

ESTUDOS SOBRE CULTURA E LITERATURA PORTUGUESA E ALEMÃ

Acções Integradas Luso-Alemãs

Coimbra - Würzburg

Coordenação de Ludwig Scheidl

MINERVA

Coimbra

Die Faszination des Engels Anmerkungen zur Rilke-Rezeption in Portugal*

Maria António Ferreira Hörster
(Universidade de Coimbra)

Ich bin mir nicht sicher, ob man sagen kann, daß Rilke der deutsche Schriftsteller war, der den größten Einfluß auf die portugiesische Literatur des 20. Jahrhunderts ausübte, aber ich neige zu der Annahme, daß dies so ist. Erstaunlicherweise hat der ebenso eindruckliche wie facettenreiche Rezeptionsprozeß relativ spät begonnen, wobei wir das Jahr 1942 als das wichtigste verzeichnen können. In diesem Jahr hat der Germanist aus Coimbra Paulo Quintela einen Band mit Rilke-Übersetzungen unter dem unpräntentösen Titel *Poemas* herausgegeben. Rilke war zu diesem Zeitpunkt natürlich kein Unbekannter mehr, vor allem infolge der französischen Übersetzungen. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* zum Beispiel wurden sofort nach Erscheinen der Übersetzung von Maurice Betz im Jahr 1926 bei uns gelesen, und dasselbe gilt für die *Briefe an einen jungen Dichter*, deren französische Version 1937 herauskam. Ein weiteres wichtiges Moment der Verbreitung der Lyrik Rilkes in Portugal war der Gedichtband *Poésie*, den Maurice Betz 1938 übersetzte. Schließlich hatte Paulo Quintela selbst in der Zeitschrift *Revista de Portugal* zwischen 1938 und 1940 schon einiges veröffentlicht:

1. die Übersetzung von 21 Gedichten Rilkes (aus: *Advent, Frühe Gedichte, Das Buch der Bilder, Das Stunden-Buch*)
2. die Übersetzung der ersten Duineser Elegie
3. eine Version der "Fünf Gesänge. August 1914".

Aber es besteht kein Zweifel daran, daß die *Poemas* einen Wendepunkt markieren, stellen sie doch für viele portugiesische Autoren eingeständenermaßen den ersten Kontakt mit der Lyrik Rilkes dar ⁽¹⁾. Davon abgesehen verdient Quintelas Sammlung aus dem Jahr 1942 besondere Aufmerksamkeit auch durch die Tatsache, daß der von Anfang an geplante Folgebund *Poemas II* erst 1967 herauskommen sollte, wobei

in dem Zeitraum zwischen der Publikation des ersten und des zweiten Bandes allein der kurze episch-lyrische Text *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (*A balada do amor e da morte do alferes Cristóvão Rilke*; 1943), die *Briefe an einen jungen Dichter* (*Cartas a um [jovem] poeta*; 1946), der Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (*Os cadernos de Malte Laurids Brigge*; 1955) und einige wenige vereinzelte Gedichte, unter ihnen einige der *Duineser Elegien* (II-VI), in Portugal übersetzt werden ⁽²⁾.

Unter diesen Umständen liegt es auf der Hand, daß das durch die *Poemas* verbreitete Rilke-Bild über lange Zeit dominierte und darüber hinaus vor allem für jene jungen Autoren prägend war, die in der zweiten Hälfte der 40er und in den 50er Jahren an die Öffentlichkeit traten und sich als Lyriker profilierten. Welches aber ist nun das Rilke-Bild, das dieser Band vermittelt?

Quintela erklärt im Vorwort, daß er bei seiner Auswahl zwei verschiedene Kriterien berücksichtigt habe: ein dokumentarisch-wissenschaftliches und ein künstlerisch-ästhetisches. Ausgehend vom dokumentarischen Kriterium und weil er im Grunde eine weitere Verbreitung des rilkeschen Werks im Sinne hatte, folgte er einem chronologischen Ordnungsprinzip. Er beschränkte sich also in dieser ersten Phase auf Rilkes Produktion bis zu den *Neuen Gedichten*, und dokumentierte damit nur die erste und zweite Schaffensperioden des Dichters. Seine Auswahl kann, bis zur Anzahl der Gedichte, als ausgewogen und repräsentativ bezeichnet werden, selbst wenn einige Präferenzen des Übersetzers zu bemerken sind: Sie beziehen sich vor allem auf *Das Stunden-Buch* und die *Neuen Gedichte*. Diese letzte Sammlung nimmt einen besonderen Stellenwert im Rahmen der *Poemas* ein, wobei verschiedene Faktoren dazu beitragen: auf der einen Seite das von Quintela verfaßte Vorwort [S.]9-16[, dem zu entnehmen ist, daß Rilkes Werk einem letzten Höhepunkt entgegenreift. Da die *Poemas* mit den *Neuen Gedichten* enden, gewinnt der Leser den Eindruck, daß diese letzte Phase die vollkommenste sei. Auf der anderen Seite stellt Quintela den ganzen Band unter das Epigraph jener berühmten Verse aus dem "Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth", die den Dichter mit einem Steinmetz vergleichen:

O alter Fluch der Dichter,
Die sich beklagen, wo sie sagen sollten,
Die immer urteilen über ihr Gefühl
Statt es zu bilden; die noch immer meinen,
Was traurig ist in ihnen oder froh,
Das wüßten sie und dürftens im Gedicht
Bedauern oder rühmen. Wie die Kranken

Gebrauchen sie die Sprache voller Wehleid,
Um zu beschreiben, wo es ihnen wehtut,
Statt hart sich in die Worte zu verwandeln,
Wie sich der Steinmetz einer Kathedrale
Verbissen umsetzt in des Steines Gleichmut.⁽³⁾

Damit legt Quintela den Schwerpunkt auf die Phase des “objektiven Sagens”, d. h. eben auf die *Neuen Gedichte*. Zu diesen beiden Aspekten kommt weiterhin, daß der Band mit mehreren Bildern illustriert ist, von denen zwei den Engel der Kathedrale von Chartres zeigen, jenen Engel mit der Sonnenuhr, der Rilke zu dem Sonett “L’Ange du Méridien” inspirierte:

L’Ange du Méridien
Chartres

Im Sturm, der um die starke Kathedrale
wie ein Verneiner stürzt der denkt und denkt,
fühlt man sich zärtlicher mit einem Male
von deinem Lächeln zu dir hingelenkt:

lächelnder Engel, führende Figur,
mit einem Mund, gemacht aus hundert Munden:
gewahrst du gar nicht, wie dir unsre Stunden
ableiten von der vollen Sonnenuhr,

auf der des Tages ganze Zahl zugleich,
gleich wirklich, steht in tiefem Gleichgewichte,
als wären alle Stunden reif und reich.

Was weißt du, Steinerner, von unserm Sein?
und hältst du mit noch seligerm Gesichte
vielleicht die Tafel in die Nacht hinein? ⁽⁴⁾

Sei es nun durch die Konzeption der *Poemas*, sei es die besondere Beschaffenheit des literarischen Milieus, das Rilke aufnehmen sollte, sei es auch der stark appellative Charakter des Rilke-Textes in seiner subtilen Abstimmung des Konkreten mit dem Abstrakten, des Gesagten und Nichtgesagten – und die drei Aspekte wirkten mit Sicherheit zusammen –, dieses Gedicht sollte dasjenige werden, das das meiste Interesse auf sich zog und eine große Anzahl von literarischen Repliken anregte. Lesen wir nun die portugiesische Fassung von Paulo Quintela:

L'Ange du Méridien
Chartres

No vento que assalta a forte catedral
como um negador a meditar,
sentimo-nos atraídos para ti de repente
mais ternamente pelo teu sorriso:

Anjo a sorrir, ó figura sensível,
com uma boca feita de cem bocas:
não vês então como as nossas horas
te deslizam do quadrante solar

sobre que estão todas as do dia ao mesmo tempo,
igualmente reais, em equilíbrio fundo,
como se todas fossem maduras e ricas?

Anjo de pedra, que sabes tu do nosso ser?
e não seguras tu, com face mais ditosa
ainda, talvez, o teu quadrante à noite? ⁽⁵⁾

Diese Komposition der *Neuen Gedichte* sollte zu einem Stimulus bzw. zu einer Herausforderung für zahlreiche portugiesische Lyriker werden. Im folgenden eine kleine Auswahl hierzu:

a) *Miguel Torga: "O Quadrante"*

Ein Rezeptionsfall, den ich persönlich sehr interessant finde, ist der des Dichters Miguel Torga (1907-1995). Geboren in Trás-os-Montes, einer sehr armen Provinz im äußersten Nordosten unseres Landes, entstammt Miguel Torga einer bescheidenen Familie aus bäuerlichen Verhältnissen. Nach einem abenteuerlichen Leben, das eine Zeit der Emigration nach Brasilien einschloß, studierte er in Coimbra Medizin. Dort ließ er sich auch nach Abschluß des Studiums als Arzt nieder. Torga war einer der wichtigsten Mitarbeiter der berühmten, im Jahr 1927 gegründeten, Zeitschrift *presença*. Als enger Freund Paulo Quintelas und dessen vertrauter Gefährte in jener Zeit, in der Quintela seine ersten Rilke-Übersetzungen in der Zeitschrift *Revista de Portugal* veröffentlichte, war Torga, wie er mir selbst in einem Interview sagte, einer der ersten, die in Portugal diese Verse Rilkes lasen. Torga selbst war als Mensch und Schriftsteller extrem individualistisch, ein Rebell, auf seine Freiheit pochend, und der Berufung des inspirierten Dichters treu. Er ist ein im Portugiesischen zutiefst verwurzelter Dichter,

der auf das Rufen der Erde und auf die uralten Stimmen der nationalen lyrischen Tradition hört, weswegen es nicht verwundert, daß es kaum explizite Zeugnisse der Rilke-Lektüre in seinem Werk zu finden sind.⁽⁶⁾

