

*Literatur, Realität und kulturelle Globalisierung im Roman Portokyoto von
Pedro Paixão.*

Magisterarbeit zur Erreichung des Grades Magister Artium (M.A.)

am Institut für Romanistik
der Universität Leipzig

eingereicht bei:

Prof. Dr. Alfonso de Toro

von:

Daniel Schmidt

Matrikelnummer: 7523869

Beginn der Bearbeitungszeit: 12. 05. 2003

Abgabe: 07. 11. 2003

Inhaltsverzeichnis:

1.	Vorbemerkungen.....	3
2.	Einleitung	7
2.1.	Hyperrealität, Virtuelle Realität und Globaler Raum.....	7
2.2.	<i>Dritter Raum</i> und Globaler Raum	13
2.3.	Popkultur im Dritten Raum	15
2.4.	„Nuvens à deriva“ – der Untertitel des Romans Metapher der Nicht-Identität des Ich-Erzählers und der Flüchtigkeit der Zeichen	19
3.	Hyperreale Schreibstrategien in <i>Portokyoto</i>	23
3.1.	Hypertextsimulation durch den Text.....	23
3.2.	Nichtkausale Konstruktion von Realität.....	26
3.3.	Visuelle und sprachliche Konstruktion von Wirklichkeit	28
3.4.	Immaterialität und Körperlichkeit.....	31
3.5.	Körper und Text als Machtgefüge.....	35
3.6.	Schönheit und Erhabenheit.....	37
3.7.	Der Begriff des Schönen in der Antike / Japan	40
4.	Zeit und Raum	43
4.1.	Zeitwahrnehmung/Zeitkonstruktion	43
4.2.	Raumsemantik	48
4.2.1.	Der Text als Simulation von urbanen Räumen	48
4.2.1.1.	New York: Realität als kinematographische Simulation	51
4.2.1.2.	Porto: Simulation der Geschichte.....	56
4.2.1.3.	Kyoto: Rekonstituierung der Identität durch das Fremde	63
4.2.2.	Die Literatur als Ort des Hyperrealen	67
5.	Japan in der portugiesischen Literatur.....	72
6.	Rekonstituierung des Ich.....	79
6.1.	Identitätsverlust	79
6.2.	Ritual und Identität.....	81
6.3.	Reisen als Mindmapping.....	84
6.4.	Relationale Identität – Borderline	91
6.5.	<i>Portokyoto</i> als Anagramm.....	93
7.	Resümee	97
7.1.	Rezeption und Konsum	98
7.2.	Fazit: Ausweg aus dem Gefängnis der Sprache?	102
8.	Bibliographie:.....	104
9.	Erklärung:.....	111

„A violência do ritual, a violência do trabalho, a violência do saber, a violência do sangue, a violência do poder e do político, é boa. (Jean Baudrillard: *Simulacros e Simulação*)

„O terror, pelo menos, é verdadeiro: o único padrão que resta para avaliar e dar valor às estas nossas vidas. Tudo o resto ilusão e desespero.“ (Pedro Paixão: *Algo inteiramente inesperado*)

1. Vorbemerkungen

Der Roman *Portokyoto* von Pedro Paixão trägt in seinem Titel die Namen zweier Städte, die auf der globalen Karte das „alte Europa“ bzw. das traditionelle Japan repräsentieren. Während Porto zum Unesco Weltkulturerbe gehört, gilt Kyoto als die japanische Stadt mit den meisten Tempeln. Beiden gemeinsam ist, dass sie, obwohl bedeutende Orte der jeweiligen Kultur, zugleich außerhalb des Zentrums dieser Kultur liegen – sie stellen gewissermaßen die zweite Liga der Weltstädte dar und stehen in einem ambivalenten Verhältnis zu den Städten der ersten Division, zu denen neben den im Roman marginal vorkommenden Hauptstädten der beiden Länder – Lissabon und Tokio – vor allem der dritte Ort des Romans, New York, gehört. Ihre Randlage auf der Karte der globalen Megalopolis macht sie zu idealen Objekten, um die Entstehung von Urbanität, urbanem Denken und einer globalen urbanen Topographie zu untersuchen, die über den literarischen Raum der Großstadt hinaus weisen und eine interaktive Wirklichkeit darstellen, zu der die verschiedenen Ausdrucksformen von Architektur, Medien und Körper gleichermaßen beitragen. Dem urbanen Raum und seiner literarischen Konstruktion widmet die vorliegende Arbeit ihr Hauptinteresse. Literatur wird als eine Ausdrucksform verstanden, die in der Lage ist, alle anderen Aspekte der urbanen Wirklichkeit auf hyperreale und hypermediale Weise zu simulieren und zugleich einen eigenständigen Beitrag zu deren Entstehung in der Form des Mythos zu leisten. Zentrum und Peripherie sind im Rahmen dieser Arbeit nicht nur Attribute der Raumes, sondern sind zugleich Charakteristiken einer Poetik, deren Wurzeln im *Atlantismo* Fernando Pessoa's liegen, wie Maria Irene Ramalho de Sousa Santos zeigt.¹ Das lyrische Ich sieht sich in dieser Konzeption als zentral, weil sich ihm eine totalitäre Sicht der Wirklichkeit offenbart, wird jedoch stets als marginal wahrgenommen, weil kein anderer diese Totalität zu erfassen in der Lage ist. Diese „poetische Arroganz“ (Ramalho de Sousa Santos) stellt das Substrat der okzidentalen Obsession für das Ich dar und steht in unvereinbarem Widerspruch zur asiatisch-

¹ Santos, Maria Irene Ramalho de Sousa: *Atlantic Poets*, Kapitel 4, S. 115ff.

buddhistischen Denkweise eines dezentrierten, nicht-identischen Ichs.² Rand und Zentrum sind in diesem Verständnis nicht nur Attribute der literarischen Topographie, sondern erhalten einen äquivalenten Ausdruck im poetischen Konzept des Romans.

Darüber hinaus stellt die literarische Konstruktion des urbanen Raumes diesen überhaupt erst her, in dem Maße, wie die Städte selbst aufhören, als reale Orte zu existieren und eine mythische Dimension erhalten, die nur virtuell existiert: „Je weiter sich die Städte der Literatur von der intersubjektiven Wirklichkeit entfernen, umso näher rücken sie uns als Individuen. Die subjektive *Affinität* zu den Städten unserer Vorstellung beruht darauf, dass Grenzen (*finis*) fallen. ... Aus den Stadt-Räumen sind Kunst-Städte geworden, die wir ohne die Grenzen der Wirklichkeit durchschreiten...“ (Corbineau-Hoffmann: *Kleine Literaturgeschichte der Großstadt*, S. 211)

Die Sprache von *Portokyoto* ist ambivalent: einerseits geprägt durch Unmittelbarkeit, die an die Poesie Fernando Pessoa's/Alberto Caeiros erinnert und diese in die Nähe des japanische Denkens und seiner buddhistischen Tradition rückt, andererseits in hohem Maße medialisiert, auf die Virtualität der Romanwirklichkeit verweisend.

Daraus resultiert der hybride Charakter des Romans, dessen Annäherungen von Okzident und Orient sich in verschiedenen Konstellationen wiederholen, ohne dass eine Verschmelzung oder eine Synthese vorgenommen wird. Statt dessen eröffnet der Text einen Raum, in dem ein Austausch von Zeichen zwischen den verschiedenen Kulturen allein auf der visuell-sinnlichen Oberfläche stattfindet, ohne daraus eine Erkenntnis zu gewinnen bzw. eine kohärente Realität zu konstruieren. Nicht einmal der Ich-Erzähler des Romans ist in der Lage, mit seiner Stimme dem Text eine Einheit zu geben, seine Identität unterliegt den gleichen

Auflösungserscheinungen wie die Geschichte selbst. Ein solcher Text konstruiert nicht mehr eine Wirklichkeit, sondern kann lediglich als Instrument benutzt werden, das dem Rezipienten Erfahrungen in einer virtuellen Wirklichkeit ermöglicht, indem er sich in den Text und seine Leerstellen einfügt. Eine solche gebrauchorientierte Perspektive der Literatur und ihrer Beziehungen zu Wirklichkeit zu untersuchen ist das Ziel der vorliegenden Arbeit. Sie wird von der These ausgehen, dass sowohl die Literatur – das schließt neben dem Text auch den Autor und den Leser in ihren Rollen und Funktionen ein – als auch das, was wir als Realität wahrnehmen, Veränderungen unterworfen sind, die sich nicht allein im Text widerspiegeln und analysieren lassen, sondern die Realität selbst verändern.

² Zenith, Richard: „Alberto Caeiro as Zen Heteronym“, in: Portugal Newsletter, New Delhi, Vol. 2, Nr. 6, S. 13-20.

Des Weiteren wird davon ausgegangen, dass die Literatur, um die es in dieser Arbeit geht und die am Beispiel des Romans *Portokyo* von Pedro Paixão analysiert werden soll, keine „neue Literatur“ im eigentlichen Sinn darstellt, da sie weder avantgardistisch ist, noch eine Subkultur repräsentiert. Als „neu“ kann allein die Tatsache bezeichnet werden, dass diese Literatur eben solche Phänomene negiert; sie kann als *Mainstreamliteratur* charakterisiert werden, ohne damit auf den pejorativ gebrauchten Begriff *Trivallliteratur* zu verweisen. Diese Literatur benutzt und bezieht sich auf die kulturellen Praktiken der Popkultur, so dass es unvermeidlich ist, diesen Begriff in die Analyse mit einzubeziehen. Es wird gezeigt werden, dass die Popkultur einen neuen Raum eröffnet, der in der Lage ist, eine Realität zu erzeugen, die als hyperreal, virtuell und hybrid charakterisiert werden kann. Popkultur bezeichnet nach diesem Verständnis nicht länger einen abgrenzbaren Bereich der Kultur, sondern eine neue Ebene, auf der die Gegensätzlichkeit von Kunst und Realität aufgehoben ist. Spätestens seit den neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts hat sich die Popkultur von einer Subkultur in eine Suprakultur gewandelt und die Rolle eines Katalysators für transkulturelle und globale Phänomene übernommen.

Portokyo stellt einen Teil dieser globalen Kultur dar, deren Wurzeln in der frühen amerikanischen Postmoderne liegen und die eine Referenz des Romans darstellt. Den Begriff „neue Literatur“ benutzt R. Federman für diese erste Generation der Popliteratur (bzw. Beatliteratur), die einen veränderten Zugang zur Realität suchte: „Sie [die neue Literatur] zielt auf Bereiche jenseits des Rationalen, wo Realität und Einbildung, Vergangenheit und Zukunft, Bewusstsein und Unterbewusstsein, und sogar Leben und Tod keine Gegensätze mehr sind.“ (R. Federman: *Surfiction: Der Weg der Literatur*, S. 26)

Das bedeutet auch, dass damit nicht nur die Literatur sich verändert, sondern die Realität selbst eine andere wird: „Die Welt ... ist nicht länger erkennbar oder erklärbar, sie ist so, wie sie jetzt in der neuen Literatur erscheint, ERFAHRBAR, ERLEBBAR, allerdings nicht länger als Bild (Repräsentation) oder als Ausdruck (vages Gefühl) dessen, was wir geglaubt haben, dass sie es sei, sondern als neu erfundene, neu entdeckte Realität – geläuterte Realität.“ (ebd. S. 29)

Die Hinwendung zur Realität bedeutet zugleich, dass der Text über seine autoreferentielle Begrenzung hinaus weist; er rekonstituiert ein erzählendes Ich, das sich nicht im metatextuellen Netz verfängt. Ein solcher Text unterstreicht den ikonischen Charakter seiner Zeichen, indem er sich selbst als ritualisiert und dialogisch konstituiert und seine Schriftlichkeit negiert, die ihn als Teil des symbolischen Gedächtnisses markiert. In *Portokyo* lässt sich dies an drei Merkmalen nachweisen: das erste charakterisiert den

Oberflächendiskurs, der ungeordnet, assoziativ und nicht auf eine Sinnkonstruktion/Dekonstruktion ausgerichtet ist. Das zweite Merkmal bezieht sich auf die Auslöschung der Handschrift durch den Computer: an die Stelle des Manuskripts als Ursprung des Textes (der es nicht ist) tritt die Spur des Zeichens auf dem Bildschirm, die auf keinen Ursprung mehr verweist und statt dessen Unmittelbarkeit simuliert. Das dritte Merkmal schließlich ist das Eindringen von ikonographischen Schriftzeichen, die sich subversiv der symbolischen Sprache bedienen, in den Text. Diese Merkmale kennzeichnen den Text als etwas nicht Vorhandenes, als Spur eines Simulakrums, als „nuvens à deriva“ (so der Untertitel des Romans).

2. Einleitung

2.1. Hyperrealität, Virtuelle Realität und Globaler Raum

„*Ver ao vivo será mais importante, i.e. terá mais valor do que ver uma fotografia?*“
(Pedro Paixão: *Algo inteiramente inesperado*)

Der Umgang mit Literatur, besonders mit Mainstream- bzw. Massenkultur als Unterhaltungs- und Gebrauchsgegenstand, der konsumiert wird, bedeutet keineswegs das Ende des Buches, impliziert aber einen veränderten Textbegriff, der einen unmittelbaren Zugang ermöglicht und den veränderten Rezeptionsbedingungen angepasst ist. Einschränkend dazu sei angemerkt, dass der Roman *Portokyo* von Pedro Paixão als Beispiel für diese Art von Literatur und die hier vorgenommene Analyse *eine* mögliche Rezeptionsform darstellt, die sich nicht zwingend aus dem Text selbst ergibt, sondern vielmehr aus dem Status des Textes im Kontext anderer Medien und deren Rezeption.

Eine Voraussetzung dazu ist, anzuerkennen, dass die (all-)gegenwärtige Popkultur nicht länger eine bestimmte Schicht der Kultur bildet (je nach Sichtweise mehr am unteren oder am oberen Ende der Kultur angesiedelt), sondern dass Popkultur eine in einem globalen Raum stattfindende kulturelle Praktik darstellt, die als ahierarchisch, rhizomatisch und hybrid charakterisiert werden kann, und neben der Musik, Film/Video, Mode auch eine eigene Form der Literatur hervorgebracht hat.³

Die Entstehung der Popkultur ist zwar eng verbunden mit der Entwicklung von Massenmedien und globalen Kommunikationsnetzen, dennoch bleibt sie nicht auf diese Medien beschränkt. In dem Maß, wie elektronische Medien das traditionelle Medium Buch

³ Ohne detailliert auf die Beziehung zwischen Massenkultur und einer elitären/avantgardistischen Kultur eingehen zu wollen, sei an dieser Stelle auf Umberto Eco's Buch *Apocalittici e Integrati* verwiesen, in dem der Einfluss der Massenkultur auf die gesamte Kultur untersucht wird: „Por fim, não é verdade que os meios de massas sejam estilística e culturalmente conservadores. Na medida em que constituem um conjunto de novas linguagens, intruziram novas maneiras de falar, novos estilemas, novos esquemas perceptivos (basta pensar na mecânica da percepção da imagem, nas novas gramáticas do cinema, da filmagem em directo, da banda desenhada, no estilo jornalístico...): bem ou mal trata-se de uma renovação estilística que tem muitas vezes repercussões constantes no plano das artes ditas superiores, promovendo o seu desenvolvimento.“ (Eco: *Apocalípticos e Integrados*, S. 67)

simulieren, ist auch der gedruckte Text in der Lage, transmediale Phänomene aufzugreifen und für die Textproduktion fruchtbar zu machen.⁴

Die Referenz eines solchen Textes ist eine virtuelle, globale *Hyperrealität*, die durch das Entstehen der elektronischen Medien und deren Vernetzung untereinander und mit dem Körper entstanden ist.

Der Erzähler in *Portokyo* erlebt die Stadt nicht aus der beobachtenden Perspektive des Kosmopoliten, der aufgrund seines Weltwissens den Blick von außen auf die Alltagsphänomene richtet und sich davon inspirieren lässt. Der intellektuelle Blick von außen ist dem postmodernen Erzähler unmöglich, weil es nur noch eine globale Realität gibt: „Como só há um sistema mundial, não é possível fazer comparações com outros sistemas que lhe sejam exteriores. ... Para além disto, não é legítimo falar da originalidade. A originalidade é a diferença sem limites e, como tal, pode ser facilmente postulada. Ao contrário, a diferença é a originalidade limitada e, como tal, tem que ser determinada com a possível objectividade.“ (Santos, Boaventura de Sousa: „Onze Teses por Ocasão de mais uma Descoberta de Portugal“, *Oficina do CES*, Nr. 21)

Die Existenz einer globalen Ordnung, der lokale und regionale Ordnungen eingeschrieben sein können und deren unauflösbare, vernetzte Teile sie bilden, erlaubt es, die Wirklichkeit dieser Ordnung als hyperreal zu charakterisieren. Die postmodernen urbanen Räume sind nur noch in Ausschnitten erfahrbar: „Alles, was es zu sehen gibt, ist zu umfangreich für ein menschliches Leben geworden.“⁵ Aus dieser Erkenntnis resultiert zuweilen eine Banalität des Erzählten und eine Unfähigkeit, das Wahrgenommene anders als in Gemeinplätzen und Stereotypen deuten zu können. Der Erzähler in *Portokyo* muss sich damit abfinden, dass die Anderen in Parallelwelten leben und nicht im Text repräsentiert werden können. Als einziger Ausweg bzw. Annäherung an diese parallelen Wirklichkeiten bleibt ihm die Simulation alternativer Realitäten, beispielsweise in Porto durch sein Idol, den Autor Camilo Castelo Branco. Der Text des Romans stellt *hyperlink*-Verbindung zu den Texten Castelo Brancos her, die dessen Werk in den Text inkorporiert. Der Intertext, der eine Entschlüsselung und Interpretation des Hypotextes beinhaltet, ist in *Portokyo* als *Hypertextsimulation* realisiert, die zwar noch Verweise enthält, deren Zeichen sie jedoch ikonographisch verwendet.

⁴ Das Buch stellt nach Umberto Eco das erste Massenmedium der Geschichte dar, weil es mit der Erfindung des Buchdruckes zum Gebrauchs- und Massenprodukt wird. Vgl. Eco: *Apocalípticos e Integrados*, S 30.

⁵ Lyotard, Jean-François (1998): *Postmoderne Moralitäten*, Wien: Passagen Verlag, S. 22.

Der globale Raum kann auch als ein Wahrnehmungsraum verstanden werden – genau das soll hier gezeigt werden -, in dem herkömmliche Raumgesetze nicht mehr gelten: Entfernungen schrumpfen, statt Dauer bestimmt das Phänomen der *Echtzeit* (Virilio) diesen Raum.⁶ Die Existenz dieses Raumes hat zur Aufspaltung der Wahrnehmung geführt: es gilt zu unterscheiden, ob sich ein Text auf den lokalen Raum, in dem die herkömmlichen Gesetze gelten, oder auf den globalen Raum beziehen, wenn wir von Wirklichkeit sprechen. Der globale Raum besitzt eine globale, virtuelle Realität, die nicht unmittelbar erfassbar ist, sondern medial vermittelt wird. Dadurch ist sie in der Lage, die Unmittelbarkeit des Eindruckes zu simulieren⁷. Der Begriff virtuelle Realität im weiteren Sinn ist nicht auf eine mit technischen Mitteln generierte Simulation beschränkt, er bezieht sich auf ein Wahrnehmungsphänomen, das auf vielfältige Art und Weise hervor gerufen werden kann: „When a user identifies with a world, it then becomes an existential reality – even if only a virtual reality.“ (Featherstone/Burrows: *Cyberspace...*, S. 67) Die Wahrnehmungsveränderung beschränkt sich nicht auf die engeren Bereiche virtueller Realität, sie bewirkt eine alle Bereiche umfassende Evolution des Denkens: „VR may actually transform the way we learn and think and deal with things. Tools that transform us, ... , become integral part of our destiny, parts of ourselves. Such devices cause us to evolve and eventually to mutate. VR will likely transform the culture that uses it.“ (ebd. S. 69f) Dieser Prozess führt zu einem veränderten Modell der Realität und hat Auswirkungen auf alle Bereiche der Kultur; zwangsläufig wird dadurch auch der Umgang mit Literatur ein anderer sein. Die Ursachen dafür liegen in einem veränderten Umgang mit den Zeichen: der Rezipient kann und soll sich mit dem Text identifizieren, er soll ein Teil der Realität des Textes werden. Die Sprache als Mittel der Erkenntnis wird in Frage gestellt, mittelfristig führt die Autoreferentialität der Zeichen zu einem „iconic turn“⁸ und der Rückkehr der Bilder: „We have always been able to immerse ourselves in the world of novels, symphonics and films, but VR insists that we move about and physically interact with artificial worlds. ... As in the medieval theory of transsubstantiation, the symbol becomes the reality.“ (ebd. S. 70) Der globale Raum, gefüllt mit ikonischen Zeichen und ausgestattet mit den genannten Attributen, stellt einen Raum dar, in dem Machtgefüge und die sie begründenden Diskurse

⁶ vgl. Virilio: *Fluchtgeschwindigkeit*, S. 37ff.

⁷ Dieser Vorgang wird von Bolter / Grusin als *immediacy* bezeichnet, im Gegensatz dazu verweist *hypermediacy* auf das Vorhandensein des Mediums. *Immediacy* und *hypermediacy* schließen einander nicht aus, sondern medialisieren gleichermaßen die Wahrnehmung. Vgl. Bolter / Grusin: *Remediation*, S. 11f.

⁸ vgl. Löser, Philipp (1999): *Mediensimulation als Schreibstrategie*, Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, S. 70.

außer Kraft gesetzt werden können. Die ihnen zu Grunde liegenden Zeichensysteme werden subversiv verwendet und ermöglichen keinen Zugriff auf Sinn oder Bedeutung außerhalb ihrer selbst.⁹

Der ikonische Charakter der Zeichen ist eng verknüpft mit dem Begriff der Simulation und der Hyperrealität, die daher zunächst für die folgende Analyse definiert werden müssen. Hyperrealität, virtuelle Realität und globaler Raum können als teilweise Synonyme aufgefasst werden. Hyperrealität ist eine Form der Realität, die den Widerspruch zwischen dem Realen und dem Imaginären aufhebt, in ihr sind die Dichotomien real/irreal, Wirklichkeit/Traum bzw. Phantasie und Diesseits/Jenseits irrelevant.¹⁰ Hyperrealität bedeutet nicht das Ende der Realität, sondern vereint die Realität mit dem Imaginären, d.h. auch mit der Fiktionalität des literarischen Textes. Kunst und Wirklichkeit stehen nicht mehr in einem mimetischen Verhältnis zueinander, die Realität ist zum Spiel der Realität übergegangen. In der psychoanalytischen Terminologie ausgedrückt heißt das, dass die Unterscheidung bewusst/unbewusst - und mit ihr das Realitätsprinzip und das Lustprinzip – aufgelöst und durch das Simulationsprinzip überwunden wird.¹¹

Hyperrealität beschreibt demnach auch jene psychologische Disposition, deren Ausbildung eine Folge des Vorhandenseins virtueller Realitäten ist.¹²

Das Konzept des globalen Raumes nach Virilio bezieht sich hingegen auf die physikalischen / technischen Gesetze eines dimensionslosen Raumes und deren Auswirkungen auf die menschliche Wahrnehmung und auf das Sein. Die apokalyptische Vision Virilios, dass die „Überbelichtung“ (Virilio) der Gegenwart nicht nur den Raum verschwinden lässt, sondern gleichzeitig auch solche Ausdrucksformen wie Malerei und Literatur, lässt sich auch in den Texten Pedro Paixãos nachweisen. Beiden Autoren gemein ist der Widerspruch zwischen dieser apokalyptischen Vision einer endlosen kinematographischen Gegenwart in ihren Texten und ihrer eigenen Fixierung auf die visuelle Wahrnehmung.¹³

Globaler Raum und Echtzeit stellen das Bindeglied zwischen virtueller Realität und Hyperrealität dar, es sind beides direkt beobachtbare Phänomene, die Raum und Zeit entwerten und einen dimensionslosen Raum konstituieren: Transportmittel einerseits lassen

⁹ ebd. S. 109.

¹⁰ vgl. Baudrillard, Jean (1982): *Der symbolische Tausch und der Tod*, München: Matthes & Seitz, S. 114.

¹¹ ebd. S. 118f.

¹² Es soll davon ausgegangen werden, dass virtuelle Realitäten, so perfekt sie auch sein mögen, sich selbst immer als solche kennzeichnen; der *User* wird also nicht getäuscht, sondern erweitert sein Realitätskonzept soweit, dass er die virtuelle Umgebung als einen Modus seiner Realität akzeptiert.

¹³ zu diesem Widerspruch bei Virilio vgl. Jørgensen: „The Actuality of Virtuality?“, S. 47.

Entfernungen schrumpfen, Kommunikationsmedien andererseits erzeugen das Echtzeitphänomen einer globalen Präsenz des Betrachters. Es lässt sich daher feststellen, dass alle drei Begriffe verschiedene Aspekte einer umfassenden Veränderung der Wirklichkeit beschreiben, deren Zeuge und Verursacher der Mensch ist.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass es zur Untersuchung des globalen Raumes als kulturelles Phänomen hilfreich erscheint, die Popkultur als Matrix dieses Raumes zu Grunde zu legen. Elemente und Ausdrucksformen der Popkultur haben inzwischen alle Bereiche der Kultur durchdrungen, als Massenkultur ist Popkultur eine vor allem gebrauchorientierte kulturelle Praktik. Musik, Mode, Videoclips, Installationen und nicht zuletzt Literatur gewinnen ihren Wert nicht aus der Kontemplation, sondern aus dem alltäglichen Gebrauch. Dieser ist nicht gleichzusetzen mit einem „Nutzwert“ dieser Produkte, sondern verweist einmal mehr auf die gegenseitige Durchdringung und Ununterscheidbarkeit von Kunst und Wirklichkeit. Der Mehrwert des Ästhetischen gegenüber dem Nutzwert ist ein Produkt der Konsumphilosophie, der im Umkehrschluss der Kunst einen Gebrauchswert unterstellt, sobald sie zu einem konsumierbaren Produkt geworden ist.

Der Rezipient in der Popkultur ist aber mehr als nur Konsument, er wird zum Produzenten seiner eigenen Realität (und Identität), denn die Hyperrealität ist keine gegebene und erkennbare, sondern eine offene und manipulierbare Wirklichkeit, weil sie Zugang zur Zeit verschafft: „Diese diskret gemachte Zeit des Schaltwerks erlaubt dann Manipulationen am Realen, wie sie unterm Regime hergebrachter Künste nur am Symbolischen möglich waren.“ (Kittler: *Fiktion und Simulation*, S. 208) Die Manipulierbarkeit der Realität lässt diese als Simulation erscheinen. Kittler definiert diese als Behauptung dessen, was nicht ist.¹⁴ Diese griffige Definition überschneidet sich in wesentlichen Aspekten mit der der virtuellen Realität; es gibt jedoch weitere interessante Aspekte dieses Begriffes, die ihn eher als ein Hyperonym zu letzterem charakterisieren: Zum einen impliziert die kurze Definition eine aktive Beteiligung des Wahrnehmenden/Konsumenten an der Simulation („Behauptung“), zum anderen kann der Begriff auch so verstanden werden, dass die Simulation die eigentliche Funktion des Denkens beschreibt. Diese Implikation unterstreicht Jean Baudrillard in seinem Text *Die Illusion des Endes oder der Streik der Ereignisse*. Simulationen sind danach Ereignisse, die anstelle von etwas anderem stattfinden, das nicht stattfindet.¹⁵

¹⁴ vgl. Kittler, Friedrich: „Fiktion und Simulation“, in: Barck / Gente / Paris / Richter (Hg.) (1990): *Aisthesis. Wahrnehmung heute*, Leipzig: Reclam, S. 196-213.

¹⁵ vgl. Baudrillard, Jean (1994): *Die Illusion des Endes oder der Streik der Ereignisse*, Berlin: Merve, S. 33.

Die Analyse von *Portokyo* geht davon aus, dass Literatur eine Form der Simulation darstellt, die in der Lage ist, Wirklichkeit zu produzieren. Der dieser Annahme zu Grunde liegende Textbegriff betrachtet den Text als unvollständig in dem Sinn, dass die den Text konstituierenden Zeichen keine Bedeutung hervorbringen. Um „funktionieren“ zu können, muss der Text seine äußeren Grenzen zum Teil auflösen und in Interaktion treten mit anderen hyperrealen Ereignissen, deren Schnittpunkt der Leser bildet. Die Aussage des Textes ist nicht hierarchisch nach ihrer ersten, zweiten usw. Formulierung geordnet, sie verweist auf einen leeren Platz, der von verschiedenen Individuen ausgefüllt werden kann. Dieser leere Platz ist ein „singulärer Punkt“.¹⁶

Der Text wird zu einem Raum im Sinne von Foucaults Begriff der Heterotopie, als ein Ort, der zugleich mythisch und real ist.¹⁷ Der heterotope Text vereinigt in sich eine Vielzahl unvereinbarer Lokalisierungen und bildet ein heterotopes Element der Wirklichkeit; der Zugang zu diesem Ort führt zugleich zum Ausschluss von ihm. Ein solcher Text ist in gewissem Sinn nicht narrativ sondern „architektonisch“, er wird vom Leser „bezogen“. Diese Art der Inbesitznahme/Interpretation untersucht das Textgebäude nicht auf Sinn und Bedeutung, vielmehr instrumentalisiert und benutzt es ihn, macht von ihm Gebrauch. Die Originalität des Textes, ebenso wie die Individualität des Lesers, entstehen temporär aus dieser Relation, der Wert eines Textes wird als Gebrauchswert definiert und ist nicht festgeschrieben.

Wirklichkeit und Text sind unterschiedliche Erscheinungsformen derselben Realität, der des Lesers: beide fordern dazu heraus, sich in ihnen einzurichten, so dass sie in letzter Konsequenz nicht mehr zu unterscheiden sind. Dieser Gedanke ist keineswegs neu, er verfolgt die Literatur seit der Entstehung des modernen Romans: „Penso que se poderá dizer que, em *Portokyo*, o imaginário da literatura cumpre aquele conhecido desfasamento que, desde Cervantes, se acusa como consequência do livro ou, quando muito, do seu consumo destemperado. Repete-se a ideia-chave, tão presente na literatura ocidental, de que quem lê aliena-se naquilo que leu. Há como que uma margem intangível entre as representações que a escrita faz do mundo e o mundo como livro aberto. As decisões no mundo parecem decalcadas daquelas que nos livros se tomariam.“ (Sousa, Sérgio Paulo Guimarães de:

¹⁶ Deleuze: „Der neue Archivar“, S. 63.

¹⁷ Foucault, Michel: „Andere Räume“, in: Barck / Gente / Paris / Richter (Hg.) (1990): *Aisthesis. Wahrnehmung heute*, Leipzig: Reclam, S. 34-46.

www.ciberkiosk.pt/livros/sousa_paixão.html, 03.07.2003) Literatur stellt in diesem Sinne eine autonome Realität dar, die Abschaffung der Wirklichkeit als Wahrheit.¹⁸

2.2. *Dritter Raum* und Globaler Raum

Homi K. Bhabhas Theorie der *Third place cultures* ist in erster Linie als Gegenentwurf zu Theorien der kulturellen Diversität gedacht, denen Bhabha vorwirft, mit einem statischen und abgegrenzten Kulturbegriff zu arbeiten, der in ein nicht mehr kritikfähiges Nebeneinander verschiedener Kulturen mündet, die als gleichwertig angesehen werden. Seine Theorie der kulturellen Differenz geht davon aus, dass Kultur einen dynamischen Prozess darstellt, der immer an die Repräsentation durch Zeichen gebunden ist, deren Bedeutung nicht auf Grund von Abgrenzungen (negation) sondern im Diskurs (negotiation) konstruiert wird. Kulturen entstehen demzufolge nicht aus sich selbst heraus, sondern aus den Wechselwirkungen mit anderen Kulturen, die sich in einem Kontinuum befinden. Homogene Kulturen sind nach dieser Theorie ebenso unmöglich wie ein Austausch symbolischer Zeichen zwischen diversen Kulturen.

Der in *Portokyo* thematisierte Identitätsbegriff im Sinne einer kulturellen Identität lässt den Erzähler ist nicht nur eine Reise durch verschiedene Kulturen, sondern vor allem durch verschiedene Kulturbegriffe unternehmen. New York stellt in diesem Gefüge den Ausgangspunkt dar, die Stadt steht paradigmatisch für den westlichen Kulturbegriff des 20. Jahrhunderts. Sie ist ein Topos für kulturelle Vielfalt und Grenzenlosigkeit *innerhalb* des okzidentalen Denkens, das damit seine Überlegenheit demonstriert. Paradoxerweise entsteht gerade dort aber eine kulturelle Lücke zwischen den beiden Protagonisten des Romans – dem Ich-Erzähler und der Japanerin Michiko, die unüberbrückbar scheint und auch nicht in der Medialisierung der Realität, die diesen ersten Abschnitt des Romans auszeichnet, aufgehoben werden kann. Die virtuelle Realität des Kinos erzeugt ein fortgesetztes Gefangensein in diesen Realitäten, nicht die versprochene Freiheit:

„Tinha por missão dar voz aos pensamentos de um cão preso em sucessivas grades, barreiras de arame farpado, muralhas, de onde se ia libertando para logo se descobrir de novo encurralado.“ (Portokyo S. 14)

¹⁸ vgl. Federman: *Surfiction*, S. 63.

Sprache und Bilder sind, wie im Zitat angedeutet, im gesamten Abschnitt dieses ersten Teils des Romans getrennt und unvereinbar, kulturelle Differenz im Sinne Bhabhas kann daher nicht ausgehandelt werden. Ohne die sprachlichen Zeichen und ihre freie, transversale Beweglichkeit durch alle Kulturen entstehen statisch konstruierte Identitäten, die nur eine neue Form medial vermittelter Stereotype zu transportieren in der Lage sind:

„Pedi um chá, talvez desejando que Michiko fizesse uma demonstração da cerimónia de que me tinha falado, e desse modo nos transportasse aos dois para um outro mundo menos sufocante. Serviu-o em duas canecas esmaltadas azuis e brancas, em cada uma um pacotinho preso por um fio a um quadrado de papel amarelo.“ (Portokyo S. 36)

Das Dispositiv der kulturellen Diversität setzt eine nicht-bedeutende Wahrnehmung voraus, die als Überwindung der okzidentalen Kategorie des Anderen gedacht werden muss. Jedoch entsteht aus dieser Form des Nicht-Kontaktes ein Missverständnis bzw. Unverständnis des Anderen ähnlich dem, wie es sich in der naiven Fantasie des Erzählers (siehe Zitat) äußert. Kulturelle Differenz kann erst entstehen, wenn sich Kulturen deterritorialisieren und in einem *Dritten Raum* präsentieren.

Dass dieser Prozess nicht im multikulturellen Nebeneinander, sondern in der gegenseitigen Durchdringung endet, die ein hybrides Anderes, das Weder-das-Eine-noch-das-Andere ist, unterstreicht der Begriff des *Dritten Raumes*. Dieser ist rhizomatisch und antihierarchisch, zugleich aber auch global strukturiert, weil nur im globalen Raum kulturelle Differenz ausgehandelt werden kann, in dem sich dynamisch-differente, hybride Kulturen reterritoralisieren. Globaler Raum und *Dritter Raum* werden nicht durch die lineare, historische Zeit definiert. Der Zusammenbruch der Zeitlichkeit schafft eine unendliche Gegenwart.¹⁹ Der *Dritte Raum* konfrontiert das kosmopolitische Denken mit seiner Unfähigkeit, sich selbst zu denken, da dieses im herkömmlichen Verständnis nur kulturelle Diversität wahrnimmt, nicht jedoch zur wirklichen Grenzüberschreitung fähig ist. Voraussetzung dafür ist ein neues, erweitertes Sensorium, eine Ausdehnung des Körpers zu einem virtuellen Organismus.²⁰ Lokale Räume erzeugen im Gegensatz zu globalen Räumen nicht das von Bhabha genannte Sensorium, das Voraussetzung für Wahrnehmen und Handeln im *Dritten Raum* ist.

