



HAL
open science

“Übersetzen s’ aus Frankreich a Stuk ...”: Johann Nestroy ins Französische übersetzen und neu übersetzen

Marc Lacheney

► **To cite this version:**

Marc Lacheney. “Übersetzen s’ aus Frankreich a Stuk ...”: Johann Nestroy ins Französische übersetzen und neu übersetzen. *Moderne Sprachen*, 2019, 63 (1), pp.87-96. hal-02895611

HAL Id: hal-02895611

<https://hal.science/hal-02895611>

Submitted on 17 Jul 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MODERNE SPRACHEN

63.1 (2019)

Herausgeber:

Wolfgang GÖRTSCHACHER

Wolfgang PÖCKL

Redaktionsassistent:

Andreas SCHACHERMAYR

Redaktionsadresse:

Wolfgang Görtschacher, Universität Salzburg,
Fachbereich Anglistik und Amerikanistik, Unipark Nonntal,
Erzabt-Klotz-Str. 1, 5020 Salzburg, AUSTRIA

E-Mail: editors@modernesprachen.com

Website: www.modernesprachen.com

„Übersetzen s' aus Frankreich a Stuk ...“¹: Johann Nestroy ins Französische übersetzen und neu übersetzen

MARC LACHENY (Metz)

On the basis of a comparison between the various recent translations of Nestroy's plays into French, this paper presents a critical examination of the advantages, disadvantages and limitations of the different strategies adopted. Whatever method the translators or adapters adopt, they inevitably encounter the same difficulties, which may sometimes force them into free adaptation. Areas of difficulty include the wide range of linguistic registers deployed by Nestroy, reproduction of his wordplay and of the names of his characters, and the various musical numbers. In respect of the fidelity to the original to which the translator is bound to aspire and the greater liberties that the adapter can allow himself, the French versions have marked differences, which bear witness to the creativity of translators and adapters alike.

1. Einleitung

Lassen sich Johann Nestroys Possen überhaupt übersetzen bzw. neu übersetzen? Unter den zahlreichen Klischees, die Nestroys Rezeption begleiten oder prägen, steht die vermeintliche „Unübersetzbarkeit der Possen“ (Hein 1990: 129) an prominenter Stelle. Der berühmte österreichische Autor und Theaterkritiker Hans Weigel (1908-1991) – übrigens ein feiner Nestroykenner – warf schon in den 1960er Jahren die Frage einer intralingualen Übersetzung Nestroys auf:

Und so mag Nestroys Flucht in den Dialekt unbewußt von der Erkenntnis mitbestimmt worden sein, daß der in Wien geborene Dramatiker sich nur von der Vorstadt her vollendet ausdrücken kann – daß er die dichterische Größe erkaufen muß durch Beschränkung auf kleinsten Wirkungsbereich, durch die Gnade und den Fluch, unübersetzbar, nicht einmal ins Deutsche übersetzbar zu sein. (Weigel 1960: 76).

Dieses beharrliche Klischee der „Unübersetzbarkeit“ Nestroys wird schon durch Fakten widerlegt: Übersetzungen von Nestroys Possen gibt es bereits im 19. Jahrhundert. Schon von 1840 bis 1870 wird Nestroy ins Französische, Kroatische, Dänische, Russische oder Schwedische übersetzt; hinzu kommen dann Übersetzungen von Nestroys Stücken ins Ungarische, Italienische, Niederländische und sogar ins Japanische (wie auch im Falle Ferdinand Raimunds, dessen Gesamtwerk in japanischer Übersetzung vorliegt).

Nestroy ist bis jetzt eher selten ins Französische übersetzt worden. Im 19. Jahrhundert ist nur eine „Imitation“ bekannt: 1842 zogen die französischen „Vaudevillisten“ Mélesville und Carmouche aus Nestroys Posse *Zu ebener Erde und erster Stock* (1835) eine „comédie-vaudeville“ in zwei Akten, *Du haut en bas ou Banquiers et fripiers*, „imitée de l'allemand de Nestroy“.² In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts übersetzten Jean-Louis Besson und Heinz Schwarzinger,

¹ Vgl. HKA, hier Stücke 30: 556.