Torga war einer Poesie des Menschen und der Erde verpflichtet, und so entdeckte und beschrieb er in Allegorien oder Symbolen oft die Beziehungen zwischen beiden. Bildlichkeit und Sprache leben von den Erfahrungen der ländlichen Welt (man denke z. B. an *Bichos*; in deutscher Übersetzung: *Tiere*) und Torgas Werke gehen auch häufig auf Figuren und Paradigmen der Bibel und der klassischen Mythologie zurück, in deren Licht er seine eigene Existenz deutet. Hiob, Antäus, Ikarus, Prometheus sind einige seiner wichtigsten Referenzpunkte. Als Dichter entwickelt und perfektioniert er mit jedem Text die kurze, geschlossene Komposition, die oftmals in einem Aphorismus oder einer Sentenz endet. Mit einer so ausgeprägten und dem deutschen Autor so deutlich entgegengesetzten Persönlichkeit stellt sich der Dialog zwischen beiden Dichtern besonders interessant dar. Er eröffnet sich mit dem folgenden Gedicht, dem Torga die bezeichnende Anmerkung "Chartres, 6 de Outubro" beigibt:

O Quadrante

Nas mãos do anjo, o mostrador das obras
Humanas
Continua a medir a eternidade
Da nossa transitória duração...
Divino e tolerante,
O coração,
Que por debaixo da sagrada lousa
Palpita,
Com infinita
Paciência
E compaixão,
Deixa-nos avaliar, como podemos,
A sombra que fazemos
No chão... ⁽⁷⁾

Das Gedicht, das in den fünften Band des *Diário* aufgenommen ist, gibt sich auf den ersten Blick keineswegs als Zeugnis einer Rilke-Rezeption zu erkennen. Tatsächlich gibt es keine explizite Referenzen an Rilke. Zieht man in Betracht, daß Torga mit dem Übersetzer der Rilke-Gedichte eng befreundet war, und daß Torga die *Poemas* kannte, kann der Text jedoch als unmittelbare Replik auf "L'Ange du Méridien" verstanden werden, eine Vermutung, die die Textanalyse nur bestätigt. In der Tat sind beide Gedichte um zwei zentrale Bilder konstruiert: den Engel und die Sonnenuhr.

Engel und Sonnenuhr sind in beiden Texten wörtlich präsent (“Engel”, “Sonnenuhr”, “Tafel”; “quadrante”, “anjo”, “mostrador”, “lousa”) und das lyrische Subjekt tritt mit ihnen ausdrücklich in Beziehung. Grundlegend in einem wie im anderen Gedicht ist die Spannung zwischen zwei Perspektiven der Zeit: Ewigkeit (“eternidade”) und Vergänglichkeit (“transitória duração”). Das Gedicht Rilkes entwickelt sich, nachdem es in der ersten Strophe einen dramatischen Rahmen aufbaut und die Annäherung des lyrischen Subjekts an die Skulptur psychologisch rechtfertigt, als eine einzige an den Engel gerichtete Interpellation, die sich in eine Reihe von Fragen vervielfacht. Die Skulptur wiederum ist mit ihrem enigmatischen Lächeln als ein transzendentes Wesen gestaltet, nicht in der Lage, zu unserem menschlichen Sein vorzudringen, und vielleicht doch, im Gegensatz dazu, mit einem Wissen begabt, das dem unseren weit überlegen ist. Die Sonnenuhr, die in ihrem Gleichmut alle Stunden gleich mißt, schreibt sich einerseits als Symbol der Ewigkeit oder einer kosmischen Dauer ein, indem sie den Unterschied zu unserer psychischen, ruckartig verlaufenden, unregelmäßigen und vom Bewußtsein der Endlichkeit bestimmten Zeit. In der Schlußfrage erscheint dann die Möglichkeit, daß der Engel uns die seismäßige Einheit von Tag und Nacht, von Leben und Tod, zu lesen gibt. Damit befinden wir uns mitten in einem zentralen Thema des rilkeschen Werkes.

Lassen Sie uns nun das portugiesische Gedicht anschauen. Vor derselben Statue – und die kurze Anmerkung, die das Gedicht begleitet, zeigt, daß der Autor es anläßlich eines Besuchs in Chartres schrieb – nimmt Torga eine ganz andere, bereits im Titel angekündigte, Perspektive ein. Der Dichter konzentriert seine Aufmerksamkeit auf die Sonnenuhr und verweist die Figur des Engels auf den zweiten Platz, wodurch diese als bloße “Halterung” erscheint. Im zweiten Moment kommt dann das Bild eines Herzens in den Vordergrund, ausgestattet mit göttlichen Attributen und zwar einer menschlich gewordenen Göttlichkeit, die in Formulierungen wie “divino e tolerante”/ O coração (...) palpita/ Com infinita/ Paciência/ E compaixão). Im Zusammenhang des *Diário* erscheint dieses Herz als Enigma (sicherlich ist uns mit dem Begriff “Chartres” eine Spur vorgezeichnet, die allerdings nicht ausreicht, um es ganz zu dechiffrieren). Aber Torgas Gedicht ist leichter zu interpretieren und öffnet sich erst einem breiteren Verständnis, wenn wir auf den rilkeschen Intertext und die Reproduktionen der Statue von Chartres, die die portugiesische Übersetzung begleiten, zurückgreifen: Aus der Perspektive des Betrachters leicht auf die rechte Seite gerückt, erscheint das Zentrum der Sonnenuhr exakt über der Stelle, wo das Herz des Engels sein müßte, sofern er eines hätte... Während Rilkes steinerner Engel trotz seiner Transzendenz menschliche Züge aufweist (“lächelnder Engel, fühlende Figur”; meine Unterstreichung),

verliert Torgas Engel, in chiastischer Beziehung zu ihm, nicht die göttlichen Züge, ist aber in der spezifischen Vision Torgas durch eine allumfassende Menschlichkeit bereichert. Hybride Figuren also, in dem einen wie im anderen Gedicht, nehmen diese Engel die Rolle des Mittlers zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen ein.