¹⁹ vgl. Bhabha: „Wie das Neue in die Welt kommt, Postmoderner Raum, postkoloniale Zeiten und die Prozesse kultureller Übersetzung“, in: *Die Verortung der Kultur*, S. 317-352.

²⁰ ebd. S. 325.

Eine solche Wahrnehmung setzt voraus, dass der Wahrnehmende ein Bewusstsein für das Wahrzunehmende entwickelt, bei Bhabha leitet sich daraus das Recht zu signifizieren ab, mit dessen Hilfe eine Aneignung des *Dritten Raumes* möglich wird.²¹ In dem Moment, wo die globale Realität bzw. Hyperrealität eine alles durchdringende Tatsache ist, kommt es zwangsläufig zum „allgemeinen Unfall“²² des virtuellen Raumes, der den Realraum ersetzt. Das von Bhabha postulierte Recht zur Signifikation ist eine affirmative Handlung, welche ebenfalls durch die affirmative Geste der Popkultur vollzogen wird.

2.3. Popkultur im Dritten Raum

Um den unscharfen Begriff von Popkultur für diese Arbeit verwendbar zu gestalten, sei an dieser Stelle der Terminus des *hybriden Mainstream*²³ eingeführt und definiert, der den Veränderungen der Popkultur in den neunziger Jahren Rechnung trägt und davon ausgeht, dass es zwischen Mainstreamkultur und Minderheitenkultur keinen klaren Gegensatz mehr gibt, zumal die Bestimmung dessen, was Mainstream und was Minderheit ist, einem permanenten Rekodifizierungsprozess unterworfen ist, der diese Dichotomie, die für die „frühen Jahre“ der Popkultur prägend war, immer wieder neu verhandelt. Zwischen Mainstream und Minderheit, die nach der neueren Terminologie besser als Mitte und Rand zu bezeichnen sind, findet ein ständiger befruchtender Austausch statt, der zu instabilen Mainstreamphänomenen führt, die sich unter dem Einfluss der Ränder ständig verändern. Hybrid kann dieser Mainstream genannt werden, weil er die Differenz zum Sinn stiftenden Prinzip erhebt, ohne das „»Anders sein« automatisch, notwendigerweise und zwingend als progressiv zu betrachten ...“ (Weinzierl: *Fight the Power!...*, S. 85) und weil auf der anderen Seite nicht mehr Anpassung sondern Differenz charakteristisch sind für die Massenkultur.²⁴ Die *hybride Mainstreamkultur* transponiert die historische Kategorie der Subkultur in den *Dritten Raum* und ästhetisiert die Differenz. Während Bhabha den *Dritten Raum* als Ort der Verhandlung zwischen den Kulturen ansieht, bezeichnet der *hybride Mainstream* diesen auch als einen Ort der Inszenierung des Hybriden.

²¹ vgl. Bhabha: „Wie das Neue in die Welt kommt...“, S. 346.

²² Virilio: *Fluchtgeschwindigkeit*, S. 181.

²³ zu Begriff und Definition siehe: Rupert Weinzierl (2000): *Fight the Power! Eine Geheimgeschichte der Popkultur & die Formierung neuer Substreams*, Wien: Passagen Verlag, S. 84.

²⁴ ebd. S. 85.

Die Literatur Pedro Paixãos spiegelt sowohl Aspekte des *Dritten Raumes* als auch des *hybriden Mainstreams* wider, besonders *Portokyoto* kann als Versuch gewertet werden, die Inszenierung und *performance* einer Identität der Differenz durch die Narration zu simulieren, d.h. dem *Dritten Raum* eine Geschichte einzuschreiben: „Mas a grande novidade de fundo que surge, para além disto, a marcar claramente uma linha divisória a separar o Pedro Paixão de *Portokyoto* do Pedro Paixão das restantes narrativas anteriores, é precisamente a linearização da narrativa numa diegese articulada.“ (Sousa, Sérgio Paulo Guimarães, de: www.ciberkiosk.pt/livros/sousa_paixão.html, 03.07.2003)

Das bedeutet jedoch nicht, dass es sich bei dem Roman um einen Rückwärtsschritt in alte Erzähltraditionen handelt. Die Selbstverständlichkeit des linearen, chronologischen Erzählens fast ohne metatextuelle Äußerungen simuliert vielmehr einen Erzähler, dessen Ich sich im globalen hyperrealen Raum konstituiert:

„Continuo a sentir-me fisicamente deslocado, pois, para além daquela peculiar e subtil sensação de o meu corpo ser maior do que o devido, vou ter de ser eu a orientar o quarto, balsa à deriva“ (Portokyoto S. 160)

Das erzählende Ich konstituiert sich nicht allein aus dem Text, sondern vermischt sich mit den zu Idolen stilisierten Autoren, deren Referenzen der Text in exzessiver Weise enthält: Camilo Castelo Branco, Yasunari Kawabata, Yukio Mishima, Fernando Pessoa u.a. Es wird nicht klar, und soll auch nicht geklärt werden, ob sich der Erzähler in der Rolle von Castelo Branco (in Porto) bzw. Kawabata (in Kyoto) sieht, die Grenzen des Subjekts werden soweit aufgelöst, dass es sich nicht mehr nur um intertextuelle Verweise handelt. Der Erzähler von *Portokyoto* verzichtet vielmehr darauf, die Geschichte fortschreiben zu wollen, die Textstruktur gleicht einem *Hypertext*, der die Referenzen und Verweise in Form von *Hyperlinks* inkorporiert anstatt sie zu zitieren.²⁵

„Em casa tentava aprender o mais que podia sobre o mundo que me esperava, e continuava a ler Camilo.“ (Portokyoto S. 105)

Das Ich, unfähig sich aus sich selbst heraus zu artikulieren und die Welt wahrzunehmen, überlebt – wenn überhaupt – nur, indem es diese anderen Personen (und deren Werke) in sich aufnimmt:

²⁵ vgl. Bolter / Grusin: *Remediation*, S. 44f.

(1) Com tristeza sincera confesso, no que fui, já mal me reconheço. Faço minhas palavras de Camilo sem pedir licença a ninguém.“ (Portokyo S. 108)

(2) „Só o Camilo me podia fazer companhia no meu estado de alma. Há certas alturas em que o seu humor tão triste me faz rir e eu ouço o meu rir como se fosse de outra pessoa. Agradeço-lhe o ele ter existido, o continuar existindo, o persistir em surgir do que há de vir.“ (Portokyo S. 93f)

Das Ich stellt einerseits ein notwendiges Zeichen der Erzählung dar, in der zitierten Passage ist es jedoch eine Leerstelle, ein ikonisches Zeichen bzw. *icon*, das nur als ein Anderer existieren kann. Schreiben wird gleichgesetzt mit dem Selbstmordritual, weil beides die Unkenntlichkeit des Ich zeigt:

„O que mais perturba no suicídio é a flagrante ignorância do humano, do que se faz, escrevo algures na minha cabeça.“ (Portokyo S. 118)

Um den Schritt zum postindividuellen Ich zu vollziehen, ist in *Portokyo* ein Übertritt in eine andere kulturelle Matrix notwendig, der nicht mit dem bloßen Übergang in eine andere Kultur (vermittelt durch das Motiv der Reise) gleichzusetzen ist. Zwischen Portugal und Japan, zwischen Porto und Kyoto bestehen transkulturelle und transmediale Verbindungen, die in *Portokyo* aktualisiert und rekodifiziert werden; ein transmedialer Übergang findet beispielsweise zwischen den Schriftsystemen statt: mit dem japanischen Schriftzeichen für Kyoto, dessen Form an ein *barco rabelo*, wie es für Porto typisch ist, erinnert, erhält die Sprache des Romans ebenfalls ikonographischen Charakter, das sprachliche Zeichen für *Kyoto* dringt in das sprachliche Zeichen *Porto* ein, wird inkorporiert und mit ihm der ikonographische Charakter der japanischen Schrift. Dieser Vorgang der Inkorporation führt nicht zu einer Vermischung beider Medien (der Schriftsysteme), sondern unterstreicht den Sowohl-als-auch Charakter der Schrift und ihrer Zeichen.²⁶ Noch während seines

²⁶ die in Deutschland lebende Schriftstellerin Yoko Tawada hat dieses Phänomen in dem Essay *Ein E-Mail für japanische Gespenster* folgendermaßen beschrieben: „Es ist nicht schwer, Buchstaben auf dem Bildschirm zum Verschwinden zu bringen. Aber welche Buchstaben sind störende Geister, und welche sind Bausteine für den Text? Man kann sie kaum auseinanderhalten. Genauer gesagt scheint jedes Zeichen gleichzeitig beides zu sein. Solche, die meine Gedanken anständig begleiten und transportieren, können sich plötzlich in Geister verwandeln.“ (aus: *Magazin UniZürich* 1/98, S. 6f.)

Aufenthaltes in Porto übersetzt der Erzähler den hybriden Charakter der Schrift in Kategorien okzidentalens Denkens:

„Sabia que Suzuki é o nome do peixe que na nossa língua se diz robalo, o que é engraçado, se se pensar na proposição »Na minha Suzuki 1000 atinjo os cem em treze segundos.« Mas, enfim, os nomes também têm vida e fazem-se a si próprios.“ (Portokiyoto S. 88f)

Nach und nach jedoch eine Veränderung der Sprache statt:

„De vez em quando dá-me para aproximar significados, encontrar correspondências, descobrir analogias: é uma actividade cansativa que me deixa a maior parte das vezes confuso, a alusão substituindo o sujeito.“ (Portokiyoto S. 126)

Die Simulation der Realität, auf die das Zitat verweist, repräsentiert die einzig *denkbare* Wirklichkeit des *Dritten Raumes*. Weder ist sie dem japanischen Denken eingeschrieben, weil Simulation voraussetzt, dass die Idee des Authentischen existiert, noch ist sie aus einem dialektischen Verhältnis beider Denkweisen hervorgegangen:

„São as palavras que fazem ver, e conforme as palavras assim é o mundo, descubro-o mais uma vez, mas com uma dimensão maior, numa outra escala. Entre mim e o oriente a distância insuperável é a distância das palavras.“ (Portokiyoto S. 215)

Die Verwandlung der Zeichen verwandelt auch das Ich des Erzählers, das durch die Differenz des anders Seins, die sich im leeren Zeichen ausdrückt, definiert wird. Das leere Zeichen (d.h. jenes ohne bestimmbares Signifikat) stellt letzten Endes aber die bereits angesprochene Rekonstituierung des Ich dar, das sich als „Wolke, die vorüberzieht“²⁷ zeigt. Das Bild der vorüber ziehenden Wolke erinnert zugleich metaphorisch an die Kunst der Kalligraphie, bei der jedes Schriftzeichen immer wieder neu und anders „geschrieben“ wird und bei der der Akt des Schreibens wesentlicher ist als das Zeichen selbst. Damit versucht der Text, die „... radikale Differenz zwischen Signifikant und Signifikat...“ zu tilgen und „...das Wort für den Signifikanten selbst als einen metaphysischen Begriff auf[zugeben.“ (Derrida, Schrift und Differenz, S. 425)

²⁷ in Anspielung auf den Untertitel von *Portokiyoto – Nuvens à deriva*.

2.4. „Nuvens à deriva“ – der Untertitel des Romans Metapher der Nicht-Identität des Ich-Erzählers und der Flüchtigkeit der Zeichen

„*Precipitadamente acontecem coisas que a todo momento nos alteram, modificando o mundo, matando o eu anterior para que possa ressuscitar o mesmo eu posterior, só que ligeiramente diferente ou então muito diferente. Como me reconheço eu a mim próprio?*“ (Pedro Paixão: *Algo inteiramente inesperado*)

Der Untertitel von *Portokyo - Nuvens à deriva* -, der auf Ronald Sukenicks Roman *Out* verweist, in dem der Autor-Protagonist gleichen Namens sagt, einen Roman schreiben zu wollen, „der sich ändert wie eine Wolke, die vorüberzieht...“²⁸ kann als Hinweis darauf gelesen werden, dass die Identität der Protagonisten nicht im Text fassbar ist, sondern eine Erscheinung darstellt wie die Bilder, die sich beim Betrachten von Wolken plötzlich dem Betrachter aufzudrängen scheinen.

Dass ein solcher Roman von einem Ich-Erzähler erzählt wird und nicht mehrstimmig und aus verschiedenen Perspektiven, lässt den Schluss zu, dass der Ich-Erzähler eine Leerstelle markiert im Text, die auszufüllen eben dieser Erzähler sich weigert oder nicht in der Lage ist. Die Verwendung der ersten Person stellt quasi eine subversive Geste des Erzählers dar. Sie ist soweit fortgeschritten, dass es diesem schwachen Zeichen des Ichs nicht mehr gelingt, metatextuelle Reflexionen über sich selbst und sein Verschwinden anzustellen.

Allegorisch wird das Kino zur Maschine, die die Illusion einer Identität nach deren Zerstörung weiter aufrecht erhält: der Kurs, den der Erzähler in New York belegt, stellt somit auch eine Form der Therapie bzw. den Versuch einer Therapie dar. So wie das Kino in die Geheimnisse des Alltags einzudringen vermag, kann eine kinematographische Wahrnehmung in die Geheimnisse der Psyche vordringen und ein Ich produzieren bzw. projizieren, so dass auf der Leinwand die Illusion der Wirklichkeit entsteht, die aus einer Illusion des Ich entsteht. Dieses kinematographische Modell wird am Beginn des Romans zitiert:

„Eu estava a fazer aquele curso esgotando, de um modo irresponsável, todas as minhas reservas bancárias para satisfazer um velho e ultrapassado desejo e depois não fazer mais nada. Esse desejo consistia em saber como se produz aquela maravilhosa ilusão projectada

²⁸ zitiert nach: Federman, Raymond: *Surfiction: Der Weg der Literatur*, FFM: Suhrkamp 1992, S. 22.

pela luz numa tela de uma sala escurecida. Deste modo acabava com essa ilusão, a última que julgava restar-me.“ (Portokiyoto S. 21)

In der zitierten Passage vermischen sich die Beschreibung der technischen Aspekte des Kinos mit der mentalen Disposition des Erzählers, so wie sich virtuelle Realität und Hyperrealität zu einer einzigen Form der Wahrnehmung verbinden. Der Roman benutzt die Terminologie des Kinos in vielfältiger Weise, um Wahrnehmungsschemata darzustellen; wichtiger als die Metaphorik einer solchen Terminologie ist jedoch die dadurch evozierte Dekonstruktion des Erzählers als autonome Instanz des Textes. Seine Position pendelt zwischen der des Regisseurs/Kameramannes und des Schauspielers/Helden:

(1) „Confesso ainda deixar, por vezes, que a minha imaginação fosse tomada pela imagem em movimento da minha professora de montagem cinematográfica.“ (Portokiyoto S. 15)

(2) „Espreitei por debaixo e dentro do telefone, no ralo do chuveiro, debaixo do colchão, enfim, em todos os possíveis lugares que aprendera nos filmes policiais.“ (Portokiyoto S. 36)

Walter Benjamins Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* stellt heraus, dass sich mit der Erfindung der Photographie und des Kinos weniger die Frage stellt, ob es sich dabei um Kunstformen handelt, sondern vielmehr, inwieweit diese Erfindungen den Charakter der Kunst verändern, weil sie die kollektive Wahrnehmung verändern. Die Rezeption des Kunstwerkes ist durch seine Reproduzierbarkeit nicht länger an die Orte gebunden, die früher dem Kult und später der Kunst geweiht waren.

Was für die bildende Kunst und die Musik gilt, hat jedoch für die Literatur von vornherein nur eingeschränkte Gültigkeit. Das Medium Buch ist bereits ein reproduziertes Kunstwerk, dass nur in dieser Form überhaupt rezipiert werden kann.

Das Kino hat, Benjamin zufolge, die kontemplative Wahrnehmung der Kunst (insbesondere der bildenden) verdrängt durch die zerstreute Wahrnehmung²⁹. Dass sich diese Revolution der Wahrnehmung auch in der Literatur bemerkbar macht, steht außer Frage; der Begriff „kinematographisches Schreiben“ im weiteren Sinn trägt dem Rechnung und bezieht sich nicht ausschließlich auf die Techniken der Montage und der Kameraperspektive des Erzählers, bzw. auf die mit dem Kino verbundenen Motive.

²⁹ vgl. Benjamin, *Das Kunstwerk...*, S. 504f.

In *Portokyoto* sind diese Elemente ebenso präsent, ohne dass damit schon eine Aussage zum Verhältnis von Literatur und Kino verbunden wäre. Literatur und Film stehen nicht in Konkurrenz unter einander, das Kino revolutioniert die Literatur nicht durch den direkten Austausch. Statt dessen revolutioniert es die Wirklichkeit und wirkt damit indirekt auf die Literatur und deren Verhältnis zu ihr.

Die (Vor-)Täuschung der Wirklichkeit im Kino und mit den Mitteln des Kinos bleibt in *Portokyoto* vor allem auf New York beschränkt, dessen Wirklichkeit immer schon aus Bildern bestanden hat, die einander bestätigen und aufeinander verweisen.³⁰ Im Inneren dieses Raumes gibt es die Kategorie des Anderen nicht, weil das Andere per Definition bereits ein Bestandteil der Identität New Yorks ist. Als solches ist es unsichtbar und kann sich demzufolge auch nicht artikulieren, ohne auf den allgemeinen Diskurs der Stadt bzw. des Kinos zurück zu greifen. Michiko, die Hauptfigur des Romans ist im literarisch-kinematographischen Raum New York eine nicht assimilierte Figur, die hauptsächlich durch ihr Schweigen und ihre Erscheinung charakterisiert wird:

„Michiko não era nem bela nem atraente. Pude verificá-lo várias vezes, quando estava sentada sozinha, quase sempre à mesma mesa, ainda antes de começar o hábito de me sentar à sua frente.“ (Portokyoto S. 16)

Es handelt sich eindeutig um eine Figur, die ausgeschlossen ist vom Raum der Anderen, einschließlich des Erzählers. Im Gegensatz zu dessen Einsamkeit, die auf den Typ des Antihelden des Kinos verweist, lässt sich die Figur Michikos nicht in das System New York integrieren, wie ihr Selbstmord am Ende des ersten Teils des Romans zeigt. Dass sie nicht nach Japan zurück kehren kann spielt in diesem Zusammenhang eine untergeordnete Rolle, vielmehr wird die Fähigkeit dieses Systems, sich mittels der kinematographischen Bilder einen Gegenwartsmythos zu schaffen, dem sich nichts entziehen kann, in Frage gestellt. In dem Maße, wie die Wahrnehmung und Beschreibung New Yorks durch das Kino geprägt wird, greift *Portokyoto* zur Beschreibung Portos im zweiten Teil des Romans auf die Literatur zurück. Camilo Castelo Branco ist nicht nur ständiger Begleiter des Erzählers, er stellt zugleich sein Idol dar, der Erzähler wird zum Medium, dessen Wahrnehmung durch das Vorbild gesteuert wird. Diese Form der Intertextualität, nach Genette als Hypertextualität zu charakterisieren, stellt jedoch weniger eine Nachahmung oder Aktualisierung eines oder mehrerer Texte Castelo Blancos dar, sondern eher eine Transformation des Erzählers selbst,

³⁰ siehe dazu auch den Abschnitt 4.2.1.1.

der lesend (es wird nicht gesagt, welchen Text Castelo Brancos er liest) seine Wahrnehmung verändert, so dass die Wirklichkeitskonstruktion des Erzählers sowohl direkt als auch vermittelt durch das Lesen stattfindet. Der Hypertext beschränkt sich auf einen „Hypererzähler“, durch den das Werk (aber auch biografische Details) Camilo Castelo Brancos mit dem Text von *Portokyoto* verbunden werden.

Der Ich-Erzähler zieht sich aus seiner eigenen Erzählung zurück, um dem Idol den eigenen Text zu überlassen: an die Stelle des erzählenden Ich tritt der Autor des 19. Jahrhunderts. Ein solches Verfahren der Verknüpfung von Hyper- und Hypotext könnte als archäologisch bezeichnet werden.³¹ Dieser Schichtung der Texte entspricht die Raumkonstruktion der Stadt Porto, die zu einer Simulation von Historizität führt, die im Gegensatz zur Konstruktion von Historizität nicht auf Objektivität zielt, sondern ebenfalls Teil der *Mindmap* des Erzählers ist.³² Die relationale Identität des Erzählers wird in Porto als Beziehung zum toten Meister dargestellt, der der Stadt mit seinem Werk erst ihre Identität verleiht und somit auf doppelte Weise auf den Erzähler einwirkt. Der Mythos, durch den sich New York als permanente Gegenwart seiner selbst erschafft, erhält in Porto eine historische Dimension.

³¹ der Begriff „archäologisch“ wurde in Anlehnung an Henri-Pierre Jeudy gewählt, vgl. Jeudy: *Stadterfahrungen*, S. 65.

³² siehe dazu auch den Abschnitt 6.3.

3. Hyperreale Schreibstrategien in *Portokyo*

3.1. Hypertextsimulation durch den Text

Die Hyperrealität als Referenzsystem, das der Roman beschreibt und gleichzeitig erzeugt, bewirkt einen Umgang mit dem Medium Text, der Parallelen zur Wahrnehmung der Wirklichkeit aufweist: Text und Wirklichkeit sind lückenhaft und nur noch in Ausschnitten – Fenstern gleich – wahrnehmbar. Was für den literarischen Text schon immer galt, – dass er nämlich nur einen Ausschnitt einer komplexen Wirklichkeit wiederzugeben in der Lage ist – trifft nunmehr auch auf die Wirklichkeitserfahrung selbst zu: sie ist nur noch bruchstückhaft erfahrbar, und der Zugang zu ihr wird in zunehmendem Maße medialisiert.

Zu Lesen heißt demzufolge Wirklichkeit zu erschaffen, es ist weder Reflexion / Repräsentation noch Meditation / Kontemplation, sondern vielmehr Produktion von Wirklichkeit bzw. ein Modus dieses Produktionsprozesses. Im Gegensatz zu den Medien im engeren Sinn – Fernsehen, Zeitung etc. – , deren Simulakren der Konsument mehr oder weniger passiv ausgesetzt ist und denen gegenüber er sich auf verschiedene Weise verhalten kann, verleiht der literarische Text dem Leser die Macht, selbst ein Ich als Simulakrum zu erschaffen und dadurch seine Freiheit in einer Realität ohne authentische Ereignisse zu verteidigen: „Lesen ist eine Kraftprobe des Willens, Probe zwischen dem Willen des Lesers und dem okkulten Willen des Autors.“ (Tyler: *Das Unaussprechliche*, S. 37)

Der Text bewegt sich in einer raum- und zeitlosen Wirklichkeit, er hat die „Fluchtgeschwindigkeit“ (Virilio) erreicht, jenseits derer diese Parameter außer Kraft gesetzt sind, weil es sich dabei nur um Illusionen des Denkens handelt. Der von Virilio geprägte Begriff markiert eine Grenzüberschreitung, die kein isoliertes Phänomen darstellt, sondern eines, das die gesamte Wirklichkeit erfasst und in einen hyperrealen Modus transponiert. Fluchtgeschwindigkeit beschreibt eine Transformation der Wahrnehmung von Wirklichkeit; die Beschleunigung des Lebens schlägt an dieser Grenze um in eine unendliche Verlangsamung und führt schließlich zum Stillstehen und zur Vernichtung der linearen Zeit. Jean Baudrillard spricht in diesem Zusammenhang vom Verschwinden der Geschichte als Folge der Perfektionierung der Information in Echtzeit.³³ Geschichte ist an diesem Punkt nicht mehr sichtbar, sie kann Ereignisse nur noch simulieren. Weil jedoch die Ereignisse nicht durch eine lineare Zeit geordnet werden, lässt sich auch kein kausaler Zusammenhang zwischen ihnen mehr konstruieren. Für eine Literatur, die jenseits dieser durch Echtzeit und

³³ vgl. Baudrillard 1994, S. 17.

Fluchtgeschwindigkeit bezeichneten Grenze angesiedelt ist, bedeutet dies, das kausale Konstruktionen – und ihre Dekonstruktion – keine Rolle mehr spielen: „Dagegen scheint die Postmoderne seltsam zeitlos zu sein; Nicht die Objekte, die Zeit ist es, die sich erhält, die Objekte wechseln, doch die Zeit bleibt: was wir zum zweiten Mal sehen, ist nicht das selbe. Nicht das Ding, sondern die Zeit, die kein Ding ist und nicht vorgestellt werden kann, ist das selbe.“ (Tyler: *Das Unaussprechliche*, S. 207) Mit dem Ende der linearen Zeit werden die Objekte ihrer Identität enthoben, es geht nicht mehr darum, aus der Vergänglichkeit (und Zeitlichkeit) der Dinge, das Bleibende, das Wesen herauszufiltern, sondern diese Identität in der Differenz zu beschreiben.

Eine Möglichkeit, im literarischen Text die Zeitlosigkeit zu simulieren, ist die Hypertextsimulation. Eine solche Literatur, schreibt Baudrillard „... müsste ... eine ironische Form der Informationsverwirrung finden, eine nichts sagende Schreibweise, die der nichts sagenden Ereignishaftigkeit unserer Zeit gerecht wird, und zugleich eine subtil katastrophische Form, die dem Fälligkeitsdatum des Jahrhunderts entspricht.“ (Baudrillard: *Illusion des Endes*, S. 33)

Computersimulationen, Internet, elektronische Medien lösen die gedruckte Literatur nicht ab, noch treten sie ernsthaft mit ihr in Konkurrenz; sie haben jedoch durch ihre bloße Verfügbarkeit und ihr Vorhandensein einen Einfluss auf Literatur, der sich darin äußert, dass der Schreibende den Text als Simulation eines unendlichen (Welt-)Gedächtnisses begreift, dass sich zwar weiterhin der Sprache bedient, um Informationen zu *präsentieren* aber die Sprache nicht mehr benötigt, um diese Informationen zu speichern.

Der binäre Code der Informationsverarbeitung stellt auf gewisse Weise eine universelle Sprache dar, die aber nur von den Maschinen verstanden werden kann und keine Bedeutung, keinen Sinn in ihren Zeichen enthält. Die von diesem Code kreierte Zeichen stellen so bereits einen Hypertext dar, der auch als universeller Intertext aufgefasst werden kann. Im Hypertext sind alle Zeichen gleichzeitig präsent, es gibt kein Vorher / Nachher. Der Hypertext realisiert das, worum sich die Literatur bisher bemühte: die Präsenz des Vergangenen greifbar zu machen.³⁴ Der Unterschied liegt weder in der Präsentation des Textes, die herkömmlichen syntagmatischen Regeln folgt, noch im Diskurs des Erzählers. Die Zeichen selbst gewinnen eine neue, ikonographische Qualität. Das bedeutet keine Rückkehr zur mittelalterlichen Ikonographie, sondern stellt die konsequente Befreiung der Signifikanten

³⁴ vgl. Löser 1999, S. 222ff.

dar.³⁵ So wie durch die Fluchtgeschwindigkeit die Beschleunigung in einen scheinbaren Stillstand umschlägt, wird damit zugleich die Flucht der Signifikanten unterbrochen; die Zeichen existieren in parallelen Wirklichkeiten, die durch Hyperlinks vernetzt sind. In *Portokyo* werden Schreibstrategien angewandt, die die Wirklichkeit im oben beschriebenen Modus präsentieren. Den Ausgangspunkt bilden die kinematographischen Elemente des Textes, die ein wesentliches Element des Romans darstellen.³⁶ Diese Diagnose betont weniger das bildhafte Denken, als vielmehr die technische Seite des Denkens oder auch die Technisierung der Wahrnehmung. Ereignisse lassen sich in Rückblenden wiederholen, räumlich entfernte Ereignisse finden am gleichen Ort statt und zeitliche Distanz zwischen Ereignissen lässt sich durch Montageeffekte überwinden. Dem kinematographischen Denken fehlt die Endgültigkeit, denn es wird nicht auf die symbolische Ebene der Erinnerung abstrahiert. Es ist beliebig oft wiederholbar, die absolute Wiederholung stellt den angestrebten Idealfall dar. Die Wiederholung wird in *Portokyo* im Motiv der Wiedergeburt verarbeitet. Wiedergeburt in der Hyperrealität ist eine Möglichkeit der imateriellen Vervielfältigung, im Hypertext stellt sie die mehrfache Präsenz des Subjekts in verschiedenen Realitäten dar.³⁷

„Resolvera tirar aquele curso de um semestre não com o intuito, ou sequer a esperança, de poder vir a tornar-me realizador de cinema, mas porque a minha vida exigia qualquer coisa que, por não saber muito bem do que se tratava, eu então apelidava de »renascimento«“
(Portokyo S. 13)

Der Verweis auf die technischen Aspekte des Kinos bedeutet für den Erzähler, sich die kinematographischen Techniken anzueignen und auf die Realität zu übertragen. Das setzt voraus, dass die Realität dieser Manipulation zugänglich ist – sie muss selbst zeichenhaft sein.

³⁵ Es scheint wenig sinnvoll, nach dem Signifikat der Zeichen des binären Codes zu fragen, 0/1 sind reine Signifikanten, die zugleich alles bedeuten können. Sie stellen damit zwar physikalisch beschreibbare Zustände dar, bezeichnen aber nichts. Analog dazu führt die Beschreibung des Lebens in biochemischen Formeln nicht zum „Nullpunkt“ des Lebens, an dem es sein Geheimnis preisgibt, sondern entfernt sich endlos davon. (Man könnte auch sagen, die Biochemie ist die Biologie nach Erreichen der „Fluchtgeschwindigkeit“.)

³⁶ Baudrillard stellt fest, dass das kinematographische Denken die „Echtzeitmenschen“ befallen hat. Vgl. Baudrillard: *Der Streik der Ereignisse*, S. 24.

³⁷ In der Popkultur ist diese Art der Wiedergeburt beispielsweise als *Remake*, *Remodeling*, *Relaunch*, *Coverversion* etc. zu beobachten. Alle diese Begriffe beziehen sich auf die Oberfläche, setzen jedoch voraus, dass der Betrachter/Hörer/Konsument *darunter* etwas anderes sieht: einen wiedergeborenen Popstar, ein wiedergeborenes Werk.

Die Vermischung von Film und Wirklichkeit wird im Folgenden fortgesetzt: der Erzähler lernt als Sprecher für einen Animationsfilm die Japanerin Michiko kennen, dies ist zum einen der Beginn der Beziehung zwischen dem Erzähler und Michiko, zum anderen stellt diese Passage in einer *mise en abyme* das Konstruktprinzip des Textes dar, das sich wie folgt skizzieren lässt: (1) Das hybride Genre des Animationsfilms, der die gezeichneten Bilder mit der realen Stimme einer Person kombiniert, steht für eine hybride Wirklichkeit, die eine individuelle Komponente (die Stimme/Rede) mit der visuell repräsentierten Komponente eines Anderen (die Zeichnung) in einer hyperrealen Wirklichkeit (der Animationsfilm) kombiniert. Die Freiheitsgrade der Kombination von Ich und Anderem, die eine hyperreale Identität konstituieren, sind lediglich durch eine letzte Grenze – den Tod – beschränkt:

„É provável que nunca a tivesse vindo a conhecer se não fosse um dos seus colegas pedir-me, ... , que fizesse uma gravação de um texto para acompanhar em voz off um projecto de animação. Tinha por missão dar voz aos pensamentos de um cão preso em sucessivas grades, barreiras de arame farpado, muralhas, de onde se ia libertando para logo se descobrir de novo encurralado.“ (Portokyo S. 14)

3.2. Nichtkausale Konstruktion von Realität

„Porque a morte não é um fim, não pode ser um fim, mas o começo verdadeiro do inesperado.“
(Pedro Paixão: *Algo inteiramente inesperado*)

Wenn in *Portokyo* Tote auferstehen und die Geschichte dadurch in Zyklen präsentiert wird, hat dies Konsequenzen für die vom Leser geforderte Konstruktion der Wirklichkeit des Romans. Die Erkenntnis des Erzählers am Ende des Romans ist vor allem die, dass die Wirklichkeit weder nach dem Kausalitätsprinzip, noch nach dem Finalitätsprinzip erfasst werden kann. Indem der Roman den gerichteten, unumkehrbaren Verlauf der Zeit in Frage stellt, können Ereignisse vom Ende her gedacht werden. Der Tod selbst verliert seinen finalen Charakter, auch wenn er die letzte Grenze des Ichs bleibt. Erst mit dem Tod der Protagonistin Michiko beginnt der eigentliche Roman. Die Zeit kann der Oberfläche des Textes sowohl zyklisch als auch linear „eingeschrieben“ werden weil sie selbst nur ein Zeichen ist und nicht mehr Ordnungsprinzip der Zeichen:

„Mishima escrevia seis horas por noite, começando à meia-noite de todas as noites, a uma velocidade estonteante. Começava pela última frase, o fim, a morte, porque uma história só se conhece quando se conhece o seu fim, é ao seu fim que toda a história conduz.“ (Portokiyoto S. 246)

Wirklichkeit wird nicht durch Ereignisse repräsentiert, die kausal verknüpft sind. Der Tod kennzeichnet Anfang und Ende einer zyklischen Zeit, so wie er am Anfang oder Ende der Geschichte stehen kann. Tod und Wiedergeburt werden vom selben Zeichen ausgedrückt, sie stellen nicht die Enden einer Strecke dar.

Diese Strecke ist eine Metapher für das Konstrukt der eindimensionalen Zeit, mit deren Hilfe das symbolische Gedächtnis sich auf die Gegenwart bezieht und eine Zukunft entwirft.

Die Zeit des Romans ist dagegen nicht dem Ich vorgängig als Parameter der äußeren und vom Ich unabhängigen Realität, durch die sich dieses als identisch erkennt, sondern stellt vielmehr selbst dieses Ich dar. Dieses Verständnis von Zeit ist lokal, das Ich wird zur „Zeitmaschine“: in dem Maße, wie die Realität manipulierbar ist, muss es auch die Zeit sein.

Ein ikonisches Gedächtnis besitzt keine zeitliche oder räumliche Dimension, es ist akausal, achronisch und assoziativ strukturiert. Die grundsätzliche Verschiedenheit von wahrgenommener und gedachter Wirklichkeit ist das Ergebnis der Evolution des menschlichen Bewusstseins, das die ikonisch wahrgenommene Realität auf eine symbolisch gedachte Ebene abstrahiert. Eine Literatur, die die Fenster zur Wirklichkeit offen hält, muss die symbolische Ordnung der abstrakten Ebene des Denkens dekonstruieren.

Reale Welt meint die wahrgenommene, neben der eine zweite, gedachte existiert, die das Bewusstsein darstellt.³⁸ Der grundsätzliche Unterschied zwischen beiden ist, dass letztere immer zeichenhaft ist, während erstere auf der Basis von Reizen und Affekten entsteht. Das Vorhandensein der zeichenhaften, gedachten Wirklichkeit überlagert die wahrgenommene Wirklichkeit und führt zur Annahme, dass die Zeichen ein Signifikat haben, das einen Repräsentanten in der wahrgenommenen Wirklichkeit besitzt. Diese hypothetische Entsprechung wird von *Portokiyoto* (und mit dem Zeichen *Portokiyoto*) in Frage gestellt. Das „Reich der Zeichen“ (Barthes) drängt sich in das Reich des Wissens, das von den Orten und Räumen der okzidentalen Kultur repräsentiert wird. Das Denken vom Ende her, bzw. das Denken nicht in einer Dimension (als kausales oder finales Denken – beide Prinzipien besitzen nur die eine Dimension der Linie), sondern auf einer zweidimensionalen Oberfläche (die nicht als Repräsentation, als Abbild der Wirklichkeit verstanden wird, sondern als Präsentation des Ich), stellen einen Realismus dar, der nicht mimetisch bzw. antimimetisch

³⁸ vgl. Riedel, Rupert: „Die Folgen des Ursachendenkens“, S. 77.

