

Tobias Berneiser (Marburg)

Lissabonner Navigationen. Literarische Nautik und heterotopischer Stadtdiskurs in José Cardoso Pires' *Lisboa – Livro de Bordo*

This article seeks to analyse urban representation in José Cardoso Pires's *Lisboa – Livro de Bordo* (1997), a book dedicated to the author's home city Lisbon, by focusing on its prevailing nautical and maritime imagery. This imagery as well as its tendency to design Lisbon as a *city-ship* shall be examined with regard to spatial construction in the *Livro de Bordo*. Urban *sailing* as well as the recurrent representations of the Portuguese capital's spaces as heterotopias will be interpreted as approaches to subvert institutional and homogenic discourses on Lisbon.

Keywords: José Cardoso Pires, Lisbon, urban discourse, urban semiotics, heterotopia;

E vós, ó coisas navais, meus velhos brinquedos de sonho!
Componde fora de mim a minha vida interior!
[...]
Fornecei-me metáforas, imagens, literatura
Porque em real verdade, a sério, literalmente,
Minhas sensações são um barco de quilha prò ar,
Minha imaginação uma âncora meio submersa,
Minha ânsia um remo partdio,
E a tessitura dos meus nervos uma rede a secar na praia!

Álvaro de Campos, *Ode Marítima*¹

¹ Campos (2002: 113): 'Und ihr, Schiffsteile, mein altes Traumspielzeug! / Baut in der äußeren Welt mein inneres Leben auf! / [...] / versorgt mich mit Metaphern, Bildern, Literatur! / Denn wirklich und wahrhaftig, ganz im Ernst und wörtlich: / meine Empfindungen sind ein Schiff mit umgestülptem Kiele, / meine Phantasie ein halb versunkener Anker, / meine Begierde ein geborstenes Ruder / und das Geweb meiner Nerven ein trocknendes Netz am Strande!' (Pessoa/Campos 1991: 39).

1 Einleitung

Eine Stadt als *lesbar* wahrzunehmen, und somit das System ihrer Zeichen jenem der Literatur analog zu setzen, kann nicht nur als eine spezielle Ausprägung der topisch tradierten Metapher vom « Buch der Welt » eingeordnet werden, sondern bildet zugleich die Voraussetzung für einen semiotisch ausgerichteten Zweig der Urbanistik.² Am Beginn einer semiologischen Auseinandersetzung mit der als Text aufgefassten Stadt steht Roland Barthes' Beitrag « Sémiologie et urbanisme », in dem er sich programmatisch für die « reconstitution d'une langue ou d'un code de la ville » (Barthes 1985: 270) ausspricht. In seinen Ausführungen zur urbanen Semiotik räumt Barthes gerade jenen Städten die begünstigte Möglichkeit einer *Lesbarkeit* ein, die an Gewässern liegen:³

Il y a une relation entre la route et l'eau, et nous savons bien que les villes qui offrent le plus de résistance à la signification, et qui du reste présentent souvent des difficultés d'adaptation pour leurs habitants, sont justement les villes privées de l'eau, les villes sans bord de mer, sans plan d'eau, sans lac, sans fleuve, sans cours d'eau ; toutes ces villes présentent des difficultés de vie, de lisibilité (ibid.: 270).

Hiervon ausgehend ließe sich die Frage aufwerfen, ob das sowohl vom Tejo durchströmte als auch am Atlantischen Ozean gelegene Lissabon über ein besonderes Lektürepotential für den « Städte-Leser » verfügt. Einer Lesbarkeit der portugiesischen Hauptstadt geht José Cardoso Pires in dem ein Jahr vor seinem Tod erschienenen Werk *Lisboa – Livro de Bordo. Vozes, olhares, memorações* (1997) nach. Der « Schriftsteller der Gemarkung Portugal » (cf. Briesemeister 1997) und neben José Saramago sowie António Lobo Antunes wichtigste portugiesische Romancier in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts spricht in

² Neben der die Resultate der historischen Toposforschung eines Ernst Robert Curtius philosophiegeschichtlich aufarbeitenden Studie Hans Blumenbergs zur « Lesbarkeit der Welt » (cf. Blumenberg 2000) lässt sich im Hinblick auf den städtischen Raum beispielsweise auf Karlheinz Stierles Annäherungen an eine « Lesbarkeit der Stadt » (cf. Stierle 1998: 12-50) verweisen. Zur Analogie von Stadt und Buch siehe auch Brandão (2011: 11-14).

³ Einer solchen Lesbarkeit war Barthes bereits einige Jahre zuvor exemplarisch bei seiner Lektüre der städtischen Hochwasserlandschaft des im Januar 1955 überschwemmten Paris in dem später in die *Mythologies* aufgenommenen Artikel « Paris n'a pas été inondé » nachgegangen (cf. Ette 2013: 9-48).

seinem « Stadttext »⁴ die Lesemöglichkeiten seiner Heimatstadt mehrfach explizit an: « com o saber dos séculos e os sinais de muito mundo que a perfazem, [a cidade] sugere várias leituras » (Pires 1997a: 114).⁵ Die Darstellung Lissabons als eine Stadt, für die sich mehrere Lesarten eignen, korrespondiert auch mit der Bezeichnung des Werks als ein *Bordbuch*, das demnach auf verschiedene Weisen rezipiert werden kann. Soll in einem ersten Schritt herausgearbeitet werden, wie Cardoso Pires den Rezipienten ein Angebot verschiedener Lesbarkeiten Lissabons unterbreitet, indem er auf unterschiedliche Diskurse literarischer Stadtmodellierung Bezug nimmt, zielt der vorliegende Beitrag insbesondere darauf, die nautische und maritime Bildlichkeit des *Lissabon-Bordbuchs* deutlicher in den Vordergrund zu rücken. Die Inszenierung einer Wanderung durch den urbanen Raum als Segeltour sowie die Konzeption Lissabons als ein « Stadt-Schiff » sollen hierbei zu raumtheoretischen Ansätzen bei Michel de Certeau und Michel Foucault in Bezug gesetzt werden.

2 Lisboa – *Livro de Bordo* als Stadttext

Cardoso Pires' Bordbuch setzt sich aus 21 Abschnitten zusammen, in denen eine durch verschiedene biographische Hinweise mit dem Verfasser des Werks identifizierbare Erzählinstanz einen von ihr zurückgelegten *Parcours*⁶ durch die Stadt Lissabon beschreibt, deren Ansprache an verschiedenen Stellen zugleich eine Kommunikationssituation zwischen Subjekt und Stadt anklingen lässt. Indem die Wanderung durch den urbanen Raum mit einer Lektüre verglichen

⁴ Der Begriff lehnt sich an die Kategorisierungen Andreas Mahlers an, die dieser zur Klassifizierung von « Stadtliteratur » vorgenommen hat: « Dabei verstehe ich unter < Stadt- texten > all jene Texte, in denen die Stadt ein – über referentielle bzw. semantische Rekurrenzen abgestütztes – dominantes Thema ist, also nicht nur Hintergrund, Schauplatz, *setting* für ein anderes dominant verhandeltes Thema, sondern unkürzbarer Bestandteil des Textes » (Mahler 1999: 12).

⁵ 'Allein das Wissen der Jahrhunderte und die Zeichen der vielen Welten, die die Stadt ausmachen, bieten mehrere Lesarten an'. Soweit nicht anders vermerkt, folgt die deutsche Übersetzung von Zitaten jener von Maralde Meyer-Minnemann (cf. Pires 1997b).

⁶ Der Begriff des *Parcours* wird hier im Sinne des von Michel de Certeau entwickelten topologischen Ansatzes verwendet (cf. Certeau 1990: 175-180).

wird, « [p]ercorrer os empedrados de Lisboa é uma leitura » (ibid.: 108),⁷ wird in aller Deutlichkeit auf den erstmals in der Stadtliteratur der französischen Juli-Monarchie etablierten Topos vom Buch der Stadt rekuriert (cf. Stierle 1998: 216-220), durch den sich Cardoso Pires' Stadtreisender mit einem Flaneur gleichsetzen lässt. Es mag daher nicht überraschen, dass Walter Benjamin eine der häufigsten Referenzen in den bisher vorliegenden Studien zum *Livro de Bordo* darstellt, wobei sich nicht nur Bezüge zu seinem *Passagenwerk* herstellen lassen, sondern die in dem Abschnitt « De Arroios, pois, de Arroios » (cf. Pires 1997a: 13-15) porträtierte *Lissabonner Kindheit* ebenso Benjamins *Berliner Kindheit um 1900* gegenübergestellt werden kann (cf. Grossegeesse 2009, Margato 1999, Melo e Castro 2009: 104). Die Lektüre von Cardoso Pires' Werk als ein Beitrag zur Phänomenologie seiner Heimatstadt, und somit als ein Text, der « sich dem sinnlichen und affektiven Erleben urbaner Räume » (Hasse 2015: 11) widmet, wird bereits durch den Untertitel *Vozes, olhares, memorações*, also 'Stimmen, Blicke, Erinnerungen', suggeriert. Die Vermittlung eines sinnlichen Zugangs zur Stadt erfolgt über die sensorischen Register Lissabons, die über das Optische hinausgehend – « [h]á vozes e cheiros a reconhecer » (Pires 1997a: 12)⁸ – auch die Dimensionen des Olfaktorischen und des Akustischen implizieren. Gerade den *Stimmen* Lissabons wird eine äußerst bedeutsame Rolle im *Livro de Bordo* eingeräumt, indem sie die Wahrnehmung der spezifischen Sprache der Stadt ermöglichen: « E acima de tudo há voz e humor, o tom e a sintaxe, aquilo que te está, cidade, mais no íntimo. [...] Isso e acento privado do gesto e do diálogo são registos inconfundíveis do espírito do lugar » (id.).⁹ Die Wahrnehmung dieses « espírito do lugar », jenes *Genius loci*, ist an eine Unmittelbarkeit gebunden, die für die Erzählinstanz nur inmitten der Stadt und nicht auf dem einen vermeintlichen Überblick über Lissabon liefernden Castelo de São Jorge gegeben ist:

Talvez porque daqui [do Castelo de São Jorge] não te ouço, cidade. Porque não te respiro os intentos nem te cheiro. Porque não te apanho os gestos do olhar.

