

EINE GESCHICHTE DES ELENDS UND EIN LIED DER REVOLUTION

Grandola Vila Morena und Maria Altinha

I. DIE AUTOREN

A. Manuel da Fonseca

Manuel da Fonseca wurde 1911 in Santiago do Cacém, einer Kleinstadt im Alentejo, unweit von Grândola, geboren. Er besuchte in Lissabon das Gymnasium und war später in verschiedenen Berufen tätig, unter anderem als Handelsreisender und Zeitschriftenredakteur. Seit Anfang der 40er Jahre veröffentlichte er zunächst Gedichte, dann Erzählungen und Romane (*Seara do Vento/Saat des Windes*, 1958). Der Band *Aldeia Nova/Neues Dorf*, dem unser Text entnommen ist, erschien zuerst 1942. Fonsecas literarisches Schaffen dreht sich hauptsächlich um Leben und Arbeit der Menschen in der südportugiesischen Region Alentejo. Er kann als typischer Vertreter des portugiesischen *Neorealismus* gelten. Die Neorealisten bemühten sich - zumeist unter dem Einfluß marxistischen Gedankenguts - um Solidarität mit dem "Proletariat" in den einzelnen Regionen Portugals. In Anbetracht der kaum fortgeschrittenen Industrialisierung galt ihr Interesse vor allem den Lebens- und Arbeitsbedingungen der Landbevölkerung. Sie bemühten sich um kritische Darstellung, wollten Klassenbewußtsein wecken und hofften, damit zu einem sozialen und politischen Wandel beizutragen.

B. José Afonso

José Afonso (1929-1980) stammt aus der Gegend von Coimbra, der ältesten und bis in dieses Jahrhundert einzigen Universitätsstadt im Herzen Portugals. Seit seinem 17. Lebensjahr trat er dort als Fadosänger auf und studierte Geschichte und Philosophie. Später war er als Lehrer tätig. Nachdem er einige Zeit in der damaligen "Überseeprovinz" Moçambique gearbeitet hat - das Grauen eines sinnlosen Kolonialkrieges vor Augen -, läßt er sich in Südportugal nieder. Der Wunsch, mit seinen Liedern den Menschen in seinem Land mit ihren aktuellen Problemen gerecht zu werden und zum Nachdenken anzuregen, führt ihn zu anderen Liedformen, wie der Ballade. Er studiert die Ausdrucksformen des portugiesischen Volkslieds und versucht auf dessen musikalischen Formen und dem in ihnen bewahrten kollektiven Erfahrungen aufzubauen. Die Qualität und Beliebtheit seiner Lieder machten ihn zum künstlerischen Kopf und zur Symbolfigur des *Canto Livre* (des "Freien Gesangs") in Portugal.

II. DIDAKTISCHE BEGRÜNDUNG

Portugal ist vielleicht das unbekannteste unter den Ländern der Europäischen Gemeinschaft. In der Vorstellung der meisten Schüler dürfte vermutlich nicht einmal eine Klischeevorstellung von diesem Land und seinen Bewohnern existieren. Portugal erscheint bestenfalls als ein wahrscheinlich noch etwas rückständigeres Anhängsel von Spanien, das Europa jahrhundertlang den Rücken zugekehrt hat, und in dem man auch preiswert Ferien machen kann. Aber selbst wenn einem Portugal als "Armenhaus Europas" bekannt ist, fehlt die konkrete Vorstellung davon, was Armut und "Unterentwicklung" in Europa bedeutet hat und noch immer bedeuten kann. In einer Periode der europaweiten bürokratisch verwalteten Entwicklungs- und Planungsstrategien, in einer

Euphorie des Wandels und des Wachstums erinnert sich auch kaum noch jemand daran, daß es ein Land wie Portugal vor weniger als zwei Jahrzehnten weitgehend aus eigener Kraft und auf unblutige Weise geschafft hat, das Joch einer fünfzigjährigen Diktatur abzuschütteln und erst damit den Weg nach Europa fand.

Die Unterrichtssequenz versucht, anhand der beiden präsentierten Texte einen bekannteren und einen weniger bekannten Aspekt der "Andersartigkeit" des modernen Portugal aufzugreifen und den Leser zugleich mit Grundproblemen der portugiesischen Gesellschaft und Geschichte vertraut zu machen. In *Maria Altinha* geht es um die Armut als "Schicksal" dieses Landes und seiner Menschen, besonders der Frauen auf dem Land; im Lied *Grândola* manifestiert sich ein historischer Versuch, dieses Schicksal in gemeinsamer Anstrengung zu überwinden. Darüber hinaus vermitteln die Texte, die sich beide mit dem Leben und Fühlen der Menschen im Alentejo befassen, einen Eindruck von der Komplexität und einigen durchaus bewahrenswerten Zügen der traditionellen Kultur in einer der portugiesischen Großlandschaften. Gemeinsames Arbeiten und gemeinsames Singen, von denen im ersten Text einfach nur die Rede ist, werden in *Grândola Vila Morena* tatsächlich zum Träger von Solidarität und Hoffnung.

III. LANDESKUNDLICHE HINTERGRÜNDE

Daß Portugal nicht nur geographisch, sondern auch in wirtschaftlicher, politischer und sozialer Hinsicht ein Land am Rande Europas war und zum Teil noch ist, liegt zum großen Teil daran, daß es durch die fast 50 Jahre währende Salazar-Diktatur bis 1974 von der Entwicklung in Zentraleuropa weitgehend abgeschnitten blieb. Seine einstige Größe als weltumspannende Kolonialmacht wurde dem kleinen Land insofern zum Verhängnis, als es seine zum wirtschaftlichen Aufbau dringend benötigten finanziellen und menschlichen Ressourcen bei einem aussichtslosen Kolonialkrieg in den sogenannten "Überseeprovinzen" in Afrika und Asien vergeudete. Unter vielen Rückschlägen, von der gefürchteten Geheimpolizei erbarmungslos verfolgt, begann sich seit den 60er Jahren eine Opposition zu formieren, die ihren wesentlichen Rückhalt unter den Studenten und Intellektuellen in Lissabon und Coimbra hatte sowie unter den Landarbeitern im Süden. Der politische Umsturz, durch den Portugal dann 1974 kurz vor den beiden anderen noch verbliebenen westeuropäischen Diktaturen (Griechenland und Spanien) zur Demokratie fand, wurde von fortschrittlichen Kreisen innerhalb der Streitkräfte getragen. Da der Aufstand vom 25. April 1974 weitgehend unblutig verlief und zudem noch durch ein Lied (das hier vorgestellte *Grândola Vila Morena*) eingeleitet wurde, ist er als "Nelkenrevolution" in die Geschichte eingegangen.

