

Helmut Galle 

»Verter o sagrado original [...] em meu amado idioma natal«¹

Die Übersetzung des »Faust« ins brasilianische Portugiesisch und der Nachlass von Jenny Klabin Segall

»Goethe, afinal das contas, só foi compreendido por algumas judias.« – »Goethe wurde letztendlich nur von einigen Jüdinnen verstanden.«² Mit diesem leicht abgewandelten Nietzsche-Zitat³ leitete Ernst Feder,⁴ ein in Brasilien exilierter Journalist, am 1. August 1944 seine Rezension der Übertragung des *Faust I* von Jenny Klabin Segall in der in Rio de Janeiro erscheinenden *Crônica Israelita* ein. Mitten in der Endphase des Zweiten Weltkriegs, in den Brasilien zwei Jahre zuvor an der Seite der Alliierten eingetreten war, obwohl der Diktator Getúlio Vargas durchaus mit Hitler und Mussolini sympathisierte, erschien diese Übertragung des *Faust*, die nicht nur in der Besprechung dieses deut-

1 »Das heilige Original [...] in meine geliebte Muttersprache zu übertragen.« Eigentlich: in die Sprache meiner Geburt. Mit diesen Worten übersetzte Jenny Klabin Segall die Verse »Das heilige Original / In mein geliebtes Deutsch zu übertragen« in der Szene »Studierzimmer«. Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, hrsg. und komm. von Erich Trunz, in: *Goethes Werke*, Bd. 3, *Dramen I*, hrsg. von Erich Trunz, München 1998, S. 44.

2 Ernst Feder, »O Fausto em vestido português«. in: *Crônica Israelita* (8.1.1944) [Ausschnitt im Archiv Jenny Klabin Segall, Caixa 13, Museu Lasar Segall, São Paulo.

3 »Man kennt das Schicksal Goethe's im moralinsauren altjungferhaften Deutschland. Er war den Deutschen immer anstössig, er hat ehrliche Bewunderer nur unter Jüdinnen gehabt.« (in: *Der Fall Wagner*), in: Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA)*, Bd. 6, München 1999, S. 18.

4 Ernst (Ernesto) Feder (1881–1964) war während der Weimarer Republik Redakteur beim *Berliner Tageblatt* und lebte von 1941 bis 1957 im Exil in Brasilien, wo er ebenfalls viele Jahre als Journalist tätig war. Vgl. Sonja Arnold, »German literature in Brazil – writing and translating between two worlds. The works of Herbert Caro and Ernst Feder as writing-between-worlds«, in: *Cadernos de Tradução* 37 (2017) H. 1, S. 188–207.

schen Exilanten hoch gelobt wurde und sich in der Folgezeit als die maßgebliche brasilianische Version etablierte.

Das Zitat ist nicht nur ein provokantes Aperçu, es ist strategisch geschickt gewählt, um an diesem Ort und zu diesem Zeitpunkt die Goethe-Übertragung einer brasilianischen Jüdin zu annoncieren. Feder unterläuft die seinerzeit gängigen Stereotype und löst damit sowohl den Dichter als auch den Denker Goethe aus der ideologischen Vereinnahmung durch die Propagandisten des Nazi-Regimes; zugleich bahnt den Weg für eine vorurteilsfreie Rezeption der Tragödie. Adressaten sind die brasilianische Kulturelite und die jüdischen Leserinnen und Leser der Zeitung, die vorrangig aus dem nicht deutschsprachigen europäischen Osten kamen.

Das gilt auch für Jenny Klabin selbst. Nichts erscheint weniger naheliegend, als dass eine Brasilianerin aus einer eingewanderten Familie von litauischen Juden, die Ende des 19. Jahrhunderts in São Paulo mit Schreibwaren und Papierproduktion zu großem Wohlstand gekommen war, sich in jener Zeit ausgerechnet der Übersetzung des deutschesten aller deutschen Werke widmet. Der von den Nazis regierte deutsche Staat hatte ihr Volk in Europa während der vorangegangenen elf Jahre grausam verfolgt und im Gefolge der Invasion Litauens im Juli 1941 waren binnen weniger Monate 90 Prozent der dortigen jüdischen Bevölkerung umgekommen. Deutschland war zu diesem Zeitpunkt der Inbegriff von Barbarei, der Antisemitismus strahlte in die ganze Welt aus – tendenziell auch bis nach Brasilien. Der Legende zufolge schloss sich das Ehepaar Jenny und Lasar Segall in den Kriegsjahren in seiner Villa in São Paulo ein, stets in Angst, dass auch hier spontane oder staatlich gelenkte Aktionen gegen Juden erfolgen könnten. Und ausgerechnet in dieser Situation beugte sich Jenny Klabin Segall über den ersten Teil von Goethes Tragödie und feilte an portugiesischen Versen, die dem Original möglichst nahe kommen sollten. Als das fertige Buch 1943 erschien, fügte sie auf dem Frontispiz ein Goethe-Zitat ein,⁵ das die Erklärung für das paradoxe Unternehmen zu enthalten scheint.

Quantas vezes experimentei uma dor amarga ao pensar no povo alemão, que é tão digno de estima individualmente e tão miserável no conjunto. Um paralelo do povo alemão e outros povos suscita em nós sentimentos penosos, aos quaes tento sobrepôr-me por todos os modos possíveis. Foi na arte e na ciência que encontrei asas para tal, pois a arte e a sciencia pertencem ao universo e ante

5 Johann Wolfgang Goethe, *Fausto. Uma tragedia. Primeira parte*, übers. von Jenny Klabin Segall, São Paulo [1943], S. 5.

ellas desaparecem as barreiras da nacionalidade. Goethe / Goethes Gespraech, vol. III, p. 103-104. Edições F. W. v. Biedermann, 1890.⁶

Die Wahl dieses Mottos belegt die Vertrautheit der Übersetzerin mit den Schriften ihres Autors, die ihr ermöglichte, mit dessen eigenen Worten ihren Vorbehalt gegenüber den Deutschen als politischem Kollektiv auszudrücken und zugleich die transnationale Sphäre der Kultur als Gegengift gegen den inhumanen Geist hervorzuheben. Auch die vor den Nazis nach Brasilien Geflüchteten versuchten sich in diesen Zeiten am klassischen Erbe aufzurichten, ja, sie bedurften gerade dieses klassischen Erbes, um ihr eigenes Deutschtum im Gastland Brasilien zu legitimieren. So schrieb Ernst Feder in seinem bereits zitierten Artikel: »Nunca precisamos tanto como hoje de tal tradução. Goethe é um ponto de referencia luminoso, um farol aceso entre as trevas da loucura germanica.«⁷ Weder er noch Jenny Klabin bedurften der Übersetzung, um den Wert des Klassikers zu erfassen, sehr wohl aber ihre gebildeten brasilianischen Landsleute, die das Deutsche, anders als das Französische, in der Regel nicht beherrschten. Ihnen konnte diese neue Übersetzung nun die poetischen Feinheiten und die Weite der wichtigsten deutschen Dichtung erschließen und eine alternative, humanistische deutsche Identität autorisieren.⁸ Als Jenny Klabins *Faust*-Übersetzung erstmals 1943 und 1949 in zweiter Auflage zum 200. Geburtstag des Dichters erschien, wurde sie von Feder und vielen anderen Rezensenten als die Übersetzung begrüßt, die dem Geist des Originals