² Abdruck dieser Fassung in Stieg / Valentin 1991: 195-296.

die verdienstvollen Übersetzer der *Letzten Tage der Menschheit* von Karl Kraus ins Französische, 1985 den *Zerrissenen* (1844) von Nestroy unter dem Titel *L'Homme déchiré*, während Félix Kreissler, der ‚Pionier‘ der Austriazistik in Frankreich, sich um die französische Übersetzung von *Einen Jux will er sich machen* (*Une pinte de bon sang aux dépens d'autrui*) bemühte. Beide Titel erschienen bei den Presses Universitaires de Rouen als Spezialnummer der Reihe *France-Autriche* und wandten sich also sehr gezielt an eine Leserschaft, die sich bereits für Fragen der österreichischen Literatur interessierte. Die Übersetzung des *Jux* durch Félix Kreissler war übrigens das späte „Resultat“ der bis jetzt einzigen Tournee des Burgtheaters (1967), die Nestroy im Programm hatte (vgl. Lacheny 2009: 88-90). Während fast achtzig Possen Nestroys noch nicht übersetzt sind, verfügen wir dagegen über drei französische Übertragungen der „klassischen“ Posse *Der Talisman* (1840), die eine Reflexion zu Übersetzung und Neuübersetzung Nestroys ins Französische ermöglichen: es gibt zuerst eine unveröffentlichte Übersetzung von Catherine Creux (Creux 1994/95), welche sich bemühte, Nestroys Text möglichst „treu“ zu bleiben und etwa eine französische Sprache zu rekonstruieren, wie sie zur Zeit Nestroys üblich war; dann eine viel freiere Bearbeitung („adaptation“) ebendieser Übersetzung durch den Regisseur Stéphane Verrue (Nestroy 2002), die v. a. in Nordfrankreich (Arras, Béthune, Liévin, Valenciennes) und an der belgischen Grenze (Mouscron) erfolgreich aufgeführt wurde; schließlich eine zweite Bearbeitung der Nestroy'schen Posse durch Virginie Bauzou (Nestroy 2012), die bis jetzt noch nicht aufgeführt worden ist.

Hier möchte ich am Beispiel dieser französischen Übersetzungen und Bearbeitungen auf einige hervorstechende Herausforderungen der Nestroy-übersetzung (Sprache, Musik) insbesondere ins Französische verweisen.

2. Die Besonderheiten von Nestroys Sprache

Die italienische Germanistin und Übersetzerin Gabriella Rovagnati hat in einem Beitrag über die italienischen Übersetzungen von Nestroys *Zu ebener Erde und erster Stock* von der „sprachlichen Verantwortung“ gesprochen, „die ein Übersetzer gegen jedes beliebige Werk aufzubringen hat.“ (Rovagnati 2003: 150) Es steht in der Forschung tatsächlich fest, dass Nestroys spezifischer Umgang mit der Sprache die Hauptschwierigkeit darstellt, mit der jeder Übersetzer – in welcher Sprache auch immer – konfrontiert ist. Früh schon zeigte sich Nestroys sprachliche Vielschichtigkeit: Besonders in den späten 1830er und frühen 1840er Jahren finden sich in seinen Possen viele witzige Wortverdrehungen und -schöpfungen; auch werden allein durch die Sprache oft anschauliche Bilder geschaffen. Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts stellte der Satiriker Karl Kraus in der *Fackel* fest, dass Nestroy kein Dialektschriftsteller ist, genauer: dass sein Dialekt „Kunstmittel, nicht Krücke“ sei (Kraus 1912: 15). Dabei wies Kraus auf die Abweichung Nestroys von der Norm sowohl einer einheitlichen hochdeutschen Sprache als auch eines unreflektierten Dialekts hin. Im Essay

„Nestroy und das Burgtheater“ (1925) fügte er hinzu, indem er den Wiener Volksstückautor Ludwig Anzengruber (1839-1889) wortspielerisch desavouierte: „Nestroy, der kein österreichischer Dialektdichter, sondern ein deutscher Satiriker ist, ins Wienerische übersetzen heißt ihm eine Anzengrube graben.“ (Kraus 1925: 25) Charakteristisch hingegen ist Nestroys virtuoses Spiel mit verschiedenen Sprachregistern, das ständige Schwanken zwischen Hochsprache, Wiener Umgangssprache und Dialekt – ein Spiel, das u. a. der Erzeugung von Ironie und Verfremdung dient (Hunger 1999: 24). Außerdem arbeitet Nestroy mit Anspielungen auf die Klassiker und sorgfältig vorbereiteten aphoristischen Wendungen, die er dann in seine Stücke einbaute.

