

Benjamin Schweitzer

Vom „Anti-Väinämöinen“ zum „neuen Sibelius“

Die Imago der Komponistin Kaija Saariaho als Musterbruch im finnischen Musikdiskurs

Abstract Kaija Saariaho was the first female Finnish composer who gained a remarkable international reputation. In comparison to the established patterns that coined the image of Finnish composers – mainly, but not exclusively, based on the discursive construction of Jean Sibelius as the most prototypical example – the appearance of Saariaho can be regarded as a disruptive event on several levels. My article sets out by introducing definitory concepts of patterns (as potentially multi-modal sign complexes that serve as models and are being reproduced) and pattern disruption (as breach of a canon). With special regard to the imago of an artistic personality, a multi-modal approach is taken in both describing the core elements which form the image of a “canonic” Finnish composer and the disruptive aspects in Saariaho’s music, career and public image in relation to those patterns. Finally, the analysis hints at the observation that pattern disruptions in artistic discourses may result into an almost immediate formation of new patterns or pattern blends, thus attenuating their disruptiveness. Further research might be conducted based on this indication, asking whether such transformative disruptions are perhaps the normal case rather than the exception in discourses related to the arts in general.

Keywords Discourse analysis, cultural linguistics, pattern disruption, musical discourse, Finland

1. Einleitung¹

Die Komponistin Kaija Saariaho (1952–2023) war in der Musikgeschichte Finnlands in vielerlei Hinsicht eine Ausnahmerecheinung, die in ihrer künstlerischen Gesamtpersönlichkeit zahlreiche Brüche mit etablierten Mustern und Habitusentwürfen auf ihrem Arbeitsgebiet verkörperte. Die vorliegende Skizze gibt zunächst eine knappe Einführung in diese Musterkonstellationen, zeigt dann auf, in welcher Weise der Teildiskurs zu Saariaho innerhalb des Gesamtdiskurses zur finnischen Musik² spezifische, an die Komponistin und ihr Werk geknüpfte Musterbrüche reflektiert und leitet aus dieser Untersuchung einige weiterführende Fragen zu Musterbrüchen in kunstbezogenen Diskursen ab. Das untersuchte Material stammt aus einem manuell kompilierten spezifischen Textkorpus zu finnischer Musik, das insgesamt knapp 800 Texte aus dem Zeitraum 1900–2023 enthält, davon 228 zu Saariaho. Darunter sind auch wissenschaftliche Fachpublikationen, doch die

1 Dieser Aufsatz enthält Teilergebnisse aus Forschungen, die im Rahmen des Dissertationsvorhabens *Adaptation – Konstruktion – Narration. Untersuchungen zur finnischen Musikfachsprache aus historischer, struktureller und diskurslinguistischer Perspektive* an der Universität Greifswald (Lehrstuhl für Fennistik) im Rahmen des DFG-geförderten Projekts *Baltic Peripeties* (GRK2560 – 413881800) unternommen wurden. – Ich danke Hanna Acke für ihre Anregungen zur Präzisierung einiger hier vorgetragener Gedankengänge.

2 ‚Musik‘ wird hier in der Bedeutung der abendländischen komponierten, landläufig als „Kunstmusik“ bezeichneten kulturellen Praxis verwendet.

hier angeführten Beispiele stammen überwiegend aus dem breiteren öffentlichen Diskurs, in erster Linie aus Zeitungsartikeln.

Die Analyse von Musterbrüchen setzt eine definatorische Klärung der Begriffe Muster und Musterbruch voraus. Bubenhofer definiert Muster als

[...] 1. eine Wortform, eine Verbindung von Wortformen oder eine Kombination von Wortformen und nichtsprachlichen Elementen, also ein Zeichenkomplex, 2. der als Vorlage für die Produktion weiterer Zeichenkomplexe dient, 3. dabei aber von gleicher Materialität ist,[!] wie die daraus entstehenden Zeichenkomplexe (Bubenhofer 2009, S. 23).

Bubenhofers Definition berücksichtigt ebenso die Tatsache, dass Muster multimodal sein können, wie er die Verbindung von Modell und Reproduktion in den Vordergrund rückt: Jede Musterkonstellation besteht aus einer Vorlage und einer virtuell endlosen Anzahl von Reproduktionen, die jedoch keine identischen Klone dieser Vorlage sind. Im Gegenteil zeigt gerade der Variantenreichtum der Reproduktionen, welche Komponenten des Modells besonders salient sind und damit die Reproduktion als variierte Realisation der Vorlage erkennbar machen.³

Ein Musterbruch wiederum kann nicht einfach jede beliebige Abweichung von einem einmal gesetzten Modell sein; Voraussetzung ist eine gewisse Etabliertheit des Musters:

Meine Überlegungen stehen im Zeichen der polaren Denkfigur *Kanon und Auflösung des Kanons*. Man könnte dieser Denkfigur [...] andere aus der Sprachwissenschaft vertraute Denkfigurenpaare an die Seite stellen: *Regel – Regelbruch, Muster – Mustermischung/ Musterbruch* [...]. Die Grundworte -bruch und -verstoß signalisieren übrigens etwas Intendiertes. (Fix 1997, S. 97, Kursivierungen original)

Auch und gerade im musikalischen Bereich spielen kanonisierte Persönlichkeiten, Gattungen und Werke, aber auch feste Regeln und tradierte ästhetische Wertvorstellungen eine herausgehobene Rolle, so dass sich eine entsprechend große Zahl möglicher Bruchstellen finden lässt. Dabei soll jedoch nicht auf ikonoklastische Einzelmomente (wie z. B. Skandalaufführungen) abgehoben werden, sondern es werden die diskursiven Realisationen einer künstlerischen Imago – hier verstanden als Einheit aus Werk, Persönlichkeit bzw. Biographie und öffentlichem Bild – herausgearbeitet, die im Widerspruch zu anderen, etablierten Imago-Konstruktionen der finnischen Musikgeschichte stehen. Zwar wurde das Korpus auch auf formale Kontradiktionsmarker (insbesondere das finnische Verneinungsverb *ei* ‚[er/sie/es] ist nicht‘) hin durchsucht, mit denen eine Konstruktion explizit als dem Schema [Saariaho/Saariahos Musik] + [ist nicht] folgend identifiziert werden konnte. Im Fokus der Untersuchung standen jedoch implizite Widerspruchskonstellationen, d.h. solche, bei denen das negierte Element oder *corrigendum* in der Widerspruchsrealisation selbst nicht (erneut) angeführt wird, so dass nur aus der Kenntnis des Diskurses und der kanonischen Muster heraus erkennbar ist, dass es sich um eine Kontradiktionsinstanz handelt.⁴ Die

3 Die grundlegenden Eigenschaften von Modellen und Reproduktionen hat bereits Stachowiak (1973, S. 131–133) in seiner Allgemeinen Modelltheorie formuliert. Zentral sind dabei die Merkmale der Abbildung, der Verkürzung und der Pragmatik (verstanden als Zeit-, Zielgruppen- und Zweckgebundenheit).

