

7 Fazit und Ausblick

Das folgende Gesamtresümee ist, als Gegenstück zur Einleitung, gewissermaßen rückläufig zum Aufbau des Buches geordnet. Die konkreten Ergebnisse der drei Fallstudien (Kapitel 6) wurden bereits jeweils im Anschluss zusammengefasst. Hier folgt zunächst (7.1) eine grundlegende Methodenreflektion als Klammer zu Kapitel 5. Im Anschluss werden die Ergebnisse zu der Frage, ob es ein für Finnland kulturspezifisches Schreiben über Musik gebe, kritisch diskutiert und damit an die fachsprachenlinguistischen Überlegungen in Kapitel 4 und 3 angeknüpft (7.2). Der Unterabschnitt 7.3 schlägt den Bogen zurück zu der in der Einleitung formulierten zentralen These, dass eine Fachsprache über die konkret verhandelten Inhalte hinaus in ihrer fortlaufenden systematischen Ausprägung wie auch im Sprachgebrauch auf kritische Phasen gesellschaftlicher und politischer Entwicklungen (die für Finnland in Kapitel 2 knapp skizziert wurden) reagieren kann. Abschließend (7.4) wird resümiert, welche Aspekte in der vorliegenden Untersuchung nicht oder nicht angemessen betrachtet werden konnten und ein Ausblick auf mögliche anschließende Forschungsanregungen gegeben.

7.1 Methodologisches Resümee: Linguistische Analyse von Musikdiskursen

Mit der Anwendung einer etablierten diskurslinguistischen Methodik zur vorwiegend qualitativen Analyse dreier repräsentativer Ausschnitte aus dem finnischen Musikdiskurs wurde, vor dem Hintergrund der zuvor dargelegten ereignis-, kultur- und (fach)sprachgeschichtlichen Voraussetzungen, eine komplexe Zugriffsweise erprobt. Ziel war es, kunstwerkinduzierte Diskurse linguistisch zu analysieren und aus dieser Analyse signifikante Aussagen zu deren fachspezifischem, aber auch interrelational-gesellschaftlichem Wesen zu extrahieren. Im Rückblick auf den empirischen Hauptteil der Untersuchung muss sich dieses methodische Vorgehen drei kritischen Fragen stellen: Wurden (1) die richtigen Werkzeuge gewählt und in geeigneter Weise an die Spezifik der untersuchten Diskurse angepasst, sind (2) die Aussagen über die untersuchten Korpora jenseits unmittelbar evidenter Befunde relevant, vergleichbar und verallgemeinerbar und ließe sich (3) das gewählte Verfahren als Modell für Analysen vergleichbarer Diskurse anwenden?

Die Antworten auf (1) und (2) müssen zwar, solange nicht Ergebnisse im Sinne von (3) als empirische Vergleiche vorliegen, teilweise vorläufig bleiben. Gewisse Feststellungen allerdings lassen sich treffen: Das untersuchte sprachliche Material

hat sich in allen drei Korpora als außerordentlich dicht vernetzter Komplex von Aussageformationen erwiesen, deren Realisationen im Detail stark variieren, in größeren Aggregationen jedoch auf eine überschaubare Zahl von Kernaussagen zurückgehen. Dabei wurde offensichtlich, dass quantitative Verfahren zum Nachweis und zur Veranschaulichung diskursiver Verdichtungen und diachroner Tendenzen zwar hilfreich und unerlässlich waren. Angesichts der stark individualisierten Äußerungsstrukturen musste jedoch ein manueller Zugriff, ergänzt durch ein *close reading* einzelner Textexemplare, das hauptsächliche Vorgehen bleiben. Der vergleichsweise geringe Umfang der Korpora wurde dabei durch ihre Exhaustivität im Hinblick auf die jeweiligen Diskursgegenstände sowie durch ihre Dichte und Komplexität, der mit einer adäquaten Analyseintensität begegnet wurde, zielgerichtet kompensiert. Viele zentrale Funde im Korpus erschlossen sich erst in der manuellen Einzelanalyse der Texte, da das Material ganz wesentlich durch verklausulierte Agonalitäten und Widersprüche, kulturspezifische Anspielungen, verdeckte Polyphonien, *ex negativo*-Prädikationen, syntaktische, morphologische und semantische Varianten geprägt ist. Die methodologischen Resultate sprechen in dieser Hinsicht also dafür, an vergleichbaren Untersuchungsgegenständen qualitative Tiefenanalysen dezidiert gegenstandsbezogener (und damit kleinerer) Korpora durchzuführen.

Die Adaptation des DIMEAN-Layouts (Spitzmüller & Warnke 2011: 201), einschließlich der Integration von Vorgehensweisen eines diskurshistorischen Ansatzes bzw. korpusassasierter diachroner Analyse, darf als zielführend und ergebnisrelevant betrachtet werden, soweit die diskurslinguistisch-deskriptive Erschließung des Materials mit dieser Methodenkombination angesprochen wird: Die Relationen zwischen trans- und intratextuellen Makro- und Mikroebenen sowie die Rollen und Strategien der Akteure innerhalb einer kleinen Sprach- und Diskursgemeinschaft ließen sich damit in ihrer Dichte und ihren Beziehungskonstellationen, auch über die Grenzen der Teildiskurse hinweg, als Konstituenten einer spezifischen Wissensformation beschreiben, die sie prägen und von der sie wiederum geprägt werden. Insbesondere der Ansatz einer weitgespannten diachronen Perspektive und eines besonderen Augenmerks auf Filiationen und Reformulierungen innerhalb von Diskurssträngen kann dabei als theoretisch-methodischer Beitrag zu einer diskursanalytischen Herangehensweise gewertet werden, die an Abhängigkeiten von Äußerungen untereinander und den Verhältnissen von Konstanten und Veränderungen in charakteristischen Formanten von Diskursen interessiert ist.

Hinsichtlich der Operationalisierbarkeit von DIMEAN bestätigt sich, dass die Berücksichtigung möglichst vieler Ebenen ohne fundamentale Probleme umsetzbar war; die Vielschichtigkeit erwies sich damit als expliziter Vorteil des Modells. Zwar ließen sich nicht alle Gesichtspunkte in der gleichen Tiefe und Systematik

erfassen, was auch der Tatsache geschuldet war, dass in einer thematisch grundlegenden Untersuchung wie dieser die adäquate Klärung gegenstandsspezifischer Voraussetzungen ihren Tribut forderte. Dennoch kann festgehalten werden, dass eine gewissermaßen kaleidoskopische Betrachtung einem derart komplexen Material allein gerecht werden kann, während eine Reduktion auf wenige, teils einfacher handhabbare Aspekte (wie etwa der vielfach erprobte Zugriff über metaphorische Konzeptualisierungen) deutlich weniger dazu beigetragen hätte, die mit dem Forschungsansatz aufgeworfenen grundlegenden Fragen zu beantworten.

