

6 ‚Vae Victoribus‘: *Vitzliputzli*

Vitzliputzli bildet aufgrund seines Umfangs und seiner Komplexität den End- und Höhepunkt der *Historien*. Mit dem Gedicht wendet sich Heine thematisch der spanischen Eroberung Mexikos zu Beginn des 16. Jahrhunderts zu. Die Handlung gestaltet die Ereignisse um die sogenannte ‚noche triste‘, die Nacht des 30. Juni 1520, in der die spanischen Konquistadoren unter erheblichen Verlusten aus der aztekischen Hauptstadt Tenochtitlán flohen. Heine hat sich bei der poetischen Ausgestaltung dieser historischen Geschehnisse an verschiedenen Quellen orientiert wie dem von Bernal Diaz del Castillo verfassten Augenzeugenbericht und William H. Prescotts wissenschaftlicher Studie *Geschichte der Eroberung Mexikos*, die beide in den 1830er und -40er Jahren in deutscher Übersetzung erschienen waren (vgl. DHA 3/2, 684 und 692). *Vitzliputzli* widerlegt somit in gleich zweifacher Hinsicht die These Helmut Koopmanns, dass Heine „die reine Faktengeschichte in einem Ausmaß desinteressiert hat, wie er es auch der nichtabendländischen Geschichte gegenüber gezeigt hat“²¹⁶ – eine Behauptung, die weitaus eher auf die vor 1848 entstandenen Werke Heines zutrifft. Höchst aufschlussreich ist der ‚point of attack‘, den Heine wählt: Zum Zeitpunkt der ‚noche triste‘ ist die aztekische Kultur noch nicht untergegangen, aber ihr Untergang erscheint trotz des Siegs über die Spanier bereits unabwendbar. Analog zur ‚dramatischen Ironie‘, die aus einem Wissensvorsprung der Rezipierenden gegenüber den Bühnenfiguren resultiert, ließe sich in diesem Fall von ‚historischer Ironie‘ sprechen, da sich Heines Text selbstverständlich an einen impliziten Leser wendet, dem der Ereignisfortgang bekannt ist.²¹⁷ Tatsächlich endete die aztekische Herrschaft in Mittelamerika bereits ein gutes Jahr nach der ‚noche triste‘ mit der Einnahme und Zerstörung Tenochtitláns durch die Konquistadoren am 13. August 1521.²¹⁸

Die frühe Rezeption des Gedichts lässt sich anhand von Theodor Fontanes Roman *Effi Briest* nachzeichnen, dessen Protagonistin trotz ihrer exotistischen Neigungen den Stoff des Gedichts „indezent und degoutant zugleich“²¹⁹ findet. Wie Major Crampas im plaudernden Konversationston von Fontanes Roman ausführt, ist *Vitzliputzli* „nämlich ein mexikanischer Gott, und als die Mexikaner zwanzig oder dreißig Spanier gefangen genommen hatten, mussten diese zwanzig

²¹⁶ Koopmann: Heines Geschichtsauffassung, S. 466.

²¹⁷ Vgl. Manfred Pfister: Das Drama. Theorie und Analyse, München 11/2001, S. 87–90.

²¹⁸ Eine vergleichbare ‚historische Ironie‘ zeichnet auch den ein gutes Jahrzehnt nach dem *Romanzero* erschienenen Roman *Salambô* von Gustave Flaubert aus, dessen nicht weniger grausame Handlung – ein Söldneraufstand gegen die Karthager zwischen dem ersten und zweiten Punischen Krieg – gleichfalls einem Volk gewidmet ist, das kurz vor dem Untergang steht.

²¹⁹ Theodor Fontane: Effi Briest, Stuttgart 2002, S. 154.

oder dreißig dem Vitzliputzli geopfert werden. Das war da nicht anders, Landes-sitte, Kultus, und ging auch alles im Handumdrehen, Bauch auf, Herz raus ...“²²⁰ Wohl um Effi nicht zu einer noch heftigeren Abwehrreaktion zu provozieren, unterschlägt Crampas bei dieser Schilderung, dass die Azteken die getöteten Spanier anschließend in einem kannibalischen Akt verspeist haben. Fontane lässt seine Figur mit ihrem ablehnenden Urteil einem Rezeptionsmuster folgen, das Heines *Romanzero* bereits bei seinem Erscheinen 1851 begleitete; vor allem die religionskritischen Passagen aus *Vitzliputzli* sowie dem Gedicht *Disputation aus Hebräische Melodien* haben zu einem Verbot von Heines drittem Gedichtzyklus in Preußen geführt.²²¹