4 Die Analyse konzentriert sich im Folgenden also auf die sprachlichen Reaktionen auf solche Musterbrüche, auch wenn diese keine formalen Widerspruchsmarker enthalten. Wenngleich Musterbrüche immer auch den Widerspruch zu etwas Bestehendem enthalten, ist es angesichts der Komplexität von ‚Widerspruch‘ (s. hierzu Warnke/Acke 2018, insbes. S. 325–329) fraglich, ob die Kategorie auf derart vermittelte sprachliche Äußerungen ohne Weiteres angewandt werden kann. Eine elaborierte Darstellung des Verhältnisses zwischen Musterbruch und Widerspruch müsste daher Gegenstand einer eigenen Untersuchung sein. Zu exemplarischen Situationen des Zusammenfallens von beidem mit einer Widerspruchsrealisation via Verneinungsverb siehe unten (Fußnote 19 und 21).

Konstruktionen solcher kanonischen Muster wurden beispielhaft aus Teilkorpora zu den Komponisten Jean Sibelius (1865–1957) und Joonas Kokkonen (1921–1996) extrahiert, die (mindestens in je ihrer Epoche) als nachgerade prototypisch für das Muster Finnischer Komponist stehen können.

Der Zugang hat dabei insofern multimodalen Charakter, als neben sprachlichen Äußerungen auch bildliche Darstellungen und klangliche Vorstellungen einbezogen wurden. Damit rückt die Idee einer impliziten Visualität (und, so ließe sich ergänzen, Auditivität) des Diskurses in den Fokus der Untersuchung:

Unsere Annahme ist nun, dass ‚Diskursivität‘ verstanden als Sprache im Gebrauch immer auch des Einschlusses einer ‚Ikonizität‘ bedarf. *Sprachlichkeit kommt ohne Bildlichkeit, das Sagen kommt ohne das Zeigen nicht aus.* (Krämer 2010, S. 14, Kursivierungen original)

Krämers Annahme folgend wird davon ausgegangen, dass es kanonische, im kulturellen Gedächtnis verankerte nichtsprachliche Konstruktionen gibt, etwa bekannte Abbildungen von im öffentlichen Diskurs präsenten Persönlichkeiten und ihrem Umfeld, die mit sprachlichen Äußerungen interagieren können. Auch diese werden hier, einem weiten Verständnis von Diskurs folgend, als Diskursbeiträge betrachtet.⁵

2. Komponenten des Musters FINNISCHER KOMPONIST

Zwar sind Werke finnischer Komponisten bereits aus dem 17. Jahrhundert bekannt, doch entwickelte sich das Konzept genuin finnischer Musik erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Dabei



Abb. 1: Karl Flodin, Die Musik in Finnland: Titelbild (Public Domain)

5 Eine Definition von Diskurs, wie sie für eine multimodale Analyse sinnvoll erscheint, legen etwa Wodak/Reisigl (2009, S. 89) zugrunde, wenn sie „discourse“ als „cluster of context-dependent semiotic practices that are situated within specific fields of social action“ auffassen.

spielte auch die Außendarstellung eine Rolle, denn für das seinerzeit als autonomes Großfürstentum im russischen Reich politisch noch unselbstständige Land waren kulturelle Leistungen ein Weg, um im Ausland als eigenständig wahrgenommen zu werden. Das Titelbild des – im Original auf Deutsch verfassten – Programmheftes für die erste Auslandstournee des damaligen Philharmonischen Orchesters Helsinki (Flodin 1900) ist daher ein charakteristisches Beispiel: Es zeigt eine typische Imagination des mythischen Sängers Väinämöinen, einer der Hauptfiguren aus dem Nationalepos *Kalevala*, vor einer idealisierten finnischen Seenlandschaft. Der Text des Heftes ist eines der ersten sprachlichen Zeugnisse, das Jean Sibelius als führenden Vertreter finnischer Musik vorstellt.

Auch ein Gedicht zu Sibelius' 60. Geburtstag in der damals führenden finnischen Musikfachzeitschrift *Suomen Musiikkilehti* hebt zunächst mit einer Evokation Väinämöinens an, bevor es auf Sibelius umschwenkt. Dessen „[...] ewig schönste Lieder / konnten wie die Väinämöinens / Funken in der Brust entzünden / Blitze in der Nacht sie werden / den Geist ans Werk der Freiheit bringen“⁶ (Pohjanpalo 1925, S. 145). Neben der finnischen Mythologie und der Bedeutung einiger Kompositionen von Sibelius für die finnischen Unabhängigkeitsbestrebungen⁷ war der Bezug zur Natur eine zentrale Komponente für das nationalromantische Modell. In einer Äußerung aus den 1930er Jahren sind diese Musterkomponenten beispielhaft verdichtet:

Wir Finnen haben das Glück, Jean Sibelius als den Sänger unserer eigenen Freuden und Leiden zu kennen, ihn als Lobpreiser der Schönheit unseres naturherrlichen Landes zu empfinden und ihn als feuerbeseelten Teilnehmer an unserem Freiheitskampf zu erkennen. [...] Sibelius war bald mit an der Kalevala-Front.⁸ (Pesola 1936, S. 21)

In den ersten Nachkriegsjahren wurden derart aufgeladene Entwürfe etwas versachlicht oder sublimiert, doch ohne dass deshalb grundlegend von der dahinterstehenden Vorstellung abgerückt worden wäre. So konnte der 1963 zum Vertreter der Sektion Musik in der zwölfköpfigen Finnischen Akademie gewählte und damit als führender lebender Komponist Finnlands nobilitierte Joonas Kokkonen zugleich als Repräsentant der finnischen Kultur insgesamt gelten:

Die höchste Position des finnischen Musiklebens ist wieder besetzt. Mit Joonas Kokkonen tritt die Sinfonie in die Finnische Akademie ein, eine der Kulturformen, auf deren Gebiet unsere Kultur zu universellen Errungenschaften aufgestiegen ist.⁹ (Nummi 1963, S. 4)

Charakteristisch ist eine Passage aus einem Bericht zum Empfang anlässlich von Kokkonens 50. Geburtstag, als er sich auf der Höhe seiner Karriere befand. Der Komponist wird einerseits mit politischem Wirken, andererseits mit Sibelius konnotiert, wenn von seiner Villa in Järvenpää die Rede ist als dem „[...] von Alvar Aalto entworfene[n] Tusculum, das man sogar [nach Kokkonens Frau Maija, B.S.] Maijala nennen könnte, wie das Ainola

6 [...] laulut aikain ihanimmat, / laill' on Väinämöisen voineet / sytyttää ne hehkuun rinnat, / saaneet salamoiksi yöhön, / mielet vapauden työhön. – Alle Übersetzungen aus dem Finnischen stammen vom Autor dieses Aufsatzes. Bei den Übersetzungen wurde vorrangig auf Nähe zum Original, nicht auf übersetzerische Eleganz geachtet, um die sprachliche Gestalt des Ausgangstextes möglichst genau abzubilden.