⁷ 'Eine Wanderung über die gepflasterten Bürgersteige Lissabons ist eine Lektüre'.

⁸ 'Stimmen und Gerüche gilt es wiederzuerkennen'.

⁹ Teilweise vom Verfasser überarbeitete Übersetzung: 'Und über all dem liegen die Stimme und der Humor, der Tonfall und die Syntax, das, was dir, Stadt, innewohnt. (...) Dies und der intime Nachdruck der Geste und des Dialogs sind unverwechselbare Register des Genius loci'.

Numa palavra, porque me falta cumplicidade, e sem cumplicidade com a imagem, com os saberes, os gostos e os defeitos dum mundo tão privado como o teu ninguém aprende a vivê-lo (ibid.: 13).¹⁰

Spricht sich die Erzählinstanz bereits auf den ersten Seiten für eine Zurückweisung des Panorama-Blicks zugunsten der Erschließung von Lissabons « mundo tão privado » aus, so ist der Anspruch, die intime Stadtwelt zu *erleben*, im Hinblick auf die Konzeption des Verhältnisses zwischen Subjekt und Stadt als programmatisch für das Werk aufzufassen. Darüber hinaus erinnert die zitierte Passage auch an Michel de Certeaus Ausführungen zur Lesbarkeit der Stadt am Beispiel des Ausblicks vom New Yorker World Trade Center: « La ville-panorama est un simulacre (théorique) (c'est à dire visuel), en somme un tableau, qui a pour condition de possibilité un oubli et une méconnaissance des pratiques » (Certeau 1990: 141). Jene *pratiques*, von denen die Betrachtung aus der Distanz entfremdet und die Certeau an eine anthropologische, poetische und mythische Erfahrung des Stadtraums knüpft,¹¹ werden ebenfalls vom Erzähler des *Bordbuchs* evoziert, wenn dieser seine *eigenen urbanen Praktiken* preisgibt: « Para chegar a esse entendimento já recapitulei infâncias de bairro, já revisitei lugares; já te disse e contradisse, Lisboa, e sempre em amor sofrido » (Pires 1997a: 13).¹² So wird ein über ein bestimmtes *Verständnis* der Stadt zugänglicher Erfahrungsraum Lissabons konstituiert, der dem mit ihm eine intime « cumplicidade » eingehenden Stadt-

¹⁰ 'Aber hier oben, auf dem Castelo São Jorge, fühle ich mich distanziert, fern, ja beinahe fremd. Vielleicht weil ich dich, Stadt, von hier aus nicht höre. Weil ich deine Absichten nicht einatme und dich nicht rieche. Mit einem Wort, weil mir das geheime Einverständnis fehlt, und eben ohne dieses Einverständnis mit dem Bild, dem Wissen, den Vorlieben und den Fehlern deiner intimen Welt wird niemand lernen, diese zu leben'.

¹¹ « Dans cet ensemble, je voudrais repérer des pratiques étrangères à l'espace < géométrique > ou < géographique > des constructions visuelles, panoptiques ou théoriques. Ces pratiques de l'espace renvoient à une forme spécifique *d'opérations* (des < manières de faire >), à < une autre spatialité > (une expérience « anthropologique », poétique et mythique de l'espace), et à une mouvance *opaque et aveugle* de la ville habitée » (Certeau 1990: 142). Verbindungen zwischen dem *Livro de Bordo* und Certeaus Ansatz in *L'invention du quotidien* wurden bereits von Smolka (2001: 202) und Melo e Castro (2009: 102-105) aufgezeigt.

¹² 'Um dich endlich zu verstehen, habe ich schon Kindheitsjahre in Stadtvierteln rekapituliert, Plätze wieder aufgesucht; habe ich bereits mit dir gesprochen und dir widersprochen, Lissabon, doch immer in geduldiger Liebe'.

Rezipienten gleichzeitig eine Selbstverortung gewährt. Für den Erzähler des *Livro de Bordo* sind es Lissabonner Stadtviertel, die jenes identifikatorische Potential bereitstellen, wie z.B. Arroios als Ort der Kindheitserinnerungen. Demgegenüber wird der Chiado der Qualität des städtischen Raums als Erinnerungsträger auf doppelte Weise gerecht: einerseits ruft er als Schauplatz der Nelkenrevolution von 1974 sowohl das eigene Engagement des Erzählers bzw. Cardoso Pires' im Widerstand gegenüber dem diktatorischen Regime – und damit persönliche Geschichte – auf. Andererseits ist er vor allem in seiner Rolle als Erinnerungsort der Geschichte Portugals wahrzunehmen,¹³ dessen Funktion für das kollektive Gedächtnis durch den Verweis auf die durch die verheerenden Schäden des Altstadtbrandes von 1988 aufgerissene « ferida aberta na nossa memória colectiva » (ibid.: 73)¹⁴ explizit hervorgehoben wird.

Anhand der Beschreibungen der Lissabonner Viertel Arroios und Chiado lässt sich außerdem illustrieren, wie die zentralen Begriffe *vozes* und *memorações* im *Livro de Bordo* zugleich in erweiterter Form als 'literarische Stimmen' oder 'Erinnerungen an die Stimmen der Literatur' berücksichtigt werden müssen. Cardoso Pires' Werk veranschaulicht somit auch, wie Literatur zum medialen Rahmen des Erinnerns beitragen kann (cf. Erll 2005): So deutet die Anmerkung, « Arroios, um século atrás, era um verdadeiro folhetim de alcovas tresmalhadas que a História passou a escrito » (Pires 1997a: 14)¹⁵ direkt auf Lissabons Status als *Literatur-Stadt* hin, denn die Erinnerungen an die Kindheit

¹³ Für Cardoso Pires sind dies speziell Erinnerungen an die Geschichte der Modernitäts- und Freiheitsbewegungen Portugals, die er neben der Nelkenrevolution auch mit den von Schriftstellern und Intellektuellen im 19. Jahrhundert organisierten *Conferências Democráticas* verbindet: « Ainda hoje, quando entro no Largo Rafael Bordalo Pinheiro, [...] desvio às vezes o olhar para a velha casa que foi o Casino Lisboense onde tiveram lugar as *Conferências Democráticas* declararam encerrada a sociedade de Oitocentos. Antero, José Fontana, Eça e Oliveira Martins ocorrem-me imediatamente porque foram eles que naquelas salas fizeram o grande *pronunciamento* da modernidade do país » [kursiv im Original] (Pires 1997a: 74). 'Noch heute, wenn ich auf den Largo Rafael Bordalo Pinheiro trete, (...) wende ich manchmal den Blick zu dem alten Haus, das einst das Lissabonner Casino war, in dem die Conferências Democráticas stattfanden, die unsere Gesellschaft des neunzehnten Jahrhunderts für beendet erklärten. Antero, José Fontana, Eça und Oliveira Martins fallen mir sofort ein, denn sie waren es, die in jenen Sälen öffentlich der Modernität des Landes das Wort redeten'.

¹⁴ 'Offene Wunde in unserem kollektiven Gedächtnis'.

¹⁵ 'Arroios bot also vor einem Jahrhundert viel Stoff für Klatsch und Tratsch, die später die Geschichte zu Papier brachte'.

in jenem Viertel werden ergänzt durch literarische Referenzen auf erotische Abenteuer.¹⁶ Die hier schon anklingende Tendenz einer Stilisierung Lissabons zu einer « ville de papier » (Westphal 2007: 252), und somit zu einer *Textstadt*, deren Modellierung sich auch als selbstreferentielle Ausweisung des *Livro de Bordo* als Stadttext rezipieren lässt,¹⁷ tritt besonders in den Ausführungen zum Chiado zutage:

É possível definir Lisboa como um símbolo. Como a Praga de Kafka, como a Dublin de Joyce ou a Buenos Aires de Borges. [...] Mas, mais do que as cidades, é sempre um bairro ou um lugar que caracterizam essa definição e a fidelidade tantas vezes inconsciente que Ilhes dedicamos. O Chiado, neste caso (Pires 1997a: 74).¹⁸

Das als « maior referência cultural e mundana do país » (ibid.: 65) vorgestellte Viertel wird zur Repräsentation des literarischen Lissabons herangezogen und sein *Nerv*, die Rua Garrett, als « o meridiano das artes e das letras portuguesas » (ibid.: 70) bezeichnet.¹⁹ In diesem Kontext stellt die Erzählinstanz nicht bloß Szenen der in den Kaffeehäusern des Chiado sich treffenden Literaten- und Künstlerzirkeln des 19. und 20. Jahrhunderts vor,²⁰ sondern auch die Verschmelzung der Grenzen zwischen einem Lissabon der historischen Lebenswelt und jenem der fiktionalen Romanliteratur wird ein weiteres Mal am Beispiel von Eça de Queiroz thematisiert, wenn dieser bei seinen Spaziergängen

¹⁶ Bei diesen Abenteuern wird nicht unterschieden, ob es sich – wie im Falle Camilo Castelo Brancos – um biographische Episoden eines bekannten Schriftstellers der portugiesischen Literaturgeschichte oder einer fiktiven Romanfigur wie Eça de Queiroz' Protagonist Basílio handelt.