Die Untersuchungsmethodik musste den durch außersprachliche Gegebenheiten bedingten strukturellen Unterschieden der drei Korpora untereinander zwar durch gewisse Anpassungen Rechnung tragen – ein schematisiert identischer Zugriff hätte bedeutet, wesentliche Aspekte der „Wirklichkeit des Diskurses“ (Teubert 2013) zu ignorieren. Dennoch sind die drei Fallbeispiele untereinander so weit vergleichbar, dass sich Gesetzmäßigkeiten und charakteristische strukturelle Unterschiede ablesen ließen. Eine Gemeinsamkeit ist die starke Pfadabhängigkeit von zentralen Aussageformationen aus der jeweils frühen bzw. initialen Diskursphase. Ebenfalls diskursübergreifend deutlich wurde das Zusammenspiel der jeweiligen Konstellationen von *voice* bzw. Diskursmacht und quantitativ-diachroner Präsenz: Der Faktor *voice* kann alleine bereits diskursprägende Wirkung haben, wie etwa der starke Einfluss einzelner Äußerungen der Komponistin im Saariaho-Diskurs belegt, während Rekurrenz alleine in der Regel hierfür nicht ausreicht: Eine Bedingung dafür, dass eine Äußerung starke Diskurswirkung entfaltet, ist das gelungene „Einrücken in ein Überlieferungsgeschehen“ (Gadamer 1990 [1960]: 295). Hierzu kann stellvertretend auf das charakteristische Beispiel des Epithetons *pettuleipä-sinfonia* ‘Rindenbrotsinfonie’ für Sibelius’ 4. Sinfonie verwiesen werden. Es konnte zum Kernwort werden, obwohl es aus einer vergleichsweise dissidentischen Position in den Diskurs eingebracht wurde, weil es an das etablierte Narrativ einer finischen Resilienzmentalität anschloss.

Solche Konstellationen rechtfertigen auch einen Gesamtzugriff, der (stärker als für die deskriptive Diskurslinguistik allgemein postuliert) von einem *top-down*-Ansatz geprägt war.⁹⁸³ Die Betrachtung der jeweiligen Teildiskurse vor dem Hintergrund des als „diskursiver Rahmen“ bezeichneten historischen und fachspezifischen Wissens war einerseits Voraussetzung eines kompetenten Zugriffs. Andererseits bestand dabei auch die Gefahr der Übergenerierung. Wenngleich die Perspektive

⁹⁸³ Das *pettuleipä*-Beispiel steht allerdings auch dafür, dass ein *bottom-up*-Ansatz gleichermaßen erfolgreich bei der Freilegung der Hintergründe einer Äußerung sein kann: Die Analyse nahm in diesem Fall ihren Ausgang von den Realisationen der Grundfigur REDUZIERTHEIT auf der Mikroebene (s. 6.1.4).

der gesamten Untersuchungsanlage eine dezidiert linguistische war, lässt sich doch nicht von der Hand weisen, dass viele Detailergebnisse ohne dieses Rahmenwissen – und dabei ist sehr viel weniger, als es zunächst scheinen mag, musikfachliche Kompetenz angesprochen, sondern vor allem eine genaue allgemeine Kenntnis der finnischen Kultur und Geschichte – vermutlich nicht ebenso konturiert hervorgetreten wären. Doch ist dieses Rahmenwissen letztlich inhärenter Bestandteil der Disziplin: Die Fennistik, im umfassenden Sinn als „Lehre von der (ostsee)finnischen Sprache und Kultur“, wird die sprachgeschichtlichen und -strukturellen Spezifika und ihre Verbindungen zu finnischen Identitätskonstruktionen kaum je aus dem Blick lassen (dürfen), und dies schon gar nicht in einem interdisziplinären Kontext, in dem es um ein für die finnische Kultur so zentrales Gebiet geht.

Die Foucault'sche Frage (s. 1.4) ließ sich so für jede untersuchte Äußerung mit großer Tiefenschärfe beantworten: Es wurde ersichtlich, wie es kommt, dass einzelne Lexeme wie etwa *karu*, *sinfonikko* oder *valo*, aber auch die um sie angelagerten semantischen Felder, (oppositionellen) Grundfiguren und zu Denkbildern verdichteten Sichtweisen, kurz: bestimmte diskursspezifische Wissensbezirke, in den jeweiligen Korpora eine herausragende Position einnehmen, durch Reformulierungen verstärkt und bestätigt werden und damit ihrerseits den Diskurs prägen. Die beständige Erneuerung des Werkerlebens in Form von musikalischen und sprachlichen Interpretationen bewirkt dabei, dass der Strom an Äußerungen nicht abreißt, wobei Individualität und Quantität sich zueinander tendenziell komplementär verhalten. Die Reformulierungsneigung der Diskurse auf der transtextuellen Ebene kommt sowohl in Kategorien als auch in Instanzen zur Geltung, so dass sich eine Tendenz zu einer doppelten Normalverteilung ablesen lässt – das Gleiche wird bevorzugt auf gleiche oder ähnliche Weise gesagt, so dass die Formantcharakteristik des Diskurses diachron immer profilierter wird.

In diesem Kontinuum konnten aber auch signifikante Abweichungen von einmal etablierten Mustern identifiziert werden. Gerade angesichts scheinbar nicht oder schwach agonaler Diskurse ist die präzise Analyse des Ungesagten und der Implikaturen von Bedeutung – dort, wo explizite Widersprüche nicht auftreten, muss umso genauer nach den impliziten Oppositionen zu musterhaften Propositionen und Prädikationen gesucht werden. Busses (1997) Grundfiguren-Modell erwies sich hier als zentral: Wenn über ein EINES gesprochen wird, ist damit zugleich die Abwesenheit oder der Ausschluss eines ANDEREN impliziert. Wie sich etwa an der diskursiven Wellenbewegung des Koli-Stranges im Sibelius-Diskurs gezeigt hat, können auch in gefestigt erscheinenden diskursiven Formationen tektonische Verschiebungen auftreten, die die Topographie eines Diskurses entscheidend verändern. Zwar ist es also sinnvoll und legitim, Dossiers mit einem Schwerpunkt auf der frühen Diskursphase besonders intensiv zu analysieren, um die Genese zentraler

Diskursstränge zu rekonstruieren. Die Ergebnisbetrachtung darf sich aber keinesfalls mit wie auch immer schlüssig begründeten diachronen Grenzen und temporären Saturationsstadien zufrieden geben. Die Beobachtung des Verhaltens von (heuristisch identifizierten) Kernen im Gesamtkorpus und über den gesamten zeitlichen Ausschnitt hinweg ist ein unerlässliches Komplement zu der unvermeidlichen Beschränkung auf signifikante Diskursbeiträge für die Detailanalyse.

An das bisherige Fazit schließt sich die weiterführende Frage an, ob mit dieser Methodik generell signifikante strukturelle Befunde zu Musikdiskursen erbracht werden können. Das grundsätzliche Vorgehen soll noch einmal knapp zusammengefasst werden:

- (1) Auswahl eines für eine Analyse interessanten, historisch und/oder systematisch eingrenzbaren Teildiskurses und Spezifikation zentraler Forschungsaspekte;
- (2) Identifikation und Beschreibung des relevanten (historischen und diskursiven) Rahmens und Hintergrunds;
- (3) Kompilation eines geeigneten Korpus bzw. mehrerer Teilkorpora;
- (4) Auswahl geeigneter Ebenen aus dem DIMEAN-Layout oder einer vergleichbaren Mehrebenenkonstellation und ggf. Ergänzung um diskursspezifisch signifikante Aspekte;
- (5) heuristische Grobanalyse und Kategorisierung des Textkorpus;
- (6) Identifikation signifikanter Diskursstränge, Grundfiguren und anderer Kernstrukturen;
- (7) Zusammenstellung eines geeigneten Dossiers für Detailanalysen/*close reading*;
- (8) quantitative Feinanalyse des Gesamtkorpus und qualitative Analyse des Dossiers; ggf. Revision des Codesystems, Ergänzung oder Austausch von Dossier-texten;
- (9) ggf. grafische/tabellarische Aufarbeitung.

