



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Zur Entwicklung der Frauenfigur im portugiesischen Fado
von 1820 bis heute am Beispiel von Maria Severa, Amália
Rodrigues und Mariza“

verfasst von / submitted by

Ira Panthy, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Ass.-Prof. Dr. Michael Weber

Vorwort

Die Idee zu dieser Arbeit entstand im Rahmen eines Auslandsaufenthaltes in Lissabon, als ich von meinen dortigen Studienkollegen erfuhr, dass das Ausführen von Fado für Frauen im 19. Jahrhundert verboten war. War es tatsächlich verboten oder wurden die Frauen, die auf der Fado-Szene verkehrten, anders betrachtet? Unter welchen sozio-kulturellen Umständen begann die Lissabonner Fado-Praxis und was veränderte sich bis heute? Mein persönliches Interesse an Ethnomusikologie und Musiksoziologie sowie der Wunsch, mögliche Antworten auf diese Fragen zu finden, veranlassten mich, diese Arbeit zu schreiben. Vielen Dank an meine Kollegen aus Lissabon für die Klärung aller meiner sprachlichen und kulturellen Fragen und für die Hilfe bei der Beschaffung der für diese Arbeit erforderlichen Literatur. Ich danke ihnen auch dafür, dass sie mich von dem ersten Tag an akzeptierten, dass sie mir zur Seite standen und meinen Aufenthalt in Lissabon unvergesslich machten.

Diese Arbeit soll eine Art Synthese der Überlegungen zum Thema der Rolle der Frau im Fado unter verschiedenen Gesichtspunkten (soziologisch, musikalisch, kulturell usw.) liefern. Der Mangel an Quellen zu einem verwandten Thema und die Unmöglichkeit, eine Feldforschung zu betreiben, stellten jedoch eine große Herausforderung dar. Daher möchte ich einen besonderen Dank meinem Betreuer, Ass.-Prof. Dr. Michael Weber aussprechen. Danke für Ihre Unterstützung und für Ihre Hilfsbereitschaft während meines Arbeitsprozesses. Ihre Ratschläge und konstruktiven Fragen trugen wesentlich zur Qualität dieser Arbeit bei.

Herzlichen Dank an meine Studienkollegin und gute Freundin Jovana Mindis, die während des gesamten Studiums alle meine Sorgen und Freuden teilte und immer ein offenes Ohr für meine Zweifel und Unsicherheiten hatte. Deine Ratschläge, Fragen und Ideen brachten mich während des Verfassens dieser Arbeit häufig zu bedeutenden Gedanken und dein Fleiß und deine bekräftigenden Worte waren jahrelang meine Motivation.

Das größte Dankeschön möchte ich an meine Familie und an meine Freunde richten. Ich danke ihnen, dass sie mir erlaubten, weit weg von zu Hause zu gehen, um zu neuen Einsichten zu kommen und dass sie immer geduldig auf mich warteten. Danke für die Ermutigungen während meines gesamten Studiums und für die Unterstützung während des Verfassens dieser Arbeit.

Meinen geliebten Eltern.

INHALTSVERZEICHNIS

Abbildungsverzeichnis.....	9
1. Einleitung.....	10
2. Zur Rezeptionsgeschichte des Fado an seinen Anfängen	14
2.1 Zu unterschiedlichen Bedeutungen des Wortes <i>Fado</i>	15
2.2 <i>Casas do Fado</i> und <i>fadistas</i>	17
2.3 Das Frauenbild in den Fado-Texten	22
3. 3. Drei zentrale Frauenfiguren des Lissabonner Fado	30
3.1 Maria Severa	31
3.1.1 Die Darstellung von Maria Severa in dem Theaterstück <i>A Severa</i> (1900).....	38
3.1.2 Die Darstellung von Maria Severa in dem Film <i>A Severa</i> (1931).....	46
3.1.3 Zur Rezeption.....	54
3.2 Amália Rodrigues.....	56
3.2.1 Zu Amálias Karriere nach der „Nelkenrevolution“ (1974)	64
3.2.2 Amálias Einfluss auf die Entwicklung des Fado	67
3.2.3 Zu dem Frauenbild in Amálias Repertoire	69
3.2.4 Zur Stellung von Amália Rodrigues in der damaligen Gesellschaft	76
3.3 Mariza.....	78
3.3.1 <i>Fado Curvo</i> (2003).....	81
3.3.2 <i>Transparente</i> (2005).....	82
3.3.3 <i>Concerto em Lisboa</i> (2006).....	83
3.3.4 <i>Terra</i> (2008).....	84
3.3.5 <i>Fado Tradicional</i> (2010).....	85
3.3.6 <i>Mundo</i> (2015).....	87
3.3.7 <i>Mariza Canta Amália</i> (2020)	88
3.3.8 Zu Marizas Bühnenpräsenz.....	90
4. Zum Einfluss des Frauenbildes der <i>fadista</i> auf die portugiesische Gesellschaft	92
5. Zusammenfassung und Fazit.....	96
6. Literaturverzeichnis.....	102
6.1 Primärquellen	102
6.2 Sekundärliteratur	102
6.2.1 Bücher	102

6.2.2 Artikel.....	103
6.3 Audioquellen und audiovisuelle Quellen	104
6.4 Online Quellen	107
Abstract.....	110

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: José Malhoa – O Fado, 1910 (aus: Museu do Fado, < https://www.museudofado.pt/exposicao/fado-1910 >, fotografiert von José Frade, letzter Zugriff: 01.10.2022, 20:30).....	19
Abbildung 2: Gedenktafel an dem Geburtshaus von Maria Severa (fotografiert von der Verfasserin)	32
Abbildung 3: Darstellung von Maria Severa in dem Theaterstück A Severa (1900) (aus: Dantas, Júlio: A Severa. Peça em quatro actos, Lisboa: Portugal-Brasil 1931, fotografiert von der Verfasserin).....	40
Abbildung 4: Severa tanzt (aus: Ambitare: „A Severa (1931)“, Film, < https://www.youtube.com/watch?v=ZBQ61nOuUF0 >, veröffentlicht am 18.03.2020, letzter Zugriff: 09.12.2022, 02:40)	47
Abbildung 5: Marialva wirft Severa zu Boden (aus: Ambitare: „A Severa (1931)“, 00:18:07)	48
Abbildung 6: Severa singt in der Mouraria (aus: Ambitare: „A Severa (1931)“, 00:26:46 -00:29:15).....	50
Abbildung 7: Aktives Zuhören (aus: Ambitare: „A Severa (1931)“, 0:27:48).....	50
Abbildung 8: Marialva übergibt Severa die Gitarre (aus: Ambitare: „A Severa (1931)“, 0:38:32).....	51
Abbildung 9: Severas Auftritt am Hof (aus: Ambitare: „A Severa (1931)“, 00:37:18-00:39:50).....	52
Abbildung 10: Severa nach dem Auftritt am Hof (aus: Ambitare: „A Severa (1931)“, 00:39:50-00:40:10)	52
Abbildung 11: Amália Rodrigues, Domingos Camarinha und Castro Mota Paris (aus: <i>Museu do Fado</i> , < https://www.museudofado.pt/fado/personalidade/amalia-rodrigues >, letzter Zugriff: 30.05.2022, 17:26).....	68
Abbildung 12: Mariza Canta Amália, Albumcover (aus: Thom Jurek: „Mariza Canta Amália Review“, in: AllMusic, < https://www.allmusic.com/album/mariza-canta-am%C3%A1lia-mw0003449285 >, letzter Zugriff: 11.08.2022) ...	89

1. Einleitung

Fado ist ein portugiesisches Musikgenre, das sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den Städten Lissabon und Coimbra entwickelte. Die Fado-Lieder beschreiben meistens unglückliche Liebe, soziale Missstände, das Meer und besingen den den Portugiesen wohl bekannten Weltschmerz (pt. *saudade*), der sogar als eine Art Leitmotiv dieses Genres verstanden werden kann.

Heutzutage wird der Fado als ein wichtiger Aspekt der portugiesischen Nationalidentität betrachtet. Nicht nur sind seine melancholischen Klänge tief in der portugiesischen Kultur verankert, sondern sie trugen auch zur touristischen Entwicklung des Landes bei. Es handelt sich also, besonders seit der Mitte des 20. Jahrhunderts und der Erfindung der Tonträger, nicht mehr um ein lokales Phänomen, sondern vielmehr um ein Genre, das weltweit bekannt wurde und das sogar in den Diskursen der heutigen Weltmusik auftaucht.

Jedoch war dieser Musikstil nicht immer so beliebt wie heute. Er erfuhr zahlreiche Veränderungen, die hauptsächlich mit verschiedenen geschichtlichen und gesellschaftspolitischen Ereignissen in Portugal in Zusammenhang gebracht werden können. Für diese Arbeit ist es wichtig zu betonen, dass die Praxis des Fado am Anfang ihrer Entwicklung mit Rändern der Gesellschaft verbunden wurde. In der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde Fado hauptsächlich in Tavernen und Freudenhäusern der armen Stadtviertel genossen, wo sich vor allem Männer aus den untersten Gesellschaftsschichten sammelten und deren Namen häufig im engen Zusammenhang mit Kriminalität standen. Dort traten meistens Frauen als Sängerinnen bzw. *fadistas* auf, wobei sie durch das Stigma der Prostitution gekennzeichnet waren (was aber zu der Zeit nicht nur in der Fadopraxis der Fall war).

Die erste bekannte *fadista* war Maria Severa, eine Romni aus dem damals armen Stadtviertel Lissabons namens Mouraria. Mit ihrer Ankunft am portugiesischen Hof, den sie dank ihrer Beziehung mit dem Grafen von Vimioso erreichte, scheint Maria Severa den ersten wichtigen Schritt für die Entwicklung der Frauenfigur im Fado gemacht zu haben. Ein ganzes Jahrhundert nach Severa wurde die Fado-Szene in Lissabon stark von der Fadista Amália Rodrigues beeinflusst. Sie führte zahlreiche Veränderungen in das Genre ein und war vermutlich die erste, die als eine Fado-Diva betrachtet wurde. Somit eröffneten Maria Severa und Amália den Weg für die zeitgenössischen Sängerinnen, wie zum Beispiel Mariza dos Reis Nunes, die einen weltweiten Ruhm erlangte und unumstritten als Diva und Star betrachtet wird.

Aus unterschiedlichen Gründen wurde der Fado erst seit den letzten 50 Jahren intensiver erforscht. Während zu seiner Geschichte zahlreiche Quellen zur Verfügung stehen, zeigt sich bei der Erforschung einiger seiner Aspekte ein gewisser Mangel an Literatur. Letzteres betrifft im Kontext dieser Arbeit insbesondere die Figur der Maria Severa, die hier jedoch von zentraler Bedeutung ist. Daher ist es etwas problematisch, objektive Schlussfolgerungen über ihre Stellung in der damaligen portugiesischen Gesellschaft zu ziehen. Außerdem sind Maria Severa, Amália Rodrigues und Mariza sicherlich nicht die einzigen lobenswerten Sängerinnen. Vor allem in dem großen Zeitabstand zwischen Severa und Amália gab es vermutlich zahlreiche Fadistas, deren Namen erwähnt werden könnten, was aber zu einer Überschreitung des Arbeitsrahmens führen würde. Deshalb wurden die drei genannten Figuren als Beispiele für diese großen Entwicklungen ausgewählt. Es ist auch wichtig zu betonen, dass es zwischen dem Fado aus Lissabon und dem aus Coimbra gewisse Unterschiede gibt, vor allem, was das Frauenbild betrifft. Die Masterarbeit wird sich jedoch auf den Fado konzentrieren, der in der portugiesischen Hauptstadt entstand.

Zentrale Forschungsfragen dieser Masterarbeit werden sich u.a. auf folgende Themenbereiche konzentrieren:

- Wie wird das Frauenbild in den Fado-Texten beschrieben?
- Wie, wann und warum entwickelte sich das Frauenbild in der Fado-Praxis von der stigmatisierten Figur der Maria Severa über den Diva-Stempel der Amália zu dem Star-Image der Mariza?
- Welchen Einfluss hatten diese Entwicklungen auf die portugiesische Gesellschaft?
- Was sind die wichtigsten Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen den genannten Sängerinnen, v.a. im Sinne des Repertoires, des Images und der Rezeption?

Wie bereits erläutert beschäftigen sich zahlreiche Sekundärquellen mit der Thematik des Fado im Allgemeinen bzw. mit seinen geschichtlichen Entwicklungen, Rezeptionen, Repertoires, usw. Einen Hinblick auf die Geschlechterrollen innerhalb der Fado-Praxis gab jedoch (in bisheriger Literaturrecherche) nur Ellen Lila Grey in ihrem Buch *Fado Resounding. Affective Politics and Urban Life* (siehe Literaturliste). Ein Mangel an Quellen zeigt sich vor allem im Kontext von Maria Severa. Was die Figur der Amália Rodrigues betrifft, stehen viele Biografien, Artikel, Filme und andere audiovisuelle Quellen zur Verfügung. Ähnliches gilt auch für Mariza. Außer einigen Primärquellen werden also in der Arbeit unterschiedliche Arten der Sekundärliteratur besprochen, wobei Musikbeispiele (meistens aus Online-Quellen) und Filme von großer Bedeutung sein werden.

In den einleitenden Kapiteln werden die Lesenden über die allgemeine Rezeptionsgeschichte dieses Genres informiert, wobei der Fokus immer auf dem Frauenbild bleibt. Diese Erläuterungen sind unerlässlich, um den Kontext des Arbeitsthemas zu verstehen und den weiteren Analysen folgen zu können. Es werden weiterhin bestimmte Frauenbilder beschrieben, die in den Fado-Texten zu finden sind. Diese werden mit dem Frauenbild verglichen, das generell in der Gesellschaft existiert. Nach diesem theoretischen Teil sollen in den folgenden Kapiteln die drei erwähnten Frauenfiguren und ihre Tätigkeiten analysiert und letztlich miteinander verglichen werden. Zum Schluss soll darüber die Rede sein, wie sich die Entwicklungen des Frauenbildes im Fado auf die portugiesische Gesellschaft widerspiegeln, vor allem im Kontext der Amateurszene des Fado.

Bereits am Anfang der Auseinandersetzung mit diesem Thema lässt sich vermuten, dass der Fado eine sehr lange und komplexe Entwicklung hatte, die vermutlich im engen Zusammenhang mit den gesellschaftspolitischen Ereignissen stand. Eine der wichtigsten Hypothesen ist auch, dass jede der drei genannten Frauenfiguren für ihre Zeit von zentraler Bedeutung war/ist und dass jede von ihnen wichtige Beiträge zur Emanzipation der Frau innerhalb dieses Genres machte. Obwohl alle Sängerinnen zu unterschiedlichen Zeiten und daher auch in unterschiedlichen Gesellschaften lebten, werden vermutlich auch einige Ähnlichkeiten auftauchen.

Die Idee für die Arbeit entstand durch den Wunsch, die komplexen Fragen, die zu diesem Thema häufig auftauchen, zu bearbeiten und den Widerspruch, der in dem Zusammenhang so offensichtlich ist, zu verdeutlichen. Denn einerseits wurden die damaligen *fadistas* von der portugiesischen Gesellschaft stigmatisiert, aber andererseits sind die berühmtesten Persönlichkeiten des Fado tatsächlich Frauen. Daher hat diese Masterarbeit zum Ziel, diese

Veränderungen und die komplexen Entwicklungen zu erforschen und möglichst deutlich darzustellen.

2. Zur Rezeptionsgeschichte des Fado an seinen Anfängen

Während seiner langen Geschichte erfuhr der Fado zahlreiche und beträchtliche Veränderungen. Diese Veränderungen beziehen sich nicht nur auf die musikalische Struktur und auf das Repertoire, sondern auch auf die Aufführungspraxis und auf den sozialen Hintergrund des Genres. Sie spiegeln sich besonders deutlich in den Karrieren dreier prominenter *fadistas* wider, die auch das Hauptthema der vorliegenden Arbeit sind. Daher soll dieser Kapitel dazu dienen, den Lesenden die Aufführungspraxis und die Rezeptionsgeschichte des Fado im 19. Jahrhundert näher zu bringen, um sie schließlich mit der heutigen vergleichen zu können.

Es stellt sich die Frage, warum es an wissenschaftlichen Arbeiten zu diesem Thema mangelt - vor allem, wenn man bedenkt, welche Rolle der Fado in der portugiesischen Kultur über Jahrhunderte hinweg spielt. Verschiedene Fado-Forscher verweisen in ihren Arbeiten aus dem späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts ebenfalls auf die Tatsache, dass das Genre kaum erforscht sei.¹

In den einleitenden Kapiteln seines Buches *Para Uma História do Fado* erläuterte Rui Vieira Nery unterschiedliche Gründe für diese „Verspätung“ der Fado-Forschung. Der erste Grund, den er nannte, bezieht sich auf das Stigma der sozialen Marginalität, mit dem die Ausübung dieses Genres lange behaftet war. Diese Tatsache wirkte sich negativ auf das Interesse der akademischen Gemeinschaft in Portugal an der Auseinandersetzung mit dem Fado aus, was zu

¹ Vieira Nery, Rui: *Para uma História do Fado*, Lisboa: Público 2004, S. 8; Clara Afonso/Graça Cordeiro/Mário B. Fernandes: “O fado: um canto na cidade. Uma entrevista a Joaquim Pais de Brito”, in: *Ethnologia* 1983/1, S. 149.

einer Verzögerung der wissenschaftlichen Erforschung des Genres führte.² Dies wird besonders in dem dritten Kapitel dieser Arbeit deutlich, in dem über die erste *fadista* die Rede sein wird.

Um die Karrieren dreier Hauptfiguren dieser Arbeit vergleichen zu können, soll man also zunächst den Aspekt des obengenannten sozialen Stigmas bedenken, das die Entwicklung, die Aufführungspraxis und die Rezeptionsgeschichte des Fado deutlich beeinflusste.

2.1 Zu unterschiedlichen Bedeutungen des Wortes *Fado*

Bereits die Frage nach der Bedeutung des Wortes *Fado* bietet den ersten Hinweis auf seine ursprüngliche Stellung in der portugiesischen Gesellschaft bzw. eine Assoziation mit dem Rande der Gesellschaft, mit dem das Genre identifiziert wurde. Die Beantwortung dieser Frage ist jedoch keine einfache Aufgabe, denn zahlreiche Wörterbücher bringen unterschiedliche Definitionen dieses Begriffes.

Das portugiesische Wörterbuch *Priberam* definiert das Wort *Fado* als „überlegene Kraft, von der man glaubt, dass sie alle Ereignisse kontrolliert“³ und „etwas, was passieren muss, unabhängig von dem menschlichen Willen“.⁴ Es stellt sich also klar, dass das Wort nicht ausschließlich im musikalischen Kontext eine Bedeutung hat. Vielmehr erläutern Fado-Forscher, dass dieser Begriff bis zur Wende des 19. Jahrhunderts im portugiesischen Sprachgebrauch mit keiner Form von Musik in Verbindung gebracht wurde.⁵ Aus den gerade genannten Definitionen dieses

² Nery 2004, S. 16.

³ *Fado*, in: Dicionário Priberam Online de Português Contemporâneo, <<https://dicionario.priberam.org/fado>>, letzter Zugriff: 28.03.2022, 14:45, „Força superior que se crê controlar todos os acontecimentos“ (Übersetzung: Ira Panthy).

⁴ Ebd., „Aquilo que tem que acontecer, independentemente da vontade humana“, letzter Zugriff: 28.03.2022, 14:45, Übersetzung: Ira Panthy.

⁵ Vgl. Nery 2004, S. 16–17.

Wortes in einem prominenten portugiesischen Wörterbuch zeigt sich deutlich, dass der Begriff *Fado* als Schicksal (lat. *fatum*) verstanden wird.

An dieser Stelle sei an die über Jahrhunderte andauernde Romantisierung des Schicksals gedacht. Dies erschien nicht nur in der Musik, sondern auch in anderen Kunstformen, wie der Literatur. Diese Thematik wurde besonders in der Romantik gepflegt, wo der melancholische Protagonist oft unglückliches Schicksal erlitt. Genau zu dieser Zeit wurde der Fado (als Musikform) in den Armenvierteln Lissabons geboren. Daraus kann man, vor allem, wenn man mit dem melancholischen Klang des Fado vertraut ist, vermuten, unter welchen gesellschaftlichen Umständen dieses Genre entstand und was seine Hauptthemen sind.

Eine solche Annahme kann zum einen durch einen weiteren Blick in das bereits erwähnte Wörterbuch teilweise bestätigt werden. In einem musikalischen Kontext definiert *Priberam* den Begriff *Fado* als „populäres portugiesisches Lied, das in der Regel von einem Sänger (*fadista*) interpretiert und von einer portugiesischen und einer klassischen Gitarre begleitet wird. „[...] Im Allgemeinen langsam und traurig, vor allem wenn es sich um Liebe oder Sehnsucht [*saudade*] handelt [...]“⁶ Die für das Verständnis des Milieus, in dem sich der Fado entwickelte bedeutendste Definition in diesem Wörterbuch lautet: „ein Leben in der Prostitution“.⁷

Nach dieser Einsicht in die Bedeutung des Namens dieses Genres ist es nun notwendig, seinen sozialen Hintergrund und seine Stellung in der portugiesischen Gesellschaft nach dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts zu erforschen.

⁶ *Fado*, in: Dicionário Priberam Online de Português Contemporâneo, <<https://dicionario.priberam.org/fado>>, letzter Zugriff: 28.03.2022, 14:45, „canção popular portuguesa, geralmente interpretada por um vocalista (fadista), acompanhado por guitarra portuguesa e por guitarra clássica. [...] Geralmente lento e triste, sobretudo quando se fala de amor ou de saudade [...]“ (Übersetzung: Ira Panthy).

⁷ Ebd., „Vida de prostituição“ (Übersetzung: Ira Panthy).

2.2 Casas do Fado und fadistas

Der Fado (als Musikgenre) entstand in den Armenvierteln portugiesischer Hauptstadt (hauptsächlich Mouraria, Bairro Alto und Alfama) in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Obwohl es sich in dieser Arbeit nicht um die Geschichte des Genres handelt (denn dazu dienen die Beiträge der bereits genannten Fado-Forscher), sollen einige historische und soziokulturelle Aspekte seiner Anfangsphase erörtert werden.

In seinem Werk *História do Fado* (1903) unterteilte Pinto de Carvalho die Entwicklung des Fado in zwei Phasen. Die erste sei „die populäre und spontane Phase“ (*a phase popular e espontânea*), die den Zeitraum von der Entstehung des Genres bis zwischen 1868 und 1869 umfasste⁸ und die „durch die enge Verbindung des Fado mit Prostitution und sozialen Randschichten in den alten Vierteln von Lissabon“⁹ gekennzeichnet wurde. Die Hauptstadt erlebte zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine große Expansion, die zur Entwicklung sehr unterschiedlicher Stadtteile und sozialer Schichten führte. Am Rande der Gesellschaft, jenseits der prächtigen Paläste der höchsten Gesellschaftsschichten, lebten einfache Arbeiter und ehemalige Sklaven aus Afrika, deren Tätigkeiten auf Kriminalität und Prostitution basierten. In Mouraria, Alfama und Bairro Alto befanden sich zahlreiche Tavernen und Bordelle, in denen getanzt und gesungen wurde. Sie wurden hauptsächlich von Männern besucht, wobei eine weibliche Präsenz auf Prostitution hindeutete. Seit den 1830er-Jahren wurden solche Orte „Fado-Häuser“ (*Casas do Fado*) genannt.¹⁰

⁸ Pinto de Carvalho (Tinop): *Historia do Fado*, Lisboa: Empreza da Historia de Portugal 1903., S. 79.

⁹ Salwa El-Shawan Castelo Branco: „Fado“, in: *MGG Online*, <<https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15366&v=1.1&rs=id-4703987b-8301-7b16-b316-29d4d8ae4136&q=fado>>, letzter Zugriff: 31.03.2022, 16:22.

¹⁰ Nery 2004, S. 40–43.

Es lässt sich aus diesem Zusammenhang vermuten, dass der Begriff *fadista* während der Anfangsphase der Entwicklung des Fado eine ähnliche Konnotation hatte. Im Jahr 1904 berichtete Alberto Pimentel: „Unter *fadista* ist jede Person gemeint, die ein schlechtes Schicksal erleidet; sei es ein Mann oder eine Frau, eine Prostituierte oder ein Rüpel.“¹¹ Der Begriff bezeichnete also nicht nur die Prostituierten, die damals in Tavernen und Bordellen Fado ausführten, sondern alle Personen, die in irgendeiner Weise mit kriminellen oder unmoralischen Tätigkeiten in Verbindung standen. Pinto de Carvalho beschrieb einen männlichen *fadista* als einen Menschen mit guten Gesangsfähigkeiten, der aber durch Alkohol und heimliche Süchte geschädigt war, oft ein Messer bei sich trug und dessen Geliebte in der Regel in den Prostitutionskreisen verkehrten.¹²

Darüber hinaus bezeichnete das Wort *Fado* seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in einem musikalischen Zusammenhang die Lieder, die die *fadistas* vortrugen. Der Name des Genres leitet sich also vom Begriff *fadista* ab und nicht andersherum.¹³ Aus diesem Grund wird in dieser Arbeit das Wort *Fado* nicht nur in Bezug auf das Genre im Allgemeinen verwendet, sondern auch auf die Lieder, die erwähnt und/oder analysiert werden.

¹¹ Pimentel, Alberto: *A Triste Canção do Sul. Subsídios para a História do Fado*, Lisboa: Livraria Central de Gomes de Carvalho 1904, S. 43, „Entende-se por fadista a pessoa que cumpre um mau destino; seja homem ou mulher, prostituta ou rufião“ (Übersetzung: Ira Panthy).

¹² Pinto de Carvalho 1903, S. 31–32.

¹³ Pimentel 1904, S. 45.

Eine Fado-Aufführung wurde 1910 auf dem Gemälde *O Fado* des portugiesischen Malers José Malhoa dargestellt:



Abbildung 1: José Malhoa – *O Fado*, 1910
(aus: Museu do Fado,
<<https://www.museudofado.pt/exposicao/fado-1910>>,
fotografiert von José Frade, letzter Zugriff: 01.10.2022, 20:30)

Das Gemälde stellt die Anfangsphase des Fado in einer Weise dar, wie sie nicht nur in dieser Arbeit, sondern in der Literatur im Allgemeinen beschrieben wurde. Beide Figuren sitzen in einem dunklen Raum, was an Armut und heimliche und illegale Handlungen hinweist. Der Gesichtsausdruck des Mannes deutet auf einen emotionalen Schmerz hin, den er durch das Spielen der *guitarra portuguesa* und scheinbar auch durch Gesang zum Ausdruck bringt. Die Frau hält eine Zigarette in der Hand und ihre brustentblößende Kleidung weist auf ihre Präsenz in den Freudenhäusern hin.

In Anbetracht der Bedeutung der genannten Begriffe selbst sowie der sozialen Umstände seiner Entstehung verwundert es nicht, dass der Fado einen lamentierenden musikalischen Charakter hat und dementsprechende Themen behandelt. In den Texten handelt es sich in der Regel um unglückliche Liebe, um das Leben in den Armenvierteln Lissabons und in dortigen Freudenhäusern, um tragisches Schicksal, das Leiden, die Armut u. Ä. Wenn die Fado-Texte

Gefühle zum Ausdruck bringen, so geht es meistens um *saudade*. Dieser unübersetzbare Begriff beschreibt die melancholische Stimmung der Sehnsucht oder der Nostalgie nach etwas oder jemandem, der nicht mehr da ist und vermutlich nicht wiederkehren wird. *Saudade* wurde zu einem der charakteristischsten Merkmale der portugiesischen Kultur und zu einem wichtigen Bestandteil der nationalen Identität des portugiesischen Volkes, denn das Gefühl der Nostalgie trägt zu der Verstärkung des Patriotismus bei.¹⁴

Einen detaillierten Überblick über die häufigsten Themen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts lieferte Alberto Pimentel in dem Werk *A Triste Canção do Sul*.¹⁵ Im Rahmen dieser Arbeit sollen jedoch einige Fados erwähnt werden, deren zentrale Figur eine Frau ist und die ihre Stellung und ihre Rolle in der Gesellschaft besingen.

