

Inszenierungen von Religion und Politik. Tradition und Moderne des Mysterienspiels in den iberischen und iberoamerikanischen Kulturen und Literaturen

CLAUDIUS ARMBRUSTER

1 Einleitung

Die Entstehungsgeschichte des Theaters in den iberischen und iberoamerikanischen Kulturen ist eng verknüpft mit den Mysterienspielen und dem 'auto sacramental'.¹ Die Profanisierung des 'auto sacramental', die Mischung mit und der Übergang zu weltlichen Spielen und Theaterformen standen am Beginn der Blütezeit des iberischen Theaters. Nach dem Goldenen Literaturzeitalter und der Kolonialzeit gerät diese dramatische Tradition fast in Vergessenheit.

Das Wiederauftreten des 'auto sacramental' in den iberischen und iberoamerikanischen Literaturen der Moderne und der als Postmoderne apostrophierten Gegenwart in parodistischer und engagierter Form belebt die Tradition der religiösen Spiele aufs neue. Im folgenden sollen aus der Literatur- und Kulturgeschichte die gegenwärtige Präsenz und die postmodernen Erscheinungsweisen des Mysterienspiels erklärt werden. Bei der Erörterung der neuen Inszenierungen, Formen und Funktionen des 'auto sacramental' leistet der Blick auf den Medienwechsel und die Medientransposition wichtige hermeneutische Dienste.

2 Ursprung, Entstehung und Entwicklung der religiösen Spiele

Nur indirekt läßt sich in Europa die Existenz religiöser Spiele seit dem 12. Jahrhundert erschließen: Als Fragment existiert ein 'Auto de los Reyes Magos' vom Ende des 12. Jahrhunderts. Im Mittelalter waren katholische Kirchen in Spanien und Portugal nicht nur Ort für die Feier der Heiligen Messe, sondern im weiteren Sinne Erlebnisstätten geistlicher Spiele.

Aus der mittelalterlichen Tradition des liturgischen Theaters stammen die 'Visitatio sepulchri' und das 'Officium Pastorum', woraus sich das Weihnachtsspiel entwickeln sollte, und das 'Ordo Stellae', der Ursprung des Dreikönigsspiels.

¹ Die Begriffe Mysterienspiel und 'auto sacramental' werden hier nicht strikt unterschieden, vgl. weiter Hess 1965.

Wie geistlich-religiös diese Spiele waren, ist schwer rekonstruierbar und damit auch schwer zu beurteilen. Wahrscheinlich ist, daß die Ausdehnung des Geistlich-Religiösen, der 'autos' im engeren Sinn, in die weltlich-leibliche Sphäre bereits in den Kirchen ihren Ausgang nahm: Tanz, Lachen und vielleicht sogar Essen griff in den Kirchen Platz. Mehr Raum als in den Kirchenschiffen bot sich zur Erweiterung, Entgrenzung und Ausuferung des geistlichen zum weltlichen Spiel während der Prozessionen, vor allem während des Fronleichnamfestes. Bis hin zu satirischen Gegenspielen reichte das breite Feld der durch die Straßen ziehenden Prozession. Betrachtet man die Prozession als mittelalterliches und renaissanceistisches Medium, eine Art frühes und kultisches Performancetheater, mit dynamisch fortschreitenden und damit nicht immer zu reglementierenden Bühnen, dann offenbart sich bereits hier der dynamische und fruchtbare Charakter der Prozessionsspiele, ihre tendenziell auch dem Karneval als leiblichem Spiel nicht immer ganz ferne Ausprägung.

Der Profanisierung Einhalt zu gebieten, war nicht immer einfach, da teils gar Geistliche als Schauspieler mitagierten, Wagen, Masken und Tänze in die Prozessionen Eingang fanden. Die Orthodoxie suchte mit Regeln und Verboten, mit 'constituições' und Synodalbeschlüssen seit dem 13. Jahrhundert das weltliche 'Ausufers', besonders gegenwärtig in den 'juegos de escarnio', zu unterbinden. Im 16. Jahrhundert richteten sich die Maßregelungen gegen das Auftreten von Königs- und Königinnenfiguren. Die Haltung von Kirche und Staat oszillierte dabei: Das Konzil von Trient (1473) versuchte durch einen Beschluß, Masken und allzu weltliche Figuren bei Kirchenfeiern zu untersagen, während andererseits eine 'carta régia' von 1561 für die Stadt Porto die Aufführung von Königswahlspielen erlaubte. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts wurde der profan-volkstümliche Charakter durch D. João IV in Portugal eingegrenzt, 1765 wurden sie in Spanien verboten.

Die religiösen Spiele dienten in Europa der Veranschaulichung von Heilswahrheit, der Unterrichtung und Unterhaltung. Dabei waren lateinische liturgische Spiele und volkssprachliche geistliche Stücke, die sich an verschiedene Adressatengruppen richteten, zu unterscheiden. Das 'auto sacramental' war vor allem in Portugal nicht durchgängig an Sakramenten orientiert und kein wesensmäßig eucharistisches Spiel, oft eher Begleitung und Ergänzung der Meßfeier, auch Lehrdialog zu biblischen Themen. Für die Genese des iberischen Theaters ist die Tradition der 'autos' von großer Bedeutung: Aus und mit ihnen entwickelten sich die Theaterstücke Gil Vicente, Lucas Fernández', Lope de Vegas und Calderón de la Barcas. In Spanien war das 'auto sacramental' im engeren Sinn an das Fronleichnamfest und die Lehre von der Transsubstantiation gebunden und zielte nicht auf religiöse Instruktion,² sondern auf eine dramatische, allegorische und multimediale Veranschaulichung und Vergewärtigung des katholischen Glaubens durch Musik, Tanz, Pyrotechnik und Bühnenausstattung.

3 Das 'auto sacramental' in Lateinamerika

Die Genese und frühe Entwicklung der Mysterienspiele weist in ihren Ambivalenzen und Transgressionen vom Religiösen zum Profanen auf Räume für spätere Hybridisierungen. In Amerika unterlag das 'auto sacramental' als ambivalente Theaterliteratur und Theaterpraxis im Unterschied zum inhaltlich komplexen und rhetorisch komplizierten spanischen 'auto sacramental' zunächst eindeutig der 'missio'. In dem 'Bekehrungstheater', mit dem europäische

² Tietz 1995:15.

Missionare Indios dem katholischen Glauben zu unterwerfen suchten, setzt sich die zum Teil wohl recht zügellose Ausuferung des religiösen Spiels ins Profane und allzu Weltliche fort, gleichzeitig beginnt noch innerhalb dieses kolonialen Sendungsbewußtseins in der Auseinandersetzung mit dem amerikanischen Fremden die Inkorporation, Indienststellung und Integration indigener Kulturfragmente. Ein eigenes amerikanisches Spiel entstand durch den Einbezug fremder Sprachen und fremder Religionselemente in die europäische Tradition des 'auto sacramental'.

