

Fernando Pessoa

Fernando António Nogueira Pessoa, geboren am 13.6.1888 in Lissabon. Nach dem Tod seines Vaters, des Musikkritikers und Justizangestellten Joaquim de Seabra Pessoa, heiratete seine Mutter Maria Magdalena Pinheiro Nogueira 1895 den Diplomaten João M. Rosa. 1897 übersiedelte die Familie nach Durban (Südafrika), wo Pessoas Stiefvater als Konsul wirkte. 1897 trat Fernando Pessoa in die Convent School in Durban ein. 1903 bestand er die Aufnahmeprüfung für die Universität Kapstadt, kehrte aber 1905 nach Lissabon zurück. An der dortigen Universität schrieb er sich 1906 im Fach Philosophie ein, brach aber ein Jahr später sein Studium ab. 1907 nahm er bei einer Import-Export-Firma in Lissabon eine Tätigkeit als Fremdsprachenkorrespondent an, die er bis zu seinem Lebensende beibehielt. 1912 publizierte er erste Gedichte in Lissabonner Zeitschriften. Mit Mário de Sá-Carneiro gründete er 1915 die Avantgardezeitschrift "Orfeu" (Orpheus), die auf massiven Druck der Öffentlichkeit nach zwei Nummern eingestellt werden musste. 1920 lernte er Ophélia de Queiroz kennen und verlobte sich mit ihr; bereits nach einem halben Jahr trennten sie sich. 1924 wirkte er als Herausgeber der Zeitschrift "Athena", die nach einem Jahr eingestellt wurde. 1925 verstarb Pessoas Mutter. 1927 wurde Pessoa Mitarbeiter der damals führenden Avantgardezeitschrift "Presença" (Gegenwart). 1935 wendete er sich öffentlich gegen den Estado Novo, das Regime des Diktators António Oliveira Salazar. Pessoa starb am 30.11.1935 in Lissabon an einer Lebererkrankung.

* 13. Juni 1888

† 30. November 1935

von Gerhard Wild

Preise

Auszeichnungen: Queen Victoria Memorial Price (1903); Zweiter Preis des portugiesischen Sekretariats für nationale Propaganda (SNI) (1934).

Essay

In einem der für ihn charakteristischen Selbstkommentare hat Fernando Pessoa vermerkt, seine späteren Biografen hätten es ganz einfach, da sich sein Leben auf das Datum seiner Geburt und das seines Todes beschränken werde: "Der Rest dazwischen gehört mir." Mehr noch als die Biografie, die er selbst auf die Maske einer trunksüchtigen, manisch dem Schreiben verfallenen bürgerlichen Randexistenz reduzierte, stellt sein Schaffen zugleich vor editorische und poetologisch-ästhetische Probleme: Das Editionsproblem gründet in Pessoas offenkundiger Verweigerung, zu Lebzeiten seine literarische Produktion zugänglich zu machen: "Ich schreibe für die Kiste", meinte er einmal mit Blick auf jene Truhe voll unveröffentlichter Manuskripte, die gleichsam als Reliquie einer Dichterexistenz der frühen Moderne in der Lissabonner Nationalbibliothek aufbewahrt wird. Ihre allmähliche Aufarbeitung begründet Fernando Pessoas verspätete Wirkungsgeschichte.

Von einzelnen Gedichten abgesehen, die zu Lebzeiten in nicht selten skandalumwitterten, aber fast immer kurzlebigen Avantgardemagazinen wie "Orfeu" (Orpheus, 1915), "Portugal Futurista" (Futuristisches Portugal, 1917), "Contemporânea" (Zeitgenössisches, 1920), "Athena" (1924/25) und "Presença" (Gegenwart, 1927 ff.) erschienen sind, besteht das Schaffen des bedeutendsten portugiesischen Dichters der Neuzeit aus mehreren Tausend unveröffentlichten Manuskriptseiten.

Kurz vor seinem Tod entwarf Pessoa eine biografische Skizze, in der er unter der Rubrik "Veröffentlichungen" vermerkt: "Was er an Büchern oder Broschüren als gültig ansieht, ist das Folgende: 35 Sonnets, 1918, English Poems I–II, English Poems III, 1922; und das Buch Mensagem." Bedenkt man, dass es sich bei dem schwer zu deutenden Werk "Mensagem" ("Esoterische Gedichte", 1934) um Pessoas einzige Buchveröffentlichung in portugiesischer Sprache handelt, während die von ihm als "gültig" angesehenen englischen Gedichtbände in Portugal von vornherein erschwerte Wirkungsmöglichkeiten hatten, so scheint sein Schreiben auf den ersten Blick eingebettet in eine publikumsfeindliche Überspanntheit.

Dichten in fremden Sprachen war gerade der Romantik und dem europäischen Fin de Siècle nicht fremd: Baudelaire, Mallarmé, George und Rilke zeichnen eine Spur vor, auf der Pessoa seine semiotisch-ästhetische Selbstverortung vorantreiben sollte. Waren es jedoch bei den Fin de Siècle-Poeten der "Wille zum Formen" (George, Rilke) oder der Wunsch, dem eigenen Wort in der fremden Sprache oder aber dem fremden Wort im eigenen Idiom Geltung zu verschaffen, so scheint Pessoas polyglotte Poesie seiner eingangs zitierten Selbstaussage zum Trotz ursächlich in seiner Biografie zu gründen. Ausgesetzt in einer fremdsprachigen Umgebung, erzeugte das akustische Ambiente des im englischsprachigen Südafrika heranwachsenden Portugiesen ebenso wie die Spaltung in Mutter- und Vatersprache offenbar das gerade in seinen psychischen Konsequenzen für die Entstehung poetischer Kreativität bislang nicht ausreichend erforschte komplexe linguistische Phänomen der Mehrsprachigkeit. So ist Pessoas Schreiben – mit den Worten Michel Foucaults – von der poetisch-ästhetischen Heterotopie bestimmt, von der gleichzeitigen Determination einer Aussageposition durch einander ausschließende Aussagefaktoren, deren gleichzeitige Präsenz einen zeichentheoretischen "Nicht-Ort" erzeugt. Eigene Erfahrung in dem "anderen Idiom" oder die Erfahrung einer Andersheit in der eigenen Sprache zu vermitteln, wird das Leitmotiv dieser heterotopischen Wirklichkeitskonzeption: Sieht man von einigen Gedichten ab, so ist der größte Teil des Frühwerks, dessen Aufarbeitung und Edition erst sehr spät begonnen hat, in englischer Sprache verfasst, ebenso wie Pessoas viel zitierter, letzter schriftlich überlieferter Satz: "I know not what tomorrow will bring." Erst 1908, als der junge Fremdsprachenkorrespondent Pessoa alle akademischen Ambitionen aufgegeben und sich in eine belanglose bürgerliche Existenz gerettet hatte, begann er kontinuierlich, aber nicht ausschließlich in seiner Muttersprache zu dichten.

Das Moment der Heterotopie, also der multiplen Besetzung ein und desselben kulturellen und damit auch semiotischen Orts betrifft indes nicht nur den zentralen Bereich der Sprache, sondern, wiederum ausgehend von dem skizzierten autobiografischen Nukleus auch die Bereiche der Poetologie,

Ästhetik und Ideologie. Seine Kindheit ermöglichte ihm die Teilhabe an den zwei so verschiedenen geistigen Kulturen der portugiesischen und angelsächsischen Welt. Nicht umsonst führt er in einer seiner zahllosen literarischen Selbstaussagen unter der Rubrik "literarische Einflüsse" neben den Meistern der portugiesischen Literatur des 19. Jahrhunderts – Cesário Verde, Antero de Quental, Henrique Rosa, Gomes Leal, João Baptista da Silva Leitão Almeida Garrett, Abílio Manuel de Guerra Junqueiro, António Correia de Oliveira und Camilo Pessanha – vor allem englische Autoren wie John Milton, Alexander Pope, George Gordon Lord Byron, Percy Bysshe Shelley, William Wordsworth und John Keats an. Auch war er es, der Portugal mit amerikanischen Autoren wie Walt Whitman und vor allem Edgar Allan Poe bekannt machte. Insbesondere Poe wurde zum ideologisch-poetologischen Vademekum Pessoa's bis in seine Spätzeit hinein. Nicht genug damit, dass er eine Reihe von Poes berühmtesten Gedichten übersetzte – neben "Annabel Lee" vor allem das für die Dichtungstheorien der frühen Moderne so folgenreiche Gedicht "Der Rabe". Erst im Zuge der eingehenden Sichtung seiner nachgelassenen Manuskripte wurde deutlich, dass sich Pessoa, bislang nur als Lyriker und Autor von Streitschriften bekannt, in verschiedenen Schaffensabschnitten immer wieder gerade den von Poe geschaffenen narrativen Gattungen der Groteske, Arabeske sowie der Kriminalerzählung gewidmet hat.

Zum Englischen und Portugiesischen gesellt sich, wenn auch seltener, das Französische; in dieser Sprache schrieb er das vermutlich letzte Gedicht, das seiner Mutter gewidmet war. Auch in der französischen Literatur gilt seine Bewunderung den Spätromantikern und den Dekadenzdichtern, allen voran Philippe-Auguste Comte de Villiers de L'Isle-Adam, der die Schauererzählung poescher Herkunft in Frankreich etablierte, und Charles Baudelaire, dem Poe-Übersetzer und Stammvater der Moderne. Auch wenn die Nähe Pessoa's zu den hier genannten Künstlern an vielen Stellen evident ist, gehen diese nicht problemlos als 'Einflüsse' in seinem Werk auf, sind sie doch weniger die Bausteine eines geistigen Gebäudes als vielmehr die Komponenten der Heterotopie, die der Dichter selbst ist, die Fiktion eines Schöpferwillens, der alles löscht, indem er es einbegreift: "Ich bin über die Gewohnheit des Lesens hinaus. (...) Ich bin nunmehr im Vollbesitz der grundlegenden Gesetze der literarischen Kunst. (...) Für das, was zu erringen stets eine Anstrengung und eine Qual bleiben wird, für die Vollkommenheit, kann kein Buch eine Hilfe sein. (...) Ich habe entdeckt, dass das Lesen eine sklavische Art zu träumen ist. Wenn ich träumen muss, warum nicht meine eigenen Träume?" ("Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares", 1982) Bereits hier wird die Tendenz sichtbar, die bisher in der Frühzeit von ihm durchaus praktizierte Intertextualität durch eine intratextuelle Praxis zu substituieren. Tatsächlich suchte der Dichter zwar immer wieder Annäherungen an die ästhetischen Strömungen seiner Epoche von der portugiesischen "Ultraromantik" über die "Ismen" des frühen 20. Jahrhunderts bis zur Neoklassik in den "Esoterischen Gedichten". Doch blieben deren Konzepte stets ferne Spiegelungen fremden Redens, Zeitungsfetzen in einer avantgardistischen Collage gleich.

