
Gabrijela Mecky Zaragoza

Vitzliputzlis Verteufelung

Heines poetisches Spiel mit der Konquista

Vielleicht war es ein Tag im November 1519, der den tiefen Fall des Huitzilopochtli einleitete. Keiner weiß es genau. Aber an diesem Tag, vier Tage nach seiner Ankunft in Tenochtitlan, bittet Hernán Cortés den federgeschmückten Aztekenkönig Motecuhzoma, ihm den Ort seiner Götter zu zeigen. Dieser Besuch im Haupttempel, den Bernal Díaz del Castillo so anschaulich beschreibt,¹ erweist sich für die Spanier gleich im doppelten Sinne als atemberaubend. Durch ihren Gang auf die höchste Pyramide des Tempelbezirks erblicken sie das von oben, was in den Berichten und Briefen als eine der schönsten Städte der Welt beschrieben wird: »La gran Tenochtitlan« mit ihren bunten Märkten, prächtigen Bauten und filigranen Wasserwegen. Aber mehr noch: In einem Pyramidentürmchen blicken sie erstmalig in die »fürchterlichen« Augen des Huitzilopochtli, vor dem frisch herausgeschnittene Herzen in einem Kohlebecken brennen.² Noch im weißgetünchten Tempel mit seinen blutbesprenkelten Innenwänden faßt Cortés sich ein Herz und redet mit Malintzins Hilfe auf Motecuhzoma ein, spricht von schlimmen Dingen, die da vor sich hin brutzeln, spricht vom verlogenen »Teufel« Huitzilopochtli, den es nicht mit Herzen zu füttern, sondern mit Kreuzen und Marien-Bildern auszutreiben gelte.³ Aus diesem Grund lehnt er auch das Angebot ab, das ihm der nunmehr gefangene Motecuhzoma einige Zeit später macht: die christlichen Götter auf die eine Seite der Pyramide und die aztekischen Götter auf die andere Seite zu stellen.⁴ Cortés hat dem Gott mit den »entstellten« Augen den Kampf angesagt. Aber vielleicht hat die Talfahrt des Huitzilopochtli auch schon früher eingesetzt und wird in dieser Szene an der Plaza Mayor nur besiegelt. Schon in den Legenden der Tolteken ist Huitzilopochtli einer der zwei Dämonen, die den weisen Priesterkönig Quetzalcóatl aus Tollan über die Berge vertreiben und im Meer des Ostens verschwinden lassen.⁵ Genau diese Mythenkreise aber sind es, die am Ende Huitzilopochtlis Fall begünstigen. Geblendet von der Prophezeiung, die Gesandten des Quetzalcóatl kämen im Jahr »Eins Rohr« – 1519 – über das Meer des Ostens zurück, heißen die Azteken die vermeintlichen Götter, die im Osten, in der Nähe der heutigen Stadt Veracruz, gestrandet waren, willkommen und schmücken sie mit Blumen. Damit bekränzen sie nichtsahnend das düstere Schicksal ihrer Kultur und Götter. Denn unter spanischer Herrschaft wird ihr Schöpfergott zum Höllengott

degradiert, zum teuflischen Etwas, das durch Berichte und Briefe noch vor dem Fall der Wasserstadt seine Reise über das Meer des Ostens antreten muß.

Singe in des Himmels Sphäre!
Alle Engel stimmen ein,
Witzli Putzli sei vergeben –
Alle Poesie ist rein!⁶

Als Heinrich Heines *Romanzero* im Herbst 1851 ausgeliefert wird, reagiert die zeitgenössische Kritik zwiespältig. Wortgewaltig läßt man sich unter anderem im *Dresdner Journal* darüber aus, daß in Heines neuer Gedichtesammlung im Romanzenton ein diabolisches Gelächter ertöne, das den heiligen Ernst der Poesie erstickte.⁷ Das diabolische Gelächter scheint auf den letzten und längsten Teil der *Historien* zu verweisen, der besonders heftig kritisiert wird: Heines »bandwurmartig[s] Gedicht von Vitzliputzli«, das »lendenlahmste, prosaischste Gereimsel, das uns seit Langem vorgekommen«⁸. Friederike Kempners Strophe zum »Witzli Putzli« ist aus zwei Gründen interessant. Zum ersten nimmt sie Heine gegen die Teile seines Werkes in Schutz, die nicht in das harmonische Bild vom romantischen Liedersänger passen.⁹ Zum zweiten weckt sie mit ihrer himmlischen Vergebungskampagne für poetische Witzli Putzlis weitere Assoziationen. Denn *Vitzliputzli* ruft nicht nur den Vierteiler in Heines *Historien* auf, in dem das gleichnamige »Göttchen« vor sich hin »lvitzliputzelt«¹⁰, sondern auch die Geschichte der Namensschöpfung selbst, deren Grundzüge sich schon während des Besuches im Haupttempel abzeichnen. Dabei sind es nicht die Mexikaner, wie es in Voltaires *Dictionnaire philosophique* noch heißt, die ihrem Gott den Namen Vitzliputzli geben.¹¹ Vitzliputzli ist nicht Huitzilopochtli.¹² Zutreffender ist hier die Eintragung im *Deutschen Wörterbuch* der Gebrüder Grimm: Vitzliputzli ist ein »entstellter mexikanischer gottname«¹³. Der aztekische Kriegs- und Sonnengott wird über spanische Quellen vom *diablo* »Vitzilopuchtli«¹⁴ zum deutschen Teufel Vitzliputzli. Und zwar auch deshalb, weil er in den deutschsprachigen Dialekten mit *B/Putz* oder *B/Putzli* ideale Startbedingungen als Unhold und Schreckgestalt vorfindet.¹⁵ Schon bald kann sich der Gott im Exil fest als »ein übelthätiges Wesen höherer Art« etablieren, »welches sein Hauptgeschäft aus der Verführung der Menschen machen soll«¹⁶. In seiner neuen Rolle stößt er allerdings auch im deutschsprachigen Raum auf Widerstände, unter anderem in Theodor Heinsius' *Volkthümlichem Wörterbuch*, das den gemeinen Gebrauch seines Namens als »Liebkosungswort kleiner Kinder«¹⁷ mißbilligt. Indem Heine auf einen Vitzliputzli zurückgreift, antizipiert er somit dreierlei. In seinem *Vitzliputzli* geht es um das Ereignis, das das »Göttchen« ins Leben ruft: um die Eroberung Tenochtitlans unter Cortés in den Jahren 1519 bis 1521. Durch den vervitzliputzelten Namen bekennt sich Heine zu einer poe-

tisch-phantastischen Behandlung dieser Konquista aus einer europäisch-deutschen Perspektive. Und er gibt programmatisch vor, daß Vitzliputzli dabei selbst eine zentrale Figur ist, steht dieser als entstellter und verteufelter Gott doch exemplarisch für die Eigendynamik kolonialer Ereignisse, für die sich Heine bereits Mitte der zwanziger Jahre interessiert.

[E]s ist der große Schmerz über den Verlust der National-Besonderheiten die in der Allgemeinheit neuerer Kultur verloren gehen, ein Schmerz, der jetzt in den Herzen aller Völker zuckt. Denn Nationalerinnerungen liegen tiefer in der Menschen Brust, als man gewöhnlich glaubt. Man wage es nur, die alten Bilder wieder auszugraben, und über Nacht blüht hervor auch die alte Liebe mit ihren Blumen. Das ist nicht figürlich gesagt, sondern es ist eine Tatsache: als Bullock vor einigen Jahren ein altheidnisches Steinbild in Mexiko ausgegraben, fand er den andern Tag, daß es nächtlicher Weile mit Blumen bekränzt worden; und doch hatte Spanien, mit Feuer und Schwert, den alten Glauben der Mexikaner zerstört, und seit drei Jahrhunderten ihre Gemüter gar stark umgewühlt und gepflügt und mit Christentum besät.¹⁸

In seinem *Nordsee*-Reisebild von 1826 gibt Heine am Beispiel Mexikos eine Kurzanalyse kolonialer Prozesse. Die ausgegrabene Statue der Coatlicue, der Mutter Huitzilopochtli, verrät, daß es Heine um die Eroberung von Tenochtitlan geht. Die Geschichte der Azteken mit anderen Formen kulturellen Niedergangs in Beziehung setzend, durchbricht er William Bullocks wertende Beschreibung des Steinbildes von 1824 – »[t]his colossal and horrible monster«¹⁹ – und arbeitet in seinem Mexiko-Reisebild differenzsensibel drei Kennzeichen der Konquista heraus. Es handelt sich bei dem Eroberungsfeldzug der Spanier um die gewaltsame Durchsetzung von Herrschaftsansprüchen, die mit dem Christentum legitimiert und konsolidiert werden. Es ist ein Unterfangen mit unitaristischen Tendenzen: Die Nationalbesonderheiten der alten Kultur gehen in der Allgemeinheit der neuen auf, nicht aber verloren. Zwar ist es ein Ereignis, das einen Prozeß des Umwühlens in Gang setzt: der Überschreibung der aztekischen Kultur durch die spanische. Die Nationalbesonderheiten leben jedoch als Nationalerinnerungen in der »Menschen Brust« weiter, wie die aufblühende alte Liebe beim Ausgraben des Eingegrabenen belegt. Die Liebe mit ihren Blumen und das bekränzte Bild verweisen auf das Volk, das sich als Blumenvolk sieht und Blumenkriege führt, um die fünfte Sonne durch Menschenblut in Bewegung zu halten.²⁰ Tenochtitlan geht im Jahr 1521 unter, nicht aber das reiche kulturelle Erbe seiner Bewohner, bildet es doch noch immer einen zentralen Bestandteil der mexikanischen »Menschen Brust«. Das ist figürlich und als Tatsache gemeint: Denn läuft man heute durch die Straßen von Mexiko-Stadt, so zeigt sich

in ethnischer, kultureller, sprachlicher, toponymischer, politischer, kulinarischer, aber auch in architektonischer Hinsicht, daß sich das aztekische Erbe mit dem spanischen Erbe zu einem *nuevo pueblo mestizo* vermischt hat, wie es auf dem Monument auf der Plaza de las Tres Culturas in Tlatelolco heißt. Gerade dieser Platz steht für die Verzahnungen der Kulturen. Auf den Überresten des Templo Mayor de Tlatelolco, einer aztekischen Pyramide, befindet sich der Templo de Santiago, eine katholische Kirche. Dahinter wurde in den sechziger Jahren ein Wohnhaus gebaut. Interessant ist auch, worauf die drei Gebäude stehen. Zwar sinkt auch der Stadtteil Tlatelolco jedes Jahr um rund fünf Zentimeter. Die aztekische Pyramide trägt aber mit dazu bei, der katholischen Kirche auf dem sumpfigen Gebiet des trockengelegten Texcoco-Sees ihre Standfestigkeit zu verleihen. Gleichzeitig darf diese Verschmelzungs- und Verzahnungsmetaphorik nicht darüber hinwegtäuschen, daß das moderne Mexiko auf und aus den Trümmern einer Zivilisation entstanden ist.

