

Labyrinth der Identitäten und hybride Identität, F. Pessoa und S. Rushdie

— Reflexionen zu F.M. Pinto, F.Pessoa und J. Saramago (IV)

Engelbert Jorißen

I Stimmen

Der Tejo ist schöner als der Fluß, der durch mein Dorf fließt
Und doch ist der Tejo nicht schöner als der Fluß, der durch mein
Dorf fließt,

Denn der Tejo ist nicht der Fluß, der durch mein Dorf fließt*¹.

Alberto Caeiro (1889–1915)

Die Rosen liebe ich aus Adonis' Gärten,

Die Rosen, Lidia, die so flüchtig,

Daß sie am Tag, an dem sie blühen,

Am selben Tag noch sterben*².

Ricardo Reis (1887-)*³

Räder! Zahnräder! ewiges r-r-r-r-r-r!

Heftiges Zucken zurückgehalten von den wütenden Mechanismen,

Wütend in mir und außerhalb meiner*⁴.....

Álvaro de Campos, (1890-)*⁵

Zu Beginn des Jahres 1935 sendet Fernando Pessoa einen ausführlichen

Brief an Adolfo Casais Monteiro, datiert auf den 13. Januar, das ist exakt fünf Monate vor seinem siebenundvierzigsten Geburtstag und keine elf Monate vor seinem Tod. Eine Passage dieses Briefes gehört vielleicht zu den am meisten zitierten Zeilen aus Pessogas Werk und hat wesentlich zu einem Mythos des Dichters beigetragen. Dort heißt es:

Eines Tages – am 8. März 1914 – trat ich an eine hohe Kommode, nahm einen Bogen Papier und begann zu schreiben, und zwar im Stehen, wie ich das möglichst immer tue. In einem Schwung schrieb ich nun mehr als dreißig Gedichte in einer bestimmten Hochstimmung, deren Eigenart ich nicht zu umschreiben vermag. Das war der Tag des Triumphs meines Lebens, und ich werde niemals mehr einen solchen erfahren. Ich begann mit dem Titel *Der Hüter der Herden*. Und was dann folgte, war das Erscheinen von jemandem in mir, dem ich von nun an den Namen Alberto Caeiro verlieh. Entschuldige das Verrückte des Ausdrucks: in mir war mein Meister erschienen. Das war meine erste Reaktion. Und als diese mehr als dreißig Gedichte geschrieben waren, griff ich nach einem weiteren Bogen und schrieb, erneut in einem Schwung, die sechs Gedichte, die die Sequenz *Regengitter (Chuva Oblíqua)* von Fernando Pessoa darstellen. Auf der Stelle und mit einer Unbedingtheit Das war die Rückkehr von Fernando Pessoa-Alberto Caeiro zu Fernando Pessoa selbst. Oder besser gesagt, es war die Reaktion von Fernando Pessoa gegen seine Nichtexistenz als Alberto Caeiro.

Nachdem Alberto Caeiro nun einmal da war, ging ich – instinktiv und unbewußt – daran, ihm einige Schüler zu schaffen. Ich entriß den im Verborgenen wartenden Ricardo Reis seinem falschen Paga-

nismus, erfand seinen Namen und brachte ihn mit sich selbst in Übereinstimmung, denn damals ahnte ich ja bereits von ihm. Und plötzlich, mit schöner Folgerichtigkeit auf Ricardo Reis, tauchte in mir mit Ungestüm eine neue Person auf. In einem Wurf erschien auf der Schreibmaschine, ohne Unterbrechung und Korrektur, die *Triumphode* von Álvaro de Campos — die Ode mit diesem Titel und die Person mit dem Namen, den er nun trägt*⁶.

Der Mythos der Heteronyme, den Pessoa mit diesem Brief zum großen Teil selber schuf, besteht darin, daß man sich nun vorstellt, Pessoa habe zugleich ein Leben als vier Personen geführt — wie sogleich deutlich werden wird, kommen noch weit mehr Personen ins Spiel — , man denkt an multiple Persönlichkeitsspaltung, assoziiert *Dr. Jekyll and Mr Hyde* und andere abenteuerliche Möglichkeiten. Bei genauerem Hinsehen läßt sich das Ganze in einem nüchterneren Licht betrachten, wodurch es aber nicht weniger aufregend und stimulierend gerät. Zunächst erhält man natürlich den Eindruck, als lebten da in Pessoa der heimat- und naturverbundene Alberto Caeiro, ““Heh, Hüter der Herden, dort, am Straßenrand, was spricht dir der vorbeiziehende Wind””⁷, der klassizistische Ricardo Reis, “Appolens Wagen entschwand / dem Blick, aufwirbelnder Staub, / wie leichter Schnee erfüllte / den Horizont””⁸, und der gereizte, an den Stil und Inhalt der Futuristen erinnernde Álvaro de Campos, “Ahô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô — yyyy . . . / Schooner ahô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô — yyyy...””⁹. Genau betrachtet sind alle drei hier zitierten Heteronyme Brüder, indem sie die negative und nihilistische Seite Pessoa's verkörpern. Alberto Caeiro hat, wie er gleich

im ersten seiner Gedichte bekennt, nie Herden gehütet: "Niemals habe ich Herden gehütet" *¹⁰. Die Herde, die er hütet, sind seine Gedanken, und seine Gedanken, so betont er, seien alle Empfindungen: "Ich bin ein Hüter der Herden, die Herde sind meine Gedanken, und all meine Gedanken Gefühle" *¹¹. Bei Caeiro könnte man sich verleitet fühlen, eine Ablehnung jeglicher Unnatürlichkeit gegenüber einer Betonung absoluter Natürlichkeit finden zu wollen, wie in dem folgenden kurzen Gedicht:

Die Frau von drüben hat ein Klavier
das klingt angenehm, ist aber nicht das Fließen des Flusses
und auch nicht das Raunen der Bäume

Was nützt es, ein Klavier zu besitzen?
Besser ist es zu lauschen
Und die Natur zu lieben *¹².

Hinter solcher womöglich im rousseauschen Sinne mißzuverstehender Zivilisationskritik steht aber kein Vertrauen in die Stimme der Natur; der Wind, nach dessen Lehre der Hüter der Herden befragt wurde, hat nichts zu sagen, die Gegenstimme des Hirten belehrt ihn: "Nie hörtest du das Wehen des Windes. Denn der Wind spricht nur vom Wind. Was du zu hören meintest, war Lüge. Und diese Lüge wohnt in dir selbst" *¹³. " Hinter der, wie es scheint, so überlegenen Distanziertheit zur Welt von Reis: "Weise, der zufrieden als Zuschauer der Welt" *¹⁴, steht kein bekennder Stoizismus, wie es die folgenden Zeilen glauben machen könnten:

Wenig wollen heißt alles haben.

Nichts wollen heißt frei sein,

Eben die Liebe, die man uns hegt

Verlangt und beherrscht uns*¹⁵.

Wie sich hier schon andeutet, verbirgt sich auch dahinter ein oder der Abgrund, "Lidia, nichts wissen wir. Fremde sind wir, Wo immer wir auch sind.", oder, "Von nichts nichts bleibt. Nichts sind wir. Sonne und Luft nur kurz uns trennen vom erstickenden Dunkel, das uns im auferlegten Leben drückt, hinfällige Kadaver, pflanzen wir uns fort*¹⁶." Hinter der frenetischen Wut von Álvaro de Campos steht eine dekadente Traurigkeit, die aus Geschichtsbewußtsein entsteht (Nachfahre von Leuten, die seit den "Entdeckungen" nichts mehr zu tun haben), die Pessoa bei Camilo Pessanha gelernt haben mag (zu Pessoa und Pessanha s.u.), und das Empfinden totaler Sinnlosigkeit, die nur noch im Genuß von Opium erträglich wird (*Opiário*).

Und was ist mit Fernando Pessoa selbst? Nun, da ist zunächst auch viel Pessimismus und Nihilistisches. Zugleich aber ist da viel Ironie, Ironie dessen, der verzweifelt nach sich selbst sucht. Daneben aber steht wiederum ein überraschender, ja überwältigender Optimismus und Glaube — wobei Glaube hier aber auf keine Fall im traditionellen Sinne religiös mißverstanden werden darf. Dieses Absolute ist etwas, wie es in Worten zum Ausdruck kommt, mit denen sogar Álvaro Campos- Pessoa den Sieg der Liebe über den Tod beschreibt:

Liebe, die ich verlor, nicht länger wein'ich um dich, denn ich habe dich nicht verloren!

Verlieren mag ich dich auf der Straße, aber verlieren kann ich dich nicht im Sein,

Ist doch das Sein dasselbe ist in dir und in mir^{*17}.