(als eine Variante des ersteren oder dessen Gegenentwurf) ist. Der Text des Romans negiert sich selbst, insofern als er eine Bewegung darzustellen versucht, die im Widerspruch zur Schrift und ihrer Endgültigkeit steht:

„A seta atinge o alvo porque antes de partir já está em movimento.“ (Portokiyoto S. 247)

Die Bewegung als Spur des Realen zu zeichnen, setzt voraus, dass Text und Wirklichkeit als gleichwertig betrachtet werden können, bzw. dass beide äquivalente Äußerungen einer Wirklichkeit darstellen, die sie durch das Schreiben/Lesen (und nicht durch ihr Geschrieben Sein) erzeugen.

Am Ende des Romans kann der Erzähler daher eine Katharsis erleben, die nicht im aristotelischen Sinn durch die Betrachtung einer mimetisch dargestellten Handlung hervorgerufen wird, auch wenn zwischen den Affekten, die sie bewirken, kein Unterschied bestehen mag. Die Transformation, die *Portokiyoto* an diesem Konzept vornimmt, negiert das Verhältnis von Kognition (durch das Zuschauen und Verstehen) und Emotion als Folge davon (das daraus resultierende Erleben, das wiederum kognitiv bewertet wird) und ersetzt es durch ein komplexes und unauflösbares Zusammenwirken beider, das in letzter Konsequenz die symbolische Repräsentation der Wirklichkeit in Frage stellt.

3.3. Visuelle und sprachliche Konstruktion von Wirklichkeit

„Quando não posso escrever tiro fotografias. E as fotografias fascinam-me tanto ou mais do que as palavras, o que não é bom – deixar-se fascinar, seduzir, pelo quer que seja. Por isso não sou fotógrafo nem escritor.“
(Pedro Paixão: *Algo inteiramente inesperado*)

Sowohl der Erzähler als auch Michiko verbindet die zeitweilige Emigration aus ihren jeweiligen Heimatländern nach New York, um dort eine Schule für Kino und Film zu besuchen. Der Grund für die Flucht ist in beiden Fällen die Verletzung eines Tabus, wenn auch mit dem Unterschied, dass Michiko ihr Kind tatsächlich umgebracht hat, während der Erzähler keine wirkliche sexuelle Beziehung zu einer seiner Schülerinnen hatte, soweit man die Erzählung als glaubwürdig betrachtet.

Mit dem Einsetzen der Erzählung in New York nimmt die Geschichte beider in einzelnen Episoden den Charakter und die Dramaturgie des Films an.³⁹ Der Erzähler nimmt Michiko in stereotypen Rollen wahr, die zwar variieren, jedoch letzten Endes nur eine Inszenierung des Fremden darstellen:

„Michiko era tão diferente de mim, que eu tomava por ficção a existência de uma única espécie humana.“ (Portokyo S. 31)

Die absolut gesetzte Andersheit erscheint dem Erzähler zunächst als Magie, die von den japanischen Schriftzeichen ausgeht und sie mit der Aura des Geheimnisvollen umgibt:

„Antes, ainda me ensinara algumas palavras e frases curtas japonesas e os diferentes modos de se escreverem, e eu olhava como quem assiste a um truque de mágica, ...“ (Portokyo S. 31)

Die „truques de mágica“ – Verweis auf die *laterna magica*, die die bewegten Bilder des Kinos produziert – bringen das Vermögen des Kinos „zur Sprache“. Die Erzählperspektive gleicht der von Stephen Tyler beschriebenen Situation des Ethnologen, der die Rituale einer ihm fremden Kultur zu beschreiben versucht: „Außerhalb der ethnographischen Einbildungskraft gibt es schlichtweg keinerlei objektive, abstrakte oder kollokable Form, deren eigentliche Bedeutung vom konkreten Ritual unabhängig wäre.“ (Tyler: *Das Unaussprechliche*, S. 82) Der Ich-Erzähler spricht in einer doppelten Perspektive, die ihn zugleich als Subjekt, das in der ersten Person redet, aber auch als unpersönliche Maschine, die gleich einer Kamera die visuellen Bilder einfängt, agiert. Das Ich ist weniger das eines *Erzählers* als vielmehr das Ich eines Kameramannes, der die von ihm gefilmten Bilder/Bildsequenzen *beschreibt*:

(1) „E então, para meu espanto e agrado, a sua cabeça roda lentamente na minha direcção até os seus olhos tocarem os meus por um momento, um momento que perdura, e depois volta a girar, em câmara lenta, para a exacta posição em que se encontrava e persiste am olhar o nada.“ (Portokyo S. 149)

(2) „Pede-me para o acompanhar numa aproximação – um zoom-in – ao pedaço de terra sobre o qual nos sustemos.“ (Portokyo S. 201)

³⁹ zur kinematographischen Konstruktion New Yorks siehe auch den Abschnitt 4.2.1.1.

Das Kino als Metapher für die multiple Perspektivität des postmodernen Ichs unterstreicht die Duplizität, in der sich dieses Ich stets zugleich als Objekt und Subjekt wahrnimmt, es steht als Akteur vor der Kamera, als primär Wahrnehmender hinter der Kamera, sowie sitzt als sekundär Wahrnehmender im Zuschauerraum des Kinos. Eine solche multiple Perspektive nimmt die Realität stets als vermittelt bzw. zu vermittelnd wahr, die Abwesenheit der Realität transformiert die symbolische Sprache der Repräsentation in eine ikonische Sprache, die die Realität durch ihre Zeichen erst erzeugt.

Der Erzähler reproduziert in *Portokyo* durch die Verwendung der kinematographischen Perspektive die ikonographische Sprache des Films. Im Unterschied zu den symbolischen Zeichen besitzen ikonographische Zeichen nur ihre Oberfläche und präsentieren sich als das abwesende Reale.

Bild- und Tonmedien machen die Realität auf diese Weise individuell verfügbar.⁴⁰ Es geht nicht darum, dem Kino eine Semantik zu geben, die auf der symbolischen Zeichenordnung aufbaut, sondern umgekehrt dem sprachlichen Zeichen einen ikonographischen Charakter: „Die Suche nach dem Sein des Seienden als Anwesenheit, ... , ist weder Phono-, noch Logo, sie ist Videozentrismus, Suche nach dem Spiegel des Bewusstseins, der das Reale ohne jede Verzerrung reflektiert.“ (Tyler: *Das Unaussprechliche*, S. 9)

Ohne die Semantik des Zeichens auszulöschen, stellt ein solcher literarischer Text eine Funktion dar, deren Parameter und Variablen vom Autor und Leser festgelegt werden müssen, und der dadurch unendlich viele mögliche, nicht darstellbare Texte enthält: „Doch der postmoderne Text errichtet sein kognitives Utopia weder auf der Subjektivität des Autors noch auf der Subjektivität des Lesers, sondern als das kognitive Utopia des Text-Autor-Leser-Geschehens, das als schöpferisches »Bewußtsein« keinen individuellen locus, sondern nur eine Unendlichkeit möglicher loci kennt.“ (Tyler: *Das Unaussprechliche*, S. 201)

Anders als bei Benjamin steht diese Inszenierung der Realität nicht mehr im Dienst einer Ideologie, die die Massen manipuliert, sondern ist auf Individualisierung ausgerichtet. Die realitätsverändernde Kraft des Kinos und die Ästhetisierung des Alltags führen nicht zum neuen Menschen, sondern zu einer Neuinszenierung des alten und immer gleichen Menschen. Die Reproduzierbarkeit des Filmes hat den Alltag erfasst, dessen Ästhetisierung die Wiederholbarkeit auf eine hyperreale Wirklichkeit überträgt, ohne dass diese schon in der Form von Erinnerung vorliegt. Nicht die Zeit setzt dem Ich Grenzen, sondern die Grenzen, die sich das Ich setzt, erzeugen die Zeit: Lebenszeit ist Filmzeit.

⁴⁰ vgl. Hosowaka, *Der Walkman-Effekt*, S. 237.

Der Zugriff auf die Wirklichkeit durch die Medialisierung ist möglich, weil die Medien Zugriff auf die Zeit haben.⁴¹ Das wiederum führte zu einem Paradigmenwechsel in der Kunst: „Diese diskret gemachte Zeit des Schaltwerks erlaubt dann Manipulationen am Realen, wie sie unterm Regime hergebrachter Künste nur am Symbolischen möglich waren.“ (Kittler, S. 208) Die Manipulation der Realität durch die Literatur setzt ein anderes Zeichenmodell des literarischen Textes voraus, das symbolische Zeichen muss durch ein ikonographisches Zeichen ersetzt werden. In *Portokyo* zeigt sich eine solche Übersetzung durch den exzessiven Gebrauch kinematographischer Techniken; die ikonographischen Schriftzeichen dringen in den Text ein und bewirken subversiv eine Veränderung des gesamten Zeichensystems, dabei stellt der Erzähler nicht die unbeteiligte Kamera dar, sondern vielmehr die verschiedenen an der Entstehung des Films beteiligten Personen *vor* und *hinter* der Kamera.

3.4. Immaterialität und Körperlichkeit

In dem Maße, wie der Körper selbst zum Medium und zugleich medialisiert wird, schließen sich Körper und Text nicht mehr gegenseitig aus, sondern stellen Medien dar, die zur Informationsverarbeitung und –speicherung dienen. Die Darstellung des Körpers als Medium und als medialisiertes Objekt im Text hat den Effekt, dass die Darstellung den Charakter einer photorealistischen Abbildung annimmt, oder mit anderen Worten, hyperreal wird. Den Körper als Medium zu betrachten ist keineswegs neu, da jede kulturelle Praktik sich auch auf den Körper erstreckt; das Gleiche gilt für die Darstellung des Körpers: „In its character as a medium the body both remediates and is remediated. The contemporary, technological constructed body recalls and rivals earlier cultural versions of the body as a medium.“ (Bolter / Grusin: *Remediation*, S. 238) Im Unterschied zur mimetischen und repräsentativen Darstellung des Körpers jedoch, entsteht der Körper als Form / Hülle eines dezentrierten, medialisierten Selbst *im* Medium. Der mediale Körper ist ein untrennbarer Teil unseres materiellen Körpers. Umgekehrt stellt der Körper damit mehr als nur den Träger von Zeichen dar, er wird selbst zum Zeichen, zum Ausdruck eines medialen, hyperrealen Selbst, das sich im Körper und mittels des Körpers erschafft: „Medium und Botschaft sind eins, nicht Maske von/für etwas, sondern schlicht Körper.“ (de Toro, *Jenseits von Postmoderne...*, S. 48) Durch diese Form der Körperlichkeit wird der Körper zum Kommunikationsmittel „und beginnt

⁴¹ Kittler, Friedrich, *Fiktion und Simulation*, S. 205.

spätestens dort zu agieren, wo die Sprache als Kommunikationsmittel versagt.“ (ebd. S. 47)
 „Das Unaussprechliche“ (Tyler) materialisiert und medialisiert sich in ihm, die körperliche Präsenz ist ein Produkt dieser Totalität, die den Körper öffnet und zu einem Territorium macht, dessen Grenzen durchlässig sind:

„O cabelo curto, negro e fino cobre-lhe a nuca que eu espreito de perto, meticulosamente, milímetro a milímetro, como quem conta as penas de uma ave, de um corvo, procurando a palavra que me falta, que tenho debaixo da língua.“ (Portokyo S. 244)

Der Körper einer japanischen Prostituierten wird hier für den Erzähler zum ikonischen Zeichen, das die Worte, das ihn repräsentieren könnten, suspendiert. Dabei ist der Blick des Erzählers weniger poetisch als vielmehr technisch-unpersönlich. Es geht nicht darum, das Verstummen angesichts der Schönheit zu beklagen, sondern darum, den Körper wie mit einem Laserstrahl „Millimeter für Millimeter“ abzutasten, ihn neu zu erschaffen in seiner Virtualität, die nichts anderes ist als die Perfektionierung des poetischen Blickes, der vergeblich nach dem fehlenden Wort sucht.

Auf die gleiche Weise erschafft der Erzähler Michiko nach deren Suizid in Kyoto neu, ihre Präsenz im Text ist weder geistig noch imaginär, der vom Erzähler als „Wiedergeburt“ bezeichnete Vorgang meint genau dies: „It is no longer meaningful to see the body as a *site* for the psyche or the social but rather as a structure to be monitored and modified. The body not as a subject but as an object – NOT AS AN OBJECT OF DESIRE BUT AS AN OBJECT FOR DESIGNING“ (Dery, Mark (1996): *Escape Velocity: Cyberculture at the End of the Century*, New York: Grove Press, zitiert nach: Bolter / Grusin: *Remediation*, S. 240)

Der remedialisierte Körper verwendet die Zeichen *Michiko* und *Kyoto* sowohl als *icon* als auch als Index und schreibt sie der *Mindmap* des Erzählers ein: das *icon* übernimmt dabei nach dem Tod Michikos vollständig deren Charakteristiken, während der Index eine verortende Funktion hat, der dem *icon* eine Adresse⁴² zuweist.

Michikos Suizid eröffnet den Weg, ihre Schönheit, die sie nicht besaß, durch den männlichen Blick des Erzählers zu rekonstruieren, sie zu einer virtuellen Schönheit zu machen, die

⁴²Adresse wird hier im informationstechnischen Sinn gebraucht; erst durch die Adressierung wird die Information selbst den Verarbeitungsprozessen zugänglich, in gewisser Weise macht der Erzähler im Roman nichts anderes, wenn er von Michiko spricht: er ruft sie auf, daher auch ihre Präsenz im Text, die von ihrem Tod unberührt bleibt.

letztendlich eine für den Erzähler reale Existenz im Text erhält und den Raum, der von dem Zeichen *Kyoto* definiert wird, ausfüllt.

Die Wahrnehmung des Anderen macht dessen Körper zum Ausdruck des eigenen Denkens, das Ich überträgt sich auf den anderen, es wird relational: das Denken inkorporiert den Anderen, weil der Körper bereits der vollkommene Ausdruck des Anderen ist, der nicht erkannt werden kann. In diesem Sinn ist das Ich das vollkommene autoreferentielle Zeichen, jedoch nur unter der Bedingung, dass es den Anderen immer schon mitdenkt, die Anderen ihrerseits sind notwendige Informationen, die das Ich benötigt, um entsprechend seiner „Programmierung“ funktionieren zu können. Die Folge ist, dass es weder einen Ursprung gibt noch einen letzten Sinn, in dem sich die Identität vollendet: das Ich wird zum dezentrierten Ich, zum Nomaden und zu einem Algorithmus und kann nicht mehr metaphysisch gedacht werden:

„Em geral, as pessoas têm uma terra, iludem o desenraizamento que alastra, e gostam dela porque precisam dela, e as pessoas, para além de gente, são lugares onde habita muita gente.“
(Portokyoto S. 247)

In metaphorischer Umschreibung kann dieses nomadisierende Ich auch als „Walkman“⁴³ bezeichnet werden: Der Walkman konstituiert eine nomadische Persönlichkeit im urbanen Raum durch Interaktion seines Trägers mit der Umgebung; zugleich konstruiert er ein „Mysterium“, weil die Anderen wissen, dass der Walkmanträger etwas hört, jedoch nicht was er hört.⁴⁴ Das Geheimnis des Anderen ist nicht transzendental zu verstehen, sondern als Ausdruck der Andersheit, die sich nicht erst in der Idee des Anderen manifestiert, weil das Selbst bereits desintegriert und medialisiert ist. Ohne eine territoriale Grenze besitzt dieses Selbst auch keine körperliche Grenze mehr, Kommunikation ist in diesem Sinne stets eine Inkorporation des Anderen, seine Remedialisierung als Teil des Kodes.

Andersheit als konstituierende Eigenschaft der japanischen Kultur zeigt sich in Japan weniger im Individuum, als vielmehr im überindividuellen Konzept der japanischen Gesellschaft:

⁴³ Nomadisierung und Rhizomatisierung werden als Effekte des Walkmans in Interaktion mit dem urbanen Raum beschrieben, siehe: Shuhei Hosokawa, *Der Walkman-Effekt* S. 236ff.

⁴⁴ Hosokawa, *Der Walkman-Effekt*, S. 246.

„A expressão »democracia japonesa« trai ao ouvido a contradição dos termos. ... O que a constituição japonesa mais tem de japonês é não ser japonesa...“ (Portokyo S. 230)

Andersheit als verfassungsgemäße Grundlage Japans löst dieses Konzept von früheren Konstrukten des Anderen als Fremden; der Gegensatz zwischen Portugal (als Repräsentant des Okzidents) und Japan ist der, dass es im japanischen Denken keinen Dualismus gibt, der einen „Orient“ hervorbringen könnte, weil das Fremde nicht als dem Wesen nach fremd, sondern als lediglich anders markiert wird und mittels der Informationsverarbeitungsprogramme dem Ich angeeignet werden kann.⁴⁵ Das wirkt sich auch auf die zwischenmenschlichen Beziehungen aus, die einerseits durch komplexe Regeln im öffentlichen Raum, andererseits durch eine Nähe, die die Grenzen des Körpers überschreitet, gekennzeichnet sind. Nach Roland Barthes beruht die Geringschätzung des Formellen im okzidentalen Denken auf der Vorstellung, dass die gesellschaftliche Hülle oder Maske der Menschen ein authentisches Inneres einschließt; sich des Formellen zu entledigen heißt demzufolge authentisch sein.⁴⁶ In Japan dagegen gilt das Formelle nicht als Maske, da es nichts verbirgt, sondern dem Code die Differenz gegenüber dem Empfänger einschreibt. Statt einer statisch verstandenen Authentizität rekodifiziert die Zeremonie / das Ritual die Sprache, ohne eine transzendente Wahrheit zu bezeichnen:

„Abandonando as palavras nas minhas costas, livro-me da sua inerente ambiguidade, penetro numa zona onde não há verdade nem mentira, onde a dúvida avassaladora deixa de me perturbar. A verdade e a mentira só vivem nas palavras que eu digo sobre as coisas, não nas coisas.“ (Portokyo S. 219)

In *Portokyo* wird das Spannungsverhältnis von Körperlichkeit und Immaterialität der Zeichen in den Beziehungen des Erzählers zu den Frauenfiguren des Romans verhandelt. Der Erzähler rekonstruiert verschiedene Formen körperlicher Beziehungen, dabei werden Körper und Diskurs untrennbar miteinander verknüpft, ein Ausweichen auf eine Metaposition findet nicht statt.

Die Beziehungen des Erzählers zu den Frauenfiguren in *Portokyo* repräsentieren unterschiedliche kulturelle und anthropologische Modelle der Mann-Frau Beziehung: Während Maria, die geschiedene Frau des Erzählers, auf das christliche Ideal einer das

⁴⁵ zum Orient als Konzept okzidentalen Denkens vgl. Edward Said: *Orientalism* S. 5f.

⁴⁶ vgl. Barthes: *Das Reich der Zeichen*, S. 89.

Körperliche sublimierenden Liebe verweist – und deren Scheitern einschließt –, lässt sich in der Beziehung zu einer Schülerin, die in falschen Beschuldigungen sexuellen Missbrauchs endet, eine romantische, jugendliche Liebe erkennen, die ebenfalls auf einer gemeinsamen geistigen Ebene stattfindet, sich jedoch mit dem Vorwurf des sexuellen Missbrauchs selbst zerstört und das Motiv der Rache einschließt. Blanche schließlich, die ukrainische Prostituierte, der der Erzähler durch Porto folgt und die er täglich aufsucht, steht komplementär zu den beiden vorherigen für eine körperliche, käufliche Liebe, deren „Reinheit“ den Erzähler eine Rettung Blancches nach ritterlicher Manier phantasieren lässt, die in ihrer grotesken Missdeutung der Wirklichkeit einem Don Quichote in nichts nachsteht. Mit Mary, der Dozentin in New York, hingegen beginnt der Erzähler eine illusionslose Beziehung, die zum Teil durch Mitleid und die christliche Tugend der Barmherzigkeit motiviert zu sein scheint, worauf auch der Name Marys hinweist.

Alle genannten Beziehungen des Erzählers zu verschiedenen Frauenfiguren stellen somit Stereotype dar, denen gemeinsam ist, dass sie der okzidentalen, christlichen Tradition zuzurechnen sind, die auf dem Dualismus von Körper und Seele beruht. Das Scheitern dieses Konzeptes wird in *Portokyo* in allen Variationen gezeigt, erst in Japan lässt der Roman den Körper-Seele Dualismus hinter sich und nimmt den Körper in seiner Totalität wahr, als ein ikonisches Zeichen, dessen Komplexität sich nie allein auf einer erzählten Ebene (der Zeichen/des Denkens) oder einer körperlichen Ebene entfaltet: Michiko, die stets präsente, abwesende Protagonistin des Romans überschreitet die Grenzen zwischen körperlicher und zeichenhafter Präsenz letztendlich, indem sie in den Text inkorporiert wird und aus ihm wieder aufersteht. Ihre Wiedergeburt ist dabei nicht messianisch zu verstehen, sondern stellt eine virtuelle Resurrektion dar, durchaus vergleichbar mit einer literarischen Variante *Lara Crofts*.

3.5. Körper und Text als Machtgefüge

Nach Bolter stellt die Aneignung des Anderen eine Besitz ergreifende männliche Geste dar, die sich besonders in der Darstellung des weiblichen Körpers in der Kunst äußert, diese prototypische Beziehung des Künstlers zu seinem Modell repräsentiert in *Portokyo* die Beziehung des Erzählers zur Prostituierten Blanche⁴⁷:

⁴⁷ vgl. Bolter / Grusin: *Remediation*, S. 79 u 234.

„Pequenas coisas mudam o mundo. Vi-a já de costas. Tinha o cabelo curto, andava de uma maneira peculiar. Eram duas horas da tarde de uma terça-feira, ela era o íman, eu a limalha de ferro.“ (Portokyoto S. 59)

Diese Geste, die Bolter als transparente Unmittelbarkeit bezeichnet, weil sie das Medium, in dem und mittels dessen sich der Betrachter/Erzähler die Welt aneignet, negiert, beruht auf der romantischen Konzeption einer unvermittelten Aneignung der Welt. Blanche entzieht sich dieser Aneignung durch den Text, durch die Geschichte, die der Erzähler imaginiert, weil ihre körperliche Präsenz auf eine – gleichfalls mit der Stadt Porto assoziierte – durch Nähebeziehung charakterisierte Wirklichkeit verweist.⁴⁸ In dieser gelten andere Gesetze als in der hyperrealen Wirklichkeit Japans; die Schönheit ist durch den intakten Verlauf der Zeit dem Verfall ausgesetzt:

„Mas era também vontade de não querer testemunhar como o tempo começara já a devastar a beleza que eu amara.“ (Portokyoto S. 51)

Die ästhetische Kategorie des Schönen ist in *Portokyoto* als reines Zeichen bestimmt, das sich jeder Macht entzieht.⁴⁹ Als Beispiel für dieses reine Zeichen, das sich jeder (männlichen) Macht widersetzt, wird die Prostituierte Blanche zu einem die Erzählung störenden Moment, wenn sie den Erzähler beinahe davon abhält, nach Japan zu reisen:

„Não iria a Kyoto, raptaria Blanche, escreveria um romance de sucesso. ... Vi-me na costa da Catalunha, em Port Bou, a visitar com Blanche o monumento ao pensador judeu Walter Benjamin ... Iria viver para Barcelona.“ (Portokyoto S. 80)

Ihre Schönheit bzw. die Faszination, mit der der Erzähler ihr erliegt, greift in den Verlauf der Erzählung ein und (zer)-stört die Machtposition des Erzählers als ordnende Instanz; sie wirkt auf diese Weise - wie alles Schöne - als subversives Element im diskursiven Machtgefüge.⁵⁰ Der Aneignung entzieht sich Blanche, nachdem der Erzähler sie regelmäßig in einem Bordell

⁴⁸ siehe dazu den Abschnitt 4.2.1.2.

⁴⁹ siehe dazu auch den folgenden Abschnitt.

⁵⁰ Gilbert-Rolfé: *Das Schöne und das Erhabene von heute*, S. 34.

in einer kleinen Stadt außerhalb Portos besucht⁵¹ aber auch durch Drogen, die sie gleichgültig gegenüber den Phantasien des Erzählers machen. Die käufliche Sexualität substituiert dabei lediglich einen Diskurs durch einen anderen, ohne das zugrunde liegende Machtgefüge zu verändern.⁵² Zwischen dem Erzähler, dessen Droge die Literatur ist, und der Opium rauchenden Blanche besteht eine Duplizität, durch die beide einander unerreichbar werden. Die maskulinen, ritterlichen Phantasien des Erzählers werden durch die Macht der Literatur zu einer Donquichotiade, während Blanche durch ihre Droge (und die Unmöglichkeit der Kommunikation – sie spricht nur ihre Muttersprache) keinen anderen Kontakt zur Realität hat als durch ihren Körper. Körper und Geist ergänzen sich in dieser Episode keineswegs, vielmehr sind sie unvereinbar, solange sie überhaupt getrennt betrachtet werden. Trotz der gescheiterten Rettung Blanchés aus dem Bordell und der imaginierten Flucht, hinterlässt diese Episode Spuren, die als Spur des Körpers, der sich seiner Immaterialisierung durch die Sprache entzieht, gelesen werden müssen. Blanche verschwindet aus dem Text, die Episode bleibt ohne Ende, es wird kein erneutes Zusammentreffen stattfinden. In der japanischen Prostituierten Akiko jedoch findet eine körperliche Remedialisierung / Wiedergeburt Blanchés statt, auch wenn nichts den Erzähler bei der Begegnung mit ihr noch an Blanche erinnern wird.

3.6. Schönheit und Erhabenheit

Die Schönheit des Körperlichen als ein bedeutungsloses Zeichen⁵³ steht in dialektischer Beziehung zum Begriff des Erhabenen, mit dem die europäische Aufklärung den Begriff des Schönen zu entwerten versuchte, indem sie ersteren letzterem gegenüber stellte. Schönheit als Leitprinzip verzichtet auf die Tiefe und bewegt sich stattdessen an der Oberfläche, weil das Zeichen, dass sie repräsentiert ein reiner Signifikant ohne Signifikat ist. Sie ist untrennbar mit ihrer Erscheinung verbunden und nicht differenzierbar oder abstrahierbar; ihr größter Makel besteht jedoch darin, dass sie nicht kritisierbar ist.

⁵¹ Man beachte, dass die räumliche Delokation des Bordells außerhalb der Stadt einem Topos gleicht. Um zu dem gesellschaftlich tabuisierten Ort zu gelangen, muss der Erzähler eine Grenze überschreiten. Im Gegensatz dazu empfängt er die japanische Prostituierte Akiko in seinem Hotelzimmer in der Stadt, wobei es sich weder um ein Stundenhotel handelt, noch um eine besonders markierte Zone der Stadt, in der dieses Hotel liegt.

⁵² vgl. Gilbert-Rolfe: *Das Schöne und das Erhabene von heute*, S. 8.

⁵³ Der Name „Blanche“, der ein weißes Blatt darstellt.

Schönheit und Erhabenheit können durch dasselbe Zeichen ausgedrückt werden, der Unterschied liegt in der Signifikation dieses Zeichens; während Schönheit nach der kantschen Definition endlich, begrenzt und bedingt ist, zeichnet sich das Erhabene durch Unbedingtheit, Transzendenz und Unendlichkeit aus. Das dialektische Verhältnis beider Begriffe illustriert das folgende Zitat aus *Portokyo*. Der Erzähler ist geradezu von der Schönheit besessen, deren Macht ihn seiner eigenen Machtposition beraubt:

„Talvez aquele acto impensado de não a querer encarar, apesar de tão juntos, fosse o medo de me voltar a sentir subjugado pelo poder da beleza, de regressar ao tormento.“ (Portokyo S. 51)

Gilbert-Rolfe weist hingegen darauf hin, dass nicht das Erhabene formlos, unbedingt und ohne Rahmen ist, wie bei Kant, sondern vielmehr das Schöne, insofern als die Vernunft nicht länger das übergeordnete Prinzip des Verstandes ist, sondern der Diskurs: „Das Schöne ist machtlos, geht aber immer über das hinaus, was es einrahmt, und was es einrahmt, ist immer der Diskurs.“ (Gilbert-Rolfe: *Das Schöne und das Erhabene von heute*, S. 21) Das Erhabene ist stets an den Diskurs gebunden, es findet innerhalb seiner Grenzen und unter seinen Bedingungen statt und ist deshalb ein kritisches Element, während das Schöne zugleich außerhalb des Diskurses steht und kontraproduktiv in ihn eingreift. Gerade dadurch erhält das Schöne in der Postmoderne eine kritische Funktion, die darin besteht, das Erhabene daran zu hindern, dass dessen Kritik zur Ideologie wird.⁵⁴

Die Schönheit der japanischen Prostituierten Akiko steht in keinem Widerspruch zum Denken, weil das Denken sich in ihrem Land an der Oberfläche sowohl der Zeichen wie der Dinge bewegt, ohne zeitliche oder räumliche Tiefe. Gleichzeitigkeit und Oberflächlichkeit schließen eine Kontemplation aus und leugnen die Trennung zwischen den Dingen und den Zeichen, so wie sie die Trennung zwischen dem Ich und dem Anderen negieren. Das Zeichen kann nicht in seiner Bedeutung erschlossen werden, ebenso wenig wie die Wirklichkeit aus der Perspektive eines ihr gegenüber stehenden Betrachters erkannt werden kann.⁵⁵

Während die Beziehung Blanche-Erzähler also die Subjekt-Objekt Beziehung repräsentiert, die ein Machtgefüge herstellt, in dem sich das Subjekt das Objekt unvermittelt anzueignen versucht, stellt die Beziehung Akiko-Erzähler eine hypermediale Präsentation dar, die den Körper medial und als Medium erschafft:

⁵⁴ Gilbert-Rolfe, *Das Schöne und das Erhabene von heute*, S. 40.

⁵⁵ ebd. S. 54.

„E nada acabou, nada começa. ... Com Akiko, a rapariga de prazer, raptado por beijos e abraços, não posso dizer que aqui seja o inferno.“ (Portokyo S. 244)

Die Abwesenheit eines Innen, eines zu besitzenden und zu verlierenden Selbst lenkt den Blick auf die Details des Außen, auf das Periphere und entdeckt darin ein dimensionsloses Schönes, das zum „Erhabenen von heute“ (Gilbert-Rolfe) wird, das seine Wirkung durch sein Nicht-Handeln entfaltet.⁵⁶ Die Rekodifizierung des Körpers innerhalb der verschiedenen Räume in *Portokyo* ist nicht nur kulturell bedingt, sondern durch die Wahrnehmung.

Während Europa im Namen des Humanen und der Befreiung des Individuums die größten Verbrechen beging, behielt das japanische Denken immer einen inhumanen Aspekt, der sich nach der Modernisierung des Landes als suprahumanes Denken beschreiben lässt und damit dem von Gilbert-Rolfe verwendeten Begriff des *Posthumanen* sehr nahe kommt. Die Gemeinsamkeit beider Konzepte liegt darin, dass sie nicht dualistisch zum Begriff des Humanen gedacht sind, sondern dieses subsumieren. Gleichzeitig trägt dieses Denken einer anderen Realität Rechnung, die den Körper als dessen technisch-glamouröse Inszenierung betrachtet.

Das Posthumane ist zugleich immateriell, nicht-organisch, als auch materiell. Es visualisiert seine Formlosigkeit an der Oberfläche. Der Mangel an Geheimnis des Posthumanen garantiert die Abwesenheit eines Innen, dass durch die Oberfläche nur mangelhaft repräsentiert werden könnte.⁵⁷

Die Freiheit des Individuums von seiner Transzendenz löscht das Erhabene aus. Schönheit ist demnach ein Konzept, das das Individuelle mit dem Überindividuellen verbindet, sie stellt dem Machtdispositiv des westlichen Freiheitsbegriffes ein machtloses Denken gegenüber:

„Impera uma liberdade que não é a do dever, mas sim a de deixar ser o que acontece e se reflecte em mim como num espelho que nada retém, que me toca e regressa ao abismo de onde nasceu.“ (Portokyo S. 186)

Freiheit wird von der abstrakten Ebene zu einer sinnlichen reduziert, die darauf abzielt, das Denken zu öffnen und das Außen dem Innen einzuschreiben und umgekehrt: ein Gedanke, der

⁵⁶ Die Prostituierte ist auch dafür ein Zeichen, weil sie nicht handelt, sondern benutzt wird, sie wäre also auch eine Verkörperung des technisch-Erhabenen, wie es Gilbert-Rolfe beschreibt.

⁵⁷ vgl. Gilbert-Rolfe: *Das Schöne und das Erhabene von heute*, S. 52ff.

an das Ideal der Romantik erinnert, wenn auch in *Portokyoto* überstetzt in die Pose einer „Popromantik“.

3.7. Der Begriff des Schönen in der Antike / Japan

Bereits in der antiken Tradition ist das Schöne mit dem Erhabenen untrennbar verbunden. Helena ist die Ikone der Schönheit, die unverändert und gleichgültig aus dem Konflikt hervorgeht, zu dem ihre Schönheit den Anlass gab. Der Willen der Götter, das Orakel sind Erklärungsmuster, die sich nicht über die Schönheit erheben, sondern sie durch ein anderes Zeichen ersetzen.

Die Popkultur hat das Schöne in Form des Glamourösen neu erschaffen, es verhält sich auf ähnliche Weise subversiv zum Diskurs und zur Macht, allerdings besitzt es nunmehr eine Macht, die auf seiner Medialität beruht.

Die Popikone stellt eine hyperreale Variante der Schönheit dar. In ihr fallen Schönheit und Erhabenheit zusammen. Der Tod wird als Ritual (oft durch Drogentod) „inszeniert“ und erhält zugleich einen virtuellen Aspekt (nicht zuletzt durch Verschwörungstheorien, die das Weiterleben der Popikonen behaupten, den Tod für eine *reale* Inszenierung halten): das Erhabene ist in der Popkultur das tote Schöne, dessen „wirkliches“ Leben wir nicht kennen und dessen Tod wir nicht als wirklich akzeptieren.⁵⁸

Das Schöne ist seiner Transzendenz beraubt, zwischen dem Schönen und dem Erhabenen steht nur der Tod: erst der zum Ritual stilisierte Suizid macht aus dem Popstar eine Popikone, das totalitäre Zeichen der ewigen Schönheit. In dieser Tradition verortet der Erzähler auch seine literarischen Vorbilder und kommt zu der Erkenntnis, dass das Erhabene und das Schöne keinen Gegensatz darstellen:

„Sócrates preferiu o suicídio, uma morte nobre. Séneca também. Proust matou-se com a obra. ... Mário de Sá Carneiro tomou estricnina, uma morte horrível. Marilyn Monroe não quis voltar a acordar nem mais um dia. ... Os meus suicidas exemplares.“ (Portokyoto S. 180)

⁵⁸ Die Popkultur hat ihre eigene Version des ritualisierten Selbstmordes hervor gebracht. Jung zu sterben ist eine Voraussetzung, um unsterblich zu werden. Obwohl die Gründe für den Selbstmord/Tod bei Popstars vollkommen andere sind als bei der Figur Michikos in *Portokyoto*, stellen sie doch eine selbst gesetzte Grenze dar, die das Ich vor der Selbsterstörung bewahrt.

Der Suizid widerspricht der Vernunft, er stellt im rationalen Denken ein Unerklärbares dar, weil dieses Denken davon ausgeht, dass es eine Natur des Menschen gibt, die auf das Leben gerichtet ist.

Eine andere Vernunft, eine andere Art zu denken hat ihre Wurzeln in der griechischen Mythologie und erfuhr ihre Gestaltung in der Tragödie. Von dort aus erfindet der Erzähler eine Tradition, die die griechische Kultur mit der japanischen verbindet als Alternative zur antik-christlichen Tradition des Okzidents.