»[La Conquista] no fue triunfo ni derrota, / fue el doloroso nacimiento del pueblo mestizo / que es el México de hoy«. Mit diesen Worten fördert das Monument am Drei-Kulturen-Platz in Tlatelolco die Verfestigung eines *mestizaje*-Mythos, der problematisch ist, weil er die Schuldfrage verwässert und den Wunsch nährt, »Wurzeln« in der »feierlichen Romanze der Vergangenheit zu schlagen²¹. Zweifellos ist die Bewertung der Konquista schwierig. Die Eroberung von Tenochtitlan ist ein vielschichtiges Ereignis, von dem es weder ein exaktes Bild noch eine offizielle Version gibt,²² noch geben kann, eben weil Geschichtsschreibung immer narrativ konstruiert ist.²³ Dennoch zeichnen sich in den Berichten zur Konquista zwei verschiedene Geschichtsstränge ab, die Miguel León-Portilla »las dos caras distintas del espejo histórico«²⁴ nennt. Diese zwei Gesichter des historischen Spiegels weisen darauf hin, daß es während der »schmerzhaften Geburt« Mexikos sehr wohl Sieger und Besiegte gab. Während die Konquistadoren in minutiöser Genauigkeit von ihren Heldentaten berichten, schildern die Azteken ihren Überlebenskampf, der in der kollektiven Katastrophe endet: »El llanto se extiende, las lágrimas gotean allí en Tlatelolco. / [. . .] / Llorad, amigos míos, / tened entendido que con estos hechos / hemos perdido la nación mexicana«²⁵. Diese zwei Gesichter des historischen Spiegels prägen auch die Mexiko-Rezeption in Deutschland, die 1520 mit der überstürzten und fehlerhaften Übersetzung eines Flugblattes über *newgefunde Inseln* einsetzt.²⁶ Die Eroberung vom »grossen Venedig«²⁷ in Übersee spaltet die frühneuzeitlichen Gemüter. Einerseits werden die Spanier nun als Helden gefeiert, wie im Fall des Prachtdruckes der Schulmeister Sixt Birek und Andreas Diether. Andererseits wird die Konquista scharf verurteilt, wie im Fall von Sebastian Francks *Weltbuch* von 1534: »findestu in gemeltem buch / das Cortesius dise landtschafft mitt gewalt überzogen hat / mit einem sturm vnd gewalt eingenommen / vnnd / [. . .] / mer dan. c. mal tausent allein der einwoner zu Temixtitam erschlagen

hat«²⁸. Ob seine Kritik auf die zarten Anfänge der *Leyenda Negra* zurückgeht, bleibe dahingestellt, schließlich sieht der lutherische Prediger, der einst katholischer Priester war, am Ende die ganze Welt als das Reich des Teufels. Aber nur wenig später wird mit der Veröffentlichung von Bartolomé de las Casas' *Brevísima relación* eine Beschuldigungsmaschinerie in Gang gesetzt, die das Image Spaniens gründlich einschwärzt. Die Sympathie für die Mexikaner nimmt weiter zu und gipfelt während ihres Befreiungskampfes,²⁹ was Alexander von Humboldt allerdings nicht davon abhält, weiter zwischen zwei Kulturtypen zu unterscheiden: den Kulturen, »die in den Künsten schon sehr weit fortgeschritten« sind, und denen, »die sich noch auf der ersten Stufe der Civilisation«³⁰ befinden. Zu einem Zeitpunkt, als Mexiko erneut das Opfer kolonialen Machtstrebens wird und nahezu die Hälfte seiner Gebiete an die USA abgeben muß, versifiziert Heine sein Herzblut und setzt sein poetisches Spiel mit den Gesichtern des historischen Spiegels in seinem *Vitzliputzli* fort.

Schon die zeitgenössische Kritik weist darauf hin, daß Heines *Romanzero* etwas mit der Lebens- und Leidenssituation seines Autors zu tun hat.³¹ Obwohl die Erfahrung von individuellen und kollektiven Grenzsituationen das spielerische Aufsuchen von Grenzsituationen in der räumlichen und zeitlichen Distanz fördert,³² sind die *Historien*, die Heine in seiner Pariser Matratzengruft verfaßt, mehr als nur Bewältigungsstrategie: Mit ihnen spielt er Geschichte in allen Variationen durch. Dies gilt auch für seinen *Vitzliputzli*, der zwischen 1848 und 1851 entsteht. Heines poetisches Spiel mit zwei Eroberungsfeldzügen in die/der Neue/n Welt, das zirkulär angelegt ist und mit dem Aufbruch nach Amerika beginnt und mit der Rückkehr des verteufelten Vitzliputzli nach Europa endet, zeichnet sich durch eine Perspektivenvielfalt aus, die geradlinige Deutungen erschwert.³³ Das hält die jüngere Heine-Forschung aber nicht davon ab, Heine als treusten Sohn antikolonialen Denkens zu feiern. Und richtig: In einer Zeit, in der Hegels Vorlesungen über den natürlichen Untergang schwächerer Kulturen im Rahmen eines globalen Fortschritts in weiten Kreisen rezipiert werden, entlarvt sein *Vitzliputzli* alle Formen des kolonialen Imperialismus als globale Freßgier.³⁴ Aber verteilt er dabei tatsächlich »Licht und Schatten l. . .] gleichmäßig auf die kämpfenden Parteien«³⁵? John Carson Pettey ist sich sicher: »As was always his wont, Heine sided overtly with the underdog, and yet he pulled no punches about the cruelty in Aztec rituals«³⁶. Die Crux ist nur, daß Rituale in dieser Form nicht stattgefunden haben, wie Susanne Zantop bemerkt,³⁷ ohne das Image einer menschenfleischhungrigen Priesterschaft weiter aufzuarbeiten. Das tun andere, zumindest ansatzweise. Anne Maximiliane Jäger etwa kritisiert die naturhafte Darstellung der Azteken und unterstellt Heine 2006 in ihrem *literaturkritik.de*-Artikel gar eine eurozentrische Sicht auf die Weltgeschichte.³⁸ Und ganz aktuell läßt auch Barbara Dröschler ihren Beitrag mit den Worten ausklingen: »Der Kosmopolit Heine l. . .] überschreitet die Grenze der europäi-

schen Perspektive nicht, aber er geht an sie heran, wie nur wenig andere³⁹. Es bleibt die Frage, ob diese Aussagen über Heines eurozentrische Sicht wiederum der grenzgängerischen Natur seines Textes gerecht werden. Insgesamt zeichnet sich in den literaturkritischen Ansätzen zum *Vitzliputzli* die Tendenz ab, postkoloniale Textstrategien Heine zuzuschreiben und koloniale Textstrategien auf Heines Kenntnis oder Unkenntnis bestimmter historischer Quellen zurückzuführen. Das bedeutet nun nicht, daß die Quellenlage nicht berücksichtigt werden muß: Als gesichert gilt, daß Heine unter anderem Bullocks Reisebericht, Díaz del Castillos *Historia verdadera*, William Prescotts *History of the Conquest of Mexico*, de las Casas' Schriften und die Mexiko-Aufsätze von Michel Chevalier kannte.⁴⁰ Doch Petteys Erklärungsnoté – »One can excuse the inaccuracy because«, »Heine did not have access to scholarly materials on Aztec rituals. Otherwise, he would have understood . . .«⁴¹ – machen auf einen wunden Punkt aufmerksam: die Fixierung auf den *Autor* Heine, die dazu verführt, Stimmen in seinem Text auszublenden. Denn letztlich ist es nicht nur wichtig »wer was geschrieben hat, sondern vielmehr *wie* ein Werk geschrieben wurde und *wie* es gelesen wird«⁴².

Wie aber liest man einen poetischen Versuch über die Konquista, der koloniale und postkoloniale Perspektiven durcheinanderwirbelt? Vielleicht indem man sich für einen Akt des *Darüberhinausgehens* entscheidet.⁴³ Um Lektürräume *dazwischen* zu schaffen, wo Perspektiven in einem nomadischen Dialog verhandelt werden können,⁴⁴ eignet sich eine Kategorie der *Postcolonial Studies*: das Hybride. Der Begriff der Hybridität steht für alle physischen, sozialen und kulturellen Phänomene vermischter Art, wie sie in den Konfliktsituationen von Kulturen und Milieus entstehen.⁴⁵ Die perspektivische Ausrichtung auf textuelle Stimmen und Momente des Hybriden in Heines *Vitzliputzli* ist eine Möglichkeit, die in den Kulturbegegnungen entstehenden Brüche, Ambivalenzen und Doppelungen aufzuarbeiten, wie Ute Gerhards gelungener Versuch zur multikulturellen Polyphonie bei Heine belegt.⁴⁶ Gleichzeitig weist ihre Arbeit jedoch auch etwas auf, was hier vermieden werden soll: Tendenzen einer Enthistorisierung. Heines Perspektivengemisch kann nur dann *aufgemischt* werden, wenn neben einer Perspektive des Darüberhinausgehens noch eines gewährleistet bleibt: eine vergleichende Einbindung historischer Stimmen zur Konquista.

Perspektivische Warnhinweise. – Die perspektivischen Hindernisse, auf die das poetische Ich schon im Präludium des *Vitzliputzli*-Viertelers trifft, können als perspektivische Warnhinweise für den Umgang mit der Konquista gelesen werden. Der imaginäre Streifzug nach Amerika spielt das durch, was sich bei der Begegnung neuer Kulturen als Kernproblem erweist: die perspektivische Voreingenommenheit. Einerseits ebnet das poetische Ich durch seine Ausführungen zum »alten! Scherbenberg« Europa den Weg für die Durchbrechung eurozentrischer Diskurse. Andererseits versperrt es diesen Weg durch seine