7 Zu den finnisch-russischen politischen Konflikten um die Wende zum 20. Jahrhundert und zum finnischen Unabhängigkeitsprozess siehe im Überblick auf Deutsch etwa Jussila/Hentilä/Nevakivi (1999, S. 80–114).

8 Meillä suomalaisilla on onni tuntea Jean Sibelius omain ilojemme ja surujemme laulajaksi, vaistota hänet meidän luonnonihanan maamme kauneuden ylistäjäksi ja tunnustaa hänet juuri meidän vapaustaistelulle tulieluiseksi osanottajaksi. [...] Sibelius pian oli kalevalaisessa rintamassa mukana.

9 Suomalaisen musiikkielämän korkein asema on jälleen miehetty. Joonas Kokkonen kanssa tulee Suomen Akatemian kuvaan sinfonia, eräs niistä sivistysmuodoista, jonka alueella kulttuurimme on ylittänyt universaaliin saavutuksiin.

vergangener Tage [...]“¹⁰ (Aaltoila 1971, S. 3). Die Verknüpfung von Wohn- bzw. Arbeitsraum und Werk ist zwar ein frequentes Motiv in (biographischen) Darstellungen zu künstlerischen Persönlichkeiten, doch hier wird darüber hinaus ein kulturspezifisches Muster reproduziert: Einer der jeweils bedeutendsten Architekten seiner Zeit entwirft eine stilistisch epochentypische Villa für einen Komponisten, die nach dessen (damit implizit als Muse ebenso wie als sorgende Hausmutter identifizierbarer) Frau benannt wird.¹¹ Ein bekanntes und oft abgedrucktes Foto zeigt Kokkonen bei der Arbeit; die Bildinszenierung (Hemd und Krawatte, Arbeit am Flügel, die Brahms-Büste auf dem Instrument) evoziert einen bürgerlich-konservativen, traditionsverbundenen Habitus:



Abb.: 2 Joonas Kokkonen (Ausschnitt). Foto: Erkki Voutilainen 1963, Quelle: finna.fi (Stand: 16.12.2024) (CC BY 4.0)

Aus diesen zwar cursorischen, aber typischen¹² Beispielen lassen sich zentrale Musterkomponenten extrahieren: Die Framekonstellation FINNISCHER KOMPONIST umfasst die Merkmale +männlich, +bürgerlich-patriarchalisch, +akademisch, +national, mit +finnischer Natur und +Mythologie verbunden, +Sinfoniker sowie +Vernetzung mit anderen großen Männern seiner Zeit, oder zumindest eine signifikante Anzahl dieser Eigenschaften.

3. Kaija Saariaho als Gegen-Bild

Vor diesem Hintergrund wird anhand einer ihrerseits bekannten Fotografie schlagartig deutlich, welchen Kontrast Kaija Saariaho zu der so etablierten Konstellation bildete:

Das Bild zeigt eine junge Frau im *garçonne*-artigen Habitus in einem Studio für elektronische Musik – auf Anhub ist erkennbar, dass keine der Komponenten des zuvor beschriebenen kanonischen Musters identifiziert werden kann. Eine Beschreibung ihrer Arbeitsweise aus

10 [...] Alvar Aallon suunnittelemaan tusculumiin, jota voisi nimittää vaikkapa Maijalaksi menneitten päivien Ainolan tapaan [...].

11 *Ainola* ist die von Lars Sonck 1903 im Stil der finnischen Nationalromantik entworfene und nach Sibelius' Frau Aino benannte Villa, ebenfalls in Järvenpää (etwa 40 km nördlich von Helsinki), die ein zentraler finnischer Erinnerungsort ist. „Tusculum“ spielt auf die Landsitze römischer Politiker in dem gleichnamigen Ort, vor allem auf den Ciceros an; korrekt müsste es also *Tusculanum* heißen. Alvar Aalto war um die Mitte des 20. Jahrhunderts der bedeutendste finnische Architekt und Designer.

12 Im Sinne der qualitativen Sozialforschung wird hier Generalisierung „durch typische Fälle und nicht durch viele zufällige Fälle“ (Lamnek/Krell 2016, S. 180) angestrebt.

dem unmittelbaren zeitlichen Umfeld der Entstehung dieser Aufnahme realisiert diesen Musterbruch sprachlich so:

Die Pariser Nächte durchwacht Kaija an tonlosen Maschinen. Kaija programmiert Computer und nimmt die von ihr komponierte Musik im Herzen von Paris auf, in den Kellern des Centre Pompidou, im Institut für Musik- und Akustikforschung IRCAM.¹³ (Hallman 1983, S. 28)

Saariaho arbeitet nicht zu den typischen Zeiten der konventionellen Arbeitswelt, sondern nachts, nicht an einem Konzertflügel oder in einer Villa, sondern in einem Keller an stummen Maschinen, nicht in Finnland, sondern in Paris, und die Komponente romantischer Inspiration oder konservativer Handwerklichkeit ist durch die Frames Forschung und Technologie ersetzt. Diese Gegen-Konstellation soll im Folgenden in ihren Bestandteilen differenzierter analysiert werden.



Abb. 3: Kaija Saariaho. Foto: N.N. (1984). Quelle und Bildrechte: Finnish Music Quarterly (Verwendung mit freundlicher Genehmigung).

