einige formale Signalmomente an, aber die doppelte rhetorische Wiederaufnahme der Frage impliziert, dass darauf nicht nur hinsichtlich des konkreten Werkes, sondern hinsichtlich der Frage nach Form allgemein nicht viel zu antworten sei. Unabhängig davon, ob diese Äußerung ein explizites Desinteresse an formalen Detailstrukturen selbst oder eher an der elaborierten verbalen Darstellung solcher Strukturen bestätigt (beide Lesarten sind möglich⁹³⁰), erweist sich

⁹²⁹ Umso überraschender ist es, dass an anderer Stelle (ebd. S. 116) der relativ geläufige Fachterminus *unisono* ‘einstimmig’ zusätzlich auf Finnisch paraphrasiert wird.

⁹³⁰ Saariaho kritisiert an anderer Stelle explizit die Stereotypie von Beschreibungen formaler Prozesse: „Was nützt es, wenn ich sage, dass das Werk mit einer Eröffnung beginnt. Nach der Eröffnung gibt es einen langsameren Abschnitt, der sich bis zu einem gewissen Höhepunkt steigert [...] es kommt ein heftiger rhythmischer Abschnitt, und dann beruhigt sich die Musik über verschiedene Phasen, und über eine Art Schlussabschnitt erreicht man das Ende. Mit dieser Art von

die Frage nach der Form mehr und mehr als zentrales agonales Feld im Saariaho-Diskurs.⁹³¹ Die Kritik Heikinheimos, der *muoto* 'Form' offensichtlich (nur) in traditioneller Hinsicht, d.h. als Folge deutlich voneinander abgrenzbarer Teile oder Sätze versteht, ist ebenso wie die ausweichende Antwort Saariahos, die auf das Reizwort *muoto* empfindlich reagiert, ein diskursives Seismogramm einer kompositionstechnischen Innovation, die offenbar als Musterbruch rezipiert wurde.

Insgesamt teilt sich auch dieser Beitrag in einen technischen und einen poetologischen Abschnitt. Auf die Frage des Interviewers, ob – angesichts dessen, dass am Schluss des Werkes mit in die Flöte gesprochenen Textfragmenten gearbeitet wird – Phonetik eine besondere Bedeutung habe, antwortet Saariaho nämlich mit einem Einblick in die ungesteuerten Aspekte des kompositorischen Prozesses, der die Sonderrolle der Flöte angeblich absichtslos hervorgebracht habe.⁹³²

[Saariaho:] Se, että Lichtbogenissa huilu on niin keskeisellä sijalla on vähän arvoituksellista: en tiedä oikeastaan itsekään, miten siinä niin kävi. Se ei ollut mitenkään suunniteltua. Kappaleen lopussahan on esimerkiksi huilun soolo ja kaikki mitä huilisti puhuu soittimeensa: se nyt vain tuli siihen, en tiedä mistä. Muistan, kun näytin partituuria sitten Esa-Pekalle (Esa-Pekka Salonen johti teoksen kantaesityksen).^[933] Hän sanoi: „**tämä on nyt tämän huilun draama.**“ Katsoin häntä ja sanoin: „No kappas vaan, niinpä totisesti.“ Se fonetiikka,^[934] mitä huilisti sinne kuiskii, se kyllä tulee eräästä tärkeästä tekstistä, mutta ei sitä ole tarkoitettukaan ymmärrettäväksi.^{cclxxxii} (Linjama 1987: 114.)

Die Spannung bzw. das Zusammenspiel zwischen Inspiration, Intuition und Kontrolle im künstlerischen Prozess kommt also zum Ausdruck. Doch fällt das Schlagwort *revontulet* nicht, auch wenn an anderer Stelle in dem Interview (ebd.: 110) kurz die Lappland-Erfahrung angesprochen wird. Die Verbindung zu diesem finnischen

Terminologie klingen alle Stücke gleich.“ (Kullberg 1990: B7.) Dass mit der Beschreibung zugleich bestimmte formale Konzeptionen kritisiert werden, die im finnischen Diskurs als mustergültig benannt wurden – man denke an die rekurrenten Beschreibungen der „Architektur“ von Kokkonens Musik – rückt die Äußerung in die Nähe des Gegendiskurses zum Sinfonizitäts-Diskursstrang.

931 Dies geht auf eine Neubestimmung des Begriffes selbst zurück: „Form artikuliert sich nicht mehr als eine Folge sinnvoll aufeinander bezogener Abschnitte, sondern als eine Bewegung, die ihre Kohärenz durch die Einheit des musikalischen Materials sowie die daraus hervorgehenden Prinzipien seiner Artikulation gewinnt.“ (Boehmer 1969: 60.)

932 Die Flöte ist allerdings das einzige Blasinstrument in der Besetzung; eine Sonderstellung ist damit schon in der Wahl der Instrumentenkombination angelegt. Hier ist Saariaho also erkennbar unzuverlässige Erzählerin.

933 Der Klammerzusatz des Interviewers ist ungenau; Saariaho bezieht sich hier auf die finnische Erstaufführung.

934 Im Saariaho-Diskurs ist an solchen Stellen regelmäßig von *fonetiikka* 'Phonetik' oder *foneemit* 'Phoneme' die Rede, wo es linguistisch korrekt Phon[e] heißen müsste.

bzw. nordischen Kollektivsymbol und spezifischen Naturphänomen wird durch abstrakte Verweise auf die Licht-Thematik und eine Betonung technischer Prozesse der Materialgenese und Komposition verdeckt.⁹³⁵

6.3.3.5 Fachartikel/Analyse (Vesa Kankaanpää: *Sointiväriin ja harmonian suhteet Kaija Saariahon varhaissävellyksissä*)

Nachdem sich bereits zwei unveröffentlichte akademische Qualifikationsarbeiten (Iitti 1993; Sinervo 1997) mit *Lichtbogen* befasst hatten, erschienen in dem Sammelband *Elektronisia unelmia* (Sivuoja-Gunaratnam 2005a) zwei Aufsätze, die detailliert auf das Stück eingehen. Vesa Kankaanpääs Text ist eine der seltenen im engen Sinne kompositionstechnischen Detailanalysen in der gesamten Textproduktion zu Saariaho. Der Autor stützt sich allerdings seinerseits auf zwei Texte Saariahos, die ihre kompositionstechnischen Verfahren offenlegen. Anders wäre insbesondere die Genese harmonischer Strukturen aus der Analyse von Instrumentalklängen auch kaum zu rekonstruieren. Das Denkbild von der Komponistin als Forscherin ist auch bei Kankaanpää wichtig:

Äänen tietokoneanalyysin avaamat mahdollisuudet, jotka *L'itineraire*-ryhmässä vietiin instrumentaalisynteesin suuntaan, näyttäytyvät Saariaholle keinona **tutkia** ja tuottaa säveltämisen välineitä^{cclxxxiii} (Kankaanpää 2005: 102.)

Der Fokus auf die technischen Elemente des Komponierens wird durch die sprachliche Gestaltung des Textes unterstrichen: Kankaanpääs Text ist durch seine technische Fachsprache der am Deutlichsten an eine spezialisierte Zielgruppe gerichtete Beitrag im Korpus. Dies bedeutet jedoch nicht zwingend, dass die fachterminologische Lexik überwiegend durch Fremdwörter geprägt sein muss.⁹³⁶ Zwar drückt Kankaanpää einen zentralen Sachverhalt, für den Saariaho autochthone Lexik verwendet, mit Zitatentlehnungen aus: Wo Saariaho im Interview mit Linjama *liu'utaan hitaasti yhdestä huiluäänestä toiseen* (Linjama 1987: 114) sagt,

⁹³⁵ Bereits ein Jahr nach der Uraufführung ist die metadiskursive Äußerung Saariahos belegt, dass sie diese Inspirationsquelle nicht (mehr) explizit nenne, weil sie eine Banalisierung der Lappland-Konnotation vermeiden wolle (*Säveltäjä Pariisista* 1986: 00:21:13). An anderer Stelle räumt sie ein, sie habe „wohl irgendwo einmal gesagt [!], dass die Nordlicht-Erfahrung das Stück beeinflusst habe“ (Köngäs 1991: 56). Diese Widersprüche zu ihrer absichtsvollen schriftlichen Äußerung in dem Einführungstext verweisen auf eine ambivalente Position der Komponistin ihren eigenen Diskursbeiträgen gegenüber.

⁹³⁶ Wie bereits oben gezeigt (4.1.9), bleibt das Potenzial eigensprachlicher Äquivalente für fachterminologische Internationalismen keineswegs auf traditionelle Musik beschränkt; das Saariaho-Korpus zeigt, dass dieses auch in den Wortschatz von Musiktechnologie und Akustik hineinreicht.

schreibt Kankaanpää *glissando flageolettisävelestä toiseen* (Kankaanpää 2005: 94). Jedoch zitiert er hier einen durch die entsprechenden Termini vorgeprägten englischsprachigen Text der Komponistin. Im Gegenzug umgeht er sogar stellenweise Spezialentlehnungen (so verwendet er etwa *likimääräistä* 'annähern' statt *approksimoida* 'id.'). Doch bei einigen Spezialentlehnungen wie *parametrisointi* oder *instrumentaalisynthese*, die aus dem stil- und kompositionstechnikspezifischen internationalen Minilekt importiert sind, besteht keine Wahlfreiheit, weil eigensprachliche Äquivalente mit ausreichend präzisiertem Bedeutungsumfang nicht existieren.⁹³⁷ Teilweise werden Komposita aus solchen Entlehnungen und autochthonen Komponenten gebildet, wie *formanttitaajuus* 'Formantfrequenz'.

Trotz des hohen fachlichen Anspruchs wird die fachsprachliche Markierung jedoch nicht vorrangig auf der Ebene des Lexikons, der Syntax oder der Textstruktur realisiert. Vielmehr erläutert Kankaanpää die kompositionstechnische Vorgehensweise in denkbar einfacher, transparenter Sprache und einer schrittweisen, kohärenten Beschreibung. Die fachliche Spezialmarkierung realisiert sich – neben dem Einsatz von Notenbeispielen und grafischen Illustrationen – ganz allgemein im Thema des Textes, der einen rein kompositionstechnischen Spezialaspekt untersucht, aber auch etwa durch Intertextualität in Form impliziter Querverweise auf als fachgemeinschaftsintern bekannt vorausgesetztes bzw. im Fachdiskurs etabliertes Wissen:

Kolmanneksi Saariaho muokkasi materiaalia kuuntelemalla ja poisti ei-toivottuja intervaleja, esimerkiksi oktaavit^{cclxxxiv} (Kankaanpää 2005: 94).

Auch dieser Satz paraphrasiert eine Äußerung Saariahos aus dem Linjama-Interview (*muokkasin sitä sitten korvani mukaan* 'ich bearbeitete es [scil. das Material] meinem Ohr folgend'; Linjama 1987: 114). Dass und warum Oktaven in bestimmter Musik des 20. Jahrhunderts als „unerwünscht“ (*ei-toivottu*) galten und sich Saariahos Abneigung gegen dieses Intervall mutmaßlich daraus speist, ist dem Textzusammenhang nicht zu entnehmen; für Eingeweihte bedarf es jedoch auch keiner Erläuterung dazu. Ähnliches gilt für den Schlussabschnitt der Passage aus Kankaanpääs Aufsatz, der sich auf *Lichtbogen* bezieht:

Stockhausenin abstrakti parametrisoinnin malli ja *L'itineraire*-ryhmän instrumentaalisynthesei voidaan nähdä kahtena erilaisena ratkaisuna samaan modernistisen estetiikan haasteeseen: kuinka muoto ja materiaali voidaan yhdistää?^{cclxxxv} (Kankaanpää 2005: 101.)

⁹³⁷ Die eigensprachlichen Äquivalente (*muuttuja* 'Parameter'; *yhdistäminen* 'Synthese'), transportieren nicht die spezifische kontextuelle Bedeutung, und entsprechende Ableitungen oder Komposita wären zwar realisierbar, aber morphologisch aufwendig.

Ohne Vorwissen darüber, um wen es sich bei [Karlheinz] Stockhausen und bei der *L'itinaire*-Gruppe handelt, wird dieser Satz und auch die ihm folgende Passage, die die Frage der Synthese aus Material und Form behandelt, nicht verständlich. Dieser Abschnitt jedoch bildet den individuellen Kern der Passage, während die vorangegangenen überwiegend erläuternde oder geringfügig variierte Reformulierungen von Saariahos eigener Analyse (Saariaho 1987b) sind.

Unterschwellig deutet sich hier – mit Stockhausen als Instanz von DEUTSCH, *L'itinaire* von FRANZÖSISCH – eine Positionierung in der bekannten Dichotomie an. Saariaho wird zwar in die Nähe der französischen Richtung gerückt, ihr jedoch in diesem Spektrum eine individuelle Haltung zugewiesen, da sie das aus der Klanganalyse gewonnene Tonmaterial im Nachhinein stärker nach dem Gehör bearbeite und insbesondere mikrointervallische Strukturen zu gleichschwebenden Halbtönen vereinfache (Kankaanpää 2005: 94). Verglichen mit der technischen Vorgehensweise der *L'itinaire*-Schule, die das analysierte Material, so präsupponiert Kankaanpää, unmodifiziert übernehme,⁹³⁸ individualisiere Saariaho es durch die Angleichung an idiosynkratische Vorlieben. Dies impliziert, dass die Komponistin nicht Dienerin ihres technischen Verfahrens ist, sondern im souveränen Umgang mit dem, was die Vorstrukturierung durch die Klanganalyse ergibt, ihre sensuelle Individualität bereits auf der grundlegenden Ebene der Materialgenese einbringt.⁹³⁹ Kankaanpääs Analyse erweist sich damit auch als Beitrag zu einem bereits weit im Vorfeld angelegten interdiskursiven Strang.