Projektionswut. Wenn aber selbst europamüde Ichs bei ihren Welterkundungszügen in Erklärungsmustern steckenbleiben, so zeigt dies, was auch bei einer nomadisch angelegten Lektüre des Darüberhinausgehens eine Voraussetzung für Erkenntnis bleibt: pointiert Position zu beziehen, ohne die Positionalität der Position zu vergessen.⁴⁷ Für das Präludiums-Ich ist Europa Inbegriff der Stagnation, des Welkens und der Krankheit, wie eine Kette von Eigenschaftswörtern belegt: versteinert, verschimmelt, gespenstisch, welk, blasiert, ausgestopft, tot (S. 56–57). Das rückgratranke Europa wird fluchtartig verlassen, sein Vermächtnis wird jedoch im Kopf weiter mitgeschleppt. Der poetische Pegasus-Flugtritt, der Zeit- und Raumkoordinaten durcheinanderwirbelt, erlaubt die Konfrontation der gesunden *alten* Neuen Welt im Augenblick ihrer Entdeckung mit der kranken *neuen* Neuen Welt und der *alternden* Alten Welt von heute.⁴⁸ Die Sogwirkung europäischer Denkschablonen zeigt sich aber schon bei der Ankunft in Amerika. Durch Vergleiche zwischen dem, der uns eine »Welt geschenkt« (S. 59), und dem, der »uns einen Gott gegeben« (S. 60), stattet das Präludium seinen Kolumbus nicht nur mit weltenschöpferischen, sondern mit messianisch-mosaikalen Qualitäten aus. Die schwerwiegenden Folgen dieser historischen Entdeckungsfahrt, einer der größten Völkermorde in der Geschichte, werden noch ausgeblendet. Die poetische Entdeckungsreise beginnt mit einem europäisch aufbereiteten Geburtsvorgang. Anders als der biblische Erdenschöpfer zieht Kolumbus die Neue Welt mit einem einzigen Ruck aus dem Ozean, der im Abendland für Reinheit, ja Sterilität steht. Dieses appetitliche Ambiente, das den biblischen Kreißsaal noch übertrifft, wirkt sich auf das gesamte weitere Bild aus, das von einer abendländischen Symbolik durchtränkt bleibt, wie ein etwas überspitzter Vergleich zeigt: Denn während das irdische Endprodukt dieser Schöpfungsgeschichte das Licht der Sonne küßt, wäre den Endprodukten der aztekischen Schöpfungsgeschichte, die mit der blutigen Opferung der Gottheit Ometéotl ihren Anfang nimmt, wohl kaum ein blutleerer Umgang mit diesem Stern möglich. Der Blick des Lesenden wird im Folgenden auf das gerichtet, was da durch Männerhand aus den Fluten gehoben wird, auf das meergeborene Etwas, das als flutenfrisch, glänzend, gesund, sprießend, farbensprühend und duftend beschrieben wird (S. 56–57). Zwar lassen diese Ereignisse das Text-Ich nicht unberührt: Es ist verduzt, grübelt und quält sich mit dem Neuen ab (S. 57). Diese Verwirrung wird aber nicht produktiv eingesetzt, eben weil es nicht aufhören kann, alles in sein Bildinventar zu pressen. Mit seiner schablonenhaften Erklärungstechnik, die bunte Vögel mit bebrillten Kaffeeschwestern, wilde Düfte mit Waffelbudengerüchen und nackte Affenhintern mit dem Banner Barbarossas assoziiert, kommt es allerdings nicht weit. Der Affe enthüllt die tiefe Verstrickung des Ichs im Projekt Europa. Seine Bekreuzigung angesichts des »Gespenstles! der alten Welt« (S. 57) und seine Flucht ins Buschwerk lassen zwei Lesarten zu. Es entlarvt die Illusion einer flutenfrischen Neuen Welt: Selbst

im Busch kennt man die Gespenster der Alten Welt und ist von ihrer Symbolik infiltriert. Zudem ist es ein Beispiel für die Projektionswut dieses Ichs, das sich sogar an unbeschriebenen Hinterteilen verbal vergeht. In beiden Fällen ist es eine Absage an poetische Spiele, die sich zum Medium der Welterklärung stilisieren, um sich dann doch nur um die eigene Achse zu drehen. Und das, obwohl das reiselustige Ich eigentlich denen den Kampf ansagt, die, von der Alten Welt kommend, mit dem Kreuz auf den Lippen auf Beutezug gehen (S. 60).

Geweißte schwarze Legenden. – Im Kommentar zum *Vitzliputzli* ist zu lesen, daß es in Heines Vierteiler um die »Umkehrung der gewohnten Geschichtsperspektive« gehe, Geschichte werde »betrachtet aus der Sicht der Unzivilisierten, der ›Heiden«, die trotz des kurzfristigen Triumphrausches dennoch die Opfer, die Unterlegenen sein werden«⁴⁹. Die Umkehrung der gewohnten Geschichtsperspektive erfolgt aber gerade nicht aus *einer* Perspektive, sondern aus einer Vielzahl von Perspektiven, mit denen Oppositionspaare wie zivilisiert–unzivilisiert, Täter–Opfer, Christen–Heiden durchgespielt, nicht aber aufgehoben werden. Ja mehr noch: Die programmatische Ausrichtung, die durch eine Gegenüberstellung der Entdeckerpersönlichkeiten Kolumbus und Cortés eingeleitet wird, steht durch das Spiel mit diversen Textstimmen selbst zur Disposition. Eine Perspektivverschiebung wird eingeleitet, mit der Heines düsteres Eingangsbild von »Fernando Cortez« und den anderen Spaniern aufgehellt wird: Die frechen Strolche werden zu tapferen Abenteurern werden zu weinenden Söhnen der Mater dolorosa. Die Verkehrung der gewohnten Geschichtsperspektive verläuft somit partiell verkehrt. Im Gegensatz zu Kolumbus fällt der Cortez in Heines Text nicht in die Kategorie des schöpferischen Abenteurers, des Helden im Projekt der menschlichen Aufklärung.⁵⁰ Er ist kein Held und auch kein Ritter, sondern ein Schächer und Räuberhauptmann, der seinen Namen unrechtmäßig – mit frecher Faust – ins Buch des Ruhmes eingeschrieben hat (S. 58). Sieht man von ihrer Marien-Begeisterung einmal ab, so geht es den Spaniern in Heines Text nicht um die Verbreitung geistiger Güter, sondern um die Einverleibung materieller, es geht ihnen um Gold, was ihnen nicht erst in seinem Text den Ruf verschafft, »verborgne Affenschwänze« zu besitzen und »so häßlich wie die Affen« (S. 72) zu sein: »Como si fueran monos levantaban el oro, como que se sentaban en ademán de gusto, como que se les renovaba y se les iluminaba el corazón.«⁵¹ Während Díaz del Castillo in seiner *Historia verdadera* die Suche nach Gold mit allen Mitteln als legitimen Bestandteil des Feldzuges erachtet und den blumigen Geschenken Motecuhzomas weit weniger Beachtung zuteil werden läßt als den Geschenken aus Gelbgold, wird sie in Heines *Vitzliputzli* als Inbegriff eines illegalen, weil erbeutenden und erpressenden Materialismus gesehen (S. 64). Das »teuflische Metall« läßt die Spanier zu Verrätern werden. Es sind die Kostbarkeiten aus Gold, die Heines Montezuma den Spaniern schenkt,

die zu seiner Geiselnahme führen. Zwar sind es nach der Entdeckung der Schatzkammer von Motecuhzomas Vater in der *Historia verdadera* die Kapitäne und Soldaten – und nicht Cortés –, die auf der Geiselnahme bestehen und ihre Goldgier mit rassistischen sicherheitstechnischen Bedenken verschleiern: »los corazones de los hombres que son muy mudables, en especial en los indios . . .«⁵² Die Festspiele, die die Abgründe »Spansche[r] Treue« bloßlegen, gehen bei Heine jedoch ähnlich aus wie in den Chroniken: »Aber Montezuma starb« (S. 61). Im Gegensatz zur spanischen Berichterstattung, die aufrührerische Azteken mit ihren Steinwürfen für seinen Tod verantwortlich macht, wird er bei Heine wie in den indigenen Quellen mit dem Treuebruch der Spanier assoziiert.⁵³ Die Tränen, die Cortés über Motecuhzomas Tod bei Díaz del Castillo noch vergießt – »Y Cortés lloró por él«⁵⁴ –, sind in seinem Text längst getrocknet und werden erst durch die kommenden wässrigen Kämpfe zu neuem Fluß angeregt. Denn mit dem Brechen des Dammes, dem Tod ihres Schutzherrn, bricht ein Meer erzürnter Menschenwellen über die Spanier herein, was eine Perspektivenverschiebung in mehreren Etappen zur Folge hat.

(1.) Das Image der frechen Strolche wird zunehmend verdrängt durch das sympathieweckende Image der liebenden Söhne Hispaniens, die nicht nur von den geistigen Aspekten spanischen Lebens träumen, von der frommen Christenheimat, sondern auch von den weltlichen Aspekten, von der friedlich brodelnden »Ollea-Potrída« (S. 62), mit der schon August Klingemanns Sandoval 1808 die mexikanischen Kriegsgötter zu beschwichtigen sucht.⁵⁵ Von Heimweh und Hunger getrieben, machen sich Heines Spanier mit langen Gesichtern auf, aus der Wasserstadt zu fliehen.

(2.) Die historischen Gründe für den Ausbruch des spanisch-aztekischen Krieges und der *Noche Triste*, des Rückzugsversuchs der Spanier, bleiben bei Heine unerwähnt. Während der Auslöser der *Traurigen Nacht* in seinem *Vitzliputzli* der Leerzeilen-Tod Montezumas ist, gehen die Ereignisse der Schreckensnacht im *Kodex Florentino* auf ein Blutbad im Haupttempel zurück, das die Spanier unter der Leitung Pedro de Alvarados am Frühjahrsfest Huitzilopochtli anrichten:

[Am] Höhepunkt des Festes ergriff Mordlust die Spanier. [. . .] Einige durchbohrten sie von hinten, die fielen mit heraushängenden Eingeweiden zu Boden. Andere enthaupteten sie; erst spalteten sie ihnen den Kopf und schlugen ihn dann in kleine Stücke. Andere trafen sie an den Schultern, in klaffenden Wunden öffnete sich ihr Rücken. [. . .] Das Blut der Häuptlinge floß wie Wasser und sammelte sich in Pfützen. Die Pfützen flossen zusammen und machten den ganzen Tempelhof zu einer großen, schlüpfri-gen Fläche.⁵⁶

Die Schlacht, mit der die Spanier den Krieg mit den Azteken provozieren, wird ausgeblendet, die Schlacht, mit der die Azteken reagieren, um die Spanier an ihrer nächtlichen Flucht zu hindern, wird eingeblendet.

(3.) Die Spanier müssen für ihre Goldgieß bezahlen. Das bei Heine als Diebesgut ausgewiesene Gold wird ihrer Seele und ihrem Leib »verderblich« (S. 64). Es ist die »Sündenlast«, die nicht wenigen Spaniern den Weg in die Freiheit versperrt, weil es ihre Flucht über die Kanalstraßen erschwert: Durch die schwere Last versinken sie in den Fluten des Sees oder werden gefangengenommen oder von Pfeilen durchbohrt. In anderen Worten: Diese Spanier sind zwar goldgierige Affen, aber sie bleiben arme Affen. Die Überlebenden vertiefen sich nach ihrer Niederlage in Trauer unter Trauerweiden andächtig in den 137. Psalm und singen angesichts der Opfertode ihrer Brüder in Vitzliputzlis Tempel »De profundis« und »Miserere« (S. 69–70). Unerwähnt bleibt wiederum, daß die Spanier in der historischen *Noche Triste* einen Teil ihres Heeres vorsätzlich zurücklassen, den Azteken opfern, um ihre Rückzugspläne nicht zu gefährden.⁵⁷ Die Verknüpfung mit den *Hebräischen Melodien*, in denen das poetische Ich und Jehuda ben Halevy an den Trauerweiden weinend das alte Lied singen, zeigt, daß Geschichtsschreibung bei Heine ein Vorgang ist, der auf Opfern beruht: in den *Hebräischen Melodien* dem Opfer einer jüdischen Gegen-Geschichte, im *Vitzliputzli* zwar in abstracto im Untergang einer Zivilisation, in concreto aber zunächst im Herzeleid der stofflichen Madonna und ihrer Söhne. Denn das Marien-Banner setzt eine ganze Kette von Assoziationen frei.