Hybridisierung, das wird hier deutlich, ist nicht auf die Gegenwart beschränkt, sondern rekodifiziert auch die Vergangenheit durch ihre Vergegenwärtigung. Eine solche erfundene Tradition ist nicht logozentristisch gedacht, sondern basiert auf Schönheit, Harmonie und Beschränkung. Der Logozentrismus des Okzidents begründet einen gewissen Egozentrismus, der sich permanent mit der Frage der Identität, ihrer Zerstörung und Dekonstruktion befasst, im japanischen Denken hingegen wird Identität als Differenz und Abwesenheit gedacht, die einem grenzenlosen Ich Schranken setzt. Grenzüberschreitung stellt danach nicht nur einen Akt der Aneignung dar, sondern bedeutet immer auch einen Angriff auf das Selbst. Diese doppelte Perspektive erschüttert das okzidentale Weltbild mehr als das eigentlich Fremde der japanischen Kultur.⁵⁹ Dieser Gedanke jedoch ist ebenfalls in der antiken Tradition schon immer präsent gewesen: Wird die Sicht auf die Dinge allzu einseitig-egozentrisch, wird dies dort als *Hybris* bezeichnet:

„Mais uma vez nesta viagem, lembro-me da Grécia Antiga. ... O teatro Nô, com a máscara, o coro, a música e a dança, e sobretudo a forte presença do trágico. ... O suicídio como uma nobre alternativa. A consciência dos limites e a obrigação de conhecê-los, sendo a falta maior a perda do limite, a hubris.“ (Portokyo S. 238)

Die hyperreale Schönheit zerstört mit der ihr gegebenen Macht auch das Machtgefüge der Realität und ihrer symbolischen Repräsentation. Sie entmaterialisiert den Betrachter, um ihn als hyperreales Ich in ihre Wirklichkeit aufzunehmen:

„Uma beleza que eu persigo, de todas as maneiras, numa louca correia, e só alcanço para saber como dela me desfaço, que o mundo todo dela me separa e afasta. Uma beleza que me anula e salva e me deixa perdido num lugar desconhecido, um rasgão do mundo.“ (Portokyo S. 190)

⁵⁹ vgl. Barthes: *Das Reich der Zeichen*, S. 17.

Erst in der hyperrealen Wirklichkeit Japans nimmt Michiko die Züge des Schönen an, in ihrer realen Gestalt war sie dem Erzähler noch als „nem bela nem atraente“ (Portokyo S. 15) erschienen. Ihr Tod macht sie zur Ikone, die sich in die Gesellschaft der toten Idole des Erzählers einreicht und noch im Totenreich die Idee des Erhabenen negiert: Schönheit mit dem Lebendigen zu verbinden, ist nur ein weiterer Versuch, im Tot die Transzendenz zu bewahren. Die Figur Michikos hingegen gelangt erst im Tod zu ihrer Schönheit, die der Erzähler an der Lebenden nicht zu sehen in der Lage war:

„Ao longe, no centro da enorme mancha de vários tons de verde dos Jardins Imperiais, vislumbro, quando a luz do sol ainda perdura mas o sol já se escondeu, o palácio em que dorme em sossego, sábia, bela, Sua Alteza Imperial, Michiko.“ (Portokyo S. 247)

Weisheit und Schönheit sind Attribute der Popikonen, deren Tod ein Mysterium ist und Weisheit sich in ihrem verfrühten Ableben bzw. Weiterleben als Tote äußert. Hier findet ein Bruch mit den romantischen Selbstmördern statt, die die Wirklichkeit als unerträglich ablehnten: die Popikone *weiß*, dass erst der Tod ihr zu einem wahren, virtuellen Leben verhilft, sie stirbt, um zu leben: vervielfältigt in uns allen.

4. Zeit und Raum

4.1. Zeitwahrnehmung/Zeitkonstruktion

„Hoje o tempo passa por mim com uma tranquilidade constante. Vencido, libertei-me.“
(Pedro Paixão: *Algo inteiramente inesperado*)

Das nomadisierende Ich des Erzählers hat eine veränderte Wahrnehmung zeitlicher Phänomene zur Folge, die im Text auf verschiedene Art und Weise zum Ausdruck kommen. Die Chronologie des Textes, wird nur von zwei Analepsen unterbrochen, in denen der Erzähler die Episode, die zu seiner Entlassung aus dem Schuldienst sowie jene, wie er seine erste Frau kennen lernte, erzählt. Genau entgegengesetzt zu dieser Zeitachse verläuft eine zweite, entlang derer Michikos Geschichte rekonstruiert wird und die mit dem Ende – ihrem Tod – beginnt. Am Ende des als Prolog gestalteten ersten Teiles des Romans begeht Michiko Selbstmord, weil ihre Kultur diesen Schritt fordert. Von diesem Moment an erscheint sie als immateriell präsente Figur in verschiedenen Situationen in Japan. Der Roman endet damit, dass der Erzähler Michiko als Herrscherin im kaiserlichen Palast, dem – nach Barthes – leeren Zentrum Tokios zurück lässt: Michiko wird damit zur „Herrscherin“ des Romans, zum konstituierenden und strukturierenden Element des Textes.

Zwischen diesen Ereignissen liegt eine Reise ostwärts durch drei Länder und drei Städte – New York, Porto, Kyoto, mit den Nebenschauplätzen Lissabon und Tokio.

Das Reisen wird im Roman weder als ein „*Problem der Strecke*“⁶⁰, noch als zeitliches Phänomen beschrieben:

„No ano de 1547, a nau Santa Catarina demorou dois anos e três meses a chegar ao porto de Nagasaki, Japão. Eu preciso de doze horas e meia de voo, saindo de Londres.“ (Portokyo S. 119)

Der Verlust des Raumes entwertet auch die Zeit des Reisens zwischen Abfahrt und Ankunft. Die Folge ist, dass die Orte des Romans nicht mehr getrennt voneinander erscheinen, sondern sich wie ein mehrfach belichteter Film überlagern. Auf die Möglichkeit einer solchen Raumkonstruktion verweist bereits die kinematographische Simulation des urbanen Raumes

⁶⁰ Virilio: *Fluchtgeschwindigkeit*, S. 39.

in New York.⁶¹ Die Geschwindigkeit hat den Vorgang des Reisens in der Realität ausgelöscht und zu einem Signifikationsprozess gemacht, der eine hyperreale, globale Wirklichkeit entstehen lässt, in der sich Worte ebenso wie Reale Dinge assoziieren und verknüpfen lassen:

„Chamam shinkansen e este espécie de comboio branco com uma faixa azul onde vou sentado a 300 quilómetros por hora, de Tóquio para Kyoto, numa inversão de sílabas...“ (Portokyo S. 153)

Die hohe Geschwindigkeit verursacht einen Stillstand, der sich kaum von anderen bilderzeugenden Vorgängen des Kinos oder Fernsehens unterscheidet und sogar die Linearität der Sprache bedroht („numa inversão de sílabas“). Die Realitätskonstrukte lassen sich nicht mit scheinbar objektiven Parametern, wie sie Raum und Zeit darstellen, abbilden. Diese Erkenntnis brachte die Erfindung der Fotografie, die die Realität nach eben diesen objektiven Kriterien, ohne subjektiven Einfluss, abzubilden vorgab:

„Erwin Blumfeld, o fotógrafo alemão, ainda no ano 1939 anotou: »O mundo já não existe.« ... Pensei isto na carruagem do comboio mais uma vez parado, e eu de novo inesperadamente atingido por um golpe de melancolia, talvez porque os cabelos cortados da peruqueria e as linhas férreas se conjugassem transportando-me, com cruel facilidade, para os lugares de extermínio, ... , a Europa morta.“ (Portokyo S. 84)

Das „tote Europa“ ist unschwer als eine Kritik an der letzten europäischen Epoche, der Moderne, zu verstehen, deren Nachhall immer wieder zu Zweifeln an der Realität führt und ein weiteres Motiv der Reise des Erzählers darstellt: es geht darum, eine Geschichte zu erzählen, in der das Reisen nicht durch Raum und Zeit, sondern durch die Zeichen und den Text stattfindet: „Für mich ist die Ethnographie ein Vehikel der Meditation, Wir kommen zu ihr als zum Beginn einer anderen Art der Reise.“ (Tyler: *Das Unausprechliche*, S. 208) Was für Tyler die Funktion des Ethnographen ausmacht, trifft auf den Erzähler in *Portokyo* in gleichem Maß zu: er erzählt seine eigene Geschichte mithilfe Michikos und als die Geschichte des Anderen; auf diese Weise erhält der potentielle Leser einen Text, der nichts repräsentiert, sondern eine Funktion eines beliebigen Ich erzeugt, dessen Parameter durch den

⁶¹ siehe dazu auch den Abschnitt 4.2.1.1.

Leser bestimmt werden müssen, um daraus ein Abbild bzw. eine Ableitung der Textfunktion zu erzeugen.⁶²

In seinem Glauben an die Schrift hat sich Europa selbst getötet, während sich Amerika mit dem Kino ein Simulakrum geschaffen hat, das sein Überleben garantiert. Zugleich dient es als Dispositiv und Analogie des Denkens und Erinnerens, der Erzähler überblendet die drei räumlich getrennten Orte, er ist an ihnen zugleich anwesend. Der literarische Text besitzt jedoch den Vorteil, Realität auf verschiedenste Weise erzeugen zu können, weil er zugleich mit den ikonischen Inhalten seiner Zeichen auch Anweisungen, Algorithmen liefern kann, die ihn für den Leser öffnen.

Die Erzählerposition in *Portokyoto* bewegt sich in der Matrix der Echtzeit, die zugleich als Erinnerungsinstanz der Geschichte fungiert und die Verknüpfungsanweisungen gibt, so dass im Schnittpunkt seines Ichs die Geschichte und Gegenwart eins werden und sich neu formieren: Erinnern ist nicht das Festhalten an den vergangenen Dingen, denn die Dinge sind im Denken stets präsent und können auf die gleiche Weise wahrgenommen werden, wie die Dinge außerhalb der Erinnerung. Sich erinnern erzeugt überhaupt erst die Zeit, die nicht außerhalb der Figur des Erzählers existiert, sondern sein Ich konstituiert.

Neben der Echtzeitwahrnehmung verweist der Text ebenfalls auf eine mythische Zeit, indem er Elemente des Mythos in der Form der Tragödie repräsentiert: die erste Handlungssequenz in New York erfüllt die Funktion des Orakelspruches, der das Schicksal der Protagonisten vorstellt: Michiko kann nicht nach Japan zurück kehren, während es dem Erzähler voraus bestimmt wird, dorthin zu reisen:

„Assim como não lhe perguntei o que queria dizer com »infantilidade da guerra« também não lhe perguntei porque não podia voltar para o Japão. ... e ela disse-me que seria muito importante para mim ir para Kyoto um dia, que ia gostar tanto de Kyoto que de lá não voltaria, e sorriu.“ (Portokyoto S. 20)

Diese Ankündigung wird, was den ersten Teil der Voraussage anbetrifft, durch Michikos Tod erfüllt; die mythische Dimension des Romans wird in den folgenden beiden Teilen durch die Figuren der Prostituierten Blanche und Akiko aufrecht erhalten, sie führen den Erzähler quasi als Leitfiguren durch die Geschichte, sie sind Wiederholungen Michikos, Reinkarnationen, deren Andersheit, die komplementär zu Michikos Unwiederholbarkeit ist, den Erzähler zum Nomaden macht und ihn nicht ruhen lässt, bis er den Ort, den ihm das Orakel vorbestimmt

⁶² vgl. Wetzel: *Die Enden des Buches*, S. 92

hat, erreicht. Doch selbst in den Moment der Ruhe am Schluss des Romans ist die anschließende Bewegung, die fortwährende Reise eingeschrieben, die die Geschichte nicht zu einem Ende führt, die noch nicht einmal mit dem Tod beendet ist.

Den Mythos erzeugt die Geschichte nicht durch die Ereignisse, sondern erst durch deren Interpretation. Michiko bleibt eine Unbekannte für den Erzähler (der wiederum zugleich die Funktion des mythischen Helden und die Funktion des Überlieferers seines eigenen Mythos hat), sie ist eine mythische Figur, die sich ihrer Entmythifizierung entzieht. Statt dessen erschafft der Erzähler, indem er ihre Geschichte erzählt, einen virtuellen Mythos, weil sich Mythen als resistent gegen ihre Zerstörung erwiesen haben: „Die beste Waffe gegen den Mythos ist in Wirklichkeit vielleicht, ihn selbst zu mythifizieren, das heißt einen *künstlichen Mythos zu schaffen*“ (Barthes: *Mythen des Alltags*, S. 121) Es geht nicht darum, ihn zu zerstören, sondern um seine Wiederholung. Um den Sinn des Mythos erfassen zu können, bleibt nur die Möglichkeit, ihn durch die rituelle Wiederholung – dazu gehört auch das Schreiben – präsent, d.h. sinnlich erfahrbar zu machen.

Deleuze unterscheidet zwei Arten von Wiederholung, die revolute und die evolutive. Erstere bildet das Prinzip der Tragödie, während sich letztere auf die Idee bezieht und Differenz und Andersheit umfasst.⁶³ Diese Art der Wiederholung setzt ein anderes Verhältnis von Wirklichkeit und Mythos voraus, das nicht allein *tragisch* ist, sondern auch *produktiv*. Mythen werden verfügbar gemacht und ein Teil des Identitätskonstruktes, an die Stelle der Selbsterkenntnis tritt die Selbsterfindung. Die zyklische, mythische Zeitwahrnehmung spielt bei diesem Vorgang eine wesentlich Rolle, weil sie das mythische, religiöse Prinzip der Wiedergeburt in der Wirklichkeit des Romans realisiert. Wiedergeburt ist eine Erscheinungsform der Wiederholung, in Japan jedoch bedeutet Wiederholung nicht die Auslöschung des Wiederholten, demzufolge gefährdet sie nicht das wiederholte Subjekt durch Verdoppelung (wie dies durch den Doppelgänger geschieht), sondern erweitert und dynamisiert es. Die Dynamik des Ich wird nicht künstlich erzeugt, sie stellt vielmehr ein positives Prinzip dar, das Differenz und Identität in eins setzt:

„Quero continuar a aprender. Quero voltar a esta terra sagrada onde o sol nasce e morre, onde vi migalhas do que há para ver, onde tantas vezes me enganei julgando compreender, onde o mais importante me escapou pelos dedos.“ (Portokiyoto S. 247)

⁶³ vgl. Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 42f.

Die Finger stehen in diesem Zitat, wie auch an anderen Stellen des Romans, für einen Signifikationsprozess, der in Japan immer wieder unterbrochen, ausgesetzt, *unbedeutend* wird. Bedeuten ist eine Geste der Finger, die das Bedeutete festhält und eine Subjekt-Objekt-Beziehung herstellt. Japan steht dagegen für eine Art zu Bedeuten, indem das Bedeutete imitiert / simuliert wird und dennoch als Imitation / Simulation erkennbar bleibt. Um zu bedeuten, bedarf es des Vektors, den die Finger darstellen, doch damit ist Bedeuten zugleich ein Akt der Aneignung des Bedeuteten, sofern es von einem statischen Subjekt ausgeht:

„Estou no meu quarto e sorrio ao olhar para minha mão direita e ao reparar como me é difícil contar como o vi fazer a Michiko e Masao, Contam só com uma mão, começando, como nós, pelo polegar, mas não têm a mão fechada abrindo-a depois; têm-na aberta e vão fechando.“

Ein kinästhetisch wahrnehmendes Subjekt, inkorporiert das zu Bedeutende, es gibt keine Trennung von Zeichen und Bezeichnetem in dieser Geste, weil dieses Ich keinen Ursprung hat und auch keine Erinnerung an einen Ursprung braucht, ebenso wenig, wie es einer Finalität bedarf: es empfindet sich selbst nur in der Bewegung. Sinn und Sinnkonstruktion verweisen auf die andere Bedeutung dieser Begriffe: diese liegt nicht im letzten Sinn (Finalität), sondern in den Sinnen, der sinnlichen Wahrnehmung des Anderen. Ohne einen finalen Sinn wird aber auch die Zeit als Matrix sinn-los, weil sie nicht direkt wahrnehmbar ist, sondern auf Abstraktionen beruht. Nicht das Ich bewegt sich *in* der Zeit, sondern das (erzählende) Ich *ist* die Zeit:

„O tempo hesita, parece esgotar-se, porque, nnao havendo nada que o objecto suscite em mim senão um outro modo de ver, esvai-se o antes, o depois, o agora. O Pavilhão Dourado não está inserido no tempo, flutua sobre ele como a água do lago.“ (Portokyoto S. 185)

Zeit und Raum stellen voneinander abhängige Variablen dar, die wiederum von den Parametern des Ich und der Funktion, in die sie eingesetzt werden, abhängen. Der Raum Japans ist ebenso wie dessen Zeit dimensionslos; das Gleiche gilt für das Ich des Erzählers.

4.2. Raumsemantik

„Esta é uma questão central da nossa civilização no seu momento presente e porventura final. Quem vai ganhar, a imagem ou a palavra? ... A imagem tem o poder de enganar muito. A palavra tem o poder de mentir muito.“ (Pedro Paixão: *Algo inteiramente inesperado*)

4.2.1. Der Text als Simulation von urbanen Räumen

Der Oberflächendiskurs von *Portokyoto* bewegt sich fast ausschließlich im urbanen Raum der Städte New York, Porto und Kyoto. Der urbane Raum stellt mehr dar, als die Gesamtheit seiner Bestandteile, mehr als die städtische Architektur. Der urbane Raum, wie er hier verstanden wird, entsteht nicht durch die Planung der Architekten und Stadtplaner, sondern durch die Inbesitznahme und Interaktion der Subjekte: „Die Aufnahme der Botschaften des Raumes besteht nicht (oder nicht nur) in ihrer Wahrnehmung im Sinne dessen, was man als die Stadt zu ‚erleben‘ bezeichnet, indem man signifikant auf alle räumlichen Stimulationen reagiert ... In der Stadt zu leben bedeutet für den einzelnen, sich in einem Raum zu befinden, in dem alle Botschaften des Raumes zusammentreffen, und auch auf diese Botschaften zu reagieren, indem man sich mit den vielen Programmen und Mechanismen, die einen anziehen und sich einem aufdrängen, auseinandersetzt.“ (Greimas, A.J. 1976: *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, zitiert nach: Hosokawa, S.: „Der Walkman-Effekt“, S. 239)

Aktionen in einem solchen urbanen Raum transformieren nicht nur das Subjekt, sondern auch die Umgebung, darin sind sich der postmoderne urbane Raum und der postmoderne literarische Text ähnlich: „So erschafft sich der Leser bei jeder Begegnung mit einem literarischen Text ‚seine‘ Großstadt, und dass Städte gleichen Namens mit solchen der Realität durchaus ganz andere Züge tragen können als ihr vermeintliches Vorbild, haben die Analysen erwiesen“ (Corbinau-Hoffmann: *Kleine Literaturgeschichte der Großstadt*, S. 220) Aufgrund dieser Ähnlichkeitsbeziehung können einige Aspekte des urbanen Raumes auch auf die Literatur angewandt werden. Die Bedeutungszuweisung der Zeichen des urbanen Raumes erfolgt nicht am Objekt an sich, sondern am Objekt im Gebrauch⁶⁴, der Akt des Lesens macht selbst noch keinen Gebrauch vom Text, dieser kann erst aus dem Kontext abgeleitet werden. Als ein Strukturprinzip von *Portokyoto* ist der Bruch von Kontexten zu sehen, solche Brüche werden entlang semantischer Linien vorgenommen. Bereits der Titel *Portokyoto* stellt einen

⁶⁴ Hosokawa, S.: „Der Walkman-Effekt“, S. 237.

solchen Bruch dar, der die beiden Städtenamen in einer Art tektonischer Verwerfung in distanzlose Nähe bringt: hier wird ein möglicher Kontext (auf der Ebene der Zeichen) dekonstruiert und gleichzeitig eine „zusammenhanglose Situation in einen Kontext [gestellt]“ (Hosokawa, „Der Walkman-Effekt“, S. 238) Die „zusammenhanglose Situation“ konstituiert aber überhaupt erst die Erzählung.

Die Vielzahl der möglichen Kontextualisierungen, die eine Verbindung der beiden Städte herstellen (weil sich *Kyoto* auf *Porto* reimt, weil das Schriftzeichen für *Kyoto* einem für *Porto* typischen barco rabelo ähnelt, weil der Erzähler eine unbestimmte Verbindung zu *Porto* spürt, etc.) verstärkt nur den Effekt, dass kein Zusammenhang besteht.

Die Rekodifizierung des urbanen Raumes, wie durch Shuhei Hosokawa in *Der Walkman-Effekt* beschrieben, bedeutet auf die Literatur übertragen, dass der Text nicht als gegeben betrachtet werden kann. Genau so wie die futuristischen Modellstädte der Moderne an der affirmativen Aneignung durch die Bewohner scheiterten, sind postmoderne Städte nicht mehr modellhaft, sondern bilden nur noch eine interaktive Matrix für deren Bewohner: „Der Gesichtspunkt ist offen gegenüber einer Abweichung, die er bejaht. Jedem Gesichtspunkt entspricht eine andere Stadt, jeder Gesichtspunkt ist eine andere Stadt, die Städte werden nur durch ihre Entfernung vereinigt...“ (Deleuze, J 1969: *Logique du sens*, Paris, zitiert nach: Hosokawa, S.: „Der Walkman-Effekt“, S. 239)

Das Gleiche gilt für *Portokyoto*: die im Text entworfenen Städte sind ebenso virtuell wie die Stadt, die sich dem Walkman-Hörer darbietet, beide sind transmedial konstruiert, weil sie neben dem urbanen (Kon)Text andere Medien wie die Musik, das Kino und die Literatur in den Konstruktionsprozess mit einbeziehen und sich dabei auf das *UND* als verbindendes und strukturierendes Element beschränken⁶⁵. Ein Beispiel für eine solche Situation, in der der Erzähler die Stadt Porto hyperreal als ihre eigene museale Simulation wahrnimmt, zeigt folgendes Zitat:

„Numa das muitas lojas de ferragens, as minhas preferidas pois pareciam indicar que ainda se trabalhava com as mãos e com a cabeça, vi batentes estabilizadores, foles, ... Em qualquer parte, entrei numa Docelândia e, ao sair, ouvi claramente: »Ó home vá-se matar. Com franqueza ainda não deu por si matutar que já chegámos ao ano 2000.«“ (Portokyoto S. 83)

Der Erzähler betritt einen Ausschnitt der Realität, der sich im selben Moment in eine virtuelle („Docelândia“) verwandelt. Virtualität bedeutet nicht nur die Erzeugung oder Simulation

⁶⁵ ebd.

einer Realität, die vom Betrachter distanzlos wahrgenommen wird: in der Virtualität hebt sich der Unterschied zwischen dem Natürlichen und dem Künstlichen auf, weil die Wahrnehmung keinen Unterschied zwischen diesen Kategorien macht. Die semantische Unterscheidung zwischen kognitiven und affektiven Bedeutungsebenen wird in virtuellen Realitäten bedeutungslos bzw. nimmt letztere die Stelle ein, die vorher das Signifikat besetzte: nur durch sie öffnet sich überhaupt ein Kanal, der mit dem Außen kommuniziert. Die Trennung zwischen natürlich und künstlich ist daher selbst eine künstliche, weil die Natur (die wahrnehmende/wahrgenommene) keinen Unterschied macht⁶⁶. Auch dieser Gedanke findet sich explizit in *Portokyo*:

„Pensei que o que apelidamos de artificial não é senão uma variante do que chamamos natural, que a natureza contém tudo, que também o artificial é um produto natural de um ser natural particular.“ (Portokyo S. 63)

Einmal mehr erscheint die Konstruktion des Raumes im Roman als eine Kartographie des Erzählers, als eine *Mindmap*⁶⁷ desjenigen, der sich im Text und durch ihn reterritorialisiert⁶⁸. Das erzählende Ich kann mit dem wahrnehmenden Ich gleich gesetzt werden, nicht zuletzt weil die lineare Zeitkonstruktion im Roman außer Kraft gesetzt und bedeutungslos geworden ist. Erinnern bedeutet für das erzählende Ich des Romans, die Situationen zu evozieren, als ob sie real wären, die Inhalte werden deshalb auf der ikonischen Ebene des Gedächtnisses erinnert, die Vergangenes buchstäblich „vergegenwärtigt“.

⁶⁶ vgl. Deleuze, G.: „Spinoza und wir“, S. 278-288.

⁶⁷ siehe dazu auch den Abschnitt 6.3.

⁶⁸ Das kann, nach unserem Verständnis, jeder sein, dessen singuläres Sein auf den Text übertragbar ist, also Autor, Erzähler, Leser... . Aus dieser Perspektive wird diese Unterscheidung bedeutungslos.

4.2.1.1. New York: Realität als kinematographische Simulation

„Tudo fazia parte de uma paisagem projectada, como um filme numa sala escurecida. A realidade não parecia ser a realidade, antes qualquer coisa que se podia apagar de um momento para o outro, um cenário suspenso pela imaginação.“ (Pedro Paixão: *Algo inteiramente inesperado*)

Die drei Städte, die die Hauptschauplätze in *Portokyo* darstellen, besitzen Eigenschaften, die sie als Teil einer globalen Megalopole auszeichnen und sie einem globalen, dimensionslosen Raum einschreibt. Diese urbane Superstruktur ist nach Henri-Pierre Jeudy die Voraussetzung dafür, dass die Städte von heute ihr charakteristisches Wesen entfalten und unverwechselbar werden, sie kann als Karte oder Text verstanden werden, die/der alle Städte miteinander vernetzt. Dabei entstehen einander ähnliche Strukturen, die allgemein als Zeichen von Urbanität gelesen werden können, sowie singuläre, aber aufeinander verweisende Zeichen, die es ermöglichen, Städte an jedem beliebigen Ort entstehen zu lassen und eine Stadt mit einer anderen zu überlagern.⁶⁹ Auf die gleiche Weise erzeugt eine Stadt sich immer wieder selbst, wobei sie – und das macht die Städte einzigartig – auf verschiedene Konstruktionsprinzipien ihres Textes zurückgreift.

So ist New York wohl die einzige Stadt der Welt, die jeder kennt, bevor er dort gewesen ist. Alle Bilder eines jeden Besuchers von New York legen sich über die Wirklichkeit dieser Stadt. Das Gefühl der Fremdheit entsteht, wenn überhaupt, nur in Form des Unheimlichen, des übermäßig Vertrauten, weil die vorgefassten Bilder dem, was tatsächlich zu sehen ist, auf unheimliche Weise entsprechen.⁷⁰ Nach diesem Muster konstruiert auch *Portokyo* diese Stadt, deren hyperreale Charakteristik sich in Bildern entfaltet, die der Erzähler überall (hinein-)sieht, so dass die Stadt wie ein einziger großer Kinosaal erscheint, in dem permanent der virtuelle Film „New York“ gezeigt wird. Der Mythos dieser Stadt erzeugt und vervielfältigt sich stets aufs Neue, jede Variation des Mythos ist bereits in ihm enthalten. Auf diese Weise besitzt New York weder eine Geschichte noch einen Zukunftsentwurf, sondern lediglich die kinematographische Gegenwart. F. Lyotard sieht darin ein konstitutives Merkmal des Zeichens *New York*, dass die Megalopolis des Abendlandes repräsentiert, in der es kein Innen und Außen mehr gibt, der man sich nicht nähern kann und in der alles zur *Zone* (im Sinne Lyotards) wird. Die *Zone* wird nicht mehr durch Dauer und Entfernung strukturiert, diese Megalopolis ist ein Nicht-Ort und ein hyperrealer Ort, weil ihr ein historischer Ursprung

⁶⁹ vgl. Jeudy, Henri-Pierre (1998): *Stadterfahrungen*, S. 28.

⁷⁰ ebd. S. 56.

fehlt, aus dem sie entstanden ist. Solche Ursprünge sind in der Megalopolis allenfalls in Form von urbanen Mythen enthalten, wie sie die musealen Viertel solcher Städte konservieren.⁷¹ In *Portokyo* ist New York als Raum ohne Dauer und Entfernungen gekennzeichnet, es ist der ideale kinematographische Ort (zugleich auf einen mythischen Ursprung des Kinos verweisend und dessen Realisierung/Aktualisierung darstellend), in dem die Biografien der Protagonisten zu Vehikeln der Kommunikation werden, die dem immer gleichen Script folgt, zu folgen hat, um überhaupt in der Wirklichkeit New Yorks eine Existenzberechtigung zu haben: jede Geschichte ist nichts anderes als eine Variante „do gigantesco romance da vida moderna na sua fase derradeira, escrito, interpretado e realizado por Allen Stewart Goldberg, Woody Allen no cinema.“ (Portokyo S. 37):

„Destas aventuras nada contei a Michiko, não porque quisesse esconder ou sonegar algo, mas porque tudo aquilo, sobretudo visto do outro lado do mar, parecia ainda mais insignificante do que fora vivido na nossa pobre província da Espanha. Mas entretanto falei-lhe de outras coisas. Que fui casado e divorciado como toda a gente e que não tinha filhos. ...“ (Portokyo S. 26)

Das Zitat evoziert in seiner plötzlichen Verschiebung der Perspektive ein Erlebnis des Unheimlichen im Sinne Freuds, das hier jedoch in einer postmodernen anthropologischen Variante die Distanz zum Anderen in der Beliebigkeit und Banalität der Geschichten auf ein Minimum verringert. Der Erzähler erliegt der Illusion des Kinos, dass sich alle Geschichten auf Stereotype reduzieren lassen, weil sich die wirklichen Abenteuer des Einzelnen nicht übersetzen lassen, um vom Anderen verstanden zu werden. Statt seine „Abenteuer“ zu erzählen, lebt er in den Rollenklischees des Antihelden und Loners.

Verstehen, so wird vom Erzähler suggeriert, ist nur durch Aufgabe der Distanz zum Anderen möglich und das bedeutet, sich dem Anderen auf eine unheimliche Weise zu nähern:

„Michiko estendeu-se de costas sobre a relva olhando as nuvens que passavam alto, talvez por sentir que sem querer me atormentava a mim mesmo e ela não pretendia embaraçar-me ainda mais com os seus olhos, talvez por estar a gostar e ouvir uma história triste atarvés da qual nos sentimos misteriosamente menos sozinhos, mais acompanhados.“ (Portokyo S. 26f)

⁷¹ vgl. Lyotard: *Postmoderne Moralitäten*, S. 26 & Wetzels: *Die Enden des Buches*, S. 5.

Das Unheimliche entsteht hier durch einen Ort der Entgrenzung, in dem die Trennlinie zwischen Ich und Anderem plötzlich durchlässig wird. Im Sinne Deleuze/Guattaris kann von der Deterritorialisierung der Identitäten gesprochen werden, deren Voraussetzung der entgrenzte urbane Raum ist, der von dem architektonischen Zeichen „New York“ dargestellt wird. Das entgrenzende Moment setzt andererseits die Simulation von Realitäten voraus, doch auch und gerade dazu ist das komplexe Zeichen „New York“ in der Lage:

„Na volta vinha menos melancólico. Parei numa esplanada para saciar a sede e engolir uma sanduíche de atum e alface enquanto acreditava, porque não?, que o amor com Michiko era possível. Eu gostava dela com certeza muito mais do que julgava e, por vezes, acontece os sentimentos serem recíprocos. A ilha de Manhattan à minha frente parecia um postal ilustrado. Foi quase alegre que voltei a pôr os óculos de sol e o chapéu, e me dirigi para a morada que ela me dera.“ (Portokiyoto S. 34)

Die rhetorische Frage im Zitat bildet einen Bruch im Text, eine reduzierte metatextuelle Äußerung des Erzählers, die auf die Möglichkeit einer Wirklichkeit verweist, die im Folgenden („um postal ilustrado“) als nicht real, als Simulakrum wiederum in Frage gestellt wird. Der Erzähler besitzt nicht die Macht, diese Deterritorialisierung zu kommentieren, er befindet sich zugleich innerhalb und außerhalb der Simulation, wobei „außerhalb“ hier bedeutet, dass er sich in einer anderen Simulation als seiner eigenen befindet. Der an den vorangegangenen Zitaten gezeigte Rekurs auf das Kino und auf eine in visuellen Gemeinplätzen vorgefundene Wirklichkeit führt den Erzähler nicht zu einem Verstehen Michikos, das Leben beider verläuft in New York, der kosmopolitischen Metropole schlechthin, in parallelen Wirklichkeiten, die eine unheimliche Nähe beider simuliert, in Wirklichkeit jedoch eine unüberwindbare Distanz erzeugt.

Die kinematographische Realität schafft einen Nicht-Nicht-Ort in der simulierten Hyperrealität der Stadt, die durch ihre technische Unvollkommenheit sich selbst als solche kennzeichnet. Die Apparatur des Kinos ist analog der metatextuellen Äußerungen in literarischen Texten eine metatextuelle Funktion der Kommunikationssituation des Kinos. Das durch die Technik erzeugte Rauschen bildet den letzten Rest einer Wirklichkeit - oder einen Hinweis darauf - , die sich der vollkommenen Simulation der Nicht-Orte verschließt, auch wenn sie (die Technik) eben dieses Ziel verfolgt: „Die Megapolis ist auf jeden Fall perfekt dafür eingerichtet, diese Fragen, diese Frage, zu ignorieren und in Vergessenheit geraten zu lassen. Und dennoch setzt das Vergessen des Vergessens noch genügend Zeichen,

damit das Schreiben – Kunst, Literatur und Philosophie miteinander – darauf beharren kann, Zeugnis davon abzulegen, daß es noch einen Rest gibt.“ (Lyotard: *Postmoderne Moralitäten*, S. 34f)

Michikos Suizid bildet zweifellos diesen Rest, er ist das unauflösbare, nicht sublimierbare Zeichen der Wirklichkeit. Bevor die Nachricht den Erzähler erreicht, erscheint ihm ein weiteres Mal eine Simulation *en miniature*, die in ihrer Einfachheit und Naivität komplementär zum komplexen Zeichen des Todes steht:

„Passei toda a tarde de domingo no parque, seguindo o movimento dos esguios barcos à vela sobre a água, comandados à distância por jovens de várias idades. ... Podiam ser alugados por 10 dólares a hora a um senhor de calções curtos de cáqui, cabelo alourado dem penteado com gel. Perdi muito tempo a imaginar como seria a vida deste homem, Cheguei a invejá-lo, porque parecia feliz.“ (Portokyo S. 40)

Die Vorstellung des Glücks basiert auf einer Fabel, die sich der Erzähler imaginiert (und deren Erzählung er nicht einlösen kann), er projiziert diese Fabel auf einen Anderen, weil er sich als Expatriierter seiner selbst nicht sicher ist. Darin gleichen sich der Erzähler und Michiko, die in New York das Ende ihrer Geschichte erleben, wenn auch beide auf unterschiedliche Weise. Das Ende ihrer individuellen Geschichte ist das Ende aller Geschichten, das diese Metropole auszeichnet, indem sie alle Geschichten in sich aufnimmt und banalisiert. Die Explosion der Bilder, die gescheiterten Versuche, in den Bildern des Alltags eine Geschichte zu erkennen, zeugen von der Sprachlosigkeit der Protagonisten des Romans. Erst nach ihrem Tod beginnt der Roman, einen Dialog zwischen dem Erzähler und Michiko zu entwickeln. Michikos Tod ist zugleich ein ritueller und ein virtueller Tod, virtuell weil er ein Ereignis einer sich als virtuell kennzeichnenden Realität – der New Yorks – darstellt, rituell, weil er zugleich der nicht aussprechbare, nicht darstellbare Rest ist, für den die Wirklichkeit steht und der den Simulakren des Realen fehlt. Michikos Selbstmord steht für den Eintritt in die Ebene der Geschichte und der Literatur:

„Na cabine, hermeticamente fechada, eu transportava comigo um novo sentido das palavra »renascimento« „ (Portokyo S. 46)

Das Zeichen der Wiedergeburt, das schon einmal am Anfang dieses ersten Teils des Romans steht, erhält erst in Verbindung mit dem Tod eine Bedeutung, darin unterscheidet es sich von

Ersterem: „Das Fehlen von Eschatologie und die Verbindung von Mechanizität und Kontingenz in der Geschichte, die sie erzählt, nehmen dem Denken jede Hoffnung auf Finalität. Das Leiden am Fehlen der Finalität ist der postmoderne Zustand des Denkens, also das, was man heute gemeinhin seine Krise, sein Unbehagen oder seine Melancholie nennt.“ (Lyotard: *Postmoderne Moralitäten*, S. 95)

Die Präsenz des Todes, das die historische Zeit begrenzende Element, ist in New York nur noch virtuell erfahrbar, weil sich die kinematographische Wirklichkeit auf der Leinwand endlos wiederholen lässt und keine Gefahr, keine letzte Grenze darstellt:

„Repetiu-me, a sorrir, o slogan do presidente da câmara espalhado por todo o lado: »Nova Iorque é a mais segura das maiores cidades do mundo.«⁷² (Portokyo S. 39)

Michikos Tod ist sowohl real als auch nicht-real, das Rituelle Element und seine Bedeutung bleibt dem Erzähler in New York unverständlich, weil die Wirklichkeit dieser Stadt dieses nicht anerkennen kann: der Tod Michikos verharrt auf der virtuellen Ebene des Kinos, die folgende Erzählung mit ihren Schauplätzen Porto und Kyoto ist vergleichbar mit dem Zurückspulen des Filmes an den Anfang, auch wenn dieser in der Zukunft liegt: der virtuelle Tod Michikos in New York ist nicht in die lineare Zeit eingebettet, er ist nicht letzte Grenze des Lebens, so wie der East River zwar der Fluss zum Jenseits ist, aber in beide Richtungen überquert werden kann.