Einer der wichtigsten Aspekte des Fado ist seine Aufführungspraxis. Im Mittelpunkt jeder Fado-Aufführung steht ein Solosänger oder eine Solosängerin (*fadista*), deren kraftvolle Stimme in den Vordergrund tritt. Im musikalischen Ausdruck wird den *fadistas* eine relative Freiheit eingeräumt, die meist mit melodischer und/oder rhythmischer Improvisation sowie mit der Verwendung von Vibrato und Vokalverzerrungen zu tun hat. Pinto de Carvalho beschrieb die „Fado-Stimme“ als eine Stimme *sui generis*, die keinen strengen Regeln der Gesangkunst folgt, aber auch den an Konservatorien gelehrtten Gesangstechniken nicht unterlegen ist.¹⁶ Neben der Stimme kommunizieren die *fadistas* mit dem Publikum durch Gestik und Mimik. Die Ausführenden haben üblicherweise die Augen halb geschlossen und den Kopf leicht nach hinten geneigt. Die Haltung der Hände ähnelt den Handflächen beim Gebet und ahmt häufig den Verlauf der Melodie nach.

¹⁴ Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books 2001, S. 5.

¹⁵ Pimentel 1904, S. 101–103.

¹⁶ Pinto de Carvalho 1903, S. 83.

Die Stimme wird von zwei unterschiedlichen Formen der Gitarre begleitet, nämlich von einer *viola* und einer *guitarra portuguesa*.

Unter der erstgenannten versteht man die akustische, sechssaitige „spanische“ Gitarre des 18. Jahrhunderts, wobei die *guitarra portuguesa* eine Cister mit sechs doppelchörigen Saiten und siebzehn Bündlen bezeichnet, deren Tonumfang dreieinhalb Oktaven umfasst.¹⁷ Beide Instrumente traditionell von Männern gespielt:

„Der erste guitarrista wird von Fado-Musikern als zweiter Solist betrachtet. Seine Aufgabe ist es, zur Hauptmelodie einen melodischen Kontrapunkt zu erfinden und/oder diese harmonisch zu stützen. Er ist der musikalische Leiter der Begleiter [...] [Die *viola*] sorgt für die harmonische und rhythmische Grundlage, der fadista und guitarristas den Spielraum für improvisiertes Abwandeln der Melodie, ja sogar für die Hervorbringung völlig neuer Melodien bietet.“¹⁸

Die *guitarra portuguesa* wurde im Laufe der Zeit zu einem der wichtigsten Symbole des Fado.

Neben dem Solosänger oder der Solosängerin und der Instrumentalbegleitung ist das Publikum einer der wichtigsten Bestandteile jeder Fado-Aufführung. Die *fadistas* sollen ihre inneren Gedanken und Gefühle durch den Fado zum Ausdruck bringen und dabei einen starken Eindruck bei den Zuhörenden hinterlassen. Dies wird durch „aktives Zuhören“ erreicht – das Publikum wird durch keine Handlungen behindert, die es von der eigentlichen Aufführung ablenken würden. Die Menschen, die einer Fado-Aufführung beiwohnen, sitzen im Halbdunkel, lauschen aufmerksam und sympathisieren mit dem oder der *fadista*. Es kann jedoch davon ausgegangen werden, dass die heutige Praxis aufgrund der Kommerzialisierung des Genres und der Entwicklung des Tourismus ihre ursprünglichen Merkmale nicht vollständig behielt. Dies bezieht sich in erster Linie auf bekannte Orte, an denen sich hauptsächlich Reisende versammeln und nicht die einheimische Bevölkerung.

¹⁷ Salwa El-Shawan Castelo Branco: „Portugal“, in: *MGG Online*, <<https://www-mgg-online.com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15917&v=2.1&rs=id-fc5f9ed9-0476-c887-5d7a-e700a31b859f&q=portugal>>, letzter Zugriff: 02.04.2022, 17:20.

¹⁸ El-Shawan Castelo Branco: „Fado“, in: *MGG Online*, letzter Zugriff: 02.04.2022, 17:30.

2.3 Das Frauenbild in den Fado-Texten

Im Rahmen dieser Masterarbeit soll die Frauenrolle innerhalb der Fadokultur erörtert werden, und zwar nicht nur ihre Stellung als *fadistas*, sondern auch die Art und Weise, wie sie in den Texten verschiedener Fados dargestellt werden. Es lässt sich angesichts der gerade erwähnten häufigsten Themen des Fado, seines ursprünglichen Milieus und der allgemeinen Stellung der Frau in der Gesellschaft zu dem Zeitpunkt seiner Entstehung vermuten, welche Frauenbilder durch die Texte vermittelt werden. Es sei darauf hingewiesen, dass diese Problematik im Laufe der Arbeit im Hinblick auf das Repertoire dreier Künstlerinnen, deren Karrieren in ihrem Mittelpunkt stehen, ausführlicher behandelt wird. Dieses einleitende Kapitel soll lediglich einen Überblick über die gängigsten Frauenbilder geben, die in den Fado-Texten dargestellt werden. Es wurde am Anfang dieser Forschung erstellt, um Hypothesen zu den wichtigsten Forschungsfragen dieser Arbeit aufzustellen. Aus diesem Grund stammen die für dieses Kapitel ausgewählten Fados aus verschiedenen Epochen des 20. und 21. Jahrhunderts, die größtenteils mit den Schaffensperioden von Maria Severa, Amália Rodrigues und Mariza übereinstimmen.

In ihrem Werk *Fado Resounding: Affective Politics and Urban Life* wies Lila Ellen Gray auf die häufigsten Frauenbilder hin, die der Fado vermittelt:

„The female fadista might be rendered symbolically (in iconography and gestures, lyrics, and popular discourse) in any of the following ways: as weepy or tearful; as sacrificial, the eternal mother, as Mary; as the victim of male betrayal; as beaten down; as a prostitute or femme fatale with cigarette in hand; as melodramatic. She readily accommodates multiple stereotypical signifiers of the essentialized feminine, including Madonna, whore, and mother.”¹⁹

¹⁹ Gray, Lila Ellen: *Fado Resounding: Affective Politics and Urban Life*, Durham/London: Duke University Press 2013, S. 161.

Es ist jedoch zu erwähnen, dass die hier kommentierten Beispiele unterschiedlicher Frauenbilder ausschließlich aus den Repertoires weiblicher Interpretinnen stammen. Ein Perspektivwechsel, genauer gesagt die Betrachtung der Darstellung von Frauen in den Liedern männlicher Interpreten, würde vermutlich andere Erkenntnisse bringen und sollte daher in zukünftigen Arbeiten vorgenommen werden. Der hier gewählte Vorgang bietet jedoch einen Einblick in die Selbstwahrnehmung einer Frau innerhalb der Fadokultur.

Pimentel erklärt, für einen *fadista* sei das Verhalten einer Frau häufig die Ursache für seine Eifersucht und die daraus resultierenden Handlungen. Diese Eifersucht rührt daher, dass seine Geliebte - in der Literatur oft als „verlorene Frau“ (*mulher perdida*) bezeichnet - eine Prostituierte ist, die sich täglich mit anderen Männern trifft. Wenn die Frau es aus Liebe oder Zuneigung zu einem anderen Mann tut (und nicht nur um Geld für den Lebensunterhalt zu verdienen), fühlt sich der *fadista* betrogen und möchte seine Geliebte töten.²⁰ Die „verlorene Frau“ erleidet auch ein trauriges Schicksal:

Não me prendeu sempre o vício,	Ich wurde nicht immer an das Laster gebunden
Também donzella nasci;	Ich wurde auch als Jungfrau geboren;
Mas meu candor deprimi,	Aber ich demütigte meinen Freimut,
Num criminal desperdício	In einer kriminellen Tat
Na beira do precipício,	Am Rande des Abgrunds,
Onde o meu fado me tem,	Wo mein Schicksal mich hinführt,
Não vê meus prantos ninguém,	Sieht keiner meine Tränen,
Nem minha dor avalia,	Auch mein Schmerz wird nicht geschätzt,
Privada de quanto havia	Ich wurde für das ausgeraubt, was ich
No collo da minha mãe	Im Schoß meiner Mutter hatte. ²¹

²⁰ Pimentel 1904, S. 99–100.

²¹ Unbekannter Autor, zit.n. Pimentel 1904, S. 100. (Übersetzung: Ira Panthy).

Es wird deutlich, dass die *fadista* um ihr Schicksal trauert, denn es war nicht ihre Entscheidung, sich der Prostitution zuzuwenden, sondern eine Kombination unglücklicher Umstände – wie es auch heutzutage meistens der Fall ist. Ihr gegenwärtiger Schmerz wird mit der Freude über das verglichen, was ihr von ihrer Mutter gegeben wurde, bevor das grausame Schicksal sie aus ihrem Schoß riss. Neben dem Bild der „verlorenen Frau“ vermittelt dieser Fado auch das Bild der Frau als Mutter und unterstreicht die bedingungslose Mutterliebe.

Ein weiterer Fado, der das Leiden einer Frau besingt, ist *Rosa Enjeitada*. Er wurde von zwei prominenten *fadistas* aus der Mitte des 20. Jahrhunderts aufgenommen – Hermínia Silva und Maria Teresa de Noronha. Der Originaltext von José Galhardo wurde jedoch im Laufe der Zeit erheblich verändert.²²

Rosa Enjeitada

[...]

Rosa enjeitada

Sem mãe, sem pão, sem ter nada

Que vida triste e chorada

O teu destino te deu

Rosa enjeitada

Rosa humilde e perfumada

E afinal, desventurada, quem és tu?

Rosa enjeitada

Uma mulher que sofreu

Tão pobrezinha que ainda tinha uma afeição

Alguém que amava e que sonhava uma ilusão

Mas esse alguém por outro bem se apaixonou

Verlassene Rosa

[...]

Verlassene Rosa

Ohne Mutter, ohne Brot, ohne etwas zu haben

Was für ein trauriges und weinendes Leben

Hat dir dein Schicksal gegeben

Verlassene Rosa

Bescheidene und duftende Rosa

Denn wer bist du, elendes Mädchen?

Verlassene Rosa,

Eine Frau, die gelitten hat.

So arm, dass ich nur noch eine Zuneigung hatte

Jemand, der liebte und von einer Illusion träumte

Doch dieser Jemand verliebte sich in ein anderes Gut

²² Grey 2013, S. 269–270.

E assim fiquei sem ele que amei que me enjeitou.²³ Und so blieb ich ohne den, den ich liebte und der mich verließ.

Dieser Fado stellt eine direkte Verbindung zwischen einer Frau (daher der weibliche Name Rosa) und einer duftenden Blume (pt. *rosa* - Rose) her, wodurch ihre Weiblichkeit besonders betont wird. Es handelt sich auch hier um ein trauriges Schicksal, jedoch nicht im Zusammenhang mit den unmoralischen Handlungen der besungenen Frau, sondern als Schuldige für ihr Leid und Elend. Obwohl der Fado zu Beginn des Refrains die Frau ohne die Liebe ihrer Mutter und hungrig darstellt, scheint die eigentliche Ursache ihres Leidens darin zu bestehen, dass sie von einem Mann verlassen wurde. Was die musikalische Struktur anbelangt, so folgt nach einer instrumentalen Einleitung der gewöhnliche Wechsel von Strophe und Refrain. Nach dem letzten Auftreten des Refrains folgt der achttaktige Instrumentalteil (im 2/4-Takt), nach dem die letzten fünf Verse des Refrains wiederholt werden. Der Fado endet mit zwei aufeinanderfolgenden Arpeggio-Akkorden.

Der Fado *Ser Mulher*, der 1997 von Carolina Tavares aufgenommen wurde²⁴, behandelt ebenfalls das Thema einer Frau, deren Liebe nicht erwidert wird:

Ser Mulher

Uma mulher sem amor,
Sem o afeto verdadeiro
Vive uma vida de mágoa
Lembra a desditosa flor
A quem o mau jardineiro
Recusa uma gota d'água.
[...]

Frau sein

Eine Frau ohne Liebe,
Ohne wahre Zuneigung
Lebt ein kummervolles Leben
Und erinnert an die unglückliche Blume
Der ein schlechter Gärtner
Einen Tropfen Wasser verweigert.
[...]

²³ Maria Teresa de Noronha: „Rosa Enjeitada”, Spotify, <<https://open.spotify.com/track/5v2lcZmbwtXCGsHtN9R3dI?si=f1571ee000c7479f>>, Edições Valentim de Carvalho, S.A., 2018, letzter Zugriff: 13.10.2022, 15:11 (Übersetzung: Ira Panthy).

²⁴ Carolina Tavares: „Ser Mulher“, Spotify, <<https://open.spotify.com/track/0i9gFzYdo4zFB2i0iGhsa5?si=56499fd7c0c042b7>>, Pop Records, 1997, letzter Zugriff: 13.10.2022, 15:14 (Übersetzung: Ira Panthy).

A mulher não esmorece,
Sofre embora o amargor
Dum amor que a não quiser,
Porque jamais desconhece
Que foi p'ra sofrer d'amor
Que Deus criou a mulher.

Eine Frau verblasst nicht,
Auch wenn sie unter Bitterkeit einer Liebe leidet,
Die sie nicht will,
Denn sie vergisst nie
Dass es für den Liebeskummer war,
Dass Gott die Frau schuf.

Bereits die ersten Verse weisen darauf hin, dass die Liebe eines Mannes für die Existenz einer Frau unerlässlich ist, denn ihre Abhängigkeit von ihr wurde mit dem Bedürfnis einer Blume nach Wasser gleichgesetzt. Es kann immerhin behauptet werden, dass das Bild der leidenden und verlassenen Frau, das in zahlreichen Fados dargestellt wird, in den letzten zwei Versen dieses Liedes zusammengefasst wurde – „Que foi p'ra sofrer d'amor / Que Deus criou a mulher“.

Ser Mulher steht ebenfalls im 2/4-Takt und beginnt mit einer achttaktigen instrumentalen Einleitung. Im Gegensatz zu dem zuvor besprochenen Fado *Rosa Enjeitada* hat dieser keinen Refrain, sondern melodisch gleiche Strophen, die aufeinanderfolgen und zwischen denen lediglich zweitaktige Instrumentalteile auftreten. Am Ende dieses Fado sind ebenfalls zwei Arpeggio-Akkorde zu hören.

Das Thema der Frauen als *fadistas* wurde im Repertoire der zeitgenössischen Fado-Interpreten Ana Moura besungen. Der Fado *A Fadista*, der 2012 für das Album *Desfado* aufgenommen wurde,²⁵ beschreibt, wie eine *fadista* von der Gesellschaft betrachtet wird:

²⁵ Ana Moura: „A Fadista“, Spotify, <<https://open.spotify.com/track/7ysZTDOyt4NoHeg1fKOoUw?si=4a01319c3ef246fd>>, Universal Music Portugal, S.A. 2012, letzter Zugriff: 13.10.2022, 15:18 (Übersetzung: Ira Panthy).

A Fadista

Vestido negro cingido
Cabelo negro comprido
E negro xaile bordado
Subindo à noite a avenida
Quem passa julga-a perdida
Mulher de vício e pecado
E vai sendo confundida
Insultada e perseguida
Pelo convite costumado

Entra no café cantante
Seguida em tom provocante
Pelos que querem comprá-la
Uma guitarra a trinar
Uma sombra devagar
Avança para o meio da sala
Ela começa a cantar
E os que a queriam comprar
Sentam-se à mesa a olhá-la

Canto antigo e tão profundo
Que vindo do fim do mundo
É prece, pranto ou pregão
E todos os que a ouviam
À luz das velas pareciam
Devotos em oração
E os que à pouco a ofendiam
De olhos fechado ouviam
Como a pedir-lhe perdão

Die Fadista

Schwarzes Kleid mit Gürtel
Lange schwarze Haare
Und schwarzer bestickter Schal
Ein nächtlicher Spaziergang auf der Straße
Wer vorbeigeht, beurteilt sie als verloren
Frau des Lasters und der Sünde
Und sie wird verwirrt,
Beleidigt und verfolgt
Von der üblichen Einladung

Sie betritt das Café singend
Gefolgt, mit einem provokanten Ton,
Von denen, die sie kaufen wollen
Eine Gitarre erklingt
Ein Schatten
Bewegt sich langsam in die Mitte des Raumes
Sie beginnt zu singen
Und diejenigen, die sie kaufen wollten
Setzen sich an den Tisch, um sie zu sehen

Ein altes, tiefgreifendes Lied,
Das, vom Ende der Welt kommend,
Ein Gebet, ein Weinen oder ein Schrei ist
Und alle, die es hörten
Schienen bei Kerzenlicht,
Andächtig im Gebet
Und diejenigen, die es kürzlich beleidigten,
Hörten mit geschlossenen Augen zu
Als wollten sie sie um Verzeihung bitten

Vestido negro cingido	Schwarzes Kleid mit Gürtel
Cabelo negro comprido	Lange schwarze Haare
E negro xaile traçado	Und schwarzer, bestickter Schal
Cantando pra aquela mesa	An diesem Tisch singend
Ela dá-lhes a certeza	Gibt sie ihnen die Gewissheit,
De já lhes ter perdoado	Dass sie ihnen bereits verziehen hat
E em frente dela na mesa	Und vor ihr am Tisch,
Como em prece a uma deusa	Wie im Gebet zu einer Göttin,
Em silêncio ouve-se o fado	In der Stille hört man Fado.

Zu Beginn dieses Fado wird das Aussehen einer *fadista* beschrieben, – sie trägt ein schwarzes Kleid und einen schwarzen Schal. Dies stellt die übliche Bekleidung weiblicher Interpretinnen dar. Diese Praxis wurde von Amália Rodrigues eingeführt und behielt ihre Popularität über Jahrzehnte hinweg. Die erste Strophe beschreibt die Stellung einer *fadista* in der Gesellschaft, wie sie seit den Anfängen der Entwicklung des Fado besteht. Sie wird mit Laster und Sünde in Verbindung gebracht und als solche von anderen verurteilt. Eine solche Frau wird auch hier als „verloren“ bezeichnet. Beurteilende Gedanken begleiten sie, bis sie zu singen beginnt. Von dem Moment an wird sie von den Zuhörenden so bewundert, dass sie sogar mit einer Gottheit verglichen wird. Obwohl ihre Stimme und ihre künstlerischen Fähigkeiten äußerst geschätzt werden, scheint eine *fadista* immer noch mit dem Stigma der sozialen Marginalität behaftet zu sein, selbst wenn man bedenkt, dass der Fado nicht mehr zu einem solchen Milieu gehört. Es wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit untersucht, inwieweit dies heutzutage tatsächlich der Fall ist.

Abgesehen von dem eben beschriebenen Frauenbild beschreibt *A Fadista* auch die Atmosphäre, in der der Fado üblicherweise genossen wird: die *fadista* steht in der Mitte eines dunklen Raumes, wobei das Publikum in absoluter Stille zuhört.

Von der musikalischen Struktur her ähnelt dieser Fado dem zuvor analysierten *Ser Mulher*. Er besteht ebenfalls aus einer längeren instrumentalen Einleitung und aus vier Strophen, zwischen denen kein Refrain zu hören ist. Die Strophen bestehen aus neun Versen, wobei auf alle drei Strophenzeile zwei Instrumentaltakte folgen. Wie angesichts aller zuvor analysierten Kompositionen zu erwarten war, endet auch diese mit zwei aufeinanderfolgenden Akkorden.

Anhand der vier besprochenen Beispiele und der zuvor erworbenen Kenntnisse lassen sich erste Annahmen über die Entwicklung des Frauenbildes im portugiesischen Nationalgenre formulieren. Es stellte sich bisher klar, dass eine Frau einem Mann untergeordnet dargestellt wird. Ihr Wohlbefinden scheint von seiner Liebe abzuhängen und das Fehlen dieser Zuneigung wird stets als ein unglückliches Schicksal beschrieben. Andererseits wird nie eine Frau als diejenige dargestellt, die den Mann verlässt oder betrügt – zumindest nicht außerhalb des Rahmens ihrer Aktivitäten in der Welt der Prostitution. Wie bereits erwähnt, kann und soll dies jedoch anhand der Repertoires der männlichen Sänger überprüft werden.

Die drei analysierten Beispiele aus unterschiedlichen Epochen des 20. Jahrhunderts, genauer gesagt die Frauenbilder, die sie vermitteln, unterscheiden sich in gewisser Weise von dem zuletzt genannten Fado der zeitgenössischen Interpretin Ana Moura. *A Fadista* bringt die üblichen Vorurteile über eine *fadista* zum Ausdruck, stellt sie aber auch als ein Wesen dar, das einer Göttin gleicht, wenn sie singt. Dies führt zu der Annahme, dass Frauen, die Fado singen, in jüngster Zeit hoch angesehen sind, obwohl die Geschichte des Genres nicht in Vergessenheit

geriet.

Diese Vermutungen sollen im folgenden Kapitel anhand der Karrieren dreier Schlüsselfiguren des Fado, die jeweils aus einer anderen Epoche stammen, genauer betrachtet werden.

3. Drei zentrale Frauenfiguren des Lissabonner Fado

Die gründliche Recherche über das ursprüngliche Milieu des Fado, aber vor allem über die Bedeutung des Begriffes *fadista* führt zu den Gedanken an die heutige Fado-Praxis. Aus persönlicher Erfahrung geht hervor, dass die heutigen Fado-Häuser von dem „Stempel“ der sozialen Marginalität befreit sind. Vielmehr handelt es sich um Unterhaltungsorte, an denen sich sowohl die einheimische Bevölkerung als auch Reisende versammeln, um eine Fado-Aufführung zu genießen, zu essen und zu trinken. Darüber hinaus scheint die Lisabonner Fado-Szene gleichermaßen von männlichen und weiblichen InterpretInnen bevölkert zu sein. Im Zusammenhang mit einigen der größten Fado-Figuren auf der Weltbühne denkt man vor allem an weibliche Namen wie Amália Rodrigues, Maria Teresa de Noronha, Hermínia Silva, Argentina Santos, Ana Moura, Carminho, Mariza u.a.

Aus diesen Gedanken ergab sich eine der zentralen Forschungsfragen der vorliegenden Arbeit. In diesem Kapitel soll darüber diskutiert werden, wie sich das Frauenbild in der Fado-Praxis im Laufe der Geschichte entwickelte. Dies wird anhand der Beispiele dreier Künstlerinnen veranschaulicht, die das Genre in verschiedenen Epochen prägten und beeinflussten: Maria Severa, Amália Rodrigues und Mariza dos Reis Nunes.

3.1 Maria Severa

Es kann behauptet werden, dass die Geschichte des Lissabonner Fado für immer durch den Namen von Maria Severa geprägt wurde. Auf der Webseite des Lissabonner Fado-Museums wird sie als „the icon of the first fado singer“²⁶ bezeichnet.

Aufgrund des Mangels an offiziellen Daten und meist unzuverlässiger mündlicher Überlieferung, die lange Zeit wichtige Informationen über Severa bewahrte, blieb ihr Leben für heutige Forscher ein Rätsel. In unterschiedlichen Quellen der Fachliteratur werden meist dieselben Angaben zu ihrem Leben und ihrer Karriere wiederholt. Darüber hinaus sind wissenschaftliche Arbeiten im Vergleich zu den Kunstwerken, die ihr Leben behandeln (wie Romane, Theaterspiele, Filme und Lieder) in der Minderheit. In diesem Zusammenhang äußerte sich Alberto Pimentel folgendermaßen aus:

„Wenn man immer noch von Severa sprechen will, besteht kein Zweifel daran, dass die heutige Generation nur noch eine vage Vorstellung von diesem Thema hat, das lediglich von den Liedern des Fado genährt wird und zum Verblassen neigt – wie eine Legende, die vom Strom neuer Bräuche und neuer Taten erdrückt wird.“²⁷

Doch obwohl Severas Leben aus heutiger Sicht wie ein aus Informationsfragmenten zusammengesetzter Mythos aussieht, kann nicht behauptet werden, dass ihr Name gänzlich verblasste.

Aus ihrer am 12. September 1820 ausgestellten Taufurkunde geht hervor, dass das Geburtsdatum von Maria Severa Onofriana der 26. Juli desselben Jahres ist. Relevanter ist jedoch der Ort ihrer Geburt und Erziehung, denn Severa wurde in der damaligen Rua da Madragoa geboren, wo ihre

²⁶ Severa, in: Museu do Fado, <<https://www.museudofado.pt/en/fado/persolacity/severa-en>>, letzter Zugriff: 03.01.2022, 15:22.

²⁷ Pimentel 1904, S. 141., „Mas, se toda a gente falia ainda da Severa, é fôra de duvida que a geração de hoje em dia não tem sobre o assunto senão uma vaga ideia fugitiva, que apenas as cantigas do Fado alimentam ainda, e que tende a apagar-se como uma lenda que morre estrangulada pela corrente de novos costumes e novas proezas.“ (Übersetzung: Ira Panthy).

Mutter Ana Gertrudes eine Taverne besaß.²⁸ Es steht demnach außer Zweifel, dass Maria Severa in demselben Milieu aufwuchs, in dem der Fado in seinen Anfängen beheimatet war. In Kenntnis des Rufs der damaligen Tavernen und der Kundschaft, die sich dort aufhielt, kann man davon ausgehen, dass die *fadista* in der Taverne ihrer Mutter Fado ausführte und in die Welt der Prostitution eintrat.

Wie im weiteren Verlauf der Arbeit zu sehen sein wird, wurde und wird Severa sowohl in der wissenschaftlichen Literatur als auch in der Belletristik als Romni (in der portugiesisch- und englischsprachigen Literatur einfach *Zigeunerin*) dargestellt. Eine solche Darstellung scheint jedoch eher eine Folge der populären Romantisierung der Lebensweise dieser nationalen Minderheit zu sein als eine nachgewiesene Tatsache. Diese Meinung vertrat Severas Zeitgenosse Miguel Queirol, der behauptete, sie sei keine Romni gewesen, sondern lediglich die unglückliche Tochter einer „grausamen Frau“, die sie ausbeutete und zur Prostitution zwang. Ihm zufolge war Ana Gertrudes bei der Polizei bekannt, und zwar unter dem spöttischen Spitznamen *A Barbuda* („Die Bärtige“).²⁹



Abbildung 2: Gedenktafel an dem Geburtshaus von Maria Severa
(fotografiert von der Verfasserin)

²⁸ Severa, in: Museu do Fado, <<https://www.museudofado.pt/fado/personalidade/severa>>, letzter Zugriff: 03.01.2022, 15:22.

²⁹ Pimentel 1904, S. 142.