(4.) Die Konquista frißt ihre eigenen Kinder: Sie richtet sich nicht nur gegen »Hispaniens Söhne« (S. 62), sondern am Ende auch gegen das Mutterland. Die »Mater dolorosa« ist in diesem Kontext ein Schlüsselbegriff. Die Spanier treten ihren Rückzug mit der Fahne der »heilge[n] Jungfrau« an, die von Pfeilen durchbohrt wird (S. 64):

Sechs Geschosse blieben stecken
Just im Herzen – blanke Pfeile,
Ähnlich jenen güldnen Schwertern,
Die der Mater dolorosa
Schmerzenreiche Brust durchbohren
Bei Karfreitagsprozessionen.

Es geht hier um mehr als um einen ironischen Blick auf die katholische Marienverehrung, die reichhaltig überliefert ist, wie Díaz del Castillos Dankesworte an Maria belegen: »Nuestra Señora la Virgen María siempre era con nosotros, por lo cual le doy muchas gracias«⁵⁸. Es geht um das, was sich schon in der Tempelszene abgezeichnet hat, als Cortés die Statue Huitzilopochtli mit dem Bild der Maria austreiben möchte: Dieses Urbild christlichen Glaubens entfal-

tet eine eigene Dynamik in den spanisch-aztekischen Beziehungen. Wie kein anderer Mensch ist Maria mit dem Leben und Leiden von Jesus Christus verknüpft: *Stabat Mater dolorosa* – im Schmerz steht die Mutter am Kreuz. Durch die schmerzreiche Brust der Mutter schaut man auf den, den sie durchbohrt haben, und damit auch auf die heilbringende Botschaft seines Opfertodes. In den Karfreitagsprozessionen wird diese Erfahrung wiederholt: Maria erlebt im eigenen, vom Schwert durchbohrten Herzen das Sterben ihres durchbohrten Sohnes. Das Banner mit der *Mater dolorosa* verweist auf die blutigen und unblutigen Seiten des katholischen Opferkultes. Indem der Text die Spanier unter Mariens Fahne in den Kampf ziehen und im Kampf fallen läßt, entlarvt er die ideologiegetränkten Stilisierungsmechanismen der Kolonisatoren, die sich im Namen Gottes und Marias zur Eroberung Mexikos aufmachen.⁵⁹ Durch das Hochhalten des gottesmütterlichen Banners wird der Feldzug zum Opfergang, werden die sterbenden Söhne Hispaniens zu Menschenopfern unter dem Banner, was sie assoziativ in die Nähe von Marias Sohn und seinem Märtyrertod rückt. Aber es geht noch um mehr. Das »teure Banner« wird über drei Strophen von einer Hand zur nächsten weitergereicht, vom Junker Gaston über Gonzalvo bis hin zu Cortez, der es ans sichere Uferland rettet (S. 64–65). Indem das Bild einer durchbohrten Maria überlebt, antizipiert Heines Text die Fortführung des Eroberungszuges und die Etablierung zweier Opferbräuche in Mexiko: die Eucharistie-Feiern, in denen Jesus' Blut als Wein und sein Leichnam als Hostie einverleibt wird, und die Karfreitagsrituale, in denen das Leiden Marias nachgespielt wird. Doch die katholischen Götter, Heiligen und Rituale entpuppen sich als zweiseitige Schwerter. Sie machen die Übernahme der spanischen Kultur möglich, indem sie den verwaisten Azteken erlauben, Teil einer neuen religiösen Ordnung zu werden, in der sie ihre kosmologischen Vorstellungen einbauen können.⁶⁰ Dabei spielt Maria eine Hauptrolle, wie eine Gedenktafel am Tepeyac-Hügel in Mexiko-Stadt anschaulich beschreibt: An den Füßen Marias treffen sich die Spanier und die Azteken. Aber welcher Maria gehören die Füße? Tepeyac weist darauf hin, daß die Maria der Konquistadoren, die *Virgen de los Remedios*, die noch zu Lebzeiten Díaz del Castillo mit dem Bau einer Kirche geehrt wird,⁶¹ auf kolonisierter Erde neue Wege geht. An dem Ort, an dem zuvor die Mutter der Götter *Tonantzin* verehrt wird, die weibliche Hälfte der Gottheit *Ometéotl*,⁶² taucht rund zehn Jahre nach der Konquista die hybride Figur der *Tonantzin Guadalupe* auf.⁶³ Eingebettet in eine Aura aus Strahlen, kündigt die *Virgen morena* nicht nur durch ihre diminutivgeprägten Reden in *Náhuatl*,⁶⁴ sondern auch durch ihre Erscheinung, die hell-dunklen Hände und den schwangeren Leib, den Beginn eines neuen Zeitalters an. Eine These ist, daß ihr Name von *Tequantloxopeuh* abgeleitet ist: »die, die die verjagt hat, die uns gegessen haben«⁶⁵. Damit wäre ihr Name Programm, denn aufgrund ihres Patchwork-Charakters entwickelt diese Maria eine Kraft, die die Ketten des »öden Erden-

kerkerls]« (S. 59) sprengt. Im 19. Jahrhundert führt sie Mexiko in die Unabhängigkeit und läßt Spanien als neue Mater dolorosa zurück. Während die Anhänger der spanischen Krone auf die Virgen de los Remedios setzen, stellen die Anhänger Hidalgos ihren Befreiungskampf unter den Schutz der Virgen de Guadalupe.⁶⁶ Indem Guadalupe den Krieg der Jungfrauen und Länder für sich entscheidet, trägt sie zu dem Syndrom bei, das José Álvarez Junco *Mater dolorosa* nennt: *la idea de España en el siglo XIX*.⁶⁷ Mit seinen Verweisen auf die Mater dolorosa zeigt Heines Text somit im weiteren Sinne, was sich Spanien mit seiner Konquista selbst antut: nach dem Gold gehen die Menschen geht das Land. Sinnkrisengeschüttelt steht sie nun da, *una patria* oder *matria doliente*, wie eine sterbende Mutter, die ihre Söhne fragt: »¿Cómo me podéis abandonar así?«⁶⁸ Die Menschenopfer unter Marias Banner lassen sich damit auf zwei Arten lesen. Einerseits entlarven sie die Eroberungswut der Spanier und ihre Folgen als rote Gemetzel, die auf Opfern basieren und, wie bei der durchbohrten Maria, in ihren ritualisierten Spätformen eigene Dynamiken entfalten können. Andererseits bedingt die perspektivische Verengung auf die Opfer auf spanischer Seite, auf die hundertsechzig Söhne, die unter Marias Banner fallen, und die achtzig Söhne, die nun in Vitzliputzlis Tempel verspeist werden, daß die Opferzahlen auf aztekischer Seite in den Hintergrund gedrängt werden.

Rasend-rote Fluten. – Auch im Fall der Azteken greifen mehrere Textimages ineinander. Überprüft man anhand dieser Images erneut die These des *Vitzliputzli*-Kommentators, es handele sich bei Heines poetischem Spiel mit der Konquista um eine Verkehrung der gewohnten Geschichtsperspektive aus der Sicht der Opfer, so zeigt sich, daß diese Sicht verkehrt bleibt. Dabei werden die Weichen für eine andere Geschichtsperspektive durchaus gelegt. Den Auftakt bildet ein Kontrastprogramm, das Vorstellungen von zivilisierten Eroberern unter Marias Banner und unzivilisierten Eroberten unter Vitzliputzlis Kommando in Frage stellt. Heines Montezuma wird ein positiver Eigenschaftskatalog zugeschrieben: Er ist großmütig, großzügig und gastfreundlich. Damit wird Geschichte also gleich zweifach umgeschrieben. Heines Text glättet und poliert die Berichte der Spanier, die dem »Gran Montezuma« zwar ihren Respekt erweisen, aber angesichts brennender Menschenherzen und chiligewürzter Menschenfleischküchlein ihr Unbehagen nicht verhehlen können. Und er blendet die Berichte der Azteken aus, für die Motecuhzoma noch vor der Geiselnahme ein Verräter ist.⁶⁹ Zwar wird das Vertrauen, das Motecuhzoma den Spaniern entgegenbringt, auch in Heines Text als Irrtum gebrandmarkt: Beeinflußt von den Quetzalcóatl-Sagen, glaubt auch er, die Wesen aus dem Osten seien unsterbliche Sonnensöhne (S. 71). Doch erst der spanische Verrat leitet eine Image-Wende ein, die zeigt, daß hier abendländische Sichtweisen am Werk sind. In Heines Text bricht mit dem Tod Montezumas der »Damm«, der die Spanier vor dem »Zorn des Volkes«

(S. 61) schützt. Das Image des edlen Wilden wird durch das Image des wilden Wilden überlagert, das durch Metaphern eingeleitet wird: »Schrecklich jetzt begann die Brandung – / Wie ein wild empörtes Meer / Tosten, rasten immer näher / Die erzürnten Menschenwellen« (S. 61). Das Meer symbolisiert die Triebkräfte, die keiner Kontrolle mehr unterliegen. Die Topographie spricht Bände: Flutumrandet ist die Wasserfestung, flutartig trifft die Spanier nun die Rache ihrer Bewohner. Wütend überrollt das Chaos nicht nur die schweigenden Spanier, sondern auch die brüllenden Azteken (S. 63), wobei wässrige und rote Fluten verknüpft sind. Dies zeigt sich an dem »Abschiedstrunk«, den der »Wirt« für seine Gäste vorbereitet. In Heines Text zieht sich das Würgen und Gemetzel der *Noche Triste* »|s|lehaurig langsam« über viele Strophen hin, es wälzt sich weiter über »Brücken, Flößen, Furten« (S. 63). »Rot in Strömen floß das Blut« (S. 63) – die roten Fluten in der *Noche Triste* führen zu den roten Fluten in der »Spuknacht der Triumphes« (S. 65).

Während sich in den Quellen kein Indiz finden läßt, daß die Nacht mit Opferungen endet – im *Kodex Florentino* wird lediglich berichtet, daß die Azteken die Kadaver der Spanier im Schilf ablegen, damit sie von den Vögeln und Hunden gefressen werden⁷⁰ –, ist das »Kannibalen-Charivari« (S. 69) bei Heine eine Schlüsselszene. Die Spanier werden im Namen Vitzliputzlis geschlachtet und landen als Braten bei den Priestern, die »sich an dem Fleisch erquicken« (S. 68).