3.1 Musterbruch Komponistin

Saariaho war die erste finnische Komponistin, die weltweite Bekanntheit erlangte. Die Schwierigkeiten, die sie angesichts mangelnder Rollenvorbilder und eines patriarchalischen Ausbildungssystems überwinden musste, um überhaupt ein Kompositionsstudium antreten zu können, und die Skepsis, die ihr in Finnland zu Beginn ihrer Laufbahn entgegengebracht wurde, sind in der Literatur ausführlich beschrieben worden,¹⁴ so dass hier lediglich einige im konkreten Zusammenhang besonders charakteristische Diskursbeiträge hervorgehoben werden sollen. Eine Rezension zu einem Porträtkonzert einer der wenigen finnischen Komponistinnen vor Saariaho, die eine gewisse Präsenz erlangte, legt unmittelbar sprachlich offen, wie komponierende Frauen (auch) in Finnland rezipiert wurden:

13 Pariisiin yöt Kaija valvoo äänettömien koneiden ääressä. Kaija ohjelmoi tietokoneita ja nauhoittaa säveltämänsä musiikkia Pariisin sydämessä, Pompidou-keskuksen kellareissa, musiikin ja akustiikan tutkimuslaitoksessa IRCAM:ssa.

14 Eine Überblicksdarstellung auf Englisch hierzu gibt Moisala (2000).

Das Kompositionskonzert von Helvi Leiviskä (23. XI.[1935]) war besonders interessant auch in der Hinsicht, dass bei uns in der feierlichen Öffentlichkeit der Universität mit ihren eigenen, ernsthaften Schöpfungen ein weiblicher Komponist [*naissäveltäjä*], also eine Komponistin [*säveltäjätär*], auftrat¹⁵ (K[otilainen]. 1935, S. 178)

Die herausgehobene Verbindung von (feierlicher) Öffentlichkeit, Ernsthaftigkeit und Weiblichkeit als Besonderheit präsupponiert, dass das kanonische Muster sowohl Öffentlichkeit als auch Ernsthaftigkeit für Komponisten reserviert. Die Dopplung der beiden möglichen expliziten Bezeichnungen für eine Komponistin im (über weite Strecken genderneutralen) Finnischen – einmal durch die Ergänzung von *säveltäjä* 'Komponist/in' mit der Vorsilbe *nais-* (< *nainen* 'Frau'), einmal mit dem Suffix *-tAr*, einem heute nur noch im poetischen Register benutzten Marker für Weiblichkeit – unterstreicht das Erstaunen des Rezensenten. Dass diese Denkweise zur Zeit Saariahos noch immer präsent war, zeigt eine frühe Quelle zu einem ihrer ersten öffentlichen Auftritte als Komponistin: „[...] die einzige weibliche Teilnehmerin des Kurses, Kaija Saariaho, [...] ist [...] in unserer Geschichte Finnlands die fünfte Frau, die mit ehrgeizigeren Bestrebungen komponiert als die Autorinnen kleiner Lieder“¹⁶ (VK 1978, S. 9). Noch Ende der 1970er Jahre ist also implizit das Muster präsent, dass eine Komponistin im Regelfall anspruchslose Petitessen schafft.

Diese patriarchalische Situation wurde auch von Saariaho selbst, etwa in Interviews, häufig thematisiert. Zwei Diskursbeiträge dazu sind aufgrund der darin genannten Namen von besonderem Interesse:

[Saariaho:] In Finnland herrscht eine seltsame Situation: Einerseits sind wir alle gleich, andererseits herrscht ein ziemlich patriarchalisches System: In jedem Bereich muss es eine Vaterfigur geben, einen Kekkonen [Finnlands Präsident 1956–1982, B.S.] oder Kokkonen [...].¹⁷ (Bolgár 1988, S. 16)

[Saariaho:] Alle wichtigen Finnen sind alte Männer – auch in der Musik [...] Das kommt direkt aus der finnischen Mythologie [...] Es gibt immer Väinämöinens, die regieren wollen.¹⁸ (Lampila 1991, S. B6)

Väinämöinen und Kokkonen werden also explizit mit patriarchalen Strukturen im Musikleben in Verbindung gebracht.

3.2 Frankreich

Die *peregrinatio academica* ist eine tief im finnischen Bildungskonzept verwurzelte Tradition, die in den Ausbildungsgängen finnischer Musikschaffender eine entsprechend zentrale Rolle spielt. Insofern erscheint die Tatsache, dass Saariaho nach ihrem Studienabschluss an der Sibelius-Akademie Helsinki zum weiteren Studium erst nach Freiburg und 1982 nach Paris ging, zunächst wie die Reiteration eines typischen biographischen Musters, zumal es sich bei den beiden Städten um Orte von herausgehobener Bedeutung im Bereich avancierter Musik handelte. Jedoch ließ sich Saariaho dauerhaft in Paris nieder. Diese Wendung war in der finnischen

15 Helvi Leiviskän sävellyskonsertti (23. XI) oli erityisen mielenkiintoinen siinäkin suhteessa, että meillä yliopiston juhlassa julkisuudessa esiintyi omilla, vakavilla säveltuotteillaan naissäveltäjä, siis säveltäjätär.

16 [...] kurssin ainoa naispuolinen osanottaja Kaija Saariaho. [...] on Suomen historiamme viides nainen, joka säveltää kunnianhimoisemmin tavoittein kuin pienten laulujen tekijät.

17 Suomessa on kummallinen tilanne: toisaalta ollaan tasavertaisia, toisaalta vallitsee aivan patriarkaalin systeemi: kaikilla aloilla pitää olla joku isäahmo, Kekkonen tai Kokkonen...

18 Kaikki tärkeät suomalaiset ovat vanhoja miehiä – musiikki mukaan lukien. [...] Se johtuu suorastaan suomalaisesta mytologista [...] Aina on väinämöisiä, joilla on halu hallita.

Musikgeschichte bis dahin praktisch beispiellos und induzierte einen komplexen Diskursstrang, der sich einerseits um eine vielfältig realisierte Finnland-Frankreich-Dichotomie anlagerte, andererseits um die Frage, wie viele französische Einflüsse in Saariahos Musik zu finden seien. Eine Konstruktion wie

Ranskalaistu-nut *säveltäjä-mme*
 Französisch werden-PRF.PTCP Komponistin-Poss.1Pl
 'unsere französisierte Komponistin' (Tarasti 2009, S. 41)

zeigt in schlaglichtartiger Verdichtung, wie diese Dichotomie selbst auf morphologischer Ebene zum Ausdruck kommt: Das *-nut*-Partizip drückt hier das Ergebnis eines Prozesses aus, mit dem Saariaho (nicht näher benannte) französische Eigenschaften erworben habe, während das Possessivsuffix der 1. Person Plural eine gleichsam unveränderliche Vereinnahmung der Komponistin als finnischer belegt. Derartige Realisationen der Konstruktion *Finnisch obwohl in Paris* lebend überschneiden sich mit dem wachsenden Erfolg Saariahos mehr und mehr mit uneingeschränkten Projektionen finnischen Nationalstolzes, die sich jedoch vorrangig auf ihre Rolle als finnische Komponistin, nicht auf die als spezifisch finnisch wahrgenommene Musik beziehen. Beispielhaft für diese Trennung ist die folgende Äußerung:

Saariaho, die in Frankreich wohnt und arbeitet, schöpft ihre Musik nicht aus nationalen Quellen.¹⁹ (Etelä-Suomen Sanomat 2011, S. 2)

Zwar ist das zentrale *corrigendum* nur implizit als Präsupposition realisiert, aber gerade durch dessen explizite Verneinung wird das Muster, dass das Komponieren in Finnland (auch im 21. Jahrhundert noch!) Inspiration aus „nationalen Quellen“ gewinne, perpetuiert. Die Tatsache, dass Saariaho von diesem Muster abweicht, wird zumindest indirekt mit ihrem Wohnsitz in Frankreich konnotiert.