Dieses Verfahren unterscheidet sich zwar nicht grundsätzlich von den Stadien einer diskurshistorischen Analyse (DHA) nach Wodak & Reisigl (2009: 96), doch lassen diese zunächst einmal offen, welche Methoden bei der Analyse angewendet werden (sollen). Die Integration des DIMEAN-Spektrums stellt ein konkretes Arsenal linguistischer Werkzeuge bereit, anhand dessen das Bewusstsein dafür geschärft wird, was theoretisch analysiert werden könnte (oder müsste) und die implizite Aufforderung enthält, die gewählten Selektionen und Ergänzungen kritisch reflektiert zu begründen.⁹⁸⁴

984 Dies lässt sich etwa bei Jürgens (2018: 74–88) gut nachvollziehen, einschließlich beispielhafter Knappheit der Darstellung. Der Gegenstand der vorliegenden Untersuchung erforderte allerdings ein erhebliches Mehr an Vorüberlegungen.

Die Matrix aus Forschungsansatz und Korpusauswahl kann dabei auch anderen Kriterien folgen als denen, die hier im Zentrum des Interesses standen.⁹⁸⁵ Allerdings haben sich zwei Steuerungsfaktoren, die in der vorliegenden Arbeit zunächst einmal im Interesse der Operationalisierbarkeit im Umgang mit einem sehr anspruchsvollen Materialkomplex entwickelt wurden, in ihrer Kombination im Laufe der Analyse als zentrale methodische Komponenten erwiesen: Der Vergleich mehrerer Teilkorpora bzw. Teildiskurse und die Vergleichbarkeit durch die Fokussierung auf Äußerungen zu spezifischen Aspekten eines Werkes, die damit ihrerseits als transtextuelle Isotopien gelesen werden konnten. Diese Vergleichbarkeit kann auch nach anderen Kriterien als den hier angelegten, vorwiegend längsschnittig konzipierten hergestellt werden – etwa durch die Fokussierung auf Gattungen, außermusikalische Bezüge (z.B. eine bestimmte literarische Vorlage unterschiedlicher Werke) oder andere Querschnittsaspekte (wie etwa Diskurse zu Spätwerken).

In jedem Fall aber muss der Zugriff über eine wortorientierte Betrachtung von Klangbeschreibungen hinausgehen und sowohl (fachsprachliche) Strategien zur Analyse kompositionstechnischer Verfahren und ästhetischer Verortungen als auch sprachliche Äußerungen zur Musik im breiteren diskursiven und kulturellen Kontext berücksichtigen. Die hier eingesetzte Methodenkombination hat sich bei der Erfassung eines breiten und komplexen Spektrums sprachlicher Mittel und diachron weitgespannter Korpora zu stilistisch unterschiedlichen Werken als operationalisierbar und zielführend erwiesen. Sie könnte daher als Grundlage für ein Modell der kulturlinguistischen Analyse von Fachdiskursen (respektive der diskurslinguistischen Analyse von Fachkulturen) dienen, das in weiteren Erprobungen zu verfeinern und zu schärfen wäre.

7.2 Gibt es eine finnische Musikfachsprache?

Die Entwicklung des Kulturems Kunstmusik in der Kultur Finnlands ließ sich als dreischrittiger Prozess darstellen: Zunächst einmal wurden nahezu sämtliche Gegenstände und Begriffe importiert und adaptiert. Mit dem Ereignis Jean Sibelius, seinem Werk und seiner zunehmenden internationalen Reputation ging die Konstruktion einer Identifikation mit Kunstmusik als möglicher Ausdrucksform des Finnisch-Seins einher. Im Anschluss an dieses Pioniernarrativ konnten sich weitere

⁹⁸⁵ Die Kriterien für diese Systematik waren hier grob durch die Koordinaten finnisch/Instrumentalmusik/20. und frühes 21. Jahrhundert und das Ziel einer möglichst charakteristischen und textmusterübergreifenden Abdeckung definiert. Es gäbe aber auch zahlreiche andere denkbare Diskurskoordinaten (s. z.B. Bär 2024: 26–27).

Erzählmuster etablieren. Diese Entwicklung wurde durch den Auf- und Ausbau einer Fachterminologie und fachlichen Textproduktion nahezu synchron begleitet. Das adaptive Potenzial des Finnischen und die Motivation der Autorinnen und Autoren, die Sprache für musikbezogene Texte zu nutzen und im Gebrauchsprozess zu erweitern, ermöglichte um die Wende zum 20. Jahrhundert einen – mit Blick auf die historischen Rahmenbedingungen – außerordentlichen Entwicklungsschub.

Die weitgehende Abwesenheit einer erfolgreichen systematischen Sprachplanung auf diesem Gebiet war dabei nicht allein kein Hindernis, sondern könnte die Entfaltung sprachschöpferischer Kräfte bisweilen sogar befördert haben. Auch die starke Stellung der relevanten Parallelsprachen (Schwedisch als allgemeine Bildungssprache, Deutsch als *lingua franca* der Musikwissenschaft) hatte, anders als bisweilen gegargwöhnt wurde, keine langfristig negativen Auswirkungen. Vielmehr konnte die Mehrsprachigkeit der Fachgemeinschaft jenen Emergenzprozess absichern, in dem sich das Finnische über mehrere Jahrzehnte hinweg sukzessive als Hauptsprache des Musikdiskurses etablierte und damit die Polyfunktionalisierung der Sprache auf diesem Gebiet vollzog. Das Phänomen der kulturellen Entwicklung Finnlands im Kokon etablierter Verwaltungs-, Kultur- und Sprachsysteme wird also auch auf dem Gebiet der Musikfachsprache erkennbar. Mit kulturraumübergreifenden Ausbildungsstrukturen, einer *peregrinatio academica*, die auch im entwickelten finnischen Musikleben weiter eine große Rolle spielt, und der sprachlichen Flexibilität wurden (und werden) aber auch stilistische und inhaltliche Rollenvorbilder adaptiert. Wenngleich die Terminologie in Teilen noch lange uneinheitlich blieb, die Textproduktion erst allmählich alle Bereiche des Schreibens über Kunstmusik erschloss und sich erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nachhaltig verwissenschaftlichte, hat die Untersuchung erwiesen, dass das Potenzial dieser Fachsprache, soweit es um die Bezeichnung musikalischer Phänomene und eine Einbettung dieser Bezeichnungen in kohärente Textstrukturen ging, bereits spätestens mit der Übergangsphase zum Neufinnisch Ende des 19. Jahrhunderts vorhanden war.