Das erste wichtige 'auto' aus Lateinamerika war *Adán y Eva*, das 1538 in Tlaxcala, im heutigen Mexiko, aufgeführt wurde. Seine 'villancicos' gelten als erste Zeugnisse der mexikanischen Poesie. Früh beweist sich die Offenheit dieser Gattung für indigene Formen lebenspraktischer Kulturen: Amerikanisiert werden die iberischen 'autos' durch den Einschluß indigener Kulturelemente oder -fragmente, z.B. der indigenen rituellen Tänze oder der 'mitotes' (Blumenfeste), auch der indigenen Sprache Nahuatl. Eines der frühen Dreikönigsspiele *Adoración de los Reyes Magos* stellt eine Übersetzung aus dem Nahuatl dar.

4 José de Anchieta und das Katechesetheater

Vergleicht man grosso modo europäische und amerikanische 'autos', so zeigen sich als Gemeinsamkeiten der Gut-Böse-Streit, die Vermengung profaner und religiöser Elemente, als Unterschiede und Innovationen der amerikanische Rekurs auf indigene Elemente, vor allem in der Verwendung von Indigenismen und Mythen, in der Inszenierung auch von Musikinstrumenten und Kostümen indigenen Ursprungs.

Das Missionstheater sollte katholische Dogmen an einer realistischen Handlung aus Geschichte oder Gegenwart exemplifizieren, wobei Handlungsführung und Handlungslogik gegenüber dem exemplarisch religiösen Inhalt zurückstanden. In der theatralen Katechese galt es zu erziehen und/oder zu unterhalten. Die 'autos' waren als Teil eines großen pädagogisch-politischen Projekts im weitesten Sinne interessengeleitet, ja wohl auch engagierte politische Literatur- und Kulturarbeit. Am Anfang seines Wirkens in Brasilien sollte Anchieta Ordnung und Struktur in das Chaos der frühen kolonialen Aufführungsversuche in den Kirchen der Kolonie bringen.

Betrachtet man Anchietas Werk, so finden sich in lateinischer Sprache verfaßte Mariengedichte oder epische Lobgedichte auf koloniale Würdenträger, z.B. *De Gestis Mendi de Saa*, die in Struktur und Wirkungsabsicht deutlich europäischen Charakter tragen und wenig Brasilianisches zeigen³, sowie ein 1583 aufgeführtes *Auto Pastoril*.

Ziel der religiösen Theater- und Tanzspiele ist die Katechese, Bekehrung und Instruktion. Mittel sind Unterhaltung, Interaktion, Partizipation. Die Mehrsprachigkeit einiger 'autos', in denen Latein, Portugiesisch, Spanisch und Tupi Verwendung fanden, erklärt sich aus ihrem heterogenen Publikum, das von Indios über Kolonisten bis zu kolonialen Würdenträgern reichte. Auch Wissenschaft und Forschung, Linguistik und eine frühe Ethnologie tragen zum hybriden Charakter von José de Anchietas 'auto sacramental' bei: Die brasilianische Theaterliteratur entsteht zusammen mit der Grammatik, mit Anchietas *Arte de gramática da língua mais viada na costa do Brasil*, mit der frühen Ethnolinguistik also. Mit Anchieta beginnt sowohl die

³ Armbruster 1999.

Beschreibung, Systematisierung und Verschriftung indigener Sprachen, Religionen und Kulturen als auch deren Inbesitznahme, politische Instrumentalisierung und künstlerisch-didaktische Inszenierung, vor allem in der Verwendung der 'fremden' Sprache, der 'língua do mar' oder 'língua brasílica', dem 'tupinamba':

Ko ajú, nde robaké.
nde resé guijerobiá.
Ejorí, xe jarigué!
Taxerausúba jepé.
nde mbaéramo xe ra!

(Aqui estou, à tua frente,
confiante em ti.
Vem, ó meu Senhor!
Ama-me,
apodera-te de mim!)⁴

5 Ariano Suassuna

Der 1927 geborene Ariano Suassuna wird von Interpreten seines Werks oft mit José de Anchieta in Verbindung gebracht. Sicherlich eint beide über die Jahrhunderte zum einen das Bemühen um die Integration marginalisierter, vom metropolitanen Standpunkt aus gesehen peripherer Kulturen, zum anderen die unterhaltsame und populär-didaktische Sichtweise des Theaters. Zusammen mit Hermilo Borba Filho (1917-1976) begründete Suassuna um 1950 das Teatro Popular do Nordeste (TPN) unter dem Leitmotiv: "levar o teatro ao povo e não esperar que o povo fosse ao teatro".⁵ Suassuna verfaßte zunächst mit *O Arco Desolado* ein entfernt an Calderón de la Barca *La vida es sueño* erinnerndes Stück, danach ein 'drama sacramental' mit dem Titel *Auto de João da Cruz*. Sein wichtigstes, in Brasilien häufig gespieltes⁶ und mehrfach verfilmtes Theaterstück *Auto da Compadecida* aus dem Jahre 1957 geht nach Aussagen seines Autors auf ein 'auto popular' und zwei 'romances', semi-orale Volkserzählungen, zurück.⁷

In diesem 'auto', das teilweise in Taperoá, der Heimat Suassunas im Sertão, spielt, ist der verhätschelte Hund der reichen Bäckerfrau verendet. Sie möchte, daß er ein kirchliches Begräbnis erhält, doch der Priester lehnt dieses Ansinnen zunächst schroff ab. Dem Schalk João Grilo gelingt es mit dem Hinweis auf ein angebliches Testament des Hundes, in dem er der Kirche einen Batzen Geld vermacht habe, den Priester und später gar den Bischof umzustimmen. Nach einem Überfall durch Sertãobanditen, 'cangaceiros', kommen alle handelnden Personen ums Leben und finden sich am Schluß vor dem jüngsten Gericht wieder. Dort reklamiert der 'Encourado', der in Leder gekleidete Teufel gegenüber Gott in Gestalt eines schwarzen Jesus-Manuel, die sündigen Menschen für seine Hölle. Erst als João Grilo gegen die Anschuldigungen des Teufels die mitleidvolle Gottesmutter anruft, diese vor dem jüngsten Gericht erscheint und sich für die reuigen Sünder einsetzt, wendet sich das Blatt, die meisten gelangen ins Purgatorium und João erhält auf der Erde eine neue Chance.

⁴ Anchieta 1989:775.

⁵ Zitiert nach Cirano 1982:5.

⁶ Für Magaldi (1962:220) war *Auto da Compadecida* seinerzeit "sem dúvida o texto mais popular do moderno teatro brasileiro".

⁷ Suassuna 1986:185.

Souverän und regionalistisch zugleich, avantgardistischen theoretischen Konzepten und dem Theater Brechts abhold, profanisiert und bewahrt Ariano Suassuna das religiöse Spiel. Im Sertão – so wird immer wieder betont –, am Rande von Industrialisierung und Modernisierung, haben altiberische Traditionen weitergelebt als oft gescholtenes "gesunkenes Kulturgut", und lange Zeit semi-pragmatisch, d.h. festlich im Leben der Menschen verankert.