3.3 Elektronische Musik

Saariaho war zwar keine Vorreiterin elektronischer Musik in Finnland – die Pioniere des Genres traten dort bereits in den 1960er Jahren in Erscheinung – doch war sie die erste Komponistin, die regelmäßig und konsequent mit elektroakustischen Kompositionen ins Rampenlicht trat und über die Verbindung aus Instrumentalbesetzung und Elektronik auch entscheidend dazu beitrug, der Gattung in Finnland den Weg in Konzertformen jenseits experimenteller Nischen zu ebnet. Interessant sind daher vor allem frühe Diskursbeiträge aus einer Phase, als elektronische Musik vom breiteren Publikum und der Kritik noch als außergewöhnlich und exotisch wahrgenommen wurde:

Mit elektronischer Musik sind unweigerlich Vorstellungen von fremden Galaxien verbunden [...]. Die kalte Stimme des Roboters und das Klingeln der Leere, die kalten Utopien der Zukunft. [...] Kaija Saariahos Komposition *Vers le blanche* [...] wirft die Satelliten aus ihrer Umlaufbahn herab. Eine unterirdische Musik kreiste im abgedunkelten Festsaal des Vanha ylioppilastalo [...]. Die Komponistin war hinter dem Mischpult im trüben Schein der Signallampen auszumachen. Das sich in zwei Reihen gegenüberstehende Publikum folgte mit den Blicken dem Wabern des Klanges zwischen Decke und Fußboden, von vier Lautsprechern verstärkt. [...] Einige erstarrten zur Bewegungslosigkeit, andere entspannten sich.²⁰ (Hallman 1983, S. 28)

19 Ranskassa asuva ja työskentelevä Saariaho ei ammenna musiikkiaan kansallisista lähteistä.

20 Tietokonemusiikkiin liittyy vääjämättömästi mielikuvi vieraista galakseista [...]. Robotin kylmä ääni ja tyhjyyden kilahtelu, tulevaisuuden kylmät utopiat. [...] Kaija Saariahon sävellys *Vers le Blance* [...] puodottaa sateliitit radaltaan. Maanalainen musiikki kiersi Vanhan Ylioppilastalon pimennetyssä juhlasalissa

Der Ausschnitt repräsentiert, einschließlich der klischeehaften *Science-Fiction*-Assoziationen, anschaulich die sprachlichen Bewältigungsversuche des Bruches mit dem üblichen Rahmen der kulturellen Praxis Kunstmusik(konzert): Lautsprecher statt lebendiger Ausführer, die ungewöhnliche Sitzanordnung, die Publikumsreaktionen und die Bezeichnung der Musik als *maalainen* 'unterirdisch', die zwar strukturell ein textinterner Anschluss an den eingangs beschriebenen subterranean Entstehungsort des Werkes ist, aber darüber hinaus von starker assoziativer Wirkung kündigt. Die großformatige Illustration zu dem Artikel zeigt Saariaho, von unten beleuchtet, hinter dem Mischpult und verstärkt den Gesamteindruck des Ungewöhnlichen, denn im Normalfall ist ja gerade die Komponistin diejenige Beteiligte, die während einer Konzertaufführung nicht zu sehen ist.

3.4 Klangfarbkomposition statt Sinfonik

Die Gattung der Sinfonie blieb in Finnland in ihrer Bedeutung auch noch zu einer Zeit weitgehend unangetastet, als sie in den Zentren avancierten Komponierens in der westlichen Hemisphäre weitgehend obsolet geworden war. Tarasti (2009, S. f.) schreibt pointiert, die Sinfonie sei „seit Sibelius das Schicksal des finnischen Komponisten gewesen“, und unterstreicht die Ausnahmeposition von Saariaho, die die Gattung nicht bedient habe. Gefragt, wann sie sich der Sinfonik zuwenden würde, antwortete Saariaho bündig „Eine Sinfonie? Niemals!“²¹ (Lehtonen 1984, S. 11). Angesichts der anhand Kokkonens zitierten Kookkurrenz von Sinfonik, nationaler Bedeutung, Akademismus und Machtposition ist diese brüske Ablehnung nachvollziehbar, doch steht dahinter mehr als nur die Befreiung von einem als veraltet angesehenen Genre, sondern ein ästhetischer Gesamtentwurf, der die dramaturgischen und kompositionstechnischen Muster tradierter Formsprache hinter sich lässt. Mit ihrer Vorliebe für Klangfarbkomposition²² stand Saariaho in Finnland auch in dieser Hinsicht quer zu traditionellen Mustern:

Verblendungen ist keine aktive, sondern eine fast völlig passive Komposition. [...] Und vor allem kennt sie weder zu einer Klimax strebende Steigerungen noch darauf folgende, ebenso berechnende Abstiege, sondern umschreibt einen einzigen, reichhaltigen, sich ständig verändernden und zugleich dauerhaften Zustand; ob das die häufig genannte weibliche Perspektive ist, bleibt mir nicht zu beantworten.²³ (Kaipainen 1984, S. 81)

An diesem Zitat geht hervor, wie unter der Oberfläche einer Beschreibung von Brüchen mit stereotypen, überkommenen Steigerungs- und Entspannungsdramaturgien auch der Gender-Diskursstrang liegt. Doch während Kaipainen, seinerseits Komponist, diesen Bruch als positiv beurteilte, warf der Kritiker Seppo Heikinheimo Saariaho regelmäßig Formlosigkeit und Armut an Ideen vor; das folgende Zitat ist typisch:

[...] Säveltäjä erottui äänipöytänsä takaa signaalivalojen hämärässä heijastuksessa. [...] Kahdessa rivistöissä kasvotusten istuva yleisö seurasi katseellaan äänien möyrintää salin katon ja lattian välillä, neljän kaiuttimen vahvistamana. [...] joku jähmettyi liikkumattomaksi, toinen rentoutui.