Zunächst muss hervorgehoben werden, dass die Übersetzung des *Zerrissenen* durch Jean-Louis Besson und Heinz Schwarzinger (Nestroy 1985) innerhalb der französischen Nestroyübersetzungen eine Sonderstellung einnimmt. Diese Übersetzer zeigen sich nämlich besonders aufmerksam im Hinblick auf das Spiel mit den Sprachregistern sowie auf „die Töne, den Rhythmus, den Atem, die Oralität, die Farben der Figuren“ (Schwarzinger 2012: 188), kurz: auf das eigentlich Theatralische (Sprechbarkeit, Theaterauglichkeit) an Nestroys Dramaturgie und auf die Besonderheiten seiner Schreibweise, die im Zeichen von Humor, Witz und Satire steht. Besson / Schwarzinger achten insbesondere auf die für Nestroy typische – psychologische, soziale, kulturelle, ja politische – Ausdifferenzierung der Figuren durch die Sprache. Ihre Übersetzung des *Zerrissenen* zeugt folglich von einer durchgehenden Berücksichtigung der Stilbrüche (Scheichl 1991: 122-130) und des Spiels Nestroys mit den verschiedenen Sprachniveaus. Der Schlosser Gluthammer sagt z. B. bei Nestroy mehrmals „Im Verlauf der Begebenheiten wird das alles klar werden.“ (HKA Stücke 21: 30 f.) – ein Satz, der im Gegensatz zu seiner gewöhnlichen Ausdrucksweise steht und ebenso falsch klingt wie in der französischen Übersetzung von Besson / Schwarzinger: „Au fil de l’histoire les événements parleront d’eux-mêmes.“ (Nestroy 1985: 13 f.) Die Szene II, 3 enthält auch eine Stelle, die an den Dialekt grenzt und die Übersetzer vor ein ganz konkretes Problem stellt:

LIPS (*ganz bäurisch*). Ich hab d’ Mili einig’führt.

KRAUTKOPF. Bei wem war er denn?

LIPS (*grob*). Wo werd ich denn g’wesen sein? Bei ein’ Miliweib.

KRAUTKOPF (*über Lips’ Ton aufgebracht*). Wie red’t er denn mit mir?

LIPS. G’rad so, wie ich mit mein’ Miliweib g’red’t hab. (HKA Stücke 21: 60)

DE LA HUPPE (*tout à fait paysan*) – C’est moé qui livrions l’lait.

CABOCHARD – Chez qui il était ?

DE LA HUPPE (*grossier*) – Où est-ce que j’aurions ben pu être, chez la crémière, pardi.

CABOCHARD (*offusqué par le ton de de la Huppe*) – Mais comment est-ce qu’il me parle ?

DE LA HUPPE – Vertuchou, tout comme j’parlions à ma crémière. (Nestroy 1985: 42)