Achtzig Spanier, schmählich nackend,
Ihre Hände auf dem Rücken
Festgebunden, schleppt und schleift man
Hoch hinauf die Tempeltreppe.
Vor dem Vitzliputzli-Bilde
Zwingt man sie das Knie zu beugen
Und zu tanzen Possentänze,
Und man zwingt sie durch Torturen,
Die so grausam und entsetzlich,
Daß der Angstschrei der Gequälten
Überheulet das gesamte
Kannibalen-Charivari. (S. 69)

Der Text geht auf ein Thema ein, das wie kaum ein anderes den Aufprall zweier verschiedener Kulturen verdeutlicht: die Menschenopfer. Der Kulturschock, der sich am Umgang mit menschlichen Körperteilen und -säften entzündet, wird schon kurz nach der Landung im *Kodex Florentino* beschrieben. Die Gesandten Motecuhzomas sind bestürzt, daß die Götter sich nicht von Herzen ernähren; die Spanier schütteln sich vor den menschenblutbesprenkelten Speisen: »[Los

embajadores] ofrecieronles tortillas rociadas con sangre humana. Como vieron los españoles aquella comida, tuvieron grande asco de ellas, y comenzaron a escupir y abominarla porque hedía el pan con la sangre»⁷¹. Durch die Chroniken und *Códices* und archäologische Funde wie Opferstätten, Skelette und große Flüssigkeitsansammlungen aus Blutbestandteilen gilt dreierlei als gesichert. Menschenopfer haben bei den Azteken in ritualisierter Form stattgefunden, wobei hinsichtlich der Verletzung des menschlichen Körpers genaue Regeln bestanden und häufig schmerzlindernde Getränke eingesetzt wurden. Unter den Opfermethoden in Huitzilopochtli Tempel überwog die Opferung von Herzen, zu meist von Gefangenen aus den Blumenkriegen. Die restlichen Körperteile wurden für medizinische Zwecke verwertet oder aufgegessen.⁷² Während der Konquista kam es wiederholt zu Opferungen spanischer Gefangener. Zu Recht weist Leonardo López Luján am 19. September 2007 in *La Jornada* aber darauf hin, daß sich die Schilderungen der Konquistadoren über tägliche Massenopferungen bei den Azteken archäologisch nicht belegen lassen.⁷³ Und auch sonst weichen die Berichterstattungen gerade bei diesem Thema erheblich voneinander ab. Die Beschreibungen, die sich im *Kodex Florentino* finden lassen, sind durchweg sachlich angelegt:

Einige der Gefangenen weinten, andere klagten, andere schlugen sich die Hände vor den Mund. [...] Einer nach dem andern wurde gezwungen, auf den Opferstein zu steigen. Dort wurden die Opferungen dann von Priestern vollzogen. Zuerst mußten die Spanier gehen, dann ihre Verbündeten. Alle wurden getötet. Sobald die Opferungen beendet waren, steckten die Azteken die Köpfe der Spanier auf Stangengerüste. Auch die Köpfe der Pferde steckten sie auf [...] und alle Köpfe waren der Sonne zugewandt.⁷⁴

Anders sieht es in den Berichten der Söhne Hispaniens aus, die ein eigenartliches Szenario aus sicherer Entfernung gesehen haben wollen, hier stark komprimiert: Begleitet von Trompeten, Trommeln und muschelartigen Blasinstrumenten, müssen die Spanier erst vor *Uichilobos* tanzen und werden dann unter Schreien auf einem Opferstein zersägt. Ihre schlagenden Herzen werden ihnen aus der Brust gerissen und geopfert, die Haut ihres Gesichts wird ihnen abgezogen und ihre Körperteile werden von *carniceros*, von Schlachtern, zerteilt, um mit *chilmole* verarbeitet und verzehrt zu werden.⁷⁵ Die Musik, die Tänze und die Fleischverarbeitung lassen vermuten, daß Heine diese Stelle aus der *Historia verdadera* kannte. Er setzt sich in seiner Szene von gängigen Geschichtsdarstellungen seiner Zeit ab, die sich von frühen Berichten über »mengenfleisch«⁷⁶ - Esser zu distanzieren und die religiöse Natur der Opferungen zu betonen suchen.⁷⁷ Oder, anders gesagt, er mischt die Perspektiven und spielt das »Kannibalen-Charivari« in dreifacher Hinsicht neu durch.

(1.) Heines Text dreht den Brat-Spieß »schier verhöhnend« (S. 68) um: Die Kolonisatoren, die sich unter dem Banner Marias Mexiko einverleiben wollen, werden nun von den Kolonisierten unter dem Dach Vitzliputzlis einverleibt. Indem Heine die Opferung der Spanier zum kulinarischen Ereignis werden läßt, rückt er den Prozeß des Einverleibens in den Mittelpunkt. Dadurch zeigt er, wie eng Strategien des Machtausbaus und des Machtzerfalls verknüpft sind. Sein Text entblößt die imperiale Idee, die hinter den Opfern für Huitzilopochtli steht. Zwar wurzeln die Opferungen in der philosophischen Idee einer zyklischen Welterschaffung und Weltvernichtung: Weil die Sonne Tonatiuh nur durch den Tod Ometéotls lebendig, in Bewegung gesetzt, zu Ollintonatiuh, werden konnte, ist es die Pflicht der Vertreter der Götter auf Erden, sie mit Menschenblut am Leben zu erhalten. Der Kult vom bluthungrigen Gott wird unter dem Kanzler Tlacaélel jedoch auch aus machstrategischen Überlegungen ausgebaut.⁷⁸ Genau diese Machtstrategien aber sind es, die dem Imperium schließlich den Todesstoß geben. Freßgier hat Folgen: Nach dem raubtierischen Genuß kommt der Katzenjammer. Denkt man den Vorgang nämlich in physikalischer Hinsicht weiter, so sorgt er für eine explosive Durchmischung der Kulturen, mit der dem Eroberungszug der spanischen Vollblütler (S. 68) nur scheinbar ein Ende gesetzt wird. Auf der Molekularebene geht die Invasion weiter, wenn auch in veränderter Form. Der Mensch ist, was er ißt. Ein Großteil der Kleinstpartikel geht beim Verdauungsprozeß in die Blutbahn des Essenden ein, das heißt, der Gessene wird Teil des Essenden. Heines Tempelgelage steht also im weitesten Sinn für die unkontrollierbare Eigendynamik aller Einverleibungsprozesse. Das aztekische Imperium setzt auf Einverleibung, aber indem es sich Körper, Güter, Länder zu eigen macht, nimmt es auch das in sich auf, was es von Innen heraus zerstören kann. Der Zusammenhang zwischen den Blumenkriegen, Opferungen und der Allianzenbildung während der Konquista ist historisch gut belegt, unter anderem durch Cortés' zweiten Brief an Karl V.: »*Omne regnum in se ipsum divisum desolabitur . . .*«⁷⁹

(2.) Heines Text nimmt die Spanier beim Wort, die alles gesehen haben wollen – »vimos que . . .« –, und inszeniert das Frefritual als Bühnenspektakel. Musikalisch untermalt wird das Szenario durch die »Tempel-Musici«. Die Zuschauer des auf der beleuchteten Tempelbühne stattfindenden Mahls sind die Spanier am Ufer, die zum Tempel starren. Dies zeigt bereits, daß man es hier mit den Blicken der Spanier zu tun hat, die, wie im Parterre eines Schauspielhauses stehend, alles »ganz genau [sehen]«: die Gestalten und die Mienen und die Tänze und die Messer und das Blut (S. 69). In anderen Worten: Es sind fremde Blicke, die mit Vorsicht zu genießen sind, zumal das Bühnenstück als »Mysterium« (S. 68) konzipiert ist, als unergründliches Geheimnis religiöser Art. Das relativiert die Bewertung, die mit dem Schauspiel beim »[alrme]n Publikum« einhergeht: Menschenopfer unter Marias Banner sind erlaubt, Menschenop-

fer unter Vitzliputzlis Dach sind es nicht, wie Cortez' helle Tränen belegen (S. 70). Doch die Opferrituale sind so verschieden nicht.

(3.) Heines Text setzt das Ritual mit christlichen Opferbräuchen in Beziehung: »Denn dem Blute wurde Rotwein, / Und dem Leichnam, welcher vorkam, / Wurde eine harmlos dünne / Mehlbreispeis transsubstituiert« (S. 68). Der Text entlarvt das, was die »Altchristen« aus Spanien nicht sehen wollen: Der Glaube an Jesus' erlösenden Tod wurzelt in uralten Menschenopferzeremonien. Die Eucharistie ist die transsubstituierte Form seines Opfers: Hostie kommt von lateinisch *hostia*, Schlachtopfer. Jesus bricht beim letzten Mahl das Brot und sagt: »Nemet / esset / das ist mein leib«. Dann reicht er den Jüngern den Kelch: »Trincket alle draus / Das ist mein blut des neuen Testaments / welches vergossen wird fur viele / zur vergebung der sunden« (Matthäus 26, 26–28).⁸⁰ Im Gegensatz zu den Azteken, die mit ständigen Menschenopfern das Fortbestehen der Welt sicherstellen wollen, gehen Christen davon aus, daß der Christus am Kreuz das letzte Menschenopfer ist, mit dem die ganze Menschheit gerettet wird.⁸¹ Auf der einen Seite macht Heine durch seinen Vergleich der Opferbräuche, den Díaz del Castillo wohl entrüstet als Ketzerei von sich gewiesen hätte, die Verknüpfung beider Vorstellungswelten transparent. Auf der anderen Seite fördert er gerade durch sein grellbeleuchtetes Spektakel eine problematische Sicht auf die aztekischen Bräuche, die als roh, gräßlich, entsetzlich beschrieben werden, eben weil sie die (nächste) Stufe der Transsubstitution noch nicht erreicht haben. Das Image der Azteken verdunkelt sich weiter, zumal die Beteiligten der Opferszene es auch sonst in sich haben.

Da gibt es zunächst die Krieger, die alles andere als Vorbilder sind. Von der Spitze der aztekischen Gesellschaft mit ihrem rigiden Erziehungs- und Verhaltenskodex und ihrer Mission, das fünfte Zeitalter zu retten, ist bei Heine nur noch ein klägliches Rest übriggeblieben: ein Haufen wilder Metzger, die sich nach den Metzeleien in Palmwein suhlend auf den Stufen des Vitzliputzli-Tempels herumtreiben. Und da gibt es die Priesterschaft, um die es nicht besser steht. Während die Priester in den aztekischen Quellen weise Männer sind, die den Tod als Transformationsprozeß von Energie sehen und aus Hingabe an diese lebensspendenden Prozesse nicht nur fremde, sondern auch eigene Herzen opfern, werden sie bei Heine zu kichernden Greisen, die den Herzenskult zum kulinarischen Tempelereignis werden lassen. Die priesterliche Opferlust liegt nicht mehr in der Natur des aztekischen Universums begründet, sondern in der Natur der aztekischen Mägen, die, so erklärt der Oberpriester, nun einmal nicht in der Lage seien, vom Geruch allein zu leben – vom Braten allein jedoch auch nicht. Vor der verschlafenen Tempel-Kulisse werden nun die Monologe über den Untergang Mexikos gehalten (S. 70–75). Heines Azteken überlassen ihr Schicksal einem hundertjährigen Männlein und seinem Göttchen, was die »Uralte böse Prophezeiung / Von des Reiches Untergang« (S. 73) begünstigt. Denn