II Ein Picaro-Leben

Das Orthonym Pessoa, nämlich Pessoa, deutsch Person, ist kein Pseudonym, sondern ein Zufall im Fall eines Menschen, der sein Leben inszeniert hat unter den Masken von vielen Personen. Pessoa war sich von frühester Zeit an bewußt, daß es mehr als nur eine Möglichkeit gab zu leben. Was später u. a. in seiner Forderung nach der Abschaffung von v. a. christlich geprägter Persönlichkeit und Individualität kulminieren wird, erscheint schon in früher Kindheit als Ausdruck der Verneinung seiner selbst, mit der Figur des Chevalier de Pas, und als Suche seiner selbst, mit Alexander Search. Robert Bréchon hat den Weg und die Instanzen der von Pessoa ge- und erfundenen Personen bis zu den wichtigsten Heteronymen wie folgt beschrieben und analysiert. Der Chevalier de Pas, eines der frühesten alter ego von/für Pessoa sei für diesen ein Gegenüber(*tu*) gewesen, die folgenden Personen wie Alexander Search oder Anon seien ihm eine dritte Person (*ele*) geworden, und Caeiro dann endlich ein wahres alternatives Ich (*eu*)^{*18}.

Dieser These von Bréchon mich anschließend, möchte ich hier einige der wichtigsten Stationen und Episoden im Leben Pessoa's berücksichtigend behaupten, daß Pessoa sein Leben bewußt in der Manier eines Picaro gestaltet hat, eines Picaro, der aus der Negierung seines an der Gesellschaft aneckenden Selbst zu sich findet, und damit zugleich ein Mittel der Kritik an der Gesellschaft findet. Ich überspringe hier die — eigentlich so furchtbar wichtigen — Jahre der frühesten Kindheit in

Lissabon und der Erziehung in Durban, Südafrika. Im folgenden stütze ich mich auf die Darstellungen von R. Bréchon und von João Gaspar Simões. Ich erwähne nur, seine Großmutter väterlicherseits, Dona Dionisia, die geisteskrank, zur Ursache dafür wurde, daß Pessoa stets von der Furcht besessen war, auch selber einmal geistig umnachtet zu werden. Nicht unerwähnt bleiben darf dann, daß Pessoa in Durban englischsprachig wurde, und zwar soweit, daß ihm der *Queen Victoria Memorial Price* zugesprochen wurde. Zwei Jahre, nachdem er nach Portugal, Lissabon, zurückgekehrt war, wandte er sich brieflich an seinen ehemaligen Lehrer des Gymnasiums in Durban Belcher und an Clifford Geerts, der sein Klassenkamerad war. Unter dem Decknamen bzw. Heteronym des Psychologen Dr. F. Antunes fragte er bei beiden nach, ob es irgendwelche Auffälligkeiten bei jenem Fernando Pessoa zu beobachten gab, der jetzt bei ihm in Behandlung sei. Aus beiden Antworten geht hervor, daß er als sehr begabter Schüler mit einzelgängerischer Tendenz galt. Belcher erwähnt übrigens seinen liberalen Katholizismus; Geerts betont v. a. die enorme Lektüre Pessoas. Keiner von beiden hatte eine geistige Unregelmäßigkeit beobachtet^{*19}. Wenig später stirbt Dionisia die Großmutter. Ihr Erbe ist Fernando Pessoa. Vollkommen unerfahren im Umgang mit Geld und womit auch immer, fährt dieser nach dem wenige Zugstunden von Lissabon entfernten Santarém und kauft eine in Konkurs gegangene Druckerei. Auf der Rückreise betrinkt er sich und faßt diese Reise mit dem boshaften Gedicht zusammen:

Nichts umgeben von Nichts,
dazwischen ein seltener Baum,
davon kein einziger wirklich grün,

nichts, weder Blume noch Fluß zu sehn !

Wenn es die Hölle nun gibt, dann hier,

denn wenn nicht hier, wo dann sollt der Teufel sein ?

(Alentejo, vom Zug aus gesehen, 1907)*²⁰

Wie zu erwarten geht die Firma *pleite*; Pessoa wird bis zu seinem Tod nie mehr Lissabon verlassen, sein zukünftiges Territorium wird sich auf ein Planquadrat von einigen hundert mal hundert Metern in der Baixa von Lissabon beschränken.

Nach einem fluchtartigen Verlassen der Universität tritt er in eine Firma als Auslandskorrespondent ein, verfolgt von nun ohne große Veränderungen diesen Beruf oder besser diese Beschäftigung und wird immer ohne Geld bleiben. Eines Tages verliebt er sich, einmal in seinem Leben! Vielleicht stellte er sich auch nur vor, er verliese sich, oder gar, stellte sich vor, sich vorzustellen, sich zu verlieben. Wieder ein Zufall, ein Glücksfall, die auserwählte heißt Ophelia. Das gibt Pessoa Gelegenheit, ihr seine Liebe mit den Worten von Hamlet zu erklären. Verwirren der als dies, auch in der Folge spricht Pessoa nur in Konjunktiv und *Subjonctiv* bzw, in Bedingungssätzen, wenn er Ophelia seine Liebe erklären will. Angesichts all solcher Umstände spricht Pessoa's Biograph und Bewunderer Bréchon von einem totalen Scheitern (*fracasso*) des gesamten pessoanischen Lebens. Insbesondere interessant ist seine Analyse dieses Scheiterns über die Verwendung des Ibis. Der Ibis, so interpretiert es Bréchon, ist für Pessoa ein Symbol unschuldiger spielerischer Kindheit. In einem Gedicht für seine Neffen schreibt er über den Ibis, er sei ein ruhiger Vogel (*ave sossegada*), da er immer auf einem Bein stehe und sich nicht fortbewege*²¹.

Das Wort *ruhig, sossegada*, bildet hier einen Gegensatz zu dem Titel von Bernardo Soares Tagebuch *Das Buch der Unruhe*, (*O Livro do Desassossego*), der Aufmerksamkeit verdient. Wenn Pessoa nun seiner Firma den Namen Ibis gibt und später in seinen Briefen an Ofélia von sich selbst als Ibis spricht, dann, so wiederum Bréchon, habe er das in dem ihm immer eigenen intelligenten Bewußtsein, Scheitern zu wollen, getan^{*21}. Vielleicht, so meine ich als eine mögliche Interpretation, geschah das deshalb, um nicht die Unschuld des Seins, deren er sich ohnehin schon beraubt sah, noch weiter und tiefer zu verlieren.

Der Ibis, so möchte ich hier aber nun weitergehen, ist nichts anderes als der vielfach verkaufte Picaro in der *Peregrinação* (1614) von Pinto, ist der mehrfach schiffbrüchige Picaro, der Picaro, der in Parallele zum Verhalten des/als Ibis den Standpunkt und die Sichtweise des *underdog* wählt, um bissig und auch mit schwarzem Humor in die Gesellschaft hineinwirken zu können. Dies ist ein ebenso wichtiger Teil von Pessoas Persönlichkeit wie seine zum Teil nahezu, megalomanen und/oder messianischen Ambitionen.

III Sprache, Nation und Identität

Wenn Pessoa nach Lissabon zurückgekehrt ist, dann heißt das nicht, daß er wirklich seßhaft geworden wäre. Und selbst, wenn er den diktatorisch die Macht an sich reißenden Sidónio Pais unterstützen wird, muß man bei Pessoa stets über Portugal hinausgehende Ziele sehen.

Was Pessoa unter Heimat versteht, drückt er einmal ganz drastisch aus, als er sich über das Portugiesische und Portugal äußerte:

Ich habe keinerlei politisches oder soziales Empfinden. Ich habe allerdings, in gewissem Sinne, ein hochentwickeltes patriotisches Empfinden. Mein Vaterland ist die portugiesische Sprache. Es würde mir keinerlei Kummer bereiten, wenn man Portugal überfiele und es einnähme, solange man mich nicht persönlich belästigte. Aber ich hasse, und zwar mit echtem Haß, dem einzigen Haß, den ich empfinde, nicht den, der schlechtes Portugiesisch schreibt sondern die schlecht geschriebene Seite wie eine Person, die nicht korrekte Syntax wie jemandem, mit dem man sich prügelt^{*22}.

Wie Robert Bréchon zeigt, hat der portugiesische Kritiker Eduardo Lourenço diese Sätze zur Erhellung ihres Sinnes in den Kontext einer Bemerkung von Hölderlin gestellt, worin es heißt: Unser Dasein auf der Welt sei ein Poetisches. Es ist, wie R. Bréchon dies paraphrasiert, die Sprache und nicht die Erde, die Milieu und Ort unserer Verwurzelung in ein Volk, eine Nation, eine Heimat ausmachen^{*23}.