Das Fazit des Textes bezieht sich auf das relative Desinteresse Saariahos an Form und Dramaturgie in Relation zu Klangfarbe und Tonhöhe:

Siihen, tuleeko sointiväristä instrumentaalisynteesin avulla laajempien rakenteiden perusta ja olisiko se ylipäättään toivottavaa, Saariaho ei teksteissään ota kantaa^{cclxxxvi} (Kankaanpää 2005: 102).

Diese Problematik wird also in unterschiedlichen Textsorten gesehen, behandelt und als Lücke in Saariahos Selbstanalyse identifiziert. Eingedenk der feinen Nuancen, mit denen in der finnischen Kommunikationskultur Kritik formuliert werden kann, lässt sich die Formulierung *Saariaho ei teksteissään ota kantaa* 'Saariaho bezieht in ihren Texten nicht Stellung' auch als – wenngleich stark eingeegte –

⁹³⁸ Kankaanpää liefert allerdings keine vergleichenden Belege für diese Feststellung.

⁹³⁹ Darin liegt eine frappierende Parallele zu Klemettis Sibelius-Deutschland-Frankreich-Dreieck, demzufolge Sibelius der französischen Seite zuneige, jedoch gegenüber dieser mehr individuelle Tiefe zeige (s. 6.1.3.2). Auch in Tarasti auf die Opposition FRANZÖSISCH<>DEUTSCH abhebender Einordnung Saariahos als *intellectuel* (nicht *cérébral*) (Tarasti 2009: 41; s. S. 479) wird später innerhalb der französischen Semiosphäre, der Saariaho zugeschlagen wird, differenziert.

Implikatur („Saariaho vermeidet es, sich diesem Problem zu stellen“) lesen.⁹⁴⁰ Hier ließe sich eine Strategie der Verantwortungsvermeidung (s. Varis 1998: 217–222) identifizieren: Kankaanpää delegiert die Verantwortung an die Komponistin, unterstreicht aber im gleichen Moment, dass auch diese sich der Stellungnahme entzieht.

6.3.3.6 Fachartikel (Taina Riikonen: *Tarinoita suusta: puhumisen ja kuiskimisen asuttamia huilisti-identiteettejä*)

Riikonen konzentriert sich in ihrem Essay auf die Rolle der Flöte in Saariahos Musik und schließt damit, soweit es um *Lichtbogen* geht, an Salonens Epitheton *huilun draama* (s. 6.3.3.4) an. Entsprechend bezieht sich die auf dieses Werk bezogene Passage in ihrem Text auf das Ende des Stückes, in dem die Flöte als solistisches Element hervortritt und mit den ins Instrument geflüsterten Phonemen die Grenze zwischen Musik und Sprache überschritten wird. Hingegen tritt die Materialgenese völlig in den Hintergrund. Die Rolle der Elektronik wird nicht von der kompositionstechnischen, sondern von der aufführungspraktischen Seite her betrachtet.

Sprachliche Elemente in Titel und Text betonen die Behandlung nicht nur der humanen Beteiligten,⁹⁴¹ sondern auch der Gegenstände als Akteure: *Tarinoita suusta* ‘Erzählungen vom Mund’, *elektroniikan rooli* ‘die Rolle der Elektronik’ und *huilisti-identiteetti* ‘Flötistinnen-Identität’. Nach Riikonens Text ließe sich beinahe ein an Greimas erinnerndes Aktantenmodell von Komposition und Aufführung erstellen. Die zentralen lexikalischen Einheiten sind entsprechend häufig keine musikalischen Fachbegriffe, sondern nichtterminologische Lexeme wie *kuiskaus* ‘Flüstern’, *hengitys* ‘Atmen’, *suu* ‘Mund’, die nicht auf die Partitur und auch nicht in erster Linie auf den Klang, sondern auf dessen Hervorbringung verweisen. Doch ist Riikonens hermeneutisch-semiotischer Zugriff keinesfalls spekulativ-opak, sondern folgt einer Analyse der Entstehungsprozesse des Klanges, die kaum weniger detailgenau ist als Kankaanpääs Darstellung der Genese des Tonhöhenmaterials:

Huilistin huulten ja suokappaleen puhallusaukon intiimi läheisyys välittyy kuulijallekin läheisyytenä, sillä teknologian „kyky suurentaa“ (ks. Sihvonen 2001, 41) tarttuu kuiskauksissa ennen muuta eri äänneissä kuuluviin erilaisiin suun tilavuuksiin^{cclxxxvii} (T. Riikonen 2005: 318).

⁹⁴⁰ Eingedenk von Saariahos ausweichender Antwort auf die Frage zur Form in dem Linjama-Interview (s. 6.3.3.4) erscheint diese Interpretation nicht völlig aus der Luft gegriffen.

⁹⁴¹ Riikonen zitiert zudem mehrfach einen Tontechniker, der Aufführungen des Werkes betreut hat, nimmt also auch die humane Komponente der technischen Seite ins Blickfeld.

Riikonen bildet also mit ihrem Text das ab, was strukturell in der Komposition vorgeht: Ein quasi automatischer, winziger Teilprozess der Aufführung – die Klangerzeugung durch das Zusammentreffen von Lippen, Luftstrom und Mundstück (präziser: Anblaskante) beim Flötenspiel – wird makroskopisch betrachtet. So, wie die elektronische Verstärkung die kaum hörbaren Klänge akustisch ins Riesenhafte vergrößert und Saariaho mikroskopische Prozesse (in diesem Fall das Flageolettglissando) makroskopisch auskomponiert, so legt die Autorin die Lupe an diesen Ausschnitt des Werkes an und rückt dadurch den Bereich am unteren Rand der zeitlichen und akustischen Wahrnehmungsschwelle in den Mittelpunkt des Blickfelds. Traditionelle Analyseansätze (Betrachtungen von Tonhöhe, Rhythmik oder möglichen außermusikalischen Deutungen) treten damit in den Hintergrund – mit einer Ausnahme, die gar nicht hervorgehoben wird, sich aber implizit aus der Textstruktur ergibt: Dadurch, dass sich Riikonen auf den Schluss des Werkes konzentriert, unternimmt sie eine implizite kritische Betrachtung des formalen Prozesses. Sie deckt gewissermaßen die Tarnung auf, die Saariahos eigene nonchalante Betrachtung über diesen Schlussabschnitt gelegt hat, der offensichtlich den Zielpunkt der Dramaturgie bildet, nur eben nicht als konventionelle Steigerung, sondern mit dem Heraustreten der Flöte aus dem Geschehen. Damit widerlegt sie implizit auch Heikinheimos Kritik an dem vermeintlich unmotivierten Ende. Das Stück, so legt es Riikonen nahe, hört eben nicht, wie Heikinheimo unterstellt, „einfach auf“ (s. S. 448), sondern das ganze übrige Werk bildet die Leinwand, vor deren Hintergrund sich am Ende das „Drama der Flöte“ entfaltet.

Die beiden Fachartikel stehen innerhalb des Textmusterspektrums für recht unterschiedliche Ansätze, der Komplexität und Individualität zeitgenössischer Musik sprachlich gerecht zu werden: Bei Kankaanpää wird dies über die kompositionstechnische Analyse, die sich eng an die von der Komponistin freigelegten Informationen zum Quellcode des Werkes auf der Materialebene hält, unternommen. Riikonen stellt solche analytischen Details (des Gemachten der Komposition) eher zugunsten einer Interpretation der physisch-körperlichen Aspekte der Klanggenese als (musikalischem) Sprechakt in seiner Performativität zurück. Jedoch wird zwischen den beiden Ansätzen erneut kein agonaler, sondern ein kooperativer Wettbewerb ausgetragen. Eine wichtige Feststellung muss abschließend hervorgehoben werden: Auf die Inspiration durch das Nordlicht gehen beide nicht ein und vermeiden es so nicht nur, ein finnlandspezifisches Frameszenario aufzurufen, sondern reagieren in gewisser Weise damit auch auf die spätere Selbstdistanzierung der Komponistin von ihrem Einführungstext.

6.3.4 Semantisches Feld LICHT

[...] es wird noch dahin kommen, dass wir weiter nichts als die Titel recensiren [...] (Dr. L. 1847: 79).

Unter den von Saariaho in Werktiteln, Interviews und Programmhefttexten gemachten semantischen Angeboten prägen insbesondere die visuellen bzw. synästhetischen Bildfelder die Mikro-Ebene des Diskurses. Die Kernwörter *valo* 'Licht' und *väri* 'Farbe' kommen in 39 bzw. 56 Beiträgen vor; in längeren Texten meist mit mehreren Token.⁹⁴² Hinzu treten Ableitungen, Komposita und Lexeme aus dem engeren und weiteren semantischen Umfeld.⁹⁴³ Die Ausgestaltung dieses Feldes um den semantischen Kern *valo* wird als repräsentatives Beispiel unter (frame-)semantischen Aspekten dargestellt, um zu zeigen, wie ein zwar außermusikalisches, aber nicht narratives Attribut- und Assoziationsfeld im Diskurs realisiert wird.

Die in der frühen Diskursphase angelegte Konstellation bleibt bestimmend. Bereits die Überschriften dreier früherer Porträts aus Kulturzeitschriften zeigen eine musterhafte Prägung:

Valosta, lasista ja säveltämisestä (Siltanen 1982) | Kaija Saariaho - säveltäjä **värien, valon**, visuaalisuuden voimakentässä (Linjama 1987) | Musiikkia, **valon** ja **varjon rajamailta** (Bacon 1988)^{cclxxxviii}

Auch das Filmporträt *Säveltäjä Pariisista* (1986) muss als wirkmächtiger Diskursbeitrag betrachtet werden: In einem visuellen Medium haben Lichteffekte und bildliche Bezüge eine starke Wirkung; so wird Saariaho etwa mit Metronom, Kristallkugel und Prisma bei der Arbeit gezeigt (*Säveltäjä Pariisista* 1986: 00:25:05). Solche Bildkompositionen eröffnen einen breiten, suggestiven Assoziationsraum, in dessen verbaler Beschreibung große Segmente aus dem semantischen Feld erfasst werden:

Lichtbogen, Valokaaria ja Verblendungen, Häikäistymisiä, kuvaavat jo niminä säveltäjän kiinnostusta **värejä**, eri **värisävyjä**, **valoa** ja **kirkkautta** kohtaan. Ja jotain yhteyttä tähän on sillä, että Kaija Saariaho nimeää pakkomielteikseen **heijastavat pinnat, lasit ja peilit**, ja pallo. Hänen kolme "leluansa" ovat **prisma, kristallipallo** ja **kaleidoskooppi**.^{cclxxxix} (Länsi-Savo 22.3.1987: 21.)

⁹⁴² Noch häufiger treten lediglich solche Einworteinheiten auf, die auf ganz grundlegende technische und biographische Gegebenheiten Bezug nehmen, wie etwa *Pariisi* und *elektroniikka* (s. Tab. 17).

⁹⁴³ Eine Untersuchung zu musikalischen Lichtrepräsentationen mit zahlreichen Anschlüssen an die semantischen Felder, die im *valo*-Diskursstrang berührt werden, hat Tarasti (2001) vorgelegt.

Die Bindeglieder zur Semantik des Auditiven wiederum sind häufig zwei für die Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zentrale Termini, nämlich der metaphorische Fachbegriff *sointiväri* ‘Klangfarbe’ sowie *spekttri* ‘(Oberton-)Spektrum’. Letzteres ist sowohl als optischer wie als akustischer Begriff verstehbar und kann damit eine semantische Scharnierfunktion übernehmen.

Das zentrale Lexem *valo* selbst wird jedoch nur sparsam adjektivisch ausgeschmückt: Saariaho selbst erwähnt lediglich *valkoinen* ‘weiß’ und unterstreicht, dass sie am Phänomen Licht ausdrücklich die Abstraktion interessiere:

[...] aina kun mä ajattelen **valoa**, niin mä ajattelen, et se on **valkosta**^{ccxc} [...] (Siltanen 1982: 45).

Ehkä **valo** kiinnostaa minua myös sen takia, että se on niin **abstrakti** elementti^{ccxi} (Linjama 1987: 111).

Zwar sind generelle Hinweise auf Synästhesie im Korpus häufig, aber eine Systematik, bei der Klänge spezifischen (Licht-)Farben zugeordnet würden, findet sich nicht.⁹⁴⁴ Farblichtassoziationen entstehen allenfalls implizit durch die Vorstellung der Lichtbrechung zu Spektralfarben in einem Prisma. Auch naheliegende illustrative Assoziationen weist die Komponistin zurück:

Saariahoa pidetään hyvin visuaalisena säveltäjänä. [Saariaho:] – Niin kaikki sanovat. Ehkä mieleeni on tarttunut valööreitä ja pintoja. En kuitenkaan ajattele niitä säveltäessäni. Silloin teen musiikkia, en kuvaa.^{ccxcii} (Alanen 2004: 52.)

Die sprechenden Werktitel dürften jedoch dazu beigetragen haben, dass diesem Abstraktionspostulat in der Rezeption wenig Beachtung geschenkt wurde.⁹⁴⁵ Mit *Du cristal* (1989) tritt auch das in *Säveltäjä Pariisista* bereits angelegte *kide* ‘Kristall’-Motiv an die Diskursoberfläche:

Tietokoneen apu vaikuttaa olevan myös Du Cristal-teoksen kauneusarvon perusta: **äänikiteet** ja niiden muodostelmat liittyvät harvinaisen hyvin toisiinsa^{ccxciii} (Lampila 1990: B9).

⁹⁴⁴ Die naheliegende Verbindung zu systematischer Farb-Klang-Zuordnung etwa in der Tradition Alexander Skrjabin wird daher kaum je gezogen. Bei Iitti (2005: 130) findet sich allerdings der Hinweis, dass Saariaho sich bereits früh mit Goethes Farbenlehre beschäftigte.