Trotz zahlreicher Abschweifungen – wie etwa der zwei Strophen, die der Erzähler Erinnerungen an Bordellbesuche in London und Rotterdam widmet (vgl. DHA 3/1, 58) –, weist *Vitzliputzli* eine relativ klare Struktur auf, die seiner formalen Gliederung in ein „Präludium“ und drei mit römischen Ziffern gekennzeichnete Abschnitte entspricht. Insgesamt ergibt sich dabei eine Rahmenstruktur: Die eigentliche Handlung referiert der Erzähler in den Abschnitten I und II, um diese im „Präludium“ und im letzten Teil zu kommentieren beziehungsweise kommentieren zu lassen, allerdings auf eine höchst rätselhafte und klärungsbedürftige Weise. Der „geheimnisvolle[.] Vorhang“ (DHA 3/1, 58), den der Erzähler bei der Beschreibung des Rotterdamer Bordells erwähnt, lässt sich somit auch als poetologische Metapher für die kommentierenden Partien verstehen, die den ‚Sinn‘ des Gedichts gleichermaßen enthüllen wie verhüllen. Die beiden kommentierenden Abschnitte sind komplementär aufeinander bezogen. Im „Präludium“ gibt sich der Erzähler als moderner, zeitgenössischer Intellektueller und Dichter zu erkennen,²²² während der dritte Abschnitt zu weiten Teilen als mythische Rede des Gottes Vitzliputzli formuliert ist. In dieser Verschränkung von Gegenwart und Vergangenheit ist ein Indiz dafür zu sehen, dass Heine der Vorstellung einer linear verlaufenden Geschichte eine klare Absage erteilt. Zu kurz würde es zudem greifen, die beiden Teile als ‚Logos‘ und ‚Mythos‘ dichotomisch einander gegenüberzustellen. Die Rede des Erzählers wird von europäischen Mythen wie der Barbarossa-Sage beherrscht, Vitzliputzlis Rede stellt hingegen eine Reflexion über den Mythos in mythischer Form dar, und bildet somit einen ‚Metamythos‘,

²²⁰ Fontane: Effi Briest, S. 154.

²²¹ Robert Steegers: Heinrich Heines *Vitzliputzli*. Sensualismus, Heilsgeschichte, Intertextualität, Stuttgart u. a. 2006, S. 15.

²²² Vgl. Böhn: Der fremde Mythos und die Mythisierung des Fremden, S. 372. Eine vergleichbar komplexe Zeitstruktur weist auch das Gedicht *Jehuda ben Halevy* aus „Hebräische Melodien“ auf, in dem der Erzähler gleichfalls seine ‚moderne‘ Perspektive zu erkennen gibt (vgl. DHA 3/1, 130 und 149–151).

wie ihn Heine auch an den Beginn der *Elementargeister* gestellt hatte. Die beiden Teile sind zudem dadurch aufeinander bezogen, dass die beiden Sprecher als Gespenster in Erscheinung treten, der durchgängigen Chiffre für die Verquickung von Geschichte und Mythos in Heines Werk. Die Verteidigung des Erzählers gegen den Vorwurf, ein Gespenst zu sein, ist jedenfalls eher dazu angetan, diesen Verdacht zu betätigen als zu zerstreuen:

Meine schönsten Lebensjahre,
Die verbracht' ich im Kyffhäuser,
Auch im Venusberg und andern
Katakomben der Romantik.

(DHA 3/1, 58)