Zwar hat die Demokratisierung Portugal die Öffnung nach Europa und bald auch den Beitritt zur EG gebracht; der wirtschaftliche und soziale Wandel geht aber langsam vonstatten. Noch heute hat die portugiesische Industrie einen sehr niedrigen Entwicklungsstand, und fast ein Drittel der Bevölkerung ist in der Landwirtschaft tätig (Spanien 18%). Nur wenige haben von der relativen Fruchtbarkeit vieler Landstriche wirklich profitieren können: im Norden sind die Parzellen so klein, daß sie kaum eine Familie ernähren können, im Süden herrschte seit jeher der Großgrundbesitz vor, so daß vielen keine andere Möglichkeit blieb, als sich saisonweise oder als Tagelöhner auf fremden Gütern zu verdingen. So ist es nicht verwunderlich, daß auch Portugal zu den Ländern gehörte, aus denen seit 1960 Gastarbeiter nach Mitteleuropa strömten. In Deutschland traten Portugiesen weniger in Erscheinung, denn ihre Hauptziele waren Frankreich und die Benelux-Länder.

Als touristisches Reiseziel mit ein wenig Kultur, viel Meer und Sonne wird Portugal oft auf Lissabon und Algarve reduziert. Das Algarve ist die Heimat von Maria Altinha, der Titelheldin unserer Erzählung. Daß sie zusammen mit vielen anderen jungen Menschen als "Gastarbeiterin" ins Alentejo ziehen muß, ist nur verständlich, wenn man sich vor Augen hält, daß die für uns heute so

verlockende Region des Algarve bis Anfang der 60er Jahre, als die Eroberung durch den Massentourismus ihren Lauf nahm, ihre Menschen nicht ernähren konnte. Vor allem kinderreiche Familien mußten ihre Töchter (die z.B. nicht beim Fischfang helfen konnten) zur Erntearbeit über die Berge nach Norden schicken. *Maria Altinha* spielt zu einer Zeit, als in Mitteleuropa der 2. Weltkrieg tobte: an ein Auswandern, etwa nach Deutschland, war nicht zu denken. Diese Wanderbewegung setzte erst mit dem "Wirtschaftswunder" in den 60er Jahren ein.

Der eigentliche geographische und kulturelle Hintergrund der beiden vorgestellten Texte ist die Agrarregion des **Alentejo**: ein weitläufiges Land im Süden Portugals, das sich - wie der Name sagt - "jenseits des Tejo" (spanisch *Tajo*) bis hin zu jener Gebirgskette erstreckt, die es vom Algarve, Portugals südlichster Landschaft, abtrennt. In mancher Hinsicht ist das Alentejo mit Spaniens Südregion Andalusien vergleichbar. Es ist ein im Sommer sehr heißes und trockenes Hügelland. Braun ist die Farbe der trockenen Felder, des Lehms und der Erde, der geschälten Korkeichenstämme, der oft armseligen Häuser und der sonnengegerbten Gesichter ihrer Bewohner. Wo Getreide angebaut wird, spenden nur hier und dort vereinzelt Stein- oder Korkeichen ein wenig Schatten. Anders als unsere Eiche sind diese Arten immergrün und haben zum Schutz gegen Verdunstung und Fraß ledrige, stachelige Blätter. Unter ihrem ausladenden Geäst finden sich die Menschen in den Arbeitspausen zusammen, hier lagern sie oder besprechen wichtige Angelegenheiten.

Die ausgedehnten Weizenfelder sind in der Hand einiger weniger Großgrundbesitzer, die ihre oft palastartigen Wohnsitze, Gutshäuser mit Stallungen, Lagerräumen und Unterkünften für die Wanderarbeiter, auf Anhöhen errichten, sogenannten *montes*. Das Alentejo ist Portugals "Kornkammer". Hier wird auch der Kork produziert, das bedeutendste Agrarprodukt des Landes. In den wenigen, oft sumpfigen und früher sehr ungesunden Flußniederungen wird Reis angebaut - so am Rio Sado, der nicht weit von Grândola und Santiago do Cacém bei der Stadt Setúbal in den Atlantik mündet.

Jahrhundertlang zogen die Menschen dieses Landstrichs als wandernde Saisonarbeiter truppweise durch das Land, um sich bei den Gutsbesitzern als Tagelöhner zu verdingen. Wenn überhaupt, paßt der Begriff des "Proletariats" im industriearmen Portugal am ehesten auf die landlosen Arbeiter im Alentejo. Da sich unter ihnen auch gewisse Formen eines "urkommunistischen" Gemeinschaftslebens herausgebildet haben, fanden sie das Interesse von Volkskundlern, revolutionären Intellektuellen, Schriftstellern und Liedermachern. Tatsächlich wurde die kommunistische Partei und die Revolution von 1974 von den Landarbeitern Südportugals, die auf eine Neuverteilung der Agrarflächen hofften, mit Begeisterung und großen Hoffnungen unterstützt. Es kam zu Landbesetzungen, Enteignungen und Kollektivierungen in großem Umfang, die bis heute allerdings vielfach rückgängig gemacht wurden.

Zur traditionellen Kultur der Menschen im Alentejo gehören auch die uralten rhythmischen Wechselgesänge, spezielle "Arbeitslieder", mit denen man versuchte, sich die meist eintönige Arbeit auf den Feldern erträglicher zu machen. Lieder begleiteten auch die Gruppen, die oft nur aus Frauen bestanden, bei ihren langen Wanderungen.

Portugal verfügt als ein weitgehend agrarisches, wenig industrialisiertes und von der modernen Massenkultur kaum in Mitleidenschaft gezogenes Land über eine reiche und intakte volkstümliche Lied- und Musikkultur, auf welche Poeten und Liedermacher zurückgreifen konnten. Andererseits ist die für das städtische Portugal - also insbesondere Lissabon - als typisch geltende Liedform der durch Amália Rodrigues international bekannt gewordene *Fado* (= Schicksal). Er ist ein zumeist düster-melancholischer Klagegesang, der die Erinnerung an vergangenes Glück heraufbeschwört und dessen fatalistische Haltung jedem zukunftsbezogenen politischen Engagement entgegengesetzt ist.

Das in volkstümlicher Tradition stehende Lied, besonders des Alentejo, bietet sich als künstlerisches Medium an in einem Land, in dem Mitte der 70er Jahre noch über 30% der Bevölkerung weder lesen noch schreiben können. Anders als die einer Elite vorbehaltene "Literatur" im herkömmlichen Sinne erreicht es breiteste Bevölkerungskreise. So läßt sich auch erklären, daß eine "Liedermacher"-Bewegung wie die des *Canto Livre* bei dem politischen Wandel in Portugal eine wichtigere Rolle gespielt hat als die Romane, Erzählungen und Gedichte revolutionär eingestellter Schriftsteller.