⁹⁴⁵ Hinweise auf die thematische Verwandtschaft zwischen *Lichtbogen* und *Aurore boréale* (1945) von Uno Klami und, vor allem, *Io und Kuutamio Jupiterissa* (‘Mondlicht auf dem Jupiter’, 1923) von Väinö Raitio, einem wichtigen Orchesterwerk der finnischen Zwischenkriegsmoderne, finden sich im Korpus allerdings nicht. Die Konstruktion der stilistisch-thematischen Sonderstellung Saariahos wird also auch dadurch verstärkt, dass solche durchaus naheliegenden Verbindungen mit finnischen Traditionslinien nicht thematisiert werden.

Saariahon Du cristal **säihkyä valoa**. Tuntuu kuin sen **kristalli** olisi koottu tuhansista mosaiikkipaloista, jotka taivuttavat ja **heijastavat valon** tuhansina ja taas tuhansina **säteinä**. Saariaho on aina ollut valmis siirtämään **valoa** musiikin kielelle. Verblendungen ja Lichtbogen kertovat jo nimillään, mistä on kysymys: **häikäisevästä, sokaisevasta valoilmioista**, joka valtaa koko ihmisen. Verblendungissa se on sisäistä valoa, Lichtbogenissa Lapin yötaivaalla risteilevät **revontulet** ovat innoituksen lähteinä [...]. Du cristal nostaa tämän **valoilmion** korkeimpaan potenssiin. Tuntuu kuin koko taivaanranta olisi **tulessa, musiikki hehkuu, häikäisee, lämmittää, puhdistaa, johtaa katarsikseen**, josta kuulija onnellisena pääsee osalliseksi.^{ccxciv} (Ritolahti 1990: 10.)

Diese Zitate zeigen, wie die von Saariaho eingeführte Motivkombination aus Licht und Klang das Schreiben über ihre Musik inspiriert, aber auch determiniert. Lampila verwendet mit *äänikiteet* 'Klangkristalle' eine Neuprägung, die an Saariahos zentrale Doppelfigur klingendes Licht/leuchtender Klang anschließt. Ritolahti überträgt ein breites Spektrum von Attributen aus dem LICHT-Feld metaphorisch auf die Musik. Der Bildkreis der Adjektive bleibt dabei erstaunlich klein; die Ergänzung durch *kirkas* ist nahezu die einzige häufiger auftretende Ausschmückung. Hingegen sind metaphorische Übertragungen vom Licht auf den Klang in Form von Verben und adjektivischen Verbderivationen aus dem semantischen Feld des Leuchtens, Flackerns, Brennens häufiger. Die phraseologische Struktur, die als Klammer vieler lexikalischer Einzelfunde identifiziert werden kann, basiert auf den Komponenten {VP + VISUELL + KLANG}.

Bei der Gesamtbetrachtung des *valo*-Komplexes fällt die relative Seltenheit expliziter Oppositionsfiguren auf. Dies trifft sich mit einer Beobachtung Tarastis:

Valo ja pimeys eivät ole ehdottomia binaarisia artikulaatioita, vaan koska liikumme musiikin, aikataiteen alueella ovat kategoriat ei-valo (valo, joka on pimentymässä) ja ei-pimeys (pimeys, joka on vaalenemassa) vähintään yhtä tärkeitä^{ccxcv} (Tarasti 2001: 9).

Diese Interpretation unterstreicht den temporalen Aspekt von mit LICHT assoziierten musikalischen Prozessen; Tarasti sieht hierin ein narratives Element. Solche prozessualen Konstruktionen können sich auch in übertragenen Bedeutungen und in der Korrespondenz von Diskursbeiträgen über zeitliche Abstände hinweg realisieren:

Pariisin **yöt** Kaija valvoo äänettömien koneiden ääressä. Kaija ohjelmoi tietokoneita ja nauhoittaa säveltämäänsä musiikkia Pariisin sydämessä, Pompidou-keskuksen **kellareissa**, musiikin ja akustiikan tutkimuslaitoksessa IRCAM:ssa. [...] „**Öisin** Beauborgin kellareissa on rauha.” Kaija Saariahon sävellys *Vers le Blanche* [!] – **kohti valkoista** pudottaa **satelliitit** radaltaan. **Maanalainen** musiikki kiersi Vanhan Ylioppilastalon **pimennetyssä** juhlasalissa kuin menneisyyden jähmettynyt kaiku Altamiran **luolissa**. Säveltäjä erottui äänipöytänsä takaa **signaalivalojen hämärässä heijastuksessa**^{ccxcvi} [...]. (Hallman 1983: 28 [Kursivierung orig.])

Die Opposition zu *valo* wird durch Entlehnungen aus dem weiteren Feld von DUNKELHEIT (*öisin* 'Nachts', *maanalainen* 'unterirdisch', *luola* 'Höhle') hergestellt. Zudem werden in der Art einer *textography* (Swales 1998) Entstehungsort und -Bedingungen des Werkes in die LICHT<>DUNKEL-Opposition hineingezogen, d.h. die nächtliche Arbeit an dem Werk in einem Kellerraum auf den Aufführungsort, die Klangbeschreibung und die Person der Komponistin am beleuchteten Mischpult projiziert.

Heikinheimo greift die Beschreibung von Saariahos unterirdischem Arbeitsplatz auf:

Siinä [scil. in dem Orchesterstück *Io*] on muita teoksia enemmän sisäistä elämää, aivan kuin yökyöpeliksi mielellään julistautuva Saariaho olisi vaihteen vuoksi lähtenyt **maan alla sijaitsevista IRCAMista** ja todennut, että maailma tarjoaa yhtä ja toista ihmeellistä myös **päivänvalossa**. [...] Vahinko vain, että hänen musiikkinsa **kylpee** kovin yksipuolisesti **kuun kelmeässä valossa**. Sen imaginaariset „roolihahmot“ ovat kuin verettömiä aaveita, epätodellisia **unihahmoja** tai äänettömiä **revontulia**.^{ccxcvii} (Heikinheimo 1987: 23.)

Allerdings kontrastiert er sie seinerseits nicht mit Kunstlicht, sondern mit drei Instanzen von NATURLICHT (*päivänvalo* 'Tageslicht', *kuun valo* 'Mondlicht', *revontulet* 'Nordlicht') und nimmt die Licht-Figur zur Hand, um sie als Metapher für die von ihm monierte Konturlosigkeit von Saariahos Musik zu verwenden (*kylpee kovin yksipuolisesti kuun kelmeässä valossa* 'sie badet allzu einseitig im blassen Licht des Mondes'). Dabei integriert er zugleich das Traum-Motiv (seinerseits eine Verbindung zu NACHT) und schlägt sogar eine Brücke zum romantischen Motiv musikalischer Geistergestalten.⁹⁴⁶ Dieser Vergleich lässt einmal mehr erkennen, wie tragfähig und extensiv, aber auch wie bestimmend und lenkend eine derart fundamentale Oppositionsfigur für den Diskurs sein kann.

Neben dieser Opposition konstituiert sich, ausgehend von dem frühesten Beitrag zum *valo*-Feld, eine zweite Opposition, die ebenfalls auf einer asymmetrischen Komplementärfigur basiert, nämlich *valo*<>*savu* 'Rauch':

Kaija Saariahon Study for life -teoksessa tehokeinona on **savun** ja **valon** käyttö^{ccxcviii} (Pyysalo 1981: 92).

Mit dem Werkpaar *Du cristal* und *...à la fumée* moduliert diese Figur zu *kristalli*<>*savu*:

En epäröi sanoa, että Kaija Saariahon *Du cristal* on mestariteos, jolle kärsimättömänä odottaa jatkoa. Helsinki biennaleen ensi kevääksi onkin luvassa sävellyksen toinen osa, joka muuttaa **kristallin savuksi**.^{ccxcix} (Ritolahti 1990: 10.)

946 Man denke etwa an die „durchsichtigen Wesen“ in Klemettis Sibelius-Rezension (s. S. 293).

Teokset ovat itsenäisiä, mutta muodostavat samalla kokonaisuuden ”kristallista savuksi”, *Du cristal... à la fumée*^{ccc} (Lampila 1991: B6).

Diese Prozessualität wird auch morphosemantisch realisiert: *Du cristal* und *kristallista* bedeuten, für sich stehend, „Über [den] Kristall“ (in der Art der Überschrift einer Abhandlung). Doch mit der Ergänzung der Komponente ...*à la fumée* bzw. *savuksi* entsteht eine transformative [von...zu]-Konstruktion. Hier verfügt das Finnische mit der Klammer aus Elativ (-*sta*) und Translativ (-*ksi*) über die Möglichkeit einer schärferen morphologischen Differenzierung; der Translativ grenzt diese Klammer von der räumlichen [von...bis]-Konstruktion ab.

Das semantische Feld lässt sich also als Geflecht aus Gegenständen, Eigenschaften, Naturlicht-Assoziationen und Antonymen um *valo* herum visualisieren.⁹⁴⁷ Allerdings bildet die Grafik die beschriebenen diachronen Entwicklungen innerhalb des Diskursstranges nicht ab.

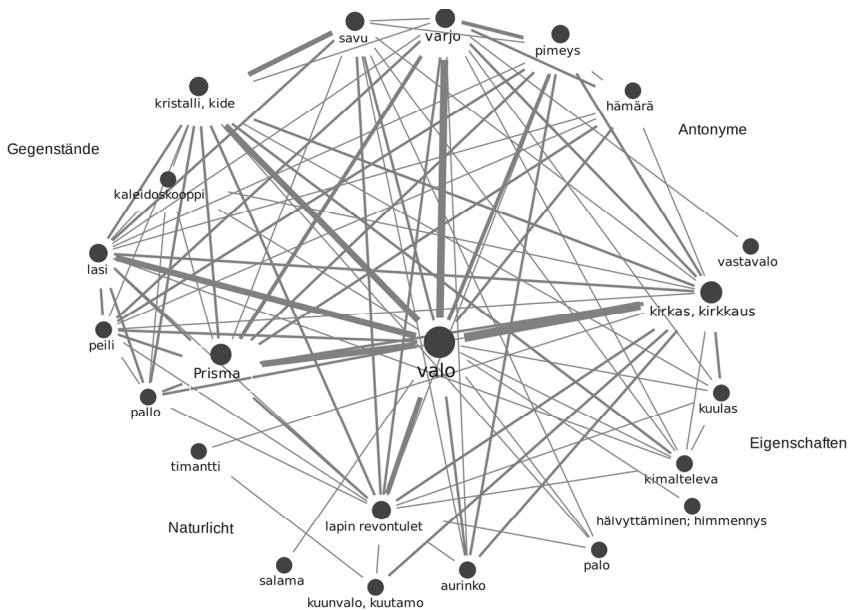


Abb. 15: Semantisches Feld LICHT im Saariaho-Korpus: Häufigkeiten und Relationen.

947 Die Skalierung der Linienstärke in Abb. 15 entspricht 1–10 Dokumenten mit Kookkurrenzen.

Die immer wieder beobachteten dichten Bezüge über lange Zeitabstände innerhalb des finnischen Diskurses werden auch durch die folgende Äußerung belegt:

Elektronisesti käsitellyn äänen hienovarainen käyttö yhdessä perinteisen sinfoniaorkesterin kanssa luo jäljittelemättömän saariahomaisten soinnin, joka **kimmeltää spektrin tavoin**, kuin **kuunvalossa kylpevä** harvinaislaatuinen **timantti**.^{ccc} (Haapaniemi 2004: 9.)

Heikinheimos Metapher des blassen Mondlichts für die Einfarbigkeit von Saariahos Musik wird durch das Hochwertwort *timantti* ‘Diamant’ in ein positives Bild umgedeutet, wobei die auffällige Wortverbindung *kuunvalossa kylpevä* ‘im Mondlicht badend’ als semantischer Diskursmarker fungiert. Die Instanz der rekurrenten LICHTKLANG-Katachrese, *sointi kimmeltää* ‘der Klang schimmert’, und der Hinweis auf die Souveränität im Einsatz elektronischer Mittel verknüpfen über das erstmals im Korpus auftretende Attribut *saariahomainen* einen unverwechselbaren Stil mit dem Namen der Komponistin. Es liegt eine typische Bündelungsreformulierung vor, in der beinahe ausschließlich sprachliches Material aus früheren Beiträgen aufgegriffen und neu kombiniert wird; ein Indiz für eine Sättigungsphase des Diskurses. Doch trotz ihrer weitgehend generischen Struktur ist diese Äußerung vielschichtig aussagekräftig: Die Neubildung *saariahomainen*, mit der Analogie zu Adjektiven wie *sibeliaaninen* und *kokkosmainen* gewissermaßen der stilgeschichtliche Ritterschlag für die Komponistin, erscheint im Zusammenhang mit der finnischen Erstaufführung jenes Werkes, das ihren endgültigen Durchbruch zur Weltberühmtheit markierte. Die positive Umwertung von Heikinheimos fortgesetzter Kritik⁹⁴⁸ ist also eine implizite sprachliche Realisation von Saariahos Durchsetzung.

In den musikwissenschaftlichen Texten wird das semantische Feld um LICHT nicht grundsätzlich anders behandelt als in bivalenter Kommunikation. Die fachliche Markierung geschieht also kaum auf der lexikalischen Ebene, sondern vor allem durch eine Einbettung in komplexere (kulturhistorische) Kontexte. Iitti bindet *valo* in ihre Untersuchung zu genderspezifischen Elementen in Saariahos Musik ein

⁹⁴⁸ Innerhalb des Korpus ist die Häufung kritischer Anmerkungen (insgesamt 40 in 16 Texten) bei Heikinheimo überzufällig, selbst wenn man berücksichtigt, dass er ein sehr produktiver Autor war: Der Koeffizient der Instanzen von KRITIK liegt für ihn bei 2,5 je Einzeltext; unter denjenigen übrigen Autorinnen und Autoren, von denen ausreichend Material für eine solche Auswertung vorliegt, bei maximal 1,43. Ein statistischer Ausreißer ist ein Bericht über die Uraufführung von *L'amour de loin* mit zahlreichen Zitaten aus kritischen französischen Besprechungen (Juusela & Sirén 2000). – Kritische Beurteilungen sind im Saariaho-Korpus also häufiger als bei Sibelius (wo Kritik im innerfinnischen Diskurs praktisch tabu ist) und auch bei Kokkonen (wo sie, wie gezeigt, meist sehr verkläuselt und erst spät im Diskurs erscheint). Doch lassen sich daraus ohne umfangreichere synchrone Vergleiche keine weiteren Schlüsse ziehen (etwa zu einem weniger behutsamen Umgang der Kritik mit Saariaho), denn ebenso könnte sich hier ein genereller Textmusterwandel abbilden.