Die Frage nach einer genuin finnischen Musikfachsprache berührt jedoch auch den Aspekt, ob die Fachsprache lediglich die Rolle der Musik in den finnischen kulturgeschichtlichen Narrativen begleitet und reflektiert oder identitätsstiftender und -stärkender Faktor in diesem Kontext war bzw. ist. Dabei waren die Ebenen von Terminologie, Fachtextstruktur und Fachdiskurs zu betrachten. Die Basisterminologie war in etwa zu dem Zeitpunkt komplettiert, als auch das Fundament eines institutionalisierten Musiklebens errichtet war. Beinahe könnte man sich zu der Feststellung aufschwingen, dass sogar die (allerdings explizit nur an Verwaltung und Rechtsprechung gerichtete) knappe Zwanzigjahrfrist des Sprachmanifests (1863) für die Schaffung einer vollgültigen finnischen Kultursprache hinsichtlich

der Musikterminologie recht gut eingehalten wurde. Sicher aber kann das Bonmot vom zum Zeitpunkt der Unabhängigkeit (1917) „bereits ‚fertigen‘ Finnland“ (Klinge 2011: 16) auch für dieses Gebiet gelten. Die Heterogenität der finnischen Musikterminologie entsprang dabei teils schlichter Kontingenzt, teils einem toleranten und reflektierten Pragmatismus bei der Akzeptanz von Entlehnungen und teils der sprachstrukturellen Eigendynamik bei der Bildung von Derivationen und Komposita auf der Basis weniger zentraler, überwiegend eigensprachlicher Lexeme.

Eingehender kritisch reflektiert wurde diese Konstellation erst zu einem Zeitpunkt, als es bereits erheblicher sprachpflegerischer Reformanstrengungen bedurft hätte, um die bereits weithin im Gebrauch befindliche Terminologie noch entscheidend zu verändern. Sowohl Ilmari Krohns Projekt, einen morphologisch und semantisch möglichst homogenen, stark eigensprachlich geprägten Wortschatz zu verankern, als auch die parallelen gremienbasierten Reformbestrebungen müssen als in ihrer Wirksamkeit und Nachhaltigkeit sehr eingeschränkt beurteilt werden: Die Eigenständigkeit der finnischen Musikterminologie resultiert nicht aus einem koordinierten Sprachplanungs- oder kohärenten Sprachschöpfungsakt. Aus der Sicht einer Sprach(planungs)geschichtsschreibung, die die Ausformung der Schriftsprache gezielter und koordinierter Aktivität zuzuschreiben bestrebt war, mochte diese Erkenntnis schwer zu akzeptieren sein, was die Resilienz der streckenweise rundheraus kontrafaktischen Erzählung von Krohn als „Schöpfer“ oder zumindest prägendem Reformator der finnischen Musikterminologie erklärt. Finnlandspezifisch ist Krohns Projekt aber auch oder vor allem deshalb, weil sich hier die Machtposition eines einzelnen Autors in einer kleinen Fachsprachgemeinschaft über Jahrzehnte und teils gegen internationale Trends und Usancen der Fachterminologie auswirkte. Gerade solche Konstellationen unterschiedlicher Einflüsse und Eigenbewegungen in ihrer Mischung prägen das Kulturspezifische einer Fachterminologie.

Die beispielsweise in Brandstätters (1990) Vergleichende herausgearbeitete strukturelle Heterogenität musikfachlicher Texte findet sich auch im Finnischen, sowohl diachron als auch bei nahezu zeitgleich entstandenen Untersuchungen zu demselben Gegenstand. Die dabei beobachteten argumentations- und textstrukturellen Charakteristika sind eher als Merkmalreservoir denn als präzise fixierbare Musterbildungen zu betrachten. Kritisch gelesen werden müssen diese Befunde auch, weil die hier untersuchten Texte vorrangig nach thematischen, nicht nach strukturellen Kriterien ausgewählt wurden und die meisten der eingehender analysierten Textexemplare nicht aus jüngster Zeit stammen. Die folgende Auflistung ist mithin eine Kompilation aus in einer qualifizierten Stichprobe als rekurrent beobachteten Tendenzen eines spezifischen Segments der Textmusterfamilie FINNISCHER

MUSIKFACHTEXT, von denen keine für sich genommen als exklusiv, hinreichend oder notwendig für die Identifikation dieses Musters herausgestellt werden kann:⁹⁸⁶

- (1) Etymologisch heterogener Fachwortschatz;
- (2) überwiegende Impersonalität;
- (3) elaborierte *hedging*-Strategien;
- (4) „slawischer“ Stil (s. S. 373) mit zahlreichen Setzungen, Argumentationsstützung auf persönlicher Autorität oder *doxa* sowie wenigen Nebendiskursen und Fußnoten;
- (5) implizite Kontradiktionen und Angriffe auf ungenannte Gegnerschaft;
- (6) Registerwechsel bzw. Changieren zwischen ästhetischem Stil und Sachstil;
- (7) starkes Gewicht auf Hermeneutik und Biographik;
- (8) freier Umgang mit Quellen (unmarkierte Verkürzungen, Zitate aus zweiter und dritter Hand, fehlende oder ungenaue Nachweise), vor allem in der Literatur zu Sibelius.

Die Auflistung spiegelt auch die Verknüpfung sprach- und fachgeschichtlicher Charakteristika. Die finnischsprachige Textproduktion über Musik jenseits von Lehrwerken und Rezensionen in der Tagespresse setzt mit ganz wenigen Ausnahmen in etwa in der Phase ein, in der sich mit Sibelius' ersten großen Orchesterwerken die Konstituierung einer – zunächst einmal in einem bloßen Sprechakt (s. S. 58) deklariert – als solcher erkannten „finnischen“ Musik vollzog und in der Folge seine Musik mit der politischen Auseinandersetzung um die zunehmend restriktivere Finnlandpolitik Russlands verknüpft wurde. Entsprechend eng ist der finnischsprachige Fachdiskurs zur Musik mit nationalen Identifikations- und bald auch nationalistischen Abgrenzungsprozessen verflochten. Dabei muss jedoch festgehalten werden, dass die nationale Identifikation mit Sibelius kein rein finnisches Produkt ist. Im Gegenteil zeigen bereits die frühesten ausländischen Äußerungen zu seiner Musik, dass hier sehr viel ältere Projektionen aufgegriffen und umgelenkt wurden.

Finnlands Stellung als *receiver country* kommt also auch darin zum Tragen, dass gerade die postulierte oder projizierte kulturelle Eigenständigkeit via finnische Kunstmusik die Adaptation einer präfabrizierten Konstruktion ist, die im Kern

⁹⁸⁶ Es sei auch an Toschers (2019: 60) Feststellung erinnert, dass „der wissenschaftliche Stil – über Nationalstile und Kulturspezifika hinaus – in hohem Maße vom Fach bzw. der Wissenschaftsdisziplin selbst abhängt“: Wald-Fuhrmann (2022: IV.4) etwa unterstreicht, dass ein wissenschaftliches Neutralitätsgebot für die Musikwissenschaft nur bedingt in Betracht kommt. Was an diesen Eigenschaften also musikfachtexttypisch und was kulturspezifisch erscheint, ist teils untrennbar miteinander verwoben, und die Zahl kontrastiver Untersuchungen zu Fachtexten dieser und anderer Disziplinen ist zu gering, um hier umfassende Vergleiche anstellen zu können. Zumindest die Punkte (2) – (5) allerdings, das legen die hier berücksichtigten Arbeiten nahe, sind finnlandtypisch.

