

MORTE CAETANA, FORTUNA UND FRAU WELT. ARIANO SUASSUNAS “ROMANCE D’A PEDRA DO REINO”

Dania SCHÜÜRMANN¹

Zusammenfassung

In diesem Beitrag geht es um die Todespersonifikation, Morte Caetana, im Roman Ariano Suassunas. In einem Vergleich der Morte Caetana mit Fortuna und Frau Welt, der Personifikation der Welt in der deutschen Kultur des Mittelalters, gelangt man zu einem Prinzip ambivalenter Weiblichkeit, das transkulturell genannt werden kann.

Stichwörter: Suassuna, Ariano; Tod; Fortuna; Personifikation

Resumo

Este artigo trata da personificação da morte, Morte Caetana, no romance de Ariano Suassuna. Comparando a Morte Caetana com Fortuna e Frau Welt, personificação do mundo na cultura alemã medieval, chega-se a um princípio de feminilidade ambivalente que emerge como transcultural.

Palavras-Chave: Suassuna, Ariano; Morte; Fortuna; personificação.

Abstract

This article aims at analyzing the literary trope of personification, more specifically the personification of death, Morte Caetana, in Ariano Suassuna's novel. Comparing the Morte Caetana with Fortuna and Frau Welt, the personification of the world in medieval German culture, a principle of ambivalent femininity that may be considered transcultural is being elucidated.

Keywords: Suassuna, Ariano; Death; Fortuna; personification.

In dem Roman «Romance d’a Pedra do Reino» (1971) von Ariano Suassuna spielt die Todespersonifikation der Morte Caetana eine bestimmende Rolle. Halb Jaguar, halb Frau, mit dem Sperber assoziiert, ruft diese mythische Verkörperung eines abstrakten Begriffs, nämlich des Todes, zahlreiche unmittelbare Assoziationen auf: Sphinx, Hure Babylon, Femme Fatale. Explizit werden zwei weitere Figuren ambivalenter Weiblichkeit genannt: die Fortuna und die Frau Welt, erstere im Romanzusammenhang, letztere in der deutschen Übersetzung des Romans von 1979. In diesem Beitrag wird untersucht, inwiefern sich eine „Kulturtechnik der Götterübersetzung“ (siehe ASSMANN 2010) auf die literarische Trope der Personifikation übertragen lässt, die als solche nur in einem transkulturellen Zusammenhang Bedeutung gewinnt. Denn aus den Übersetzungen und Übertragungen der verschiedenen weiblichen Gestaltungen desselben

¹ Dania Schüürmann ist wissenschaftliche Mitarbeiterin der Transkulturellen Studien an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Dieser Beitrag ist Teil eines umfassenderen Dissertationsprojekts zum Prinzip Personifikation in der brasilianischen Literatur.

abstrakten Prinzips gewinnt letzteres besondere Deutlichkeit. So zeichnet sich inmitten der Morte Caetana, der Fortuna und Frau Welt ein Prinzip ambivalenter Weiblichkeit ab, das in den folgenden Seiten detailliert entwickelt werden soll. Der Topos einer Frau, die mit ihrer Gestalt die Welt selbst, oder eben das Wesen der Welt, darstellt, das als ambivalent wahrgenommen wird, scheint übersetzbar zu sein, das heißt transkulturell verständlich.

Morte Caetana , Fortuna, Frau Welt: Archetypen²?

In der romanischen Welt vor allem ist die Fortuna als Schicksalspersonifikation verbreitet; einzig im deutschen Sprachraum dagegen ist die Frau Welt beheimatet. Die Welt als weibliche Personifikation – warum existiert diese Konzeption scheinbar nur in Deutschland? Eine wesentliche Rolle wird das grammatische Geschlecht spielen, wie schon Marianne Skowronek feststellte:

Fortuna ist sowohl in der romanischen als auch in der deutschen und angelsächsischen Literatur zuhause, Frau Welt dagegen findet sich nur in Deutschland. Diese auf den deutschen Sprachraum beschränkte allegorische Figur der Frau Welt scheint ihre Existenz als weibliche Figur ihrem grammatischen Geschlecht in der deutschen Sprache zu verdanken, denn aus dem lateinischen mundus oder saeculum, frz. le monde und le siècle, konnte sich schwerlich eine weibliche Gestalt entwickeln. (SKOWRONEK, 1964, S. 18)