Diese Stelle zeigt, dass es durchaus möglich ist, den Nestroy'schen Dialog zu übersetzen. Die Schwierigkeit eines solchen Unternehmens liegt – wie gesagt – vor allem in dem spielerischen Nach- und Nebeneinander von vielen Stilen, das für Nestroys Komik bezeichnend ist. Angesichts jener generellen Schwierigkeit, die sprachlichen bzw. dialektalen Nuancen und Varietäten in Nestroys Stücken zu übertragen, sieht man hier ziemlich deutlich, dass die Übersetzer (wie C. Creux in ihrer Übersetzung des *Talisman*) sich bemüht haben, Nestroys charakteristisches Spielen mit den Sprachregistern zu rekonstruieren, statt die mundartlich gefärbten und/oder umgangssprachlichen Stellen in einem französischen Dialekt wiederzugeben, was Nestroy wiederum zu einer „Lokalerscheinung“ bzw. zu einem „Wiener Dialektdichter“ gemacht hätte. Wenn sie mit solchen Schwierigkeiten konfrontiert sind, versuchen Besson / Schwarzinger die Schreibverfahren zu rekonstruieren, aus denen die Theatralität des Nestroy'schen Textes entsteht. Ein schönes Beispiel für diese Übersetzungsmethode bildet die Übertragung des Dialogs zwischen Kathi und Gluthammer in *Der Zerrissene*, Szene I, 3: Gluthammers Satz „Nehmen Sie's nicht übel, aber wenn ein Schlosser in die Aufwallung kommt –“ (HKA Stücke 21: 32) wird durch „Ne m'en veuillez pas, quand un serrurier sort de ses gonds“ (Nestroy 1985: 15) übersetzt. Hier wird Nestroys charakteristischer Stilbruch („Aufwallung“ entspricht überhaupt nicht Gluthammers gängigem – grobem – Sprachniveau) durch ein Spiel mit dem Ausdruck „sortir de ses gonds“ ‚übersetzt‘, der die Komik des Originals durch die Hinzufügung eines Wortspiels verstärkt und zugleich auf die Berufswelt des Schlossers verweist. Dieses für Nestroy typische Spiel am Sprachmaterial und das Wechselspiel von kontrastierenden Sprachebenen kann bis zur Prägung von Wortspielen oder Neologismen führen, die im Original nicht unbedingt standen, wie in der Szene II, 1 des *Zerrissenen*, wo Krautkopf sagt: „Kraut und Ruben werfeten s' untereinand' als wie Kraut und Ruben!“ (HKA Stücke 21: 57) Die Übersetzer entscheiden sich hier für einen Neologismus mit komischer Wirkung: „Je finirai par leur topinambourer le rutabaga!“ (Nestroy 1985: 39)

Schon hier wird ein ganz spezifisches Problem der Nestroy-Übersetzung überhaupt aufgeworfen: das Nachdichten des Nestroy'schen Sprachwitzes, d. h. seines Humors und seines kreativen Spiels mit der Sprache, das insbesondere in der Polysemie der Wörter, in den zahlreichen Wortschöpfungen und Wortspielen zum Ausdruck kommt. Es geht hier natürlich nicht darum, alle von Nestroy geprägten Wortspiele wiederzugeben, sondern sich einen Sprachgestus anzueignen, der eben auf dem Spiel mit der Sprache beruht: „Die einzelnen Wortspiele dürften nicht alle reproduzierbar sein, wohl aber die Tatsache des ständigen Spiels mit der Sprache und das unterschiedliche Verhältnis der Personen zur Sprache.“ (Yates 1984/85: 25) Wenn man sich die verschiedenen französischen Übersetzungen bzw. Bearbeitungen anschaut, scheinen diese nicht selten auf praktische Unmöglichkeit zu stoßen, z. B. wenn Nestroy mehrdeutige Wörter verwendet – wie „Verweser“ im Sinne entweder von ‚Stellvertreter‘ oder von

‚Verderber‘ in der berühmten Szene zwischen Titus und Frau von Cypressenburg im *Talisman* (II, 17), in der Titus auf die Frage nach dem Beruf seines Vaters antwortet: „er ist Verweser seiner selbst“; hier behalten Creux und Verrue die Bedeutung von ‚Verderber‘ (‚corrupteur‘) bei, wobei Nestroys Wortspiel verloren gehen muss. Das zugleich einen Neologismus und ein Wortspiel enthaltende Wort „millionärrisch“ im selben Stück (Titus: „millionärrische Gewinnvermehrungspassion“, I, 17) erweist sich auch als schwer übersetzbar, denn der Übersetzer muss sich in einem solchen Fall für eine Bedeutung auf Kosten der anderen entscheiden. Ähnlich verhält es sich bei einer Wortverdrehung wie „Talisman“ / „Talisweib“ (*Der confuse Zauberer*, 1832, I, 16), die ins Englische („talisman“ / „taliswoman“) übertragen werden könnte, nicht aber ins Französische. Wenn bei Nestroy aber „nur“ Neologismen (vgl. Hunger 1999) – d. h. ohne Spiel mit der Polysemie – vorkommen, werden sie oft durch französische Neologismen übersetzt, etwa das aus dem Französischen geprägte Wort „antichambrisch“ (II, 10), das bei Creux zu „antichambré“ (34) wird, was – durch die Kreativität der Übersetzerin – auch die semantischen Möglichkeiten der Zielsprache erweitert.

