

ihre Bedeutungen *nur* im umgekehrten Verhältnis zu seiner ursprünglichen Identität stehen. Die literarische Darstellung der Stadt bildet somit keinen Kern, um den herum die narrative Identität an Substanz gewinnt. Budapest spiegelt insofern eine Dialektik zwischen Vertrautheit und Fremdheit wider und ermöglicht dem Protagonisten seine Selbstgestaltung. Es ist jedoch zu betonen, dass es sich bei dem dialektischen Prozess um die vollständige Zerstörung der Identität handelt, da sie nach wie vor ein narratives Konstrukt ist und notwendigerweise der Zeit inhärent ist (vgl. 1.4.2). Eine Ablösung von der Vergangenheit ist demnach nicht möglich, selbst wenn keine Identifikationen zum früheren Selbst mehr vorliegen.

Die Dialektik fungiert somit als ein zugrundeliegender Prozess, der die komplette Handlung steuert. Beide Städte interagieren auf subjektiver Ebene miteinander, wobei Gegenwart und Vergangenheit sich gegenseitig beeinflussen. Die Stadtdarstellung steht demnach mit der Subjektivität in engem Zusammenhang, da sowohl Stadt und Individuum im Laufe des Romans transformiert werden. Der Widerspruch, der als Leitmotiv des Werkes gilt, führt dazu, dass die Grenzen der Fiktion überschritten bzw. aufgelöst werden, wie im Folgenden näher erläutert wird.

6.3 Metafiktion und Subjektivität(en)

Wie bereits angesprochen, spielt die Entgegensetzung eine wesentliche Rolle zur Umgestaltung der Identität des Protagonisten, der in Budapest zu Zsoze Kósta wird und dort Fuß fasst. Diese Entwicklung seiner narrativen Identität entspricht einem dialektischen Prozess, der seine Wahrnehmungen sowohl in Rio de Janeiro als auch in Budapest umfasst. Die daraus resultierende Dynamik entfaltet sich darüber hinaus auf metafiktionale Weise, indem das Reale mithilfe eines umstrittenen Spiels von Autorenidentitäten umgedacht wird. Laut dem portugiesischen Schriftsteller und Nobelpreisträger José Saramago geht diese narrative Entfaltung über die narrativen Grenzen bis hin zur Welt der Leserschaft hinaus und lässt sich darstellen als

ein Prozess aufeinanderfolgender Wiederholungen, die, wenn sie die Universen und die Literaturen nicht modifizieren, zweifelsohne Autoren und Büchern entspringen. Das Unruhigste ist allerdings das unausgesetzte Schwindelgefühl, das den Leser überfällt, welcher in jedem Augenblick wissen wird, wo er »war«, doch in jedem Augenblick auch nicht weiß, wo er »ist«. Ohne dies offensichtlich zu beabsichtigen, drückt jede Seite des Romans eine »philosophische« Interpellation und eine »ontologische« Provokation aus: Was ist schließlich die Realität? Was und wer bin ich schließlich in dem, was mir als Realität vorgegaukelt wurde? Ein Buch existiert, wird aufhören zu existieren, und wird erneut existieren. Eine Person schrieb, eine andere unterschrieb, wenn das Buch verschwunden ist, dann sind diese Personen auch verschwunden? Und wenn beide verschwunden sind, dann vollständig oder teilweise? Wenn jemand überlebt hat, hat er in diesem oder in anderem Universum überlebt? Wer werde ich denn

sein, wenn ich aufgrund meines Überlebens nicht mehr bin, wer ich war? (Saramago 2003: o.S.)⁸¹

Die Kritik des renommierten Schriftstellers legt nahe, dass die Selbstgestaltung des Protagonisten sich nicht nach dem letzten Kapitel abschließt, sondern die Handlung offenlässt, indem die Grenzen der Fiktion infrage gestellt werden. Die Sprache steht demnach im Mittelpunkt der Handlung und beherrscht sie, wenn sie über die Grenzen der Wirklichkeit und der Literatur nachdenkt. Diese Selbstreflexion der Literatur führt zu einer Umdeutung der Handlung, deren Abschluss zugleich nicht mehr als solcher betrachtet wird und das inszenierte Identitätsspiel noch weiter fragmentiert.

Es handelt sich in diesem Sinne um ein Spiel von subjektiven Bedeutungen, Spiegelbildern und Simulakren, die die literarische Performanz transformieren und die Selbst- und Fremdwahrnehmungen destabilisieren. Der brasilianische Schriftsteller Luís Fernando Veríssimo betont in seiner Rezension, dass die empirische Wirklichkeit in den Hintergrund gedrängt wird und die Literatur ihre eigenen Gesetze befolgt:

Ghostwriter ist derjenige, der die Bücher der Anderen schreibt, doch jeder Schriftsteller ist ein Gespenst. Er hat die Fähigkeit, durch Wände zu gehen, sogar die des Schädels, und ins Leben einzudringen und jedermanns Gedanken zu offenbaren, wenn er möchte. Genau wie ein Gespenst, hängt der Schriftsteller nicht von der Wirklichkeit ab. Er flaniert durch die Realität und ignoriert ihre Regeln. Statt vom Sauerstoff lebt er von den Worten. Mit ihnen kann er die Zeit mit den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit und der Logik der Lebenden kontrollieren. Die Sprache ist seine einzige Realität, das Ektoplasma, in dem er seine Realität konstruiert. (Veríssimo 2003: o.S., Herv. i.O.)⁸²