Aber weitere Unterschiede zeichnen sich ab. Indem sowohl der appellative Gestus wie auch die fragende Haltung des lyrischen Subjekts von Torga beiseite gelassen werden, erscheint alles Genannte bei ihm in der dritten Person im Dienste der Beschreibung und der Interpretation des Sinnes der Plastik. Damit steht das Zifferblatt, das Torga mit einem zu lösenden Orakel vergleicht – “lousa sagrada” – (und die Wahl des Wortes “lousa”, “Schiefer”, signalisiert den transmontanischen Ursprung des Dichters), dem, der es interpretiert, bereit, und jederman liest in ihm die Wahrheit, die er für die seine erachtet. Und hier nun greift die dichterische Persönlichkeit Torgas entschieden ein. Telurisch und prometheisch gesteht Torga allein dem Menschen die Fähigkeit zu, über das eigene, menschliche Werk zu urteilen, womit er ihn in die gleichzeitige Rolle des Gerichteten und des Richters hebt. Auch hier befinden wir uns in einem zentralen Thema im Werk des Autors. Desinteressiert an jedweder metaphysischen Spekulation, wie sie Rilke eigen ist, setzt Torga ihm, Rilke, eine Poesie des Menschen entgegen, eines Menschen, der zwar durch das bebende Verlangen nach Ewigkeit gezeichnet ist, der trotzdem die Erde als sein Reich gewählt hat: “A sombra que fazemos/ no chão...”. Das heißt, an dem Schatten, den wir auf den Boden werfen, lesen wir unser Maß ab und die besondere Großmütigkeit dieses Engels liegt eben darin, daß er uns erlaubt, über uns selbst zu richten.

Torgas prononcierte Persönlichkeit ließ keineswegs eine identifikatorische Rezeption erwarten. Der beste Beweis für die Anerkennung, die Torga Rilkes Werk zollt, liegt gerade im Wettstreit, dem er nicht widerstehen konnte und wollte und der sich in dieser Replik ostentativ niederschlägt.

b) António Quadros: “Ode ao Anjo de Coimbra”

Das zweite Gedicht, über das ich sprechen werde, hat im Verhältnis zum ersten zwei Nachteile: es ist nicht so kurz und es ist auch nicht so gut, aber es zeigt eine ganz andere Perspektive in der Rezeption, die ebenfalls sehr aufschlußreich ist. Dieses Gedicht fand ich auf den Seiten einer Kulturzeitschrift konservativ-nationalistischer Richtung, mit dem Titel *Itinerário*, die zwischen 1965 und 1969 in Coimbra erschien:

Ode ao Anjo de Coimbra

Altas, altas asas, recolhidas,
Um dúbio sorriso, uma expressão
De alegria serena, talvez de ironia,
Talvez ainda de êxtase ou paixão,
Não sei,
A própria face do enigma, como a esfinge,
Não sei, que o tempo,
Corruptor do símbolo e da pedra
Altera ou finge
A palavra dita e silenciada.

Diogo-Pires... Moço te esculpiu,
(...)

Escândalo o teu olhar de paz,
Escândalo ontem e hoje a tua beleza intemporal,
Escândalo o não pareceres Portugal
Na aparência angélica que nos dás.
Olhamos-te, nós, os impacientes,
Olhamos-te, os saudosos, angustiados,
Porque tarda a hora de o sonho se cumprir,
Porque em nossa volta, descontentes,
Só vemos sonhos frustrados,
Seres dilacerados,
O campo de Alcácer Quibir,
Ainda e sempre,
Orgulho e corrupção,
Coragem e miséria,
As guitarras, a traição,
A pátria dividida,
A pressa, a inteligência transviada,
El-Rei Dom Sebastião,
O seu fracasso, a sua ilusão,
A morrer ainda, devagar,
Por esse país fora
(...)

Mas altas, altas asas recolhidas,
A própria face do enigma, como a esfinge,
Assim Diogo Pires te viu
E para o amanhã que é hoje te esculpiu...
(...)

Apostou que o povo da aventura
(...)
Cedo ou tarde criaria
O quinto império do amor,
O quinto império do espírito universal,
Senhor
Da fraternidade enfim,
Da justiça e liberdade
Fundadas na verdade
Que a inquieta razão demanda
Como nau de descoberta rumando ao horizonte
Na aliança do leme e do mistério.
Ninguém morre na saudade e na memória,
O tempo que flui não é um grande cemitério
Onde jaz sepultada toda a história.
A beleza do Anjo de Coimbra
É o que resta
Da gesta.
A sua paz, o seu sorriso,
É o ser português, inteiro e puro
Voltado para o futuro.

