HAL
open science

Von einer Lachkultur zur anderen (und retour): Zwei Übersetzungen von Nestroys Talisman ins Französische

Marc Lacheny

To cite this version:

Marc Lacheny. Von einer Lachkultur zur anderen (und retour): Zwei Übersetzungen von Nestroys Talisman ins Französische. Nestroyana : Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, 2007, 27 (Heft 1/2), pp.40-51. hal-02955533

HAL Id: hal-02955533

https://hal.science/hal-02955533v1

Submitted on 5 Oct 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.

Marc Lacheny

Von einer Lachkultur zur anderen (und retour): Zwei Übersetzungen von Nestroys *Talisman* ins Französische[1]

Nestroy ist bis jetzt viel zu selten ins Französische übersetzt worden: 1842 veröffentlichten Mélesville und Carmouche eine „comédie-vaudeville" in zwei Akten: *Du haut en bas ou Banquiers et fripiers* („imité de l'allemand" nach Johann Nestroys *Zu ebener Erde und erster Stock*).[2] Fast anderthalb Jahrhunderte später, 1985, sind *Der Zerrissene* (unter dem Titel *L'Homme déchiré*, Übersetzung von Jean-Louis Besson und Heinz Schwarzinger, die erfolgreichen und verdienstvollen Übersetzer der *Letzten Tage der Menschheit* von Karl Kraus ins Französische)[3] und *Einen Jux will er sich machen* (unter dem Titel *Une pinte de bon sang aux dépens d'autrui*, Übersetzung von Félix Kreissler) als Spezialnummer der Zeitschrift *France-Autriche* erschienen.[4] Es handelte sich also um Übersetzungen, die sich an eine gezielte Leserschaft wandten, welche an Fragen der österreichischen Literatur interessiert war. Die Übersetzung des *Jux* war übrigens das „Ergebnis" der bis jetzt einzigen Tournee des Burgtheaters in Paris, die Nestroy im Programm hatte. Außerdem gibt es eine zweite Übersetzung des *Jux* ins Französische, genauer gesagt: eine freie Bearbeitung nach Nestroys Stück. Diese Übertragung von Kurt Werner mit dem Titel *Il voulait seulement faire une blague*[5] ist aber fast nur im österreichischen Kulturinstitut in Paris zugänglich. Zweites Problem: Es handelt sich um eine (auch im Französischen) bei weitem nicht fehlerfreie Fassung.

Was den *Talisman* angeht, so haben wir es mit zwei Übertragungen zu tun, die eng miteinander verbunden sind: zunächst mit einer schwer zugänglichen Rückübersetzung des Stückes ins Französische von Catherine Creux,[6] welche sich bemühte, Nestroys Text möglichst ‚treu' zu bleiben und etwa eine französische Sprache zu rekonstruieren, wie sie zur Zeit Nestroys üblich war; dann

1 Der vorliegende Aufsatz ist die überarbeitete Fassung eines Vortrags, der am 3. Juli 2006 bei den 32. Nestroy-Gesprächen in Schwechat gehalten wurde.

2 Abdruck dieser Fassung in: *Johann Nestroy 1801–1862. Vision du monde et écriture dramatique*, hg. von Gerald Stieg et Jean-Marie Valentin, Asnières 1991, S. 195–296.

3 Karl Kraus, *Les derniers jours de l'humanité*, Marseille 2005.

4 Johann Nestroy, *L'Homme déchiré*, traduction de Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzinger, et *Une pinte de bon sang aux dépens d'autrui*, présentation et traduction de Félix Kreissler, numéro spécial de la revue *France-Autriche* (n° 5), Rouen 1985.

5 Johann Nestroy, *Il voulait seulement faire une blague*, texte librement adapté par Kurt Werner, Alfortville 2002.

6 Catherine Creux, Johann Nestroy, *Le Talisman*, farce avec chants en trois actes, essai de traduction, mémoire de maîtrise, université Paris III–Sorbonne Nouvelle, UFR d'Etudes théâtrales 1994–1995.

gibt es eine nach mehrmaligen Inszenierungen veröffentlichte Bearbeitung („adaptation") Stéphane Verrues[7] – eben nach der Übersetzung von Creux –, die sich von Nestroys Text viel mehr entfernt, vor allem in Richtung einer „Vaudevillisierung" Nestroys. Hier ist daran zu erinnern, dass Nestroy gerade als Vorlage für seinen eigenen Text ein französisches Vaudeville (*Bonaventure* von Dupeuty und de Courcy aus dem Jahre 1840) benutzt hatte.

Kein Zufall ist es dann, dass wegen dieser grundverschiedenen Übersetzungsmethoden die beiden Endprodukte radikal voneinander abweichen. Der Übersetzer bzw. Bearbeiter Stéphane Verrue wirkte 2002 auch als Regisseur. In diesem Jahr wurde das Nestroy'sche Stück in Verrues Bearbeitung etwa 25 Mal erfolgreich gespielt und erhielt sogar das „coup de cœur ADAMI", eine nicht unbedeutende Anerkennung in Frankreich im Bereich des künstlerischen Schaffens. *Le Talisman* ist in erster Linie in Nordfrankreich (Arras, Béthune, Liévin, Valenciennes) und sogar an der belgischen Grenze (Mouscron), aber auch in den Pariser Vororten (Combs-la-Ville, Rungis) und in Angoulême aufgeführt worden.[8]

Der Aufsatz wird zuerst allgemeine Probleme (vor allem sprachlicher Natur) der Nestroy-Übersetzungen am Beispiel des *Talisman* behandeln. Von diesem Hintergrund ausgehend werde ich dann die zwei Übertragungen miteinander vergleichen, um Vor- und Nachteile derselben herauszuarbeiten.