¹⁷ Zum Verhältnis von *Textstadt* und *Stadttext*, cf. Mahler: « Dabei werde ich im Verlauf meiner Argumentation zeigen, daß Stadttex te im Grunde immer nur Textstädte modellieren [...]. Stadttex te sind mithin diejenigen Texte, deren sprachliche Strukturen und Strategien dominant darauf ausgerichtet sind, Textstädte zu produzieren; sie sind die institutionellen Orte diskursiver Stadtkonstitution » (1999: 12).

¹⁸ 'Man kann Lissabon als Symbol definieren. Wie das Prag von Kafka, das Dublin von Joyce oder das Buenos Aires von Borges. (...) Doch mehr noch als die ganze Stadt ist es eher ein Stadtviertel oder ein Ort in der Stadt, die diese Definition und die Treue bestimmen, die wir ihr häufig unbewußt zuteil werden lassen. In diesem Fall ist es der Chiado'.

¹⁹ 'Zentrum der mondänen und kulturellen Welt des Landes' / 'Meridian der portugiesischen Künste und der portugiesischen Literatur'.

²⁰ Genannt werden u.a. Ramalho Ortigão, Fialho de Almeida, Teófilo Braga, Almada de Negreiros und Pessoa.

durch den Chiado Figuren aus seinen Romanen begegnet (cf. *ibid.*: 66). Wird dem Leser auf diese Weise vorgeführt, wie die reale Stadt in die Fiktion der Literatur übergeht, so handelt es sich hierbei nicht um die einzige meta-fiktionale Tendenz des *Livro de Bordo*, da Cardoso Pires seinen Erzähler darüber hinaus mit einer Figur aus seinem eigenen Œuvre kommunizieren lässt: Hierbei handelt es sich um Sebastião Opus Night aus dem Roman *Alexandra Alpha* (1987), der sich wiederum über Fernando Pessoa äußert und Kritik an der künstlerischen Nachbildung des Autors in Form seiner bei Touristen sehr beliebten Statue vor dem Café A Brasileira anmeldet.

Die Repräsentation Lissabons im *Bordbuch* erfolgt durch eine Vielzahl von über das gesamte Werk hinweg verstreuten Zitaten und Verweisen auf Autoren, die durch ihre Biographie oder ihr literarisches Werk in einer Verbindung zur portugiesischen Hauptstadt stehen. Den auf eine solche Weise entstehenden *kulturellen Dialog* hat Cardoso Pires einmal in einem Essay über das literarische Œuvre seines Freundes Antonio Tabucchi als Möglichkeit genannt, um einen Ort mit « espírito do lugar »²¹ aufzuladen. Im Falle des Lissaboner *Bordbuchs* trägt er jedoch insbesondere dazu bei, dass sich dieses als eine Art Palimpsest präsentiert (cf. Marnoto 1998: 265-266). Wenn die Erzählinstanz an einer Stelle das Wort an Daisy, eine Geliebte des Pessoa-Heteronyms Álvaro de Campos, richtet, so lässt sich zudem eine weitere Besonderheit der Beziehung von Stadt und Literatur im *Livro de Bordo* konstatieren: « Olha, Daisy, quando o Álvaro de Campos te mandou aquele *Soneto Já Antigo* quase ninguém sabia por cá o teu nome. Hoje, vê tu, até o tens escrito num passeio da Avenida de Roma, frente a uma boutique de enxovais de noiva » (Pires 1997a: 90).²² Die als « uma

²¹ « Descobre-o [o espírito do lugar] porque o põe em causa, revestindo-o de universalidade pelo diálogo cultural onde o passado se faz contemporâneo do presente e pela iluminação imaginária em que o envolve. Aqui a paisagem conversa com os mitos e com os personagens maiores da arte e da escrita, aqueles que deram espírito aos lugares, precisamente » (Pires 1994: 186). 'Er deckt den Genius loci auf, weil er ihn erschüttert, indem er ihn mit einer Universalität ausstattet, die er sowohl durch einen kulturellen Dialog erhält, bei dem sich die Vergangenheit zum Zeitgenossen der Gegenwart macht, als auch durch eine imaginäre Erleuchtung, die ihn umgibt. Auf diese Weise kommuniziert die Landschaft mit den herausragenden Mythen und Figuren aus Kunst und Literatur, also exakt jenen, die einen Genius loci zu verleihen vermögen'.

²² 'Hör mal, Daisy, als Álvaro de Campos dir das *Soneto Já Antigo* schickte, kannte hier kaum jemand deinen Namen. Stell dir vor, heute steht er sogar auf einem Bürgersteig auf der Avenida de Roma vor einer Boutique für Brautausstattung'.

referência mesmo a condizer com o soneto » (id.)²³ gewertete sowie neben dem Text auch fotografisch abgebildete Inschrift des Namens *Daisy* in die Lissabonner Straßensteine lässt sich zugleich als Verweis auf eine Umkehrung des Prozesses literarischer Stadtrepräsentation deuten. Denn anstelle der Abbildung der Stadt durch die Literatur wird hier die Abbildung der Literatur durch die Stadt und somit Lissabon als ein literarischer Zeichenträger inszeniert.

Dass Cardoso Pires' *Bordbuch* nicht auf seine intertextuelle Dimension eingegrenzt werden darf, sondern eine Berücksichtigung seines intermediären Charakters erforderlich ist, lässt sich mit den häufigen Verweisen auf herausragende Vertreter der Lissabonner Künstlerszene sowie den an den Seitenrändern des Buches abgedruckten Abbildungen ihrer dem Text zur Illustration dienenden Kunstwerke begründen. Das Konglomerat der durch die Erzählinstanz vorgestellten Lissabonner *Stimmen* aus unterschiedlichen Zeichensystemen evoziert eine urbane Vielstimmigkeit, die man mit dem Polyphonie-Begriff aus der Literaturtheorie Michail M. Bachtins in Verbindung bringen kann. Die von Bachtin insbesondere in der Gattung des Romans wahrgenommene « dialogisierte Redevielfalt », die für ihn eine dezentralisierende Unterminierung offizieller Diskurse darstellt (cf. Bachtin 1979: 166),²⁴ lässt sich auch auf die *Stimmen* der von Cardoso Pires als herausragendste Vertreter der Lissabonner Sprache eingestuften Autoren Alexandre O'Neill und António Lobo Antunes übertragen:

Por isso é que eu para apanhar o tom de voz mais lisbonense reabro Alexandre O'Neill. António Lobo Antunes será outro escritor a tratá-lo com uma ironia e uma sintaxe muito daqui, muito de classe social, até, duma cidade a perder as raízes e é por isso que a sua Lisboa se revela tão terna no desencanto, tão desgarrada; [...] Mas em O'Neill o que domina é a quase perversidade do cantar, aquele trilar ladino assente no mandar-vir e no cuspir fininho com que o lisboeta tece o seu discurso mais traquejado (Pires 1997a: 36).²⁵

²³ 'Eine Anspielung, die genau zu dem Sonett paßt'.

²⁴ Für eine Berücksichtigung der Ansätze Bachtins zur Beschreibung von Repräsentationen urbaner Räume hat sich beispielsweise Rob Shields (1996: 239-241) ausgesprochen.

²⁵ 'Um den waschechten Lissabonner Zungenschlag zu spüren, schlage ich deshalb immer wieder Alexandre O'Neill auf. António Lobo Antunes ist ein weiterer Schriftsteller, der ihn, den verschiedenen Gesellschaftsklassen aufs Maul schauend, ironisch und mit der Lissabon ureigenen Syntax, behandeln wird, mit der Syntax einer Stadt, die ihre Wurzeln

Wie Orlando Grossegeesse überzeugend dargelegt hat, enthält das *Livro de Bordo* zahlreiche Elemente, die angesichts ihres subversiven Charakters auf Bachtins Kategorien der dialogischen Redevielfalt und der Karnevalisierung zurückverweisen können (cf. Grossegeesse 2011: 47-49 und 54-60). In diesem Zusammenhang lassen sich beispielsweise die den Lissabonner Raben gewidmeten Ausführungen hervorheben: Die der Legende zufolge mit dem Leichnam des heiligen Vincent die Stadt erreichenden Wappentiere Lissabons werden nämlich in Cardoso Pires' *Bordbuch* aus ihrem hagiographischen und heraldischen Kontext herausgelöst. Dafür werden sie als Repräsentanten der städtischen Volkskultur – speziell der Kneipenszene – vorgestellt, denen trotz ihres karnevalessk-profanen Auftretens in der Sprache der Einheimischen der Titel des Heiligen verliehen wurde.²⁶ Lässt sich für die subversive Tendenz der Profanierung des Heiligen bzw. der Sakralisierung des Profanen auch die Heiligsprechung des notorischen Häretikers und Arztes Sousa Martins alias São José Tomás durch die Lissabonner Bevölkerung anführen, enthält das *Bordbuch* neben den Lissabonner Stadtraben noch weitere Beispiele für parodistische Tiersymbolik und anthropomorphe Beschreibungen, die ohnehin als kennzeichnend für das Gesamtwerk Cardoso Pires' anzusehen sind.²⁷ Hier ist allen voran der Abschnitt zum Palácio Fronteira zu nennen, dessen « uma diabólica aliança do sagrado com o profano » vermittelndes « bestiário perverso

verliert, und das ist der Grund dafür, daß sich sein Lissabon so anrührend in der Entzauberung, so orientierungslos darbietet. [...] Doch bei O'Neill ist es die Beinaheperversion des Gesangs, jenes durchtriebene Trillern, das auf der Provokation und dem abschätzenden Abwarten beruht, aus denen der Lissabonner seine ganz eigene Redeweise webt'.