Severa zog in die Mouraria, wo sie in der Rua do Capelão wohnte. Diese Gasse war auch als *Rua Suja* („Schmutzige Gasse“) bekannt, was ihr wiederum eine negative Konnotation verleiht, und auf das soziale Umfeld hinweist, in dem die erste *fadista* Lissabons ihre Karriere begann. Rua do Capelão wurde in dem *Novo Fado da Severa* besungen, der für den Film *A Severa* (1931) von Júlio Dantas geschrieben und von Frederico de Freitas komponiert wurde. Es lässt sich in diesem Fado ein ähnliches Frauenbild beobachten wie in den im vorherigen Kapitel analysierten Beispielen. Es handelt sich um eine Frau (in diesem Fall um Maria Severa), die verlassen wurde, aber trotzdem verzweifelt auf den Mann wartet, der ihr von dem Schicksal zugeschrieben wurde. Daher steht das Schicksal auch hier in engem Zusammenhang mit der Liebe zwischen einer Frau und einem Mann:

Novo Fado da Severa

Ó, Rua do Capelão
Juncada de rosmarinho
Ó, Rua do Capelão
Juncada de rosmarinho

Se o meu amor vier cedinho
Eu beijo as pedras do chão
Que ele pisar no caminho

Tenho o destino marcado
Desde a hora em que te vi
Tenho o destino marcado
Desde a hora em que te vi

Neuer Fado von Severa

Oh, Rua do Capelão,
Mit Rosmarin bestreut
Oh, Rua do Capelão,
Mit Rosmarin bestreut

Wenn mein Liebling bald kommt,
Küsse ich die Steine auf dem Boden,
auf denen er ging

Mein Schicksal wurde vorherbestimmt,
Seit dem Moment, in dem ich dich sah
Mein Schicksal wurde vorherbestimmt,
Seit dem Moment, in dem ich dich sah

Oh meu cigano adorado
Viver abraçada ao fado
Morrer abraçada a ti.

Oh, mein geliebter Zigeuner
Leben, vom Schicksal umarmt
Sterben, von dir umarmt.³⁰

In diesem Fado erklärt die weibliche Figur, dass sie die Steine auf dem Boden küssen wird, auf denen ihr Geliebter ging, obwohl er sie verließ. Um das zu tun, muss man sich hinknien, was wiederum die Überlegenheit des Mannes unterstreicht.

In den untersten Schichten der damaligen Gesellschaft, in Tavernen der ärmsten Viertel portugiesischer Hauptstadt und zu einer Zeit, in der Frauen, die in der Öffentlichkeit auftraten, als Prostituierte galten, begann die Karriere der *fadista*, die in ihrem kurzen Leben dieses Genre vom Rande der Gesellschaft in die Paläste der obersten Gesellschaftsschichten brachte. Obwohl die Mehrheit ihrer Auftrittsorte nicht mit Sicherheit identifiziert werden kann, kann man davon ausgehen, dass es sich um die Gebiete handelte, die mit den Prostitutionskreisen verbunden waren, also hauptsächlich Mouraria und Bairro Alto. Neben der oben erwähnten Taverne ihrer Mutter könnte Maria Severa in einer weiteren Taverne in der Rua do Capelão aufgetreten sein, die als *Casa de Pedra* („Steinhaus“) bekannt war und einer Frau namens Rosaria gehörte.³¹

Angesichts der damaligen gesellschaftlichen Umstände, denen sich die Frauen vor allem in diesem Milieu stellen mussten, ist es nicht verwunderlich, dass die Karriere der ersten Lissabonner *fadista* dann in Schwung kam, als sie einen mächtigen Mann traf. Es handelte sich dabei um Conde de Vimioso³² namens Dom Francisco de Paula Portugal e Castro, der, anstatt sich mit den politischen Verpflichtungen zu befassen, die ihm sein Titel einbrachte, oft bei

³⁰ Amália Rodrigues: *Novo Fado da Severa*, Spotify, Edições Valentim de Carvalho, S.A., 1952 (Übersetzung: Ira Panthy).

³¹ Pinto de Carvalho 1903, S. 63.

³² pt. Conde – Graf; Conde de Vimioso – Graf von Vimioso.

Stierkämpfen, Messen, Festen sowie in unterschiedlichen Tavernen und Bordellen Lissabons zu sehen war. Durch die Liebesbeziehung, die Maria Severa mit dem Grafen hatte, wurde der Fado zunächst außerhalb den untersten Gesellschaftsschichten gehört, denn es wurde der *fadista* ermöglicht, vor der gesellschaftlichen Elite am Hof aufzutreten.³³ Dies kann durch eine Äußerung von Miguel Queirol bestätigt werden, in der einen ihrer Auftritte am Hof erwähnte: „Als Conde de Vimioso Severa hereinbat und Roberto Camello aufforderte, sie auf der Gitarre zu begleiten, gab er uns einen Einblick in den Fado, der den meisten, wenn nicht allen Zuhörenden bis dahin unbekannt war.“³⁴

Es ist tatsächlich wahr, dass dies dank einer männlichen Figur geschah, – und zwar nicht nur wegen Severas Begabung. Aus heutiger Sicht, insbesondere durch die Lupe der feministischen Bewegung betrachtet, erscheint dies einerseits problematisch. Weltweit kämpfen heutige Frauen gegen solche Ereignisse und wollen ihre Integrität und ihren Erfolg allein durch ihr Talent und ihre eigenen Anstrengungen verdienen. Jedoch lässt sich der Werdegang von Maria Severa nicht bloß durch die heutige Perspektive betrachten. Vielmehr entspricht er einer Zeit, in der dies kaum möglich war.

In diesem Zusammenhang verweist Rui Vieira Nery auf das zuvor erwähnte Bild der „verlorenen Frau“, das im Zeitalter der Romantik, d. h. zu Lebzeiten von Maria Severa, in ganz Europa verbreitet war. Es entwickelte sich das Stereotyp einer jungen Frau mit einer besonderen künstlerischen Begabung und einem grausamen Schicksal.³⁵ Als eine „verlorene Frau“, die als Prostituierte galt und deren Schicksal sie in unterschiedliche Tavernen und Freudenhäuser führte, wurde Maria Severa von dieser männlichen Figur „gerettet“, indem ihr Talent schließlich von dem Grafen anerkannt wurde. Die Geschichte über ihre Beziehung trug wesentlich zu Severas

³³ Nery 2004, S. 65–66.

³⁴ zit.n. Pimentel 1904, S. 148.

³⁵ Ebd., S. 66–67.

Popularität bei – nicht nur damals, sondern auch nach ihrem Tod. Insbesondere angesichts ihrer unterschiedlichen sozialen Hintergründe wird sie in zahlreichen literarischen Werken romantisiert, was sicherlich das Interesse an der wissenschaftlichen Erforschung von Severa und ihrer Musik steigerte. Einige von diesen Werken werden in der weiteren Abhandlung eingehender analysiert.

Maria Severa starb im Jahr 1846 in der Rua do Capelão – ohne Sakramente, in jungem Alter und ledig.³⁶ Eine der ersten Erwähnungen ihres Namens findet sich in dem *Fado da Severa*, der bereits 1848 von Sousa do Casacão geschrieben, aber erst 1867 innerhalb des *Cancioneiro popular português* von Teófilo Braga katalogisiert wurde.³⁷ Dieser Fado drückt die Trauer über Severas Tod aus – unter den Menschen, unter anderen *fadistas*, aber auch in den Augen des Grafen von Vimioso:

Fado da Severa

Chorae, fadistas, chorae,
Que uma fadista morreu;
Hoje mesmo faz um anno,
Que a Severa faileceu.

Weint, fadistas, weint,
Denn eine fadista starb;
Heute ist es ein Jahr her,
Dass Severa starb.

O Conde de Vimioso
Um duro golpe soffreu,
Quando lhe foram dizer
A tua Severa morreu.
[...]

Der Graf von Vimioso
Erlitt einen schweren Schlag,
Als ihm gesagt wurde:
„Deine Severa starb“
[...]

³⁶ *Severa*, in: Museu do Fado, <<https://www.museudofado.pt/fado/personalidade/severa>>, letzter Zugriff: 03.01.2022, 15:22.

³⁷ Ebd.

Lá nesse reino celeste,
Com tua banza na mão,
Farás dos Anjos fadistas,
Porás tudo em confusão.

Dort in diesem himmlischen Reich
Mit deiner Gitarre in der Hand
Wirst du aus den Engeln fadistas machen,
Und alles in Verwirrung bringen.

Até o proprio Sam Pedro
Á porta do céu sentado,
Ao ver entrar a Severa,
Bateu e cantou o fado.
[...]
Morreu, já faz hoje um anno,
Das fadistas a rainha,
Com ella ò fado perdeu
O gosto que o fado tinha.

Sogar Heiliger Petrus,
Am Himmelstor sitzend,
Als er Severa eintreten sah,
Tanzte und sang Fado.
[...]
Heute vor einem Jahr starb
Die Königin der fadistas,
Mit ihr verlor der Fado
Den Geschmack, den er hatte.

Chorae, fadistas, chorae,
Que a Severa se finou;
O gosto que tinha o fado
Tudo com ella acabou.³⁸

Weint, fadistas, weint,
Denn Severa starb;
Der Geschmack, den der Fado hatte,
Endete mit ihr.

Obwohl sie als Freudenmädchen galt, wurde Severa in den vorliegenden Versen nach ihrem Tod im Himmel dargestellt, und zwar mit einer Gitarre in der Hand. Da dieses Instrument, insbesondere die *guitarra portuguesa*, ein wichtiges Symbol des Fado ist, legt diese Darstellung nahe, dass der Fado zusammen mit Severa „starb“. Dies wird in der vorletzten Stophe teilweise bestätigt, insbesondere in den Versen „Com ella o fado perdeu / O gosto que o fado tinha“.

Das Bild von Maria Severa mit einer *guitarra portuguesa* zieht sich durch zahlreiche literarische Werke, um die Einheit der beiden zu symbolisieren: sie ist der Fado und der Fado ist sie – ihr Tod bedeutet auch das Verblassen des Genres.

³⁸ Sousa de Casação: „Fado da Severa“, in: *Cancioneiro popular colligido da tradição por Theophilo Braga*, Coimbra: Imprensa da Universidade 1867 (Übersetzung: Ira Panthy).

3.1.1 Die Darstellung von Maria Severa in dem Theaterstück *A Severa* (1900)

Eine der ausführlichsten Auseinandersetzungen mit diesem Thema stellt das Theaterstück *A Severa: Peça em quatro actos* (1900) von Júlio Dantas vor. Dieses Stück – „eines der grundlegenden Werke des Theaters von Júlio Dantas, mit einigen tausend Aufführungen in Portugal und im Ausland, wurde am 25. Januar 1901 in dem *Teatro Dona Amélia* in Lissabon uraufgeführt.“³⁹

Das Theaterstück war ein großer Erfolg, da der Autor im selben Jahr einen gleichnamigen Roman schrieb. Im frühen 20. Jahrhundert reihten sich Kunstwerke zu diesem Thema aneinander und trugen damit wesentlich zur kollektiven Konstruktion der Vorstellung dieser mysteriösen Figur bei. Der portugiesische Schriftsteller André Brun, der von dem Theaterstück und dem Roman inspiriert war, schrieb den Text zur gleichnamigen Operette, die von Filipe Duarte vertont wurde. Die Uraufführung der Operette *A Severa* fand in dem Lissaboner *Teatro Avenida* statt und die Hauptrolle wurde von Júlia Mendes gespielt.⁴⁰ Darauf folgt der 1931 veröffentlichte Film mit dem gleichen Titel, auf den später ausführlicher eingegangen wird.

Allen diesen Werken (und zahlreichen anderen, die hier nicht erwähnt wurden), liegt also ein literarisches Werk zugrunde, das 54 Jahre nach dem Tod seiner Protagonistin veröffentlicht wurde. Daraus kann wieder bestätigt werden, dass im Fall von Maria Severa kaum wissenschaftlich belegbare Tatsachen vorliegen. Vielmehr entwickelte sich durch solche Darstellungen ein Bild von Severa, auf dem das heutige „Wissen“ über die Sängerin basiert. Da Júlio Dantas' Theaterstück *A Severa* mehr als ein halbes Jahrhundert nach ihrem Tod veröffentlicht wurde und da wenige biografische Daten über sie vorlagen, kann behauptet

³⁹ “[...] contando alguns milhares de representações em Portugal e no estrangeiro, subiu à scena, pela primeira vez, no Teatro D. Amélia, de Lisboa, em 25 de janeiro de 1901.”, Dantas, Júlio: *A Severa: Peça em quatro actos*, Lisboa: Portugal-Brasil 1931, S. 7 (Übersetzung: Ira Panthy).

⁴⁰ Ebd.

werden, dass sogar „Dantas’s literary figure is really a composite sketch that reproduces biographical information of Severa’s contemporaries.“⁴¹

Die Verbreitung dieses Werkes konnte einerseits der Konstruktion des „Mythos“ dieser legendären *fadista* beitragen, andererseits auch die wissenschaftliche Forschung der Biografen und Kritiker seit dem 20. Jahrhundert deutlich beeinflussen und erschweren. Dies beweist einmal mehr, dass es (besonders bei fehlenden historischen Tatsachen) kaum möglich ist, eine durchaus objektive Biografie zu erstellen. In diesem Kontext stellt Michael Colvin die Frage, inwieweit Maria Severa „eine fiktive Schöpfung“ von Júlio Dantas ist. Er erklärte weiterhin, dass „Dantas did not exaggerate Severa’s portrait; rather, he filled in the gaps of the scant biographical data on the *fadista* to create the folkloric figure of the Mouraria *fadista*/prostitute.“⁴² Ein solcher Vorgang ist weitgehend für das aktuelle Bild der *Fadista* verantwortlich. Man kann der Aussage Michael Colvins, dass Severa teilweise eine von Júlio Dantas geschaffene idealisierte Figur sei, zustimmen. Dies ist jedoch für die heutige Erforschung ihres Bildes und ihrer Rolle innerhalb der Fado-Tradition kaum das Relevanteste. Um über das Letztere diskutieren zu können, soll man sich mit dem Theaterstück und dem gleichnamigen Film näher auseinandersetzen.

Bereits auf den ersten Seiten des Stückes *A Severa* wird ein Bild der populären *fadista* vermittelt, das sie durch das ganze Werk, aber auch außerhalb seines Kontextes begleiten wird. Während eines Gesprächs zwischen drei Männern in einem der Kaffehäuser der Mouraria wurde der Name „Severa“ erwähnt. Ein Mann namens Diogo erklärte folgendermaßen, wer sie war: „Sie ist die größte *fadista* hier in Mouraria. Wenn sie singt, scheint es, als würde ihr die Seele der Menschen folgen. Zigeunerblut, haariger Arm und Feuer im Auge! Es ist nicht, wer sie will, sondern wen

⁴¹ Michael Colvin: „Sousa do Casacão’s “Fado da Severa” and Júlio Dantas’s *A Severa*: The Genesis of National Folklore in the Death of a Mouraria *Fadista*”, in: *Portuguese Literary & Cultural Studies* 19/20 (2011), S. 492.

⁴² Ebd., S. 493.

sie will.“⁴³ Dadurch erhält der Lesende von Anfang an nicht nur den Eindruck von Severas musikalischem Talent, sondern auch einen Hinweis auf ihre Herkunft und ihren Ruf als Freudenmädchen. Wie bereits erörtert, wurde Maria Severa in diesem Werk und folglich auch in der späteren Tradition als Romni dargestellt. Auf den ersten Seiten des Theaterstückes wurde sie in Zigeunerkleidung und mit Gitarre in der Hand dargestellt:

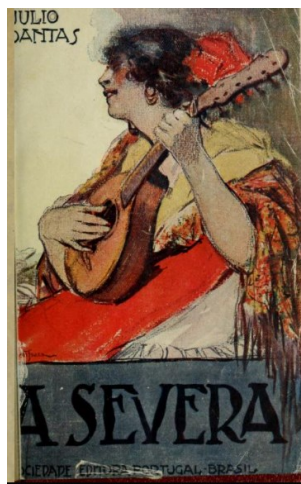


Abbildung 3: Darstellung von Maria Severa in dem Theaterstück *A Severa* (1900)
(aus: Dantas, Júlio: *A Severa. Peça em quatro actos*, Lisboa: Portugal-Brasil 1931,
fotografiert von der Verfasserin)

Wie zuvor erläutert wird heutzutage allgemein angenommen, dass Severas Mutter, „A Barbuda“, eine Romni war und dass Severa ihrem Beispiel folgend in die Lissabonner Prostitutionskreise eintrat. Obwohl diese Annahme von ihrem Zeitgenossen widerlegt wurde, stellt Dantas die *fadista* auf diese Weise dar: „Ich bin die Severa. Meine Mutter ist Zigeunerin und mein Vater ist jeder.“⁴⁴ Zu beobachten ist das Bild von Maria Severa, das in dem Moment entstand, als ihr von dem Pferdehändler Romão mitgeteilt wurde, dass der Graf die Taverne mit der Marquise (also, mit einer Frau von edlem Blut) verließ. An dieser Stelle würde man eine „leidende Frau“ zu

⁴³ Dantas 1931, S. 17, “É a maior fadista cá da Mouraria. Quando canta, parece que a alma da gente vai atrás dela. Mas, sangue de cigana, braço peludo e lume no olho! Não é quem quer; é quem ela quer” (Übersetzung: Ira Panthy).

⁴⁴ Dantas 1931, S. 43, „Sou a Severa. Minha mãe é cigana, e meu pai tôda a gente!” (Übersetzung: Ira Panthy).

sehen erwarten, jedoch zeigte Severa die gegenteilige Reaktion. Überzeugt davon, dass der Graf doch zurückkehren wird, reagierte sie aggressiv auf Romãos Warnung, als wolle sie ihre Ehre verteidigen: „Wenn ich herausfinde, dass du lügst, zerschlage ich die Gitarre auf deinem Kopf!“⁴⁵ Als ihre Hoffnungen nicht erfüllt wurden, drückte sie ihre Trauer mit Fado aus:

Quem tiver filhas no mundo
Não ria das desgraçadas
Porque as filhas da desgraça
Também nasceram honradas.⁴⁶

Wer Töchter auf der Welt hat,
Lacht nicht über die Unglücklichen,
Denn auch die Töchter des Unglücks
Wurden ehrenhaft geboren.

Der Ausdruck „Töchter des Unglücks“ bezieht sich eindeutig auf Prostituierte. Dieser Fado deutet an, dass auch sie ehrenhaft geboren wurden und spielt auf ein trauriges Schicksal an, das sie auf unmoralische Wege führte. Severa wurde aufgrund ihres sozialen Status und des Verrats des Grafen als eine „Tochter des Unglücks“ dargestellt, wobei die Marquise eine entgegengesetzte Realität symbolisiert. Diese beiden Aspekte sind, wie im vorangegangenen Kapitel dargelegt, die üblichen Gründe für den Kummer einer Frau, die im Fado zum Ausdruck kommen.

Erwartungsgemäß wird die *fadista* von den meisten männlichen Charakteren dieses Theaterstückes als eine Frau mit niedriger Moral betrachtet. Sie mindern ihren Wert, indem sie sie ständig davon überzeugen, dass der Graf sie nicht liebt und dass sie einen von ihnen heiraten soll. In einer weiteren Diskussion mit Romão, der sie davon überzeugen wollte, dass sie mit ihm ein angenehmes Leben führen würde, machte Severa deutlich, dass sie selber genug verdiente.⁴⁷ Dadurch wird das Bild einer selbstständigen und selbstbewussten Frau vermittelt. Nicht nur lehnte sie ihn trotz seiner günstigen finanziellen Situation ab, sondern widersprach ihm auch

⁴⁵ S. 54, „Se eu sei que mentes, quebro-te a guitarra na cara!“ (Übersetzung: Ira Panthy).

⁴⁶ S. 55 (Übersetzung: Ira Panthy).

⁴⁷ S. 69–70.

heftig. Severa vermittelte in dieser Szene nicht den Eindruck einer „verlorenen Frau“, die gerettet werden muss, sondern ganz im Gegenteil – sie zeigte eine Emanzipation, die zu dem Zeitpunkt kaum zu erwarten wäre. Ständig sich selbst und ihre Beziehung zu Dom João Marialva (wie Conde de Vimioso in diesem Werk genannt wird) verteidigend, erklärte sie, dass sie Mouraria gar nicht verlassen möchte: „Mouraria ist weder hier noch dort [...] Sie ist, wo immer ich bin! Wohin ich gehe, haftet sie an mir. Ich bin die Mouraria! Ich bin der Fado!“⁴⁸

Neben Severas bereits gewohntem Selbstbewusstsein ist an dieser Stelle ein weiterer wichtiger Punkt anzumerken. Diese Aussagen geben Auskunft über ihre Prägungen des Viertels und der gesamten Fado-Kultur, und damit wurde die *fadista* als die ewige Symbolfigur der Mouraria wahrgenommen – man könnte fast von einer Personifikation dieser Gegend sprechen. Da Júlio Dantas in diesem Werk eine der ersten Beschreibungen der Mouraria aus dem 19. Jahrhundert lieferte, wurde das Viertel innerhalb der portugiesischen Gesellschaft instinktiv als die Heimat von Maria Severa und Fado verstanden. Diese Symbolik verankerte sich so tief in die Fado-Kultur, dass etliche Stücke aus dem 20. Jahrhundert (insbesondere im *Estado Novo*, zwischen 1933 und 1974) ihren Tod als den Tod der Mouraria und des Genres selbst darstellen. Ein erschwerender Umstand für den Fado zu dem Zeitpunkt war auch, dass er aufgrund des diktatorischen Regimes von António de Oliveira Salazar und seines Missbrauchs dieser Musik an Bedeutung verlor.⁴⁹ Ohne Severa, ohne „ihre“ Mouraria und den „wahren“ Fado und in politisch schwierigen Zeiten entfernten sich neue Generationen von dem Nationalgenre.

In der Kommunikation mit anderen Männern hinterlässt Severa in diesem Theaterstück den Eindruck einer starken und selbstständigen Frau. Dies wird sich jedoch in der Konfrontation mit dem Conde de Marialva deutlich ändern. Im Gegensatz zu dem bisher gesehenen

⁴⁸ S. 70, „A Mouraria não é aqui, nem ali [...] É onde eu estiver! Para onde eu for, vai agarrada a mim. A Mouraria, sou eu! O fado, sou eu!“ (Übersetzung: Ira Panthy).

⁴⁹ Colvin 2011, S. 499.

Selbstbewusstsein wird in Gesprächen mit dem Grafen das Bild einer Frau vermittelt, die aus Liebe leidet und sich einem Mann unterordnet. So bittet ihn Severa während einer Diskussion, sie nie zu verlassen: „Sag, dass du mich nicht verlassen wirst! Ich würde sterben [...] Wenn du willst, schlag mich! Schlag mich, aber sag, du wirst mich nicht verlassen!“⁵⁰ An dieser Stelle ist ein in der Literatur typisches Frauenbild zu beobachten: eine Frau, die sogar körperliche Gewalt toleriert, um den Mann zu behalten.

Es stellt sich daher die Frage, wie Severa von dem Grafen behandelt wurde. Unter Berücksichtigung der soeben erläuterten Szene stößt der Leser im dritten Akt auf eine ähnliche Problematik. An dem Tag eines Stierkampfes wurde Severa von dem Grafen von Marialva in ihrem Haus eingesperrt. Für diese Tat gibt es mehrere mögliche Gründe. Einerseits könnte er es aus Eifersucht getan haben, die seinem Charakter im gesamten Stück zugeschrieben wird. Andererseits ist zu bedenken, dass er vor dem Stierkampf die Marquise traf. Da sie von Anfang an eine direkte Bedrohung für seine Beziehung zu Severa darstellte, ist es klar, dass Marialva dies vor der *fadista* geheim halten wollte.

Diese beiden möglichen Gründe allein stellen große Unterschiede zwischen Frauen und Männern dar, die in zahlreichen literarischen Werken vorkommen – Severa wurde eingeschlossen, wobei der Graf zur gleichen Zeit mit einer anderen Frau zusammen war. Als einen weiteren möglichen Grund für ihre „Gefangenschaft“ sah Michael Colvin den Versuch des Grafen, Severa (und damit auch den Fado) von den Menschen der Mouraria zu entfremden. Durch die Ankündigung ihrer Liebesbeziehung gelangte der Fado von diesem armen und von der Oberschicht verachteten Viertel in die prunkvollen Paläste und „gehörte“ somit der Aristokratie: „By imprisoning the fadista, and allowing her to sing only with piano in salons, Marialva attempts to elevate the fado

⁵⁰ Dantas 1931, S. 105, „Dize que não me deixas! Eu morria para aqui [...] Se quiseses, bate-me! Bate-me, mas dize que não me deixas“ (Übersetzung: Ira Panthy).

as an elite song.”⁵¹

Severa bewies jedoch einmal mehr das Gegenteil, indem sie durch das Fenster floh. Sie erklärte:

„Ich erreichte das Fenster, ein Wäschewagen fuhr vorbei und ich warf mich auf die Wäsche!“⁵²

Michael Colvin interpretierte ihre Flucht zurück in die Gassen von Mouraria als „Dantas's propagandistic design on the *fado* as a national song.“⁵³

Der letzte Akt findet in Severas Haus in der Mouraria statt. Nach einem Streit mit dem Grafen befindet sich Severa in einem schlechten geistigen und körperlichen Zustand und liest ihr eigenes Schicksal. Es wurde ihr dabei verraten, dass Marialva zurückkehren wird.⁵⁴

In einem Gespräch mit ihrer Freundin Chica erklärte Severa, was in der Nacht des Stierkampfes geschah, und bestätigte ihre Loyalität zu Marialva trotz ihres Leidens: „Severa: Er hat mich geschlagen. / Chica: Er hat dich geschlagen? Dann ist es, weil er dich mag. / Severa: [...] Ich weiß nur, dass ich ihn noch mehr mag, seit er mich geschlagen hat. Ich werde sterben, wenn er heute Abend nicht kommt!“⁵⁵ Dieser Dialog bestätigt die anfängliche Vermutung, dass Severa nicht die einzige Frau mit dieser Einstellung zu Liebesbeziehungen war.

Als der Graf zurückkehrte und sie sich versöhnten, sang Severa ihren letzten Fado und starb vor seinen Augen:

⁵¹ Colvin 2011, S. 498.

⁵² Dantas 1900, S. 148, „Cheguei a janela, passava a carroça duma lavadeira, atirei-me p’ra cima das troixas!“ (Übersetzung: Ira Panthy).

⁵³ Colvin 2011, S. 498.

⁵⁴ Dantas 1931, S. 162–163.

⁵⁵ Dantas 1931, S. 179, „Severa: Bateu-me. / Chica: Bateu-te? Então, é porque gosta de ti. / Severa: [...] O que eu sei é que desde que me bateu ainda gosto mais dêle. [...] Que eu morro se êle não vem esta noite!“ (Übersetzung: Ira Panthy).

Fui desgraçada no mundo

Desde que a saia vesti...

Eu quero morrer cantando

Já que chorando nasci⁵⁶

Ich war unglücklich auf der Welt

Weil ich den Rock trug...

Ich möchte singend sterben,

Da ich weinend geboren wurde.