Ó Portugal,
Teu ser no mundo é divisão,
Teu ser em Deus é união,
Mas o enigma do teu mito em acto
Descobre-se no anjo que é o teu retrato. ⁽⁸⁾

Bekannt vor allem als Denker und Essayist, hinterließ António Quadros (1923-1993) ein umfangreiches Werk im Bereich der Philosophie, der Literaturkritik und der Literaturgeschichte. Sein Name ist eng verbunden mit jener philosophischen Richtung, die unter dem Namen “Filosofia Portuguesa” bekannt wurde. Geschichte, Kultur und Literatur Portugals waren ihm wichtigste Forschungsgebiete.⁽⁹⁾ A. Quadros verpflichtete sich der Erforschung und Herausgabe der Werke Fernando Pessuas, mit signifikantem Schwerpunkt auf dem Buch *Mensagem*, das, wie allgemein bekannt, ebenfalls eine Reflexion über Figuren, Ereignisse und über den letzten Sinn unserer Geschichte einschließt. Aber A. Quadros war auch Dichter und Autor von lyrischen und fiktionalen Werken, und es ist im Rahmen unseres Anliegens interessant festzustellen, daß es schon 1952, in der Zeit, in der er seinen zweiten Gedichtband *Viagem desconhecida* veröffentlichte, einen Kritiker gab, der ihn als Rilke-Epigonon bezeichnete. Ohne mich von der Frage nach dem Epigonentum leiten zu lassen, dafür

aber mit Blick auf die literarische Rezeption, konnte ich feststellen, daß die ersten beiden Gedichtbände von A. Quadros, *Além da noite* (1949) und *Viagem desconhecida* tatsächlich von einer interessierten Rilke-Lektüre zeugen. Das Gedicht "Ode ao Anjo de Coimbra" ist aber viel später als diese zwei Bände entstanden. Es datiert auf das Jahr 1966, und vielleicht sollte man, um mögliche Dimensionen dieses Rezeptionsakts zu verstehen, daran erinnern, daß in dieser Zeit die ersten gewichtigen Signale auftauchten, die den Zusammenbruch des portugiesischen Kolonialreichs ankündigten. Auch spürt man – und diese Erfahrung ist noch punktuell auf einige Regionen des Landes beschränkt – wie das kapitalistische Denken beginnt, die sozialen Strukturen und das Verhalten der Individuen zu durchdringen. Die Studenten-Bewegung ist ein äußeres und sichtbares Zeichen einer breiten, politischen und sozialen Malaise. In einer Zeit des Umbruchs, in der alte und neue Werte kollidieren, nimmt A. Quadros Stellung, und es will etwas bedeuten, wenn dieser Rilke-Leser ausgerechnet eine Engel-Statue zum Anlaß nimmt.

A. Quadros' Gedicht weist bedeutende Parallelen zu Rilkes "L'Ange du Méridien" auf. Auch hier wendet sich das lyrische Subjekt direkt an die Figur eines Engels, dem gleichfalls ein symbolisches Objekt beigegeben ist. Allerdings handelt es sich in diesem Fall um das Werk eines portugiesischen Bildhauers, Diogo Pires Moço (ca. 1470-1536), das sich im Museum Machado de Castro in Coimbra befindet.

Auch in diesem Text findet man eine Reihe von beschreibenden Elementen vor, die der Dechiffrierung der Skulptur dienen. So wie bei Rilke und bei Torga organisiert sich A. Quadros' Gedicht in der Entgegensetzung von "du" und "wir". Auch hier bildet die Kategorie der Zeit das Zentrum der Entgegensetzung und gliedert den Text: Während der Statue die Zeitlosigkeit ("tua beleza intemporal") zugeordnet ist, lebt die Gruppe, die durch das Pronomen "nós" erfaßt wird, in den Turbulenzen der historischen Zeit ("Olhamos-te, nós, os impacientes, / Olhamos-te, os saudosos, angustiados"). Schließlich wird der Engel auch hier im Rekurs auf die uns bereits bekannten Motive des Lächelns, der Stille und der rätselhaften Sphinxhaftigkeit angerufen ("Um dúbio sorriso, uma expressão/ De alegria serena, talvez de ironia, /Talvez ainda de êxtase ou paixão/ Não sei./ A própria face do enigma, como a esfinge").

Trotz dieser gemeinsamen Elemente schlägt der Text eine ganz andere Richtung als das Gedicht Rilkes ein und trägt dem Interesse des Philosophen, Dichters und Essayisten António Quadros Rechnung. So repräsentiert das "wir" die Portugiesen, die ihre Gegenwart als eine Zeit der Niedergeschlagenheit, der Orientierungslosigkeit und der Korruption erleben. Der von Diogo Pires Moço skulptierte Engel, der keine Sonnenuhr sondern das portugiesische Wappenschild (escudo com quas) auf

einer Weltkugel (esfera armilar) vor sich trägt, stellt das portugiesische Wesensreine (“o ser português, inteiro e puro”) dar. Das Rätselhafte seines Ausdrucks ist das Ergebnis der Wirkung der Zeit auf den Stein. Den Portugiesen der Gegenwart obliegt es nun, die Botschaft dieses Engels zu enthüllen und die verlorene Größe des portugiesischen Reiches in seiner ideellen Dimension wieder aufleben zu lassen.