Weil er in den Schatten lebt, ist Costa/Kósta gewohnt, seinen Kunden einen Ausdruck ihrer persönlichen Erzählungen zu verleihen, indem er sich ihre Identitäten aneignet und sie im Rahmen seiner eigenen Subjektivität zum Ausdruck bringt. Da die Anonymität die unerlässliche Bedingung seines Berufs ist, kritisiert die Hauptfigur »diese[] neue[] Klasse von renommierten Ghostwritern, die Zeitschriften brachten sogar Fotos

81 »um processo de repetições sucessivas que, se não chegam a ser de universos nem de literaturas, sem dúvida o serão, inquietantemente, de autores e de livros. O mais desassossegador, porém, é a sensação de vertigem contínua que se apoderará do leitor, que em cada momento saberá onde »estava«, mas que em cada momento não sabe onde »está«. Sem parecer pretendê-lo, cada página do romance expressa uma interpelação »filosófica« e uma provocação »ontológica«: que é, afinal, a realidade? O que e quem sou eu, afinal, nisso que me ensinaram a chamar realidade? um livro existe, deixará de existir, existirá outra vez. Uma pessoa escreveu, outra assinou, se o livro desapareceu, também desapareceram ambas? E se desapareceram, desapareceram de todo ou em parte? Se alguém sobreviveu, sobreviveu neste ou noutro universo? Quem serei eu, se tendo sobrevivido não sou já quem era?»

82 »*Ghost-writer* é quem escreve os livros dos outros, mas todo escritor é fantasma. Ele tem o poder de atravessar paredes, inclusive as do crânio, e invadir a vida e revelar os pensamentos de quem quiser, quando quiser. Como um fantasma, o escritor não depende da realidade. Flana pela realidade, ignorando todos os seus limites. Em vez de oxigênio, vive de palavras. Com elas pode mexer com o tempo, com as leis da probabilidade e com a lógica dos vivos. A linguagem é sua única realidade, ou o ectoplasma em que constrói a sua realidade.«

von ihnen, Arm in Arm mit großen Frauen.« (B 125)⁸³ Insofern steht es ihm außer Frage, im Rampenlicht zu stehen, doch aufgrund der Veröffentlichung des (ungarischen) Romans *Budapest*, der von Kriskas Ex-Mann, dem geheimnisvollen ungarischen Ghostwriter Herrn... geschrieben wurde, werden die Scheinwerfer auf Kósta gerichtet. Die Rollen werden dementsprechend getauscht: Kósta, der für die anderen schrieb und sich als wirklicher Autor identifizierte, ist nun der Autor eines Buches, das er in der Tat nicht geschrieben hat.

Der schillernde Einband, ich verstand nicht die Farbe des Einbands, der Titel Budapest, ich verstand den aufgedruckten Namen Zsoze Kósta nicht, ich hatte dieses Buch nicht geschrieben. Ich wusste nicht, was da vor sich ging, die Leute um mich herum, ich hatte damit nichts zu tun. Ich wollte das Buch zurückgeben, wusste aber nicht, wem, ich hatte es von Lantos, Lorant & Budai erhalten, und dann wurde ich blind. Die Scheinwerfer blendeten mich, es war die Duna Televízió, ich verstand diese Duna Televízió nicht, ich musste da raus, die Türen des Zolls hatten sich hinter mir geschlossen. Ich blickte auf die Schilder des Flughafens, und hinter der Glasscheibe sahen Leute zu mir, winkten mir mit Büchern in schillerndem Einband. (B 199)⁸⁴

Anders als Kaspar Krabbe, der Costa beauftragte, *Der Frauenschreiber* zu verfassen, wird Kósta die Autorschaft von *Budapest* ungewollt zugeordnet. In diesem Augenblick kommt eine weitere Identitätskrise zum Vorschein. Herr... zwingt Kósta, auf seine Anonymität bei der Veröffentlichung seiner Autobiografie zu verzichten. Obwohl der Ghostwriter Herr... akkurat und nahezu gottähnlich (vgl. Miller 2009: 135) Costas/Kóstas Selbstbestimmung erzählt, erhält das Buch den Status einer Autobiografie erst, wenn Kósta sich mit der Handlung und der inszenierten Entwicklung identifiziert. In dieser Hinsicht identifiziert sich Kósta nicht mit der Darstellung seines Selbstbildes, sondern mit der seines Fremdbildes. Infolgedessen bezeichnet das Verhältnis zwischen Selbst- und Fremdingszenierung den letzten und ungelösten Widerspruch: Die Darstellung seines Fremdbildes wird mit *Budapest* manipulativ zu einem ihm auferlegten Scheinbild, das zum Status seines Selbstbildes proklamiert wird. Laut Nitrini (2008: 198) wird so ein metafiktionaler Prozess ins Leben gerufen, »eine Umkehrung, die gemeinhin beim Spiegelbild der klassischen Prozedur der *mise en abyme* operiert: statt, dass der reale Roman den fiktionalen Roman umfasst, umfasst der fiktionale Roman das Reale.«⁸⁵

83 »nova classe de ghost-writers renomados, [que] saíam até em fotos nas revistas, de braços com mulheres altas« (B 104)

