

## Werk

**Titel:** Shakespeare in Portugal

**Autor:** Vasconcellos, Carolina Michaelis de

**Ort:** Weimar

**Jahr:** 1880

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509\\_0015|log18](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0015|log18)

## Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)  
SUB Göttingen  
Platz der Göttinger Sieben 1  
37073 Göttingen

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

# Shakespeare in Portugal.

Von

**Carolina Michaëlis de Vasconcellos.**

---

- 1) Othello ou o Mouro de Veneza. Tragedia em 5 Actos. — Imitação por L. A. Rebello da Silva. Lisboa. Typographia do Panorama. 1856. in 8°. 91 pp. 300 reis.
- 2) Senho d'uma Noite de S. João. Drama em 5 Actos e em Verso. — (Theatro de Shakespeare. 1ª Tentativa.) por Castilho (i. e. Antonio Feliciano de Castilho. Visconde de Castilho). Porto e Braga. Livraria Internacional 1875. in 8° menor. 207e XVIII pp. — 600 reis.
- 3) William Shakespeare. Hamlet. Drama em cinco actos. Tradução Portuguesa. Lisboa. Imprensa Nacional. 1877. in 8°. 149 pp. — Der Uebersetzer nennt sich nicht, doch ist es bekannt, daß es Seine Majestät der König von Portugal Dom Luiz I. ist.
- 4) William Shakespeare. Hamlet. Tragedia em cinco actos. Tradução de Bulhão Pato. — Lisboa Typographia da Academia Real das Sciencias. 1879. in 8°. 205 pp. Text und 20 Seiten Anmerkungen. 700 reis.
- 5) Oração Funebre de Marcus Antonius. Extrahida da Tragedia de William Shakespeare: Julio Cesar. Vertida do Inglez por Antonio Petronillo Lamarão. — Lisboa Typographia Castro Irmão. 1879. 14 pp. Text, 1 p. Notas. 100 reis.

Endlich ist auch im südwestlichsten Theile Europas ein leises Echo jenes Donneraccordes wach geworden, der, vor 3 Jahrhunderten von Stratford am Avon ausgehend und im Laufe der Zeit mehr und mehr anschwellend, von Pol zu Pol, von Meer zu Meer gedrungen ist. Auch in Portugal fängt man an, dem Genius Shakespeare's gerecht zu werden und den Versuch der Assimilation zu wagen. Und sind die Anfänge auch schwach, so erregen sie doch Hoffnung und Zutrauen darauf, daß jene einzelnen ersten Ringe, die man jetzt geschmiedet, Glieder einer festen Kette werden, die Portugal, das so lange schmollend in der Ferne

stand, nun endlich mit Shakespeare verknüpft. Es sieht aus als wollte das einmal wach gerufene Echo nun nicht wieder verhallen, sondern bald verstärkt und mehrstimmig weiter tönen, als wollte also auch die portugiesische Nation lernen in jenes Loblied einzufallen, das die übrigen romanischen Schwestern, Frankreich, Italien und Spanien mit den germanischen Landen um die Wette zu Shakespeare's Ehren singen, als wollte jene, wie die anderen alle von ihm lernen und, wie die anderen alle, ihr Scherflein zur Klärung seiner Dichtungen beitragen. Diejenigen also, welche die Erstlingsfrüchte ihrer Arbeit an Shakespeare veröffentlicht und laut oder leise das Versprechen gegeben haben, mit jener Arbeit und ihrer Veröffentlichung fortzufahren, die letzten drei unter den fünf Portugiesen, deren Namen an der Spitze dieser Arbeit stehen, der König von Portugal, Herr Raimundo Antonio Bulhão Pato und Herr Antonio Petronillo Lamarão, verdienen es, nicht nur von dem Volke, zu welchem sie sich zählen, sondern überall da, wo man Shakespeare kennt und ehrt, freundlich willkommen geheißen und zur Fortsetzung ihrer Shakespeare-Studien aufgemuntert zu werden. Wir sind gewiß, daß die Leser des Shakespeare-Jahrbuches gern einen Bericht über Werth und Unwerth, Vorzüge und Schwächen, Methode und Zweck jener Leistungen lesen werden.

Was wir hier vor einigen Jahren über Shakespeare's Sein oder Nichtsein in Spanien sagten<sup>1)</sup>, paßt — verstärkt — auch auf Portugal: der große Brite ist hier so gut wie unbekannt. Sein Name zwar, die Namen seiner vorzüglichsten Schöpfungen, die Namen einiger jener typisch gewordenen Gestalten, denen er ein ewiges Leben gegeben hat, werden hier wie überall, wo man schreibt, liest und dichtet, wiederholt. Wer kennt nicht Romeo und Julia? Wer nicht Othello und Desdemona? Wer nicht Lear und Cordelia? Wer nicht Hamlet und Ophelia? Wer nicht Falstaff? Wer nicht Caliban? Wer nicht Shylock? Die Tragöden Rossi und Salvini mögen durch ihre Vorstellungen in Lisboa und Porto in einigen Tausenden von Portugiesen die Idee erregt haben: nun könnten sie Shakespeare. Der portugiesischen Damenwelt mögen Ophelia und Julia und Desdemona durch Reproduktionen von Bildern, deren Gegenstand sie sind, in illustrierten Zeitungen, oder durch ein Liedchen, das sie selbst als Julia verherrlicht, vertraut sein. Einige Hunderte mögen die französischen, vielleicht auch die spanischen Uebersetzungen von Shakespeare's Werken kennen und eine ganz kleine Minorität hie und da ein Stück in der Originalfassung lesen. Von wirklicher Kenntniß aber, von einem eingehenden Studium des Dichters, von selbstgeschaffenen

---

<sup>1)</sup> S. Shakespeare-Jahrbuch Bd. X. p. 311—354.

Hilfsmitteln zum Verständniß der schwierigen Texte, von Uebersetzungen war bisher keine Rede. Die vereinzelt und ganz seichten Spuren älterer oberflächlicher Bekanntschaft mit Shakespeare's Hamlet, Julius Cäsar, Othello und Midsummernightsdream, die wir nach langem, mühevollen Suchen aufgefunden, seien hier verzeichnet und somit wenigstens die Beweise geliefert, daß in drei Jahrhunderten, daß bis zu dem Tage, wo Seine Majestät der König von Portugal Dom Luiz I. die erste leidlich treue Prosaübersetzung des Hamlet schrieb, doch vier bis sieben Portugiesen zusammen von vier Dramen Shakespeare's wußten. Freilich nehmen wir von keinem einzigen derselben an, daß er direkt aus der Quelle geschöpft habe, nicht einmal vom Uebersetzer des Sommernachtstraumes, denn sein Werk selbst liefert nicht den unwiderleglichen Beweis dafür, während es an Beweisen dagegen nicht fehlt.

Wir besprechen jene vier bis sieben *raras aves* in chronologischer Reihenfolge.

1. Aus der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts datirt ein handschriftlich erhaltenes Fragment eines Operntextes Hamlet: *Ambleto em Dania, opera*. Das Manuscript ist Autograph des Dichters, Buchdruckers und Lehrers Francisco Luis Ameno (geb. 1713, gest. 1793), der, nächst vielen Tractaten religiösen Inhalts, die gedruckt worden sind, eine ganze Reihe unedirter Lustspiele (*farças*) wie einige Operntexte verfaßte und mehrere Opern von Metastasio in's Portugiesische übertrug<sup>1)</sup>. Diese sind publizirt worden, jene nicht, und finden sich die uns bekannten handschriftlich in der Bibliotheca Publica de Evora aufbewahrt. Dort ruht auch, laut dem offiziellen Kataloge,<sup>2)</sup> unter der Chiffre CXIV, 2—12 No. 12 der erste Akt des Ambleto. — Wir haben ihn nicht gesehen und vermögen daher nicht zu sagen, wen Ameno nachahmt, denn daß er sich direkt an Shakespeare anlehnen sollte, liegt außerhalb aller Wahrscheinlichkeit. Nehmen wir an, daß der Ambleto Ameno's ungefähr gleichzeitig mit seinen Opernübersetzungen nach Metastasio geschrieben ward, d. h. also um 1755 (dies wenigstens ist das Jahr, in welchem sie publizirt worden sind), so könnte er wohl die italienische gleichnamige Oper von Gasparini (1735 in Rom aufgeführt<sup>3)</sup>) oder eher noch die bekanntere

1) Siehe Innocencio da Silva: Diccionario bibliographico portuguez. vol. II. Lisboa 1859 s. v. Francisco Luis Ameno. — Die aus Metastasio übersetzten Opern sind: Achilles, Alexandre, Zenobia, Tito, Demofonte und Antigono.

2) Catalogo dos Manuscriptos da Bibliotheca Publica Eborensis ordenado com as descripções e notas do bibliothecario Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara e com outras proprias por Joaquim Antonio de Sousa Telles de Matos. — Tomo II: Literatura p. 132. — (Lisboa 1869.)

3) Wir kennen — dem Titel nach — 11 Hamletoperen.

1. Ambleto, opera musica de Scarlatti 1715 Roma. 2. Gasparini 1735 Roma.

und ältere von Scarlatti (1715 in Rom) ausgenutzt haben. Wollen wir sie jedoch in die letzten Lebensjahre des Autors setzen, so könnte auch Caruso (Firenze 1790) oder es könnte Ducis ihn dazu begeistert haben; oder auch der spanische Anonymus, der einen Hamlet rey de Dinamarca schuf, oder jener andere Spanier, Ramon de la Cruz (geb. 1731), der nach Ducis ein gleichnamiges Drama schrieb. Wir gedachten beider in unserem Aufsätze 'Hamlet in Spanien'. Diese Frage bleibt ungelöst, bis wir oder ein Anderer den portugiesischen Hamlet gelesen und mit den spanischen und italienischen verschollenen oder doch seltenen Dokumenten verglichen haben. Die Form Ambleto (mit eingeschobenem b) weist auf spanischen Ursprung, ob wir auch keine spanischen Belegstücke anzugeben wissen.

2. Aus der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts stammt ein, wenn überhaupt so auch nur handschriftlich erhaltenes Drama *Julius Cäsar*, das ausdrücklich als drama imitado de Shakespeare bezeichnet wird. Der Verfasser ist Vicente Pedro Nolasco da Cunha (geb. 1773, gest. 1844), ein tüchtiger Gelehrter und nicht talentloser Dichter, der mit vielem Geschick das portugiesischen Ohren fast unmöglich Dünkende versucht hat, die metrischen Formen der Griechen und Römer in Portugal einzubürgern. Er hat Sappho und Anakreon ganz, Theile der Ilias, Theile der Aenaeis, einiges von Racine, so wie Schiller's Räuber und Kabale und Liebe übersetzt, alles dies in den Originalmetern; ebenso einzelnes Englische aus Milton, Young, Thompson, so daß man wohl annehmen dürfte, auch sein Julius Cäsar sei eine eben solche Uebersetzung nach dem Originale und im Originalmaße. Doch weist die Erklärung imitado de Shakespeare deutlich darauf hin, daß es sich wenigstens nicht um eine Uebersetzung, sondern höchstens um eine freiere Nachbildung handeln muß. Die Entscheidung darüber und über die Frage, ob der Verfasser wirklich direkt aus Shakespeare geschöpft habe, oder wem sonst er nachahme, muß dahingestellt bleiben, bis sein, wie die meisten seiner Arbeiten, verschollener Julius Cäsar wieder an's Tageslicht kommt.<sup>1)</sup>

3 und 4. Zweier (oder dreier) weiterer portugiesischer Dramen über Julius Cäsar gedenken wir, obwohl keines von ihnen den Namen Shakespeare im Titel führt, weil trotzdem die Möglichkeit einer Entlehnung

---

3. Caruso 1790 Firenze. 4. Vogler 1791. 5. Marcezek 1791 Brünn. 6. Mercadante 1822 Milano. 7. Stadtfeld 1857 Darmstadt. 8. M. F. Faccio 1865 Genova. 9. A. Thomas 1868 Paris. 10. A. Hignard verfaßt und gestochen nach 1869. 11. Faccio 1871 Milan. Die genaueren Titel sehe man in F. Clément et P. Larousse: Dictionnaire Lyrique ou Histoire des Opéras. Paris 1869. — (Ob No. 8 und 11 nicht ein und dasselbe Werk sind?)