In seinem modernen religiösen Spiel parodiert Suassuna die Spieltraditionen Gil Vicentes und Calderón de la Barca ebenso wie die des 'Apostels Brasiliens' Jose de Anchieta. Er amalgamiert sie mit dem populären brasilianischen Ochsenpiel 'Bumba meu boi', mittelalterlichen Marienmirakeln, dem Puppentheater 'mamulengo', mit slapstickhaften Fragmenten der 'literatura de cordel' und der 'romances'. Er rekurriert also auch auf die Inszenierungen der in der Mündlichkeit verankerten Volksliteratur, die Sänger- und Dichterwettstreite, die 'desafios', wo es um schlagfertige Kreativität jenseits von Bildung und Ausbildung geht, ebenso wie auf in der Volksreligiosität verwurzelte lusobrasilianische Spielformen ohne festgelegten Theatertext.

Dem regionalistisch-ruralen Rückbezug Suassunas auf altiberische und romanische Traditionen eignet trotz allem ein modernistisches Moment. Auch Ariano Suassuna ist, bei allem Insistieren auf einem binnenbrasilianischen Süd-Nord-Gegensatz, ein literarischer 'antropófago', brasilianischer Kannibale im Sinne Oswald de Andrades, der sich ebenso rücksichtslos wie listenreich der alteuropäischen Traditionen bedient: So wirken seine stark typisierten Personen ebenso traditionell wie seine Gut-Böse-Antinomie, der Rekurs auf deus-ex-machina-Effekte⁸ und einen zirkensischen Clown als Rahmenerzähler. Mit Elementen der Commedia dell'Arte und Boccaccios, mit Versatzstücken aus Lope de Vega und Molière vermischt er seinen nordostbrasilianischen Spieleschatz. Mitunter mag es scheinen, als folge er bereits vor der Zeit dem später von Paul Feyerabend geprägten, inzwischen zum philosophischen Bonmot gewordenen Prinzip des 'anything goes'.

Was wird nun unter der Feder Suassunas aus dem traditionellen geistlichen Spiel? Keine aus unseren modernen Theaterstücken sattsam bekannte ikonoklastische Blasphemie, kein inszenierter Anstandsverstoß, kein kalkulierter Angriff auf religiöse Gefühle. Wohl aber eine einzigartige Verbindung von identitätssuchendem Rückbezug auf die 'wahren' Kulturen und Lebensformen des mythisch überhöhten Sertão, ein Brückenschlag zwischen Peripherie und alten, nun auch schon peripheren Metropolen, und neuem regionalistischen, modernitäts-kritischem Bewußtsein. Dies schließt sanfte und lustige Kritik am orthodoxen und dogmatischen Katholizismus ein und bedeutet Aufwertung all dessen, was Religionswissenschaftler, Theologen, Anthropologen, Ethnologen und Soziologen unter dem Begriff 'catolicismo popular' diskutieren: die Tendenzen eines Volkskatholizismus, der versucht, irdische Spiritualität und polytheistische, ja auch fetischistische Anteile nicht auszugrenzen, der exuberante Marien- und Heiligenverehrung vor das Prinzip des Dreieinigen Gottes und der Transsubstantiation stellt.⁹

Im Zentrum von *Auto da Compadecida* steht daher die Mutter Gottes, und wiewohl Jesus als Gottes Sohn am Tag des jüngsten Gerichts entscheidet, wer wohin gelangt, in den Himmel, das Fegefeuer, die Hölle oder gar zurück auf die Erde – ordnet sich dieser Jesus seiner Mutter

⁸ Diesen Effekt führt Quakenbush (1998:12) für das traditionelle Mysterienspiel als Charakteristikum an: "En el auto antiguo, por lo general, lo milagroso se inserta en la acción de la obra como una especie de deus ex machina para resolver el conflicto y para asegurar el triunfo del bien sobre el mal".

⁹ Überzeichnet erscheint mir freilich der ständige Hinweis auf den katholischen Charakter des vom Protestantismus konvertierten Autors Suassuna, wie er sich bei Magaldi (1962:220) und Cacciaglia (1986:117) stereotyp findet.

Maria unter. Er wirkt sympathisch – doch schon etwas fremd, denn er ist ein Schwarzer und erinnert damit an die Geschichte der Sklaverei, die in Brasilien offiziell erst 1888 für beendet erklärt wurde. Die Mutter Gottes "Nossa Senhora" – hier als 'Mitleidvolle und Barmherzige' ("Compadecida") auftretend, führt mit sanfter Macht Regie – sie leitet ihren Sohn und damit das Jüngste Gericht in Richtung auf Verzeihung und Vergebung. Suassuna versucht in seinem Stück, die Marginalisierten und Fremden aufzuwerten und als Protagonisten zu repräsentieren: die 'malandros', 'pícaros' und 'malasartes' des Sertão, João Grilo und seinen Partner Chicó, Christus als Afro-Brasilianer, schließlich die Sertãobanditen, die 'cangaceiros', die den Zorn Gottes sehr burlesk repräsentieren.

Während bei José de Anchieta im 16. Jahrhundert das Fremde zwar fragmentarisch inkorporiert, um den Preis der Domestizierung und Reduktion ins 'auto sacramental' integriert wurde, beherrscht das Prinzip der Parodie, Karnevalisierung und Vermischung Suassunas die neureligiöse Bühne. Was uns an Anchietas 'autos' heute nach über vier Jahrhunderten komisch oder karnevalesk erscheinen kann, etwa die Diatriben gegen Polygamie, Halluzinogene oder den vermeintlichen Kannibalismus der Indios, inszeniert Suassuna als burleske Komödie: Die klandestine Inkorporation des Volkskatholizismus und der nicht immer schriftlich fixierten Sertãokultur in das Universum der römischen Amtskirche, ihre institutionalisierten Regeln und Riten enden in einem fröhlich-hybriden Szenarium, dessen Apotheose, das Jüngste Gericht, Religion und Karneval entgrenzt vereinigt. Suassuna bedient sich lediglich der Traditionen des 'teatro evangelizador' Anchietas und der Stücke Gil Vicentes als Stilprinzip und Steinbruch, um ein neues populäres nordostbrasilianisches Theater zu schaffen.

Das Mysterienspiel als Form und Tradition erlaubt es Suassuna, ein kulturkonservatives und im Kern noch neoreligiöses Stück zu verfassen, das zugleich irreverent, populär und unterhaltsam ist. Im versöhnlichen und alles relativierenden Schluß erreicht die Barmherzige Maria Gnade für alle, den Sertãobanditen ebenso wie den geldgierigen Bischof und das ausbeuterische Bäckerhepaar, wodurch die spärliche und immer witzige Sozialkritik weitgehend relativiert wird.