Eines der spezifischen Probleme, vor dem jeder Nestroy-Übersetzer steht, sind schließlich in nicht geringem Maße die Figurennamen. Gabriella Rovagnati empfiehlt in diesem Punkt eine pragmatische Lösung: „Zwischen den Extremen einer akribischen Übersetzung der Namen hie und ihrem Beibehalten dort erscheint es mir sinnvoller, je nach Fall Kompromisse zu schließen.“ (Rovagnati 2003: 156) Anders ausgedrückt: Zwischen wortwörtlicher Übersetzung und unveränderter Wiederaufnahme im Zieltext sollte ein dritter, funktionaler „Weg“ gefunden werden. Das Problem besteht in dem Fall darin, wenn nicht Äquivalenzen (ein in der heutigen Übersetzungswissenschaft zu Recht umstrittener Begriff), so doch auch im Französischen ‚sprechende‘ Namen (Walla 1984/85) zu finden, die über Familiennamen hinaus etwas über Eigenschaften und/oder Herkunft der Betreffenden sagen; selten ist der sprechende Berufsname positiv gewertet, häufig ist auch Ironie im sprechenden Namen eingeschlossen. Übersetzer und Bearbeiter treffen hier ganz unterschiedliche Entscheidungen. Besson / Schwarzinger („Stifler“, „Spornier“ und „Wixer“, Lips‘ Freunde, werden in ihrer Übersetzung zu „Labotte“, „Lacire“ und „Labrosse“), Creux und Verrue entscheiden sich für eine Übertragung ins Französische, während andere (Kreissler, Bauzou) die Figurennamen in ihrer Urform beibehalten. Als Beispiel seien hier die französischen Übertragungen des *Talisman* zitiert: „Titus Feuerfuchs“ (ein sprechender Name, der sowohl auf eine Haarmode mit kurzen Haaren nach der Büste des römischen Kaisers Titus als auch – als Synekdoche – auf das ungestüme und listige Temperament der Figur hinweist) wird von Verrue übersetzt mit „Titus Goupiflambard“. *Goupil* (< vulgärlat. vulpiculus) ist ein altes französisches Wort, das im 12. Jahrhundert durch den *Roman de Renart* (dessen Titelfigur *Renard le goupil* ist) von *renard* („Fuchs“) verdrängt wurde; „flambard“ anderer-

seits (die Idee des ‚Feuers‘) deutet klar und deutlich auf Titus‘ Haarfarbe und Charakter hin. Creux entscheidet sich ihrerseits nur für „Titus Legoupil“, eine inhaltlich zwar durchaus akzeptable Übersetzung, die das Bild des Feuers aber doch etwas verharmlost. Was die anderen Namen angeht, bleibt Creux wie so oft näher an Nestroys Text: Salome Pockerl übersetzt sie etwa genau mit „Salomé dindon“ (d. h. ‚Salome Truthahn‘), während Verrue nur mit „Salomé“ übersetzt; der grobe „Plutzerkern“ (d. h. ‚Kürbiskern‘, nachdem Nestroy vorher „Krauthapel“, also ‚Krautkopf‘, erwogen hat) wird zu „Pépin de courge“ bei Creux und bloß zu „Courge“ (also ‚Kürbis‘) bei Verrue. Schließlich lässt Creux den Namen „Marquis“ („Leduc“, d. h. ‚Herzog‘, in der französischen Vorlage von Dupeuty und de Courcy) unverändert, während Verrue hier auf „Leduc“, also auf den Namen der Vorlage, zurückgreift.

Auf diesen drei Ebenen – Sprachregister, Sprachkomik, Figurennamen – stellen sich für den Übersetzer / Bearbeiter gewaltige Probleme, aber genau da tut sich ihnen zugleich auch ein Raum auf, in dem sie ihre ganze Schöpfungskraft an den Tag legen können, was auch für die Übertragung der Musikeile gilt.