Die Frau Welt ist hierbei auch als weibliches Pendant zum „Fürsten der Welt“, einer Umschreibung des Teufels, zu sehen. Die Frau Welt ist eine ambivalente, täuschende Figur: ihre Vorderseite macht eine schöne Frau aus, ihre Rückseite jedoch zeigt Ungeziefer, Schlangen und Kröten. Sie verkörpert die Trughaftigkeit der Welt und die Vergänglichkeit des menschlichen Daseins. Die Fortuna dagegen ist in ihrem antiken Ursprung zunächst eine wohlwollende, schöne weibliche Verkörperung des Schicksals. Sie ist eine pagane Göttin. Im Mittelalter jedoch verwandelt sie sich in eine christlich verstandene Personifikation eines zweifelhafteren Schicksals:

So läßt Fortuna zunächst einmal alle freundlichen Eigenschaften ihrer antikischen Natur zurück. Mit ihren Flügeln verläßt sie alles grazile, lockende Ungefähr, und von allen ihren Attributen - Füllhorn und Kugel, Rad,

² Der Begriff des Archetyps wird hier nicht nach Jung rein psychoanalytisch verstanden. Wie Marina Warner in ihrer Studie zur Jungfrau Maria betont, sind Archetypen kulturelle Muster und nicht angeborene, gewissermaßen „natürliche“ Schemata: «Nor does the Jungian archetype explain the myth of the Virgin Marys, for such figures are not innate, but cultural and historical products. I do accept, however, as the Jungians maintain, that such a symbol exercises a sway over our unconscious lives.» (Warner 1976: XXIV) Archetypen, hier als transkulturell identifiziert, sind als wiederkehrende Muster des Imaginären zu beschreiben. Siehe vergleichsweise auch C.G. Jung 1954.

Schiffsprora und Steuerruder - bleibt ihr nur das Rad. Die Fortuna des Mittelalters ist die Fortuna mit dem Rade. (SKOWRONEK, 1964, S. 20)

Die Fortuna verwandelt sich allmählich in eine Figur mit dämonischen Zügen, verantwortlich für die Wechselfälle des Lebens, teils gar ein Gegenpol zu Gottes Heilsplan. Manchmal jedoch ist sie diesem Plan auch untergeordnet, konzipiert als eine Gehilfin Gottes in der Ausführung des Heilsplans, kurz, die Fortuna wird ebenso ambivalent wie die Frau Welt (ebd.: 31-33). Die ehemalige Göttin Fortuna wird erst zur Personifikation, schließlich zur ambivalenten Verkörperung „degradiert“. Der Unterschied zwischen Göttinnen und Personifikationen ist oft undeutlich; beide Figuren gehen ineinander über (siehe Newman 2003). Auch an diesem Moment lässt sich die Bedeutung einer „Kulturtechnik der Götterübersetzung“ für Personifikationen festmachen. Fortuna und Frau Welt als Personifikationen sind schließlich zweigeteilt: die Zweigesichtigkeit der Frau Welt und die in der Renaissance sich vollziehende Spaltung der Fortuna in eine „bona Fortuna“ und „mala Fortuna“ (SKOWRONEK, 1964, S. 76). Die spätere deutsche Personifikation der Frau Welt kann als eine aus der deformierten Fortuna sich entwickelnde Figur verstanden werden:

Von hier aus gesehen, stellt sich die deutsche Frau Welt als Endpunkt einer langen Entwicklungsreihe dar, die neben der Doppelseitigkeit Fortunas auch die Schlangen und Kröten von Luxuria zum neuen Bilde der Welt-Allegorie verarbeitete. Wie kompliziert dieses neue Gebilde im Grunde in seiner inneren Struktur ist, kann man allein aus der Verschiedenartigkeit der Einflüsse schließen, die es in sich aufzunehmen und sich zu assimilieren fähig war. Man kann fast von einer Symbiose dreier Allegorien in dieser Figur sprechen oder auch von einem Synkretismus, der für das spätere Mittelalter zumal kennzeichnend ist. So lagen innerhalb des Sinnbezirkes der Frau Welt die Wirkungsbereiche von Terra, Luxuria und Fortuna, wobei eine der drei zu verschiedenen Zeiten dominiert haben mag. Durch die Verflechtung der drei Vorstellungen von der Welt zu einer neuen Gestalt waren sämtliche Erscheinungsformen des Lebens, die an die Vergänglichkeit gefesselt waren, in ein Bild gefaßt; und das Bild ist ja ein Versuch der Erlösung aus einer menschlichen Katastrophenlage. (SKOWRONEK, 1964, S. 80)