²⁶ « De ave ao deus-dará, sem sagrado nem nobreza [...] chegou e ficou tão nosso que ganhou nome de santo. Mais até: se o olharmos num baixo-relevo da Rua das Farinhas com a legenda SAM VECÊTE, perceberemos que o corvo, além de Ilhe ter tomado o nome, passou a ser a imagem do próprio santo » (Pires 1997a: 31). 'Er kam auf gut Glück als Vogel, war weder heilig noch adlig (...) und wurde so sehr zu einem von uns, daß er den Namen eines Heiligen bekam. Mehr noch: Wenn wir uns das Basrelief in der Rua das Farinhas mit der Inschrift SAM VECÊTE ansehen, werden wir feststellen, daß er nicht nur den Namen des Heiligen angenommen hat, sondern zum Bildnis ebendieses Heiligen geworden ist'.

²⁷ Man denke beispielsweise an die Bedeutung, die der animalischen Bildwelt und Anthropomorphismen in Werken wie *O Delfim* (1968), *Dinossauro Excelentíssimo* (1972), *O Burro-em-pé* (1979), *Balada da Praia dos Cães* (1982) oder *A República dos Corvos* (1988) zukommt. Zur Tiersymbolik im *Œuvre* Cardoso Pires' cf. Briesemeister (1997: 390-392).

» (ibid.: 48) in Form grotesker und anthropomorphisierender Azulejo-Darstellungen vorliegt. Diese ermöglichen es, den Palast als « heterotopia essencial na configuração da Lisboa carnalizada » (ibid.: 57-58) einzuordnen.²⁸

Gehören Subversion und Parodie zu den Verfahren von *Lisboa – Livro de Bordo*, lässt sich die Frage aufwerfen, gegen welche Diskurse diese speziell gerichtet sind. Bereits zu Beginn des Werkes wird Kritik geübt am oberflächlichen Blick der Touristen auf die Stadt: « tu, cidade desfocada pela luz mundana dos videoturistas que te vieram espreitar do miradouro, eu um pouco à margem porque, para mim, panorâmicas e vistas gerais são quase sempre frases feitas ou cenários de catálogo » (Pires 1997a: 10).²⁹ Die Persiflage der touristischen *Sebenswürdigkeiten-Pilger* und ihrer Panorama-Fotografien wurde in der Forschungsliteratur zum *Livro de Bordo* schon mehrfach als Argument für eine Lesart des Werks angeführt, die in diesem den Appell des Autors wiedererkennt, Lissabon vor der Entwicklung zu einem homogenisierten *Nicht-Ort* durch die Bewahrung lokaler Spezifika mit identitätsbildender Funktion zu bewahren.³⁰ Die in der Folge vorgenommene Deutung des *Livro de Bordo* orientiert sich an den bisher seitens der Literaturwissenschaft hervorgebrachten Interpretationsansätzen, versucht deren Ergebnisse jedoch durch neue Impulse zu ergänzen, indem das nautisch-maritime *imaginaire* des *Bordbuchs* in den Vordergrund gerückt wird. Die Segelbewegungen durch Lissabon werden hierbei im Sinne Certeaus als *urbane Praktiken* verstanden,

²⁸ 'Eine diabolische Allianz des Sakralen mit dem Profanen' / 'zentrale Heterotopie in der Konfiguration eines karnevalisierten Lissabons'.

²⁹ Passage, die in der offiziellen deutschen Übersetzung ausgelassen, und vom Verfasser übertragen wurde: 'du, im profanen Blitzlicht der dich vom Aussichtspunkt bespähenden Video-Touristen unscharf gewordene Stadt, und ich, der sich eher am Rande aufhält, denn für mich stellen Panorama-Blicke und allgemeine Aussichten stets vorgefertigte Sätze und Katalog-Szenen dar'.

³⁰ Für eine solche Deutung, cf. insbesondere Massagli (2011) und Grossegessse (2009). Der Begriff des *Nicht-Ortes* bzw. *non-lieu* geht auf den französischen Ethnologen Marc Augé zurück, der diesen folgendermaßen geprägt hat: « [P]ar «non-lieu» nous désignons deux réalités complémentaires mais distinctes : fins (transport, transit, commerce, loisir), et le rapport que des individus entretiennent avec ces espaces » (Augé 1992: 119). Im Gegensatz dazu arbeitet Augé den identitätsstiftenden *lieu identitaire, relationnel et historique* heraus: « [L]e lieu anthropologique est simultanément principe de sens pour ceux qui l'habitent et principe d'intelligibilité pour celui qui l'observe. [...] Ces lieux ont au moins trois caractères communs. Ils se veulent (on le veut) identitaires, relationnels et historiques » (ibid.: 68-69).

durch die das Subjekt eine Form der kreativen Aneignung der Stadt vollzieht und die offiziellen bzw. touristischen Wege der portugiesischen Hauptstadt von ihren *Seewegen* unterlaufen werden.

3 Cardoso Pires' urbaner Periplus

Cardoso Pires' Rückgriff auf die Nautik als eine « semiotische Wissenschaft » (cf. Stierle 1998: 46) zur Stadtdarstellung kündigt sich bereits durch den Titel seines Werks an, denn die Konzeption des Stadttextes als ein *Bordbuch* erlaubt es, die Bewegungen des Erzählers mit einer Seefahrt zu assoziieren und die somit eine « Meeresreise » dokumentierenden Beschreibungen des städtischen Parcours' als urbane Periploi³¹ anzusehen. Die nicht zu unterschätzende Bedeutsamkeit nautischer und maritimer Imagologie in der Literaturgeschichte Portugals, wie sie z.B. von Helmut Siepman (1997) aufgearbeitet wurde, schlägt sich im *Livro de Bordo* in aller Deutlichkeit auf semiotischer Ebene nieder. So geht die Darstellung der Stadtwanderung als Navigation im Lissabonner *Bordbuch* über die Analogsetzung des Flanierens und des Treibens auf dem Wasser hinaus, denn der Kurs des Erzählers ist wesentlich von der Wahrnehmung nautischer Zeichen geprägt, die ihm beispielsweise in Form von Schiffsdarstellungen auf den Straßen oder auf Azulejos an den Wänden begegnen.³² Die in diesem Zusammenhang hervorgehobenen « calceteiros » (Pires 1997a: 93), d.h. die Lissabonner Steinsetzer, auf die die in den Straßenbelag integrierten Darstellungen maritimer Elemente zurückgehen, und

³¹ « Periploi sind Segelhandbücher, die schon dem Namen nach zu einer Rundfahrt, einer geglückten Reise durch den Gefahrenraum des offenen oder unbekanntenen Meeres verhelfen sollten. Hierzu verweisen sie – aus Meeresperspektive – auf Ansteuerungsmarken, auf besondere maritime und meteorologische Erscheinungen und schließlich auf schiffbare Küsten und Ankerplätze » (Wolf 2013: 34).

³² « Naus errantes, legendárias, ou galeões de rota pensada atravessam-se nos caminhos de calçada à portuguesa, e há desenhos de quadrantes e de ondulações a marcar o andamento » (Pires 1997a: 108). 'Auf dem Weg über die portugiesischen Bürgersteige überquert man legendäre umherirrende Karavellen oder Galeonen auf wohlgedachtem Kurs, und gemalte Quadranten und Wellen lenken die Schritte'.

die mit diesen den Körper der allegorisierten Stadt *tätowieren*,³³ werden nicht ohne Grund mit urbanen « *calígrafos* » (ibid.: 93) verglichen: Indem sie ebenfalls Wellen auf dem Asphalt darstellen, verweisen sie zugleich mit ihrer Tätigkeit auf die im *Livro de Bordo* verfolgte Semiotisierung der Straßen Lissabons zu einer Meeresoberfläche.

Die von der Erzählinstanz an Lissabon konstatierte Tendenz der Stadt, Wiederholungen ihrer selbst hervorzubringen, verdient vor dem Hintergrund einer Herausarbeitung der dem *Livro de Bordo* zugrundeliegenden poetologischen Konzeption eine nähere Betrachtung. Am Beispiel zweier Schmetterlingsdarstellungen, die unterschiedlichen Epochen der Stadtentwicklung entstammen, erklärt der Sprecher des *Bordbuchs* seiner Adressatin Daisy, dass das Wiederaufgreifen eines älteren Motivs nicht auf den Akt des Wiederholens und Reproduzierens reduziert werden darf:

Mas não são duas imagens repetidas, nem pensar, é apenas uma borboleta que venceu a distância entre a Lisboa Velha e a Lisboa Nova e que nesses noventa anos de trajecto se apresentou em diferente sem deixar de ser a mesma. De maneira, Daisy, que uma cidade capaz desta e de tantas variantes sobre cada tema, longe de se repetir, recria e ganha uma unidade plural (ibid.: 98).³⁴

Hieraus lässt sich die Aussprache für das Prinzip der Variation ablesen, die jedoch nicht nur als kennzeichnend für eine *Poetik der Stadt*,³⁵ sondern zugleich als ein wesentliches Kompositionsprinzip des Lissabonner Periplus erachtet werden kann, denn verschiedene Episoden des *Livro de Bordo* stellen letztendlich Über- bzw. Weiterverarbeitungen und Adaptationen bereits früher publizierter Texte Cardoso Pires' dar: Während die Figur des Sebastião Opus Night nach ihrem erstmaligen Auftritt als Handlungsträger im Roman *Alexandra Alpha* noch einmal zum Gegenstand eines Aufsatzes in *A Cavalo no Diabo* (cf. Pires

³³ « revestem o corpo da cidade com tatuagens impressas a basalto » (ibid.: 94). 'Den Körper der Stadt mit basaltenen Tätowierungen überziehen'.

