

Buchbesprechungen

Jelle Stegeman: Übersetzung und Leser. Untersuchungen zur Übersetzungsäquivalenz dargestellt an der Rezeption von Multatulis „Max Havelaar“ und seinen deutschen Übersetzungen. Berlin; New York: De Gruyter 1991. XVI, 555 S., 232,- DM. (= Studia Linguistica Germanica; Bd. 30)

Kein Buch der niederländischen Literatur wurde öfter ins Deutsche übersetzt als Multatulis *Max Havelaar*, von dem zwischen 1875 und 1993 acht unterschiedliche Übersetzungen erschienen, die letzte also erst nach Veröffentlichung der hier besprochenen Arbeit, sodaß sie für die Untersuchung nicht berücksichtigt werden konnte. Um Mißverständnissen vorzubeugen sei eingangs betont, daß Gegenstand von Stegemans Züricher Habilitationsschrift nicht, wie eine flüchtige Interpretation des Untertitels nahelegen könnte, die Rezeption dieses Buches in Deutschland unter einer literarhistorischen bzw. literatursoziologischen Perspektive ist. *Rezeption* meint hier im engeren Sinne die Aufnahme und Wertung von Original und Übersetzung(en) durch niederländische und (schweizer-)deutsche Probanden, die im Jahr 1988 in gezielten Versuchsanordnungen befragt wurden.

Nach zwei einleitenden Abschnitten über Ziel und Aufbau seiner Arbeit und über Grundfragen der Übersetzungsforschung beschreibt Stegeman im 3. Kapitel auf der Basis des handlungstheoretischen Modells von S.J. Schmidt den Übersetzungsprozeß als spezifische Form eines sprachlich-literarischen Kommunikationsprozesses. Die formalisierte Beschreibung macht diesen Abschnitt stilistisch beinahe unleserlich: die Tätigkeit des literarischen Übersetzens etwa wird zur *LVAHÜB* = *übersetzungsspezifische L-Verarbeitungshandlung eines übersetzungsspezifischen L-Verarbeiters LVAÜB*; letzteren nennen wir normalerweise schlicht ‚Übersetzer‘. Zudem scheint mir der heuristische Wert dieses fast 50 Seiten beanspruchenden sterilen Exercitiums im Rahmen der vorliegenden Arbeit eingeschränkt, da dem hier erarbeiteten theoretischen und terminologischen Überbau für die empirische Untersuchung nur eine geringe Bedeutung zukommt.

Im folgenden erarbeitet Stegeman in Anlehnung an die von Kitty van Leuven-Zwart entwickelte vergleichende Beschreibungsmethode von Übersetzung und Original exemplarisch übersetzungstheoretische Analysekategorien auf mikro- und makrostruktureller Ebene. Er relativiert den Wert solcher Analysen durch die vorbehaltlos formulierte These, daß „weder die Zahl der Verschiebungen noch ihre Merkmale ... unmittelbar etwas über die Relationen zwischen Original und Übersetzung“ aussagen. Erst die vergleichende Untersuchung der Rezeption bei Lesern des Originals und der Übersetzung ermöglichen ein Urteil über das Erreichen von Übersetzungsäquivalenz. Folgerichtig definiert er den Begriff der Übersetzungsäquivalenz als Identität der „Ergebnisse der Rezeptionshandlungen, die as [= ausgangssprachliche] und zs [= zielsprachliche] Teilnehmer eines übersetzungsspezifischen Kommunikationsprozesses durchführen“, m. a. W. eine Über-

setzung ist dann äquivalent, wenn sie beim Leser dieselben Verstehensprozesse, Wirkungen und Wertungen hervorruft, wie es das Original bei seinen Lesern tut.