Der typische Fernando Pessoa erweist sich von seinen ersten Jugendwerken bis zum Spätwerk der dreißiger Jahre als Experimentator und Sucher inmitten der Disparität der europäischen Avantgarden. Seine formale Perfektion ermöglichte es ihm, den Stil der Ultraromantiker, der verschiedenen

Strömungen des Fin de Siècle und später der Futuristen bis zur Ununterscheidbarkeit zu absorbieren: "Er besaß ungewöhnliche Geschicklichkeit im Schauspielen und Imitieren", heißt es in einer von Pessoa's Selbstbeschreibungen. Hierin ganz der Kultur der Jahrhundertwende verpflichtet, erweist sich vieles in Pessoa's Werk als Pastiche, als stilistisches oder inhaltliches Imitat, dessen handwerklicher Ernst frei von jeglicher Komik den Charakter einer ironischen Stilübung, vielleicht auch eines resignativen Eklektizismus annimmt.

Nicht nur Poes "Der Rabe" hat er im originalen Versmaß in die vollkommen anders gebaute portugiesische Sprache übertragen, selbst die Textmuster der portugiesischen Klassik des 16. Jahrhunderts adaptierte er vom elfsilbigen Versbau bis zur Struktur der Metaphorik, als wollte er in der Spätzeit wahr machen, was er 1912 in einem provokativen Jugendartikel in der Zeitschrift "A Águia" (Der Adler) herbeiredete: die "bevorstehende Erscheinung des Super-Camões". Tatsächlich zielt nicht nur Pessoa's Selbstdeutung, sondern mehr noch sein Wirken auf das Konzept ab, seinem Land 300 Jahre nach dem Tod des bedeutendsten portugiesischen Dichters Luis Vaz de Camões (1524/25–1580) sich selbst als den neuen portugiesischen Klassiker zu offerieren, als paradigmatische Gestalt einer Meta-Avantgarde, der das Vorantreiben ästhetischer Vorhaben wichtiger ist als eine durch die Publikation der eigenen Werke erzielte Wirkung: "Fernando Pessoa beabsichtigt nicht – jedenfalls nicht in der nächsten Zukunft –, irgendein Buch oder eine Broschüre zu veröffentlichen. Da es kein Publikum gibt, das sie lesen könnte, hält er sich für davon befreit, nutzlos bei dieser Publikation Geld zu verausgaben, das er nicht hat." Vor dem Hintergrund dieser 1927 für die Zeitschrift "Presença" entworfenen Selbstdarstellung wird nicht nur Pessoa's bis auf Poe, Gérard de Nerval und Baudelaire zurückreichender aristokratischer Gestus der ästhetischen Verweigerung ablesbar. Man kann darin auch jene immer wieder beschworene Janusköpfigkeit der Moderne erkennen, die seit Baudelaire's "Peintre de la vie moderne" (1863) als Ambivalenz von avantgardistischem Schock und einer letztlich in einer neuen Klassizität mündenden Geschichtsresistenz besteht. Der dem Werk seitens seines Schöpfers verordnete Tiefschlaf umgreift vehement diese für die Avantgarde bestimmende Dialektik.

Der Umstand eines nahezu ausschließlich "für die Kiste" produzierten Œuvres, das erst von den Editoren am Ende des 20. Jahrhunderts erschlossen wurde, ist nur die eine Facette von Pessoa's dichterischem Projekt. Nicht minder zentral ist Pessoa's im europäischen Fin de Siècle – etwa bei Joris Carl Huysmans, Edouard Dujardin oder Anatole France – zu findende intertextuelle Praxis, die das alte Konzept der *imitatio* transzendiert, indem es von der Lektüre im herkömmlichen Sinne zu einer "Lektüre seiner selbst" fortschreitet, Erlesenes wie Erfahrenes im eigenen Kunstwillen träumerisch aufarbeitet, um so die eigene experimentelle Poetik zu verwirklichen: Nicht zufällig erscheint der Begriff des Traums als zentrales Konzept in jener seit den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts gleichsam zum Kultbuch der Pessoa-Lesergemeinde aufgestiegenen Aphorismensammlung "Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares".

Im Zentrum fast aller Texte Pessoa's steht die in einer eigentümlichen Balance aus fast erotischer Hingabe und zynischem Kalkül vorangetriebene

Bespiegelung des eigenen Selbst – Pessoa wies nicht umsonst verschiedentlich darauf hin, dass er nicht nur zahlreiche Werke über Psychiatrie durchgearbeitet habe, sondern auch Max Nordaus umstrittenes Hauptwerk „Entartung“ (1891), das, ausgehend von den Erkenntnissen Jean-Martin Charcots, des Lehrers von Sigmund Freud, mit dem „Ich-Kult“ der Jahrhundertwende abrechnete. Pessogas Konsequenz aus diesen Lektüren war indes nicht die Aufhebung, sondern im Gegenteil die völlige Übersteigerung seiner Innerlichkeit, die in dem Konzept der ästhetischen *Rêverie*, dem träumerischen Gedankenspiel des *Fin de Siècle*, münden musste. Ausgehend von der Kunstphilosophie Georg Wilhelm Friedrich Hegels hatte bereits die Ästhetik des späten 19. Jahrhunderts ein Konzept der traumanalogen Verarbeitung vorgefundener Wirklichkeiten entwickelt, die Lesen und Schreiben, Ästhetik und Poetik über den Begriff der „Sym-Pathie“ zur Deckung zu bringen versucht, damit der „selbstbewußte Geist“ aus der Dialektik von „Selbst-Entäußerung“ und „Selbst-Verwirklichung“ auf höherer Stufe ein „freieres Leben des Geistes“ hervorbringe (Hegel: „Die Phänomenologie des Geistes“, 1803). Wie nahezu gleichzeitig Marcel Proust so setzte sich auch Fernando Pessoa bei seiner Ego-Recherche über dieses Konzept einer Absorption äußerer Wahrnehmung zugunsten der „Lektüre seiner selbst“ hinweg. Folgerichtig musste auch Pessogas „Schreiben für die Kiste“ in einen ähnlich unabschließbaren Prozess münden, wie ihn Rainer Warning am Beispiel von Marcel Prousts Romanwerk als „Schreiben ohne Ende“ umschrieb: Auch Pessogas Schaffen gründet in einer solchen Poetik, die unaufhörlich Themen und Techniken, Stile und Gattungen bei dem Versuch abarbeitet, das eigene Selbst zu transkribieren, und die dabei den klassischen Begriff des geschlossenen Kunstwerks anpeilt, um ihn schließlich zu sprengen. Wie in den erst neuerdings veröffentlichten Spätfassungen von Prousts Roman, so äußert sich Pessogas Kunstwollen als prononcierter Unwille hinsichtlich der Möglichkeit ästhetischer Vollendung oder als Emphase potenzieller Unabschließbarkeit. Gleich den Improvisationen indischer Instrumentalvirtuosen oder den Jamsessions im Jazz geht der Begriff des „Werks“ in einem Überschreibvorgang auf, in dem unablässig die eigene ästhetische Produktion korrigiert, gelöscht, wiederholt und expandiert wird. Die seit Friedrich Schlegel reflektierte Vorstellung der „unendlichen Perfectibilität“ treibt auch Pessogas Schreiben vor sich her: „Warum ich dieses Buch schreibe? Weil ich sehe, daß es unvollkommen ist. Stumm wäre seine Perfektion; geschrieben seine Unvollkommenheit; darum schreibe ich.“ Damit wurde Pessoa zum ästhetikgeschichtlichen Bindeglied zwischen einem ins Unendliche prolongierten Kunstschöpfungsprozess, wie ihn Novalis und Stéphane Mallarmé in ihren theoretischen Schriften anvisierten, und den offenen Poetiken eines Jorge Luis Borges, Joseph Beuys und John Cage. Der Experimentalcharakter des Werks und seine Konzeption als uneinholbares Projekt werden zumal im „Buch der Unruhe“ (1982) zum Ausgangspunkt von Erörterungen, die in der ästhetischen Praxis Ende des 20. Jahrhunderts zu verorten wären: „Um wie vieles schöner wäre die Mona Lisa, wenn wir sie nicht sehen könnten! Würde sie jemand rauben oder verbrennen, wäre er nicht ein größerer Künstler als der, welcher sie schuf!“

Die bislang genannten Charakteristika verdeutlichen aus heutiger Sicht auch, weshalb Pessogas Schaffen letztlich erst am Ende der ersten Avantgarde seit den späten siebziger Jahren zur Wirkung gelangen konnte, weisen doch seine poetologischen Tendenzen eindeutig in Richtung der verfahrensbetonten