<sup>1)</sup> V. J. da Silva. vol. VII p. 434. Auf welche Indicien hin der Literarhistoriker Theophilo Braga Nolasco's Caesar in das Jahr 1825 setzt, wissen wir nicht.

aus Shakespeare nicht geleugnet werden kann. In einem Repertorio Geral do Theatro portuguez<sup>1)</sup> findet sich unter dem Jahre 1783 ein Drama: 'Morte de Cesar ou do mundo a maior crueldade' erwähnt, mit der Bemerkung, es würde dem Dichter Theotónio Gomes de Carvalho (1800 gest.) zugeschrieben.<sup>2)</sup> Die Wahrheit ist, daß eine Tragödie dieses Dichters, Cäsar betitelt, vor 1758 in Lisboa über die Bühne eines kleinen Vorstadttheaters (no arraial de N. Senhora do cabo) ging, ausgepiffen wurde und spurlos verschwand; und daß 1783 eine Tragödie in Versen unter dem gleichen Titel *Morte de Cesar etc.* gedruckt erschien (Lisboa, Domingos Gonçalves 4°. 39 pp.), ohne den Namen des Autors zu nennen, und daß sie zur *litteratura de cordel* gehört, d. h. zu jenen für das Volk geschriebenen, auf Papier schlechtesten Sorte gedruckten und mit überaus groben Holzschnitten geschmückten Theaterstücken, welche auf den Jahrmärkten (feiras) oder auch sonst auf offener Straße verkauft werden, wo sie in luftigen Barracken auf Schnüre (corda, cordel) gezogen zur Schau hängen. Die Vermuthung also, Carvalho's Vorstadtdrama und das Jahrmarktsdrama des Anonymus seien identisch, liegt nicht allzu fern. Auf dem letzten Schutzblatte eines portugiesischen Demofonte nach Metastasio, der 1793 in Lisboa (bei João Antonio Reis) erschien, steht, wie gewöhnlich der Fall, wenn die letzte Seite frei geblieben, ein Verzeichniß von Comedias e Tragedias und wir finden den anonymen Cesar neben Uebersetzungen nach Voltaire's Marianne, Orestes, Sesostris und Sofonisba — als wäre auch er nach Voltaire's *Mort de César* frei übersetzt. Nachricht über einen dritten oder vierten Cäsar giebt das schon erwähnte Repertorio. Es citirt unter den Bühnenstücken aus dem Jahre 1821 eine *Morte de Cesar* von Manoel Joaquim Borges de Paiva, über welchen wir gar nichts zu sagen wissen.

Bis hierher mußten wir über Dokumente berichten, die wir nicht selbst gesehen und über die wir also nicht mehr als Anderer Meinungen und eigene Muthmaßungen beizubringen vermochten. Wir glaubten jedoch um der Gerechtigkeit willen auch nicht die leiseste Spur einer etwaigen Wirksamkeit Shakespeare's in Portugal verschweigen zu dürfen, um so mehr, als noch nirgends sonst eine ähnliche Zusammenstellung versucht worden ist.

Die Masse und der Werth des Aufgefundenen ist sehr gering, und was uns entgangen sein sollte, wird kaum von höherer Bedeutung sein.

---

<sup>1)</sup> Das Repertorio findet sich in der *Historia do Theatro Portuguez* von Theophilo Braga. 4 vol. Porto 1870.

<sup>2)</sup> Derjenige, welcher das anonym erschienene Drama besagtem Carvalho zuschreibt, ist der Literarhistoriker Costa e Silva. Vergl. J. da Silva vol. VII, 313.

Die dramatische Literatur Portugals ist nie sehr reich und originell gewesen, am allerwenigsten aber die des 18. und 19. Jahrhunderts. Nicht mehr als ein Viertel der Schaustücke, die je über die Bühnen Portugals gegangen, ist eigene Originalarbeit; drei Viertel sind fremdes Gut, aus aller Herren Ländern zusammengetragen. Dies gilt besonders von den Stücken höherer Gattung; das kleine Genre der *farça*, der *pratica*, des *Auto*, des *Entremes* fand stets im Schooße des Volkes einige Vertreter von nationalem Geist und Witz. Das 18. Jahrhundert holte den Stoff zu seinen Theaterstücken aus Euripides und Sophokles, Seneca, Guarini, Goldoni, Metastasio, Zeno, Maffei; Molière, Racine, Corneille, Voltaire, Marmontel, Crébillon, Regnard, Dancourt, Longepierre, Latouche, Lamotte, Genest, Dufond, Palaprat, Congrève; Mattos Fragoso, Moreto, Calderon Solis; Addison, Young und Thompson; schaltete und waltete aber mit dem erborgten Gute in unerhörter grenzenloser Freiheit. Von Uebersetzungen im Sinne der modernen Kritik ist natürlich keine Rede: alles was dem Autor nicht gefiel, wurde gestrichen, die Redeweise der Personen stets nach portugiesischem Geschmacke zurechtgestutzt. Und hielt der Autor sich in diesen Grenzen, so nannte er sein Stück immerhin noch übersetzt (*traduzida*); änderte er stärker, so hieß es 'bearbeitet, nachgeahmt, erweitert, gereinigt, arrangirt' usw. usw. = *imitada, reduzida, exposta na lingua portugueza, paraphraseada, expurgada segundo o melindre dos ouvidos do nosso seculo; ordenada, fundada sobre; inspirada por...; traduzida e accrecentada; disposta segundo o gosto do theatro portuguez.* — Oft hielt man es nicht einmal für der Mühe werth, den Dichter, den man in so zweideutiger Weise ehrte, zu nennen und begnügte sich mit der trockenen Angabe 'nach dem Griechischen, Französischen, Italienischen', oder sagte nicht einmal so viel, sondern noch kürzer und lakonischer: 'Uebersetzung', 'Nachahmung'.

Von den direkt oder indirekt auf Shakespeare zurückweisenden Arbeiten, deren wir bis jetzt gedachten, können wir also auch nichts anderes, das Durchschnittsmaß damaliger Bühnenstücke Uebersteigendes, erwarten. Und damit der Leser dies Durchschnittsmaß kennen lerne, wollen wir auf die einzige *imitação* nach Shakespeare, die wir aus Autopsie kennen, auf das erste der darum an die Spitze dieses Aufsatzes gestellten Stücke näher eingehen.

5. *Othello* ou *o Mouro de Veneza* von Rebello da Silva erschien 1856. Da der Autor uns nur sagt, daß er nachahmt, nicht aber wen, so wäre es des ersten Berichterstatters, also unsere Pflicht, Aufschluß über diesen Punkt zu geben. War etwa der spanische *Otelo* von Teodoro de la Calle, war der von Francisco Luis Retes sein Urbild? Oder geht er auf Ducis zurück? Oder benutzte er Alfred de Vigny's *Othello*?

Kannte er keinen dieser Nachbildner, sondern nur das englische Original? Die spanischen Dramen sind, wenn nicht verloren, so unzugänglich, und leider liegen weder Ducis noch Alfred de Vigny auf unserem Tische zum Vergleich. Wir haben Beide vor Zeiten gelesen, und, so uns die Erinnerung nicht ganz täuscht, hat der portugiesische Othello mit Ducis Nichts, mit Alfred de Vigny (den Rebello da Silva bestimmt gekannt hat) Einiges gemein. Das Weidenlied, das Desdemona singt, ist nach Vigny übersetzt, und es wäre also möglich, daß der imitirte Autor kein anderer als de Vigny sei. Nur ist dann die Nachahmung eine überaus freie, die diesen Namen kaum mit Recht trägt. Ein so ganz verfälschtes, so grob gemaltes Bild wie das portugiesische kann aber unmöglich dem Originale selbst nachgezeichnet sein, und darf nicht einmal die Kopie der wenn auch ungetreuen, so doch verhältnißmäßig werthvollen, die Meisterhand hier und da verrathenden Kopien von Ducis und Vigny genannt werden, selbst wenn dieser oder jener ihn zu seinem Machwerk angeregt haben sollte.

Im Großen und Ganzen haben wir, um den portugiesischen Othello zu charakterisiren, Das zu wiederholen, was wir bei Gelegenheit der Hamlet-Nachbildung des Spaniers Coello gesagt. Derselbe Geschmack, dieselbe Tendenz herrscht in Beiden, nur daß Rebello da Silva die wenigen guten Seiten, die wir dem Spanier noch abgewinnen konnten, daß ihm der Funke Dichtertalent, der jenen beseelt, gänzlich fehlen. Sein Othello ist ein Gebilde vulgärster Art, ein sentimentales Schauerdrama, für eine Bühne sechsten Ranges und für ein Publikum berechnet, dessen Kunstgenüsse im Anhören eines Leierkastens und Anschauen eines recht bunten Bilderbogens gipfeln, oder, um den portugiesischen Standpunkt einzuhalten, im Hören einer Guitarre und Schauen eines farbenreichen Heiligenbildchens. Das Drama ist in thränenreicher Prosa geschrieben. Die Personenzahl ist vermindert: Othello, Desdemona, Brabantio so wie Jago erkennen wir gleich an ihren Namen wieder; in Moncenigo den Dogen; in seinem Sohne Loredano finden wir einen Ersatzmann für Rodrigo und Cassio, aus Denen er, unter Einmischung von noch etwas Neuem, ganz Originellen, zusammengeschweißt ist wie im spanischen Hamlet Horacio aus Horatio, Laertes und Fortimbras. Montano Gratiano, Lodovico, Emilia und Bianca fehlen, an Stelle der beiden letzteren ist Hermancia getreten mit ganz neuer Physiognomie; sie ist Vertraute, Freundin, Amme Desdemona's. — Der Scenenwechsel ist natürlich auch möglichst beschränkt: wir bleiben in Venedig; der erste Akt spielt im Senatssaale, der zweite, dritte und vierte spielen in einem Zimmer in Othello's Palaste, der fünfte in Desdemona's Schlafgemach ebendasselbst. — Ueber die Zeitdauer giebt der Autor nur sehr vague Angaben: zwischen Akt 1 und 2 liegen vielleicht einige Tage, vielleicht nur einige Stunden, 2 und 3

spielen an einem Tage; zwischen 3 und 4 liegt die Scene am Traualtare; der fünfte knüpft wieder unmittelbar an den vierten an. — Die Handlung ist außerordentlich vereinfacht, nur das dürre Skelett ist aus dem Shakespeare'schen lebendigen Organismus herausgeschält worden. Vor Allem aber wird die Charakteristik, die geistige Physiognomie der Personen herabgedrückt, wie bei Jago und Othello, oder nach einer ganz unvermutheten neuen Seite hin outrirt wie bei Loredano Brabantio und Desdemona. Die Sprache ist von Anfang bis zu Ende und im Munde aller Personen eine gleich schale, süßliche und weinerliche Prosa. Nur selten sind einzelne Weizenkörner aus Shakespeare's blühendem Acker unter das portugiesische Unkraut gestreut worden.