1. Probleme sprachlicher Natur

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."[9] Nestroys einzigartige Sprache ist natürlich das Hauptproblem, mit dem jeder Übersetzer, in welcher Sprache auch immer, konfrontiert ist.

Karl Kraus brachte diese Frage des durchaus eigentümlichen Nestroy'schen Sprachgebrauchs erstmals in ‚Nestroy und die Nachwelt' folgenderweise knapp zum Ausdruck: „Anzengrubers und seiner Nachkommen Wirkung ist von der Gnade des Dialekts ohne Gefahr nicht loszulösen. Nestroys Dialekt ist Kunstmittel, nicht Krücke. Man kann seine Sprache nicht übersetzen, aber man könnte die Volksstückdichter auf einen hochdeutschen Kulissenwert reduzieren."[10] Dabei wies Kraus auf die Abweichung Nestroys von der Norm sowohl einer einheitlichen hochdeutschen Sprache als auch des Dialekts (mit dem Anzengruber hier assoziiert wird) hin. Im Anschluss an dieses 1912 in ‚Nestroy und die Nachwelt' formulierte theoretische Gebot widersetzte sich Kraus 1925 in

7 Johann Nestroy, *Le talisman*, adaptation et mise en scène de Stéphane Verrue d'après une traduction de Catherine Creux, Lille 2002.
8 Telefonische Mitteilung Stéphane Verrues.
9 Gabriella Rovagnati, ‚Launen des Einfalls. Die italienischen Übersetzungen von Nestroys *Zu ebener Erde und erster Stock*', *Nestroyana* 23 (2003), S. 150.
10 *Die Fackel* 349–350 (Mai 1912), S. 15.

‚Nestroy und das Burgtheater' dem Versuch seines Biographen und bisherigen Freundes Leopold Liegler, Nestroys Sprache ins Wienerische zu „übersetzen".[11]

Es stellt sich also zuerst das Problem der Wiedergabe der verschiedenen Sprachregister bei Nestroy und der „Besonderheiten seiner Sprache",[12] die weder mit rohem Dialekt noch mit einer einheitlichen deutschen Sprache zu verwechseln ist, da sie eben auf dem Wechselspiel zwischen dialektal gefärbter Sprache (oft künstlerisch modifiziert), wienerischer Umgangssprache, Hochdeutsch (oft mit parodierender Funktion) und auch Bühnendeutsch beruht.[13] Der Übersetzer steht also vor dem schwierigen Problem, diese extrem breite und reiche Palette der stilistischen Mittel und Sprachebenen wiederzugeben, die das soziale Niveau und/oder den Charakter, z. B. die Geschicklichkeit bzw. Durchtriebenheit (etwa Titus' im *Talisman* oder Nebels in *Liebesgeschichten und Heurathssachen*) der verschiedenen Gestalten auch spiegeln soll. Nestroys Figuren haben ein sehr unterschiedliches Verhältnis zur Sprache, und dies sollte der Übersetzer möglichst sorgfältig zu beachten versuchen, um so mehr als die augenfällige Vielfalt der Stile im *Talisman* eine besonders wichtige Rolle spielt. Mautner schrieb dazu: „Frau von Cypressenburg spricht geziert-‚literarisch', die Kammerfrau Constantia hochdeutsch, die Gärtnerin Flora österreichisch-mundartlich, der schlecht behandelte, aber scheinhaftes Getu durchschauende Gartenknecht Plutzerkern mundartlich-vulgär mit sarkastischer Tönung."[14]

Wie überwinden nun die französischen Übersetzer solche sprachlichen Schwierigkeiten?

Ein schönes Beispiel für die in diesem Fall besonders schwierige „Aufgabe des Übersetzers" (nach Walter Benjamins Ausdruck) bildet die vierzehnte Szene des 1. Aktes. Der Kontrast der Sprachebenen zwischen Titus' sprachlichem Dünkel („nolensvolens Leidenschaft", *Stücke 17/I*, 20/36) und quasi hochdeutscher Lyrik („Und der Weg von Freundschaft bis zur Liebe is eine blumenreiche Bahn", 21/3 f.) einerseits und Salomes stark mundartlich gefärbter Sprache

11 Siehe *Die Fackel* 676–678 (Januar 1925), S. 24–28.

12 Gerald Stieg, ‚Übersetzen als Prozeß der Ent- und Aufwertung', *Nestroyana* 23 (2003), S. 141.

13 Dieses Wechselspiel in den Sprachregistern hat Sigurd Paul Scheichl genau analysiert, z. B. in: ‚Schlummer und Roßschlaf. Beobachtungen zum Stilbruch bei Nestroy', in: Stieg/Valentin 1991 (Anm. 2), S. 119–130. Dass Tom Stoppard nicht versucht, Nestroys charakteristisches Spielen mit den verschiedenen Sprachniveaus wiederzugeben, gehört zu den Gründen, aus denen W. E. Yates seine Komödie *On the Razzle* (1981) nicht als Übersetzung, sondern als freie Bearbeitung von *Einen Jux will er sich machen* einstuft (W. E. Yates, ‚Let's translate Nestroy', *Forum for Modern Language Studies* 18 [1982], S. 247–257, hier S. 249). Siehe auch Kari Grimstad, ‚Nestroy in English', in: *Momentum dramaticum. Festschrift for Eckehard Catholy*, hg. von Linda Dietrick und David G. John, Waterloo 1990, S. 443, die allgemeiner in ihrem Aufsatz einen sehr gründlichen und überzeugenden Überblick über Nestroys Übersetzungen ins Englische bietet.