- 21 Sinfonia? Ei koskaan! – Diese kompakte Äußerung wäre als eines der (seltenen) Beispiele für ein deckungsgleiches Zusammenfallen von Musterbruch und Widerspruch anzuführen: Saariaho widerspricht in ihrer künstlerischen Produktion der (finnischen) Sinfonietradition und deklariert diesen Widerspruch in einer ostentativen sprachlichen Handlung. Diese ist als Antwort auf eine Frage formuliert, in der wiederum eine musterhafte Erwartung (eine bedeutende Komponistin würde früher oder später auch eine Sinfonie schreiben) zum Ausdruck kommt, mit der Saariaho als Komponistin bricht.
- 22 Siehe zu den ästhetischen und musikgeschichtlichen Hintergründen die Einführung von Boehmer (1969).
- 23 *Verblendungen* ei ole aktiivinen vaan lähes täysin passiivinen sävellys. [...] Ja ennen kaikkea se ei tunne klimaksiin pyrkiviä nousuja eikä niitä seuraavia, yhtä laskelmoivia laskuja, vaan se määrittää yhden runsasmielelisen, alati muuttuvan ja samalla pysyvän olotilan; onko tämä sitä paljonpuhuttua naisnäkökulmaa, jääköön minulta vastaamatta.

[...] Saariahos musikalische Ideen scheinen mir immer noch unzureichend für so ausgedehnte und eine so große Besetzung verwendende Werke. Ihre Musik steht für eine Art Minimalismus in der Hinsicht, dass darin so extrem wenig passiert. Derart einfaches Material ist natürlich leicht zu beherrschen [...].²⁴ (Heikinheimo 1984, S.25)

Das Urteil, Saariaho übernehme sich zugleich mit großformatigen Werken, wie sie es sich handwerklich zu leicht mache, lässt sich als sprachliche Reaktion auf den Bruch mit einer Formsprache lesen, die von konturierten, abwechslungsreichen motivischen Gestalten und einer klar segmentierten, an den zyklischen Formen, Satztypen und motivischen Entwicklungsmodellen der Musik des 19. Jahrhunderts orientierten Verlaufsstruktur geprägt ist, also Identifikationsmerkmalen des Sinfonischen. Eine weniger neutrale Lesart könnte darin aber auch den impliziten Anschluss an das zitierte Klischee sehen, dass Frauen anspruchslöse kleine Formen bevorzugen (sollten), wenngleich Heikinheimo weder hier noch in irgendeiner anderen Rezension eine solche Verbindung explizit herstellt.²⁵

4. Mustermischung und Bildung neuer Muster

Im Anschluss an diese knappe Darstellung der zentralen Musterbrüche und einiger typischer sprachlicher Reaktionen darauf muss unterstrichen werden, dass die Charakteristika von Saariahos Musik keineswegs ausschließlich ausgehend von einem *ex negativo* angestellten Vergleich mit kanonisierten Modellen beschrieben werden. Die von Saariaho angebotenen Alternativen zur Sinfonik bieten einen Zugang, der sich unmittelbar an sprachlichen Befunden festmachen lässt: Da ihre Werktitel statt abstrakt-konventioneller Gattungsbezeichnungen „sprechende“ Benennungen mit beispielsweise literarischen oder visuellen Bezügen sind, wirken sie bereits als diskursive Ereignisse. Dies lässt sich augenfällig etwa an einer Gegenüberstellung ihres Werkverzeichnisses (Saariaho 2023) mit den Überschriften vieler Texte zu ihrer Musik (z. B. Sivuoja-Gunaratnam 2005, o.S. [S. 5–6])²⁶ ablesen. Die semantischen Felder, aus denen Saariahos für die Titelwahl bevorzugtes sprachliches Repertoire sich speist, prägen also auch den wissenschaftlichen Diskurs. Aus der Distanzierung von einem Musterkomplex – dem des traditionellen Form- und Genrekansons – geht so die Etablierung eines anderen hervor. Dieser bildet individuelle Konstellationen, die an die sprachliche Beschreibung von Saariahos Klangsprache geknüpft sind und dessen Reproduktionen sich insofern nur im Saariaho'schen Diskursuniversum realisieren, enthält aber durchaus interdiskursive Anschlussstellen: So könnte man etwa die Modellstruktur eines Spektrums sprechender Titel und der Ausprägung von deren Semantik auf den Diskurs bei anderen zeitgenössischen Komponistinnen und Komponisten untersuchen.

24 Kaija Saariahon musiikilliset ideat tuntuvat minusta yhä riittämättömiltä niin laajoihin ja vielä näin suurta esittäjistöä käyttäviin teoksiin. Hänen musiikkinsa edustaa eräänlaista minimalismia siinä katsannossa, että siinä tapahtuu niin äärimmäisen vähän. Näin vaatimattomat ainekset on tietysti helppo pitää hallinnassa [...].

25 Zwar wurde die differenzierte, zarte Klanglichkeit von Saariahos Musik bisweilen mit Femininität konnotiert, aber eine Kookkurenz etwa von formlos + weiblich ist im Korpus so nicht zu finden. Eine krass chauvinistische Äußerung wie die, niemand würde Saariahos Musik hören, wenn sie hässlich und dick wäre (Heikinheimo 1990, B9), ist als Ausnahmefall zu betrachten; meistens realisieren sich diese genderspezifischen Stereotype, wie die Beispiele zeigen, in in subtilerer Weise. – Zu stereotypen Konnotationen von Weiblichkeit im musikalischen Kontext siehe beispielhaft Rieger (1988, S. 128).

26 Eine deutschsprachige Einführung in den Sammelband gibt Sivuoja-Gunaratnam (2006). – Busse (2007, S. 82) verweist auf Überschriften als Ort intendierter Kontextualisierungen. Wenn also der Titel einer Komposition und die Überschrift eines wissenschaftlichen Textes darüber sprachlich so eng korrespondieren, lässt dies eindeutige Rückschlüsse auf die diskursprägende *voice* der Komponistin zu.