³⁴ 'Doch es sind dies nicht zwei wiederholte Bilder, ganz und gar nicht, es ist nur ein Schmetterling, der die Entfernung zwischen dem alten und dem neuen Lissabon überwunden hat und nach diesen neunzig Jahren, die er dafür brauchte, anders aussieht, aber dennoch derselbe geblieben ist. Und so, liebe Daisy, wiederholt sich eine Stadt, die fähig ist, so viele Variationen zu jedem Thema zu finden, sich nicht, sondern schafft und gewinnt dadurch eine vielfältige Einheit'.

³⁵ So hat auch Pierre Sansot in seiner *Poétique de la ville* betont: « *il est de l'essence de la ville de se déplier et de se redoubler elle-même* [kursiv im Original] » (Sansot 1973: 18).

1994: 157-163) wurde, fand Álvaro de Campos in dem Essay « O viajante anunciado » (cf. *ibid.*: 15-24) der gleichen Textsammlung ebenfalls den Namen seiner Geliebten Daisy auf dem Lissabonner Straßenboden. Genauso lassen sich auch verschiedene in das *Bordbuch* eingegangene Ausführungen, u.a. zu den Vierteln Arroios und Chiado oder zur Vila Berta, als Variationen von Beschreibungen des bereits 1991 veröffentlichten Textes « Lisboa, vistas da cidade » deuten.³⁶ Was sich als intratextuelle Variation von Elementen des eigenen literarischen Werks und damit auch als eine Form der Auto-referentialität eines Autors werten ließe, stellt jedoch genauso ein nautisches Prinzip dar – die Rekursion. In der Seefahrt versteht man unter einer Rekursion « eine Kreisbewegung, die nicht durch die Rückkehr auf Dasselbe, sondern vielmehr Variation durch Selbstbezüglichkeit ermöglicht » (Wolf 2013: 35). Die literarische Nautik des *Livro de Bordo* ist demnach nicht bloß in seinem Zeicheninventar, sondern zugleich in seiner poetologischen Komposition erkennbar.

Das zentrale Bild innerhalb des mit der Imagologie von Schiffahrtstechnik und Seefahrt angereicherten Stadtdiskurses findet sich bereits direkt zu Beginn des *Bordbuchs*, wenn Lissabon mit einem Schiff gleichgesetzt wird:

Logo a abrir, apareces-me pousada sobre o Tejo como uma cidade a navegar. Não me admiro: sempre que me sinto em alturas de abranger o mundo, no pico dum miradouro ou sentado numa nuvem, vejo-te em cidade-nave, barca com ruas e jardins por dentro e até a brisa que corre me sabe a sal. Há ondas de mar aberto desenhadas nas tuas calçadas; há âncoras, há sereias (Pires 1997a: 7).³⁷

Anders als das *Staatsschiff*, das einen festen Platz innerhalb der politischen Allegorik der Frühen Neuzeit hat (cf. Wolf 2013: 187-190), kann die Verknüpfung von Stadt und Schiff nicht auf eine eigene topische Tradition zurückblicken. Allerdings führt einer der bekanntesten Texte über urbane

³⁶ Auf diesen Text Cardoso Pires' geht Gomes (1999) in einem Beitrag über Städtedarstellungen von Lissabon und Rio de Janeiro näher ein.

³⁷ 'Ich sehe dich über dem Tejo ruhend wie eine seetüchtige Stadt. Das wundert mich nicht: Immer wenn ich das Gefühl habe, die Welt zu umfassen, hoch oben auf einem Aussichtspunkt oder auf einer Wolke sitzend, sehe ich dich als Stadtschiff, als ein Boot mit Straßen und Gärten, und selbst die Brise, die darin weht, schmeckt salzig. Wellen des offenen Meeres sind auf deine Bürgersteige gemalt; Anker gibt es dort und Seejungfrauen'.

Semiotik, der eingangs zitierte Beitrag Barthes', den Zeichenraum der Stadt mit dem Bild eines berühmten Schiffs zusammen, nämlich dem Gefährt der Argonauten aus dem altgriechischen Epos des Apollonios von Rhodos: Der Vergleich zwischen Stadt und Argo dient Barthes zur Veranschaulichung der semiologischen Struktur des urbanen Raums, die angesichts der ständigen Weiterentwicklung der städtischen Zeichen nicht fixierbar ist.³⁸ Der Rückgriff auf nautische bzw. maritime Metaphorik findet sowohl in der Literatur als auch im wissenschaftlichen Diskurs sehr häufig zur Beschreibung einer Distanzierung von statischen Strukturen bzw. Konzepten Verwendung. Der Rekurs auf die « Denkfigur des Flüssigen » (cf. Assmann 1991) impliziert hierbei eine Wahrnehmung von Dynamiken, die sich zur Vermittlung kultureller oder gesellschaftlicher Phänomene eignen. Die das *Livro de Bordo* kennzeichnende topologische Praxis der Seefahrt durch den Lissabonner Navigationsparcours sowie die dem urbanen Raum über das Bild der « cidade a navegar » eingeschriebene Dynamik können als Ausgangspunkt für eine Deutung des Werks herangezogen werden,³⁹ welche die in ihm erzeugte Räumlichkeit mit dem Konzept der Heterotopie in Verbindung bringt.

4 Lissabon als heterotopisches Schiff

Innerhalb der seit einigen Jahren vorangetriebenen kultur-, sozial- und literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit « dynamisierten Räumen »⁴⁰ ragt insbesondere der bekanntlich auf Michel Foucaults Beitrag « Des espaces

³⁸ « Toute ville est un peu construite, faite par nous à l'image du navire *Argo* dont chaque pièce n'était plus une pièce d'origine, mais qui restait toujours le navire *Argo*, c'est-à-dire un ensemble de significations facilement lisibles et identifiables. Dans cet effort d'approche sémantique de la ville, nous devons essayer de comprendre le jeu de signes, de comprendre que n'importe quelle ville est une structure mais qu'il ne faut jamais chercher et qu'il ne faut jamais vouloir remplir cette structure » (Barthes 1985: 271).

³⁹ Als Grundlage für eine Auseinandersetzung mit Topologie als literaturwissenschaftliche Methode lassen sich verschiedene Beiträge von Vittoria Borsò als aufschlussreiche Referenzen anführen (cf. beispielsweise Borsò 2004 und 2007).

⁴⁰ Für einen Überblick zum Verhältnis von Raum und Bewegung in literarischen Texten, cf. Ette (2001) sowie Hallet/Neumann (2009).

autres » zurückgehende Begriff der *Heterotopie* hervor.⁴¹ Bezeichnenderweise wählt Foucault bei seiner Darstellung jenes Diskurstyps ebenfalls einen nautischen Vergleich, ja erklärt sogar das Schiff zur Heterotopie *par excellence*:

[S]i l'on songe, après tout, que le bateau, c'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer [...], vous comprenez pourquoi le bateau a été pour notre civilisation, depuis le XVII^e siècle jusqu'à nos jours, à la fois non seulement, bien sûr, le plus grand instrument de développement économique [...], mais la plus grande réserve d'imagination. Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence (Foucault 1994: 762).

Ausgehend von Foucaults Vergleich *anderer Räume* mit Schiffen, aber auch von Grossegesses Hinweis, dass « o *Livro de Bordo* procura as heterotopias » (Grossegesse 2011: 61),⁴² kann Cardoso Pires' Darstellung einer « cidade-nave » durchaus als eine *mise-en-scène* heterotopischen Schreibens interpretiert werden. So hält der im *Livro de Bordo* beschriebene Navigationskurs durch Lissabon sehr häufig an « lugares de recurso » (Pires 1997a: 77), d.h. 'Anlegestellen' inne, die sich als heterotopische Orte erweisen. Einen solchen Eindruck gewinnt man z.B. bei den Ausführungen zu den in städtischen Parks sowie auf dem Alto de Santa Catarina sich zurückziehenden Lissabonner Senioren, die sich in den von ihnen für das Kartenspielen beanspruchten Räumen von der Außenwelt abgrenzen – « entregues a uma confabulação marginal no cume do mundo que Ilhes fugiu » (ibid.: 47).⁴³ Der Hügel von Santa Catarina wird in diesem Zusammenhang als ein Ort beschrieben, der mit der ihn umgebenden Stadt-Welt nichts zu tun zu haben und der Zeit entrückt zu sein scheint. Auch an diesem Ort bleiben die Referenzen auf die Seefahrt nicht aus, denn die Einsamkeit auf dem Aussichtspunkt wird mit den Bewegungen

⁴¹ Die hier zugrunde gelegte Verwendung des Terminus *Heterotopie* orientiert sich einerseits an Foucault (1994) und andererseits an dem aufschlussreichen Überblick über die Entwicklung des Begriffs bei Hamid Tafazoli und Richard T. Gray, die seine terminologische Nützlichkeit darin erkennen, « literarische Texte diskursiv als privilegierte Orte aufzufassen, welche die Erfahrung des Scheiterns von etablierten Ordnungen ermöglichen und deshalb auch Ordnungen unseres Denkens in Frage stellen können » (Tafazoli/Gray 2012: 25).