Sprach- und Gedankenspiele der Postmoderne. Aus dem unverbindlichen Spiel mit den Mustern der frühen Moderne entwickelt sich als neue authentische Gattung das Simulakrum, eine getreue Kopie, die auf ein nie existentes Original zu verweisen scheint. Die Frage des unverkennbaren Personal-, Zeit- und Nationalstils, die bis in die späte Moderne hinein für den Werkcharakter ebenso bürden sollten wie die Kategorien der Vollendung und Abgeschlossenheit, sprengt Pessoa durch eine offene Ästhetik, die mit dem Werkbegriff zugleich auch den Autorbegriff preisgibt. Es scheint, als habe er mit diesen poetologischen und ästhetischen Kategorien auch deren vermeintlich stabilste Komponente, das im Schreibvorgang sich als unverwechselbares Selbst inszenierende Ego, als eine weitere Fiktion des ausgehenden bürgerlichen Zeitalters zu dekonstruieren versucht. Als wollte er den oft zitierten Ausspruch Rimbauds "Je est un autre" (Ich ist ein anderer) in die Poesie umsetzen, zeichnen bereits in den englischen Jugendgedichten diverse fiktive Personen als Urheber der Texte: Alexander Search, Charles J. Search, Charles Robert Anon und Chevalier de Pas. Bereits an diesen frühen Namensgebungen – Anon(ymus), Pas (aus frz. nicht) und Search (engl. Suche) wird das Planvolle der Ego-Pluralität eines Autors deutlich, dessen Name "Pessoa" im portugiesischen zugleich "Niemand", "Jemand", aber auch "Person" bedeutet: Abgeleitet vom dem lateinischen "persona", womit die Maske des Schauspielers gemeint war, scheint Pessoa's Name ein literarisches Programm vorzugeben, das er selbst als Heteronymy bezeichnet hat. Paradoxe Weise ist es gerade dieses Verwirrspiel mit literarischen Masken und stilistisch divergierenden Identitäten, das für die Nachwelt den Autor Fernando Pessoa konkretisiert. Bereits in den ersten Jahren nach seiner Rückkehr nach Portugal systematisierte Pessoa das Spiel mit seinen selbst gewählten Schriftstelleridentitäten, für die er den Begriff der Heteronyme prägte: "Was Fernando Pessoa schreibt, gehört zwei Kategorien an", schreibt er 1928 in "Presença", "die wir orthonym und heteronym nennen können. Man kann nicht sagen, sie seien anonym oder pseudonym, denn sie sind es in Wirklichkeit nicht. Das unter Pseudonym veröffentlichte Werk stammt vom Autor in Person, nur der Name, mit dem er unterschreibt, ist ein anderer; das heteronyme stammt vom Autor außerhalb seiner Person, von einer vollständig von ihm hergestellten Individualität, wie es die Aussprüche irgendeiner Gestalt aus irgendeinem von ihm verfassten Drama sein würden." Das konventionelle Phänomen der "Verstellung" des realen Autors durch eine textspezifisch je neu zu verortende Kommunikationsinstanz, die Michel Foucault als "Ego-Pluralität" bezeichnete, wird im Schaffen Fernando Pessoa's dergestalt zugespitzt, dass an die Stelle der Identität des Autors als Entität nunmehr seine Konstruktion als heterotopes Subjekt tritt. Brachte Wolfgang Rothe diese poetologisch multiple Identitätskonstitution in einer der frühesten deutschen Pessoa-Studien auf die Formel von der "vierfachen Poesie", so muss man mittlerweile dieses Konzept aufgrund der intensivierten Forschung auf eine "vielfache" Dichtung Pessoa's hin ausweiten.

Tatsächlich lassen sich in dem noch nicht zur Gänze edierten Gesamtwerk weit über zwei Dutzend fiktive Autormasken mehr oder minder deutlich von einander unterscheiden; neben den genannten sind es eine Reihe 'kleinerer' Heteronyme – Baron de Teive, A.A. Crosse, António Mora, Bernardo Soares alias Vicente Guedes, Thomas Crosse, Jean Seuil de Meluret, Raphael Baldaya, Kapp de Montale, Erasmus, Mr. Dave, Jacob Satan, Dr. Nabos, Pero Botelho, F. Summan –, die die Textwelt des Fernando Pessoa zu einem fiktiven

literarischen Kosmos organisieren. Gerade das so in Bewegung gesetzte Spiel mit fiktiven Identitäten als Textproduzenten wird zum wesentlichen Bestandteil einer *a priori* poetologisch begründeten Vermittlungsstrategie. Der literarisch interessierten Öffentlichkeit ist Pessoa vor allem als Regisseur von vier dieser literarisch produktiven Ausfaltungen des eigenen Ichs bekannt geworden: Bernardo Soares, Alberto Caeiro, Ricardo Reis und Álvaro de Campos. Ähnlich wie in den Lektürefantasien der Epoche vor Cervantes und wieder in den großen Romanen der deutschen Romantik weist Pessoa seinen Heteronymen eine Seinsweise jenseits der durch sie verfassten Texte zu: Sie unterscheiden sich vom realen Autor Pessoa und untereinander durch ihre fiktiven Biografien, über die letztlich die teilweise beträchtlichen Diskrepanzen ihrer ästhetischen Anschauungen und damit vor allem ihrer poetischen Praxis begründet werden. Man könnte meinen, Pessoa habe sich durch sie der, wenn auch nur theoretischen, Verpflichtung auf einen Werkbegriff entzogen, der die Individualität des Schreibens über die Identität des Schreibenden zu garantieren hofft. Mit der Preisgabe der einheitstiftenden Funktion des Autors gewinnt Pessoa eine Vielfalt der Schreibweisen, die die im Fin de Siècle gepflegte Ästhetik von Rêverie und Pastiche überholen will, indem sie das Moment des realen intertextuellen Dialogs der Werke, Autoren und Strömungen zu einer fiktiven intratextuellen Praxis des eigenen Œuvres funktionalisiert. Dementsprechend deuten die heteronymen Dichtungsinstanzen im Gesamtwerk auf eine wunschbildliche "Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen" (Walter Benjamin), auf eine Heterotopie in ästhetisch-poetischer Hinsicht, die den Dichter am Beginn von Portugals erster Moderne womöglich bereits als Propheten eines postmodernen Literaturbegriffs ausweist.

Den vier "Hauptheteronymen" lassen sich ebenso bestimmte Gattungsschemata, Themen, formale Muster, literarästhetische und weltanschauliche Attitüden zuweisen, die ihrerseits wieder dem Kanon des Fin de Siècle und dem Experimentierfeld der frühen Moderne entstammen: Der Hilfsbuchhalter Bernardo Soares zeichnet verantwortlich für das zu spätem Ruhm gelangte "Buch der Unruhe", das spätestens 1914 in Angriff genommen wurde und dessen Druck Pessoa 1932 ankündigte, ohne ihn noch ausführen zu können. Bernardo Soares ist biografisch gesehen diejenige heteronyme Fiktion, in der man am ehesten Residuen der Lebensumstände seines Erfinders vermuten kann. Aufgrund dieser merklichen Nähe zwischen Urheber und fingiertem *alter ego* spricht die Forschung hier gelegentlich von einem "Semiheteronym". Soares lebt als Hilfsbuchhalter in Lissabon, Schreiben scheint für ihn eine traumanaloge Praxis in der Nachfolge des Rêverie-Konzepts des Fin de Siècle zu sein. Wenngleich aufgrund der Editionsfrage der definitive Zustand des "Buchs der Unruhe" keineswegs gesichert gelten darf, präsentiert es sich in der heute geläufigen Gestalt inhaltlich als Nachfolger der Selbstreflexionen eines Baudelaire und Rimbaud, aber auch des Spätwerks von Friedrich Nietzsche. Bernardo Soares nennt sein Opus gelegentlich "faktenlose Autobiographie", "Bekennnisse" oder "Tagebuch" und hebt sich von den zeitgenössischen "intimen Tagebüchern" – Marie Bashkirtzeffs "Journal" ("Tagebuch", 1887) und vor allem Frédéric Amiels "Fragments d'un journal intime" ("Fragmente eines intimen Tagebuchs", 1884) – gerade durch das fast völlige Fehlen alles Anekdotischen und im strikten Sinne Biografischen ab. Bei dem im portugiesischen Werktitel thematisierten Moment der Unruhe ("desassossego") handelt es sich um die Negation der

philosophischen Haltung des "sossego", jener "Seelenruhe", die zum Kernbegriff des Neostoizismus auf der iberischen Halbinsel wurde. Freilich hatten bereits die Anhänger des spätrömischen Ichkults in Frankreich auf die Schriften der antiken und frühneuzeitlichen Stoiker zurückgegriffen, etwa Joris Carl Huysmans' dekadente Helden auf die Philosophen der Spätantike, Maurice Barrès schließlich in seinem Hauptwerk "Culte du Moi" ("Der Ich-Kult", 1888) auf ein so abgelegenes Opus wie Ignatius von Loyolas "Exercitia spiritualia" ("Geistliche Übungen", 1546). Anders als die antiken Vorläufer und barocken Schöpfer des "sossego" bringt Bernardo Soares' "Unruhe" jedoch kein geschlossenes philosophisches System mehr hervor, vielmehr handelt es sich bei seinem Buch um eine Kollektion von Aphorismen und kürzeren Essays, die sich am ehesten mit der moralistischen Literatur Baltasar Graciáns, François de La Rochefoucaults und Jean de La Bruyères vergleichen lassen. Mit diesen teilt es in thematischer Hinsicht die Frage nach der menschlichen Existenz, die mitleidlose Analyse der eigenen Gemütsverfassungen und eine nihilistische Haltung gegenüber der menschlichen Umwelt: "Die Objekte sind der Rohstoff meiner Träumerei; darum richte ich meine auf eine zerstreute Weise überaufmerksame Konzentration auf einige Details der Außenwelt; (...) Meine Vision der Dingwelt löscht aus der Wirklichkeit alles, was nicht in meinen Traum paßt." ("Das Buch der Unruhe") Von der nihilistischen Grundeinstellung wird die Literatur nicht ausgenommen: "Ich verabscheue das Lesen. Ich empfinde einen tiefgreifenden Ekel vor unbekanntem Seiten." So kann die äußere Wirklichkeit lediglich zur Inspirationsquelle der eigenen literarischen Kreativität werden, nicht jedoch zum Medium eines Erkenntniswillens: "Um mich an der Kunst der Konstruktion geistiger Systeme zu freuen, bedürfte ich der Fähigkeit zu vergessen, dass das Ziel der Metaphysik letztlich die Suche der Wahrheit ist."

Die Reflexionen des Bernardo Soares durchzieht die Ansicht, alle metaphysischen und intellektuellen Systeme seien gleichwertig und würden ihren Wert erst durch das Subjekt gewinnen. Gleich den negativen Helden des Fin de Siècle finden Bernardo Soares' Handlungen nur noch in seinem Willen und in seiner Vorstellung statt, der äußeren Existenz wird jegliche Wirkungsmächtigkeit auf das Subjekt abgesprochen: "Die größte Tragödie meines Lebens (...) ist, dass ich nichts auf natürliche Weise fühlen kann." Bernardos Konsequenz aus diesem Erbe aus der europäischen Dekadenzphilosophie ist die in den Reflexionen immer wieder anvisierte Möglichkeit der Konstruktion neuer Identitäten: "Die einzige Möglichkeit, neue Empfindungen zu verspüren, ist die Konstruktion einer neuen Seele." Das als Dilemma empfundene Dasein eines unbedingten Subjekts, das die Verbindlichkeit eines metaphysischen Systems zugunsten der unendlichen Spekulation zwischen diesen Systemen vorzieht, begründet schließlich in Pessoa's Schaffen die Scheidung der heteronymen Stimmen: "Der geistige Ursprung meiner Heteronyme ruht in meinem organischen Hang zur Entpersönlichung und Simulation."