Die Verbindung von Stadt und Mythos wird durch diese Nähe der Städte zum Jenseits erzeugt: in *Portokyo* liegen alle Städte am Wasser, das Wasser bzw. die Flüsse sind in der Mythologie die Grenzen zum Jenseits, die nur von Auserwählten (Orpheus, kraft seiner Musik) in beiden Richtungen überquert werden können. New York als omnipotentes Zeichen der kinematographischen Wirklichkeit suggeriert dagegen, dass die Überquerung der Grenze zum Jenseits in beiden Richtungen für Jeden möglich ist:

„Pelas janelas via o mais variado tipo de embarcações a cruzarem constantemente, num sentido e no outro, essa passagem líquida, transportando a minha alma para imaginadas

⁷² Anders als *Portokyo* stellt das Buch *A Cidade depois* einen Wendepunkt zum Realen in der Literatur Pedro Paixãos dar. Auf das obige Zitat eines Zitats von Rudolph Guiliani verweist in *A Cidade depois* nur noch eine Leerstelle: die Allgegenwart des Zitats ist aus dem öffentlichen Raum entfernt, in den Taxis sieht man nur noch die Stellen, an denen die Aufkleber mit dem Zitat einmal angebracht waren. Am 11. September 2001 findet im kinematographischen Raum New York ein Ereignis statt, das als Einbruch des Hyperrealen in die Sphäre des Realen gedeutet werden kann. Das New York des Romans *Portokyo* stellt die Stadt vor diesem Datum dar.

partidas e chegadas que a sossegavam, talvez por tornarem visível o efêmero interior de tudo.“ (Portokyoto S. 16)

4.2.1.2.Porto: Simulation der Geschichte

„A história não tem fim, se no fim acaba a história.“ (Pedro Paixão: *Algo inteiramente inesperado*)

Der als Prolog angelegte erste Teil von Portokyoto kann als Versuch gesehen werden, die Rolle des Erzählers in der Literatur zu rekonstituieren, dessen Entwicklung in der Literaturgeschichte mit Beginn der Postmoderne dazu geführt hat, dass er nur noch die Unmöglichkeit, Geschichten zu erzählen, feststellen konnte. *Portokyoto* ist zunächst ein Text, dessen Erzähler auf der Suche nach einer Geschichte ist, Michikos Tod am Ende des Prologs eröffnet die Möglichkeit verschiedene Formen der Erzählung, von denen der Erzähler jedoch keine weiter verfolgt: es findet keine Rekonstruktion des Lebens der Toten statt, keine Transformation ihres Suizids in einen Mythos oder eine Geschichte. Die Tote wird nicht durch den Text wieder belebt, statt dessen erkundet der Erzähler die Möglichkeiten, sich selbst durch den Text zu erschaffen und dadurch der Toten ein neues Leben zu vermitteln, zwischen den Text und die Tote ist der Erzähler als eine Instanz mit doppelter Perspektive gestellt. Mit dezentriertem Blick sieht er sich selbst und erkennt dadurch auch Michiko, als präsenten, lebendigen Teil seines Ich; der Erzählmodus ist nicht der des Erinnerns, sondern ein wieder belebender.

Die Wiedergeburt des Erzählers ist gleich bedeutend mit der Wiedergeburt der Geschichte, wobei der Roman eine doppelte Wiedergeburt beschreibt. Der ersten, symbolischen Wiedergeburt in New York folgt die zweite, virtuell-rituelle Wiedergeburt nach der Rückkehr des Erzählers nach Portugal. Der Deterritorialisierung im Nicht-Ort der Megalopolis folgt eine Reterritorialisierung an einem unzeitgemäßen Ort mit dem Namen Porto.

Ein unzeitgemäßer Ort bezeichnet einen Nicht-Ort innerhalb der globalen Realität, dessen Realität als lokal bezeichnet werden kann.⁷³ Lokale und globale Realität können sich an demselben Ort überschneiden, die lokale Realität ist durch Nähebeziehungen gekennzeichnet,

⁷³ vgl. Virilio, *Fluchtgeschwindigkeit*, S. 98ff: Virilio unterscheidet die globale Zeit und die lokale Zeit, erstere ist durch das Phänomen der Echtzeit definiert, die die Dauer und Entfernungen verschwinden lässt; letztere ist die chronologische oder historische Zeit, die immer mehr zurückgedrängt wird. Der Begriff „Zeit“ wurde durch „Realität“ ersetzt, weil beide in diesem Sinne äquivalent sind. „Unzeitgemäß“ soll hervorheben, dass es sich bei den lokalen Realitäten um Reservate handelt, deren Existenz von der globalen Zeit bedroht ist.

globale Realität durch Telekommunikation und Teleproduktion⁷⁴. Die Unterscheidung zwischen beiden Erscheinungsformen der Wirklichkeit ist weniger von objektiven Kriterien als vielmehr von der subjektiven Wahrnehmung und Einstellung des Individuums abhängig: “... and in our time especially, we can contrast in gross terms those cultures which are territorially defined (in terms of nations, regions, or localities) with those which are carried as collective structures of meaning by networks more extended in space, transnational or even global. ... While we understand them to be differently located in the social structure of the world, we also realize that the boundaries we draw around them are frequently rather arbitrary.” (Hannerz: *Cosmopolitans and Locals*..., S. 239) Die Rückkehr des Erzählers nach Portugal bedeutet demzufolge nicht, dass er seine Entwurzelung rückgängig machen könnte, da seine kognitive *mindmap* global angelegt ist und eine lokale Identität in einer lokalen Realität nicht mehr existiert: “Yet as a mode of approach ... , [it] is not a way of becoming a local, but rather of simulating local knowledge.” (ebd., S. 247) Eine solche Annäherung vereint kognitive und perzeptive Elemente und setzt eine entsprechende Form des Denkens voraus, das als postmodern bezeichnet werden kann.⁷⁵

Zwischen den Handlungsabschnitten New York und Porto findet im Roman ein transmedialer Wechsel vom Kino zum Buch statt: in Porto beginnt der Erzähler zu lesen. Der bevorzugte Autor des Erzählers, Camilo Castelo Branco wird ihm zum ständigen Begleiter auf seinen Spaziergängen. Die Sprache tritt an die Stelle der visuellen Repräsentation des Kinos, die die vorangegangenen Kapitel bestimmte und die nach Virilio die Orte vereinnahmt: „Heute geht es nicht mehr darum, ob das Kino auf einen Ort verzichten kann, sondern darum, ob die Orte noch aufs Kino verzichten können. ... Die Ästhetik der Gebäude verschwindet in den *special effects* der Kommunikations- und Verkehrsmaschine, in ihrem Tarnsport- und Übertragungsapparaten.“ (Virilio, *Der Film*..., S. 185.) Die Sprache Castelo Brancos ist für den Erzähler zunächst das Remedium und das Zaubermittel, das ihn in die lokale Wirklichkeit Portos zurück versetzen soll. Die Sprache, besonders die Muttersprache, stellt an diesem Ort einen Identität bildenden Modus des Seins dar, der die Realität Portos als vor-bildliche markiert:

⁷⁴ Den Begriff Teleproduktion verwendet Lyotard in seiner Beschreibung der Megalopolis, die den Idealtyp einer globalen Realität darstellt. Statt Teleproduktion bietet sich auch Teleaktion als Begriff an, um auszudrücken, dass nicht nur die Informationswege zu Echtzeitübertragung geschrumpft sind, sondern auch Präsenz und Handeln in Echtzeit an jedem beliebigen Ort möglich sind. Vgl. Lyotard: *Postmoderne Moralitäten*, S. 26.

⁷⁵ Dear / Flusty: *The Postmodern Urban Condition*, S. 65.

„Nos primeiros dias no Porto não saí de casa senão para comer, o que fazia a horas irregulares, numa pastelaria-confeitaria-snack-bar vizinho. De vez em quando passava um autocarro com a indicação „Cabo do Mundo“. Tomei-a como um sinal.“ (Portokyoto S. 53)

Porto ist ein unzeitgemäßer, peripherer Ort, der sich vor allem sprachlich erschafft. Die Wirklichkeit gewinnt in Porto für den Erzähler symbolischen, zeichenhaften Charakter, was einerseits zu einem problematischen Verhältnis zu ihr führt, weil sie damit offen für Interpretationen und Projektionen ist, andererseits die durch die bildhafte Realität blockierte Sprache wieder in Bewegung setzt und das Erzählen von Geschichten ermöglicht:

„Por vezes, a melancolia era substituída por uma pequena vaidade que logo se esvanecia. Eu ia cumprir o meu plano, desenhar com as minhas mãos a minha vida, ser um herói, sobretudo mantendo-me desconhecido.“ (Portokyoto S. 54)

Der Wunsch, ein Held zu sein, ob authentisch oder als Parodie, setzt als Form den Mythos voraus⁷⁶, dabei kann alles zum Träger des Mythos werden. Der Erzähler beschreibt in *Portokyoto* seinen eigenen Versuch, sich zum Helden eines Mythos zu machen, jedoch verdrängen und zerstören die Ereignisse fortlaufend diese Versuche. Erschaffung und Zerstörung des Mythos sind entgegengesetzte Interpretationen der Wirklichkeit. Da der Mythos nur in der Sprache existiert und auch nur durch Sprache zerstört werden kann, muss stets eine Differenz zur Wirklichkeit bestehen bleiben, die durch den Mythos weder ausgesprochen noch verborgen wird⁷⁷. Im Roman empfindet der Erzähler diese Differenz, solange er sich von der Wirklichkeit zurück zieht und sie als Zeichen liest. Es zeigen sich jedoch Momente, in denen diese Differenz plötzlich verschwindet und in denen die Wirklichkeit der Sprache einen visuellen Charakter annimmt, so dass das Unzeitgemäße Portos, weil es sich als solches kennzeichnet, ein simuliertes Unzeitgemäßes wird, das sich auf der hyperrealen Wahrnehmungsebene des Erzählers inszeniert:

„E confesso que houve momentos em que, ao longe, cheguei a sentir de novo qualquer coisa semelhante à alegria. Isto sucedia, por exemplo, quando ouvia falar num português que julgava morto. Eram palavras maravilhosas, formas verbais impossíveis de conjugar na capital

⁷⁶ vgl. Barthes, *Mythen des Alltags*, S. 85: danach ist der Mythos keine Idee und kein Begriff, sondern eine Form, eine Weise des Bedeutens, die sich nicht durch das Objekt der Aussage definieren.

⁷⁷ Barthes, *Mythen des Alltags*, S. 113.

do país, que me transmitiam secretamente que ali restava viva alguma coisa, um pouco da nossa alma.“ (Portokyo S. 57)

Während der Erzähler hier in einer Art Nostalgie die Seele seines Landes und seines Volkes spürt, dessen Existenz er bedroht sieht (wenn nicht bereits verloren), spürt er ebenso, dass dieses Portugal eine Randzone der globalen Realität darstellt, die nicht von ihr isoliert ist und „...die sehr reale Gemeinschaft derjenigen beherberg[t] ... , die weder über eine Arbeit noch über entsprechende Wohnverhältnisse verfügen, die eine harmonische und dauerhafte Sozialisierung ermöglichen.“ (Virilio 1999, S. 101)

„Dos poucos conhecidos que não estavam deprimidos, um deles tinha-se casado com uma rapariga que aparecia a falar dos segredos da felicidade nas capas das revistas, e todos os outros pareciam ter acabado de trabalhar, ou estar à espera de começar a trabalhar, preparando projectos e escrevendo guiões, para as várias cadeias televisivas. Era nelas que, de modo conciso e espectacular, se reflectia o que já nem era um país, mas sim uma região marcada pela decomposição, pelo descalabro. Também havia quem se entregasse à heroína ou fizesse uma cura para voltar a entregar-se à heroína.“

Der Mythos der Geschichte, den sich der Ort Porto durch die lineare Konstruktion der Zeit und die archäologische Konstruktion des Raumes erschafft, setzt eine andere mentale Wirklichkeitskonstruktion als die New Yorks voraus. Henri-Pierre Jeudy schreibt in seinem Buch *Stadterfahrungen* neben New York auch über Lissabon; interessanterweise gibt es auch hier Parallelen zur Raumsemantik in *Portokyo*: Lissabon, so Jeudy, ist eine Stadt der wiederkehrenden Spuren. Die Stadt ist geprägt von den Spuren der Katastrophen, die ihr dazu dienen, sich eine Geschichte einzuschreiben, indem unter der Ebene der Gegenwart immer eine frühere Schicht zum Vorschein kommt. Anders als New York hält sie an der historischen Zeit fest, und die Archäologie Lissabons dient als Beweis für deren Existenz. Nicht die Gleichzeitigkeit oder Synchronizität wird betont, sondern die historische Abfolge. Dazu ist es notwendig den Raum in diese Zeitkonstruktion mit einzubeziehen. Das geschieht durch die Baustelle⁷⁸, deren Bedeutung lautet, dass hier nicht nur am urbanen Raum, sondern auch an der urbanen Geschichte gebaut wird, denn jede Baugrube legt die Schichten einer neuen Vergangenheit frei und weist zugleich mit der Realisierung des Bauvorhabens in die Zukunft.

⁷⁸ vgl. Jeudy: *Stadterfahrungen*, S. 67f.

Die historische Zeit der Stadt Porto überträgt sich im Roman auch auf den Erzähler, der angesichts der Baustellen seine eigene Geschichte zu (re-)konstruieren versucht:

(1) „A cidade estava em obras, o que para os seus habitantes era um incómodo. Porém, aquele caos acrescido distraía-me para um período muito distante da minha vida, a infância.“

(Portokyo S. 56)

(2) „Pessoas iguais a mim espreitavam, coladas a grades, para buracos enormes onde, em camadas, respiravam pedaços de cidades arqueológicas por fim libertas da asfixia dos séculos.“ (Portokyo S. 81)

Daraus entsteht die Gefahr des Gegenwartverlustes, eines unkontrollierbaren Falls in die erfundene Geschichte, das durchaus ein Stereotyp der portugiesischen Mentalität darstellt und auf das hier angespielt wird:

„Havia qualquer coisa de aventuroso no passear por pontes estreitas feitas de tábuas, ... , o perigo acrescido de ser atropelado ou de cair num poço fundo e desaparecer.“ (Portokyo S. 56)

Während in New York alles auf die Gegenwart projiziert erscheint und dadurch eine Art mehrfach belichtetes Bild entsteht, in dem alles Denkbare bereits gedacht ist, erscheint Porto als das Gegenbild zu New York. Hier wird die Vergangenheit übergroß und droht die Gegenwart auszulöschen. In diesem Sinn ist auch die Präsenz des Autors Camilo Castelo Branco im zweiten Teil des Romans zu verstehen. Die Geschichte zeigt sich auf der Baustelle als Konstrukt, und in dem Maße, wie der Erzähler selbst ein Teil dieser Geschichte wird (und sich der Stadt zur Erfindung seiner Geschichte bedient), wird sein Ich zu einer imaginierten Zeitachse, die sich durch Parallelverschiebung mit der imaginierten Biografie Castelo Blancos zur Deckung bringen lässt:

„Ali, pelo menos, Camilo continuava vivo. Eu tinha querido de ser escritor. Depois de muitas outras coisas, restava essa como única ambição.“ (Portokyo S. 57)

Der Schriftsteller, dessen Werk eng mit der Stadt Porto assoziiert ist, wird durch den Erzähler wieder belebt, um selbst auf diese Weise die Rolle des *locals* annehmen zu können. Er muss

jedoch feststellen, dass eine solche lokale Realität bzw. lokale Identität nur in Form von Simulakren möglich sind und nimmt die Stadt Porto als einen Themenpark der Geschichte⁷⁹ wahr. Eine Annäherung ohne kognitive Distanz ist nicht möglich, die Ablagerungen der Geschichte haben sich in Porto zu mächtigen Schichten aufgetürmt haben, was zu der Ironie des folgenden Zitats Anlass gibt:

„Quem me visse julgaria que nada mais tinha a fazer do que passear pela baixa do Porto, certamente a mais elevada da Europa, e teria toda a razão.“ (Portokyoto S. 105)

Die Geschichte, bzw. die Übertriebene Bedeutung der eigenen Geschichte löscht die Gegenwart mitunter vollständig aus – diese Entdeckung macht der Erzähler beinahe alltäglich und in jeder Situation in seinem Heimatland. Die Medien, die die Realität in eine Hyperrealität verwandeln, können diese auch in Form einer monströsen Geschichte erzeugen, die sie eigentlich relativieren sollten:

„Vivia-se em pleno a era da informação, do desconhecimento, da falta de mundo.“
(Portokyoto S. 92)

Die Teletechnologien, deren Bedeutung für die Veränderte Wirklichkeit verantwortlich gemacht werden, sind nichts weiter als die Schnittstellen zwischen dem Denken, Handeln und der Wahrnehmung, die wirkliche Veränderung der Realität findet jedoch im Denken statt, bzw. – wie der Erzähler in der zitierten Passage feststellt – nicht statt.

Erst dieses Festhalten an alten Denkmustern führt zu einem Verlust der Wirklichkeit bzw. zu einem „Fehlen der Welt“. Die parallelen Wirklichkeiten Portos als Raum der unzeitgemäßen Wirklichkeit und der unzeitgemäßen Figuren kennzeichnen die Stadt als einen hybriden Ort oder *Semiperipherie* (Boaventura de Sousa Santos), die sowohl Charakteristiken des Zentrums als auch der Peripherie in sich vereinigt. Unzeitgemäßes und Hyperreales überlagern sich in diesen Orten, es wäre jedoch falsch anzunehmen, dass eine solche unzeitgemäße Wirklichkeit sich mit dem Begriff Authentizität beschreiben ließe, weil schon allein die Anwesenheit des Hyperrealen das Unzeitgemäße als nicht-authentisch kennzeichnet und die Idee der Authentizität zerstört:

⁷⁹ vgl. „Docelândia“ (Portokyoto S. 83)

„No meu restaurante chinês, ... , ouvi uma conversa entre duas jovens mulheres e que podia constar de uma Novela do Minho. ... Pressenti modos de vida humana que julgara desaparecidos.“ (Portokiyoto S. 78)

Erst die Idee einer linearen Zeit erzeugt das Phänomen des Verschwindens, des Aussterbens und schafft ein unerschöpfliches Repertoire an Vergangenheit, das entlang der Zeitachse, die es überhaupt erst als Vergangenes markiert, geordnet wird. Andererseits bedeutet das Auslagern der Dinge in die Vergangenheit, dass die Gegenwart in einem Spannungsverhältnis mit dieser erscheint, so dass die Echtzeitvergrößerung der Gegenwart nur durch eine ebensolche der Vergangenheit kompensiert werden kann. Eine andere Perspektive, eine andere Wahrnehmung der Zeit in Zyklen und ohne die Eindimensionalität der linearen Zeit, scheint dem Erzähler in Porto nicht möglich zu sein. Raum und Zeit sind aufs Engste miteinander verflochtene Konstrukte, die urbane Realität Portos wirkt sich entsprechend stark auf das Denken des Erzählers aus:

„Nem logo a realidade acaba por delinear os seus contornos, e só o tempo nos permite ver as coisas como elas realmente são e afasta esta estranha miopia que todos temos no presente.“ (Portokiyoto S. 97)

Das Verschwinden der Gegenwart setzt Porto in Opposition zu New York, die Raum- und Zeitkonstrukte der Stadt und ihrer Bewohner sind ganz auf die Vergangenheit ausgerichtet. Die Idolatrie und Identifikation des Erzählers mit dem Autor Camilo Castelo Branco ist als Versuch zu werten, Zugang zu dieser Realität Portos zu erhalten, der Versuch scheitert jedoch am globalen, entgrenzten Diskurs des Erzählers, der mit der lokalen Wirklichkeit Portos interferiert und ihn in ständige Distanz zu dieser setzt. Die Vergangenheit ist selbst nur eine Simulation, die das Land (das die Stadt Porto exemplarisch repräsentiert) in einer semiperipheren Lage verortet.

Beiden Orten – New York als Repräsentant des Zentrums und Porto als Repräsentant der (Semi-)Peripherie – ist gemeinsam, dass in ihrer Selbstwahrnehmung narzisstische Züge zu erkennen sind. Die autoreferentiellen Zeichen, ob es sich um Kinobilder (und die Geschichten des Kinos) oder um Sprache (die Geschichte erschafft) handelt, spiegeln immer nur sich selbst. Die kosmopolitische, globale Kultur New Yorks sowie die nationale, historische Identität Portos sind zwei Seiten derselben Medaille - des westlichen Denkens. Nach dieser Lesart ist auch die transnationale Kultur New Yorks nichts anderes als eine Transformation

der okzidentalen Kultur: “It is a consequence of this that western Europeans and North Americans can encapsulate themselves culturally, and basically remain metropolitan locals instead of becoming cosmopolitans, not only by staying at home in their territorial cultures.” (Hannerz: *Cosmopolitans and Locals...*, S. 245)

4.2.1.3. Kyoto: Rekonstituierung der Identität durch das Fremde

Im Gegensatz zur Kurzsichtigkeit des Westens, lernt der Erzähler in Kyoto die Flexibilität eines Sehens kennen, das die Zentralperspektive des individuellen Betrachters nicht kennt:

„[O senhor jardineiro p]ede-me para o acompanhar numa aproximação – um zoom-in – ao pedaço de terra sobre o qual nos sustemos. ... Diz-me que eu não preciso de ver as coisas sempre de fora, a partir do meu ponto de vista, que me posso pôr no lugar delas e ver a partir delas, trocando de ponto de vista.“ (Portokyoto S. 201 ff.)

Objektivität und Individualität bedingen einander, erst wenn die Individualität als relational und nicht als Voraussetzung für die Erkenntnis von Wirklichkeit verstanden wird, bekommt das, was als Wirklichkeit bezeichnet wird, eine andere Dimension: Wirklichkeit ist dann nicht mehr als Konstrukt einer Subjekt-Objekt Beziehung zu verstehen, die dem Betrachten vorgängig ist, sondern als ein Überblenden von Selbst und Anderem, was ein bewegliches, nomadisches Konzept von Individualität voraussetzt, in dem das Ich erst in Interaktion mit seiner Umwelt entsteht.

Den Schlüssel zu einer solchen, sich immer wieder zerstörenden und neu erfindenden Persönlichkeit liefert die Präsenz von Tod und Katastrophe im japanischen Denken. Während der Tod in Europa vor allem als Endlichkeit gedacht wird und oft durch eine Katastrophe ins Leben einbricht, wie Jeudy am Beispiel des Lissabonner Erdbebens zeigt⁸⁰, lebt die japanische Stadt mit der „permanenten Möglichkeit der Katastrophe“ (Jeudy: *Stadterfahrungen*, S. 23). In einem solchen Raum, über den jederzeit eine Katastrophe hereinbrechen kann, und der sich entsprechend strukturiert (es gibt dort keine Nicht-Orte, keine Baustellen, weil die gesamte Stadt ein Nicht-Ort ist⁸¹), wird der Tod nicht als Übergang zu einer immateriellen Form des Seins, sondern als ikonisches Zeichen der eigenen

⁸⁰ vgl. Jeudy, Henri-Pierre: *Stadterfahrungen*, S. 68.

⁸¹ ebd. S. 26.

Endlichkeit gedacht. Erst dadurch erhält auch das Schlüsselwort des Romans – Wiedergeburt – eine neue Bedeutung: sie findet nicht in einem aus der Realität ausgelagerten Jenseits statt, sondern in der hyperrealen Wirklichkeit selbst.⁸²

Das Wesen der Wiedergeburt, ebenso wie das Wesen japanischer Städte, liegt nicht in ihrer Fremdheit, sondern im Gegenteil darin, dass sie immer vertraut wirken. Anders als die Erfahrung der unheimlichen (All-)Gegenwart New Yorks gleicht das Vertraute japanischer Städte eher einem *Dejá-vu* und erweckt den Eindruck, in mythischer Zeit schon einmal da gewesen zu sein.⁸³ Die Erfahrung des *Dejá-vu* setzt ein Ich voraus, das sich selbst fremd ist und immer wieder negiert in der Vertrautheit des Wahrgenommenen.

Die Erfahrung des Vertrauten im Fremden wird durch eine hybride Identität erzeugt, die die Spuren des jeweils Anderen nicht miteinander verschmilzt und die Schlacke dieses Prozesses im Unbewussten ablagert, sondern stets präsent erhält. Die permanente Wiedergeburt des Ich aus seiner eigenen Entfremdung heraus erlebt der Erzähler in *Portokyoto* im christlichen Taufritual, das in Tokio eher als eine spielerische Form der Wiedergeburt erscheint:

„Estou de novo sentado na mesma cadeira, na mesma sala onde estive antes, e a senhora aranha faz-me ler uma passagem de São João sobre o baptismo. »Eu baptizo com a Água; mas Aquele que é Espírito, baptiza com o Espírito Santo. Assim deveis nascer de novo.«“
(Portokyoto S. 137)

Das Ritual der Taufe markiert den urbanen Raum Tokios im Roman als hybrid; es erscheint ebenso fremdartig wie vertraut, ohne jedoch auf seinen Ursprung in der christlichen Kultur zu verweisen:

„...e as senhoras começam a repetir aquela mesma palavra, a qual, sobrepondo-se no momento em que é proferida, se transforma numa só palavra que nunca mais termina e perde rapidamente qualquer significado.“ (Portokyoto S. 138)

Die Entfremdung nicht als Verlust zu sehen, der durch transzendente Symbole überwunden wird, setzt die Bedeutungslosigkeit der Zeichen voraus. Die Transformation von Wissen in Information macht aus der Beobachtung der Phänomene einen Prozess der Erfassung und

⁸² die Phasen der Abschottung und Öffnung/Assimilation des Fremden, wie auf S. 145f. in *Portokyoto* beschrieben, können diesen zyklischen Prozess verdeutlichen.

⁸³ vgl. Jeudy: *Stadterfahrungen*, S. 27,

Speicherung: „Mit der Verweisung des Blickes an das Außen selbstreferentieller Datenströme hört das Auge auf, Erscheinungen zu buchstabieren, um sie als Erfahrungen zu lesen: An die Stelle des »cogito« tritt die »informatio«, und der Blick hört auf, »Explikation« zu sein, um reine »Perzeption« zu werden, offen für das weiße Rauschen des Schweigens der Dinge.“

(Wetzel: *Die Enden des Buches*, S. 116)

Der Bedeutungsverlust ist nach Barthes eine Voraussetzung für das Entstehen von Mythen, die ihre eigentliche Bedeutung nicht aussprechen dürfen, ohne sie dabei ganz zu verbergen.⁸⁴

Nach Bhabha ist Bedeutungsverlust zudem eine Voraussetzung für das Entstehen hybrider Identitäten, weil diese nicht die Verschmelzung zu einer neuen Art zu sein betonen, sondern die Beständigkeit von Elementen kultureller Identifikation, die allerdings nicht mehr als signifikant aufgefasst werden, sondern als performative Elemente.⁸⁵ Das am Anfang des in Japan angesiedelten Teils des Romans stehende Taferlebnis gleicht somit einem Initiationsritual, das dem Erzähler eben jenes *Dejá-vu* bereitet, das Jeudy als charakteristisch für die japanischen Städte bezeichnet. Es ist eine Initiation des Hybriden, die damit beginnt, die Grenze zwischen Subjekt und Objekt, zwischen dem Ich und dem Anderen aufzulösen, was schließlich zu einer Auflösung der Identität überhaupt führt. Gleichnishaft und ironisch spricht der Erzähler später über seine Metamorphose im Gespräch mit Jessica Jacobs im winterlichen Kyoto über Pferderassen:

„Pergunto-lhe de onde vêm os cavalos que há na China nacionalista, e ela responde que os que ela monta vieram da Austrália. Se vierem da Austrália devem ser ingleses, digo, e ela acrescenta de imediato, se forem ingleses são árabes puros, é bem possível, agora penso nisso.“ (Portokyo S. 209)

Zu einer solchen Aussage ist der Erzähler indessen erst fähig, nachdem er die Wirklichkeit Kyotos erfahren hat, in der die Dinge sich gegenseitig bestätigen, statt sich selbst zu behaupten: das ist das Kennzeichen zyklischer Zeit, in der die Dinge von Dauer sind (nicht die hypothetische ewige Dauer, sondern die wiederkehrende Dauer).

Alle drei urbanen Raumkonstruktionen in *Portokyo* lassen immer andere Dinge sichtbar werden, als die, die „vor Augen liegen“ (Jeudy). Die Wahrnehmung dieser Räume führt weg von der Kontemplation, hin zur Konstruktion einer Wirklichkeit, die kinematographisch (wie in New York), archäologisch (wie in Porto) bzw. hybrid-kaleidoskopisch (Kyoto) sein kann.

⁸⁴ Barthes, R.: *Mythen des Alltags*, S. 113.

⁸⁵ Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*, S. 327.

Allen drei Städten gemeinsam ist, dass sie aufgrund ihrer Immaterialität, bzw. aufgrund der Tatsache, dass sie sich überall materialisieren können, mit Mythen gleichgesetzt werden⁸⁶. Ihre Basis als Mythos erhalten die Städte, weil sie Teil einer globalen Megalopolis sind, die Schranken und Grenzen, sogar die Idee territorialer Begrenzung, aufhebt.⁸⁷ Wie im Mythos ist die Katastrophe ein wesentlicher Bestandteil der urbanen Räume, auch wenn jede Stadt eine andere Erzählung davon liefert. Viel wichtiger ist aber, dass die Vernetzung der Städte die Perspektive des Betrachters, die Außensicht auf sie abschafft, da jede Stadt überall sein kann. Raum ist immer urbaner Raum, auch wenn es sich um Simulationen der Natur handelt,⁸⁸ als solcher besitzt er keine Dimensionen, sondern ist gleichzusetzen mit dimensionsloser Wirklichkeit. Diese zu beschreiben bedeutet, die globale Stadt zu beschreiben, die nicht in ihrer Totalität erfasst werden kann, ebenso wenig wie in ihren einzelnen Elementen (den Städten), sondern nur als ein Netzwerk aufeinander verweisender urbaner Zentren. Die drei Städte des Romans sind, davon abgesehen dass sie Orte in verschiedenen Kulturen darstellen, auf einer imaginären Karte der Hyperrealität unterschiedlich hervorgehoben. New York stellt sicherlich ein Zentrum und zugleich einen Topos im rhetorischen Sinn einer solchen Karte dar, während Porto an der Peripherie angesiedelt ist, die auf das Zentrum verweist und sich selbst Imagination des Zentrums erschafft. Kyoto schließlich wird als ein idealer Nicht-Ort charakterisiert, als Zeichen ohne Ursprung und Zentrum. Dieses ikonographische Zeichen überwindet die Autoreferentialität der okzidentalen Zeichen/Städte, indem es den Unterschied zwischen der Realität und deren Repräsentation nicht nachvollzieht, die als identisch gesetzt werden. Identität ist demzufolge nicht mehr als raumzeitliche Identität zu verstehen, sondern wird vielmehr als Identität von *Innen* und *Außen* beschrieben.

Die Verbindung zwischen diesen drei Orten in einer globalen Karte wird durch den Austausch von Zeichen realisiert, die aus dem Reservoir der Mythologien geschöpft werden: „[Diese] wirklichen Ströme sind unterirdisch, sie fließen langsam unter der Erde, bilden Grundwasser und Quellen. Man weiß nicht, wo sie herauskommen werden. Und ihre Geschwindigkeit ist unbekannt. Ich wäre gern eine unterirdische Kammer voll von schwarzem, kaltem und stehendem Wasser.“ (Lyotard (1998), S. 15) In *Portokyoto* deutet die Nähe der Orte zum Wasser und die Bedeutung der Flüsse innerhalb der Raumsemantik der Städte diese

⁸⁶ vgl. Judy: *Stadterfahrungen*, S. 72.

⁸⁷ ebd. S. 69.

⁸⁸ Etwa wird der Central Park als „mais magnífico dos parques naturais concebido por humanos“ (Portokyoto S. 18) beschrieben, was die Natur – als Simulation – nicht aus-, sondern ausdrücklich in den urbanen Raum einschließt.

Verbindungen an. Sie stellen das unbewusste Element einer globalen Mythologie dar, ein System kommunizierender Röhren. Der Kommunikation des Unbewussten folgt irgendwann auch eine Kommunikation des Bewussten, das ein globales Bewusstsein hervorbringt.

4.2.2. Die Literatur als Ort des Hyperrealen

„Sei que mais tarde ou mais cedo serei de novo desperto desta situação hiperfísica em que me encontro, desta inteira irresponsabilidade que me afasta das coisas do mundo de tal modo que a ele me abraço.“

(Pedro Paixão: Algo inteiramente inesperado)

In der narrativen Struktur von *Portokyoto* lassen sich an mehreren Stellen Übergänge finden, die als Grenzüberschreitungen gekennzeichnet sind. Im Folgenden werden einige dieser Übergänge analysiert mit dem Ziel, diese als ein Oszillieren zwischen verschiedenen strukturierten Räumen zu definieren, sowie eine Vermittlungsinstanz für den Übergang zu kennzeichnen. Der Ort, auf den alle diese Übergänge verweisen, wird charakterisiert durch Eigenschaften von *virtual reality* und *Hyperrealität*.