6 »Auch mir liegt Deutschland warm am Herzen. Ich habe oft einen bitteren Schmerz empfunden bei dem Gedanken an das deutsche Volk, das so achtbar im einzelnen und so miserabel im ganzen ist. Ein Vergleich des deutschen Volkes mit anderen Völkern erregt uns peinliche Gefühle, über welche ich auf jegliche Weise hinwegzukommen suche. Und in der Wissenschaft und in der Kunst habe ich die Schwingen gefunden, durch welche man sich darüber hinwegzuheben vermag: Denn Wissenschaft und Kunst gehören der Welt an, und vor ihnen verschwinden die Schranken der Nationalität.« (Gespräch mit Heinrich Luden, 13.12.1813) Woldemar Freiherr von Biedermann (Hrsg.), *Goethes Gespräche*, Bd. 3, Leipzig 1890, S. 103f.

7 »Niemals bedurften wir dieser Übersetzung mehr als heute. Goethe ist ein helles Mahnmal, ein Leuchtturm in der Finsternis germanischen Wahnsinns.«

8 Es ist in diesem Zusammenhang nicht ganz unwichtig, dass 1920 die erste brasilianische Übersetzung des *Faust I* in Prosa in Rio de Janeiro erschienen war, die auf Nervals französischer Version basierte. Autor war Gustavo Barroso, der in den 1930er Jahren zum Antisemiten und wichtigsten Ideologen der Integralistischen Bewegung (brasilianische Variante des Faschismus) avancierte und u.a. die *Protokolle der Weisen von Zion* übersetzte. Vgl. Maria Luiza Tucci Carneiro, »Maio, Marcos Chor. Nem Rothschild Nem Trotsky. O pensamento antisemita de Gustavo Barroso. Rio de Janeiro 1992«, in: *Revista História* 129-131 (1993-1994), S. 279-281.

am nächsten komme. Prominente Intellektuelle wie Sérgio Buarque de Holanda (1949) und Antônio Houaiss (1981) schrieben Vor- und Nachworte für die diversen späteren Nachdrucke. 2004 brachte Marcus V. Mazzari eine reich kommentierte und durchgesehene zweisprachige Ausgabe heraus. Das Werk gilt in Brasilien nach wie vor als die maßgebliche Übertragung des Klassikers und ist Grundlage für germanistische Seminare.⁹

Jenny Klabin wurde 1899 als zweites von vier Kindern in São Paulo geboren, lebte aber 1904–09 mit ihrer Familie in Berlin und Genf, wo sie eine gediegene Bildung in deutscher und französischer Sprache erhielt. In Berlin lebte die Familie in einer Wohnung in Wilmersdorf, die älteren Töchter besuchten die Viktoria-Luise-Schule und das Konservatorium Herz.¹⁰ Zurück in Brasilien wurde sie von einer Schweizer Gouvernante und Privatlehrern unterrichtet, darunter der Pianist Luigi Chiaffarelli und der Maler und Bildhauer Lasar Segall, den sie 1925 nach einem weiteren, längeren Europaaufenthalt heiratete. Lasar Segall (1889–1957) stammte ebenfalls aus Litauen und war in Berlin und Dresden im Umkreis des Expressionismus tätig;¹¹ in Brasilien beteiligte er sich an der *Semana de Arte Moderna* von 1922 und wurde zu einem der wichtigsten Vertreter der Avantgarde. Das Ehepaar war in São Paulo seit den 1920er Jahren für zahlreiche Aktionen und Ausstellungen zur Verbreitung der neuen Kunst verantwortlich. Jenny Klabins besonderes Interesse galt dabei den darstellenden Künsten. Als ihr Mann 1957 starb, begann sie mit der Transformation ihres Wohnsitzes in ein Museum. Nach ihrem Tod 1967 wurde es von den gemeinsamen Kindern eröffnet und fungiert heute als Museum, Archiv, Ausstellungsgebäude und Kulturzentrum.¹² Es beherbergt neben einer Kunstbibliothek und den Dokumenten zu Werk und Leben von Lasar Segall eine über 500.000 Stücke umfassende Sammlung – die größte in Brasilien – von Texten und Objekten zu Theater, Oper, Tanz, Film, Hör-

9 Johann Wolfgang Goethe, *Fausto. Uma tragédia. Primeira parte*, übers. von Jenny Klabin Segall, São Paulo 2004; Johann Wolfgang Goethe, *Fausto. Uma tragédia. Segunda parte*, Ed. bilíngüe, übers. von Jenny Klabin Segall, São Paulo 2007.

10 Diese Informationen entstammen einem Transkript (1974) des Berichts von Maurício Freeman Klabin, dem Vater Jenny Klabins und Begründer der brasilianischen Industriellen-Dynastie, Museu Lasar Segall, Nachlass Jenny Klabin Segall, Caixa 13, J290.

11 Lasar Segall gehörte mit Otto Dix, Conrad Felixmüller und Elfriede Lohse-Wächtler zu den Gründern der Sezession Dresden Gruppe 1919. Zu seiner Position zwischen Deutschland und Brasilien vgl. Sonja Arnold, »Von deutsch-brasilianischer Literatur zur Transkultur. Weltliteratur, Exil und Globale Archive«, in: *Germanistische Mitteilungen* 44 (2018) H. 1, S. 79–94.

12 <http://www.mls.gov.br/acervos/> (22.7.2020).

spiel, Fotografie und Zirkus, die auf den Sammlungen Jenny Klabins basiert und beständig systematisch ergänzt und aktualisiert wird.¹³ Zugleich findet sich in diesem Archiv ihr eigener Nachlass mit den Manuskripten aus ihrer Übersetzertätigkeit und Dokumentationen der medialen Rezeption ihrer Arbeit. Seit mehreren Jahren werden die Sammlungen digitalisiert und sind zum Teil bereits im Internet einsehbar.¹⁴

Aus der Zeit von 1920 bis 1923, als Jenny Klabin mit der Familie erneut in Berlin lebte, ist ein Notizbuch¹⁵ erhalten, das ihre zahlreichen Besuche in Theater und Oper bezeugt.¹⁶

Während ihre ältere Schwester Mina sich zur Sängerin ausbilden ließ, entwickelte Jenny eine Leidenschaft für die Bühne. Der Katalog der von ihr in Berlin besuchten Aufführungen nennt keine Boulevardtheaterstücke, aber auch keine ausgesprochen experimentellen Stücke expressionistischer Autoren, vielmehr internationale Klassiker und das in den 1920er Jahren dominierende Repertoire: Gerhart Hauptmann und die Skandinavier, auch einen jüdischen Dramatiker wie Shalom Asch. Schiller und vor allem Goethe fehlen kurioserweise.