Gattungstypologisch stellt *Vitzliputzli* aufgrund seiner prologartigen Abschnitte, seines Inhalts sowie seines Umfangs weniger eine Ballade dar, als ein – wenn auch kurzes – Epos.²²³ Der Musenanruf hat sich in der Ansprache des Erzählers an seinen Pegasus als Metapher für die dichterische Imagination erhalten (vgl. DHA 3/1, 60). Gemessen an dem Maßstab des Beginns von Vergils *Aeneis*: „Arma virumque cano“²²⁴ bilden in *Vitzliputzli* zwar *arma*, Waffentaten, einen wesentlichen Gegenstand der beiden mittleren Teile, aber es gibt keinen *virum*, keinen Helden im emphatischen Sinn. Weder Cortez noch sein aztekischer Gegenpart, der Priester Rothjack, taugen als Identifikationsfiguren: „Licht und Schatten verteilt der Erzähler gleichmäßig auf die kämpfenden Parteien. Die Spanier werden als treulos und vertragsbrüchig, die Mexikaner als grausam dargestellt.“²²⁵ Anders als von Roger F. Cook behauptet, folgt *Vitzliputzli* somit gerade nicht „the Tales [Historien] scheme of historical and legendary instances where the better man looses out“²²⁶ – in den *Historien* gibt es kein Schema, das ‚der Geschichte‘ zugrundeliegt. Aufgrund der fundamentalen Ambivalenz der Figuren fügt sich das Heinesche Epos auch nicht mehr der Gattungsbestimmung Hegels, der in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* die „Feindschaft fremder Nationen“ als „substantiellen Charakter der epischen Poesie“ (W 15, 352; Hervorhebung im Original) ausgemacht hatte. ‚Fremd‘ und ‚eigen‘

²²³ Claudius Sittig spricht von den „balladesken Historien“ (Sittig: ‚Heine und seine Zeit‘, S. 159), was für die Mehrzahl der Gedichte eine angemessene Etikettierung darstellt. *Vitzliputzli* steht aber aufgrund seines Umfangs zumindest an der freilich nicht trennscharf zu ziehenden Grenze von Ballade und Epos. Anne Maximiliane Jäger hat *Vitzliputzli* als „große Romanze“ oder „kleine[s] Romanzenepos“ (Anne Maximiliane Jäger: Große Oper der alten neuen Welt – Überlegungen zu Heines *Vitzliputzli*, in: Heine-Jahrbuch 34 (2000), S. 47–64, hier S. 48) beschrieben.

²²⁴ „Waffen besinge ich und den Mann“ (Publius Vergilius Maro: *Aeneis*. Lateinisch-deutsch, hg. und übers. von Niklas Holzberg, Berlin/Boston 2015, S.42 f.; I, 1).

²²⁵ Böhn: Der fremde Mythos und die Mythisierung des Fremden, S. 373.

²²⁶ Cook: By the Rivers of Babylon, S. 208.

sind bei Heine sich wechselseitig durchdringende Konzepte, die somit nicht mehr zur gattungstypologischen Differenzierung taugen. Lässt sich die Entwicklung des Romans aus dem Epos als eine Entmythologisierung beschreiben,²²⁷ so ist umgekehrt Heines Rückkehr zum Epos – die er bereits in den 1840er Jahren auch mit *Deutschland. Ein Wintermärchen* und *Atta Troll* vollzog – nicht als Remythologisierung, sondern im Gegenteil als kritische Reflexion des Mythos zu verstehen.

Der Mythos, der in *Vitzliputzli* einer bis zur Dekonstruktion reichenden kritischen Revision unterzogen wird, ist der Mythos der ‚Neuen Welt‘ als Chronotopos des modernen Zeitregimes schlechthin: als Ort, an dem die ‚Fiktion des Anfangs‘ wirksam werden kann und sich die Chance ergreifen lässt, „den angehäuften Ballast der Geschichte loszuwerden und noch einmal voraussetzungslös von vorn beginnen zu können“²²⁸. Noch für Hegel war der Gegensatz von ‚Alter Welt‘ und ‚Neuer Welt‘ absolut; Amerika und Australien waren für ihn geschichtlose Orte, „nicht nur relativ neu, sondern überhaupt neu, in Ansehung ihrer ganzen physischen und geistigen Beschaffenheit“ (W 12, 107). Diesen Mythos destabilisiert der Erzähler in den ersten drei Strophen des „Präludiums“ trotz der anaphorischen und scheinbar affirmativen Ausrufe gleich mehrfach:

Dieses ist Amerika!
 Dieses ist die neue Welt!
 Nicht die heutige, die schon
 Europäisiret abwelkt – –

Dieses ist die neue Welt!
 Wie sie Christoval Kolumbus
 Aus dem Ocean hervorzog.
 Glänzet noch in Fluthenfrische,

Träufelt noch von Wasserperlen
 Die zerstieben, farbensprühend,
 Wenn sie küßt das Licht der Sonne.
 Wie gesund ist diese Welt!

(DHA 3/1, 56f.)