3. „Wir werden seiner Botschaft den Glauben nicht deshalb versagen, weil sie ein Couplet war.“ (Kraus 1912: 4): die Übertragung der Couplets

Was die Übertragung der Couplets und musikalischen ‚Einlagen‘ Nestroys (Hein 1991) angeht, die den ‚gesprochenen‘, dialogischen Teil der Possen ergänzen, lässt Bauzou diese Musikalität in ihrer Adaption des *Talisman* zum großen Teil weg. Wenn man an der Relevanz zweifeln darf, die Quodlibets beizubehalten (vgl. Yates 1984/85: 28), scheint der Verzicht auf die Couplets aber um so bedauerlicher, als diese Stellen eine entscheidende (sowohl strukturelle als auch dramaturgische) Funktion erfüllen als Momente, wo Nestroy durch seine ‚gesungenen‘ Satire die unaustilgbaren Schwächen und Kleinlichkeiten seiner Zeitgenossen massiv anprangert: „Demonstriert wird die Verbindung von Skepsis, humoristischer Resignation, heiter-distanzierendem Einverständnis, aber auch von Negation als Erkenntnisgrund.“ (Hein 1991: 62) Hinzu kommt, dass im Vergleich zu den Dialogstellen die Nestroy’schen Couplets relativ leicht zu übersetzen seien: „What may at first seem surprising is that, other than the usual problems of regular verse where both metre and rhyme-scheme have to be preserved, the Couplets are relatively easy to translate.“ (Yates 1982: 254)

Besson / Schwarzinger liefern dafür die Probe aufs Exempel und bleiben bei diesen gesungenen Teilen in ihrer Übersetzung des *Zerrissenen* sehr nahe am Originaltext:

Ich hab vierzehn Anzüg‘, teils licht und teils dunkel,
Die Frack‘ und die Pantalon, alles von Gunkel,
Wer mich anschaut, dem kommet das g‘wiß nicht in Sinn,

Daß ich trotz der Garderob' ein Zerrissener bin.
Mein Gemüt is zerrissen, da is alles zerstückt,
Und ein z'riss'nes Gemüt wird ein' nirgends geflickt.
Und doch – müßt' i erklär'n wem den Grund von mein Schmerz,
So stundet ich da als wie 's Mandl beim Sterz;
Meiner Seel', 's is a fürchterlichs G'fühl,
Wenn man selber nicht weiß, was man will. (HKA Stücke 21: 34)

Je possède quinze complets dans les tons les plus fous
Des habits, des chemises sur mesure d'chez Patou
Mais tous ceux qui m'admirent n'auraient jamais idée
Qu'malgré ma garde-robe, j'suis un homme déchiré.
Oui j'ai l'âme déchirée, j'ai beau être grand seigneur
Pour une âme déchirée il n'est point de tailleur.
Si d'ma mauvaise humeur je dois dire la raison
J'en suis bien incapable et j'ai l'air d'un grand – sans façon ;
Sentiment déchirant et affreux
Quand soi-même on n'sait pas ce qu'on veut ! (Nestroy 1985: 16)

In Creux' und Verrues Übertragungen des *Talisman* lassen sich ähnliche Phänomene feststellen. Es ist eigentlich kein Zufall, da Verrue sich in seiner Adaption des Stückes meistens an Creux' Vorschläge gehalten hat, die sich ihrerseits auf Mathias Spohrs gründliche Arbeit an den Nestroy'schen Partituren (Spohr 1991-1998) gestützt hatte.

Solche Beispiele zeigen, dass eine Übertragung der Nestroy'schen Couplets in einer Form, die Übersetzung und Adaption miteinander verbindet, durchaus möglich ist, wenn der Übersetzer oder Bearbeiter sich bemüht, sowohl das allgemeine Thema oder Argument der Strophe (hier die ‚Zerrissenheit‘ der Figur) als auch die Metaphern und die ‚akustische Maske‘ des Originals wiederherzustellen, d. h. Rhythmus und Versmaß oder einfach die musikalische Form der Nestroy'schen Verse – etwa der Endreime – zu rekonstruieren. Wo Auslassungen und eine gewisse inhaltliche (lexikalische, semantische) Entfernung vom Original um der Form willen anzutreffen sind, muss diese Distanz zum Original durch die Schöpfungskraft der Übersetzer / Bearbeiter kompensiert werden – etwa an dieser Stelle (*Der Talisman*, I, 1), wo Verrue als bewusster Bearbeiter Reimschema und Rhythmus des Nestroy'schen Textes beibehält, den Inhalt aber fast komplett verändert:

DIE MÄDCHEN. Aum Nachkirtag tanzt man schon in aller Fruh
Dort kommen die Purschen und hohl'n uns dazu.
DIE BAUERNPURSCHEN. Wo bleibts denn? 's laßt keine sich seh'n, das is schön,
Aum Tanzbod'n thut's drüber und drunter schon geh'n.
DIE MÄDCHEN. Wier sind schon bereit.
DIE BAUERNPURSCHEN. So kommts, es is Zeit. (HKA Stücke 17/I: 7)