Das Moment der Simulation äußerte sich bereits im Jugendwerk Pessoa's als intensive Absorption des Romantizismus und seiner stilistischen Möglichkeiten. Pessoa orientierte sich an Antero de Quental, Cesário Verde, aber auch an Baudelaire und Poe, wenn er in seinen verstreuten Gedichten häufig in klassischer Sonettform die zeitgenössischen Themen des Schmerzes, der Liebe, des Lebensüberdresses und der Suche nach dem Absoluten

abarbeitet: Selbst das Motiv der *saudade*, der spezifisch portugiesischen Schwermut, wandelt er zu einer auf die Modernität hingeorordneten Melancholie, die sich stärker aus der von Baudelaire geschaffenen Thematik des "spleen" zu beziehen scheint. Von einer schwer bestimmbaren, eher sentimental gefärbten Nostalgie, wie sie die portugiesische Lyrik seit der Ära der Trobadores thematisierte, wandelt Pessoa die *saudade* zu einem Stimulans poetischer Einbildungskraft, das seine Wirkungsmacht aus einer inneren dialektischen Spannung des Ichs bezieht, die aus der Diskrepanz zwischen Bedeutungslosigkeit in der modernen Gesellschaft und ästhetischer Selbstbespiegelung herrührt.

Diese frühe Simulation fremder poetischer Wirklichkeiten im einzelnen Text spiegelt sich seit 1912 schließlich auf Werkebene in der Konstruktion der Textwelt als eines internen Dramas interagierender Personen, deren fiktive Seinsweise durch spezifische Schreibweisen literarisch manifest wird: Alberto Caeiro fungiert als Lehrer und Anreger der beiden jüngeren Heteronyme; anders als das intellektuell zersätere Semiheteronym Bernardo Soares wird Caeiro ideologisch und ästhetisch ganzheitlich konzipiert: "Der überlegene Dichter", so vermerkt Álvaro de Campos über seinen Lehrer, "sagt lediglich, was er empfindet. Der mittelmäßige Dichter sagt nur, was er sich zu empfinden vornimmt. Ein schwacher Dichter sagt das, wovon er meint, daß er es empfinden müßte. Das hat alles nichts mit Aufrichtigkeit zu tun. Nichts davon (...). Der einzig wahrhaftige Dichter der Welt war mein Lehrer Caeiro." Der alte Gegensatz von "naiver" und "sentimentalischer" Dichtung wird mit der Schöpfung des Heteronyms Caeiro in sinnfälliger, wenngleich fiktiver Weise konkretisiert. In der Person wie in der Dichtungsauffassung Caeiros äußert sich die Abwertung jener Fin de Siècle-Ideologie, die den dekadentistischen Zweifler Bernardo Soares ebenso wie den Spätromantiker Pessoa selbst charakterisiert. Caeiros Poesie – neben den 49 Gedichten der Sammlung "O guardador de rebanhos" ("Der Hüter der Herden", in: "Poemas – Alberto Caeiro, 1946") handelt es sich noch um gut drei Dutzend verstreute Gedichte – soll Natur ungebrochen repräsentieren, weshalb er alle Rationalität ablehnt. Die unter dem Heteronym Alberto Caeiro verfassten Gedichte sind getragen von einer mythischen Ganzheitsvorstellung, die ihrerseits freilich bereits wiederum einen literarischen Topos darstellt. Caeiro schreibt sich in ein goldenes Zeitalter hinein, dem die Vorstellung einer in ihrer statuarischen Idealität uneinholbaren Antike zugrunde liegt: "Meine Seele ist wie ein Hirte, kennt den Wind und die Sonne und geht an der Hand der Jahreszeiten, folgt ihnen und schaut." Aber selbst Caeiro äußert verhaltene Zweifel an der in seiner Dichtung imaginierten Realität: "Ich behütete nie eine Herde, doch mir war so, als hätte ich es getan." Verglichen mit dem in den Grundstimmungen des Fin de Siècle verwurzelten Bernardo Soares haftet Alberto Caeiro von vornherein die Fiktivität einer bewusst konsistent konstruierten Identität an, die sich selbst gegen Begrifflichkeiten als Ausdruck einer als unnatürlich empfundenen Abstraktion wehrt: "Ich sah, es gibt keine Natur. Die Natur existiert nicht. Es gibt Berge, Täler, Ebenen, es gibt Bäume, Blumen, Gräser, Flüsse, Steine. Aber es gibt kein Ganzes, dem das angehört; die reale und wahrhaftige Verbindung ist eine Krankheit unsrer Ideen. Natur besteht aus Teilen ohne Ganzes." Mit Caeiro vollzog Pessoa die Regression in den mythischen Primitivismus einer als idealer Weise geschlossen gedachten Antike. Stärker noch als in Portugals goldenem Zeitalter liegt dieser Nostalgie nach einer bukolischen Welt ein ästhetisiertes Heidentum zugrunde, das die

christlichen und humanistischen Werte in Frage stellt oder gar umkehrt. Kunst tritt nicht mehr in Konkurrenz zur Natur, denn Natur wird in Caeiros Ideologie eine bessere Ausdrucksform als die Kunst selbst. Als "Argonaute der echten Sinneswahrnehmung" und "Dolmetsch der Natur" versteht sich Caeiro. Konsequentermaßen verachtet seine Dichtung allen gelehrten Ornat, der Vers nähert sich der Freiheit der Prosa an, ohne freilich ganz auf die Verfahren der Rhetorik zu verzichten: "Seien wir still und einfach. Wie Bäche und Bäume, dann liebt uns Gott und macht uns so schön wie Bäume und Bäche und schenkt uns Grün in ihrem Frühling und einen Fluß, in den wir münden, wenn wir enden." Caeiros Werk entsteht aus der Paradoxie einer Hyperantike, die noch im Protest gegen die Gelehrsamkeit diese zu evozieren gezwungen ist:

Die Hirten Vergils bliesen Flöten und andere Instrumente
Und sangen literarisch von Liebe.
Außerdem – hab' ich Vergil nie gelesen. Weshalb sollte ich ihn auch lesen?
Die Hirten des Vergil, die Armen, sind Vergil selbst.
Und die Natur ist schön und alt.

Indes trägt diese polemische Setzung einer antiken Gegenwelt in der Poesie letztlich bestimmten Zeitströmungen Rechnung. Denn als 1912 in Pessoa "sein Meister Caeiro entsteht" und über die nie dichtungstheoretisch begründeten Kategorien Freiheit, Totalität und Ganzheit glaubte in der Poesie ein Naturreich des Subjektivismus begründen zu können, waren bereits zwei Jahrzehnte über die als skandalös empfundene Publikation von Pierre Louÿs' "Die Lieder der Bilitis" (1894) hinweggegangen; die Flucht Paul Gauguins in das irdische Paradies der Südsee, symbolhafter Ausdruck einer modischen Zivilisationsmüdigkeit der Alten Welt, hatte sich als Fehlschlag erwiesen, während das überzivilisierte Paris mit den antikisierenden Schöpfungen der Ballets Russes, mit Maurice Ravels "Daphnis und Chloë" und Igor Strawinskys "Frühlingsweihe" den Primitivismus einer mythischen Antike oder des heidnischen Russlands als ästhetische Komponente einer letztlich stets intellektualisierten Avantgarde aufnahm. Auch Pessoas Heteronym Alberto Caeiro bleibt in dem intellektuellen Zugang zur Welt befangen, da er nicht nur über Sprache und Dichtung gebrochen ist, sondern weil er Dichten als ideale Annäherung der Worte an die Wirklichkeit begreift, eine Arbeit an der Sprache voraussetzt, die er scheinbar negiert, aber doch stets thematisieren muss:

Ich habe keine Philosophie, ich habe Sinne ...
Rede ich von der Natur, so nicht, weil ich weiß, was sie ist,
Sondern weil ich sie liebe (...)
Lieben ist ewige Unschuld
Und die einzige Unschuld ist: nicht zu denken.

Doch "auch im Nichtdenken steckt genug Metaphysik". Pessoa hat die Problematik dieser utopischen Einheit von Geist und Welt schließlich in der frühen Löschung des Heteronyms Caeiro reflektiert. Der Fiktion zufolge stirbt Caeiro 1915, drei Jahre nach seiner Erfindung, was nicht verhindert hat, dass Pessoa noch in den dreißiger Jahren die heteronymen Texte des "Pastor amoroso" ("Der Verliebte Hirte", in: "Poemas – Alberto Caeiro"), die offenbar in Zusammenhang mit dem endgültigen Scheitern von Pessoas Liebesbeziehung zu Ophélia de Queiroz standen, in Caeiros Namen signierte.

Die Hintergründigkeit einer dergestalt sich selbst reflektierenden Antike erkennt Caeiros Schüler Ricardo Reis bereits in seinem fingierten Vorwort zum "Hüter der Herden": "Caeiros Werk bringt die umfassende Neubegründung des Heidentums, so wie es weder Griechen noch Römer, die darin lebten und folglich nicht darüber nachdachten, zustandebringen konnten." Es ist eine innere Konsequenz des Heteronyms Alberto Caeiro, dass sich dieser außerhalb seiner Poesie jedes Kommentars zur Welt und Dichtung enthält. Diese Funktion bleibt dem Heteronym António Mora überlassen, der die poetologischen Metatexte zu dem hier geschaffenen literarischen Konzept des Paganismus verantwortet. Mit geplanten Arbeiten "Prolegómenos a uma reconstrucção do paganismo" (Vorbemerkungen zu einer Rekonstruktion des Paganismus), "Regresso dos deuses" (Rückkehr der Götter) und dem – erst 1993 wieder entdeckten – "Templo de Jano" (Janustempel) übernimmt Mora in der Zeit des Ersten Weltkriegs die Rolle des fiktiven Theoretikers und Caeiro-Forschers. Man ist geneigt, hier an eine Antizipation jener fingierten Sachtexte zu denken, die Jorge Luis Borges wenige Jahre später als wesentlichen Teil seines literarischen Projekts entwickeln sollte. Der dem Heteronymkonzept vorausgehende ideologisch-ästhetische Dissens in Pessoa's Selbstkonstitution wird auf der Ebene der fiktiven Mitspieler Caeiro und Mora allerdings als Spaltung von poetischer Praxis und einer Literaturtheorie evident, die, aus der Poesie kommend, diese theoretisch zu überholen trachtet: So entgeht es dem aufmerksamen Leser nicht, dass Antonio Moras paganistische Schriften das aus Caeiro gefilterte Ideengut zu einer Zivilisationstheorie weiterentwickeln und, ganz im Gegensatz zur poetischen Verklärung der antikisierenden Schlichtheit, die gesamte Philosophie des 19. Jahrhunderts ins Feld führen. Mora wird so zum Systematiker und Propagandisten einer Dichtung, der kynische, skeptizistische, epikureische und stoische Traditionen vorausgehen. Aus Caeiros lyrischem Werk filtert Antonio Mora ein konservatives weltanschauliches System, das seiner Tendenz nach eine zivilisationskritische "Summa" wie Houston Stewart Chamberlains "Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts" (1898) und Oswald Spenglers "Der Untergang des Abendlandes" (1923) ist.