(s. 6.3.6). Uimonen bringt Licht und Bewegung im Sinne futuristischer Ästhetik⁹⁴⁹ in Verbindung, wobei sie sich vor allem auf *Stilleben* bezieht, das von den Bildeffekten einer aus einem fahrenden Zug beobachteten Landschaft inspiriert ist:

Yksi futuristisen taiteen keskeinen väite on, että liike ja **valo** hävittävät esineiden aineellisuuden; siis liikkeen kautta aine muuttuu energiaksi^{ccci} (Uimonen 2005: 34).

Eine umfassende Beschäftigung mit der Licht-Thematik unternimmt Välimäki (2012), deren Beitrag ein weiterer Bündeltext ist. Sie verweist auf die zahlreichen Werke, die einen expliziten Lichtbezug im Titel enthalten und stellt diesen in einen Zusammenhang mit anderen zentralen Themen in Saariahos Musik, wobei sie *valo* als Kernelement positioniert.

Nämä aiheet – valo, taivaankappaleet, vaellus, unet ja ruumiin prosessit – kiertyvät Saariahon musiikissa toisiinsa muodostaen kiinteän verkoston, jonka voi tulkita hahmottavan yhtä ja samaa peruspoetiikkaa: ihminen etsii paikkaansa maailmankaikkeudessa [...]. Siten vaelluksen ja etsinnän tematiikka kiertyy yhteen valo- ja avaruusaiheiston kanssa.^{ccci} (Välimäki 2012: 201–202.)

Välimäki verbindet den Licht-Aspekt in Saariahos Musik auch mit dem Genre Film:

Saariahon *Laterna magica* koostuu kaasumaisesti muuttuvista ja katoavista kentistä, äänikangastuksista.^[950] Vähän väliä puupuhaltajat – ennen kaikkea huilistit – kuiskivat soittimiensa läpi Bergmanin muistelmista peräisin olevia sanoja, jotka kuvaavat erilaisia valoja: [...] Saksaaksi käännetty sanat tihkuvat salaperäisesti suhahtelevia h-äänteitä. Suhahtelun voi kuulija yhdistää mielessään **kuvaprojektorista tulevaan valoon**: Das milde licht[!] / Das milde gefährliche Licht / das traumhafte Licht / lebendige Licht / das lebendige tote klare Licht / diesige, heisse[!], heftige, kahle Licht [...].^{ccci} (Ebd.: 214.)

Diese Beobachtung macht auf einen weiteren Aspekt jenes von Saariaho immer wieder unternommenen Versuchs, das Licht klanglich begreifbar zu machen, aufmerksam, und zwar hier auf dem Umweg über den Sprachklang: Indem sie Fragmente aus Ingmar Bergmans Text, auf den sich *Laterna magica* bezieht, in deutscher Übersetzung⁹⁵¹ von einigen Orchestermitgliedern (teils in die Instrumente) flüstern lässt, evokiert sie die Assoziation vorbeihuschenden Lichtes. Stellvertretend

⁹⁴⁹ „I vostri occhi abituati alla penombra si apriranno alle più radiose visioni di luce“ (Boccioni & al 1980 [1911]).

⁹⁵⁰ *Äänikangastus* ‘Klangluftspiegelung’ ist eine weitere diskurstypische Neuprägung, die Licht und Klang kombiniert.

⁹⁵¹ Der sprachliche Umweg ist von klanglicher Bedeutung; die schwedischen, französischen oder finnischen Wörter für ‚Licht‘ würden einen solchen Effekt nicht ermöglichen.

für das tonlose Licht klingt die Lautkombination [ɪç] bzw. der darin enthaltene stimmlose palatale Frikativ. Damit werden drei von Saariahos zentralen Interessensgebieten – Klangfarbe, Visualität und Sprache – zusammengeführt.

Über ein Zitat aus T.S. Eliots *The Waste Land*, das in der Partitur von *Notes on Light* den Schlusstakten vorangestellt ist, wird eine Beziehung zur Literatur hergestellt und von Välimäki zunächst die Opposition *valo* <> *pimeys* in seltener Eindeutigkeit realisiert, dann aber auch, möglicherweise anschließend an Tarasti (s. S. 458), gleich wieder aufgehoben:

Huhtikuu on tila kuoleman ja elämän – **pimeyden ja valon**, kadotuksen ja ylösnousemuksen – välillä. Tämä välitilan ajatus kuvaa hyvin koko Notes on Light -konserttoa: [...] **Vastakohtat yhdistyvät**. Valo on pimeyttä, pimeys valoa, elämä on kuolemaa, kuolema elämää.^{cccv} (Välimäki 2012: 208.)

In diesem Zusammenhang macht Välimäki eine wichtige Beobachtung:

Eliot-lainauksen voi tulkita Saariahon teoksessa samoin kuin lainaukset useissa Eliotin runoissa: loppuun sijoitetuksi **nimilapuksi, tagiksi, joka tiivistää teoksen teeman** ja toimii koko teoksen symbolina.^{ccvii} (Ebd.)

Die Funktion des Eliot-Zitats entspricht jenen *tags*, die die Komponistin selbst den Werken als Titel angeheftet hat, und die sich in den Schlagworten vieler Textüberschriften wiederfinden (s. 6.3.2).⁹⁵² Es sind sprachliche Kurzformeln, die den Charakter der Werke fassen und auf einen konzentrierten Punkt bringen. Wo jedoch die sprachliche Kategorisierung der Musik bereits Teil der künstlerischen Konzeption ist, fällt es den über diese Musik Schreibenden umso schwerer, sich sprachlich von diesen *tags* zu emanzipieren: Die Analyse der Diskursstränge um das semantische Feld LICHT belegt die starke Steuerungsfunktion der sprechenden Titel und anderer Selbstäußerungen der Komponistin.

Die bestimmende *voice* der Komponistin ist dabei jedoch kein exklusives Charakteristikum des Saariaho-Diskurses. Angesichts der Komplexität und Individualisierung avancierter Musik ist es naheliegend, dass hermeneutische wie analytische Ansätze sich besonders eng an solche Vorlagen anlehnen. Wenn die Komponistin zudem weder auf traditionelle, formale Gattungsbezeichnungen noch auf neutrale, abstrakte Werktitel (wie z.B. Kokkonens *Musiikkia jousille*) zurückgreift, sondern durch ihre Titelmahl und ihre Werkkommentare stark assoziative Vorlagen liefert,

⁹⁵² In bivalenter Kommunikation, insbesondere bei Medientexten, ist die Verschlagwortung in Überschriften ohnehin ein Textmustercharakteristikum. Viehöver (2011: 207) nennt dies „Makrosyntax der umgekehrten Pyramide“, anschließend an die Analyse der von der Überschrift absteigend nach Relevanz organisierten *macrostructure* von Nachrichtentexten durch van Dijk (1988: 178).

erscheint es folgerichtig, dass Inhalt und sprachliche Ausgestaltung des Diskurses entsprechend determiniert sind.⁹⁵³ Auch in den Diskursbeiträgen Seppo Heikinheimo – des einzigen Akteurs, der sich regelmäßig explizit kritisch zu Saariahos Musik geäußert hat – kommen keine signifikant anderen semantischen Felder zum Tragen, sondern es werden lediglich Elemente aus diesen Feldern anders (negativ) konnotiert. Die diskursiven Dissonanzen lagern sich um die ästhetische Bewertung an, weniger um kompositionstechnische und klangliche Befunde.

Der *valo*-Diskursstrang lässt auch zutage treten, dass nicht nur kaum nach sprachlichen Alternativen zu auf LICHT basierenden Beschreibungsstrategien der Werke mit entsprechend assoziativen Titeln gesucht wird, sondern auch, dass nahezu nirgends auf konkrete musikalische Mittel verwiesen wird, mit denen Saariaho die Licht-Thematik in ihren Werken umsetzt. Eine Passage aus Välimäkis Text ist hierfür charakteristisch:

Viimeisissä kahdeksassa tahdissa – joihin Saariaho on Eliot-lainauksen sijoittanut – orkesteri antaa vain eteerisen ja hitaan, yhtä säveltä kaiuttavan sykkeen, jota vasten soolosoitto soittaa viimeiset valon lepatuksensa^{ccviii} (Välimäki 2012: 208-209).

Selbst dort also, wo eine sehr konkrete, das Soloinstrument personalisierende Interpretation des Klangbilds geliefert wird (*soolosoitto soittaa viimeiset valon lepatuksensa* 'das Solocello spielt sein letztes Lichtflackern'), wird nicht erwähnt, warum die Musik hier nach Licht klinge, obwohl es naheliegend wäre, auf das extrem hohe Register zu verweisen. Offensichtlich ist dieses eindeutige (aber keinesfalls einzige) Mittel, das im Allgemeinen als musikalische Repräsentation von Licht gilt, so selbstverständlich, dass die Autorinnen und Autoren keine explizite Erwähnung für notwendig halten und der klanglich-musikalische Befund im Feld des Ungesagten bleibt. Die visuelle Ästhetik der Komponistin führt über diese Ellipse in eine Rezeptionsästhetische Dauerschleife: Die sprachlichen Äußerungen sind derart auf die visuelle Assoziationsebene fokussiert, dass viele Texte mehr Information über das Licht enthalten, das die Musik repräsentiert, als über diese selbst: *Valo* ist eine Art diskursspezifisches Projektionswort.

⁹⁵³ Dies weist auch darauf, dass angesichts einer stark individualisierten, avancierten Klangsprache viele an traditioneller Musik gewachsene Strategien der sprachlichen Einordnung durch etablierte Vergleichs- und Beschreibungsmuster kaum greifen. Daran anschließend wäre zu fragen, ob angesichts des enormen Analyseaufwands, den eine intensive Beschäftigung mit zeitgenössischen Partituren bedeutet, auch in der fachgemeinschaftsinternen Kommunikation eine Tendenz zur Massenmedialisierung sichtbar wird: Der Diskurs lagert sich vor allem um Schlagworte aus Titeln und Werkeinführungen an und berücksichtigt kompositorische Befunde vorrangig oder ausschließlich dort, wo sie unmittelbar augenfällig mit diesen Schlagworten korrelieren.

6.3.5 Diskursstrang NATUR<>TECHNIK

Die enorme quantitative Präsenz von Lexemen aus den semantischen Feldern Elektronik, Computer und Technik/Technologie⁹⁵⁴ im Korpus verweist auf die generelle Bedeutung, die diesem Komplex im Saariaho-Diskurs zugeschrieben wird. Die musterprägenden Beiträge der frühen Diskursphase fungieren als epistemische Kondensatoren; auch hier spielt die diskursive Dynamik, die von Äußerungen der Komponistin ausgeht, eine große Rolle:

[...] koska mun suhde instrumenttiin on aina sellanen ...ei-konkreettinen [...], niin nyt tää [scil. der Computer] on eka instrumentti, joka on mulle niinku **konkreettinen**, ja **mä teen sen äänen** [...], mä **luon sen sataprosenttisesti**^{ccviii} (Siltanen 1982: 46).

Eine aus dem Alltagswissen heraus denkbare Verknüpfung von Computer und Abstraktion greift dabei nicht. Im Gegenteil versteht Saariaho die Möglichkeit der Kontrolle über alle Aspekte des Klanges als schöpferischen Akt; der Computer ist für sie „konkreter“ als Instrumente.⁹⁵⁵

Doch erscheinen mit den Hinweisen auf Technologie bereits frühzeitig auch musterhaft Erwähnungen von *luonto* ‘Natur’:

Kaija Saariaho **käyttää** ahnaasti **teknologian** tarjoamia mahdollisuuksia. Ne **kiehtovat** häntä. Mutta hieman sentimentaalisesti voi silti sanoa, että **suomalaistytön luonnonläheisyys ei ole suinkaan kadonnut hänestä. Teknologia ja luonto** – ehkä siinä on Kaija Saariahon **musiikin salaisuus**.^{ccix} (Lampila 1987: 107.)

Die Technologie wird zunächst als Arbeitsmittel eingeführt, das (neue) Möglichkeiten eröffnet. Doch die Wortwahl rahmt den Umgang damit nicht als ausschließlich rational; das Adverb *ahnaasti* ‘gierig’ und das Verb *kiehtoa* ‘faszinieren’ deuten die technischen Möglichkeiten auch als sinnliche Inspirationsquelle, wie es die Komponistin schon anhand ihrer ersten elektronischen Arbeiten beschrieben hatte. Die folgenden beiden Sätze führen die Oppositionsfigur TECHNIK<>NATUR ein, wobei hier bereits erkennbar wird, dass die kulturellräumliche Opposition PARIS<>FINNLAND

⁹⁵⁴ ‚Technik‘ bzw. ‚Technologie‘ meint hier, dem diskursspezifischen Bedeutungsausschnitt folgend, „technische Geräte und Mittel zur Komposition oder Realisation elektronisch erzeugter oder verarbeiteter Klänge“.