LES FILLES. C'est nous les plus belles paysannes du canton,
Prêtes pour la kermesse, mais où sont les garçons ?
LES GARÇONS. Coucou, on est là, on est beaux comme des rois,
Et aussi fins prêts, venez donc dans nos bras !
LES FILLES. La kermesse commence !
LES GARÇONS. Préparons la danse !³ (Nestroy 2002: 11)

4. Fazit

Bei den verschiedenen Bearbeitungen und Übersetzungen von Nestroys Possen ins Französische stellt sich die Frage nach einem ausgewogenen Verhältnis zwischen einer genauen bzw. quasi wortwörtlichen Textübersetzung einerseits (charakteristisch bei Creux) und einer freieren Fassung, ja Adaption andererseits (etwa bei Verrue und Bauzou). Die Analyse der ausgewählten Beispiele hat zu zeigen versucht, dass eine Überwindung des rigiden, oft irreführenden und in mancher Hinsicht schematischen Gegensatzes zwischen ‚Übersetzung‘ und ‚Adaption‘ oder ‚Bearbeitung‘ nötig ist, um der Übertragung der Nestroy'schen Possen gerecht zu werden. Im besonderen Falle Nestroys, dessen Stücke auf der Verbindung von Spiel und Satire, Sprachkomik und Possensituationen beruhen, scheint eine sowohl freie und kreative wie auch genaue Übertragung geeignet, die die Rekonstruktion nicht nur eines Textes bzw. eines (idealen) Sinns, sondern auch der Potentialitäten dieses Werkes und deren Wirkung auf den Leser und Zuschauer berücksichtigt (Besson / Schwarzingler 2006: 140). Dies scheint bloß durch die Rekonstruktion eines Schreibgestus möglich, in dem das ständige Spiel mit den Sprachniveaus eine zentrale Rolle spielt.

In Frankreich – wie in den meisten nicht deutschsprachigen Ländern – bleibt Nestroy ein in der Öffentlichkeit so gut wie völlig unbekannter Autor, mit dem sich nicht einmal die französische Germanistik intensiv beschäftigt hat und beschäftigt. Henk J. Konings Feststellung „Nestroy wird nur selten gespielt und ist heute kaum über Germanistenkreise hinaus bekannt“ (Koning 2005: 115) trifft leider noch perfekt auf die heutige Situation in Frankreich zu, und Nicht-Deutschsprachige müssen sich mit einer dürftigen und schwer zugänglichen Anzahl von Übersetzungen begnügen. Noch etwa achtzig Possen Nestroys bleiben bis heute unübersetzt. Nur eine fruchtbare Teamarbeit könnte – natürlich in Form einer Auswahlgabe, die sich vorwiegend auf die „klassischen“ Possen konzentriert – dem Abhilfe schaffen. Es ginge dann darum, französisch- und deutschsprachige Übersetzer miteinander zu verbinden, die sich der Besonderheiten des ‚österreichischen‘ Deutsch im 19. Jahrhundert bewusst sind, aber auch Theaterleute (Schauspieler, Regisseure wie Stéphane Verrue) für dieses Projekt zu gewinnen, damit das Theatralische dabei nicht vernachlässigt wird, denn: „If Nestroy is too complex a linguistic artist to be translated per-

³ Andere Beispiele werden diskutiert in Lacheny 2007 und 2012.

fectly, he is yet too important and enjoyable a dramatist for us not to translate him at all.“ (Yates 1982: 248)

Man darf sich von den veröffentlichten Übersetzungen Nestroys ins Französische erhoffen, dass sie zu einer intensiveren Beschäftigung mit Nestroys Werk in Frankreich beitragen und Regisseure zu Neuinszenierungen anregen. Wie es Titus Feuerfuchs ausdrückt: „Wirklichkeit is immer das schönste Zeugnis für die Möglichkeit.“ (*Der Talisman*, III, 18)