Das Konzept eines Dichtens in naiver Ganzheit ist indes im Rahmen der Heteronymyoesie ein Experiment von kurzer Dauer gewesen. Neben Caeiro treten nacheinander Ricardo Reis und Álvaro de Campos. Auch in deren fiktiver Identitätskonstitution wirken in verschiedenem Umfang die Residuen des europäischen Fin de Siècle nach. "Ricardo Reis wurde 1887 in Porto geboren (...), ist Arzt und lebt im Augenblick in Brasilien. (...) Er ist Jesuitenschüler, und, weil Anhänger der Monarchie, freiwillig außer Landes gegangen. Latinist ist er dank fremder, ein halber Gräzist dank eigener Erziehung." Caeiros Bukolik erlebt in Reis' Dichtung eine intellektualisierte Fortsetzung. Im Gegensatz zu Bernardo Soares, dem egomanen Träumer des Fin de Siècle, wird im Werk von Ricardo Reis der europäische Dekadenzgedanke literarisch produktiv, wie Pessoa in den ersten Kriegsjahren theoretisch formuliert: "Wir erleben die Dekadenz, die aus dem Bankrott aller vergangenen, ja vor kurzem noch gültigen Ideale resultiert. Wir erleben die Intensität, das Fieber, die turbulente Aktivität des modernen Lebens. Wir erleben schließlich den nie dagewesenen Reichtum an Gefühlen, an Ideen, an Fieberanfällen und Delirien, den die europäische Stunde uns bringt. Die moderne Kunst muß daher: 1. Entweder heiter das Gefühl der Dekadenz pflegen, indem sie skrupulös alle Dinge

beachtet, die für Dekadenz charakteristisch sind – die Nachahmung der Klassiker, die Reinheit der Sprache, die übermäßige Pflege der Form, sie alle kennzeichnend für schöpferisches Unvermögen; 2. Oder mit der gesamten Schönheit der Gegenwart vibrieren (...).“ (“Páginas de estética e de teoria e crítica literárias”, Texte zur Ästhetik und Dichtungstheorie, 1967). Ganz anders als Caeiro etabliert Ricardo Reis sich gemäß der ersten Alternative als klassizistischer Formkünstler, der die Themen, Schreibweisen und Gattungen der Antike mustergültig ins moderne Portugiesisch transportiert:

Laßt heidnisch meinen Lebensstrom verrinnen
Und nur begleitet von zarten Flöten,
Womit das Uferschilfrohr
Sich Pan zu eigen gibt.
(...)
Tröstet mich, Ceres, Herrin der Felder,
Apollo, Venus und alter Uranos.
Und Blitze die mich bannen,
Weil Jupiter sie schleuderte.

Unter Ricardo Reis' Namen publizierte Pessoa in den Zeitschriften “Presença” und “Athena” bis in die Spätzeit hinein antikisierende Oden, in denen der horazische Geist des “carpe diem” wieder auflebt: “Laßt mir die Wirklichkeit des Augenblicks und meine stillen, nahen Götter, die nicht im Vagen hausen, sondern in Strom und Flur.” Stoizismus und Epikureismus gehen hier mit dem Bewusstsein der eigenen formalen Brillanz einher. Zentrales Motiv wird der antike Topos des unausweichlichen Schicksals und der Furcht vor dem eigenen Ende. Die Flucht in eine hehre Antike geht freilich auf Kosten des Christentums: “Der traurige Gott der Christen hat andere nicht getötet. Er ist nur ein weiterer Gott, einer vielleicht, der fehlte.”

Pessoas Konsequenz aus dem Dekadenzmythos war also die Schöpfung der Heteronymyposie des Ricardo Reis. Die in den “Páginas Íntimas” (Texte zur Person, 1966) geäußerte Alternative hierzu – “mit der gesamten Schönheit der Gegenwart vibrieren” – weist letztlich auf Baudelaires vehement vertretenes Konzept der Modernität zurück. Anders als bei Baudelaire geht bei Pessoa die Ambivalenz der modernen Existenz nicht mehr in vielfältiger Gebrochenheit in einem Gesamtwerk von stilistischer und thematischer Konsistenz auf, sondern kann nur noch über die Dissoziation der heteronymen Partikularstile eingeholt werden. So stellt die Figur von Caeiros zweitem Schüler Álvaro de Campos die Verlängerung jenes “Heroismus des modernen Lebens” dar. Gegen die antikisierende Wirklichkeitsflucht von Ricardo Reis setzt er auf “Maschinen, Handel und Industrien”. Der in Glasgow ausgebildete Schiffsingenieur erweist sich in mancherlei Hinsicht als Propagandist von Filippo Tommaso Marinettis “Futuristischem Manifest” (1909), das noch im Jahr der Pariser Veröffentlichung in portugiesischer Übersetzung in der Zeitschrift “Diário dos Azores” erschienen war. Wenngleich auch in seinem Schaffen gelegentlich noch die klassischen Formen wie das Sonett auftauchen, wäre es verfehlt, in seinen Oden die Formkunst des Ricardo Reis zu suchen. Texte wie die zum Anthologiegedicht avancierten “Meeresode” und “Triumphode” sowie die “Ode an Walt Whitman” und der “Stundenzug” gelten als Inbegriff der futuristischen Phase Campos':

Verbrüderung mit jeder Dynamik!
Wahlloser Drang, ein handelndes Teilchen zu sein.
Im eisernen, kosmopolitischen Rollen
Der kühnen Eisenbahnzüge,
In der Lasten befördernden Mühsal der Schiffe,
Im trägen, gleitenden Kreisen der Kräne,
Im geordneten Aufruhr der Fabriken,
Im summenden, monotonen Beinahe-Schweigen der Treibriemen. (...)
Neue, seelenlose Minerva der Bahnhöfe und Kais! (...) Wie gerne wäre ich der
Zuhälter von all dem!

Überdies zeichnet er als poetologischer Nestbeschmutzer in der realen Presselandschaft Portugals für so provokative Versuche wie die "Apontamentos para uma estética não-aristotelica" (Notizen für eine nicht-aristotelische Ästhetik, in: "Páginas de estética e de teoria e crítica literárias") und das 1917 in der einzigen Nummer der Avantgardezeitschrift "Portugal futurista" publizierte "Ultimatum" verantwortlich, einen Text, dessen Aussageintention aufgrund seines Zwitterstatus zwischen poetologischem Sachtext und avantgardistischer Prosa durchaus umstritten ist. Kosmopolitismus und Avantgarde sind das eigentliche Programm des frühen Álvaro de Campos. Das Außerkraftsetzen der aristotelischen Raum-Zeit-Relationen gehört ebenso zu den ästhetischen Grundlagen dieser Werke wie die aus dem Futurismus überkommene Substitution spiritueller durch materielle Werte. Der Dichter bewahrt zwar den weihvoll-hymnischen Charakter der klassischen Ode, jedoch wird sie in Álvaro de Campos' Händen zur Augenblickskunst: Nicht selten suggeriert Pessoa in diesen Texten eine gesteigerte Unmittelbarkeit, indem die Wirklichkeit, die den schreibenden Álvaro de Campos umgibt – der Tabakladen, der Hafen, die belebten Plätze und Straßencafés –, in die Kommunikationsstruktur des Gedichts eindringt, dessen Produktion beständig und nicht ohne Illusionsbrüche mitreflektiert wird:

Ich will versuchen diese Verse zu schreiben, in denen ich grad das Gegenteil sage.
Bei dem Gedanken, sie schreiben zu wollen, zünde ich mir eine Zigarette an
Und genieße beim Rauchen Befreiung von allen Gedanken.
Ich verfolge den Rauch als wär's mein eigener Weg,
Und genieße in einem feinfühligem, dazu passenden Augenblick die Befreiung
von allen Spekulationen und das Bewußtsein, daß Metaphysik nur die Folge von Unwohlsein ist.
(*"Triumphode"*, in: "Alvaro de Campos: Dichtungen", 1944)

Bei dem Versuch, Portugal in ästhetischer Hinsicht an die internationalen Entwicklungen anzuschließen, wird er dadurch der Begründer des in der Zeitschrift "Orpheu" propagierten "Sensacionismo", der am ehesten mit den in Spanien und Südamerika als "Modernismo" bezeichneten, nachdekadenten Avantgardeströmungen korrespondiert. Auch hier wirkt das Erbe des Fin de Siècle bei ihm nach, etwa durch die Pflege eines antibourgeois Dandytums und des Ich-Kults, den der konservative Romancier Maurice Barrès in seinen Hauptwerken am Ende des 19. Jahrhunderts propagierte:

Als ich die Maske abnehmen wollte,
Blieb sie am Gesicht kleben.
Als ich sie abnahm und mich im Spiegel betrachtete,
War ich gealtert. (...) Ich warf die Maske fort und schlief im Ankleideraum (...) und ich schreibe diese Geschichte um zu beweisen, daß ich erhaben bin.
("Der Tabakladen", in: "Alvaro de Campos: Dichtungen")

Nicht nur thematisch, auch formal greift Álvaro de Campos auf die Modelle des Fin de Siècle zurück, etwa in dem auf Baudelaires Prosagedichte zurückblickenden "Der Tabakladen". Eine prononcierte Nachlässigkeit in formaler Hinsicht kennzeichnet fast alle Gedichte Campos', deren freier Vers auf den bewunderten Amerikaner Walt Whitman zurückweist. In auffälliger Weise expandiert Campos das Gedicht zu einem lyrischen inneren Monolog, in dem die Problematik des modernen Ich zwischen Vereinzelung und Inkommunikabilität des Bewusstseins in der Heroisierung des technischen Zeitalters aufgeht. Die Umwelt wird zum Stimulans der als eigentliche Realität erfahrenen Tagträumereien: Das in Begleittexten zur Zeitschrift "Orpheu" erscheinende sensationistische Motto "Sentir e criar" (Empfinden und Schaffen) weist wiederum auf die Fin de Siècle-Ästhetik der träumerischen Absorption der Wirklichkeit zurück, zugleich aber auch voraus auf die Entkontextualisierungs- und Assoziationspraktiken des Surrealismus.