⁹⁵⁵ Die etymologische Verwandtschaft von *luoda* ‘erschaffen’ und *luonto* (SES s.v. *luonto*) spielt zwar hier keine Rolle, es soll jedoch darauf hingewiesen werden, dass das finnische Wort für Natur, anders als das (lateinisch-)deutsche, nicht vom Vorgang des Geborenwerdens, sondern von dem des Erschaffens abgeleitet ist. – Zur Debatte um den Naturbezug bzw. eine angebliche „Denaturierung“ in elektronischer Musik, die auch in den Organizitätsdiskurs hineinreicht und in die Relikte einer ideologisch eindeutig verhafteten Musikästhetik einfließen, s. Freund (2020: 303–314).

in die Konstruktion eingewoben wird. Über den einleitenden adversativen Konnektor *mutta* ist jeweils ein Teil des Oppositionspaars als Implikatur realisiert: *Suomalaistyttö* 'Finnenmädchen' (+finnisch, +feminin) markiert den Unterschied zu der vorangegangenen Konstellation Technologie+^[implizit]Paris. Mithin ist zwar *luonnonläheisyys* 'Naturnähe' an die genannten Eigenschaften gekoppelt. Aber die auf der komplementären stereotypen Annahme Technologie+männlich beruhende Implikatur, dass Saariaho technische Mittel nutzt, obwohl sie +Finnin, +naturnah, +weiblich ist, lässt sich in diesem Kontext keineswegs derart zweifelsfrei belegen, wie es in finnischen Interpretationen der Textstelle geschehen ist.⁹⁵⁶

Die Bezeichnung *tyttö* für eine 35jährige etablierte Komponistin erscheint befremdlich, doch muss sie vor dem Hintergrund des hier komprimierten biographischen Chronotopos gelesen werden: Der Textausschnitt bezieht *suomalaistyttö* keineswegs auf die Saariaho der Gegenwart, aber diese besitzt noch die angeborene Eigenschaft der Naturnähe. Soweit ist ausschließlich von der Person der Komponistin die Rede, und alle antagonistischen Oppositionsfiguren werden in ihr zugleich realisiert: Die in Paris mit Computern arbeitende erwachsene Saariaho enthält (nicht: ist!) das finnische naturverbundene Mädchen (*suomalaistytön luonnonläheisyys* [...] *ei kadonnut hänestä* 'die Naturverbundenheit des finnischen Mädchens ist nicht aus ihr verschwunden'). Das Hochwertwort *luonto*, das ein Kernelement der finnischen Mentalitäten und Identitätskonstruktionen (s. 2.2.1) evoziert, ist also der epistemische Kondensator im Zentrum der Konstruktion: *luonto*<>*teknologia* verweist auf *suomalaisuus*<>[Paris]. Der letzte Satz der Passage reduziert die vorangegangenen Äußerungen auf den Kern der Oppositionsfigur, deklariert den Gegensatz durch die Konjunktion als aufgehoben (*teknologia ja luonto* 'Technologie und Natur') und bezieht beides nun auch explizit auf die Musik.

Allerdings stehen die Instanzen von NATUR und TECHNIK selten so klar und schlagwortartig zusammen wie an dieser Stelle. Die Verbindungen müssen meist in

956 „Because of her success abroad, Saariaho was no longer treated as a female threat to the male-dominated musical world. Instead she was seen as a ‚Finnish girl‘ who, despite her use of the newest technology, still maintained a highly admired, mythical relationship with Finnish nature. Her success induced reviewers to forgive computers and reduce the woman composer to a nature-loving girl.“ (Moisala 2000: 182.) Diese Lesart blendet allerdings aus, dass die Textpassage mit *suomalaistyttö* sich direkt auf eine Aussage Saariahos in dem Film zurückführen lässt, in der sie selbst ihren Bezug zur finnischen Natur mit ihrer Kindheit verknüpft (*Säveltäjä Pariisista* 1986: 00:05:52-00:06:15). Zudem spricht Moisala anhand eines einzigen Zitats, das sie ohne Quellenbeleg in einer inhaltlich verfälschenden Paraphrase zitiert, verallgemeinernd von „reviewers“ (Plural), was sich durch die tatsächlichen Korpusfunde in dieser Breite nicht belegen lässt. Die Zielgruppe von Moissalas Text, die zu den finnischen Quellen keinen sprachlichen Zugang hat, kann die Validität dieser Aussage jedoch nicht überprüfen (s. zu diesem Problem 5.5.2.2.).

Implikaturen, Paraphrasen, Metaphern, Frames und semantischen Merkmalgruppen gesucht werden. Ein frequentes Muster ist die Kombination von Technik mit Lexemen oder Ausdrücken, die das semantische Merkmal +BELEBT oder +ORGANISCH tragen. Dabei sind es durchaus nicht nur Naturbilder, die auf die klangliche Oberfläche rekurrieren; *rihmasto* ‘Rhizom’ (u.a. bei Sivuoja-Gunaratnam 2005b) etwa verbindet kompositorische Tiefenstrukturen mit einem Naturbezug.⁹⁵⁷ Die Struktur kann auch die Gestalt einer asymmetrischen Gegenüberstellung annehmen: *Merimaisemia ja terälehtiä: tilavaikutelmat ja elektroniikka* (‘Meerlandschaften und Blütenblätter: Raumeindrücke und Elektronik’; Lempa 2005). Die Ambivalenz des Konnektors *ja* lässt in diesem Zusammenhang offen, ob der Kombinations- oder der Gegensatzaspekt stärker fokussiert wird.

Doch finden sich auch komplexe Konstruktionen, die sich nur durch eine Analyse größerer textlicher Zusammenhänge als Realisationen der Oppositionsfigur erschließen. Uimonen stellt auch die Verschmelzung von Natur und Technik in den Zusammenhang mit futuristischer Ästhetik und analysiert den Formprozess in *Verblendungen* als großen isotopischen Chiasmus der Oppositionen Orchester<>Tonband und Klang<>Geräusch:

Futuristinen taide lipuu jatkuvasti erilaisten dualismien välillä, kuten **luonnon ja tekniikan** tai tieteen ja taiteen [...] Yhtäältä **nauha ja orkesteri** ja toisaalta **häly ja soiva ääni** muodostavat *Verblendungenissa* ristikkäisen esteettisen **dualismin, jonka teos** aluksi **rakentaa ja samalla myös purkaa**.^{cccc} (Uimonen 2005: 27.)

Als Synthese von Technik und Natur realisiert sich die Konstruktion in erster Linie dadurch, dass naturbildhafte Titel und Werkideen mit Elektronik und Computertechnik in ein Spannungsfeld eintreten: Die Reflektion von Natur in Musik ist ein zentrales romantisches Denkbild, das sich mit Elektronik zunächst einmal kaum in Verbindung bringen lässt. Saariahos spezifischer Ansatz zur Überbrückung dieser Dichotomie, wie er sich in der Sprachverwendung des Diskurses nachvollziehen lässt, dürfte im Faktor der Abstraktion liegen. Als übergeordnete Rahmenkonstruktion erweist sich die Synthese aus Intellekt und Sensualität in der Kombination aus +RATIONAL +TECHNISCH mit +SINNlich +ORGANISCH. Saariahos Naturbilder sind überwiegend symbolisch oder allenfalls indexikalisch, kaum je ikonisch, und die Lexik der Klangbeschreibungen entspricht dem darin, dass sie nahezu durchgehend auf abstrakten Konzepten basiert und konkrete Bilder vorwiegend dort verwendet, wo sie bereits in den Werktiteln angelegt sind. Wenngleich NATUR also weitgehend sublimiert ist, lässt der Saariaho-Diskurs doch auch erkennen, dass seit dem späten 20.

⁹⁵⁷ Die Analyse musikalischer Strukturen in zeitgenössischer Musik als „Rhizom“ ist fraglos von Deleuze inspiriert (s. etwa Kostakeva 2019: 137–179).

Jahrhundert Naturbezüge in der Musik nicht mehr das Verdikt illustrativer Oberflächlichkeit induzieren.

6.3.6 Gender-Diskursstrang

Genderaspekte sind etwa seit den 1980er Jahren zunehmend ins Blickfeld der Musikwissenschaft und Musiksoziologie gerückt.⁹⁵⁸ Der finnlandspezifische Hintergrund ist für die Analyse der (fach-)sprachlichen Befunde relevant und soll daher kurz skizziert werden. Die Anfänge eines genderspezifischen Musikdiskurses in Finnland sind spätestens auf den Beginn des 20. Jahrhunderts zu datieren.⁹⁵⁹ Als Reaktion auf das erste Porträtkonzert einer finnischen Komponistin (Ida Moberg), das 1906, also just im Jahr der Wahlrechtsreform (s. 2.1.3) stattfand, erschien ein Artikel der bekannten Aktivistin Maikki Friberg mit der Überschrift *Nainen säveltäjänä* ('Die Frau als Komponistin') in der Zeitschrift *Naisten ääni* ('Die Stimme der Frauen'). Sie stellt mit Bezug auf Mills *The Subjection of Women* fest, dass Frauen nach wie vor strukturell von schöpferischer Tätigkeit ausgeschlossen seien (Friberg 1906: 41). Auch noch eine Generation später ist ein Porträtkonzert einer Komponistin ein Kuriosum.⁹⁶⁰

958 S. die umfangreiche Bibliographie in Kreutziger-Herr & Unseld (2010: 536–577). In Finnland wären u.a. Moisala (1994), Moisala & Valkeila (1994), Wahlfors (2021) und Välimäki & Koivisto-Kaasik (2023), auf Englisch Välimäki & Koivisto-Kaasik (2019) zu nennen; speziell zu Saariaho Iitti (2005), auf Englisch Moisala (2000).

959 In jener kritischen Phase, die der finnischen Unabhängigkeit voranging, gab es eine lebhafte Debatte über die Rollen der Frau in der Gesellschaft, die zahlreiche Ebenen berührte, darunter explizit auch das Musikleben. Damit ist nicht die bloße Erwähnung von (professionell) musikalisch aktiven Frauen gemeint, sondern der explizite Zusammenhang mit Rollenbildern. Bereits 1901 erschien ein Artikel *Naisen asema säveltaiteessa* ('Die Stellung der Frau in der Tonkunst') in der Zeitung *Uusi Suometar*, in dem auch Komponistinnen erwähnt werden (Uusi Suometar 1901: 2). 1917, in unmittelbarer Reaktion auf den Zusammenbruch der Monarchie in Russland mit der Februarrevolution widmete sich eine Nummer der (bürgerlichen) Zeitschrift *Valvoja* komplett verschiedenen Aspekten der Frauenfrage. Heikki Klemetti steuerte dazu eine umfangreiche und sachliche historische Übersicht unter dem Titel *Naiset musiikinharjoittajina* ('Frauen als Musikerinnen') bei (Klemetti 1917).

960 Im Saariaho-Diskurs wird häufiger auf Leiviskä (1902–1982) verwiesen; beide traten bereits 1978 gemeinsam in einer Veranstaltung der traditionsreichen Frauenvereinigung *Naisasialiitto Unioni* mit dem Titel *Nainen miesten musiikkihistoriassa ja tämän päivän musiikkielämässä* ('Die Frau in der Musikgeschichte der Männer und im heutigen Musikleben') auf. Leiviskä allerdings verdiente ihren Lebensunterhalt u.a. als Musikbibliothekarin und Rezensentin und blieb außerhalb Finnlands unbekannt. Eine Pionierin war Saariaho also jedenfalls auch in der Hinsicht, dass sie die erste hauptberufliche Komponistin Finnlands wurde.

Helvi Leiviskän sävellyskonsertti (23. XI) oli erityisen mielenkiintoinen siinäkin suhteessa, että meillä yliopiston juhlallisessa **julkisuudessa esiintyi omilla, vakavilla säveltuotteillaan naissäveltäjä**, siis **säveltäjätär**^{cccci} (O. Kotilainen 1935: 178).

Die Unterstreichung der weiblichen Berufsbezeichnung durch die Dopplung *naissäveltäjä*, *siis säveltäjätär* 'Komponistin' macht auf eine sprachstrukturelle bzw. sprachtypologische Besonderheit aufmerksam, die sich aus der Unmarkiertheit des Sexus bei (fast) allen Derivationssuffixen ergibt: *Säveltäjä* kann zunächst gleichermaßen 'Komponistin' wie 'Komponist' bedeuten. Da jedoch die Merkmalskombination {+Komponist +männlich} im Musikleben fest etabliert ist, wird eine Komponistin explizit als von dieser Framekonstellation abweichend markiert.⁹⁶¹ In der Dopplung der beiden zu dieser Zeit noch konkurrierenden Marker⁹⁶² – die ja, da es sich um einen gedruckten Text handelt, offensichtlich ein bewusst und mehr als nur spontan gesetztes, durchaus metasprachlich lesbares Mittel zum Ausdruck der Verwunderung angesichts des Phänomens ‚Komponistin‘ ist – kommt also über die Morphologie nicht nur der biologische, sondern auch der soziale Genderaspekt zum Tragen.⁹⁶³

Im Saariaho-Korpus tritt *naissäveltäjä* häufig im Zusammenhang mit Metadiskursen zu Musik und Gender auf sowie dort, wo explizit zur Sprache gebracht werden soll, dass Saariaho auch (nicht: lediglich!) unter den Komponistinnen erfolgreich und berühmt sei. Die Kookkurrenzen von BEKANNTHEIT und ERFOLG mit *naissäveltäjä* dienen also der Differenzierung; für die Insinuation, dass Saariahos biologisch-soziales Geschlecht ein Faktor ihres Erfolges sei, gibt es nur einen einzigen indirekten Korpusbeleg (Sirén 1994: C6).⁹⁶⁴ Die relative Seltenheit des expliziten *naissäveltäjä*, wenn es konkret um Saariahos Musik geht, darf jedoch nicht über

⁹⁶¹ Zum finnlandspezifischen Spannungsfeld zwischen typologisch genusneutraler Sprache, pragmatischer Realität und gesellschaftlichen Hintergründen s. Engelberg (2016).