IV. TEXTANALYSEN/INTERPRETATIONSSKIZZEN

A. Maria Altinha

Quelle: Manuel da FONSECA: Maria Altinha (aus *Aldeia Nova*), in: *Portugiesische Erzählungen des 20. Jahrhunderts*, Freiburg: Beck & Glückler, 1988, S. 173-178.

Maria Altinha schildert das Schicksal eines jungen Mädchens, das als Saisonarbeiterin zum ersten Mal mit anderen Frauen aus dem Algarve ins Alentejo kommt, um auf den Reisfeldern zu arbeiten. Maria ist voller Hoffnung und Neugier und freut sich, durch ihre Arbeit der eigenen Familie helfen zu können. Der Aufenthalt wird für sie jedoch in doppelter Hinsicht zur Katastrophe: den harten Bedingungen der Arbeit und des Klimas nicht gewachsen, erkrankt sie an Sumpffieber und kann kaum arbeiten; ein Arbeiter, der von Anfang an ein Auge auf sie geworfen hat, vergewaltigt sie, als sie hilflos und fiebernd auf ihrem Strohsack liegt. Innerlich gealtert und gebrochen kehrt Maria Altinha in ihr Dorf zurück. Alle Hoffnungen sind verflogen; ihrer Familie wird es nicht besser gehen.

Das erzählte Geschehen läßt sich - weitgehend in Übereinstimmung mit der Absatzgliederung - wie folgt strukturieren:

RAHMEN A: Der Hinweg

- I. Marias Vision von der erfolgreichen Heimkehr
"Maria Altinha zog zum ersten Mal..."
- II. Charakterisierung Valdanins; seine Begierde
"Nachdem Valdanin sein hartes Stück Brot..."
- III. Schilderung der Arbeit im Reisfeld
"Der niedrige Himmel..."
- IV. Marias Erkrankung und ihr Versuch, trotzdem zu arbeiten
"Und an einem Abend voll von Traurigkeit..."
- V. Valdanin begibt sich zu Marias Lager
"Eines Nachmittags..."
- VI. Maria im Fieber
"Maria Altinha lag auf dem Sack..."
- VII. Die Vergewaltigung
"Sie hörte kaum die behutsamen Schritte..."

RAHMEN B: Der Heimweg

Die eigentliche, im Präteritum abgefaßte Erzählung ist in einen symmetrischen **Rahmen** eingebunden, dem verschiedene Funktionen zukommen:

- durch das verwendete Präsens wird dem Geschehen der Charakter der Einmaligkeit genommen und es erhält eine gewisse Allgemeingültigkeit. Das Exemplarische dieser Geschichte wird unterstrichen durch die Zeitangabe *jedes Jahr*, die den Text einleitet und beschließt;
- er fungiert als eine Vermittlungsinstanz, die das Geschehen vergegenwärtigt und eine Brücke zum Leser herstellt. Die "Dorfleute", aus deren Perspektive man sich den Wanderarbeiterinnen nähert, begegnen den Frauen ähnlich neugierig und fasziniert wie der Leser der Geschichte;
- Die beiden Teile des Rahmens erzeugen ein deutliches *Vorher-Nachher*-Schema. Zwar passiert weitgehend das gleiche - dieselben Menschen sitzen da und folgen mit ihren Blicken denselben Frauen -, aber diese haben sich doch grundlegend zum Negativen verändert. Diese Aussage verdichtet sich in der bildlichen Formulierung: "Wenn sie einziehen, singen sie, wenn sie fortziehen, weinen sie".

In der Erzählung geht es weniger um eine persönliche Erfahrung als um eine kollektive Problematik. Hinsichtlich des sozialen Konflikts, der hier gestaltet wird, ist Maria nur Exponentin des Gruppenschicksals. Entsprechend einer Tendenz des Neorealismus werden die übers Land ziehenden und in den Reisfeldern arbeitenden Frauen zum "kollektiven Helden". Daß verschiedene *Gruppen* angesprochen werden, ist Ausdruck der Lebensformen im Alentejo: die Arbeiterinnen, die Dorfleute, die um das Feuer sitzenden und singenden Landarbeiter, die vielköpfige Familie zuhause. Diesen positiv gewerteten Gemeinschaften stehen zwei negative (männliche) *Individuen* gegenüber: der Aufseher mit dem "harten Blick" und dem "bösen Gesicht" und Valdanin.

Der Aufseher verkörpert die unmenschlichen, an Sklaverei erinnernden Arbeitsbedingungen, er steht für die wirtschaftliche und soziale Macht des auf dem *Monte* residierenden Großgrundbesitzers. Die vordergründige soziale Anklage des Textes steckt im Auftreten dieser Figur und der daraus resultierenden Unterwürfigkeit und Machtlosigkeit der Arbeiter und Arbeiterinnen.

Formal unterstützt wird der sozialkritische Gehalt durch den wie ein Refrain wiederholten Satz "Man hätte sie für Sträflinge halten können." Die Wiederholung macht die Ausweglosigkeit der Situation sinnfällig.

Als eine Variation und individuelle Zuspitzung der sozialen Problematik ist das Geschehen zwischen Valdanin und Maria Altinha zu deuten. Stolz und strahlend tritt Maria Altinha auf den Schauplatz des Geschehens. Ihr "Alterungsprozeß" beginnt mit den ersten Arbeitstagen (II), dann kommt die Krankheit, und Valdanin versetzt ihrer Jugend mit seinem "Dolchstich" schließlich den Todesstoß. Maria und ihr Gegenspieler werden durch sprechende Namen charakterisiert: Marias anfängliche Hochgestimmtheit und ihr sympathisches Wesen werden im Portugiesischen noch durch ihren Beinamen *Altinha* (*alta* = "hoch, groß" + weibl. Diminutivsuffix *-inha*) unterstrichen; Valdanin (im Original *Valdanim*) ließe sich hingegen mit "schädliches Tal" übersetzen.

Die Mißachtung und Unterdrückung der Frau, die in Maria Altinhas Vergewaltigung durch Valdanin gipfelt, ist also ein zweites Thema der Erzählung. Allerdings erscheint Valdanins Verhalten nur als eine Fortführung der sozialen Ungerechtigkeit und der unmenschlichen Lebensbedingungen, die geradezu automatisch ein unmenschliches Sozialverhalten hervorbringen; d.h. die Frau hat nicht nur unter dem Aufseher, unter Klima und Krankheit, sondern obendrein noch unter den Männern zu leiden.

Der mit den Zügen eines wilden Tieres behaftete Valdanin (seine "Riesenzähne", II) kann sich freilich des übermächtigen Triebs kaum erwehren. Seinen niederen Instinkten scheint er als ungebildeter Arbeiter "ohnmächtig" ausgeliefert. Die Schwüle des Sumpfes, der Anblick der nackten Frauenbeine, die in ihm ein unwiderstehliches Verlangen wecken, lassen auch ihn eher als Opfer denn als Täter erscheinen.