6 João Cabral de Melo Neto

João Cabral de Melo Neto (1920-1999) *Morte e Vida Severina* (1956) führt als gattungsmittelnden Untertitel *Auto de Natal Pernambucano*, pernambukanisches Weihnachtsspiel. Gleichzeitig ähnelt das Stück einem Oratorium und dem epischen Theater. Im Grunde handelt es sich um ein hybrides Werk, dessen wechselnde Schauplätze und Stationen an die Weihnachtsgeschichte ebenso erinnern wie an Dreikönigs- und Fronleichnamsspiele. Da vor allem die Stationen des Leidens und Sterbens dominieren und die Lebensstationen erst gegen Ende bescheidene Hoffnung verheißen,¹⁰ erscheint Cabral de Melo Neto 'auto' auch als 'via crucis'.

Meist erzählt der namenlose Severino im Versmonolog seine Wanderung aus der Trockensteppe ('caatinga') des Sertão über das karge Weideland des 'agreste' ins 'Gelobte Land', den fruchtbaren Küstenstreifen, in diesem Fall das Flußdelta von Capibaribe und

Beberibe der nordöstlichen Großstadt Recife, der Heimatstadt João Cabral de Melo Netos. Die touristisch als "Venedig Brasiliens" apostrophierte Nordostmetropole, zur Zeit des Zuckerbooms ein blühendes, aristokratisch und patriarchal geprägtes Zentrum, entpuppt sich für den enttäuschten Landflüchtling als großes Armenhaus, neue Heimat von entwurzelten Emigranten, die auf Hügeln, Stelzenhäusern, in Papp-, Bretter- und Blechbuden unter Brücken und an Abwasserkanälen Zuflucht und Überleben suchen.

In der ersten der 18 Szenen des Weihnachtsspiels stellt sich der kollektive Protagonist und Sprecher vor: "Somos muitos Severinos iguais em tudo e na sina".¹¹ Auf der Suche nach dem Überleben und einem besseren Leben in der Stadt begegnet Severino, dem Fluß Capibaribe folgend, immer wieder dem Tod. Verzweifelt sieht er in Recife auch keine Lebensmöglichkeit mehr und will sich dem Freitod ergeben. Ein Zimmermann versucht, ihn vom Leben zu überzeugen. Die Geburt des Kindes von Mestre Carpina, inszeniert als Weihnachtsgeschichte, bringt Hoffnung in das Leben der Armen zurück.

In dem symmetrisch strukturierten Stück dominiert zunächst der Todesweg Severinos aus dem Sertão nach Recife. Die Geburt des Kindes zeigt Severino sodann Lebensmut. Erst hier beginnt eigentlich das 'auto' als nordostbrasilianisches 'pastoril', wobei Severino in dieser zweiten Hälfte zum Zuschauer dieses 'pastorils' wird. So handelt es sich bei *Morte e Vida Severina* auch um die 'mise-en-abyme' eines 'autos', um ein 'auto' im 'auto'¹². Tod und Leben sind die dramatischen Figuren des Rahmenspiels, so wie Gut und Böse oder Sünde und Gnade in den traditionellen Mysterienspielen. Im inneren 'auto', dem Krippenspiel, tritt die Armenhütte, der 'mocambo', an die Stelle der Krippe, eine arme Frau repräsentiert den Verkündigungengel, die Nachbarn 'spielen' die Schutzengel und die Heiligen Drei Könige.

Das Mitte der fünfziger Jahre geschriebene Stück ist der zugleich populärste und engagierteste Text João Cabral de Melo Netos, in dem er die Realität ökonomischer und sozialer Ausbeutung, Unterdrückung und Vernichtung in zugleich traditioneller religiöser Form und populärer, verstehbarer Sprache inszeniert:

Somos muitos Severinos
iguais em tudo na vida:
na mesma cabeça grande
que a custo é que se equilibra,
no mesmo ventre crescido
sobre as mesmas pernas finas
e iguais também porque o sangue,
que usamos tem pouca tinta.

E se somos Severinos
iguais em tudo na vida,
morremos de morte igual,
mesma morte severina:
que é a morte de que se morre
de velhice antes dos trinta,
de emboscada antes dos vinte
de fome um pouco por dia

¹⁰ Die Theologin Dorothee Sölle (1975:6) schreibt im Vorwort zur deutschen Ausgabe des pernambukanischen Weihnachtsspiels nicht zu unrecht: "Vor die Lebensbeschreibung ist die Todesbeschreibung gesetzt, vor das Wort 'Leben' im Titel das Wort 'Tod'. Stationen des Todes sind auch Stationen der Lebensreise."

¹¹ Cabral de Melo Neto 1982:71.

¹² Nunes 1971:85.

(de fraqueza e de doença
é que a morte severina
ataca em qualquer idade,
e até gente não nascida).¹³

Der Dichter und Dramatiker kombiniert die traditionelle iberische Form mit den kruden und erschütternden Forschungen aus Josué de Castros Schrift *Geografia da fome* (1961) über die Zusammenhänge von Großgrundbesitz und Massenarmut und deren Folgen für die landlosen Armen und ihre unterernährten, oft Krankheit und Tod geweihten Kinder.

Eine Reihe von religiösen Anspielungen sind in *Morte e Vida Severina* unübersehbar: Die Wanderung Severinos erinnert nicht nur an einen Kreuzweg, sondern ebenso an die Wanderung der Israeliten auf der Suche nach dem Gelobten Land¹⁴, die Mutter des Neugeborenen heißt Maria, der Vater "Mestre Carpina" (Zimmermann). Doch das Kind, obwohl es das neugeborene Leben repräsentiert und dem Tod den Weg verstellt, ist nie strahlendes Jesuskind, kein 'holder Knabe im lockigen Haar', vielmehr ein bleiches, schwächliches Geschöpf, das ums Überleben in der Misere wird kämpfen müssen, mit ungewissem Ausgang, denn es 'trägt' seit der Geburt 'an' den Folgen des Elends:

De sua formosura
já venho dizer:
é um menino magro,
de muito peso não é,
mas tem o peso de homem,
de obra de ventre de mulher.

De sua formosura
deixai-me que diga:
é uma criança pálida,
é uma criança franzina,
mas tem a marca de homem,
marca de humana oficina.¹⁵

Die Anbetung des Jesuskindes hebt an mit einer anklagenden Litanei des Elends, deren soziales und didaktisches Engagement der religiösen und traditionellen Form des 'auto sacramental' entgegenläuft. Auch wenn sich schließlich die lebensbejahenden Zeichen durchsetzen, bleibt die Anklage des Elends erhalten:

De sua formosura
deixai-me que diga:
é tão belo como um sim
numa sala negativa.
[...]

¹³ Cabral de Melo Neto 1982:71.

¹⁴ Quakenbush 1972:35.

¹⁵ Cabral de Melo Neto 1982:110-111.

Infecciona a miséria
com vida nova e sadia.
Com oásis, o deserto,
com ventos, a calmaria.¹⁶

Statt Weihrauch und Myrrhe wie in der Weihnachtsgeschichte bringen bei Cabral de Melo Neto in der Favela Nachbarn der Mutter und dem Neugeborenen Gaben der Armut: Schlammkrebse, Muttermilch, Zeitungspapier:

Minha pobreza tal é
que não trago presente grande:
trago para a mãe caranguejos
pescados por esses mangues
mamando leite de lama
conservará nosso sangue.