⁹⁶² *Naissäveltäjä* (nainen 'Frau' > nais-) ist erstmals 1883 (Perander 1883: 4), *säveltäjätär* erstmals 1888 (Lindgren [Hannikainen] 1888: 52) im Zeitschriftenkorpus zu finden. Zu der Bildung mit dem exklusiv weiblichen Suffix *-tar*, das oft mit mythologisch-poetischer Konnotation gebraucht wird (*jumalatar* 'Göttin', *runotar* 'Muse', *luonnotar* 'Natur[allegorie]') gibt es kein maskulines Gegenstück. Doch auch die zu *naissäveltäjä* komplementäre Bildung *miessäveltäjä* 'männlicher Komponist' tritt nur sehr gelegentlich auf. *Naissäveltäjä* und *säveltäjätär* konkurrieren bis etwa zur Mitte des 20. Jahrhunderts, aber mit dem generellen Veralten von *-tar* als Bestandteil von Berufsbezeichnungen setzt sich die nüchternere *nais*-Markierung durch.

⁹⁶³ S. zu diesem Thema vertiefend Engelberg (1998) und Kyrölä (1990).

⁹⁶⁴ Die bisweilen kolportierte Behauptung, Saariaho würde in der Presse ausschließlich als *naissäveltäjä* bezeichnet (so etwa bei Kujanpää 2011: 21), wird durch die Korpusfunde also zweifelsfrei widerlegt.

ihre besondere Rolle und die an sie bereits frühzeitig geknüpften Erwartungen hinwegtäuschen:

Suomesta lähtiessään hän oli monien mielestä tehtävänsä pettänyt **Suuri Suomalainen Nais-säveltäjä** (Hallman 1983: 28 [Großschreibung orig.]).

Um das Zitat einordnen zu können, muss man sich vor Augen führen, dass selbst in den 1970er Jahren (auch) im finnischen Musikleben noch historisch tief verwurzelte Auffassungen dazu herrschten, dass (und warum) Frauen, wenn überhaupt, nur in Ausnahmefällen als Komponistinnen hervortreten könnten. Dies belegt exemplarisch ein Artikel des Komponisten und Hochschullehrers Einojuhani Rautavaara, der in einer Kombination von stereotypen Mustern argumentiert, dass Frauen wegen ihres Mangels an messianischem Eifer, ihres geringen Interesses an abstraktem Denken und ihrer Neigung zu sozialer Aktivität in der Regel keinen Hang dazu verspürten, einer, so Rautavaara, derart introspektiven und sozial isolierenden Tätigkeit wie dem Komponieren nachzugehen (Rautavaara 1973: 7–8).⁹⁶⁵ Dass Saariaho trotz ihrer frühen Neigung zur Musik erst relativ spät zum Kompositionsstudium fand, wird oft damit begründet, dass es ihr an entsprechenden positiven weiblichen Rollenvorbildern gefehlt und sie sich angesichts des machtvollen Stereotyps vom Komponisten als männlicher Heldengestalt nicht zugetraut habe, diesen Weg zu beschreiten (s. z.B. Iitti 2005: 126–128). Sie beschreibt die widersprüchlichen gesellschaftlichen Rahmenbedingungen so:

Suomessa on kummallinen tilanne: toisaalta ollaan tasavertaisia, toisaalta vallitsee aivan **patriarkaalinen systeemi: kaikilla aloilla pitää olla joku isähahmo, Kekkonen tai Kokkonen...**^{cccxi} (Bolgár 1988: 16).⁹⁶⁶

Kaikki tärkeät suomalaiset ovat **vanhoja miehiä** – musiikki mukaan lukien [...] Se johtuu suoraan suomalaisesta mytologista [...] Aina on **väinämöisiä** [!], joilla on halu hallita.^{cccxi} (Lampila 1991: B6.)

⁹⁶⁵ Während Mill (1869: 140–141) diagnostiziert, dass die gesellschaftlichen Verhältnisse Frauen an der vollen Entfaltung ihres schöpferischen Potenzials hinderten, behauptet Rautavaara (1973: 7) jedoch, dass das weitgehende Desinteresse am Komponieren in der Natur der Frau liege. Zu den entsprechenden historischen Stereotypen s. etwa Weissweiler (1999: 17 und passim). Auch Moisala (2000: 171) extrahiert aus frühen Saariaho-Interviews Zuschreibungen zur Tätigkeit des Komponierens, die traditionellen weiblichen Rollenbildern widersprechen, darunter „asocial“ und „egocentric“.

⁹⁶⁶ Auf die Kekkonen-Kokkonen-Konnotation wurde unter 6.2.1 eingegangen; die hier zitierte Äußerung Saariahos ist ein weiterer Hinweis darauf, dass die vorherrschende politisch-gesellschaftliche Ausrichtung im Finnland der Kekkonen-Ära und die u.a. durch Kokkonen verkörperten patriarchalen Strukturen des Musiklebens zumindest in der Rückschau miteinander in Verbindung gebracht wurden.

Diese Anspielung auf patriarchale Strukturen verweist auf eine Diskrepanz zwischen dem (Auto)Stereotyp von der gleichberechtigt-emanzipierten finnischen Gesellschaft und der Realität. Saariahos Entscheidung, schließlich dennoch ein Kompositionsstudium aufzunehmen, wird als Ausdruck einer inneren Berufung (fi. *kutsumus*)⁹⁶⁷ dargestellt; diese Verknüpfung ist ein zentraler Baustein der biographischen Erzählung.

Rautavaara zeigt allerdings in seiner Glosse an einer Stelle eine „gewisse Prophetie“ (Tiikkaja 2019: C6):

Jos kuitenkin huomattava naissäveltäjä jonain päivänä ilmestyisi näyttämölle, hänen kuvaansa kuuluisi tuo poikkeuksellinen lahjakkuus, taipuvaisuus abstraktiin ja kvantitatiiviseen ajatteluun, kestävyys pahojen pettymysten edessä, kärsivällisyys lahjojen kehittämisesä kunnes lahjakkuus pääsee vapaasti vaikuttamaan, sekä vakaumus siitä, että säveltäminen on olemassaolon primäärinen tarkoitus. [...] Hänellä on myös **käytännöllistä tietoa koneista ja elektroniikasta**, jos hän tulee **kehittämään musiikillista sointia edelleen**.^{ccxiv} (Rautavaara 1973: 8.)

Es erscheint beinahe wie eine diskurshistorische Ironie, dass zentrale Elemente des Saariaho-Diskurses und ihres biographischen Narrativs – erste international bekannte finnische Komponistin, Berufenheit, Abstraktion, Elektronik, klangliche Innovativität – die Einlösung einer in derart patriarchalischer Haltung formulierten Voraussage zu realisieren scheinen.

Vor dem Hintergrund der beschriebenen soziolinguistischen Aspekte stellt sich nun die Frage, ob und wie Äußerungen zur Klanglichkeit von Saariahos Musik mit Geschlecht und Gender konnotiert werden und wie diese Rahmungen mit anderen zentralen Denkbildern im Diskurs korrespondieren.⁹⁶⁸ Die intertextuellen Querverbindungen zwischen Zuschreibungen zu Person und Werk sind eng verknüpft, wie die folgende Serie variativer Reformulierungen zeigt:

⁹⁶⁷ Das finnische Wort für Beruf, *ammatti*, ist eine Entlehnung aus dem germanischen Sprachraum (altndt. *ambait* ‘Dienst, Amt’; s. *SES* s.v. *ammatti*), in der eine Verbindung von ‚Arbeit‘ und ‚Berufung‘ etymologisch nicht erkennbar ist. Max Webers These, in allen protestantischen Gesellschaften stünden ‚Beruf‘ und ‚Berufung‘ in enger sprachlicher Verbindung miteinander (M. Weber 2016 [1904]: 59), wäre damit für und durch das Finnische widerlegt. Webers Belegstelle bei Sir. XI, 20/21 übersetzt die finnische Bibel im Übrigen mit *osa* ‘(An)Teil’.

⁹⁶⁸ Die Darstellung mancher Aspekte mag dabei im Vergleich zur Differenzierungshöhe aktueller Standards der Genderforschung vergrößert erscheinen. Dies liegt keinesfalls in der Absicht des Verfassers; vielmehr bildet sich hier die Kontur des untersuchten Materials ab, das – insbesondere in den Befunden aus der frühen Phase des Diskurses – stark durch eine konventionelle Gleichsetzung von sozialem und biologischem Geschlecht und eine binäre Opposition weiblich-männlich geprägt ist.

Kaija Saariaho on musiikin **veljeskunnalle outo tunkeilija**^{ccccv} (Hallman 1983: 28).

Verblendungen [...] on **outo ja värikäs lintu** [...] ^{ccccvi} (Kaipainen 1984: 81).

Outo lintu miesten maailmassa [...]. Kaija Saariaho sanoo **tunkeneensa** itsensä väkisin Paavo Heinin sävellysooppilaaksi. ^{ccccvii} (Lehtisalo 1988: 8.)

Kaija Saariaho – **outolintu, joka lensi Pariisiin** ^{ccccviii} (Sommar 2012).

Um das Lexem *outo* ‘fremdartig’ wird sowohl das Bild des Eindringlings in einen geschlossenen Männerzirkel als auch die erweiterte Metapher *outo (värikäs) lintu* angelegt und beide Elemente in einer Identifikation von Persönlichkeit und Ästhetik kombiniert.

Jedoch liefert eine Suche nach Kookkurrenzen von WEIBLICH mit konkreten Klangbeschreibungen kein sehr aussagekräftiges Bild. In einer Rangliste der Einzelattribute überwiegt zwar das semantische Feld des Weichen, Zarten mit den häufigsten Realisationen *herkkä* ‘zart’ (16), *hieno* ‘fein’ (10), *runollinen* ‘poetisch’ (7), *intimi* ‘intim’ (6), *pehmeä* ‘weich’ (4) gegenüber dem des Kräftigen, Gewaltsamen mit *purkaus* ‘Ausbruch’ (6), *voimakas* ‘kräftig’ (6), *aggressiivinen* ‘aggressiv’ (2), was klischeehafte Zuordnungen nahelegt. Viele emotionale und bildhafte Attribute aber, wie etwa *taianomainen* ‘magisch’, *suggestiivinen* ‘suggestiv’, *siivekäs* ‘geflügelt’, lassen sich diesem Oppositionsfeld zwar nicht klar zuordnen, stehen jedoch für eine aktiv mitreißende Wirkung (und damit gegen das Stereotyp weiblicher Passivität).⁹⁶⁹ Verbindungen von +WEIBLICH und +KLANGEIGENSCHAFT bleiben hingegen Einzelfälle, etwa wenn Autorinnen und Autoren explizite (binäre) Gegenüberstellungen konstruieren. Neben dem erwähnten Oppositionsfeld ist die Konnotation zwischen Gender und Register ein augenfälliges Merkmal:

Koskelinin sanonta on kouriintuntuvan **tinkimätöntä ja selkeää**, siihen liittyy myös aistitava, mutta **vaikeammin määriteltävä maskuliinisuus**. Sinänsä mielenkiintoista, että kun Kaija Saariahon sello-piano-kappale – yhtä **määrittelemättömän feminiininen** – **päätyy liukuun ylös äärettömään**, lopettaa Koskelin Actinsa **vajoamiseen alas pohjattomaan**. ^{ccccix} (Lehtonen 1984b: 10)

Solche Oppositionen übertragen sich sogar auf die technischen Komponenten:

Saariahon **tietokoneesta** suoltuu **pehmeää ja kimaltelevaa äänimassaa**, Lindbergin **murskaamosta** taas **brutaalia ja karheatekoista rouhetta** ^{ccccx} (Heikinheimo 1988: 27).

⁹⁶⁹ Auch zu kuriosen Assoziationen wie *jyrähtelee kuin tykistö talvisodassa* ‘donnert wie die Artillerie im Winterkrieg’ (Ritolahti 1990: 10) motiviert Saariahos Musik.

Saariahos Arbeitsgerät wird sachlich als Computer bezeichnet, aus dem „weiche und schimmernde Klangmasse“ (*pehmeää ja kimaltelevaa äänimassaa*) strömt, Lindbergs Behandlung des instrumentalen Apparats als „Mahlwerk“ (*murskaamo*), das „brutalen und groben Schrot“ (*brutaalia ja karheatekoista rouhetta*) produziert.

Eine genauere Analyse der entsprechenden Diskursbeiträge zeigt jedoch auch, wie zahlreiche Klangbeschreibungen, die als feminin gerahmt werden, auf Saariahos eigene Äußerungen zurückgehen. Ein charakteristisches Beispiel für diesen Rahmungsprozess ist der folgende Vergleich zwischen Saariahos Einführungstext zu *Im Traume* (1981) und dessen Modifikation in der Konzertrezension:

Säveltäessäni kappaletta *Im Traume* minulla oli kaksi päämäärää: löytää näille soittimille yhteinen **uusi**, sävyltään valtaosin **hento ja kirkas sointimaailma** sekä **rakentaa muodollisesti kokonaisuus**^{ccccxi} (Saariaho 1980).

Säveltäjä on siinä halunnut löytää sellolle ja pianolle uuden, **hennon ja kirkkaan sointimaailman naisellisen haaveellinen toive**, mutta mieleeni jäivät kuitenkin teoksesta parhaiten sen lähes **väkivaltaisen** hurjat, **unen harson rikkovat purkaukset**^{ccccxii} (Lampila 1981: 48).

Der Rezensent nimmt nur die Prädikation *uusi [...] hento ja kirkas sointimaailma* ‘neue [...] zarte und klare Klangwelt’ auf; die im Einführungstext postulierte Gleichberechtigung der klanglichen und formalen Zielstellung wird hingegen durch den Zusatz *naisellisen haaveellinen toive* ‘weiblich träumerischer Wunsch’ ersetzt. Die über den adversativen Konnektor *mutta* vermittelte Implikatur ist die männliche Konnotation der „gewaltsamen“ (*väkivaltainen*) Abschnitte des Werkes, die diesen Schleier (*harso*) zerreißen. Ein ähnliches Muster zeigt sich anhand von *Nymphea*:

Lähestymistavasta puhuessani tarkoitan erityisesti jousisoitinten sointiväriä koskevan sanaston laajentamista ja **kirkkaiden, hentojen tekstuurien vastakkainasettelua väkivaltais-ten, särkyvien äänimassojen kanssa**^{ccccxiii} (Saariaho 1988).