Mit der Dechiffrierung einer steinernen Engelsfigur wird der in der portugiesischen Kultur so weittragender Mythos des “Sebastianismo” und des “Quinto Império”⁽¹⁰⁾, der im 20. Jahrhundert vor allem durch Fernando Pessoa aktualisiert wurde, wachgerufen. So kann der Text von A. Quadros seinen Raum in einer einzigartigen Konvergenz der Intertexte von Rilke und Pessoa, das heißt der *Neuen Gedichte* und der *Mensagem*, konstruieren.

c) Nuno Júdice: “Exegese”

Ich möchte nun ein schönes Gedicht von Nuno Júdice (geboren 1949) vorstellen, dessen metatextueller Charakter sich bereits in der Mehrdeutigkeit des Titels – “Exegese” – zeigt. Es ist kein leichtes Gedicht, aber ich glaube, daß seine Lektüre besonders für diejenigen interessant wird, die in der deutschen Kultur der Gegenwart zu Hause sind:

Exegese

As águias assustam-se com o voo do anjo,
o que abandonou o poema de Rilke e desceu à terra
sujando as asas no lodo da inspiração. Bebo
com esse anjo – o álcool puro das celebrações profanas,
baixas – e levo-o até à ponte de onde se avista
o infinito. Ele ri-se: “Conheço a eternidade!” E uma lágrima
hipócrita mancha-lhe o rosto. “É do frio”, diz – des-
culpando-se, devagar, com um sorriso baço
de quem viu tudo.
– Não esqueças o outro lado, digo-lhe, e descreve
aos habitantes do ócio a paisagem de ouro e púrpura
que os deuses habitam.
Ele bate as asas, ainda, tentando um voo
ridículo; e cai de encontro aos pilares, vomitando
a luz amarela do crepúsculo.⁽¹¹⁾

Der Engel dieses Gedichts, der jedweder Kontextualisierung oder topographischer Angabe wie zum Beispiel der einfachen Notiz “Chartres” entbehrt, wird als der, “der Rilkes Gedicht verließ” (“o que abandonou o

poema de Rilke”), identifiziert. Der Rückgriff auf den bestimmten Artikel mit anaphorischem Wert impliziert ein unmittelbares Erkennen durch den Leser. Einige seiner zu Topoi gewordenen Merkmale – wie das Lächeln, sein Wissen um das hier und das Jenseits, seine Vertrautheit mit der Ewigkeit, seine Funktion als Mittler – stellen eine klare Beziehung zum Engel der Sonnenuhr her.

Auch hier tritt das lyrische “Ich” in den Dialog mit dem Engel. Anstelle eines eindirektionalen Gesprächs jedoch, das von der Immanenz zur Transzendenz schreitet, wohnen wir einer Veränderung der Rollen bei, die mit den neuen Positionen der Figuren im Raum korreliert. Der Engel hat, aus nicht sofort offenkundigen Gründen, das Gedicht Rilkes und den Status, den er dort innehatte, verlassen und ist nun auf die Erde hinabgestiegen. Sei es nun aus Neugierde auf das, was hier geschieht, sei es zum simplen Zeitvertreib, sei es infolge irgendeiner Verbannung (man erinnere sich an das biblische Motiv des gefallenen Engels) oder sei es sogar in der Erfüllung einer ihm zugewiesenen Mission, – der Engel verläßt den Himmel und findet sich nun in einer ihm fremden Umgebung. Über das biblische Motiv des gefallenen oder das symbolistische Motiv des exilierten Engels als Bild des Dichters hinaus sind hier die Berührungspunkte mit einem anderem Intertext von Interesse: Wim Wenders’ Film *Der Himmel über Berlin*, in dem einer der beiden Engel, die über Berlin fliegen, das Leben eines Sterblichen probt, und dabei die kleinen alltäglichen Vergnügen entdeckt, wie z. B.: das Vergnügen, eben einen Kaffee zu trinken – draußen im Kalten und an einem Würstchen-Stand –, die Freude daran, die Hand eines Freundes zu drücken oder eine Frau zu lieben, die Lust, ein Risiko einzugehen, und so das Leben in der Vergänglichkeit zu lernen.⁽¹²⁾ Bei der ersten Lektüre von “Exegese” boten sich mir als einprägsame Bezüge zu dem Film, den ich kurz vorher gesehen hatte, das Bild der Adler an, ebenso wie das Bild der Brücke, die Referenz an die Kälte, an den Schlamm und vor allem die Szene der Verbrüderung zwischen dem Engel und dem lyrischen “Ich”. Nuno Júdice hat mir später bestätigt, daß mein Eindruck, es handele sich hier um eine Konvergenz des Rilkegedichts mit dem Film von Wenders, zutrifft.⁽¹³⁾

Die Neubesetzung des Raums durch den Engel schlägt sich in Nuno Júdice’s Gedicht nicht allein im Verhalten der Figur sondern auch im Rollentausch von Engel und lyrischem “Ich” nieder. Beim Hintüberschreiten in die Welt der Zeit übernimmt der Engel konsequent auch die Bewegung und tauscht so sein hieratisches Wesen gegen Beweglichkeit. Unerfahren und unbeholfen in der neuen Umgebung, sind ihm Züge des Grotesken eigen. Die Adler erschrecken vor ihm und er selbst versucht am Ende, nach einer Szene der “profanen Zelebrierungen mit reinem Alkohol”, einen vor den Augen der Menschen “lächerlichen Flug”. Auch sein Lächeln ist

kein sibyllinisches mehr, keines der Rätselhaftigkeit mehr, das, Weishaftigkeit versprechend, schweigt. Eine schwatzhafte Figur haben wir hier, die Trivialitäten von sich gibt, die scheinheilige Tränen trocknet, wenn sie über die Ewigkeit spricht, und dumme Ausreden macht.