Im ersten Beispiel findet dieser Übergang durch Vermittlung des „Meisters“ Ozu statt, der, ähnlich Camilo Castelo Branco in Porto, die Funktion eines Idols und eines *Hyperlinks* hat. :

„Uma vez perguntara-me se eu porventura tinha visto o filme »Primavera tardia«, e eu aproveitei para dizer que o grande realizador japonês Ozu era um dos meus mestres mais queridos, que nas suas fitas nada há a mais ou a menos, que nele tudo é geométrico e simbólico e da mais bela e forte melancolia.“ (Portokyoto S. 20)

Der durch den Meister und seine Kunst ausgelöste Übergang zeigt sich in Michikos Gesicht:

„Foi das poucas vezes que a vi sorrir alegremente, transformando a sua face em luz.“
(Portokyoto S. 20)

Im zweiten Beispiel findet der Übergang in einem kurzen Oszillieren statt, das den Erzähler aus der Welt heraus führt; diesmal durch die Präsenz eines anderen „Meisters“ des Erzählers – Camilo Castelo Branco:

„Depois, como quem idolatra uma estátua e está consciente do pecado que há nisso, pedi, sem me importar com a quem pedia, por Michiko, por mim, pelos homens que estavam ali com os filhos, e pedi, lembrando-me, não sei como, de um passo de Camilo: »pela América inglesa, o coração do mundo onde pulsa a liberdade humana.« ... Eu tinha a certeza, com razão e sem ela, de me encontrar numa despedida do mundo, só não sabendo se era mais ou menos demorada.“ (Portokiyoto S. 34)

Im dritten Beispiel schließlich, das hier zitiert werden soll, zeigt sich der Meister in der Figur von Fernando Pessoa, dessen Präsenz bereits die ersten beiden Beispiele erahnen ließen:

„O oriente do oriente do oriente, como escreveu o meu querido mestre Pessoa, com o qual cultivo uma relação de amor e ódio, ...“ (Portokiyoto S. 175)

Alle diese Übergänge, von denen hier drei als Beispiele zitiert wurden, überlagern die Schauplätze des Romans und durchdringen sie; an ihnen zeigt sich die Virtualität der Wirklichkeit, aus der derjenige, der die Zeichen oder besser gesagt die Fehler in der Zeichenmatrix erkennen kann, einen Ausgang zu finden vermag. Pessoa ist darin der wahre Meister gewesen, sein Schauen (olhar) ermöglicht es dem Künstler, sich in der Phantasie in die Welt hineinzusetzen. Der tagträumende Dichter vollführt „Reisen im Kopf“, bei denen er die Imagination der Welt erzeugt. Die in den zitierten Passagen zu erkennende Transformation der Wirklichkeit ersetzt im Roman das, was Lotmann als *narratives Ereignis* bezeichnet. Die Grenzüberschreitung, die ein solches Ereignis bezeichnet, findet virtuell statt und wird durch die Idole des Erzählers ausgelöst. Die in Form von *Hyperlinks* im Text angebrachten Namen der Meister stellen zugleich einen intertextuellen Verweis dar; das Besondere daran ist, dass dieser sich nicht auf das Spiel mit den Signifikanten einlässt, sondern sich damit begnügt, den Namen als *icon* in den Text einzubauen. Der *Hyperlink* ist eine Nachahmung, eine Pose, hinter der der Hypotext, auf den er verweist, unangetastet bleibt und dennoch in das medialisierte Ich des Erzählers inkorporiert wird.

Unter allen Meistern/Idolen des Erzählers stellt Fernando Pessoa die ambivalenteste Figur dar, der zwar wie kein anderer die Grenzen seines Ichs erweiterte und medialisierte, jedoch als Medium nur sich selbst besaß:

„Ele viajou como ninguém sem nunca deixar o quarto de sua mãe e se deixou morrer triste, com o álcool a embalá-lo.“ (Portokiyoto S. 175)

Während Pessoa seine Reisen im Kopf vollzog, unternimmt der Erzähler eine tatsächliche Reise, in der jedoch eine Verwandtschaft zwischen der psychischen Disposition Pessoas und des Erzählers deutlich wird. Vielleicht ist es gerade der „Streik der Ereignisse“, der den Erzähler davor bewahrt, sich wie Pessoa selbst zu zerstören (abgesehen von einem recht häufigen Gebrauch von Schlaftabletten konsumiert der Erzähler keine Drogen): der Körper ist durch seine Medialisierung nicht länger das Gefängnis des Denkens, die Reisen, die Pessoa im Kopf unternommen hat, lassen sich in der Hyperrealität verwirklichen. Während Pessoas Nihilismus auf die Körperlichkeit bezogen war, sich sein Denken gegen den Körper richtete, den er zerstörte, hat die virtuelle Wirklichkeit auch den Körper einbezogen, indem sie Zeit und Raum entwertet, so sehr jedoch beide einander bedingen, sind nicht gleichermaßen zu überwinden. Während der Raum quasi „von alleine“ verschwindet, widersetzt sich die Zeit als starkes Zeichen ihrer Auflösung:

„Porque é mais fácil perdemo-nos no tempo do que no espaço, pelo menos é assim comigo, tracei num guardanapo um segmento de recta sobre o qual vou fazendo pequenos riscos. Cada risco é um dia que passa.“ (Portokyo S. 174)

Für Pessoa besaß der Tod etwas Banales, dass er von sich wies, weil er zwar den Raum mit seinem Denken beherrschen konnte, nicht aber die Zeit, die durch das komplementäre Zeichen Tod / (Wieder-)Geburt bestimmt wird. *Portokyo* erhebt den Tod zum Ritual und lässt ihn auf diese Weise zum Teil der hyperrealen Wirklichkeit werden. Das Ritual errichtet eine Grenze in einer grenzenlosen Wirklichkeit. In der entgrenzten globalen Realität bedarf es des Rituals, um ein Ich zu rekonstruieren, das seine Basis weder im Zeichen noch in der Abgrenzung gegenüber dem Anderen und dessen Zeichen hat. Durch das Ritual werden Verstehen und Signifikation im Sinne der Zeichentheorie voneinander getrennt, die Sprache wird als Spur der Realität verstanden, als deren kognitives Äquivalent. Die Simulation ermöglicht es, Unmögliches als (hyper-)real zu zeigen, allerdings setzt sie die Zerstörung des Materiellen voraus. Erst wenn die Realität ihrer Materialität entledigt ist, kann aus dem Zeichen das *icon* werden, das der Wirklichkeit gleichwertig ist.⁸⁹ Die affektive Erfassung der Komplexität dieser *icons* tritt an die Stelle des analytischen Verstehens der Zeichen: „Es geht um eine andere Schrift, die nicht verstanden, sondern berechnet sein will, deren telematischer Algorithmus es mit der Datenverarbeitung von Lichtimpulsen, Schallwellen, elektrischen

⁸⁹ vgl. Wetzel: *Die Enden des Buches...*, S. 167.

Ladungen, chemischen Reaktionen etc., zu tun hat: also mit einer post-signifikanten Semiotik realer Spuren. (Wetzel: *Die Enden des Buches...*, S. 74)

Das Ritual, besonders der ritualisierte Tod bedeutet die Beherrschung der Zeit, die damit von ihrem Ende her gedacht werden kann. Erst wenn das Ende als letzte Grenze des Ich feststeht, kann sich das Ich in den Echtzeittechnologien rekonstituieren und immer wieder neu erschaffen, ohne der Illusion der Unendlichkeit zu erliegen.

„Mishima escrevia seis horas por noite, Começava pela última frase, o fim, a morte, porque uma história só se conhece quando se conhece o seu fim, é ao seu fim que toda a história conduz.“ (Portokyo S.1 246)

Der Tod als letzte Grenze komplettiert die Geschichte, ebenso wie das Ich, er steht nicht in Opposition zum Leben, sondern ist ein untrennbarer Bestandteil. Es liegt allerdings in der Macht des Erzählers, den Tod an den Anfang der Geschichte zu setzen (wie Michikos Tod): er stellt somit zwar das Ende (fim) dar, nicht jedoch den letzten Sinn der Geschichte. Der Erzähler von *Portokyo* ist damit ein Nachfahre Orpheus', wenn auch mit weniger einzigartigen Begabungen als dieser: aus dem Dichter ist ein banaler Reisender in einer technisierten Welt geworden, es sind vor allem die (hyperrealen) Orte, die die Macht besitzen, Tote zurück zu holen.

Die „Meister“ des Erzählers stellen Heteronyme des Erzählers dar, abgewandelt in Form von (*Pop-*)*Idolen* bzw. *Ikonen*, dementsprechend werden sie im Text ikonisch repräsentiert. Während Pessoa die Realität als defizitär empfand, gilt für den Erzähler, dass er sich selbst als defizitär sieht. Das Fehlende bzw. das Fehlen einer Realität mag zwar banal erscheinen, es ist sicher nicht beunruhigend:

(1) „Entretanto descubro, pela repetição do mesmo, que o que se ouve não é um programa de rádio americano, mas sim cassetes gravadas com programas americanos de rádio. A insistência descobre coisas veladas e o tempo encobre a eternidade.“ (Portokyo S. 174)

(2) „O Pavilhão Dourado permanece à minha frente como uma imagem frágil, não como uma casa que pudesse ser habitada, ... : é qualquer coisa que existe neste mundo, ou uma projecção perfeita da imaginação sobre o vazio.“ (Portokyo S, 185)

Gleiches gilt für das Ich, dessen Leerstelle sich durch die *Ikonen* des Erzählers zumindest scheinbar ausfüllen lässt. Die Pose des Erzählers, seine toten „Meister“ ebenso wie Michiko schreibend zu vergegenwärtigen, verweist einmal mehr auf die Romantik, deren Konzept der Wirklichkeit ebenfalls defizitär ist. Mit den Romantikern teilt der Erzähler auch die Faszination für den Tod, jedoch lässt sich in *Portokyo* zwischen dem hyperrealen Ereignis des rituellen / virtuellen Todes unterscheiden, dem eine Wiedergeburt im Sinne einer Neuerschaffung folgt, und dem Tod als realem Ereignis, der auf kein Jenseits verweist, der das letzte Refugium der Wirklichkeit ist, und deshalb von der Literatur unangetastet bleibt.

5. Japan in der portugiesischen Literatur

Portugal und Japan bilden zwei Pole der Erzählung, die sich durch ihren spezifischen Diskurs, Individualitätskonzept und Raum-Zeitstruktur auszeichnen. Darüber hinaus bilden diese beiden Länder aber auch die Klammer, die den Okzident und den Orient als dessen Konstrukt des Anderen zusammen hält. Auf einer dritten Ebene schließlich stellen beide Länder im globalen System Orte dar, die sowohl Merkmale des Zentrums als auch der Peripherie aufweisen, das gilt in besonderem Maß für Portugal, das als europäisch-peripheres Land ein Teil dieses Zentrums ist, gleichzeitig jedoch aufgrund seiner Randlage eine Vermittlerrolle zwischen dem Zentrum und der Peripherie einnimmt.

Nicht zuletzt aus diesem Grund hat es seit der Zeit der portugiesischen Entdeckungen einen Diskurs um die eigene Identität gegeben, der sowohl aus der Position der Kolonisatoren als auch aus der der Kolonisierten geführt wurde: „Com efeito, pela forma específica como se desenrolou a nossa história moderna, dos Descobrimentos à quase imediata gradual decadência do império, a nossa cultura, simultaneamente de país colonizador e colonizado, caracteriza-se especialmente pela construção social tanto de representações de centro como de representações da periferia.“ (Ramalho de Sousa Santos: „A poesia e o sistema mundial“, S. 95)

Eduardo Lourenço hat u.a. in seinem Essay *Portugal als Schicksal. Zur kulturellen Dramaturgie Portugals*⁹⁰ gezeigt, dass trotz der Zugehörigkeit Portugals zu Europa und seiner kulturellen Tradition stets ein Bestreben zu erkennen war, die kulturelle Identität des Landes an einem imaginären Punkt zu verorten, der europäische und überseeische Elemente gleichermaßen mit einschließt.

Der Mythos der portugiesischen Expansion machte aus dem peripheren Land das Zentrum eines kolonialen Imperiums, dessen Dimensionen wenig mit der raum-zeitlichen Ausdehnung und der realen Machtposition Portugals korrespondierten. Daraus ergab sich die Notwendigkeit, einen in einigen Aspekten eigenständigen kolonialen Diskurs zu führen, der die portugiesische Identität als universell definiert und die Portugiesen zugleich über diesen Universalismus erhebt und sie als besonders, um nicht zu sagen exotisch im europäischen Kontext darstellt: „A única questão é a de saber se esse papel teve somente não só o carácter

⁹⁰ Die Konsequenzen der Entdeckungen und der Kolonisierung für Portugal fasst Lourenço treffend zusammen: „...und so schlossen wir uns verzaubert in unser Imperium ein und musterten mit den Träumeraugen unseres Traum-Imperiums dieses Europa, dem wir tatsächlich als erste den Rücken zukehrten.“ (Lourenço: *Portugal als Schicksal*, S. 84)

positivo que Jaime Cortesão lhe atribui sem pestanejar e se essa positividade é de tal natureza que permita que nos atribuamos a título colectivo e privado um *humanismo universalista* cuja primeira consequência seria justamente a de nos estabelecer numa excelência e num particularismo que nos excluiria desse místico universalismo...“ (E. Lourenço: „*A Peregrinação e a crítica cultural indirecta*“ S. 1060)

Japan nimmt in diesem Konstrukt die Rolle des Spiegelbildes ein, das die Besonderheiten der portugiesischen Kolonisierung in exemplarischer Weise repräsentiert: kultureller Austausch statt Assimilation, oder, wie es Maria Helena Mendes Pinto ausdrückt: „Pode considerar-se como um dos mais brilhantes fenómenos da aculturação aquele que resultou da aproximação de Portugueses e Japoneses. ... Nos Portugueses, a curiosidade levava-os a demandar terras cada vez mais distantes, enquanto o seu poder de adaptação se manifestava por adequada integração no viver das sociedades orientais. Nos Japoneses um interesse sempre presente por conhecimentos vindos de fora induzia-os a dar expressão própria, ... , a embelezar com motivos motivos simbólicos cópias e adaptações que atingiam perfeição nunca alcançada nos países de onde esses objectos eram originários.“ (Mendes Pinto, Maria Helena: *Lacas Namban em Portugal*, S. 9) Zum einen ist Japan also, ganz im Sinne Edward Saids, Teil des kulturellen Konstrukts des Orients, mit dessen Hilfe sich Europa eine zivilisierte, aufgeklärte Identität schuf, zum anderen besitzt und bewahrt die japanische Kultur die Fähigkeit, ihr Fremdes in sich aufzunehmen und selbst zu einem hybriden Anderen zu werden:

„...Em 1854, os navios negros do Comodore Perry, na baía desta cidade onde estamos, forçaram a abertura das fronteiras. Depois de vencidos sempre gostámos de ser melhores do que o antigo inimigo, imitando os vencedores, se possível fazendo melhor o que eles fazem, mostrando empenho e serviço. ...“ (Portokyo S. 145)

Mit diesem Vermögen entzieht sich Japan dem Schema, das der Okzident dem Orient eingeschrieben hat, indem es sich einerseits ohne Widerstände „kolonisieren“ ließ – einschließlich der Missionierung –, andererseits auf diesen kulturellen Input mit einer Effizienz reagierte, die die Kolonialmacht Portugal selbst zum Kolonisierten machte. Der Kulturraum Japan als das idealisierte Spiegelbild des portugiesischen Kolonialsystems, bereitet den Nährboden für dessen Fiktionalisierung, die eine mythische nationale Identität entstehen lässt, die sich in ständigem Widerspruch zur semiperipheren Lage und wirtschaftlichen Bedeutungslosigkeit des Landes sieht. Im Gegensatz zu Camões’ *Lusíadas*, die diesen Mythos, Eduardo Lourenço zufolge, begründen, stellt der Reisebericht

Peregrinação von Fernão Mendes Pinto das koloniale Abenteuer als allegorische Reise ins Unbewusste dar, die die portugiesische Identität als entfremdet zeigt: „Ora, é fora da menor dúvida, que o período das nossas descobertas e conquistas e dos nossos primeiros sucessos em negócio, em paragens tão remotas, marca uma época de enorme efervescência social, um prodígio, um deslumbramento único na História, agitando e comovendo a inteira alma portuguesa, embriagada na grandeza maravilhosa de seus feitos, tendo por consequência fatal o ir acordar, de mistura com sobra de brios cívicos e outras virtudes, perversidades latentes, que só esperavam um momento favorável para se expandirem e medraram“ (Wenceslau de Moraes: *Fernão Mendes Pinto no Japão*, Lisboa: Vega 1993, S. 31) Der Autor des Zitates, Offizier der Kriegsmarine und portugiesischer Konsul in Kobe bis 1913, lebte bis zu seinem Tod 1929 in Japan. Er sieht in dem historischen Zeitpunkt der Entdeckungen einen Moment der Konfrontation mit sich selbst, worauf schon der Titel von Pintos Bericht - *Peregrinação* – verweist. Während Camões’ Held Vasco da Gama durch die Instanz des Erzählers fiktionalisiert wird, erscheint Fernão Mendes Pinto in *Peregrinação* in der Form des Ich-Erzählers, der, so Eduardo Lourenço, sich der Doppelung als Abenteuerer und literarischer Held (um nicht zu sagen Märchenerzähler⁹¹) stets bewusst ist: „F.M. Pinto é talvez o único (entre os portugueses) nessa legião de viajantes ou aventureiros a ter consciência de ter vivido não só uma aventura no sentido vital do termo, pois quase todos a tiveram, mas uma aventura num sentido, por assim dizer, já «literário», quer dizer, uma experiência que no momento mesmo em que é vivida (e ainda mais recriada) se revela como algo de fabuloso e irreal.“ (E. Lourenço: „*A Peregrinação e a crítica cultural indirecta*“, S. 1055)

Das Bemerkenswerte ist hier die doppelte Perspektive desjenigen, der sich darüber bewusst ist, welche Erschütterungen die Expansion des kleinen Landes am Rand Europas für dessen Identität bedeutet. Aus der semiperipheren Lage Portugals entwickelte sich ein Gefühl des Andersseins in der kulturellen Gemeinschaft Europas, die jedoch in der *Peregrinação* den Erzähler nicht dazu verleitet, diese Andersheit mythisch als *destino* zu verklären, sondern sie als eine Entfremdung von Gott zu begreifen, die nicht durch Kolonisierung und Missionierung überwunden werden kann. Im Zentrum der *Peregrinação* steht die Erkenntnis, dass die Reise nicht höheren Zielen dient: „Esta *Peregrinação* – que como todas as grandes obras encontrou título que a resume – é realmente uma peregrinação, como a de Bunyan, mas carnal, violenta, triste, cruel, viva, terrestre-celeste e não celeste.“ (E. Lourenço: „*A Peregrinação e a crítica cultural indirecta*“, S. 1056)

⁹¹ Die in der *Peregrinação* enthaltenen Berichte sind immer wieder angezweifelt worden, was in dem folgenden Wortspiel mit dem Namen ihres Autors wohl am besten deutlich wird: *Fernão, mentes? Minto.*

Trotz ihres irdisch-himmlischen Charakters stellt dieser Text ein Beispiel der Fiktionalisierung der Realität dar, die eine literaturgeschichtliche Tradition eröffnet, in die *Portokyoto* gestellt werden kann und die dazu beigetragen hat, das Verhältnis von literarischer und außerliterarischer Wirklichkeit im Roman zu verändern. Wie stark die Wirklichkeit Portugals in der Literatur verankert ist, zeigt die Gegenüberstellung der folgenden beiden Zitate aus *Portokyoto*:

„O meu país continuava dependente, hipócrita, católico, irresponsável, incompetente até ao fim.“ (Portokyoto S. 101)

„Só o Camilo me podia fazer companhia no meu estado de alma. ... Deve ser ele a última coisa que me faz patriota.“ (Portokyoto S. 94)

Die Unfähigkeit, sich mit der Realität auseinanderzusetzen – nach Lourenço ein nationaler Charakterzug, der darauf zurückzuführen ist, dass die nationale Identität die Fiktion einer Fiktion ist (und die sich vor allem auf das Epos Camões' gründet) – führt den Erzähler zur Literatur: durch seine „literarische“ Wahrnehmung wird letztendlich auch die Realität selbst zum Konstrukt und zur Fiktion. Eine solche Transformation beinhaltet aber einen endgültigen Verlust der Realität, der durch die Fiktion nicht kompensiert werden kann, weil diese durch die *differance* der Zeichen, die die Fiktion erschaffen, entwertet wird. An Stelle der Fiktion des Realen und seiner Dekonstruktion muss zuerst das Reale als Simulation treten, das den Signifikationsprozess umkehrt, und eine simulierte Wirklichkeit erschafft. Die Realität, die der Erzähler in der Stadt Porto erlebt, ist jedoch statisch-fiktional. Damit kann aber durch den Simulationsprozess keine Wirklichkeit produziert werden, weil die Fiktion endgültig von der Wirklichkeit abgekoppelt ist.

Die Reise nach Japan stellt einen Ausweg dar, der von der Fiktion und der Fiktion der Fiktion zur Simulation des Realen führt, der die symbolische Ordnung der Zeichen durch das ikonographische Zeichen ersetzt: „O Ocidente foi tomado de pânico perante a ideia de não poder salvar o que a ordem simbólica tinha sabido conservar durante quarenta séculos, mas longe de olhar da luz.“ (J. Baudrillard: *Simulacros e Simulações*, S. 17) Der Eintritt bzw. Übertritt in eine andere Ordnung der Zeichen bedeutet eine weitere Wiedergeburt in *Portokyoto*, diesmal jedoch eine Wiedergeburt in der Imagination, die sich selbst nicht als Zentrum denkt und nach Maria Irene Ramalho de Sousa Santos durch die Poesie vorgegeben ist: „E se for »o centro« a escapar-nos, ... , talvez a imaginação nos dê, finalmente, anunciado

já o século XXI, a realidade do país que somos: uma sociedade heterogénea e complexa, de desenvolvimento intermédio e com especial capacidade de mediação. Por outras palavras, talvez nos reconhecamos finalmente numa sociedade semiperiférica.“ (Ramalho de Sousa Santos: „A poesia e o sistema mundial“, S. 95)

Verlust des Zentrums kann nicht allein den Verlust des Zentrums der nationalen Identität bedeuten, d.h. ein Anerkennen der semiperipheren Lage des Landes in Europa, sondern ausdrücklich auch den Verlust des zentrierten Ichs, denn auf dieses verweist die Literatur, indem sie in der ersten Person spricht.

Die Triade Amerika-Europa-Japan in *Portokyo* kann dahin gehend interpretiert werden, dass der Erzähler durch diese Orte einen globalen Diskurs seines Ich zu etablieren versucht, der das Imaginäre der Poesie auf das Hyperreale projiziert. Japan stellt darin einen Ort dar, der innerhalb der literarischen Tradition auf das „Reich der Zeichen“ (Barthes) verweist, dessen Referenz die hyperreale, zeichenhafte Wirklichkeit Japans ist.

Im Roman unterscheidet sich die Ankunft des Erzählers in Japan von den vorherigen dadurch, dass sie zuerst in einem Alptraum stattfindet, den der Erzähler in der Nacht vor seiner wirklichen Abreise hat; der Traum endet mit dem Bild eines abgeschnittenen Kopfes (den der Erzähler als den Yukio Mishimas erkennt):

„Por entre o sal vejo surgir claramente a cabeça cortada de Mishima. Os seus lábios, pintados de negro, mexem-se, e ouço baixo, mas nitidamente: »Tinham-te avisado.«“ (Portokyo S. 118)

In einem reziproken Bild wird das real empfundene Imaginäre dieses Alptraums bei der wirklichen Ankunft zum imaginären Wirklichen:

„Michiko, virada de costas, ocupando solitariamente um de quatro lugares de um sofá, olha em frente para a pista deserta.“ (Portokyo S. 119)

In beiden Bildern, die sich wie zwei gegenüber gestellte Spiegel ergänzen, wird ununterscheidbar, was Wirklichkeit ist und was Imagination; die Ankunft in Japan fällt mit einer neuen Qualität des Wahrnehmens zusammen, die sich darin ankündigt. Die Metapher des Ich zwischen zwei Spiegeln umschreibt eine Dezentrierung des Ich, das sich stets selbst als ein Anderer wahrzunehmen vermag; aus dieser Perspektive erlebt der Erzähler Japan:

„Aqui detesta-se a simetria. ... A assimetria em equilíbrio instável é uma forma superior de harmonia. ... O assimétrico está em movimento, vai a correr, se parar, cai.“ (Portokyo S. 152)

In der dezentrierten Perspektive eines dezentrierten Ichs wird auch die Dichotomie bewusst/unbewusst bedeutungslos. Die imaginäre Wirklichkeit des Alptraumes wird nicht von der Realität aufgehoben, sondern durch sie noch überboten durch die gleichsam körperliche Anwesenheit Michikos. Diese kann als Präsenz des Unheimlichen gedeutet werden, durch das Wirkliches und Imaginäres ununterscheidbar werden, weil die einzige Instanz der Wirklichkeit, das Ich, nicht zwischen den Instanzen des Bewussten und Unbewussten unterscheidet. Zugleich erhält damit aber das Unheimliche, anders als im Traum, eine sinnliche Qualität, die die Realität nicht in Frage stellt, sondern erweitert. Das Unbewusste ist nicht länger nur sub-präsent und wird vom Bewusstsein in Form von nicht-sprachlichen Bildern repräsentiert, sondern stellt eine Form der ikonischen Präsentation des Denkens dar, das ein nicht-zeitliches Ich repräsentiert. Der Erzähler reist nicht durch Zeit und Raum, da den Orten diese Parameter fehlen, ebenso wenig lässt sich von einem Spannungsverhältnis seines Ich zu diesen Orten sprechen: die Identität des Erzählers ist selbst identisch mit den Orten des Romans, nicht in einem Abbildverhältnis, als Externalisierung seiner Psyche, sondern von ihm erschaffen:

„Eu sabia que uma outra paisagem me ia facilitar a espera, já me tinha acontecido antes. Quando mudamos de lugar não levamos conosco a multidão que somos.“ (Portokyo S. 57)

Das Warten ist zweideutig zu verstehen, es kann sowohl ein Vorgefühl der Freude hervorrufen, als auch die Angst vor dem Unbekannten ausdrücken. In einer Echtzeit-Wirklichkeit ist es auf jeden Fall ein künstlich erzeugtes Phänomen, eine Simulation der Zeit und der Identität, die nur ein statisches Ich hervor bringt. Ohne diese Zeit, mit anderen Worten, in der Echtzeit der Hyperrealität, lässt der Reisende nichts mehr zurück, er entfernt sich nicht vom Zentrum seines Ich, um eine andere Sicht darauf zu haben, denn er hat sich überhaupt nie in diesem Zentrum/Ursprung befunden. Wenn es kein zentriertes Ich mehr gibt, ist es auch nicht möglich, sich zu entfremden, weil der Andere durch die dynamische Veränderung der Perspektive zu einem Teil des Ich wird. Die Vorstellung eines Verlustes der Identität wird damit ad absurdum geführt: für jenes Ich, das sich nicht über die Zeitachse

integriert ist, kann es auch keine Identität im Sinne einer zeitlichen Übereinstimmung und Wiedererkennbarkeit geben.

Statt die Nicht-Identität der Zeichen in ihnen selbst und der Schrift zu suchen, die das kulturelle Sein vom natürlichen entfremdet, ignoriert das japanische Denken diesen Dualismus und setzt die Nicht-Identität als erste und einzige Form des Seins. Die daraus resultierenden (Schrift-)Zeichen sind weder arbiträr noch Träger einer über sie hinausweisenden Bedeutung: „Daher wäre es auch falsch – ausgehend von den ihrerseits verkannten Versteinerungen ihres Verlangens – der Schrift zu unterstellen, sie sei zeitlos oder falle in eine bestimmte Zeit. Was dem am Aktualitätsbewusstsein orientierten Redefluss als Permanenz der Schrift erscheint, ist die Zeit selbst, die neben dem rollenden Rad im Zug oder Entzug des Zeichens zu einer zweiten ikonographischen Prägnanz gelangt. Es ist aber keine sukzessiv ein Identisches entfaltende *extensive*, sondern eine *intensive*, Zukunft und Vergangenheit verschränkende Zeit: Denn ihr Gott ist weniger *Chronos*, der *Chronist*, ... , als vielmehr *Aion*, der Herrscher über die *Zeit-Spiel-Räume* aleatorischer Zeichenkonfigurationen.“ (M. Wetzels: *Die Enden des Buches*, S. 36)

Eine solche Schrift der Nicht-Identität zu simulieren, versucht der Ich-Erzähler in *Portokyo*, wobei der Titel die Hybridisierung der eigenen Sprache, deren identitätsbildendes Prinzip damit angezweifelt wird, markiert. Die Reise nach Japan führt ihn also keineswegs zur japanischen Kultur, die als solche gar nicht mehr existiert, sondern in einen virtuellen Raum jenseits der nationalen, territorialen Kulturen, der erst durch die technischen Möglichkeiten der Kommunikation und des Reisens überhaupt erzeugt wird. In diesem Raum ist die Schrift weder symbolisch noch – im engeren Sinn – ikonographisch, sondern besteht aus *icons*. Das *icon* bedeutet nichts anderes als sich selbst, weil seine Immaterialität nicht länger unvereinbar ist mit seiner Realität: „Im gleichen Maß, wie die technischen Möglichkeiten der Reproduktion anwachsen, konsolidiert sich der Wert des Imaginären, d.h. nimmt die Besetzung des Bild- und Scheinhaften zu und befreit sich vom pejorativen Beigeschmack des bloß Phantasmatischen.“ (Wetzels: *Die Enden des Buches*, S. 168) Die Erinnerung an ein nicht-entfremdetes Dasein bleibt auch in der Simulation erhalten; die Unvereinbarkeit mit dem hyperrealen, entfremdeten Dasein ist diesem Bewusstsein jedoch stets präsent:

„Resta-me o mosteiro para o qual não se deve telefonar, nem avisar da chegada, nem esperar resposta ou informação, mas simplesmente bater à porta ... Hesito. Deixar-me-ão escrever no meu PowerBook com a maçã mordida por Eva, a verdadeira e única mulher da minha vida?“ (*Portokyo* S. 227)

Im Informationszeitalter ist schreiben nichts anderes als Informationsverarbeitung, das Territorium der Literatur befindet sich dort, weil die Informationsverarbeitung alle anderen Formen der Realitätskonstruktion abgelöst hat, oder zumindest in Frage stellt, indem sie sie inkorporiert und simuliert. Schließlich sieht auch der Erzähler von der Idee ab, in einem Kloster zu leben und zu schreiben:

„A estação de comboios de Kyoto é o meu templo.“ (ebd.)

Die Konsumwelt des Bahnhofs von Kyoto ist der Welt der Klöster vorzuziehen, ebenso wie der angebissene Apfel für den Erzähler nicht mehr das Zeichen des Verlustes ist, sondern *icon* bzw. *label* seines Schreibgerätes, des Computers.

6. Rekonstituierung des Ich

„Se sou eu ao escrever-me, faço-me com o que não sou.“ (Pedro Paixão: *Algo inteiramente inesperado*)

6.1. Identitätsverlust

Die Konstituierung der Identität stellt sich dem Ich-erzähler in *Portokyo* nicht als Problem einer möglichen Geschichte. Der Verlust der Identität ist bereits „Geschichte“, und der Roman befasst sich wenn – überhaupt – mit der Rekonstituierung einer Identität als Nicht-Identität. Die erste Person des Erzählers ist eine Leerstelle, auf der diese Nicht-Identität verhandelt wird, das Ergebnis ist nicht ein Signifikat des Zeichens „Ich“, sondern ein *icon*, ein reiner Signifikant, dessen Oberfläche noch die Remineszenz an das enthält, was einmal das symbolische Ich repräsentierte: „It is a little like Photorealism, wich looked like a return to representation after the antirepresentational abstractions of Abstract Expressionism, until people began to realize that these paintings are not exactly realistic either, since what they represent is not the outside world but only a photograph of the outside world or, in other words, the latter’s image. False realism, they are really art about other art, images of other images.“ (Jameson: „Postmodernism and Consumer Society“, S. 123)

Die Identität des Erzählers wird durch den Text nicht als Konflikt eines sich selbst gegenüber der Umwelt wahrnehmenden Ichs konstruiert, weil die Grenze zwischen dem Selbst und dem

Anderen aufgehoben ist. Das Subjekt bleibt bei der Konstituierung des Textes ausgeblendet, nicht nur der Autor, auch der Leser existiert nicht mehr als textexterne Instanz.⁹² Die Leerstelle der ersten Person stellt gleichsam einen *Hyperlink* dar, der sowohl eine Funktion des Textes ist, als auch ein Merkmal der medialisierten Wirklichkeit. Auf diese Weise tritt der reale Leser ohne Vermittlung einer weiteren Instanz in den Text ein, das erzählende Ich wird zur selbstverständlichen Form und kennzeichnet sich nicht durch metatextuelle Kommentare als Instanz des Textes. Die Innensicht dieses Ichs steht nicht einer äußeren Wirklichkeit gegenüber, sondern erzeugt, verändert und zerstört diese Wirklichkeit. Der Text ist als ein fortgesetzter Versuch zu lesen, diesem Ich die wahrgenommene Realität einzuschreiben, es zum Ort der eigenen Sinnkonstruktion zu machen:

„O meu corpo, que bem poderia ser o de um outro, envolto pelo fino robe de algodão branco estampado de azul, ... , imóvel, inerte. A minha cabeça, que eu não posso nunca ver, mas sei muito bem estar aqui pousada, neste quarto de uma estalagem na cidade de Kyoto onde persigo a beleza, o absoluto, impossível de capturar, muito menos de guardar, com os meus pés agora descalços que olho como alharia os de outra pessoa.“ (Portokyo S. 183)

Die Aneignung des Fremden führt nach Stephen Tyler immer zu dessen Zerstörung: „Das Paradoxon des westlichen Denkens und das wesentliche Problem unserer Zeit besteht nun darin, dass diese Welt der Abstraktion nur repräsentieren kann, wo sie zerstört, was sie zu repräsentieren sucht.“ (Tyler: *Das Unaussprechliche*, S. 58) Die Leerstelle des Ich und seine Artikulation, sich als Relation dem Anderen gegenüber auszusprechen, ohne ihr selbst Bedeutung zu verleihen, charakterisiert die Figur Michikos, deren Suizid im ersten Teil des Romans ihre spätere Präsenz noch verstärkt. Auf geradezu exzessive Weise lässt der Erzähler andere für sich sprechen und wahrnehmen, ohne jedoch dadurch in einen Konflikt mit der in der Erzählung in der ersten Person zu geraten. Die Multiplizität dieses Ich und seine Wandelbarkeit führen dazu, dass es sich selbst nicht als real und im Besitz einer mit sich selbst identischen Wirklichkeit sieht:

„Fazem-se umas coisas por outras que de outro modo não se fariam, e falham-se todas. Proust escreveu qualquer coisa assim. Preparamos um pequeno mundo para alguém que entretanto desaparece e ficamos ainda mais sós do que no começo.“ (Portokyo S. 87)

⁹² vgl. Renner: *Die postmoderne Konstellation*, S. 150.

Die erste Person stellt – jenseits der totalitären Erzählungen der Moderne und ihrer postmodernen Dekonstruktion – ein Zeichen dar, das den Zugang zum Text ermöglicht, indem sich der Leser temporär dieses *icons* bedient, um sich eine Identität zu geben. Dieses Ich ist ein Simulakrum, allerdings ein in seiner Entfremdung durchaus Sinn-volles: „Denn ausgerechnet die Situation der Entfremdung bringt eine Wahrnehmungsweise hervor, welche die Begrenztheit ihrer eigenen Bedingungen zu übersteigen vermag. Inmitten der Grenzen der Zivilisation entsteht aus dem Spiel mit den eigenen Grenzen eine entgrenzende poetische Sehweise ...“ (Renner: *Postmoderne Konstellation*, S. 32)

Der Verlust *der* Identität kündigt also nicht die Apokalypse an, sondern führt zu einer perspektivlosen Identität, die sich nicht als Sein, sondern als ein fortgesetztes Neuerschaffen definiert, dass sich in den ritualisierten kulturellen Praktiken der Popkultur artikuliert.