Die Frau Welt kann also als eine christliche Verformung der heidnischen Fortuna gelten, die wiederum im Laufe der Jahrhunderte in der Gestaltung ihrer Details und Bedeutung des von ihr verkörperten Schicksalskonzepts zahlreichen Metamorphosen unterlegen war. Der Fortuna-Komplex, dem alle weiblichen Personifikationen Suassunas, einschließlich der Morte Caetana zugeordnet werden könnten, zeigt sich vor allem auch an der Assoziation des Weiblich-Wechselhaften mit der Seefahrt, dem Meer und seinen Attributen wie in den emblematischen Darstellungen etwa der Segel. Im Roman ist nun wörtlich von der Fortuna die Rede (SUASSUNA, 1971, S. 123; 137; 143; 717). Zudem spielt die Allegorie eines Kartenspiels, in dem die erzählten Figuren Kreuz-, Herz- und Pik-Gruppen, zu Königen, Damen und Türmen zugeordnet werden, eine bestimmende Rolle. Die Frage des Schicksals, das metaphorisch mit dem Blut gleichgesetzt wird, ist

gleichsam die zentrale Frage des Romans. Der Tod ist dabei nicht nur das sicherste menschliche Schicksal, sondern auch das letzte, die *fortuna ultima*.

In der deutschen Übersetzung des Romans von 1979 wird die Frau Welt dann ergänzend zur Fortuna explizit eingeführt. Bei Suassuna heißt es: «Dizem que, no começo, quando Deus tinha acabado de fazê-lo, o Bicho Homem vinha por uma estrada, quando encontrou o Bicho Mundo e atreveu-se a enfrentá-lo. (...) Com os poderes de encantação fêmea que tinha, a Bicha envolveu o Homem, encantou-o, diminuiu ele de tamanho até transformá-lo num homem (...)» (SUASSUNA, 1971, S. 537). Georg Rudolf Lind übersetzt «o Bicho Mundo» bzw. «a Bicha» mit «Frau Welt» (SUASSUNA, 1979, S. 645). Die von Suassuna vorgenommene Charakterisierung der Welt als Weibchen, als weibliches Tier, eine Variation der Morte Caetana, die mit ihren sexuellen und animalischen Zügen ebenso das Schicksal für den Menschen verkörpert, findet für den Übersetzer ins Deutsche eine Entsprechung in der Frau Welt, die doch so einmalig für den deutschen Sprachraum ist und zugleich bereits eine Adaption der Fortuna, wie gezeigt wurde. In dieser Assoziationskette weiblicher Gestalten – Morte Caetana, Fortuna, Frau Welt, Bicha Mundo – ist die ambivalente, ja dämonische Weiblichkeit das zentrale Moment, das durch die „Übersetzungen“ besonders deutlich hervortritt.

Dämonische Weiblichkeit und die Schrift

Doch wie kommen Weiblichkeit und Dämonentum zusammen? Weiblichkeit ist hier Natur. In der Betonung der sexuell aktiven Frau, wie der Morte Caetana, wird die Naturhaftigkeit der Frau zur Schau gestellt. Die Kreatürlichkeit der Frau weist auf den Tod, der uns allen bevorsteht und uns erst zu Kreaturen macht. Die Trope der Personifikation hat auf der einen Seite eine ordnende Funktion, eine abstrakte Bedeutung, die dem weiblichen Körper zugeordnet ist. Auf der anderen Seite verrät sich in der Bedeutung der Trope, nämlich in der Bedeutung des Todes, die Angst vor der Weiblichkeit, insbesondere der weiblichen Sexualität, und kehrt damit das unterdrückte Moment der Personifikation wieder hervor. Es muss von einer dialektischen Personifikation gesprochen werden. Sehen wir uns endlich an, wie diese Morte Caetana im Roman Suassunas beschrieben wird:

uma moça esquisita, vestida de vermelho. O vestido, porém, era aberto nas costas, num amplo decote que mostrava um dorso felino, de Onça, e descobria a falda exterior dos seios, por baixo dos braços. Os pêlos de seus maravilhosos sovacos não ficavam só neles: num tufo estreito e reto, subiam a doce e branca falda dos peitos, dando-lhes uma marca estranha e selvagem. Em cada um dos seus ombros, pousava um gavião, um negro, outro vermelho, e uma Cobre-coral servia-lhe de colar. Ela me olhava com uma expressão fascinadora e cruel. Mas não disse nada. Encaminhou-se para um pedaço branco e despido da parede, e, sem deixar de me olhar, ergueu a mão, começando a traçar, com o indicador, linhas e linhas horizontais, na parede que ficava por trás dela. À medida que o dedo ia indicando as linhas, a parede se cobria de palavras escritas a fogo. Eu aterrado, indagava de mim mesmo quem era ela. Mas, no

fundo, já sabia: era a terrível Moça Caetana, a cruel Morte sertaneja, que costuma sangrar seus assinalados, com suas unhas, longas e afiadas como garras.³ (SUASSUNA, 1971, S. 305)

Es gibt in diesem Zitat außer den Beschreibungen der Morte Caetana ein noch ungenanntes und sehr kuriose Detail: Die Morte Caetana schreibt, mit Feuerbuchstaben schreibt sie eine Vision nieder, eine Prophezeiung. Der Inhalt dieser Botschaft ist weniger bedeutsam als die Tatsache der Schrift in Assoziation mit dem Tod. Warum? Die Schrift kann hier als metatextuelle Referenz und autopoietischer Kommentar, wesentlich transportiert durch die Trope der Personifikation, verstanden werden. Die Kunstproduktion oder Poiesis ist selbst als Tötung zu begreifen. Gerade im Hinblick auf die autobiographischen Hintergründe des Romans Suassunas, auf die die Mehrheit der Sekundärliteratur eingeht (siehe etwa MICHELETTI, 2007, S. 55f), ist die Verwandlung der Erinnerung in Text mit einer Tötung zu vergleichen. Doch ist nicht zu vergessen, dass die Morte Caetana in Feuer schreibt, das heißt, es handelt sich um eine paradoxe da vergängliche Schrift. Geschrieben wird hier, aber nicht festgehalten. Die letzte Fortuna, der Tod, wird assoziiert mit der Schrift, die wesentlich als Zeichensystem der Differenz zu begreifen ist, Differenz zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, der Referentialität. Der Tod ordnet sich als Differenzerfahrung hier ein: seine Bedeutung, sein Sinn, ist ein existentielles Rätsel. Dass diese Differenzerfahrung für den Menschen unangenehm ist, wird deutlich im Versuch der Sublimierung durch das Schreiben in Feuer, das vergeht und nichts festhält. Das Weibliche als das Andere, das sich aber vorwiegend anziehend gestaltet, erotisch und schön, nicht abstoßend wie das Fremde, eignet sich per excellence zur Verkörperung der Differenz. Die Assoziation der Morte Caetana mit der Schrift fügt dem Prinzip ambivalenter Weiblichkeit als Sinnbild der Ambivalenz der Welt, das in den „Übersetzungen“ der Todespersonifikation in die Fortuna und Frau Welt bereits deutlich wurde, ein weiteres Moment hinzu. So wie die Welt als ambivalent

³ «ein merkwürdiges Mädchen, in Rot gekleidet. Das Kleid war am Rücken geöffnet; ein tiefer Ausschnitt zeigte einen katzenhaften Rumpf, von einem Jaguar, und den äußeren Umriss der Brüste, unter den Armen her. Die Haare ihrer wunderbaren Achselhöhlen waren nicht nur dort zu finden: in einer direkten und geraden Bahn stiegen sie den süßen und weißen Hang der Brust hinauf, was ihnen eine merkwürdige und wilde Art verlieh. Auf jeder ihrer Schultern saß ein Sperber, einer schwarz, der andere rot, und eine Korallenschlange diente ihr als Halskette. Sie schaute mich mit einem faszinierenden und grausamen Ausdruck an. Aber sie sagte nichts. Sie lief zu einer weißen Wand, und, ohne dabei aufzuhören mich anzusehen, hob sie die Hand und begann mit dem Zeigefinger Linien und horizontale Linien zu ziehen, auf die Wand, die hinter ihr war. Während der Finger die Linien anzeigte, bedeckte die Wand sich mit Wörtern, in Feuer geschrieben. Außer mir vor Angst, befragte ich mich selbst, wer sie sei. Aber im Grunde wusste ich es schon: es war das furchtbare Mädchen Caetana, der grausame Tod des Hinterlandes, der seine Auserwählten mit seinen Nägeln, lang und gespitzt wie Krallen, zur Ader läßt.» Diese und folgende Übersetzungen aus dem Roman ins Deutsche stammen von der Autorin, nicht von der publizierten deutschen Übersetzung von Georg Rudolf Lind. Grund dafür ist die möglichst getreue, originale Wiedergabe von den Zitaten aus Suassunas Werk.