auf den deutschen Musikdiskurs des späten 18. und des 19. Jahrhunderts zurückgeführt werden kann. Doch allein die Tatsache, dass eine kulturelle, sprachlich-diskursiv vermittelte Konstruktion nicht autochthon ist, bedeutet noch lange nicht, dass sie nicht dennoch kulturspezifisch sein kann: *Germany as a cultural paragon* (Kurkela & Rantanen 2017) ist ein konstitutiver Bestandteil der finnischen Kultur, zumal auf dem Gebiet der Musik, aber eben nur einer von vielen. Entscheidend ist die Vielfalt und diachrone Tektonik der Einflussphären und -konstellationen in ihrer Mischung mit dem (vor allem über Sprache, Natur, Mythologie und eine amalgamierte östlich-nordisch-lutherische Selbstbildkonstruktion) als Eigenem Identifizierten. In der Analyse der für drei repräsentative und typische Fallbeispiele zusammengestellten Korpora ließ sich feststellen, dass der Diskurs in allen textuellen Ausprägungen um einige zentrale Problemfelder kreist. Diese Feststellung nimmt für sich nicht in Anspruch, besonders originell zu sein – vielmehr dürfte sich eine ähnliche Struktur aus Diskurssträngen, die um das Gerüst eines diskursiven Minimums angelagert sind, bei jedem künstlerischen Einzel- oder Gesamtwerk finden, zu dem eine vergleichbar umfangreiche Textproduktion existiert. Welche Denkfiguren es jedoch sind, um die der jeweilige Diskurs sich entfaltet, ist kulturspezifisch.

An diese Beobachtungen schließt sich also die tiefere Bedeutung der Frage nach einer finnischen Musikfachsprache an – nämlich, ob es jenseits sprachlich weitgehend determinierter semantischer, morphologischer und syntaktischer Komponenten und Strukturen auch solche (eventuell sogar idiosynkratische) Elemente und Strategien des Schreibens über Musik gibt, deren inhaltlicher Transport überwiegend nur auf Basis gemeinsamer kultureller Erfahrungen, Vorstellungen, Mentalitäten und Narrative auf Sender- und Empfängerseite funktioniert. Die Betrachtung des Wortschatzes hat zwar einige Bezeichnungen und Begriffe zutage gefördert, auf die sich diese Beschreibung anwenden ließe, doch dürfte das angesichts des fachlexikalischen Gesamtumfangs sporadisch zu nennende Auftreten von Lexemen wie *taite* '(Form)abschnitt' oder *ponsi* 'Themengruppe', so charakteristisch sie sein mögen, allein noch keine im Ganzen unverwechselbare finnische Musikfachsprache konstituieren. Signifikanter sind die Verwendungskontexte von Projektionswörtern wie *alkuvoima* 'Urkraft' oder *orgaaninen* 'organisch', weil sich hier Muster mit teils mentalitätsgesteuerten oder ideologischen Zügen identifizieren lassen. Besonders charakteristisch aber sind Determinativkomposita wie *karvalakkiooppera* 'Pelzmützenoper' oder *pettuleipäsinfonia* 'Rindenbrotsinfonie', die in Entstehung, Bedeutung und Verwendung so nur in Finnland denkbar und also unzweifelhaft kulturspezifisch sind. Ein einfaches Testverfahren hierfür ist das der Übersetzung – wo diese der Erläuterung bedürfte oder auf Äquivalente zurückgreifen müsste, die den weiteren Bedeutungsumfang und -hintergrund nicht zu

transportieren in der Lage sind, liegt ein kulturspezifischer Ausdruck vor:⁹⁸⁷ ‚Pelzmützenoper‘ oder ‚Rindenbrotsinfonie‘ mag die (ironische) Poetik der Ausdrücke transportieren, ihr voller Bedeutungs- und historischer Begriffsumfang dürfte jedoch außerhalb des kulturellen Kontexts nicht resonieren. Was im Zuge der Fremdwortdebatte bescheiden auf Entlehnungen aus den klassischen Sprachen gemünzt formuliert wurde, gilt damit auch für das Finnische selbst:

Me voimme yhdessä sanassa tuntea tuoksun kokonaisesta kulttuurista, niinkuin me voimme yhden kukan tuoksusta tuntea koko kevään^{ccccxxvii} (Koskeniemi 1915: 10).

Pettuleipäsinfonia ist zweifellos ein solches „einzelnes Wort“, in dem sich „der Duft einer ganzen Kultur erspüren“ lässt.

Doch erst die Kombination aller Elemente – Lexeme, Grundfiguren, Denkbilder – die in ihrer sprachlichen Ausprägung und ihrer inhaltlichen Struktur so, wie sie im finnischen Diskurs erscheinen, nur aus der finnischen Kultur und Geschichte heraus lesbar und verstehbar sind, konstituiert ein Arsenal des Finnischen in der Textproduktion zur Musik: So ist etwa die Herausstellung des ‚Sinfonischen‘ als Chiffre für Anspruch und Bedeutung in der Form, wie sie im finnischen Musikdiskurs erscheint und persistiert, Ergebnis einer kulturspezifischen Konstellation. Die Hervorhebung der Reduziertheit und Schwerverständlichkeit von Sibelius’ 4. Sinfonie als Beleg für das künstlerische Gewicht des Werkes oder die oppositionelle Grundfigur von NATUR und TECHNIK mit ihren umfangreichen semiosphärischen und kollektivsymbolischen Ausdehnungen lassen sich in ihren konkreten Realisationen als spezifisch finnische Diskursstränge identifizieren. Schließlich ist es das unablässige Kreisen um den Aspekt der *suomalaisuus* ‘Finnischheit’ selbst, das das finnische Schreiben über finnische Musik diachron konstant und über musikalische Stil- und Epochengrenzen hinweg durchzieht und den Diskurs prägt. Die Tatsache, dass auch ein Komponist wie Joonas Kokkonen, in dessen Werk explizite Finnlandbezüge nicht auffindbar sind, im Zentrum eines national, teils sogar nationalistisch-xenophob geprägten Diskursstranges um eine genuin finnische Sinfonik als Gegenbild zu einer traditionellen Werte in Frage stellenden Avantgarde stand, ist ein solches Resultat einer weit ausgreifenden kulturhistorischen Entwicklung und ein charakteristisches Beispiel für die Kulturspezifik des finnischen Musikdiskurses. Im Saariaho-Diskurs hingegen realisiert sich nun, als wiederum kulturspezifischer Emanzipationsprozess von einer überkommenen nationalen Konnotation

⁹⁸⁷ Man vergleiche zur Verdeutlichung eine Bildung wie *pettuleipäsinfonia* etwa mit der interkulturell quasi uneingeschränkt transportablen Benennungsmotivation von *Mondscheinsonate* und dem zumindest in allen von der griechisch-römischen Antike geprägten Kulturkreisen verständlichen Beinamen *Jupitersinfonie*.

und nach einer von den 1930er bis in die 1960er Jahre ausgedehnten Stagnations- oder Latenzphase, im europäisierten Finnland eine neue Variante „kulturelle[r] Zweisprachigkeit“ im Sinne Lotmans (1990: 292).