War schon der spanische Hamlet der breiten Analyse, die wir ihm gewidmet, kaum werth, so verdient dieser portugiesische Othello noch viel weniger eine eingehende Kritik. Ein kurzes Inhaltsverzeichnis wird den oben angedeuteten Zweck, dem Leser einen Maßstab für die Werthschätzung portugiesischer Dramen aus dem 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und somit auch zur Werthschätzung der vorhandenen Shakespeare-Nachbildungen an die Hand zu geben, zur Genüge erfüllen und wird vielleicht bessere Kenner als wir es sind, zu etwaigen uns unbekanntem Quellen führen, aus denen Rebello da Silva schöpfte. —

Erster Akt. Erste Scene. Im Senatssaale verkündet der Doge den versammelten Senatoren, daß durch Othello's Heldenmuth der (namenlose) Feind geschlagen und Venedig gerettet sei. — Zweite Scene. Jago stürzt herein, preist in wenigen Worten seinen General und stürzt wieder hinaus, vermuthlich auf den Kampfplatz. — Dritte Scene. Der Doge unternimmt von Neuem, Othello zu preisen, als Brabantio ihn unterbricht und (Vierte Scene) weinend, im höchsten Pathos seiner Tochter Entführung schildert. Der Doge verspricht Rache und will den Schuldigen kennen. Da tritt Othello ein (Fünfte Scene) und Brabantio weist auf den Thäter. Entsetzt springen sämmtliche Senatoren auf. Brabantio beschwört den Dogen von Neuem um Rache bei dem Kopfe seines Sohnes, (auf dessen baldigen Eingriff in den Gang der Intrigue er uns durch langes und glühendes Lob seiner Seelenreinheit und seines Löwenmuthes vorbereitet), schleudert dann einige Zornesblitze gegen Othello, der sich erregt und breit und sehr gefühlvoll entschuldigt, von seiner Liebe Flammen spricht und Brabantio zu rühren sucht, den er zum Schlusse bittet, ihm wieder Freund zu sein, sein 'zweiter Vater' zu werden und ihn zu segnen. Die sich selbst vertheidigende Exposition Othello's dem Senate gegenüber, ist, wenn auch abgeblaßt, so doch noch ungefähr dieselbe, die Shakespeare's Helden so meisterhaft charakterisirt. — Sechste Scene. Desdemona, die gerufen worden, kommt, natürlich mit ihrer Vertrauten

Hermancia, welche Brabantio, der ganz wie ein Komödienvater agirt und redet, mit den Worten andonnert: 'Du solltest ihr zweite Mutter sein, Hermancia; Euch vertraute ich die Keuschheit ihrer Gedanken, die Unschuld ihres Herzens an. Welche Rechenschaft gebt Ihr mir? Man sieht es wohl, Ihr waret nicht streng. (Mit Ironie.) Meine Tochter muß Euch dankbar sein.' — Desdemona: 'Oh, diese Worte schneiden.' — Dann antwortet sie schuldbewußt, traurig und gedrückt, ohne die ruhige, heitere Unbefangtheit der Unschuld, die Shakespeare's Heldin schmückt; entschuldigt sich darauf, plötzlich beredt und kühn werdend, vor dem versammelten Publikum, appellirt an den Dogen, die Senatoren, ganz Venedig und fällt, dann wieder einlenkend, dem Vater zu Füßen, den auch sie um seinen Segen bittet.

Brabantio weist sie rauh ab und fährt fort zu poltern, zu schelten und zu fluchen, verlangt wieder und wieder Rache, droht, da der Doge begütigen will, ihm selbst, und Venedig Entgelt; wettet von Neuem gegen Othello und prophezeit ihm, um mit einem glänzenden Effekt zu enden, die unvermeidliche Strafe, die Desdemona und sein Verrath auf beider Haupt herabrufen müsse, weist auf eine Diamantenkrone (ein Geschenk Othello's an Desdemona), die Desdemona schmückt, als auf die verhängnißvolle Gabel hin, die Werkzeug zum Untergange Beider werden wird; warnt Jenen vor neuer Untreue der schon einmal, dem Vater, Ungetreuen; deutet aber auch an, daß die Untreue nur Schein sein und daß Othello's, des afrikanischen Tigers, jähzornige Eifersucht sie falsch auslegen und ungerecht bestrafen, daß jener seiner Tochter 'Henker' werden wird; und stürzt nun zufrieden zur Thür hinaus. Die in Shakespeare kurz ange-deutete und psychologisch wohl berechnete Warnung, die Brabantio dem Mohren auf den Weg giebt, ist der Keim aus dem solche Blüthe sich entwickelte. — Siebente Scene. Der Doge beruhigt und tröstet die ob solcher Worte entrüstete Desdemona, mahnt Othello über seine Liebe nicht seine Pflicht als General zu vergessen, geht ab und läßt Othello und Desdemona im großen Senatssaale allein. — Achte Scene. Desdemona analysirt den Eindruck, den des Vaters Zorn auf sie gemacht ('Jenes Gesicht! jene Augen!'), fragt den Mohren, ob Eifersucht und Argwohn schon in seinem Herzen Wurzel geschlagen. Er schwört Liebe und schwört: 'Der Tag an dem Othello zweifelt, wird sein letzter sein.' 'Und auch der meine' erwidert Desdemona. Die Trompete tönt. 'Es ist das Zeichen.' Othello muß fort. Wohin?

Zweiter Akt. Erste Scene. In Othello's Palaste sitzt Desdemona melancholisch und thränenreich wie immer, in Gesellschaft Hermancia's. Sie weint um den verlorenen Vater; sagt, ihr bange um den Tag der Vermählung, ruft die Bilder der Vergangenheit wach, den Tod einer

Schwester, der Mutter Tod, die sterbend ähnlich wie der scheidende Vater geweißt hat. Sie sah einen Dolch über Desdemona's Haupt. 'Stürbest Du (jetzt), so wärest Du glücklicher. *Morrendo eras mais feliz.*' Sie kann das Bild des sie verwünschenden Vaters nicht vergessen; sie fürchtet um Othello, der im Kriegsleben unter fremden barbarischen Völkern täglich dem Tode, auf dem Meere dem Schiffbruch ausgesetzt ist etc. etc. — Zweite Scene. Ein Page meldet, daß ein Unbekannter — jung, schön und unglücklich — Desdemona allein zu sprechen begehrt. Diese gewährt die Bitte. *Hernancia* zieht sich zurück. — Dritte Scene. Der Unbekannte (*Loredano*) tritt ein. Desdemona redet ihn an: 'Ich habe Eurem Drängen nachgegeben. Ihr seid unglücklich, sagtet Ihr, und wünscht mich zu sprechen. Ich bin bereit Euch zu hören. Ihr könnt mir Euer Herz öffnen. Aus Erfahrung kenne ich den Schmerz, kann ich Euch helfen? usw. usw.' — Das ganze Gespräch verdiente abgeschrieben zu werden! — *Loredano* spricht von unheilbarem Leid; selbst die Hoffnung, das Asyl der Unglücklichen, ist von ihm geflohen, er sucht den Tod, und zwar unter Othello's Fahne, und Desdemona soll ihm diese Todeserlaubnis erwirken. Natürlich schaudert sie, redet ab; *Loredano* beharrt bei seiner Bitte. Desdemona: 'Wißt Ihr wer ich bin? und was ich gelitten habe?' *Loredano*: 'Ich weiß, daß Eure Thränen noch die Asche einer liebevollen Mutter netzen und daß Eure Tage, traurig und trostlos, vielleicht vergeblich in der Liebe Hoffnung auf ein glücklicheres Geschick suchen. Deshalb suchte ich Euch.' — Desdemona (beiseite): 'Alle wissen es! (Laut): Ich dachte nicht, daß die Geheimnisse meines Herzens in ganz Venedigs Munde wären! Und was sagt man von Othello's Leidenschaft? Von meiner Liebe?' — *Loredano*: 'Man beklagt Euch. Man hat Mitleid mit der Zartheit zweier Seelen usw. Man fürchtet für Euren Vater.' Und nun erzählt er, als wüßte Desdemona nicht darum, von *Brabantio's* Drohungen gegen Dogen und Senat. — Desdemona beschwört *Loredano*, den Vater zu retten, will sich ihm zu Füßen werfen usw. — Neue Hoffnung erblüht in *Loredano's* Herzen: nun will er leben. — Vierte Scene. Othello und Jago erscheinen im Hintergrunde und betrachten Desdemona und *Loredano*, die nach rechts und links abgehen, doch können sie Letzteren nicht erkennen. — Fünfte Scene. Othello stutzt und Jago gießt die ersten Gifftropfen Argwohn in dessen Herz, doch beruhigt Othello sich schnell wieder und erzählt Jago heiter, heute sei sein Hochzeitstag. — Auch ihn quält jedoch Sorge und Mitleid mit *Brabantio*. — Da wirft Jago ihm vor, über der kleineren Gefahr vergesse er die größere; Desdemona sei noch nicht sein. Er solle die Hochzeit (die ja gerade jetzt sein soll!) beschleunigen. — Sechste Scene. Jago setzt in kurzem Monologe die Gründe seines Hasses gegen Othello aus-

einander. Er ist eifersüchtig auf dessen Kriegsruhm und liebt Desdemona, liebte sie, ehe sie Othello kannte. Auf Loredano's Unterredung mit Desdemona baut er seinen Racheplan auf. 'Desdemona, rechne nicht auf das Schicksal! Zwischen ihm und der Liebe erhebt sich ein Schatten: die Rache!'

Dritter Akt. Erste Scene. Hermancia räth Desdemona, den jungen Unbekannten nicht wieder zu empfangen, oder doch wenigstens Othello nichts davon wissen zu lassen; seine Eifersucht könnte erwachen. Zweite Scene. Desdemona klagt sich an, des Vaters Unglück verschuldet zu haben. — Dritte Scene. Loredano bringt böse Nachrichten über Brabantio's Geschick; dieser beharrt bei seinen Racheplänen gegen Venedig — er wird in ferne Lande fliehen müssen. Loredano kommt, nur um zu erfragen, ob Desdemona ihm den gewünschten Posten unter Othello's Fahne ausgewirkt hat. Desdemona forscht nach den Gründen seiner Todessehnsucht und er antwortet mit einer Liebeserklärung. Empört heißt ihn Desdemona, sie auf Nimmerwiedersehen zu verlassen. Brabantio erscheint und Loredano zieht sich in den Hintergrund zurück. 'Es ist Brabantio, laßt uns sehen.' — Vierte Scene. Brabantio wirft Desdemona ihre Sünden an ihm vor; will sie jedoch, so kann sie ihn immer noch retten und versöhnen. Er beschwört sie bei seiner Liebe, seinem weißen Haare, bei ihren Vorfahren, d. h. bei 20 Dogen, beim Schatten der Mutter, ihm in das väterliche Haus zu folgen. Nicht ehrlos soll sie dahin zurückkehren, sondern an der Hand eines vornehmen, edlen Gatten. — Er übergiebt ein Papier zur Unterschrift: 'Unterzeichne, oder Dein Hochzeitstag wird der Todestag Deines Vaters.' Desdemona, nach obligatem Kampfe, unterzeichnet, natürlich ohne zu lesen, und erfährt dann, daß Loredano, des Dogen Sohn, ihr Gatte ist, und im selben Augenblicke, aus dem Munde des aus seinem Versteck vorspringenden Loredano, daß er und des Dogen Sohn eine Person sind. — Jetzt weigert sie sich entschieden, des Vaters Willen zu erfüllen. 'Mein Blut gehört Dir, meine Liebe Othello'. — Brabantio verstößt sie, giebt ihr das unterzeichnete Papier zurück und geht davon: 'Ich überlasse Dich der wilden Liebe des afrikanischen Tigers. Er wird mich rächen.' — Fünfte Scene. Einen Augenblick bleiben Beide, Loredano und Desdemona, allein; Letztere liest das Papier und zittert. Was sie gelesen, wohl daß der Doge verspricht Brabantio freizusprechen nur unter der Bedingung, daß Desdemona seinem Sohne die Hand reiche, errathen wir. Sechste Scene. Hermancia stürzt herein. Brabantio's Leben läuft Gefahr; ein Decret des Senates hat ihn eben aller Ehren und Privilegien beraubt etc.; man fürchtet das Beil des Henkers . . . . — Desdemona, schnell entschlossen, weiß was sie zu thun hat: Loredano muß mit dem von ihr unterzeichneten Papier den Dogen täuschen. Sie reißt die Diamantenkrone von ihrem

Haupte, damit soll Brabantio's Elend gemildert werden. Loredano sagt zu Allem ja, nur solle Desdemona versprechen, an diesem Tage noch nicht Othello's Gattin zu werden. Ohne eine Antwort abzuwarten, eilt er davon. — Siebente Scene. Einen Augenblick hat Desdemona Zeit ihren Beängstigungen und Vorgefühlen Ausdruck zu geben. Da tritt schon Othello (Achte Scene) ein um sie zum Traualtare zu führen. 'Der Pater wartet.' — Neunte Scene. Nachdem Alle zum Pater gegangen, tritt Jago, der, wie wir jetzt vernehmen, Alles gehört hat, aus dem Hintergrunde vor: 'Die Zukunft gehört nicht Othello und Desdemona; sie gehört mir, sie heißt Jago.'