wahrgenommen wird, so ist es die Sprache als unser Zugang zur Welt. Diese Einsicht zeigt sich in der schreibenden Morte Caetana.

Die Personifikation des Todes spielt nun in diesem Roman eine entscheidende Rolle im Zusammenhang mit der elementaren Gewalterfahrung, die alle Geschehnisse, fiktionale oder reale, auf die der Roman referiert, durchzieht. Der Tod ist hier ein gewaltsamer. In der Begegnung mit einer allanwesenden Gewalt entsteht eine mythische Welt voller unbändiger Kräfte, deren stärkste die Morte Caetana ist. In der mit ihr eng verwandten Figuration der „Frau Welt“ ist dies deutlich nachzuvollziehen:

Dizem que, no começo, quando Deus tinha acabado de fazê-lo, o Bicho Homem vinha por uma estrada, quando encontrou o Bicho Mundo e atreveu-se a enfrentá-lo. No meio do combate foi que ele percebeu que, de fato, o Bicho era fêmea, o que tornava a luta perigosa e desigual para o Homem. Mas era tarde! Com os poderes de encantação fêmea que tinha, a Bicha envolveu o Homem, encantou-o, diminuiu ele de tamanho até transformá-lo num homem e então, quando ele estava do tamanho de um piolho em relação a ela, soltou-o entre seus pêlos, para ele viver ali agarrado, como um carrapato. É por isso que todos nós, agora, vivemos assim, agarrados, chupando o sangue do mundo e errando por entre seus pêlos.⁴ (SUASSUNA, 1971, S. 537)

Ein Kampf mit der Frau Welt macht dem Menschen seine Unterlegenheit deutlich und als Floh in ihrem Pelz fristet er ausgeliefert sein Leben. Die Begegnung mit einer Personifikation macht den Menschen zur Kreatur, zum endlichen und letztlich hilflosen Wesen. Die Gewalt, die in der Geschichte Nordostbrasilens und in der gesellschaftlichen Verfassung des Hinterlandes in diesem Roman alles an Revolutionen, religiösen Verirrungen und patriarchalischen Verhältnissen bestimmt, macht die Unterwerfung des Menschen unter mythische Kräfte, gebannt in der Figur der Personifikation, insbesondere der des Todes, plausibel. Elisabeth Bronfen hat ein Buch über die Verbindungen von Weiblichkeit und Tod geschrieben. Hier hält sie kategorisch fest:

Weiblichkeit wird kulturell als Sinnbild des Widerspruchs konstruiert und als Symptom verortet, an dem die kulturelle Verdrängung des Todes wieder sichtbar wird. Die Frau fungiert als Zeichen nicht nur der Essenz von Weiblichkeit, sondern auch für die Andere, in deren Spiegel oder Bild männliche Identität und Kreativität ihre Definition findet. (...) Die Ambivalenz der weiblichen Position liegt darin, daß sie Supplement zum Mann und Ort einer ursprünglichen Einheit ist. Sie ist fließend und undifferenziert, doch ihre

⁴ «Es wird erzählt, dass, am Anfang, als Gott es gerade gemacht hatte, das Menschentier auf einer Straße ging, als es das Weltentier traf und sich erdreistete es herauszufordern. Mitten im Gefecht bemerkte es, dass das Tier tatsächlich ein Weibchen war, was den Kampf gefährlich und ungerecht für den Menschen/Mann machte. Aber es war schon zu spät! Mit den weiblichen Verführungsmächten, die es besaß, umwickelte das Weibchen den Menschen/Mann, verführte ihn, verkleinerte ihn so sehr, bis er tatsächlich nur ein Mensch war und dann, als er die Größe eines Flohs hatte im Vergleich zu ihr, ließ sie ihn auf ihre Haare los, damit er da lebte, sich festklammernd wie ein Floh. Deswegen leben wir alle jetzt so, festgeklammert, das Blut der Welt saugend und zwischen ihrem Fell herumirrend.»