Vor den Leserbefragungen führt er zunächst anhand von Havelaars berühmter Rede an die Oberhäupter von Lebak eine mikrotextuelle Analyse bezüglich der Kategorien *Verfremdung* und *Angleichung* in den verschiedenen Übersetzungen durch, die einige Zweifel an Aussagekraft bzw. -wert der Ergebnisse weckt. Die in den ca. 200 Seiten umfassenden Beilagen dokumentierten Verfremdungen und Angleichungen machen die – in vielen Fällen unumgängliche – Subjektivität der stilistischen Wertungen deutlich. Natürlich sind für einen heutigen Leser, der Multatulus Text im orthographischen Gewand des 19. Jh. liest, maskuline Objektformen wie *den dief*, *den boom*, *den oogst* etc. „veraltet“, aber welchen Sinn macht es, die Übersetzung *den Dieb*, *den Baum*, *die Ernte* als modernisierende Angleichung zu werten? Die so gewonnenen statistischen Zahlen sind einerseits wenig aussagekräftig und führen andererseits zu dem wenig überraschenden Ergebnis, daß die Spohrsche Übersetzung, sie ist die mit einer Ausnahme älteste, „dem Original am nächsten steht“, während die Stücksche Übersetzung in der von Gerhard Worgt besorgten Textrevision von 1972 „sich am weitesten vom niederländischen Text entfernt hat“, sie ist die jüngste der berücksichtigten Übersetzungen. Daß dieses Ergebnis sich auch in den aufwendigen Rezeptionstests bestätigt und daß für heutige Leser „exotisierte, veraltete Übersetzungen weniger zugänglich sind als angegliche“, ist ebensowenig überraschend.

Die eigentliche Problematik ergibt sich aus der ungefilterten Übertragung dieser Einsicht auf den Begriff der Übersetzungsäquivalenz, wenn Stegemann als Ergebnis formuliert, „dass die Übersetzung, welche zeitlich dem Original am nächsten steht, auf mikrotextueller Ebene mit dem Original bezüglich ‚Verfremdung‘ Übersetzungsäquivalenz aufweist.“ Wenn denn Äquivalenz eine Qualität von Übersetzungen ist, so ließe sich daraus folgern, daß in aller Regel die ältesten, dem Original zeitlich am nächsten stehenden Übersetzungen die ‚äquivalentesten‘ sind. Die sich hieraus ergebenden Fragen werden auch im Zusammenhang mit den in den weiteren Teilen der Arbeit beschriebenen Rezeptionstests zu Fragen der Makroebene und metatextueller Aspekte nicht befriedigend erörtert.

Bei aller Schwierigkeit, einer so umfangreichen, viele einzelne Aspekte behandelnden Arbeit im beschränkten Rahmen einer Rezension gerecht zu werden, möchte ich die Ergebnisse Stegemans mit deutlich mehr Skepsis bewerten, als der Verfasser selbst dies tut. Durchführung und Auswertung seiner Untersuchungen zeigen m.E., daß die Befragung größerer Probandengruppen nicht zu wesentlich anderen Ergebnissen in der Einschätzung und Wertung von Übersetzungen kommt, als der „einsame“ Übersetzungskritiker, der als sein eigener Gewährsmann fungiert. Daß es freilich auf diesem Gebiet, d.h. der Entwicklung eines methodisch abgesicherten Verfahrens zum wertenden Vergleich von Original und Übersetzung noch erheblicher Anstrengungen von seiten der Übersetzungs-, der Sprach- und der Literaturwissenschaft bedarf, daran kann kein Zweifel bestehen.

Heinz Eickmans

Pauline Micheels: Muziek in de schaduw van het Derde Rijk. De Nederlandse symfonie-orkesten 1933–1945. Walburg Pers, Zutphen 1993. 494 p.

De belangstelling voor de werkelijke gebeurtenissen tijdens de Duitse bezetting van Nederland begon pas sedert het begin van de jaren zeventig te groeien. Dit is begrijpelijk, omdat in de eerste decennia na de bevrijding op 5 mei 1945 de emoties van de oud-verzetsstrijders zeer hoog liepen en aan de andere kant het slechte geweten van collaborateurs en vele meelopers een enigszins objectief onderzoek nauwelijks mogelijk maakte. Intussen is er een nieuwe generatie opgegroeid die in staat is deze gebeurtenissen op een zekere historische afstand, zonder persoonlijke betrokkenheid te onderzoeken en te beoordelen.