5. Bibliographie

- Besson, Jean-Louis / Schwarzinger, Heinz (2006): En traduisant *Les Derniers Jours de l'humanité*. In: *Agone* 35-36: 135-140.
- Creux, Catherine (1994/95): *Johann Nestroy, Le Talisman, farce avec chants en trois actes, essai de traduction*. Mémoire de maîtrise. Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, UFR d'Études théâtrales.
- Hein, Jürgen (1990): *Johann Nestroy*. Stuttgart: Metzler.
- (1991): „Gesungene Philosophie“. Aspekte des Nestroyschen Coupletwerks. In: Gerald Stieg / Jean-Marie Valentin (Hgg.): *Johann Nestroy 1801-1862. Vision du monde et écriture dramatique*. Asnières: PIA, 61-74.
- Hunger, Herbert (1999): *Das Denken am Leitseil der Sprache. Johann Nestroys geniale wie auch banale Verfremdungen durch Neologismen*. Wien: Verlag der Akademie der Wissenschaften.
- Koning, Henk J. (2005): *De Boze Geest Lumpazivagabundus* oder von der (Un)übersetzbarkeit einer Nestroy'schen Zauberposse. In: *Nestroyana* 25: 115-126.
- Kraus, Karl (1912): Nestroy und die Nachwelt. Zum 50. Todestage. In: *Die Fackel* 349/350: 1-23.
- (1925): Nestroy und das Burgtheater. In: *Die Fackel* 676/678: 1-40.
- Lacheny, Marc (2007): Von einer Lachkultur zur anderen (und retour). Zwei Übersetzungen von Nestroys *Talisman* ins Französische. In: *Nestroyana* 27: 40-51.
- (2009): Nestroy in Frankreich. Zur Rezeption seiner Stücke auf den französischen Bühnen vom Anfang des 20. Jahrhunderts bis heute. In: *Nestroyana* 29: 87-98.
- (2012): Comment traduire Nestroy ? Les transpositions françaises de ses pièces, de *L'Homme déchiré* (Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzinger, 1985) au *Talisman* (Virginie Bauzou, 2012). In: *Austriaca* 75: 131-153.
- Nestroy, Johann (1977-2010): *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe* (= HKA). Hg. von Jürgen Hein / Johann Hüttner / Walter Obermaier / W. Edgar Yates. 51 Bände. Wien: Jugend & Volk / Deuticke.
- (1985): *L'Homme déchiré* (trad. Besson / Schwarzinger); *Une pinte de bon sang aux dépens d'autrui* (trad. Félix Kreissler). Rouen: Presses Universitaires de Rouen.
- (2002): *Le Talisman*. Adaptation et mise en scène de Stéphane Verrue d'après une traduction de Catherine Creux. Lille: Éditions La Fontaine avec vue sur la mer.
- (2012): *Le Talisman*. Adaptation de Virginie Bauzou. Préface de Marc Lacheny. Paris: Éditions de l'Amandier.
- Rovagnati, Gabriella (2003). Launen des Einfalls. Die italienischen Übersetzungen von Nestroys *Zu ebener Erde und erster Stock*. In: *Nestroyana* 23: 149-157.

- Scheichl, Sigurd Paul (1991). Schlummer und Roßschlaf. Beobachtungen zum Stilbruch bei Nestroy. In: Gerald Stieg / Jean-Marie Valentin (Hgg.): *Johann Nestroy 1801-1862. Vision du monde et écriture dramatique*. Asnières: PIA, 119-130.
- Schwarzinger, Heinz (2012): Entretien inédit avec Heinz Schwarzinger. In: *Austriaca* 75: 185-196.
- Spoehr, Mathias (Hg.) (1991-1998): *Nestroy-Bühnenmusik*. 5 Bände. Wien: Theater-Verlag Eirich.
- Stieg, Gerald / Valentin, Jean-Marie (Hgg.) (1991): *Johann Nepomuk Nestroy 1801-1862. Vision du monde et écriture dramatique*. Asnières: PIA.
- Walla, Fred (1984/85): Weinberl, Knieriem und Konsorten. Namen kein Schall und Rauch. In: *Nestroyana* 6: 79-89.
- Weigel, Hans (1960): *Flucht vor der Größe*. Wien: Wollzeilen-Verlag.
- Yates, W. Edgar (1982): Let's Translate Nestroy. In: *Forum for Modern Language Studies* 18: 247-257.
– (1984/85): Kann man Nestroy ins Englische übersetzen? In: *Nestroyana* 6: 24-29.