Funktion ist, den Mann zu definieren, und sie dient als Grenze oder Demarkierung, wo Differenz begründet und bestätigt wird. Sie ist nicht vollständig, ein Zeichen menschlicher Sterblichkeit, aber auch der Körper, über den der Mann und die Kultur als vollständig definiert werden können. Die Ganzheit, die sie verheißt und enttäuscht, ist verbunden mit ihrer Nähe zur Natur als auch zum künstlerischen Bild. Diese Vorstellungen von Integrität, vom überlebenden Betrachter benutzt als bestätigende Spiegel, sind zwiespältig, weil bewohnt von realem Verfall (hinsichtlich der Natur) oder von der Unheimlichkeit des Bildes, schwebend zwischen Präsenz und Absenz, ein vom Mißverständnis eingeschriebenes *Double* seines Modells. Die Allegorie des weiblichen Körpers ist eine ambivalent kodierte Figur, und die rhetorische Figur für Ambivalenz *per se*. Eine Figur, die die Differenz thematisiert und eine rhetorische Inszenierung der Differenz, sei es in Beziehung zur Definition des Selbst oder zu einer mythischen Konstruktion, auf der diese Definition beruht. Inmitten dieses aporetischen rhetorischen Sprachgebrauchs ist die Position der Frau analog jener des Todes. (BRONFEN, 1994, S. 299f)

Sowohl die Frau an sich als auch der Tod sind Personifikationen der Differenz *per se*. Aus dieser Tatsache erklärt sich auch wesentlich der Sphinx-Charakter der Morte Caetana, denn: «Tod und Weiblichkeit fungieren als privilegierte Rätsel, die es zu lösen gilt und die sich dennoch, in anderem Sinn, der Enträtselung widersetzen; sie dürfen nicht gelöst werden, müssen offen, unentschieden, unbestimmt bleiben und markieren die Grenze, die ein System sich setzt.» (BRONFEN, 1994, S. 365) Die Sphinx ist halb Frau, halb Raubkatze und gibt Rätsel auf. In der Frau Welt zeigt sich der rätselhafte Charakter von Weiblichkeit deutlich als Illusion/Desillusion gestaltet: die Vorderseite als schöne junge Frau, die Rückseite als ekelerregendes Ungeziefer. Die Fortuna dagegen ist schlicht wankelmütig und unberechenbar wie das Meer; ihr Schicksalsrad macht den Menschen mal zum Begünstigten und stürzt ihn dann unversehens in das größte Unglück. Mal ist sie dabei Gehilfin des göttlichen Heilsplans, mal dämonische Gespielin. Die Morte Caetana kennt in letzter Konsequenz weder Illusion noch Unberechenbarkeit: als *fortuna ultima* erwartet der Tod jeden von uns mit absoluter Gewissheit; Illusionen sind unmöglich. Dennoch gibt das Ende des Lebens, insbesondere wenn es gewaltsam geschieht, dem Menschen existentielle Rätsel auf. Davon handelt die Ambivalenz der Morte Caetana. In ihren Verwandten, der Fortuna und der Frau Welt, zeigt sich in Variationen dasselbe Prinzip verkörpert: dämonische Weiblichkeit als Ausdruck des Wesens einer als ambivalent empfundenen Welt.

„Kulturtechnik der Götterübersetzung“

In dem Artikel «Translating Gods. Religion as a factor of cultural (in)translatability» spricht Jan Assmann über die „Kulturtechnik der Götterübersetzung“, die seit babylonischen Zeiten praktiziert wurde (ASSMANN, 1996). „Theologische Onomasiologie“, so könne man nennen, was dort versucht wurde. Für einen theologischen Inhalt werden Formen gesucht, Götterbilder, die