Die Idee der „Rückübersetzung“ (Bourdieu 1998 [1982]: 281) zwischen strukturierender Struktur und strukturierten Produkten kommt in der wechselseitigen Konstituierung des Faches durch die Sprache und der Fachsprache durch die Notwendigkeit der sprachlichen Bewältigung musikalischer Wirklichkeiten zum Tragen: Fachsprachliche Äußerungen – vom einzelnen Terminus über nichtterminologische semantische Felder, die in fachliche Kontexte eingebracht werden, bis zu umfangreichen und komplexen musikalischen Analysen – haben dabei identitätsstiftende Funktion, weil in der sprachlichen Auseinandersetzung auf Finnisch auch immer wieder reformuliert wird, wessen die Sprache mächtig ist. Es konnte jedoch ebenso umgekehrt gezeigt werden, wie diese Identitätskonstruktionen die Sprache prägen. Die Trias von Adaptation, Konstruktion und Narration manifestiert sich also nicht nur als (einmaliger) diachroner Prozess, sondern auch als rekurrentes synchrones Strukturmuster.

In diesem Zusammenhang muss unterstrichen werden, dass die Stellung und Funktion der Autorinnen und Autoren (als Personen, nicht als überpersonale Akteursrollen) nicht marginalisiert werden darf. An dem untersuchten Gesamttext hat eine Gruppe von identifizierbaren Individuen mitgeschrieben, die sich nicht allein auf das jeweils in Rede stehende Kunstwerk, sondern in vielen Fällen zugleich in einem intertextuellen Geflecht aufeinander beziehen und die oft in engem persönlichem Austausch miteinander standen. Diese sowohl synchrone als auch diachrone Auseinandersetzung lediglich als anonyme diskursive Realisationen von Strukturen zu lesen, hieße, die kulturspezifischen Charakteristika des finnischen Musikdiskurses zu verkennen, der sich unter anderem durch die auch heute noch überschaubare Zahl handelnder und schreibender Personen und das teils langjährige Wirken einflussreicher *ideology broker* in der kleinen Diskursgemeinschaft auszeichnet und somit generell ein Abbild einer durch enge Verflechtungen geprägten Gesellschaft ist.

Ob die korpusübergreifend festgestellte Prävalenz einer konsensuell-kooperativen vor konkurrierend-agonalen diskursiven Wissenskonstitution typisches Zeichen einer finnischen Konsenskultur oder generelles Merkmal von Kunstdiskursen ist, müssten kontrastive Untersuchungen erforschen. Ein finnischer Musikfachtext lässt sich aber jedenfalls jenseits der sprachlich-terminologischen Oberfläche als finnischer identifizieren. Dies manifestiert sich im kulturspezifischen Umgang mit jenen zentralen Fragen, die die Gesellschaft in der jeweiligen Entstehungsphase beschäftigten, und die sich sowohl in der künstlerischen Produktion als auch in der sprachlichen Reflektion über die Kunst in Deutungsmustern abbilden, die nur im

finnischen Kontext so entstehen, funktionieren und verstanden werden konnten und können. Die scheinbar unauffällige Ergänzung zur Foucault'schen Frage – „Wie kommt es, dass eine Aussage so erscheint und nicht IN EINER ANDEREN FORM?“ – ist für die Identifikation derartiger Kulturspezifika zentral.

7.3 Kritische Phasen, Wegscheiden, Musterbrüche – Fachsprache als Seismogramm historischer und kultureller Veränderungen?

Die zweite zentrale Forschungsfrage ergab sich aus dem Ansatz, das Verhältnis von Fachsprache zu historischen Entwicklungen und Umbrüchen der finnischen Kultur- und politischen Geschichte zu untersuchen. Die These, dass sich auch in einer hochspezialisierten Fachsprache Reflexionen breiterer historischer, politischer und gesellschaftlicher Entwicklungen finden, kann auf Basis der hier vorgelegten Analysen als bestätigt gelten. Dabei wurde auch die Forderung berücksichtigt, dass eine kulturanalytische Linguistik auf kulturelle Phänomene oder Veränderungen aufmerksam machen solle, die „nicht bereits auf der Hand liegen“ (Linke 2011: 40). Dies trifft zunächst einmal für die ausführlich beschriebene Entwicklung dieser Fachsprache im Kontext der finnischen Schriftsprache und ihrer Geschichte zu: Der Aufbau einer finnischen Musikterminologie war einer der vielen Bestandteile jener großen kulturgeschichtlichen Anstrengung, die darin bestand, das Finnische zu einer vollgültigen Kultursprache zu entwickeln. Dieses Projekt jedoch entstand seinerseits in der Folge der mehrphasigen politischen Veränderungsprozesse, die nach der Gründung des Großfürstentums Finnland als Teil des russischen Reichs (1809) einsetzten. Vier zentrale formative Phasen in der Fachsprachgeschichte korrespondieren besonders sichtbar mit wichtigen kritischen Phasen der Sprach- und der politischen Geschichte:

- (1) Die ersten strukturierten Initiativen zu einer finnischsprachigen Musikterminologie mit dem Beginn einer dynamischen Phase der finnischen Autonomie, die durch das ereignisreiche Jahr 1863 markiert wird – institutionell durch die Wiedereinberufung der Stände, sprachpolitisch durch das Sprachmanifest und kulturgeschichtlich durch die Gründung des Seminars in Jyväskylä;⁹⁸⁸

⁹⁸⁸ Auch wenn der Ereigniscluster der 1860er Jahre (samt Cygnaeus' Volksschulcurriculum) erheblich zum Ausbau der Musikterminologie beitrug, muss daran erinnert werden, dass bereits zuvor mehrere Einzelakteure Ansätze zu einem finnischen Musikwortschatz vorgelegt hatten. Dies lässt darauf schließen, dass sich schon im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts eine gewisse Eigen-
dynamik entfaltete.

- (2) die Festigung und Kodifizierung der Terminologie in Lehrbuchform, das Einsetzen einer breiteren Fachtextproduktion, die narrative Konstruktion einer als finnisch interpretierten Tonsprache und die Identifikation mit Sibelius als Galionsfigur nationaler Selbstbehauptung sowie die Etablierung zentraler Institutionen des Musiklebens und der Übergang zum Neufinnisch mit der kritischen Phase des russisch-finnischen Verhältnisses in den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts;
- (3) die parallelen Initiativen des einzigen koordinierten Ansatzes zu einer gremienbasierten Wortschatzreform einerseits und der Etablierung eines umfangreichen Lehrwerks auf Finnisch mit dem Versuch überwiegend eigensprachlicher Terminologie andererseits mit den ersten Jahren der finnischen Unabhängigkeit und den damit einhergehenden sprachpolitischen Konflikten und den Selbstfindungsprozessen der jungen Nation;
- (4) die explizite Abkehr vom Sonderweg der Krohn'schen Terminologie und der dahinterstehenden Denkart mit dem musikhistorischen und -ästhetischen Einschnitt des Generationswechsels bzw. -konflikts ab Mitte der 1970er Jahre und der sukzessiven Aufweichung finnischer Neutralitätspositionen und dem als zunehmende politische und kulturelle Europäisierung analysierten Prozess.