84 »A capa furta-cor, eu não entendia a cor daquela capa, o título Budapest, eu não entendia o nome Zsoze Kósta ali impresso, eu não tinha escrito aquele livro. Eu não sabia o que estava acontecendo, aquela gente à minha volta, eu não tinha nada a ver com aquilo. Eu queria devolver o livro, mas não sabia a quem, eu o recebera de Lantos, Lorant & Budai e fiquei cego. Os refletores me ofuscaram, era a Duna Televízió, eu não entendia aquela Duna Televízió, eu precisava sair dali, atrás de mim as portas da alfândega se fecharam. Eu olhava os letreiros do aeroporto, e através do vidro umas pessoas me olhavam, me acenavam com livros de capa furta-cor.« (B 167)

85 »um movimento inverso ao que se opera comumente na relação especular própria do procedimento clássico da *mise-en-abyme* [sic!]: em vez de o romance real conter o romance fictício, o romance fictício contém o real.«

Insofern verschränken sich das Reale und das Fiktionale und stellen die Grenzen der Performanz und Kósta's umgestaltete Identität in Budapest infrage. Wie bereits erwähnt, stützt sich das Identifikationsverhältnis des Erzählers auf Vandas und Kriskas Wiedererkennung: Die erste erkennt ihren Ehemann nicht als den Autor von *Der Frauenschreiber*, wobei die zweite ihn erst nach Kocsis Ferenc's Eingeständnis, nicht der echte Autor von *Geheime Terzette* zu sein, (fälschlicherweise) wiedererkennt:

In diesem leeren Augenblick teilte ich ihr mit einer Stimme mit, die nicht meine war: Das Buch [*Der Frauenschreiber*] habe ich geschrieben. (B 134)⁸⁶

Ich habe das Buch [*Budapest*] nicht geschrieben, wollte ich sagen, doch die Stimme kam nicht aus meinem Mund heraus [...]. (B 202)⁸⁷

Während Costa im brasilianischen Kontext Vanda verrät, er habe Krabbes Identität einen Ausdruck zugeschrieben, ist Kósta derjenige, dessen Identität von der Arbeit eines anderen Ghostwriters zum Ausdruck gebracht wird. Weil Kósta nun im Mittelpunkt steht und keinen Zuflucht in den Schatten seines Berufs mehr finden kann, nimmt er wahr, dass seine Identität zur Entstehung verschiedener Fremdbilder führt, die nicht mehr seiner eigenen Selbstwahrnehmung, sondern den Erwartungen und den Wahrnehmungen der Anderen über ihn entsprechen:

Ich habe mein Buch nicht selbst geschrieben, korrigierte ich ihn, woraufhin die Menge vor Lachen brüllte. Es war kein Witz, doch als solcher wurde der Satz am nächsten Tag mit Foto auf dem Titelblatt des Magyar Hírlap veröffentlicht, und Lantos, Lorant & Budai riefen an, um mir mitzuteilen, die Buchhandlungen hätten die erste Auflage restlos verkauft. Einfache Bürger hielten mich auf der Straße an, um sich ihr Exemplar signieren zu lassen, und ich schrieb mit halb tauber Hand für mich fremde Widmungen. In der Presse erschienen fast täglich fremde Artikel mit meinem Namen. Ich wurde im Parlament empfangen, speiste im Palast des Erzbischofs zu Abend, die Universität von Pécs verlieh mir einen Dokortitel, für den ich mich mit einer schwülstigen Rede bedankte, die auf mir unerklärliche Weise in meine Tasche geraten war. Meine Schritte wurden gemächlich, ich ging, wohin man mich führte, ich wusste schon, was mich erwartete, es war, als würde mein Buch weitergeschrieben. Bei Vorträgen versuchte ich noch, aus dem Stegreif zu sprechen, hin und wieder hatte ich einen Geistesblitz, aber meine Leser kannten sie schon alle. Ich ersann absonderliche Wörter, sprach Sätze von hinten nach vorn, flocht unvermittelt ein verdammt noch mal ein, doch kaum hatte ich den Mund aufgemacht, kam mir im Publikum schon irgendein Exhibitionist zuvor. Es war zum Auswaschen, richtig traurig, ich hätte mitten in der Stadt die Hosen herunterlassen können, kein Mensch wäre überrascht gewesen. (B 203-204)⁸⁸

86 »Naquele instante oco, com uma voz que não era a minha, lhe comuniquei: o autor do livro sou eu.« (B 112)

87 »O autor do meu livro não sou eu, queria lhe dizer, mas a voz não me saía da boca [...]« (B 170)

88 »O autor do meu livro não sou eu, emendei, levando a multidão às gargalhadas. Não era uma piada, mas como tal foi publicado o dito no dia seguinte, com foto na capa do Magyar Hírlap, e Lantos, Lorant & Budai me telefonaram para dizer que a primeira edição se esgotara nas livrarias. Populares me paravam na rua, me solicitavam o autógrafo em seus exemplares, e com mão dormente

Genau so wie Álvaro, Costas Geschäftspartner, jüngere Autoren angestellt hatte, um Costas Stil zu reproduzieren, befindet sich Kósta in einem Kontext, in dem seine Worte wieder einmal zugunsten des Marktes reproduziert werden. Obschon Costa/Kósta die Anonymität als Zuflucht für die zwanglose Entwicklung seiner Subjektivität präferiert, steht er nun im Mittelpunkt der Gesellschaft des Spektakels (vgl. Debord 1978), in der Vanda und Kaspar Krabbe sich befinden wollten. Außerdem ist es zu unterstreichen, dass die Differenzen zwischen Krabbe und Kósta sich in Gemeinsamkeiten verwandeln, die letztendlich zum metafikionalen Schwindelgefühl des Romans beitragen.