Dem "Milieu", in dem es zu dem tragischen Geschehen kommt bzw. kommen muß, widmet der Text daher auch besondere Aufmerksamkeit. Im Vordergrund steht eine als absolut feindlich gezeichnete Natur, die die Arbeit im Reisfeld zur Marter macht. Ist das Alentejo an sich schon "staubig", "wüst und öde" (I) - so kommen im Reisfeld noch die krankmachenden Moskitos hinzu, der ätzende Geruch, das kalte Wasser, der Schlamm, die unaufhörlich brennende Sonne (III). Für Maria Altinha und die anderen Arbeiter ist es die Hölle, insbesondere vor der Kontrastfolie des heimatlichen Algarve mit den Mandelbäumen, Apfelsinenhainen, den weißen Häuschen und seiner Meeresfrische. Der Leser erkennt, daß diese Arbeit einer Verbannung in die Strafkolonie gleichkommt.

Den natürlichen Rahmenbedingungen gegenüber sind die sozialen und politischen Verhältnisse (einmal abgesehen von der Armut, die zur Wander- und Saisonarbeit zwingt) nur durch den Aufseher und den *Monte* angedeutet. Ferner erfährt man etwas von der armseligen und unwürdigen Unterbringung der Arbeiter auf Säcken in der Gerätekammer - auch im Krankheitsfall. Die "ärztliche" Versorgung ist katastrophal: Maria muß sich Arznei aus ihrem Dorf kommen lassen.

Im wesentlichen setzt der Autor aber symbolische und psychologische Mittel ein, um Beklemmung und Elend nachvollziehbar zu machen. Die Schilderung der Naturphänomene ist nicht nur als objektive Information über das mörderische Klima im Alentejo aufzufassen, sondern begleitet und vertieft den Gang des Geschehens: "der verfinsterte Horizont" (III), "das Zirpen der Grillen und Heimchen" und nochmal "dunkle Gewitterwolken" (IV).

Daß der Gesang das Leben und Arbeiten der Menschen im Alentejo begleitet, entspricht einer kulturellen Realität. Chorgesang ist die dem Kollektiv angemessene "Sprache". Dementsprechend artikuliert sich die Befindlichkeit der Arbeiter eher in ihrem Gesang und dessen heiterer oder trauriger Tonart (besonders im 2. Abschnitt) als in Dialogen: es gibt keine Dialoge, nur zwei isolierte Sätze sind als wörtliche Rede markiert.

Um dem Leser die erzählte Wirklichkeit menschlich und psychologisch nahezubringen, bedient sich der Autor einer perspektivischen Erzählweise, wobei ein ständiger Wechsel zur Verlebendigung beiträgt. Während für den Rahmen die Sehweise der Dorfleute maßgeblich ist, herrscht danach Marias Perspektive vor (weitgehend Gedankenwiedergabe in "erlebter Rede"). Zwar wird der folgende Abschnitt Valdanin gewidmet, doch der Erzähler dringt bei weitem nicht so tief in sein Bewußtsein vor wie in das von Maria Altinha. III nähert sich der Perspektive der Arbeiter im Reisfeld an. Im Mittelpunkt von IV steht wieder Maria Altinha; bei V ist es Valdanin, ohne daß in beiden Abschnitten die Innenperspektive sehr weit getrieben würde. Mit VI erfolgt wieder ein "Schwenk" auf Maria. Der Höhepunkt der psychologischen Intensität ist mit Abschnitt VII erreicht, als Valdanins Annäherung und schließlich die Vergewaltigung entsprechend ihrer vom Fieber beeinträchtigten Wahrnehmung wiedergegeben werden.

Bei aller Individualisierung und Psychologisierung ist *Maria Altinha* in erster Linie als ein literarisches Zeugnis des sozialen Elends im Süden Portugals zu verstehen. Wenn auch die Beschränkungen spürbar sind, denen der portugiesische Neorealismus unterliegt (naturalistische Psychologie, Neigung zur Schwarz-Weiß-Malerei, überdeutliche Natursymbolik), so ist diese Erzählung Manuel da Fonsecas doch ansprechend, weil sie die menschliche Tragweite der sozioökonomischen Verhältnisse in einer Weise vermittelt, der sich auch heute insbesondere junge Leser kaum entziehen können. Bemerkenswert ist, daß die gesellschaftlich politische Problematik

nicht ideologisch reduziert und einer billigen Lösung zugeführt wird. Vielmehr wird der Themenkreis Elend, Unterentwicklung und Ausbeutung insofern um eine Dimension erweitert, als die Perspektive der davon betroffenen Frauen in den Mittelpunkt tritt. 50 Jahre sind vergangen, seitdem die Erzählung geschrieben wurde, und viele Menschen aus dem Algarve können nun vor der eigenen Haustür Arbeit in der Tourismusbranche finden. Die Frage bleibt, ob sich mit verbesserten Arbeitsbedingungen die Situation der Frauen in gleichem Maße bessert.

B. Grândola Vila Morena

José Afonso schrieb dieses Lied für den Arbeiterverein *Fraternidade Operária* ("Arbeiter-Brüderlichkeit") aus Grândola (sprich *Grândula*, mit Betonung auf der 1. Silbe), einer kleinen Stadt im Alentejo, 25 km nordöstlich von Santiago do Cacém, dem Geburtsort von Manuel da Fonseca.

Anfang der 70er Jahre war die politische Unzufriedenheit, die in der Bevölkerung herrschte, besonders unter Studenten und Intellektuellen und im "proletarischen" Süden des Landes (Industrieregion Lissabon und Alentejo), auf ein Höchstmaß angewachsen. Unter dem Druck von Zensurbehörde und Geheimpolizei konnte sie sich nur im Verborgenen oder spontan artikulieren, so insbesondere bei kulturellen Veranstaltungen, auf denen Liedermacher wie José Afonso auftraten (die Liedertexte mußten allerdings vorher der Zensur unterbreitet werden). Eine Sternstunde der Opposition war das I. Portugiesische Liederfestival am 29. März 1973 in der Industriestadt Setúbal an der Nordgrenze des Alentejo. Hier sang José Afonso zum ersten Mal und vor 5000 Menschen das Lied von der "braunen Stadt Grândola", das sich sogleich als Hymne der bevorstehenden Revolution etablierte. Historische Bedeutung erlangte es endgültig dadurch, daß die Bewegung der Streitkräfte ihm die Funktion einer "Losung" übertrug: Als es am 25. April 1974 um 3 Uhr morgens vom portugiesischen Radio ausgestrahlt wurde, war das für alle in die Verschwörung Eingeweihten das verabredete Zeichen, daß die Stunde des Losschlagens gekommen war. Ein Lied also, das wie nur wenig andere Geschichte gemacht hat.

