



Zum Problem der Übersetzung nichtterminologischer Lexik im fachsprachlichen Kontext

Ein Beitrag zur Fachtextpragmatik aus translatorischer Sicht¹

Benjamin Schweitzer
ORCID: [0009-0002-0725-847X](https://orcid.org/0009-0002-0725-847X)

When translating scientific and other nonfictional texts that make use of language for special purpose (LSP; *Fachsprache*), the focus lies usually on the correct translation of the subject-specific terms into the target language. However, this perspective – which appears to be natural due to the traditional fixation of LSP linguistics on terminology – overlooks a central problem: The translation of non-terminological vocabulary that has special meanings or nuances in the LSP context and/or is subject to pragmatic restrictions. This is all the more true the more the respective language usage is characterized by subject-specific idioms and metaphors, i.e. not least in the LSP of the arts and humanities. The article examines this basic problem using the example of the language pair German-Finnish and the subject

-
- 1 Dieser Aufsatz enthält Teilergebnisse aus Forschungen, die im Rahmen des Dissertationsvorhabens *Finnische Musikfachsprache. Geschichte, Strukturen, Diskurse* an der Universität Greifswald (Lehrstuhl für Fennistik) im Rahmen des DFG-geförderten Projekts *Baltic Peripeties* (GRK2560) unternommen wurden. Ich danke den beiden anonymen Gutachter/innen für ihre genauen und detailreichen Hinweise, die mir bei der Präzisierung zahlreicher Details und Formulierungen eine große Hilfe waren.

area of music. Translations of specialized texts on art music from different stylistic periods of the 20th century are examined with regard to the attempts to find an adequate translation of non-terminological vocabulary that takes into account technical idioms and LSP pragmatics. In addition to the analysis of typical examples, the approach of a classificatory systematization of the described problem is undertaken, with the perspective of transferability to other subject areas.

Keywords: Finnish language, languages of special purpose, translation, music

1. Einleitung

Das Hauptaugenmerk theoretischer Überlegungen zu Fachübersetzungen liegt traditionell auf der Terminologie² des jeweils in Rede stehenden Faches. Dies ist auch eine Folge dessen, dass die Fachsprachenlinguistik ihrerseits ihren Ausgang von der Terminologiarbeit nahm (Adamzik 2018: 12–13). Der Problematik einer domänenspezifisch korrekten Übersetzung nichtterminologischer Lexik wurde bislang weitaus weniger Aufmerksamkeit zuteil.³ Die Bezeichnung „nichtterminologisch“ wird hier der Bezeichnung „nicht fachgebunden“ vorgezogen, weil letztere suggeriert, es könne „fachgebundene“ Lexik geben. Tatsächlich haben aber Termini ihre Funktion nicht im Fach selbst, sondern in der Sprache des Faches, und sie sind daran nicht gebunden, sondern werden durch Definition fachkontextuell verknüpft: Fachlichkeit ist keine Eigenschaft, sondern eine Zuordnung. Diese fachkontextuelle Verknüpfung aber kann, wie der vorliegende Aufsatz beispielhaft zeigen soll, für jedes sprachliche Element

2 Der vorliegende Text folgt der deutschsprachigen Konvention, die Terminologie und Fachwortschatz weitgehend synonym verwendet (siehe etwa Arntz/Picht/Mayer 2014: 1). In der finnischen Fachsprachenlinguistik wird *terminologia* hingegen häufig, jedoch keinesfalls immer konsequent, in der Bedeutung ‚Terminologielehre‘ benutzt.

3 Zur Kulturspezifität im Fachübersetzen hat Reinart (2014) eine Monographie vorgelegt; siehe dort (S. 505–549) auch eine umfangreiche Auflistung älterer Literatur zum Thema.

vorgenommen werden. Der Unterschied besteht in der fachintern verabredeten Definition⁴ (bei Termini) im Gegensatz zur vorwiegend fachsprachpragmatischen⁵ (ad hoc-) Verwendung (bei nichtterminologischer Lexik), also dem Vorgang, dass „ein Wort, das jedermann für gemeinsprachlich hält“, sich „zuweilen als Träger eines fachlich relevanten Inhalts“ entpuppt (Saari 1993: 293).

Diesem Fragekomplex innerhalb der Translatork im fachsprachlichen Kontext widmet sich der vorliegende Aufsatz. Als Untersuchungsmaterial wurden Texte aus dem Fachgebiet der Musik mit der Übersetzungsrichtung Deutsch > Finnisch⁶ vom Anfang, der Mitte und dem Ende des 20. Jahrhunderts ausgewählt. Die im Folgenden, nach einer generellen Einführung in das Problemfeld (2.), analysierten Einzelbeispiele sind hinsichtlich ihrer typischen Qualitäten ausgewählt.⁷ Ein zentrales Kriterium war jeweils das Vorliegen

-
- 4 Die „Definiertheit“ von Fachtermini muss allerdings auf einem Gebiet wie der Musikfachsprache, auf dem nahezu das gesamte zentrale Bezeichnungsinventar lange vor dem Einsetzen einer systematischen Terminologielehre, -forschung und -arbeit geprägt wurde, mit einer gewissen Toleranzbreite betrachtet werden. Nahezu kein musikalischer Fachterminus erfüllt die strengen Normungskriterien für eine Benennung im Sinne moderner Terminologielehre (siehe etwa Arntz/Picht/Mayer 2014: 115). Als Termini werden in diesem Text Bezeichnungen betrachtet, die in fachspezifischen Lehr- und Nachschlagewerken mit einer hinreichenden diachronen Stabilität der Kernbedeutung und des definitorisches Rahmens repräsentiert sind. – Die Grundsatzdebatte zur Frage von Fachsprachlichkeit und Nichtfachsprachlichkeit soll hier nicht referiert werden; stellvertretend für die reichhaltige Literatur hierzu sei auf die Debatte zwischen Kalverkämper (1990) und Wichter (1994; insbes. 9–41) verwiesen, an jüngeren Veröffentlichungen Roelcke (2020: insbes. 41–55) und Adamzik (2018; insbes. 37–104); eine knappe Zusammenfassung des Literaturstandes für das Finnische gibt Tyysteri (2009: 9–16).
 - 5 Unter Fachsprachpragmatik wird hier, in Anlehnung an Clyne (1993: 4), vorwiegend die Untersuchung (inter-)kultureller kontextuell-kognitiver Aspekte von fachbezogenen Äußerungen verstanden, also im Kern eine Unterrebene der Diskursforschung. Die Bezeichnung wird daher der „Fachtextpragmatik“ vorgezogen, um den transtextuellen Aspekt zu unterstreichen.
 - 6 Einige Ergänzungen aus dem Sprachpaar Englisch-Finnisch dient dem Vergleich und der Veranschaulichung.
 - 7 Ein repräsentatives und systematisches Korpus übersetzter deutsch-finnischer Musikfachtexte, anhand dessen man eine umfangreichere quantitative Analyse vornehmen könnte, existiert nicht. Deutschsprachige musikalische Fachliteratur wurde und wird nur sporadisch ins Finnische übersetzt. Daher liegen viele Standardwerke nicht in Übersetzung vor, hingegen durchaus einiges an nachrangiger

mehrerer Übersetzungsvarianten respektive zumindest einer Revision oder Kritik einer vorliegenden Übersetzung; zudem sollte eine wenigstens stichprobenartig breitere diachrone Abdeckung gewährleistet sein. Der verfolgte Ansatz ist zwangsläufig rein qualitativ und *close reading*-basiert; entsprechend hat der Aufsatz den Charakter einer exploratorischen Impulsstudie.

Die Fragestellung als solche – welche Bedingungen und Kriterien lassen sich für die Übersetzung nichtterminologischer Lexeme in Fachtexten festmachen? – dürfte allerdings sprachenübergreifend und unabhängig vom jeweiligen Fachgebiet relevant sein. Dies zeigt sich etwa bei Meyer (1996), der „nicht fachgebundene Lexik in Wissenschaftstexten“⁸ untersucht und daraus (ebd.: 180–181) einen Klassifikationsansatz mit fünf Untergruppen entwickelt: Tempus, Aspekt und Modalität; Elemente des Gegenstandsbereichs (z.B. Klassifikatoren, Abstrakte Eigenschaften oder Parameter); Relationen; Elemente der wissenschaftlichen Praxis und Kommunikation (darunter evaluative Einstellungen, Meinungen) und Textdeixis. An dieser Auflistung wird erkennbar, dass Meyers Untersuchung sich vor allem auf ubiquitäre nichtterminologische Elemente des Textmusters Wissenschaftstext bezieht; konkret domänenspezifische Bedeutungen und Verwendungskonventionen nichtterminologischer Lexik spielen für seinen Ansatz kaum eine Rolle.

Der vorliegende Aufsatz befasst sich hingegen mit individuelleren Lexemen, denen möglicherweise auch eine fachsprachpragmatisch-domänenspezifische Verwendungsweise zugewachsen ist, ohne dass sie jedoch deshalb als Termini verstanden werden können. Solche Lexeme können zugleich auch kultur(raum)spezifisch⁹ sein und daher im weitesten Sinne als kulturelle Mar-

Literatur, wie etwa die kursorische Auflistung bei Riikonen (2013: 278–280) zeigt. Dies mag teils auch der Tatsache geschuldet sein, dass zumindest die passiven Kenntnisse des Deutschen bei vielen finnischen Musikfachleuten nach wie vor ausreichen, um Fachliteratur im Original zu lesen, so dass die Übersetzungstätigkeit sich eher auf den populärwissenschaftlichen Bereich erstreckt.

8 Meyer verwendet dafür eine Zufallsstichprobe von 80 Textfragmenten aus einem Korpus mit ca. 160.000 Tokens aus englischsprachigen Wissenschaftstexten (Meyer 1996: 176–177).

9 Zwischen diesen beiden Spezifika gibt es natürlich Überschneidungen – es gibt nicht nur fach-, sondern auch zugleich fach- und kulturspezifisch idiomatische Fossilisierungen. Ein Beispiel aus der Musik: Wo es im deutschsprachigen Textmuster ‚Musikerinnenbiographie‘ heißt „sie studierte *bei* ...“, ist im Englischen „she studied

ker gelesen werden. Bei deren Übersetzung überschneiden sich die Anforderungen von Literatur- und Fachübersetzung, weil sie die Kenntnis sowohl eines sehr viel breiteren kulturellen Kontexts in Ausgangs- und Zielsprache als auch der fachspezifischen Sprachhandlungen und Textmusterkonventionen voraussetzt:

The specialized lexicon is therefore no longer considered to be the only distinctive feature for the translation of LSP texts, and consequently translational competence in LSP must go beyond mere knowledge of that aspect. [...] the traditional distinction between technical and scientific texts [...] and literary texts [...] are[!] no longer tenable [...]: the differences among translations of different text types are a matter of degree, not of nature. (Zavaglia/Azenha/Reichmann 2011: 787–788)

Wenngleich also Meyers (monolinguale) Klassifikation hier nicht als Ausgangspunkt genommen wird, kann seine zentrale These dennoch auch dieser Untersuchung zugrunde gelegt werden, wobei „Wissenschaftstexte“ erweiternd durch „Fachtexte“ ergänzt werden soll:

Nicht fachgebundenes Vokabular ist von seinem Referenzpotential her pragmatisch konstitutiv für Wissenschaftstexte: es verweist zu einem wesentlichen Teil auf die Entstehungsbedingungen des Textes. (Meyer 1996: 186)

Jedes sprachliche Element kann also (kulturspezifische) fachliche Bedeutungen und Funktionen tragen bzw. annehmen und muss translatorisch entsprechend behandelt werden.

with ...“, im Schwedischen „*hon studerade för ...*“ und im Finnischen „*hän opiskeli ...n johdolla*“ korrekt. Diese Nuancen müssen bei der Übersetzung akribisch beachtet werden, um die in der Zielsprache idiomatisch korrekten Ausdrücke zu wählen; an solchen fachsprachpragmatischen Kenntnissen bemisst sich die Qualifikation für die Fachübersetzung und die Qualität des Ergebnisses ebenso wie an der Kenntnis der Terminologie.