kaum sind die Nächte der roten Gemetzel erfolgt, ist von Mexikos Trümmern die Rede und der Textfluß bricht ab. Zwar weiß der Oberpriester, was passiert. Er faßt die Ereignisse zusammen und entlarvt die Spanier als äffische Überbleibsel des vierten Zeitalters, die vor nichts zurückschrecken. Aber anstatt zu handeln, hofft er auf ein Sohnesopfer. Damit konterkariert Heines Text das Verhalten der Azteken in den Jahren 1520 und 1521, sehen diese der spanischen Bedrohung doch keinesfalls »[s]chnarchend« entgegen, sondern leisten erbitterten Widerstand. Gleichzeitig spricht er mit seinem Opferszenario aber auch ein Problem der Azteken an: Ihr Weltverständnis hilft ihnen nicht, mit den unbekanntem Ereignissen fertigzuwerden. Die Krieger verlassen sich auf ihre schweigenden Götter, ratlosen Herrscher und opferwütigen Priester, was dazu beiträgt, daß sie den Kampf verlieren. Ihre Verwirrung hält bis zum letzten Tag der Belagerung an, wie eine neue Gedenktafel am Templo Mayor belegt. Denn noch in der letzten Nachricht aus Tenochtitlan vom 12. August 1521 wissen die Azteken nicht, wie ihnen geschieht: »Nuestro Sol se ocultó / Nuestro Sol desapareció su rostro / y en completa obscuridad nos ha dejado«. Als die roten Fluten in Huitzilopochtli Tempel ausgetrocknet sind, färbt sich das Wasser des Sees rot: »Rojas están las aguas, están como teñidas, / y cuando las bebimos, es como si bebiéramos agua de salitre.«⁸² Angesichts der menschlichen Dramen, die sich 1521 in Tenochtitlan abspielen, fällt erneut die Schwerpunktsetzung von Heines Text auf: Die zweihundertvierzig Opfer auf spanischer Seite dominieren die Strophen des *Vitzliputzli*; die hundertausend Opfer auf aztekischer Seite werden nach dem roten Gemetzel der *Noche Triste* in Schlagwörtern gebündelt und in wortgewaltigen Untergangspropheteien abgehandelt (S. 74). Die eigentliche Konquista, der fast achtzig tägige Belagerungszustand Tenochtitlans, wird ausgeklammert. Während man von dem Einverleibungsprozeß Mexikos durch die Spanier nur aus zweiter Hand erfährt, bleiben die verschlingenden Einverleibungsszenarien der Azteken grellbeleuchtet im Textraum stehen. Die Verkehrung der gewohnten Geschichtsperspektive läuft auch deshalb partiell verkehrt, weil die Sicht der Opfer der Konquista durch diese Perspektivenleitung letztlich untergeht. Dies zeigt sich in exemplarischer Weise an der Verteufelung *Vitzliputzli*, dem »ärmsteln aller Götter« (S. 74).

Vitzliputzli *Verteufelung*. – Der nach Grimm entstellte mexikanische Gottnamen fungiert in Heines Text als ein poetisches Distanzierungsverfahren: Es ermöglicht ein subversives Spiel mit Huitzilopochtli tiefem Fall aus einer europäisch-deutschen Perspektive. Die Namensgebung mit ihren phonetisch-semantischen Bezügen begünstigt eine Einkategorisierung des Aztekengottes: Sie läßt »Mexikos blutdürstigen Kriegsgott« zum »Vitzliputzli, Putzlivitzli« (S. 72) gerinnen, der »so putzig, / So verschnörkelt und so kindisch« ist, »Daß er trotz des innern Grauens / Dennoch unsre Lachlust kitzelt« (S. 66). Doch auch dieses »lliebstel l

Göttchen« (S. 70), das in seiner Götzenburg aus rotem Backstein vergnügt vor sich hin vitzliputzelt, ist mit einem »Leckernäschen« ausgestattet, das »wollustglänzend« (S. 71) die warmen Düfte menschlichen Blutes einzusaugen vermag und seine Priester zwinkernd zu mehr Opfern animiert (S. 67). Dies läßt vermuten, daß es mehr mit dem Gott auf sich haben muß.

Schon für die Spanier ist Huitzilopochtli kein einfacher Götze, auch wenn sich seine Statuen, wie beim Frühjahrsfest, aus einem Gemisch aus Zweigen, gemahlene Mohnkrautsamen, Farben und Federn zusammensetzen.⁸³ Das Herzblut, mit dem die Huitzilopochtli-Mischungen laut Cortés angereichert sind,⁸⁴ weist darauf hin: Es geht ihnen um das, was hinter diesen figürlichen Repräsentationen lauert, um den Opferkult, der ihn zum Inbegriff des Bösen werden läßt. Auch bei Heine ist Vitzliputzli mehr als ein Götze, sprachgeschichtlich ein kleiner Gott. Ausgestattet mit einer Stimme, »Seufzend, röchelnd, wie der Nachtwind. / Welcher koset mit dem Seeschilf« (S. 72), setzt sich das Göttchen mit seinem Niedergang auseinander. Mit Vitzliputzlis Verteufelung zeigt Heines Text, welche teuflischen Folgen Einverleibungsprozesse haben.

(1.) Vitzliputzlis Kämpfe sind vergeblich. Bei den Azteken ist Huitzilopochtli Mutter Coatlicue für den Schutz des Lebens zuständig: Sie gibt Leben und sie nimmt es, falls das Leben das Leben bedroht. Ihre letzte Bestimmung ist somit der Krieg.⁸⁵ Damit ist auch Huitzilopochtli's Schicksal vorgezeichnet. Kaum im Mutterleib empfangen, plant er seinen ersten Rachefeldzug gegen die Intrigen des Mondes. Mit Speer und Schild wird er geboren.⁸⁶ In Heines Text macht Vitzliputzli den Rat seiner »Muhme«, Tante oder Amme, dafür verantwortlich, daß er versinkt: »Denn du rietest [mirl] zum Kriege, / Und dein Rat, es war ein Abgrund« (S. 73). Der Kult um den bluthungrigen Gott, mit dem die Schaffung des Aztekenreiches legitimiert wird, steht durch Vitzliputzlis Reflexion selbst zur Disposition: Es ist die Kriegsführung, die dem Kriegsgott zum Verhängnis wird. Das macht auch die für ihn gefallenen Menschenopfer sinnlos. Besiegt wird seine Fahrt abwärts aber durch das, was die Männer aus dem Osten auf ihrer Fahne mit sich bringen: durch das Weib, das die Mutter Gottes ist. Vitzliputzli setzt seinen Fall in Beziehung zum Aufstieg Marias. Er weiß, daß er seinen Platz im Götterhimmel durch die zürnende Himmelsfürstin verliert. Damit deutet er an, daß Maria mit ihrer durchbohrten Brust in Mexiko gute Startbedingungen vorfindet: Opferrituale mit schmerzreichen Prozeduren im Brustbereich, gottesmütterliche Vorgängerinnen und sinkende Kriegsgötter, die sie als stolz, zaubertätig, schützend wahrnehmen (S. 73-74). Als Himmelsfürstin und Jungfrau ohne Makel hat Maria einen Vorteil, den Vitzliputzli nicht hat: Sie kann in Zwischenräumen fungieren, als Mittlerin zwischen Gott und Mensch und als Mittlerin zwischen den aztekischen und den spanischen Göttern, Heiligen, Ritualen. Die Substitution aztekischer Opferbräuche nimmt mit Maria ihren Lauf. Es bleibt aber fraglich, ob sich die Heilserwartungen erfüllen.

(2.) Vitzliputzlis Verteufelung ist eine kriegstechnische Mauserung. In Justus Friedrich Wilhelm Zachariaes *Cortes*-Epos von 1766 ist für Adramelech ausschließlich die Rolle des mexikanischen Teufelsgottes vorgesehen.⁸⁷ In Heines *Vitzliputzli*-Gedicht steht Vitzliputzlis Verteufelung hingegen für die kriegsstrategische Umorientierung eines untergehenden Kriegsgottes. Huitzilopochtli geht in der aztekischen Mythologie aus einer unbefleckten Empfängnis hervor. Coatlicue hält eine Feder über ihren Leib und empfängt den Sohn, der ihr Lebenswerk weiterführt: Er ist verantwortlich für die Nahrung der fünften Sonne. Bei Heine ist von kosmischen Erlösungsaktionen keine Rede mehr. Sein Vitzliputzli ist mit den Ratten verwandt, wie seine »Muhme / Rattenkönigin« (S. 73) verrät. Durch die Nagetierchen wird er zwar auch in Heines Text mit dem Teufel assoziiert. Die spanischen Verteufelungen im Templo Mayor werden jedoch gleichzeitig spielerisch herausgefordert: Abendländische Symbolketten und wertgetränkte Blicke reichen nicht mehr aus, um Vitzliputzli zum Teufel zu erklären. Erst als sein Reich in Trümmern liegt, macht sich der gestürzte Gott in eigener Regie zu dem, was die Spanier in ihm zu sehen glauben: zum Teufel. Und er verteufelt sich auch nur deshalb selbst, weil er durch diese Mauserungsstrategie seine umstürzlerischen Bestrebungen in Übersee ausleben kann. Huitzilopochtli, der sich in seinem Tempel allenfalls mit schrecklichen Blicken gegen die Dämonisierungskampagne der Spanier wehren kann, wird somit in neuer – vitzliputzliger – Form ein Stück Selbstbestimmungsrecht zugesprochen. Denn durch seine Selbst-Verteufelung verwandelt Vitzliputzli Ohnmacht in Macht und Abstieg in Aufstieg (S. 74–75):

Ich verteufle mich, der Gott
Wird jetzund ein Gottseibeius;
Als der Feinde böser Feind,
Kann ich dorten wirken, schaffen. I . . I
Ja, ein Teufel will ich werden,
Und als Kameraden grüß ich
Satanas und Belial,
Astaroth und Belzebub.

Mit den Hinweisen auf den Ankläger Satan, den Antichrist Belial, die nackte Astaroth und den Dämonenführer Belzebub stellt Vitzliputzli sein Karriere-Programm vor und rückt seinen Fall in die Nähe des Höllensturzes und der gefallenen Frauen und Engel: »Vnd es erhob sich ein streit im himel / I . . I / Vnd der gros Drach / die alte Schlange / die da heisst der Teuffel vnd Satanus / ward ausgeworffen« (Offenbarung 12, 7–9). Drei seiner Kameraden sind wegbegleitende Widersacher von Jesus, an denen sich die Auserwähltheit des Gottessohnes immer wieder bestätigen muß. Durch die Fliegen, die um Vitzliputzlis Stirn krei-

sen (S. 73), wird auf den Herrn der Fliegen und damit auf das Sprichwort verwiesen, Jesus treibe die »Teufel nicht anders aus / denn durch Beelzebub / der teuffel öbersten« (Matthäus 12, 24). Nur als Teufel kann Vitzliputzli Rache an der »ruchlos / Böseln| Brut« (S. 72) nehmen, die ihn mit Marias Beistand aus dem Götterhimmel vertreibt. Während die Racheschwüre von Zachariaes Adramelech-Teufel nur an der Oberfläche kratzen,⁸⁸ dringt Heines Vitzliputzli-Teufel mit seinen Racheschwüren in tiefere Gefilde ein.