Diese letzte Szene steht im Widerspruch zu Severas biografischen Angaben, die darauf hindeuten, dass sie ledig und allein in ihrer Wohnung starb. Dies zeigt einerseits wiederum die künstlerische Freiheit des Autors, der das scheinbare Bild ihres Lebens schuf, andererseits die Romantisierung der Beziehungen zwischen Angehörigen gegensätzlicher sozialer Schichten. Aus den ersten zwei Versen lässt sich vermuten, dass Severa sich der Stellung der Frau in der damaligen Gesellschaft bewusst war, denn sie führte ihr Unglück darauf zurück. Der Vers „Ich möchte singend sterben“ erinnert an eine Aussage des Grafen von Marialva aus dem dritten Akt, nämlich: „Es ist Portugals Schicksal, in der Umarmung des Fado zu sterben.“⁵⁷ Da dies als das Schicksal von Maria Severa dargestellt wurde, wird die *fadista* erneut als „das Symbol“ des Fado und des Landes charakterisiert und als solche von dem Publikum akzeptiert. Neben dieser gibt es in Dantas' Stück noch zahlreiche Szenen (die in dieser Arbeit bereits kommentiert wurden), die auf Severas (Selbst-)Identifikation mit Portugal, mit der Mouraria und mit dem Genre hindeuten. Es kann davon ausgegangen werden, dass Julio Dantas das Ziel hatte, eine Figur zu schaffen, die so stark mit der Nation assoziiert wäre. Inwieweit das Bild der legendären *fadista* in dem Theaterstück idealisiert wurde, bleibt weiterhin unbekannt. Sein Erfolg bei der Verbreitung ihres Namens in dem Kontext der ersten und einer der größten *fadistas* aller Zeiten ist jedoch unbestritten.

⁵⁶ Dantas 1931, S. 196 (Übersetzung: Ira Panthy).

⁵⁷ Dantas 1931, S. 110, „É destino de Portugal morrer abraçado ao fado!“ (Übersetzung: Ira Panthy).

„Wenn ich sterbe, hinterlasse ich wenigstens den Fado, damit man sich an mich erinnert“⁵⁸, sagte Severa bevor sie ihren letzten Fado sang, und scheint damit ihr eigenes Schicksal und das Schicksal des Genres vorhergesagt zu haben, denn nach ihrem Tod durchlief der Fado eine schwierige Zeit. „Der Fado ist gestorben!“⁵⁹ ist einer der letzten Sätze in diesem Theaterstück. In den folgenden Kapiteln soll untersucht werden, inwieweit er nach dem Tod der ersten *fadista* verblasste.

3.1.2 Die Darstellung von Maria Severa in dem Film *A Severa* (1931)

Der Film *A Severa* stammt aus dem Jahr 1931 und war der erste portugiesische Tonfilm. Die Regie führte José Leitão de Barros und die Musik wurde von dem portugiesischen Komponisten, Musikwissenschaftler und Dirigenten Frederico de Freitas komponiert. Die Premiere fand am 21. Juli 1931 statt und in den folgenden zwanzig Jahren wurde er zu einem der berühmtesten und beliebtesten Filme in Portugal.⁶⁰

Wie erwartet, gibt es keine bedeutenden Unterschiede zwischen der Handlung des Bühnenstückes und der des Filmes. Die visuelle Darstellung der weiblichen Figur, die der Film bietet, ermöglicht jedoch, einige Aspekte von Severas Verhalten und ihrer Entwicklung wahrzunehmen, die bei dem Lesen des Dramas allein verborgen blieben.

Der erste visuelle Eindruck von Maria Severa entsteht bereits in den ersten Minuten des Filmes, als sie in einem Dorf in der Öffentlichkeit tanzt und das Tamburin spielt. Sie trägt ein Kopftuch,

⁵⁸ Dantas 1931, S. 196, „Ao menos, se eu morrer, deixo o fado, p'ra se lembrarem de mim” (Übersetzung: Ira Panthy).

⁵⁹ Dantas 1931, S. 199, „Morreu o fado!” (Übersetzung: Ira Panthy).

⁶⁰ De Melo, Anthony: *Film and Fado in Portugal from the 1930s to the 1950s* Dissertation King's College London 2013, S. 132.

Schmuck und eine Bluse, die ihre Haut entblößt und sie bewegt ihre Hüften, als sie langsame Kreisbewegungen macht.



Abbildung 4: Severa tanzt

(aus: Ambitare: „A Severa (1931)“, Film,
<<https://www.youtube.com/watch?v=ZBQ61nOuUF0>>, veröffentlicht am 18.03.2020, letzter
Zugriff: 09.12.2022, 02:40)

Severas Tanz und ihre Kleidung erweckten vorwurfsvolle Blicke anderer Frauen im Dorf. Es entsteht der Eindruck, dass sie als moralisch verwerflich gilt. Ihre Roma-Herkunft wurde in dem Moment bestätigt, als ein Mann sie als „eine schöne Zigeunerin“ bezeichnete.⁶¹

Im Anschluss an ihren Tanz wird dem Betrachter noch deutlicher, wofür sie gehalten wurde, denn es folgt eine Szene, in der Kinder Steine auf die Stelle werfen, an der Severa tanzte. Man denkt dabei an die Bibel, wo Steine auf unzüchtige Frauen geworfen wurden. Durch all die genannten Aspekte entsteht bereits in den ersten Minuten des Filmes ein Bild von Maria Severa, das sie den ganzen Film über begleiten wird: eine musikalisch begabte Romni, die mit Sünde und Unsittlichkeit in Verbindung gebracht wird. Dies entspricht der Darstellung der Protagonistin in dem vorher kommentierten Bühnenstück.

⁶¹ Ambitare: „A Severa (1931)“, Film, <<https://www.youtube.com/watch?v=ZBQ61nOuUF0>>, veröffentlicht am 18.03.2020, letzter Zugriff: 09.12.2022, 02:40, 0:12:42, „É uma cigana bonita“ (Übersetzung: Ira Panthy).

Sowohl die Stellung der Frau im Verhältnis zum Mann als auch die gesellschaftlichen Unterschiede zwischen der Aristokratie und den untersten Gesellschaftsschichten werden ebenfalls gleich zu Beginn deutlich dargestellt. Conde de Marialva brachte Severa auf einen Markt, auf dem die Aristokratie Pferde zu kaufen pflegte. Als sie sich dem Stall des Zigeuners Romão näherten, warf er Severa zu Boden – „he has got what he wanted from her and must now play the part of the aristocrat“.⁶²



Abbildung 5: Marialva wirft Severa zu Boden
(aus: Ambitare: „A Severa (1931)“, 00:18:07)

Als Severa auf dem Boden lag, gedemütigt und verzweifelt über den vorangegangenen Vorfall, wurde sie von Romão in eine Taverne eingeladen und aufgefordert, Fado zu singen: „Warum weinst du? Sing!“⁶³ Dies ist das erste Mal, dass die Zuschauenden einen Fado hören. Sie nimmt die *guitarra portuguesa* und spielt selbst die Begleitung. Ob und inwieweit dies ursprünglich die Praxis war, ist wegen des Mangels an Primärquellen schwierig zu erforschen. Zum einen wurden bereits Berichte über ihre Auftritte erwähnt, aus denen hervorgeht, dass sie von einem Mann auf der Gitarre begleitet wurde, andererseits wiederholt sich in dieser Szene ihre gewöhnliche Darstellung.

⁶² De Melo 2013, S. 135.

⁶³ Ambitare: „A Severa (1931)“, „Por quê choras? Canta!“, 00:25:45 (Übersetzung: Ira Panthy).

An der Position ihrer Finger auf dem Gitarrenhals lässt sich erkennen, dass der Fado, den sie singt, nur aus zwei Akkorden besteht. Rhythmisch gesehen handelt es sich dabei auch um eine eher einfachere Begleitung. Severa singt an dieser Stelle einen Fado über ihr Schicksal:

Ô, meu destino na vida,

Já devinho qual é:

Correr sem saber p'ra onde,

Chorar sem saber por quê.⁶⁴

Oh, mein Schicksal im Leben,

Ich weiß schon, was es ist:

Rennen, ohne zu wissen wohin,

Weinen, ohne zu wissen warum.

Als eine symbolische Verbindung zwischen diesem Fado und der Fortsetzung der Handlung wird diese Szene mit der Überschrift „Und ihr Fado führte sie ins Herz der Mouraria“⁶⁵ abgeschlossen. Der Begriff „Fado“ kann an dieser Stelle als zweideutig interpretiert werden: in einem musikalischen Kontext, aber auch als Schicksal. Dennoch lassen sich seit ihrer Ankunft in die Mouraria zahlreiche unterschiedliche Aspekte ihrer Auftritte erkennen.

Erstens änderte sich ihr emotionaler Zustand erheblich. In dieser Szene wird Severa singend dargestellt, während sie von einer von ihrem Auftritt sichtlich bewegten Zuhörerschaft umgeben ist. Gemeinsam mit einem gelegentlichen Lächeln auf ihrem Gesicht hinterlässt dies den Eindruck, dass sie und der Fado zu diesem Viertel gehören und dass sie dort geschätzt werden.⁶⁶

⁶⁴ Ebd., 00:25:58–0:26:39 (Übersetzung: Ira Panthy).

⁶⁵ Ebd., 00:26:41, „E o seu fado levou-a ao coração da Mouraria“ (Übersetzung: Ira Panthy).

⁶⁶ De Melo 2013, S. 139.



Abbildung 6: Severa singt in der Mouraria
(aus: *Ambitare: „A Severa (1931)“*, 00:26:46 -00:29:15)

Wie bei jeder Fado-Aufführung ist es auch hier wichtig, die Zuhörenden zu beobachten. Während sie den bereits erwähnten Fado *Rua do Capelão* (heute *Novo Fado da Severa*) sang, zeigten die Gesichtsausdrücke der Zuhörenden Interesse an ihrer Darbietung, aber vor allem das Mitleid. „They appear as individuals coming together to share in a collective expression of suffering, of living in harsh times at the mercy of fate.“⁶⁷



Abbildung 7: Aktives Zuhören
(aus: *Ambitare: „A Severa (1931)“*, 00:27:48)

⁶⁷ De Melo 2013, S. 139.

Nachdem sie sich als *fadista* in der Mouraria etablierte, wurde Severa eingeladen, den Fado dem adeligen Hof vorzustellen. Dieses Ereignis wurde jedoch in *A Severa* aus mehreren Gründen als ein für sie eher negatives Erlebnis dargestellt. Zunächst war sie verzweifelt, als sie den Conde de Marialva mit einer Hofdame sah, und weigerte sich daher, weiterzusingen. „Egal, wer er ist, ich singe nicht!“⁶⁸, erklärte Severa und brachte damit deutlich zum Ausdruck, dass sie sich von seinem sozialen Status keineswegs einschüchtern lässt. Dies wird jedoch in dem Moment widerlegt, als Marialva auf sie zuing und ihr wortlos die Gitarre reichte. Severa gehorchte ihm, indem sie wieder zu singen begann, diesmal ohne sich beschwert zu haben.

Diese Eigenschaft von Maria Severa wurde bereits anhand des Theaterstückes kommentiert – Ihre aufständische Seite scheint zu verschwinden, wenn sie mit dem Grafen konfrontiert wird.



Abbildung 8: Marialva übergibt Severa die Gitarre
(aus: Ambitare: „A Severa (1931)“, 00:38:32)

⁶⁸ Ambitare: „A Severa (1931)“, 38:14, „Seja ele quem for, eu não canto [...]“ (Übersetzung: Ira Panthy).

Zweitens ist es offensichtlich, dass sie an den Adelshof nicht gehört. Dies zeigt sich visuell nicht nur an Severas Kleidung, die sich deutlich von den prächtigen Kleidern der Hofdamen unterscheidet, sondern auch an der Art und Weise, wie sie am Hof empfangen und behandelt wurde. Obwohl der Fado auch außerhalb seiner ursprünglichen Umgebung auf die Begeisterung des Publikums stieß, schienen die Mitglieder der höheren Gesellschaftsschichten von Severa selbst nicht beeindruckt zu sein. Als sie sichtlich verstört ihren Auftritt beendete, führen sie mit ihrer Unterhaltung fort und ließen die *fadista* allein.



Abbildung 9: Severas Auftritt am Hof
(aus: Ambitare: „A Severa (1931)“, 00:37:18-00:39:50)



Abbildung 10: Severa nach dem Auftritt am Hof
(aus: Ambitare: „A Severa (1931)“, 00:39:50-00:40:10)

Die Handlung des Filmes begleitet den Fado von den Tavernen der Mouraria bis zu dem adeligen Hof und schließlich zurück in die Rua do Capelão. Obwohl er sich dadurch als ein für alle Menschen geeignetes Nationalgenre erweist, wird klar, dass er in die Mouraria gehört, denn dort „starb“ er gemeinsam mit Maria Severa.

Schließlich sollen gesellschaftspolitische Entwicklungen in Portugal zu dem Zeitpunkt der Veröffentlichung dieses Filmes in Betracht genommen werden. In den Jahrzehnten des autoritären Regimes von António de Oliveira Salazar wurde der Fado für politische Zwecke (miss-)gebraucht. Der 1933 gegründete *Estado Novo* („Neuer Staat“) vertrat katholische und nationalistische Werte und betrachtete den Fado als „nationales Lied“ (*canção nacional*). Während Severas Moral zu Beginn des Films von anderen Figuren stark verurteilt wurde (was angesichts der politischen Situation in Portugal zu erwarten war), wurden weder sie noch die Mouraria in seinem weiteren Verlauf im negativen Licht dargestellt. Vielmehr vermittelt der Film den Eindruck, dass ihr Talent, wie auch der Fado selbst, von der Zuhörerschaft geschätzt wurden. Es stellt sich daher die Frage, inwieweit das Regime die Vorführung dieses Films zuließ, denn er könnte einen negativen Einfluss auf die religiösen und familiären Werte gehabt haben. Anthony de Melo argumentiert, dass Severas Tod als das Ende der sozialen Marginalität des Fado angesehen wurde. Das Genre musste sich denen zuwenden, die es als nationales Lied akzeptierten und von dem gesellschaftlichen Stigma befreien, um die nationale Identität zu stärken.⁶⁹ Dementsprechend veränderte sich in den Filmen der 1940er Jahre das Bild einer *fadista*, aber auch die Darstellung von Lissabon.

⁶⁹ De Melo 2013, S. 144.

„The 1940s films depict fado as a profession, one that a woman can pursue, and the Alfama, and therefore Lisbon, as a modern city with the close community values of a village. But these films are also a passing-of-the-torch as Severa makes way for Amália.”⁷⁰

3.1.3 Zur Rezeption

Der Tod von Maria Severa wurde in dem Fado *Maria Severa* besungen, das von José Galhardo geschrieben und von Raul Ferrão vertont wurde:

Maria Severa

Num beco da Mouraria,
onde a alegria do sol não vem,
morreu Maria Severa
sabem quem era?
Talvez ninguém.

Uma voz sentida e quente,
que hoje à terra disse adeus,
voz sentida e voz ausente
mas que vive eternamente,
dentro em nós e junto a Deus,
além nos céus!

Bem longe, onde o luar
no azul tem mais luz,
eu vejo-a a rezar
aos pés duma cruz.

Maria Severa

In einem Gässchen der Mouraria
wohin die Freude der Sonne nicht gelangt
starb Maria Severa
wisst ihr, wer sie war?
Vielleicht niemand.

Eine empfindsame und warme Stimme,
die sich heute von der Welt verabschiedete,
eine empfindsame und abwesende Stimme,
die aber ewig leben wird,
in uns und zusammen mit Gott,
oben in den Himmeln!

Weit weg, wo das Mondlicht
in dem Blauen mehr Licht hat,
sehe ich sie beten,
am Fuße eines Kreuzes.

⁷⁰ Ebd.

Guitarras trinaí,
viradas p'ro o céu,
Fadistas chorai,
porque ela morreu!
Caiu a noite na viela,
quando o olhar dela
deixou de olhar.
Partiu para ser vencida,
deixando a vida
que fez penar!

Deixou um filho idolatrado,
que outro afecto igual não tem.
Chama-se ele o triste fado.
Que vai ser desse enjeitado
que perdeu o maior bem –
o amor de mãe?⁷¹

Gitarren, erklingt
zum Himmel gewendet,
Fadistas, weint,
weil sie starb!
Die Nacht fiel auf das Gässchen
als ihr Blick
zu sehen aufhörte.
Sie ging, um besiegt zu werden,
und verließ das Leben,
das sie leiden ließ.

Sie hinterließ einen geliebten Sohn,
der keine andere Zuneigung hat.
Er nennt sich der traurige Fado.
Was wird mit diesem Findelkind geschehen
das das größte Gut verlor –
die Liebe der Mutter?

Besonders auffällig ist hier das Bild der Frau als Mutter – ein Frauenbild, das in allen Gesellschaftsschichten und in unterschiedlichsten soziokulturellen Kontexten äußerst verbreitet ist. In der letzten Strophe findet eine Anthropomorphisierung des Fado statt. Er wurde als geliebter Sohn von Maria Severa dargestellt, der nach ihrem Tod einsam zurückblieb. Daher wurde die Mutterliebe als „das größte Gut“ bezeichnet. Dies bestätigt einmal mehr die im vorangegangenen Kapitel zitierte Behauptung von Lila Ellen Grey, dass Frauen in der Fadokultur weitgehend als Mütter dargestellt werden. Trotz ihrer Stellung in der Lissabonner Gesellschaft des 19. Jahrhunderts wird Severa insgesamt in einem positiven Licht dargestellt, das ihre Gabe und ihre Bedeutung für die Entwicklung des Fado würdigt. Sie wird nicht nur in der Literatur als

⁷¹ casadofado: „Maria Severa“ Argentina Santos“, <<https://www.youtube.com/watch?v=3i7TowSaOQg>>, veröffentlicht am 01.04.2011, letzter Zugriff: 02.05.2022, 16:50 (Übersetzung: Ira Panthy).

solche bezeichnet und von ihrer Umgebung wahrgenommen, sondern gilt auch auf der heutigen Fado-Szene als die erste und eine der größten *fadistas* aller Zeiten.

3.2 Amália Rodrigues

Amália da Piedade Rebordão Rodrigues, die heutzutage als *Rainha do Fado* („Königin des Fado“) bezeichnet wird, wurde 1920 in Lissabon geboren. Angesichts der Zweifel an ihrem tatsächlichen Geburtsdatum beschloss die *fadista*, für den Rest ihres Lebens den 1. Juli als ihren Geburtstag anzunehmen.⁷²

Zwischen dem Tod von Maria Severa und der Geburt von Amália Rodrigues liegen also 74 Jahre. Durch seinen Aufstieg in die Paläste der Oberschicht und auf die Theaterbühnen wurde der Fado von der Öffentlichkeit als nationales Genre der Portugiesen akzeptiert und eroberte dadurch seinen Platz außerhalb der marginalisierten *casas do fado*. Jedoch stellt sich aus heutiger Sicht die Frage, wann und wie der Fado in den Alltag der Lissabonner Mittelschicht geriet, – vor allem, weil Amália hauptsächlich für ein solches Publikum auftrat.

Diese Entwicklung fand in den letzten Jahrzehnten des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts statt. Zahlreiche Fados wurden damals in Musikzeitschriften veröffentlicht, es wurden Anthologien von Fado-Texten erstellt und nicht zuletzt spielten die kommerziellen Auswirkungen der ersten Fado-Schallplatten für die Verbreitung des Genres eine entscheidende Rolle. Dennoch waren alle genannten Verbreitungswege unpraktisch und für die Mittelschicht nach wie vor von geringem Nutzen. In den Theatern, die für das Bürgertum finanziell unerschwinglich waren, spielten und sangen meist professionelle Schauspieler und

⁷² Santos, Vitor Pavão dos: *Amália. Uma Biografia*, Lisboa: Presença 2005, S. 31.

Schauspielerinnen, die nicht als anerkannte Vertreter des Fado gelten können. Die Zeitschriften boten lediglich gedruckte Fados an, die für den Hausgebrauch von Amateuren gedacht wurden, deren Leistungen von fragwürdiger Qualität waren. Andererseits boten die Schallplatten eine geringe Tonqualität und berücksichtigten einige der berühmtesten Fado-Sänger der damaligen Zeit nicht. Da Tavernen immer noch durch Kriminalität, Prostitution und Glücksspiel an den Rand gedrängt wurden, wollte die Mittelschicht ihren Ruf durch den Besuch von Fado-Aufführungen in solchen Lokalen nicht schädigen. Aus diesen Gründen entstand in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts – ungefähr zur Zeit von Amálias Geburt – ein Netz von Cafés und *cervejarías* (Bierlokalen), die der Mittelschicht angemessene Bedingungen und eine entsprechende Atmosphäre boten: *Café dos Anjos*, *Café Luso*, *Café Monumental*, *Cervejaria Boémia*, *Cervejaria Portugal* u.a. In diesen Lokalen traten regelmäßig die berühmtesten Gitarristen und Fado-Sänger und Sängerinnen auf, darunter auch Amália Rodrigues. Durch die regelmäßige Bezahlung der prominentesten Künstler der genannten Veranstaltungsorte wurde in die Fado-Kultur das Prinzip der Professionalisierung eingeführt. Professionelle *fadistas* wurden nun auch in Tanzlokale, Kinos und ins Theater eingeladen, und das Genre wurde immer mehr in den Filmen und Bühnenstücken thematisiert. Auf diese Weise wurde der Fado aus seinem ursprünglichen Umfeld gezogen.⁷³ Es soll an dem Beispiel von Amália Rodrigues untersucht werden, welchen Einfluss der Professionalisierungsprozess auf die Wahrnehmung des Genres durch die neue Generation der *fadistas* sowie auf das von ihnen gewählte Repertoire hatte.

Obwohl die „Königin des Fado“ die Gelegenheit hatte, ihre Karriere in einem Umfeld aufzubauen, in dem das Genre von der Mehrheit akzeptiert und allgemein beliebt wurde, waren ihre Anfänge ebenfalls von der Stigmatisierung desselben geprägt. Amália wurde von ihrer

⁷³ Nery 2004, S. 175–181.

Großmutter erzogen, die ihr trotz der offensichtlichen Begabung und Affinität zur Musik verbot, öffentlich zu singen.⁷⁴ Diese Verbote wurden während ihrer gesamten Kindheit von vielen Mitgliedern ihrer Familie aufrechterhalten. Amálias Karriere begann zu blühen, als ihr Talent von dem Gitarristen Armandinho erkannt wurde, der regelmäßig in der 1936 eröffneten *casa do fado* namens „Retiro da Severa“ auftrat. In diesem Lokal trat sie 1939 zum ersten Mal öffentlich auf. Da ihr Talent von Anfang an erkannt und geschätzt wurde, unterzeichnete sie ihren ersten Vertrag als professionelle *fadista* und verdiente 500 Tausend Réis (ungefähr 520 Euro) für sieben oder acht Auftritte pro Monat.⁷⁵ An diesem Beispiel lässt sich wiederum die männliche Rolle für die Karriere einer *fadista* erkennen – Amálias Vater verbot ihr zu singen, also musste sie es heimlichtun, nur um von einem Mann erkannt und von einem anderen eingestellt zu werden. Seit 1940 trat Amália regelmäßig in den Lokalen *Solar da Alegria* und *Café Mondego* auf und im folgenden Jahr gab sie ihr Debüt in dem bekannten *Café Luso*.⁷⁶ Ihr Verdienst, der zu einem bestimmten Zeitpunkt den Betrag von etwa 990 Euro pro Tag erreichte, wurde in Lissabon als ein Skandal angesehen, der weit über dem üblichen Gehalt einer *fadista* lag. Sie war jedoch nicht die Einzige, die von ihrem Talent profitierte. Die obengenannten Bars verlangten einen Eintrittspreis, der seit dem Auftreten von Amália Rodrigues erhöht wurde.⁷⁷ Es ist also klar, dass Amália sich als *fadista* in einem Umfeld etablierte, das nicht mehr mit dem von Maria Severa zu vergleichen ist. Das gesellschaftliche Stigma verschwand zwar nicht völlig, aber die *fadistas* ihrer Zeit verdienten ihr Lebensunterhalt mit Gesang und nicht in Freudenhäusern und wurden von der Öffentlichkeit auch als solche anerkannt.

⁷⁴ Fonseca, Manuel da/Rodrigues, Amália: *Amália nas suas palavras. Entrevista inédita a Manuel da Fonseca em 1973*, Porto: Porto 2020, S. 28.

⁷⁵ Ebd., S. 103–104.

⁷⁶ Nery 2004, S. 234.

⁷⁷ Fonseca 2020, S. 107–108.

Nachdem Amália als professionelle *fadista* in ihrem Heimatland einen solchen Erfolg erzielte, wurde sie auch ins Ausland eingeladen. Bis zum Ende ihrer Karriere trat sie hauptsächlich außerhalb Portugals auf. Auf Einladung des portugiesischen Botschafters Pedro Teotónio Pereira stellte sie sich 1943 in Madrid zum ersten Mal dem spanischen Publikum vor. Ihre Auftritte in Spanien spielten eine wichtige Rolle für die Entwicklung ihres Stils, da sie dort die Gelegenheit hatte, mit dem Flamenco in Berührung zu kommen. In den folgenden Jahrzehnten wurde dieses Genre in ihr eigenes Repertoire aufgenommen. Zu den anderen europäischen Städten, in denen sie auftrat, gehören Paris (wo sie in dem berühmten Konzertsaal *Olympia* sang), Berlin, Bern und London. In letzterer nahm Amália 1952 eine Reihe von Alben in den *Abbey Road Studios* auf.⁷⁸ Ihr erster kontinentübergreifender Auftritt war 1944 in Brasilien, wo sie als erste portugiesische Künstlerin im elitären *Casino Copacabana* in Rio de Janeiro sang. In Brasilien nahm Amália 1945 ihre ersten Platten auf, für *Discos Continental*. In dem Studio wurde sie vom Portugiesischen Gitarrenorchester (*Orquestra Portuguesa de Guitarras*) unter der Leitung von Fernando de Freitas begleitet. Seit 1952 hatte sie zahlreiche Auftritte in den USA, unter anderem auch im *Lincoln Center*, in der *Carnegie Hall* und in der *Hollywood Bowl*. 1953 gab sie ein Interview in der NBC-Show von Eddie Fisher. Dies war der erste Auftritt eines portugiesischen Künstlers im amerikanischen Fernsehen. In dem gleichen Jahr machte Amália ihr Debüt in Mexiko-Stadt, wo sie im Laufe der Jahre die mexikanischen *Rancheras* in ihr Repertoire einführte, da sie von der dortigen Zuhörerschaft besser angenommen wurden als der Fado.⁷⁹

Am Beispiel von Amália Rodrigues kann man sich die verschiedenen Kontexte vergegenwärtigen, in denen der Fado auftreten konnte: in Bierkneipen, bei lokalen Festen, in elitären Bars, in Theatern, in prominenten Konzertsälen, im Fernsehen, usw. Dies bestätigt nicht

⁷⁸ Nery 2004, S. 234.

⁷⁹ Fonseca 2020, S. 329–332.

nur, dass sie zu einem internationalen „Star“ geworden ist, sondern demzufolge auch, dass sich der Fado fast in eine Form populärer Musik umwandelte. Nicht nur wurde er endlich außerhalb Portugals gehört, sondern auch für alle Gesellschaftsschichten zugänglich. Es kann behauptet werden, dass die Entwicklung von Amálias Karriere und die Entwicklung der Popularität des Fado sogar in einem kausalen Zusammenhang stehen. Je mehr Auftritte sie hat, desto berühmter wird sie und desto mehr Menschen werden mit dem Fado vertraut, und umgekehrt.