2. Nichtterminologische Lexik im Bereich der Musik

Neben den in Abschnitt 1 angesprochenen Typen nicht fachgebundenen Vokabulars, die in vielen Fällen fachübergreifend vergleichbare Formen und Funktionen haben dürften, lassen sich in musikbezogenen Fachtexten weitere zentrale Bereiche nichtterminologischer Lexik ausmachen. Die an der Textoberfläche Auffälligsten darunter sind fachkategoriale Lexeme zur Klangbeschreibung,¹⁰ die häufig stark bildhaft metaphorisch sind und nicht selten in usuellen Wortverbindungen auftreten, etwa in Kollokationen¹¹ wie „perlende Läufe“ oder „federnder Rhythmus“. ¹² Charakteristisch ist für diese Verbindungen die Kombination aus Adjektiv und substantivischem Terminus. Jedoch muss dabei zwischen solchen Kollokationen unterschieden werden, die allenfalls „fachkategorial“ (Beile 1997: 250–251) sind, und solchen, bei denen die Termizität¹³ des Determinatums auf das adjektivische Determinans gewissermaßen abstrahlt, so dass eine Terminologisierung oder zumindest Terminologisierungstendenz zu erkennen ist:¹⁴ Der Ausdruck „steigende Quinte“ etwa

-
- 10 Der Bereich der Metaphorik in musikalischen Fachtexten, insbesondere in Konzertkritiken, ist umfassend erforscht; siehe etwa für das Deutsche Störel (1997), kontrastiv deutsch-englisch (Beile 1997); für das (Alt-)Französische hat Grutschus (2009) eine Untersuchung zu *Strategien der Musikbeschreibung* vorgelegt.
- 11 Von Kollokationen kann hier gesprochen werden, weil die Grundbedingungen der Rekurrenz und der „lexikalischen Solidarität“ (Coseriu 1967) erfüllt sind.
- 12 Finnische Äquivalente für solche Ausdrücke lassen sich in entsprechenden Textsorten durchaus finden. Bei *helmeilevät juoksutukset* (z.B. Palmgren 1930: 148) ist die Übersetzung unproblematisch, aber bereits bei *joustava[n] rytmi[nsä]* (z.B. Mädetoja 1913: 6) stellt sich die Frage, ob trotz der äquivalenten Ableitungsbasis *jousi* ‚Feder‘ die Nuance ‚federnd‘ im Unterschied zu ‚flexibel‘ eindeutig transportierbar ist.
- 13 „Termizität“ wird hier als griffiges Äquivalent zum finnischen *termiys* (so etwa bei Pitkänen 2008: 137 und passim, Karihalme 1996: 133–136 und passim) in der Bedeutung ‚Grad der Terminologisierung‘ vorgeschlagen.
- 14 Für das Kroatische haben Ostroški Anić & Kiš Žuvela (2020) die Reproduktivität figurativer Wendungen in musikbezogenen Texten untersucht und kommen (ebd.: 76) zu dem Schluss, dass in der Kombination Adjektiv+Substantiv *beide* Komponenten musikalische Fachtermini sein müssen, damit die Wortverbindung insgesamt als terminologisch gelten kann und in fachspezifischen Diskursformationen erscheint. Diese Folgerung scheint durch die hier untersuchten Fälle nur teilweise bestätigt zu werden. In einigen festen Verbindungen ist die Termizität des Nomens offenbar so bestimmend, dass sie auf ein Adjektiv, das für sich stehend nicht als Terminus fungieren könnte, gewissermaßen abstrahlt. Eine Systematisierung und Klassifikation solcher Fälle würde eingehendere Untersuchungen erfordern.

ist, anders als „perlender Lauf“, eine Fachkollokation. Mit Gautier („Das Verb *steigen* ist kein Fachterminus. Dennoch stellt sich die Frage nach seinen *fachspezifischen* Gebrauchsbedingungen [...]“; Gautier 2022: 26 [Kursivierung original]) müssen wir also nach dem jeweiligen fachsprachpragmatischen Potenzial und den entsprechenden Restriktionen solcher Ausdrücke fragen.

Wie sieht dies aber aus, wenn solcher Wortschatz weder in Form rein klangdeskriptiver Wortverbindungen noch in (musiktheoretischen) Fachkollokationen erscheint, sondern in Form von Lexemen, die zunächst einmal keine traditionelle musikalische Fachbedeutung besitzen, diese jedoch in den Ausgangssprachen erworben haben? Eine charakteristische Beispielgruppe aus finnischen Musikfachtexten soll zunächst einmal an einem einzelnen Lexem veranschaulichen, wie sich die Problemlage in solchen Fällen verschiebt, bevor drei umfangreichere Textausschnitte vorgestellt und untersucht werden.

3. Fallbeispiel Sachlichkeit

In der Rezension eines Konzertes, in dem Ernst Linko Edvard Griegs Klavierkonzert spielte, schreibt der Kritiker und Komponist Sulho Ranta:

Oikein Lingon alaa ei tämä teos ole, hänessä on liian paljon Sachlichkeitia mennäkseen noin vain mukaan Adagion haavemieliseen soinnutteluun¹⁵ [...]. (Ranta [Särrä] 1935: 3)

Sachlichkeit wird also – ohne jegliche typographische Auszeichnung oder Markierung, d.h. auch ohne Abtrennung der Partitivendung durch Apostroph – als morphologisch integrierte Zitatentlehnung verwendet, ähnlich wie etwa in der Fachterminologie der Architektur und Bildenden Kunst *jugend*, ‚Jugendstil‘. Ranta konnte offenbar davon ausgehen, dass seinem Lesepublikum die Bezeichnung und Stilrichtung der (Neuen) Sachlichkeit präsent war,¹⁶ und es ist

15 Dieses Werk ist nicht wirklich Linkos Domäne, es steckt zu viel Sachlichkeit in ihm, als dass er der traumsinnigen Klanglichkeit des Adagio einfach folgen könnte [...].

16 *Neue Sachlichkeit* als Zitatentlehnung sowie die finnische wörtliche Übersetzung *uusasiallisuus* erscheinen in finnischen Zeitungen und Zeitschriften ab der zweiten Hälfte der 1920er Jahre, also kurz nach der Prägung der Bezeichnung in Deutschland, so dass von einer gewissen Bekanntheit des Begriffs – wenngleich nicht notwendigerweise auch der damit bezeichneten Kunstwerke – ausgegangen werden

ihm wichtig, den auf den deutschen Kunstdiskurs verweisenden kulturellen Marker zu setzen, wobei er auf das im deutschen Sprachgebrauch nahezu obligate „Neu“ verzichtet. Andererseits schreibt ein Rezensent über Rantas eigene Musik:

Allekirjoittanut ei ole milloinkaan oikein käsittänyt, miksi Ranta on sanoissa esiintynyt *uusasiallisuuden* vastustajana, kun hän teoissa mielestään on liikkunut aika lähellä tätä suuntaa.¹⁷ (K[arila] 1931: 642 [Kursivierung B.S.])

Die Frage ist nun, ob sich zwischen der finnischen Adaptation *uusasiallisuus* ‚Neusachlichkeit‘ und der Zitatentlehnung *Sachlichkeit* ein Bedeutungsunterschied ausmachen lässt. Karila verweist in seiner Rezension nämlich auch darauf, dass Ranta sich „zum Französischen hin“ (K[arila] 1931: 642) orientiert habe, und Ranta schreibt seinerseits über Maurice Ravels Klavierkonzert:

Ravelin pianokonsertti[!] sitten on säveltäjänsä viimeiseltä, ”uusasialliselta” kaudelta. Neue Sachlichkeit ei taida sopia ranskalaiselle, vaikka tietoinen pyrkimys irti Debussystä sinään onkin huomiota herättävää.¹⁸ (Ranta [Särrä] 1934: 3)

Dass *uusasiallinen* in Anführungszeichen erscheint und *Neue Sachlichkeit* nicht, ist insbesondere für Rantas Personalstil charakteristisch; Neue Sachlichkeit wird in den Texten der Zeit meist in Anführungszeichen gesetzt und so ganz eindeutig als fremdsprachiger Zitatbegriff markiert. Doch vor allem weist die auf den ersten Blick etwas rätselhafte Gegenüberstellung darauf hin,

kann. Der erste Beleg im digitalisierten finnischen Zeitungskorpus stammt von 1927 (Paavolainen 1927: 4). Um diese Zeit wurde die Bezeichnung auch bereits für Musik verwendet, die sich von expressionistischen und spätromantischen Richtungen abgrenzte (Grosch 2016 [1997]: I.). Die hier behandelten Beispiele gehören zu den ersten Belegen für die Verwendung im musikalischen Kontext in Finnland.

- 17 Unterzeichneter hat nie wirklich verstanden, warum Ranta sich in Worten als Gegner der Neusachlichkeit dargestellt hat, wenn er in seinen Taten, wie ich meine, dieser Richtung recht nahe gekommen ist.
- 18 Ravels Klavierkonzert stammt also aus der jüngsten, „neusachlichen“ Periode des Komponisten. Die Neue Sachlichkeit scheint dem Franzosen nicht zu liegen, obwohl der bewusste Versuch, sich von Debussy zu lösen, an sich schon bemerkenswert ist.

dass ein Unterschied zwischen „französischer“ und „deutscher“ Sachlichkeit zu bestehen scheint; letzterer Begriff wird an anderer Stelle eindeutig mit dem deutschen Kulturraum verknüpft:

Saksalaisten ”Neue Sachlichkeit” on herättänyt nuorten teatterimiesten aktiivisuuden. Tapasin erään nuoren, ylioppilasteatterin piiristä lähteneen ohjaajan, joka on vahvasti päättänyt kaataa afääriteaitereiden kurjat jerikonmuurit ”uuden asiallisuuden” jyrkevillä torventoitotuksilla.¹⁹ (Olsson 1930: 10.)

Tatsächlich gibt es aber für das französische Äquivalent der Neuen Sachlichkeit eine eigene Bezeichnung, *style dépouillé* ‚[wörtl.] enthäuteter Stil‘.²⁰ Auch in dieser Fachkollokation ist ein nichtterminologisches Lexem durch den fachlichen Gebrauchskontext terminologisiert, mit dem Unterschied, dass hier eine feste Wortverbindung vorliegt, während das deutsche ‚Sachlichkeit‘ ja gerade nicht an einen Terminus gebunden ist. So schreibt Erik Tawaststjerna über Joonas Kokkonens *Musiikkia jousille* (1957), ein Schlüsselwerk des finnischen Nachkriegs-Neoklassizismus:

Kokkosen pelkistynyt tyyli
[...] *Pelkistyneeseen tyyliin, ”style dépouillé”-käsitteeseen, liitetään usein leikittelevä soittimellisuutta ja tietooista[!] pyrkimystä rationaaliseen käsitteellisyyteen. Tällaisia piirteitä esiintyy esimerkiksi eräissä Les Six-ryhmän taiteilijoissa.*²¹ (Tawaststjerna 1966: 13 [Kursivierungen B.S.])

-
- 19 Die „Neue Sachlichkeit“ der Deutschen hat die Aktivität der jungen Theaterleute erweckt. Ich traf eine/n junge/n Regisseur/in [Anm.: Da im Artikel kein Name genannt wird, lässt sich nicht erschließen, ob es sich um eine Regisseurin oder einen Regisseur handelt] aus den Kreisen der Studentenbühne, die/der fest entschlossen war, die Jerichoer Mauern der kommerziellen Theater mit den massiven Posauenstößen der „neuen Sachlichkeit“ einzureißen.
- 20 Siehe zur Entstehungsgeschichte der Bezeichnung im Überblick Dorf (2014: 103–104).
- 21 Kokkonens reduzierter Stil [...] Der reduzierte Stil, das Konzept des *style dépouillé*, wird oft mit einem spielerischen Instrumentalklang und einem bewussten Streben nach rationaler Konzeptualität in Verbindung gebracht. Solche Merkmale finden sich zum Beispiel bei einigen Künstler/innen der Gruppe Les Six.

Die finnische Nomenklatur müsste also, um diese Differenzierung vorzunehmen, konsequent der Unterscheidung zwischen *pelkistynyt* ‚reduziert‘ und *asiallinen* ‚sachlich‘ folgen, doch würde – selbst wenn sich ein solcher Sprachgebrauch durchsetzte – die Dichotomie Französisch-Deutsch damit nicht realisiert.²² Die finnische Entsprechung ist wohl teils auch der Kommunikationssituation geschuldet – *style dépouillé* dürfte beim finnischen Zeitungspublikum sehr viel weniger geläufig sein als [Neue] Sachlichkeit.²³ So ist es konsequent, wenn Tawaststjerna in einer Publikation mit wissenschaftlichem Anspruch, anders als in der Zeitungsrezension, auf jede Markierung und finnische Entsprechung verzichtet; auch das französische Lexem ist morphologisch mit der Partitivendung ohne Apostroph integriert und nicht typographisch hervorgehoben:

[...] verrata sinfonian style dépouilléta siihen kaiken aineellisen äärimäiseen rajoittamiseen, mitä Suomen erämaaluonto ja sen kovat elin-ehdot ihmiseltä vaativat.²⁴ (Tawaststjerna 1989: 255)

Mehr noch: Tawaststjerna unternimmt es zugleich, eine auf die französische Musik der 1920er Jahre geprägte Stilbezeichnung auf ein deutlich älteres finnisches Werk (Sibelius' 1911 uraufgeführte 4. Sinfonie) zu übertragen und diesen Vorgang zudem mit der kargen finnischen Natur zu verknüpfen. Die kulturellräumliche Integrationsstufe des Lexems ist also der morphologischen vergleichbar – ob man die eine, die andere oder beide als nahtlos oder als etwas gezwungen beurteilt, bleibe einmal dahingestellt.²⁵ Die Zitatentlehnungen

-
- 22 Auf die französische Kultursphäre hebt Tawaststjerna mit dem Hinweis auf die *Les Six*-Gruppe ab, wobei es interessant ist, dass er den stilistisch eher germanophilen Kokkonen, der – soweit es um neoklassizistische Stil-einflüsse ging – vor allem mit Paul Hindemith und Bela Bartók verglichen wurde, kulturellräumlich so weit westlich verortet.
- 23 Zwar hat die seinerzeit verfügbare finnische Musikenzyklopädie zu beiden Stilrichtungen keinen eigenen Artikel, aber „Neue Sachlichkeit“ wird immerhin, etwa unter dem Schlagwort *uusklassillisuus* ‚Neoklassizismus‘, erläutert (Haapanen et al. 1948: 532), während *style dépouillé* im ganzen Lexikon nicht vorkommt.
- 24 [...] den *style dépouillé* der Sinfonie mit der extremen Einschränkung alles Materiellen zu vergleichen, die die finnische Wildnis und ihre harten Lebensbedingungen dem Menschen abverlangen.
- 25 Wo im finnischen Sibeliusdiskurs in der 4. Sinfonie „französische“ Charakteristika

Sachlichkeit bzw. *style dépouillé* erscheinen jedenfalls aus fachtextpragmatischen wie aus terminologischen Gründen unerlässlich, wenn es darum geht, die präzise stilistische Kontextualisierung zu transportieren, weil die finnischen Übersetzungen – und zwar speziell im musikalischen Kontext, wo zwischen deutscher und französischer „Sachlichkeit“ unterschieden werden kann bzw., je nach Ausgangstext, sogar muss – keine adäquaten Äquivalente darstellen.