(3.) Vitzliputzlis Rache ist reproduktiv ausgerichtet. Das gefallene Götchen ist nicht nur deshalb gefährlich, weil es sich zu mausern versteht, sondern weil es dort Einfluß auszuüben sucht, wo über das Schicksal Europas entschieden wird. Mit der Unheilsgöttin Katzlagara ruft Vitzliputzli in seinem dialogisch angelegten End-Monolog erneut die menschenfressenden Katzen und damit das kulinarische Verschmelzungsszenario in seinem Tempel auf (S. 65). Das ist kein Zufall, beweist er doch schon wenige Strophen später, daß er koloniale Überschreibungsprozesse zu antikolonialen Zwecken einzusetzen vermag. Er weiß, daß er durch Einverleibungsvorgänge nicht verlorengelht, sondern als Teil der einverleibten Kultur Teil der einverleibenden Kultur bleibt. Als verschluckter Brocken aus Mexiko will er diesen Standortvorteil Mitte ausnutzen und sich lockend, ködernd, kitzelnd in Europas innerste Angelegenheiten einmischen, in Leibes- und in Liebesdinge. Die Metze, die gehörnte Liebesgöttin »Astaroth«⁸⁹, Lili/th und die Schlange belegen, daß Vitzliputzli auf Sündenfälle und deren Folgen setzt, auf eine Endlos-Spirale aus Lust und Leid (S. 75). Während das alte Mexiko untergeht und mit den Steinen der 78 Tempel Gotteshäuser für die Virgen de Guadalupe gebaut werden, will er aus sicherer Entfernung die Mutter Gottes durch die genannten Mütter der Sünde austreiben, will eine der Quellen marianischer Macht, den Keuschheitskult, durch den entfesselten Austausch menschlicher Körperflüssigkeiten versiegen lassen, will aus den marienhörigen Europäern das herauskitzeln, was ihn zum Lachen bringt: das Sexuelle mit seinen »Grausamkeiten« (S. 75). Das grausame Sexuelle bedeutet in den *Lamentationen* Krankheit und Tod. Es weist im *Vitzliputzli* nicht nur auf die (häufig erzwungene) Vermischung zweier Rassen hin, für die Cortés und Malintzin exemplarisch stehen, sondern auch auf eine ihrer Nebenwirkungen: die Verbreitung der Syphilis, die unter anderem durch spanisch-nichtspanische Beziehungen Europa erreicht und dort schlimmer wütet als die Pest,⁹⁰ aber eben nicht schlimm genug, um den Fortbestand der Europäer – und damit den Einflußbereich ihres Vitzliputzlis – zu gefährden. In anderen Worten: Huitzilopochtli wird zu Vitzliputzli wird zu dem aus der Neuen Welt kommenden list-, lust- und luesbringenden Exotischen. Dieser Fall vom Sonnengott zum Höllengott ist tief – und er ist und bleibt ein europäisches Phantasiegebilde, das auch in Heines multiperspektivischem Konquista-Spiel eine problematische Sicht auf die Azteken und ihren Gott begünstigt. Denn einerseits steht sein Vitzliputzli als unver-

daulicher Brocken für die zerstörerischen Folgen kolonialer Freßgier. Andererseits wird mit seinem verteuflten Gott eine koloniale Phantasie fest- und weitergeschrieben, die ausschließlich im Exil Blüte treibt, wie dieser abschließende deutsch-mexikanische Vergleich beweist.

Auch in heutigen Kulturproduktionen sagt die Namenswahl – Huitzilopochtli versus Vitzliputzli – etwas über den Umgang mit der Konquista aus. In der deutschen Kinderliteratur wird Vitzliputzli auch in diesem Jahrtausend weiter als Schreckgestalt eingesetzt. Der Sturz eines Drachens ist an dieser Stelle erneut ein Stichwort: Als fürchterlicher Drache Vitzliputzli treibt er 2001 in Karlhans Franks *Drachengeschichten* sein Unwesen, bis er vom kleinen Kurt zu Fall gebracht wird.⁹¹ Etwas anders hingegen sind Huitzilopochtlis Mauserungen in Mexiko abgelaufen – und das nicht nur, weil die Drachenfigur schon mit der Federschlange Quetzalcóatl besetzt ist.⁹² Zwar sind von Huitzilopochtlis Tempel am Zócalo nur noch die Grundmauern zu sehen. Der Name Huitzilopochtli ist aber nicht in Vergessenheit geraten, wie ein erster Blick auf den Stadtplan zeigt: dreizehn Straßen in Mexiko-Stadt führen diesen Namen, im Großraum sind es noch mehr. Ein zweiter Blick verrät gar, daß es unzählige Hinweise auf Huitzilopochtli und seinen Sonnenkult gibt, sogar am heiligen Tepeyac-Hügel der Virgen de Guadalupe. Teufelsdarstellungen lassen sich allenfalls indirekt finden, wie etwa bei den *Posada*-Festlichkeiten: Der Tontopf voller Kostbarkeiten, mit dem zuvor Huitzilopochtlis Geburt gefeiert wurde, wird nun als *piñata* mit dem Teufel und den Todsünden assoziiert.⁹³ Im »schöne[n] Lande, / Welches Mexiko geheiß[n]« (S. 60), muß Huitzilopochtli während und nach der Konquista seine Position als Schöpfergott aufgeben. Die von Horst Rüdiger prophezeite ruhmlose Götterdämmerung in den staubigen Sielen der Metropolen bleibt ihm im modernen Mexiko dennoch erspart.⁹⁴ Er darf hier als geschätzte Nationalerinnerung, als Hauptgott der Vorfahren, *de los tatarabuelos de los tatarabuelos*, in der Menschenbrust weiter existieren, was in der mexikanischen Kinderliteratur offen thematisiert wird. »Me gusta mucho recordar mi pasado, porque – así lo dicen mis mayores – no debemos olvidar de dónde venimos«⁹⁵, warnt uns das Mädchen Xóchitl aus dem *Distrito Federal*, das sich 2002 in Guillermo Murrays *Los aztecas para niños* auf eine Reise in seine aztekische Vergangenheit begibt. Nicht nur ihr Náhuatl-Name Xóchitl – »Blume« – verweist auf das Erbe der Blumenkrieger, sondern auch ihre Einführung von Huitzilopochtli als dem mächtigsten Gott aller Götter. Von dem Teufel mit den entstellten Augen, den Cortés im Tempel so eifrig mit Marien-Bildern austreiben wollte, fehlt in diesem Kinderbuch jede Spur. Der tiefe Fall des Gottes versperrt bei Xóchitl nicht die Sicht auf die höheren Möglichkeiten, mit denen sein Name im Hochtal verknüpft war. Was bleibt, ist die Erinnerung an den Gott, der die Azteken an den Ort geführt hat, wo die Kaktusfrüchte gedeihen, und der noch immer als »uralte« Orientierungshilfe im verwirrenden Chaos einer

modernen Mega-Stadt dient. Was bleibt, ist die Vorstellung, daß die brennenden Herzen für Huitzilopochtli einst einen kosmischen Sinn hatten und daß die Geopferten zu Sonnenstrahlen und die Sonnenstrahlen zu Kolibris werden konnten.⁹⁶

Anmerkungen

- 1 Bernal Díaz del Castillo: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, introducción y notas de Joaquín Ramírez Cabañas, México 2004, S. 171–177.
- 2 Ebd., S. 174.
- 3 Ebd., S. 175.
- 4 Michael Wood: *Auf den Spuren der Konquistadoren*, aus dem Englischen übersetzt von Ursula Blank-Sangmeister unter Mitarbeit von Helga Biem, Stuttgart 2003, S. 68.
- 5 Miguel León-Portilla, Renate Heuer (Hg.): *Rückkehr der Götter. Die Aufzeichnungen der Azteken über den Untergang ihres Reiches*, aus dem Náhuatl übersetzt von Ángel María Garibay K., Köln-Opladen 1962, S. 124.
- 6 Friederike Kempner: *Heinrich Heine*, in: *Die sämtlichen Gedichte der Friederike Kempner*, mit einem Nachwort von Peter Horst Neumann, Bremen 1964, S. 124.
- 7 Otto Alexander Banck: *Notiz. Dresdner Journal. Nr. 285 vom 31. Oktober 1851*, in: *Heinrich Heines Werk im Urteil seiner Zeitgenossen. Rezensionen und Notizen zu Heines Werken aus den Jahren 1849 bis 1851*, Bd. 10, hg. von Christoph auf der Horst, Stuttgart-Weimar 2004, S. 596.
- 8 Robert Prutz: *Deutsches Museum. Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben vom 1. Oktober 1851*, in: Ebd., S. 562 f.
- 9 Robert Steegers: *Heinrich Heines »Vitzliputzli«*. *Sensualismus, Heilsgeschichte, Intertextualität*, Stuttgart-Weimar 2006, S. 15.
- 10 Heinrich Heine: *Romanzero*, in: *Sämtliche Schriften*, Bd. 6.1, hg. von Klaus Briegleb, München 1975, S. 7–186, hier S. 73. – Auf diese Ausgabe beziehen sich die Seitenangaben im Text.
- 11 »Les Mexicains donnaient à leur dieu guerrier le nom de *Vitzliputzli*, comme les Hébreux avaient appelé leur seigneur *Sabaoth*«. Voltaire: *Dictionnaire philosophique*, Paris 1961, S. 361.
- 12 Ein Beispiel für diese Ungenauigkeit ist Clarll H[enry] Ibershoff: *Vitzliputzli*, in: *Modern Language Notes*, 28(1913), S. 211. Aber selbst in neueren Abhandlungen, die Vitzliputzlis Schicksal untersuchen, finden sich widersprüchliche Angaben, so behauptet Ferdinand Anders, es liege »keine Verballhornung des Götternamens Huitzilopochtli als »Vitzliputzli« vor. Ferdinand Anders: *Huitzilopochtli - Vitzliputzli - Fitzlipuzli - Fitzebutz. Das Schicksal eines mexikanischen Gottes in Europa*, in: *Focus Behaim-Globus. Katalog zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum*, Bd. 1, hg. von Gerhard Bott und Johannes Willers, Nürnberg 1992, S. 430.
- 13 Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, unveränderter Nachdruck, Bd. 12, Leipzig 1951, S. 386.
- 14 Fray Bernardino de Sahagún: *Historia general de las cosas de Nueva España*, con numeración, anotaciones y apéndices de Angel María Garibay K., México 1999, S. 173.
- 15 Barbara Allen Woods: *Goethe and the German Vitzliputzli*, in: *Folklore International. Essays in traditional literature, belief, and custom in honor of Wayland Debs Hand*, ed. D.K. Wilgus with the assistance of Carol Sommer, Hatboro 1967, S. 255.