Kenner des Terrains, wird nun das lyrische "Ich" zum Cicerone des Hier und sogar des Jenseits. Und das lyrische "Ich" ist es auch, das sich mit einer – zynischen ? nostalgischen ? – Gebärde dem völligen Vergessen des Jenseits durch den Engel widersetzt. Indem es den Engel an das Jenseits und an seine Rolle als Mittler erinnert, scheint es ihm eine Aufgabe zuzuweisen oder vielleicht nur die Möglichkeit zuzusprechen, sich die Zeit auf irgendeine Weise zu vertreiben. Auch hier zeigt sich das Bild des Engels als eines des Verfalls. Eine herbe Ironie trifft hier sowohl den Autor des Gedichts als auch uns, seine Leser: Als Cicerone des Jenseits kann der Engel nun niemanden mehr unterhalten als die "habitantes do ócio" – die "Bewohner der Welt des Müßiggangs". Das Gedicht von Nuno Júdice wird damit zu mehr als einer einfachen Replik auf Rilkes Gedicht. Es stellt die Exegese einer Epoche und eines literarischen Moments dar, unserer Zeit, Endzeit, Zeit der Ent-Täuschungen, in der aber auch die Erinnerung an vergangene Illusionen wachbleibt, Illusionen, die nostalgisch oder bloß als Gegenstände eines sinnentleerten Erinnerungsrituals vergegenwärtigt werden. Die Dämmerung in Gold und Purpur z. B., Topos der Lyrik der Jahrhundertwende, erscheint auch in diesem Text als Palimpsest. Nur hier beziehen sich die Farben nicht mehr auf das berückende Schauspiel des Sonnenuntergangs, sondern eben auf das Erbrechen des Engels. Die Intertextualität des Gedichtes von Nuno Júdice beschränkt sich also nicht allein auf Rilkes "L'Ange du Méridien" ⁽¹⁴⁾ und auf Wenders' *Der Himmel über Berlin*, einen Film, der sich selbst betont metarilkeanisch gibt. Die Intertextualität bezieht sich weit darüber hinausgehend auf die gesamte Tradition der lyrischen Moderne.

Die in diesem Beitrag vorgestellte literarische Reihe – "L'Ange du Méridien", "O Quadrante", "Ode ao Anjo de Coimbra", "Exegese" – bestätigt einmal mehr den stark appellativen Charakter des rilkeschen Gedichtes. Es ist interessant festzustellen, wie die Eigenart eines jeden der portugiesischen Autoren so stark die literarischen Repliken aus vier Jahrzehnten bestimmt. Indem jeder Text Elemente auswählt, different Betonungen setzt, die Teile in neuen Formen zusammenfügt oder bestimmte Züge der rilkeschen Figur ausbaut, stehen wir vor Gedichten, die in ihren Formen und Intentionen substantiell voneinander verschieden sind. Doch keines von ihnen konnte auf das Lächeln des Engels der Kathedrale von Chartres verzichten.