Als Jenny Klabin Segall in den 1930er Jahren zu übersetzen begann, wählte sie ausschließlich Dramentexte, zunächst der französischen, dann der deutschen Klassik. Vor und nach *Faust I* beschäftigte sie sich vor allem mit Molière,¹⁷ Racine¹⁸ und Corneille,¹⁹ dann mit *Faust II*. Die Bände erschienen in São Paulo unter anderem in Buchreihen, die dem Drama gewidmet waren, und bildeten damit Teil eines Kanons für die Bühne. Allerdings verfügt Brasilien über keine jahrhundert-

13 Paulo Simões de Almeida Pina, »Biblioteca Jenny Klabin Segall: O trabalho de documentação em um acervo especializado em artes do espetáculo«, in: *Anais do I Seminário de preservação de acervos teatrais: 8 a 10 de agosto de 2012 ECA/USP*. Hg. von Elizabeth R. Azevedo. São Paulo 2015, S. 45-57, hier S. 47.

14 <http://mls.gov.br/acervo/index.php/busca/> (22.7.2020).

15 Das Büchlein befindet sich ebenfalls im Nachlass Jenny Klabin Segall, Museu Lasar Segall, São Paulo. Caixa 13.

16 Eine Seite verzeichnet »Operas: Parsifal, Manon, Ballo in maschera, Traviata, Mma. Butterfly, Fidelio, Meistersänger, Lohengrin, Mignon, Tote Stadt, Aida, Othello, Figaros Hochzeit, Don Juan.« Eine weitere Doppelseite notiert »Théâtres: Was Ihr wollt, Nathan der Weise, Und Pippa tanzt, Viel Lärm um nichts, Gespenstersonate, Othello, Der Pelikan, Frühlings Erwachen, Die unberührte Frau, Grottesken, Der Fremde, Schma Jisroel, Der König, Gott der Rache, [unleserlich], Meilensteine, Hamlet, Der Meister, Florian Geyer, Woyzeck, Der Geizige, Der eingebildete Kranke, David und Goliath, Die tolle Faschingsnacht, Emilia Galotti, Peter Brauer, Richard der Dritte.«

17 *Die Schule der Frauen, Die Schule der Ehemänner, Georges Dandin, Die gelehrten Frauen, Tartuffe, Der Menschenfeind*.

18 *Andromache, Britannicus, Esther, Phädra, Athalie*.

19 *Le Cid, Horace, Polyuctes*.

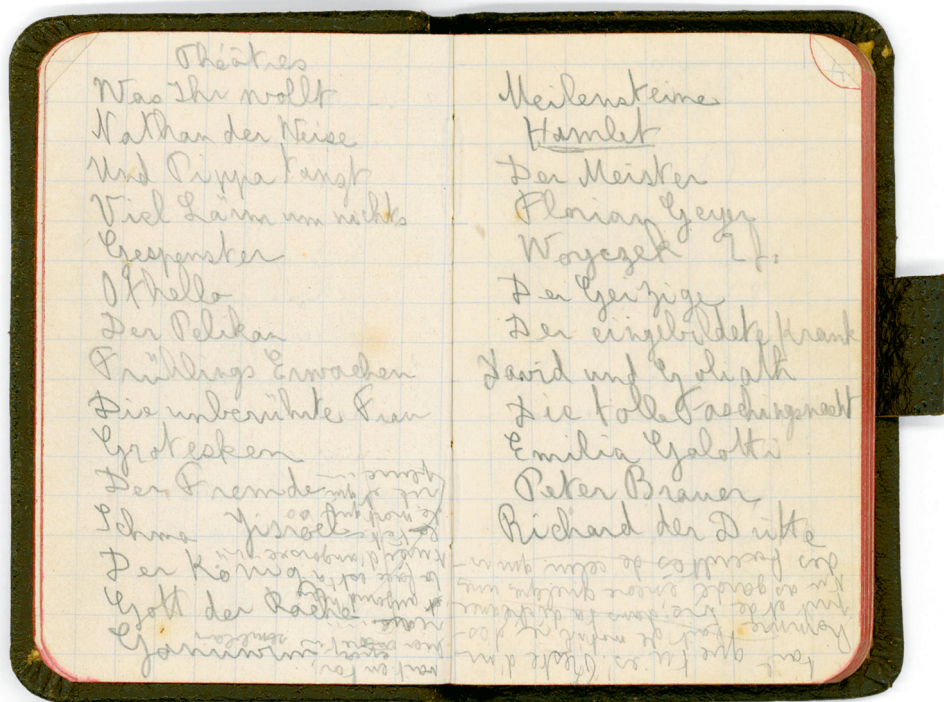


Abb. 1: »Notizbuch Theatre«, Nachlass Jenny Klabin Segall,
Museu Lasar Segall, São Paulo.

alte Bühnenkultur wie Österreich und Deutschland; das Publikum für anspruchsvolles Theater war hier stets beschränkt auf eine recht schmale Besucherschicht von Bildungsbürgern, heute wird es fast ausschließlich in der urbanen Subkultur von alternativen Gruppen gepflegt.