Minha pobreza tal é
que coisa alguma posso ofertar:
somente o leite que tenho
para meu filho amamentar
aqui todos são irmãos,
de leite, de lama, de ar.
Minha pobreza tal é
que não tenho presente melhor:
trago este papel de jornal
para lhe servir de cobertor
cobrindo-se assim de letras
vai um dia ser doutor.¹⁷

Cabral de Melo Neto regionalisiert hier das 'auto' durch die lexikalischen Elemente "caranguejo" und "mangue", auf der syntaktischen Ebene entspricht vor allem der letzte Vers der Faktur mündlicher Dichtung des brasilianischen Nordostens mit einer naiven, improvisierten und sehr formelhaften Reimung ("cobertor"/"doutor"). Die Geburt des armen Kindes in der Favela verheißt am Ende des Stücks ein Leben im Widerstand gegen das Elend, aber – im deutlichen Unterschied zur Weihnachtsgeschichte – eines ohne Heilsversprechen:

E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:
vê-la desfilar seu fio,
que também se chama vida,
ver a fábrica que ela mesma,
teimosamente, se fabrica,
vê-la brotar como há pouco
em nova vida explodida
mesmo quando é assim pequena
a explosão, como a ocorrida

¹⁶ Cabral de Melo Neto 1982:111.

¹⁷ Cabral de Melo Neto 1982:105-106.

como a de há pouco, franzina
mesmo quando é a explosão
de uma vida severina.¹⁸

7 Inszenierungen, Medientranspositionen und Neuinszenierungen

Sowohl Ariano Suassuna wie auch João Cabral de Melo Neto greifen auf religiöse und populäre Spieltraditionen zurück.¹⁹ Während Suassuna Unterhaltung und Lachen vor das Belehren stellt und politische Kontexte allenfalls komödiantisch camouffiert streift, verzichtet Melo Neto auf das karnevalistische und zirkensische Lachen, rekuriert allenfalls vereinzelt auf ironische Einsprengel, wodurch sich mehr Raum für soziopolitische Kontexte ergibt. João Cabral de Melo Neto, wiewohl aus einer Großgrundbesitzerfamilie stammend, macht in seinem 'auto' auch auf politisch-ökonomische Verbrechen an den Tagelöhnern aufmerksam, während Suassuna sich immer explizit gegen politisches Engagement in der Kunst ausspricht.²⁰

Die etwas romantische Hinwendung zu den kulturellen Traditionen des Volkes, bzw. zu den Gattungen, Inszenierungen und kulturellen Instrumentarien, mit denen das Volk unterhalten, bekehrt, instruiert und befriedet wurde, weist auf einen zumindest entfernt populistischen Gestus. Bei Ariano Suassuna ordnet sich Didaktik und Engagement der Unterhaltung und Komik eindeutig unter. Die didaktischen Elemente wirken daher zunächst immer situationsskomisch. Zu den großen Erfindungen Suassunas zählt sicher die Figur des schwarzen Christus Manuel, der die Rassendiskriminierung in Brasilien und im Sertão anspricht, sie aber zugleich nachsichtig im Sprachspiel aufhebt. Im Grunde genommen erschüttert Suassunas Spiel nie, da Humor und Situationskomik im Vordergrund stehen. Gesellschaftskritik ist bei ihm zunächst Witz, Schlagfertigkeit, Gewitztheit seiner volkstümlichen Protagonisten.

Eine Analyse der Medientranspositionen und Neuinszenierungen soll die populären und populistischen Potentiale der neureligiösen Spiele Suassunas und Cabral de Melo Netos weiter ausloten. Die audiovisuellen Medientranspositionen verstärken in ihrer Bildsprache zunächst bei beiden Stücken die ästhetisierenden Tendenzen. Das filmische Panorama, die Szenen einer zwar kargen, aber immer großartigen Landschaft und die Präsentation 'sauberer' Armut schönen das Bild des Sertão und der Caatinga, die Fernsehbearbeitung von *Morte e Vida Severina*, 1981 von Walter Avancini für TV Globo erstellt, entkommt nicht immer der Versuchung, die in den Schlamm gebauten Favelas Recifes ästhetisch zu überhöhen. Die Theaterinszenierungen der 60er Jahre machten das Stück populär, vor allem die Bearbeitung durch Roberto Freire und Silnei Siqueira vom 'Teatro da Universidade Católica'.

Die ersten Verfilmungen von *Auto da Compadecida* durch George Jonas und 1987 durch Roberto Farias extrapolieren vor allem die dialogische Situationskomik der literarischen Vorlage

¹⁸ Cabral de Melo Neto 1982:112.

¹⁹ Unter dem Titel *Pedra do Reino*, einem Roman Suassunas aus dem Jahr 1971, flocht João Cabral auch ein Porträt seines recifenser Schriftstellerkollegen ein: "Sertanejo, nos explicaste / como gente à beira do quase / que habita caatingas sem mel / cria os romances de cordel: / o espaço mágico e feérico / em o imediato e o famélico, / fantástico espaço suassuna / que ensina que o deserto funda".

²⁰ Vgl. Suassuna im Interview mit Cris Gutkoski in der *Folha de São Paulo* vom 7.10.1994: Agência Folha – "O senhor defende a arte engajada?" Suassuna – "Não. Eu acho que as preocupações políticas, sociais, filosóficas e religiosas de um escritor podem e devem aparecer no seu trabalho. Agora, arte engajada mesmo, eu sou contra. Para mim, isso prejudica o objetivo principal da arte, que é a criação de uma obra bela, artisticamente boa. Se você coloca a arte a serviço de uma tese social, acaba prejudicando a própria obra. 'À Mãe', um livro de propaganda revolucionária, é o pior de Máximo Gorki. Ele tem contos extraordinários, mas engajou demais".

über alle Maßen. In dem 1987 für die Fernseh- und Kinokomödianten 'Os Trapalhões' von Renato Aragão im Stile einer brasilianischen Klamaukkomödie 'chanchada' verfaßten Film geht die verhaltene Sozialkritik unter. Die Gattung des neuen brasilianischen 'autos' löst sich völlig im brasilianischen Format der 'chanchada' auf, was Suassuna, der bei den Verfilmungen mitwirkte, nicht anfocht.²¹

1998 produzierte der Fernsehsender TV Globo eine aus vier Kapiteln bestehende Fortsetzungsgeschichte des *Auto da Compadecida* mit dem Regisseur Guel Arraes, der das Stück durch eine Reihe weiterer Geschichten ergänzte und verlängerte. In dem Film des gleichen Regisseurs aus dem Jahr 2000 beutet und baut der Film die sehr verhaltenen erotischen Kontexte des Stücks genüßlich aus.