14 Franz H. Mautner, ‚Nestroy. *Der Talisman*', in: *Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart*, hg. von Benno von Wiese, 2 Bde., Düsseldorf 1958, Bd. 2, S. 23–42, hier S. 33.

(„Na, jetzt so weit hab ich noch gar nit denckt“, 21/5) andererseits ist hier zunächst einmal deutlich markiert, bevor Salome sich dem Sprachniveau Titus' anzupassen versucht, um sich ihm gleichzusetzen: „Ah, nein, es gibt Gedanken für die man den Zoll mit der Herzensruh bezahlt“ (21/7 f.).

Diese Stelle erinnert übrigens in mancher Hinsicht an den Dialog zwischen Faust und Helena im 3. Akt von Goethes *Faust II*, wo Helena Fausts Stil zu verwenden beginnt, so dass das Sprachspiel sich schnell als erotisches Spiel enthüllt.[15] Jene Szene, die die Einheit zwischen Ästhetik und Erotik nicht nur zeigt, sondern auch exemplarisch ins Werk setzt, hat übrigens Kraus' erotische Theorie des Reims zutiefst beeinflusst.[16] Diese Identität zwischen Ästhetik und Erotik spielt auch eine nicht unbedeutende Rolle in ‚Nestroy und die Nachwelt', wo Kraus von Nestroys „sprachverbuhlte[m] Humor“ spricht.[17] Nun scheint mir dieser erotische Sprachwechsel z. B. bei Verrue interessant wiedergegeben zu werden:

TITUS Et Titus serait réduit à un seul objet, obligé de s'enflammer pour une passion bon gré mal gré.
SALOMÉ Mais on serait devenu de vrais amis.
TITUS Et le chemin de l'amitié à l'amour est bordé de fleurs, je sais.
SALOMÉ Oh! Je pensais pas si loin.
TITUS Tu as tort, les pensées n'ont pas de frontières et sont exonérées d'impôts.
SALOMÉ Oh que non! Il y a des pensées qu'on paie le prix de la paix de son cœur. Mes plans n'aboutissent jamais.
TITUS Eh oui! L'homme pense et… (*en aparté*) la perruque dispense, voilà ma devise! […]

Doch ist die Übersetzung nicht immer so gelungen. Mancherorts wird die an den Dialekt grenzende Sprache (z. B. bei Flora, Plutzerkern und Salome) in einem allzu gehobenen und einheitlichen Französisch wiedergegeben.[18] Ebenso achtet Verrue nicht besonders auf die verschiedenen Stile der Salome: Die einfache Naturlyrik, in der sie in I, 3 zeigt, dass sie zum Teil von ihrer üblichen Sprachebene Abschied nehmen kann, um höhere sprachliche Sphären zu betreten („Das Schönste in der Natur is der Morgen, der kündigt sich an durch das prächtigste Roth“, 9/2–3), wird in Verrues Übersetzung bedauerlicherweise in einem allzu mündlichen Stil zunichte gemacht („C'est l' jour qui s' lève“). In diesem Fall werden die von Nestroy benützten sprachlichen Nuancen – auch

15 Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*, Stuttgart 1993, Verse 9369–9371 und (hier:) 9377–9380.

16 Siehe Karl Kraus, *Die Sprache* (Karl Kraus, *Schriften*, hg. von Christian Wagenknecht, Bd. 7), Frankfurt a. M. 1987, S. 323–358, darin: vor allem S. 323 f., 327 f. und 336–339.

17 *Die Fackel* 349–350 (Mai 1912), S. 7.

18 Das ‚Problem' des Dialekts haben Max Knight und Joseph Fabry in ihren Übersetzungen von drei Nestroy-Stücken einfach umgangen, indem sie „eschew[ed] its use totally.“ (Grimstad 1990 [Anm. 13], S. 444).

innerhalb derselben Figur – nicht beachtet. Creux übersetzt ihrerseits weit feinfühliger mit: „Ce qu'y a de plus beau dans la nature, c'est le matin et il s'annonce par le rouge le plus magnifique."