- (*) Für die Übersetzung großer Teile dieses Textes ins Deutsche sowie für die abschließende Gesamtdurchsicht bin ich meiner Kollegin Henrike Schön zu großem Dank verpflichtet.
- (1) Unter denjenigen, die Rilke zum erstenmal in den Übersetzungen von P. Quintela lasen, sind Miguel Torga, David Mourão-Ferreira, Joel Serrão, Fernando Guimarães, Vítor Matos e Sá, Albano Nogueira zu nennen.
 - (2) Mit Ausnahme der *Cartas a um [jovem] poeta*, deren portugiesische Version der Schriftstellerin Fernanda de Castro zu verdanken ist, und einiger weiterer Gedichte, wurden die genannten Werke alle von Paulo Quintela übersetzt.
 - (3) R. M. Rilke, *Poemas*. Prefácio, selecção e tradução de Paulo Quintela, Coimbra. Publicação do Instituto Alemão da Universidade de Coimbra, 1942, S. 3.
 - (4) R. M. Rilke, *Sämtliche Werke*, Bd. I, hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth-Sieber Rilke. Besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt a. M., Insel-Verlag, 1962, S. 497.
 - (5) R. M. Rilke, *Poemas*, ed. cit., S. 176.
 - (6) In Torgas Tagebüchern kommt der Name Rilkes ein paarmal vor, meistens als Inbegriff des Poetischen und antonomasisch als Synonym für "Dichter" verwendet. Vgl. z. B. M. Torga, *Diário I*, 5^a ed. revista, Coimbra, 1967 (1.^a ed. 1941), S. 111; *Diário II*, 3^a ed. revista, Coimbra, 1960 (1.^a ed. 1943), S. 106-109. Einige Jahre später äußert Torga sein grundsätzliches Mißtrauen jeder Art von "Artes poéticas" gegenüber, zu denen er die *Briefe an einen jungen Dichter* zählt. Vgl. *Diário IV*, 2^a ed. revista, Coimbra, 1953 (1.^a ed. 1949), S. 176-177.
 - (7) Miguel Torga, *Diário V*, 2^a ed. revista, Coimbra, 1955 (1.^a ed. 1951), S. 154.
 - (8) A. Quadros, "Ode ao Anjo de Coimbra", in *Itinerário*. Revista de Actualidade Cultural, n^o 6, Junho-Julho de 1966, S. 14-15.
 - (9) Einige Titel genügen, um seine Interessen zu zeigen: *O espírito da cultura portuguesa* (1967), *A teoria da história em Portugal* (1967-1968), *Portugal entre ontem e amanhã* (1976), *A arte de continuar português* (1978), *Ó Portugal, Ser profundo* (1980), *Fernando Pessoa – Vida, personalidade e génio* (1977), *Portugal, razão e mistério* (1986-1989).
 - (10) Dieser Mythos geht auf den in der Schlacht von Alcácer-Quibir 1578 gefallenen portugiesischen König D. Sebastião zurück. Sein Tod hinterließ ein verwaistes Königreich und führte ab 1580 3^{ur} Personalunion Portugals mit Spanien und dem entsprechenden Verfall der portugiesischen Macht. Im einfachen Volk ebenso wie in den gebildeten Schichten entstand die Idee einer Rückkehr des Königs D. Sebastião, der das "Quinto Império" errichten und Portugals verlorene Größe wiederherstellen würde.
 - (11) "Poemas inéditos de Nuno Júdice", in *JL*, de 17 de Outubro de 1989, S. 13.
 - (12) Zu diesem Film vgl. die Dokumentation *Der Himmel über Berlin*. Ein Filmbuch von Wim Wenders und Peter Handke. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1992.
 - (13) Mein hauptsächlichlicher Zweifel lag darin begründet, daß zur Zeit der

Veröffentlichung des Gedichts im *JL* der Film in Portugal nur im Rahmen von Aufführungen des Goethe-Instituts gezeigt worden war. Nuno Júdice hatte, wie er mir sagte, den Film schon vorher im Ausland gesehen. Für diese Informationen von Nuno Júdice möchte ich mich an dieser Stelle bedanken.

- (14) Wie in den oben analysierten Gedichten weisen bestimmte formale Mittel, wie z. B. der ostentative Gebrauch des Enjambements, auf Rilkes Vorbild hin.

ÍNDICE

Ao Leitor	6
Zum Geleit	7
Prefácio	8
Vorwort des Herausgebers	9

I PARTE

Estudos sobre Literatura e Cultura Portuguesa:
Luís de Camões. Oliveira Martins.

A imagem de Portugal na obra de Reinhold Schneider

Hugo Laitenberger (Universidade de Würzburg): <i>Os Lusíadas</i> na História da Literatura Portuguesa de Frederico Bouterwek (1805).....	13
Wilhelm Storck: Tema e cronologia d' <i>Os Lusíadas</i>	27
Tema e herói d' <i>Os Lusíadas</i> : as ideias dos românticos alemães e a sua recepção no século XX.....	43
Winfried Kreutzer (Universidade de Würzburg) Oliveira Martins e o pensamento alemão de sua época	65
A República romana vista por Oliveira Martins e Theodor Mommsen: paralelismos e diferenças, influências e atualizações	91
A História romana em Mommsen e Oliveira Martins - dois estilos	111
Albert Fuss (Universidade de Würzburg) Camões visto por Reinhold Schneider	137
Portugal visto por Reinhold Schneider. Interpretação de <i>Portugal</i> . <i>Ein Reisetagebuch</i>	155
A Espanha vista por Reinhold Schneider	169

II PARTE

A imagem da Alemanha em Portugal e a recepção
do pensamento e da literatura alemães nos séculos 19 e 20

Ludwig Scheidl (Universidade de Coimbra) Eine Untersuchung des Deutsch-Portugiesischen Ideenaustausches in Teófilo Bragas <i>Visão dos Tempos. Epopeia da Humanidade</i>	187
António Sérgio: der Essayist und Literaturkritiker	197
Die politische Bildung von António Sérgio. Der Pazifismus und die sozio-ökonomische Geschichtsschreibung	215

Maria Manuela Gouveia Delille (Universidade de Coimbra)	
Deutschlandbilder in den literarischen Zeitungen und Zeitschriften der Generation von Coimbra (1858/59-1865/66).....	227
Polemische Anfänge des <transzendenten Realismus> Kafkas im portugiesischen literarischen Milieu der 40er Jahre	245
Maria Teresa Delgado Mingocho (Universidade de Coimbra)	
Thomas Mann in portugiesischen Zeitschriften der 30er und 40er Jahre	267
Maria António Ferreira Hörster (Universidade de Coimbra)	
Die Faszinatiobn des Engels. Anmerkungen zur Rilke-Rezeption in Portugal	281