Eine eingedenk der obigen Zitate etwas überraschende, kulturspezifische Mustermischung entsteht mit der Einbindung Saariahos in die 2010 entwickelte offizielle finnische Country-Branding-Strategie. Im Abschlussbericht der von der Regierung beauftragten Kommission heißt es unter der Überschrift „THE FINN IS ILMARINEN²⁷, THE FINN IS VÄINÄMÖINEN“:

Kaija Saariaho and other classical music composers [...], depicted a soulscape derived from nature and grinding toil rather than a rich social life and merrymaking. At the same time, Finns also recognise the other dimension of their culture: the hi-tech society stemming from the strong ideal of education and culture. (Country Brand Delegation 2010, S. 43)

Die traditionelle Musterkonstellation aus klassischer Musik, Mythologie und Natur wird also nicht einfach ersetzt, sondern variierend aktualisiert, womit gewissermaßen eine identifikatorische Wachablösung von Sibelius durch Saariaho einhergeht. An der strategischen Intentionalität kann dabei in Anbetracht der Entstehungsbedingungen des Textes kaum Zweifel bestehen. Wenngleich Sibelius in der Passage nur noch implizit unter „and other“ erscheint, ist er jedoch als Modell unentrinnbar, wie die Frage „Is Saariaho the new Sibelius?“ (Mantere 2012) belegt: Auch eine weltberühmte finnische Komponistin muss gleichsam zwangsläufig mit Sibelius verglichen werden. Die Versöhnung von Natur und Technologie wiederum war im Saariaho-Diskurs bereits früh ein wichtiges Motiv (so bereits in *Etelä-Suomen Sanomat* 1987, S. 25). Doch dass es sogar gelingen konnte, Saariaho mit den alten männlichen Heldengestalten des *Kalevala* zu verknüpfen, unterstreicht gleichermaßen die adaptive Flexibilität wie die abstrakte Diskursmacht einmal etablierter Muster.

5. Fazit

Die hier untersuchte Auswahl an Beispielen hat das Gesamtbild einer künstlerischen Persönlichkeit als musterhaften Zeichenkomplex skizziert. Dabei ließ sich beobachten, dass verbale und nichtverbale Diskursbeiträge reziprok aufeinander verweisen. Die von Bubenhofers benannte „gleiche Materialität“ muss also keine Bedingung für die Reproduktion eines Musters oder seiner salienten Teilkomponenten sein. Die These der „impliziten Bildlichkeit“ eines Diskurses gälte mithin – zumal dort, wo dieser sich um Persönlichkeiten anlagert, für deren (öffentliche) Imago nichtsprachliche Zeichensysteme konstitutiv sind – auch invertiert: Das Zeigen kommt nicht ohne das Sagen aus, Bilder evozieren ebenso Sprache wie umgekehrt, ein Klangmuster kann in einem Sprachmuster (z.B. einem wiederholt aufgerufenen semantischen Feld)²⁸ fortgeführt werden.

Eine Äußerung Saariahos zu dem kontroversen und abstrakteren Thema Form schließlich ist in ihrer konkreten sprachlichen Konstruktion besonders vielsagend: „Was kann man nun über die Form sagen? Ich habe das auf Papier gezeichnet und dachte, so etwas muss es jetzt werden. *Jetzt muss nur noch die Musik geschrieben werden*, die es trägt.“²⁹ (Linjama 1987, S. 116 [Kursivierung B.S.]) Die kaum adäquat übersetzbare finnische Nezevskonstruktion mit offener Personenreferenz³⁰ unterstreicht, abseits jeglichen Romantisierens,

27 Ilmarinen ist der mythische Schmied aus dem *Kalevala*, gleichsam das handwerklich-technische Komplement zum Sänger Väinämöinen.

28 Ein Beispiel wäre die Licht-Semantik im Saariaho-Diskurs und ihrer Musik.

29 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.

30 Das grammatische Subjekt ist in der 3. Person Singular *täytyy* inkorporiert, das logische Subjekt kann, aber

den nicht-intentionalen Aspekt künstlerischen Handelns: Saariahos Formsprache ist (auch) unbewusstes Resultat ästhetisch-musikimmanenter Notwendigkeit, nicht (nur) einer aus der Ablehnung eines Kanons heraus motivierten bewussten künstlerischen Positionierung. Damit stünde jedoch die von Fix postulierte Intentionalität von Musterbrüchen jedenfalls im Hinblick auf Kunstdiskurse in Teilen zur Disposition: Gefragt werden könnte nämlich, ob die sprachlichen Äußerungen zu Saariahos innovativer Musiksprache dort, wo sie als Musterbrüche begegnen, überall als solche (als Akte sprachlicher Wahlfreiheit) beabsichtigt sind oder, im Sinne einer sprachlichen Bewältigungsstrategie, teils zwangsläufig als Reaktionen auf ein als disruptiv wahrgenommenes Phänomen, divergierende Konstruktionen sein müssen. Die untersuchten Beispiele ließen allerdings auch erkennen, wie Musterbruch und Bildung neuer Muster oder Mustermischung ineinander übergehen, also Disruptionen im Diskurs aufgefangen werden. Diese hier nur andeutungsweise beschriebenen Befunde könnten also dazu einladen, weitere Diskurse aus dem Feld der Kunstkommunikation als Material für eingehendere Untersuchungen zu nutzen, um Muster und Musterbrüche in der Kunstkommunikation einer domänenspezifischen Betrachtung zu unterziehen.

Literatur

Primärquellen

- Aaltoila, Heikki (1971): Suomen musiikin päämies. In: Uusi Suomi 13.11.1971, S. 3.
- Bolgár, Mirja (1988): Älyä ja intuitiota. In: Uusi Suomi 23.6.1988, S. 16.
- Country Brand Delegation (Hg.) (2010): Mission for Finland (Country brand report). Helsinki.
- Flodin, Karl (1900): Die Musik in Finnland. Helsingfors: o.V. Druck: F. Tilgmann.
- Etelä-Suomen Sanomat (1987): Kaija Saariaho, säveltäjä Pariisista. In: Etelä-Suomen Sanomat 20.03.1987, S. 25.
- Etelä-Suomen Sanomat (2011): Kaukainen rakkaus pääsi taas palkinnoille. In: Etelä-Suomen Sanomat 16.2.2011, S. 2.
- Hallman, Nenne (1983): Musiikin vieraat galaksit. In: Helsingin Sanomat 23.10.1983, S. 28.
- Heikinheimo, Seppo (1984): Ranskalainen iltapäivä. In: Helsingin Sanomat 11.4.1984, S. 25.
- Heikinheimo, Seppo (1990): Musiikkia vai balettia? Esa-Pekka Salonen villitsi turkulaisyleisön suunniltaan. In: Helsingin Sanomat 20.8.1990, B9 [22].
- Kaipainen, Jouni (1984): Sokaistumisia. In: Suomen kuvalehti 51/52, S. 81.
- K[otilainen], O[tto] (1935): Konsertteja. In: Musiikkitieto 3 (9/10), S. 178.
- Lampila, Hannu-Ilari (1991): Sävellykset syntyvät lukukokemuksista. In: Helsingin Sanomat 20.03.1991, B6 [26].
- Lehtonen, Tiina-Maija (1984): Sulautuvatko äännet. In: Uusi Suomi 10.4.1984, S. 11.
- Linjama, Jyrki (1987): Kaija Saariaho – säveltäjä värien, valon, visuaalisuuden voimakentässä. In: Synteesi 6, S. 110–117.
- Mantere, Markus (2012): Is Saariaho the new Sibelius? In: Finnish music quarterly 3, S. 42–43.

muss nicht die Sprecherin sein. Fest steht lediglich, dass die Handlung durch eine Person vorgenommen werden muss (siehe zur offenen Personenreferenz im Finnischen, speziell unter dem Übersetzungsaspekt, zuletzt Triesch 2023).