Was die meisten mundartlich gefärbten und/oder umgangssprachlichen Stellen angeht, so entscheiden sich doch beide Übersetzer meines Erachtens zu Recht für eine Wiedergabe in einem ‚mündlichen' Französisch und nicht in irgendeinem Dialekt, was Nestroy vielen Lesern unzugänglich und ihn wiederum zu einer ‚Lokalerscheinung' oder zu einem ‚Wiener Dialektdichter' machen würde. Überdies wird Titus' souveräner Umgang mit der Sprache, die er seinen verschiedenen Gesprächspartnern anzupassen weiß, meist gut wiedergegeben, doch immer genauer bei Creux.[19]

Ein anderes und vielleicht nicht minder schwieriges Problem bildet das Nachdichten des Nestroy'schen Sprachwitzes, d. h. seines Humors und seines Spiels mit der Sprache. Dies tritt etwa in der Polysemie der von ihm eingeführten Wörter und in dem Gebrauch zahlreicher Wortspiele zu Tage. Hier liegt zweifelsohne eine der Hauptschwierigkeiten bei der Übersetzung von Nestroy allgemein. Meist stellt man ziemlich interessante Ergebnisse bei beiden Übersetzern fest, die Kreativität und Geist an den Tag legen. In I, 21 heißt es bei Nestroy (29/29–31):

> FLORA (*lachend*). Das ist die Perücken von meinem ehemaligen Gemahl [.]
> TITUS. Schaut sehr ehmalig aus –

Verrue übersetzt folgenderweise:

> FLORA (*éclatant de rire*). La perruque de mon mari trépassé !
> TITUS. Très passée en effet…

Er schlägt hier eine unbestreitbar witzigere Übertragung als Creux vor, die sich erneut für eine wörtliche Übersetzung entschieden hat:

> FLEUR (*en riant*). C'est la perruque de mon ancien mari.
> TITUS. Elle est en effet très ancienne !

Manchmal scheint aber die Übersetzung auf praktische Unmöglichkeit zu stoßen, z. B. wenn Nestroy doppeldeutige Wörter wie „Verweser" (entweder im Sinne von ‚Stellvertreter' oder von ‚Verderber') in der berühmten Szene zwischen Titus und Frau von Cypressenburg (II, 17) benützt. In diesem Fall muss sich der Übersetzer für die eine oder andere Bedeutung entscheiden (hier behalten Creux und Verrue die Bedeutung von „Verderber", d. h. „corrupteur"), wobei Nestroys Wortspiel verloren geht. Ein ebenso schwer lösbares Problem bilden Nestroy'sche geistreiche Wortschöpfungen, wie z. B. „überweiben": TITUS [an Frau von Cypressenburg]. „Wozu? der Zorn überweibt Sie –

19 Siehe etwa als Musterbeispiele Titus' Benutzung einer Vegetationsmetaphorik mit Flora in I, 17 oder seine Verwendung einer bombastischen literarischen Sprache mit Frau von Cypressenburg in II, 17.

ich gehe[.]“ (61/12–13). Hier verwandelt Nestroy das Verb „übermannen“ in „überweiben“, um es Frau von Cypressenburg anzupassen. Creux’ ‚erläuternde‘ Übersetzung „Vous ne vous sentez plus de colère!“ ist wenig witzig, bei Verrue kann man in diesem Fall nicht wirklich von Übersetzung sprechen. Ein letztes Beispiel: in der 18. Szene des 3. Aktes ist in Titus’ Munde ein subtiles Wortspiel anzutreffen: „[…] die Himmlische zeigt mir eine englische Scheer“ (82/14–15). Das Wortspiel beruht auf der lautlichen Nähe zwischen „englisch“ und „Engel“ einerseits, und auf der Alliteration „englisch“ – „Scheer’“ anderseits. Creux übersetzt mit: „La divine me montre d’angéliques ciseaux“, Verrue aber erneut weit freier: „Mon royaume pour des ciseaux“.

Eines der spezifischen Probleme, vor dem jeder Nestroyübersetzer steht, sind auch in nicht geringem Maße die Namen der Personen. Rovagnati empfiehlt 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.“[20] Mit anderen Worten: Zwischen wortwörtlicher Übersetzung und unveränderter Wiederaufnahme im Zieltext sollte ein dritter, pragmatischer ‚Weg‘ gefunden werden. Das Problem besteht in dem Fall darin, Äquivalenzen oder wenigstens auch im Französichen sprechende Namen zu finden. Meist erweisen sich die Übersetzungen als befriedigend: Titus Feuerfuchs (einen sprechenden Namen,[21] der sowohl auf die Haarfarbe der Figur als auch – als Synekdoche – auf ihr ungestümes und listiges Temperament hinweist) übersetzt Verrue mit „Titus Goupiflambard“. „Goupil“ ist ein altes Wort im Französischen, das seit dem *Roman de Renart* im 12. Jahrhundert (einer Satire auf die mittelalterliche Gesellschaft, die Goethes *Reineke Fuchs*, 1793, und Maurice Genevoix’ *Roman de Renard*, 1958, inspirierte) gleichbedeutend mit ‚renard‘ ist (also ‚Fuchs‘ bezeichnet); „flambard“ andererseits (d. h. die Idee des ‚Feuers‘) deutet klar und deutlich auf Titus’ Haarfarbe und Charakter hin. Creux entscheidet sich ihrerseits nur für „Titus Legoupil“, eine Übersetzung, die das Bild des Feuers etwas verharmlost.