Eine bedeutende weitere Seite Fernando Pessogas wird durch die Figur des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares repräsentiert; häufig wird er auch als Semiheteronym bezeichnet aufgrund seiner geistigen Verwandtschaft mit Pessoa und auch aufgrund der Art seines sich Einrichtens im alltäglichen Leben. In seinem *Das Buch der Unruhe* verdeutlicht er mehrfach die Unnötigkeit des physischen Ortswechsels, um zu reisen. In einem undatierten Fragment heißt es: "Reisen? Um zu reisen, genügt es zu sein. Wenn ich mir etwas vorstelle, sehe ich. Was anders tue ich, wenn ich reise? Nur ein äußerster Mangel an Phantasie rechtfertigt einen Ortswechsel, um etwas zu empfinden. Die Reisen, das sind

die Reisenden. Was wir sehen, ist nicht was wir sehen, sondern was wir sind*²⁴. " Den größten und einzig wahren Reisenden und zugleich den glücklichsten Menschen, den er gekannt habe, nennt Bernardo Soares einen Laufburschen, der Werbebroschüren von Reisebüros, Illustrationen fremder Länder aus Zeitungen und Zeitschriften sammelte und sich in Reiseagenturen Verbindungen von Portugal zu den fernsten Ländern erklären ließ*²⁵. Und dann heißt es irgendwann einmal bei B. Soares: "Geld ist schön, weil es eine Befreiung ist. Nach Beijing reisen, um dort sterben zu wollen, und dies nicht können gehört zu den Vorstellungen, die auf mir lasten wie der Gedanke an eine bevorstehende Katastrophe*²⁶".

Wenn Pessoa auch selbst nicht reist, so läßt er doch seine verschiedenen alter ego auf Reisen gehen; wie bereits erwähnt schickt er R. Reis nach Brasilien, Álvaro de Campos läßt er eine Reise in den Orient machen. Auf dieser Reise lernt Campos das Opium kennen, und so kann sein Gedicht *Opiário* (*Opiumtagebuch*) entstehen. Campos, der sich selbst als einen Nachfahren einer Nation bezeichnet, die nach dem 16. Jahrhundert nichts mehr zu tun hat, stellt sich mit dem Bekenntnis zur Opiumabhängig aus Protest gegen die Dekadenz Portugals ganz bewußt neben Camilo Pessanha. Das Gedicht *Opiário* ist ein Zwillingbruder zu Pessanhas Gedicht *Branco e Vermelho* (*Weiß und Rot*) :

A dor, forte e imprevista,	Heftiger Schmerz, so plötzlich,
Ferindo-me, imprevista,	traf mich so plötzlich,
De branca e de imprevista	weiß und plötzlich,

Foi um deslumbramento,	war eine Blendung.
Que me endoidou a vista,	die mir verwirrte das Sehn,
Fez-me perder a vista,	nahm mir das Sehn,
Fez-me fugir a vista,	ließ fliehn das Sehn,
Num doce esvaimento.	in süßer Erschöpfung.

Como um deserto imenso,	Wie eine Wüste unendlich,
Branco deserto imenso,	weiße Wüste unendlich,
Resplandecente e imenso,	glänzend und unendlich,
Fez-se em redor de mim.	breitete sich um mich,
Todo o meu ser suspenso,	Mein Sein ganz schwebend,
Nao sinto já, não penso,	fühl'ich nicht mehr nicht mehr denkend,
Pairo na luz, suspenso...	treibe im Lichte schwebend
Que delícia sem fim!	Grenzenlos Wonne um mich!

Na inundaç�o da luz	In des Lichtes Flut
Banhando os c�us a flux,	himmelwaschende Flut,
no �xtase da luz,	in der Extase der Flut,
Vejo passar, desfila	zieht vor meinen Augen
(Seus pobres corpos nus	(arm ihre nackten Körper,
Que a dist�ncia reduz,	in der Entfernung so klein,
Amesquinha e reduz	armselig und klein,
No fundo da pupila)	im tiefen Grund der Augen)

Na areia imensa e plana,	auf endlosem Sand und flach
Ao longe, a caravana	lang dahin die Karavane

Sem fim, a caravana	ohne Ende die Karavane
Na linha do horizonte,	am Ende des Horizonts,
Da enorme dor humana	des enormen menschlichen Schmerzes,
Da insigne dor humana. . .	bedeutenden menschlichen Schmerzes, . . .
A inútil dor humana!	Unsinniger menschlicher Schmerz !
Marcha, curvada a frente.	Schreitet voran gebeugt nach vorn.

Até ao chão curvados,	Zum Boden gebeugt,
Exaustos e curvados,	erschöpft und gebeugt,
Vão um a um, curvados,	einer dem andern folgend gebeugt
Os seus magros perfis;	ihre Profile so mager;
Escravos condenados	verurteilte Sklaven
No poente recortados,	im Westen als Schatten.
Em negro recortados,	als schwarze Schatten,
Magros, mesquinhos, vis.	elendig, nichtig und mager.

A cada golpe tremem	Bei jedem Schlag sie zittern.
Os que de medo tremem,	Sie, die vor Furcht zittern,
E as pálpebras me tremem	Und die Lider mir zittern,
Quando o açoite vibra.	wenn die Peitsche schwirrt.
Estala! e apenas gemem,	Und knallt ! und nur ihr Seufzen,
Pavidamente gemem,	furchtsam ihr Seufzen,
A cada golpe gemem,	bei jedem Schlag ihr Seufzen,
Que os desequilibra.	das sie verwirrt.

Sob o açoite caem	Unter der Peitsche sie fallen
-------------------	-------------------------------

A cada golpe caem,	bei jedem Schlag sie fallen,
Erguem-se logo. Caem,	erheben sich dann. Und fallen,
Soergue-os o terror...	Terror reißt sie hoch.....
Até que enfim desmaiem,	bis sie endlich in Ohnmacht,
Por uma vez desmaiem!	einmal sinken in Ohnmacht !
Ei-los que enfim se esvaem,	sie, die endlich voll Ohnmacht,
Vencida, enfim, a dor...	der Schmerz besiegt sie doch.....

E ali fiquem serenos,	Dort liegen sie heiter,
De costas e serenos...	auf dem Rücken heiter...
Beije-os a luz, serenos...	Es küßt das Licht sie heiter....
Nas amplas fronteiras calmas.	auf breite ruhige Stirnen.
Ó céus claros e amenos,	Himmel klar und heiter,
Doces jardins amenos,	Gärten süß und heiter,
Onde se sofre menos,	wo man weniger leidet,
Onde dormem as almas!	wo die Seelen schlafen !

A dor, deserto imenso,	Schmerz und Wüste unendlich,
Branco deserto imenso,	weiße Wüste unendlich,
Resplandecente e imenso,	glänzend und unendlich,
Foi um deslumbramento.	war eine Blendung.
Todo o meu ser suspenso,	Mein ganzes Sein schwebend
Não sinto já, não penso,	fühl'ich nicht mehr, nicht mehr denkend
Pairo na luz, suspenso	treibe im Lichte schwebend
Num doce esvaimento.	In süßer Erschöpfung.

Ó Morte, vem depressa,	Tod, komm schnell,
Acorda, vem depressa,	erwache und komm schnell,
Acode-me depressa,	Eile mir zu Hilfe, schnell,
Vem-me enxugar o suor,	komm, trockne mir den Schweiß der Not
Que o estertor começa.	in des Atems Erschöpfung.
É cumprir a promessa.	Des Versprechens Erfüllung.
Já o sonho começa...	Das ist schon der Traum.....
Tudo vermelho em flor ^{*27} ...	Alles blühend in rot.

IV Rushdies Entscheidung zur Hybridität

Ausgangspunkt oder besser gesagt auslösendes Moment, hier Person und Werk von Salman Rushdie (1947-) einzubringen, war v. a. der folgende Gedankengang von Rushdie:

It may be that writers in my position, exiles or emigrants or expatriates, are haunted by some sense of loss, some urge to reclaim, to look back, even at the risk of being mutated into pillars of salt. But if we do look back, we must also do so in the knowledge — which gives rise to profound uncertainties — that our physical alienation from India almost inevitably means that we will not be capable of reclaiming precisely the thing that was lost; that we will, in short, create fictions, not actual cities or villages, but invisible ones, imaginary homelands, Indias of the mind^{*28}.

Der Roman von Rushdie, in dem das Thema der Identität und der Zugehörigkeit, sei dies zu einer Kultur einschließlich einer Religion, einem Land, einer Nation, zum Thema wird, ist *The Satanic Verses*. Gleich

auf den allerersten Seiten kommt dies zum Ausdruck, wenn Gibril Farishta bei seinem Sturz zur Erde aus dem Jumbo-Jet Bostan, der in ca. 30000 Fuß Höhe explodierte, singt:

Aus Japan sind meine schönen Schuh,
die Hosen sind Englisch, was meinst du dazu?
Auf dem Kopf ein russischer Hut,
aber Indisch ist mein Blut*²³.