6.2. Ritual und Identität

„Members must follow rules or will be prosecuted.“ (Pedro Paixão: *Algo inteiramente inesperado*)

Das Ritual besitzt eine die persönliche Freiheit beschränkende Funktion, gegenüber der entgrenzten Situation des postmodernen Ichs übt das Ritual eine besondere Faszination aus, indem es eine Identität simuliert, die jedoch nicht als Identität mit sich selbst (in einem räumlichen und zeitlichen Kontext) ausgefasst wird:

„A democracia americana pressupõe condições históricas e religiosas alheias à situação do Japão, que não lhe são naturais, nem nasceram nem se desenvolveram com uma cultura que desconhece essencialmente o que sejam ideais da liberdade individual.“ (Portokyo S. 230)

Die „Postmoderne Konstellation“ (Renner), die, wie im vorigen Abschnitt beschrieben, zur Auflösung der Identität führt, kann sowohl befreiend als auch die Freiheit einschränkend wirken, wenn nämlich die Entgrenzung den Handlungsspielraum des Ich zerstört: „Das Gefängnis [der Sprache] wurde zum Vergnügungspark, zur autopoetischen Spiegelhalle. ... Die Postmoderne fegt die Spiegelhalle aus und verzichtet auf den Neubau von Gefängnissen.“⁹³ (Tyler: *Das Unaussprechliche*, S. 5) Tyler gesteht dem Zeichen, das er als *I-con* bzw. *Eye-con* auffasst, eine beschränkende Funktion zu, weil dieses Zeichen - besonders

⁹³ siehe dazu auch den Abschnitt 6.4.

das der ersten Person - nicht aus der Schrift, sondern aus der Rede hervor gegangen ist und zugleich den Anderen, der Hörer ist, mitdenkt, da beide Rollen austauschbar sind.⁹⁴

Der Erzähler in *Portokyoto* erlebt Japan als ein von suprahumanen Ritualen geprägtes Land, besonders die Selbstmordrituale werden zum Thema der Erzählung und üben eine besondere Faszination aus. Dieses Ritual stellt ein ideales ikonisches Zeichen dar, zugleich mit der Ausführung wird die letzte Grenze des Lebens überschritten, es gibt keine alternative Interpretation dieses Rituals, die auf einen symbolischen Inhalt verweist. Eine zweite Charakteristik dieses Rituals markiert das Ende der körperlichen Präsenz, denn im Gegensatz zum christlichen Todesritual wird durch das Selbstmordritual der Körper zerstört, weil er materieller Ausdruck des Immateriellen ist. Der rituelle Tod wird *mit* dem Körper geschrieben, wird ihm selbst eingeschrieben:

„No sepekko, o indivíduo, ... , enfia a lâmina da wakizashi, ... , do lado esquerdo do abdomen, sobre o estômago. ... O estômago é o lugar da força, do espírito, que assim é libertado. ... Existem vários estilos de sepekko, dependendo, por exemplo, do desenho que faz o movimento da lâmina, ...“ (Portokyoto S. 178)

Das komplementäre Element zum Tod stellt die Geburt dar, *Portokyoto* vervielfältigt Geburt und Tod in mehreren Zyklen von Tod und Wiedergeburt:

(1) „... , mas porque a minha vida exigia qualquer coisa que, por não saber muito bem do que se tratava, eu então apelidava de »renascimento«.“ (Portokyoto S. 13)

(2) „Acho curioso, e só agora o noto, chamar-se Renaissance Hotel, usar como uma das minhas palavras misteriosas, a palavra que me conduziu até Nova Iorque.“ (Portokyoto S. 125)

Selbstmord und Wiedergeburt verweisen auf einen Hybridisierungsprozess, der charakteristisch ist für das japanische Denken, das sich das Fremde affirmativ aneignet, ohne seinen *symbolischen* Inhalt zu rekodifizieren. Die Angst vor dem Verlust des Selbst ist diesem Denken fremd, die Beweglichkeit einer Identität, die sich dem rituellen Tod und der Wiedergeburt aussetzt, lässt eine relationale Identität entstehen, die sich nicht selbst im

⁹⁴ vgl. Tyler: *Das Unaussprechliche*, S. 14.

Gegenüber spiegelt, sondern versucht, der Andere zu sein und zugleich ein Anderer als dieser zu werden:

„Já não sei se a vida é só uma sucessão ou uma acumulação de pequenas mortes, o que faz uma importante diferença, O valor da minha vida não é exterior a ela, encontro-a numa luta de morte comigo mesmo.“ (Portokiyoto S. 181)

Der wesentliche Unterschied, der dem Wort Wiedergeburt im westlichen und östlichen Denken beiliegt ist der, dass die christliche Kultur diese in ein Jenseits verlegt, während sie in den östlichen Religionen in ein und derselben Wirklichkeit (bzw. in äquivalenten, parallelen Wirklichkeiten) stattfindet. Um das Jenseits zu erlangen, musste der Okzident die lineare Zeit erfinden, die die Wirklichkeit im Hinblick auf ihre Endlichkeit und Transzendenz begrenzt und das Jenseits zugleich unerreichbar macht: „Der Diskurs der Moderne variiert das Thema der Unsterblichkeit und repräsentiert so den Versuch des Westens, die Zeit zu überwinden: nicht durch die Meisterung des Selbst, wie im Hinduismus oder Buddhismus, sondern durch die Meisterung des Raumes und die Reduktion der Zeit auf ein geordnetes Feld sich kreuzender Linien, die jene energetische Matrix bilden, in der alles Denken und Sein Herkunft und Auskommen hat.“ (Tyler: *Das Unaussprechliche*, S. 4)

Weil die Grenzen des Seins von einer höheren Instanz gesetzt waren, konnten sie vom westlichen Denken angezweifelt und zerstört werden. In den östlichen Religionen dagegen ist es Aufgabe des Ich, sich selbst Grenzen zu setzen – wobei dieses Ich stets als überindividuell und suprahuman gedacht wird – und sich gegebenenfalls auch selbst zu zerstören: das ist die Funktion des Rituals, wie sie sich *Portokiyoto* in Michikos Suizid ausdrückt, der zwar als Ereignis deterritorialisert ist, sich aber durch den Roman selbst reterritorialisert und eine Bedeutung erhält.

Die überindividuellen Grenzen des Individuums werden durch die okzidentale Vorstellung der symbolischen Ordnung im Diskurs verortet, der dem individuellen Ausdruck durch sein intertextuelles Machtgefüge Grenzen setzt. Dem gegenüber steht die paradoxe Idee einer individuellen Freiheit, die diese Grenze leugnet. Aus diesem Dilemma sucht der Erzähler in *Portokiyoto* einen Ausweg, indem er die Begrenztheit des Ich in eine nicht-identische Leerstelle verwandelt: Tod und Wiedergeburt finden in Form von *remake*, *remodeling*, *refashion* statt, Authentizität existiert nicht mehr:

„Entretanto, o autocarro estacou junto a uma torre que é uma réplica da Torre Eiffel, se bem que toda pintada de cor de laranja, o que já é uma diferença visual qualitativa.“ (Portokyo S. 143)

Wiedergeburt findet auf dieser Ebene im Text und durch die Schrift statt, es handelt sich um das Vermögen des narrativen Ichs, Tote wieder auferstehen zu lassen und sich selbst neu zu erschaffen. Im Unterschied zum auktorialen Erzähler, dem diese Macht a priori zusteht, weil er eine Instanz außerhalb der Geschichte darstellt, ist dieses Vermögen in der Ich-Erzählerkonstellation von *Portokyo* an eine veränderte Wahrnehmung gekoppelt, die sich selbst als dezentriert sieht und Ritualen unterwirft, dabei jedoch in permanenter Bewegung bleibt.⁹⁵ Dieses Spiel stellt quasi eine Umkehrung der Flucht der Signifikanten dar: in *Portokyo* ist es der Erzähler selbst, der vor den Bedeutungen seiner Sprache flieht.

6.3. Reisen als Mindmapping

„Escrever, um poder enorme. Tão grande que tudo o resto parece inútil, todo o tempo desperdício, viver uma traição. Escrever, não viver. Grandes inimigos. Um está ocupado em viver, o outro em escrever. E eu um saco de boxe.“ (Pedro Paixão: Algo inteiramente inesperado)

Die in einer Rückblende erzählte Episode, die zur Entlassung des Erzählers aus dem Schuldienst und seiner Flucht nach New York führt, bildet zum einen eine Vorgeschichte, die zeitlich noch vor dem Prolog in New York angesiedelt ist, jedoch den gesamten Roman als Reise bzw. die Reise als Roman erst motiviert:

„A rapariga do romance, por julgar que a tinha esquecido ou, muito pior, trocado, vá-se lá saber por quem, e agindo pela mais pura das vinganças, choramingando falou em casa de assédio sexual e outras barbaridades e o pai prometeu esmurrar-me ou apresentar queixa à polícia, o que o senhor director preferisse, apresentando-se, para mais, como cunhado de um ex-ministro da justiça. Aceitei sem protestar a demissão que se anunciava e me lançava numa

⁹⁵ Diese Ebene erschließt sich aus dem kunstgeschichtlichen (und philosophischen) Epochenbegriff *Renaissance*, der durch die Erfindung der Zentralperspektive und das kartesianische Weltbild definiert ist. Eine neue Sicht auf die Dinge, quasi eine multiple Perspektive eröffnet sich dem Erzähler in Japan, nachdem der erste Versuch in New York gescheitert ist, wo der Erzähler aus der doppelten Perspektive der Kinoapparatur das Geschehen beschreibt.

situação precária. Volvidas duas semanas de intensa depressão, decidi gastar o que tinha e não tinha num curso de realização de cinema em Nova Iorque.“ (Portokiyoto S. 25)

Diese Episode zeigt bereits, auf welche Weise Wirklichkeit und Literatur verschränkt sein können: die Schülerin, deren Romanentwurf der Erzähler zu begutachten hat, benutzt die Macht der Sprache als Wirklichkeit konstruierendes Instrument. Aus der Konversation *über* Literatur zwischen ihr und dem Erzähler wird im nächsten Moment Kommunikation *von* Fiktion, die darin gipfelt, dass diese Fiktion realen Charakter annimmt. Diese Ausgangssituation rechtfertigt es in meinen Augen, von *Portokiyoto* als Antiliteratur zu sprechen, weil sich der Roman als Flucht vor der Macht der Fiktion konstituiert, nicht indem er die symbolische Ordnung der Zeichen dekonstruiert, sondern indem er sie durch deren ikonische Präsentation ergänzt und somit den Roman als gleichwertig zur Realität darstellt. Die entgrenzende Darstellung der Orte des Romans kartographiert eine Wirklichkeit, in der das Ich nicht die Zentralperspektive des Beobachters einnimmt, sondern die selbst dieses Ich darstellt und die deshalb als *mindmap* bezeichnet werden kann.

Das Verfahren des *mindmapping* arbeitet mit freien Assoziationen und einer Diagrammstruktur, wobei es keine Beschränkungen hinsichtlich des zu verwendeten Materials gibt. Es handelt sich also weder um einen Text der unbewussten Inhalte, wie er mit der *écriture automatique* der Surrealisten geschaffen werden sollten, noch um die Nachbildung eines *stream of consciousness*. Der Begriff soll verdeutlichen, dass die Kategorien bewusst/unbewusst und internal/external unbedeutend sind. Durch die Karte erhält die Sprache eine nichtlineare Form, auf die wiederum die agrammatische Form des Titels – *Portokiyoto* – verweist. Auf diese Weise entsteht ein virtueller Raum, der sich aus verschiedenen simultanen Realitäten zusammensetzt. In diesem Raum können die drei wesentlichen Orte des Romans – New York, Porto und Kyoto nicht mehr durch ihre räumliche und kulturelle Distanz charakterisiert werden, sondern sind vielmehr Wirkungen und Äußerungen der real-fiktiven Orte im Zusammenspiel mit der mentalen Disposition des Erzählers, der als Schnittpunkt mehrerer Linien gedacht werden kann, und nur dadurch zu einer singulären, nicht aber individuellen Schreibweise gelangt.

Singularität im Sinne Deleuze' ist das Gegenteil von Individuum und Persönlichkeit, ihre Bedingung ist das Nomadentum, das auch die Instanz des Erzählers charakterisiert. Nomadentum stellt ein vorindividuelles Stadium dar,⁹⁶ das Nicht-Ich des Erzählers äußert sich in eben diesem Nomadentum, das ihn in „positive Distanz“ (Deleuze) zu seiner Umgebung

⁹⁶ vgl. Hosowaka, *Der Walkman-Effekt*, in: Aistehsis, Reclam Leipzig 1999, S. 235.

setzt. Positive Distanz und Nicht-Ich bedingen einander, sie begründen das Geheimnis, das anstelle der Individualität tritt und ermöglichen dem Nicht-Ich, in einer Parallelwelt zu existieren, die dennoch Teil der ihn umgebenden Realität ist.

Dass sich in einer derartigen virtuellen Realität Fiktion und Wirklichkeit vermischen und ununterscheidbar werden, steht außer Frage und lässt sich an der Parallelität der Ereignisse in *Portokyoto* nachweisen.

Das folgende Zitat gibt den Inhalt des Romans wieder, den der Erzähler, noch in seiner Funktion als Lehrer, von seiner Schülerin erhält (es handelt sich um jene Schülerin, die ihn später des sexuellen Missbrauchs bezichtigt):

„Continha descrições psicológicas de uma violência que me chocou pela sua simultânea verdade e crueldade e várias bem trabalhadas cenas de amor. Numa delas, por exemplo, um dos protagonistas consegue, com perícia, seduzir uma mulher com ar de princesa loira inviolável, a qual viaja com ele na mesma carruagem de comboio em direcção a Praga, descobrindo depois de uma cena conturbada de paixão e sexo em movimento tratar-se de uma prostituta que lhe pede friamente dinheiro.“ (Portokyoto S. 23)

Die beschriebene Szene nimmt das Ereignis voraus, dass dem Erzähler nach seiner Rückkehr nach Porto widerfährt, als er einer Frau durch die Stadt und im Zug folgt und feststellen muss, dass es sich um eine Prostituierte handelt. Daraufhin beginnt er, sie regelmäßig zu besuchen, nicht ohne sich der Illusion hinzugeben, sie aus ihrem Dasein befreien zu können. Der Wunsch, sie zu befreien schließt den Bogen zu der Romanfigur, die als prinzeßinnenhaft beschrieben wird.⁹⁷

Die Wiederholung des fiktionalen Ereignisses in der Wirklichkeit des Erzählers enthält keinerlei - im Sinne Freuds - unbewusste Komponente; statt dessen wird sie zum Ausdruck einer im Denken irrelevanten Zeitlichkeit, in der das Erinnern so stark präsent ist, dass es die Grenze zur Wirklichkeit überschreitet. Dem Erzähler erscheint es beinahe unmöglich, Gegenwart und Vergangenheit zu unterscheiden:

⁹⁷ Natürlich wird die Verbindung zwischen den Frauenfiguren in erster Linie durch das *Frauenbild* des Erzählers hergestellt, dessen Obsession für die Schönheit mit deren Befreiung (bzw. deren Raub) korrespondiert. Das Motiv verweist nicht nur auf die Märchenliteratur, sondern ebenfalls auf die Ritterromane und Cervantes' *Don Quichote*. Während dieser jedoch deren Zeichen missinterpretiert, legt es der Erzähler in *Portokyoto* darauf an, mittels der Zeichen Realität zu erschaffen, was in dem Versuch gipfelt, die Tote wieder auferstehen zu lassen.

„Lembrei-me, com nitidez cinematográfica, das chegadas à aldeia no banco de trás do carro que o meu pai conduzia pelas ruas coçadas nos cantos de granito ...“ (Portokyo S. 79)

Diese „kinematographische Schärfe“ ist eine Metapher für die Deutlichkeit und Präsenz der Erinnerung, sie beinhaltet gleichermaßen die ständige Wiederholung bzw. Wiederholbarkeit der Erinnerung in der Realität und als Realität. Paradoxerweise befreit aber die Wiederholbarkeit der Ereignisse die Wirklichkeit nicht von der Erinnerung, sondern lässt sie in ihr erstarren. Auf Walter Benjamin verweisend skizziert der Erzähler an derselben Stelle den Entwurf einer alternativen Geschichte, die das über die Erinnerung Gesagte auch auf die Zukunft anwendet:⁹⁸ der Erfolgsroman, den der Erzähler schreiben will, könnte sowohl eine reale Fiktion als auch eine fiktive Realität sein. Auch in diesem Gedanken trennt der Erzähler Fiktion und Wirklichkeit nicht voneinander.

Das reproduzierbare Kunstwerk führt zwangsläufig zu reproduzierbarer Realität, weil beide ohne Tradition und Erinnerung auskommen müssen. Mit den Worten Benjamins: „Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles vom Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft. Da die letztere auf der ersteren fundiert, gerät in der Reproduktion, wo die erstere sich dem Menschen entzogen hat, auch die letztere: die geschichtliche Zeugenschaft der Sache ins Wanken.“ (Das Kunstwerk im Zeitalter..., S. 477) Dieser Gedanke wird in *Portokyo* auf folgende Weise paraphrasiert:

„Dali se vê o lugar onde tirou a si próprio a vida, devagar, com doses de morfina, viagem que o fez escapar aos nazis franceses mas o impediu de chegar a Lisboa e atravessar o Atlântico com destino a Nova Iorque. Nem esta história, tão triste, me entristeceu. Iria viver a Barcelona. Por boas razões Castela, em 1640, a tinha preferido a Lisboa.“ (Portokyo S. 79f)

Der Gedanke, die imaginäre „Lebenslinie“ Walter Benjamins, die ihn von Barcelona nach Lissabon geführt haben würde, in einer reziproken, ebenfalls imaginären Linie aufheben zu wollen, kann als Hybris des Erzählers interpretiert werden, der sich seiner Funktion als Instanz des Textes an dieser Stelle bewusst ist:

„Como poderia [Blanche] de outro modo suportar a violência que eu escondia com restos de literatura, onde eu próprio me escondia na mentira da literatura.“ (Portokyo S. 80)

⁹⁸ vgl. Zitat S. 32.

Die Flucht vor der Realität bedeutet keine Flucht in die Fiktion, sondern das Auseinanderfallen von Wahrnehmung und Wahrnehmenden. Diese relative Fluchtbewegung ist nach Baudrillard mehr als eine Entfremdung zwischen dem Individuum und den Codes, die es benutzt; mit Erreichen einer bestimmte Beschleunigung, erreicht sie die Größe der „Fluchtgeschwindigkeit“ (Virilio) und wird zu einer Bewegung quer durch die Codes.⁹⁹ *Portokyo* kartographiert diese Bewegung und erstellt damit eine *mindmap* des Erzählers. Diese Karte ist rhizomatisch im Sinne Deleuze' / Guattaris; die Erstellung der Karte, das „Karte machen“ (Deleuze/Guattari) tritt an die Stelle des Erzählens, weil das Erzählen ein erzählendes Ich voraussetzt, während die Karte von dieser Vorstellung unabhängig ist. Das narrative Ich des Romans ist eine Reminiszenz an die Geste des Erzählens, die einen oralen Erzähler simuliert und den Erzähler als Instanz des Textes zumindest in einigen Aspekten in Frage stellt: die Codes haben das Monopol über das Individuum, auch wenn es sich dabei um ein durch den Text konstituiertes handelt.¹⁰⁰

Entwurzelung und Verlust der Identität sind, wie bereits an anderer Stelle gezeigt wurde, charakteristisch für nomadisierende Körper und Zeichen. Das dezentrierte Subjekt zerschlägt in einer anarchischen Geste die ordnende Perspektive und stellt sich damit der desintegrierenden Macht der Zeichen.

Der Zustand der Entfremdung manifestiert sich in einer Art und Weise, die Wirklichkeit wahrzunehmen, die die Welt und das Subjekt als äquivalente Zeichen, die sich auf der *mindmap* dessen, der in der ersten Person spricht, zeigen. Diese Wahrnehmung der Wirklichkeit bedeutet vielleicht das Ende der Literatur, zumindest das Ende der Poesie, weil Wahrnehmung selbst poetisch bzw. post-romantisch wird.¹⁰¹ Das dezentrierte Subjekt sieht sich von außen, in Äquidistanz zu sich selbst und seiner Umwelt:

„A verdade e a mentira só vivem nas palavras que eu digo sobre as coisas, não nas coisas. Não sei sé será disto que nasce uma paz, uma serenidade quando olho, como agora, para o que vejo sem qualquer vontade de compreender ...“ (Portokyo S. 219)

⁹⁹ vgl. Baudrillard, *Kool Killer*, S. 21.

¹⁰⁰ vgl. Baudrillard: *Kool Killer*, S. 22.

¹⁰¹ vgl. Renner, *Postmoderne Konstellation*, S. 32.

Diese Art des Sehens ohne verstehen zu wollen verweist auf die Poesie Alberto Caeiros¹⁰², eines der Heteronyme Fernando Pessoa, der von diesem auch als Meister bezeichnet wurde. Wirklichkeit ist für Caeiro nicht mehr beschreibbar, es sei denn als Poesie, die jedoch nicht von einem Subjekt geschaffen wurde, sondern im Moment des Betrachtens entsteht und die nicht gedacht werden kann. Ricardo Reis, ein weiteres Heteronym Pessoa schreibt über Alberto Caeiro: „Por uma intuição sobre-humana, por uma intuição sobre-humana, como aquelas que fundam religiões, porém a que não assenta o título de religiosa e toda a metafísica, este homem descreveu o mundo sem pensar nele, e criou um conceito do universo que não contém uma interpretação.“ (Fernando Pessoa, *Obra Poética e em Prosa*, Volume I, S. 734) Dass diese *Sehweise* auch die Identität des Beobachters in Frage stellt, merkt er im selben Text an: „A vida de Caeiro não pode narrar-se pois não há nela que narrar. Seus poemas são o que houve nele de vida.“ (ebd. S. 733) Das Leben lässt sich nicht mehr erzählen, Leben und Werk sind ununterscheidbar auf eine Weise, dass sich die Frage nach der Fiktionalisierung der Wirklichkeit oder der Verwirklichung der Fiktion nicht mehr stellt. Das Motiv der Reise, dass *Portokyo* in eine Tradition stellt, die in der portugiesischen Literatur neben Camões' *Lusíadas* mit dem Reisebericht *Peregrinação* von Fernão Mendes Pinto, dem Entdecker Japans, begann, wird mit dem Verweis auf Fernando Pessoa und seine Heteronyme zu einer virtuellen Reise, weil die Realität selbst, die der Erzähler vorfindet, nur noch virtuell existiert. Es ist unmöglich (und unnötig) zu entscheiden, ob sich die Bewegung in der Realität oder im Kopf des Erzählers vollzieht, weil der Blick stets von außen auf alles gerichtet ist: „Nessa sua condição de genial »extraterrestre«, diz Lourenço, Fernando Pessoa viu-nos, viu-se, sempre de fora.“ (Ramalho de Sousa Santos: „A poesia e o sistema mundial“, S. 96)

Auch *Portokyo* transformiert die Sprache in Bilder, die entstehen, bevor sie gedacht werden. Die „peregrinação“ des Erzählers kann über die vermittelnde Instanz Fernando Pessoa gedacht werden. Anknüpfend an dessen „Atlantismo“ (Ramalho de Sousa Santos) schlägt auch der Text Pedro Paixãos mit den beiden ersten Teilen eine Brücke zwischen Europa und Amerika. Die Protagonisten dieser imaginierten Brücke sind hier aber nicht Fernando Pessoa und Walt Whitman¹⁰³, sondern Alberto Caeiro und Jack Kerouac.¹⁰⁴ Beide repräsentieren das

¹⁰² Ein möglicher direkter Hinweis auf Caeiro findet sich im zweiten Gedicht aus *O Guardador de Rebanhos*: „Creio no mundo como num malmequer, Porque o vejo. Mas não penso nele Porque pensar é não compreender...“ (Fernando Pessoa, *Obra poética e em prosa*, Volume I, S. 743).

¹⁰³ vgl. dazu Ramalho de Sousa Santos: „A poesia e o sistema mundial“, S. 97ff.

Konzept einer Nicht-Identität, das von *Portokyo* aufgenommen und im dritten Abschnitt variiert wird. Stärker noch als Pessoa/Whitman verweisen Caeiro/Kerouac auf eine globale Wahrnehmung, die nicht auf der Zentriertheit und Überlegenheit des okzidentalen Denkens beruht. Sie sind, ebenso wie der Erzähler in *Portokyo*, „cosmonaut[s] of inner space“ (R.-D. Brinkmann). Rolf-Dieter Brinkmann beschreibt in seinem Buch *Film in Worten* mit diesem Ausdruck die Erzählweise der amerikanischen postmodernen Literatur. Jack Kerouacs Roman *On the Road*, der die Reise des Protagonisten und Ich-Erzählers durch die USA beschreibt und dabei dessen *Mindmap* erstellt, ist auch in *Portokyo* präsent. Die Parallelen der Geschichten beginnen gleich mit dem ersten Schauplatz, New York, und der Lebenskrise der Protagonisten:

„I first met Dean not long after my wife and I split up. I had just gotten over a serious illness that i won't bother to talk about, except that it had something to do with the miserably weary split-up and my feeling that everything was dead.“ (Jack Kerouac: *On the Road*, S. 5)

„Michiko almoçava todos os dias de semana na cantina da Academia de Cinema de Nova Iorque. Foi aí que a conheci. Eu tinha mais vinte anos do que a média de idade dos alunos inscritos, pelo menos era assim que me sentia, deslocado e a mais.“ (Portokyo, S. 13)

Aus dieser nahezu identischen Ausgangssituation entsteht der Roman als ziellose Reise, der Text, der daraus entsteht „saugt ... ununterbrochen und anscheinend unterschiedslos kulturelles Material an, das in Strategien der ständigen Gleich- und Nebeneinandersetzung disparater Wörter, Bilder und Diskursebenen Bestandteil einer entsemantisierten Kunst der bloßen Oberfläche werden soll.“ (Fluck: „»No Figure in the Carpet« Die amerikanische Postmoderne und der Schritt vom Individuum zum starken Signifikanten bei Donald Barthelme“, S. 547) Das erzählende Ich kann weder die ordnende Instanz dieser Zeichen sein, noch ist es in der Lage, die Übermacht der Zeichen zu kommentieren: es kann nur sein Zentrum verlassen und auf dem Strom der Zeichen surfen, um zumindest weiterhin als ein „Ich“ sprechen zu können.

¹⁰⁴ Pessoa selbst assoziiert die Poesie Albertos Caeiros mit der Walt Whitmans (siehe dazu Santos, Irene Ramalho: *Atlantik Poets*, S. 121), die im Text gesetzten Entsprechungen schließen einander nicht aus, sondern weisen lediglich auf die Vielzahl der Referenzen hin, die *Portokyo* vornimmt.

6.4. Relationale Identität – Borderline

„Nunca compreendi com a devida facilidade, a coisa mais óbvia: que eu seja eu e o outro seja o outro e assim para sempre separados.“ (Pedro Paixão: »Algo inteiramente inesperado«)

Die Bedeutung des kulturellen Raumes „Japan“ ist in Portokyoto nicht nur mit der Rekonstituierung der Identität verbunden, sondern verweist gleichzeitig auf den ihr vorausgehenden Identitätsverlust und dessen Folgen. Japan ist gleichsam als Ort markiert, der sich selbst fremd ist und dessen Fremdheit ihm als Identität eingeschrieben ist. Der dezentrierte Blick, der kein Außen/Innen kennt und Identität kinästhetisch begreift, lässt das Zentrum, in dem das westliche Denken die Identität einer Sache mit sich selbst verortet, leer erscheinen: „Yet, taking Japan as the other really has less to do with who the other is than with the identity of the subject gazing at this other. The reason that otherness is an issue is that the viewed other is not an objective reality. Rather, it is an image, a perception that is subjectively constructed by the beholder on the basis of past background and experience rather than an objective account of any found reality.“ (Richie: „Outside Views of the Japanese Film“, S. XVII) Konfrontiert mit dem transzendenten Symbol des Okzidents, das den Blick auf das Zentrum richtet, findet sich das japanische Denken in der paradoxen Situation wieder, zu denken, was ihm der Bewegung, der Geste nach eigen, dem Inhalt nach jedoch fremd war. Der Verlust der Identität als Nicht-Identität stellt ein Paradoxon dar, dass sich nicht nach einer der Kategorien Simulation bzw. Dissimulation, auflösen lässt:

„Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem.“ (Baudrillard: *Simulacros e Simulação*, S. 9) Beide Kategorien setzen eine Realität voraus, die entweder verborgen oder vorgetäuscht wird. Die Nicht-Identität des japanischen Denkens stellt somit ein ideales Simulakrum dar, ein nicht Darstellbares, oder auch ein „Unaussprechliches“ (Tyler), dass sich im Ritual manifestiert und ohne dieses nicht denkbar ist: „Dergestalt verweisen Standards und Formeln nicht auf die Trennung, sondern auf die Übereinstimmung von Wort und Tat.“ (Tyler: *Das Unaussprechliche*, S. 83)

Das Projekt der Moderne, das Göttliche in den Symbolen auszulöschen, gerät in Konflikt mit der japanischen Vorstellung, nach der das Göttliche nur als sein eigenes Simulakrum existiert:

„Pode viver-se com a ideia de que as imagens não escondiam absolutamente nada e de que, em suma, não eram imagens mas de facto simulacros perfeitos, para sempre radiantes no seu fascínio próprio. Ora é preciso conjurar a todo o custo esta morte do referencial divino.“

(Baudrillard: *Simulacros e Simulação*, S. 12)

Die Ästhetisierung des Alltags ist erst möglich, wenn die Vorstellung eines transzendenten Symbols aufgegeben wird, sie kann dennoch nicht darüber hinweg täuschen, dass eine Domäne des Menschlichen existiert, die sich – und das stellt vielleicht die beständigste Idee des okzidentalen Denkens dar – nicht auf überindividuelle ästhetische Kategorien reduzieren lässt. In der Anerkennung dieser Domäne verlässt *Portokyo* das „Reich der Zeichen“ (Barthes), in das sich der Text auf der Flucht vor der Fiktion begeben hatte, und skizziert das leere Zentrum als einen Ort der unterdrückten Gewalt, die alles Menschliche kennzeichnet:

„Por trás da harmonia a tensão extrema, por baixo da paz a violência prestes a eclodir, colada à beleza a assustadora presença do disforme, do outro lado do perfeito domínio de si o sadismo, o masoquismo, a pedofilia. Sinto medo, repulsa, nojo. Quero sair daqui o mais depressa que possa. ... Sei-me incapaz de perceber onde estou, o que isto é, este país, esta gente. Tomo um Kainever, fecho os olhos com força ...“ (Portokyo S. 215f)

Literatur und Wirklichkeit erscheinen auf so komplexe Art und Weise miteinander verschränkt, dass eine Trennung unmöglich ist. Beide verweisen aufeinander und beide bewirken und verändern einander. Der Verlust der Identität bzw. die Konstruktion einer fiktionalen Identität folgen aus der Interpretierbarkeit der Realität als Zeichen, als Text. Der „Tod des Autors“ (Barthes) folgt derselben Logik: ohne einen Autor wird das Ich zum leeren Zeichen dessen, der es benutzt. Bedeutungslos zu sein heißt allerdings nicht, sinnlos zu sein. Das okzidentale Denken hat die Bedeutung des Zeichens (das Signifikat) immer über dessen sinnlichen Aspekt (der im Konnotat versteckt, ausgeblendet wurde) gestellt. Sinnliche Zeichen sind keineswegs autoreferentiell, weil sie in Interaktion mit einem Subjekt auf etwas nicht Darstellbares verweisen. Die Auflösung der Identität als Signifikat des Ich enthüllt dieses als Gewalt, die mit dem Ende der Transzendenz ihr Gegengewicht verliert:

„Aliás, reparo agora, em qualquer ds biografias de japoneses que li, há alguma coisa como abuso emocional, formal violentas de comportamento dos adultos em relação às crianças, sob o pretexto moral ... de as preparar para a violência da vida. O abuso emocional resulta, mais tarde, muitas vezes, em problemas psicológicos característicos da »desordem de contornos do eu«, *Border Line Disorder*“ (Portokyo S. 215)

Unter Borderline-Störung fasst die Pathopsychologie solche Persönlichkeitsstörungen zusammen, die durch instabile Beziehungen zu anderen und schnell und stark wechselnde

Stimmungen gekennzeichnet sind. Menschen mit dieser Störung besitzen ein schwaches Selbstkonzept und keine emotionale Distanz zu Anderen in ihrer Umgebung. „Schließlich weisen einige soziokulturell orientierte Theoretiker darauf hin, dass Borderline-Persönlichkeitsstörungen besonders häufig auftreten, wenn sich eine Kultur zu rasch verändert, zu zerfallen beginnt und ihren Zusammenhalt verliert (Paris 1991). ...“ (Comer: *Klinische Psychologie*, S. 619)

Diese Definition legt einen positiven und statischen Kulturbegriff zugrunde, der die Auflösung des Ich und deren gewalttätigen Folgen betrachtet, ohne jedoch das Konzept eines integrierten und zentrierten Individuums aufzugeben. Daraus resultiert zum großen Teil das auch in *Portokyo* geäußerte Unverständnis beider Kulturen bzw. die apokalyptische Vision der Auflösung jeglicher Kultur im globalen System.

Die Auseinandersetzung mit dem Selbstmord Michikos, der ein Leitmotiv in *Portokyo* darstellt, zeigt die Unvereinbarkeit beider Denkweisen, die dasselbe Phänomen einmal als Störung des Ich (mit der entsprechenden therapeutischen Interventionsmöglichkeit), ein anderes Mal als Störung der Matrix der Wirklichkeit (mit dem rituellen Suizid als Wiederherstellung der suprahumanen Wirklichkeit). Sie stellt die Frage nach einer Instanz, die in der Lage ist, Grenzen des Ich zu errichten. Ein solches Ich muss sich der Tatsache aussetzen, dass es selbst als diese Instanz diskreditiert ist, und dass es andererseits keine überindividuelle Instanz gibt, weil es sich weder aus sich selbst heraus als ursprünglich und natürlich, noch auf ein Göttliches hin zeigt. Eine Rekonstituierung des Ich kann nur als suprahumanes Ich erfolgen, dessen Grenzen im Dialog ausgehandelt werden und dessen Identität allenfalls eine wahrnehmbare Spur und ein Simulakrum darstellt.

6.5. *Portokyo* als Anagramm

Als Metapher und als Aufforderung, den Text zu lesen, so wie man in den Wolken am Himmel Bilder sehen kann, hebt der Untertitel des Romans zwei Aspekte der Textkomposition hervor: zum einen die Flüchtigkeit des gedruckten Textes, der mit jedem Lesevorgang neue Formen anzunehmen vermag und zum anderen eine fehlende Tiefenstruktur, die durch das Lesen zu entschlüsseln wäre. *Portokyo* ist gleichsam ein „geschichtsloser“ Text; der Ich-Erzähler versucht weder, seine Identität im Schreiben zu finden, noch sich schreibend eine Identität zu erfinden, statt dessen folgt er den Zeichen, die er automatisch schreibt, als handelte es sich um Äußerungen des Unbewussten. (Dieses

existiert allerdings nicht länger als Unbewusstes, das in Sprache übersetzt werden könnte, sondern ist bereits auf der gleichen Ebene präsent, wie das Bewusste.) Die Funktion des Erzählers ist nicht, die Geschichte zu dekonstruieren, sei es durch Wechsel der Register und metatextuelle Äußerungen.¹⁰⁵ Das Erzählen findet vielmehr auf eine Weise statt, die die Wörter als Ideogramme bzw. als *icons* auffasst:

„De certo modo, como ser genético, eu comecara a existência no Porto, era portuense. E para mais, Kyoto, palavra-ideograma que tem a forma de um barco rabelo que sobe o rio Douro, rima com Porto. Escrevi várias vezes estes dois nomes de cidades um sobre o outro, um ao lado do outro, um pegado ao outro, como se fosse um só.“ (Portokyo S. 52)

Die Semantik außer Acht lassend, fügt der Erzähler die Wörter zusammen, deren Beziehung zueinander in dem Moment entstehen, in dem sie geschrieben werden. Dabei geht es dem Erzähler nicht um eine poetische Schreibweise nach dem Modell Jacobsens, die aus der Projektion der paradigmatischen Auswahl auf die syntagmatische Achse entsteht, allerdings stellt die zitierte Passage den Kerngedanken einer Art Poetologie Paixãos dar, die sprachliche Zeichen als synästhetische Einheiten auffasst, die den Dualismus und die Arbitrarität der Zeichen negieren:

„Aprendia palavras nas lojas de ferragens, mercerarias, talhos. Ao lado das coisas estava o nome escrito, com boa caligrafia, num papelinho branco e o preço exacto. ... A palavra comércio alterou ligeiramente o seu significado. Implicava uma relação mais próxima e complexa entre vendedor e cliente ...“ (Portokyo S. 77)

Im Folgenden zählt der Erzähler verschiedene dieser Gründe auf, um schließlich in der oben zitierten Passage (S. 52) zu den Zeichen selbst zurückzukehren und in ihnen die eigentlichen Motive der Geschichte zu benennen. Das Ideogramm ist Ausdruck eines abstrakten Begriffes, der selbst ununterscheidbar von der Sache, die es „bezeichnet“, ist. Ihm fehlt die Ambivalenz und Arbitrarität des Zeichens, das für etwas steht, das es nicht ist. Der Unterschied zwischen dem abstrakten Referenten und dem durch das Ideogramm Bezeichneten existiert weder im

¹⁰⁵Es liegt nicht in der Absicht des Erzählers, Spuren zu verwischen oder falsche Fährten für den Leser zu legen, weil die *icons*, die der Text präsentiert keine Spur aufweisen, sondern unmittelbare Eindrücke hinterlassen. Das „Spuren der Spur“ bleibt dem Leser überlassen, ebenso deren Dekonstruktion.