Aber meistens stellt man in der Übersetzung der Namen der Personen wie oft kleine Ungenauigkeiten bei Verrue fest, während Creux Nestroys Text möglichst treu bleibt. Hier ein paar Beispiele: Flora Baumscheer übersetzt sie genau durch „Fleur sécateur“, Verrue aber entfernter durch „Flora Labinette“; Plutzerkern wird zu „Pépin de courge“ bei Creux und nur zu „Courge“ (also ‚Kürbis‘) bei Verrue; Salome Pockerl übersetzt Creux genau mit „Salomé dindon“ (d. h. ‚Salome Truthahn‘), während Verrue bloß mit „Salomé“ übersetzt. In allen Fällen bleibt Creux viel näher an Nestroy, während Verrue freier übersetzt. Schließlich und interessanterweise lässt Creux den Namen „Marquis“ (Leduc, d. h. ‚Herzog‘, in der französischen Vorlage) unverändert, während Verrue auf „Leduc“, also auf den Namen der Vorlage zurückgreift.

20 Rovagnati 2003 (Anm. 9), S. 156.

21 Siehe dazu Fred Walla, ‚Weinberl, Knieriem und Konsorten: Namen kein Schall und Rauch‘, *Nestroyana* 6 (1984/85), S. 79–89.

Ein weiteres besonderes Problem in der Übersetzung des *Talisman* ist die Wahl der Metaphern, die mit der Haarfarbe „rot“ assoziiert werden und eine zentrale Rolle im Stück spielen. Plutzerkern nennt Titus z. B. ein „Florianiköpferl“ (I, 6), eine Anspielung auf den Schutzengel der Feuerwehrleute, was beide Übersetzer mit „poil de carotte“ wiedergeben. Einerseits lässt sich diese Übersetzung dadurch rechtfertigen, dass Plutzerkern in Gemüsesorten versiert ist. Etwas später, in I, 11, schilt er Titus „rothe Rubn“ (I, 6), was auch ein Wortspiel mit „Rübe“ (für ‚Kopf‘) enthält. Andererseits ruft eine solche Übertragung bei dem französischen Leser spontane Reminiszenzen an die berühmte Novelle von Jules Renard *Poil de carotte* (1894) wach, dessen ‚Held‘, der nur Bitterkeit und Einsamkeit erlebt, auch ein Rothaariger ist. Der Übersetzer hat hier allem Anschein nach beschlossen, Nestroys Metaphorik in ein anderes literarisches (kulturelles) Beziehungsgeflecht zu transponieren, das an das Kulturgut der französischen Leser appelliert.

Bis dahin erweisen sich beide Übertragungen als ziemlich geglückt, vor allem bei Creux, der es zumeist gelingt, Nestroys Sprache und Witz genau wiederzugeben. Verrue entscheidet sich seinerseits nicht selten für freiere Lösungen, die sich häufig schwer rechtfertigen lassen.

2. Dubiose Entscheidungen?

Zunächst muss man eine fast systematische drastische Kürzung der Regie- und Bühnenanweisungen in Verrues Bearbeitung feststellen.

Nicht minder auffällig wirken die zahlreichen Auslassungen, denen Verrue Nestroys Text unterzieht: Die 23. Szene des 2. Aktes wird sogar völlig gestrichen, wohl aus dem Grunde, weil der Bearbeiter diese „Zwischenszene“ für überflüssig hielt. Doch hatte Kraus 1921 in seinem kurzen Essay *Die Wortgestalt* über eine Stelle aus der *Verhängnißvollen Faschings-Nacht* auf die Bedeutung solcher Szenen bei Nestroy hingedeutet, „wo ein Satz über die Bühne geht und mit einer Figur ein Milieu, eine Epoche dasteht.“[22] Solche Eingriffe in den Nestroy’schen Textkörper haben aber zur (schlimmen) Folge, dass viele – im übrigen nicht unwichtige – Elemente des Textes verloren gehen, etwa was den Spielraum der Handlung oder die Situierung der Protagonisten in ihrem Verhältnis zueinander angeht. Ein derartiger Eingriff kann auch beim Leser und wohl noch mehr beim Zuschauer sogar das Gefühl entstehen lassen, als ob Nestroy seinen ‚Kotext‘ vernachlässigt hätte. Es muss jedoch gesagt werden, dass Creux, abermals im Gegensatz zu Verrue, sich stets bemüht hat, Nestroys Regieanweisungen möglichst genau wiederzugeben.

Mit diesen systematischen Kürzungen und Auslassungen gehen häufig anzutreffende Verharmlosungen einher und leicht vermeidliche Ungenauigkeiten in Verrues Übertragung, was sich etwa in der bedauerlichen Verwechslung von

22 Kraus 1987 (Anm. 16), S. 288.

Figuren oder in der unpräzisen Übersetzung von einzelnen Wörtern niederschlägt. Verrue übersetzt etwa „Bäcker" durch „boucher" – also ‚Fleischer' – statt „boulanger", während Creux genau übersetzt. In III, 7 wird der stetige Wechsel bei Titus und Georg zwischen Selbst- und Zwiegespräch in Verrues Übersetzung auch nicht berücksichtigt. Solche Beispiele ließen sich beliebig vermehren. Wichtig ist mir nur zu bemerken, dass der Übersetzer/Bearbeiter in solchen Fällen seinem ‚Hypotext' (Gérard Genette) schlicht und einfach nicht gerecht wird.