(“O, my shoes are Japanese, These trousers English, if you please. On my head, red Russian hat; my heart’s Indian for all that*³⁰.)

Gibrils Verse sind die englische Übersetzung des Soundtrack Hits aus dem Film *Mr 420* “Mera Joota Haijapani”, zugleich sind sie aber auch eine Parodie auf jene Absicht von Thomas Babington Macaulay, einem Mitglied des damaligen Supreme Council of India, der in seiner *Minute on Indian Education* von 1835 die Heranziehung von “a class of persons, Indian in blood and colour, but English in taste, in morals and in intellect*³¹” forderte. Dies begündete er u. a. mit dem Argument, es sei von größerem Wert, Englisch zu können als Sanskrit oder Arabisch, und wenn die westeuropäischen Sprachen Rußland zu zivilisieren vermocht hätten, dann würden sie dies wohl auch bei einer Hindubevölkerung bewerkstelligen.

R. R. Mehrotra unterteilt das Englische in Indien in drei Phasen. Die erste läßt er mit der Ankunft des englischen Jesuiten Thomas Stephens in Indien, Goa, im Oktober 1579 beginnen. Stephens motivierte mit einem Brief an seinen Vater*³² einige von dessen Bekannte, als Kaufleute nach Indien zu gehen, und damit kam auch das Englische als eine der Handelssprachen, ab Ende 1600, als die English East India

Company ein Monopol für den Indienhandel erhielt, verstärkt. Im 18. Jahrhundert entstanden Schulen, in denen Englisch unterrichtet wurde, im beginnenden neunzehnten Jahrhundert gelangten europäische Standardwerke in englischer Sprache nach Indien. 1830 erschien das erste indische poetische Werk in Englisch, *The Shair and Other Poems* von Kashi Prasad Ghosh^{*33}. Die zweite Phase läßt Mehrotra eben von 1835 bis 1947 dauern und die dritte Phase mit der Unabhängigkeit 1947 beginnen. Einen recht objektiven Überblick auf das Ausmaß, die Bedeutung und die Folgen des Impakts des Englischen auf indische Intellektuelle, während der von Mehrotra als zweite bezeichneten Phase bietet Ralph J. Crane im Vorwort zu seiner Untersuchung des Indienbilds in englischsprachiger Literatur^{*34}. Während man den Einfluß des Englischen nicht unterschätzen kann, und während man auch sagen muß, daß das Englische wie andere Sprachen, die Indien von außen erreichten, etwa Urdu, in dieser Phase eine der vielen indischen Sprachen wurde, kann man doch zugleich nicht die Wunden, die der damit verbundene kolonisatorische Prozeß schlug, übersehen. Ich meine hiermit eine erzwungene und/oder unfreiwillige Entfremdung von der eigenen indischen Kultur, die Internalisierung eines aufoktroierten Minderwertigkeitskomplexes und eine Spaltung der indischen Bevölkerung in die das Englische Beherrschende einerseits, die auf diejenigen, die es nicht können und bestimmten kolonialen psychologischen Mechanismen zufolge für weniger zivilisiert gehalten werden andererseits, herabschauen.

Saladuhin oder Saladin Chamcha, der zusammen mit Gibril über dem Armelkanal vom Himmel fällt, leidet an allen drei hier genannten Phänomenen. Mit dreizehn Jahren ist ihm klargeworden, daß er der

Kontrolle seines Vaters nur entgehen könne, indem er furchtbar weit fortginge. Sein Ziel ist Vilayet, London (p. 55/37), das er in der Phantasie immer mehr zum Mahavilayet macht^{*38}. Sein Lieblingsspiel ist *Großmutter, wie weit darf ich reisen*, "besonders wenn er es war, der den sich leise nähernden Spielkameraden den Rücken zukehrte und wie ein Mantra, wie einen Zauberspruch die sechs Buchstaben seiner Traumstadt herunterleierte, Ellohenn Deeohenn London" (p. 56/37). Als ihn sein Vater dann nach London zur Schule schickt, weist er bereits die beleidigenden Vourteile seiner Mutter und ihre Ermahnung, kein solches Ferkel wie die Engländer zu werden: "Sie wischen sich den Allerwertesten nur mit Papier ab. Außerdem benutzen sie ein und dasselbe Badewasser mehrmals." (p. 58/39) heftig mit dem Hinweis, die Engländer seien ein zivilisiertes Volk, als unsinnig zurück. Seine Erziehung zum Engländer im Internat ist schmerzhaft aber kurz. Eines Morgens setzt man ihm einen Hering vor, zum ersten Mal in seinem Leben muß er mit einem Fisch voller Gräten fertigwerden. Unter den grausamen Augen seiner Mitschüler, von denen ihm keiner einen Hinweis gibt, wie man den Fisch geschickt zerlegt, braucht er neunzig Minuten, um mit der Aufgabe fertig zu werden. "Dann kam ihm der Gedanke, er habe eine wichtige Lektion gelernt." (p. 65/44). Fünf Jahre später, als er zum erstenmal nach Bombay zurückkehrt, ist seine "Zivilisierung" abgeschlossen (p. 65/44).

Jahre später, als er nach zwanzigjähriger Abwesenheit nach Bombay kommt, muß er allerdings zum eigenen Entsetzen feststellen, daß er nicht vollständig zum Engländer geworden ist. Er hat inzwischen eine Arbeit in London (er ist Stimmenimitator für Werbeprodukte, wozu er

sich, Mann mit tausend Stimmen, jedesmal verändern muß) gefunden und ist mit einer Engländerin in, Pamela Lovelace, "zerbrechlich wie Porzellan, anmutig wie eine Gazelle" verheiratet (p.11/77). Und dennoch schläft er nur wenige Tage nach seiner Ankunft mit Zeeny Vakil, einer Jugendfreundin, die nun den Problemen Indiens ins Auge sieht, nach der Katastrophe von Bophal sogleich als Ärztin dorthin ging, Chamcha verspottet, da er seinen Namen von Saladahin nach Saladin verwestlicht habe, und zugleich keine Konfrontation mit der nationalistischen Shiv-Sena-Bewegung scheut. Als er, wie er meint halbwegs unbeschadet nach London zurückreist, kommt es noch schlimmer, im Flugzeug, der Bostan, muß er feststellen, daß er in den "singenden Tonfall" von Bombay zurückgefallen ist, daß er plötzlich ganz verdrängtes Vokabular benutzt (pp. 51-52/134). Zur eigentlichen Katastrophe aber kommt es, als er als Überlebender des Flugzeugunglücks nach England und dann nach London zurückgekehrt, trotz englischer Frau, trotz Arbeit beim Fernsehen, wie ein illegaler Einwanderer mißhandelt wird. Diese Ereignisse werden zur Ursache einer sehr merkwürdigen Mutation, Salad(uh)in Chamcha entwickelt sich zu einem zwitterartigen Wesen zwischen Mensch und luziferischem Ziegenbock.

Rushdie, sein Erzähler, verwendet dieses Bild, um die diskriminierende Behandlung der Inder in Großbritannien durch die Engländer zu zeigen. Die Heimkehr, seine Behandlung durch Zeeny etc. haben Chamcha verunsichert, zugleich aber auch wachgemacht, daß er trotz all seiner Bemühungen, ein Engländer zu werden, als solcher bei weitem nicht anerkannt ist. Durch seine Wut, seinen Haß, das heißt auch durch seine echten Gefühle, nimmt Chamcha wieder rein menschliche Gestalt an und

sieht eines Tages im Fernsehen in der Sendung *Du und dein Garten* einen Bericht über die Veredelung von Bäumen. Die Gedanken, die dieser Bericht in Chamcha auslöst, sind vielleicht die Schlüsselworte des Romans schlechthin:

Da war sie, greifbar, eine Chimäre mit Wurzeln, fest in ein Stück englische Erde eingepflanzt und heftig treibend: ein Baum, dachte er, in der Lage, den metaphorischen Platz desjenigen einzunehmen, den sein Vater in einem fernen Garten in einer anderen, unvereinbaren Welt gefällt hatte. Wenn so ein Baum möglich war, dann war auch er möglich; auch er konnte ein ganzes bilden, Wurzeln schlagen, überleben^{*36}.

Rushdie ist, wie er selbst an anderer Stelle beschreibt, mit Kinderromanen von Enid Blyton etc. groß geworden. Rushdie ist kein England, Britanien-Haßer bei all seiner Kritik an den Folgen des brutalen Kolonisationsprozeß, dem Indien durch England — und Portugal, wie es an anderen Stellen im Werk von Rushdie deutlich wird — ausgeliefert war. Diese englische Erfahrung empfindet Rushdie auch als Bereicherung.