Aus diesem Grund wurden und werden Klabins Übersetzungen letztlich in erster Linie von Lesern rezipiert. Das entspricht auch der Übersetzungsstrategie, die – gemäß den Kategorien von Susan Bassnett-McGuire – den Dramentext als literarisches Werk behandelt.²⁰ Offensichtlich arbeitete Jenny Klabin nicht im Hinblick auf

²⁰ Susan Bassnett-McGuire, »Ways through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts«, in: Theo Hermans (Hrsg.), *The manipulation of literature: Studies in Literary Translation* (1985), New York 2014, S. 87–103, hier S. 90f.

eine konkrete Inszenierung, sondern bemühte sich um eine poetisch angemessene Repräsentation der Tragödie, womit überhaupt erst eine Grundlage für theatralische Adaptionen geschaffen wurde. Versform und differenzierte metrische Gestaltung prädestinieren die Übertragung dazu, Goethes Werk im brasilianischen Literaturfeld zu »ersetzen«.²¹ Die zahlreichen Neuauflagen und Nachdrucke belegen, dass es diese Funktion im Laufe der vergangenen 80 Jahre erfüllt hat.²² Aus diesem Grund ist es auch die Übersetzung, die von Marcus V. Mazzari für seine kommentierte zweisprachige Ausgabe verwendet wurde, die eher in einem philologischen Kontext steht. Die meines Wissens einzige szenische Aufführung auf Grundlage des Klabin'schen Textes fand 1948 im Hotel Quitandinha in Petrópolis statt und war offenbar ein Fiasko. Das lag sicher zum Teil an der ungewohnten Drehbühne, die hier zum ersten Mal in Südamerika zum Einsatz kam, und an der mangelnden Vorbereitung der Schauspielerinnen und Schauspieler.²³ Die Darstellerin der Margarete, Nicette Bruno, erinnert sich daran, dass vor allem die Versform ein Problem dargestellt habe.²⁴ In der Tat sind Verse auf der Bühne in Brasilien die große Ausnahme, was mit der Dominanz der Moderne und dem Fehlen eines autochthonen ›klassischen‹ Repertoires zu erklären ist.²⁵

Das Archiv des Museums Lasar Segall birgt unter anderem 21 Kartons mit Schriften und Dokumenten von Jenny Klabin Segall. Zwei davon enthalten Typo- und Manuskripte im Zusammenhang der *Faust*-Übertragung. Aufgrund der Textbefunde ist anzunehmen, dass keiner der Texte aus der Zeit vor 1949 stammt. Das Material zu *Faust I* reprä-

21 In Portugal und Brasilien wurden seit dem 19. Jahrhundert etwa ein Dutzend Übersetzungen angefertigt (*Urfaust* und Teilübersetzungen eingeschlossen). Vgl. Denise Bottmann, *goethe traduzido no brasil I: primórdios e os faustos*, <http://naogostodeplagio.blogspot.com/2015/08/goethe-traduzido-no-brasil-i-primordios.html> (25.10.2020). Siehe auch Tinka Reichmann, »Frases célebres do Fausto: um desafio para a tradução«, in: *Pandaemonium Germanicum* 12 (2008), S. 191-209.

22 Die Übersetzerin Denise Bottmann (Anm. 21) verzeichnet in ihrem Weblog neben den beiden ersten Publikationen von 1943 und 1949 zumindest sieben weitere in den Verlagen Martins und Itatiaia. Der Verlag editora 34 hat seit 2004 die zweisprachige, von Marcus V. Mazzari besorgte Ausgabe mehrfach wiederaufgelegt.

23 Elaine Guerini, *Nicette Bruno e Paulo Goulart. Tudo em Família* (Coleção aplauso. Série perfil), São Paulo 2004, S. 26-30.

24 Ebd., S. 27.

25 Bei einer Lesung ausgewählter Szenen der Klabin-Übersetzung durch professionelle Schauspielerinnen und Schauspieler im Museu Lasar Segall im November 2019 konnte ich die kuriose Feststellung machen, dass man die Verse für die Rezitatoren in Prosa notiert hatte, damit sie sich ›leichter‹ sprechen lassen. Hörbar war die metrische Struktur dennoch, nicht zuletzt wegen der Reime.

sentiert maschinengeschriebene Arbeitsstufen, welche die zweite Auflage voraussetzen und handschriftliche Korrekturen aufweisen, die in spätere Auflagen eingegangen sind. Möglicherweise sind diese Abschriften des bereits gedruckten Buchs zu dem Zweck angefertigt worden, Revisionen vorzunehmen, denn die Zeilenabstände sind entsprechend großzügig gehalten. Ähnliche Typoskripte finden sich auch zu den verschiedenen Akten von *Faust II*. Besonders interessant ist ein liniertes Ringbuch mit einer handschriftlichen Version des 3. Aktes: Die zahlreichen Varianten zu den einzelnen Versen lassen vermuten, dass es sich sehr wahrscheinlich um den ersten Übersetzungsversuch handelt. Die Arbeit an *Faust II* fällt vor allem in die 50er- und 60er-Jahre; Jenny Klabin dürfte folglich erst relativ spät begonnen haben, ihre eigene Arbeit an der *Faust*-Übertragung zu dokumentieren, da von den ersten Arbeiten zu *Faust I* nichts erhalten ist. Immerhin gestatten auch die erhaltenen Manuskripte zum zweiten Teil der Tragödie einen Einblick in ihre Werkstatt.

Wie bereits bemerkt, zeichnet sich Jenny Klabins Werk vor allem dadurch aus, dass Versaufteilung, Metrum, Reim und Strophenformen des Ausgangstextes bis ins Detail respektiert und durch angenäherte portugiesisch-brasilianische Formen wiedergegeben werden. Schon der Version von 1943 ist der Hinweis vorangestellt: »A numeração dos versos desta tradução corresponde à dos versos originaes, e, bem assim, com poucas excepções, o rythmo, a metrificação e a disposição das rimas. – N. da T.«²⁶

Die Berücksichtigung dieser Äquivalenzbeziehung ist bekanntlich die letzte und schwierigste, der sich eine Übersetzerin oder ein Übersetzer stellen kann. Goethe hat in den *Noten zum West-Östlichen Divan* drei Arten von Übersetzung unterschieden: Für eine erste Annäherung an ein Werk in fremder Sprache empfahl er die schlicht-prosaische, weil sie »uns in unserem eigenen Sinne mit dem Ausland bekannt« macht, wengleich »die Prosa alle Eigentümlichkeiten einer jeden Dichtkunst völlig aufhebt und selbst den poetischen Enthusiasmus auf eine allgemeine Wasserebene niederzieht.«²⁷ Auf der zweiten Stufe würde das Fremde nach der Art der *belles infidèles* der französischen Tradition formal an das bekannte Eigene angepasst. Erst auf der dritten Stufe des Übersetzens gehe es darum, auch die fremde

26 »Die Verzählung dieser Übersetzung entspricht der des Originals und ebenso, mit wenigen Ausnahmen, der Rhythmus, die Metrik und die Anordnung der Reime. – A[nmerkung] d[er] Ü[bersetzerin].« Goethe (Anm. 5), S. 6.

27 Johann Wolfgang Goethe, »Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans«, in: *Goethes Werke*, Bd. 2, *Gedichte und Epen II*, hrsg. von Erich Trunz, München 1981, S. 255.

Form des Werks in einer ihm gemäßen, aber für die Zielkultur ungewohnten Weise wiederzugeben.