Amálias Popularität und die internationale Anerkennung des Fado spiegelten sich in der Tatsache wider, dass die Sängerin im Jahr 1963 in den Libanon eingeladen wurde, um bei einem Gottesdienst anlässlich des 20. Jahrestages der Unabhängigkeit des Landes, Fado zu singen. Dies war das erste Mal, dass der Fado in einer Kirche gesungen wurde, denn selbst in Portugal war es undenkbar. Während der gesamten Messe stellte Amália den Fado den Vertretern der weltlichen und kirchlichen Welt vor - dem Präsidenten der Republik und dem Bischof von Syrien. Nach ihren Worten war sie beeindruckt von der Akustik der Kirche im Vergleich zu Konzertsälen, musste aber auch einige Texte ändern, die dem Anlass nicht angemessen waren.⁸⁰

In Lissabon trat Amália regelmäßig in Operetten (*A Rosa Cantadeira* 1944, *A Senhora da Atalaia* 1944 und *Mouraria* 1947), Revuetheatern (*Estás na Lua* 1946 und *Se Aquilo que a Gente Sente* 1947) und Theaterstücken (*A Severa* 1955) auf. Im Jahr 1946 spielte sie zum ersten Mal eine Rolle in dem Film *Capas Negras* von Armando Miranda. Der große Erfolg dieses Films ebnete den Weg für einen noch größeren namens *Fado: A História de uma Cantadeira* von Perdigão Queiroga. Letzterer brachte ihr den Preis für die beste Schauspielerin des Jahres ein.⁸¹

⁸⁰ Ebd., S. 125–130.

⁸¹ Nery 2004, S. 234.

Amalias beneidenswerte Karriere spiegelt sich nicht nur in unzähligen Auftritten in Portugal und im Ausland wider, sondern auch in ihrer Diskografie. Neben dem Fado finden sich auf vielen Alben auch andere Stile, die meist von Flamenco und Bossa Nova beeinflusst wurden. Ihre erste Schallplatte mit den Fados *Perseguição* und *As Penas* wurde 1945 von dem Label *Continental* in Brasilien veröffentlicht. Die bis 1950 veröffentlichten Schallplatten erhielten meistens traditionelle Fados. Für dasselbe Label nahm sie die Fados *Tendinha*, *Sei Finalmente*, *Fado do Ciúme*, *Mouraria*, *Passei Por Você*, *Duas Luzes*, *Troca de Olhares*, *Sardinheiras* u.A. auf. Da Amália Interesse für die spanische Kultur und Musik schon früh in ihrer Karriere begann, interpretierte sie bereits in dieser Anfangsphase Titeln wie *Ojos Verdes*, *Carmencita* und *Los Piconeros*.

Im Jahr 1951 veröffentlichte Amália ihre Aufnahmen in Portugal, in der Zusammenarbeit mit dem Label *Melodia*. Zwischen 1951 und 1953 begann sie ihr Interesse an portugiesischer Poesie zu bekunden und interpretierte zum ersten Mal das Gedicht *Fria Claridade* des portugiesischen Dichters Pedro Homem de Mello. Die Zuneigung zur Poesie wird durch ihre gesamte Karriere sichtbar sein. Aus dieser Phase ergaben sich ebenfalls meist klassische, traditionelle Fados wie *Fado do Ciúme*, *Não sei Porque Te Foste Embora* und *Fado Malhoa*, der das im vorherigen Kapitel analysierte Gemälde besingt.⁸²

Wie bereits erläutert ging sie 1952 nach London, um in den *Abbey Road*-Studios eine Reihe von Aufnahmen zu machen. Ihre erste Langspielplatte mit dem Titel *Amália Sings Fado From Portugal and Flamenco From Spain* nahm die Künstlerin 1954 für das amerikanische Label *Angel*. 1956 trat Amália für sechs Wochen regelmäßig im Pariser Konzerthaus *Olympia* auf und wandte sich seit diesem Jahr hauptsächlich dem französischen Markt zu. 1958 unterzeichnete sie

⁸² „Discografia“, in: *Fundação Amália Rodrigues*, <<https://amaliarodrigues.pt/pt/amalia/discografia/>>, letzter Zugriff: 23.05.2022, 16:18.

einen Vertrag mit dem französischen Label *Ducretet Thomson*, wonach zwei LPs und fünf EPs entstanden.⁸³

Zu Beginn der 60er Jahre arbeitete Amalia mit dem portugiesischen Label *Alvorada* zusammen, das einige ihrer Titel nicht nur in Portugal, sondern auch in Mosambik veröffentlichte. Das berühmteste Album aus dieser Phase wurde 1962 unter dem Titel *Fado e Touros* veröffentlicht. Im selben Jahr veröffentlichte der französische Herausgeber *Festival* das Album *Fado e Guitarradas Au Portugal*. Das Jahr 1962 blieb im Zusammenhang mit Amalias künstlerischem Schaffen auch als das Jahr in Erinnerung, in dem das Album *Busto* veröffentlicht wurde. Es wurde als eine Revolution in der Geschichte des Fado angesehen, da die Künstlerin ein von ihr selbst geschriebenes Gedicht unter dem Titel *Uma Estranha Forma de Vida* interpretierte. Außerdem befinden sich auf diesem Album unterschiedliche Interpretationen portugiesischer Dichter wie David Mourão Ferreira und Pedro Homem de Mello. Einige der erfolgreichsten Alben des restlichen Jahrzehntes trugen die Titel *Amalia For Your Delight*, *Chante Le Portugal*, *Fado Portugues*, *Vou Dar Beber à Dor* und *Marchas de Lisboa* („Lissabonner Märsche“). Letzteres, auf dem die *fadista* von einem Orchester unter der Leitung von berühmten portugiesischen Musikern wie Ferrer Trindade, Jorge Costa Pinto und Joaquim Luís Gomes begleitet wurde, wurde 1968 vom Label *Continental* veröffentlicht.⁸⁴ Obwohl das Hauptthema des Albums die portugiesische Hauptstadt und ihre Viertel sind, ist es musikalisch gesehen weit von dem üblichen Fado-Repertoire entfernt. Dies bestätigt ihre Interessen und Experimente mit Genres, die mit dem Fado kaum verglichen werden können.

⁸³ Nery 2004, S. 236.

⁸⁴ „Discografia“, in: *Fundação Amália Rodrigues*, letzter Zugriff: 26.05.2022, 16:18.

Eines der umstrittensten Alben in Amálias gesamtem künstlerischen Schaffen wurde jedoch 1965 unter dem Titel *Amália Canta Luís Camões* veröffentlicht. Es handelte sich dabei um ihre Interpretationen unterschiedlicher Gedichte des damals berühmtesten portugiesischen Dichters Luís de Camões. Dies war innerhalb der Fado-Praxis ungewöhnlich, da die üblichen Themen, wie bereits erwähnt, meist das tägliche Leben, die Liebe und die Grausamkeit des Lebens und des Schicksals betrafen. Das Album spaltete die Meinungen des Publikums, da einige der Meinung waren, dass das Singen der Verse dieses Dichters (vermutlich vor allem im Kontext des Fado) seinen Wert schmälerte. Außerdem wurde es als kein „authentischer Fado“⁸⁵ angesehen, der bis zu dem Zeitpunkt in dem Repertoire aller *fadistas* herrschte. Der Komponist dieses Albums war Alain Oulman, der für einige der größten Hits in Amálias Karriere verantwortlich war.⁸⁶

Trotz heftiger Diskussionen gab die „Königin des Fado“ ihren einzigartigen Stil und ihr Repertoire nicht auf. Am Anfang der 1970er Jahre wurde eine Zusammenstellung portugiesischer Gedichte auf dem Album *Com Que Voz* veröffentlicht. Es enthielt berühmte Titeln von Alexandre O'Neil, Luís de Camões, Cecília Meireles, Manuel Alegre u.a. Dies war jedoch nicht die einzige Innovation, die Amália in ihr Repertoire einführte. Ihre Zuneigung zur portugiesischen Poesie zeigte sich auch 1968 auf dem Album *Amália Canta Poesia Portuguesa Medieval* sowie 1971, als sie die portugiesischen *cantigas de amigo* auf dem gleichnamigen Album interpretierte. Es handelt sich in den beiden Fällen um mittelalterliche portugiesische Dichtungen, wobei die letzteren, ähnlich wie zahlreiche Fados, eine Liebesdichtung darstellen, „in

⁸⁵ „Authentischer Fado“ (pt. *fado castiço*, *fado clássico* oder *fado tradicional*) hat als Grundlage eine feste rhythmische und harmonische Struktur (I-V) und steht im Viervierteltakt. Die Begleitung besteht aus einem Melodiemotiv, das unaufhörlich wiederholt wird. Die Texte folgen in der Regel einer der gebräuchlichsten Gedichtstrukturen wie der Vierzeiler- oder Strophenform mit fünf, sechs oder zehn Versen pro Strophe. Gegenüber dem *fado castiço* steht der *fado canção* („Lied-Fado“) mit komplexeren rhythmischen und harmonischen Strukturen und der charakteristischen Abwechslung von Strophe und Refrain.

⁸⁶ „Amália e os Poetas“, in: *Fundação Amália Rodrigues*, <<https://amaliarodrigues.pt/pt/amalia/amalia-e-os-poetas/>>, letzter Zugriff: 26.05.2022, 11:40.

der eine Frau die Abwesenheit des Geliebten beklagt.“⁸⁷

Eine weitere Neuheit in ihrem Ausdruck, diesmal in dem Kontext der Instrumentierung, stellte Amália 1973 mit dem Album *Amália & Don Byas* vor. Neben der gewöhnlichen Gitarrenbegleitung wurde die *fadista* von dem berühmten amerikanischen Jazz-Tenorsaxofonisten begleitet.⁸⁸

3.2.1 Zu Amálias Karriere nach der „Nelkenrevolution“ (1974)

Während der langen Diktatur von António de Oliveira Salazar wurde der Fado als portugiesisches Nationallied verstanden und als solcher zu einer vom Regime geförderten Unterhaltungsform. Aus diesem Grund wurde das Genre nach 1974 von der neuen Regierung, deren Mehrheit aus der ehemaligen demokratischen Opposition stammte, als eine direkte Verbindung zu dem abgesetzten salazaristischen Regime verurteilt und sollte daher vermieden werden. Zwischen 1974 und 1975 wurde der Fado aus dem staatlichen Fernsehen und Rundfunk vollständig verbannt. Seit 1976 gewann er jedoch wieder seinen Platz im portugiesischen Kulturleben, meist dank Amália, die nach zwei Jahren im Ausland wieder in ihrem Land auftrat. Im selben Jahr veröffentlichte die *fadista* eine neue LP, *Cantigas de Boa Gente*, die einige ihrer größten Hits aus den 40er und 50er Jahren beinhaltet. 1980 erschien die LP *Gostava de Ser Quem Era*, auf der alle Gedichte von Amália selbst verfasst wurden. Unter ihnen ragen *Lavava no Rio*, *Lavava* und *Trago o Fado nos Sentidos* heraus, die, vertont von den Gitarristen Carlos Gonçalves und Fontes Rocha, die letzte

⁸⁷ Gómez, Maricarmen: „Cantiga, Cantigas de Santa María, Die galizisch-portugiesische Cantiga“, in: *MGG Online*, <<https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15217&v=1.0&rs=id-9182146b-2016-2ca6-efd2-0dbd93d7d07d&q=cantiga%2C%20cantigas%20de%20santa%20maria>>, letzter Zugriff: 09.12.2022, 01:59.

⁸⁸ „Discografia“, in: *Fundação Amália Rodrigues*, letzter Zugriff: 28.05.2022.

Phase von Amálias Schaffen markierten, aber auch aufgrund ihres bereits gealterten, aber immer noch starken Stimme, die kommenden Generationen von *fadistas* maßgeblich beeinflussten.⁸⁹

Am Anfang der 1980er Jahre erwies sich der Fado als ein inspirierender Bezugspunkt für zahlreiche Künstler anderer Musikrichtungen, die, laut Nery, auf der Suche nach einer nationalen Identität zu sein schienen. Dies bedeutete jedoch nicht, dass der Fado wieder massenhaft produziert wurde, denn die lokalen Musikverlage wandten sich aus finanziellen Gründen vor allem an ein jüngeres Publikum, das ein zunehmendes Interesse an internationalem Pop-Rock zeigte. Daher gab es eine deutliche Trennung zwischen den neuen und den damals populärsten *fadistas*, die trotz dieser Umstände ununterbrochen neue Alben aufnahmen, im Radio gespielt wurden und öffentlich auftraten. An der Spitze dieser Hierarchie stand neben Carlos do Carmo auch Amália Rodrigues, die 1983 das Album *Lágrima* veröffentlichte. Es enthielt ihre eigenen Gedichte, die größtenteils von Carlos Gonçalves und Fontes Rocha vertont wurden und von großer Bedeutung für die kommende Generation der *fadistas* waren. Unter ihnen stechen besonders die Fados *Lágrima*, *Grito* und *Amor de Mel*, *Amor de Fel* heraus.⁹⁰ 1990 nahm Amália ihr letztes Album auf, auf das posthum zahlreiche Versuche folgten, ihre besten Leistungen auf den Ausgaben des Albums *The Best Of Amália* zu sammeln.⁹¹

Amálias Name war im Laufe ihrer Karriere immer wieder Gegenstand von Kontroversen, meist im Zusammenhang mit ihrem Repertoire. Jedoch war auch ihre politische Haltung umstritten, insbesondere nach der „Nelkenrevolution“ vom 25. April 1974. Die *fadista* wurde mehrmals beschuldigt, eine Sympathisantin des Salazar-Regimes gewesen zu sein und ihm ihre Berühmtheit zu verdanken, obwohl sie sich selbst nie als solche deklarierte, sondern - im

⁸⁹ Nery 2004, S. 245–255.

⁹⁰ Vieira Nery, Rui: *Para uma História do Fado*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda 2012, S. 337–340.

⁹¹ „Discografia“, in: *Fundação Amália Rodrigues*, letzter Zugriff: 28.05.2022, 16:18.

Gegenteil - als unpolitisch. Jedoch nutzte das Regime den Fado für propagandistische Zwecke, die Texte unterlagen der Zensur, die Arbeitserlaubnis (*carteira profissional*) war für die auftretenden Musiker obligatorisch, und neue technische Möglichkeiten (wie Radio, Film und Tonaufnahmen) wurden stark für die Verbreitung des Fado genutzt. Aus diesem Grund hatte der Fado zu der Zeit in Portugal einen schlechten Ruf und wurde eine zeitlang weniger gepflegt.⁹² Daher ist es nicht verwunderlich, dass die berühmteste Fado-Interpretin der Zeit, die als solche als „Botschafterin Portugals“ galt und ihre persönliche Affinität zu Salazar (aber nicht zu seiner Politik) zum Ausdruck brachte⁹³, das Ziel solcher Kritik war.

Während ihrer Karriere löste Amália jedoch eine Kontroverse aus, die in gewisser Weise die Kritik an ihrem Repertoire und die der politischen Zugehörigkeit der daran beteiligten Parteien vereinte. Zu Beginn der 1950er Jahre lernte die *fadista* die Gedichte von Sidónio Muralha kennen – einem portugiesischen Schriftsteller, der sich als Anhänger der kommunistischen und antifaschistischen Ideologie bezeichnete. In dem Jahr 1943 begab sich Muralha, von dem PIDE⁹⁴ verfolgt, ins Exil. Amália zeigte erneut ihre Vorliebe für die portugiesische Poesie und nahm zwei Gedichte von Muralha auf - *Amantes Separados* („Getrennte Liebenden“) und *Raízes* („Wurzeln“). Diese zwei Fados wurden zwar im Abstand von zehn Jahren aufgenommen, aber es ist zu erwähnen, dass sie trotz des Schicksals ihres Autors während des totalitären salazaristischen Regimes von Amália aufgeführt wurden.⁹⁵

⁹² El-Shawan Castelo Branco: „Fado“, in: *MGG Online*, letzter Zugriff: 07.06.2022.

⁹³ Fonseca/Rodrigues 2020, S. 243.

⁹⁴ PIDE (Policia Nacional e da Defesa do Estado) war die Geheimpolizei in Portugal während des totalitären Regimes von António de Oliveira Salazar.

⁹⁵ Carvalho, Miguel: *Amália. Ditadura e Revolução*, Alfragide: D. Quixote 2020, S. 72–73.

3.2.2 Amálias Einfluss auf die Entwicklung des Fado

Durch ihre Auftritte, ihr Repertoire und ihr künstlerisches Handeln entfernte sich Amália Rodrigues weit von den bisher etablierten und üblichen Konventionen der Fado-Praxis. Einerseits kann beschlossen werden, dass die *fadista* dank der Professionalisierung des Fado und der Überwindung des sozialen Stigmas eine solche Position auf der Weltbühne einnehmen konnte. Andererseits ist zu bedenken, dass die von ihr eingeführten Änderungen die weitere Entwicklung dieses Genres beeinflussten. Neben den zahlreichen musikalischen Aspekten, wie der Einführung des *fado canção*, der Interpretation der Werke berühmter Dichter sowie ihrer eigenen Dichtungen, der Verwendung der Elemente anderer Genres und Stile und anderer Begleitinstrumente, ist Amália auch für die Veränderungen der visuellen Aspekte des Fado verantwortlich. Dies bezieht sich vor allem auf die Verwendung des langen schwarzen Kleides und des schwarzen Schals sowie auf die Positionierung der *fadista* vor und nicht hinter den Gitarristen, wie es früher der Fall war. „Es war nicht nur die Art und Weise, wie ich singe, sondern auch das Verhalten, die Kleidung und die Sachen, die man singt – all das habe ich verändert“⁹⁶, behauptete Amália selbst. Sie begründete die Verwendung schwarzer Kleidung mit ihrer Einstellung, dass diese mit dem Charakter des Fado übereinstimmt, während sie die Handbewegungen während des Singens als instinktiv ansah und erklärte, dass sie ihr während des Auftritts helfen.⁹⁷

⁹⁶ „Não foi só na minha maneira de cantar, mas no comportamento, na maneira de vestir, nas coisas que se cantam – tudo eu modifiquei.“, Fonseca/Rodrigues 2020, S. 282 (Übersetzung: Ira Panthy).

⁹⁷ Ebd., S. 283.



Abbildung 11: Amália Rodrigues, Domingos Camarinha und Castro Mota Paris
(aus: Museu do Fado, <<https://www.museudofado.pt/fado/personalidade/amalia-rodrigues>>, letzter Zugriff: 30.05.2022, 17:26)

Auf die Frage, ob sie ihrer Meinung nach die Struktur des Fado und die Art, wie er in Portugal verstanden wird, verändert hat, antwortete Amália: „Ja, natürlich. Ich habe meine eigene Art und Weise eingeführt [...]. Heute sehe ich viele Menschen, die das tun, was ich getan habe, daher kann man sagen, dass ich fast eine [Fado-]Schule gründete.“⁹⁸

Amália spielte eine äußerst wichtige Rolle für die Entwicklung des Fado und führte eine Reihe von Veränderungen in der Praxis seiner Umsetzung ein, die noch heute fast als Regeln für die Aufführung dieses Genres gelten. Der Unterschied in der Haltung der portugiesischen Gesellschaft gegenüber ihrem nationalen Genre in Bezug auf die Zeit, in der Maria Severa tätig war, ist deutlich. Während die erste *fadista* in Freudenhäusern auftrat und die Anerkennung der damaligen Gesellschaft durch die Beziehung mit einem Mann aus der Oberschicht erlangte, hatte Amália aufgrund der neuen technischen Möglichkeiten, des Verblässens des sozialen Stigmas des Fado und ihrer eigenen Begabung die Gelegenheit, eine Karriere aufzubauen, die sich kaum von den Karrieren heutiger Popstars unterscheidet.

⁹⁸ Amália Rodrigues: „Com certeza. Eu trouxe a minha maneira. [...] Hoje vejo muita gente fazer coisas que fiz e, portanto, trouxe quase que uma escola.“, in: Fonseca/Rodrigues 2020, S. 162–163.

Eine nähere Betrachtung des Werdegangs der „Königin des Fado“ lässt jedoch den Schluss zu, dass ihr Weg auch maßgeblich von männlichen Figuren beeinflusst wurde. In dem bereits mehrmals zitierten Interview mit Manuel da Fonseca berichtete die Sängerin, dass ihr in ihrer Kindheit das öffentliche Auftreten von ihrem Vater verboten worden sei. Wie bereits erwähnt, wurden ihre Gesangsfähigkeiten von zwei Männern erkannt, die sich anfangs auch finanziell um ihre Auftritte kümmerten. Später in ihrer Karriere drückte die Sängerin jedoch ihre Unzufriedenheit aus, die durch häufige Streitigkeiten mit ihrem Ehemann verursacht wurde, der unglücklich mit ihren nächtlichen Auftritten und der Tatsache war, dass sie danach nicht sofort nach Hause zurückkehrte.⁹⁹ Auch wenn in der Mitte des 20. Jahrhunderts bereits ein Unterschied hinsichtlich der Stellung der Frau in der Fado-Praxis sichtbar war, kann man anhand Amálias Beispiels davon ausgehen, dass das Patriarchat die Karrieren zahlreicher *fadistas* in gewissem Maße beeinflusste. Dies wird in dem folgenden Kapitel anhand einiger Studien näher untersucht, die sich mit dem Thema der heutigen Stellung einer *fadista* in der portugiesischen Gesellschaft befassen.

3.2.3 Zu dem Frauenbild in Amálias Repertoire

Aus längerer Auseinandersetzung mit dem Repertoire der „Königin des Fado“ geht hervor, dass es die häufigsten Themen des Fado enthält: Schmerz, *saudade*, unglückliche Liebe, Einsamkeit u.Ä. Daher sollen auf den folgenden Seiten einige Fados analysiert werden, die im Laufe ihrer Karriere als kontrovers oder revolutionär galten. Im Einklang mit dem Hauptthema dieser Arbeit wird auch der Darstellung von Frauen Aufmerksamkeit gewidmet.

⁹⁹ Fonseca/Rodrigues 2020, S. 76–77.

Der Text des gerade erwähnten Fado *Amantes Separados*, der aufgrund der instabilen politischen Lage in Portugal große Aufmerksamkeit des kritischen Publikums erregte, enthält jedoch keine Elemente, die als politische Provokation oder Kritik gegenüber dem Regime interpretiert werden könnten. Vielmehr handelt es sich um die üblichen Motive der unglücklichen Liebe, des Meeres, des Schicksals und der *saudade*:

Amantes Separados

Como num búzio
O mar repete essa balada
Numa canção
Feita de sonho e ansiedade
Meu coração
Repete a história apaixonada
Duma presença que se fez
Longe, saudade

A vida quis que fosse assim
Nosso destino
No grande amor que quis
Vencer os vendavais
A vida quis que fosse assim
Nosso destino
Onda quebrada contra a praia
E nada mais

E a vida passa
Como os versos que escrevemos
E as promessas que fizemos
No dia da despedida
E a vida passa
Passam os dias rasgados
Tudo passa e passa a vida
Dos amantes separados.¹⁰⁰

Getrennte Liebenden

Wie in einer Muschel
Wiederholt das Meer diese Ballade
In einem
Aus Traum und Angst hergestellten Lied
Mein Herz
Wiederholt die leidenschaftliche Geschichte
Von einer Präsenz
Die weit weg gemacht wurde, *saudade*

Das Leben wollte es so
Unser Schicksal
In der großen Liebe, die
Stürme schlagen wollte
Das Leben wollte es so
Unser Schicksal
Eine gebrochene Welle am Strand
Und nichts mehr

Und das Leben geht vorbei
Wie die Verse, die wir schreiben
Und die Versprechen, die wir machen
An dem Tag des Abschieds
Und das Leben geht vorbei
Die traurigen Tage vergehen
Alles vergeht und das Leben vergeht
Von den getrennten Liebenden.

Die Kontroverse, die durch Amalias Darbietung dieses Fado ausgelöst wurde, bezieht sich daher ausschließlich auf die Entscheidung der *fadista*, das Werk eines Autors in ihr Repertoire aufzunehmen, der aufgrund seiner politischen Zugehörigkeit aus dem Land ausgewiesen wurde und keineswegs auf den Inhalt des Gedichtes selbst. *Amantes Separados* steht im 4/4-Takt und

¹⁰⁰ Amália Rodrigues: „Amantes Separados“, Spotify, <
<https://open.spotify.com/track/2L7aNkP7N5kKDYTgGp3nDW?si=f278d60593b34240>>, Edições Valentim de
Carvalho 2014, letzter Zugriff: 13.10.2022, 15:40 (Übersetzung: Ira Panthy).

besteht aus drei achtzeiligen Strophen die, nach einer instrumentalen Einleitung, ohne weitere instrumentale Unterbrechungen aufeinander folgen. Die Einleitung stellt ein Melodiefragment vor, das die *fadista* im Laufe des Fado wiederholen wird. Besonders auffällig ist das Fehlen eines Refrains – umso mehr, als es sich um ein Gedicht handelt, bzw. um ein Werk, das ursprünglich nicht als ein Fado konzipiert wurde. Die übliche Begleitung durch zwei Gitarren bleibt aufgrund Amálias kraftvoller Stimme und der charakteristischen vokalen Verzierungen fast unmerklich. Nach allen drei Strophen wird die einleitende Melodie der Begleitinstrumente wiederholt, gefolgt von den letzten vier Versen dieses Fado.

Aufgrund seiner Relevanz für die kommende Generation von *fadistas* und für die gesamte Fado-Praxis und da sein Text von Amália stammt, soll auch das Titelstück des Albums *Lágrima* analysiert werden:

Lágrima

Cheia de penas
 Cheia de penas me deito
 E com mais penas
 Com mais penas me levanto
 No meu peito
 Já me ficou no meu peito
 Este jeito
 O jeito de te querer tanto

Desespero
 Tenho por meu desespero
 Dentro de mim
 Dentro de mim o castigo
 Não te quero
 E eu digo que não te quero
 E de noite
 De noite sonho contigo

Se considero
 Que um dia hei de morrer
 No desespero
 Que tenho de te não ver
 Estendo o meu xaile
 Estendo o meu xaile no chão
 Estendo o meu xaile
 E deixo-me adormecer

Träne

Voller Leiden
 Voller Leiden lege ich mich hin
 Und mit mehr Leiden
 Mit mehr Leiden stehe ich auf
 Auf meiner Brust
 Auf meiner Brust blieb
 Diese Art und Weise
 Die Art und Weise, wie ich dich so sehr will

Verzweiflung
 Ich habe für meine Verzweiflung
 In mir
 In mir die Strafe
 Ich will dich nicht
 Ich sage, ich will dich nicht
 Und nachts
 Nachts träume ich von dir

Wenn ich denke,
 Dass ich eines Tages sterben werde
 Verzweifelt,
 Dass ich dich nicht mehr sehen werde
 Ich breite meinen Schal aus
 Ich breite meinen Schal auf dem Boden aus
 Ich breite meinen Schal aus
 Und ich lasse mich einschlafen

Se eu soubesse
Se eu soubesse que morrendo
Tu me havias
Tu me havias de chorar
Por uma lágrima
Por uma lágrima tua
Que a alegria
Me deixaria matar¹⁰¹

Wenn ich gewusst hätte,
Wenn ich gewusst hätte, dass, wenn ich sterbe,
Du wegen mir
Du wegen mir weinen würdest,
Für eine Träne
Für eine deiner Tränen
Diese Freude
Würde mich töten lassen

Aus diesem Text wird deutlich, dass auch Amália die gängigen Motive des Fado in ihren Gedichten beibehielt. Hervorzuheben ist jedoch die Romantisierung des Todes, die durch die Erwähnung des für die weiblichen Interpretinnen charakteristischen schwarzen Schals in direkte Verbindung mit dem Fado gebracht wird.

Der Fado *Lágrima* besteht aus vier achtzeiligen und melodisch gleichen Strophen in 4/4-Takt. Die Melodie der viertaktigen instrumentalen Einleitung wird nach jeder Strophe wiederholt.