Anstelle einer einfachen Interlinearübersetzung (enthalten im unten zitierten Band *Liederbox*) wird der Versuch einer Übertragung präsentiert, welche die Liedstruktur, einige poetische Stilmittel und die Bildlichkeit des Originals ins Deutsche zu retten versucht. Die Sprache der Originalfassung erscheint so arm und karg wie die Landschaft Alentejo. Die Stoßkraft des Textes liegt zum großen Teil im Rhythmus, der in seiner Intensität nur im Zusammenklang mit der (ebenfalls sehr einfachen) Melodie nachvollziehbar ist.

Das Lied scheint aus 6 Vierzeilern zu bestehen; die inhaltliche Progression, die sich ausschließlich in den Strophen 1, 3 und 5 vollzieht, rechtfertigt es jedoch, von einem dreistrophigen Aufbau zu sprechen, wobei die zweite Halbstrophe jeweils den Wiederholungscharakter eines Refrains hat. (Der in der Originalfassung vorhandene, aber nicht sehr konsequent durchgehaltene alternierende Reim *a-b-a-b* konnte in der Übertragung nicht beibehalten werden.) Ein signifikantes Stilmittel ist der regelmäßige Rhythmus, der in der gesungenen Version unwillkürlich an eine über Land wandernde Gruppe von Menschen denken läßt.

Die Sprache ist einfach, elementar; in ihrer Kargheit erinnert sie an die Gestalt des Landes, "in dem hier und da hohe Eichen wuchsen, das aber immer flach, wüst und öde war" (*Maria Altinha*). Das einzige echte Adjektiv *braun* verleiht allem die entscheidende Färbung. Auch die wenigen Verben bringen zunächst kaum Dynamik in diese Szenerie. In einem Spannungsverhältnis zu dieser scheinbaren Unbeweglichkeit stehen die Begriffe aus dem zwischenmenschlichen Bereich wie *Brüder, Gleichheit, Schwur, Gefährten*, die kaum zu einem ausgesprochenen Volkslied passen.

In diesem Lied nutzt José Afonso seine Kenntnis der traditionellen Liedformen, schafft jedoch aus dem Überkommenen formal und inhaltlich etwas Neues. Der strophische Aufbau von *Grândola* gleicht dem der "Arbeitslieder", in denen eine Halbstrophe vom Vorsänger präsentiert und dann vom Chor aufgegriffen und leicht variiert wird: hier werden einzelne Verse im Wortlaut, aber in

veränderter Ordnung wiederholt. Das Lied thematisiert schon durch diesen dialogischen Aufbau die solidarische Beziehung zwischen dem vorsingenden Ich und dem antwortenden Kollektiv. Zugleich ist in diesem Zusammenspiel etwas von dem pädagogischen Anspruch der "Bewußtmachung" aufgehoben, den der *Canto Livre* im Gegensatz zum traditionellen Volkslied erhebt: der Chor *lernt* gleichsam vom Vorsänger - sowie auch die drei Strophen die Entwicklung von dessen eigenem Bewußtsein spieglein.

Die auf formaler Ebene präsente dialogische Struktur wiederholt sich in dem Gegenüber von Ich und Stadt. Sie ist der Ansprechpartner des Singenden, Gegenstand seines begeisterten Lobes - man könnte von einer Ode oder einem *hommage* an Grândola sprechen. Freilich ist die "braune Stadt" auch das Kollektiv der in ihr wohnenden Menschen. Ihre Antwort steht in den freundlichen Gesichtern. Es ist das Preislied eines Fremden, der wie José Afonso in die Stadt gekommen ist und hier Freunde gefunden hat.

Die bereits angesprochene relative Inhaltsarmut ist nicht Indiz künstlerischer Unzulänglichkeit, sondern ein Korrelat der zur Darstellung gelangenden physischen und menschlichen Realitäten. Sie wird vollends deutlich, wenn man sich vor Augen hält, daß nur die Zeilen 1-3, 9-10 und 18-21 neue "Information" bringen. Diese Verse enthalten alles, was für eine Inhaltsanalyse im engeren Sinne wesentlich ist.

Der Eindruck einer typisch portugiesischen Szenerie, in diesem Fall die äußeren Lebensbedingungen der Menschen im Alentejo, wird mit nur wenigen Worten skizziert und durch Wiederholung vertieft - im wesentlichen durch das Bild von *Grândola, der braunen Stadt*, das ebenso wie der schützende Schatten der Steineiche (Z. 17) zum Ausdruck bringt, wie schwer das Leben in einem von Sonne und Dürre gezeißelten Landstrich ist. Dies sind die "Gegebenheiten". Ihnen gegenüber steht jedoch der außergewöhnliche Schwur, der in dieser (eigentlich unbedeutenden) Stadt einen Aufstand vorbereitet.

Brüderlichkeit (Z. 2) ist einer der traditionellen Werte der Alentejaner, denen kollektive Arbeitsformen seit jeher vertraut sind. Die uralte Steineiche, in deren Schutz und Schatten der Sänger sich mit der Kraft des Volkes verbündet, wird zum Zeichen für die Verwurzelung dieser menschlichen Werte in einer fast mythischen Vergangenheit. *Brüderlichkeit* ist aber auch eine revolutionäre Parole und ein Parallelbegriff zur *Gleichheit* (Z. 10). Die Dreiheit der revolutionären Werte wird vervollständigt durch die *Freiheit*, die erreicht scheint, weil in Grândola nun das Volk herrscht. Die Stadt erscheint somit als symbolischer Ort einer idealen Gesellschaft. Der Schwerpunkt liegt auf dem Gedanken der Solidarität, die einem auch in Form spontaner Freundschaft an jeder Ecke, in jedem Gesicht begegnet (Z. 9f).

Vor allem wenn man bedenkt, daß das Lied mehrere Jahre **vor** der Revolution entstanden ist, gewinnt es den utopischen Charakter einer Vision. In der Zeile "in Grândola herrscht **nun** das Volk" ist die Periode der Diktatur (die Zeit, als das Volk noch nicht herrschte) aber als bedrohliche Erinnerung präsent.

Das Lied ist also nicht nur die statische Beschreibung einer Stimmung. Es erzählt auch eine kleine Geschichte der Begegnung des Ichs mit dieser Stadt. Sie vollzieht sich in drei Schritten, die den drei Strophen entsprechen:

- I *Präsentation: die wichtigsten, bekanntesten Merkmale der Stadt*
- II *Begegnung mit den Menschen von Grândola*
- III *Solidarisierung mit dem "Geist von Grândola"*

Der Gehalt der 3. Strophe ist somit vom Rest des Liedes unterschieden. Das Ich findet hier von einer passiven zur aktiven Haltung, von der Betrachtung zur Tat. Während die ersten beiden

Strophen reine Gegenwart sind, wird jetzt eine geschichtliche Perspektive eröffnet: das Ich verpflichtet sich feierlich, an einer Bewegung teilzunehmen, deren Wurzeln in die gemeinschaftlichen Traditionen von Grândola zurückreichen.