Analysiert man die kulturpolitischen, didaktischen und selbstinterpretierenden Reden und Beiträge Suassunas, so überrascht zunächst sein antimoderner, ja mitunter äußerst kulturkonservativer und xenophober Habitus. Genüßlich inszeniert er die Abwehr des Nicht-Iberischen und Nicht-Iberoamerikanischen, vor allem der anglo-amerikanischen Einflüsse auf die brasilianische Sprache und Kultur. Seine kritische Haltung gegenüber der Kulturindustrie muß vor dem Hintergrund der Bewertungen der Medientranspositionen seines Stückes kritischer betrachtet werden. Suassuna schätzt z.B. den oft als hegemonial kritisierten Sender TV Globo, weil dieser seit den 80er Jahren Literaturverfilmungen produziert,²² und die Arbeit des Regisseurs der Telenovela *Renacer*, Luiz Fernando Carvalho,²³ der wiederum angibt, sich an der Arbeit Suassunas zu inspirieren. So schließt sich der Kreis, und es wird deutlich, daß Suassuna die moderne Medienwelt immer dann akzeptiert, wenn sie sich von seinem kulturellen Schaffen und Universum ableitet. Auf jeden Fall hat er sich, anders als etwa José Saramago, der bisher alle Verfilmungen seiner Bücher ablehnte, der populistischen Verwertung seines Stückes in den modernen Medien nicht widersetzt. Schließlich zeigt sich Ariano Suassuna auch als Angehöriger eines politisch-kulturellen Feldes, dem die Inszenierung und Reinszenierung der regionalen Kultur des Landesinneren zum kulturellen und politischen Emblem wurde. Zwar bezeichnet es der Regisseur Guel Arraes als reinen Zufall, daß er als Sohn des mehrfachen Gouverneurs und Bürgermeisters von Pernambuco und Recife, Miguel Arraes, das Stück von dessen Kulturminister und Kulturstadtrat Suassuna verfilmt. Kritiker der etablierten Kultur und Politik dagegen monieren, Suassuna habe eine eigene 'Schule' geschaffen, die der "arianos".

²¹ Vgl. Suassuna zitiert nach Migliacio (1994:5): "O *Auto da Compadecida* foi adaptado duas vezes, uma pelo cineasta de São Paulo George Jonas e outra pelos Trapalhões. Trabalhei nas duas adaptações e gostei dos resultados".

²² Vgl. Suassuna (1994:3-5) im Interview mit Gutkoski auf die Frage "A televisão brasileira tem aproveitado bem a literatura local?": "Últimamente está começando a aproveitar. É pouco ainda. Honra seja a feita à Globo, que é a única que está fazendo. Em 1994, encenou *Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz, *O Coronel e o Lobisomem*, de José Cândido de Carvalho, eu mesmo, José de Alencar (*Lucíola*), Machado de Assis, com *O Alienista*. A qualidade das adaptações é muito boa".

²³ Vgl. Suassuna (1994:3-5) im Interview mit Gutkoski: "Foi a primeira vez que um diretor (Luiz Fernando Carvalho) chegou aqui conhecendo o meu trabalho e procurou ser o mais fiel possível ao meu universo literário." – Agência Folha – "Seu universo mítico também foi respeitado?" Suassuna – "Foi, em tudo. Pedi que ele não fizesse caricatura da linguagem nordestina. Eu tenho horror quando tentam fazer imitação, porque sai uma coisa falsificada. Também não queria nenhum modismo do Rio de Janeiro. Carvalho e os atores respeitaram. Também fiz recomendações de que se usasse elementos do espetáculo popular nordestino. Pois bem. O diretor pegou alguns elementos do Bumba Meu Boi e produziu umas novidades. O vilão (Raul Cortez) entrou em cena montado num boi, e isso deu uma sensação de brutalidade que eu só vi nos touros de Goya e Picasso".

Seine kulturkonservative Haltung zeigte sich explizit im Verhältnis zu dem jungen recifenser Sänger Chico Science, der die neue pernambukanische Richtung 'mangue beat' kreierte,²⁴ die Suassuna als entfremdet und auslandsorientiert kritisiert.²⁵ In der Kulturdebatte während der 90er Jahre attackierten einige Nachfolger des bei einem Verkehrsunfall früh verstorbenen Sängers Suassuna und seine ästhetische Schule, das 'movimento armorial'. In dem Lied *O Africano e o Ariano*²⁶ wird Suassunas Kulturkonservatismus in Verbindung gebracht mit seiner allenfalls verhaltenen Verwendung afrobrasilianischer Elemente. Letztlich wird die geringe gegenseitige Wertschätzung oder Zusammenarbeit zwischen den beiden regionalistischen Richtungen beklagt, implizit aber wird auch die Ablehnung aller angloamerikanischen Einflüsse durch Suassuna kritisiert, die eine globale afroamerikanische Perspektive vereitle.

Bei João Cabral de Melo Neto und seinem *Auto de Natal Pernambucano* steht bei der Medientransposition die Musik im Vordergrund. Die Vertonung zentraler Strophen durch einen der bekanntesten Sänger und Dichter Brasiliens, Chico Buarque de Holanda, und deren Interpretationen durch verschiedene Sängerinnen und Sänger ließen das Stück und damit auch seinen im Grunde spröden und in seinem lyrischen Werk auf formal-ästhetische Perfektion erpichten Autor zu einer in Ansätzen populären Literaturikone und einem Kanonautor werden:

Essa cova em que estás,
com palmos medida,
é a conta menor que tiraste em vida.
– É de bom tamanho,
nem largo nem fundo,
é a parte que te cabe deste latifúndio.
Não é cova grande, é cova medida,
é a terra que querias ver dividida.
É uma cova grande para teu pouco defunto,
mas estarás mais ancho que estavas no mundo.
É uma cova grande para teu defunto parco,
porém mais que no mundo te sentirás largo.
É uma cova grande para tua carne pouca,
mas a terra dada não se abre a boca.

²⁴ Mangue-Beat sieht seine Ursprünge im Schlamm und den Favelas des Schwemmland von Capibaribe und Beberibe, wo "caranguejos com cérebro", Schlammkrebse mit Hirn, an der Verbindung internationaler Musik- und Kulturtraditionen vor allem afroamerikanischer Herkunft arbeiten.

²⁵ Vgl. Suassunas Aussagen im Interview mit Nelson de Sá: "'Mangue beat' – Chico Science foi me procurar. Tivemos uma conversa extraordinária. Ele me disse, 'Ariano, eu sou um armorial'. Eu disse a ele, 'olhe, Chico, você me desculpe, mas está cometendo um equívoco'. É um equívoco, porque ele parte da idéia de que pega os elementos da música popular, do maracatu rural etc. e aí, diz ele, para valorizar essa música, lança mão do rock, do rap. A meu ver, não está valorizando. Está vulgarizando. Como é que uma música inferior pode melhorar uma superior? A música brasileira da qual ele parte é de primeiríssima ordem. Quem fazia isso corretamente era Villa-Lobos, que pegava a música popular e transcendia, na busca de uma dimensão maior. Chico Science, a meu ver, está em posição equivocada. Agora, eu digo isso com o maior cuidado, porque eu gosto dele demais" (Suassuna 1997:5-7).