⁴² 'Das *Livro de Bordo* sucht nach Heterotopien'.

⁴³ 'In eine marginale Geheimbündelei versunken, dort auf dem Gipfelpunkt der Welt, die ihnen entglitten ist'.

der am Horizont sichtbaren und ihrer Funktion als « réserve d’imagination » (Foucault 1994: 762) gerecht werdenden Schiffe korreliert: « Aqui pode-se olhar em solidão para lá do horizonte: quando os lisboetas dizem ‘ver navios no Alto de Santa Catarina’ referem-se a isso mesmo. Estão a assinalar este lugar como o mira-douro duma viagem que se sonha e se vai a nossos olhos » (Pires 1997a: 47).⁴⁴ Zu den heterotopisch beschriebenen Räumen des Lissabonner Periplus zählen auch die von der Stadt durch ein Gebäude mit Fliesengemälden und einen Durchgangstunnel abgetrennte Vila Berta – ein Ort, an dem «silêncio», «paz» und «intimidade» (ibid.: 89) vorherrschen – sowie die den Gegenstand des Abschnitts « As letras subterrâneas » (cf. ibid.: 99-108) bildenden Haltestellen der U-Bahn.⁴⁵ Diese von den städtischen Transportmitteln passierten *anderen Räume* weisen in den Ausführungen des *Livro de Bordo* darüber hinaus eine Eigenschaft auf, die ihre Wahrnehmung als heterotopische Räume noch verstärkt: ihre Spiegelfunktion. Berücksichtigt man nämlich das Beispiel des Spiegels, den Foucault zur Veranschaulichung seiner Definition in « Des espaces autres » aufgreift, so lässt sich das Prinzip der Spiegelung auch ohne Weiteres auf das Verhältnis der Lissabonner Metropolitan zu der über ihr liegenden Stadt übertragen, wenn man die Malereien in verschiedenen Haltestellen der U-Bahn als Reflektionen ihrer oberirdischen Entsprechungen erkennt. Diese spezielle Beziehung, « uma estranha relação » (ibid.: 95), die auch für die bereits nachgewiesene Rekursionspoetik des Werks steht, wird von Cardoso Pires aber nicht bloß auf die *unterirdische Literatur* beschränkt, sondern vielmehr nimmt er Lissabon insgesamt als eine « cidade que se reflecte » (id.), d.h. als eine ‘sich widerspiegelnde Stadt’ wahr. So zeigt er auf, wie unterschiedliche Naturmotive, aber auch Themen der Stadt- und Literaturgeschichte auf unterschiedlichen Zeichenträgern – Straßen, Mauern, Azulejos, etc. – wiederaufgegriffen werden und eine intermediale

⁴⁴ ‘Hier kann man einsam über den Horizont hinausschauen, und wenn die Lissabonner sagen, sie gehen auf den Alto de Santa Catarina, um Schiffe vorbeifahren zu sehen, was so viel bedeutet wie in den Mond gucken, dann meinen sie genau das. Sie bezeichnen damit diesen Platz als den Aussichtspunkt einer geträumten Reise, die sich unseren Augen entzieht’.

⁴⁵ ‘Ruhe’ / ‘Frieden’ / ‘Intimität’ / ‘Literatur unter der Erde’.

Korrespondenzbeziehung miteinander eingehen, sodass er zu dem Schluss kommt: « a cidade espelha-se, desdobra-se » (ibid.: 107).⁴⁶

Als heterotopische Orte im *Livro de Bordo* ragen in besonderer Weise die von der Erzählinstanz aufgesuchten Bars und Kneipen hervor. Speziell bei den Ausführungen zum Lissabonner Nachtleben und den Kneipenbesuchen fällt eine noch ausgeprägtere Anhäufung nautischer Begriffe auf, die die nächtlichen Streifzüge durch die Stadt als « navegações pessoalíssimas » (ibid.: 81)⁴⁷ und somit als Praxis einer urbanen Nautik präsentieren. Die ausführlichste Berücksichtigung wird jenen Bars zuteil, die in den Hafenvierteln und somit den Außen- bzw. Gegenräumen der Stadt zu lokalisieren sind. Der Abschnitt « De bar em bar (fotograma I) » widmet sich der British Bar sowie der Bar O Americano, die sich nicht nur am Cais do Sodré befinden, sondern selbst als Hafenkais ohne Wasser beschrieben werden. Im Rahmen dieser *Seereisen* geht der Erzähler auch auf das Verhältnis der Einwohner Lissabons zur Zeit ein, das er am Beispiel der Kneipenbesucher illustriert: « só o bebedor desprevenido acredita em enganar as horas, quando as horas é que nos enganam muitas vezes, contando a passo certo e batido um tempo para lá dos números » (ibid.: 77).⁴⁸ Durch seine « navegação das letras »⁴⁹ konstruiert Cardoso Pires die Heimatstadt verschiedentlich als einen Raum der Diskontinuitätserfahrungen, die sich unmittelbar mit Foucaults viertem Merkmal von Heterotopien, nämlich dem Bezug zur Heterochronie, verbinden lassen.⁵⁰ Die

⁴⁶ 'Hier spiegelt sich die Stadt wider, vervielfacht sich'. Aufschlussreiche Betrachtungen der verschiedenen Reflexionen und Spiegelbeziehungen im *Livro de Bordo* gehen auf Marnoto (1998: 265-267) und Grossegeisse (2009: 7-8) zurück. Im Hinblick auf die Spiegelungen der Stadt hat Grossegeisse zurecht auf entsprechende Bezüge zum Paris der *Denkbilder* Benjamins und der Stadt Zima in Calvins *Le città invisibili* verwiesen. Eine Verbindung des Spiegelmotivs bei Cardoso Pires mit Foucaults Heterotopien hat Izabel Margato (2008) am Beispiel seines Essays « Fumar ao espelho » vorgelegt.

⁴⁷ 'Seereisen ganz persönlicher Art'.

⁴⁸ 'In Wahrheit glaubt nur der ahnungslose Trinker, daß er die Zeit überlisten kann, denn es ist die Zeit, die uns oft täuscht, wenn sie in gleichmäßigem, nicht in Zahlen meßbarem Rhythmus voranschreitet'.

⁴⁹ Der Autor hat diesen Ausdruck selbst verwendet, allerdings zur Kennzeichnung des *Euvres* seines Freundes Antonio Tabucchi und insbesondere in Bezug auf dessen 'Sakrilegien' gegenüber den Ebenen von Raum und Zeit (cf. Pires 1994: 185-188).

⁵⁰ « Les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies;

Außerkräftsetzung der chronologischen Zeit in Lissabon wird anhand des Begriffs erläutert, der im lokalen Dialekt zur Bezeichnung einer Uhr gebraucht wird: « em lisbonense cerrado, se chama ao relógio «caranguejo», que é um animal de marcha falsa, fazendo que anda para trás mas avançando de lado para que a gente não Ilhe apanhe o sentido » (id.).⁵¹ Als Sinnbild für das Voranschreiten der Lissabonner Zeit, die den Eindruck einer Rückwärtsbewegung erwecke, während sie sich in Wirklichkeit jedoch seitwärts nach vorne bewege, führt der Erzähler die Wanduhr in der British Bar an, die tatsächlich rückwärtsläuft und damit den Krebsgang der Zeit darstelle. Hierbei übt er jedoch gleichzeitig Kritik an einem falschen Verständnis des Lissabonner Zeitgefühls, wie er es in dem hierfür die bekannte Wanduhr aufgreifenden Film *Dans la ville blanche* (1983) des Schweizer Regisseurs Alain Tanner repräsentiert sieht:

Alain Tanner serviu-se dele [o relógio] n' *A cidade branca*, a curraleira que ele traduziu por Lisboa depois de a pintar toda de sujo num filme de cais da insónia em mau olhado mourisco. Muito provavelmente viu o relógio do British Bar como uma metáfora do saudosismo lusitano, os franceses culturais são muito capazes disso e os portugas à la page ainda Ilhes ficam agradecidos. Tempo a contar para trás, nostalgias, exotismos (ibid.: 78)⁵²

Die polemische Kritik an Tanners Film wirft diesem eine Konstruktion Lissabons auf der Basis kultureller Symbolisierungen vor, durch die die portugiesische Hauptstadt zum Bedeutungsträger eines in Verklärungen der Vergangenheit schwelgenden Nationalgefühls stilisiert werde. Gerade die Erwähnung der « exotismos » mahnt eine kulturelle Machtverhältnisse implizierende Repräsentation des Lissabonner Stadtraums in *Dans la ville blanche* an. Damit lassen sich aber auch die « hétérotopies du temps » (Foucault 1994:

l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel » (Foucault 1994: 759).