Zeichen, noch als eine ontologische Kategorie, wodurch den Zeichen eine Einheit als Identität in der Differenz eingeschrieben wird.¹⁰⁶

Indem das Ideogramm ein Simulakrum darstellt, verweist es auf die Wesensgleichheit von Identität und Differenz: „Identität und Differenz sind Korrelata, das Signifikat ist das Korrelat des Signifikanten, eines undenkbar ohne das andere. ... Das bedeutet jedoch nicht, dass wir beide, wie Saussure dies tut, vereinnahmend einem Ganzen zusprechen, das »das Zeichen« wäre.“ (Tyler: *Das Unaussprechliche*, S. 12)

Obwohl *Portokyo* nach seinem Umfang nicht zu den Kurzformen gerechnet werden kann, zeichnet sich der Text besonders in seiner reduzierten Sprache als eine hybride Gattung aus, zumal auch die Handlungsstruktur mit einem Beginn *in medias res* und einer mit Ausnahme zweier Analepsen chronologischen Handlungsstruktur eher der Kurzerzählung entspricht. Ungewöhnlich für diese Prosaform ist lediglich die fehlende dramatische Entwicklung der Handlung, selbst Michikos Selbstmord (S. 42) bildet dazu keine Ausnahme.

Der Text kann, eine Metapher João Barrentos benutzend, als „Prosa mit Fenstern“¹⁰⁷ bezeichnet werden, die sich wie *hyperlinks* in vom Leser öffnen lassen, um die dahinter liegenden Landschaften sichtbar zu machen. Die eigentliche Aufgabe des Lesers ist es jedoch, aus diesen Außenblicken und Beschreibungen das Haus und seine Räume zu erkennen, dessen Fenster der Erzähler öffnet. Diesen Raum und seine Fenster metaphorisch als Gedächtnis des Erzählers zu identifizieren ist wohl nicht ganz zutreffend, eher handelt es sich um eine vom Erzähler konstruierte Textmaschine (bzw. ein Textprogramm im buchstäblichen Sinn), die der Leser bedienen muss, um als Resultat eine simulierte, von der Maschine erzeugte Identität zu erhalten, die weder die des Erzählers noch die des Lesers selbst sein kann.

Dieser anagrammatische Text kann auf spielerische Art und Weise gelesen werden, er setzt jedoch eine Ernsthaftigkeit dieses Spieles voraus, die den Leser zum engagierten Leser macht. Diese Rezeption findet dann nicht mehr auf einer Metaebene statt, die die Verweise und Anspielungen sowie die Position des Erzählers im Text analysiert, sondern erzeugt Identifikation des Lesers mit der Textwelt.¹⁰⁸ Der Leser als Angesprochener des Textes verweist auf die orale Tradition des Erzählens, jedoch spricht durch den Text nicht mehr der Erzähler (der ja eine Instanz der Schrift ist) zum Leser, sondern ein überindividuelles, fragmentiertes Ich, das sich weniger über sein Zentrum definiert, als vielmehr über seine

¹⁰⁶ vgl. Tyler: *Das Unaussprechliche*, S. 189.

¹⁰⁷ ebd., S. 92.

¹⁰⁸ Nach Tyler besteht das Problem des Verstehens des Anderen in der Autoreferentialität der Schrift, die entweder ganz aufgegeben wird, oder es müsste gelingen, „mit schriftlichen Mitteln zu vollbringen, was die Rede unmittelbar erreicht ...“ (Tyler: *Das Unaussprechliche*, S. 189)

Ränder, seine Grenzen und das demnach immer unscharf bleibt: „Wo die Moderne nach der Identität von Denken und Sprache sucht, sucht die Postmoderne nach der »inneren Stimme«, die das Äquivalent des Denkens und des Sprechens ist.“ (Tyler: *Das Unaussprechliche*, S. 189)

Diese „innere Stimme“ ist sowohl die Stimme des Bewusstseins als auch die des Unbewussten, in ihr schließen sich beide Instanzen nicht mehr aus, an Stelle der hierarchischen Ordnung des Denkens tritt eine rhizomatische Verflechtung der Instanzen, die das Verstehen nicht aufschiebt und verlagert, sondern im Spiel mit dem Text ermöglicht: „Kein Ursprung außerhalb des Textes – also nichts als Literatur, vielleicht eine seltsame Art von Literaturkritik? Ja, Literatur, aber nicht im Sinne einer totalen Selbstreflexivität, nicht als Literatur über Literatur. ... Es geht nicht um eine Sammlung cleverer Anspielungen auf andere Texte; Ethnographie evoziert, was niemals vom Schreiber allein vollbracht werden kann – das Verstehen des Lesers.“ (Tyler: *Das Unaussprechliche*, S. 207)

7. Resümee

„O plano que trazia comigo está a desmoronar-se. Eu vim para destruir a poesia. E, agora, a poesia está-se a vingar nos meus nervos.“ (Pedro Paixão: *Algo inteiramente inesperado*)

Das Ziel meiner Arbeit war es, verschiedene Modelle zur Beschreibung gegenwärtiger kultureller Praktiken zusammenzudenken, gegenseitige Überschneidungen und Ergänzungen aufzuzeigen und deren Anwendbarkeit bei der Analyse eines Romans zu überprüfen. Die Beschränkung auf einen Roman bzw. einen Autor ist durch den Umfang dieser Magisterarbeit bestimmt gewesen. Der Roman greift das Thema der Großstadt auf und transformiert es in einen postmodernen urbanen Kontext, der die Grenzen der Zeit sprengt, sowie – als wichtigstes Kriterium – global gedacht und konstruiert ist. Im Gegensatz zum kosmopolitischen Elitarismus vergangener Zeiten lässt die kulturelle Globalisierung den Protagonisten in den Romanen keine Alternative des Rückzuges, denn der globale Raum ist nicht um die Großstadt zentriert, so dass ein Blick nach außen bzw. von außen unmöglich ist. Die globale Megalopolis erschafft ständig neue urbane Zentren, die auf eine Peripherie verweisen, aus der sie entstanden sind, deren Entwicklung jedoch immer zum Zentrum gerichtet ist.¹⁰⁹ Zusammen mit den Massenmedien und deren Protagonisten – zu denen der Erzähler selbst zu rechnen ist – erreicht das Zentrum die Peripherie, die nach und nach assimiliert wird, wobei die Zuweisung Zentrum – Peripherie oszilliert und, wie am Beispiel Portugals gezeigt, Semiperipherien als Vermittler entstehen.

Ein zweiter Ansatz war, die Struktur der globalen Wirklichkeit im Zusammenhang zu sehen mit den Praktiken der Popkultur, die in den neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts Veränderungen unterworfen war, die sie einerseits zu einem Ort des Hyperrealen, andererseits zum Verhandlungsplatz hybrider Identitäten machten. Aus dem Zustrom diverser kultureller Praktiken in Musik, Comic und Literatur entstanden Moden, die zeitweise und in rascher Abfolge zum *Mainstream* und damit zu kulturellen Formen des urbanen Zentrums wurden.

¹⁰⁹ Die Bewegung zum Zentrum hin, ohne es jemals erreichen zu wollen entspricht dem hier vorgestellten Indentitätskonzept, das den permanenten, unendlich verlangsamten Fall ins Zentrum (als Ort der Macht und der Signifikation) darstellt. Deleuze / Guattari bezeichnen Zentrum und Peripherie mit den Begriffen Majorität und Minderheit, die sie ausdrücklich qualitativ verstehen: Majorität heißt Jemand sein, Minorität heißt Jemand werden. Tatsachen sind gesetzt von der Majorität, die sich dem Jedermann werden, dem Minorität werden widersetzt. Nicht Majorität-Werden der Minoritäten (das ist ein Vorgang der Machtausübung), sondern Minorität-Werden von Jedermann (ein kreativer Vorgang der kontinuierlichen, systematischen Variation), zeichnet den Nomaden aus, der der Erzähler in *Portokyo* ist. (Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, Kapitel 4)

Dieses Phänomen resultiert aus der Suche nach dem Neuen, sowie aus dem Bewusstsein, dass Popkultur eine medial konsumierte Kultur darstellt, die den Kontakt unterschiedlichster kultureller Praktiken nicht nur medialisiert, sondern auch mediatisiert, also *vermittelt* und motiviert, indem sie das anders Sein in die Pose der permanenten Veränderung und Neuerfindung übersetzt. Diese Vermittlerrolle zwischen verschiedenen Kulturen und Sprachen als Modi, die Welt wahrzunehmen, beinhaltet den Zeichenaustausch auf einer ikonischen Ebene. Das Zeichen als *icon* ermöglicht dessen Verschiebbarkeit und Inkorporation in andere Zeichensysteme, ohne dass es übersetzt werden muss bzw. ohne dass es seine Unübersetzbarkeit problematisiert. Auf diese Weise wird der apokalyptische Aspekt des Zusammenbrechens jeglicher symbolischer Ordnung gleichsam zur Pose und zum Ritual, die die Zyklen der Neuinszenierung einleiten und sogar den Tod und die Katastrophe manipulieren: einerseits wird der Tod radikal als das Ende des Seins begriffen, der mit dem körperlichen Ende auch die symbolischen Repräsentationen des Körpers auslöscht. Andererseits können die Toten als Ikonen (bzw. *icons*) wieder auferstehen und für die Selbstinszenierung der Legenden verfügbar gemacht werden: der Tod macht aus den Toten endgültig ein Produkt.

7.1. Rezeption und Konsum

Das *icon* stellt ein Zeichen dar, das nur den Gebrauchsmodus besitzt, es ist als solches konsumierbar, Gebrauch und Bedeutung werden nicht unterschieden: „Deixou de ser possível falar de »Mesmo«, de »Sujeito«, e até de alteridade do mesmo e de alienação, em sentido próprio. ... É o que também acontece com o consumidor: »exerce« a sua personalização de termo para termo, de signo para signo.“ (Baudrillard: *A Sociedade de Consumo*, S. 206)

Der Vergleich mit den virtuellen Realitäten des Films und – im weiteren Sinn – der durch den Computer generierten Realitäten – definiert die Rolle des Lesers literarischer Texte neu. Es ist durchaus gerechtfertigt, vom Benutzer (user) zu sprechen, für den der Text ein Instrument der Empathie darstellt.¹¹⁰ Auf diesen Aspekt weisen u.a. Bolter / Grusin in ihrer Analyse neuer Medienpraktiken hin: „To occupy multiple points of view (seriously if not simultaneously)

¹¹⁰ Emotionen werden nicht mehr nur durch die Pragmatik des Text erzeugt, sie sind selbst in zunehmendem Maße zeichenhaft, medialisiert und in Massen produziert. Sie hören auf, „Beiwerk“ der Nachricht zu sein und werden selbst zur Nachricht: Die Explosion der Emotionen auf der Oberfläche führt zu ihrer Implosion im Inneren, das Äußere repräsentiert nicht länger das Innere, es wird zum leeren Ausdruck. (Schlager / Stedman (Hg.): *Representations of Emotions*, S. 22)

becomes a new positive good and perhaps the major freedom that our culture can now offer.“ (Bolter / Grusin: *Remediation*, S. 245) Die Möglichkeit, verschiedene Perspektiven einzunehmen, ermöglicht es dem Benutzer, statt des distanzierten Blickes auf das Fremde eine emphatische Haltung einzunehmen, die jedoch nur in einem virtuellen, hybriden Raum stattfinden kann. Interessanterweise benutzt Umberto Eco den Begriff der Gebrauchsliteratur bereits in seinem 1964 erschienenen Buch *Apocalittici e Integrati* in Bezug auf *Science Fiction*-Literatur.¹¹¹ Es erscheint gerechtfertigt, den Begriff auch für die in dieser Arbeit untersuchte Literatur anzuwenden, da der globale hyperreale Raum Ähnlichkeiten mit den utopischen Räumen jener Literatur besitzt, mit dem Unterschied, dass ersterer, wie gezeigt wurde, bereits als *wirklich* charakterisiert werden kann, während letzterer nur eine Möglichkeit darstellt, beiden gemeinsam ist jedoch die Auslöschung der Gegenwart des Realen unter der Voraussetzung, dass sich der Leser durch Empathie mit der Wirklichkeit des Textes identifiziert. Der Leser kann sich *unvermittelt* in die Position des Autors versetzen, das schließt metatextuelle Äußerungen weitestgehend aus.¹¹²

Für *Portokyo* ist ein solcher Modus sinnvoll, nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass der Text so gut wie keine Reflexionen des erzählenden Ich enthält, die als metatextuelle Äußerungen gedeutet werden könnten: „Acabou-se a transcendência, a finalidade, o objectivo: a característica de tal sociedade é a ausência de »reflexão« e da perspectiva sobre si própria.“ (Baudrillard: *A Sociedade de Consumo*, S. 206) Schreiben und Lesen sind nach diesem Verständnis Formen des Zeichenkonsums, wobei Zeichen und Objekte gleichermaßen konsumiert werden. Das gilt für den Erzähler selbst, der sich als ikonisches Zeichen in den Text einschreibt.

Zweckfreiheit charakterisiert die Kunst und damit die Literatur, jedoch ist diese Domäne der Kunst durch den zweckfreien Konsum auf den Alltag erweitert worden. Die Kunst tritt damit in direkte Konkurrenz mit der industriellen und technischen Produktion von Zeichen/Objekten – Konsumgegenständen.¹¹³ Das wirkt sich sowohl auf die literarischen Konzepte aus, als auch auf die Vorstellungen von Identität und Individualität: „... porém, a desmultiplicação lúcida da pessoa num *espectro* de signos e de objectos, de matizes e diferenças, que constitui o fundamento do processo de consumo e redefine totalmente o indivíduo, não como substância

¹¹¹ „A ficção científica é *literatura de consumo*, e, portanto, não é julgada (a não ser por fingimento snobe) segundo os critérios aplicados à literatura experimental e de pesquisa. Fundada num mecanismo da acção capaz de provocar um certo efeito imediato, a narrativa de ficção científica baseia-se no emprego de alguns mitologemas.“ (Eco: *Apocalípticos e Integrados*, S. 411)

¹¹² vgl. Bolter / Grusin: *Remediation*, S. 246.

¹¹³ vgl. Baudrillard: *A Sociedade de Consumo*, zweiter Abschnitt, *Teoria do Consumo*, S. 45-100.

alienada, mas como diferença móvel, processo este que é novo e não analisável em termos de pessoa ... e de alteridade da pessoa, não achou mito equivalente, que delineasse a Metafísica do Consumo, não criou mito equivalente ao do Duplo e da Alienação para a ordem de produção. ... Os mitos, como a faculdade de falar, de reflectir e de transcrever, são solidários da transcendência – e deaparecem juntamente com ela.“ (Baudrillard: *A Sociedade de Consumo*, S. 207)

Die Schrift ist nicht länger ein Versuch, das Ewige der Vergänglichkeit zu entreißen, die Authentizität der Schrift, die das Manuskript suggeriert, ist durch die technische Vervollkommnung des Schreibgerätes, des Computers, nicht mehr die Spur, die auf einen Ursprung verweist, sondern die Spur, die den Moment des Schreibens anzeigt; sie stellt also neben der Simulation der Schrift auch eine Simulation der Rede *in* der Schrift dar. Diese Art der Literatur-zum-Konsum besitzt gewissermaßen ein Verfalldatum, das der Autor zwar nicht bestimmen kann, über das er sich jedoch beim Schreiben bewusst ist. Die paradoxe Situation, die Zeit konservieren zu wollen und zugleich Vergängliches zu produzieren, ist ein Charakteristikum der Popkultur und ihrer Zyklen.

In der Situation der unbegrenzten Möglichkeit, alle Information, alles Wissen speichern zu können, die wir gegenwärtig erleben, verliert der Autor seinen Status als derjenige, der die Dinge vor dem Vergessen bewahrt. Stattdessen appelliert er mit seiner Literatur an die Notwendigkeit des Vergessens, der Löschung, damit das Ich im Raum der Gegenwart beweglich bleibt:

„Lembro-me uma última vez de coisas que vou esquecer, que preciso esquecer para continuar.“ (Portokyo S. 247)

Die Triade der drei urbanen Räume in *Portokyo* drückt dieses Vergessen aus: New York als Stadt der vergangenheitslosen (All-)Gegenwart, Porto als gegenwartsloses historisches Konstrukt und Kyoto als deren Synthese. Das Hyperreale Kyotos gibt der Stadt eine Geschichte in der Gegenwart, die auf keinen historischen Ursprung verweist.

Die Wahrnehmung der Hyperrealität als eine Form der Wirklichkeit ermöglicht es dem Leser, den literarischen Text alternativ als deren Äquivalent zu lesen. Die Wahrnehmungsmuster, auf denen die Realitätskonstruktion beruht, haben sich durch die Medialisierung und durch die Hybridisierung der Medien selbst verändert: die im Text enthaltenen *icons*, deren visueller Charakter die Schrift verändert, hebt die Autoreferentialität des Zeichens teilweise auf. Die *icons* erzeugen eine virtuelle Realität mit den technischen Mitteln der Schrift, die nicht mehr

auf die Handschrift eines Autors oder auf den unendlichen Diskurs verweist, sondern auf eine Realität, die virtuell und hyperreal ist. Das erzählende Ich des Textes stellt ein solches *icon* dar, das gleichermaßen dem Autor wie dem Leser bzw. keinem von beiden zuzurechnen ist.¹¹⁴ Es rekonstituiert eine Identität, die sich aus der Interaktion von Autor/Text bzw. Leser/Text entwickelt, d.h. aus einer Transformation des Materiellen zum Immateriellen und umgekehrt.

Die Rezeption des Textes stellt eine Reterritorialisierung des Erzählers im Rezipienten dar, der damit zugleich die Identität des Autors annimmt.¹¹⁵ Die Transition der Identität wird durch ikonische bzw. ikonographische Zeichen vermittelt, die die sinnliche Ebene der Wahrnehmung ansprechen, indem sie eine Ästhetik der Oberfläche ohne Tiefe erzeugen: „In fact, perspective becomes the locus of *all* knowledge, because a virtual world is a simulacrum in which there is nothing »behind« the images. Because the virtual traveller defines what she knows as what she can see and therefore »interact« with, knowledge *is* sense perception.“ (Bolter / Grusin: *Remediation*, S. 249)

Die Sinnkonstruktion stellt allenfalls einen dieser ästhetischen Erfahrung sekundären Vorgang dar, eine Abstraktion auf die Ebene der symbolischen Repräsentation, die der Leser unabhängig vom Text vornimmt. Die globale urbane Wirklichkeit, die in *Portokyo* präsentiert wird, ästhetisiert eine ereignislose Realität, die sich nicht in eine Narration übersetzen lässt.

Der Verweis auf die japanischen Schriftzeichen in *Portokyo* impliziert eine Schrift, die den Text als eine Momentaufnahme der Schrift versteht und die kalligraphisch als Schrift-Bild gelesen werden kann. In einer *Mise-en-abyme* äußert sich der Erzähler in *Portokyo* dementsprechend:

„No bazar-papelaria-livraria A Caligrafia comprei um caderno pautado do tamanho da palma da minha mão. Não para escrever. Para tomar notas.“ (Portokyo S. 66)

¹¹⁴ Diesen Gedanken formulieren Bolter / Grusin zur Beschreibung hypertextueller Verfahren: „If in hypertext the reader takes on some characteristics traditionally assigned to the author, in virtual reality the viewer becomes something like a film director, ...“ (Bolter / Grusin: *Remediation*, S. 248) Der Unterschied zwischen Autor und Regisseur ist dabei kein qualitativer, sondern bezieht sich lediglich auf das Medium, in beiden Fällen ist das traditionelle Kommunikationsmodell, das vom Autor auf den Leser über die Vermittlungsinstanzen interner Autor/Leser und Erzähler ausgeht, zum Teil außer Kraft gesetzt.

¹¹⁵ vg. Ferderman: *Surfiction*, S. 94.

Nicht schreiben zu wollen, Notizen machen zu wollen deutet auf einen photographischen / kinematographischen Umgang mit der Sprache hin. Das Schriftzeichen, verweist nicht nur auf andere Zeichen, sondern auf denjenigen, der es erschaffen hat und stellt so der technischen Produktion von Differenz/Einzigartigkeit die Einzigartigkeit in der endlosen Möglichkeit, das immer gleiche Zeichen anders zu schreiben, gegenüber. Beides zusammen – der funktionale Aspekt der *icons* und die Wiederholung der Geste des Schreibens in der Kalligraphie – konstituieren eine desintegrierte, kombinatorische Identität als Alternative zum transzendenten kartesischen Ego.

7.2. Fazit: Ausweg aus dem Gefängnis der Sprache?

„O que distingue um humano não é falar, muito menos a sua face que pode até ser bela e inspirar ternura, mas sim a ética: a boa acção que o dever exige, a autêntica liberdade.“

(Pedro Paixão: Algo inteiramente inesperado)

Die These, dass es möglich ist, mit sprachlichen Zeichen die transmedialen Formen der Kommunikation, der mehr und mehr die alltägliche Kommunikation bestimmt, zu simulieren, ging davon aus, dass es zum einen eine Wirklichkeit gibt, die *nur* medialisiert wahrnehmbar ist. Der zweite Gedanke war, dass diese Realität sich in Form ikonischer Zeichen darstellt, die als Simulakren aufgefasst werden können, die sich vorhandener Zeichen und Zeichensysteme bedienen. Text und Wirklichkeit sind unabhängige, aber aufeinander verweisende Modi, die mit dem Terminus Hyperrealität charakterisiert werden können. Leser und Autor stehen alternative Formen der Identitätsbildung zur Verfügung, die auf die verschiedenen Modi der Hyperrealität zurück greifen können, der Text stellt in diesem Modell nicht Kommunikation über die Vermittlungsinstanzen des Textes dar, sondern eine von Autor und Leser produzierte Textmaschine, die ihrerseits wiederum eine zeichenhafte Wirklichkeit produziert.

Die teilweise Äquivalenz der verschiedenen Realitätsmodi öffnet das autoreferentielle System der Sprache zur Realität hin, die gleichzeitig aufhört, außerhalb ihrer durch die verschiedenen Medien vermittelten Simulakren zu existieren.

Die Literatur, so sollte gezeigt werden, ist in der Lage, andere Medien und deren Zeichensysteme zu simulieren, sie ist ein Medium, dass sich sowohl durch *immediacy*, als auch durch *hypermediacy* charakterisiert, erstere basiert auf dem Vermögen des Textes, beim Leser Empathie und Identifikation hervor zu rufen, letztere auf der metatextuellen Funktion des Diskurses. *Portokyoto* enthält einen reduzierten metatextuellen Diskurs und beschreibt ein

Bild einer internalen mentalen Karte des Erzählers, dass die Sprache als Apparatur zu ihrer eigenen Abbildung benutzt. *Portokyo* ist kein realistischer Roman, wenn überhaupt, kann von *Photorealismus* gesprochen werden. Dieser Terminus impliziert eine sich selbst aufhebende Medialität, die einzelnen Textsegmente erscheinen real, ihnen fehlt jedoch die Verknüpfung nach logischen, kausalen oder wahrscheinlichen Kriterien. Schrift und Wirklichkeit sind konkurrierende Entsprechungen (es kann angenommen werden, dass es weitere gibt), der Roman wie die Wirklichkeit selbst haben ihre Totalität eingebüßt und sind nur noch in Ausschnitten erfassbar. Die dem Protagonisten verbleibende Aufgabe ist es daher, diese Ausschnitte zu ordnen, so dass daraus ein temporäres Ich entsteht, an dem der Text als eine Form der Wirklichkeit beteiligt ist. Das Ich, das der Text kartographiert, bleibt dabei immer eine Leerstelle, weil das Andere aufgehört hat, ein Spiegel des Ich zu sein: in der globalen Wirklichkeit gibt es keine Sicht von Außen mehr auf das Ich, das Zentrum dieses Zeichens, sein Signifikat, bleibt ein blinder Fleck.

8. Bibliographie:

Primärliteratur:

Kerouac, Jack: (1957): *On the Road*, New York: Buccaneer Books.

Paixão, Pedro (2001): *Portokyo*, Lisboa: Cotovia.

Paixão, Pedro (2001): *A cidade depois*, Lisboa: Cotovia.

Paixão, Pedro (bisher nicht veröffentlicht): *Algo inteiramente inesperado*.

Pessoa, Fernando (1986), *Obra Poética e em Prosa*, Volume I, Porto: Lello & Irmão.

Sekundärliteratur:

Barck, Karlheinz / **Gente**, Peter / **Paris**, Heidi / **Richter**, Stefan (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute*, Leipzig: Reclam, 1990.

Barrento, João (1999): *Nelken und Immortellen. Portugiesische Literatur der Gegenwart*, Berlin: Edition Tranvia.

Barthes, Roland (1964): *Mythen des Alltags*, Frankfurt a. M.: Edition Suhrkamp.

Barthes, Roland (1981): *Das Reich der Zeichen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Baudrillard, Jean (1978): *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*, Berlin: Merve Verlag.

Baudrillard, Jean (1982): *Der symbolische Tausch und der Tod*, München: Matthes & Seitz.

Baudrillard, Jean: „The Ecstasy of Communication“, in: Hal Foster (Hg.) (1983): *Postmodern Culture*, London: Pluto Press, S. 126.

Baudrillard, Jean (1991a): *Simulacros e Simulação*, Lisboa: Relógio D'Água.

Baudrillard, Jean (1991b): *A Sociedade de Consumo*, Lisboa: Edições 70.

Baudrillard, Jean (1994): *Die Illusion des Endes oder der Streik der Ereignisse*, Merve Verlag Berlin.

Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: *Abhandlungen, Gesammelte Schriften I.2*, Frankfurt a. M. (1991): Suhrkamp, S. 471-508.

Bhabha, Homi K. (Hg.) (1990): *Nation and Narration*, London / New York: Routledge.

Bhabha, Homi K. (2000): *Die Verortung der Kultur*, Tübingen: Stauffenburg.

Bhabha, Homi K.: „Wie das Neue in die Welt kommt, Postmoderner Raum, postkoloniale Zeiten und die Prozesse kultureller Übersetzung“, in: Bhabha, Homi K. (2000), S. 317-352.

Bolter, Jay David / **Grusin**, Richard (1999): *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, London: The MIT Press.

Comer, Ronald J. (1995): *Klinische Psychologie*, Heidelberg / Berlin / Oxford: Spektrum Akademischer Verlag.

Corbineau-Hoffmann, Angelika (2003): *Kleine Literaturgeschichte der Großstadt*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Dear, Michael / **Flusty**, Steven: „The Postmodern Urban Condition“, in: Featherstone, Mike / Lash, Scott (Hg.) (1999): *Spaces of Culture: City, Nation, World*, London / Thousand Oaks / New Delhi: Sage Publications, S. 64-85.

Deleuze, Gilles / **Foucault**, Michel (1977): *Der Faden ist gerissen*, Merve Verlag Berlin.

Deleuze, Gilles: „Der neue Archivar“, in: Deleuze / Foucault (1977), S. 59-85.

Deleuze, Gilles: „Spinoza und wir“, in: Barck, K. / Gente, P. / Paris, H. / Richter, S. (Hg.) (1990), S. 278-288.

Deleuze, Gilles (1992): *Differenz und Wiederholung*, München: W.Fink Verlag.

Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (1992): *Tausend Plateaus*, Berlin: Merve Verlag.

Derrida, Jacques (1976): *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Eco, Umberto (1988): *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Eco, Umberto (1991): *Apocalípticos e Integrados*, Lisboa: Difusão Editorial.

Featherstone, Mike / Burrows, Roger (Hg.) (1995): *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk*, London / Thousand Oaks / New Delhi: Sage Publications.

Featherstone, Mike (1995): *Undoing Culture, Globalization, Postmodernism and Identity*, London / Thousand Oaks / New Delhi: Sage Publications.

Featherstone, Mike / Lash, Scott (Hg.) (1999): *Spaces of Culture: City, Nation, World*, London / Thousand Oaks / New Delhi: Sage Publications.

Federman, Raymond (1992): *Surfiction: Der Weg der Literatur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Foster, Hal (Hg.) (1983): *Postmodern Culture*, London: Pluto Press.

Foucault, Michel: „Andere Räume“, in: Barck, K. / Gente, P. / Paris, H. / Richter, S. (Hg.) (1990), S. 34-46.

Fluck, Winfried: „»No Figure in the Carpet« Die amerikanische Postmoderne und der Schritt vom Individuum zum starken Signifikanten bei Donald Barthelme“, in: Frank, Manfred / Haverkamp, Anselm (1988): *Individualität*, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 541-568.

Frank, Manfred / Haverkamp, Anselm (1988): *Individualität*, München: Wilhelm Fink Verlag.

Gilbert-Rolfe, Jeremy (1996): *Das Schöne und das Erhabene von heute*, Berlin: Merve Verlag.

Hamann, Christof / Sieber, Cornelia (Hg.) (2002): *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur*, Hildesheim / Zürich / New York: Olms.

Hannerz, Ulf: "Cosmopolitans and Locals in World Culture", in: Featherstone, Mike : *Global Culture*.

Haverkamp, Anselm: „Kryptische Subjektivität – Archäologie des lyrisch-individuellen“, in: Frank, Manfred / Haverkamp, Anselm (1988): *Individualität*, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 345-383.

Hosokawa, Shuhei: „Der Walkman-Effekt“, in: Barck, K. / Gente, P. / Paris, H. / Richter, S. (Hg.) (1990), S. 229-251.

Jameson, Frederic (Hg.) (1983): „Postmodernism and Consumer Society“, in: Foster, Hal: *Postmodern Culture*, London: Pluto Press, S. 111.

Jameson, Frederic (1991): *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*, Durham: Duke University Press.

Judy, Henri-Pierre (1998): *Stadterfahrungen. Tokio, Rio, Berlin, New York, Lissabon*, Berlin: Merve Verlag.

Jørgensen, Stehen Bille: „Virilio: The Actuality of Virtuality?“ in: *Katalog. Journal of Photographie & Video*, Fall 1998, S. 40-47.

Kittler, Friedrich, „Fiktion und Simulation“, in: Barck, K. / Gente, P. / Paris, H. / Richter, S. (Hg.) (1990), S. 196-213.

Klettke, Cornelia (2001): *Simulacrum Schrift. Untersuchungen zu einer Ästhetik der Simulation bei Valéry, Pessoa, Borges, Klossowski, Tabucchi, Del Guidice, De Carlo*, München: Wilhelm Frank Verlag.

Kley, Antje: „»Beyond Control But Not Beyond Accomodation«: Anmerkungen zu Homi K. Bhabhas Unterscheidung zwischen *Cultural Diversity* und *Cultural Difference*“, in: Sieber, C. / Hamann, Chr. (2002): *Räume der Hybridität*, Hildesheim: Olms, S. 53-66.

Löser, Philipp (1999): *Mediensimulation als Schreibstrategie*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Lourenço, Eduardo (1971): „A *Peregrinação* e a crítica cultural indirecta“, in: Mello, Fernando Ribeiro de (Hg.) (1989): *Fernão Mendes Pinto: Peregrinação & Cartas*, Edição Comemorativa dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa: Edições Afrodite, S. 1053-1062.

Lourenço, Eduardo (2001): *Mythologie der Saudade*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Lourenço, Eduardo (1998): „Portugal als Schicksal. Zur kulturellen Dramaturgie Portugals.“, in: Lourenço, E. (2001), S. 76-148.

Liotard, Jean-François (1998): *Postmoderne Moralitäten*, Wien: Passagen Verlag.

Marquart, Odo: „Finalisierung und Mortalität“, in: Stierle, Karlheinz / Warning, Rainer (Hg.) (1996): *Das Ende, Poetik und Hermeneutik XVI*, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 467-475.

Mello, Fernando Ribeiro de (Hg.) (1989): *Fernão Mendes Pinto: Peregrinação & Cartas*, Edição Comemorativa dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa: Edições Afrodite.

Morais, Wenceslau de (1993): *Fernão Mendes Pinto no Japão*, Lisboa: Vega.

Pinto, Maria Helena Mendes (1990): *Lacas Namban em Portugal*, Lisboa: Edições Inapa.

Richie, Donald: *Outside Views of the Japanese Film*, in: Washburn, Dennis / Cavanaugh, Carole (Hg.) (2001): „Word and Image in Japanese Cinema“, Cambridge: Cambridge University Press.

Renner, Rolf Günter (1988): *Die Postmoderne Konstellation*, Freiburg: Rombach.

Riedel, Rupert: „Die Folgen des Ursachendenkens“, in: Watzlawik (Hg.) (1985), S. 67-90.

Rorty, Richard (2000): *Die Schönheit, die Erhabenheit und die Gemeinschaft der Philosophen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Said, Edward W. (1995): *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*, London: Penguin Books.

Santos, Boaventura de Sousa: „Onze Teses por Ocasão de mais uma Descoberta de Portugal“, *Oficina do CES*, Nr. 21.

Santos, Boaventura de Sousa (Hg.) (1993): *Portugal: Um Retrato Singular*, Porto: Edições Afrontamento.

Santos, Maria Irene Ramalho de Sousa: „A poesia e o sistema mundial“, in: Santos, Boaventura de Sousa (Hg.) (1993): *Portugal: Um Retrato Singular*, Porto: Edições Afrontamento, S. 91-128.

Santos, Maria Irene Ramalho de Sousa: *Atlantic Poets: Fernando Pessoa's turn into Anglo-American modernism*, London / Hanover: University Press of New England.

Smith, Anthony D.: „Towards a Global Culture?“ in: Featherstone, Mike (1990): *Global Culture*, London / Thousand Oaks / New Delhi: Sage Publications.

Sousa, Sérgio Paulo Guimarães de: www.ciberkiosk.pt/livros/sousa_paixão.html, 03.07.2003.

Tawada, Yoko: „Ein E-Mail für japanische Gespenster“, in: *Magazin UniZürich* 1/98.

Toro, Alfonso de: „*Jenseits von Postmoderne und Postkolonialität. Materialien zu einem Modell der Hybridität und des Körpers als transrelationalem, transversalem und transmedialem Wissenschaftskonzept*“, in: Hamann, Chr. / Sieber, C. (2002), S. 15-52.

Tyler, Stephen A. (1991): *Das Unaussprechliche*, München: Trickster.

Virilio, Paul: „Der Film leitet ein neues Zeitalter der Menschheit ein“, in: Barck, K. / Gente, P. / Paris, H. / Richter, S. (Hg.) (1990), S. 166-195.

Virilio, Paul (1999): *Fluchtgeschwindigkeit*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch.

Watzlawik, Paul (Hg.) (1985): *Die erfundene Wirklichkeit, Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus*, München, Zürich: Piper.

Weinzierl, Rupert (2000): *Fighting the Power! Eine Geheimgeschichte der Popkultur & die Formierung neuer Substreams*, Wien: Passagen Verlag.

Wetzel, Michael (1991): *Die Enden des Buches oder die Wiederkehr der Schrift: von den literarischen Medien zu den technischen Medien*, Weinheim: VCH, Acta Humaniora.

Wittchen, Hans-Ulrich (1998): *Handbuch psychische Störungen*, Weinheim: Psychologie Verlags Union.

9. Erklärung:

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig, ohne fremde Hilfe angefertigt und nur die angegebene Literatur verwendet habe.

Leipzig, den 6. November 2003