Eine der großartigsten Leistungen Rushdies stellt für mich im Augenblick seine erzählerische Kombination von indischer epischer Breite, Indischem Englisch mit dem Kosmos von Shakespeare dar, der dabei auch nach vielen Seiten erweitert werden kann. Ein Beispiel, daß ich hier nicht unterdrücken kann, ist der Name des aus Goa stammenden Malers Vasco Miranda, der später, als rückkehrender Boabdil in Belengeli in Spanien seine Mini-Alhambra bauen wird, in der er die japanische

Restauratorin Aoi Ume seine Vergangenheit wie einen Palimpszest auf einem übermalten Bild freilegen läßt^{*37}. Vasco Miranda, daran sei hier nur erinnert, steht hier natürlich für den voreingenommenen Europäer, Vasco da Gama, den Händler von Seelen und Gewürzen (in den satanischen Versen ist der Händler freilich Mahomed oder Mahound), der den Nichteuropäer als Wilden, als NichtMenschen, als Teufel (Luzifer, mit dem Bockfuß, Hörnern und ständiger Erektion) sieht, oder wie es Stephano in *Tempest* zur Sprache bringt: "What's the matter? Have we devils here? Do you / put tricks upon me with salvages and men of Inde?" j zugleich aber ist Rushdies Figur Miranda, fasziniert von der Erfahrung einer neuen Welt: "O! Wonder! How many goodly creatures are there here! / How beauteous mankind is! O brave new world / That has such people in't^{*38}".

Eine der Konsequenzen, die der Erzähler, Autor aus den Begegnungen von Saladin Chamcha, alias zeitweiliger Luzifer, und Gibril Farishta, auch der Erzengel Gibril (Gabriel) zieht, ist die Verneinung und Ablehnung einer Festlegung auf eine eindeutige Identität:

Aber, und abermals aber: Das klingt doch gefährlich nach einem vorsätzlichen Trugschluß, oder? Solcherlei Unterscheidungen, die notwendig auf der Vorstellung des Ichs als (idealerweise) homogen, nicht-hybrid, "rein" — eine absolut phantastische Vorstellung! — beruhen, können, dürfen nicht genügen. Nein^{*39}!

Hier komme ich nun zurück zu F. Pessoa und zu der hier anstehenden Verbindung zwischen Pessoa und Rushdie. In Ablehnung der traditionellen und verkrusteten jüdisch-christlichen Kultur, wie R.

Bréchon es mehrfach formuliert, möchte ich sagen, weist Pessoa auch die überkommenen Dogmen von einer einheitlichen Persönlichkeit und Individualität zurück; einer der deutlichsten in diese Richtung sprechenden Texte ist das wütende Ultimatum von Álvaro de Campos-Fernando Pessoa^{*40}.

Ebenso wie für Pessoa wird auch für Rushdie die Sprache eines der wichtigsten Mittel, zu sich selbst zu finden. In *Die Satanischen Verse* läßt er den Karatelehrer und Dichter Jumpy dazu sagen:

Das eigentliche Problem der Sprache: wie sie beugen, gestalten, wie sie zu unserer Freiheit machen, wie ihre vergifteten Quellen zurückerobern, wie den Fluß der Worte der Zeit des Blutes lenken: von all dem hast du keinen Schimmer. Wie schwer dieser Kampf, wie unausweichlich die Niederlage. Niemand wird mich zu irgendetwas wählen. Keine Machtbasis, keine Wählerschaft: nur der Kampf mit den Wörtern^{*41}

Hinter der Freiheit, die sich Pessoa mit seinem Ich in seiner Entscheidung zur Vielfalt seiner selbst erlaubt, steckt freilich auch eine abgrundtiefe Verzweiflung über die Unmöglichkeit, sich zu verstehen. Vergleichbar ist hier die Erkenntnis von Salad(uh)in Chamcha, daß auch Hybridität nicht immer nur eine freiwillige Entscheidung ist. Die erschütterndste Gegenfigur zur Autor-Erzähler-Hauptfigur in *Die Satanischen Verse* ist Otto Cone, der Jude aus Warschau, ehemals Cohen, der nach dem Konzentrationslager der deutschen Nazis noch vierzig Jahre weiterlebte, in denen er sich nach allen Kräften bemühte, zum Briten zu werden, um sich siebzigjährig in einen Aufzugsschacht zu Tode

zu stürzen. Ist es möglich, daß der Tod eines Menschen mit dessen Leben unvereinbar ist? fragt der Erzähler. Und Chamcha — dessen Namen zusammen mit seiner Metamorphose natürlich unablässig an Kafkas Gregor Samsa erinnert — wendet sich an Alleluia Cone mit den Worten:

Zeeny, Eklektizismus, Hybridisierung. Der Optimismus dieser Ideen! Die Gewißheiten, auf denen sie gründeten: des Willens, der freien Entscheidung. Aber, liebe Zeeny, das Leben passiert einem einfach: wie ein Unfall. Nein: es passiert einem als Folge des eigenen Zustands. Keine Wahl, sondern — bestenfalls — ein Prozeß, und schlimmstenfalls eine erschreckende, totale Verwandlung. Das Neue: er hatte nach einer anderen Wesensart gestrebt, doch diese hatte er bekommen^{*42}.

V Zusammenfassung

Fernando Pessoa's Entscheidung zur Multiblität seiner Person und Rushdie's Bekenntnis zum Mutieren, zur mehrfachen Zugehörigkeit und selbstgestalteten Identität zwischen Kulturen weisen auf nahezu unvergleichbare Ursachen hin und sind doch vergleichbar und auch auf gleiche Ausgangspunkte zurückzuführen. Fernando Pessoa gehört zugleich zu den Portugiesen der Kolonialmacht Portugal und, indem er sich als halben Juden bezeichnet, zu den Nachfahren der Opfer, die die Staatsraison des kolonisierenden Portugal forderte. Durch seine Erziehung wird er zweisprachig, was die biographische Ambivalenz noch verstärkt. Hin und wieder stolpert er zwischen messianischen Träumen eines fünften Imperiums, das alle bisher dagewesenen Kulturgüter

vereinen wird, und läßt sich darüberhinaus für Augenblicke von nationalistischen Leader-Figuren wie Sidónio Pais und selbst Salazar verführen, um von einem nicht mehr dekadenten Portugal zu träumen. Sein eigentlicher Traum aber ist ein vom Geist beherrschtes Reich. Wenn es noch etwas zu finden gibt, dann ist dies ein geistiges Indien:

Dies ist das erste Schiff, das nach dem geistigen Indien aufbricht, das seinen Seeweg dorthin durch die Nebel der Seele sucht, durch die Nebel, die Fehler, Irrtümer und Versäumnisse der gegenwärtigen Zivilisation aufsteigen ließen^{*43}.

Eben hier treffen sich beide Autoren, indem sie Geschichte und nationale Ambitionen überwinden und sich zu persönlichen Träumen voller Verantwortung für eine menschlichere Welt, in der nämlich das Individuum zu seiner Verwirklichung kommt, bekennen.

Mit solch einem post-romantischen Satz zu schließen liegt mir aber nun gar nicht. Beide Autoren werfen Fragen auf, auf die sich keine eindeutigen Antworten finden lassen werden. In *Die Satanischen Verse* geht es auch um eine Wahl zwischen einer lukrezischen oder einer ovidischen Position. Nach Lukrez geht die Substanz selbst des ehemaligen Individuums mit dessen Veränderung verloren, während nach Ovid das Individuum, dessen Seele, trotz aller Veränderungen letztlich gleich bleibt. In einer äußerst spannenden und scharfsinnigen Analyse kommt Wendy Steiner im Falle Rushdies zu folgendem Schluß:

As the action of the book begins, Chamcha believes that Lucretius must be right, as he turns into a foul, goatish devil. By the end, however, Ovid prevails. Chamcha returns to Bombay, and reconciles himself with his dying father. He accepts his full name

Salahuddin, decides he need no longer be an actor, and having rubbed the magic lamp of his heritage, he finds that Zeeny is back, with her love for the "mongrel soul"⁴⁴

Obwohl er seine Heimat im Portugiesischen gefunden hat, und obwohl sicher Bréchons Analyse zutrifft, daß damit einer der größten Dichter geboren wurde, so läßt sich nicht daran rütteln, daß viele der schönsten Gedichte von Pessoa auf Englisch geschrieben sind. So überrascht es eigentlich nicht, daß auch das, so weit bekannt, zuletzt datierte Gedicht, nämlich vom 22. 11. 1935, von Pessoa auf Englisch verfaßt ist. Der Ton des Gedichts ist betont einfach, federleicht rhythmisch wie in den ersten zwei Zeilen: "The happy sun is shining, / The fields are green and gay", und zugleich, schon in den nächsten zwei Zeilen stimmt es furchtbar traurig und weist auf unbeantwortbare Fragen, auf eine Sehnsucht ohne festes Ziel hin: "But my poor heart is pining / For something far away"⁴⁵.