sich transkulturell auf anders benannte Gestalten übertragen lassen. In polytheistischen Gesellschaften war dies gängige Praxis. Dabei, so führt Assmann aus, hing die Übersetzbarkeit der Götter von ihrer Erfahrbarkeit oder Sichtbarkeit ab – ein Grund dafür, warum es etwa im (monotheistischen) Judentum oder Christentum schwieriger wurde, die theologische Übersetzung auszuführen, denn wenn Gott nicht mehr über Naturgewalten u.ä. unmittelbar und konkret sichtbar wird in der Welt, so sind auch Ähnlichkeiten mit kulturell anders benannten Gottheiten nur schwerlich festzustellen. Mit Blick auf Suassunas „poetische Onomasiologie“ der Personifikationen muss die Aussage von Assmann relativiert werden. Auch in christlichen Zusammenhängen ist die „Kulturtechnik der Götterübersetzung“ nicht vergessen, sondern verschoben auf andere Figuren, in diesem Falle die Personifikationen, die sich in eine durchaus göttliche Welt fügen. In den Versuchen Ariano Suassunas einen „catolicismo sertanejo“ mit seinem Protagonisten Quaderna zu entwerfen, spielt die Erweiterung der Trinität um den Teufel und die Jungfrau Maria die entscheidende Rolle (SUASSUNA, 1971, S. 561f). Hier werden in gewisser Weise weitere Personifikationen bestimmter religiöser Aspekte angenommen, die Gott als den Einen nicht antasten, sondern in der Konstellation von Vielfalt das Göttliche darzustellen suchen. Ähnliches geschieht mit der Morte Caetana und ihren Gefährtinnen.

Mein Plädoyer in diesem Beitrag geht dahingehend, eine transkulturelle Methodik zu verfolgen, um Personifikationen wie der Morte Caetana auf die Schliche zu kommen. In bester babylonischer Manier werden hier Figuren ambivalent-dämonischer Weiblichkeit assoziiert und gleichgesetzt, die allesamt die beängstigende Unhintergebarkeit der Welt beschreiben. Während ein ausführlicher genderkritischer Kommentar zu der Assoziation von Weiblichkeit, Natur und Ambivalenz hier ausbleiben muss – solche Kommentare sind zuhauf erschienen – so liegt der Nachdruck dieses Beitrags auf einer methodischen Annäherung an literarische Tropen wie die Personifikation über komparatistische Verfahren. Wie Ligia Vassallo für das Werk Suassunas gezeigt hat, sind hier die Referenzen an die europäische, insbesondere iberische Kultur zahlreich (VASSALLO, 1993). Dies zeigt sich paradigmatisch an der Figur der Morte Caetana, die im (transkulturellen) Verbund mit der Fortuna und der Frau Welt das ihr zu Grunde liegende Prinzip ambivalent-dämonischer Weiblichkeit besonders deutlich hervortreten lässt.

Bibliographie

- ASSMANN, Jan. **Religio Duplex. Ägyptische Mysterien und europäische Aufklärung.** Berlin: Verlag der Weltreligionen im Insel Verlag 2010.
- _____, Translating Gods. Religion as a factor of cultural (in)translatability. In: BUDICK, Sanford; ISER, Wolfgang. **The Translatability of Cultures, Figurations of the Space Between.** Stanford: Stanford University Press 1996, S. 25-36.
- BRONFEN, Elisabeth. **Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik.** München: Antje Kunstmann 1994.
- JUNG, C.G. **Von den Wurzeln des Bewusstseins.** Studien über den Archetypus. Zürich: Rascher 1954.
- MICHELETTI, Guaraciaba. Memória e Constituição do Discurso d'A *Pedra do Reino*, de A. Suassuna. In: **Discurso e Memória em Ariano Suassuna**, São Paulo: Paulistana 2007, S. 51-72.
- NEWMAN, Barbara. **God and the Goddesses. Vision, Poetry and Belief in the Middle Ages.** Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003.
- SKOWRONEK, Marianne. **Fortuna und Frau Welt. Zwei allegorische Doppelgängerinnen des Mittelalters.** Berlin: Selbstverlag, 1964 (FU Berlin Dissertationsschrift).
- SUASSUNA, Ariano. **Der Stein des Reiches oder Die Geschichte des Fürsten vom Blut des Geh-und-Kehr-Zurück.** Stuttgart: Klett-Cotta, 1979 (Übersetzer Georg Rudolf Lind).
- _____, **Romance d'a Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.
- VASSALLO, Ligia. **O Sertão Medieval.** Origens européias do teatro de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- WARNER, Marina. **Alone of All Her Sex. The Myth and the Cult of the Virgin Mary.** London: Weidenfeld & Nicolson, 1976.

*RECEBIDO EM 17/07/2011 e
APROVADO EM 04/10/2011.*