Het is dus geen toeval, dat nu pas dit boek over het muziekleven onder het hakenkruis is verschenen en in de Nederlandse pers brede weerklank gevonden heeft. De schrijfster, Pauline Micheels, betoogt in haar inleiding dat zij de eerste was, die omstreeks 1974 in het Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie in Amsterdam het omvangrijke archief van het toenmalige, door de bezettende macht ingestelde Departement voor Volksvoorlichting en Kunsten begon te doorzoeken. Binnen enkele jaren stelde zij een doctoraal-scriptie samen over “De Nederlandse symfonie-orkesten tijdens de Tweede Wereldoorlog”. Inmiddels waren ook in Duitsland enige boeken over de muziek in het Derde Rijk verschenen, zodat P. M. haar proefschrift kon aanvullen met een onderzoek over de jaren 1933 tot 1940. Bovendien heeft zij er ook de gevolgen van de oorlogstijd op het gebied van de muziek na de bevrijding aan toe kunnen voegen.

Het nu gepubliceerde boek is dus het resultaat van een langdurige studie, vooral ook omdat de schrijfster behalve het archief van het Departement nog tal van archieven van de acht Nederlandse symfonieorkesten, meer dan twintig nalatenschappen van bekende Nederlandse musici in het Haagse Gemeentemuseum, alle belangrijke dagbladen heeft geraadpleegd en bovendien een groot aantal nog levende getuigen van die tijd heeft ondervraagd. Zodoende is het haar gelukt een uitermate grondige, zeer te waarderen studie te schrijven. Van bijzonder belang zijn de hoofdstukken over het ontslag van de Joodse orkestmusici, de gevolgen van het voor alle orkestmusici verplichte lidmaatschap van de “Kultuurkamer”, over de door de bezetter opgedrongen concerten voor Duitse, dus vijandelijke soldaten, voor organisaties als “Vreugde en Arbeid” (het Nederlands pendant van “Kraft durch Freude”), “Winterhulp” of “Frontzorg” en de moed van enkele dirigenten en orkestbesturen zich daaraan te onttrekken of zelfs de medewerking te weigeren. Boeiend beschreven zijn ook de moeilijkheden na de oorlog bij de “zuivering” van dirigenten, solisten en ook enkele orkestmusici, die de bezetter al te veel terwille zijn geweest en aan wie het nu verboden werd gedurende de tijd van één tot vijf jaar in het openbaar op te treden. Bijzonder verheugend is ook dat – zover mij bekend voor het eerst – enigszins wordt ingegaan op de illegale huisconcerten, die door solisten die geweigerd hadden lid van de “Kultuurkamer” te worden overal in het land gegeven werden, een fenomeen dat –

zover totnutoe bekend – vergeleken met andere door Hitler-Duitsland bezette gebieden in Nederland uniek was.

De voordelen van dit onderzoek op wetenschappelijke grondslag liggen dus voor de hand. Maar er zijn ook nadelen. Aangezien onmiddellijk na de capitulatie de pers gekneveld was en geen enkel woord van kritiek op de bezettingsmacht kon worden gedrukt, zijn de schriftelijke getuigenissen, vooral voor het ontstaan van de illegale pers, zeer eenzijdig en stroken ze soms niet met de werkelijkheid. Zo kon er in de pers met geen woord over gerept worden, welk een diepgaande schok het bombardement op Rotterdam uitgelokt heeft, met het directe gevolg dat er een grote actie van solidariteit met de getroffen Rotterdammers op vele gebieden op touw werd gezet. Musici, toneelspelers, schilders hielpen heel spontaan hun Rotterdamse collega's. Behalve het geld dat Jan van Gilse liet overmaken en de benefietconcerten van andere orkesten, hebben tal van musici instrumenten, lessenaars, partituren en andere benodigdheden ter beschikking gesteld, zodat het Rotterdamse orkest al op 16 juni onder leiding van de uiterst actieve Eduard Flipse het eerste concert kon geven. Over deze solidariteitsactie stond uiteraard in de kranten geen woord.