Es stellt sich jedoch die Frage, wie eine Frau in Amalias Repertoire jenseits der üblichen Themen von Leid und unerwiderter Liebe dargestellt wird. Ein Fado mit dem weiblichen Namen Maria Lisboa im Titel bietet sich als mögliche Antwort auf diese Frage an:

Maria Lisboa

É varina, usa chinela
Tem movimentos de gata
Na canastra, a caravela
No coração, a fragata
Na canastra, a caravela
No coração, a fragata

Em vez de corvos no chaile
Gaivotas vêm pousar
Quando o vento a leva ao baile
Baila no baile com o mar
Quando o vento a leva ao baile
Baila no baile com o mar

É de conchas o vestido
Tem algas na cabeça
E nas veias o latido

Maria Lisboa

Sie ist Fischverkäuferin, sie trägt Hausschuhe
Sie macht Katzenbewegungen
Im Korb die Karavelle
Im Herzen die Fregatte
Im Korb die Karavelle,
Im Herzen die Fregatte

Anstelle von Krähen
Landen Möwen auf ihrem Schal
Wenn der Wind sie zum Ball trägt
Tanzt sie mit dem Meer
Wenn der Wind sie zum Ball trägt
Tanzt sie mit dem Meer

Ihr Kleid ist aus Muscheln gemacht
Sie hat Algen in ihrem Haar
Und in ihren Adern der Schrei

¹⁰¹ Amália Rodrigues: „Lágrima”, Spotify, <<https://open.spotify.com/track/2F9Cy1SY4J7g9qqFB0svko?si=eb8c543e70574106>>, Edições Valentim de Carvalho 1983, letzter Zugriff: 13.10.2022, 15:26 (Übersetzung: Ira Panthy).

Do motor duma traineira
E nas veias o latido
Do motor duma traineira

Vende sonho e maresia
Tempestades apregoa
Seu nome próprio: Maria
Seu apelido: Lisboa
Seu nome próprio: Maria
Seu apelido: Lisboa¹⁰²

Des Motors eines Fischerbootes
Und in ihren Adern der Schrei
Des Motors eines Fischerbootes

Sie verkauft Träume und Meeresgeruch
Und verkündet Stürme
Ihr Vorname: Maria
Ihr Nachname: Lisboa
Ihr Vorname: Maria
Ihr Nachname: Lisboa

Der Name Maria Lisboa wurde in diesem Fado einer fiktiven Frau gegeben, die als eine Personifizierung der Stadt Lissabon dient. Dadurch nahm Lissabon die Gestalt einer Frau an, deren Aussehen und Eigenschaften in enge Verbindung mit dem Meer (als eines der charakteristischsten Merkmale der Stadt und eines der häufigsten Fado-Themen) gebracht werden: sie trägt ein Kleid aus Muscheln, Algen in ihrem Haar, Möwen auf der Schulter und verkauft Fisch und Meeresgeruch. Diese Personifizierung erinnert an die Gleichsetzung von Maria Severa mit dem Stadtviertel Mouraria.

Die folgenden zwei Fados aus Amálias Repertoire stellen jedoch einige weibliche Verhaltensweisen in Bezug auf ihr Liebesinteresse, die nicht mit Schmerz und Leid verbunden sind.

A Mulher Que Já Foi Tua, geschrieben von Carlos Conde, beschreibt das Mitleid einer Frau mit der ehemaligen Geliebten ihres Partners. Jedoch handelt es sich nicht um die gewöhnliche Eifersucht, sondern vielmehr um die Gefühle einer Frau, die verlassen wurde, aber trotzdem ihre Hoffnung nicht verliert:

¹⁰² Amália Rodrigues: „Maria Lisboa“, Spotify, Edições Valentim de Carvalho 1962 (Übersetzung: Ira Panthy).

A Mulher Que Já Foi Tua

Mudou-se para a nossa rua, aquela que já foi tua
E perde o tempo à janela
Se passas ela sorri, mas não olha mais pra ti
Por me ver olhar p'ra ela
Se passas ela sorri, mas não olha mais pra ti
Por me ver olhar p'ra ela

Sabe quando entras e sais,
donde vens, p'ra onde vais
Pois é esse o seu desejo
E faz tudo p'ra te ver... eu, tudo tento fazer
Só p'ra ela ver que eu vejo
E faz tudo p'ra te ver... eu, tudo tento fazer
Só p'ra ela ver que eu vejo

No outro dia tive dó, porque assim que se viu só
Foi para dentro chorar
E eu tive pena daquela
que passa a vida à janela
Só para te ver passar
E eu tive pena daquela
que passa a vida à janela
Só para te ver passar

Mudou-se para a nossa rua, a mulher que já foi tua
P'ra que junto dela passes
Não fez tudo o que devia,
pois muito mais eu faria
Se por outra me trocasse
Não fez tudo o que devia,
pois muito mais eu faria
Se por outra me trocasse¹⁰³

Die Frau, die einst deine war

Die Frau, die einmal deine war, zog in unsere Straße
Und sie verliert ihre Zeit am Fenster
Wenn du vorbeigehst, lächelt sie, sieht dich aber nicht an
Denn sie sieht, wie ich sie ansehe
Wenn du vorbeigehst, lächelt sie, sieht dich aber nicht an
Denn sie sieht, wie ich sie ansehe

Sie weiss, wann du kommst und gehst,
Woher du kommst, wohin du gehst
Denn das ist ihr Wunsch
Sie tut alles, um dich zu sehen..ich versuche, alles zu tun
Nur damit sie sieht, dass ich sehe
Sie tut alles, um dich zu sehen.. ich versuche, alles zu tun
Nur damit sie sieht, dass ich sehe

Neulich hatte ich Mitleid, denn sobald sie sich allein sah
Ging sie hinein und weinte
Ich hatte Mitleid mit der Frau,
Die ihr Leben am Fenster verbringt,
Nur um zu sehen, wie du vorbeigehst
Ich hatte Mitleid mit der Frau,
Die ihr Leben am Fenster verbringt
Nur um zu sehen, wie du vorbeigehst

Die Frau, die einmal deine war, zog in unsere Straße
Damit du an ihr vorbeigehst
Sie hat nicht alles getan, was sie hätte tun sollen,
denn ich hätte viel mehr getan,
Wenn du mich durch eine andere ersetzt hättest
Sie hat nicht alles getan, was sie hätte tun sollen,
denn ich hätte viel mehr getan
Wenn du mich durch eine andere ersetzt hättest

Eines der häufigsten Motive im Fado ist der Liebeskummer einer verlassenen Frau. Der Fado *Ironia*, geschrieben von Armando Neves, entfernt sich weit von einem solchen Thema, indem er die Frau in die Rolle derjenigen versetzt, die den Mann verlässt. Die weibliche Figur wird als inkonstant und unberechenbar dargestellt:

¹⁰³ Amália Rodrigues: „A Mulher Que Já Foi Tua”, Spotify, <<https://open.spotify.com/track/6E3F3f1E2PyOGkX5hbpuiM?si=a16b3ad2f2f84d1b>>, Edições Valentim de Carvalho 2014, letzter Zugriff: 13.10.2022, 15:38 (Übersetzung: Ira Panthy).

Ironia

Na vida de uma mulher
Por muito séria que a tomem
Há sempre um homem qualquer
Trocado por qualquer homem

O homem com dor sentida
Ou com sentido prazer
Deixa pedaços de vida
Na vida de uma mulher

E por mais amor profundo
Por mais juras que se somem
Há sempre um homem no mundo
Trocado por qualquer homem

Tanto vale a mulher bela
Como a mais feia mulher
Perdido de amor por ela
Há sempre um homem qualquer¹⁰⁴

Ironie

Im Leben einer Frau
Egal, wie ernst sie sie nehmen
Gibt es immer einen Mann,
Der durch einen anderen ersetzt wurde

Ein Mann mit spürbarem Schmerz
Oder mit herzlicher Freude
Hinterlässt Spuren des Lebens
Im Leben einer Frau

Und egal, wie tief die Liebe auch sein mag
Egal, wie viele Gelübde gebrochen werden,
Gibt es immer einen Mann auf der Welt,
Der durch einen anderen ersetzt wurde.

Eine schöne Frau ist so viel wert
Wie die hässlichste
Verliebt in sie
Ist immer irgendein Mann

Diese beiden Beispiele stellen zwar immer noch Ausnahmen von der „Regel“ dar, doch zeigen sie eine deutlich andere Wahrnehmung der weiblichen Rolle als die Mehrheit der zuvor besprochenen. Musikalisch und strukturell gesehen handelt es sich um die übliche Form mit einer instrumentalen Einleitung und aufeinanderfolgenden Strophen ohne Refrain.

¹⁰⁴ Amália Rodrigues: „Ironia“,
<<https://open.spotify.com/track/4Ri69CcTGZALWIdTFF92JE?si=2bda84c1b97e4fa6>Spotify>, Edições Valentim de Carvalho 2014, letzter Zugriff: 13.10.2022, 15:30 (Übersetzung: Ira Panthy).

3.2.4 Zur Stellung von Amália Rodrigues in der damaligen Gesellschaft

Anhand des Beispiels der bisher prominentesten Lissabonner Fado-Interpretin lassen sich die Veränderungen und Entwicklungen des Genres im Vergleich zu seiner Entstehungszeit deutlich erkennen. Jedoch soll auch die Entwicklung der weiblichen Rolle (in der Gesellschaft im Allgemeinen und damit auch in der Fado-Praxis) berücksichtigt werden.

Amália Rodrigues wuchs bei ihrer Großmutter auf, die mit ihrem Wunsch nach Bildung nicht einverstanden war, denn „für eine Frau wusste sie schon zu viel“.¹⁰⁵ Dies mag eine typische Einstellung der damaligen Zeit gewesen sein, aber wenn man Amalias persönliches Leben, ihre Karriere und die gerade besprochenen Fados aus ihrem Repertoire näher betrachtet, kann man einige unkonventionelle Aspekte feststellen. So war sie, als sie nur 23 Jahre alt war, bereits geschieden und finanziell unabhängig. Es stellt sich die Frage, wie dieser Aspekt ihres Lebens ihren gesellschaftlichen Status beeinflusste, insbesondere im Zusammenhang mit ihrer Popularität. Während ihrer Auftritte traf Amália vor allem die Lissabonner Mittelschicht in den oben erwähnten *cervejarias* und *casas do fado*, obwohl auch Begegnungen mit den Mitgliedern der Oberschicht keine Seltenheit waren. Laut Nuno Domingos sahen die letzteren in ihr (vermutlich aufgrund ihrer Scheidung) „keine gesellschaftlich akzeptable Möglichkeit für die Gründung einer Familie“, weshalb einige ihrer Beziehungen geheim gehalten wurden.¹⁰⁶ Obwohl Amalias Autonomie, sowohl in ihrem Privatleben als auch in ihrer Karriere, unbestreitbar ist und in den Versen ihrer Fados ein Wandel in dem Verständnis der weiblichen Rolle sichtbar wird, soll betont werden, dass dies nicht bei allen Fado-Interpretinnen ihrer Zeit der Fall war. In dem Gespräch mit Manuel da Fonseca wurde die *fadista* Maria Alice erwähnt, die ihre Karriere in den

¹⁰⁵ „Para mulher até sabia demais“, in: Santos, Vitor Pavão dos: *Amália. A Biografia*, Lisboa: Presença 2020, S. 38 (Übersetzung: Ira Panthy).

¹⁰⁶ „[...] mas não uma opção socialmente aceitável para constituir família.“, Nuno Domingos: „Amália Rodrigues e o século XX português“, in: *Análise Social* 4/237 (2020), S. 891 (Übersetzung: Ira Panthy).

1940er Jahren aufgrund ihrer Heirat mit dem Produzenten Valentim de Carvalho aufgab und sich dem Familienleben widmete.¹⁰⁷ Zahlreiche Fados, die Maria Alice ausführte unterscheiden sich in gewisser Weise thematisch von Amálias üblichem Repertoire. Sie bezogen sich meistens auf die Zeiten, in denen der Begriff *fadista* mit Unzucht und Prostitution in Verbindung stand. Dies zeigt sich deutlich in dem von Fernando Teles geschriebenen *Fado Menor*:

Fado Menor

Por eu vender o meu corpo
 Olham para mim com desdém
 As ricas também se vendem
 E tudo lhes fica bem
 Ninguém censure a mulher
 Que p'ra dar aos filhos pão
 Depois de tudo sofrer
 Ponha o seu corpo em leilão

Não há ninguém que suponha
 Qual a cruz do meu penar
 É ser mãe e ter vergonha
 Dos meus filhitos beijar¹⁰⁸

Fado Menor

Weil ich mein Körper verkaufe
 Schauen sie auf mich herab
 Die Reichen verkaufen sich auch
 Und alles steht ihnen gut
 Niemand soll die Frau beschuldigen,
 Die, um ihren Kindern Brot zu geben,
 Nach all ihrem Leiden
 Ihren Körper versteigert

Es gibt niemanden, der annimmt
 Was das Kreuz meines Kummers ist
 Es ist Mutter zu sein und mich zu schämen,
 Meine Kleinen zu küssen

Im Gegensatz dazu sang Amália den *Avé Maria Fadista*: „Heilige Maria der Schmerzen, Mutter Gottes, wenn es Sünde ist / den Fado zu spielen und zu singen, bitte für uns Sünder.“¹⁰⁹

¹⁰⁷ „Maria Alice“, in: *Museu do Fado*, <<https://www.museudofado.pt/fado/personalidade/maria-alice>>, letzter Zugriff: 22.06.2022, 12:45.

¹⁰⁸ Maria Alice : „Fado Menor“, Spotify, <<https://open.spotify.com/track/0yDfwf1LJutBuUDPbjt9AE?si=4a2a272113d243b4>>, TRADISOM 2013, letzter Zugriff: 13.10.2022, 15:13 (Übersetzung: Ira Panthy).

¹⁰⁹ „Santa Maria das dores, Madre Deus, se for pecado/Tocar e cantar o fado, rogai por nós pecadores“, Amália Rodrigues: „Avé Maria Fadista“, Spotify, <<https://open.spotify.com/track/0ocW0J6zbgKle6A34NjZO8?si=44b3cd877f754ea9>>, SevenMuses MusicBooks Lda 2010, letzter Zugriff: 13.10.2022, 15:36 (Übersetzung: Ira Panthy).

Ob Amalia mit ihrer Eigenständigkeit und ihrem Repertoire nun eine Ausnahme ist oder nicht, Tatsache ist, dass sie weithin bekannt und einflussreich war und als solche dem Fado einen großen Stempel aufdrückte. Obwohl der Liebeskummer und der Schmerz einer Frau zu Amálias Zeiten noch ein weit verbreitetes Thema waren, gibt es einen deutlichen Unterschied zu der Zeit, als *fadistas* als Prostituierte galten und verachtet wurden.

Dank ihrer Begabung genoss Amália Rodrigues im Zwanzigsten Jahrhundert sowohl in Portugal als auch im Ausland Ruhm und Ansehen, die ihr Zunamen wie *Diva* und *Rainha do Fado* zuschrieben. Sie starb 1999 im Alter von 79 Jahren, woraufhin in Portugal eine dreitägige Staatstrauer ausgerufen wurde.¹¹⁰ Inwieweit die „Königin des Fado“ die nächste Generation der *fadistas* beeinflusste, wird im folgenden Kapitel untersucht.

3.3 Mariza

Im Gegensatz zu den bereits erwähnten 1980er Jahren traten an der Wende zu den 1990er Jahren zahlreiche junge *fadistas* auf. Ein grundlegender Unterschied besteht jedoch darin, dass sie im Gegensatz zu den vorangegangenen Generationen, die ihren ersten Kontakt mit dem Fado in den traditionellen *casas do fado* hatten, aufgrund der zunehmenden Entwicklung neuer technischen Möglichkeiten über eine reichhaltige Diskografie der bekanntesten Interpreten verfügten. Nach einem halben Jahrhundert der Etablierung und Entwicklung der typischen Fado-Häuser verabschiedete sich eine gesamte Generation von Interpreten von der traditionellen Fado-Praxis der Live-Auftritte zugunsten von Schallplatten.¹¹¹ Einerseits hätten die jungen *fadistas* auf diese Weise einfacher und schneller eine große Anzahl wichtiger Namen kennenlernen können.

¹¹⁰ Cook, Manuela: „The woman in Portuguese fado-singing“, in: *International journal of Iberian studies* 16/1 (2003), S. 20.

¹¹¹ Nery 2012, S. 340–348.

Andererseits entfiel dadurch der performative Kontext des Genres, der aufgrund seines gesellschaftlichen Aspektes jahrzehntelang dessen „Sinn“ war.

Ein weiterer bedeutender Prozess, dem der Fado zu dieser Zeit unterworfen war, war die Annäherung des Genres an die neu entstandene *Weltmusik*. Der eigentliche Einführung des Fado in den Kreis der Weltmusik erfolgte in den 1990er Jahren durch zwei Frauenfiguren: Cristina Branco und Mísia.¹¹²

Eine der bedeutendsten weiblichen Fado-Figuren, die in den Kontext der Weltmusik eingebunden sind, ist jedoch zweifellos Mariza dos Reis Nunes, die am Anfang der 2000er Jahre ihre ersten Alben *Fado em Mim* (2001) und *Fado Curvo* (2003) aufnahm.

Diese weltweit berühmte *fadista* der neuen Generation wurde 1973 in Mosambik geboren. Im Jahr 1976 zog sie mit ihren Eltern zurück nach Portugal, wo sie ihre ersten Kontakte mit dem Fado machte. Eine große Rolle in der Entwicklung des zukünftigen Fado-Stars spielten die sozialen Umstände, in denen sie aufwuchs. Als ihre Familie von Mosambik nach Lissabon zog, lebte sie in dem traditionellen Viertel Mouraria - der eigentlichen Heimat des Fado. Außerdem verdienten Marizas Eltern ihren Lebensunterhalt mit dem Betrieb einer Taverne, in der täglich verschiedene *fadistas* auftraten. „I was very small [...] and I used to look by the open spaces of the curtain [...] trying to look and see what was happening in the taverna. And I said to my father: 'can I sing fado too?'“¹¹³, erzählte Mariza in dem Dokumentarfilm von Simon Broughton *Mariza and the Story of Fado* aus 2007. In dieser Taverne trat sie seit ihrem fünften Lebensjahr auf. Obwohl Amália Rodrigues ebenfalls seit ihrer frühen Jugend mit dem Fado in Berührung war, gibt es einen großen Unterschied zwischen ihrer und Marizas ersten Begegnungen mit dem

¹¹² Ebd., S. 348–359.

¹¹³ Mariza dos Reis Nunes, in: we Productions: „Mariza and the Story of Fado (Full Documentary)“, Dokumentarfilm, veröffentlicht am 15.10.2019, <<https://www.youtube.com/watch?v=a5O6E59dV8Y&t=696s>> 14:17, letzter Zugriff: 12.07.2022, 21:05.

Genre. Während die erste gezwungen war, bis zu einem gewissen Alter heimlich Fado zu hören und später auch zu singen, wurde letztere seit ihrem dritten Lebensjahr von ihren Eltern in den performativen Aspekt des Fado eingeführt. Dies zeigt einmal mehr, dass der soziale Aspekt des portugiesischen nationalen Genres über Jahrzehnte hinweg einem ständigen Wandel unterworfen war und es nach der Revolution von 1974 schließlich von zahlreichen sozialen Stigmata befreit wurde.

Dank dieses Umfelds hatte Mariza seit jungem Alter die Möglichkeit, von der berühmten *fadista* Maria Amélia Proença zu lernen. In dem Dokumentarfilm *Mariza and the Story of Fado* erwähnte sie das berühmte Fado-Haus *Adega Machado*, wo sie im Alter von sieben Jahren ihre ersten Auftritte hatte. Außerdem wies sie auf die Bedeutung der Fado-Häuser als „Schulen“ für *fadistas* hin, da es auch zu ihrer Zeit keine Programme an Konservatorien oder Musikschulen gab, in denen man den Fado singen lernen konnte.¹¹⁴

Dennoch verließ Mariza schließlich die Welt des Fado und trat einige Jahre lang in verschiedenen Bars und Casinos mit anderen Genres wie Blues und Bossa Nova auf. 1998 wurde ihre Begabung von dem Ehemann der berühmten *fadista* Maria da Fé, José Luís Gordo erkannt, die eines der beliebtesten Fado-Häuser in Lissabon, *Senhor Vinho*, betrieb. Dort begann Mariza, professionell Fado zu singen.¹¹⁵ Bereits nach der Veröffentlichung ihres ersten Albums *Fado em Mim* im Jahr 2001 begann die *fadista* ihre internationale Karriere und wurde dadurch weltweit bekannt und erfolgreich. Auf dem *Festival d'été de Québec* gewann sie den ersten Preis für „Most Outstanding Performance“ und das BBC-Radio 3 zeichnete sie 2003 als beste europäische Künstlerin im Bereich der Weltmusik aus. Außerdem trat sie dank *Fado em Mim* in der

¹¹⁴ Ebd., 17:47–18:59.

¹¹⁵ Mariza: „Mariza entrevistada por Balsemão – SIC Notícias“, Interview, ausgestrahlt am 01.11.2009, veröffentlicht am 18.11.2013, <<https://www.youtube.com/watch?v=liEjgX8BHul>>, 03:04–05:18, letzter Zugriff: 13.07.2022, 13:10

Hollywood Bowl, im Central Park und bei dem Womad Festival in London auf.¹¹⁶ Mit einigen der erfolgreichsten Fados aus dem Repertoire von Amália Rodrigues wie *Há festa na Mouraria*, *Oiça lá ó senhor vinho*, *Barco negro* und *Maria Lisboa* huldigte Mariza auf diesem Album der großen Fado-Diva. Allerdings handelt es sich dabei um Marizas Interpretationen der genannten Fados und nicht um bloße Nachahmungen von Amáliás Stil. Mariza stellte ihren eigenen Gesangstil vor und bereicherte ihre Interpretationen, indem sie bei *Há festa na Mouraria* Streicher hinzufügte oder *Barco negro* nur mit rhythmischer Begleitung vortrug, ohne die übliche Präsenz der Gitarren. Neben den oben genannten Titeln enthält dieses Album auch Stücke aus ihrem eigenen Repertoire, wie *Chuva* und den großen Erfolg *Ó gente da minha terra* des portugiesischen Komponisten Tiago Machado.

3.3.1 *Fado Curvo* (2003)

Marizas zweites Album *Fado Curvo*, „ein klarer Schritt zur Stärkung ihres persönlichen Stils und ihres eigenen Repertoires“¹¹⁷, wurde 2003 veröffentlicht. Auf diesem Album verarbeitete sie den Fado *Primavera* – einen weiteren Erfolg aus Amáliás Repertoire, aber auch *Menino Do Bairro Negro*, ein Lied des portugiesischen Künstlers José Afonso, der während des Salazar-Regimes ein aktives Mitglied der demokratischen Opposition war. Es sei darauf hingewiesen, dass das erwähnte Lied durch die charakteristische Gesangstechnik und Instrumentalbegleitung dem Fado-Stil angepasst wurde. Der Rest des Albums besteht aus Fados, die zu Marizas eigenem Repertoire gehören und meist im Stil des *fado canção* komponiert wurden. Einige von ihnen, wie *Retrato, O*

¹¹⁶ Vieira Nery, Rui: „Mariza“, in: *Museu do Fado*, <<https://www.museudofado.pt/fado/personalidade/mariza>>, letzter Zugriff: 14.07.2022.

¹¹⁷ Ebd., „[...] um passo em frente no processo de reforço do seu estilo pessoal e do seu repertório próprio [...]“ (Übersetzung: Ira Panthy).

Deserto und *Anéis do Meu Cabelo* enthalten eine Instrumentalbegleitung aus Klavier, Streichern, Blasinstrumenten, was von den "Regeln" des traditionellen Fado abweicht, aber bereits in Amálias Repertoire zu finden war. *Fado Curvo* erreichte den sechsten Platz der Billboard-Charts in der Kategorie der Weltmusik. Für dieses Album (ebenso wie für *Fado em Mim*) gewann Mariza den Deutschen Schallplattenpreis und den European Border Breakers Award, der ihr auf dem *Marché international de l'édition musicale* in dem Jahr 2004 verliehen wurde. Es ermöglichte ihr auch wichtige und häufige Auftritte in berühmten Konzertsälen wie der Royal Festival Hall in London, der Alten Oper in Frankfurt, dem Théâtre de la Ville in Paris, der Walt Disney Concert Hall in Los Angeles (mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra), dem Teatro Albéniz in Madrid und dem Teatre Grec in Barcelona.¹¹⁸

3.3.2 *Transparente* (2005)

Im Jahr 2005, in dem ihr von der *Fundação Amália Rodrigues* der Preis für die beste Interpretin verliehen wurde, erschien auch ihr drittes Album *Transparente*. Neben einem Dutzend ihrer eigenen Fados wurden für dieses Album die berühmten Titel von drei bedeutenden Vertretern dieses Genres verarbeitet – *Quando Me Sinto Só* von Fernando Mauricio, mit dem Mariza oft in Mouraria auftrat; *Duas Lágrimas de Orvalho* von Carlos do Carmo und *Medo* von Amália Rodrigues. Auch dieses Album verlässt sich nicht auf die traditionelle Instrumentalbegleitung der Fado-Praxis, sondern auf die reichhaltigen Orchestrierungen des brasilianischen Komponisten Jaques Morelenbaum.

¹¹⁸ Ebd.

3.3.3 *Concerto em Lisboa* (2006)

2006 wurde das Live-Album *Concerto em Lisboa* veröffentlicht, das im September des Vorjahres aufgenommen worden war. Anlässlich dieses Konzerts in der portugiesischen Hauptstadt trat Mariza mit dem Orchester *Sinfonietta de Lisboa* auf, unter der Leitung von Morelenbaum selbst¹¹⁹, und führte einige der erfolgreichsten Fados ihrer bisherigen Karriere aus. Laut Nery zeigte die *fadista* mit diesem Album

„[...] eine neue und reifere Seite von ihr, die sich ihrer stimmlichen Fähigkeiten so sicher ist, dass sie es sich leisten kann, sowohl zu flüstern und leise zu singen als auch ihre ganze Kraft zu demonstrieren, indem sie den Höhepunkt jeder Phrase auf eine Art und Weise aufbaut, die durch ihre Gelassenheit und Intelligenz beeindruckt und den Text auf eine noch ausdrucksstärkere Weise artikuliert“¹²⁰

Seit der Veröffentlichung des *Concerto em Lisboa* trat Mariza weiterhin regelmäßig auf einigen der bekanntesten Bühnen der Welt auf. Neben den bereits erwähnten sind das Olympia in Paris, das Le Carré in Amsterdam, der Palau de la Musica in Barcelona, das Sydney Opera House und die Carnegie Hall in New York zu nennen. Die DVD-Ausgabe dieses Albums wurde 2009 veröffentlicht.

2007 spielte die *fadista* eine der Hauptrollen in dem Film *Fados* des spanischen Regisseurs Carlos Saura und war eine der ErzählerInnen in dem Dokumentarfilm *Mariza and the Story of Fado*, der von Simon Broughton für die BBC produziert wurde. 2008 nahm sie an der ersten Dokumentarserie über die Geschichte des Fado *Trovas Antigas, Saudade Louca* teil.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Ebd., „[...] uma sua faceta nova e mais madura, tão segura dos seus dotes vocais que podia agora dar-se ao luxo tanto de sussurrar e de cantar baixinho como de demonstrar os seus plenos poderes, construindo o clímax de cada frase de um modo que impressionava pela serenidade e pela inteligência, articulando o texto de uma forma ainda mais expressiva.“ (Übersetzung: Ira Panthy).