- Nummi, Seppo (1963): Joonas Kokkonen – lineaarikko, sinfonikko, mystikko. In: Rondo 1, S. 4–7.
- Pesola, Väinö (1936): Sibelius kansallisena säveltäjänä. In: Jääkäri-invaliidi, S. 21–26.
- Pohjanpalo, Lea (1925): Sibeliuksen 60-vuotispäivänä. In: Suomen musiikkilehti 3, 9, S. 145.
- Saariaho, Kaija (2023): Works. In: Saariaho.org. <https://saariaho.org/works> (Stand: 12.12.2024)
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne (Hg.) (2005): Elektronisia unelmia: kirjoituksia Kaija Saariahon musiikista. Helsinki: Yliopistopaino.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne (2006): Vielfalt der Ansätze: Einführung in die Beiträge aus der finnischen Saariaho-Anthologie „Elektronisia unelmia“. In: Musik-Texte 110, S. 35.
- Tarasti, Eero (2009): Onko musiikilla kotimaata? Universaaliuden haaste Sibeliuksesta Saariahoon. In: Synteesi 28, S. 37–42.
- VK (1978): Sävellyksiä syntyy viikossakin. In: Etelä-Suomen Sanomat 11.6.1978, S. 9.

Sekundärliteratur

- Boehmer, Konrad (1969): Werk-Form-Prozeß. In: Dibelius, Ulrich (Hg.): Musik auf der Flucht vor sich selbst. Acht Aufsätze. (= Reihe Hanser 28). München: Hanser, S. 55–77.
- Bubenhof, Noah (2009): Sprachgebrauchsmuster: Korpuslinguistik als Methode der Diskurs- und Kulturanalyse. (= Sprache und Wissen 4). Berlin/Boston: De Gruyter.
- Busse, Dietrich (2007): Diskurslinguistik als Kontextualisierung – Sprachwissenschaftliche Überlegungen zur Analyse gesellschaftlichen Wissens. In: Warnke, Ingo H. (Hg.): Diskurslinguistik nach Foucault. (= Linguistik – Impulse & Tendenzen 25). Berlin/Boston: De Gruyter, S. 81–105.
- Fix, Ulla (1997): Kanon und Auflösung des Kanons. Typologische Intertextualität – ein „postmodernes“ Stilmittel? In: Antos, Gerd/Tietz, Heike (Hg.): Die Zukunft der Textlinguistik. (= Germanistische Linguistik 188). Tübingen: Niemeyer, S. 97–108.
- Jussila, Osmo/Hentilä, Seppo/Nevakivi, Jukka (1999): Politische Geschichte Finnlands seit 1809: vom Großfürstentum zur Europäischen Union. Berlin: Spitz.
- Krämer, Sybille (2010): Sprache, Stimme, Schrift: Zur impliziten Bildlichkeit sprachlicher Medien. In: Deppermann, Arnulf/Linke, Angelika (Hg.): Sprache intermedial. (= Jahrbuch des Instituts für Deutsche Sprache 2009). Berlin/New York: De Gruyter, S. 13–28.
- Lamnek, Siegfried/Krell, Claudia (2016): Qualitative Sozialforschung. 6., überarb. Aufl. Weinheim/Basel: Beltz.
- Moisala, Pirkko (2000): Gender negotiation of the composer Kaija Saariaho in Finland: The woman composer as nomadic subject. In: Moisala, Pirkko/Diamond, Beverly (Hg.): Music and gender. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, S. 166–188.
- Rieger, Eva (1988): Frau, Musik & Männer-Herrschaft: zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung. 2. Aufl. (= Furore-Edition 8280). Kassel: Furore-Verlag.
- Stachowiak, Herbert (1973): Allgemeine Modelltheorie. Wien/New York: Springer.
- Triesch, Susanne (2023): Siihen saakka piti vaan koettaa kestää... Zur Verwendung von offener Personenreferenz in finnischer Prosa und ihrer Übersetzung ins Deutsche. In: Kolehmainen, Leena/Järventausta, Marja/Pantermöller, Marko/Kujamäki, Pekka (Hg.): Texte, Traditionen und Transformationen: Begegnungen zwischen Finnland und dem deutschsprachigen Raum. (= Mémoires de la Société Néophilologique de Helsinki CX). Helsinki: Société Néophilologique, S. 45–70.
- Warnke, Ingo H./Acke, Hanna (2018): Ist Widerspruch ein sprachwissenschaftliches Objekt? In: Wengeler, Martin/Ziem, Alexander (Hg.): Diskurs, Wissen, Sprache. Linguistische Annäherungen an kulturwissenschaftliche Fragen. (= Sprache und Wissen 29). Berlin/Boston: De Gruyter, S. 319–344.

Wodak, Ruth/Reisigl, Martin (2009): The discourse-historical approach (DHA). In: Wodak, Ruth/Meyer, Michael (Hg.): *Methods of critical discourse analysis*. 2. Aufl. Los Angeles u. a.: Sage, S. 87–121.

Kontaktinformation

Benjamin Schweitzer
Universität Greifswald,
Institut für Fennistik und Skandinavistik
Ernst-Lohmeyer-Platz 3
17489 Greifswald
E-Mail: benjamin.schweitzer@uni-greifswald.de

Bibliografische Angaben

Dieser Text ist Teil der Publikation: Meier-Vieracker, Simon/Bonacchi, Silvia/Acke, Hanna/Dang-Anh, Mark/Warnke, Ingo H. (Hg.) (2025): *Discourses in/of Disruption*. *Diskurs – interdisziplinär* 12. (= *IDSopen* 9). Mannheim: IDS-Verlag. <https://10.21248/idsopen.9.2025.47>.