Jammer genoeg schrijft P.M. heel weinig over de programma's van de symfonieconcerten die gedurende het te laat begonnen zomerseizoen 1940 in het Scheveningse Kurhaus uitgevoerd werden, toen de nieuwe muziekbureaucratie nog niet functioneerde. Wel merkt zij op (blz. 127) dat "het 'Nederlands' zijn" een "verrassend grote rol in de eerste maanden na de bezetting" gespeeld heeft. Zo verrassend was dit geenszins, want de plotselinge overval op Nederland, dat in meer dan honderd jaar geen oorlog op eigen grondgebied gekend heeft, lokte naast de haat tegen de bezetter een snel groeiend zelfbewustzijn van nationale trots op, dat op de meest verschillende wijze tot uitdrukking kwam, toen b.v. op 29 juni, de verjaardag van Prins Bernhard, duizenden mensen demonstratief op straat een witte anjer en op de verjaardag van Koningin Wilhelmina, de nationale feestdag op 31 augustus, een goudgele koninginnebloom op hun borst gespeld hadden. Dat waren openlijke betogingen van nationale trots tegen de bezetters, die heel verrast schenen te zijn en niet dorsten in te grijpen. Vanzelfsprekend zijn daarover geen schriftelijke bewijzen te vinden, maar er leven nog heel veel mensen die het persoonlijk kunnen getuigen. Het Residentie-orkest opende het Scheveningse seizoen op 16 juni met de heel zelden gespeelde orkestsuite "Oud Nederland" van Julius Röntgen, ook dit als een duidelijk protest. Het hoogtepunt van dit concert werd de uitvoering van Beethovens "Eroica"-symfonie. De treurmars werd door heel veel aanwezigen als een hulde aan de duizenden Nederlandse slachtoffers tijdens de hevige gevechten vooral op de Grebbeberg en het bombardement van Rotterdam gevoeld. Ik was als verslaggever van het dagblad *Vooruit* getuige van deze avond en zal nooit vergeten hoe vele luisteraars de tranen in de ogen stonden, want al die Nederlandse oorlogsslachtoffers mochten nergens in het openbaar herdacht worden. Er was ook kennelijk opzet in de programmeus van Eduard Flipse, dat hij tijdens het eerste concert van het

Rotterdamse orkest op 2 juli in het Scheveningse Kurhaus composities van de Belg César Franck, de Tsjech Dvorák en de Nederlander Badings koos, waarbij de "Balletsuite" van Max Reger slechts als aanvulling diende. Er werd trouwens gedurende het hele zomerseizoen opvallend veel muziek van Franse, Russische, Tsjechische en natuurlijk Nederlandse componisten uitgevoerd. Ook dit was een duidelijk gebaar tegen de spoedig te verwachten nazistische programmapolitiek.

En nog een opmerkelijke gebeurtenis tijdens dit zomerseizoen. Op blz. 167 citeert P.M. een brief van Carl Flesch aan Adama Zijlstra, directeur van de Kurhausmaatschappij, waarin hij zich ertegen verzet dat hij van zijn contract op 24 juli als vioolsolist afstand zou nemen. P.M. haalt dan een zin uit de autobiografie van Adama Zijlstra uit het jaar 1974 aan, waarin deze schreef "verheugd" geweest te zijn dat Flesch "van zijn solistisch optreden in 1940 afzag". Dat is onjuist, want Carl Flesch heeft inderdaad op 24 juli het vioolconcert van Dvorák gespeeld, ik heb er in de *Vooruit* over geschreven, en wel in een toen veelvuldig gebruikte "slaventaal". Flesch was in Nederland zeer bekend en werd nu ineens als "beroemde Hongaarse violist" aangekondigd. Nauwelijks iemand wist dat hij in Hongarije geboren was, maar het was wel bekend dat hij Jood was. Zo werd dus "Hongaars" met "Joods" geïdentificeerd. Het publiek gaf "door stormachtige ovaties zijn enthousiasme te kennen", schreef ik op 25 juli in de *Vooruit*. Deze ovaties hadden kennelijk een net zo demonstratief politiek karakter als na het optreden van Carl Flesch op de Kerstmatinee 1940 met het Residentie-orkest, toen hij het Brahms-concert voor de laatste keer in Nederland speelde. Trouwens, Flesch was geen emigrant in Nederland, zoals P.M. beweert (blz. 78): na zijn "Ausbürgerung" als Duitser 1935 vestigde hij zich in Londen en reisde elk jaar voor concerten naar Nederland, zo ook in het najaar 1939, de Duitse overval maakte hem de terugreis naar Londen onmogelijk.