Einen weiteren wichtigen Ausdruck der „Freiheiten", die sich der Bearbeiter erlaubt, bilden weiterhin große lexikalische Entfernung vom Original, Neuschöpfungen und unberechtigte Hinzufügungen oder Veränderungen. Diesbezüglich geht es um Stellen, die der Handlung des *Talisman* nicht dienen, vom Original beträchtlich abweichen und die Komik des Nestroy'schen Textes nicht unbedingt erhöhen. Z. B. fügt Verrue dem *Talisman* eine vollkommen neue Metaphorik hinzu: „puer" – d. h. ‚stinken' – (wohl als Zeichen für soziale Ausgrenzung), ein Element, das der Bearbeiter sowohl auf Salome (in I, 2 und I, 3) als auch auf Titus (in II, 1) anwendet. Ebenso fügt er eine nicht selten grobe sexuelle Komponente hinzu, etwa zu Beginn des Stückes (in I, 2 und I, 4 oder noch in II, 5), während diese sexuelle Note an den zitierten Stellen bei Nestroy überhaupt nicht vorkommt. Kurz: Mir scheint, dass Verrue Aspekte hinzufügt, die nicht nur im Nestroy'schen Text nicht auftauchen, sondern der ‚Luftigkeit' und dem Witz des *Talisman* auch zuwiderlaufen.

Hier fallen die Unterschiede zwischen Nestroys Text und dessen Übertragung durch Verrue ganz besonders auf. Dies ist noch evidenter, wenn man die Übertragung der satirischen Anspielung Nestroys auf das ‚Lebensbild' Friedrich Kaisers (in II, 24)[23] heranzieht. Bei Verrue wird diese Anspielung – mit einem Rückgriff auf einen witzigen Kraus'schen Aphorismus („Früher waren die Dekorationen von Pappe und die Schauspieler echt. Jetzt sind die Dekorationen über jeden Zweifel erhaben und die Schauspieler von Pappe.")[24] – durch eine prinzipielle Kritik am Theater ersetzt und dabei verallgemeinert, aber auch grundsätzlich verändert. Die gezielte Ironie Nestroys gegenüber einer ganz besonderen theatralischen Gattung, die der Übersetzer (wie es Creux getan hat) etwa in einer Fußnote hätte erklären können, wird zu einer Kritik am Theaterwesen überhaupt verzerrt, was Nestroy nicht beabsichtigt hatte.

Den Gipfel dieser schwer nachvollziehbaren Entscheidungen Verrues bilden doch besonders kühne Initiativen, etwa in den Szenen II, 1 (die völlig verändert wird) und vor allem II, 17, in der es bei Nestroy heißt: „[…] TITUS. Eine Art Millefleurs-Bildung; ich besitze einen Anflug von Geographie[,] einen Schimmer von Geschichte[,] eine Ahnung von Philosophie, einen Schein Jurisprudenz,

23 Siehe dazu W. E. Yates, ‚An Object of Nestroy's Satire: Friedrich Kaiser and the „Lebensbild"', *Renaissance and Modern Studies* 22 (1978), S. 45–65.

24 Dieser Aphorismus steht in: Karl Kraus, *Aphorismen* (Karl Kraus, *Schriften*, hg. von Christian Wagenknecht, Bd. 8), Frankfurt a. M. 1986, S. 103.

einen Anstrich von Chirurgie, und einen Vorgeschmack von Medizin.“ (50/12–18) Im Falle dieser berühmten und von Kraus in ‚Nestroy und die Nachwelt‘ besonders gepriesenen Szene zwischen Titus und Frau von Cypressenburg fällt in Verrues Übersetzung eine massive Benutzung von englischen Wörtern auf: „Wonderful! […] Une éducation melting-pot, ou plutôt patchwork […], a little bit of jurisprudence […]“. Diese augenfällige Verwendung zahlreicher englischer Wörter bei Verrue zielt höchstwahrscheinlich darauf hin, Titus’ bombastische Rede wenn nicht im Wort, so doch im Tonfall wiederzugeben. Creux übersetzt ihrerseits wie folgt: „Une sorte d’éducation mille fleurs. Je possède un soupçon de géographie, une lueur d’histoire, une idée de philosophie, un semblant de jurisprudence, une première couche de chirurgie et un avant-goût de médecine.“

Dieses auffällige Phänomen der regelmäßigen Benutzung des Englischen bei Verrue wiederholt sich dann in II, 21 und vor allem in III, 16, wo eine Anspielung auf Schillers *Don Carlos* unverständlicherweise mit *Le Roi Lear* (also Shakespeare!) übersetzt wird. Es scheint, dass der Bearbeiter uns immer in eine englische Sphäre transponieren möchte. Außerdem ‚übersetzt‘ er die „Burg“ (also die Wiener Theaterinstitution par excellence) mit „théâtre français“. Selbst wenn diese Übertragung auf den ersten Blick überraschend zu sein scheint, muss man doch im Auge behalten, dass die Parallele zwischen dem Burgtheater und der Comédie Française früh – und am Burgtheater selber – zur Tradition geworden war. Sie wird etwa von Heinrich Laube betont, der immer die Comédie Française als den Hauptrivalen des Burgtheaters betrachtete.[25] Es wird die Wahl von „théâtre français“ als Übersetzung dann verständlich, wenn der Übersetzer dem französischen Publikum oder der französischen Leserschaft den Stellenwert des Theaters tatsächlich erklären wollte.[26]

Insgesamt erweist sich Verrue in den untersuchten Punkten mehr denn je als Bearbeiter, der weit freier als Creux übersetzt. Diese ‚Freiheit‘ ruft aber auch einen oft auffallenden Mangel an Genauigkeit hervor und trägt noch schlimmer dazu bei, dem französischen Leser oder Zuschauer ein in mancher Hinsicht verzerrtes Nestroy-Bild zu vermitteln. Ob Verrues oft massive Veränderungen (Auslassungen und Hinzufügungen) die Spielbarkeit und das szenische Potential des Nestroy’schen Stückes erhöhen, sei auch dahingestellt.