- 16 Johann Christoph Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen*, Bd. 4, Wien 1811, S. 559.
- 17 Theodor Heinsius: *Volkthümliches Wörterbuch der Deutschen Sprache mit Bezeichnung der Aussprache und Betonung für die Geschäfts- und Lesewelt*, Bd. 4, Hannover 1822, S. 1402.
- 18 Heinrich Heine: *Die Nordsee (1826). Dritte Abteilung*, in: *Sämtliche Schriften*, Bd. 2, München 1969, S. 236.
- 19 William Bullock: *Six Months Residence and Travels in Mexico*, Port Washington-London 1971, S. 340.
- 20 Miguel León-Portilla: *La filosofía náhuatl. Estudiada en sus fuentes*, con un nuevo apéndice, prólogo de Ángel María Garibay K., México 2001, S. 100.
- 21 Homi K. Bhabha: *Verortungen der Kultur*, in: *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, hg. von Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius und Therese Steffen, übersetzt von Anne Emmert und Josef Raab, Tübingen 1997, S. 134.
- 22 Miguel León-Portilla: *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, México 1968, S. 13.
- 23 Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius: *Hybride Kulturen. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, in: *Hybride Kulturen*, S. 20.
- 24 Miguel León-Portilla (Hg.): *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*, introducción, selección y notas de Miguel León-Portilla, versión de textos nahuas de Ángel María Garibay K. y Miguel León-Portilla, ilustraciones de los códices de Alberto Beltrán, México 2004, S. IX.
- 25 Ebd., S. 160.
- 26 Ausführlcher zur Nürnberger Flugschrift *Ein auszug ettlicher sendbrieff . . .* und anderen frühneuzeitlichen Berichten über die Konquista vgl. Dietrich Briesemeister: *Frühe Berichte über die spanischen Eroberungen in deutschen Übersetzungen des 16. Jahrhunderts*, in: *Der eroberte Kontinent. Historische Realität, Rechtfertigung und literarische Darstellung der Kolonisation Amerikas*, hg. von Karl Kohut, Frankfurt/Main 1991, S. 246-259.
- 27 *Neue zeittung. von dem lande. das die Sponier funden haben ym 1521.iare genant Jucatan*, 1522. [Mikrofiche-Kopiel.
- 28 Sebastian Franck: *Weltbuch: spiegel vn bildtnis des gantzen erdbodens von Sebastiano franco Wördnen in vier bücher / nemlich in Asiam / Aphricam / Europam / vnd Americam / gestelt vnd abteilt . . .* Tübingen 1534, S. ccxxxiii. [Mikrofilm-Kopiel.
- 29 Elisabeth Frenzel: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart 1976, S. 503.
- 30 Alexander von Humboldt: *Versuch über den politischen Zustand des Königreichs Neuspanien*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 9.1, Stuttgart 1890, S. 54.
- 31 Prutz: *Deutsches Museum*, S. 563.
- 32 Andreas Böhn: *Der fremde Mythos und die Mythisierung des Fremden. Heines politisch-literarische Mythologie in »Vitzliputzli«*, in: *Aufklärung und Skepsis. Internationaler Heine-Kongreß 1997 zum 200. Geburtstag*, hg. von Joseph A. Kruse, Bernd Witte und Karin Füllner, Stuttgart-Weimar 1998, S. 368.
- 33 Ebd., S. 371.
- 34 Susanne Zantop: *Lateinamerika in Heine. Heine in Lateinamerika: » . . . das gesamte Kannibalencharivari. . .«*, in: *Heine-Jahrbuch*, 28(1989), S. 76.
- 35 Böhn: *Der fremde Mythos*, S. 373.

- 36 John Carson Petty: *Anticolonialism in Heine's »Vitzliputzli«*, in: *Colloquia Germanica*, 26(1993)1, S. 37.
- 37 Zantop: *Lateinamerika in Heine*, S. 80.
- 38 Anne Maximiliane Jäger: *Große Oper der alten neuen Welt. Überlegungen zu Heines »Vitzliputzli«*, in: *Heine-Jahrbuch*, 39(2000), S. 54, und dies.: *Tragödien einer Zeitenwende. Heinrich Heines 1492*, in: *literaturkritik.de*, Februar 2006, <http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez-id=9115>.
- 39 Barbara Dröschner: *»Vitzliputzli« von Heinrich Heine und »Huitzilopochtli« von Rubén Darío. Korrespondenzen zwischen zwei Kosmopoliten am Beispiel eines mexikanischen Mythos*, in: *Arcadia*, 42(2007)2, S. 306.
- 40 Steegers: *Heinrich Heines »Vitzliputzli«*, S. 15–18.
- 41 Petty: *Anticolonialism in Heine's »Vitzliputzli«*, S. 40 und 42.
- 42 Edward W. Said: *Die Politik der Erkenntnis*, in: *Hybride Kulturen*, S. 95.
- 43 Bhabha: *Verortungen der Kultur*, S. 127.
- 44 Alfonso de Toro: *Jenseits von Postmoderne und Postkolonialität. Materialien zu einem Modell der Hybridität und des Körpers als transrelationalem, transversalem und transmedialem Wissenschaftskonzept*, in: *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur*, hg. von Christof Hamann und Cornelia Sieber, Hildesheim 2002, S. 31.
- 45 Gudrun Loster-Schneider: *Von Amphibien und Zwittern. Mannweibern und Maul- eseln. Nationalkulturelle und sexuelle Hybridität in Heinrich von Kleists »Die Verlobung in St. Domingo«*, in: *Geschlecht - Literatur - Geschichte II. Nation und Geschlecht*, hg. von Gudrun Loster-Schneider, St. Ingbert 2003, S. 58.
- 46 Ute Gerhard: *Multikulturelle Polyphonie bei Heinrich Heine. Der »Romanzero« gelesen im Archiv kultureller Hybridisierung*, in: *Räume der Hybridität*, S. 199–211.
- 47 Gudrun Loster-Schneider: *»Wer hat Angst vor Virginia Woolf?« Genderwissenschaftliche Paradigmen in den historischen Kulturwissenschaften*, in: *Geschlecht - Literatur - Geschichte I*, hg. von Gudrun Loster-Schneider, St. Ingbert 1999, S. 32.
- 48 Zantop: *Lateinamerika in Heine*, S. 79.
- 49 Walter Klaar: *Kommentar zu Band 6.1. Gedichte*, in: *Heinrich Heine: Sämtliche Schriften*, Bd. 6.2, München 1976, S. 48.
- 50 Jäger: *Große Oper der alten neuen Welt*, S. 57.
- 51 Sahagún: *Historia general*, S. 770.
- 52 Díaz del Castillo: *Historia verdadera*, S. 178.
- 53 Sahagún: *Historia general*, S. 783.
- 54 Díaz del Castillo: *Historia verdadera*, S. 253.
- 55 August Klingemann: *Ferdinand Cortez, oder: die Eroberung von Mexiko. Historisches Drama in fünf Acten*, in: *August Klingemann's dramatische Werke*, Bd. 3, Wien 1819, S. 94.
- 56 León-Portilla: *Rückkehr der Götter*, S. 60 f.
- 57 Wood: *Auf den Spuren der Konquistadoren*, S. 76.
- 58 Díaz del Castillo: *Historia verdadera*, S. 181.
- 59 Ebd., S. 4.
- 60 Octavio Paz: *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*, México 1999, S. 117.
- 61 Díaz del Castillo: *Historia verdadera*, S. 257.
- 62 Miguel León-Portilla: *Tonantzin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el »Nican mopohua«*, México 2000, S. 41.
- 63 Sahagún: *Historia general*, S. 704 f.

- 64 León-Portilla: *Tonantzin Guadalupe*, S. 63.
- 65 José Manuel Villalpando: *La Virgen de Guadalupe: una biografía*, México 2004, S. 23.
- 66 Ebd., S. 89–92.
- 67 José Álvarez Junco: *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid 2001.
- 68 Dieses Image der leidenden *Patria/Matria España* »leira, en definitiva, una transposición de la tradicional *Mater dolorosa* del imaginario católico. Para alguien educado en el catolicismo mediterráneo, nada era más fácil de evocar que la madre anegada en lágrimas al pie de la cruz«. Vgl. hierzu Álvarez Junco: *Mater dolorosa*, S. 568. Das Zitat der sterbenden Mutter stammt aus seinem Online-Thesenblatt, <http://servicios.elcorreodigital.com/auladecultura/aula261101e.html>.
- 69 Sahagún: *Historia general*, S. 781.
- 70 Ebd., S. 741.
- 71 Ebd., S. 729.
- 72 Yolotl González Torres: *El sacrificio humano entre los mexicas*, in: *Arqueología Mexicana. El sacrificio humano*, 63(2003), S. 40–43.
- 73 Leonardo López Luján: *Exageraron conquistadores sobre sacrificios aztecas*, in: *La Jornada*, 19.9.2007, <http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2007/09/19/exageraron-conquistadores-sobre-sacrificios-aztecas-especialista>.
- 74 León-Portilla: *Rückkehr der Götter*, S. 82.
- 75 Díaz del Castillo: *Historia verdadera*, S. 352 f.
- 76 Schon die *Neue zeittung* von 1522 berichtet über das Essen von Menschenfleisch in Tenochtitlan.
- 77 Ein prominentes Beispiel sind Prescotts Ausführungen von 1843: »Human sacrifice, however cruel, has nothing in it degrading to its victim. It may be rather said to ennoble him by devoting him to the gods. [...] [The Mexicans were not cannibals in the coarsest acceptation of the term. They did not feed on human flesh merely to gratify a brutish appetite, but in obedience to their religion«. William H. Prescott: *History of the Conquest of Mexico*, ed. John Foster Kirk, New York 2004, S. 31.
- 78 León-Portilla: *Visión de los vencidos*, S. 202.
- 79 Hernán Cortés: *Segunda Carta Relación de Hernán Cortés al Emperador Carlos V. Segura de la Frontera 30 de octubre de 1520*, in: *Cartas de Relación*, México 2002, S. 61.
- 80 Martin Luther: *Biblia / das ist / die gantze Heilige Schrifft Deudsch*, Köln u. a. 2002. Alle weiteren Bibelzitate im Text werden nach dieser Ausgabe zitiert.
- 81 Marialba Pastor: *La visión cristiana del sacrificio humano*, in: *Arqueología Mexicana*, S. 58.
- 82 Sahagún: *Historia general*, S. 818.
- 83 Ebd., S. 778.
- 84 Hernán Cortés: *La gran Tenochtitlan*, presentación de Ernesto de la Torre Villar, México 2004, S. 21.
- 85 León-Portilla: *La filosofía náhuatl*, S. 119.
- 86 Sahagún: *Historia general*, S. 191 f.
- 87 Vergleiche hierzu den zweiten Gesang in seinem Epos, in dem alle Teufel vorgestellt werden: Justus Friedrich Wilhelm Zachariae: *Cortes*, Braunschweig 1766, S. 39–65.
- 88 Ebd., S. 64.
- 89 Manfred Lurker: *Lexikon der Götter und Dämonen. Namen, Funktionen, Symbole/Attribute*, Stuttgart 1984, S. 36 f.
- 90 Horst Rüdiger: *Vitzliputzli im Exil*, in: *Untersuchungen zur Literatur als Geschichte. Festschrift für Benno von Wiese*, hg. von Vincent J. Günther u. a., Berlin 1973, S. 317.

- 91 Karlhans Frank: *Drachengeschichten* (Reihe »Leserabe«), Ravensburg 2001, S. 18.
92 Patrick Absalon: *Los secretos del dragón*, Barcelona 2006, S. 19.
93 Amaranta Leyva: *El origen prehispánico de las posadas*, in: *Correo del Maestro*, Dezember 2003, <http://www.correodelmaestro.com/anteriores/2003/diciembre/Iartistas91.htm>.
94 Rüdiger: *Vitzliputzli im Exil*, S. 318.
95 Guillermo Murray: *Los aztecas para niños. Cuentos y leyendas de ciudades y animales*, México 2002, S. 7.
96 Ebd., S. 93.