Eine weitere Gruppe nichtterminologischer Lexik im Musikfachtext enthält Lexeme, die ohne Bindung an Termini oder andere feste Wortverbindungen seien es situative, seien es pragmatisch etablierte fachliche oder fachlich-kulturspezifische Bedeutungsnuancen transportieren können. Es geht also, unter dem translatorischen Aspekt, um das „semantische Gepäck“²⁶ solcher Lexeme und die Frage, wie dieses Gepäck im Translationsprozess in die Zielsprache transportiert wird oder werden könnte. Diese Gruppe soll im Fokus der folgenden Beispiele stehen. Da für die vorliegende Untersuchung der Text- und Kulturzusammenhang von zentraler Bedeutung ist, wurden kulturkontextuell stark aufgeladene Einzeltexte ausgewählt, so dass aus der Einbettung der beispielhaft analysierten Lexeme in den intratextuellen Zusammenhang ebenso wie aus der Einbettung der Texte in den transtextuellen und kulturellen Zusammenhang der Bedeutungsrahmen und Hintergrund in angemessener Deutlichkeit hervorgeht.

identifiziert wurden, bezogen sich diese ansonsten auf den Impressionismus, also gerade auf jene Richtung, gegen die sich der *style dépouillé* ebenso abgrenzte wie die deutsche Neue Sachlichkeit gegen die Spätromantik. Wie so häufig, stützt Tawaststjerna auch an dieser Stelle seine Beobachtung nicht mit konkreten und belastbaren Belegen.

- 26 McConnell-Ginet (2013: 27) beschreibt *conceptual baggage* als Eigenschaften von Wörtern, die über ihre konventionelle Bedeutung hinausgehen und die essentiell zu deren Verständnis sind, doch ohne, dass dies den Beteiligten der Kommunikation zwingend bewusst sein muss. Die Vorstellung eines „semantischen Gepäcks“ ist dazu weitgehend, jedoch nicht vollständig deckungsgleich; der entscheidende Unterschied liegt darin, dass hier durchaus auf Bedeutungskomponenten verwiesen wird, die den Lexemen bewusst aufgeladen worden sein können und deren (begriffs-)historischer Echoraum auch im Gebrauch bewusst mitgedacht wird. Die Gepäck-Metapher erscheint jedoch hier wie da treffend.

4. Textbeispiel I: Georg Göhler, Orchesterkompositionen von Jean Sibelius (1908)

Die folgenden Beispiele stammen aus einem der ersten deutschen Fachaufsätze über Sibelius, der in Finnland entsprechend intensiv rezipiert wurde: Bereits wenige Tage nach seinem Erscheinen wurde in Finnland eine Zusammenfassung in einer Tageszeitung veröffentlicht (*Uusi Suometar* 1908: 4), im darauffolgenden Jahr erschien eine nahezu komplette Übersetzung in vier Nummern der Musikzeitschrift *Säveletär* (Göhler 1909) und einige Jahre später ein leicht gekürzter Abdruck dieser Übersetzung (Göhler 1926).²⁷ Der Tenor von Göhlers Text basiert auf einer Argumentationsfigur, bei der Sibelius – an das *ex septentrione lux*-Ideal²⁸ erinnernd – als Gegenpol zur überfeinerten, „modischen“ Musik in Deutschland konstruiert wird.²⁹ Wer die Übersetzungen angefertigt hat, ist nicht belegt, doch spricht viel dafür, dass die *Säveletär*-Version von dem seinerzeitigen Hauptherausgeber der Zeitschrift, Heikki Klemetti, stammt, der Anfang des 20. Jahrhunderts auch mehrere musiktheoretische Lehrbücher aus dem Deutschen übertragen hatte. Die zusammenfassende Übersetzung in *Uusi Suometar* könnte Evert Katila vorgenommen haben, der bis zur Einstellung der Zeitung (1919) ihr führender Musikkritiker war.³⁰ Drei Passagen aus Göhlers Text mit charakteristischer nichtterminologischer Lexik sollen in ihrem intratextuellen Umfeld und ihren transtextuellen Bedeutungsschichten herausgegriffen und die finnischen Übersetzungen unter dem Aspekt ihres fachkontextuellen semantischen Echoraums analysiert werden.

27 Rautaoja (2023: 67–73) analysiert die Version von 1926 im Hinblick auf die strategischen Motivationen hinter den Kürzungen; die früheren Übersetzungen berücksichtigt er allerdings nicht.

28 Siehe hierzu etwa Henningsen (1997: 93).

29 Siehe zu Göhlers Aufsatz und seinen Auswirkungen auf den finnischen Sibelius-Diskurs eingehender Schweitzer 2025: 300–322; insbesondere S. 309–310 und 322–323.

30 Allerdings wäre vermutlich im Helsinki des frühen 20. Jahrhunderts nahezu jede/r musikalisch kompetente/n Fachautor/in imstande gewesen, einen solchen Text aus dem Deutschen zu übertragen. Dennoch ist die Frage nach der Autorschaft der Übersetzung keine müßige Spekulation, handelt es sich bei Göhlers Artikel doch um einen „kulturellen Schlüsseltext“ (Rautaoja 2018). Da jede Übersetzung – zumal wenn sie, wie in diesem Fall, mit signifikanten Kürzungen oder Veränderungen einhergeht – zugleich eine Interpretation ist, stellt sich mit der Frage nach der Identität auch die nach einer möglichen Agenda der mutmaßlichen Übersetzer.

In der finnischen Übersetzung fällt unter anderem auf, dass das Lexem *helppotajuinen* ‚leicht verständlich‘ mit vier Tokens vertreten ist, obwohl im deutschen Ausgangstext nirgends von „Leichtverständlichkeit“ die Rede ist. In drei Fällen erscheint es in der Kollokation *helppotajuiset konsertit*.³¹ Die Gegenüberstellung ist aufschlussreich: Bei Göhler steht dort jeweils „Unterhaltungskonzerte“ (S. 264).

Tabelle 1. Lexemkomplex *helppotajuinen* / Unterhaltungskonzert in Göhler-Übersetzungen und Entsprechungen im Original

Göhler 1908	Uusi Suometar 1908	Säveletär 1909
Unterhaltungskonzerte (S. 261)	-	<i>helppotajuiset konsertit</i> (1, S. 5)
gute Volkskonzerte (S. 264)	-	<i>hyvät kansankonsertit</i> (2, S. 15)
gute Unterhaltungskonzerte (S. 264)	-	<i>hyvät helppotajuiset konsertit</i> (2, S. 15)
Unterhaltungskonzerte (S. 264)	<i>helppotajuisemat konsertit</i>	<i>helppotajuiset konsertit</i> (2, S. 15)
am Eingänglichsten (S. 269)	-	<i>helppotajuisin</i> (7/8, S. 73)

In Finnland waren Orchesterkonzerte, bei denen weniger anspruchsvolle Werke des klassisch-romantischen Repertoires (die aber durchaus nicht der Salon- oder Unterhaltungsmusik im damaligen Sinn zugerechnet werden können) auf dem Programm standen, eine feste Institution des Konzertbetriebs, die unter der Bezeichnung *populäärikonsertti* oder, bevorzugt, *helppotajuinen konsertti* firmierte.³² In beiden Übersetzungen wurde also eine kulturspezifische dynamische Äquivalenzlösung gewählt,³³ eine im finnischen Sprachgebrauch etablierte Fachkollokation, in der der Nichtterminus *helppotajuinen*

-
- 31 Die finnischen Bezeichnungen treten teils in anderen Kasusformen auf und werden hier lemmatisiert wiedergegeben. Interessanterweise erscheint in der Zusammenfassung in *Uusi Suometar* eine Variante mit dem Komparativ *helpotajuisempi konsertti* ‚leichter verständliches Konzert‘ (Uusi Suometar 1908: 4).
- 32 Zur Geschichte und zum Repertoire dieses Konzerts typs siehe eingehend Kurkela (2015).
- 33 Die mehrfach geäußerte Empfehlung Göhlers, einige Werke von Sibelius könnten auch das Repertoire anspruchsvoller Kurkapellen erweitern (Göhler 1908: 264;

terminologisiert ist und präzise ein Genre beschreibt.³⁴ Diese Terminologisierung geht so weit, dass auch die elliptische Kurzform *helppotajuset*, den entsprechenden Kontext vorausgesetzt, die kollokative Bezeichnung alleine vertreten kann. Diese kulturspezifische Etabliertheit erklärt die Anziehungskraft des Lexems, das drei verschiedene Bezeichnungen aus dem Ausgangstext auf sich vereinigt.

Unter den zahlreichen Formulierungen, mit denen Göhler in immer neuen Variationen beschreibt, dass Sibelius, anders als die von ihm teils namentlich – mit Richard Strauss (S. 262) – teils pauschal und anonym kritisierte zeitgenössische deutsche Musik, nicht auf äußerliche, eingängige Effekte aus sei, findet sich folgende Wendung:

Ja, die Werke verlangen Arbeit. Sie spielen sich nicht von selbst wie moderne deutsche Symphonien, bei denen der *Schwall* der sogenannten Polyphonie immer einen das Ohr wohligh berührenden, *gesättigten und sättigenden* Zusammenklang ergibt und *einige tiefende Geigenphrasen* immer wieder das Entzücken der leicht befriedigten Menge sind. (Göhler 1908: 267 [Kursivierungen B.S.])

Die Wortverbindung „tiefende Geigenphrasen“, im Anschluss an die vorangegangenen semantischen Felder des Überbordenden, Übersättigten, erscheint wie eine der typischen Klangbeschreibungen aus Adjektiv und substantivischem Fachterminus. Göhler konstruiert die Passage mit einer dreifachen Isotopiekette, deren erste beide Glieder ebenfalls aus Terminus und Nichtterminus gebaut sind (Schwall + Polyphonie, gesättigt + Zusammenklang), auf diese

266), wird nicht ganz wörtlich übernommen. Die Übersetzung greift hier zu *ulko-ilmasoittokunta* ‚Freiluftkapelle‘. Auch hierin könnte eine kulturspezifische Äquivalenzlösung gesehen werden, da die Bezeichnung „Kurkapelle“ in Finnland möglicherweise andere Assoziationen geweckt hätte als in Deutschland, wo Kurorchester durchaus gehobenen Anspruch haben konnten.

34 „Volkskonzerte“ wird wörtlich mit *kansankonsertit* übersetzt; eventuell lediglich, um die Wortwiederholung zu vermeiden. Allerdings handelt es sich um zwei hinsichtlich der finnischen Praxis geringfügig unterschiedliche Konzerttypen. In *kansankonsertit* wurden auch Sinfonien gespielt, in *helppotajuset konsertit* in der Regel nicht (Kurkela 2015: 58).

derogative Wendung hin. Deren Metaphorik stellte die Übersetzer vor Herausforderungen, spornte aber auch ihre Kreativität an: In *Uusi Suometar* lautet die Wendung *heruwat wiulusäwelet* ‘triefende Geigenmelodien’,³⁵ es wird also der Versuch unternommen, Göhlers Metapher wörtlich wiederzugeben. Allerdings dürfte *heruva* (< *herua* ‘tröpfeln’ < *heru* ‘klare Flüssigkeit, Molke’ << ieur. **sero-m* ‘Flüssigkeit’; siehe SES: s.v. *heru*) assoziativ schwächer sein als „triefen“. Dass „Geigenphrasen“ nicht exakt übersetzt wird, geht auf die Problematik zurück, ein befriedigendes Äquivalent zur Wiedergabe der musikspezifischen Bedeutung von „Phrase“ in diesem Zusammenhang zu finden – von dem polemischen Unterton der Bedeutung ‘leerer, stereotyper Ausdruck’ ganz zu schweigen. Die synchron verwendeten Formenlehretermini *lauseke* ‘Phrase’ oder *säe* ‘id.’ wären in einer bivalenten Kommunikationssituation wie dieser vermutlich missverständlich, doch der Übersetzer sieht auch von der Spezialentlehnung *fraasi* ab, die am Ehesten in der Lage wäre, den Bedeutungsumfang wiederzugeben.