Das Heteronym Álvaro de Campos ist bis in die dreißiger Jahre hinein literarisch produktiv und macht im Lauf dieser zwei Jahrzehnte im Gegensatz zu Alberto Caeiro und Ricardo Reis eine intellektuelle Entwicklung durch. So wird in seiner Poesie unter dem Eindruck des Ersten Weltkriegs die Distanzierung von der sensationistischen Dichtungsauffassung und der futuristischen Gegenwartsbegeisterung wahrnehmbar. Ein grüblerischer Existenzialismus durchzieht die späten Oden und verweist auf den Bernardo Soares des "Buchs der Unruhe". Vor allem in den letzten Gedichten des Todesjahrs 1935 nimmt das Zerfasern der eigenen Gemütsregungen überhand, die Álvaro de Campos immer wieder mit der äußeren Wirklichkeit in eins setzt:

Mitternacht naht, und die Stille hebt an,
überall in den aufgeschichteten Dingen,
in den verschiedenen Stockwerken des Lebens ...
Im dritten Stock verstummt das Klavier ...
Im zweiten Stock ist kein Schritt mehr zu hören ...
Im Erdgeschoß schweigt das Radio. (...)
Ich bleibe allein mit dem ganzen Weltall. (...)
Lieber lausche ich einsam,
Mit dem Wunsche, nicht einsam zu sein,
Ruhelos auf die Straßengeräusche ...
Ein Auto – zu schnell! –
Doppelschritte, gesprächsvertieft ...
Eine jäh ins Schloß geworfene Haustür schmerzt mich.
("Mitternacht naht", in: "Alvaro de Campos: Dichtungen")

Inhaltlich durchaus verwandt, lassen sich Aussagen der beiden Heteronyme Soares und Campos gelegentlich nur aufgrund von Formalien – Vers oder Prosa – dem einen oder anderen Heteronym zuordnen. Das lyrische Ich

bespiegelt sich selbst, indem es die konventionelle Metaphorik der menschlichen Existenz – etwa die barocken Schifffahrtsmetaphern – in modernistische Bilder überführt: „Ich will die Ruhe im Bahnhof meiner Seele genießen, die mir vergönnt ist, eh' ich die eiserne Ankunft des endgültigen Zugs auf mich zukommen sehe.“ („Là-bas, je ne sais où ...“, in: „Alvaro de Campos: Dichtungen“) Pessoa erweist sich gerade in diesen Werken als verspäteter Erbe von Baudelaires „Spleen“-Thematik, die in Campos' Schreibweise jetzt auch jene autoreferenziellen Tendenzen hervorbringt, die schon auf die späte Avantgarde vorausweisen: „Wenn der Zug niemals käme, Gott Mitleid mit mir hätte? Schon seh' ich mich auf dem Bahnhof, der bislang nur Metapher war.“ („Là-bas, je ne sais où ...“)

Im Gegensatz zu dem dekadenten Klassizisten Ricardo Reis und dem antikisierenden Subjektivisten Alberto Caeiro erweist sich somit gerade Álvaro de Campos in seinem Spätwerk als entwicklungsfähiges Heteronym. In der späten Annäherung zwischen dem Fin de Siècle-Egomanen Soares und dem modernistischen Tagträumer Campos deutet sich eine allmähliche Hypostasierung der ästhetischen Teilidentitäten in einer poetologischen Konzeption an, deren Ziel Pessoa selbst ist. Sieht man von einigen Interventionen politischen Inhalts ab, von denen Pessoa sich später distanzierte, so ist auffällig, dass er zu Lebzeiten nur zwei nach Gehalt und Umfang bedeutende Texte „orthonym“ publizierte, den pseudoplatonischen Dialog „Ein anarchistischer Bankier“ (1922, in der Zeitschrift „Contemporânea“) und den Gedichtzyklus der „Esoterischen Gedichte“ (1934), während hunderte weiterer orthonymer Gedichte unveröffentlicht blieben.

„Der anarchistische Bankier“ kann als die publizistische Entfaltung jener stoizistischen Ansätze gelten, die Bernardo Soares seinem „Buch der Unruhe“ anvertraute: In bewusster Parodie auf Platons „Symposion“ ist der moralphilosophische Text in einem Lissabonner Restaurant situiert, in dem der anonyme Bankier einem Gesprächs- und Tafelfreund seine Lesart der menschlichen Existenz präsentiert. In geistiger Nachfolge Max Stirners entwickelt der Bankier die Theorie des modernen Individualanarchismus: Epikureische und stoische Elemente fließen in der Interpretation der Welt zusammen, die als durch Fiktionen fremdbestimmt erkannt wird: Die Erkenntnis des Geldes als Hauptfiktion der zivilisierten Gesellschaften begründet einerseits die Tätigkeit des Bankiers, ermöglicht ihm andererseits, die Distanz gegenüber der Gesellschaft zu wahren. Das Ergründen der „Natur“, des wahren Seins, muss, so der Bankier, notwendigerweise in einen anarchischen Zustand münden. Diesen versteht er als eine insulare Existenz innerhalb der Gesellschaft, wie sie durch die negativen Helden der Fin de Siècle-Literatur vorgezeichnet war: Wie Jean des Esseintes in Joris Carl Huysmans' Roman „Gegen den Strich“ (1884) oder Axel in Villiers de l'Isle-Adams gleichnamigem Drama (1890) hat sich Pessoa's anarchistischer Bankier von der Gesellschaft, die seine Existenz ermöglicht, weitgehend abgelöst.

Mit den „Esoterischen Gedichten“ schließlich, die über Jahrzehnte hinweg seinen Ruf als rückwärts gewandter Formkünstler begründeten, greift Pessoa auf das klassizistische Repertoire der Décadence zurück. Inhaltlich rekurriert Pessoa hierbei auf die nationale Mythologie, die durch João de Barros, Ferreira de Vasconcellos und vor allem durch das Nationalepos „Os Lusíadas“ von Luis

Vaz de Camões begründet und mit der Reinterpretation der portugiesischen Geschichte durch den Jesuiten António de Vieira im 17. Jahrhundert theologisch begründet wurde. Pessoa beginnt den Gedichtzyklus mit einer eigenwilligen Interpretation des portugiesischen Wappens, dessen Bestandteile auf die frühe Geschichte und die portugiesischen Entdeckungsfahrten bezogen werden, denen der zweite Teil ("Portugiesisches Meer") gewidmet ist. Zu zahlreichen Spekulationen gab vor allem der dritte Teil ("Der Verborgene") Anlass, der die mit Verschwinden des Königs Sebastian ("Wahnsinnig, ja, wahnsinnig, weil er Größe erstrebte") nach der verlorenen Schlacht im marokkanischen El-Ksar-el-Kebir (1578) entstandene Prophetie von der Ankunft eines "Fünften Reichs" entfaltet. Formal geht Pessoa bis weit ins 16. Jahrhundert zurück, wenn er die poetischen Techniken Camões' und seiner Zeitgenossen adaptiert. Ein prononcierter Symbolismus wird auf sprachlicher und struktureller Ebene zum komplexen Medium dieser "Botschaft" – so der Originaltitel. Diese Botschaft wiederum beruht auf einer in die portugiesische Literatur des 16. Jahrhunderts zurückreichenden national-politischen Allegorisierung der Landesgeschichte.

Eine schlüssige Beurteilung dieses Werks steht in mancherlei Hinsicht noch aus, zumal der Interpretationsstatus der zahlreichen Begleittexte Pessoa über Portugal, das "Fünfte Reich" und den Sebastianskult durchaus diskutabel ist. Erschwert wird die Deutung durch Pessoa's lebenslange Beschäftigung mit Esoterik. Nachgewiesen ist in diesem Kontext etwa, dass Pessoa nicht nur – dem Trend der Epoche folgend – Rosenkreuzer war, sondern auch Freimaurer und Mitglied des Christusordens, in dem seit 1318 das geheime Wissen des Templerordens bis in die Neuzeit hinein überdauerte. Seinem Hang zum Eklektizismus gemäß hat er sich in wissenschaftlicher Weise mit den Geheimlehren der Décadence, den Schriften der Rosenkreuzer, der Astrologie, dem Gedankengut der Freimaurer, aber auch mit der Geschichtsphilosophie des Spätmittelalters, den Orakeltexten des Hermes Trismegistos und sogar mit der Kabbala auseinandergesetzt, deren Zahlenspekulationen die Komposition von "Esoterische Gedichte" beeinflussen. Wenngleich somit auch im Spätwerk eine esoterische und eine nationalistische Spur wiederum in das Zentrum des Fin de Siècle weisen, herrscht Ratlosigkeit, will man nicht den späten Pessoa als den "eigentlichen" ansehen und die Heteronympoesien nur als ästhetisches Durchgangsstadium betrachten. Letztlich erweist sich der vermeintlich "eigentliche" späte Dichter lediglich als Produzent einer weiteren Fiktion, das national-spekulative Spätwerk womöglich als eine weitere "Heterografie". In den damit geöffneten Interpretationsräumen positioniert sich Fernando Pessoa einmal mehr als ein Dichter der Verstellung und Verschlüsselung.

Primärliteratur

"Ultimatum de Álvaro de Campos, sensacionista". (Ultimatum des sensationistischen Dichters Álvaro de Campos). Lissabon (Monteiro) 1917.

"35 sonnets". (35 englische Sonette). Lissabon (Monteiro) 1918.

"Antinoüs". (Antinoüs). Gedichte. Lissabon (Monteiro) 1918.

"English poems: Antinous, Inscriptions". (Englische Gedichte: Antinous, Inschriften). Lissabon (Olisipo) 1921.