V. METHODISCHE HINWEISE

Nach Möglichkeit sollten die beiden Texte im Zusammenhang besprochen werden. Logischerweise wird dabei die Besprechung von *Maria Altinha* derjenigen von *Grândola* vorausgehen: nicht nur weil der eine Text 30 Jahre vor dem anderen entstanden ist, sondern auch weil das Lied (und die von ihm symbolisierte Revolution) eine Antwort auf die in der Geschichte geschilderten Verhältnisse darstellt. Die im folgenden gegebenen methodischen Anregungen sollen aber auch bei einer evtl. notwendigen getrennten Behandlung der Texte Hilfestellung leisten.

A. Landeskundliche Einführung und Vorbereitung

Im Gegensatz zu dem auch inhaltlich "kargen" Lied *Grândola* enthält *Maria Altinha* einiges an geographischen, klimatischen, sozialen und kulturellen Informationen über Südportugal, die die Schüler selbständig herausarbeiten könnten. Eine physikalische Karte von Portugal oder der Iberischen Halbinsel kann Hilfestellung leisten bei der Frage, wo die Handlung anzusiedeln ist. Schon der erste Satz macht dann deutlich, daß die Frauen, die vom Meer im Süden über ein Gebirge in die Ebene ziehen, wohl vom Algarve ins Alentejo wandern, das sofort als eine von nur wenigen Straßen durchzogene Großlandschaft in Südportugal erkennbar wird. Die Karte zeigt auch, daß die Flußniederungen, in denen Reis angebaut werden kann, z.B der Rio Sado, von der Algarveküste bis zu 150 km entfernt liegen. In dieser Gegend liegen auch *Grândola* und Santiago do Cacém, der Geburtsort Manuel da Fonsecas. Die Schüler können selbst ausrechnen, wie lange eine Gruppe von Frauen wohl braucht, um diese Strecke bei glühender Hitze zu Fuß zurückzulegen.

Für das rechte Verständnis beider Texte sind Grundkenntnisse der neueren Geschichte Portugals erforderlich, wie sie oben (S. 11) zur Verfügung gestellt werden. Durch Lehrervortrag oder Schülerreferat sollte die Bedeutung des 25. April 1974 und das gesellschaftliche und politische Vorher und Nachher deutlich gemacht werden. Bei der Besprechung wäre auch auf die Zeit nach 1974 einzugehen, damit nicht der Eindruck entsteht, daß durch die Nelkenrevolution nun tatsächlich und endgültig jener Idealzustand herbeigeführt wurde, den *Grândola* evoziert und von dem damals so viele träumten.

B. Maria Altinha

Bei dem Vorhaben, diesen Text mit jüngeren Schülern zu bearbeiten, ist zu bedenken, daß es immerhin auch um eine Vergewaltigung geht, über die auf keinen Fall hinweggelesen werden darf. Bei der Vermittlung sollte darauf geachtet werden, daß die Szene auf der entsprechenden Altersstufe angemessen und eben auch aus weiblicher Perspektive verstanden wird.

Eine die Kreativität anregende Möglichkeit der Präsentation von *Maria Altinha* besteht darin, ihnen zunächst nur Anfang und Ende der Geschichte, also den "Rahmen" vorzulegen und einige Angaben zu den Lebens- und Arbeitsbedingungen in Südportugal zu machen. Die Schüler können sich nun selbst ausdenken, was wohl mit den jungen Frauen passiert sein mag, daß sie "nicht mehr wiederzuerkennen", "ausgetrocknet und gelb" sind. Was wäre das Schlimmste, was der jungen und hübschen Maria Altinha zustoßen konnte? Auch ist es denkbar, daß man die Geschichte zunächst nur bis zum Ende des Abschnitts II (Exposition der doppelten Problematik) liest, um sie dann von den Schülern zu Ende erzählen zu lassen.

Nach einer ersten Gesamtlektüre sollte Klarheit darüber geschaffen werden, welche die sozialen und menschlichen Probleme sind, auf die der Autor aufmerksam machen möchte. Während die

menschenunwürdigen Arbeitsbedingungen wohl sofort ins Auge fallen, bedarf es vielleicht einiger Leitfragen, um die menschliche bzw. die speziell weibliche Problematik als Korrelat und Folge der sozialen und wirtschaftlichen Verhältnisse herauszustellen. (Wie stehen sich die Gruppen von Männern und Frauen gegenüber? Was spielt sich auf der Ebene Maria Altinha - Valdanin ab? Hat das etwas mit Liebe zu tun, ist Liebe hier möglich?)

Um die Erfahrung der unwürdigen Arbeits- und Lebensbedingungen (Unterbringung im Geräteschuppen) und die Erkenntnis des sozialen Konflikts zu vertiefen, können die Angaben im Text detaillierter "ausgemalt" werden. (Wie sah es im Schlafräum genau aus? Wie mochte das Gut, der *Monte* insgesamt beschaffen sein? In der Geschichte tritt nur der Aufseher auf, hinter ihm stehen aber die Eigentümer der Reisfelder, die auf dem gleichen Anwesen wohnen. Wie mögen sie wohl leben?) All diese so entwickelten Ideen könnten auch in die Formulierung eines fiktiven Gesprächs eingehen, das Maria bei ihrer Heimkehr mit den Eltern und Geschwistern führt.

Eine Besonderheit der südportugiesischen Landarbeiterkultur, die freilich z.T. ein Ergebnis der Unterdrückung und Armut ist, stellen die gemeinschaftlichen Lebensformen dar. Wie schlagen sie sich in der Geschichte nieder (gemeinsam Wandern, gemeinsam Singen, Arbeiten, Schlafen)? Die Erzählung zeigt nicht nur Negatives auf. Ob von diesen Formen des Zusammenlebens auch dort etwas übriggeblieben ist, wo sich die Bedingungen zum Besseren gewendet haben?

Andererseits stellt sich die Frage, warum die Dorfleute sich innerlich doch kaum anrühren lassen von dem erschreckenden Wandel, der sich an den Mädchen vollzieht. Sie üben keine Solidarität, sondern verharren in der Rolle des passiven Beobachters. Welche Bedeutung hat der resignierende Schlußsatz: "Jedes Jahr dasselbe..."? Man ist versucht, ihn als Ausdruck eines sprichwörtlichen Fatalismus der Portugiesen zu deuten (wie er sich im *Fado* ausdrückt). In der Besprechung muß aber klar werden, daß die Botschaft dieser Erzählung sicher nicht ist: "Da kann man nichts machen".