Der Übersetzer der *Säveletär* entscheidet sich für *joku vetinen jouhiteema* ‘(irgend)ein wässriges Streicherthema’. Auch er umgeht also die Problematik von „Geigenphrasen“; *teema* ist in diesem Zusammenhang jedoch keine geeignete Alternative, anders als *melodia*, eine gefasste motivische Struktur suggeriert. Die Austauschbarkeit der von Göhler angesprochenen Melodien wird durch *joku* zumindest angedeutet. *Vetinen* hingegen ist – zumal eingedenk dessen, dass das vorangegangene Isotopieglied zuvor nahezu wörtlich übersetzt wurde (*niin sanotun polyfonian pyörteet hivelevät korvia paksulla ja ravitsevalla kaiullaan* ‘die Wirbel der sogenannten Polyphonie streicheln die Ohren mit ihrem dicken und nährenden Schall’; *Säveletär* 1909: 71) – ein Bruch in der Bildkette, denn Göhler meint ja gerade übersättigte und nicht verwässerte Melodik.

Göhlers Polemik gegen die deutsche Sinfonik seiner Zeit führt in vielen späteren Äußerungen zu Sibelius ein Eigenleben, und die Opposition Sibelius-Strauss wird zu einem rekurrenten Element im Sibelius-Diskurs. Auch in Evert Katilas Rezension zur Uraufführung von Sibelius’ 4. Sinfonie treten zahlreiche

35 Die Ende des 19. Jahrhunderts festgelegte und in Lehrbüchern bereits verstetigte Bedeutungsverengung *sävel* ‘Ton’ benötigte lange Zeit zu ihrer allgemeinen Durchsetzung; *sävel* erscheint selbst in Fachtexten noch bis weit ins 20. Jahrhundert hinein auch in der Bedeutung ‘Melodie’.

Realisationen des Denkbilds einer Opposition gegen überbordende, überfeinerte Klagsprache auf, darunter folgende vielsagende Wendung:

Säweltäjä ei turwaudu enää mihinkään tawallisiin keinoihin, ei *uhkeisiin* „*silawaisiin*“ *melodioihin* (*sananparsi on nykyaikainen, Saksasta kotoisin*), ei suuriin nousuihin eikä kutkuttamiin soitinnuswaikutteihin.³⁶ (K[atila] 1911: 5 [Kursivierungen B.S.])

Die Anmerkung zur deutschen Herkunft der Wendung ist also als verdeckter Hinweis auf Göhler zu lesen, und die Tatsache, dass Katila eine neue finnische Variante der Wortverbindung einführt, ein Beleg dafür, dass er sich (erneut) auf Göhlers Original und nicht auf eine der bereits vorliegenden Übersetzungen stützt.³⁷ Mehr noch: Mit *silawainen* ‚speckig, fettig‘ nimmt Katila das Bildfeld des Sättigend-Übersättigten aus Göhlers weiterem Textumfeld auf und öffnet so eine diskursive Querverbindung. Tatsächlich liest sich Katilas Rezension – jedenfalls dort, wo er wortreich ausführt, wie sich Sibelius’ Musik in ihrer Kargheit und Einfachheit von der Überladenheit der zeitgenössischen Sinfonik abhebe – wie eine Reformulierung zahlreicher Passagen Göhlers. Dass noch beinahe zwanzig Jahre später eine abgeschwächte Variante von Katilas Formulierung in einer Turku-er Konzertrezension zur Vierten erscheint, belegt seinerseits die diskursive Wirkung von dessen finnischer Wortwahl:

36 Der Komponist stützt sich nicht mehr auf jegliche gewöhnliche Mittel, nicht auf üppige „speckige“ Melodien (die Redewendung ist neuartig und stammt aus Deutschland), weder auf große Steigerungen noch auf kitzelnde Instrumentationswirkungen.

37 Die Unterschiede zu *Uusi Suometar* in der Übersetzungswahl müssen nicht zwingend dagegen sprechen, dass Katila der Übersetzer gewesen ist, denn es kann ihm ja einerseits daran gelegen gewesen sein, die Herkunft bewusst vage zu halten und zu verschleiern, und andererseits könnte die Variation dem Wunsch nach einer treffenderen Übersetzung als dem ersten Versuch *heruwa* entspringen. In diesem Zusammenhang muss auch daran erinnert werden, dass nicht nur die finnische Musikfachsprache im Speziellen, sondern die finnische Schriftsprache insgesamt Anfang des 20. Jahrhunderts noch starken Veränderungsprozessen unterworfen war, die nicht nur die Fachterminologie im engeren Sinne, sondern auch nichtterminologische Vorlieben und Konventionen betrafen.

[...] kapellimestari Hannikainen omasta puolestaan katsoo yleisömmä kypsäksi vastaanottamaan *muutakin kuin sulavia melodioita ja hyvää kaikuista sointua*.³⁸ (I[sacsson] 1929): 4 [Kursivierungen B.S.]

Über Sibelius' 1907 uraufgeführte 3. Sinfonie schreibt Göhler abschließend:

Und zum Glück gehört Sibelius nicht zu jenen Naturen, die um *billige Mode-Erfolge* zu erringen, Konzessionen machen. Seine dritte Symphonie (C-Dur) beweist, daß er sich selbst treu bleibt. Ja, sie ist, wenn auch geschlossener in der Form, fast noch *eigenartiger* in der Harmonik und Melodik. Ich möchte sie eine *nordische Pastoral-Symphonie* nennen. Freilich durchaus nicht, um einen Vergleich mit Beethoven zu veranlassen, auch nicht in dem Sinne, daß ländliche Szenen geschildert seien. Doch habe ich das Gefühl, als habe der Komponist Stimmungen festgehalten, die ihm *fern von der Stadt die Natur und das Volk* seines Heimatlandes geweckt haben. Daß diese Symphonie auch schon bei uns in Deutschland manche Aufführung erlebt hat, ist sehr erfreulich. Solche *herbe, natürliche* Musik wird gut tun. Und auch die Musiker werden an der *Einfachheit* der Themen, der konsequenten Durchführung der *prägnanten* Motive vieles lernen können. (Göhler 1908: 269 [Kursivierungen B.S.])

Die Passage verbindet erneut zahlreiche Instanzen des Natürlichen, Ungekünstelten – sowohl affirmativ („Einfachheit“, „prägnant“) als auch ex negativo (keine „billige[n] Mode-Erfolge“, „fern von der Stadt“) und konnotiert diese mit einer spezifischen geographischen Zuordnung („*nordische Pastoral-Symphonie*“). In dieser Konstellation aus oppositionellen Isotopien, die auf die semantische Grundfigur Natur vs. Künstelei³⁹ aufbauen, wiederholt sich also zum Abschluss noch einmal das argumentative Kerngerüst des Textes. Die Passage ist auf die zentrale Attributkopplung „herbe, natürliche Musik“ hin angelegt, womit, eingedenk der vorangegangenen Instanzen von (finnischer) Natur, eine recht eindeutige Verortung in einem landschaftlichen Bildfeld gegeben

38 [...] Kapellmeister Hannikainen seinerseits betrachtete das Publikum als reif dafür, etwas anderes als schmelzende Melodien und gut resonierende Akkorde zu rezipieren.

39 Siehe zu semantischen Grundfiguren und ihrer impliziten Oppositionalität allgemein Busse (1997), zu Natur versus Künstelei konkret Scharloth (2005).

ist. *Uusi Suometar* 1908 übersetzt „herb“ jedoch mit *kirvakka* ‚leicht bitter‘. Dieses heute kaum noch gebräuchliche Adjektiv übernimmt also die gustatorische semantische Komponente⁴⁰ und belebt so die im deutschen Ausgangstext konventionalisierte Metaphorik wieder. In *Säveletär* wird „herb“ hingegen mit *karu* ‚karg‘ übersetzt (Göhler 1909: 73), und damit schließt der Übersetzer an eine sich herausbildende Konvention an – Lexeme aus dem semantischen Feld des Herben, Schroffen, Kargen werden in Texten mit Musikbezug nahezu musterhaft mit *karu* wiedergegeben [alle Kursivierungen in den folgenden Zitaten B.S.]:

Seine Themen sind kurz, *schroff* und kühn [...]. (Weigl 1908: 257)
Aiheet lyhyet, *karut* ja rohkeat [...]. (Säveletär 1908: 84)

The symphony, anyhow, is *grim* as a rock [...]. (Downes 1934b: 22)
Sinfonia on joka tapauksessa *karua* kuin kallio [...]. (Downes 1934a: 14)

There is something impish, something Mephistophelian about this *gaunt* music. (H. F. P. 1913: 26)

Tässä *karussa* musiikissa on jotakin demonista, mefistomaista. (Salmenhaara 1984: 299)

Allen diesen Übersetzungen ist gemeinsam, dass *karu* in den jeweils verfügbaren zeitgenössischen Wörterbüchern mit Finnisch als Zielsprache gerade nicht als Entsprechung der jeweiligen Ausgangslexeme angeboten wird (vgl. Godenhjelm 1873; Swan/Granström 1904; Wallenius 1916; Tuomikoski/Slöör 1973 jeweils s.v.). Es muss also eine diskurs- oder gar kulturspezifische Motivation für die Übersetzungswahl geben, und diese wird aus dem innerfinnischen Diskurs heraus deutlich, wie folgende Beispiele zeigen:

40 Olfaktorische semantische Felder spielen in Musikbeschreibungen durchaus eine gewisse Rolle; siehe für das Französische als Beispiel Grutschus (2009: 29–34); gustatorische eher weniger. Das seinerzeit vorliegende deutsch-finnische Wörterbuch (Godenhjelm 1873) hat s.v. *herb* als klar gustatorische Entsprechung *katkera* ‚bitter‘. *Kirvakka* trifft man heute interessanterweise noch gelegentlich in Beschreibungen von Biergeschmacksrichtungen an; siehe etwa <https://www.pintplease.com/en/beer/79743/aima> (19.03.2023).

Sibeliuksen säwellysten pohjana on kaikki kaikessa köyhä ja karu, mutta siitä huolimatta kallis ja rakas isänmaa.⁴¹ (Hio. 1914: 5)

Hur lyser ej guldet på dess botten genom den kargt torftiga instrumentation⁴² [...]? (Diktonius 1932: 74.)

Die Verbindung von Musik und Landschaft, die Identifikation von Sibelius mit dem äußerlich armen, aber an inneren Werten reichen Finnland kondensiert sich – im finnisch- wie im schwedischsprachigen Sibelius-Diskurs – in dem Lexem *karu* (die etymologische Verwandtschaft zu dt. und schwed. *karg* ist offensichtlich). Dass die Kargheit und Dürftigkeit von Sibelius' Musik jedoch – und zwar mit nahezu identischer Wortwahl – auch negativ assoziiert werden kann, wird in der folgenden Beispielgruppe deutlich werden.

5. Textbeispiel II: Theodor W. Adorno, *Glosse über Sibelius* (1938/1968)

Noch vielschichtiger als die unter 3. analysierten Beispiele aus dem frühen deutsch-finnischen Sibeliusdiskurs ist die Auseinandersetzung mit Adornos berühmt-berüchtigter Glosse über Sibelius (Adorno 1938), in der sich zahlreiche interessante Problemstellungen hinsichtlich der Übersetzung nichtterminologischen Vokabulars finden. Anders als bei Göhler erschien hier jedoch die erste finnische Übersetzung erst nahezu siebzig Jahre nach der Originalausgabe, und vierzig Jahre nach dem Neuabdruck des Textes,⁴³ in der Zeitschrift

41 Das Fundament von Sibelius' Kompositionen ist das alles in allem arme und karge, aber dessen ungeachtet teure und liebe Vaterland.

42 Wie leuchtet nicht Gold auf ihrem Boden durch die karge, dürftige Instrumentierung [...]?

43 Der Text erschien 1938 ohne Titel und als angebliche Rezension der Sibelius-Biographie von Bengt de Törne (1937), auf die Adorno dann jedoch mit keinem Wort eingeht. Der Titel *Glosse über Sibelius* wurde der Neuveröffentlichung (Adorno 1968), die ansonsten textgleich mit der Erstfassung ist, hinzugefügt und im Gegenzug der Hinweis auf Törnes Buch getilgt. Die Rezeptionsgeschichte des Textes in Finnland kann hier nicht umfassend aufgearbeitet werden; wichtig erscheint jedoch der Hinweis, dass der kurze Artikel, der eine sprachlich brillante, aber auch sehr polemische Generalabrechnung mit dem Komponisten (und, im Hintergrund, mit dessen unkritisch begeisterter Aufnahme u.a. in den angelsächsischen Ländern

Kulttuurivihkot (Adorno [Rönkkö] 2006). Diese Übersetzung nun unterzieht Ilkka Oramo in einem Essay mit dem Titel *Adornoa suomentaessa* ‚Adorno auf Finnisch übersetzt‘ (Oramo 2009) einer eingehenden Kritik und macht seinerseits Alternativvorschläge. Eine ganz wesentliche Beobachtung ist dabei, dass die von Oramo identifizierten Problemstellen sich ausschließlich auf nichtterminologische Lexik beziehen:

Tabelle 2. Oramos Übersetzungskritik zu Rönkkös Adorno-Übersetzung (Auswahl)

Adorno 1938	Adorno [Rönkkö] 2006	Oramos (2009) Alternativen	Oramos (2009) Korrekturen	Alternativvorschläge (B.S.)
Musiksphäre	<i>musiikki-maailma</i>	<i>vaikutuspiiri</i>	<i>musiikkikulttuurin alue</i>	<i>musiikkipiiri</i>
Programmusiken von etwas vager Physiognomie	<i>ohjelmamusiik-keja, joilla on heikko fysionomia</i>	<i>ilmiasu, ulkonäkö, kasvonpiirteet</i>	<i>ilmeeltään hieman epämääräisiä ohjelmamusiikkikappaleita</i>	<i>fysionomialtaan hieman epämääräisiä</i>
dürftig	<i>niukka</i>	<i>kurja, surkea</i>	<i>viheliäinen</i>	<i>karu</i>
böotisch	<i>kömpelö</i>	<i>hidasjärkinen, karkea</i>	<i>rahaan-omainen</i>	<i>boioottinen</i>
unplastisch	<i>joustamaton</i>	<i>kankea, tasa-paksu, jäykkä, puiseva (epämääräinen, sekava, käsittämätön)</i>	<i>puiseva</i>	<i>muodostamaton</i>

Aus dieser Aufstellung soll hier nur eine Attributkombination herausgegriffen und eingehender analysiert werden:

und seiner ideologischen Inbeschlagnahme im nationalsozialistischen Deutschland) unternimmt, nach seinem Erscheinen in Finnland zunächst völlig unrezipiert blieb. Erst nach der Wiederveröffentlichung wurde man in Finnland auf den Artikel aufmerksam (bzw. reagierte explizit darauf), dann allerdings hatte er die Wirkung eines diskursiven Erdbebens, dessen Nachwirkungen noch heute die finnische Adorno-Rezeption prägen.