Bereits auf dem Gebiet der Musikterminologie finden sich also zahlreiche Hinweise darauf, dass fachsprachgeschichtliche Entwicklungen sich nicht unabhängig von allgemeinen historischen Verläufen abspielten. Umso deutlicher sind die Bezüge in den breiteren Diskursen zu konkreten künstlerischen Persönlichkeiten und ihrer Arbeit.

Die Diskursbeiträge zu Sibelius' 4. Sinfonie ließen sich als großangelegte, dynamische Formation beschreiben, mit der eine Diskursgemeinschaft auf ein Kunstwerk reagierte, das von ihr als zentraler kulturgeschichtlicher Musterbruch gelesen wurde. Im Zuge der sprachlichen Konstituierung eines Identifikationsprozesses mit diesem Werk wurde es als kultureller Kerntext adaptiert und in die Konstruktion des kulturellen Selbstbildes integriert. Joonas Kokkonens bereits frühzeitig als fertig dargestellte Musiksprache hingegen spiegelt sich in einem zeitgenössischen Diskurs, aus dem der bis zur Ideologie getriebene Wunsch nach der Gültigkeit bestimmter ästhetischer Normen und ein durch Rückgriff auf eine Konstruktion von Handwerklichkeit und Organizität vermitteltes Bedürfnis nach Sicherheit via Traditionsverankerung spricht. Dieser Teildiskurs entfaltete sich in einer Phase, in der vor dem Hintergrund der politischen und sozialen Stabilisierung der Nachkriegszeit eine Konfrontation mit als radikal und teils bedrohlich wahrgenommenen gesellschaftlichen und künstlerischen Neuerungen eintrat. Kaija Saariahos zu ihrer Zeit in Finnland ungewöhnliche Klangsprache und künstlerische Persönlichkeit wiederum stießen einen dynamischen Diskurs an, der in der Auseinandersetzung mit

dem Werk der Komponistin und den Veränderungen darin zugleich die kritische Phase der Auflösung teils prekärer und umstrittener, aber doch dominanter (Nachkriegs-)Ordnungen reflektiert. Charakteristisch ist dabei auch die Ablösung von diesen nationalen Konnotationen im Zuge eines Generationswechsels, der in diesem Fall Züge einer Antizipation eines breiten gesellschaftlichen, politischen und geopolitischen Umbruchs trägt, was sich in einigen Beiträgen des Saariaho-Diskurses konkret sprachlich ablesen lässt. Dies ist jedoch nur ein Aspekt des grundsätzlichen Befundes, dass die mit linguistischen Mitteln analysierbaren Kontinuitäten zwischen dem Sibelius- und dem Kokkonen-Korpus ebenso auffällig sind wie die Diskontinuitäten zu diesen im Saariaho-Korpus. Die Musterbrüche realisieren sich auf zahlreichen Ebenen; sowohl in gewandelten Strategien der Musikbeschreibung (sei es in der Verschiebung von *HANDWERK* zu *TECHNOLOGIE* oder in der Integration visueller semantischer Felder) als auch in thematischen Verschiebungen der Aussageformationen (etwa der nahezu kompletten Abwesenheit einer Kategorie wie *REDUZIERTHEIT*) und zumal dort, wo es um die Verbindung von Persönlichkeit und Werk geht.

Die Analyse hat bestätigt, was Albert (2018: 421) zu sprachlichen Innovationen in Diskursen konstatiert, nämlich, dass es „Kreuzungen“ (Landwehr 2010: 378–379) mit anderen Diskursen sind, die diese Wandelprozesse anstoßen. Im Anschluss daran muss unterstrichen werden, dass hier nicht von schlichten Kausalketten die Rede ist, sondern dass es sich um diskursiv vermittelte Beziehungen handelt. Innerhalb eines musikinduzierten Diskurses kann eine neue wissenschaftliche oder ästhetische Sichtweise, eine Häufung von Äußerungen (etwa aus Anlass eines Jubiläums) oder eine resonierende sprachliche Innovation ein „Umbruch“ im Sinne Kämpfers (2008) sein, der eine solche diskursive Mutation auslöst. Die „Ein-Text-Diskursanalyse“ (Fix 2015) zu Sibelius' 4. Sinfonie (und die darin eingelegte Ein-Wort-Diskursanalyse zu *pettuleipäsinfonia*) hat gezeigt, wie diskursive Ereignisse eine Dynamik im Diskurs zu einem Einzelwerk bewirken können. Der Kokkonen-Diskurs reformulierte dagegen werkübergreifend weitgehend statisch die in der frühen Phase etablierten Konstellationen; erst gegen Ende seiner aktiven Schaffenszeit wurden diskursive Dissonanzen deutlicher wahrnehmbar. Die Dynamik im Saariaho-Diskurs wiederum ist stark durch Veränderungsprozesse im Werk der Komponistin und ihre eigenen Diskursbeiträge in Form von werkbezogenen Äußerungen und sprechenden Werktiteln geprägt. Dabei muss unterstrichen werden, dass sich diese Niederschläge in fachgemeinschaftsinternen Diskursen ebenso abbilden wie in bivalenter Kommunikation. Dies ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass nicht die relativ weitgehend determinierte Fachterminologie, sondern erheblich größerer Wahlfreiheit unterliegende fachkontextuell verwendete nichtterminologische Lexeme und Konstruktionen die dominante Trägerschicht dieser

Anzeichen sind. Die Anbindung von Sibelius' 4. Sinfonie an den Resilienzdiskurs über die in der *pettuleipä*-Metapher kondensierte Reduziertheitsfigur, die Betonung von Organizität, Mäßigung und Isolationismus im Kokkonendiskurs, die semantischen Felder, mit denen die Versöhnung von Technik und Natur und die Auseinandersetzung mit Modernisierung, Internationalisierung und *gender equality* im Saariahodiskurs realisiert werden: All dies spielt sich kaum je in der technisch-analytischen Fachlexik ab und wird damit für ein breites Zielgruppenspektrum rezipierbar und, im Sinn des „sprachlichen Marktes“ (Diaz-Bone 2010: 60), akzeptabel.

Die Untersuchung konnte also in vielfältiger Weise darlegen, was Bär (2024: 387) als eine zentrale Eigenschaft von Musikdiskursen benannt hat, nämlich, dass diese sowohl „hinsichtlich des Sprachgebrauchs als auch auf epistemischer Ebene [...] zu bestimmten Zeitpunkten und in bestimmten Zeitspannen auf übergeordnete diskursive Tendenzen und Figurationen hin[weisen], die nur aus diachroner Perspektive transparent werden“. Gezeigt wurde, dass zwischen Ereignisclustern, kritischen Phasen und musikbezogenen Diskursen in Finnland in Kategorien und Instanzen sprachlicher Äußerungen signifikante, musterhafte Querbeziehungen bestehen. Dass sich in den untersuchten Korpora also reichlich „ausdrucksseitige Spuren als Indikatoren für zeitgeschichtliche Denkmuster“ (Felder 2015: 99) identifizieren ließen, kollidiert auf den ersten Blick mit der Forderung, „dass Diskurse mit ihren jeweils spezifischen Strukturen [...] nicht als Spuren einer wie auch immer gearteten Geschichte [...], sondern als Voraussetzung der sprachlichen Bedeutungskonstitution“ (Warnke 2004: 313) verstanden werden sollen. Dieser Konflikt ließe sich aus den hier vorgelegten Analysen heraus auflösen, indem – im Sinne der Bourdieu'schen Rückübersetzung – das „nicht“ im obigen Zitat in ein „sowohl – als auch“ geöffnet würde.