Kósta übernimmt also die Position, die Krabbe einst übernahm, als der Deutsche die Exemplare von *Der Frauenschreiber* signierte: »Er revanchierte sich mit einem Exemplar seines, um nicht zu sagen meines Buchs, und signierte es sogleich mit riesigen, steifen Lettern: Für Sr. José Costa diese anspruchslosen Seiten, herzlich, K.K.« (B 110)⁸⁹ Darüber hinaus lässt die Veröffentlichung von *Der Frauenschreiber* Costa erfahren, dass Vanda indirekt sein großes Schreibtalent anerkennt, aber ihn nicht wiedererkennt. Diese Situation verschärft sich, als Costa den Verdacht hatte, der Deutsche hätte eine sexuelle Begegnung mit seiner Frau gehabt, die fast der Beziehung ähnelt, die Kósta mit der Ex-Frau seines ungarischen Ghostwriters Herrn... aufgebaut hatte. Zudem lässt sich noch eine Gemeinsamkeit zwischen Krabbe und Kósta ermitteln, und zwar in Hinsicht auf den Inhalt beider Werke: Während Krabbe Hamburg verließ, in Brasilien Fuß fasste und die Sprache durch Teresa erlernte, verlässt Costa Brasilien und begibt sich nach Budapest, wo Kriska ihm Ungarisch beibringt. Das Ende von *Der Frauenschreiber* ähnelt fast⁹⁰ einem Plagiat⁹¹ und schlägt somit eine Brücke zwischen beiden Werken und den Autoren von »ein[em] Buch mit weichem senfgelben Einband« (B 93)⁹²: Krabbe, der Nicht-Autor von *Der Frauenschreiber*, und Kósta, der Nicht-Autor von *Budapest*. Ein Vergleich zwischen beiden Büchern verdeutlicht dies:

eu escrevia dedicatórias que me pareciam estranhas. Estranhos artigos com meu nome apareciam na imprensa quase todo dia. Fui recebido no Parlamento, jantei no Palácio do Arcebispo, na Universidade de Pécs me concederam um título de doutor, que agradeci com um discurso empolado, surgido em meu bolso não sei como. Meus passos se tornavam vagarosos, eu ia aonde me conduziam, eu já sabia o que me esperava, era como se meu livro continuasse a ser escrito. Em palestras, ainda tentava falar de improviso, tinha um ou outro lampejo de espírito, mas meus leitores já os conheciam todos. Eu ideava palavras estrambóticas, frases de trás para diante, um puta que o pariu sem mais nem menos, mas nem bem abria a boca, e na plateia algum exibicionista se me antecipava. Era um enfado, era muito triste, eu poderia baixar as calças no centro da cidade, ninguém se surpreenderia.« (B 170-171)

89 »Retribuiu-me com um exemplar de seu, para não dizer meu livro, que autografou no ato, com letras garrafais e firmes: ao Sr. José Costa, estes despretensiosos escritos, cordialmente, K.K.« (B 92)

90 Im brasilianischen Original gibt es eine kleine Veränderung bei der Verwendung von Konjunktionen (>de quem«/»cujo«), wohingegen beide Passagen der deutschen Übersetzung vollständig gleich sind.

91 Siehe dazu im Vergleich Bacchinis (2016) Analyse zur Thematik des Plagiats, die sich nicht auf die Ebene der Erzählung beschränkt, sondern auch im Wechselspiel zwischen Ähnlichkeiten und Unterschieden zwischen *Budapest* und Italo Calvinos *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* zum Ausdruck kommt.

92 »um livro de capa-mole, cor de mostarda« (B 79)

Also sprach Kaspar Krabbe: Und die geliebte Frau, deren Milch ich schon gesaugt hatte, ließ mich von dem Wasser trinken, in dem sie ihre Bluse gewaschen hatte. Er schlug das Buch zu. Und verstummte, wohl wissend, dass ein einziges überflüssiges Wort, von seinem unsensiblen Geist hervorgebracht, Josés Ehefrau erstarren und sich verhärten lassen konnte, so wie sie vielleicht auch die Berührung seiner glatten Haut als eklig empfinden würde. Wie von Sinnen stürzte sich Kaspar Krabbe, ohne sich zu entkleiden, auf die Frau, legte sie L-förmig auf das L-förmige Sofa und besaß sie in dieser Form. (B 103-104)⁹³

Liebe Kriska, fragte ich, weißt du, dass ich einzig für dich nächtelang an diesem Buch gearbeitet habe, das nun endet? Ich weiß nicht, was sie dachte, denn sie schloss die Augen, aber mit dem Kopf antwortete sie ja. Und die geliebte Frau, deren Milch ich schon gesaugt hatte, ließ mich von dem Wasser trinken, in dem sie ihre Bluse gewaschen hatte. (B 207)⁹⁴

Die letzte obige Passage porträtiert Kósta und Kriska im Bett: Er liest ihr den Roman *Budapest* vor, der genau wie der Roman, den das Lesepublikum in den Händen hat, anfängt: »Es müsste verboten sein, sich über jemanden lustig zu machen, der sich in einer Fremdsprache versucht.« (B 5)⁹⁵ Diese Lektüre initiiert sich erneut am Ende des Romans und bildet somit einen unabschließbaren Zyklus der *mise en abyme*, die zur Verschmelzung der Fiktion mit der Realität führt:

Und [Kriska] bat mich, ihr das Buch vorzulesen. Wie bitte? Das Buch. Ich hatte nicht die Absicht, ein Buch vorzulesen, das nicht von mir stammte, solch eine Demütigung wollte ich mir nicht antun. [...] Sie legte mir bloß das Buch auf den Schoß und blieb stocksteif liegen. Ich nahm es in die Hand, die Seiten fielen schon heraus, ich verstand nicht, warum ich ein Geschwätz vorlesen sollte, das sie schon über dreihundertmal gelesen hatte. In einem literarischen Werk muss es doch Nuancen geben, sagte Kriska, die nur in der Stimme des Autors erkennbar werden. Ungewollt gab sie mir das Stichwort, um ihr nachdrücklich klar zu machen, dass ich nicht der Verfasser eines Buches sein konnte, auf dessen Einband mein name stand. [...] Für sie war es sehr schmeichelhaft, dass ein derart mit Preisen überhäufte Autor, den der hoch verehrte Buzanszky Zoltán als den letzten Puristen der ungarischen Literatur bezeichnete, der unkultivierte Typ war, dem sie die Anfänge der Sprache beigebracht hatte. Also setzte ich die Brille auf, öffnete das Buch und begann: Es müsste verboten sein, sich über jemanden lustig zu machen, der sich... Langsam, Kósta, langsamer, und die ersten Seiten brachte ich nur mühsam hinter mich. Ich verhedderte mich in den Satzzeichen, geriet mitten im

93 »Então Kaspar Krabbe falou: e a mulher amada, cujo leite eu já sorvera, me fez beber da água com que havia lavado sua blusa. E fechou o livro. E silenciou, ciente de que qualquer palavra a mais, oriunda de sua mente bruta, poderia gelar e endurecer a esposa de José, como talvez repugnasse a ela o contato de sua pele escorregadia. Posseio, Kaspar Krabbe saltou sobre a mulher sem se despir, deitou-a em L no sofá em L e dessa forma a possuiu.« (B 87)

94 »Querida Kriska, perguntei, sabes que somente por ti noites a fio concebi o livro que ora se encerra? Não sei o que ela pensou, porque fechou os olhos, mas com a cabeça fez que sim. E a mulher amada, de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado sua blusa.« (B 174)

95 »Devia ser proibido debochar de quem se aventura em língua estrangeira.« (B 5)

Satz außer Atem, es war, als läse ich einen Text, den ich selbst geschrieben hatte, doch mit verstellten Wörtern. Als läse ich aus einem Parallelleben zu meinem vor, und für eine Person, parallel zu mir, in der ersten Person zu sprechen hatte zur Folge, dass ich stotterte. Aber nachdem ich gelernt hatte, zu dem Ich des Buchs auf Distanz zu gehen, las ich fließend. (B 205-206)⁹⁶

In Anbetracht der Nicht-Anerkennung von Kósta als der Nicht-Autor von *Budapest* wird seine Identitätskrise hervorgehoben, die erst überwunden wird, wenn der Leser Kósta sich von der Erzählerfigur Kósta distanziert. Ähnlich wie ein Doppelgänger spaltet sich seine Identität in zwei und weist auf die sprachlichen Gemeinsamkeiten hin. Doch eine Verschmelzung der entzweiten Identität ist nicht ganz erfolgreich, denn die Identifikation, die er mit dieser Trennung beabsichtigt, ist nichts anderes als seine Art und Weise, Kriska nicht zu verraten, er sei nicht der echte Autor von *Budapest*, damit seine Beziehung zu ihr nicht in die Brüche so geht, wie es mit Vanda passiert ist. Insofern fingiert der Leser Kósta zugunsten seiner Beziehung zu Kriska, sich selbst mit der Erzählerfigur zu identifizieren, was fast ironischerweise zur Bestätigung führt, dass seine wahrgenommene Identität niemals ein Spiegelbild von sich selbst sein wird, sondern eine fremde Selbstdarstellung.

Die *mise en abyme* stellt die Grenzen der literarischen Performanz infrage und trägt zu einem Schwindelgefühl bei, das das Lesepublikum, das an der Handlung unmittelbar mittels des Identifikationsspiels teilnimmt, zu spüren bekommt. Indem Kósta als der Autor eines Buches, das er nicht geschrieben hat, identifiziert wird, steht er dem ungarischen Buch *Budapest* gegenüber, das anscheinend dasselbe Buch des extrafikionalen Lesepublikums ist. Dennoch trägt *Budapeste* nicht nur den Status einer Übersetzung, sondern vor allem die Autorschaft von Chico Buarque, dessen Namen auf dem Einband vorzufinden ist. Seine Einbettung in dieses Identitäts- und Simulakrenspiel ist allerdings kurios, da Chico Buarque damit zum entgegengesetzten Element von Zsoze Kósta wird. Auf der vierten Umschlagseite des brasilianischen Romans⁹⁷, die einem

96 »E [Kriska] me pediu que lesse o livro. Como? O livro. Eu não leria um livro que não era meu, não me sujeitaria a tamanha humilhação. [...] Apenas pousou o livro em meu colo e se deixou ficar inerte na cama. Tomei-o, suas folhas se soltavam em minhas mãos, eu não entendia porque precisaria ler um palavrório que ela já lera mais de trezentas vezes. Porém numa obra literária deve haver nuances, disse Kriska, que só se percebem pela voz do autor. Sem querer ela me dava a deixa para lhe comunicar, de modo peremptório, que não poderia ser eu o autor de um livro que trouxesse meu nome na capa. [...] Era para ela muito lisonjeiro que um autor tão premiado, tido pelo venerando Buzanszky Zoltán como o último purista das letras húngaras, fosse este tipo selvagem que ela iniciara no idioma. Então coloquei meus óculos, abri o livro e comecei: Devia ser proibido debochar de quem se aventura... Devagar, Kósta, mais devagar, e as primeiras páginas foram duras de vencer. Eu me atrapalhava com a pontuação, perdia o fôlego no meio das frases, era como ler um texto que eu tivesse mesmo escrito, porém com as palavras deslocadas. Era como ler uma vida paralela à minha, e ao falar na primeira pessoa, por um personagem paralelo a mim, eu gaguejava. Mas depois que aprendi a tomar distância do eu do livro, minha leitura fluiu.« (B 172-173)