⁵¹ 'Es wird schon seinen Grund haben, daß die Uhr im Lissabonner Argot «Krebs» genannt wird, der ja ein Tier mit trügerischer Gangart ist, das so tut, als liefe es rückwärts, sich jedoch seitlich vorwärtsbewegt, damit wir nicht merken, wohin es will'.

⁵² 'Alain Tanner hat sie (die Uhr) in *Die weiße Stadt* benutzt, diesem Machwerk, in das er Lissabon übersetzt hat, nachdem er die Stadt in einem sterbenslangweiligen Film böswillig schmutzig angemalt hat. Höchstwahrscheinlich hat er die Uhr in der British Bar als eine Metapher für den lusitanischen Saudosismus angesehen, die Kulturfranzosen bringen das glatt fertig, und die kulturell ambitionierten «Portugas» sind ihnen dafür auch noch dankbar. Zeit, die zurückzählt, Nostalgien, Exotismen'.

759) in Cardoso Pires' *Bordbuch* unweigerlich als eine Form des Anschreibens gegen kulturelle Fremdbilder lesen, welche das rückwärtsgewandte Konzept einer *saudade* und *fado* verkörpernden Stadt hervorbringen und auf diese Weise einen homogenisierenden Blickwinkel auf Lissabon fördern, an dem sich die Touristenströme orientieren.⁵³

Die Ordnungen, gegen die sich das Werk damit richtet und die es parodistisch unterläuft, sind jene des « *slide oficial, as setas do turismo, alfamas, miradouros, fados-fadários* » (Pires 1997a: 86),⁵⁴ was insbesondere vor dem Hintergrund des Publikationsrahmens von Cardoso Pires' Text eine aufmerksame Berücksichtigung verdient: Die Veröffentlichung von *Lisboa – Livro de Bordo* sowie zeitgleich die der deutschen, der französischen, der italienischen und der spanischen Übersetzung ist nämlich im Kontext der im Jahr 1998 in Lissabon stattfindenden Weltausstellung zu betrachten, deren Logo man zudem auf der Titelseite findet.⁵⁵ Auch der Rückgriff auf das Vokabular der Nautik für die Stadtdarstellung lässt sich mit der Expo' 98 assoziieren, zumal diese unter dem Motto *Os oceanos: um património para o futuro*⁵⁶ innerhalb ihrer thematischen Schwerpunkte dem Meer und der Seefahrt besonderen Ausdruck verlieh, was sich beispielsweise im Bau des Oceanário de Lisboa oder der Torre Vasco da Gama äußerte. Ebenjener Diskurs des Maritimen verweist auf die 500-jährige Geschichte Portugals als Seefahrernation zurück, deren Errungenschaften im Zeitalter der Entdeckungen somit gedacht wird. Tatsächlich handelte es sich bei der Expo' 98 aber nicht um die erste *Weltausstellung* in Lissabon, die sich dem Erinnern an das Erbe der portugiesischen Seefahrer widmete: Im Jahr 1940 stellte die portugiesische Hauptstadt den Veranstaltungsort der unter dem Diktator António de Oliveira Salazar organisierten *Exposição do Mundo Português* dar, die

⁵³ Zur Wirksamkeit von Heterotopien cf. Tafazoli/Gray: « Heterotopien werden wirksam, wenn Homogenität in Macht, Wirtschaft und Wissen die Fassungskraft der überkommenen Ordnungen so überfordert, dass sich jede komplexe Ordnung zu ihrem eigenen Bestehen notwendig mit Komponenten der Unordnung anreichern muss » (2012: 15).

⁵⁴ 'Das offizielle Diabild, die Pfeile für die Touristen, Alfamas, Aussichtspunkte, Fado-Lokale'.

⁵⁵ Für Grossegeisse (2011: 50) stellt dieser Publikationshintergrund einen 'paradoxalen Kontext' angesichts der 'Merkantilisierung kultureller Zeichen' durch die Expo' 98 dar.

⁵⁶ 'Die Ozeane. Ein Erbe für die Zukunft'.

sich das 800-jährige Jubiläum Portugals als eigenständige Nation zum Anlass nahm. Für die damalige ‘Ausstellung der Portugiesischen Welt’, die der restlichen Welt die nationale Größe Portugals vor Augen führen sollte, wurde auch das Padrão dos Descobrimentos errichtet, jenes Denkmal, das den herausragenden Figuren in der Geschichte der portugiesischen Seefahrt gedenkt, in der Form einer Karavelle konstruiert ist und auch im *Livro de Bordo* den Ausgangspunkt für den Parcours der Erzählerinstanz bildet.⁵⁷ Indem er auf das bekannte Denkmal im Stadtteil Belém anspielt, ruft der Erzähler also nicht nur eine bei Touristen sehr beliebte Sehenswürdigkeit auf, sondern für den sich seiner Entstehungsgeschichte bewussten Leser kann das Padrão dos Descobrimentos ebenfalls als Erinnerung an die Salazar-Diktatur fungieren, auf deren kritische Thematisierung bei der Lissabonner Weltausstellung von 1998 nicht verzichtet werden sollte. Die Einführung des Denkmals in das *Bordbuch* trennt das Padrão insofern von seiner Funktion als Symbol der portugiesischen Kolonialmacht ab, als das selbst schon von weitem ein Segelschiff darstellende Monument innerhalb der nautischen Stadtsemiotik des Werks eingebunden und in das Schiffsdeck der *cidade-nave* integriert wird:

O convés, em praça larga com uma rosa dos ventos bordada no empedrado, tem a comandá-lo duas colunas saídas das águas que fazem guarda de honra à partida para o oceano. Ladeiam a proa ou figuram como tal, é a ideia que dão; um pouco atrás, está um rei-menino montado num cavalo verde a olhar, por entre elas, para o outro lado da Terra e a seus pés vêem-se nomes de navegadores e datas de descobrimentos anotados a basalto no terreiro batido pelo sol (ibid.: 7).⁵⁸

⁵⁷ Die Ausführungen zur ‘Ausstellung der Portugiesischen Welt’ orientieren sich an Ellen W. Sapegas Monographie über die Anfangsphase der Salazar-Diktatur, deren erstes Kapitel den politischen Kontext der *Exposição do Mundo Português* behandelt sowie die Rolle des Padrão dos Descobrimentos als Erinnerungsträger der Kulturpolitik des *Estado Novo* analysiert (cf. Sapega 2008: 9-46).

⁵⁸ ‘Das Deck, ein weiter Platz mit einer in das Pflaster gestickten Windrose, wird von zwei aus dem Wasser ragenden Säulen beherrscht, die dort wie eine Ehrengarde beim Auslaufen zu den Ozeanen salutierend strammstehen. Sie flankieren den Bug oder stehen selbst dafür, zumindest vermitteln sie diesen Eindruck; etwas weiter achtern sitzt ein Kindkönig auf einem grünen Pferd und blickt zwischen ihnen hindurch auf die andere Seite der Erde, und zu seinen Füßen sind auf dem sonnenbeschiene Platz die Namen der Seefahrer und die Daten der Entdeckungen in Basalt vermerkt’.

Aus der steinernen Karavelle als nationalhistorischer Erinnerungsträger der portugiesischen Imperialmacht wird damit ein Element – ein Schiffsteil – in Cardoso Pires' eigener Gestaltung eines Lissabonner Stadtraums, der als auf dem Wasser treibende *cidade a navegar* keinen statischen, sondern einen schwimmenden und somit dynamischen Raum verkörpert, während das die urbanen Navigationen dokumentierende *Bordbuch* als eine « Literatur in Bewegung » (cf. Ette 2001) rezipiert werden kann.

Die Verwendung maritimer bzw. nautischer Bildlichkeit zur heterotopischen Konstruktion der portugiesischen Hauptstadt als ein « Raum der Transformation » (Tafazoli/Gray 2012: 19) lässt sich außerdem beispielhaft an der Beschreibung einer Statue des Königs Dom José I nachvollziehen, für die Cardoso Pires auf ein Zitat aus einer Reisechronik der brasilianischen Dichterin Cecília Meireles zurückgreift: « O verde, o verde, contrapõe alguém logo a seguir, com os olhos no Terreiro do Paço, «até o cavalo de D. José vai ficando verde, comido de mar, já lá dizia Cecília Meireles » (Pires 1997a: 41).⁵⁹ Die poetisch beschriebene Korrosion lässt sich als Widerspiegelung einer Funktionalisierung des *Livro de Bordo* lesen, denn die Aufzehrung der Königsstatue durch das Meer repräsentiert die im Werk u.a. über intertextuelle bzw. intermediale Bezüge und karnevaleske Parodie erzeugte Subversion offiziell-institutioneller Diskurse – wie z.B. jener der Nationalgeschichte, der Hagiographie, der kolonialen Geschichtsschreibung oder der Touristen- und Reiseführer –, denen das Konzept einer heterotopischen *Schiff-Stadt* sowie das Segeln als Praxis urbaner Raumerfahrung entgegengehalten werden. Cardoso Pires setzt sich mit seinen Lissabonnern « navegações pessoalíssimas » (ibid.: 81) auch von seinem Freund Lobo Antunes ab, der in seinem zur parodistischen Untergrabung nationaler Mythen ebenso auf die Seefahrt-Thematik sowie auf die Konzepte der Heterotopie und Heterochronie zurückgreifenden Roman *As Naus* (1988) ein Bild der Stadt hervorbringt, das *Lisboa* in das mit *Müllstadt* übersetzbare *Lixboa* umwandelt (cf. Knauth 1990: 61-63). Demgegenüber geht es in *Lisboa – Livro de Bordo* gerade eben nicht um die Inszenierung eines nationalen Schiffbruchs, sondern es wird ein Lissabon