3.3.4 *Terra* (2008)

2008 erschien Marizas viertes Album *Terra*, das in Zusammenarbeit mit weltweit bekannten Musikern wie Javier Limon (einem Flamenco-Gitarristen, der das Album produzierte), dem brasilianischen Musiker Ivan Lins, dem kapverdischen Sänger Tito Paris, dem argentinischen Gitarristen Dominic Miller und der spanischen Sängerin Concha Buika entstand, deren Repertoire eine breite Palette von Genres umfasst, von Jazz über Flamenco bis hin zu Soul.¹²¹ Mehrere Titel dieses Albums stellen Marizas einzigartige Herangehensweise an den Fado, wie beispielsweise der Fado *Fronteira*, in dem das Gedicht des portugiesischen Dichters Pedro Homem de Mello über die geografische Isolation Portugals und die Sehnsucht nach den spanischen Ländern jenseits der Grenze mit einer Instrumentalbegleitung kombiniert, die von dem Genre her näher am Jazz als am Fado liegt. In den Worten des amerikanischen Musikkritikers Geoffrey Himes, „The Portuguese lyrics were written [...] at a time when it was nearly impossible to escape that insularity, but Mariza, the reigning queen of fado music, has found a way to break down those barriers without destroying the identity of fado itself.”¹²² Auch auf diesem Album finden sich Fados, die von Marizas Vorgängern berühmt gemacht wurden und die sie interpretierte und an ihren musikalischen Ausdruck anpasste. Dazu gehören *Já Me Deixou* von Carlos do Carmo und *Alfama* von Amália Rodrigues. Es ist anzumerken, dass dieses Album zwei Duette enthält – *Beijo de Saudade* mit Tito Paris und *Pequenas Verdades* mit Concha Buika. Das erste, das teilweise in kapverdischem Kreolisch gesungen wird, erinnert an Marizas afrikanische Wurzeln, während das letztere einen deutlichen Einfluss des Flamenco zeigt. Das gesamte Album repräsentiert Marizas Erkundung von Einflüssen aus anderen

¹²¹ Ebd.

¹²² Geoffrey Himes: „CD Review – Mariza 'Terra'“, in: *Washington Post*, <<https://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2009/03/05/AR2009030501119.html>>, letzter Zugriff: 26.07.2022.

Musikgenres und deren Annäherung an den Fado – „Fado still dominates, but now has an international flavour.“¹²³

3.3.5 *Fado Tradicional* (2010)

Entgegen den möglichen Erwartungen ist Marizas nächstes Album *Fado Tradicional*, das 2010 von EMI Music Portugal veröffentlicht wurde, dem traditionellen Fado gewidmet. Dabei handelt es sich um Melodien, die in der Fado-Praxis etabliert sind und denen ein neuer Text hinzugefügt werden kann, wie es auf diesem Album der Fall ist. Diesen Melodien wurden Namen gegeben, wie *Fado Sérgio*, *Fado Alfacinha*, *Fado Balarico*, *Fado Varela*, *Fado Zé António*, *Fado Alexandrino*, *Fado Seixal*, *Fado Carlos da Maia*, *Fado Alberto* und *Fado Menor do Porto*, die auf dem Album vorgestellt wurden. Auf die Melodie des *Fado Balarico* brachte Mariza eine Interpretation von Fernando Pessoa's *Dona Rosa*, die einmal mehr eine Frau mit einer Blume vergleicht:

Dona Rosa

Dona rosa, dona Rosa
Quando eras ainda botão
Dona Rosa, dona Rosa
Quando eras ainda botão
Disseram-te alguma coisa
De a flor não ter coração
Disseram-te alguma coisa
De a flor não ter coração

A rosa que se não colhe
Nem por isso tem mais vida
A rosa que se não colhe
Nem por isso tem mais vida
Ninguém há que te não olhe
Que te não queira colhida

Frau Rosa

Frau Rosa, Frau Rosa
Als du noch eine Knospe warst
Frau Rosa, Frau Rosa
Als du noch eine Knospe warst
Sagten sie zu dir,
Dass eine Blume kein Herz hat
Sagten sie zu dir,
Dass eine Blume kein Herz hat

Die Rose, die nicht gepflückt wird
Hat kein längeres Leben
Die Rose, die nicht gepflückt wird
Hat kein längeres Leben
Es gibt niemanden, der dich nicht anschaut
Und dich nicht pflücken will

¹²³ Robin Denselow: „World music review: Mariza, Terra“, in: *The Guardian. News website of the year*, <<https://www.theguardian.com/music/2008/sep/19/worldmusic>>, letzter Zugriff: 27.07.2022.

Ninguém há que te não olhe
Que te não queira colhida

Quem te fez assim tão linda
Não fez para mostrar
Quem te fez assim tão linda
Não fez para mostrar
Que se é mais linda ainda
Quando se sabe negar
Que se é mais linda ainda
Quando se sabe negar

Dona Rosa, dona Rosa
De que roseira é que vem?
Dona Rosa, dona Rosa
De que roseira é que vem?
Que não tem senão espinhos
Para quem só lhe quer bem
Dona Rosa, dona Rosa
De que roseira é que vem?¹²⁴

Es gibt niemanden, der dich nicht anschaut
Und dich nicht pflücken will

Wer immer dich so schön gemacht hat
Machte es nicht, um mit dir anzugeben
Wer immer dich so schön gemacht hat
Machte es nicht, um mit dir anzugeben
Du bist noch schöner,
Wenn du es nicht weißt
Du bist noch schöner,
Wenn du es nicht weißt

Frau Rosa, Frau Rosa,
Von welchem Rosenstrauch kommst du?
Frau Rosa, Frau Rosa,
Von welchem Rosenstrauch kommst du?
Du hast nur Dornen
Für diejenigen, die dich lieben
Frau Rosa, Frau Rosa
Von welchem Rosenstrauch kommst du?

Auf demselben Album befindet sich ein weiterer Fado, der eine Parallele zwischen einer Frau und einer Rose zieht. Der Melodie des Fado-Seixal wurde ein Text mit dem Titel *Rosa da Madragoa* hinzugefügt, der die Geschichte einer Frau aus dem gleichnamigen Lissabonner Stadtviertel erzählt, das für seine Fischerei berühmt war:

Rosa da Madragoa

A rosa da Madragoa
Enche a canastra na praça
Vem para a rua, apregoa
E acorda meia Lisboa
Que sorri quando ela passa

Sobe as escadas divertida
Numa alegria que alastra
Baila-lhe a saia garrida
Não lhe pesa a cruz da vida
Pesa-lhe mais a canastra

Se pela sombra das esquinas
A sua voz atordoa
Sabem as outras varinas

Rosa aus Madragoa

Rosa aus Madragoa
Füllt ihren Korb auf dem Platz,
Kommt auf die Straße, schreit
Und weckt halb Lissabon auf
Die Stadt lächelt, wenn sie vorbeigeht

Fröhlich geht sie die Treppe hinauf
In einer Freude, die sich ausbreitet
Tanzt ihr bunter Rock
Sie ist nicht durch das Kreuz des Lebens belastet
Ihr Korb wiegt mehr

Wenn durch die Schatten der Ecken
Ihre Stimme verblüfft,
Wissen die anderen Fischerinnen,

¹²⁴ Mariza: „Dona Rosa–Fado Bailarico“, Spotify, <
<https://open.spotify.com/track/4M8kpcWnG7Eo4eiI2CC0pA?si=0281f15816104f9a>>, EMI Music Portugal 2010,
letzter Zugriff: 12.10.2022, 16:20 (Übersetzung: Ira Panthy).

Quando passa pelas trinas
A rosa da Madragoa¹²⁵

Wenn auf der Straße singt
Rosa aus Madragoa

Diese Fados beschreiben eine attraktive Frau – nicht nur in Bezug auf ihre körperliche Schönheit, sondern auch auf einige Aspekte ihres Charakters. Während *Dona Rosa* das Stereotyp einer Frau beschreibt, die aufgrund ihrer Schönheit abweisend erscheint („eine Blume hat kein Herz“; „Du hast nur Dornen/Für diejenigen, die dich lieben“), stellt *Rosa da Madragoa* eine einfache Frau bzw. eine Fischerin dar, die mit ihrer Stimme und ihrer Fröhlichkeit Bewunderung hervorruft. In den Texten dieser beiden Fados wird das Frauenbild deutlich anders dargestellt als in dem zuvor analysierten Fado *Rosa Enjeitada* („Verlassene Rosa,/Eine Frau, die gelitten hat“). Das Bild einer verlassenen und daher verzweifelten Frau, das sich nur einige Jahrzehnte vor der Veröffentlichung des Albums *Fado Tradicional* als ziemlich häufig erwies, scheint in Marizas Repertoire keinen Platz gefunden zu haben.

3.3.6 *Mundo* (2015)

Im Jahr 2014 veröffentlichte Warner Music Portugal die Kompilation *Best of Mariza* und nur ein Jahr später ein weiteres erfolgreiches Album mit dem symbolträchtigen Namen *Mundo*¹²⁶. Die wiederholte Zusammenarbeit mit Javier Limón brachte auch diesem Album den Einfluss des Flamenco. Außerdem huldigte die *fadista* mit ihrer Interpretation von *Caprichosa* dem argentinischen Tangosänger Carlos Gardel, sowie Amália Rodrigues mit dem Fado *Anda o sol na minha rua*. Das Album erreichte den ersten Platz in den portugiesischen Charts.¹²⁷

¹²⁵ Mariza: „Rosa da Madragoa“, EMI Music Portugal 2010 (Übersetzung: Ira Panthy).

¹²⁶ pt. o mundo – die Welt.

¹²⁷ „Mariza – Mundo (Album)“, in: *portuguesecharts.com*,
<<https://portuguesecharts.com/showitem.asp?interpret=Mariza&titel=Mundo&cat=a>>, letzter Zugriff: 06.08.2022.

Das 2018 von Warner Music Portugal veröffentlichte Album *Mariza* brachte ein weiteres Produkt ihrer Zusammenarbeit mit Jaques Morelenbaum, aber auch ihr erstes offizielles Duett mit Maria da Fé, in deren Fado-Haus *Senhor Vinho* Marizas professionelle Karriere begann. Dank des Arrangements von Javier Limón wurde der berühmte *Fado Errado* Gegenstand eines moderneren Ansatzes, dessen Instrumentalbegleitung, neben der *viola* und der *guitarra portuguesa*, auch die Bassgitarre einschliesst.

3.3.7 Mariza *Canta Amália* (2020)

Das Jahr 2020 markierte den hundertsten Geburtstag von Amália Rodrigues. Dies war das Motiv für die Veröffentlichung des Albums *Mariza Canta Amália*, das als Hommage an die „Königin des Fado“ verstanden werden kann. Jedoch geht es auch bei diesem Album nicht um bloße Imitationen von Amálias Ausdruck und Gesangsstil, sondern um Marizas eigene Interpretationen einiger ihrer größten Erfolge – *Com Que Voz*, *Barco Negro*, *Lágrima*, *Formiga Bossa Nova*, *Estranha Forma de Vida*, *Cravos de Papel*, *Povo que Lavas no Rio*, *Foi Deus*, *Gaivota* und *Fado Português*. Jaques Morelenbaums Arrangements hielten sich auch hier nicht an die traditionelle Instrumentierung, sondern umfassen ein fast komplettes Orchester, wobei der Schwerpunkt auf den Streichinstrumenten liegt.

Obwohl Amália in ihrem Repertoire auch eine Vorliebe für andere Formen der Instrumentierung als die des traditionellen Fado sowie für andere Musikgenres zeigte, ist dies bei Mariza so häufig, dass es fast wie eine „Regel“ erscheint. Die Veröffentlichung dieses Albums und seine Originalität markierten nicht nur Amálias hundertsten Geburtstag, sondern bewiesen auch einmal mehr, dass der Fado einem ständigen Wandel unterliegt. Es stellt sich jedoch die Frage, inwieweit diese Abwandlungen von dem traditionellen, in der Mouraria entstandenen Fado noch tatsächlich

als Fado wahrgenommen werden können, denn auch Amálias gelegentliche Experimente mit anderen musikalischen Ausdrucksformen und die Etablierung des *fado canção* führen zu heftigen Debatten unter Kritikern. Zur Erläuterung ihres einzigartigen musikalischen Ausdrucks verweist die Fado-Diva des 21. Jahrhunderts auf ihre afro-portugiesischen Wurzeln. Mariza wuchs in einem typisch portugiesischen Viertel auf, wo sie im sehr jungen Alter den Fado zu singen begann. Gleichzeitig lernte sie jedoch von ihrer Mutter ihre afrikanischen Wurzeln kennen und kam mit Musikgenres wie Kizomba und Coladeira in Berührung. Die *fadista*, die in ihrer Kindheit mit so gegensätzlichen Musikstilen konfrontiert wurde, erklärte, dass sie, als sie ihre professionelle Karriere begann und nach einigen Jahren zum Fado zurückkehrte, bereits ihre „musikalische Identität“ hatte und diese nicht aufgeben wollte, um „reinen“ Fado zu singen.¹²⁸

Sogar der visuelle Aspekt dieses Albums ging einen Schritt weiter von den bisher etablierten Konventionen der Fado-Praxis. Das schwarz-weiße Albumcover stellt Mariza als eine Frau des 21. Jahrhunderts dar, mit Schmuck und Make-up, kurzen Haaren, Tätowierungen und dekolletierter Kleidung:



Abbildung 12: Mariza Canta Amália, Albumcover
(aus: Thom Jurek: „Mariza Canta Amália Review“, in:
AllMusic, <<https://www.allmusic.com/album/mariza-canta-am%C3%A1lia-mw0003449285>>, letzter Zugriff: 11.08.2022)

¹²⁸ Joseph Reddy: „Vece sa Ivanom Ivanovicem No.168 (Mariza,,Marija Serifovic)“, Interview, veröffentlicht am 03.12.2016, <<https://www.youtube.com/watch?v=3NqIZl9dXaE&t=1215s>>, 21:03–22:50, letzter Zugriff: 09.08.2022, 12:15.

3.3.8 Zu Marizas Bühnenpräsenz

Ein weiterer bedeutender Aspekt von Marizas Karriere ist ihre selbstbewusste Bühnenpräsenz. Dies zeigt sich unter anderem in den Aufnahmen ihres Konzerts in Lissabon aus dem Jahr 2006. Ähnlich wie bei ihrer Musik und insbesondere bei ihrem letzten Album würdigt Mariza mit dem visuellen Aspekt ihrer Auftritte die Tradition und die von Amália etablierten Normen, weist aber gleichzeitig mit kleinen Modifikationen auf ihre Einzigartigkeit hin. Was sie in diesem Zusammenhang von Amalias Erbe beibehielt, ist das Tragen eines langen schwarzen Kleides (auch wenn dies nicht bei allen ihren Auftritten der Fall ist), allerdings gepaart mit schwarzem Schmuck und nicht mit einem schwarzen Schal. In Bezug auf ihr Verhalten auf der Bühne lässt sich bemerken, dass Mariza nicht völlig statisch ist, wie es bei ihren Vorgängerinnen der Fall war.¹²⁹ Während ihrer Aufführung des Fado *Maria Lisboa* tanzt sie, „[...] though with her penchant for exquisite floor-length designer dresses makes it almost look as if she's levitating over the stage as she does so [...]“.¹³⁰ Das Publikum bringt seine Zufriedenheit sowohl während als auch nach der Aufführung durch Klatschen zum Ausdruck und bestätigt damit den Erfolg ihres Auftritts. Das „aktive Zuhören“ in absoluter Stille, das tief in der Kultur des traditionellen Fado verankert ist und häufig in den *casas do fado* und Tavernen anzutreffen ist, ist hier nicht der Fall. Sowohl Mariza als auch Amália erreichten internationale Karrieren, die sich mit denen internationaler Popstars vergleichen lassen. Es handelt sich dabei um eine völlig gegensätzliche Aufführungspraxis, die eher einem Konzert der populären Musik ähnelt als der traditionellen Fado-Kultur, bei der das Publikum im Halbdunkel sitzt und mit den Darstellenden sympathisiert. Konzerte vor vollen Sälen, für die man Eintritt zahlen muss, implizieren eine andere Atmosphäre

¹²⁹ Mariza: „Mariza – Maria Lisboa“, veröffentlicht am 26.03.2014, <<https://www.youtube.com/watch?v=A8aRcqrHLqk&list=PL3XX5VEaRkFJ3XWPPNrReqn05mf9zxIhF&index=3>>, Zugriff: 12.08.2022.

¹³⁰ Jon Lusk: „MARIZA (PORTUGAL)“, in: *BBC RADIO 3*, <https://www.bbc.co.uk/radio3/worldmusic/a4wm2006/a4wm_mariza.shtml>, letzter Zugriff: 12.08.2022

und damit auch ein anderes Verhalten des Publikums, was bei diesem Auftritt aus dem Jahr 2006 sehr deutlich zu beobachten ist. In diesem Zusammenhang ist jedoch auch Marizas Darbietung des Fado *Medo* zu berücksichtigen, den sie aus Amálias Repertoire übernahm und bei dem genannten Konzert ausführte. Die *fadista* wiegt sich während des ganzen Fado in den Hüften, hält aber wie ihre Vorgängerinnen die Augen geschlossen und den Kopf leicht nach hinten geneigt.¹³¹ In Anbetracht der Erfordernisse dieser Art von Konzerten und der neuen technischen Möglichkeiten, dank derer sie realisiert werden können, macht das Halten des Mikrofons es unmöglich, die Hände zum Gebet zu falten, wie es sonst in der Fado-Praxis üblich ist. Trotz der moderneren Herangehensweise an das portugiesische Nationalgenre ist es klar, dass Mariza ihre Vorbilder im traditionellen Fado sieht, insbesondere in Amália Rodrigues. Ihr Stil und Repertoire sind in Marizas Diskografie weitgehend vertreten, aber die Fado-Diva des 21. Jahrhunderts näherte sich ihnen aus ihrem eigenen Blickwinkel und fügte einen Teil dessen hinzu, was sie selbst als ihre eigene „musikalische Identität“¹³² versteht. Die Einführung anderer Musikinstrumente und die Anwesenheit unterschiedlicher Musikgenres in Marizas Repertoire ist größtenteils auf ihre portugiesisch-afrikanische Herkunft zurückzuführen und brachte sie an die Spitze zahlreicher Charts der Weltmusik.

¹³¹ MarizaHD: „Mariza - Medo (Amália) [HD High Definition] ao vivo concerto Lisboa“, Konzertübertragung, veröffentlicht am 01.08.2019, <<https://www.youtube.com/watch?v=9wQrrIywsok&list=PL3XX5VEaRkFJ3XWPPNrReqn05mf9zxlhF&index=2>>, letzter Zugriff: 13.08.2022, 08:50

¹³² Joseph Reddy: „Vece sa Ivanom Ivanovicem No.168 (Mariza,,Marija Serifovic)“, letzter Zugriff: 09.08.2022, 12:15.

4. Zum Einfluss des Frauenbildes der *fadista* auf die portugiesische Gesellschaft

Anhand der Untersuchung der Karrieren dreier zentraler Frauenfiguren des Lissabonner Fado wurde gezeigt, dass sich die Stellung der Frauen von den Anfängen der Entwicklung dieses Genres bis heute erheblich veränderte. Innerhalb der Fado-Kultur erreichten die Frauen, die vor zweihundert Jahren am Rande der Gesellschaft standen und als Prostituierte galten, hoch angesehene Positionen und wurden mit den Attributen wie „Königin“ oder „Diva“ bedacht. Während Severa in dem gleichnamigen Film als Prostituierte galt, weil sie in der Öffentlichkeit tanzte, und von der Gesellschaft scharf kritisiert wurde, fanden Marizas Körperbewegungen auf der Bühne zweihundert Jahre später die Zustimmung der breiten Öffentlichkeit und der Kritik. Parallel zur Entwicklung des Frauenbildes im Fado veränderte sich auch das Publikum. Während die Tavernen in den Armenvierteln Lissabons in der Mitte des 19. Jahrhunderts von ebenfalls in Verruf geratenen Männern und vergnügungssüchtigen Jugendlichen aus dem Bürgertum aufgesucht wurden, rückten solche Lokale im 20. Jahrhundert näher an die Mittelschicht heran und wurden von dem sozialen Stigma befreit. Darüber hinaus wurde der Fado mit der Entwicklung des Tourismus fast zu einer Touristenattraktion, und die heutigen Aufführungen in den *casas do fado* werden hauptsächlich von Reisenden besucht, was die Fadokultur stark veränderte.

Daher ist das Ziel dieses Kapitels zu untersuchen, welchen Einfluss die Entwicklung der weiblichen Rolle als *fadista* auf die portugiesische Gesellschaft hatte, wobei der Fokus auf dem weiblichen Teil der Bevölkerung bleibt – und zwar nicht nur auf jenen, die Fado betreiben, sondern auch auf jenen, die sich mit ihm auf nationaler Ebene identifizieren können. Aufgrund

der komplizierten Umstände der Feldforschung werden für die Zwecke dieser Arbeit die bereits durchgeführten Untersuchungen von Lila Ellen Gray und Lisabeth Castro-Smyth kommentiert.

Lisabeth Castro-Smyth untersuchte anhand zahlreicher Interviews die Rolle des Fado im Leben von Frauen portugiesischer Herkunft, wobei der emotionale Aspekt im Mittelpunkt stand. Die teilnehmenden Frauen beschrieben Fado als eine Möglichkeit, Trauer, Schmerz und ähnliche „schwierige“ Emotionen auszudrücken und als wesentliche Bestandteile des Lebens zu akzeptieren, ohne dafür verurteilt zu werden:

„It feels [...] empowering to be able to express those emotions and not have to be embarrassed about [...] being upset about something, or [...] being emotional [...] I guess it is more acceptable for women to express emotions, but it's also [...] something that isn't necessarily taken seriously. So, I think it feels really powerful to be able to express pain through music and have that be sort of legitimate.“¹³³

Dabei hinterlässt die *fadista* durch ihre kraftvolle Stimme und ihre selbstbewusste Körperhaltung den Eindruck einer mutigen und starken Frau:

“The image it gives is of a strong woman [...] this has a lot to do with the voice [...] it's a strong, powerful, full voice. [...] And her posture can be strong after singing something devastating [...] It gives an image, yes, of being a strong woman, who's standing to tell everyone about her suffering, and that she's enduring the suffering, that she is alive.“¹³⁴

Darüber hinaus betonten die Frauen, die an dieser Untersuchung teilnahmen, insbesondere diejenigen, deren Familien auf das nordamerikanische Festland eingewandert waren, die Bedeutung des Fado für die Suche nach der eigenen nationalen und kulturellen Identität und das Gefühl der Verbundenheit mit dem Heimatland:

„The music is a way for them to be able to cope, and not completely separate, so the music helps them stay connected to back home even when they're splattered around the continents. I'm sure there are other things too [...] but nothing as obvious to me as the music [...] And then it also shows that you can combine with other folks, and alter your ways wherever you are, but it doesn't mean that you've lost your identity.“¹³⁵

¹³³ Zit.n. Lisabeth Castro-Smyth: „A tristeza que canta: The role of fado music in women's culturally mediated resilience“, in: *InterDISCIPLINARY Journal of Portuguese Diaspora Studies* 3/1 (2014), S. 67.

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Ebd., S. 69.

Im Gegensatz zu Castro-Smyth führte Ellen Lila Grey ihre Feldforschung in Lissabon mit Amateur-*fadistas* durch und stellte dabei zahlreiche geschlechtsspezifische Praktiken innerhalb des Genres fest. Ihre Forschung stellt eine Reihe von Beweisen dar, dass Männer und Frauen in der Amateur-Fado-Szene unterschiedliche musikalische und gesellschaftliche Rollen einnehmen und als solche wahrgenommen werden.

Obwohl in der heutigen Fado-Szene in Lissabon die Rolle der Sängerin meistens von einer Frau übernommen wird, ist die Instrumentalbegleitung immer noch hauptsächlich von Männern gestaltet. Darüber hinaus sind es meist Männer, die die Regeln für Aufführungen aufstellen und als Quelle für musikalisches Wissen angesehen werden. Andererseits übernehmen Frauen, laut Gray, häufig klischeehafte Zeichen „des Weiblichen“ und werden daher als Darstellungen von Prostituierten, Müttern, Maria, Opfern eines Verrats oder als *femme fatale* wahrgenommen.¹³⁶ Dies wurde bereits im Rahmen dieser Arbeit an den Beispielen zahlreicher Fados aus unterschiedlichen Epochen gezeigt. Abgesehen von der offensichtlichen Sexualisierung der Frauen in der Fado-Ikonographie berichtete Gray, dass sich während ihrer Recherchen einige *fadistas* über die Betonung des körperlichen Erscheinungsbildes der weiblichen Sängerinnen beschwerten,¹³⁷ was heutzutage nicht nur in der Fado-Praxis der Fall ist.

Das historische Bild der Frau als *fadista* beeinflusste wesentlich die Karrieren zahlreicher Interpretinnen der Amateur-Fado-Szene Lissabons. Gray berichtete, dass die von ihr befragten *fadistas* die Parallele zwischen ihrem und dem Leben einer „stereotypen“ *fadista* vor allem in der Art und Weise sahen, wie sie von männlichen Schlüsselfiguren in ihrem Leben (meist Vätern oder Ehepartnern) unterstützt bzw. nicht unterstützt wurden.¹³⁸ Angesichts der langjährigen

¹³⁶ Gray 2013, S. 158–161.

¹³⁷ Ebd., S. 162.

¹³⁸ Ebd., S. 164–165.

Stigmatisierung weiblicher *fadistas* hatten viele von den befragten Frauen im mittleren Lebensalter nicht die nötige Unterstützung: „[...] in a traditional family, if someone wanted to sing fado, that could present a very large problem. First there was my father. There was no way I could sing fado [...]. Then I got married, and my husband was even worse [...] I had no possibility of singing [...].“¹³⁹

Angesichts der von Gray gesammelten Äußerungen von Amateur-*fadistas* im mittleren Lebensalter können und sollten ähnliche Interviews mit der Generation von Frauen geführt werden, die im 21. Jahrhundert begannen, öffentlich Fado zu singen. Dabei kann aufgrund des Aufstiegs des Fado auf die Weltmusikszene und der Popularität von Mariza und ihren Zeitgenossinnen angenommen werden, dass heutige junge Interpretinnen mit deutlich weniger Hindernissen konfrontiert sind. Aus persönlicher Erfahrung geht hervor, dass junge Frauen gerne *casas do fado* besuchen und im Allgemeinen nicht von ihren Eltern daran gehindert werden. Außerdem scheint es heutzutage für Frauen der jüngeren Generation völlig „gesellschaftsfähig“ zu sein, solche Orte zu besuchen, während dies in den 2000er Jahren, als Grays Forschung stattfand, noch nicht der Fall war.

Aufgrund ihres Status als Ausländerin, die regelmäßig unbegleitet unterschiedliche Amateurveranstaltungen besuchte, und dabei eine der jüngsten anwesenden Frauen war, schien Gray als verfügbar für Annäherungsversuche der anwesenden (verheirateten und unverheirateten) Männer zu sein. Daher wurde sie eingeladen, an dem „Frauentisch“ Platz zu nehmen.¹⁴⁰

Solche geschlechtsspezifischen Handlungen scheinen immer mehr zu verblassen – sowohl wegen der Entwicklung des Tourismus und der Kommerzialisierung des Fado als auch wegen der allgemeinen Entwicklung des Frauenbildes in der Gesellschaft und innerhalb der Fado-Praxis. Es

¹³⁹ Olga de Sousa, zit.n. Gray 2013, S. 166–167.