Bei der Übersetzung von metrischen Strukturen sieht Armin Paul Frank eine Skala von Möglichkeiten, die vom quasi direkten Transfer in eine prosodisch und semantisch entsprechende Form bis hin zur Prosaübersetzung reicht.²⁸ Der direkte Transfer wäre etwa möglich bei der Übersetzung deutscher Blankverse ins Englische, da sich beide Sprachen und ihr metrisch-prosodisches System sehr ähnlich sind und die Form des Blankverses in beiden Kulturen den ›noblen‹, reimlosen antiken Formen von Epos und Tragödie als gleichwertig gilt.²⁹ Schwieriger gestaltet sich in den meisten Fällen die Übertragung zwischen metrischen Systemen, die auf unterschiedlichen Prosodien beruhen – wie das Deutsche und die romanischen Sprachen. Während die deutsche Metrik seit Opitz und bis in die Gegenwart auf der Zahl und der Verteilung der Akzente beruht, liegt den Metriken des Französischen, Italienischen, Spanischen und Portugiesischen wesentlich die Silbenzählung zugrunde. Grund dafür ist möglicherweise die weniger markierte Akzentstruktur der Silben, so dass in diesen Sprachen die ›natürliche‹ Grundlage zur Herausbildung akzentuierender Prosodie fehlte.³⁰ In den syllabischen Prosodien romanischer Literaturen werden die metrischen Schemata nach der Zahl der Silben bestimmt, zum Teil mit festen Zäsuren und Akzenten in finalen Positionen und einer Reihe spezifischer Regeln für die Silbenkonstitution bei aufeinanderstoßenden Vokalen an den Wortgrenzen.³¹ Zwar hat es seit jeher einen Aus-

28 Armin Paul Frank, »Versification and stanza formation: Towards a transfer approach«, in: Harald Kittel [u.a.] (Hrsg.), *Übersetzung – Translation – Traduction: 1. Teilband*, Berlin 2004, S. 963–980, hier S. 964.

29 Freilich gilt dies erst für das fortgeschrittene 18. Jahrhundert, denn der Blankvers entstand in diesen beiden Sprachen nicht zur gleichen Zeit und gleichsam autochthon in der deutschen Dichtung wurde er seit dem Ende des 17. Jahrhunderts ausprobiert und erst mit Wielands *Lady Johanna Gray* von 1758 »eingebürgert«. Tina Hartmann, »Dramatische Werke«, in: Jutta Heinz (Hrsg.), *Wieland-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2008, S. 169–180, hier S. 169.

30 Vgl. Remigius Bunia, *Metrik und Kulturpolitik. Verstheorie bei Opitz, Klopstock und Bürger in der europäischen Tradition*, Berlin 2014; Katja Mellmann, »Versanalyse«, in Thomas Anz (Hrsg.), *Handbuch Literaturwissenschaft, Bd. 2: Methoden und Theorien*, Stuttgart/Weimar 2013, S. 81–97; Theo Vennemann, »Der Zusammenbruch der Quantität im Spätmittelalter und sein Einfluß auf die Metrik«, in: *Amsterdamer Beiträge zur Älteren Germanistik* 42 (1995), S. 185–223.

31 Im Einzelnen sind dies: Synalöphe (Transformation eines Vokals in Halbkonzonant: fatigado eu = fatigadwew), Krasis (Verschmelzung zweier gleicher Vokale: a alma = alma), Elision (Tilgung des vorangehenden Vokals: fatigada eu = fatigadeu), Eklipse (Verschmelzung von Nasalen mit folgendem Vokal:

tausch zwischen den romanischen und den germanischen Sprachen gegeben und zahlreiche deutsche Versformen sind durch Adaption von italienischen, französischen und spanischen Modellen entstanden, aber die Differenzen sind deutlich und hörbar, wie sich etwa am deutschen Alexandriner aus regelmäßigen sechshebigen Jamben und seinem französischen Vorbild aus zwölfsilbigen Versen mit variierender Betonung zeigen lässt. Wenn Jenny Klabin bei ihren Übersetzungen französischer Tragödien relativ problemlos auf den Alexandriner der portugiesischen und brasilianischen Tradition zurückgreifen konnte, so stellten die Verse des *Faust* sie vor größere Schwierigkeiten.

Das liegt einerseits am Unterschied germanischer und romanischer Prosodie und der darauf beruhenden metrischen Systeme. Andererseits aber ist der *Faust* in jeder Hinsicht ein exzeptionelles Werk, und das gilt auch für die Metrik. Wenn in den meisten Dramen der neuzeitlichen europäischen Literaturen ein bestimmter Sprechvers als Medium dominiert und eine einheitlich durchgehende Struktur bildet (der Blankvers in England und Deutschland, der Alexandriner in Frankreich),³² so unterscheidet sich der *Faust* davon durch seine unüberschaubare metrische Vielfalt. Wie Erich Trunz bemerkt, ist »[d]iese rauschende, wechselnde Fülle der rhythmischen Formen [...] für ein Drama völlig außergewöhnlich.«³³

Die verschiedenen Verstypen evozieren eine bestimmte Kultur und Epoche, wie etwa die frühneuzeitlichen Knittelverse des Monologs in »Nacht« oder die antikisierenden jambischen Trimeter des Helena-Akts; sie schaffen eine sakrale Atmosphäre, wie die Hymnenverse des Prologs im Himmel, sie charakterisieren Margaretas ahnungsvolle Naivität, wie die Volksliedstrophen des Thule-Liedes, oder sie lassen Fausts Hybris hörbar und fühlbar werden, wie die freien Rhythmen in der Beschwörung des Erdgeistes. Mit den Worten Eibls könnte man von einer »Verssemantik« sprechen, wobei die Wirkung wesentlich darauf beruht, dass Autor und Publikum über dieselben kulturellen

com o = c'º). Vgl. Celso Ferreira da Cunha / Luís Filipe Lindley Cintra, *Nova gramática do português contemporâneo. Texto atualizado com a nova ortografia*, Rio de Janeiro 62013, S. 652 f.

32 Auch Ulrike Jekutsch behandelt ein durchgehendes Versmaß im Drama als Regelfall, metrische Diversität ist ein Sonderfall und damit ein spezifisches Problem der Übersetzung von versifizierten Dramen, das vor allem bei Shakespeare (Vers und Prosa) und in der griechischen Tragödie (Sprechverse und Chorlieder) vorliege. Doch die metrische Diversität des *Faust* geht darüber bei weitem hinaus. Ulrike Jekutsch, »Die Übersetzung des Verses im Drama«, in: Kittel [u. a.] (Anm. 28), S. 982.

33 Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, hrsg. und komm. von Erich Trunz«, in: *Goethes Werke*, Bd. 3: *Dramen I*, hrsg. von Erich Trunz, München 1998, S. 493.