²⁶ Vgl. den Text des Liedes der Gruppe Mundo Livre (1998:4): "africano foi levado para sofrer no norte e gerou, entre outras coisas, o jazz, o blues, gospel, soul, r&b, funk, rock'n'roll, rap, hip hop / No centro, o suor africano fomentou o mambo, o ska, o calipso, a rumba, o reggae, dub, ragga, o merengue e a lambada, dancehall e muito mais / E ao sul a inquietude negra fez nascer, entre outros beats, o bumba, o maracatu, o afoxé, o xote, o choro, o samba, o baião, o coco, a embolada / Entre outros, os Jacksons e os Ferreiras, os Pixinguinhas e os Gonzagas, as Lias, os Silvas e os Moreiras / A alma africana sempre esteve no olho do furacão / Dendê no bacalhau, legítima e generosa transgressão / É Dr. Dre e é maracatu / É hip hop e é Mestre Salu / Mas é o ariano que ignora o africano / ou é o africano que ignora o ariano?"

Erst und nur im Tod erfüllt sich für die Tagelöhner der Traum vom eigenen Stück Land und von der Befreiung von Fronarbeit und Unterdrückung. Der Bekanntheitsgrad dieses modernen 'autos' verdankt sich nicht allein seiner verstehbaren Sprache und seiner an populäre Formen angelehnten Struktur. Zwar trug auch die Fernsehfassung von 1981 zur Popularisierung von *Morte e Vida Severina* bei, doch wirken auch sie vor allem durch die Kompositionen und musikgestützten Interpretationen von Chico Buarque.

In einer der letzten Inszenierungen des Stücks durch Luiz Fernando Lobo und seine Gruppe 'Ensaio Aberto' aus Rio de Janeiro im Jahr 2000 optierte der Regisseur für eine Inszenierung auf wechselnden Bühnen, in der das Publikum den Schauspielern zu den verschiedenen Spielorten folgt. Hier zeigt sich die hybride Spielform von *Morte e Vida Severina* am besten, die Mischung aus Weihnachts-, Dreikönigs- und Fronleichnamsspiel mit dem Passionspiel, das vor allem aus einer 'via crucis' besteht. Bei der Aufführung des Stücks im Castelo São Jorge in Lissabon²⁷ wurde dann auch die Flagge der Landlosenbewegung MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra) gehißt, ein Beweis dafür, wie gegenwärtig die im Mitte des 20. Jahrhunderts geschriebenen Stück angesprochenen Probleme der immer noch nicht eingelösten Landreformversprechungen auch im neuen Jahrtausend sind und für die Aktualisierungsmöglichkeiten der politisch deutlichen Verse, die dennoch nie explizit parteipolitisch wurden. Dafür sorgt nicht zuletzt die an religiösen Symbolen, Geschichten und Spielen orientierte Form.

Die partizipatorischen Elemente oder Potentiale des traditionellen 'autos' gehen in den modernen 'autos' meist verloren. Erst durch eklektische mediale Transposition gelangt die Verbindung von Leben und Theater ins moderne 'auto' zurück. Das komplexe Verhältnis von politisch-didaktischer Zielsetzung und medialer Inszenierung offenbart die fragmentarische Verwendung des *Auto de Natal Pernambucano* im Karnevalsumzug der 'escola de samba' Império Serrano in Rio de Janeiro im Jahr 1996: Der zweite Allegoriewagen dieser Karnevalsvereinigung mit dem Thema 'Terra Seca' – als Ehrung der Initiative 'Cidadania contra a Miséria e pela Vida' des Soziologen Herbert de Souza, genannt Betinho – thematisierte die ungelösten Probleme der Landverteilung und Agrarreform. Oben auf dem Wagen inszenierte die Schauspielerin Tânia Alves einen Teil aus *Morte e Vida Severina*. Hinter dem Wagen bildeten 90 Landlose aus 19 Bundesstaaten die Statisterie mit Äxten und Sichel. Unter sie mischte sich der Schauspieler João Signorelli, der in der Fernsehbearbeitung des Romans *Tocaia Grande* von Jorge Amado einen Landlosen verkörperte. Die Kostüme der Mitglieder des MST entsprachen dabei ihrer alltäglichen Kleidung. Ihren Auftritt widmeten sie ihrer kurz zuvor verhafteten Anführerin Deolinda Alves de Souza.

Das moderne 'auto' findet sich also mitten im Karneval wieder, wobei ähnlich wie im 16. und 17. Jahrhundert die Betroffenen mitspielen. Natürlich hat sich über die vielen Jahrhunderte einiges verändert. Waren die Teufel bei José de Anchieta oft Indios (oder feindliche Franzosen), so spielen die Landlosen immerhin sich selbst. Während die Indios im 16. Jahrhundert als Statisten bei großen Empfangs- und Verehrungsstücken, etwa für den Generalgouverneur Mem de Sá mittun mußten, ehren die Landlosen 1996 eine ihrer eigenen Protagonistinnen im Protest gegen den Staat und die Militärpolizei. Den theatralen, realen und karnevalesken Charakter der Inszenierung illustrieren die Begleitumstände und Sorgen der Karnevalsregisseure, die 90 von der Führung des MST ausgewählte Landlose zuließen: "Acho importante que eles mandem o recado, mas não posso ter muita gente na ala", sagte

²⁷ Vgl. Vieira 2000:3.

Actir Filho, der Direktor der Karnevalsvereinigung Império Serrano.²⁸ Implizit spricht aus den Worten des Karnevalsregisseurs also die Angst vor einem weiteren Eingreifen der sozialen und ökonomischen Wirklichkeit in die Inszenierung des Karnevalsanzuges.

Morte e Vida Severina evozierte als sowohl politisches als auch neoreligiöses *Auto de Natal Pernambucano* bereits Mitte der fünfziger Jahre Kontexte der späteren Befreiungstheologie und reaktualisiert sich als kulturelles und politisches Paradigma durch die anwachsende einflussreiche Landlosenbewegung MST. In seiner Kunstfertigkeit, trotz der gut verstehbaren, einfachen, an populären mündlichen Formen orientierten Sprache, bleibt es ein Kunststück, ein ästhetisch hybrides, sehr genau konstruiertes Werk, das João Cabral de Melo Neto über mehrere Fassungen erarbeitete. Seine Kunstfertigkeit birgt in sich freilich die Gefahr der Ästhetisierung des Elends, einer Entrückung der aufzuzeigenden Verelendung durch die mitunter oratorienhafte Getragenheit mancher Strophen, in der die dichterische Arbeit an Ästhetik, an Tradition, Form und Sprache so in den Vordergrund rückt, daß die drängenden politischen Kontexte überblendet werden können. 1966, in der berühmten Inszenierung der Katholischen Universität, war der Putschistenmarschall Castelo Branco so beeindruckt von dem Stück, daß er dem kaltgestellten Diplomaten Cabral de Melo Neto das brasilianische Generalkonsulat in Barcelona anbot.²⁹

Eine in mehrere Richtungen semantisierbare Form, sowie die vielfachen medialen und politischen Reinszenierungen, die sich im wesentlichen eklektisch auf einige wenige der 18 Szenen-Stationen konzentrieren, bedingen die Popularität von Cabral de Melo Netos *Auto de Natal Pernambucano*, das heute Bestandteil des Literaturkanons und der Universitätseingangsprüfungen ist.