¹⁴⁰ Ebd., S. 170–172.

kann angenommen werden (und es wurde durch den Vergleich eigener Erfahrung, mit der der genannten Autorin teilweise bestätigt), dass die portugiesische Gesellschaft in den letzten zwei Jahrzehnten ihre Wahrnehmung von *fadistas* geändert hat. Auch hier lässt sich eine Parallele zu den drei genannten Interpretinnen ziehen, denn die professionelle Szene hat offensichtlich einen Einfluss auf die Amateur-Fado-Szene. Aus diesem Grund wäre es nützlich, die Feldforschung erneut durchzuführen – nicht nur mit den Interpretinnen der Amateur-Szene, sondern auch mit Frauen, die als Zuhörerinnen teilnehmen.

5. Zusammenfassung und Fazit

Die gründliche Auseinandersetzung mit diesem Thema brachte Antworten auf alle Forschungsfragen, die zu Beginn der vorliegenden Masterarbeit gestellt wurden.

Nach einem Einblick in die Rezeptionsgeschichte des Fado im 19. Jahrhundert und in die Bedeutungen der Begriffe *Fado* und *fadista* stellte sich heraus, dass in den Kreisen, in denen sich dieses Genre entwickelte, Menschen vom Rande der Gesellschaft zirkulierten, die als Kriminelle und Prostituierte (bzw. als *fadistas*) galten. Das Wort „Fado“ (von lat. *fatum*) bezeichnete daher das traurige Schicksal dieses Teiles der Lissabonner Bevölkerung.

Eine der zentralen Fragen dieser Arbeit beschäftigte sich mit der Darstellung der Frauen in den Texten unterschiedlicher Fados. Anhand der vier besprochenen Beispiele aus unterschiedlichen Epochen des 19. und des 20. Jahrhunderts wurde die erste Annahme zu dieser Frage bestätigt: Frauen werden einerseits häufig als Mütter dargestellt, andererseits aber auch als diejenigen, die unter nicht erwideter Liebe leiden. Oft begegnet uns das Bild einer Frau, die hoffnungslos auf den Mann wartet, der sie verließ, wobei sie ihre *saudade* zum Ausdruck bringt. Ein solches

Frauenbild wurde in den Endversen des vorher besprochenen Fado *Ser Mulher* zusammengefasst: „Foi p'ra sofrer d'amor / Que Deus criou a mulher“ („Gott schuf die Frau, / Damit sie unter Liebeskummer leidet“). Außerdem wird die Weiblichkeit einer Frau oft in einer Weise betont, die sie mit einer Blume vergleicht (*Verlassene Rosa, Frau Rosa*, usw.). Eine *fadista* wurde in dem Fado *A Fadista* aus 2012 in der Weise dargestellt, in der sie zu Beginn der Entwicklung dieses Genres betrachtet wurde – als „Frau des Lasters und der Sünde“ („mulher de vício e pecado“), die als solche von den Passanten beurteilt wird, bis zu dem Moment, in dem sie von ihnen geschätzt wird, indem ihrem Auftritt aufmerksam, fast andächtig zugehört wird. Dieser Fado bestätigte die Annahme, dass sich das Fado-Milieu bis heute deutlich veränderte und führte daher zur Erforschung von Karrieren und Repertoires dreier zentralen Frauenfiguren dieses Genres: Maria Severa, Amália Rodrigues und Mariza dos Reis Nunes.

Der grundlegende Unterschied in der Auseinandersetzung mit den Werdegängen der erwähnten Interpretinnen beruht auf der über sie verfügbaren Literatur. Während man über das Leben von Maria Severa meist aus unterschiedlichen Bühnenwerken und Filmen erfährt (was allerdings die Zuverlässigkeit der Informationen in Frage stellt), ist besonders über Amália Rodrigues, aber auch über Mariza eine große Menge an Sekundärliteratur (Bücher, Artikel, usw.), Interviews und audio-visuellen Quellen vorhanden.

Maria Severa gilt bis heute als die erste Lissabonner *fadista*, die dank unglücklicher Umstände in der Taverne ihrer Mutter und somit auch in dem Fado-Milieu aufwuchs. In dem besprochenen Theaterstück *A Severa* von Júlio Dantas aus 1900 und dem gleichnamigen Film von José Leitão de Barros aus 1931 wurde sie als eine Prostituierte aus Mouraria mit Roma-Herkunft dargestellt. Dieses romantisierte Bild von Severa verankerte sich in der portugiesischen Kultur so tief, dass man sie bis heutzutage als solche wahrnimmt, obwohl es kaum Beweise dafür gibt. Was die

bildliche Darstellung von Maria Severa betrifft, so wird sie häufig mit einer portugiesischen Gitarre als einem der erkennbarsten Symbole des Fado abgebildet. Auf der anderen Seite wird die *fadista* in zahlreichen Szenen von Júlio Dantas' Drama mit dem Genre gleichgesetzt, was besonders in dem Moment ihres Todes zum Ausdruck kommt, als der Autor schrieb „Morreu o fado!“ („Der Fado ist gestorben!“). Aus diesen Gründen wird Maria Severa fast als eine Personifikation des Genres und der Mouraria wahrgenommen.

Dank ihrer angeblichen Liebesbeziehung mit dem Grafen von Vimioso brachte Severa den Fado an den königlichen Hof und beseitigte damit das soziale Stigma, das diesem Genre anhaftete. Der 1931 veröffentlichte Film von José Leitão de Barros betont allerdings durch die Darstellung des emotionalen Zustandes der *fadista*, dass der Fado trotz seines „Aufstiegs“ und seiner Anerkennung in den obersten Gesellschaftsschichten in die Mouraria gehört. Aufgrund des Mangels an historischen Dokumenten ist es nicht möglich, sich mit Severas „Repertoire“ vertraut zu machen, doch die Fados, die in den obengenannten Werken vorkommen, beschreiben eine unglückliche, verlorene und verlassene Frau, die um ihr Schicksal trauert. Dies bestätigt die in den einleitenden Kapiteln gestellte Annahme über die historische Entwicklung des Frauenbildes in den Fado-Texten.

Severas Beitrag zur Anerkennung des Fado außerhalb seines ursprünglichen Milieus öffnete zahlreichen Interpretinnen des Zwanzigsten Jahrhunderts die Tür zur Entwicklung ihrer Karriere. Unter ihnen ragt Amália Rodrigues heraus, die bis heute als die „Königin des Fado“ bekannt ist. Geboren genau hundert Jahre nach ihrer Vorgängerin, im Jahr 1920, wuchs Amália ebenfalls in Armut auf. Im Gegensatz zu Maria Severa wurde Amália lange von ihrer Familie verboten, in der Öffentlichkeit aufzutreten, trotz der Begabung, die sie seit ihrer Kindheit zeigte. Eine der grundlegenden Gemeinsamkeiten zwischen ihnen besteht allerdings darin, dass die Begabung der beiden von einer prominenten männlichen Person erkannt wurde – in Amalias Fall von dem

damals bekannten Gitarristen Armandinho. Dank der Professionalisierung des Fado, des wachsenden Interesses der Öffentlichkeit am Genre und neuer technischen Möglichkeiten erreichte die „Königin des Fado“ eine internationale Karriere, die sich leicht mit den Karrieren der weltweit bekannten Popstars vergleichen lässt. Amália hinterließ eine äußerst reiche Diskografie, die im Rahmen dieser Arbeit nicht in ihrer Vollständigkeit bearbeitet werden konnte, weshalb einige bemerkenswerte Beispiele ausgewählt werden mussten. Musikalisch handelt es sich sowohl um die traditionellen Melodien des *fado castiço*, als auch um den *fado canção*. Anhand der hier besprochenen Beispiele kann man feststellen, dass die Texte aus ihrem Repertoire einerseits das übliche Thema der unglücklichen Liebe behandeln (*Amantes Separados* und *Lágrima*), andererseits aber auch davon abweichen. Einige Fados vermitteln das Bild einer Frau, die den Man verlässt (*Ironia*), mit seiner ehemaligen Geliebten Mitleid zeigt (*A Mulher Que Já Foi Tua*) oder sowohl die Personifikation der Stadt Lissabon darstellt (*Maria Lisboa*). Dank ihrer Affinität zur Poesie befinden sich in Amalias Diskografie vertonte Gedichte berühmter portugiesischer Dichter, was aus kulturellen und politischen Gründen oft zu Diskussionen unter Kritikern führte. Unter musikalischem Gesichtspunkt kam die fadista in Berührung mit Flamenco, der einigen ihrer Alben seinen Stempel aufdrückte.

Die Einführung anderer Genres in ihren musikalischen Personalstil wird an dem Beispiel von Mariza dos Reis Nunes noch deutlicher. Das Talent dieser 1973 geborenen *fadista* afrikanischer Herkunft wurde durch den Aufstieg des Fado auf die Weltmusikszene erkannt. Genau wie Severa wuchs Mariza in der Taverne ihrer Eltern auf, in der regelmäßig Fado gespielt wurde, aber dank der allgemeinen Akzeptanz dieses Genres in der portugiesischen Gesellschaft war sie nicht von dem sozialen Stigma begleitet, mit dem Severa zu kämpfen hatte. Wenn man Amália Rodrigues und Mariza vergleicht, kann man feststellen, dass sie einige Gemeinsamkeiten, aber auch einige grundlegende Unterschiede aufweisen. Im Gegensatz zu ihrer Vorgängerin wurde Mariza von

ihren Eltern seit jungem Alter ermutigt, öffentlich Fado zu singen, was auf bedeutende gesellschaftliche Veränderungen im Verständnis der Stellung der Frau sowohl in der Gesellschaft als auch in der Fado-Praxis hinweist. Trotzdem erreichten beide *fadistas* einen großen Erfolg in Portugal und im Ausland. Fado war ihre Hauptbeschäftigung – sie sangen nicht nur gelegentlich in Lissabonner Tavernen, sondern gestalteten regelmäßig Auftritte in den berühmtesten *casas do fado* und einigen der prominentesten Theaterbühnen der Welt, wodurch die beiden ihr Lebensunterhalt verdienten. Marizas Talent wurde von José Luís Gordo erkannt, dem Eigentümer des berühmten Restaurants *Senhor Vinho*, wo Mariza folglich ihre ersten professionellen Auftritte hatte. Diesen Aspekt ihrer Karriere hat sie also mit den beiden oben genannten Vorgängerinnen gemeinsam. Genau wie die „Königin des Fado“ beschränkte Mariza ihre Auftritte nicht auf Lissabonner Tavernen, sondern erreichte bedeutende Erfolge auf zahlreichen prominenten Bühnen der Welt (in Konzerthäusern, Theatern und dergleichen). Dank ihrer fruchtbaren Zusammenarbeit mit erfolgreichen Komponisten und Arrangeuren führte diese zeitgenössische *fadista* zahlreiche Neuigkeiten in ihren Ausdruck ein: einerseits handelt es sich um Instrumente, die traditionell nicht am Fado beteiligt sind (wie Klavier, Bass-Gitarre, Blasinstrumente, Streicher, aber auch das gesamte Orchester), andererseits um die Annäherung des Fado an andere Musikstile wie Kizomba, Coladeira, Flamenco, Bossa Nova, usw. Diese Herangehensweise an den Fado wurde bereits von Amália verfolgt, wenn auch nicht in diesem Ausmaß. Marizas Stil wird jedoch trotzdem von den Kritikern als Fado angesehen. Obwohl im Rahmen dieser Arbeit in Marizas eigenem Repertoire kein Fado gefunden wurde, der das unendliche Leid und *saudade* einer verlassenen Frau besingt, kann trotzdem eine Parallele zu Amalias Diskografie gezogen werden, nämlich der Vergleich einer Frau mit einer Rose. *Dona Rosa* und *Rosa da Madragoa* stellten jedoch eine selbstbewusste und attraktive Frau dar, die sowohl für ihre körperliche Schönheit als auch für ihren fröhlichen Charakter geschätzt wird.

Auch wenn sie sich meist an den von Amalia vorgegebenen „Dresscode“ hält, zeigt sich Mariza auf Fotografien oft im Licht des 21. Jahrhunderts – mit kurzen gefärbten Haaren, sichtbaren Tätowierungen und in etwas freizügigeren Kleidern.

Es kann geschlossen werden, dass sich das Bild einer Frau als *fadista* parallel zu dem allgemeinen gesellschaftlichen Frauenbild entwickelte – von einer armen, aber begabten *fadista*, die aufgrund ihrer musikalischen Aktivitäten als Prostituierte galt, über die „Königin des Fado“, die dank der Professionalisierung dieses Genres eine erfolgreiche Karriere erreichte, bis hin zu einer zeitgenössischen *fadista*, trotz zahlreichen Abweichungen von dem traditionellen Fado geschätzt wird.

Es ist jedoch hervorzuheben, dass bei allen drei *fadistas* Männer als Schlüsselfiguren die Entwicklung ihrer künstlerischen Tätigkeit begleiteten. Im Rahmen der Untersuchung von Lila Ellen Gray stellte sich heraus, dass dies auch in der Amateur-Fado-Szene des 21. Jahrhunderts ein weit verbreitetes Phänomen ist. In der Regel sind es die Väter oder Ehemänner von *fadistas* unterschiedlichen Alters, die ihnen entweder das Singen in der Öffentlichkeit aufgrund des früheren sozialen Stigmas verbieten oder ihre Auftritte unter Kontrolle halten möchten. Die Instrumentalbegleitung wird bis heute hauptsächlich von Männern gestaltet, die als „Fado-Kenner“ gelten und folglich über die wichtigen Fragen entscheiden. Die bisherige Entwicklung des Frauenbildes als *fadista* wirkte sich positiv auf die emotionale Gesundheit von Frauen portugiesischer Abstammung aus, vor allem aufgrund der starken Stimmen und der selbstbewussten Haltung der Interpretinnen, trotz des melancholischen Klanges des Fado. Obwohl ein großer Wandel im Vergleich zu den beiden vorangegangenen Jahrhunderten zu beobachten ist, ergab die Feldforschung von Lila Ellen Gray, dass zahlreiche Frauen auf der Lissabonner Fado-Szene immer noch keine völlige Freiheit genießen. Da seit ihrer Forschung ein

Jahrzehnt vergangen ist, kann dieselbe wiederholt werden, insbesondere angesichts des großen Einflusses von Mariza.

Alle drei *fadistas* markierten maßgeblich die Geschichte des Fado und hinterließen einen deutlichen Abdruck ihrer Zeit in seiner Entwicklung. In Anbetracht der zahlreichen Modifikationen und Kontakte mit anderen Genres, die Mariza in den Fado einführte, wird es vor allem aus musikalischer Sicht interessant sein, seine weitere Entwicklung zu beobachten.

6. Literaturverzeichnis

6.1 Primärquellen

Dantas, Júlio: *A Severa: Peça em quatro actos*, Lisboa: Portugal-Brasil 1931.

Sousa de Casação: „Fado da Severa“, in: *Cancioneiro popular colligido da tradição por Theophilo Braga*, Coimbra: Imprensa da Universidade 1867.

Fonseca, Manuel da/Rodrigues, Amália: *Amália nas suas palavras. Entrevista inédita a Manuel da Fonseca em 1973*, Porto: Porto 2020.

6.2 Sekundärliteratur

6.2.1 Bücher

Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books 2001.

Carvalho, Miguel: *Amália. Ditadura e Revolução*, Alfragide: D. Quixote 2020.

De Melo, Anthony: *Film and Fado in Portugal from the 1930s to the 1950s* Dissertation King's College London 2013.

Fonseca, Manuel da/Rodrigues, Amália: *Amália nas suas palavras. Entrevista inédita a Manuel da Fonseca em 1973*, Porto: Porto 2020.

Gray, Lila Ellen: *Fado Resounding: Affective Politics and Urban Life*, Durham/London: Duke University Press 2013.

Pimentel, Alberto: *A Triste Canção do Sul. Subsídios para a História do Fado*, Lisboa: Livraria Central de Gomes de Carvalho 1904.

Pinto de Carvalho (Tinop): *História do Fado*, Lisboa: Empresa da História de Portugal 1903.

Santos, Vitor Pavão dos: *Amália. Uma Biografia*, Lisboa: Presença 2005.

Santos, Vitor Pavão dos: *Amália. A Biografia*, Lisboa: Presença 2020.

Vieira Nery, Rui: *Para uma História do Fado*, Lisboa: Público 2004.

Vieira Nery, Rui: *Para uma História do Fado*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda 2012.

6.2.2 Artikel

Afonso, Clara/Graça, Cordeiro/Fernandes, Mário B.: “O fado: um canto na cidade. Uma entrevista a Joaquim Pais de Brito”, in: *Ethnologia* 1983/1, S. 149–183.

Castro-Smyth, Lisabeth: „A tristeza que canta: The role of fado music in women's culturally mediated resilience“, in: *InterDISCIPLINARY Journal of Portuguese Diaspora Studies* 3/1 (2014), S. 55–75.

Cook, Manuela: „The woman in Portuguese fado-singing”, in: *International journal of Iberian studies* 16/1 (2003), S. 19–32.

Colvin, Michael: „Sousa do Casacão’s “Fado da Severa” and Júlio Dantas’s *A Severa*: The Genesis of National Folklore in the Death of a Mouraria Fadista”, in: *Portuguese Literar & Cultural Studies* 19/20 (2011), S. 491–505.

Domingos, Nuno: „Amália Rodrigues e o século XX português”, in: *Análise Social* 4/237 (2020), S. 886–897.

El-Shawan Castelo Branco, Salwa: „Fado”, in: *MGG Online*, <<https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15366&v=1.1&rs=id-4703987b-8301-7b16-b316-29d4d8ae4136&q=fado>>, letzter Zugriff: 31.03.2022, 16:22.

El-Shawan Castelo Branco, Salwa: „Portugal”, in: *MGG Online*, <<https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15917&v=2.1&rs=id-fc5f9ed9-0476-c887-5d7a-e700a31b859f&q=portugal>>, letzter Zugriff: 02.04.2022, 17:20.

Gómez, Maricarmen: „Cantiga, Cantigas de Santa María, Die galizisch-portugiesische Cantiga”, in: *MGG Online*, <<https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15217&v=1.0&rs=id-9182146b-2016-2ca6-efd2-0dbd93d7d07d&q=cantiga%2C%20cantigas%20de%20santa%20maria>>, letzter Zugriff: 09.12.2022, 01:59.

6.3 Audioquellen und audiovisuelle Quellen

Amália Rodrigues: „Amantes Separados”, Spotify,
<<https://open.spotify.com/track/2L7aNkP7N5kKDYTGp3nDW?si=f278d60593b34240>>,
Edições Valentim de Carvalho 2014, letzter Zugriff: 13.10.2022, 15:40.

Amália Rodrigues: „A Mulher Que Já Foi Tua”, Spotify,
<<https://open.spotify.com/track/6E3F3f1E2PyOGkX5hbpuiM?si=a16b3ad2f2f84d1b>>, Edições
Valentim de Carvalho 2014, letzter Zugriff: 13.10.2022, 15:38.

Amália Rodrigues: „Avé Maria Fadista”, Spotify,
<<https://open.spotify.com/track/0ocW0J6zbgKle6A34NjZO8?si=44b3cd877f754ea9>>,
SevenMuses MusicBooks Lda 2010, letzter Zugriff: 13.10.2022, 15:36.

Amália Rodrigues: „Ironia“, Spotify,
<<https://open.spotify.com/track/4Ri69CcTGZALWIdTFF92JE?si=2bda84c1b97e4fa6>>, Edições
Valentim de Carvalho 2014, letzter Zugriff: 13.10.2022, 15:30.

Amália Rodrigues: „Lágrima”, Spotify,
<<https://open.spotify.com/track/2F9Cy1SY4J7g9qqFB0svko?si=eb8c543e70574106>>, Edições
Valentim de Carvalho 1983, letzter Zugriff: 13.10.2022, 15:26.

Amália Rodrigues: „Novo Fado da Severa”, Spotify,
<<https://open.spotify.com/track/3LhqUQOgzYgvHJ94JLd2ls?si=d0b56af781484838>>, Edições
Valentim de Carvalho, S.A., 1952, letzter Zugriff: 13.10.2022, 15:23.

Ambitare: „A Severa (1931)“, Film, veröffentlicht am 10.03.2015,
<<https://www.youtube.com/watch?v=ZBQ61nOuUF0>>, letzter Zugriff: 09.12.2022, 02:40.

Ana Moura: „A Fadista”, Spotify,

<<https://open.spotify.com/track/7ysZTDOyt4NoHeg1fKOoUw?si=4a01319c3ef246fd>>,

Universal Music Portugal, S.A. 2012, letzter Zugriff: 13.10.2022, 15:18.

Carolina Tavares: „Ser Mulher“, Spotify,

<<https://open.spotify.com/track/0i9gFzYdo4zFB2i0iGhsa5?si=56499fd7c0c042b7>>, Pop

Records, 1997, letzter Zugriff: 13.10.2022, 15:14.

casadofado: „“Maria Severa” Argentina Santos“,

<<https://www.youtube.com/watch?v=3i7TowSaOQg>>, veröffentlicht am 01.04.2011, letzter

Zugriff: 02.05.2022, 16:50.

Joseph Reddy: „Vece sa Ivanom Ivanovicem No.168 (Mariza,,,Marija Serifovic)”, Interview,

veröffentlicht am 03.12.2016, <<https://www.youtube.com/watch?v=3NqIZl9dXaE&t=1215s>>,

letzter Zugriff: 09.08.2022, 12:15.

Maria Alice: „Fado Menor“, Spotify,

<<https://open.spotify.com/track/0yDfwf1LJutBuUDPbjt9AE?si=4a2a272113d243b4>>,

TRADISOM, 2013, letzter Zugriff: 13.10.2022, 15:13.

Maria Teresa de Noronha: „Rosa Enjeitada”, Spotify,

<<https://open.spotify.com/track/5v2lcZmbwtXCGsHtN9R3dI?si=f1571ee000c7479f>>, Edições

Valentim de Carvalho, S.A., 2018, letzter Zugriff: 13.10.2022, 15:11.

Mariza: „Dona Rosa – Fado Balarico“, Spotify,

<<https://open.spotify.com/track/4M8kpcWnG7Eo4eiI2CC0pA?si=0281f15816104f9a>>, EMI

Music Portugal, 2010, letzter Zugriff: 12.10.2022, 16:20.

Mariza: „Mariza entrevistada por Balsemão – SIC Notícias”, Interview, ausgestrahlt am 01.11.2009, veröffentlicht am 18.11.2013, <<https://www.youtube.com/watch?v=IiEjgX8BHUI>>, letzter Zugriff: 13.07.2022, 13:10.

MarizaHD: „Mariza - Medo (Amália) [HD High Definition] ao vivo concerto Lisboa“, Konzertübertragung, veröffentlicht am 01.08.2019. <<https://www.youtube.com/watch?v=9wQrrIywsok&list=PL3XX5VEaRkFJ3XWPPNrReqn05mf9zxIhF&index=2>>, letzter Zugriff: 13.08.2022, 08:50.

Mariza: „Rosa da Madragoa“, Spotify, <<https://open.spotify.com/track/2imHfDqBX7n3sE8dpe2F3N?si=fee77025f2b049c8>>, EMI Music Portugal, 2010, letzter Zugriff: 12.10.2022, 16:27.

we2 Productions: „Mariza and the Story of Fado (Full Documentary)“, Dokumentarfilm, veröffentlicht am 15.10.2019, <<https://www.youtube.com/watch?v=a5O6E59dV8Y&t=696s>> letzter Zugriff: 12.07.2022, 21:05.

6.4 Online Quellen

„Amália e os Poetas”, in: *Fundação Amália Rodrigues*, <<https://amaliarodrigues.pt/pt/amalia/amalia-e-os-poetas/>>, letzter Zugriff: 26.05.2022, 11:40.

Denselow, Robin: „World music review: Mariza, Terra“, in: *The Guardian. News website of the year*, <<https://www.theguardian.com/music/2008/sep/19/worldmusic>>, letzter Zugriff: 27.07.2022, 11:47.

„Discografia“, in: *Fundação Amália Rodrigues*, <<https://amaliarodrigues.pt/pt/amalia/discografia/>>, letzter Zugriff: 23.05.2022, 16:18.

„Fado“, in: *Dicionário Priberam Online de Português Contemporâneo*,
<<https://dicionario.priberam.org/fado>>, letzter Zugriff: 28.03.2022, 14:45.

Himes, Geoffrey: „CD Review – Mariza 'Terra'“, in: *Washington Post*,
<<https://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2009/03/05/AR2009030501119.html>>, letzter Zugriff: 26.07.2022, 21:07.

Lusk, Jon: „MARIZA (PORTUGAL)“, in: *BBC RADIO 3*,
<https://www.bbc.co.uk/radio3/worldmusic/a4wm2006/a4wm_mariza.shtml>, letzter Zugriff:
12.08.2022, 09:12.

„Maria Alice“, in: *Museu do Fado*, <<https://www.museudofado.pt/fado/personalidade/maria-alice>>, letzter Zugriff: 22.06.2022, 12:45.

„Mariza – Mundo (Album)“, in: *portuguesecharts.com*,
<<https://portuguesecharts.com/showitem.asp?interpret=Mariza&titel=Mundo&cat=a>>, letzter
Zugriff: 06.08.2022, 11:17.

Severa, in: *Museu do Fado*, <<https://www.museudofado.pt/en/fado/persolanity/severa-en>>, letzter
Zugriff: 03.01.2022, 15:22.

Severa, in: *Museu do Fado*, <<https://www.museudofado.pt/fado/personalidade/severa>>, letzter
Zugriff: 03.01.2022, 16:50.

Vieira Nery, Rui: „Mariza“, in: *Museu do Fado*,
<<https://www.museudofado.pt/en/fado/persolanity/mariza-en>>, letzter Zugriff: 12.07.2022,
19:14.

Vieira Nery, Rui: „Mariza“, in: *Museu do Fado*,

<<https://www.museudofado.pt/fado/personalidade/mariza>>, letzter Zugriff: 14.07.2022, 15:36.

ABSTRACT

Schlagwörter: *Portugal, Lissabon, Fado, fadista, Frauenbild, Frauen, Entwicklung, Veränderungen, Maria Severa, Amália Rodrigues, Mariza*

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit dem Thema des Frauenbildes in dem portugiesischen Fado. Aufgrund der langen Geschichte des Genres und der zahlreichen und bedeutenden gesellschaftspolitischen Entwicklungen, die sie mit sich brachte, wird dies am Beispiel dreier prominentesten Interpretinnen des Lisabonner Fado untersucht: Maria Severa, Amália Rodrigues und Mariza dos Reis Nunes. Gezielt wird die Darstellung der Veränderungen im Kontext der Rezeption, der Repertoire und der Aufführungspraxis, die auf den ersten Blick nicht unbemerkt bleiben können. Die Daten, welche sowohl durch die Auseinandersetzung mit den wissenschaftlichen Arbeiten zu einem verwandten Thema als auch durch die selbstständige Analyse von Primärquellen erhoben wurden, sollten als ein Leitfaden für die wichtigsten Veränderungen innerhalb der Lissabonner Fado-Praxis von 1820 bis heute dienen.

SUMMARY

Keywords: *Portugal, Lisbon, fado, fadista, female image, women, development, changes, Maria Severa, Amália Rodrigues, Mariza dos Reis Nunes*

This thesis focuses on the image of women in the Portuguese fado. Due to the long history of the genre and the numerous and significant socio-political developments it brought about, the topic is examined using the example of three of the most prominent female interpreters of the Lisbon fado: Maria Severa, Amália Rodrigues and Mariza dos Reis Nunes. The idea is to shed a light on the changes in the context of reception, repertoire and performance practice, which are The data, which were collected both through the examination of scholarly works on a related topic and through the analysis of primary sources, should serve as a guide to the most important changes within Lisbon's fado practice from 1820 to the present.