Die Sprache ist fraglos als „Mittelpunkt“ (ebd.) der linguistischen Diskursanalyse gesetzt, doch scheint die „Bestimmung diskursiv vermittelter sprachlicher Strukturen“ (ebd.) die Bestimmung sprachlich-diskursiv vermittelter „Konstruktionen von Welten“ (Adamzik 2018) keineswegs auszuschließen. Dies dürfte zumal dort der Fall sein, wo sich Äußerungen über die musikalische Wirklichkeit zugleich oder vorrangig, im Sinne einer doppelten Vermittlung, als sprachliche Realisationen einer außermusikalischen Weltsicht lesen ließen. Das zu Beginn thesenhaft eingeführte Bild der Sprache als Seismogramm ist also, versteht man es als symbolhaft abstrahierte, interpretierbare und interpretationsbedürftige Vermittlung eines (disruptiven) Geschehens (und nicht als dessen vereinfachend ikonisches Abbild) eine tragfähige Veranschaulichung, die das Potenzial einer diskurslinguistischen Kulturanalyse bzw. kulturalistischen Diskurslinguistik bestätigt.

7.4 Desiderata und Ausblick

Mit der vorliegenden Untersuchung wurde ein kleines, linguistisch noch weitgehend unkartiertes Gebiet zunächst durchwandert und einzelne Sektoren vorläufig erschlossen. Die konzeptionelle Grundsatzentscheidung für einen breit angelegten Forschungsansatz mit eklektizistischer Methodik folgte dabei der Überlegung, dass eine auf einen Einzelaspekt fokussierte Untersuchung ohne Darstellung und Analyse des umfassenden Kontextes und Hintergrunds keine Ergebnisse zeitigen würde, die einen Anspruch auf Nachvollziehbarkeit und Gültigkeit in einem kulturell so vielfältig und komplex vernetzten Forschungsgebiet wie dem einer künstlerischen Fachsprache hätte erheben können. Das bedeutete im Gegenzug jedoch auch, dass zwar detaillierte Untersuchungen einzelner Areale vorgenommen wurden, sich die Betrachtung vieler sprachstruktureller Teilbereiche jedoch auf knappe Beispiele und Andeutungen von Möglichkeiten beschränken und die ausgewählten Korpora und Teildiskurse ihrerseits selektiv betrachtet werden mussten. Neben der Fülle an Ergebnissen und Zusammenhängen, die dieser Zugang freilegen konnte, wurden damit in inhaltlicher wie methodologischer Hinsicht nicht wenige Fragen überhaupt erst aufgeworfen, die nicht alle zugleich auch beantwortet werden konnten.

Insbesondere auf der Ebene sprachlicher Mikrostrukturen und der Untersuchung von deren fachspezifischen Bezügen zur transtextuellen Diskursebene konnten einige wichtige und perspektivreiche Aspekte nur cursorisch oder an Einzelbeispielen verfolgt werden: Die Analyse von Ausdrücken epistemischer Modalität, Evidentialität und Perspektivierung, von Phrasenstrukturen, Kollostruktionen und Diskursmorphologie hätten – jeweils im Kontext und im Hinblick auf ihre Funktion und Bedeutung für künstlerische Fachsprachen und diskursanalytische Kulturlinguistik betrachtet – stärkere Beachtung verdient. Die Bedeutsamkeit einer Unterscheidung zwischen expliziten und impliziten Widersprüchen und der Identifikation von letzteren als Markern verdeckter Polyphonie und Agonalität im Diskurs wurde aufgezeigt und zwar beispielhaft an typischen Befunden, jedoch nicht in einem systematischen Zugriff dargestellt. Hinsichtlich der methodischen Zugänge könnte auch ein systematischer Anschluss an die Wissenssoziologische Diskursanalyse vielversprechend sein.

Derartige ebenso attraktive wie herausfordernde Ansätze wurden im Zuge der Untersuchung wohl gesehen, konnten aber in ihrem Rahmen angesichts zahlreicher anderer nicht minder wichtiger und eingehend bearbeiteter Bereiche nicht überall adäquat verfolgt werden. Dies gilt auch für eine intensivere quantitative Auswertung der mit großem Arbeitsaufwand zusammengestellten und kodierten Korpora, mit der über die wenigen Tabellen und Grafiken hinaus, die hier Eingang gefunden haben, noch zahlreiche weitere signifikante Verbindungen und Verläufe in den

untersuchten Diskursen hätten belegt werden können. Angesichts des Forschungsgegenstandes war es allerdings methodologisch konsequent, der Bearbeitung kulturell-linguistischer Problemstellungen den Vorrang vor sprachstrukturellen und dem qualitativen vor dem quantitativen Zugang einzuräumen. Weitere und fokussierte Analysen vergleichbarer Korpora, etwa unter den genannten mikrostrukturellen Aspekten, könnten von hier aus ihren Ausgang nehmen.

Die Relevanz des Themas und die Belastbarkeit der Ergebnisse mit Blick auf den finnischen Diskurs konnte hingegen mit der gewählten Schwerpunktsetzung stichhaltig nachgewiesen werden. Hinsichtlich von Überlegungen zu der Frage, ob die Methodik jenseits des spezifischen interdisziplinären Forschungsausschnittes aus Fennistik und Musikfachsprache einsetzbar wäre, müsste der Blickwinkel nun hin zu mehrdimensional kontrastiven Ansätzen erweitert werden. Dies gilt sowohl in sprachlicher – bereits Roth (2009: 86) regt eindringlich eine Diskursanalyse über Sprachgrenzen hinweg an – als auch in fachlicher Hinsicht: Es müssten also vergleichbare Untersuchungen zu anderen Kunstgattungen und in anderen Sprachen angestellt werden. Doch der Aufwand der hier durchgeführten Kompilation und Analyse dreier Vergleichskorpora als repräsentativer Ausschnitt aus dem viel umfangreicheren finnischen Musikdiskurs und ihre kompakte Analyse in Form von Fallstudien lässt erahnen, welches Arbeitspensum dabei zu erwarten wäre.

Es liegt auf der Hand, dass eine in diesem Sinne umfassende Serie kontrastiver Untersuchungen in einem größeren, interdisziplinären und internationalen Forschungsverbund – einem Netzwerk zur Erforschung von Kunstdiskursen – unternommen werden müsste. Denn künstlerische Praktiken, die dahinterstehenden Haltungen und die sprachliche Auseinandersetzung mit ihnen haben zentrale Funktionen als Deutungsmuster ihrer sozialen, kulturellen und historischen Entstehungskontexte und -bedingungen nicht nur für die jeweiligen sprachlichen und politischen Gemeinschaften, sondern weit darüber hinaus. Daher wären solche Untersuchungen allemal berechtigt und lohnenswert: Was wir durch die Sprache über die Wahrnehmung von Kunst erfahren, erweitert unseren Erkenntnishorizont über die gesamte *condicio humana* im ursprünglichen Sinne – als Sich-Verständigen unter Menschen darüber, wie die Welt zu sehen sein könnte.