⁵⁹ ‘Das Grün, das Grün hält dem gleich jemand entgegen, der den Terreiro do Paço vor Augen hat, (sogar das Pferd von Dom José wird, vom Meer angefressen, allmählich grün, sagte bereits Cecília Meireles’.

vorgestellt, das seine Besucher zu einer topologischen Stadt-Navigation, damit aber auch zur Bildung einer eigenen Perspektive und zur Aneignung der Stadt einlädt – « e daí que a cada visitante sua Lisboa » (Pires 1997a: 114).⁶⁰ Insofern lässt sich dem im Lissabonner *Bordbuch* entwickelten Raumentwurf « eine kulturpoietische Kraft » (Hallet/Neumann 2009: 16) beimessen, die gerade durch den nautischen « code de la ville » (Barthes 1985: 270) und die urbane Segelpraxis besonders zur Geltung kommt. In Anlehnung an die *Ode Marítima* des im *Livro de Bordo* häufig erwähnten Álvaro de Campos, der in diesem Gedicht ebenfalls ein heterotopisches Lissabon entwirft (cf. Beleza 2015) und – mit Blick auf die bereits im Motto dieses Beitrags zitierten Verse – eine literarische Nautik einfordert, lässt sich das letzte zu Lebzeiten veröffentlichte Buch Cardoso Pires' zugleich als seine persönliche *maritime Ode* an die geliebte Heimatstadt ansehen.

⁶⁰ 'Und daher hat jeder Besucher sein Lissabon'.

Bibliographie

- Assmann, Aleida. 1991. « Fest und Flüssig: Anmerkungen zu einer Denkfigur ». In: dies. (ed.): *Kultur als Lebenswelt und Monument*. Frankfurt am Main: Fischer, 181-199.
- Augé, Marc. 1992. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bachtin, Michail M. 1979. « Das Wort im Roman ». In: *Die Ästhetik des Wortes*. Herausgegeben und übersetzt von Rainer Grübel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 154-300.
- Barthes, Roland. 1985. « Sémiologie et urbanisme ». In: *L'aventure sémiologique*. Paris: Éditions du Seuil, 261-271.
- Beleza, Fernando. 2015. « Orpheu cosmopolita: Políticas culturais e heterotopia sensacionista em 'Ode Marítima', de Álvaro de Campos ». In: *Estranhar Pessoa*. N° 2, 30-56.
- Blumenberg, Hans. 2000. *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Borsò, Vittoria. 2004. « Grenzen, Schwellen und andere Orte. ... La géographie doit bien être au cœur de ce dont je m'occupe ». In: dies., Reinhold Göring (edd.): *Kulturelle Topografien*. Stuttgart: Metzler, 13-42.
- . 2007. « Topologie als literaturwissenschaftliche Methode: die Schrift des Raums und der Raum der Schrift ». In: Stephan Günzel (ed.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld: transcript, 279-296.
- Brandão, Luís Alberto. 2011. « Modos de leitura do espaço urbano ». In: Volker Jaeckel (ed.): *Olhares litero-artísticos sobre a cidade moderna / Literarisch-künstlerische Blicke auf die moderne Stadt. Comunicações apresentadas na secção 6 'Cidade e Modernidade na Literatura' do VIII. Congresso dos Lusitanistas Alemães ocorrido entre 2 e 6 de setembro de 2009 em Munique, promovido pela Associação Alemã de Lusitanistas*. München: Martin Meidenbauer, 11-22.
- Briesemeister, Dietrich. 1997. « José Cardoso Pires – Schriftsteller der Gemarkung Portugab ». In: Henry Thorau (ed.): *Portugiesische Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 377-406.
- Campos, Álvaro de. 2002. « Ode Marítima ». In: *Poesia*. Edição de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Assírio & Alvim, 107-142.
- Certeau, Michel de. 1990. *L'invention du quotidien I. Arts de faire*. Paris: Gallimard.
- Erl, Astrid. 2005. « Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses », in: Dies., Hanne Birk, Ansgar Nünning (edd.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin: de Gruyter, 249-276.
- Ette, Ottmar. 2001. *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- . 2013. *Roland Barthes. Landschaften der Theorie*. Konstanz: Konstanz University Press.

- Foucault, Michel. 1994. « Des espaces autres ». In: *Dits et écrits*. Tome IV (1980-1988), édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange. Paris: Gallimard, 752-762.
- Gomes, Renato Cordeiro. 1999. « Fotogramas, vozes e grafias: Lisboa e Rio de Janeiro ». In: *Semear*. No° 3, 91-100.
- Grossegese, Orlando. 2009. « Cidades que em nós se fazem: Lisboa - Livro de Bordo (1997) José Cardoso Pires como 'entre-lugar' ». In: *FronteiraZ. Revista Digital do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária*. No° 4, 1-13.
- . 2011. « Bichos, velhos e estatuas – a Lisboa carnavalizada: de Alexandre O'Neill a José Cardoso Pires ». In: Volker Jaeckel (ed.): *Olhares lítero-artísticos sobre a cidade moderna / Literarisch künstlerische Blicke auf die moderne Stadt. Comunicações apresentadas na secção 6 'Cidade e Modernidade na Literatura' do VIII. Congresso dos Lusitanistas Alemães ocorrido entre 2 e 6 de setembro de 2009 em Munique, promovido pela Associação Alemã de Lusitanistas*. München: Martin Meidenbauer, 47-64.
- Hallet, Wolfgang; Neumann, Birgit. 2009. « Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung ». In: dies. (edd.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: transcript, 11-32.
- Hasse, Jürgen. 2015. *Der Leib der Stadt. Phänomenographische Annäherungen*. Freiburg / München: Alber.
- Knauth, Karl Alfons. 1990. « Das Schiff in der Tinte. Zur nautischen Symbolik des Schreibens ». In: *Dichtungsring*. No° 19, 47-76.
- Mahler, Andreas. 1999: « Stadttex-te – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution ». In: ders. (ed.): *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*. Heidelberg: Winter, 11-36.
- Margato, Izabel. 1999. « A primeira vista é para os cegos ». In: *Semear*. No° 3, 37-52.
- . 2008. « 'Fumar ao espelho'. Relações, posicionamentos, citações ». In: dies., Renato Cordeiro Gomes (edd.): *Espécies de espaços. Territorialidades, literatura, mídia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 113-120.
- Marnoto, Rita. 1998. « Lisboa. Livro de Bordo. Cúmplices de vozes, olhares e memorações ». In: *Veredas. Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*. No° 1, 261-270.
- Massagli, Sérgio Roberto. 2011. « Lisboa – Livro de Bordo: entre espaços do desejo e as memórias do espaço ». In: *Revista Desassossego*. No° 3, 71-80.
- Melo e Castro, Paul. 2009. « Reading, writing, and remembering the city: José Cardoso Pires's *Lisboa, livro de bordo* ». In: *Journal of Romance Studies*. Vol. 9, No° 2, 101-115.
- Pessoa, Fernando; Campos, Álvaro de. 1991. « Ode marítima / Meeres-Ode ». In: *Poesias – Dichtungen*. Aus dem Portugiesischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Georg Rudolf Lind. Frankfurt am Main: Fischer, 28-83.
- Pires, José Cardoso. 1994. *A Cavallo no Diabo. Crônicas do «Público» e casos privados*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

- 1997a. *Lisboa – Livro de Bordo. Vozes, olhares, memorações*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- 1997b. *Lissabonner Logbuch. Stimmen, Blicke, Erinnerungen*. Übersetzt von Maralde Meyer-Minnemann. München: Hanser.
- Sansot, Pierre. 1973. *Poétique de la ville*. Paris: Klincksieck.
- Sapega, Ellen W. 2008. *Consensus and Debate in Salazar's Portugal. Visual and Literary Negotiations of the National Text, 1933-1948*. University Park, Pa: Pennsylvania State University Press.
- Shields, Rob. 1996. « A Guide to Urban Representation and What to Do About It: Alternative Traditions of Urban Theory ». In: Anthony D. King (ed.): *Re-presenting the City. Ethnicity, Capital and Culture in the twenty-first Century Metropolis*. Basingstoke: Macmillan, 227-252.
- Siepmann, Helmut. 1997. « Das Selbstverständnis der Portugiesen in ihrer Literatur », in: Henry Thorau (ed.): *Portugiesische Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 37-57.
- Smolka, Andrea-Eva. 2001. « Lisboa não é branca — Der Dialog mit dem Mythos Lissabon bei José Saramago, José Cardoso Pires und Mário de Carvalho ». In: Wolf-Dieter Lange, Andrea-Eva Smolka (edd.): *25 Jahre nachrevolutionäre Literatur in Portugal. Nationale Mythen und kulturelle Identitätssuche*. Baden-Baden: Nomos, 193-208.
- Stierle, Karlheinz. 1998. *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Tafazoli, Hamid; Gray, Richard T. 2012. « Einleitung: Heterotopien in Kultur und Gesellschaft ». In: dies. (edd.): *Außenraum - Mitraum - Innenraum. Heterotopien in Kultur und Gesellschaft*. Bielefeld: Aisthesis, 7-34.
- Westphal, Bertrand. 2007. *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris: Éditions de Minuit.
- Wolf, Burkhardt. 2013. *Fortuna di mare. Literatur und Seefahrt*. Zürich: diaphanes.