Ideologisch nahmen sowohl João Cabral de Melo Neto wie auch Ariano Suassuna den religiös-didaktischen Charakter traditioneller 'autos' auf und veränderten es nachhaltig. Vor allem Suassunas 'auto' haftet ein populistisches Moment an, eine Art unterhaltsamer Kritik, die letztlich niemandem wehtut und niemanden direkt angreift. João Cabral de Melo Netos Spiel ist durch seine Trauer, die langen Evokationen des Todes und den Verzicht auf eine eindeutige und einseitige Erlösung der religiösen Leidensgeschichte verhaftet, im Gegensatz zum *Auto da Compadecida*, das gerade als Film und Fernsehserie – aber nicht nur dort – viel Situationskomik und ein etwas slapstickhaftes 'happy-end' präsentiert. Dieses freilich kann literaturgeschichtlich auch als Karnevalisierung der oft holzschnittartigen Handlungsführung des 'teatro escolar' oder 'teatro evangelizador' des 'Apóstolo do Brasil' genannten José de Anchieta gelesen werden.

Das moderne Mysterienspiel Brasiliens und Lateinamerikas hat also den didaktischen, unterhaltenden, verstehbaren und populären Charakter der 'autos' von José de Anchieta bewahrt, vor allem aber den populären Gestus, die Integration eigener kultureller und regionaler Traditionen in das etablierte religiöse Spiel. Im Rahmen einer grundsätzlichen und tiefgreifenden Transformation überlebt³⁰ das traditionelle 'auto sacramental' als Bestandteil eines hybriden Spectaculums, in dem der Rückbezug auf die eigene Region und ihre Kultur im Vordergrund steht.

²⁸ Vgl. Escóssia 1996:3.

²⁹ Vgl. Cabral de Melo Neto 1982:5.

³⁰ Quakenbush (1998:84) geht für Hispanoamerika und besonders für Mexiko von einer überzeitlichen Überlebenskraft der 'pastorelas' aus: "Cuando muchos pueblos del mundo hispánico piensan en Navidad, también piensan en las representaciones de pastorelas. No las han podido suprimir los edictos de los reyes borbónicos, ni las revoluciones, ni los gobiernos antireligiosos, ni la crítica de los intelectuales. Al contrario del auto sacramental, la pastorela pervive inserta en la tradición".

Bibliographie:

- Anchieta, José de (1989): *Poesias*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.
- Anchieta, José de (1999): *Teatro*, seleção e tradução do tupí de Eduardo Navarro. São Paulo, Martins Fontes.
- Armbuster, Claudius (1989): "Mündlichkeit und Schriftlichkeit in den Literaturen des brasilianischen Nordostens". In: Scharlau, Birgit (Hrsg.): *Bild – Wort – Schrift. Beiträge zur Lateinamerikasektion des Freiburger Romanistentages*. Tübingen, Narr (Frankfurter Beiträge zur Lateinamerikanistik).
- Armbuster, Claudius (1992): "Schein und Sein – die Funktion von Theater, Oper und Karneval in der modernen lateinamerikanischen Literatur". In: Wentzlaff-Eggebert, Christian (Hrsg.): *Realität und Mythos in der lateinamerikanischen Literatur*. Köln und Wien, Böhlau, S. 69-92.
- Armbuster, Claudius (1999): "Portugiesische und/oder brasilianische Literatur – lusobrasiliensche Identitätsdiskurse in der Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts". In: Armbuster, Claudius (Hrsg.): *Identitätsdiskurse in den Literaturen und Kulturen Portugals und Brasiliens. Interdependenz, Intertextualität und Intermedialität in der portugiesischsprachigen Welt*. Frankfurt, ABP/IKO, S. 5-24.
- Cabral de Melo Neto, João (¹⁶1982): *Morte e vida severina e outros poemas em voz alta*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora S.A.
- Cabral de Melo Neto, João (1982): *João Cabral de Melo Neto. Literatura comentada*. São Paulo, Abril Educação.
- Cacciaglia, Mário (1986): *Pequena História do Teatro no Brasil*. São Paulo, Ed. da USP.
- Cirano, Marcos (1982): *Hermilo Vivo. Vida e Obra de Hermilo Borba Filho*. Recife, Ed. Comunicarte.
- Escóssia, Fernanda da (1996): "Sem-terra homenageia líder presa". In: *Folha de São Paulo*, 20 de fev., S. 3.
- Hess, Rainer (1965): *Das romanische geistliche Schauspiel als profane und religiöse Komödie: 15. und 16. Jahrhundert*. München, Fink (Freiburger Schiften zur romanischen Philologie 4).
- Magaldi, Sábato (1962): *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo, Difusão Européia do Livro (Corpo e Alma do Brasil IX).
- Migliacio, Marcelo (1994): "Ariano Suassuna prepara estréia na TV". In: *Folha de São Paulo*, 9 de março, S. 5.
- Mundo Livre (1998): *O Ariano e o Africano*. In: *Folha de São Paulo*, 26 de ago., S. 4.
- Nunes, Benedito (1971): *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis, Vozes.
- Quakenbush, L. Howard (1998): *Devotas irreverencias: el auto en el teatro latinoamericano, análisis, cronología y bibliografía*. Mexiko, Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Quakenbush, L. Howard (1972): "The 'auto' Tradition in Brazilian Drama". In: *Latin American Theater Review* 5, 2, S. 29-43.

- Sölle, Dorothee (1975): "Vorwort". In: Cabral de Melo Neto, João: *Tod und Leben des Severino Pernambukanisches Weihnachtsspiel*. Wuppertal, Peter Hammer, S. 5-9.
- Suassuna, Ariano (1983): *Auto da compadecida*. Rio de Janeiro, Agir (Teatro Moderno 3).
- Suassuna, Ariano (1986): "A Compadecida e o Romancelheiro Nordestino". In: Diégues Junior, Manuel et alii: *Literatura Popular em Verso: Estudos*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, S.181-190.
- Suassuna, Ariano (1994): "Interview mit Cris Gutkoski". In: *Folha de São Paulo*, 7 de out., S. 3-5.
- Suassuna, Ariano (1997): "Interview mit Nelson de Sá". In: *Folha de São Paulo*, 19 de jan., S. 5-7.
- Tietz, Manfred (1995): "Die spanische Literatur". In: *Hauptwerke der spanischen und portugiesischen Literatur*. München, Kindler, S. 9-27.
- Vieira Paulo (2000) "'Morte e vida severina'" de João Cabral de Melo Neto, tem montagem interativa em Portugal com grupo Ensaio Aberto. In: *Folha de São Paulo Ilustrada*, 23 de jun., S. 3.