Referenzen für die einzelnen Maße verfügen.³⁴ Nur sehr bedingt ließen sich wohl auch universal wirksame Effekte identifizieren, die auf anthropologisch kulturübergreifende Weise bestimmte Emotionen durch bestimmte Rhythmen hervorrufen.³⁵ Neben diesen extratextuellen Referenzen bilden die verschiedenen Metren aber innerhalb des Werks eine einzigartige klangliche Diversität, ein Gegeneinander von kurzen und langen, schnellen und langsamen, regelmäßig harmonischen und unregelmäßig gespannten Versen bis hin zur Prosa.

Wie sich im Detail zeigen lässt, hat Klabin stets einen Verstyp gewählt, der im Portugiesischen als kulturelles ›Äquivalent‹ zum jeweiligen deutschen Metrum gelten kann, sofern dies möglich war. Wenn ein solches sich nicht anbot, bildete sie Verse, deren prosodische Struktur dem Rhythmus des Originals nahekommt. Reimschemata beziehungsweise Reimlosigkeit wurden stets berücksichtigt. Diese hohe Präzision in der poetischen Gestaltung ging einher mit einer semantischen und syntaktischen Erweiterung oder gar Überdehnung der Zielsprache, die den Leserinnen und Lesern (selbst den brasilianischen Studierenden) mitunter einige Schwierigkeiten macht.³⁶ Der Wortschatz der Übersetzerin ist immens und ihre Lösungen sind fast immer nachvollziehbar, wenn man sie mit Goethes Text vergleicht. Aus diesem Grund ist die Entscheidung von Marcus V. Mazzari, ihre Übersetzung in einer zweisprachigen Ausgabe zu edieren, für eine poetische Übersetzung, die als autonome konzipiert war, zwar ungewöhnlich, aber durchaus sinnvoll. Die folgende Tabelle zeigt an einigen der prominentesten Beispiele die Flexibilität der Übertragung.

34 Karl Eibl, *Das monumentale Ich – Wege zu Goethes Faust*, Frankfurt a.M. 2000, S. 343.

35 Etwa im Sinne von Kaysers Typologie der Rhythmen. Vgl. Wolfgang Kayser, *Kleine deutsche Versschule*, Bern/München 1986, S. 100–120.

36 Einer der wenigen kritischen Texte zu Klabins Übersetzung ist ein längerer Artikel von Augusto Meyer im *Correio da Manhã* vom 27.3.1949, *Tradução do Fausto*. Er benennt die Kosten der »fanatischen« metrischen Genauigkeit: »Mas por isso mesmo, e devido a essa fidelidade quase fanática, o esforço de seguir o texto à risca obrigou muita vez a tradutora a uma torsão da linguagem fluente, a requintes de arcaísmo ou de termos desusados, a maneirismos de rima rebuscada ou simples descaídas de rima bamba. A dureza é então o imposto cobrado á fidelidade, uma dureza contundente que fere o ouvido sensível do amador de poesia e acaba incutindo no leitor uma vaga saúde dos traidores melódiosos«. Was hier als Verstoß gegen die Normen des literarischen Brasilianischen Portugiesisch verzeichnet wird, belegt andererseits die verfremdende Tendenz von Klabins Übersetzung.

Text	deutscher Vers- und Strophen- typ	portugiesischer Verstyp
»Zueignung« (1-32)	jambische Fünfheber, Stanzen	decassílabo, oitava rima
»Prolog im Himmel«, Erzengel (243-270)	jambische Vierheber, Hymnenvers	octossílabo
»Prolog im Himmel«, Mephisto/der Herr (271-365)	regelmäßige Jamben mit wechselnder Hebungszahl, Madrigalvers	decassílabo und dodecassílabo
»Nacht«, Monolog (354-385)	Knittelvers	octossílabo und decassílabo
»Gretchens Stube« (2759-2782)	jambische Dreiheber, Liedstrophe	hexassílabo (Sechssilbler)
»Wald und Höhle« (3217-3250)	freie Rhythmen	decassílabo und dodecassílabo, verso branco
»Walpurgisnacht«, Wechselgesang (3871-3911)	trochäische Vierheber	heptassílabo
<i>Faust</i> II 2. Akt, Chor der Telchinen (8275-8284)	daktylische Vierheber	hendecassílabo, daktylischer Rhythmus
<i>Faust</i> II, 3. Akt (8488-8515)	reimlose jambische Trimeter	dodecassílabo, reimlos, ohne Zäsur
<i>Faust</i> II, 3. Akt, Chor der Dryaden (992-10038)	reimlose trochäische Tetrameter	Fünfehnzilbler, reimlos,
<i>Faust</i> II 4. Akt (10849-11042)	jambische Sechsheber mit Zäsur, Alexandriner	dodecassílabo, gereeimte Alexandriner

Im Fall der »Zueignung« hat Jenny Klabin auf die ›oitava rima‹ zurückgegriffen: Diese war im portugiesischen Nationalepos *Lusiadas* von Luís de Camões als Vers- und Stopenform hohen Stils aus der italienischen ›ottava rima‹ adaptiert worden – ganz so wie Goethes Stanzen eine deutsche Nachbildung und Einbürgerung dieser romanischen Form darstellen. Hier liegt eine kulturell analoge Tradition vor,

in der ein konkretes Metrum den feierlichen Ton anspruchsvoller Gattungen markiert.

Anders verhält es sich etwa bei den vierhebigen deutschen Jamben und Trochäen, die rhythmisch sehr unterschiedlich, aber als Verse mittlerer Länge aus brasilianischer Sicht fast identisch wirken; im Portugiesischen gibt es keine spezifischen Entsprechungen: Die syllabische Prosodie erlaubt im Prinzip kein jambisches beziehungsweise trochäisches Metrum. Es wäre naheliegend, beide Metren gleichermaßen durch achtsilbige Verse wiederzugeben, da der Umfang im Deutschen in beiden Fällen praktisch identisch ist (8 Silben +/- 1). Indem Klabin jedoch für die Jamben den ›octossílabo‹ und für die Trochäen den ›heptassílabo‹ verwendet, differenziert sie klar zwischen beiden Verstypen. Das Ergebnis ist verblüffend, da im ersten Fall die obligatorische Schlussbetonung notwendig auf die achte und die vorangehenden optionalen Akzente durchgängig auf gerade Silben fallen, während der ›heptassílabo‹ die Schlussbetonung auf die siebte Silbe legt, wodurch die vorangehenden Akzente die ungeraden Silben betreffen. Zwar entsteht in der Rezitation niemals ein durchgehender jambischer beziehungsweise trochäischer Rhythmus – was in den romanischen Sprachen auch recht schaurig wirken würde –, aber der unterschiedliche Charakter der beiden Verstypen ist deutlich gewahrt und nähert sich dem deutschen Vorbild an.