Man wird neugierig und hört sich einige der Hauptwerke, etwa die vierte und fünfte Symphonie an. Zuvor studiert man die Partituren. Sie sehen *dürftig und böotisch* aus, und man meint, das Geheimnis könne sich nur dem leibhaften Hören erschliessen. Aber der Klang ändert nichts am Bild. (Adorno 1938: 460 [Kursivierungen B.S.])

Dies ist ein Doppelglied aus einer Kette von Isotopien, die sich durch weite Teile des Textes zieht und aus Realisationen der Kategorien des Trivialen und Unkultivierten besteht. Die Kookkurrenz mit dem Fachterminus Partitur rückt die Phrase in die Nähe des zuvor beschriebenen Typus, jedoch mit dem Unterschied, dass hier nicht das klingende Ergebnis, sondern der Anblick des *Noten-textes*, also des kompositorischen Substanzkerns, angesprochen wird. Oramo schlägt für Rönkkös Übersetzung *niukka* ‚knapp, dürftig, kärglich‘ als Alternative *viheliäinen* ‚ärmlich‘ vor, ohne dies weiter zu begründen (Oramo 2009: 57). Doch die darin mitschwingende etymologisch-semantische Schicht des Schäbigen, Fadenscheinigen (siehe auch *SES*: s.v. *viheliäinen*) verdeckt die des der Ergänzung, Bereicherung *Bedürftigen*, die bei Adorno im Vordergrund steht. Zwar stehen dafür im Finnischen zahlreiche und in vielerlei Hinsicht gleichwertige Realisationsmöglichkeiten zur Verfügung, aber eingedenk der oben dargelegten Anziehungskraft von *karu*, das im Sibelius-Diskurs eine feste Musterkomponente darstellt, erscheint es fast ein wenig erstaunlich, dass ein Kenner der finnischen Sibelius-Literatur wie Oramo diese Alternative nicht einmal in Betracht zieht. *Karu* wäre, obwohl semantisch nicht die präziseste Übersetzung, insofern die adäquateste, als sie die Verbindung zum Sibelius-Diskurs in der Zielsprache herstellen würde.

„Böotisch“ hingegen verweist, wie auch Oramo ausführt, auf die antike Landschaft Böotiens, deren Bevölkerung den Athenern als zurückgeblieben und unkultiviert galt (Oramo 2009: 57–58). Adorno variiert hier ein Klischee, wie es seit der Beschreibung der *fenni* bei Tacitus als Heterostereotyp zu Finnland bekannt ist – so schreibt etwa Thieme in seinem *Finnland*-Langgedicht „Stur wie der Eiszapf scheint der Sinn des böotischen Schwerkopfs“ (Thieme 2012 [1808]: 32 [18]).⁴⁴ Rönkkös Übersetzungsidee *kömpelö* ‚grob, steif, unge-

44 Der klassisch gebildete Teivas Oksala übersetzt entsprechend: Tappina töröttää Biotian tyhmyrin sielu (Thieme 2012 [1808]: 57).

schickt‘ist davon semantisch weiter entfernt, aber phonologisch durchaus ansprechend, während Oramos Alternativvorschlag *rahvaanomainen* ‚ordinär‘ weniger griffig erscheint, aber die Assoziation des Bäurischen (*rahvas* ‚einfaches Volk‘) stärker berücksichtigt. Greift man jedoch auf die damit zusammenhängende und hinter „böotisch“ stehende Motivik zurück, die ihrerseits auch auf Finnland angewandt wurde, so wäre zu fragen, was gegen eine Übersetzung mit *boioottinen* spräche. Die Kombination *karu ja boioottinen* wäre ein Versuch, einerseits das semantische Gepäck, das Adornos Wortwahl mit sich trägt, adäquat zu transportieren, und andererseits das im finnischen Sibelius-Diskurs an *karu* angelagerte semantische Gepäck zu ergänzen, also ein Ansatz einer im Bewusstsein kulturhistorischer und begriffsgeschichtlicher Verknüpfungen gewählten Übersetzungsstrategie im Sinne dynamischer Äquivalenz.

6. Textbeispiel III: Helmut Lachenmann, *Struktur und Musikantik* (1979)

Eine letzte Gruppe von Beispielen wurde aus einem Text extrahiert, der sich nicht auf romantische finnische, sondern auf avancierte deutsche Musik bezieht, und hier wiederum eine Quelle aus erster Hand, d.h. ein Einführungstext eines Komponisten zu seinem eigenen Werk ist. Dieses Textmuster hat in der Fachsprache der Musik seit etwa der Mitte des 20. Jahrhunderts erheblich an Bedeutung gewonnen, ohne dass dies jedoch bisher in der Fachsprachenforschung die gebührende Aufmerksamkeit gefunden hätte.⁴⁵ Unter dem hier untersuchten Aspekt sind solche Texte jedoch von eminentem Interesse, weil sich die sprachlichen Charakteristika und Idiosynkrasien – und die darüber transportierten ästhetischen und kulturhistorischen (Selbst-)Verortungen – von Künstlerinnen und Künstlern nicht in der verwendeten Fachterminologie,

45 Dies mag daran liegen, dass sich die linguistische Forschung über Musik und Sprache vorwiegend auf Untersuchungen zur Musikkritik konzentriert. In der Forschung zur Kunstkommunikation anhand von Texten zur Bildenden Kunst gibt es hingegen bereits breitere Ansätze (etwa Hausendorf & Müller 2016; Hausendorf 2007; 2011), wenngleich auch dort schriftliche Selbstäußerungen von Künstlerinnen und Künstlern kaum je linguistisch untersucht werden. Das hier kurz skizzierte Problemfeld ließe sich vermutlich auf den gesamten Bereich der sprachlichen Vermittlung aller Künste übertragen und harrt der eingehenden und vergleichenden Analyse.

sondern vorrangig im nichtterminologischen Segment des Vokabulars realisieren.⁴⁶ Die Musikwissenschaft (und -kritik) ihrerseits greift häufig den durch die Autorität der Quelle gestützten Wortschatz auf. Die Übersetzung steht also einerseits vor dem Problem, für einen oft hochgradig idiosynkratischen und kulturspezifischen Sprachgebrauch adäquate Lösungen zu finden und andererseits die Verantwortung nicht nur für die Interpretation des Textes, sondern teils auch der dahinterstehenden künstlerisch-ästhetischen Konzeptionen übernehmen zu müssen.

Unter dem Titel *Struktur und Musikantik* (Lachenmann 1996 [1979]) schrieb der Komponist Helmut Lachenmann, der zu den weltweit bedeutendsten Vertretern der musikalischen Avantgarde seit den frühen 1970er Jahren gehört und der die Rezeption seines Werkes in besonderer Weise durch eigene Texte flankiert und mitgeprägt hat, einen Essay zu seiner Komposition *Salut für Caudwell* für zwei Gitarren, den der finnische Komponist Lauri Kilpiö 2015 übertrug.⁴⁷ Bereits in Kilpiös Übersetzung des Titels mit *Rakenne ja musikantisuus* fällt ein Ungleichgewicht auf: Der Fachterminus *Struktur* wird eigensprachlich wiedergegeben, während das vage fachkategoriale *Musikantik* mit einer (Spezial-)Entlehnung übersetzt wird. Zu *Musikant*, das Konnotationen des Unmittelbaren, Unakademischen, Volksnahen⁴⁸ transportiert, gibt es mehrere finnische Entsprechungen. Ob die gleichsam vulgärlateinische morphologische Anmutung von *Musikant* sich in der naheliegendsten darunter, *musikantti*, die auch Kilpiö verwendet, sich im Finnischen noch transportiert, mag dahingestellt bleiben. Die Bedeutungsnuance in der Abgrenzung zu *muusikko* ‚Musiker/in‘ ist aber sicherlich ähnlich. Stärker wäre ein Rückgriff auf ältere, nicht hochkulturell konnotierte Bezeichnungen wie *soittoniekka*, *sävelniekka*

46 Siehe zum Vergleich die Untersuchung von Rule & Levine (2012) zur Varietät des *International Art English*.

47 Die Übersetzung liegt nur als Manuskript vor; es handelt es sich um die bislang einzige finnische Übersetzung eines der musikästhetisch teils bahnbrechenden Texte von Lachenmann (gesammelt in Lachenmann 1996a). Die Analyse der hier ausgewählten Passagen setzt nicht die Kenntnis der kompletten finnischen Version voraus.

48 Bereits Adelung (2023 [1801]: s.v. Musikant) unterstreicht die handwerkliche Konnotation und gibt ‚Spielmann‘ als Synonym; Grimm & Grimm (2023 [1885]: s.v. Musikant) weisen auf den „beinahe niedrigen beisinn gegenüber [der Bezeichnung, B.S.] musiker“ hin.

oder gar *pelimanni* ‚Spielmann‘. Doch würde eine übersetzerische Entscheidung für jede dieser Alternativen auch zur Konsequenz haben, im weiteren Text damit arbeiten zu müssen, und dazu wären theoretisch vorstellbare (Neu-)Bildungen wie *pelimannisuus* vermutlich ungeeignet. Zu *musikantisuus* gibt es also wohl keine gangbare Alternative, und es erscheint auch kaum nötig, nach einer solchen zu suchen.

Doch stellt sich auch die Frage, ob das gewissermaßen „überfachliche“ (und daher in terminologischer Hinsicht unspezifische) *Struktur* (< lat. *structura*) hier mit *rakenne* ‚id.‘ adäquat wiedergegeben ist. Im musikfachlichen Kontext hat sich *struktuuri* als Parallelbegriff etabliert,⁴⁹ und auch Kilpiö verwendet im weiteren Text *struktuuri* und *rakenne* ohne klar erkennbare Motivation im Wechsel. Bei Ableitungen tritt das Problem deutlich zutage: *Strukturell* mag noch mit *rakenteellinen* übersetzbar sein, aber *strukturiert* kaum mit *rakennettu*,⁵⁰ weswegen Kilpiö zu *strukturoidu* greift: *Struktur* ist weit mehr als nur ‚Bau, Aufbau‘; und wo *rakenne* nicht für ‚Bau(weise)‘, sondern für ‚Struktur‘ mit seiner gesamten ästhetischen und soziologischen Begriffsgeschichte stehen muss, zeigt sich die Überforderung des eigensprachlichen Lexems. Insofern müsste wohl auch der finnische Titel des Essays *Struktuuri ja musikantisuus* lauten, und *rakenne* sollte im musikfachlichen Kontext für ‚Bau‘ (etwa Formbau > *muotorakenne*) reserviert bleiben. In Lachenmanns Text gibt es im Grunde nur eine Stelle, an der *rakenne* die adäquate Übersetzung ist, nämlich dort, wo im Deutschen die „phonetische Struktur“ (Lachenmann 1996 [1979]: 158) des im Werk verarbeiteten Texts von Malcolm Caudwell erwähnt wird: Hier nämlich ist ein linguistischer Einschluss in den musikfachlichen Text zu konstatieren, und in der finnischen Terminologie der Linguistik ist *rakenne* etabliert.

Zwei zentrale Begriffe aus der Ästhetik der avancierten deutschen Musik, *Verfremdung* und *Verweigerung*, spielen auch in diesem Text Lachenmanns eine Rolle. Die Passage

49 Zur Problematik der Integration von *structura* ins Finnische siehe Hakulinen (2000: 428).

50 *Rakennettu* ist das Partizip Perfekt Passiv des Verbs *rakentaa* ‚bauen‘, *rakenne* eine substantivische Ableitung aus demselben Verb. Beide Formen gehen also zwar auf einen identischen Ursprung zurück, aber die Analogiebildung *Struktur* > *rakenne* – *strukturiert* ?> *rakennettu* funktioniert nicht, da die Derivationen im Deutschen und Finnischen unterschiedliche Funktionen und Gebrauchsrestriktionen haben.

Der einzelne Klang, ob *konsonant*, *dissonant*, *atonal* oder *verfremdet*, wird keineswegs eindeutig neu bestimmt durch den vom Komponisten geschaffenen Zusammenhang. (Lachenmann 1996 [1979]: 156 [Kursivierungen B.S.])