Eine weitere bedeutende und nicht zu übersehende Parallele ist die Inszenierung seines Lebens eines maskentragenden Picaros bei Pessoa und die Bevorzugung des eigentlichen Picaro bei Rushdie in *Mitternachtskinder*, und picaroverwandten Figuren sowohl in *Die Satanischen Verse* wie auch in *Des Mohren letzter Seufzer*. Die Berufung auf ein gemeinsames Erbe — der Picaroroman gebiert aus der Situation der Intoleranz, Verfolgung und Gewalt und dem dadurch zur Notwendigkeit geratenden Hals aus der Schlinge Ziehen des ausgehenden 15. und des 16. Jahrhunderts auf der Iberohalbinsel, und zwar v. a. im Milieu der Marranen — erscheint bei genauerer Betrachtung bis in Details. Pessoa

ipse betrachtet sich in einem Gedicht von etwa 1914-15 als Boabdil, den letzten Nachfahren der Granadischen Mauren:

Venho de longe e trago no perfil,	Von weither komme ich, und trage im Profil,
Em forma nevoenta e afastada,	vernebelt, aus der Ferne, gänzlich unpassend
O perfil de outro ser que desagrada	für mich von heute, so menschlich und gemein,
Ao meu actual recorte humano e vil.	die Züge eines Anderen.

Outrora fui talvez, não Boabdil,	Einst vielleicht war ich, nicht Boabdil
Mas o seu mero último olhar, da estrada	und nur sein letzter Blick, gesandt vom Weg
Dada ao deixado vulto de Granada,	nach der verlassenen Gestalt Granadas
Recorte frio sob o unido anil...	als Sihouette unter kaltem Blau...

Hoje sou a saudade imperial	Heute bin ich des Herrschers hoffende Erinnerung an das
Do que já na distância de mim vi...	was ich bereits in der Vergangenheit von mir erblickte,
Eu próprio sou aquilo que perdi...	bin eben der, den ich verloren habe....

E nesta estrada para Desigual	Den Weg zu dieser Unbeständigkeit
Florem em esguia glória marginal	flankieren, Ruhm auf dünnen Stengeln,
Os girassóis do império que morri ⁴⁶ ...	die Sonnenblumen des vergangenen Reichs.

Das Gedicht gehört zum dem z. T. enigmatischen Zyklus *Passos da Cruz*. Die Bedeutung des Boabdil-Gedichts wird aber bereits wesentlich erhellt durch ein weiteres Gedicht desselben Zyklus, das zu den bekannteren Gedichten Pessoa's gehört. Es handelt sich um das vorletzte der insgesamt vierzehn Gedichte, "Gesandte eines unbekannten Königs",

und handelt vom Dichter, der ein williges Instrument zur Erfüllung einer Mission ist, in deren Notwendigkeit er vertraut, auch wenn er den Auftraggeber nicht kennt^{*47}.

Der Held, Antiheld, Picaro-Held in Rushdies *The Moor's Last Sigh* ist ein Nachfahre von eben Boabdil. In Rushdies Roman zeugt dieser Boabdil mit einer Jüdin ein Kind, und diese Jüdin geht mit diesem Kind nach Cochín an der südlichen Westküste Indiens. Vierhundert Jahre später heiraten der Urnachfahre Abraham Zogoiby und die christliche Aurora da Gama. Sie wiederum zeugen nach drei Töchtern ihren Sohn Moraes, u. a. ein neuer Othello, der am Schluß des Romans zurückkehrt nach Benengeli in Andalusien, der Heimat Boabdils.

In der Utopie messianischen Erbes von Pessoa ist auch eine Überwindung und Zusammenfassung der Religionen vorgesehen; in Rushdies Roman *Des Mohren letzter Seufzer* ist das zentrale Anliegen ein versöhntes Indien, und zwar ein in seiner Vielfalt geeinigtes Indien, in einer Gestalt, die in etwa auch der Traum von Nehru war. Camoens da Gama, der Großvater von Moraes dem Mohren, beschwört seiner Frau (Isa) Belle das Bild hervor:

Belle, a free country, Belle, above religion because secular, above class because socialist, above caste because enlightened, above hatred because loving, above vengeance because forgiving, above tribe because unifying, above language because many-tongued, above colour because multi-coloured, above poverty because victorious over it, above ignorance because literate, above stupidity because brilliant, freedom, Belle, the freedom express, soon soon we will

stand upon that platform and cheer the coming of the train^{*48}.

Pessoas Denken, sein Messianismus und seine Utopien sind in der portugiesischen Geistes – und Literaturgeschichte verwurzelt. Und damit meine ich portugiesische Geistes – und Literaturgeschichte, die von Juden und bekehrten Juden (Neuchristen) entschieden mitgeprägt ist. Zugleich steht Pessoa dieser Geschichte aber nicht nur ironisch distanziert gegenüber, sein Denken geht eben über Portugal hinaus. In einem Interview mit António Alves Martins vom 13. 10. 1923 in der *Revista Portuguesa* spricht er über Aspekte der Kunst und Literatur Portugals. Er stellt sie in einen unbedingt europäischen Kontext und spricht von der Notwendigkeit: "Zugleich alles sein, auf alle möglichen Daseinsweisen, denn die Wahrheit kann nicht vorhandensein, wenn noch irgendetwas fehlt"^{*49} Mit dieser Forderung, die auf andere Kulturkreise ausgeweitet werden kann, nimmt Pessoa auf der Suche nach einer eigenen idealen Identität einen hybriden Pluralismus des Seins, wie er bei Rushdie möglich wird, voraus.

* 1 "O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia, /Mas os Tejo não é mais belo que o rio /Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia. "in: *Poemas de Alberto Caeiro. Texto Integral*, Obra Poética de Fernando Pessoa. Introdução, organização e biobibliografia de António Quadros, Mem Martins Codex, Europa-América, 4. 1995, XX, pp. 112-113, hier p. 112. Alle Übersetzungen sind, wenn nicht anders angegeben, vom Vf.. Wo mit vorliegenden Übersetzungen in Deutsche oder in andere Sprachen verglichen wurde, gebe ich auch diese an;vgl.

hier Fernando Pessoa. *Alberto Caeiro. Dichtungen. Ricardo Reis. Oden*, Portugiesisch und Deutsch, Aus dem Portugiesischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Georg Rudolf Lind, Frankfurt a. M., Fischer tb (1989), 1993 (im ff. G. R. Lind, FP'93), p. 46.

- * 2 "As rosas amo dos jardins de Adónis, /Essas volucres amo, Lídia, rosas, /Que em o dia em que nascem, /Em esse dia morrem." in: *Odes de Ricardo Reis*. Obra Poética de Fernando Pessoa, Introdução, organização e biobibliografia de António Quadros, Mem Martins Codex, Europa-América, 4. 1994, pp. 104-105, hier p. 104;vgl. G. R. Lind, FP'93, 147.
- * 3 Nach dem Scheitern einer monarchistischen Revolte im Januar 1919 ging der Monarchist Ricardo Reis nach Brasilien. Wie ich bereits beschrieben habe, kehrte er auf die Nachricht vom Tod Pessogas am 30. November 1935 hin nach Lissabon zurück, wo er am 29. Dezember des gleiches Jahres eintraf. In den folgenden Wochen und Monaten erhält er die Möglichkeit zu wiederholten Begegnungen mit Pessoa, der nach dem Gesetz einer rückläufigen Inkubationszeit für neun Monate seine Grabstätte auf dem Cimitério dos Prazeres verlassen darf. Am 11. August, dem Tag, an dem ein Aufstand von Matrosen gegen das faschistische Salazar-Regime scheitert, woran Reis nicht schuldlos ist, geht er müde mit Pessoa, dessen Neunmonatszeit abgelaufen ist. Vgl. meine Ausführungen zum Roman von José Saramago, *O ano da Morte de Ricardo Reis*, Lisboa, Caminho, 1984, dtsh. J. S., *Das Todesjahr des Ricardo Reis*, Aus dem Portugiesischen von Rainer Bettermann, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt 1988, in: "Begegnung mit dem Andern und Identität-Reflexionen zu F. M. Pinto, F. Pessoa und J. Saramago", in: 『ドイツ文学研究』報国第41号、京都大学総合人間学部ドイツ語部会、1996 pp. 41-75
- * 4 "Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r-r eterno! / Forte espasmo retido dos maquinismos em furia! Em fúria fora e dentro de mim,",

in: *Poesias de Álvaro de Campos*, Obra Poética de Fernando Pessoa, Introdução, organização e biobibliografia de António Quadros. Mem Martins Codex, Europa-América, 3. 1990, Ode Triunfal, pp. 149-155, hier p. 149.