Väkivaltaisuus on aika yleinen piirre uudessa suomalaisessa musiikissa. Tosin Kaija Saariaho on tähän asti säveltänyt useimmiten **naisellisen hennosti ja hienovaraisesti**, mutta nyt roolijaot on ilmeisesti syytä unohtaa^{ccccxiv} (Lampila 1989: 16).

Die Opposition *hento* ‘zart’ <> *väkivaltainen* ‘gewaltsam’ geht also auf Saariaho zurück, aber das Framing mit weiblichen und männlichen Rollenbildern auf den(selben) Rezensenten.⁹⁷⁰ Noch Jahre später reagiert die Komponistin implizit unter anderem hierauf; die folgende Äußerung bezieht sich auf Segmente aus mehreren Kritiken (s. auch 6.3.4) und unterstreicht die qualitative diskursive Dynamik

970 Um die Anspielung zu verstehen, muss man wissen, dass eines der erfolgreichsten finnischen Werke der 1980er Jahre Magnus Lindbergs *Kraft* (1985) war.

einzelner Beiträge, die sich vor die quantitativ vergleichsweise unauffälligen Befunde schiebt:

[Saariaho:] „Arvioihin vaikuttaa se, että olen nainen: **se kuvailee revontulia**, se tekee tällaista **naisellista harsomaista** musiikkia, **jossa ei ole rakennetta**, se tekee sävelrunoutta.“ Tämä on kaava, johon minua työnnetään ja se ärsyttää aika tavalla, koska olen **kiinnostunut musiikillisesta muodosta**.^{ccccxxv} (Köngäs 1991: 56.)

In Saariahos Koordinatensystem wird Zartheit hingegen nicht als Opposition zu Aggressivität, sondern zu Abstraktion positioniert und zugleich eine Synthese als Ideal formuliert:

Kielen ja äänen synteesistä kasvoi tavoite; **abstraktin ajattelun** kehittäminen ja **herkkyiden kontrollointi** sen avulla, **älyn ja sydämen tasapainon** löytäminen^{ccccxvi} (Saariaho 1987a: A 19).

In der in Äußerungen wie dem Artikel Rautavaaras (s. 6.3.6) zum Ausdruck kommenden Ideologie wurde die Fähigkeit zur Abstraktion gleichermaßen als unweiblich wie als unabdingbare Voraussetzung für das Komponieren betrachtet; *abstrakti* changiert im Korpus hinsichtlich der genderspezifischen Verwendung zwischen sozialer und klanglicher Konnotation:

Kaija Saariaho, **eteerinen** auguuri, joka ei hapuile **naisellisten abstraktioiden** realisoimisessa^{ccccxvii} [...] (Aaltoila 1982: 14)

Täytyy spekuloida abstrakteilla aspekteilla – ei voi koko ajan miettiä, mitä tänään tulee illalliseksi ja onko tiskit tiskattu. **Tyttöjä kasvatetaan** pienestä pitäen **konkreettiseen elämään**.^{ccccxviii} (Kullberg 1990: B7.)

Die von Saariaho eingeführte Syntheseformel aus den Komponenten {abstrakt+sinnlich}, ohne einen expliziten Genderkontext, wird in Form entsprechender Kookkurrenzen aufgegriffen:

Maan varsinainen juoni syntyy näiden ääniluokkien välisistä liukumista, äänen rakenteen syväporauksesta, **merkitsevien ja tuttujen äänien vaihtumisesta abstrakteihin ja syn-teettisiin**. [...] „Korvankääntötemput“ luovat Saariaholle rakasta unimaisemaa, jossa surrealistiset muodonmuutokset ja rinnastukset ovat mahdollisia. Kaikki on **herkkävaistoiseksi hallittua**.^{ccccxix} (Isopuro 1992: C7.)

Das Deutungsmuster einer femininen Rahmung bestimmter Klangeigenschaften bzw. der sie beschreibenden sprachlichen Mittel und Strategien lässt sich im Wesentlichen auf Stereotype zurückführen, die schon im 19. Jahrhundert fest etabliert

waren.⁹⁷¹ Die meisten expliziteren Konnektionen von Klangeigenschaften und musikalischen Themenfeldern mit Instanzen von Femininität finden sich im Korpus denn auch in einem Text, der Saariahos Musik unter dem Gender-Aspekt untersucht und dabei zahlreiche Kernwörter zunächst mit Weiblichkeit in Verbindung bringt:

Naiseus rakentuu hänen musiikissaan kahden hallitsevan periaatteen avulla. Niistä ensimmäinen on kiinnostus aiheisiin, jotka assosioituvat länsimaisessa kulttuurissa naisellisuuteen. Saariaho integroi teoksiinsa tekstejä, tekstikatkelmia tai foneemeja, joiden aihepiiri ja temaattikka **on naisellista.**

[...] valon, lasin, lintujen ja unien teemat toistuvat monissa Saariahon teoksissa [...]. Kyseisiä teemoja on pidetty^[972] tyypillisesti **naisellisina** [...] (Nieminen 1986, 15.)

[...] **Järki ja rationaalisuus** on länsimaisessa kulttuurissa tyypillisesti yhdistetty **maskuliinisuuteen**, kun taas järjettömyys ja uni feminiinisyyteen [...] samoin kuin esimerkiksi **muodotomuus selkeän muodon** tai **pimeys valoisin** vastakohtana^{ccccxx} [...] (Iitti 2005: 134–135.)

Iitti verknüpft den Verweis auf traditionelle Zuschreibungen mit dem, was sie als tatsächliche klangliche Realisationen von Feminität betrachtet. Stellenweise resultiert diese Vermischung in Formulierungen, in denen nicht trennscharf klar wird, ob Iitti Stereotyp zitiert oder diese selbst perpetuiert:⁹⁷³

Vasta 1980-luvun lopulta alkanut kansainvälinen menestys vaikuttaa oikeuttaneen Saariahon biologisen sukupuolen, jolloin myös **hänen tyylinsä muuttui** aiempaan verrattuna **naiselliseksi**^{ccccxxi} (ebd.: 141).

Auch die Verbindung von Saariahos Präferenz für die Flöte und für Frauenstimmen mit Weiblichkeit (ebd.: 138) wird im Text nicht distanzierend als Konstruktion

971 S. etwa Rieger (1988: 128) für eine beispielhafte Auflistung sowie Noeske (2018) mit einer knappen allgemeinen Einführung in das Themenfeld.

972 Man beachte, dass das Binnenzitat, anders als Iittis Rahmentext, einen distanzierenden Diskursmarker enthält.

973 Eine ähnliche Vermischung findet sich auch bei Moisala, die bestimmte Lexik ihrerseits als „feminin“ zu präsupponieren scheint: „As a rather general rule, however, **feminine vocabulary** has continued in descriptions of Saariaho in the Finnish press up to the present. [...] They make the reader question whether the reviews are able to perceive Saariaho’s music only through particular lenses that exclude any other perception of her.” (Moisala 2000: 180.) Moisala hat für ihren Text 200 Artikel und Interviews über Saariaho ausgewertet (ebd.: 187 [Fn. 5]); ihr Korpus weist, soweit sich das aus ihren lückenhaften Quellenangaben erschließen lässt, naturgemäß starke Überschneidungen mit dem hier untersuchten auf. Aus dessen Analyse allerdings geht, wie gezeigt, hervor, dass die Rezensionen vielmehr eine große Bandbreite an Attributen enthalten, was Moisalas Lesart des Diskurses als zumindest eindimensional, wenn nicht gar als Ausdruck von *ideology brokerage* erscheinen lässt.

dargestellt.⁹⁷⁴ Iitti geht zudem nicht darauf ein, dass mit dem Licht-Element sowie wie mit Rationalität und Wissenschaftlichkeit in Saariahos Werk ebenso wie im Diskurs zwei stereotyp als maskulin konnotierte Elemente in dominanter Position zu sehen wären.

Eine zentrale Problematik der Rezeption berührt auch Iittis Text, nämlich die Frage der formalen Strategien. In Kaipainens Pioniertext (s. 6.3.2.2) war die statisch bewegte, „passive“ Formsprache Saariahos mit Gender-Assoziationen verknüpft worden. Um die Frage, wie Saariahos Musik formal zu beschreiben sein könnte – respektive, ob ihr Formlosigkeit als kompositionstechnische Schwäche attestiert werden könne – lagert sich, wie bereits in 6.3.3 gezeigt, ein wichtiger Diskursstrang an, der stellenweise (zumindest verdeckte) agonale Elemente enthält. Allerdings tritt diese Kritik vor allem in den Beiträgen Seppo Heikinheimos auf. Jedoch muss auch erwähnt werden, dass Heikinheimo Saariahos Musik zwar oft in pointierten Formulierungen kritisiert, aber ihre Klangsprache, anders als in anderen Beiträgen, von ihm eben gerade nicht explizit mit ihrer Gender-Identifikation verknüpft wird.⁹⁷⁵

Signifikant auffällig ist, dass die Lexeme aus dem semantischen Feld von ZARTHEIT, sei es mit oder ohne Verbindung zu Femininität, nahezu ausschließlich in bivalenten Kommunikation erscheinen: Lexeme wie *herkkä*, *hieno* und *heleys* finden sich in den wissenschaftlichen Artikeln im Korpus nur sehr vereinzelt. Im wissenschaftlichen Saariaho-Diskurs – respektive in dessen hermeneutisch-semiotischem Segment – spielt hingegen die Evokation des „Anderen“ in der Verknüpfung mit femininen Zuordnungen eine größere Rolle. Eines der Kernwörter in diesem Strang ist *toiseus* ‘Andersheit’.⁹⁷⁶ Allerdings unterstreicht Hautsalo (2005: 248) in ihrer

974 Noeske (2018: 157–163) analysiert die Mehrdimensionalität von Zuschreibungen, Gebrauchs-konventionen und konkretem instrumentatorischen Einsatz differenziert. Es sei hier nur darauf hingewiesen, dass die Flöte auch das Instrument des Fauns in Debussys berühmtem *Prélude* ist, und dass sich die dominante Position der Flöte in zeitgenössischer Musik auch auf instrumententechnische Gegebenheiten (etwa Beweglichkeit, dynamische Differenzierungsmöglichkeiten im *pianissimo*-Bereich, klangliche Flexibilität, vergleichsweise verlässliche Produktion von Mehrklängen und Übergängen zwischen Klang und Geräusch) zurückführen lässt, die wiederum Saariahos kompositionstechnischen und ästhetischen Interessen entgegenkommen.

975 Die fraglos chauvinistische Äußerung allerdings, dass „kaum jemand Saariahos Musik hören würde, wenn sie hässlich und dick wäre“ (Heikinheimo 1990: B9), war vermutlich der unmittelbare Auslöser für einen Protestbrief gegen die Polemiken des Kritikers, den Saariaho und zahlreiche andere wichtige Persönlichkeiten des finnischen Musiklebens unterzeichneten (Runonen 1990: 8).

976 *Toinen* ist im Finnischen homonym ‘der/die/das zweite/andere’. Simone de Beauvoirs *Le deuxième sexe* heißt auf Finnisch *Toinen sukupuoli*. Die erste auf Finnisch erschienene Komponistinnenanthologie trägt denn auch den Titel *Musiikin toinen sukupuoli* (‘Das andere Geschlecht der Musik’; Moisala & Valkeila 1994).

Interpretation die „Geschlechtslosigkeit“ jenes mystischen Anderen. Auch Moisala zielt, basierend auf Braidottis (2011) Konzept des „nomadic subject“, auf eine Überwindung von Genderkonnotationen ab:

In my understanding, [...] she defined a new gender subject position that is not the conventional woman, not an imitation of a conventional man, and not gender neutral or androgynous; rather, it is the position of the nomadic subject. [...] The metamorphosis of any conventional gender position into that of a nomad is like that **from crystal to smoke**. It is a metamorphosis from an organized and controlled entity into something that is unpredictable, flexible, and fluid. (Moisala 2000: 185.)

Hintergrund des Denkbilds ist jene Konstellation, die Kramer (1996: 33–66, insbes. 34–36), den auch die finnische Saariaho-Forschung zitiert, als „Antinomie“ innerhalb des Kulturems Kunstmusik⁹⁷⁷ analysiert: Die Auffassung, dass Musik nicht vorrangig Ergebnis von Materialdisposition und handwerklichen Regeln, sondern von schöpferischer Eingebung sei, wurde erst mit und nach dem Stilwandel und der „Verbürgerlichung“ (Balet & Gerhard 1973) der Musik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sukzessive dominant. Mit diesem Paradigmenwechsel konnte Musik zum Mittel des subjektiven Ausdrucks und damit in Verbindung mit einem als feminin gerahmten Anderen gebracht werden.⁹⁷⁸ Zugleich jedoch entstand dadurch mit dem Spannungsverhältnis von Form und Klanglichkeit ein Anderes auch innerhalb der Musik.

As we will see, this association of **femininity and music as other** is not just one example among many; it becomes paradigmatic at a particular historical moment. [...] If the self speaks through music when form contains (limits and encloses) sonority, then **formally articulate music cannot stand as other**. Yet the presence within music of **an opposition between form and sonority** presupposes that **something in music must be other**. (Kramer 1996: 36.)

Diesen Gedankengang reformuliert auch der finnische Saariaho-Diskurs, der die starke synästhetische Ausrichtung mit dem Stereotyp weiblicher Sensualität verbindet:

Voimme pohtia, onko tällainen vahvan **visuaalinen lähtökohta sukupuolittunut** länsimaisessa musiikkikulttuurissamme **femininiseksi**. [...]Kaanonin ytimessä vaikuttaneessa saksalaisessa musiikinestetiikassa on usein korostunut formalistinen lähtökohta, jossa kuvastuu negatiivinen suhtautuminen soinnin tuottamaan aistilliseen mielihyvään.^{cccxxxii} (Litti 2005: 134).