übersetzt Kilpiö so:

Säveltäjän luoma konteksti ei siten suinkaan yksiselitteisesti määritä uudelleen yksittäistä *sointia*, *joko konsonoivaa*, *dissonoivaa*, *atonaalista tai vieraannutettua* [...]. (Lachenmann [Kilpiö] 2015) [Kursivierung B.S.]

Der eigensprachliche Fachterminus *sointi* ‚Klang‘⁵¹ wird zunächst mit drei ihrerseits terminologischen Attributen ergänzt, die jeweils als Spezialentlehnungen erscheinen.⁵² Die Klangeigenschaft „verfremdet“, die in Lachenmanns Aufzählung ganz selbstverständlich in Gesellschaft der drei vorangegangenen erscheint,⁵³ gibt Kilpiö mit *vieraannutettu* wieder. Er folgt damit zwar begriffs-

51 Der Bedeutungsumfang von ‚Klang‘ ist in der deutschen Fachsprache zur Neuen Musik weit gefasst, etwa auch prozessual zu verstehen (siehe hierzu Lachenmann 1996b). Dies führt im Übrigen dazu, dass Eero Tarasti beim Versuch, Lachenmanns Klangtypenbezeichnungen zu übertragen, teils sogar zu der Zitatentlehnung *klangi* greift (Tarasti 2001: 28), um den kulturspezifischen Kontext zu transportieren.

52 Diachron waren für alle drei Begriffe auch eigensprachliche finnische Äquivalente vorgeschlagen worden. Siehe zu „Konsonanz“ und „Dissonanz“ eingehend Schweitzer (2023: 184–189). Zu *atonaalinen* wurde in älteren Werken gelegentlich, jedoch fachlich unzureichend differenziert, *sävellajiton* ‚tonartlos‘ als eigensprachliches Synonym verwendet, so etwa in der einflussreichen Musiklehre von Eino Linnala (1938: 124). Es gibt jedoch zahlreiche Musikwerke, die keine eindeutig bestimmbare Tonart haben, ohne deswegen atonal zu sein (ein frühes und explizit so benanntes Beispiel wäre Franz Liszts *Bagatelle sans tonalité*, 1885). In einigen jüngeren nichtfachlichen Publikationen, so bei Hyvärinen (2000: 46) und in der Folge bei Liimatainen (2008: 206 [Fn. 262]) wird diese Synonymie noch unkritisch fortgeschrieben, während sie in der musikalischen Fachterminologie heute nicht mehr anzutreffen ist.

53 In gewisser Weise liegt in diesem Vierschritt eine kondensierte Zusammenfassung des historischen Verlaufs der westlichen Musikästhetik: Von der Konsonanz-Dissonanz-Ordnung und -Hierarchie über die Atonalität (mit ihrer Emanzipation der Dissonanz) zur Verfremdung (als „Emanzipation des Geräuschs“). Allerdings impliziert „Verfremdung“, dass es ein Eigenes, Unverfremdetes im Klang geben könnte

geschichtlich konsequent der Konvention, den aus Brechts Theorie des Epischen Theaters stammenden Begriff des Verfremdens im Finnischen mit *vieraannuttaa* (als kausative Ableitung aus dem intransitiven *vieraantua* ‚sich entfremden‘) wiederzugeben.⁵⁴ Ob allerdings der signifikante Unterschied zwischen *Verfremdung* und *Entfremdung* damit adäquat transportiert wird, kann hinterfragt werden (vgl. Kielitoimiston sanakirja: s.v. *vieraannuttaa*, das den Beispielsatz *Vanhoillisuus vieraanuttaa nuoret kirkosta* ‚der Konservatismus entfremdet die Jugendlichen von der Kirche‘ bringt und s.v. *vieraantua* nahezu identische Bedeutungen listet). Anders als im Deutschen, wo *verfremdet* und *entfremdet* komplementär distribuiert sind, besteht im Finnischen offenbar keine vergleichbare Abgrenzung.

Das deutsche Verb *verfremden* ist eines der relativ seltenen Beispiele für Terminologisierung durch Begriffs- bzw. Bedeutungsverengung.⁵⁵ Das führende Wörterbuch der deutschen Sprache gibt hier ausschließlich die kunst- bzw. theaterkontextuelle Bedeutung „auf ungewohnte, unübliche Weise sprachlich, dramatisch, grafisch darstellen, gestalten (um das Publikum auf das Neue der künstlerischen Darstellung und der in ihr vermittelten Wirklichkeit aufmerksam zu machen)“ (Duden: s.v. *verfremden*). Damit ist *verfremden*, zumal im künstlerischen Kontext, frei von jener (wenn schon nicht semantischen bzw. morphosemantischen, so doch pragmatischen) Ambiguität, wie sie *vieraannuttaa* offensichtlich anhängt, das eben diese Bedeutungsverengung nicht mitvollzogen hat. Als Konsequenz hieraus könnte sich die Überlegung anschließen, ob, analog zu *Sachlichkeitia*, die Zitatentlehnung *verfremdetia* notwendig wäre, um den Verweis auf den Herkunftskulturkreis des ästhetischen Konzepts zu transportieren. Doch müsste dann natürlich der gesamte

und ist insofern dann doch wieder der alten Konsonanz-Dissonanz-Dichotomie verpflichtet.

- 54 Siehe zum Verfremdungseffekt allgemein Brecht (1967), in finnischer Übersetzung Brecht [Kolehmainen et al.] 1991: 152–166; zum Verfremdungseffekt speziell in der *Dreigroschenoper* Salminen (2011). Schönström (2019: 364) weist explizit darauf hin, dass Brecht seine Verfremdungsästhetik vorwiegend im nordeuropäischen Exil entwickelte.
- 55 Siehe zu diesem Terminologisierungskanal Gerzymisch-Arbogast (1996: 184), die allerdings die Ansicht vertritt, dass dies ein „Hauptkanal“ der Terminologisierung sei; dieser Auffassung wird auch andernorts in der Literatur (z. B. bei Roelcke 2013: 3–4) widersprochen.

Begriffskomplex samt seiner Ableitungen konsequent als Zitatentlehnung gebraucht werden, was erhebliche Auswirkungen auf die Textgestalt hätte. Zwischen Adäquatheit und Praktikabilität steht die Übersetzung an solchen Stellen mithin vor einem kaum auflösbaren Widerspruch.

Ein ähnlich gelagertes Problem ist der Begriff der Verweigerung.⁵⁶ Lachenmann schreibt etwa:

Solches Zusammenwirken von Angebot und *Verweigerung* war von jeher wesentliches Merkmal des Kunstwerks. (Lachenmann 1996 [1979]: 156 [Kursivierung B.S.]).

Kilpiö übersetzt korrekt:

Tällainen tarjouksen ja *kieltäytymisen* yhteinen vaikuttaminen oli aina oleellinen taideteoksen piirre. (Lachenmann [Kilpiö] 2015) [Kursivierung B.S.]).

Welche Problemkonstellationen sich jedoch bei sorglosem Umgang mit dieser Semantik ergeben, zeigt ein Übersetzungsversuch Ville Raasakkas, der sich nicht auf das deutsche Original, sondern auf eine (ihrerseits unzureichende) englische Übersetzung stützt, obwohl die deutsche Originalfassung in derselben Publikation vorliegt, was ein professioneller Fachübersetzer in der Regel wohl nicht tun würde.⁵⁷ So wird aus dem Lachenmann-Zitat in einem mehrsprachigen CD-Einführungstext (auf den sich Raasakka bezieht),

[...] jetzt gehe es darum, die Verweigerung zu verweigern.
(Wilson 1994a: 9)

in der englischen Version

⁵⁶ Siehe hierzu Nonnenmann (2000; insbes. S. 138–141).

⁵⁷ Man könnte hierin eines von vielen Beispielen für den Bedeutungsverlust des Deutschen als *lingua franca* der Musikwissenschaft und -theorie in Finnland sehen, wie auch der Vergleich mit den hier untersuchten älteren Übersetzungen gezeigt hat. Vor die Alternative gestellt, eine deutsche oder eine englische Version eines Textes als Quelle zu nutzen, hätte sich ein finnischer Komponist sicher bis mindestens in die Mitte des 20. Jahrhunderts für die deutsche Fassung entschieden.

[...] the point now is to deny denial. (Wilson 1994b [Lindberg]: 17)

und in der finnischen Wiedergabe

Tavoite on nyt kieltää kieltäminen. (Raasakka 2010: 19)

In dieser Version ist die zentrale Bedeutungskomponente eliminiert und damit der Kerngedanke verfälscht, denn es geht Lachenmann ja nicht um das Verbiehen (*kieltää*) bestimmter ästhetischer Haltungen und Konventionen, sondern darum, sich einerseits diesen Konventionen zu verweigern (d.h. sie nicht rezeptiv als gegeben und alternativlos hinzunehmen) und andererseits ihren Gebrauch zu verweigern (d.h. sie aus der eigenen künstlerischen Produktion herauszuhalten). Der interpretatorische Schaden, der durch die falsche Wiedergabe entsteht, ist durchaus nicht gering, und zwar gerade bei einem fach-externen Publikum: Während mit der einschlägigen Ästhetik und dazugehörigen Begrifflichkeit vertraute Leserinnen und Leser möglicherweise in der Lage wären, die Fehlübertragung zu identifizieren und das eigentlich Gemeinte zu verstehen, werden Uneingeweihte hierdurch auf die falsche Fährte gelockt, Lachenmann eine Ästhetik des Verbietens zu unterstellen.

Die zentrale Differenzierung zwischen „Verbieten“ und „Verweigern“ wird durch das reflexive *kieltäytyä* ‚sich verweigern‘ also zwar erfasst, doch dieses transportiert morphosemantisch vor allem den reflexiven Aspekt der diathetischen Polarität des deutschen „Verweigern“, das als nicht-echtes reflexives Verb⁵⁸ sowohl in eine transitive als auch in eine reflexive Konstruktion eingepasst werden kann, und lediglich pragmatisch auch den transitiven. Allerdings wäre die morphologische Integration des Verbs *Verweigern* als Zitatentlehnung ins Finnische kaum zu bewerkstelligen. Dies verweist auf ein interessantes Detail: Verbale Zitatentlehnungen sind erheblich stärker morphologisch restringiert als substantivische bzw. sind sie vor allem als desubstantivische Ableitungen realisierbar (siehe das Beispiel *angstata* ‚sich ängstigen‘, Pantermöller in diesem Band). Insofern bleibt *kieltäytyä* in dieser Situation die brauchbarste, wenn auch nicht verlustlose Übersetzung.

58 Als echt reflexiv werden Verben betrachtet, bei denen keine transitive Bildung möglich ist, wie z.B. sich wundern ~ *etwas wundern im Gegensatz zu sich verweigern ~ etwas verweigern.

Doch finden sich auch bei der Übertragung von Lachenmanns komplexer und stark kulturspezifisch geprägter Begriffswelt ins Finnische auch Beispiele für vergleichsweise unproblematische übersetzerische Lösungen:

Über die Gitarre, ihre Klangwelt als einem eigenartigen Element in unserem *Kulturmobilier* brauche ich nicht ausführlich zu philosophieren.
(Lachenmann 1996 [1979]: 157 [Kursivierung B.S.])

An dieser Stelle hatte der Übersetzer für „Kulturmobilier“ zunächst *kulttuuriympäristömmä* vorgeschlagen. Doch im Sprachgebrauch der Kritischen Theorie, von dem Lachenmann erkennbar beeinflusst ist, steht „Mobilier“, letztlich wohl zurückgehend auf die Dichotomie von Kontor und Interieur bei Walter Benjamin (1983: 52–53), für die Einrichtung in und mit den Versatzstücken (vergangenen) bürgerlichen Lebens:

Das vergangene Innenleben wird zum Mobilier, wie umgekehrt jedes Biedermeierstück geschaffen ward als holzgewordene Erinnerung.⁵⁹ (Adorno 1998 [1951]: 189)

Der idiomatische Lachenmann'sche Neologismus *Kulturmobilier* verlangt also nach einer Übertragung, die die Assoziation mit einer Wohnungseinrichtung transportiert:

Kitarasta, sen sointimaailmasta *kulttuurikalustomme* omalaatuisena elementtinä minun ei tarvitse pidemmälti filosofoida. (Lachenmann [Kilpiö] 2015 [Kursivierung B.S.])

Durch diese dezente Katachrese wird die Aufmerksamkeit auf einen kulturellen Marker gelenkt und die Verbindung zum Diskurs im ausgangssprachlichen Kulturraum hergestellt.