97 Die deutsche Ausgabe verwendet wiederum diese grafische Strategie des brasilianischen Originals nicht, sondern stellt stattdessen einen grafischen Vergleich an, indem auf dem Einband ein Foto von Rio de Janeiro (samt dem Buchtitel *Budapest*) mit einem von Budapest auf der vierten Umschlagseite kontrastiert wird.

Spiegelbild ähnelt, wird Kósta die Autorschaft zugeschrieben und der Titel ins Ungarische übersetzt. Darüber hinaus handelt es sich anscheinend um das Buch »mit weichem senfgelben Einband« (B 93), das vom Ghostwriter Herrn... geschrieben wurde:

Abb. 2: Einband des brasilianischen Originals »Budapeste«



Quelle: Companhia das Letras

Damit intensiviert sich das Identitätsspiel: Ist Chico Buarque der wirkliche Autor von Zsoze Kósta's Buch oder ist Kósta der Autor von Chico Buarques⁹⁸ Buch? Oder Herr...? Es ist zu unterstreichen, dass es nicht klar ist, ob dieser paratextuelle Rückgriff sich aus Chico Buarques kreativem Schreibprozess oder aus einem Eingriff seitens des Verlags ergab. Trotzdem ist die Tatsache von großer Bedeutung, denn das Element leistet zu einer noch höheren Fragmentierung der betroffenen Identitäten einen erheblichen Beitrag und ermöglicht darüber hinaus die Einbettung der Leserschaft, die bei der Lektüre die Rolle von »Komplizen, Schauspielern und/oder Akteuren der real-fiktionalen Ereignisse, die uns von allen Seiten umschließen« (Zonin 2012: 4)⁹⁹. Diana

98 Ein aufschlussreicher und bemerkenswerter Aspekt ist die gleichnamige Verfilmung des Romans (Regie: Walter Carvalho, 2009). Es handelt sich um die Szene am Flughafen, wo Chico Buarque auftritt und auf Ungarisch Kósta um ein Autogramm bittet. Diese Verflechtung zwischen Autoren und Performanzen führt damit zur Intensivierung der metafictionalen Problematik. Allerdings soll die Filmproduktion nicht angesprochen werden, da das vorliegende Kapitel sich lediglich auf das literarische Werk eingrenzt, aber weitere komparatistische Forschungen zwischen dem Roman und dem Film sollen gefördert werden, da sie die Diskussion rund um die Identitätsdarstellung und -gestaltung weiterhin entfalten können.

99 »cúmplices, atores e/ou agentes, dos episódios reais-ficcionais que nos cercam por todos os lados«

Klinger stellt wiederum fest, die Autofiktion bezeichnet einen Subjektivierungsprozess und die Herausbildung einer individuellen Performanz:

Die Autofiktion ist eine Maschine, die Autorenmythen produziert und berichtet, sowohl in den Passagen über die Erlebnisse des Erzählers als auch in den narrativen Augenblicken, in denen der Autor einen Bezug zum Schreiben selbst herstellt, d.h. die Frage nach dem Sprechzeitraum (Was bedeutet Autor sein? Wie verläuft der Schreibprozess? Wer sagt ich?). Anzuerkennen, dass der Inhalt der Autofiktion nicht die Biografie selbst, sondern der Mythos des Autors ist, ermöglicht mir die Annäherung an eine Definition, die für meine Argumentation relevant ist. Was ist der Zusammenhang zwischen dem Mythos mit der Autofiktion? [...] Die Autofiktion beteiligt sich an der Herausbildung des Autorenmythos, einer Figur, die sich in der Schnittstelle zwischen »Lüge« und »Geständnis« befindet. Die Vorstellung des Berichts als Gestaltung der Subjektivität ermöglicht aus einer offenkundigen Ambivalenz bezüglich einer dem Text vorangegangenen Wahrheit [...], die Autofiktion als eine Performanz des Autors aufzufassen. (Klinger 2007: 51)¹⁰⁰

Diese Infragestellung der Autorschaft und das Identitätsspiel auf der metafictionalen Ebene entsprechen Barthes Überlegungen über den Tod des Autors als Instanz, die für das Werk spricht und als Herr der unbestreitbaren Wahrheit eines in sich geschlossenen Systems fungiert (vgl. Barthes 2006). Wie bereits in der Analyse von *Nachtzug nach Lissabon* dargelegt wurde, entspricht der Tod des Autors einer Emanzipation des literarischen Werkes, dessen Bedeutung nicht von einer einzigen Interpretation festgeschrieben ist (vgl. ebd.: 62). Die Interpretation des literarischen Werkes erfolgt vielmehr mittels der Lektüre, bei der der Leser dem Werk seine eigenen subjektiven Bedeutungen zuschreibt und es auf individuelle Weise interpretiert. So versteht Barthes den Tod des Autors als eine Zäsur des literarischen Werkes.