- * 5 Über den Tod von Pessoa hinaus ist von Álvaro de Campos nichts bekannt.
- * 6 *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*, Obra em Prosa de Fernando Pessoa, Introduções, organização e notas de António Quadros, Mem Martins Codex, Europa-América, 1986, pp. 224-231, Postscript vom 14. 1. p. 232, hier p. 228.
- * 7 “Ola, guardador de rebanhos, / Aí à beira da estrada, / Que de diz o vento que passa?”, *Poemas de Alberto Caeiro*, op. cit., pp. 108-109, p. 108; G. R. Lind, FP '93, pp. 37-38, p. 37.
- * 8 “De Apolo o carro rodou pra fora / Da vista. A poeira que levantara / Ficou enchendo de leve névoa / O horizonte”, *Odes de Ricardo Reis*, op. cit., p. 100.
- * 9 *Poesias de Álvaro de Campos*, op. cit., *Ode Marítima*, pp. 159-182, p. 165.
- * 10 “Eu nunca guardei rebanhos”, *Poemas de Alberto Caeiro*, op. cit., pp. 97-98, p. 97.
- * 11 “Sou um guardador de rebanhos. / O rebanho é os meus pensamentos / E os meus pensamentos são todos sensações.” *Poemas de Alberto Caeiro*, op. cit., p. 108.
- * 12 “Aquela senhora tem um piano / Que é agradável mas não é o correr dos rios / Nem o murmúrio que as árvores fazem ... // Para que é preciso ter um piano? / O melhor é ter ouvidos / E amar a Natureza”, *Poemas de Alberto Caeiro*, op. cit., p. 109.
- * 13 “Nunca ouviste passar o vento. / O vento só fala do vento. / O que lhe ouviste foi mentira, / E a mentira está em ti.” *Poemas de Alberto Caeiro*, op. cit., pp. 108-109, p. 109.

- * 14 "Sabio é o que se contenta com o espectáculo do mundo,", *Odes de Ricardo Reis*, op. cit. , p. 104.
- * 15 "Quer pouco: terás tudo. / Quer nada: serás livre. / O mesmo amor que tenham / Por nós, quer-nos, oprime-nos." *Odes de Ricardo Reis*, op. cit. , p. 134.
- * 16 "Lídia, ignoramos. Somos estrangeiros / Onde quer que estejamos."
"Nada fica de nada. Nada somos. / Um pouco ao sol e ao ar nos atrasamos / Da irrespirável treva que nos pese / Da humilde terra imposta, / Cadáveres adiados que procriam." *Odes de Ricardo Reis*, op. cit. , p. 138 und pp. 139-140, p. 139.
- * 17 "Meu amor perdido, nao te choro mais, que eu não te/perdi! //
Porque posso perder-te na rua, mas não posso perder-te/no ser, //Que o ser é o mesmo em mim." Álvaro de Campos, *A Partida*, hier zitiert nach Robert Bréchon, *Estranho Estrangeiro. Uma biografia de Fernando Pessoa (Étrange étranger: une biographie de Fernando Pessoa, 1996)*, Tradução de Maria de Abreu e Tamen, Lisboa, Quetzal, 1996, p. 273.
- * 18 Hier zitiert nach Robert Bréchon, *Estranho Estrangeiro*, op. cit. , p. 211.
- * 19 Vergleiche hier Robert Bréchon, *Estranho Estrangeiro*, op. cit. , v. a. pp. 81-82.
- * 20 hier zitiert nach Robert Bréchon, *Estranho Estrangeiro*, op. 95;vgl. dort auch zu der hier wiedergegebenen Episode pp. 94ss.
- * 21 s. Robert Bréchon, *Estranho Estrangeiro*, op. cit. p. 96.
- * 22 hier zitiert nach Robert Bréchon, *Estranho Estrangeiro* op. cit. , p. 135
- * 23 zitiert nach Robert Bréchon *Estranho Estrangeiro*, op. cit. , p. 135.
- * 24 *Livro do Desassossego* por Bernardo Soares, 1a Parte, Introdução e nova organização de textos de António Quadros, Mem Martins Codex, Europa-América, 2. 1995, p. 223, vgl. Fernando Pessoa, *Das Buch der Unruhe*, Aus dem Portugiesischen übersetzt und mit einem Nachwort

versehen von Georg Rudolf Lind, Frankfurt a. M., Fischer, 228-229. Die Texte, die heute das Corpus von *Das Buch der Unruhe* ausmachen, hat Bernardo Soares-Fernando Pessoa in der Zeit von 1913 bis 1934 geschrieben. Damit stellt es einen der wichtigsten Texte zur Rekonstruktion der Entwicklung von Pessoa dar. Die datierten tagebuchartigen Aufzeichnungen, fragmenthafte Notizen erschienen erstmals 1982. Ihre Publikation gehört neben der Veröffentlichung der Briefe an Ophelia, s. u., des Faustfragments, s. u., und der erstmaligen vollständigen Publikation von *The Mad Fiddler*, s. u., zu den wirklichen literarischen Sensationen der jüngeren Zeit. Mit *Das Buch der Unruhe* gewann Pessoa, von dessen Gesamtwerk, das in Manuskripten und Typoskripten in der nahezu schon mythischen Truhe *arca*, im portugiesischen Nationalarchiv Torre de Tombo versammelt ist, auf einmal neben seinem Ruf als Dichter auch einen Namen als Prosaautor. Das Gesamtwerk von Pessoa ist noch lange nicht gänzlich veröffentlicht, viele der bisher veröffentlichten Werke können noch nicht als endgültige oder abgeschlossene Werke angesehen werden, da Pessoa selbst nur die allerwenigsten Texte in eine abgeschlossene Fassung gebracht hat. .

* 25 *O Livro do Desassossego*, vol. 1, op. cit., pp. 250-251; *Das Buch der Unruhe*, op. cit., pp. 229.

* 26 *O Livro do Desassossego*, vol. 1, op. cit., p. 310; *Das Buch der Unruhe*, op. cit., p. 260.

* 27 Camilo Pessanha, *Branco e Vermelho*, in: C. P., *Clepsidra*. Poemas Dispersos, Introdução Biografica e Crítica, Organização e Notas de António Quadros, Lisboa, Mem Martins Codex, 1988, pp. 131-133. Neben Antero de Quental und Cesário Verde nennt Pessoa einmal Pessanha als einen von drei 'Lehrern'. Mit Antero sei das Metaphysische in die portugiesische Dichtung gelangt, mit Cesário Verde die objektive Dichtung und "mit Pessanha erreichte die Dichtung

des Flüchtigen und des Eindrucks portugiesische Gestalt", *Páginas sobre Literatura e Estética*, Obra em Prosa de Fernando Pessoa, Organização, introdução, notas e biobibliografia básica actualizada de António Quadros, Mem Martins Codex, Europa-América, 2. 1994, pp. 125-126. Durch den älteren Bruder seines Vaters, den General Henrique Rosa, wurde der siebenund zwanzigjährige Pessoa in der Konditorei Suiça in Lissabon persönlich mit Pessanha, der für kurze Zeit aus Macau zurückgekehrt war, bekannt gemacht, s. R. Bréchon, *Estranho Estrangeiro*, op. cit. , p. 155. Welch tiefen Eindruck diese Begegnung auf Pessanha hinterließ, geht aus einem Brief hervor, den er im gleichen Jahr an Pessoa richtete, *Escritos Intimos, Cartas e Paginas Autobiográficas*, Obra em Prosa de Fernando Pessoa, Introduções, organização e notas de António Quadros, Mem Martins Codex, Europa-América, 1986, pp. 119- 121.

- * 28 Salman Rushdie "Imaginary Homelands", in: S. R. , *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*, Granta Books, England, 1991, p. 10.
- * 29 Salman Rushdie, *Die Satanischen Verse*, München, Knaur, 1997, p. 15.
Texte von Rusdhie, die mir in deutscher Übersetzung vorliegen, zitiere ich im Sinne einer fließenden Lektüre zunächst auf Deutsch.
- * 30 Salman Rushdie, *The Satanic Verses* (1988), New York, Owl Book, 1997, p. 5.
- * 31 hier zitiert nach Raja Ram Mehrotra, *Indian English. Texts and Interpretation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1998, p. 4.
- * 32 Thomas Stephens SI., Thomae Stephens, Patri (im engl. Orig.), in: *Documenta Indica*, José Wicki, Hrsg. , Romae, Institutum Historicum Societatis Iesu, vols. I -, 1948 -, vol. XI, pp. 682-690.
- * 33 R. R. Mehrotra, *Indian English*, op. cit. , p. 3.
- * 34 Ralph J Crane "Introductory: Fiction as History", in R. J. C. ,

Inventing India. A History of India in English-Language Fiction,
London, Macmillan (1992), 2. 1994, pp. 1-10.