Um zu verdeutlichen, daß die Geschichte weitgehend perspektivisch erzählt ist, und um gleichzeitig die Wahrnehmung und das Verständnis dieses Kunstmittels zu schulen, können die Schüler versuchen, die Ereignisse aus der Perspektive Valdanins oder des Aufsehers zu erzählen. Damit gelingt es vielleicht auch klar zu machen, daß Valdanin keine absolute Schuld trifft und auch der Aufseher nur Teil eines ungerechten Systems ist.

C. Grândola

Falls der Text von *Grândola* unabhängig von *Maria Altinha* behandelt wird, muß wegen des relativ niedrigen "Informationsgehalts" des Textes auf jeden Fall eine landeskundliche Vorbereitung wie oben skizziert erfolgen. Es wäre auch denkbar, die Schüler selbst Hypothesen erstellen lassen, wie es denn in dieser "braunen Stadt" aussehen mag. Damit ließe sich die Aufgabe verknüpfen, eine kurze Stadtbeschreibung für einen Reiseführer zu erstellen, die Auskunft darüber geben sollte, wie groß die Stadt ist, wovon die Menschen leben, ob es Schule, Kirche, Schwimmbad gibt. Eventuell können Bilder einer anderen alentejanischen Kleinstadt in Reiseführer oder Bildband dabei helfen. Das geographisch/wirtschaftlich recht unbedeutende Grândola selbst wird vermutlich nicht erwähnt sein.

Die angemessenste Präsentation ist sicher das Anhören des Lieds in der Fassung von José Afonso (Orfeu ATEP 6456). Auch wenn der Text zunächst nicht verstanden wird, sollten die Schüler ihren Eindruck von dem Lied zu formulieren versuchen. In der gesungenen Fassung wird vor allem die dialogische Struktur erkennbar (Wechsel zwischen Vorsänger und Chor: dieser singt jeweils die letzten 3 Zeilen einer jeden Strophe).

Wenn möglich sollte das Lied natürlich von den Schülern selbst gesungen werden; die Melodie ist einfach und leicht auf der Gitarre zu begleiten. Text, wörtliche Übersetzung und Noten sind

enthalten in *Liederbox*, Köln: Bund-Verlag, 1984, ISBN 3-7663-1019-4, Nr. 54. Eine deutsche Version, die im Buch ebenfalls vorgestellt wird, präsentiert F. J. Degenhardt in *Kommt an den Tisch unter Pflaumenbäumen*, Bertelsmann 1979.

Mittels einiger Leitfragen kann ein erstes Gespräch in Gang gebracht werden:

Ist der Text leicht oder schwierig zu verstehen? Welche Passagen/Begriffe sind ganz rätselhaft? Was kann sich alles hinter der Vorstellung einer *braunen* Stadt in Portugal verbergen? Paßt das Lied zu deiner Vorstellung von Portugal oder durchkreuzt es die gängigen Klischees? Was ist das "Thema" des Liedes? Was ist die Absicht des Autors? Ob er den Leser wohl zu überzeugen vermag/noch heute überzeugen könnte? Beschreibt das Lied eine wirkliche Stadt oder ein Wunschbild? Versuche aus deiner Phantasie ein detaillierteres Bild dieser Stadt zu entwerfen!

Nachdem der landeskundliche Hintergrund abgesteckt ist, lassen sich mit der Analyse des Gedichts (die anhand geeigneter Leitfragen etwa nach formal-thematischen Gesichtspunkten wie oben (S. 10.) dargestellt ablaufen kann) jedoch verschiedenste Lernziele verknüpfen, die freilich nicht ganz isoliert von einander behandelt werden können.

Auf der Grundlage einiger Vorgaben zu Landesnatur und Geschichte von Portugal sowie zum Alentejo und seiner sozialen Tradition können die Schüler erarbeiten, was das Lied an "typisch Portugiesischem" aufweist, bzw. inwiefern es kein deutsches Lied sein könnte. Ansatzpunkt kann die Frage nach dem "braunen" Grândola sein oder nach der "Steineiche".

Wenn die Schüler Grundlegendes zur Bedeutung des 25. April 1974 für die portugiesische Geschichte (und für die Geschichte des demokratischen Europas) wissen, läßt sich erarbeiten, wie in dem Lied der Gegensatz Diktatur - Demokratie (bzw. Utopie einer sozialistischen Gemeinschaft) aufgegriffen und bewertet wird. Warum ist es ein politisches Lied (Anspielung auf die revolutionären Werte *Freiheit-Gleichheit-Brüderlichkeit*)?

In Kenntnis der konkreten Bedeutung dieses Liedes für die "Nelkenrevolution" wird man fragen, wieso gerade *Grândola* als Losung und Symbol für den Aufstand verstanden und angenommen wurde.

Ohne viel Vorinformation vermittelt zu haben, kann man versuchen, den inhaltlichen Rhythmus und damit die strophische Form des Liedes näher zu bestimmen, ganz einfach anhand der Frage "Wo wird Neues ausgesagt, und wo werden Textteile wiederholt? - In welchem Verhältnis stehen die einzelnen Vierzeiler zueinander?" Die Frage, warum einzelne Elemente ständig wiederholt werden, läßt verschiedene Erklärungen zu, z.B. als Rückgriff auf die traditionelle Form des Wechselgesangs mit dem "Dialog" Vorsänger - Chor. Daß in den zweiten Halbstrophen der Inhalt der ersten Hälfte aufgegriffen wird, paßt auch zu dem didaktisch-propagandistischen Charakter: der Chor lernt ja gewissermaßen, was der Vorsänger angibt - wie auch der Zuhörer oder Mitsinger eher lernt und verinnerlicht, was er oft wiederholt.

Überlegungen zum Themenkreis "*Lied als Medium*" - *Lyrik* - *Volkslied* - *politisches Lied* - *Schlager* - *Kunstlied* könnten sich anschließen.

VI. WEITERFÜHRENDE FRAGESTELLUNGEN

Ausgehend von der historischen Distanz (50 Jahre), die uns von der Entstehungszeit des Textes trennen, kann man fragen, was sich seitdem verändert haben mag. Der Reisanbau läßt sich durch Einsatz moderner landwirtschaftlicher Maschinen nur sehr begrenzt automatisieren. Hingegen hat der Tourismus vor allem im Algarve, zunehmend aber auch an der langgezogenen Atlantikküste des Alentejo zahlreiche neue Arbeitsplätze im Dienstleistungs- und Baugewerbe geschaffen.

Möglicherweise haben Schüler bereits einen Urlaub in Portugal verbracht und können ihre eigenen Eindrücke mit Maria Altinhas Darstellung des elterlichen Dorfidylls vergleichen.