Uitvoerig wordt in dit boek de uitsluiting van de Joden uit de Nederlandse symfonieorkesten in 1941 gedocumenteerd. Onbegrijpelijk echter is het feit, dat P.M. in dit verband uitsluitend de racistische terminologie van de Duitsers gebruikt, zonder zich van totaal onwetenschappelijke begrippen als "arisch", "arisering", ja zelfs "de Joodvermaagschappen" (wat een monstreus woord, vertaling van "jüdisch versippt"!) te distantiëren of ze tenminste tussen aanhalingstekens te citeren.

Een ander gebrek: P.M. haalt wel uitvoerig de officiële documenten aan maar nergens de illegale pers. *De vrije Kunstenaar* maakte al in 1942 de ronde en werd ook door orkestmusici gelezen. Dit bruitengewoon informatieve illegale tijdschrift wordt door haar pas in december 1944 aangehaald, toen er haast geen concerten meer konden plaatsvinden. In *De vrije Kunstenaar* verschenen regelmatig met "Brandaris" ondertekende brieven, waarin de kunstenaars aangeraden werd, hoe zij zich onder de druk van de bezetting zouden moeten gedragen. Toen in begin 1942 het lidmaatschap van de "Kultuurkamer" verplicht gesteld werd, riep "Brandaris" de kunstenaars op geen lid te worden. Een betrekkelijk groot aantal schrijvers, schilders, beeldhouwers en onder de musici zangers en instru-

mentale solisten die op zich zelf gesteld waren, volgden de oproep. Aangezien de orkestmusici in grote groepen werkten, hun gezinnen moesten verzorgen en het financieel veel beter met hen gesteld was dan voor de oorlog, zijn zij en bloc lid geworden. "Brandaris" ried de orkestmusici aan onder deze moeilijke omstandigheden zich tegen de terreur op de meest verschillende wijze te verzetten, b. v. ongedisciplineerd op te treden. Precies dit deed het Residentie-orkest tijdens een concert in de Haagse Dierentuin op 14 november 1943, waarover verontwaardigd gerapporteerd werd: "Omkijken en lachen, voortdurende onrust in het orkest, hadden aan het geheel een onbehaaglijke sfeer gegeven" (blz. 243).

De vrije Kunstenaar was bovendien veel meer dan alleen het tijdschrift, het was een organisatie die al eind 1940 begon voor ondergedoken kunstenaars bonkaarten voor levensmiddelen te bezorgen en persoonsbewijzen te vervalsen. Enkele bekende fotografen en grafici ontwikkelden in dit opzicht in de loop van de oorlog een geraffineerde techniek. En toen in 1942 kunstenaars weigerden tot de "Kultuurkamer" bij te treden en bovendien Joodse orkestmusici moesten onderduiken, beschikte *De vrije Kunstenaar* al over een financieel fonds, zodat in nood geraakte kunstenaars een maandelijkse uitkering kon worden gegeven. In de zomer 1942, toen H. P. Heineken als voorzitter van het Concertgebouwbestuur moest aftreden omdat hij zich "beledigend" had "uitgelaten tegenover de Rijkscommissaris" Seyss-Inquart (blz. 280), stelde Heineken, van beroep eigenaar van de bekende bierbrouwerij, *De vrije Kunstenaar* een heel hoog bedrag ter beschikking, onder de illegalen werd van één miljoen gulden gesproken. Ook mijn vrouw Lin Jaldati, de Joodse danseres en zangeres van jiddische liederen (wegens de Neurenbergse rassenwetten konden wij pas na de oorlog trouwen), onze toen eenjarige dochter en ik als "Kriegsdienstverweigerer" van de Duitse "Wehrmacht" hebben vanaf het najaar 1942 tot onze arrestatie in juli 1944 elke maand ons "salaris" op die manier ontvangen, als tegenprestatie gaven wij de inkomsten van onze illegale huisconcerten terug aan *De vrije Kunstenaar*. Dat betrekkelijk vele Joodse orkestleden de oorlog hebben overleefd, is kennelijk ook aan deze illegale organisatie te danken.