Vierter Akt. Erste Scene. Jago steht wieder grübelnd an derselben Stelle, wo wir ihn verlassen. Sein Haß gegen Othello ist mittlerweile noch gewachsen, denn Dieser hat beim Vergeben einer einflußreichen Stelle den bartlosen Dogensohn dem verdienten Jago vorgezogen. — Wir müssen also wohl annehmen, Desdemona habe auf dem Wege zum Traualtare von Othello die jetzt recht unzeitgemäße Erfüllung von Loredano's Wunsche ausgewirkt. — Wie nur hat Jago Das so schnell erfahren, da er ja noch nicht einmal weiß, was am Traualtare geschehen? Denn jetzt erst kommt Othello und erzählt ihm (Zweite Scene), daß dort ein Unbekannter den Akt gehemmt und laut seine Liebe zu Desdemona bekannt, er selbst das Bewußtsein verloren und erwachend Desdemona ohnmächtig an seiner Seite gefunden habe. — Jago kommentirt diese Thatsachen in seiner Weise, das Feuer schürend, das er unlängst in Othello's Seele entfachte. Dritte Scene. Zweifel allerplumpster Art quälen Othello, und da Desdemona kommt, stellt er sie (Vierte Scene) auf allerhand Proben, deren Ausgang ihn von ihrer Unschuld überzeugt. — Fünfte Scene. Jago frohlockt siegesgewiß, er hat Loredano tödten lassen und ihm das bewußte Papier und die Diamantenkrone geraubt. Mit diesen Beweisen in der Hand umgarnt er (Sechste Scene) den Mohren ganz, der nun glaubt und verzweifelt. Er theilt Jago seinen letzten Willen mit, nimmt Abschied vom Leben, verlangt Gift und sagt rund heraus, daß er Desdemona tödten werde. Siebente Scene. Othello quält und martert Desdemona, verlangt das Diadem etc.

Fünfter Akt. Erste Scene. Desdemona, welche weiß, daß Othello sie tödten will, weint, und klagt sich ihrer Sünden an. Zweite Scene. Sie erzählt Hermancia wieder vom Tode, von der Prophezeiung der Mutter, die vor Jahren gerade an diesem Tage in einem Zimmer, gerade wie Desdemona's Schlafgemach, gestorben ist. Sie singt das Weidenlied.<sup>1)</sup> — Donner und Blitz stören die Nachtruhe. Dritte Scene. Des-

<sup>1)</sup> Wie schon erwähnt, ist das Weidenlied nach A. de Vigny's Uebersetzung gefertigt, doch nicht von Rebello da Silva, sondern von seinem Freunde R. de Bulhão Plato, dem Uebersetzer Hamlets, über den wir bald berichten werden.

demonia betet und schläft ein. Vierte Scene. Othello kommt. Es ist die Mordscene, die sich ziemlich treu an Shakespeare anlehnt. Fünfte Scene. Hermancia meldet, daß Jago vom Rath der Zehn gefangen genommen, daß Loredano lebt. Sechste Scene. Der Doge berichtet kurz, daß der Verräther Jago an allem Unheil schuld, Desdemona aber unschuldig ist. Als Othello sich tödtet, fällt unter allgemeiner Bewegung der Vorhang. —

6. Der sechste Versuch, Shakespeare nach Portugal zu verpflanzen, den wir zu verzeichnen wissen, bildet eine Uebergangsstufe von der ersten Epoche ganz freier Nachbildungen (die mit Othello abschließt) zu der zweiten treuer und gewissenhafter Prosaübersetzungen nach dem englischen Originale, zu der wir mit der nächsten Nummer gelangen. Wer da hört, daß es sich um eine Uebersetzung des Sommernachtstraumes, und zwar um eine Uebersetzung in Versen handelt, und zwar in Versen eines Dichters, der mehrere Jahrzehnte hindurch zu den gefeiertsten seines Landes gehört hat, eines Dichters, der besonders wegen des Reichthums seiner Sprache, des Wohllautes und leichten harmonischen Flusses seiner Verse gepriesen worden ist, eines Dichters, der nach der Meinung Vieler gerade als Uebersetzer (als Uebersetzer von Ovid, Virgil, Anakreon, Molière und Goethe) Vorzügliches geleistet haben soll, wird mit großen Erwartungen an diese erste Tentativa einer stilvollen Uebersetzung Shakespeare's in's Portugiesische herantreten. Doch werden seine Hoffnungen und Erwartungen getäuscht werden, wenn die Stimme der Kritik ihn nicht vorher darüber aufgeklärt hat, daß er statt einer treuen Uebersetzung eine freie Nachdichtung finden wird, die zwar von Scene zu Scene, von Satz zu Satz dem Originale folgt, dennoch aber stark ändert, umdeutet und verfälscht.

Was Antonio Feliciano de Castilho (der erste visconde de Castilho) als Dichter gilt, haben wir hier nicht abzuschätzen; nur was er als Uebersetzer geleistet hat, darf uns beschäftigen, und auch Das nur in so weit, als die Gesammtheit seiner Uebersetzungen im Stande ist uns Aufschluß darüber zu geben, wie er die Specialaufgabe einer Shakespeare-Version aufgefaßt, und wie er diese Aufgabe gelöst haben könnte.

Es steht fest, daß Castilho Anakreon übersetzt hat ohne ein Wort griechisch zu verstehen, Goethe's Faust ohne im Stande zu sein eine Seite davon in der Ursprache zu lesen. Daß der *Sonho de uma noite de S. João* direkt nach dem englischen Originale verfaßt sei, behauptet weder Castilho selbst, noch hat irgend einer seiner Kritiker es versichert, auch geht weder aus jenem Werke selbst noch aus anderen Arbeiten des Autors hervor, daß er Shakespeare im Originale gelesen habe oder überhaupt Englisch verstehe. Wo er Shakespeare citirt, citirt er ihn nach V. F. Hugo's

Uebersetzung und auf sein analoges Vorgehen hin, Goethe und Anakreon gegenüber, sind wir vollkommen berechtigt anzunehmen, auch bei jener Uebersetzung stütze er sich einzig und allein auf französische Texte; ein Verfahren, das in Portugal — wo man gewöhnt ist Bücher zu citiren, die man gar nicht kennt, zu loben und zu tadeln, was man nie gelesen hat, und für solche Kritiker, welche die übersetzten Originale nicht einmal dem Wortlaute nach verstehen und doch die Castilho'schen 'Uebersetzungen' überschwänglich als Meisterwerke ersten Ranges preisen, die nicht nur den Originalen gleichkommen, sondern sie an Gedankentiefe und Formvollendung weit überragen<sup>1)</sup>, für Kritiker, die für ihre kühnen Behauptungen keine Beweise beibringen, ja sie nicht einmal durch Herbeiziehung einiger Parallelstellen illustriren — natürlich durchaus nichts Befremdendes hat. Das Factum des Nachzeichnens nach Kopien, statt nach Originalen scheint ihnen so gleichgültig, daß sie seiner gar nicht gedenken (vielleicht wissen sie auch nicht einmal darum?) oder es eben nur erwähnen, ohne sich dadurch in der Werthschätzung von Castilho's 'Meisterwerken' im Geringsten beeinflussen zu lassen. Daß aber eine Uebersetzungsarbeit nach Uebersetzungen unmöglich zur Aufklärung schwieriger Punkte des Originalen irgend Etwas beitragen, unmöglich dazu dienen kann, einer Nation das ihr bis dahin völlig fremde Werk in treuem Spiegelbilde zu zeigen; daß sie hingegen nothgedrungen voller Fehler und Ungenauigkeiten sein muß, und wäre sie auch wie Castilho's Faust aus einem ganzen Dutzend von Texten zusammengebraut, liegt auf der Hand. Tritt sie also mit solchen Prätensionen auf, rühmt sie sich zur Textexegese ein Wesentliches beizutragen, nennt sie sich überhaupt 'Uebersetzung', so hat die Kritik sie als solche streng abzuweisen und zu verurtheilen. —

1) Das neueste, Castilho gespendete Lob, und zwar nach seinem Tode und von derselben Akademie, welche Herausgeberin einiger seiner Uebersetzungen ist, sagt unter anderem: Cabe me hoje a honra de fallar de um homem que tem de ficar astro fixo e de luz permanente no ceo das constellações litterarias; do poeta que das mais iriadas auroras esmaltou a sua primavera, e com os mais suaves crepusculos melancholisou o seu outomno; do genio que não temendo o confronto das suas produções com as produções alheias, de maior tomo e de universal nomeada, foi á Italia convidar Ovidio e Virgilio, á Grecia Anacreonte, á Inglaterra Shakespeare, á Allemanha Goethe, á França Molière, e nos poemas que traduziu alliou á maxima fidelidade tão accurado esmero que vencendo em primor de metrificação e no brilho do conceito os poetas que adoptara, proporcionou á linguagem portugueza uma assignalada victoria sobre as outras etc.! — und anderwärts — escrupulosissimo em deixar aos quadros que trasladava os mais minuciosos traços reveladores da individualidade do seu auctor, conseguia o milagre de deixar n'elles indelevelmente gravado o cunho da propria individualidade. — [Elogio Historico de A. F. Castilho. p. Thomas Ribeiro. — Lisboa 1877.]

Von Castilho's zahlreichen, sogenannten Uebersetzungen und Versionen (versão; tradução) trägt eigentlich nur eine einzige diesen Namen mit Recht, die der Metamorphosen des Ovid. — Seine Wiedergabe der Amores des gleichen Autors titulirt Castilho selber vollkommen bezeichnend 'Paraphrase' oder 'paraphrastische Uebersetzung' <sup>1)</sup>; von Molière's Tartuffe sagt er, er hätte ihn 'frei übersetzt'. Stände nun auf dem Titelblatte seiner übrigen Nachbildungen solche oder eine ähnliche erläuternde Bemerkung, wiese er also selbst der Kritik den Standpunkt an, von dem aus er beurtheilt sein muß, und täuschte sie nicht wissentlich, wie er es thut, so hätte er ihr die Berechtigung genommen so scharf mit ihm in's Gericht zu gehen, wie sie es bei Gelegenheit seines Fausto gethan. <sup>2)</sup> — Durch diese Erfahrung vorsichtiger gemacht, hat er dem Titel des Sommernachtstraumes, der einige Jahre später erschien, folgende Fassung gegeben: Castilho. Theatro de Shakespeare. 1 a. Tentativa. Sonho d'uma Noite de S. João. Er verschweigt klüglich, ob dieser Versuch ein 'Uebersetzungs-' oder 'Nachbildungsversuch' ist, verschweigt, ob er Shakespeare selbst oder nur seine Interpretatoren der eigenen Arbeit zu Grunde gelegt hat. Der Leser sehe selber zu! Wer einmal für die naive Offenheit, mit der er die Geheimnisse seiner Werkstatt enthüllte, solchen Undank geerntet hat, wie Castilho zur Zeit, da seine Vorrede zum Fausto der Kritik Einblick in seine Arbeitsart gestattete, wird sich hüten noch einmal den Schleier davon zu ziehen. Der Leser sehe eben selber zu!