Eine etwas anspruchsvollere Aufgabe, die aber ein Gefühl von der Kultur der Menschen in Südportugal vermittelt, bestünde in der Anregung, einen Text für ein Lied zu verfassen, in das die schmerzhaften Erfahrungen des geschilderten Arbeitseinsatzes eingehen. Motivationsfördernd ist der Hinweis darauf, daß (Volks)Lieder oft sehr einfach sind und - wie *Grândola* - keinesfalls reimen müssen. Als Vorbilder können *Olioliola*, ein Lied der Reispflückerinnen in der Poebene, oder B. Travens Baumwollpflückerlied dienen.

Reizvoll wäre es auch, am Beispiel *Grândola* zu erarbeiten, welche Probleme mit der Übertragung eines lyrischen Textes in eine andere Sprache verbunden sind. Form, Klang, Metrum, Rhythmus, semantische Nuancen werden greifbar und erfahrbar, wenn man problematisiert, welche der verschiedenen Textfassungen dem Original am ehesten entsprechen. Was ist Übersetzung, was ist Übertragung, was ist schon Interpretation? Ist diese Interpretation zulässig? Hier können sich die Schüler natürlich auch selbst um singbare Textfassungen bemühen.

Im Kontext einer Sequenz über Stadtgedichte ließe sich *Grândola* neben Theodor Storms Hommage an seine Heimatstadt Husum stellen. Es wäre höchst interessant, Ähnlichkeiten herauszustellen (*braune Stadt - graue Stadt*), aber auch die Verschiedenheit der Aussage, besonders im Hinblick auf die politische Dimension von *Grândola*.

Grândola fände auch seinen Platz in einer Sequenz zum politischen Lied bzw. zur politischen Lyrik in Geschichte und Gegenwart. In seiner besonderen Diktion ist es ein charakteristisches Beispiel für politische, gesellschaftsbezogene Lyrik, die auf konkrete zeitgeschichtliche Gegebenheiten antwortet. Damit zu verknüpfen wären andere Formen, z. B. *We shall overcome* (vgl. "333 Lieder, Ernst Klett Verlag) sowie das *Bürgerlied* oder andere Lieder deutscher Demokraten von 1848. Auch eine Anknüpfung an die (Protest-)Song-Bewegung im Deutschland der 60er/70er Jahre und eventuell aktuelle Beispiele ist leicht möglich.

In die Besprechung von *Grândola* könnte sich ein Vergleich mit Text und Musik eines portugiesischen Fados von Amália Rodrigues anschließen. Im Handel sind sehr viele Platten von ihr erhältlich, oft mit Textbeilagen und deutscher Übersetzung. Hier die Übertragung eines älteren, aber sehr typischen durch sie populär gewordenen Fados (*Não peças demais à vida*). Bei diesem Vergleich wäre herauszuarbeiten, daß der Fado, anders als *Grândola*, dazu auffordert, sich mit den Unzulänglichkeiten des Daseins und somit auch der sozialen und politischen Ungerechtigkeit abzufinden. Im Fado kommt nicht Protest, sondern Resignation zum Ausdruck:

*Verlange nicht zuviel vom Leben!
Nimm, was es dir gegeben hat.
Ein Weinfeld voll goldner Reben
weist uns des Himmels weisen Rat.
Alles Glück auf dieser Erde
steht in dem lächelnden Gesicht -
der einzig hoffenden Gebärde,
wenn in Gefahr Angst uns besticht.*

*Verlange nicht zuviel vom Leben!
Nimm, was es dir auch heute gibt.
Weil, wenn wir nur an Hoffnung kleben,
sie uns ein Trugbild unterschiebt.
Wer da nach immer noch mehr Glück strebt,
als man ihm eben schon gewährt,*

*das ist ein Mensch, der stets zu weit zielt
und was er heute hat, nicht ehrt.*

*Verlange nicht zuviel vom Leben!
Nimm, was es dir noch geben wird.
des Freundes Hand kann viel dir geben,
wenn dich der Weltenhaß verwirrt.
In eines Kindes reinem Lachen
oder im warmen Sonnenlicht,
hier ist's wo Hoffnungen erwachen,
die kaufen tausend Taler nicht.*

Maria Altinha und *Grândola* sind Ausdruck von kollektiven Lebensformen, die Teil der traditionellen Kultur Südeuropas sind, aber als solche im Zuge der Demokratisierung, Modernisierung, Industrialisierung und Europäisierung im Schwinden begriffen sind. Die Stereoanlage ersetzt das gemeinsame Singen. Portugiesische Musik ist nicht mehr gefragt, und "internationale" (englische) Popmusik nimmt ihren Platz ein. Es wäre sicherlich interessant zu diskutieren, ob es wichtig und möglich ist, die traditionellen Regionalkulturen in Europa zu bewahren.

Korrekturen zur Übersetzung

1. Seite 176, drittletzter Absatz
"in einer Abstellecke des Hauses"
(portugiesisch: *a um canto da casa da arrumaça _~o*
Richtig: "in einer **Ecke des Gerätehauses**"
2. Seite 177, zweiter Absatz
"Valdanin humpelte auf den sogenannten 'Berg' zu. Doch kaum hatte er den Abhang hinter sich [...]"
(portugiesisch: *Valdanim, coxeando, tomou o caminho do monte. Mas passada a encosta [...]*
Richtig: "Valdanin humpelte auf **das Gutshaus** zu. Doch kaum hatte er den **Hang** hinter sich "
3. Seite 177, vierter Absatz
"Valdanin lief den 'Berg' hinab"
(portugiesisch: *Valdanim corria para o monte.*
Richtig: "Valdanin **rannte hinauf zu dem Gut.**"
4. Seite 177, fünfter Absatz
"und ganz allein hinter [!] dem 'Berg' kämpfte sie dagegen an"
(portugiesisch: *e, sozinha no monte, lutara*
Richtig: "und, ganz **alleine auf dem großen Anwesen**, kämpfte sie dagegen an"

GRANDOLA VILA MORENA

Grândola, du braune Stadt,
wo alle Menschen Brüder sind:
in Grândola herrscht nun das Volk,
in dir, Grândola, braune Stadt.

5 In dir, Grândola, braune Stadt,
wo alle Menschen Brüder sind,
in Grândola herrscht nun das Volk,
in dir, Grândola, braune Stadt.

10 An jeder Ecke steht ein Freund,
Gleichheit in allen Gesichtern,
in dir, Grândola, braune Stadt,
wo alle Menschen Brüder sind.

15 Wo alle Menschen Brüder sind,
in dir, Grândola, braune Stadt,
steht Gleichheit in allen Gesichtern,
in Grândola herrscht nun das Volk.

20 Im Schatten einer Steineiche,
deren Alter längst vergessen ist,
tat ich einen Schwur und nahm
mir zur Gefährtin deine Kraft.

Mir zur Gefährtin deine Kraft
nahm ich und tat einen Schwur
im Schatten einer Steineiche,
deren Alter längst vergessen ist.

25

José Afonso