- “English poems: Epithalamium”. (Englische Gedichte: Epithalamium). Lissabon (Olisipo) 1921.
- “Aviso por causa da moral de Álvaro de Campos”. (Nachricht, die Moral betreffend, von Álvaro de Campos). Streitschrift. Lissabon (Anuário Comercial) 1923.
- “O interregno – Defesa e justificação da ditadura militar em Portugal”. (Das Interregnum: Verteidigung und Rechtfertigung der Militärdiktatur in Portugal). Politische Streitschrift. Lissabon (Núcleo de Ação Nacional) 1928.
- “Mensagem”. (“Esoterische Gedichte”). Lissabon (Parceria António Maria Pereira) 1934. Lissabon (Associações Secretas) 1935.
- “Obras completas. Coleção Poesia”. (Gesammelte Werke in Versen). Hg. von João Caspar Simões und Luís de Montalvor. 10 Bände. Lissabon (Ática) 1942–1974. Enthält:
- “Poesias”. (Dichtungen). 1942.
- “Poesias – Álvaro de Campos”. (“Alvaro de Campos: Dichtungen”). 1944.
- “Poemas – Alberto Caeiro”. (“Alberto Caeiro – Dichtungen”). 1946.
- “Odes – Ricardo Reis”. (“Ricardo Reis – Oden”). 1946.
- “Poemas dramáticos”. (Dramatische Dichtungen). 1952.
- “Poesias inéditas”. (Unveröffentlichte Gedichte 1919–1930). 1955.
- “Poesias inéditas”. (Unveröffentlichte Gedichte 1930–1935). 1955.
- “Quadras ao gosto popular”. (“144 Vierzeiler”). 1965.
- “Novas poesias inéditas”. (Weitere unveröffentlichte Gedichte). 1973.
- “Poemas Ingleses”. (“Englische Gedichte”). 1974.
- “Cartas de Fernando Pessoa a Armando Cortes-Rodrigues”. (Briefwechsel mit Armando Cortes-Rodrigues). Lissabon (Confluência) 1944. Lissabon (Inquérito) o.J.
- “Páginas de doutrina estética”. (Schriften zur Ästhetik). Lissabon (Inquérito) 1946.
- “Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões”. (Briefwechsel mit dem Dichter und Kritiker João Gaspar Simões). Lissabon (Europa-América) 1957.
- “Obra poética”. (Das dichterische Werk). Rio de Janeiro (Aguilar) 1960.
- “O banqueiro anarquista e outros contos de raciocínio”. (“Ein anarchistischer Bankier”). Lissabon (Lux) 1964. Lissabon (Antígona) 1986.
- “Obras completas. Coleção Prosa”. (Gesammelte Werke in Prosa). Hg. von Georg Rudolf Lind, Jacinto do Prado Coelho und Jorge de Sena. 9 Bände. Lissabon (Ática) 1966–1982. Enthält:
- “Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação”. (Texte zur Person und Selbstdeutung). 1966.
- “Páginas de estética e de teoria e crítica literárias”. (Texte zur Ästhetik und Dichtungstheorie). 1967.
- “Textos filosóficos”. (Philosophische Schriften). 1968.
- “Cartas de amor”. (“Briefe an die Braut”). 1978.
- “Sobre Portugal”. (Über Portugal). Essays. 1979.
- “Da República”. (Über die Republik). Essays. 1979.
- “Textos de crítica e de intervenção”. (Kritiken und Einwendungen). 1980.
- “Livro do Desassossego”. (“Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares”). Fiktives Tagebuch. 2 Bände. 1982.

- “Obras em prosa”. (Prosawerke). Rio de Janeiro (Aguilar) 1974.
- [Werkausgabe]. Hg. und kommentiert von António Quadros. Lissabon (Europa-América) 1982–1986. 8 Bände. Enthält:
- “Livro do Desassossego”. (“Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares”). 1982.
- “Poesia I (1902–1929)”. (Gedichte 1902–1929). 1982.
- “Poesia II (1930–1933)”. (Gedichte 1930–1933). 1983.
- “Poesia III (1934–1935)”. (Gedichte 1934–1935). 1983.
- “Mensagem e outros poemas afins”. (“Esoterische Gedichte”). 1986.
- “Portugal, Sebastianismo e Quinto Imperio”. (Portugal, Sebastianismus und Fünftes Reich). 1985.
- “Poemas de Alberto Caeiro”. (“Alberto Caeiro – Dichtungen”). 1986.
- “Poemas de Ricardo Reis”. (“Ricardo Reis – Oden”). 1986.
- “Obra poética e em prosa”. (Lyrik und Prosadichtungen). Porto (Lello & Irmão) 1986.
- “Fernando Pessoa – Ricardo Reis: Os originais, as edições, o cânone das odes”. [Kritische Ausgabe der Ricardo Reis-Dichtungen]. Hg. von Silvia Bêlkior. Lissabon (Imprensa Nacional) 1988. Lissabon (Comunicação) 1992. Lissabon (Presença) 1994.
- “Fausto. Tragedia subjectiva (fragmentos)”. (“Faust. Eine subjektive Tragödie”). Hg. von Teresa Sobral Cunha. Lissabon (Presença) 1988.
- “Moral, regras de vida, condições de iniciação”. (Schriften zur Moral und Initiationsschriften). Lissabon (Lencastre) 1988.
- “A hora do diabo”. (“Die Stunde des Teufels”). Erzählungen. Lissabon (Rolim) 1988.
- “Poesia profética, mágica e espiritual”. (Prophetische, magische und spirituelle Gedichte). Lissabon (Lencastre) 1989.
- “Rosea cruz”. (Das Rosenkreuz). Essays. Lissabon (Lencastre) 1989.
- “Livro do Desassossego”. (“Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares”). 2 Bände. Lissabon (Presença) 1990/91.
- “Poemas de Álvaro de Campos”. (“Alvaro de Campos: Dichtungen”). Lissabon (Imprensa Nacional) 1990. Lissabon (Estampa) 1993. Lissabon (Presença) 1994.
- “Poemas ingleses”. (Dichtungen in englischer Sprache). Lissabon (Imprensa Nacional) 1993.
- “Fausto. Leitura em 20 quadros”. (“Faust. Eine subjektive Tragödie”). Lissabon (Relógio d’Água) 1994.
- “Correspondência inédita”. (Unveröffentlichter Briefwechsel). Hg. von Manuela Parreira da Silva. Lissabon (Horizonte) 1996.
- [Werkausgabe]. Lissabon (Assírio & Alvim) 1996ff. Enthält:
- “Cartas de amor”. (“Briefe an die Braut”). 1996.
- “Poesia inglesa”. (Englischsprachige Dichtungen). 1996.
- “Mensagem”. (“Esoterische Gedichte”). 1997.
- “Obras”. (Sammlung von Prosatexten). 1997.
- “Obras”. (Werke in Auswahl). 1997.

- “Ficção”. (Fiktionale Prosa). 1997.
- “A hora do diabo”. (“Die Stunde des Teufels”). Erzählungen. 1997.
- “Obras: A língua portuguesa”. (Werke 1: Die portugiesische Sprache). Essay. 1997.
- “Livro do Desassossego composto por Bernardo Soares”. (“Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares”). 1998.
- “O banqueiro anarquista”. (“Ein anarchistischer Bankier”). 1999.
- “Alexander Search: Poesía”. (Alexander Search: Dichtungen). 1999.
- “Crítica”. (Aufsätze, Essays und Kritiken). 2000.
- “Poemas de Ricardo Reis”. (“Ricardo Reis – Oden”). 2000.
- “Heróstrato e a busca da imortalidade”. (“Herostrat. Ästhetische Diskussion”). Erzählungen. 2000.
- “Quadras ao gosto popular”. (“144 Vierzeiler”). 2002.
- “Poesia”. (Gedichte von Álvaro de Campos). 2002.
- “Obras de António Mora”. (Werke unter dem Heteronym António Mora). Hg. von Luís Felipe B. Teixeira. Lissabon (Imprensa Nacional – Casa da Moeda) 2002.

Übersetzungen

- “Gedichte”. [Anthologie]. Übersetzung: **Georg Rudolf Lind**. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1962.
- “Dichtungen”. [Anthologie]. Übersetzung: **Georg Rudolf Lind**. Frankfurt/M. (Fischer) 1965.
- “Ich legte die Maske ab”. [Anthologie]. Übersetzung: **Georg Rudolf Lind, Curt Meyer-Clason**. Leipzig (Reclam) 1978. (Reclams Universal-Bibliothek 722).
- “Algebra der Geheimnisse. Ein Lesebuch”. [Anthologie]. Hg. und Übersetzung: **Georg Rudolf Lind**. Zürich (Ammann) 1986. Taschenbuchausgabe: Frankfurt/M. (Fischer) 1989. (Fischer Taschenbuch 9133).
- “Ein anarchistischer Bankier”. (“O banqueiro anarquista e outros contos de raciocínio”). Übersetzung: **Reinhold Werner**. Berlin (Wagenbach) 1986. Taschenbuchausgabe: Frankfurt/M. (Fischer) 1986. (Fischer Taschenbuch 10306).
- “Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares”. (“Livro do Desassossego composto por Bernardo Soares”). Übersetzung: **Georg Rudolf Lind**. Zürich (Ammann) 1986. Taschenbuchausgabe: Frankfurt/M. (Fischer) 1987. (Fischer Taschenbuch 9131).
- “Alvaro de Campos: Dichtungen”. (“Poesias – Álvaro de Campos”). [Zweisprachig]. Übersetzung: **Georg Rudolf Lind**. Zürich (Ammann) 1987. Taschenbuchausgabe: Frankfurt/M. 1991. (Fischer Taschenbuch 10693).
- “Dokumente zur Person und ausgewählte Briefe”. [Sammlung aus verschiedenen Werken]. Übersetzung: **Georg Rudolf Lind**. Zürich (Ammann) 1988. Taschenbuchausgabe: Frankfurt/M. (Fischer) 1993. (Fischer Taschenbuch 11147).
- “Alberto Caeiro – Ricardo Reis. Dichtungen. Oden”. (“Poemas – Alberto Caeiro”, “Odes – Ricardo Reis”). Übersetzung: **Georg Rudolf Lind**. Zürich (Ammann) 1989. Taschenbuchausgabe: Frankfurt/M. (Fischer) 1989. (Fischer Taschenbuch 9132).

- “Esoterische Gedichte”. (“Mensagem”, “Poemas Ingleses”). Übersetzung: **Georg Rudolf Lind**. Zürich (Ammann) 1989. Taschenbuchausgabe: Frankfurt/M. (Fischer) 1994. (Fischer Taschenbuch 12182).
- “Faust. Eine subjektive Tragödie”. (“Fausto. Tragedia subjectiva (fragmentos”). Übersetzung: **Georg Rudolf Lind**. Zürich (Ammann) 1990.
- “Briefe an die Braut”. (“Cartas de amor”). Übersetzung: **Josefina Lind, Georg Rudolf Lind**. Zürich (Ammann) 1995.
- “Politische und soziologische Schriften”. [Anthologie]. Übersetzung: **Robert Rill**. Leipzig, Wien (Karolinger) 1995.
- “144 Vierzeiler”. (“Quadras ao gosto popular”). Übersetzung: **Josefina Lind, Georg Rudolf Lind**. Zürich (Ammann) 1995.
- “Lissabon: Was der Tourist sehen soll”. [Auswahl]. Übersetzung: **Karin von Schweder-Schreiner**. Frankfurt/M. (TFM) 1995.
- “Herostrat. Ästhetische Diskussion”. (“Heróstrato e a busca da imortalidade”). Übersetzung: **Georg Rudolf Lind, Frank Henseleit-Lucke**. Zürich (Ammann) 1997.
- “Die Stunde des Teufels. Und andere seltsame Geschichten”. (“A hora do diabo”). Übersetzung: **Georg Rudolf Lind, Frank Henseleit-Lucke**. Zürich (Ammann) 1997.
- “Wahrheit und Aspirin”. [Anthologie]. Übersetzung: **Burghard Baltrusch, Tobias Eisermann**. Hamburg (CTL) 1997.
- “Fernando Pessoa: Ein vielseitiger Dichter”. [Anthologie]. Übersetzung: **José Luís de Azevedo**. Rostock (Institut für Lusitanistik) 1998.
- “Mein Lissabon: Was der Tourist sehen sollte”. [Auswahl]. Übersetzung: **Hans J. Balmes, Sabine Dörlemann**. Zürich (Ammann) 2001.
- “Von und mit der Natur lernen”. (“Poemas de Alberto Caeiro”). Übersetzung: N.N. Rostock (Institut für Romanistik) 2001.