Gut denn; er hat es gethan und hat gesehen, und berichtet nun, daß die Noite de S. João eben so wenig wie der Fausto eine Uebersetzung ist. Oder wir müßten diesen Begriff dahin erweitern, daß jegliche Nachbildung, ob sie auch weder auf treue Wiedergabe des Inhaltes, noch auf strenge Nachahmung der Form achtet, sondern beide gänzlich verfälscht, nur weil sie eben Nachbildung ist, jenen Namen verdient. — Welcher Klasse von Uebersetzern sollte Castilho wohl angehören? Gehört er zu Denen, welche den Inhalt einer Dichtung möglichst treu wiedergeben wollen, die Form aber aufgeben, also Prosa wählen, und diese nur durch den poetischen Hauch adeln, der hohe Gedanken durchzittert, auch wo sie in ungebundene Rede gekleidet sind, oder diesen Hauch höchstens durch rhythmisch gegliederten Satzbau verstärken? Gewiß nicht, denn

---

<sup>1)</sup> Sie umfaßt 1108 Seiten!

<sup>2)</sup> Die wenigen Portugiesen, welche im Stande sind mit Sachkenntniß und ohne Voreingenommenheit Arbeiten zu beurtheilen, die an Außerportugiesisches anknüpfen, haben die Fausteinleitung und die Faustübersetzung als ein Erzeugniß großer ignorancia und audacia zurückgewiesen und verworfen. S. Bibliographia Critica, vol. I, p. 1 — 10 (A. Coelho) und O Faust de Goethe e a Tradução do Visconde de Castilho por Joaquim de Vasconcellos. Porto 1872, 1 vol. in 8°. 585 pp. —

er wählt ja stets die poetische Form, wenn Das was er nationalisiren will eben ein Dichtwerk ist. — Oder gehört er zu Denen, welche versuchen die ursprüngliche metrische Gestalt festzuhalten und lieber als diese alle feineren Nüancen in Gedanke und Sprache zum Opfer fallen lassen? Ebenso wenig, denn niemals versucht er fremde Versmaße nachzubilden. Er ist principiell gegen das sogenannte treue Uebersetzen, das er einfach servil nennt, und nationalisirt und portugiesirt selbst bei solchen Originalen, die er (wie bei allen Lateinern und Franzosen der Fall ist) vollkommen versteht. Er modelt stets Gedanken wie Worte, wie Versformen nach portugiesischem Geschmacke um, erweitert, verkürzt, streicht, ersetzt, fügt hinzu ganz nach Belieben. —

So verfährt er mit Ovid (mit schon gemachter Ausnahme der Metamorphosen), so mit Virgil, so mit Molière; und willkürlicher noch mit Anakreon und Faust und dem Sommernachtstraume, dem wir nun noch einen Augenblick unsere Aufmerksamkeit schenken müssen. —

Der *Sonho d'uma noite de S. João* ist von Anfang bis zu Ende in Versen geschrieben; Prosa genügt und befriedigt Castilho nicht einmal da, wo Shakespeare's Personen faktisch in Prosa sprechen; ebenso wenig aber kann ihm jener internationale fünffüßige Jambus behagen, den die romanischen Sprachen sehr wohl in ihren Hendekasyllaben nachzubilden wissen, der aber hispanischen Ohren wegen seiner Reimlosigkeit und des häufigen Ineinandergreifens der Phrasen von Zeile zu Zeile, wie nackte Prosa klingt. Nur für die volksthümliche Prosa eines Quince, Bottom, Flute wird er von Castilho verwendet. Im Uebrigen wechseln die Versmaße häufig: bald hören wir Tiraden von Alexandrinern, von denen je zwei unmittelbar auf einanderfolgende durch den Reim gebunden sind; bald unterbricht sie, wo der Reim sich dem improvisirenden Dichter nicht willig einstellte, ein Blankvers; bald hören wir vierfüßige Trochäen, jetzt zum Rundvers (*Redondilha abba* oder *abab*), jetzt zur *Quintilha* geeint, jetzt sind sie ohne jede strophische Eintheilung, willkürlich und ohne jede Regelmäßigkeit mit zwei- und dreifüßigen untermischt; bald tönen sie in männlichem, bald in weiblichem Reime aus; die des Gleichklangs ganz entbehrenden Zeilen haben fast immer gleitenden Ausgang; hie und da treten auch 10syllbige Trochäen ein — alles dies in buntem Durcheinander. Die *Metra* lösen einander mitten in einer Scene ab, und erräth man auch häufig das Motiv ihres Wechsels, oft bleibt es unklar. Alle Namen sind in's Portugiesische übersetzt worden. Ganz wie Castilho im Faust aus Frosch Rans, aus Brander Botafogo, aus Siebel Peneira, aus Altmayr Quinterão, aus Martha Schwertlein Espadinha machte, so hier aus Quince Marmelo, aus Flute Gaitinhas, aus Snout Trombas, aus Starveling Esfomeado, aus Bottom Canellas. Snug den Tischler taufte er Rabote, d. i. Hobel. Wie er im

Faust in der Walpurgisnachtsscene bei Gelegenheit von 'Lilith' Adam's erster Frau<sup>1)</sup> einen derben portugiesischen Volkswitz anbringt (Eva da Costa, mulher de Adão de Barros), so ersetzt er auch im Sommernachts-traume jede Anspielung auf typisch Englisches durch andere Anspielungen auf typisch Portugiesisches; z. B. a gossip wird gleich zur Brazia, comadre seria, ancha e durazia. — Oft erregt ein plumper grotesker Ausdruck, oft eine überladene, affektirte gekünstelte Phrase Anstoß.<sup>2)</sup> — Dennoch wird der Leser, der einmal gesehen hat, was das Verschweigen des Wörtchens Uebersetzung auf dem Titelblatte bedeuten soll, und sich auf den richtigen Standpunkt gestellt hat, mit Leichtigkeit und hie und da mit wahren Genusse bis zum Schlusse, d. h. bis zur 2881ten Zeile gelangen. Nur, wir wiederholen es, darf er sich nicht unterfangen das Shakespeare'sche Original daneben zu halten, er muß, ist er Dessen fähig, die Erinnerung an dieses ganz aus seinem Gedächtnisse auslöschen und an Castilho's Tentativa herantreten, als wäre sie eben eine Originalschöpfung. Sonst möchte er nicht bis an's Ende kommen, würde oft staunen und stutzen und unwillig sein Haupt schütteln, oft lange, oft ganz vergeblich nach den 8, den 24 Zeilen Shakespeare's suchen, denen 13 und 71 mit ganz anderem Inhalte gefüllte bei Castilho entsprechen; er würde sich oft den Kopf schier zerbrechen um herauszufinden, wie man zu dieser oder jener Auslegung einer Shakespeare'schen Stelle gelangen kann. Oft würde er fragen: warum hier gerade Alexandriner? warum hier kurzathmige Trochäen? warum Reimlosigkeit, wo Shakespeare Reime hat? Er würde Vieles un- zart und täppisch, fast Alles vergrößert und in grellere Farbentöne ge- taucht finden. Das spielend Phantastische, wenn es auch im Einzelnen zu breit ausgeführt ist, gelang am Besten und gefällt bisweilen sogar noch im Vergleiche mit dem Urtext. An Formgewandtheit und Grazie fehlt es Castilho überhaupt nicht, und wenn er geeignet war irgend ein Stück Shakespeare's nachzudichten, so war dies eben der Sommernachtstraum, dieses leichte, neckische, von Feenhänden gesponnene Traummärchen.

Einzelne Stellen zum Vergleiche herbeizuholen, um die Freiheit der portugiesischen Umdichtung, um zahllose Mißverständnisse nachzuweisen,

---

1) 'Eva von der Rippe, Frau des Adam Erdenkloß (Thon).' — Costa und Barros gehören zu den üblichsten portugiesischen Familiennamen. — Castilho weiß nicht, wer Lilith ist, und nimmt an, Goethe hätte aus irgend welchem Grunde, z. B. um an seine Lilly anzuspielen, Eva einfach Lilith benannt!!

2) Castilho liebt es seine Sprache stark zu würzen. Es wäre ein Leichtes, hunderte von Geschmacklosigkeiten und kindischen Spielereien, von Neologismen, Archaismen, Gallicismen, Latinismen, von ungehörigen Diminutivformen und be- sondern von zu familiären und vulgären Redewendungen — wie aus dem Faust, so aus dem Sommernachtstraum — aufzugreifen, die nichts Aehnlichem in Goethe und Shakespeare entsprechen.

scheint uns unnütz. Dem Vorwurfe der Ungenauigkeit würde Castilho, der ja nicht diplomatische Treue bezweckt, stets entgegen: 'Ich weiß wohl, daß ich etwas Anderes sage, als Shakespeare gesagt. Ich aber wollte eben Das sagen, was ich geschrieben, und: se non è vero è ben trovato.' — Wir greifen daher auf's Geradewohl zwei Probestückchen heraus, ohne auch nur nachzusehen, ob sie zu den treuesten oder ungetreuesten gehören, und bitten den Leser sie zu lesen, ohne seinen Shakespeare daneben zu legen.

p. 30. Akt I, Scene VII.

Helena só.

Umam nascem com prosperas fadas,  
nascem outras nas horas minguadas.  
Toda a gente a dizer: Hermia é bella,  
mas Helena não n-o é menos que ella.  
Que aproveita o que diz toda a gente,  
se Demetrio no voto dissente?  
Não quer ver o que os mais estão vendo,  
e elle não.  
Tens mysterios que eu não comprehendo,  
coração!  
Elle, escravo de barbara esquiva,  
eu, de um barbaro ingrato captiva!  
Ai amor! como as coisas transtornas!  
que de objectos aliás sem valia  
de encantos adornas!  
em vez de olhos só tens phantasia.  
Não de balde pintaram Cupido  
deus vendado;  
anda á toa co'o tino perdido  
Cego e alado:  
quer dizer que a despenhos se atira  
sem cuidar.  
Creancinha, não sabe extremar  
bem, de mal; da verdade, a mentira.  
Por folgar, muchachitos maganos  
sóem armar entre si mil enganos;  
é teor  
que tambem a brincar usa amor.

Emquanto Demetrio notado não tinha  
os olhos de Hermia, ninguem lhe continha

a abrupta saraiva de juras a mim.  
Mal Hermia lhe raia, poê subito fim  
a tantos granizos, derrete-os, mudados  
na chuva que chovem meus olhos cançados.

Pois vou revelar lhe que a sua beldade  
na proxima noite nos foge. Oh! se elle ha-de  
ao bosque seguil-a! Se m'o elle agradece  
bem paga me fico; depois se acontece  
que sós regressemos os dois para Athenas,  
que premio! e que allivio não tem minhas penas! —

p. 64. Akt II, Scene VIII. Feenlied.

1 a. Fada (cantando).

Vós, malhadas bilingues serpentes,  
vós, ouriços das cerdas pungentes,  
i-vos! i-vos! sumi-vos! sumi-vos!  
Bichos cegos, lagartos nocivos,  
para longe, que a nossa Rainha  
quer dormir descançada; eia! asinha!  
fóra todos! deixai a dormir.

Côro das fadas.

Filomena cantadeira  
sem parceira no cantar,  
Filomena da alegria,  
principia  
principia a gorgear.

(Começa a cantar o rouxinol.)

A Rainha é já na cama.  
Vá, derrama, Filomena,  
a toada mais amena  
com que soes adormentar.  
Ru ru, a rolar!  
a rolar ru ru!  
no bercinho tu  
ru ru  
e nós a embalar!

Maleficios, máos pezares  
máos azares, má venida,  
não entredes á guarida  
da dormida  
que precisa descansar.  
Boa noite! boa noite!  
boa noite que te coite!  
boa noite! boa noite!  
Cá vamos lidar;  
repoisa ora tu.  
A rolar ru ru!  
ru ru a rolar!

2 a. Fada.

Ide, aranhas, fiar para os tectos!  
vós sumi-vos, pernudos insectos!  
caracoos, scaravelhos, bichinhos  
se cá vinheis, trocae os caminhos!  
Longe, longe, relé sevandija!  
aqui nada que empeça ou que affija  
a Rainha que jaz a dormir.

Côro das fadas.