⁹⁷⁷ Kramer (1996: 36) spricht von „the modern institution of music as a cultural trope“.

⁹⁷⁸ Zu den genderspezifischen Implikationen dieses „Inspirations- und Schaffenskults“ s. Rieger (1988: 112–124).

Damit schließt sich die gedankliche Konstellation an die Interpretationen von Saariahos Klangsprache und ihrem Streben nach Ausgleich von Intellekt und Sonorität im Kontext der Konstruktionen von Weiblichkeit, aber auch an ihre Verortung in der französischen Semiosphäre an.

In einer grafischen Darstellung wird die Komplexität des Gender-Diskursstranges mit seinen zahlreichen Querverbindungen zwischen den Kategorien augenfällig:

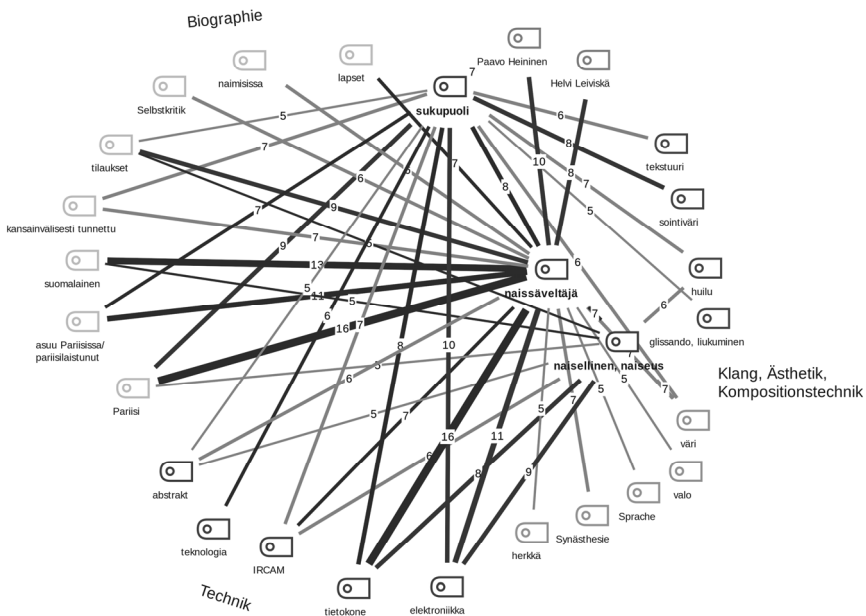


Abb. 16: Häufigste Kategorien- und Instanzenkookkurrenzen mit GENDER im Saariaho-Korpus.

6.3.7 Zwischenfazit zu Fallstudie III

Abbildung 16 zeigt stellvertretend für viele andere denkbare grafische Darstellungen die in den vorangegangenen Analysen von Teildiskursen herausgearbeitete rhizomatische Struktur des Diskurses mit seinen Konnektionen und Plateaus (in Gestalt hochfrequenter und von besonders vielen Verknüpfungen angesteuerter Wörter oder semantischer Felder). Doch wollen solche labyrinthischen Grafiken nicht suggerieren, das Problem der „Entdichtung“ (Scharloth et al. 2013: 361), das durch die Konzentration auf einzelne Diskursstränge entsteht, überwinden zu

können, indem man zeigt, dass alles mit allem zusammenhängt. Entscheidend für die Analyse war vielmehr, wie sich die Zusammenhänge in den einzelnen Diskursbeiträgen realisieren. Vor allem aber ist der Bereich des Ungesagten und die Diskursprogression in einer grafischen Überblicksdarstellung kaum erfassbar: Anhand des semantischen Felds um LICHT ließ sich beispielhaft zeigen, wie die Opposition LICHT<>DUNKEL im Diskursverlauf allmählich in Form der asymmetrischen Opposition *kristalli*<>*savu* an die Oberfläche tritt. Darin zeigt sich das diskursive Potenzial des Noch-Nicht-Gesagten in solchen Oppositionsfiguren, aber auch die Bedeutung der diachronen Dimension.

Die Analyse des Diskurses legte aber auch die Mehrdimensionalität der Stränge und Oppositionen offen. Dies gilt umso mehr, als Bezugnahmen auf Persönlichkeit und Biographie der Komponistin in den meisten Diskursbeiträgen eng mit musikbezogenen Aussagen verflochten sind.⁹⁷⁹ Ein Beitrag wie der auf S. 465 analysierte zeigt in starker Verdichtung, dass viele Äußerungen als Instanzen mehrerer Kategorien aufgefasst werden können. Als stärkstes gemeinsames Charakteristikum über die (durchlässigen) Grenzen der jeweiligen Sinnbezirke hinweg erweisen sich jedoch ÜBERGANG und SYNTHESE: Der Diskurs rekonstruiert, wie die Komponistin das klangliche Material auf der Basis von Gegenüberstellungen kategorisiert und die Zwischenstufen auskomponiert. Die Basis für diese Diskursstränge ist zunächst rein kompositionstechnischer Natur; Saariaho entwickelte frühzeitig ein Interesse daran, die traditionelle Konsonanz-Dissonanz-Spannung auf andere musikalische Parameter zu übertragen und feine Abstufungen oder Übergänge zwischen den jeweils als Extrempositionen dieser parametrischen Skala definierten Punkten zu gestalten.

Saariahos Programmatik einer Synthese des Zarten und Abstrakten liefert die Vorlage für zahlreiche metaphorische Weiterentwicklungen:

Saariahon musiikki on jännittävä yhdistelmä **herkkyttä ja järjestelmällisyyttä**. Kirurgin **veitsi** ja mikroskooppi aseinaan hän tunkeutuu äänen sisään, järjestelee sen säikeitä, **palmikoi** ja kaulitsee. **Hauraansitkeä**^[980] turvamusiikki **etenee verkkaisesti vilkkaista eleistään huolimatta** ja **riehtaantuu** korkeintaan **sisäänpäin**.^{cccxxxiii} (Isopuro 1993: C4.)

Die ganze Passage basiert auf der Figur einer Synthese von Oppositionen:

⁹⁷⁹ Dies gilt übrigens für das wissenschaftliche Diskurssegment ebenso wie für die bivalente Kommunikation. Einen groben statistischen Beleg dafür liefert der Koeffizient an Instanzen der Kategorie KULTURRAUM/BIOGRAPHIE je Text, der mit 3,36 dort sogar höher als im Tageszeitungssegment des Korpus (dort 3).

⁹⁸⁰ Das innovative Kompositum *hauraansitkeä* 'fragil-beharrlich' ist möglicherweise ein Echo von Saariahos eigener Neuprägung *hauraantuntuinen* (s. S. 443).

Zartheit<>Systematik | mit dem Skalpell eindringen<>flechten | zart<>zähe | bedächtig fort-schreiten<>lebendige Gesten | übermütig werden<>nach innen

Die Synthese- und Übergangsfigur wird schließlich als Kern des ästhetischen Konzepts von Saariahos Musik identifiziert.⁹⁸¹

Anne Sivuoja-Gunaratnam [...] toteaa, että Saariaho antaa **transitiolle** sen perin-teisestä marginaalisesta asemasta täysin poikkeavan arvon^{ccccxxiv} (Hautsalo 2005: 241).

Diese von der Komponistin selbst ursprünglich als rein technisch-physikalisch markierten Prozesse (Linjama 1987: 112) werden im musikwissenschaftlichen Diskurs mehr und mehr semiotisch aufgeladen:

Aistillisen ja älyllisen levistrausslaisia synteesejä löydämme erityisesti Saariahon tuotannosta, mutta vailla saksalaisten teoreetikkojen purevaa serebraalisuutta, ennemminkin eräänlaisena nietzscheläisenä **unitaiteilijana**. [...] Toisaalta Saariahon tuotannon **huipputekninen aspekti** osoittaa, että hän noudattaa Cocteaun periaattia: Reveur[!] est un mauvais poète.^{ccccxxv} (Tarasti 2009: 41.)

Olemassaolon mysteeri kuuluu Saariahon teosten läpikuultavissa soinneissa, kaiuissa, yläsävelissä sekä huilu-, varjo- ja peiliäänissä. Ne luovat musiikkiin tunteen **näkymättömästä mutta aistittavasta olevasta "toisesta" maailmasta** - tai "toisista maailmoista". Niin ikään mysteeri kuuluu **sointivärien hienoisissa, tarkasti määrätyissä siirtymissä**.^{ccccxxvi} (Välimäki 2012: 199.)

Übergangskonstruktionen sind aber nicht nur auf der lexikalischen, sondern auch auf der morphologischen Ebene zu beobachten. Schon der Filmtitel *Säveltäjä Pariisista* ist eine Realisation der Übergangsfigur: Die *peregrinatio*, das Nicht-Bleiben in Finnland, ist auch grammatisch die Voraussetzung für diese Konstruktion, denn der Elativ *Pariisista* kann zwar Herkunft ausdrücken (wenngleich weniger eindeutig als *pariisilainen säveltäjä* 'Pariser Komponistin'), aber auch einen Perspektivenwechsel. Die Paraphrasen dieser Grundfigur kommen immer wieder auf derartige Formeln zurück, sei es mit Bezug auf den biographischen Chronotopos – so nennt Tarasti (2009: 41) Saariaho *ranskalaistunut sävelt[ä]jämme* 'unsere französisierte

⁹⁸¹ Übergangstechniken sind natürlich keinesfalls ein exklusives Stilmerkmal Saariahos; im Gegenteil ist das Interesse hieran ein Charakteristikum vieler avancierter Musik spätestens mit der seit den 1960er Jahren entwickelten Klangfarbkomposition. Wenn im finnischen Diskurs also das Deutungsmuster etabliert wird, dass es Saariaho gewesen sei, die den Übergang als musikalischen Topos aus seiner Randposition ins Zentrum gerückt habe, so wird dies nur vor dem Hintergrund verständlich, dass in der finnischen Musik bis dahin Übergangstechniken noch eine vergleichsweise marginale Rolle gespielt hatten: Der musikästhetische und kompositionstechnische Adaptationsprozess wird gleichsam als absolute Perspektive gesetzt.

Komponistin' – oder als extrem verdichtete Zusammenfassung eines ästhetisch-künstlerischen Veränderungsprozesses im Gesamtwerk: Die Konstruktion *kristallista savuksi* zeigt in dichtester Form die Verbindung der für Saariahos Musik als charakteristisch beschriebenen Aufhebung von Gegensätzen im formalen Prozess und ihrer Position als Künstlerin eines kultursemiotischen Zwischenraums.

Insofern wäre in der Tat das Glissando – der stufenlose Übergang zwischen zwei Tönen, bei dem man zwar an jedem Punkt anhalten und die exakte Frequenz bestimmen könnte, dessen Wesenskern aber das Gleiten ist – die zentrale Figur, wollte man den Nukleus des Saariaho-Diskurses mit einem musikentlehnten Begriff charakterisieren: Wohl bilden den Hintergrund zwei Elemente, die zueinander in Opposition stehen, aber der überwältigende Teil realisiert sich in virtuell unendlich vielen Zwischenstufen. Dabei ist hervorzuheben, dass hier neben diesem musikalischen Fachterminus und seiner finnischen Entsprechung (*liukuminen*) immer von dem reflexiv markierten *siirtyminen* '[sich] verschieben' Gebrauch gemacht wird. Der Saariaho'sche Übergang ist in der eigensprachlich finnischen Realisation semantisch als Geschehen(-Lassen), nicht als Handlung definiert; dies ist bereits bei Kaipainen (1984) angelegt.⁹⁸²

Das Lexem *vaellus* 'Wanderschaft' wird im Saariaho-Diskurs erst nach der Uraufführung der Oper *L'amour de loin* aktiviert, in der eine der Hauptfiguren ein Pilger ist. Doch zeigt die Verbindung mit dem biographischen Chronotopos und der Konnotation von Feminität und Nomadentum, dass die Wanderungsfigur, als Übergang in Raum und Zeit, bis in die frühesten Diskursschichten zurückreicht. Die geographischen und kulturellen Räume und die daraus abgeleiteten framesemantischen Slots FINNLAND und PARIS erscheinen im Diskurs als Semiosphären:

In den Fällen, in denen ein Kulturraum territorialen Charakter besitzt, erhält die Grenze eine räumliche Funktion im elementaren Sinne. [...] **Personen, die aufgrund einer besonderen Gabe [...] zu beiden Welten gehören** und gleichsam Übersetzer sind, werden an der Peripherie des Territoriums angesiedelt [...]. Diese Siedlungen bildeten **Zonen kultureller Zweisprachigkeit**, die semiotische Kontakte zwischen den beiden Welten ermöglichten. (Lotman 1990: 292.)

Saariaho lässt sich aufgrund ihrer „besonderen Gabe“ in einer solchen Zone kultureller Zweisprachigkeit ansiedeln.

⁹⁸² Auch die Dominanz der Spezialentlehnung *transitio* 'Transition' mit ihrer abgeschwächten spatialen Metaphorik ist signifikant. Das eigensprachliche *ylimeno* 'Übergang' kommt im Korpus nur an einer Stelle vor, und zwar ausgerechnet dort, wo Hautsalo (2005: 237) vergleichend über den „Übergang“ in der Musik Richard Wagners schreibt.

Damit wird die Verknüpfung aller zentralen Motive aus dem Saariaho-Diskurs in ihrer ganzen Tragweite evident: Über die metaphorische Konstruktion der Musik als Klangwanderung und der Komponistin als Nomadin erfolgt die Grenzverwischung zwischen jenen Oppositionen, die teils in der Frühphase des Diskurses musterprägende Grundfiguren waren (LICHT<>DUNKEL, FEMININ<>MASKULIN, NATUR<>TECHNIK, FINNISCH<>FRANZÖSISCH, KLANG<>GERÄUSCH). Übergang und Synthese werden zu diskursspezifischen Kernfiguren; in den zentralen Konstruktionen realisiert sich die Annihilation des Binären.