3. Die Übersetzungen als Erfolg

Geht man über diese unvermeidlichen Vorbehalte und Bedenken hinaus, so muss man doch bemerken, dass die allgemeine Stimmung und die zentralen

25 Vgl. Heinrich Laube, *Schriften zum Theater*, hg. von Eva Stahl-Wisten, Berlin 1959, S. 177, und W. E. Yates, ‚Internationalization of European Theatre: French Influence in Vienna between 1830 and 1860‘, *Austrian Studies* 13 (2005), S. 37–54, hier S. 37.

26 Freundlicher Hinweis von W. Edgar Yates.

Themen des Nestroy'schen Stücks meist gut wiedergegeben sind, vor allem aber bei Creux.

Der Eindruck der Lebhaftigkeit ist bei der Lektüre der französischen Übertragungen vorherrschend. Zu Beginn seiner knappen Einführung in seine Übertragung des *Talisman* hatte Verrue verkündet : „(…) j'ai tenté modestement de rester au plus proche de l'esprit [Geist, Anm. M. L.] de l'auteur en m'écartant parfois de la lettre [Wort, Anm. M. L.]." Ob man am Geist des Autors nahe bleiben kann, wenn man sich ganz bewusst von seinem Wort erheblich entfernt, darf man sich prinzipiell fragen. Unter diesem Blickwinkel wird Verrue als Bearbeiter seinem anfänglichen Versprechen, mehr den „esprit" als die „lettre" Nestroys zu beachten, jedoch gerecht.

Die Übertragung der Couplets und allgemeiner der „musikalischen ‚Einlagen'" (Jürgen Hein) ist aber wohl der schönste Erfolg und die größte Stärke der beiden Übertragungen.[27] Es ist kein Zufall, denn Verrue hat sich meistens an Creux' schöne Vorschläge gehalten, die sich ihrerseits auf Mathias Spohrs Arbeit an den Nestroy'schen Partituren[28] gestützt hatte. Creux hat insbesondere versucht, Rhythmus, Versmaß oder einfach die musikalische Form der Nestroy'schen Verse (etwa der Endreime) zu respektieren, was schon in der Übersetzung der ersten Szene des Stückes klar zum Vorschein kommt. Bei Nestroy heißt es:

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. (7/10–20)

Creux übersetzt folgendermaßen:

LES JEUNES FERMIÈRES. On danse à la kermesse depuis l' petit matin.
V'la les garçons pour nous y emmener par la main…
LES JEUNES FERMIERS. Où est-ce qu'elles se cachent ? Les filles, que fichez-vous ?
La piste de danse est déjà sens d'sus, d'sous.
LES JEUNES FERMIÈRES. Nous sommes prêtes, regardez.
LES JEUNES FERMIERS. C'est pas trop tôt, venez.

27 Der Erfolg der Übersetzungen in diesem Bereich mag auch darauf zurückzuführen sein, dass im Vergleich zu den Dialogstellen die Nestroy'schen Couplets relativ leicht zu übersetzen seien. Vgl. Yates 1982 (Anm. 13), S. 254 : „[…] 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."

28 *Nestroy-Bühnenmusik*, bearb. und hg. von Mathias Spohr, 4 Bände, Wien 1991–1995.

Hier respektiert Creux also sowohl die Reime und den Rhythmus wie den Inhalt des Nestroy'schen Textes. Verrue behält seinerseits auch die Form bei, verändert aber fast komplett den Inhalt:

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 beau comme des rois,
Et aussi fin prêts, venez donc dans nos bras !
LES FILLES. La kermesse commence !
LES GARÇONS. Préparons la danse !

Hier fügt Verrue dem Nestroy'schen Text eine Anspielung auf das Aussehen (genauer: auf die Schönheit) der Mädels hinzu, während Creux einmal mehr näher an Nestroys Text bleibt.

Was die Form angeht, so haben wir es zumeist mit einer strengen Respektierung der Nestroy'schen Paarreime und des Rhythmus der Verse zu tun, was Kraus in seinen satirischen Zusatzstrophen zu den Nestroy'schen Couplets auch nachzuahmen versucht hat. Was nun aber den Inhalt anbelangt, so sind die Vorschläge meistens relativ befriedigend und überzeugend, auch wenn Auslassungen und eine gewisse Entfernung vom Original gerade um der Form willen anzutreffen sind. Der Übersetzer muss in solchen Fällen diese Distanz zum Original durch eine starke Schöpfungskraft kompensieren.