Filomena cantadeira etc. wiederholt.

Daß Castilho's *Sonho de uma noite de S. João* Shakespeare's *Midsummernight's dream* immerhin ähnlicher sehen muß als Rebello da Silva's *Mouro de Veneza* dem wahren Othello, und daß der poetische Werth des ersteren in Folge dieser größeren Aehnlichkeit höher als der des letzteren sein muß, brauchen wir gar nicht erst zu sagen. — Daß Castilho seine Arbeit 'ersten Versuch' nannte, weist wohl darauf hin, daß er gewillt war sein *Theatro de Shakespeare* fortzusetzen. Doch starb er Juni 1875 und es blieb bei diesem ersten Stück. Ob sich in seinem litterarischen Nachlaß noch etwas hierher Gehöriges gefunden hat, wissen wir nicht.

7. Nun erst kommen wir zur zweiten Epoche in der Geschichte portugiesischer Umarbeitungen Shakespeare's, und damit zu wirklichen Uebersetzungen, deren einziger Zweck es ist, die portugiesische Nation mit dem großen Britten bekannt zu machen und ihr in treuer, anspruchsloser Prosa ein, wenn auch natürlich abgeblaßtes, so doch ungefähres Abbild seiner Schöpfungen zu geben. Im Ganzen sind bis jetzt drei solcher

Versuche gewagt worden; alle drei, wenn auch verschieden an Werth, so doch Resultate tüchtiger, gewissenhafter, verständnißvoller und bescheidener Arbeit, alle drei erste Schritte, denen, — so versichert es leider nur einer der Autoren selbst, so behauptet es aber, und wie es scheint mit Recht, die öffentliche Meinung von den beiden anderen, und so hoffen wir es mit Bestimmtheit, — so lange weitere Schritte dem Ziele zu folgen sollen, bis dies, das Ziel vollständiger Shakespeare-Uebersetzungen, dreifach erreicht ist. — Es ist eine seltsame Erscheinung, daß es wieder und immer wieder Hamlet ist, der seine Anziehungskraft auf Uebersetzer, Nachdichter und Musiker ausübt, obwohl für die einen wie für die anderen kaum ein schwierigeres Thema gefunden werden könnte. — In Spanien begeisterte Hamlet zu den ersten Versuchen an Shakespeare; das gleiche ist in Portugal der Fall. Wie wir am Eingange in die erste Epoche einem Hamletfragment begegneten, so treten uns hier wieder an der Schwelle der zweiten zwei Hamletübersetzungen gegenüber.

Die erste, der Zeit nach, ist, wie schon gesagt ward, das Werk, und zwar ein Erstlingswerk seiner Majestät des Königs von Portugal, der bisher, so viel wir wissen, die Feder noch nicht zu litterarischen Zwecken geführt hatte. Ihm also kommt das unleugbare Verdienst zu, der Erste gewesen zu sein, der positiv damit begonnen hat Shakespeare, wie er wirklich ist, ungeschminkt und ungeschmückt, möglichst wenig verfälscht in Portugal einzuführen. — Die beiden anderen Uebersetzer mögen den Plan ihrer Shakespeare-Bearbeitungen ganz selbständig gefaßt haben; es ist nicht anzunehmen, daß sie überhaupt die Arbeit ihres Vorgängers gesehen haben, jedenfalls aber ist sein Hamlet die erste Staffel auf dem Wege, der das portugiesische Volk zu Shakespeare emporführen soll. — Anfangs wurde das elegant ausgestattete Büchlein nur verschenkt, doch ist es jetzt schon käuflich oder wird es demnächst sein. Natürlich gilt der Ertrag wohlthätigen Zwecken. —

Es ist müßig, nachträglich darüber zu disputiren, ob sich nicht ein anderes Drama als gerade Hamlet, ob Julius Caesar sich z. B. nicht für einen Anfänger, wie der König es auf diesem Gebiete ist, besser geschickt hätte. Den Stier gleich bei den Hörnern zu packen, bleibt immer ein kühnes Experiment, und wer ganz unverletzt aus solchem Wagniß hervorgeht, müßte über außergewöhnliche Kräfte zu verfügen haben. Jedenfalls, so wie die Hamletübersetzung ausgefallen ist, haben wir in der That noch Grund genug uns ihrer zu freuen und von der Fortführung des schönen Unternehmens Tüchtiges und Befriedigendes zu erwarten. Gewiß wird mehr denn eine Stimme dieselben Ausstellungen und Rathschläge, die wir hier veröffentlichen, dem Uebersetzer in vertrautem Privatgespräche schon eingehender gemacht, und überzeugend demonstriert

haben, was ja aus einer genauen Confrontation des englischen Textes mit der portugiesischen Uebersetzung für uneingenommene, klarblickende Augen so deutlich erhellt; und der Uebersetzer, dessen gerade Ehrlichkeit wir hervorheben müssen, wird gewiß, sobald er eingesehen, daß er gegen seinen Willen doch etwas gefälscht und entstellt hat, in der Ausführung weiterer Uebersetzungen noch sorgfältiger die Treue wahren, noch eifriger bemüht sein, nie etwas Anderes aus Shakespeare herauszulesen als dieser in seine Werke hineingelegt hat. —

Man ersieht deutlich aus diesem ersten Versuche, daß der Uebersetzer eine im Großen und Ganzen richtige Vorstellung von seinen Pflichten als solcher hat, daß treue Wiedergabe des Sinnes sein Hauptziel ist, daß er mit großer Gewissenhaftigkeit an's Werk gegangen ist und nicht geruht hat, bis er zu einer vollkommen klaren Vorstellung vom Ideengehalte des Werkes kam; man ersieht aber auch, daß er in vielen Einheiten noch schwankt und unsicher umhertastet, nicht immer weiß, in welche Worte er diesen Sinn fassen soll, nicht kühn genug seine Rechte in Anspruch nimmt, deren Grenzen ihm nicht ganz klar sind. Es scheint, als fürchte er zwei Vorwürfe; erstens den der Unselbständigkeit, und vermeide es, um ihm zu entgehen, sich irgend welcher Hilfsmittel bei seiner Arbeit zu bedienen. Mit einer Ehrlichkeit und Treuherzigkeit, die in Portugal selten ist, verläßt er sich ganz auf seine eigne Kraft und zieht es vor, unbeholfen zu hinken, als auf einen Stab gestützt einherzuschreiten. Keine Spur einer Benutzung anderer Uebersetzungen findet sich in seinem Hamlet. — Zum Zweiten fürchtet er (was bei einem Anfänger nicht überraschen kann) den Vorwurf holpriges, ungewandtes Portugiesisch zu schreiben! Und wie schwer war es als Anfänger, als Uebersetzer aus germanischem Urtext, noch dazu als möglichst treuer Uebersetzer, und als einer der die Hülfe verschmäht, die anderer Vorarbeit ihm bieten konnte, gerade diesem Tadel zu entgehen! Ihn aber zu verachten, dem ungeschulten und kritiklosen Publikum seine Meinung zu octroyiren, hätte es einer geübteren Feder und anerkannter litterarischer Autorität bedurft. — Die Furcht vor diesem Tadel beeinflußt den Uebersetzer schlecht und lenkt ihn in falsche Bahnen: eine Phrase, die nicht glatt und leicht von portugiescher Zunge gleiten würde, verletzt und unruhigt ihn nämlich, er glättet und glättet immer wieder, verbindet zwei, drei oder mehrere der kurzen markigen Sätze, an denen Shakespeare's Sprache so reich, die aber dem Geiste portugiesischer Schönredneri, deren Haupttriumph in langen vieltheiligen und doch durchsichtigen, sauberen Satzgefügen besteht, durchaus widerstreben: Er füllt das lückenhaft Erscheinende durch kleine Flickwörtchen aus, er stumpft ungewöhnliche Härten ab und nimmt den Bildern ihr zu kräftiges Colorit — alles Dies

freilich nur da wo er fühlt, daß ein portugiesischer Dichter wohl anders, glatter und platter als Shakespeare sagen und singen würde. — Bei solcher Art den Gedanken umzukleiden, geht natürlich viel von dem eigentlich Originalen, geht die gegensätzliche Diction der Personen verloren. Spitzen abschlagen und Tiefen ausfüllen, heißt ebenen und verflachen; nach einer Richtung hin ausgleichen, heißt uniform und monoton machen. — Angst, Liebe, Groll, Wahnsinn, kaltherzige Schlaueit, bittere Ironie, höfische Schmeichelei, grübelnde Melancholie, sie reden in der portugiesischen Uebertragung zwar nicht immer und völlig die gleiche, doch eine nicht genugsam unterschiedene Sprache. Der jugendlich stürmische Laertes, der alte geschwätzige Polonius, der kluge König, die liebliche Ophelia, der von des Gedankens Blässe angekränkelte Hamlet, sie Alle erinnern sich von Zeit zu Zeit, welcher Affekt sie auch beseele, an die Gesetze portugiesischer Rhetorik und ordnen ihre Sätze kunstvoll in einander. — Diese Umgestaltungen in der Ausdrucksweise ergeben bisweilen so starke Veränderungen, daß es fast scheint, als hätte der Uebersetzer nach Vollendung einer ersten treuen Wiedergabe des Originalen, um nicht durch den englischen Stil irre geleitet zu werden, dieses bei Seite gelegt und nun den Sinn in neue portugiesische Worte gehüllt. — In den Hauptstellen, wo der Gehalt so mächtig wirkt, daß auch ein portugiesischer Geist sich ganz gefangen giebt, seine Präoccupation, das Trachten nach glattem Stile vergessend, in allen pathetischen Stellen ist die Treue gewahrt. An der Form des Seins- oder Nicht-Seins-Monologes (p. 85) an Hamlet's Worten über den Menschen (p. 52), überhaupt an Hamlet's und des Geistes und des Königs Reden haben wir fast nichts auszusetzen; am Schlechtesten kommt das Volksthümliche, das Witzige, das Grotteske und Grobe fort; die Gestalt des Polonius ist ganz verzeichnet; die Todtengräberscene durchaus mißlungen.

Um ganz zu befriedigen müßte sich der Uebersetzer also noch viel strenger, als er es in dieser Erstlingsarbeit gethan hat, an das Original halten, nicht nur den Sinn richtig verstehen und wiedergeben, sondern auch die wundervolle eigenartige Form, in die Shakespeare seine Gedanken farbig kleidet, weniger abschwächen, d. h. er müßte vor Allem die Satzgefüge und ihre Gliederung so lassen, wie sie bei Shakespeare sind, jetzt kurz und abgerissen, jetzt langathmig und in breiter Fülle, jetzt kunstvoll und vielgliederig, jetzt absichtlich kunstlos in loser Unordnung dastehend. Er müßte lieber durch zu große Unebenheit als durch zu große Glattheit anstoßen. Wo Shakespeare grob ist, sei auch der Uebersetzer grob, pathetisch, wo Jener pathetisch ist; er suche entsprechende volksthümliche, sprichwörtliche Redensarten wo Jener sie braucht, und hier wird ihm das an kernigen Ausdrücken so reiche Portugiesische, nie einen

treffenden Ersatz verweigern. — Abweichungen werden nöthig sein: selten läßt sich aus einer Sprache in die andere ohne jegliche Einbuße und ganz ohne Umänderungen übersetzen, am allerwenigsten aber aus germanischer in romanische Zunge und umgekehrt, doch beschränke man sie auf das unumgänglich Nothwendige, und halte wenigstens die Regel fest, ein unübersetzbares Bild durch ein anderes, einen nicht nachzunehmenden Wortwitz, ein Sprichwort durch ein anderes zu ersetzen. Niemand wird dem Uebersetzer einen Vorwurf daraus machen, wenn er sich in solchen schwierigen Stellen bei seinen Vorgängern im Amte Rath holt und zusieht, wie sie es machen, um adäquate Ersatzmittel aufzufinden. Nur folge er ihnen nicht kritiklos und besonders nicht einem einzelnen unter ihnen. Vor allem behalte er das Original bis zum letzten Augenblicke in Sicht und überarbeite und verfeinere nicht, ohne immer wieder zu jenem hinzublicken. — Ein vortreffliches Mittel zur Selbstkontrolle bietet die für treue Prosaübersetzungen überhaupt so empfehlenswerthe Manier Zeile um Zeile wiederzugeben und die eine von der anderen durch einen kleinen Strich zu trennen; sie zwingt zur absoluten Genauigkeit und hat für den Leser den großen Vortheil, daß er den Originalvers noch durch die Uebersetzung hindurchklingen hört. Macht man an der Hamletübersetzung, der diese Kritik gewidmet ist, den Versuch, die Shakespeare'schen Zeilen von einander zu sondern, so gelingt er noch oft, doch ebenso oft gelingt er nicht. Eine Retroversion in's Englische würde stellenweise sehr farblos ausfallen.