59 Zur Verbindung zwischen Benjamin und Adorno in diesem Punkt siehe Bachmann (2012: 300–301).

7. Ansätze zu einer Klassifizierung

Wenngleich die Untersuchung im Wesentlichen deskriptiv vorgegangen ist, lassen die bisher analysierten Beispiele das Gerüst einer Klassifizierung erkennen, aus der in ausgearbeiteter Form auch eine systematisch-methodische Handreichung für die Fachübersetzung entwickelt werden könnte. Es wurden drei Typen kulturell markierten, nichtterminologischen Vokabulars und ihrer Funktion im fachsprachlichen Kontext unterschieden. Dem ersten Typus gehören Lexeme an, deren kulturspezifisch-semantischer Gehalt so komplex geschichtet und aufgeladen ist, dass er mit eigensprachlichen Äquivalenten kaum wiedergegeben werden kann. Für diese Lexeme gilt möglicherweise, was Lehtonen im Zuge der finnischen Fremdwortdebatte aphoristisch formulierte (und allerdings auch zugleich selbst hinterfragte):

Muukalaiset sanat: luonnonkukkia. Niiden suomalaiset vastineet paperikukkia. Niinkö?⁶⁰ (L[ehtonen] 1915: 33)

Das Beispiel *style dépouillé* bzw. *Sachlichkeitia* hat gezeigt, wie zwei finnische Autoren in charakteristischen Fällen auf Zitatentlehnungen zurückgriffen, um das semantische Gepäck aus dem jeweiligen Kulturraum, in dem die Ausgangsbegriffe geprägt wurden (und wo sie ihrerseits nichtterminologische Lexeme sind, die im Fachkontext terminologisiert wurden), zu transportieren. Es wäre also zu fragen, ob in vergleichbaren Situationen die Zitatentlehnung als grundsätzlich präferiertes Mittel empfohlen werden könnte. Dies gilt auf dem Gebiet der Fachsprache bzw. der Fachübersetzung umso mehr, da man dort vom Lesepublikum der Zielsprachversion auch dann breitere Kenntnisse über den kulturellen Hintergrund des ausgangssprachlichen Textes erwarten darf, wenn die Kenntnis der Ausgangssprache nicht (mehr) vorausgesetzt werden kann. Doch auch im Fall von Internationalismen, die in zahlreichen Fachgebieten mit jeweils spezifischen Bedeutungen oder Bedeutungsnuancen und pragmatischen Restriktionen belegt werden, steht die begriffliche Leistungsfähigkeit eigensprachlich finnischer Lexeme gelegentlich in Frage, wie das Beispiel *Struktur/rakenne* gezeigt hat.

60 Fremde Wörter: Naturblumen. Ihre finnischen Entsprechungen Papierblumen. Ist es so?

Der zweite Typus wird durch Lexeme repräsentiert, die als Marker von Diskursen der Ausgangssprache eingesetzt wurden, für die jedoch adäquate finnische Entsprechungen verfügbar sind. Diese Lexeme öffnen – sei es mit oder ohne Hinweis auf ausgangssprachliche Diskurse – gewissermaßen *rabbit holes* zu diskursiven Schichten und Kulturspezifika der Ausgangssprache (Beispiele wie *triefende Geigenphrasen* > *silawat melodiat* oder *Kulturmobilier* > *kulttuurikalusto* illustrieren dies treffend). Der Unterschied zum ersten Typus liegt darin, dass hier ein Bildbruch-Effekt, der als Hinweis auf einen kulturellen Marker dient, mit eigensprachlichen Mitteln realisiert wird. Die transtextuelle und sprachübergreifende Verbindung ist also weniger offensichtlich als beim ersten Typus, für die übersetzerische Entscheidung jedoch kaum weniger bedeutsam.

Der dritte Typus umfasst Lexeme, die im Zielsprachlichen Diskurs eine so starke Anziehungskraft besitzen, dass sie als „Attraktoren“ fungieren und mehrere ausgangssprachliche Bedeutungen auf sich ziehen. Was möglicherweise zunächst als Verarmung des Lexikons, als Verengung (ausgangssprachlicher) Bedeutungsspektren oder Einebnung von Nuancen erscheint, ist tatsächlich eine Bereicherung durch semantische Aufladung: Ein Attraktorlexem wie *karu* kann so zum Knotenpunkt (Bär 2024: 381 und passim) im domänenspezifischen Diskurs werden und erschließt dergestalt Tiefenschichten, wie sie für das Lexikon von Kultursprachen charakteristisch und wesentlich sind.

8. Fazit

Nichtterminologisches Vokabular verfügt über größeres pragmatisches und diskursives Potenzial als Fachtermini, bei denen in der Regel keine Wahlfreiheit der Verwendung besteht und die daher auch kaum zur individuellen Markierung von Bedeutungsunterschieden und Nuancen in Textproduktion und Übersetzung eingesetzt werden können. In diesem Sinne nicht determiniertes und weniger gebrauchstrengiertes Vokabular kann also in spezieller Weise mit fach- und/oder kulturspezifischem semantischen Gepäck aufgeladen sein und entsprechende zentrale Informationen transportieren. So ermöglicht es Verknüpfungen mit dem Quellsprachlichen oder Zielsprachlichen Diskurs, die translatorisch durch dynamisch äquivalente eigensprachliche Übersetzungen realisiert werden können, wobei eventuelle Bildbrüche auf den diskursiven Hintergrund aufmerksam machen. Nichtterminologische Lexik kann jedoch

auch „nicht fachgebunden“ im Sinne von „nicht an ein einzelnes Fach gebunden“ sein, wenn es sich um gleichsam überfachliche Internationalismen handelt, deren Bedeutungsumfang translatorisch nicht mit eigensprachlichem Wortgut rekonstruiert werden kann. Die übersetzerische Entscheidung hängt von der Identifikation solcher kultureller Marker ab; diesem Aspekt muss (auch) im fachsprachlichen Kontext große Aufmerksamkeit gewidmet werden: Es kann kaum genug betont werden, dass die umfassende Kenntnis der Ausgangs- und Zielsprachlichen Diskurse, und zwar weit über den inhaltlichen Rahmen des konkret vorliegenden Textes hinaus, Voraussetzung für eine kompetente Fachübersetzung ist.

Die Ausführungen in diesem Aufsatz dürften gezeigt haben, dass der Untertitel ebenso gut „Ein Beitrag zur Translatorkik aus fachtextpragmatischer Sicht“ lauten könnte – die wechselseitige Beleuchtung der beiden Problemfelder, Fragekomplexe, aber auch Inspirationsquellen ist charakteristisch. Es wurde ersichtlich, dass im Kontext von Fachsprache und Fachübersetzung – zumindest dort, wo es um kulturelle und künstlerische Themengebiete geht – Fähigkeiten und Kenntnisse essenziell sind, die über die Fachlexik weit hinausgehen und im Grunde denen vergleichbar sind, die für Literaturübersetzung zugrunde gelegt werden müssen. Dies unterstreicht jedoch zugleich einen zentralen Unterschied zwischen Literatur- und Fachübersetzung: In letzterer spielt fremdsprachige Lexik (etwa in Form von lateinisch oder griechisch grundierten Internationalismen) regelmäßig eine große Rolle, sprachliche Präzision bzw. Adäquatheit ist wichtiger als etymologische Homogenität, es kann ggf. mit erläuternden Anmerkungen gearbeitet werden und das Zielpublikum hat nicht selten eine zumindest passive Kenntnis der Ausgangssprache.⁶¹ Dies führt zu einem zentralen Kriterium des Gelingens einer Fachübersetzung: Aus ihr muss – während eine literarische Übersetzung (auch) danach streben darf, die Frage nach dem Ausgangstext vergessen zu machen – bei aller sprachlichen Eigenständigkeit immer noch ablesbar bleiben, was *exakt* im Ausgangstext gestanden hat.

Tiivistelmä

Tieteellisiä ja muita erikoiskielisiä tekstejä käännettäessä keskitytään ennen kaikkea asianmukaiseen terminologian oikeaan kääntämiseen. Tämä näkö-

kulma – joka vaikuttaa luonnolliselta, koska erikoiskielen lingvistiikka oli perinteisesti kiinnittynyt terminologiaan – jättää kuitenkin huomiotta keskeisen ongelman: Sellaisen ei-terminologisen sanaston kääntämisen, jolla on erikoiskielisessä kontekstissa erityisiä merkityksiä tai vivahteita ja/tai johon liittyy pragmaattisia rajoituksia. Tämä pätee sitäkin enemmän, mitä enemmän kyseiselle kielenkäytölle on ominaista oppiainekohtaiset idiomit ja metaforat, toisin sanoen varsinkin humanististen tieteiden ja taidetieteiden erikoiskielissä. Tässä artikkelissa tarkastellaan tätä perusongelmaa saksa-suomi-kieliparin ja musiikin erikoisalan esimerkin avulla. 1900-luvun eri tyylikausilta peräisin olevista, taidemusiikkia käsittelevien tekstien käännöksiä tarkastellaan siltä kannalta, miten ei-terminologista sanastoa on pyritty kääntämään asianmukaisesti niin, että erikoiskielen idiomatiikka ja pragmatiikkaa olisi otettu huomioon. Näiden tyyppilisten esimerkkien analyysin lisäksi pyritään myös alustavasti luokittelemaan kuvatut ongelmatapaukset. Tämän perusteella voitaisiin tutkia, voidaanko ongelmakentän analyysin tuloksia ja ratkaisuehdotuksien periaatteita soveltaa muihin erikoiskielen aloihin.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

(Anm.: Als Primärquellen werden hier sämtliche Texte betrachtet, die für die unmittelbare linguistische Argumentation und Analyse herangezogen wurden. Dies erstreckt sich also auch auf Wörterbücher und wissenschaftliche Texte.)

- Adorno, Theodor W. 1938. Törne, B. de, Sibelius: A Close Up. *Zeitschrift für Sozialforschung* 7: 460–463.
- Adorno, Theodor W. 1968. Glosse über Sibelius. *Impromptus. Zweite Folge neu gedruckter musikalischer Aufsätze*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 88–92.
- Adorno, Theodor W. 1998. Die Blümlein alle. *Minima moralia (Dritter Teil, Nr. 106)*, hrsg. von Rolf Tiedemann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 189–190.
- Adorno, Theodor W. 2006. Reunahuomautus Sibeliuksesta. (Rönkkö, Rosa, Übers.) *Kulttuurivihkot* 34 (1): 38–40.
- Diktonius, Elmer 1932. Prihoda-Sibelius-Talich. *Nya Argus* 25 (6): 74–75.
- Downes, Olin 1934a. Toscanini johtanut IV:n sinfonian New Yorkissa. (N.N., Übers.). *Hel-singin Sanomat* 18.03.1934: 14.
- Downes, Olin 1934b. Toscanini offers eloquent Sibelius. *New York Times* S. 22.
- Godenhjelm, Bernhard Fredrik 1873. *Saksalais-suomalainen sanakirja = Deutsch-finnisches Wörterbuch*. Helsinki: Frenckell.

- Göhler, Georg 1908. Orchesterkompositionen von Jean Sibelius. *Der Kunstwart* 23 (21): 261–269.
- Göhler, Georg 1909. Ulkolaista arvostelua J. Sibeliuksesta. *Säveletär* 4 (1, 2, 4, 7–8): 4–6, 15–16, 39–40, 71–73.
- Göhler, Georg 1926. Jean Sibeliuksen varhaisemmat orkesterisävellykset. *Kalevalaseuran vuosikirja* 6: 13–26.
- H. F. P. 1913. A New and Strange Sibelius Symphony. *Musical America* 17 (18): 26.
- Haapanen, Toivo/Helasvuo, Veikko/Kuusisto, Taneli/Poijärvi, L. Arvi P. (Hrsgg.) 1948. *Musiikin tietokirja*. Helsinki: Otava.
- Hio. 1914. Wiides sinfoniawaliokonsertti. *Karjalan Lehti* 12.03.1914: 5.
- I[sacsson], F[redrik] 1929. 2:n sinfoniakonsertti. *Turun Sanomat* 30.10.1929: 4.
- K[arila], T[auno] 1931. Arvostelua. *Yleisradio* 5 (44): 634; 642.
- K[atila], E[vert] 1911. Sibeliuksen sävellyskonsertit. *Uusi Suometar* 11.04.1911: 5.
- Lachenmann, Helmut 1996 [1979]. Struktur und Musikantik (zu „Salut für Caudwell“). *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler. Wiesbaden u.a.: Breitkopf & Härtel; Insel. 155–161.
- Lachenmann, Helmut 2015 [1996]. *Rakenne ja musikkantisuus*. (Kilpiö, Lauri, Übers.). Manuskript.
- Linnala, Eino 1938: *Yleinen musiikkioppi* 1. Jyväskylä: Gummerus.
- Madetoja, Leevi 1913. Nykyajan ranskalainen säveltaide II. *Uusi Suometar* 06.08.1913: 6.
- Olsson, Hagar 1930. Terveisiä Tukholmasta. *Tulenkantajat* (1): 10–11.
- Oramo, Ilkka 2009. Adornoa suomentaessa. *Säteitä 2009 (Sävellyksen ja musiikinteorian osaston vuosikirja 1)*: 53–67.
- Paavolainen, Olavi 1927: Tuileries’n salonki. – *Uusi Suomi* 12.06.1927: 4.
- Palmgren, S[elim] 1930: Helsingin konsertteja. *Suomen musiikkilehti* 8 (9–10): 148.
- Raasakka, Ville 2010: *Ääni olotilana ja ääni kulkuna Helmut Lachenmannin pianokonsertossa Ausklang (1985)*. Kirjallinen työ [Seminararbeit]. Sibelius-Akatemia Helsinki.
- Ranta, Sulho [Särrä] 1934. Musiikkimaailmasta. *Ilta-Sanomat* 21.04.1934: 3.
- Ranta, Suhlo 1935. III Sinfoniakonsertti. *Ilta-Sanomat* 05.10.1935: 3.
- Salmenhaara, Erkki 1984. *Jean Sibelius*. Helsinki: Tammi.
- Säveletär 1908. Selonteko suomalaisten musiikista ulkomailla. *Säveletär* 3 (7–8): 83–84.
- Swan, Carl Gustaf/Granström, Hanna 1904. *Englantilais-Suomalainen Sanakirja*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tarasti, Eero 2001. Valon ilmeneminen musiikissa: synesthesioista narratiiveihin. *Musiikki* 31 (2): 5–44.
- Tawaststjerna, Erik 1966. Kokkosen pelkistynyt tyyli. *Helsingin Sanomat* 13.01.1966: 13.
- Tawaststjerna, Erik 1989. *Jean Sibelius III*. (Salmenhaara, Erkki, Übers.) 2. Aufl. Helsingissä: Otava.
- Tuomikoski, Aune/Slöör, Anna 1973. *Englantilais-suomalainen sanakirja* (6. painos). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Uusi Suometar 1908. Jean Sibeliuksen orkesterisävellykset. *Uusi Suometar* 06.09.1908: 4.
- Wallenius, Toivo 1916. *English-finnish dictionary*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Kirja.
- Weigl, Bruno 1908. Eine Studie zur Geschichte der finnischen Musik. *Neue Musikzeitung* 29 (12): 253–259.
- Wilson, Peter Niklas 1994a. Eine „heimliche Symphonie“: Ausklang - Musik für Klavier mit Orchester. *Helmut Lachenmann: Ausklang - Tableau. CD-Beiheft*. Salzburg: col legno. 9–13.