Den feierlichen, barocken Psalmliedern nachempfundenen, vierhebigen Jamben der Erzengel aus dem »Prolog im Himmel« (243–250)³⁷ entsprechen bei Klabin Achtsilbler (›octossílabo‹) – nach Said Ali³⁸ der selten praktizierte »Pária« unter den portugiesischen Metren.

Die Sonne tönt, nach alter Weise,
In Brudersphären Wettgesang,
Und ihre vorgeschriebne Reise
Vollendet sie mit Donnergang.
Ihr Anblick gibt den Engeln Stärke,
Wenn keiner sie ergründen mag;
die unbegreiflich hohen Werke
Sind herrlich wie am ersten Tag.

Ressoa o sol no canto alado
Dos orbes no infinito espaço,
E seu percurso pré-traçado
Vence com majestoso passo.
Anima os anjos a visão
De inescrutável harmonia:
Da obra máxima a imensidão
Pasma, qual no primeiro dia.

37 Markus Ciupke, *Des Geklimpers vielverwornner Töne Rausch. Die metrische Gestaltung in Goethes Faust*, Göttingen 1994, S. 35.

38 M. Said Ali, *Versificação portuguesa*, São Paulo 1999, S. 77. Dort ist die Rede vom neunsilbigen Vers, der in der Nomenklatur dieses Metrikers dem ›octossílabo‹ entspricht.

Dagegen sind die vierhebigen Trochäen des »Wechselgesangs« zwischen Faust, Mephisto und Irrlicht (3871-3880), mit dem der »opernartige Teil der *Walpurgisnacht* seinen Anfang«³⁹ nimmt, bei Klabin wiedergegeben durch die überaus populäre ›redondilha maior‹, einen siebensilbigen Vers, der aus einem spanischen Reigentanz hervorgegangen ist.⁴⁰ Kulturelle Konnotation und Assimilation der rhythmischen Struktur gehen hier eine perfekte Verbindung ein.

In die Traum- und Zaubersphäre	Pela esfera da magia
Sind wir, scheint es, eingegangen.	E do sonho, andamos, ora;
Führ uns gut und mach dir Ehre	Cumpra o ofício e sê bom guia!
Daß wir vorwärts bald gelangen	Por transpormos sem demora
In den weiten, öden Räumen!	As desertas, vastas plagas.

Seh die Bäume hinter Bäumen,	Vê a deslizar, em vagas,
Wie sie schnell vorüberrücken,	Árvores entre arvoredos,
Und die Klippen, die sich bücken,	E vergando-se, os rochedos;
Und die langen Felsennasen,	Como exalam sopros, roncoss,
Wie sie schnarchen, wie sie blasen!	Seus narizes longos, broncos!

Diese grundlegende Differenz von jambischem und trochäischem Rhythmus ist in der gesamten Übertragung systematisch durchgeführt und belegt, wie kreativ und konsequent Klabin vorgegangen ist, wenn es darum ging, die klangliche Wirkung des Originals im fremden sprachlichen Material zu erzielen. Ein Blick in das Archivmaterial kann bestätigen, dass die Autorin diesen Effekt intentional zu erzielen versuchte. So zeigt beispielsweise die handschriftliche Korrektur an dem Gesang des Lynkeus im 3. Akt, (9218-9221), wie die Syntax so verändert wurde, dass in nahezu allen Verse die Nebenakzente auf ungerade, nicht auf gerade Silben fallen.⁴¹

Auch an den handschriftlichen Versuchen zum Monolog der Helena lässt sich zeigen, dass die Übersetzerin zunächst Vers für Vers mit einer möglichst genauen Übertragung des Wortlauts und der Wortfolge beginnt, um dann ihr Augenmerk auf die ›Verbesserung‹ der rhythmischen

39 Ciupke (Anm. 38), S. 84 [Hervorhebung im Original].

40 Vgl. Ali (Anm. 39), S. 66.

41 »Deixai que de joelhos caia, / Morra eu! não, deixai que viva; / Que tôda a alma se me esvaia, / Da deusa-mulher cativa.« Dies ergibt zunächst noch Akzente auf mehreren geraden Silbenpositionen: 2 5 7 / 2 5 7 / 3 7 / 2 5 7. Die revidierte Fassung lautet: »Ah que eu morra! não, que eu viva! / Deixai que de joelhos caia! / Da mulher-deusa cativa, / Que a alma toda se me esvaia.« Nun findet sich nur noch im zweiten Vers eine Silbe in gerader Position und die trochäische Anmutung ist noch deutlicher: 1 3 5 7 / 2 5 7 / 3 7 / 1 3 7.

schen Struktur zu richten. Im Manuskript finden sich vier Varianten zum ersten Vers, sämtlich als ›dodecassílabo‹ konzipiert und den Chiasmus »Bewundert viel und viel gescholten« auf je andere Weise aufnehmend. Dabei werden allmählich die Partizipien »louvada« und »censurada« gegen »admirada« und »odiada« ausgetauscht; zwar ergeben beide Paare insgesamt je sieben Silben, aber nur die zweite Variante beginnt mit Vokalen und lässt sich in Verbindung mit vorangehenden Silben zu jeweils einer verschmelzen. Am Ende steht dann ein Vers, der außer dem Chiasmus auch die Inversion und die Endposition des Namens im Portugiesischen ›abbildet‹.

Eine solche Konzentration auf scheinbar eher marginale Phänomene mag befremdlich erscheinen, sowohl mit Blick auf die Klabin'sche Übersetzung als auch auf diesen Artikel. Bedenkt man den kulturellen Kontext des 20. Jahrhunderts, in dem der Vers, zumal der metrisch gebundene, weitgehend obsolet wurde, kann Klabins Übersetzungsstrategie sogar anachronistisch wirken. Die soziale Herkunft und Position Jenny Klabins lassen ja auch zunächst an eine ›musische‹ Nebenbeschäftigung einer Socialite denken. Dagegen spricht allerdings die systematische und ausschließliche Auseinandersetzung mit den »Meisterwerken des klassischen Theaters«⁴² und das Selbstbewusstsein der Übersetzerin: In den Briefen an den Verlag verlangte sie die Nennung ihres Namens nicht nur auf dem Buchtitel, sondern in allen werkbezüglichen Mitteilungen. Dagegen spricht zudem die einhellig positive Aufnahme der Übersetzung Klabins durch die Kulturelite Brasiliens in den 1940/1950er Jahren. Man muss sich vergegenwärtigen, dass Jenny Klabin eben nicht nur eine Dame aus der wohlhabendsten Schicht São Paulos war, sondern auch Gattin eines der profiliertesten bildenden Künstler der Avantgarde. Durch ihn hatte sie ständig Umgang mit den Vertretern der Moderne, die mit der ›Semana de Arte‹ von 1922 gerade eine eigenständige brasilianische Kunst und Literatur kreiert hatten. Ein Brief Lasar Segalls von 1941⁴³ bezeugt, dass in diesem Jahr sein bekanntestes Werk, das *Navio de Emigrantes*, und parallel die Übertragung von *Faust I* vollendet wurden. Für die Segalls stellten beide Werke Höhepunkte ihrer künstlerischen Karriere dar und es ist kaum vorstellbar, dass Jenny in einem anderen historisch-kulturellen Koordinatensystem lebte als ihr Mann.