Nog een ander voorbeeld laat zien dat de moeilijkheden van het muzikaleven onder het hakenkruis niet alleen op grond van schriftelijke overleveringen begrepen kunnen worden. Op blz. 305 maakt P. M. op een pamflet van maart 1943 attent, waarin "enige oude Concertgebouww vrienden" oproepen "geen Mengelbergconcerten te bezoeken", omdat de dirigent Willem Mengelberg door zijn interview met de *Völkische Beobachter* van 5 juli 1940, waarin hij de wapenstilstand na de overval op Nederland "met champagne" gevierd had, bij een groot deel van zijn landgenoten een diepe teleurstelling, ja verontwaardiging uitgelokt had. Maar wat P. M. niet schrijft en wat ook nergens gedocumenteerd kon worden, is de bezoekersboycot in het begin van het seizoen 1941/42 in het Concertgebouw, waarop dit pamflet kennelijk zinspeelt. Toen namelijk de Joodse orkestleden niet meer mochten optreden was het ook de Joodse abonnees van de Woensdag - en Donderdagconcerten verboden het gebouw te bezoeken. Sommige van de niet-

Joodse abonnees hebben toen uit protest eveneens hun plaatsen betaald maar bleven thuis! Wat er in de hele geschiedenis van het Concertgebouworkest nog nooit gebeurd was, vond nu plaats: de zaal was enige malen half- of kwartleeg. Mijn oude vriend Haakon Stotijn, solohoboïst van het Concertgebouworkest – ik was gedurende enige tijd bij hem ondergedoken – vertelde toen, dat de meeste orkestleden deze gebeurtenis met leedvermaak hebben opgenomen. Ook dit was een klein voorbeeld van lijdelijk verzet tegen de dwang van de bezetter.

Tenslotte nog enkele opmerkingen over onjuiste formuleringen. Zo hebben de Verenigde Staten eind 1941 zich niet “in de oorlog gemengd” (blz. 204), maar Hitler heeft de VS na de Japanse overval op Pearl Harbour de oorlog verklaard. In 1938 “had zich de Anschluß” van Oostenrijk juist niet “al voltrokken”, het was een pure annexatie van een zelfstandig land. Tegengesproken moet ook worden, wat P. M. over de “Reichskommissar” Arthur Seyss-Inquart schrijft. Zij vermeldt alleen dat hij vóór zijn komst naar Nederland in mei 1940 als “een overtuigd Nazi” na de “Anschluß” van Oostenrijk “Reichsminister” en na de overval op Polen “Generalgouverneur” in Krakau geweest was. Verder beschrijft zij hem (blz. 140) als een “intelligent, maar gesloten en schuchter mens” met “een verfijnd gevoel voor toneel, maar meer nog voor muziek” en zegt ze dat hij veel begrip getoond heeft voor het muziekleven vooral in Den Haag. Dat mag allemaal wel waar zijn, maar P. M. rept er met geen woord over, dat Seyss-Inquart per slot van rekening verantwoordelijk was voor alle slachtoffers tijdens de bezetting, of zij gefusilleerd – zoals ook medewerkers van *De vrije Kunstenaar* –, gedeporteerd werden – waaronder ook Joodse orkestleden of vooral gedurende de laatste winter aan ondervoeding en ziektes stierven, zodat hij als een van de twaalf ergste oorlogsmisdadigers door het Neurenbergse Tribunaal ter dood veroordeeld werd. Dit oordeel werd op 16 oktober 1946 voltrokken.

Het boek van Pauline Micheels is een eerste poging het Nederlandse muziekleven tijdens de Duitse bezetting te analyseren. Het is een voortreffelijke grondslag voor verder wetenschappelijk onderzoek over de dramatische, tegenstrijdige gebeurtenissen van het muziekleven onder het hakenkruis.

Eberhard Rebling