- * 35 Vilayet ist das Wort für Großbritannien im Urdu; Mahavilayet, das große London in Analogie zu Mahabharata, das große Indien.
Hier wie im folgenden geben die Zahlen die Seitenangaben der dtsh. Übers., dann die engl. Ausgabe an.
- * 36 S. Rushdie. *Die Satanischen Verse*, op. cit., p. 533; "There it palpably was, a chimera with roots, firmly planted in and growing vigorously out of a piece of English earth: a tree, he thought, capable of taking the metaphoric place of the one his father had chopped down in a distant garden in another, incompatible world. If such a tree were possible, then so was he; he, too, could cohere, send down roots, survive." S. Rusdhie. *The Satanic Verses*, op. cit., p. 420.
- * 37 Im Roman selbst bietet der Name einen gewollten Kontrast, ein Fest der Vokale, zum Hebräischen, das keine Vokale kennt. Zweifelsohne wird hier das *Genji Monogatari* zitiert.
- * 38 Shakespeare, *The Tempest*, II, 2, 56-58 und ibidem V, I, 182-185.
- * 39 S. Rushdie, *Die satanischen Verse*, op. cit., p. 559; "Such distinctions, resting as they must on an idea of the self as being (ideally) homogeneous non hybrid, 'pure', - an utterly fantastic notion! - cannot, must not, suffice." S. Rushdie, *The Satanic Verses*, op. cit., p. 442.
- * 40 "Ultimatum", in: *Textos de Intervenção Social e Cultural. A Ficção dos Heterônimos*. Obra em Prosa de Fernando Pessoa, Introduções, organização e notas de António Quadros, Mem Martins Codex, Europa-América, 1986, pp. 86-98, p. 95-97. Darüber, daß der Text des "Ultimatums" von Álvaro de Campos-Pessoa — aufgrund einer dem Futurismus, besser vielleicht der damaligen futuristischen Bewegung, an der er sich anlehnt, innewohnenden faschistoiden Tendenz, der Álvaro de Campos-Pessoa sich nicht hatte entziehen können, — einer der problematischsten überhaupt im Gesamtwerk der vielen Pessoas ist,

bin ich mir bewußt, dennoch halte ich es für angebracht, ihn auch im vorliegenden Zusammenhang zu zitieren, da er zugleich eine der Grundpositionen von Pessoa ipse repräsentiert.

- * 41 S. Rushdie, *Die Satanischen Verse*, op. cit., p. 373; "The real language problem, how to bend it shape it, how to let it be our freedom, how to repossess its poisoned wells, how to master the river of words of time of blood, How hard that struggle, how inevitable the defeat. Nobody's going to elect me to anything. No power-base, no constituency, just the battle with the words. ". S. Rushdie, *The Satanic Verses*, op. cit., p. 290.
- * 42 S. Rushdie, *Die Satanischen Verse*, op. cit., p. 383; "Zeeny, eclecticism, hybridity. The optimism of those ideas ! The certainty on which they rested: of will of choice! But Zeeny mine, life just happens to you: like an accident. No: it happens to you as as result of your condition. Not choice, but - at best - process, and, at worst, shocking, total change. Newness: he had sought a different kind, but this was what he got. " S. Rushdie, *The Satanic Verses*, op. cit., pp. 297-298.
- * 43 *Portugal, Sebastianismo e Quinto Império*, Obra em Prosa de Fernando Pessoa, Prefácio, introduções, notas e organização de António Quadros, Mems Martins Codex, Europa-América, 1986, pp. 77-78.
- * 44 Wendy Steiner, *The Scandal of Pleasure. Art in an Age of Fundamentalism*, Chicago London. The University of Chicago Press, 1995, Chapter Three, "Fetish or Fatwa", pp. 94-127, p. 103.
- * 45 hier zitiert nach Fernando Pessoa, *Esoterische Gedichte. Mensagem. Englische Gedichte*. Portugiesisch, Englisch und Deutsch, Aus dem Portugiesischen und Englischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von G. R. Lind, Frankfurt a. M., Fischer, 1996, p. 199. Selbst der profunde Pessoa-Kenner-Übersetzer Lind hat bei diesem Gedicht auf eine Übersetzung verzichtet. Vielleicht, so möchte ich hier vermuten,

ist dieses Gedicht eine Reevokation des Gedichts "Summer Moments" aus dem Gedichtband *The Mad Fiddler*, der zu den ganz wenigen von Pessoa bis zuletzt durchkonstruierten Werken gehört, und der vielleicht eines seiner glücklichsten Werke, eines seiner glücklichsten Momente im Leben darstellt. Das hier angesprochene Gedicht beginnt mit den Zeilen: "The Sky is blue, / The glad grass green. / My sad eyes woo / the alien scene. . . ." hier zitiert nach Fernando Pessoa, *le violon enchanté*. Œuvres de Fernando Pessoa, publiées sous la direction de Robert Bréchon et Eduardo Prado Coelho, VIII, Écrits anglais de Fernando Pessoa (vers et prose), traduits par Olivier Amiel e. a., Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1992, p. 96-100, p. 96. In dem Gedicht "The Mad Fiddler", das dem Gedichtband auch den Titel gegeben hat, kommt ein Geiger in ein Dorf und verzaubert alle Einwohner. Alle wissen plötzlich, beim Klang der Musik, daß sie gar nicht ihr eigentliches Leben leben, daß hinter ihrem Leben der Traum ihres Lebens liegt, oder vielleicht auch, daß hinter dem Traum von Leben, den sie jetzt führen, das eigentliche Leben wartet. Als der Geiger das Dorf verlassen hat, finden sich alle in der Wirklichkeit oder aber im Traum wieder.

Wie bereits angedeutet, wurde der integrale Text von *The Mad Fiddler* endlich 1984 neu bekannt, nachdem 1918 fünfunddreißig der einundsechzig Sonette erschienen waren. R. Bréchon spricht von einem der erstaunlichsten Geschehnisse eines Manuskripts in der Literaturgeschichte. Folgt man seiner Darstellung, so sandte der neuundzwanzigjährige Pessoa 1917 die Gedichtsammlung *The Mad Fiddler* abgeschlossen an das etablierte Haus Constable and Company in London, das derzeit u. a. die Werke von Katherine Mansfield veröffentlichte. Pessoa scheint damals entschlossen gewesen zu sein, sich mit diesem Werk in England einen Namen zu machen, der den von Milton übertreffen würde – wie er sich auch immer vorstellte, Camões übertreffen zu werden, wobei er

allerdings Milton stets den Vorzug gab –. Das Verlagshaus lehnte ab, woraufhin Pessoa den Gedichtband in die *arca* beförderte, wo er dann jahrzehntelang auf seine Veröffentlichung wartete, um Pessogas englische Dichtungen nicht nur als eine Vorstufe seiner Meisterschaft, sondern als einen Höhepunkt seines Gesamtschaffens geradezu zu 'offenbaren', vgl. R. Bréchon, *Estranho Estrangeiro*, op. cit., pp. 323ss. Wie ich bereits aufgezeigt habe, richtet sich die Kritik von José Saramago an einem gewissen elfenbeinturmhaften Dasein und Denken nicht so sehr gegen Pessoa ipse als vielmehr gegen Ricardo Reis – Fernando Pessoa.

- * 46 *Poesia-1. 1902-1929*. Obra Poética de Fernando Pessoa, Introdução e organização de António Quadros Mem Martins Codex, Europa-América, 3, 1995, p. 141.
- * 47 vgl. zum zitierten Gedicht und zum angesprochenen Zyklus auch Robert Bréchon, *Estranho Estrangeiro*, op. cit., p. 275–280.
- * 48 Salman Rushdie, *The Moor's Last Sigh*, London, Jonathan Cape, 1995, p. 51. Zu meiner Interpretation vgl. auch Ania Loomba, *Colonialism/Postcolonialism*, London, Routledge, 1998, pp. 207-210.
- * 49 Texte von Pessoa zum "Quinto Império" (Fünften Reich), "1 – Entrevista com Anónio Alves Martins", in: *Portugal, Sebastianismo e Quinto Império*, op. cit, pp. 156ss; das Interview erscheint pp. 157–161, hier pp. 160–161.

Ich möchte an dieser Stelle betonen daß ich für die Interpretation von F. Pessogas Werk über die Stellen, an denen ich ihn ausdrücklich zitiere, hinaus zahlreiche Anregungen, auch etwa bei der Auswahl der zitierten Gedichte, von Robert Bréchon, bzw. seinem Buch *Estranho Estrangeiro* (*Étrange étranger*), erhalten habe.