42 In einer biografischen Skizze (›Minuta‹) für den *Quem é alguém no Brasil* schreibt sie: »Dedica suas atividades literárias à traduções para o vernáculo de obras primas do Teatro Clássico Universal, atendendo-se sempre com a maior fidelidade à forma e ao espírito do original.«

43 Lasar Segall, Briefentwurf an Geraldo Gonçalves Ferraz, 1941, Museu Laser Segall, ALS 02387 <http://mls.gov.br/acervo/> (25.10.2020).

Peregrino acts

Beante do palacio de Merclan, em Sparta

Surge Helena e o coro das Krojanas aprieionadas,
 Thambalis, coro

Helena

Muito admirada e ^{muito incriminada,} censurada ^{muito} Helena
 Beate da Beira-mar ^{onde ha pouco, inda, ~~estava~~ ^{abandonado}}
 Da Beira-mar ^{em} ^{pra}, ^{heims} destruido ^o
 De praia ^{onde}, ^{as} ^{as} ^{desembocando}
^{entretanto} ^{com} ^o ^{central} ^{das} ^{vagas}
 Inda ^{abre} ^{do} ^{balanco} ^{das} ^{vagas}
 Ineluctavel ^{com} ^{os} ^{trabalhos} ^{de} ^{onde} ^{ante}.

2. Que da planicie phrygia as patrias encaidas
 Que a ^{pluvial} ^{da} ^{pluvial} ^e ^{da} ^{Thuzia}
 Pelo ^{mar} ^{de} ^{Euro} ^e ^o ^{mar} ^{de} ^{Tricidon}
 O ^{mar} ^{de} ^{Euro} ^e ^o ^{mar} ^{de} ^{Tricidon}
 E ^o ^{mar} ^{de} ^{Euro} ^e ^o ^{mar} ^{de} ^{Tricidon}
 1. ^o ^{mar} ^{de} ^{Euro} ^e ^o ^{mar} ^{de} ^{Tricidon}
 Sobre ^{as} ^{encostas} ^{altas}
 Sobre ^{as} ^{encostas} ^{altas} ^{estas} ^{has} ^{houzeram}.

No ^{mar} ^{de} ^{Euro}
 Em ^{as} ^{encostas} ^{altas} ^{do} ^{rei} ^{Merclan}
 No ^{litoral} ^{celebra}, ^{ou}
 A ^{beira} ^{mar} ^{fest} ^{ya}

Abb. 2: Übersetzungsmanuskript »Fausto II, 3º Ato«, Nachlass Jenny Klabin Segall, Museu Lasar Segall, São Paulo.

Verständlich wird der Widerspruch zwischen dem deutschen Klassiker und der brasilianischen Avantgarde dadurch, dass letzterer just die Klassiker fehlten, gegen die sie sich abheben konnte. Die von Even Zohar⁴⁴ konstatierte Funktion von übersetzter Literatur für das literarische System einer Literatur betrifft eben nicht nur den Import konkreter Modelle für neue ästhetische Ausdrucksformen, sondern auch das Ausfüllen von Leerstellen im literarischen Kanon. Viele der Rezensionen zu Klabins *Faust* (nicht nur die zahlreichen Artikel Ernst Feders) betonen gerade die Befriedigung, nun eine brasilianische Repräsentation dieses Werks zu ›besitzen‹, das eine Spitzenstellung in der Weltliteratur einnimmt. Die Rolle des *Faust* und der französischen Klassizisten kann nicht von Werken der brasilianischen (nicht einmal der portugiesischen) Literaturgeschichte ausgefüllt werden und die Leistung der modernistischen Autorinnen und Autoren, ihrer freien Verse und ihrer Prosa, wird erst sichtbar vor dem Hintergrund eines metrischen Werks vom Rang des *Faust* in brasilianischer Sprache. Dass die Thematik des *Faust* in der Epoche hochaktuell war, beleuchten die Romane von Thomas und Klaus Mann, vor allem aber João Guimarães Rosas *Grande Sertão: Veredas*,⁴⁵ das zwar erst 1957 erschien, dessen Autor aber von 1938 bis 1942 brasilianischer Konsul in Hamburg gewesen war, wo er sich intensiv mit Goethe auseinandersetzte.⁴⁶

Die im Titel dieses Aufsatzes zitierte Zeile stammt aus der berühmten Übersetzerszene in der Sequenz »Studierzimmer« und ist als solche eine genuine Gelegenheit für selbstreferentielle Kommentare. Das »heilige Original« ist für Goethes Faustfigur in diesem Moment noch die Bibel. Für die geborene Brasilianerin mit ihrem Faible fürs Theater und die deutsche Kultur ist es der *Faust* selbst, den sie nun in ihre »geliebte Muttersprache«⁴⁷ überträgt.

44 Itamar Even-Zohar, »The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem«, in: *Poetics Today* 11 (1990) H. 1, S. 45-51.

45 Zum Faustischen in Rosas Roman vgl. u.a. Marcus V. Mazzari, »Figurações do ›mal: e do ›maligno‹ no Grande sertão: Veredas«, in: *Estudos Avançados* 22 (2008) H. 64, S. 273-290.

46 In der Bibliothek des Autors befinden sich allein elf Titel von Goethe, darunter die französischen *Faust*-Übersetzungen von Nerval und Lichtenberger. Daniel R. Bonomo, »A biblioteca alemã de João Guimarães Rosa«, in: *Pandaemonium germanicum* 16 (2010), S. 155-183.

47 In der Übersetzung des Portugiesen João Barrento heißt es dagegen textgetreu: »Verter o sagrado original / No meu tão amado idioma alemão«, Johann Wolfgang Goethe, *Fausto*, übers. von João Barrento, Lissabon 1999, S. 84.

Der Verfasser bedankt sich beim Museu Lasar Segall für die Unterstützung bei der Sichtung des Nachlasses und beim brasilianischen Forschungsrat (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq) für die Förderung des Projekts durch ein Stipendium (Bolsa de Produtividade em Pesquisa 2).