Das größte Verdienst von Creux und Verrue besteht doch vor allem darin, französischen Lesern und (im Fall Verrues) Zuschauern eines der Meisterwerke Nestroys zugänglich gemacht zu haben. Ihre zwei Rückübersetzungen des *Talisman* sind Musterbeispiele für einen möglichen, wünschenswerten und auch geistigen (Lach-)Kulturtransfer zwischen Frankreich, Österreich und wieder Frankreich. Die zahlreichen Divergenzen zwischen den zwei untersuchten Übertragungen sind, wie ich es mehrmals beobachtet und hervorgehoben habe, auf den wesentlichen Unterschied ihrer Arbeits- und Übersetzungsprinzipien zurückzuführen. Das Hauptproblem ist aber, dass der Verlag, in dem Verrues Übertragung des *Talisman* erschienen ist (Les Éditions La Fontaine), wenig bekannt ist und seine Ausgabe folglich nur eine bestimmte Leserschaft finden wird. Creux' Fassung harrt, trotz ihrer Qualität, noch der Veröffentlichung und kann also bis jetzt nur eine noch kleinere Leserschaft als Verrue erreichen, obwohl sie für einige erfolgreiche Lesungen im Théâtre de la Bastille benutzt wurde.

Creux' Übersetzung und Verrues Bearbeitung werfen wichtige Probleme auf, wie z. B. die Schwierigkeit, Nestroys Sprache wirklich befriedigend in eine Fremdsprache zu übertragen. Es stellt sich auch die Frage nach einem ausgewogenen Verhältnis zwischen einer genauen bzw. quasi wortwörtlichen Textübersetzung einerseits (Creux) und einer freieren Fassung andererseits (Verrue), die den Bedürfnissen der Bühne in der Zielsprache vielleicht adäquater wäre. Nun haben sich Verrues Vorschläge in dieser Richtung nicht selten als anfechtbar

erwiesen, und die dargestellten Proben aufs Exempel genügen, glaube ich, um die semantisch-ästhetische Kluft zwischen dem Nestroy'schen Text und dessen Bearbeitung durch Verrue sichtbar zu machen.

Die vorliegende Übertragung Verrues liefert aber trotz und eben auch dank ihrer Ungenauigkeiten und oft bestreitbaren Entscheidungen den glänzendsten Beweis dafür, dass Nestroy weiter und immer öfter übersetzt werden muss, auch wenn dem Übersetzer äußerst komplizierte sprachliche Probleme im Wege stehen. Denn erst dann kann eine kritische Diskussion über das Endergebnis stattfinden und – weit wichtiger – Nestroy aufgeführt werden. Übrigens hat *Le Talisman* in der Bearbeitung Verrues wie gesagt große Erfolge auf französischen Brettern erzielt. Diese Erfolge führte der Regisseur/Bearbeiter darauf zurück, dass Nestroy aus seiner Sicht das „wahre Theater" („vrai théâtre") verkörpert, d. h. ein vollständiges Theater, welches das Spiel mit der Sprache, eine Geschichte mit stets neu auftauchenden Entwicklungen, Gesang, Kostüme und Perücken zusammenhält. In diesem Sinne spricht er von Nestroy als von einer „Mischung von Labiche,[29] Molière und Aristophanes", dies natürlich nicht als begründetes literaturgeschichtliches Urteil, sondern um deutlich zu machen, in welche Kategorie Nestroy fällt. Dringend ist, dass das französische Theaterwesen sich dessen bewusst wird, dringend ist aber auch, dass sich immer mehr Übersetzer und Regisseure an die Arbeit machen. Leider ist das Problem auch wirtschaftlicher Natur: Dem Anschein nach wollen es die französischen Theaterdirektoren nicht ‚wagen', Nestroy aufzuführen, der dem großen Publikum immer noch völlig unbekannt ist, und ziehen es vor, Stücke von berühmteren Autoren aufzuführen, die dem Publikum schon vertraut sind. Nestroys „Spielmaschine" (Verrue) bildet offensichtlich ein noch zu großes Risiko…

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 genug beschäftigt hat und beschäftigt. Konings Feststellung „Nestroy wird nur selten gespielt und ist heute kaum über Germanistenkreise hinaus bekannt"[30] trifft leider perfekt auf die heutige Situation Nestroys in Frankreich zu. Nicht-Deutschsprachige müssen sich mit einer dürftigen und schwer zugänglichen Anzahl von Übersetzungen begnügen. Eine Wandlung des französischen ‚Erwartungshorizonts' (Jauss) auf dem Gebiet des Theaters müsste sich vollziehen, um diese Gesamtlage Nestroys in Frankreich – dem dieser jedoch vieles verdankte –, grundsätzlich zu modifizieren. Zu dieser Wandlung würde eine Vermehrung der Übersetzungen, und infolgedessen der Aufführungen, zweifellos wesentlich beitragen.

29 Auf die Parallele zwischen Nestroy und Labiche haben auch Erwin Koppen, ‚Die Zeitgenossen Nestroy und Labiche', in: *Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert*, hg. von Herbert Zeman, Graz 1982, und W. Edgar Yates, in: Yates 2005 (Anm. 25), S. 52–53, deutlich hingewiesen.

30 Henk J. Koning, ‚*De Boze Geest Lumpazivagabundus* oder von der (Un)übersetzbarkeit einer Nestroy'schen Zauberposse', *Nestroyana* 25 (2005), S. 115–126, hier S. 115.