Wilson, Peter Niklas 1994b. A „Covert Symphony“: Ausklang - Music for Piano with Orchestra. *Helmut Lachenmann: Ausklang - Tableau. CD-Beiheft*, übers. Steven Lindberg. Salzburg: col legno. 17–20.

Sekundärliteratur

- Adamzik, Kirsten 2018. *Fachsprachen: die Konstruktion von Welten*. Tübingen: A. Francke Verlag.
- Adelung, Johann Christoph 2023. *Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart (Ausgabe letzter Hand, Leipzig 1793–1801)* (Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23).
- Arntz, Reiner/Picht, Heribert/Mayer, Felix 2014. *Einführung in die Terminologearbeit* (7. Aufl.). Hildesheim u.a.: Olms.
- Bachmann, Michael 2012. Das un-heimliche Subjekt: Szenographien des Wohnens in der Gegenwartskunst (Rachel Whiteread, David Hoffos). *Theater und Subjektkonstitution*, hrsg. von Friedemann Kreuder/Michael Bachmann/Julia Pfahl/Dorothea Volz. Bielefeld: transcript. 297–312.
- Bär, Christian 2024. *Musikdiskurse: Sprachliche Muster, Dichte, Diversität im Sound populärer Musikkrezensionen*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Beile, Birgit H. 1997. *Gesangsbeschreibung in deutschen und englischen Musikkritiken: fachsprachenlinguistische Untersuchungen zum Wortschatz*. Frankfurt am Main u.a.: Lang.
- Benjamin, Walter 1983. *Das Passagen-Werk*, hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brecht, Bertolt 1967. Neue Technik der Schauspielkunst. *Schriften über das Theater* Bd. 1, hrsg. von Elisabeth Hauptmann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 339–379.
- Brecht, Bertolt 1991. *Kirjoituksia teatterista*, übers. von Anja Kolehmainen/Rauni Paalanen/Outi Valle. Helsinki: VAPK-kustannus.
- Busse, Dietrich 1997. Das Eigene und das Fremde. Annotationen zu Funktion und Wirkung einer diskurssemantischen Grundfigur. *Die Sprache des Migrationsdiskurses: das Reden über „Ausländer“ in Medien, Politik und Alltag*, hrsg. von Matthias Jung/Martin Wengeler/Karin Böke. Opladen: Westdeutscher Verlag. 17–35.
- Clyne, Michael 1993. Pragmatik, Textstruktur und kulturelle Werte. Eine interkulturelle Perspektive. *Fachtextpragmatik*, hrsg. von Hartmut Schröder. Tübingen: Narr. 3–18.
- Coseriu, Eugenio 1967. Lexikalische Solidaritäten. *Poetica* 1: 293–303.
- Dorf, Samuel N. 2014. Erik Satie's Socrate (1918), Myths of Marsyas, and un style dépouillé. *Current Musicology* (98): 95–119.
- Duden [o.J.]. www.duden.de
- Gautier, Laurent 2022. Zur Produktivität des Musterbegriffs zur holistischen Charakterisierung von Fachtextsorten. Fallstudien am Beispiel des Finanzdiskurses. *Aktuelle Trends in der phraseologischen und parömiologischen Forschung weltweit*. Bd. 1. Hamburg: Verlag Dr. Kovač. 15–35.
- Gerzymisch-Arbogast, Heidrun 1996. *Termini im Kontext: Verfahren zur Erschließung und Übersetzung der textspezifischen Bedeutung von fachlichen Ausdrücken*. Tübingen: Narr.

- Grimm, Jacob – Grimm, Wilhelm 2023. *Deutsches Wörterbuch* (Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23) [hier zitiert: Lieferung 14 [1885].
- Grosch, Nils 2016 [1997]: *Neue Sachlichkeit*, hrsg. von Laurenz Lütteken. MGG Online. www.mgg-online.com/mgg/stable/533793
- Grutschus, Anke 2009. *Strategien der Musikbeschreibung: eine diachrone Analyse französischer Toneigenschaftsbezeichnungen*. Berlin: Frank & Timme.
- Hakulinen, Lauri 2000. *Suomen kielen rakenne ja kehitys* (5., muuttamaton painos). Helsinki: Helsingin Yliopiston Suomen Kielen Laitos.
- Hausendorf, Heiko (Hrsg.) 2007. *Vor dem Kunstwerk*. München, Paderborn: Fink.
- Hausendorf, Heiko 2011. *Kunstkommunikation. Textsorten, Handlungsmuster, Oberflächen: linguistische Typologien der Kommunikation*, hrsg. von Stephan Habscheid. Berlin, New York: De Gruyter. 509–535.
- Hausendorf, Heiko/Müller, Marcus (Hrsgg.) 2016. *Handbuch Sprache in der Kunstkommunikation*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Henningsen, Bernd 1997. The Swedish Construction of Nordic Identity. *The cultural construction of Norden*, hrsg. von Øystein Sørensen/Bo Stråth. Oslo: Scandinavian University Press. 91–120.
- Karihalme, Oili 1996: *Muotoilun teorian sanaston termistyminen*. Vaasa: Universitas Wasaensis.
- Kalverkämper, Hartwig 1990. Gemeinsprache und Fachsprachen Plädoyer für eine integrierende Sichtweise. *Deutsche Gegenwartssprache: Tendenzen und Perspektiven*, hrsg. von Gerhard Stickel. Berlin, New York: De Gruyter. 88–133.
- Kielitoimiston sanakirja* 2024. Helsinki: Kotimaisten kielten keskus. Zuletzt aktualisiert 19.03.2024. <https://www.kielitoimiston sanakirja.fi>
- Kurkela, Vesa 2015. Jalostavaa huvittelua: Robert Kajanuksen helpotajuiset konsertit sivistämiprojektina. *Etnomusikologian vuosikirja* 27: 48–83.
- Lachenmann, Helmut 1996a. *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler. Wiesbaden u.a.: Breitkopf & Härtel; Insel.
- Lachenmann, Helmut 1996b. Klangtypen der neuen Musik. *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler. Wiesbaden u.a.: Breitkopf & Härtel; Insel. 1–20.
- Lehtonen, [Iohannes] V[ihtori] 1915: Mietelmiä lainasanoista. – *Virittäjä* 19: 31–33.
- McConnell-Ginet, Sally 2013. Gender and its relation to sex: The myth of ‘natural’ gender. *The Expression of Gender*, hrsg. von Greville G. Corbett. Berlin, Boston: De Gruyter. 3–38.
- Meyer, Paul Georg 1996. Nicht fachgebundene Lexik in Wissenschaftstexten: Versuch einer Klassifikation und Einschätzung ihrer Funktionen. *Fachliche Textsorten: Komponenten – Relationen – Strategien*, hrsg. von Hartwig Kalverkämper/Klaus-Dieter Baumann. Tübingen: Narr. 175–192.
- Nonnenmann, Rainer 2000. *Angebot durch Verweigerung: die Ästhetik instrumentalkonkreten Klangkomponierens in Helmut Lachenmanns frühen Orchesterwerken*. Mainz: Schott.
- Ostroški, Anić, Ana/Kiš Žuvela, Sanja 2020. Reproducibility of figurative terms in musical discourse. *Reproducibility and Variation of Figurative Expressions: Theoretical Aspects and Applications*, hrsg. von Marija Omazić/Jelena Parizoska. Białystok: University of Białystok Publishing House. 69–85.

- Pitkänen, Kaarina 2008: *Suomi kasvitieteen kieleksi: Elias Lönnrot termistön kehittäjänä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Rautaoja, Turo 2018: Construction of a cultural narrative through translation. Texts on Sibelius and his works as Key Cultural Texts. *Key Cultural Texts in Translation*, hrsg. von Kirsten Malmkjær/Adriana Șerban/Fransiska Louwagie. Amsterdam Philadelphia: John Benjamins. 257–274.
- Rautaoja, Turo 2023. *Exploring Agency in the Construction of a Translated Character Narrative: A Multiple-Case Study on Early Sibelius-Related Translations into Finnish*. Turku: Turun Yliopisto.
- Reinart, Sylvia 2014. *Kulturspezifität in der Fachübersetzung: die Bedeutung der Kulturkompetenz bei der Translation fachsprachlicher und fachbezogener Texte* (2., durchgesehene Auflage). Berlin: Frank & Timme.
- Riikonen, Hannu K. 2013. Taiteiden tutkimus. *Suomennetun tietokirjallisuuden historia: 1800-luvulta 2000-luvulle*, hrsg. von Outi Paloposki/Hannu K. Riikonen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 267–286.
- Roelcke, Thorsten 2013. *Definitionen und Termini: Quantitative Studien zur Konstituierung von Fachwortschatz*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Roelcke, Thorsten 2020: *Fachsprachen* (4. Aufl.). Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Rule, Alix/David Levine 2012. *International Art English*.
https://canopycanopycanopy.com/contents/international_art_english
- Saari, Henn 1993: Die Fachsprache als nationale Aufgabe. Hauptzüge einer Auffassung. *Fachsprachentheorie. Band 1: Fachsprachliche Terminologie, Begriffs- und Sachsysteme, Methodologie*, hrsg. von Theo Bungarten. Tostedt: Attikon. 269–298
- Salminen, Jutta 2011. Kolmen pennin ooppera etäännyttää, ilmiäntää ja parodioi. Vieraannuttaminen ja empatia Bertolt Brechtin ja Kurt Weillin musiikkinäytelmässä Kolmen pennin ooppera. *Kieli ja empatia*, hrsg. von Ilona Herlin et al. Helsinki: Uni-grafia. 115–127.
- Scharloth, Joachim 2005. Die Semantik der Kulturen. Diskurssemantische Grundfiguren als Kategorien einer linguistischen Kulturanalyse. *Brisante Semantik*, hrsg. von Dietrich Busse/Thomas Niehr/Martin Wengeler. Tübingen: Max Niemeyer. 133–148.
- Schönström, Rikard 2019: A Nordic *Verfremdung* - Bertolt Brecht's Exile in Denmark, Sweden and Finland 1933-1941. *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1925-1950*, hrsg. von Benedikt Hjartarson/Andrea Kollnitz/Per Stounbjerg/Tania Ørum. Leiden, Boston: Brill Rodopi. 359–374.
- Schweitzer, Benjamin 2023. Fachterminologie als Konfliktfeld. *Texte, Traditionen und Transformationen. Begegnungen zwischen Finnland und dem deutschsprachigen Raum*, hrsg. von Leena Kolehmainen/Marja Järventausta/Pekka Kujamäki/Marko Pantermöller. Helsinki: Société Néophilologique. 161–200.
<https://doi.org/10.51814/ufy.880.c1261>
- Schweitzer, Benjamin 2025: *Finnische Musikfachsprache: Geschichte, Strukturen, Diskurse*. Berlin, Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783111632261>
- SES. *Suomen etymologinen sanakirja*. Kotimaisten kielten keskus: Helsinki.
<https://kaino.kotus.fi/suomenetymologinensanakirja/>
- Störel, Thomas 1997. *Metaphorik im Fach: Bildfelder in der musikwissenschaftlichen Kommunikation*. Tübingen: Narr.

Thieme, August 2012. *Finnland*. (Faks. d. Ausg. Wiborg 1808 sowie der „Zugabe zu dem Wiburgschen Schulprogram: Finnland“, St. Petersburg 1808), hrsg. von Robert Schweitzer. Helsinki: Aue Stiftung.

Tyysteri, Laura 2009. *Erikoiskielen yhdyssanojen rakenne erikoiskielen erityisluonteen kuvaajana*. Pro gradu-Arbeit. Turun yliopisto, Suomalaisen ja yleisen kielitieteen lait-os.

Wichter, Sigurd 1994. *Experten- und Laienwortschätze: Umriß einer Lexikologie der Vertikalität*. Tübingen: Niemeyer.

Zavaglia, Adriana/Azenha, João/Reichmann, Tinka 2011. Cultural Markers in LSP Translation. *Fach - Translat – Kultur*, hrsg. von Klaus-Dieter Baumann. Berlin: Frank & Timme. 785–808.