Sekundärliteratur

- Iannone, Carlos Alberto**: “*Bibliografia de Fernando Pessoa*”. São Paulo (Quiron, INL) 1975.
- Blanco, José**: “*Esboço de uma bibliografia*”. Lissabon (Imprensa nacional) 1983.
- Beau, Albin Eduard**: “Über die Bruchstücke zu einem ‘Faust’ des portugiesischen Dichters Fernando Pessoa”. In: Jahrbuch der Goethe Gesellschaft. N.F. 17. 1955. S.169–184.
- Parker, John M.**: “Three Twentieth-century Portugues Poets”. Johannesburg (Witwatersrand University Press) 1960.
- Quadros, António**: “Fernando Pessoa. A obra e o homem”. Lissabon (Arcádia) [1960].
- Lind, Georg Rudolf**: “Die englische Jugendliteratur Fernando Pessos”. In: Archiv für portugiesische Kulturgeschichte. 6. 1966. S.130–163.

- Rothe, Wolfgang:** "Die vierfache Poesie Fernando Pessoa's". In: Romanische Forschungen. 78. 1966. S.90–114.
- Messner, Dieter:** "Zu einigen Schlüsselwörtern in Fernando Pessoa's 'Poemas de Alberto Caiero'". In: Iberoromania. 4. 1969. S.150–157.
- Wyss, Tobias:** "Dialog und Stille. Max Jacob, Giuseppe Ungaretti, Fernando Pessoa". Zürich (Juris) 1969.
- Lind, Georg Rudolf:** "Teoría poética em Fernando Pessoa". Porto (Inova) 1970.
- Frias, Eduardo:** "O nacionalismo místico de Fernando Pessoa". Braga (Editora Pax) 1971.
- Güntert, Georges:** "Das fremde Ich". Berlin, New York (de Gruyter) 1971.
- Lind, Georg Rudolf:** "Estudos sobre Fernando Pessoa". Lissabon (Imprensa Nacional) 1981.
- Carreño, Antonio:** "Dialectica de la identidad en la poesia contemporánea". Madrid (Gredos) 1982.
- Monteiro, George** (Hg.): "The Man Who Never Was: Essays on Fernando Pessoa". Providence (Gávea-Brown) 1982.
- Antunes, Alfredo:** "Saudade e profetismo em Fernando Pessoa". Braga (Publicações da faculdade de filosofia) 1983.
- Belkior, Silvia:** "Fontes latinas de Fernando Pessoa e correções ao texto das Odes de Ricardo Reis". Rio de Janeiro (Companhia de Artes Gráficas) 1983.
- García Martín, José L.:** "Fernando Pessoa". Madrid (Júcar) 1983.
- Martinho, Fernando:** "Pessoa e a moderna poesia portuguesa do Orpheu a 1960". Lissabon (Ministério da Educação) 1983.
- Lind, Georg Rudolf:** "Fernando Pessoa's 'Livro do Desassossego' – ein Brevier der 'décadence'-Literatur". In: Michael Rössner / Birgit Wagner (Hg.): Festschrift für Karl Hinterhäuser. Wien (Böhlau) 1984. S.319–334.
- Paz, Octavio:** "Fernando Pessoa – Der sich selbst erkennende Unbekannte". In: Ders.: Essays, 2. Frankfurt /M. (Suhrkamp) 1984. S.168–200.
- Alcantara, Maria Beatriz de:** "Fernando Pessoa e o momento futurista de Álvaro de Campos". Brasilia (Thesaurus) 1985.
- Arbaizar, Philippe:** "Fernando Pessoa: poète pluriel". Paris (La Différence) 1985.
- Centeno, Yvette:** "Fernando Pessoa. O amor, a morte, a iniciação. Lissabon (A regra do jogo) 1985.
- Centeno, Yvette:** "Fernando Pessoa e a filosofia hermética". Lissabon (Presença) 1985.
- Monteiro, Adolfo Casais:** "A poesia de Fernando Pessoa". Lissabon (Imprensa Nacional) 1985.
- Güntert, Georges:** "Das Gedicht 'Der Tabakladen'. Eine Analyse". In: Fernando Pessoa – Algebra der Geheimnisse. Zürich (Ammann) 1986. S.159–180.

- Gusmão, Manuel:** "O poema impossível. O 'Fausto' de Pessoa". Lissabon (Caminho) 1986.
- Lourenço, Eduardo:** "Fernando, rei da nossa Baviera". Lissabon (Imprensa Nacional) 1986.
- Finazzi-Agrò, Ettore:** "O alibi infinito. O projeto e a prática na poesia de Fernando Pessoa". Lissabon (Imprensa Nacional) 1987.
- Gil, José:** "Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações". Lissabon (Relógio d'Água) 1987. Frz. Übersetzung: "Fernando Pessoa ou la métaphysique des sensations". Paris (Différence) 1988.
- Castro, Ernesto M.:** "Pessoa, metade de nada". Lissabon (Livros Horizonte) 1988.
- Centeno, Yvette:** "Fernando Pessoa. Os trezentos e outros ensaios". Lissabon (Presença) 1988.
- Crespo, Ángel:** "Estudos sobre Fernando Pessoa". Lissabon (Teorema) 1988.
- Cruz, Anne J.:** "Masked Rhetoric: Contextuality in Fernando Pessoa's Poems". In: Romance Notes. 22. 1988. S.55–60.
- Martinho, Fernando:** "Pessoa e os surrealistas". Lissabon (Hiena) 1988.
- Dirscherl, Klaus:** "Pessoas problematischer Futurismus. Álvaro de Campos zwischen Sensibilität und Intertextualität". In: Görres-Gesellschaft (Hg.): Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte. 19. 1989. S.150–161.
- Irmen, Friedrich:** "Versmaß, Versrhythmus und Reim bei Fernando Pessoa als Übersetzungsproblem". In: Görres-Gesellschaft (Hg.): Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte. 19. 1989. S.172–186.
- Kreutzer, Winfried:** "Bernard Soares und das 'Livro do Desassossego'. Eine vorläufige Bilanz". In: Görres-Gesellschaft (Hg.): Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte. 19. 1989. S.127–137.
- Siepmann, Helmut:** "Fernando Pessoa und die Tradition des literarischen Zitats". In: Görres-Gesellschaft (Hg.): Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte. 19. 1989. S.164–171.
- Simões, João Gaspar:** "Fernando Pessoa – retrato-memória". Lissabon (Faculdade de Filosofia, Seccão de Lisboa) 1989.
- Centeno, Yvette:** "O pensamento esotérico em Fernando Pessoa". Lissabon (Publicações Culturais Engranagem) 1990.
- Cirurgião, António:** "O 'Olhar esfíngico' da Mensagem de Pessoa". Lissabon (Edição de Cultura Portuguesa) 1990.
- Crespo, Ángel:** "A vida plural de Fernando Pessoa". Amadora (Bertrand) 1990. Dt. Übersetzung: "Fernando Pessoa. Das vielfältige Leben", Zürich (Ammann) 1996. Frankfurt /M. (Fischer) 1998. (Fischer Taschenbuch 13967).
- Garcez, Maria H.:** "O tabuleiro antigo: Uma leitura de Ricardo Reis". São Paulo (Edusp) 1990.
- Diogo, Américo A.:** "Literatura e heteronomia. Sobre Fernando Pessoa". Pontevedra (Irmandades da Fala da Galizia e Portugal) 1992.

- Hamm, Peter:** "Der Wille zur Ohnmacht". München (Hanser) 1992.
- Tabucchi, Antonio:** "Wer war Fernando Pessoa?". München (Hanser) 1992.
- Gama, Rinaldo:** "O guardador de signos: Caeiro em Pessoa". São Paulo (Perspectiva) 1995.
- Steinmetz, Martin:** "Fernando Pessoa und Gottfried Benn. Eine vergleichende Studie zur Identitätsproblematik in der Dichtung des 20. Jahrhunderts". Frankfurt /M. (Lang) 1995.
- Bréchon, Robert:** "Étrange étranger. Une biographie de Fernando Pessoa". Paris (Bourgeois) 1996.
- Saraiva, Arnaldo:** "Fernando Pessoa: poeta-tradutor de poetas". Porto (Lello) 1996.
- Baltrusch, Burghard:** "Bewußtsein und Erzählungen der Moderne im Werk Fernando Pessoa". Bonn (Romanistischer Verlag) 1997.
- Daros, Philippe:** "Poètes du Spleen. Leopardi, Baudelaire, Pessoa". Paris (Champion) 1997.
- Lancastre, Maria João de:** "Fernando Pessoa. Iconographie". Paris (Hazan) 1997.
- Didier, Béatrice:** "Poétiques du néant". Paris (Sedes) 1998.
- Monteiro, George:** "The Presence of Pessoa". Lexington (Kentucky University Press) 1998.
- Sadlier, Darlene J.:** "An Introduction to Fernando Pessoa. Modernism and the paradoxes of authorship". Gainesville (University of Florida Press) 1998.
- Monteiro, George:** "Fernando Pessoa and Nineteenth-century Anglo-American Literature". Lexington (Kentucky University Press) 2000.

Alle Rechte vorbehalten. © edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG und Munzinger-Archiv GmbH, Ravensburg

Originalquelle: Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur, Stand: 01.06.2003

Quellenangabe: Eintrag "Fernando Pessoa" aus Munzinger Online/KLFG – Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur
URL: <https://online.munzinger.de/document/18000000521>
(abgerufen von Verbund der Öffentlichen Bibliotheken Berlins am 10.10.2024)