Es folgen nun einige wenige Beweise für unsere Behauptungen und Angabe einzelner Unrichtigkeiten. Das Umstellen einzelner Satztheile, das Ineinanderverweben ganzer Sätze, dieser Hauptfehler der Uebersetzung, aus dem die übrigen erst hervorgehen, läßt sich nur an längeren Absätzen klar ansehen. Man lese auf p. 32 die Erzählung des Geistes, p. 40 Ophelia's Entgegnung auf des Laertes Ermahnungen, und p. 45 Polonius' Rede vor dem Königspaare, so hat man eine ausreichende Vorstellung von der Art der Umdeutung, die das gekennzeichnete Verfahren veranlaßt. Eine kurze Probe bietet p. 9. And let us once again assail your ears That are so fortified against our story What we two nights have seen, lautet portugiesisch: e vamos repetir te a narração do que temos presenciado duas noites consecutivas e a que prestas tão pouco credito. Ungenau und sehr stark abgeschwächt finden wir z. B. folgende Uebersetzungen: p. 18 Tudo dissipei für a truant disposition, p. 46 A leitura é a unica distracção d'este infeliz für But look where sadly the poor wretch comes reading, p. 44 Menos estylo für more matter and less art, p. 80 Aposto mil libras esterlinas für I'll take the ghost's word for a thousand pound. Man sehe p. 34 E não sou eu capaz de o guardar?

O principe conhece me! — p. 42 Bastante tem fallado bis affeição, p. 87 A occasião bis desistir, p. 125 Escusas de pensar mais, ficas sempre na mesma, p. 126 impôr a sua opinião ao proprio deus. — Einen Shakespearetext mit internationalen Worten wie apathico, preservativo, antithese, synonymo, paria, inocular, motu proprio, apanagio auszustatten und solche Worte gar in Ophelia's Mund zu legen (p. 24), ja sogar das fliegende Wort: Schwachheit Dein Nam' ist Weib in folgender Weise zu beschweren: Fragilidade é synonymo de mulher! muß man wohl oder übel 'geschmacklos' nennen. — Als Auslassungen notirten wir, daß z. B. auf p. 44 Most welcome home, p. 48 Indeed that is out of air, p. 49 Nor the soles of her shoe, p. 50 H.: A dream itself is but a shadow. Ros.: Truly and I hold etc., p. 60 God be with you, p. 87 My mother stays nicht übersetzt worden ist. — Auf Mißverständniß beruht es, wenn p. 44 farewell it als bewillkommen aufgefaßt und übersetzt wird: é uma estulta antithese, mas tal qual é, accete a, wenn p. 40 to the laste, als am Schlusse (mas então), statt 'bis zum Schlusse (até o fim) verstanden wird', wenn p. 33 My tables! meet it is! I set it down! und So uncle there you are! übersetzt wird: oh memoria, grava bem o seguinte und Meu tio, espere me, wenn p. 38 My lord that would dishonour him zu actos são na verdade que não deshonrão wird. — Wortspiele, die sehr gut nachzuahmen waren, sind ganz umgangen worden. S. p. 44 und 73. — Als Probe einer gelungenen Darstellung drucken wir weiter unten den berühmten Monolog To be or not to be ab. —

Lebhaft haben wir auch bedauert, daß kein Vorwort und kein Nachwort zu dem Volke spricht, dem die Hamletübersetzung doch gewidmet ist, daß keine einzige Anmerkung Aufklärung über die Schwierigkeiten des Originals giebt, daß der Uebersetzer keine Rechenschaft über Zweck und Methode seiner Arbeit ablegt, gar nicht den Versuch macht das Publikum zur Erkenntniß und zum Verständniß Shakespeare's zu erziehen, und zur Beschäftigung mit ihm anzuregen. Vielleicht wird dieser Wunsch bald einmal erfüllt.

8. Die zweite Hamletübersetzung ist das Werk eines geschulten und gereiften Dichters, der schon vor dreißig Jahren die Feder führte und sich mit manchem Blütenkranz geschmückt hat, kritisirt worden ist, selbst kritisirt hat und also mit ungleich besserem Rüstzeug als sein Vorgänger in die Schlacht geht. So ist sein Hamlet denn auch, wie zu vermuthen, ein viel gereifteres, gelungeneres Werk. Besonders müssen wir Herrn Bulhão Pato dafür loben, daß er sich durch sein eigenes Dichtertalent nicht dazu hat verleiten lassen einen gereimten Hamlet, statt der treuen stillosen Uebersetzung eine untreue stilvolle Nachdichtung zu geben. Auch er will treu sein und ist treu. All den desideratis, die wir in der

Arbeit seines Vorgängers noch vermißten, kommt er näher. Fast überall hat er den Text richtig verstanden und in Formen gegossen, die denen des Originals ziemlich genau entsprechen und dennoch das portugiesische Sprachgefühl nicht verletzen; er hält die charakteristische Redeweise der einzelnen Personen fest, sucht die Kühnheit der Phrase, die Farbe des Bildes nicht allzu sehr abzuschwächen und abzublassen, vermeidet es den englischen Stil ganz in portugiesischen umzumodeln und erlaubt es sich hie und da, gegen die klassische Wortstellung zu sündigen; kurz und gut er tritt mit dem berechtigten Verlangen auf, durch seine Uebersetzung erst das Publikum zu lehren, wie man übersetzen dürfe und müsse, statt sich nach seinem Geschmack und seinen falschen Maximen zu richten. Er braucht hie und da eine kernige Phrase zum Ersatz für nicht nachzuahmende Anglicismen und bildet die Wortspiele mit Geschick nach. Auch bei ihm sind aber trotz alledem die Shakespeare'schen Eigenthümlichkeiten hie und da verwischt; auch bei ihm finden sich Auslassungen, Mißverständnisse, Ungenauigkeiten; auch er zieht Phrasen in einander, läßt charakteristische Beiworte fort (wie das *most unrighteous* der Thränen Hamlet's), besonders da, wo es ihm zu derb erschien; auch er vertritt seine Meinung noch nicht kühn genug und opfert sie manchmal noch dem herrschenden Geschmack; auch er braucht geschmacklose, technische Worte, wie *preservativo*. Im Ganzen aber ist es seiner sicherern geübteren Hand besser als der noch ungewandten seines Vorgängers gelungen, Shakespeare die Treue zu wahren. — Kann man aus der Arbeit dieses letzteren noch einzelne wenn auch ganz leise Nachklänge aus der losen Aesthetik der ersten Epoche heraushören, die ohne dessen Wissen und Wollen darin nachtönen, so entfernt sich Herr Bulhão Pato ganz von ihren Theorien und tritt frank und frei zu denen jener romanischen Uebersetzerschule über, die in Frankreich inauguriert zu haben François Victor Hugo's Verdienst ist. — An diesen lehnt er sich sichtlich an, und in kleinen Einzelheiten vielleicht mehr als gut ist. Denn so ausgezeichnet treu die französische Uebertragung auch ist, und so nah auch die Verwandtschaft einer romanischen Sprache mit der andern, so scharf und fein sind doch ihre Unterschiede, und was für die eine paßt, paßt noch nicht für die andere. — Auf jeder Seite der portugiesischen Uebersetzung erinnert eine oder die andere Wendung an den französischen Text<sup>1)</sup>, meist ohne

<sup>1)</sup> Es folgen hier einige Belegstellen für obige Behauptung.

B. P. f. 9 *estou transido até o coração* entspricht V. Hugo's: *je suis transi jusqu'au cœur,*

19 <i>peço vos licença</i>	-	-	<i>je demande votre congé.</i>
<i>Parte quando quiséres</i>	-	-	<i>Pars quand tu voudras.</i>
<i>Um pouco mais do que primo e um pouco menos do que filho</i>	-	-	<i>Un peu plus que cousin et un peu moins que fils.</i>

daß ein großer Schaden daraus erwüchse, aber auch ohne irgend welchen Gewinn; und bisweilen hätte Herr Bulhão Pato sicherlich selbständig noch etwas Besseres, Treffenderes gefunden. Denn gerade an den betreffenden Stellen fand der erste portugiesische Uebersetzer, der durch

21 e quem deixou de exclamar	ist sichtlich mißverstanden aus:	et qui n'a cessé de crier.
22 todos os prazeres d'este mundo	entspricht V. Hugo's:	toutes les jouissances de ce monde.
Oh ardor criminoso! Correr etc.	-	Oh ardeur criminelle! Courir etc.
23 Um capricho de vagabundo	-	Un caprice de vagabond.
24 pensando bem	-	tout bien considéré.
25 deserto funebre da noite	-	désert funèbre de la nuit.
26 Mas realmente, realmente	-	Mais vraiment, vraiment.
31 sé leal a ti mesmo	-	sois loyal envers toi même.
32 feliz idea	-	bonne idée.
35 no meio da orgia	-	au milieu de l'orgie.
38 faço um espectro d'aquelle que me agarrar	-	je ferai un spectre de qui m'arrêtera.
o imperio de Dinamarca	-	l'empire du Danemark.
40 o sangue juvenil	-	ton jeune sang.
41 pela magia do seu espirito	-	par la magie de son esprit.
a mais virtuosa das mulheres na apparencia	-	la plus vertueuse des femmes en apparence.
42 Infamia!	-	Infamie!
pobre sombra	-	pauvre ombre.
Quero apagar do registro da minha memoria todas as lembranças vulgares e frivolas	-	je veux du régistre de ma mémoire effacer tous les souvenirs vulgaires et frivoles.
as folhas do livro do meu cerebro' fechado para sempre a esses assumptos abjectos	-	les feuillets du livre de mon cerveau fermé à ces vils sujets.
43 É importante notar	-	Il importe d'y noter.
47 Maldita fatalidade	-	Maudite fatalité.
55 entrou o senhor Hamlet	-	lorsqu'est entré le seigneur Hamlet.
Parou diante de mim	-	Il se met devant moi.
57 Outro motivo alheio á morte de seu pae o levou a esse estado de demencia? Não posso julga-lo	-	Un motif autre que la mort de son père a-t-il pu le mettre à ce point hors de son bon sens? je ne puis en juger.
60 a florescencia exterior	-	la floraison extérieure.
61 vou dizer adeus á rhetorica	-	je dis adieu à l'art.

kein Spiegelbild zum Original aufblickte, treuere und hübschere Fassungen.