In diesem Zusammenhang veranschaulicht *Budapeste* beispielhaft die Auflösung des vorherigen Paradigmas, denn das Spiegellabyrinth begünstigt die Entfaltung dialektischer Verhältnisse und löst eine unabhängige symbolische Selbstordnung aus. Der Tod des Autors verkündet die Emanzipation des literarischen Werkes (vgl. ebd.: 60–61): Indem dem Werk die Vorstellung einer einzig wahren, monolithischen Interpretation entzogen wird, wird das literarische Werk polyvalent und dynamisch. Daraus ergibt sich eine Vielfalt von individuellen Interpretationen, die die Dynamik der inszenierten Identitätsspiele betont, wie sich beispielhaft in *Budapeste* zeigt. Der Schreibprozess von *Der Frauenschreiber* und *Geheime Terzette* untermauern diese Tatsache, denn beim ersten

100 »A autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor, que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar de fala (O que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu?). Reconhecer que a matéria da autoficção não é a biografia mesma e sim o mito do escritor, me permite chegar próximo da definição que interessa para minha argumentação. Qual a relação do mito com a autoficção? [...] A autoficção participa da criação do mito do escritor, uma figura que se situa no interstício entre a »mentira« e a »confissão«. A noção do relato como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto, permite pensar [...] a autoficção como uma performance do autor.«

Buch entsteht die Handlung erst, wenn Costa sich Kaspar Krabbes narrative Identität aneignet. Aus diesem Grund lässt sich feststellen, dass *Der Frauenschreiber* nicht die Autobiografie des Deutschen ist, sondern vielmehr die Subjektivität des Ghostwriters, der sich den Anderen einverleibt. Was *Geheime Terzette*, Kóstas poetisches Werk, angeht, erfolgt der Schreibprozess lediglich über die Beherrschung der ungarischen Sprache und die radikale Verarbeitung der Fremdheit, mit der er in Budapest konfrontiert war.

Die (Re-)Produktion von Selbst- und Fremdbildern bezeichnet insofern eine Dynamik, die sich Barthes zufolge ausschließlich mithilfe der Teilnahme der Leserschaft verwirklicht, die die Bedeutungen des Werks zu entziffern versucht. Gewissermaßen lässt sich unterstreichen, dass diese Trennung zwischen dem literarischen Werk und dem Autor einen leeren und wesentlich deiktischen Raum ins Leben ruft, auf den die Leser ihre eigenen Bedeutungen und Interpretationen projizieren. In Anbetracht dessen entspricht das Schreiben zum einen dem Ausdruck der Subjektivität des Autors, aber zum anderen ermöglicht es zugleich die Emanzipation des Werkes. Das Schreiben entzieht dem Autor die Herrschaft über das Werk und verwirklicht sich auf der Ebene der Adressaten. Als Beispiel hierfür lässt sich die Distanzierung von Kósta als die Übernahme einer Leserrolle anführen: Kósta kann (selbst wenn er der tatsächliche Autor von *Budapest* wäre) Kriskas Neugier auf die textuellen Nuancen nicht befriedigen, weil er selbst dem Text seine individuellen Bedeutungen zuweist. Schließlich handelt es sich hierbei um eine Maskierung, denn »[s]prachlich gesehen ist der Autor nie mehr als derjenige, der schreibt« (ebd.: 59), sondern ein Leser, der die Handlung interpretiert und dabei den Autor zum Tod verurteilt.

Des Weiteren befasst sich Foucault (2001[1969]) auch mit der Frage der Autorschaft, jedoch aus einer diskursiven Perspektive. Ihm zufolge ist der Autor nichts anderes als der Ausgangspunkt für den Ausdruck eines Werkes, das einer nahezu auratischen Konzeption des literarischen Werkes ähnelt. In *Budapest* ist dieser auratische Ausdruck mit Costas/Kóstas Subjektivität gleichzusetzen, die er auf seine Texte projiziert und aufgrund derer er sich nach An- bzw. Wiedererkennung wünscht. In Anlehnung an Benjamin (1991[1935]) ist die Aura eines Kunstwerks einzigartig und ihre Reproduktion führt lediglich zu ihrem Verschwinden. Diese Reproduktion wird wiederum mithilfe der Sprache vermittelt, was zur Trennung des literarischen Werkes von dem Autor führt. Die Sprache schafft eine narrative Struktur, deren Interpretation notwendigerweise den subjektiven Praktiken des Lesepublikums zugrundeliegt (vgl. Foucault 2001[1969]: 1009–1010). Also ist die Beziehung zwischen dem Autor und dem literarischen Werk Foucault zufolge durch eine im Wesentlichen subjektive Beziehung gekennzeichnet.

Ein von Foucault angesprochener diskursiver Aspekt ist der Name des Autors, der auf eine vorgegebene Existenz zurückgreift und einem Sprachzeichen in struktureller Hinsicht gleichkommt. Die namentliche Autorschaft impliziert dementsprechend ein diskursives Element, das über die Grenzen des literarischen Werks hinausgeht: Der Name des Autors ermöglicht die diskursive Klassifizierung und mithin ihre Kontrolle, Abgrenzung, Selektion und auch Verurteilung (vgl. Foucault 2001[1969]: 1021). Foucault zufolge ist die Autorschaft die Ursache zu ihrer Implosion und Dekonstruktion. Insofern ist der Ausdruck aufgrund der Unfähigkeit, unveränderbar, universal und solide zu bleiben, inhärent mit seiner Überwindung verbunden: »[D]ie Autor-Funktion [wird]

nicht bei allen Diskursen auf eine universelle und konstante Weise ausgeübt« (ebd.: 1016). Costas/Kóstas Individualität wird dementsprechend durch das Schreiben aufgehoben und die textuelle Reproduktion seiner Subjektivität führt zum Verlust der Essenz seiner Individualität: »Das Werk, das die Aufgabe hatte, unsterblich zu machen, hat das Recht erhalten, zu töten, seinen Autor umzubringen. Denken Sie an Flaubert, Proust, Kafka.« (ebd.: 1009) Jeder Fortgang seines Werks repräsentiert somit eine Fragmentierung seiner Subjektivität, weil der Fokus nicht mehr auf sein Selbstbild, sondern auf seine Fremdbilder gerichtet ist:

Zunächst lässt sich sagen, dass das Schreiben sich heute vom Thema des Ausdrucks befreit hat: Es ist nur auf sich selbst bezogen und doch ist es nicht in der Form der Innerlichkeit gefangen: Es fällt mit seiner entfalteten Äußerlichkeit zusammen. Dies bedeutet, dass Schreiben [»écriture«] ein Spiel von Zeichen ist, das sich weniger am bedeuteten Inhalt [»signifié«] als an der Natur des Bedeutenden [»signifiant«] ausrichtet. Dies besagt aber ebenso, dass die Regelmäßigkeit des Schreibens immer wieder von ihren Grenzen her auf die Probe gestellt wird; es überschreitet immer wieder diese Regeln, die es akzeptiert und mit denen es spielt, und kehrt sie um. Das Schreiben entwickelt sich wie ein Spiel, das zwangsläufig seine Regeln überschreitet und so über sie hinaustritt. Im Schreiben geht es nicht um den Ausdruck oder um die Verherrlichung der Geste des Schreibens, es geht nicht darum, ein Sujet einer Sprache anzuheften, es geht um die Öffnung eines Raumes, in dem das schreibende Subjekt unablässig verschwindet. (ebd.: 1008, Hervorhebung des Übersetzers)

Foucault problematisiert das Konzept eines Werkes, aber er liefert keine endgültigen Antworten. Seine Überlegungen fungieren vielmehr als Grundlage für eine philosophische Berücksichtigung der beteiligten Akteure bei dem literarischen Schaffen. Sosehr die Rolle des Autors noch in der öffentlichen Vorstellung als der Inhaber des Schlüssels zu den inszenierten Rätseln fungiert, ist es von grundlegender Bedeutung zu betonen, dass die Rolle des Autors eine interne Architektur des Romans gestaltet, die mittels selbstreferentieller Mechanismen implodiert und dazu beiträgt, dass Budapest »ein Spiegellabyrinth [wird], dessen Lösung nicht in der Handlung liegt, sondern in den Worten, wie etwa bei der Lyrik« (Velooso 2013: o.S.)¹⁰¹.

Selbst in Budapest mit der Anerkennung als wirklicher Autor von *Geheime Terzette* impliziert Kóstas Ist-Zustand keinen Abschluss seiner Selbstbestimmung, sondern vielmehr eine Aufsplitterung seiner Identität aufgrund der unwiderruflichen fremden Bedeutungszuschreibungen. In dieser Hinsicht hört der Autor nie auf zu verschwinden, da die Stimmen, die sich diskursiv im Laufe der Handlung anhäufen und überlagern, die Pluralisierung von Interpretationen darstellen. Daher ist eine vollkommene Umgestaltung der Subjektivität auszuschließen, weil das Individuum – wie Ricoeur (1992: 49) dargelegt hat – seine Vergangenheit nicht auslöschen und seine Fremdbilder nicht kontrollieren kann:

[D]ie [Post-]Moderne ruft einen existenziellen Konflikt ins Leben, eine Konfrontation zwischen Individuum und Gesellschaft, eine oszillierende Konstante zwischen dem

101 »um labirinto de espelhos que afinal se resolve, não na trama, mas nas palavras, como os poemas«

Sein in einem Raum-Zeit-Kontext, und dem Nicht-Sein, wenn diese Kontexte sich als überlegen herausstellen und zum Verschwinden des Selbst führen. (Zonin 2012: 2)¹⁰²

Die Analyse des Romans legt das Beziehungsgeflecht zwischen Stadtraum, Identität und Narration offen und kann somit dem dieser Arbeit zugrundeliegenden Konzept der Literatur flüchtiger Identitäten zugeordnet werden. Im Laufe der Erzählung wandelt sich die Identität von José Costa/Zsoze Kósta sukzessive und zwischen den Standorten Rio de Janeiro und Budapest oszillierend auf kontinuierlich intensivierende Art und Weise. Aus diesem Grund ist Nitrini abschließend zuzustimmen, dass *Budapest* »ein höchst sättigender, selbstreflexiver Roman« ist (Nitrini 2008: 198)¹⁰³, der den Prozess der subjektiven Gestaltung dermaßen radikal vorantreibt, dass die individuelle Performanz eine Ebene jenseits der fiktionalen Welt mit solch einer Ausdruckskraft erreicht, die die Selbstverständlichkeit der empirischen Wirklichkeit und der eigenen Existenz infrage stellt.

102 »Assim, a [pós-]modernidade instala um conflito existencial e um enfrentamento entre indivíduo e sociedade numa constante que oscila entre ser, numa esfera de espaço e tempo, e não-ser, isto quando estas esferas se revelam superiores e tendem ao apagamento do eu.«

103 »um romance saturadamente auto-reflexivo«