Daß es uns fern liegt aus der Bekanntschaft mit anderen Uebersetzern Kapital gegen den portugiesischen schlagen zu wollen, hat die Art und Weise, wie wir über des Königs Selbständigkeit geurtheilt haben, bereits bewiesen. Auch kann es nicht in unserer Absicht liegen, insinuiren zu wollen, Herr Bulhão Pato hätte nur Uebersetzungen und nicht das Original benutzt; der Gegenbeweis wäre leicht geführt. Wir freuen uns ganz im Gegentheil über sein Wissen um V. Hugo's, Guizot's, Montégut's, Jaime Clark's und Rusconi's Leistungen und wünschten nur, er hätte sich die des ersten in etwas anderer Beziehung, als er gethan, zum Vorbild genommen, z. B. in der schon erwähnten Abgrenzung der Zeilen, besonders aber in dem Unternehmen, durch eine Einleitung das unkundige portugiesische Publikum über alles Das zu unterrichten, was zur vollen Kenntniß des Hamlet nöthig ist. Ueber die Quellen, über die Zeit der Abfassung, über die verschiedenen Textredaktionen, über die versuchten Auslegungen, über die vorhandenen Uebersetzungen etc. Auskunft zu geben ist ein Unterfangen, das nach allen vorhandenen Vorarbeiten für Niemand zu schwer sein kann und für die Ersten, die Shakespeare in Portugal einführen, nicht zu mühsam sein dürfte. So hoch man auch F. V. Hugo's und Anderer Leistung stellen mag, es ist ungerecht ihn, Guizot, Clark, Rusconi als Uebersetzer zu nennen, und die Namen der deutschen Uebersetzer zu verschweigen; Pope, Warburton, Dryden und Rümelin um Rath zu fragen und sich nicht um Delius zu kümmern. Die erwähnten Namen werden in einigen Anmerkungen, die dem Texte folgen, citirt: wir heißen diese Notas <sup>1)</sup> herzlich willkommen, finden sie aber noch lange nicht ausreichend.

Da keiner der beiden portugiesischen Uebersetzer Aufschluß über die Ausgabe giebt, die er seiner Arbeit zu Grunde gelegt hat, so kann das Publikum, das die beiden mit einander vergleicht, an den Abweichungen,

<sup>1)</sup> Diese Anmerkungen betreffen 1. eine Wiedergabe einer englischen Redensart durch eine portugiesische sprichwörtliche (landless durch sem eira nem beira); 2. das im Portugiesischen nicht zu übersetzende Spiel mit dem doppelsinnigen canon; 3. das gleichfalls schwer wiederzugebende out of the air; 4. die Anspielungen auf die Theater der Zeit; 5. a piece of uncurrent gold; 6. caviar; 7. the mobled queen (B. P. druckt mebbled); 8. gules; 9. über den Stil der von den Schauspielern declamirten Verse; 10. dasselbe; 11. wird stings für bessere Lesart (als slings) erklärt! 12. wird Anstoß genommen an: The undiscover'd country from whose bourn No traveller returns — da doch Hamlet's Vater zurückgekehrt sei! 13. eine grobe Redensart wird gemildert; 14. sables; 15. a very peacock; 16. by these pickers and stealers; 17. though you can fret me, you cannot play upon me; 18. politic worms; 19 — 24. Ophelia's Gesang; 25. in her own defence; 26. the first that ever bore

von denen es eben nicht weiß, daß sie auf verschiedene Lesarten zurückführen, Anstoß nehmen und Diesem oder Jenem Mißverständnisse unterschieben, wo beide Recht haben, indem der eine der Folio-Ausgabe oder ihren Reproduktionen, der andere den Quartos folgt. —

In ihrer Art zu übersetzen verhalten sie sich zu einander ungefähr wie E. Montégut zu F. V. Hugo. Der König und E. Montégut neigen dahin, die Shakespeare'schen Gedanken nach portugiesischem und französischem Schnitte zu kleiden, was nicht ausschließt, daß sie in vielen Einzelheiten besser und treuer übersetzen als F. V. Hugo und Bulhão Pato, denen es nicht darauf ankommt durch das Unromanische ihrer Satzkonstruktion Manchen zu verletzen.

Auslassungen notirten wir z. B. auf p. 54, wo fehlt: Reg.: My lord I have. — Pol.: God be wi'you! fare you well. Reg.: Good my lord! — auf p. 77 Player: What speech my good lord. — Mißverständnisse auf p. 26 in Armados; auf p. 31 in fazes como os pastores impios; auf p. 57 in el rei tem fallado muito de vos (während mit he nur Hamlet und nicht der König gemeint sein kann); auf p. 61 in Vou dizer adeus á rhetorica; auf p. 66 in espesso como a gomma da ameixeira, wo das Mißverständniß eigentlich von F. V. Hugo herrührt; auf p. 82 in se lhe inflamme, wo das gleiche der Fall ist, etc. etc.

Wir drucken hier den Sein oder Nichtsein-Monolog aus beiden Texten ab.

Rey Dom Luiz. p. 85: Ser ou não ser eis o problema. Uma alma valorosa, deve ella supportar os golpes pungentes da fortuna ad- versa, ou armar-se contra um di- lúvio de dores, ou pôr-lhes fim, combatendo-as? Morrer, dor- mir, mais nada, e dizer que por esse somno pomos termo aos soffri- mentos do coração e ás mil dores legadas pela natureza á nossa carne mortal, e será esse o resultado que mais devamos ambicionar? Mor- rer, dormir, dormir, sonhar	Bulhão Pato. p. 90: Ser ou não ser eis ahi a questão. Ha mais nobresa d'alma em supportar as ferroadas e frechadas da fortuna ultrajadora, ou em armarmo-nos contra um mar de dôres, e fazel-o parar, combatendo-o? Morrer ... dormir, nada mais ... e dizer que por este somno pomos termo aos males do coração e ás mil tortu- ras naturaes que são a herança da carne, eis um desfecho que se deve ambicionar com fervor. Morrer ... dormir, dormir! Talvez sonhar!
--	---

---

arms; 27. mylady worm; 28. das Wortspiel in der Todtengräberscene mit lie und quick; 29. bilboes; 30. He's fat and scant of breath; 31. scuffling they change rapiers; — wie man sieht, Worte oder Sätze, die schwer zu übersetzen oder schwer zu interpretiren sind.

talvez; terrível perplexidade. Sabemos nós por ventura que sonhos teremos com o somno da morte, depois de expulsarmos de nós uma existência agitada? E não deverei eu reflectir? É este pensamento que torna tão longa a vida do infeliz! Quem ousaria supportar os flagellos e ultrages do mundo, as injurias do oppressor, as affrontas do orgulhoso, as ancias de um amor desprezado, as lentezas da lei, a insolencia dos imperantes e o desprezo que o ignorante inflige ao merito paciente quando basta a ponta de um punhal para alcançar o descanso eterno? Quem se resignaria a supportar gemendo o peso de uma vida importuna se não fosse o receio de alguma cousa alem da morte', esse ignoto paiz do qual jamais viajante regressou? Eis o que entibia e perturba a nossa vontade; eis o que nos faz antes supportar as nossas dores presentes do que procurar outros males que não conhecemos. Assim somos cobardes todos, mas pela consciencia; assim a brillante côr da resolução se transforma pela reflexão em pallida e livida penumbra, e basta esta consideração para desviar o curso das emprezas mais importantes, e fazer lhes perder até o nome de acção.

Sim n'isto é que está a difficuldade. Quaes são os sonhos que podem sobrevir-nos n'este somno da morte quando nos resgatemos dos apertos da vida? Eis aqui o que nos deve conter. — E esta reflexão que importa para nós a calamidade de tão longa existencia. Quem com effeito, quizera supportar as flagellações e os despresos do mundo, a injuria do oppressor, a humilhação da pobreza, as angustias do amor regeitado, as tardanças da lei, a insolencia do poder e a protervia que o merito resignado recebe de homens indignos, se ficavamos quites com um simples punção? Quem quizera carregar com estes fardos, resmonear e suar debaixo de uma vida acabrunhadora se o receio de alguma coisa depois da morte, d'essa região inexplorada d'onde viajante algum voltou, não turvasse a vontade e nos não fizesse supportar os males que temos com receio de nos arremecarmos aos que nos são desconhecidos? É assim que a consciencia nos torna a todos em covardes; é assim que as côres nativas de uma resolução amarellecem sob os pallidos reflexos do pensamento; é assim que as empresas mais energicas e mais importantes se desviam de seu curso, a esta idea, e perdem o nome de acção.

9. Noch haben wir des dritten portugiesischen Uebersetzers Shakespeare'scher Dramen zu gedenken. Antonio Petronillo Lamarão, wie man uns sagt ein Jüngling, der sich in England Studien halber aufhält, hat zunächst nur ein kleines Bruchstück einer Tragödie übersetzt, nämlich die Rede Mark Anton's bei Caesar's Leiche. Er leitet sie kurz ein und giebt am Schlusse eine erklärende Bemerkung. Die Einleitung sagt: 'Die

Werke William Shakespeare's sind in Portugal wenig oder gar nicht bekannt; ich beabsichtige daher eine Uebersetzung derselben in Prosa, so mir Gott Leben genug schenkt um ein solches Unternehmen zu Ende zu führen. Ich habe mit den klassischen Tragödien Julius Caesar, Antonius und Kleopatra und Coriolanus begonnen. Von der ersten übergebe ich heute der öffentlichen Kritik eine ihrer schönsten Stellen, die Leichenrede des Marcus Antonius.<sup>1)</sup> Die Worte sind bescheiden und tragen doch ein kühnes Versprechen in sich; und daß es That werde, und daß nicht materielle Hindernisse irgend welcher Art das schöne Unternehmen unmöglich machen,<sup>1)</sup> müssen wir nach dem Probestückchen, das uns gegeben, von ganzem Herzen wünschen. Es ist eine ganz vortreffliche Leistung. Die Farben sind treu, Sinn und Wortlaut fast unverändert; Zeile um Zeile folgt der Uebersetzer dem Original. Den trennenden kleinen Strich vermissen wir auch hier. Nur drei Mal haben wir eine ganz leichte Umstellung von Satztheilen bemerkt, die vielleicht auch noch zu vermeiden gewesen wäre; ein Mal mußte ein Bild, das Bild des Blutes, das aus dem Thor der Wunde stürzt, abgeblaßt werden. Doch giebt der Verfasser in seiner Nota Rechenschaft darüber und eine buchstäbliche Uebersetzung der Shakespeare'schen Worte — ein rechtfertigendes Verfahren, das er hoffentlich einhalten wird. —

Es ist wahr, es ist ein kleines Fragment; das bisher unserem Urtheil offen liegt: hält aber das Ganze, was diese Probe verspricht, so mag Portugal sich über das herrliche Geschenk freuen, das sein jugendlicher Sohn ihm zu Füßen legen wird.

Porto, im Oktober 1879.

---

### N a c h t r a g .

Während des Druckes des vorstehenden Aufsatzes haben wir Kenntniß von einigen 'Shakespeare in Portugal' betreffenden Thatsachen genommen, die wir hier verzeichnen:

Ein Herr Luiz Ribeiro de Sá hat A. de Vigny's Nachbildung nach Shakespeare's 'Othello' in portugiesische Verse, und zwar in paarweise reimende Hendekasyllaben übersetzt. Als Probe seiner Arbeit hat

---

<sup>1)</sup> Wir hören, daß die königl. Akademie zu Lissabon die Bitte des Herrn Lamarão, sich zur Herausgeberin seiner Shakespeare-Uebersetzung zu machen, einfach abgewiesen hat. Zu solcher Bitte aber durften die Thatsachen wohl berechtigen, daß Castilho's Ovid- und Molière-Versionen und auch B. Pato's Hamlet durch jene Akademie veröffentlicht worden sind.

er zunächst den fünften Akt im Feuilleton des *Diario de Portugal* (vom 3. Januar 1880) abdrucken lassen: *Othello: Tragedia de Shakespeare traducção textual em verso portuguez accomodada ás exigencias do theatro moderno, segundo os cortes de A. de Vigny.*

Ein zweites Shakespeare'sches Drama ward von S. M. dem Könige Don Luiz übersetzt und veröffentlicht; der Verkauf des Werkes aber einem Lissaboner Krankenhause (*Casa da Misericordia*) übertragen. Das übersetzte Stück ist der *Merchant of Venice*; an einem dritten (*Richard III.*) soll schon rüstig gearbeitet werden.

Auch Herr *Bulhão Pato* läßt das Schwert nicht rosten. Fragmente einer Uebertragung des *Merchant of Venice* sind bereits in der Zeitschrift *A Arte* (Lisboa. Ch. A. Rodrigues Editor) erschienen (Março 1879).

Porto, den 15. Januar 1880.

**C. M. de V.**

---