„[N]eue Welt“ verwendet der Erzähler hier gerade nicht, wie im allgemeinen und eurozentrischen Sprachgebrauch üblich, als Entgegensetzung zur ‚Alten Welt‘, sondern als Gegensatz zur „heutige[n]“ Welt, so dass eine Verschiebung der Bedeutungsdimension von der räumlichen auf die zeitliche Achse stattfindet. Der vom Erzähler benannte Verfallsprozess, in dessen Zuge die ‚Neue Welt‘ ihre ur-

²²⁷ Vgl. Volker C. Dörr: *Mythomimesis. Mythische Geschichtsbilder in der westdeutschen (Erzähl-)Literatur der frühen Nachkriegszeit (1945–1952)*, Berlin 2004, S. 44.

²²⁸ Assmann: Ist die Zeit aus den Fugen?, S. 150.

sprüngliche Vitalität eingebüßt hat, erscheint als Ergebnis des europäischen Einflusses, mithin – wie der historische Kontext des Gedichts nahelegt – des europäischen Kolonialismus, der mit der spanischen Eroberung Mexikos seinen eigentlichen Anfang nimmt.²²⁹ Trotz der naturalen Metapher des ‚Abwelkens‘ – die Heine in *Verschiedenartige Geschichtsauffassung* noch mit ironischer Distanz verwendet hatte (vgl. DHA 10, 301) – wird der Geschichtsprozess nicht naturalisiert und mythisiert, da der Erzähler die Verfallsursachen benennt.²³⁰ Die hyperbolische Metapher, die Kolumbus’ Entdeckung von Amerika zu einem Hervorziehen „aus dem Ozean“ steigert, lässt den Kontinent zur *tabula rasa*, zur Projektionsfläche für koloniale Phantasmagorien werden; im Gegenzug unterschlägt die Metapher gerade die präkolumbische Geschichte und Kultur Amerikas, die im letzten Abschnitt des Gedichts im Vordergrund stehen wird. Die Übertreibung kippt, wie so oft bei Heine, in ironische Distanz um. Der Gedichteingang deckt den konstruktiven Charakter von Chronotopoi auf, indem er deutlich macht, dass die Verknüpfung von Ort- und Zeitkonzepten menschlichen Projektionen entspringt.²³¹

Mit der raum-zeitlichen Destabilisierung der ‚Neuen Welt‘ geht ihre Erotisierung einher. Indem der Erzähler den Mythos von der Geburt der Venus evolviert,²³² realisiert er die koloniale Ur-Fiktion der erotischen Begegnung zwischen einem männlichen Europäer und einer ‚Eingeborenen‘²³³, um dieser sogleich eine kritische Wendung zu geben: Die Beschreibung von Bordellen in London und Rotterdam – also kaum zufällig zwei Zentren des europäischen Kolonialismus – parallelisiert Kolonialismus und Prostitution, die beide als spezifisch männliche

²²⁹ Vgl. Susanne Zantop: Lateinamerika in Heine, Heine in Lateinamerika: „... das gesamte Kannibalencharivari ...“, in: Heine-Jahrbuch 28 (1989), S. 72–87, hier S. 79.

²³⁰ Aus diesem Grund ist das Geschichtsverständnis des späten Heine auch nicht, wie Gerhard Höhn vorgeschlagen hat, als direkte Übernahme der zuvor kritisierten Position zu bestimmen: „Heines dialektisches Geschichtsverständnis [...] nähert sich nach 1848 auffallend dem Pessimismus des Kreislaufmodells, das *Verschiedenartige Geschichtsauffassung* als ‚trostlos‘ und ‚fatalistisch‘ charakterisiert hat. Der damals zitierte Ausspruch des Predigers Salomo 1,9: ‚Es ist nichts Neues unter der Sonne!‘ kehrt jetzt offenbar unwidersprochen und allmächtig als das schlechte Alte im Neuen wieder [...].“ (Höhn: Art. Romanzero, S. 142 f.)

²³¹ Dem gegenüber reproduziert Benno von Wiese koloniale Vorstellungen, wenn er die vermeintliche Zeitlosigkeit des Handlungsortes betont: „Mexiko als zeitlose Urlandschaft steht jenseits der Geschichte. Darum kann es sowohl eine uralte wie eine neue Welt sein, eine Welt von ursprünglicher Reinheit, aber auch eine, in der immer wieder das Unbelastete, Neue entspringen kann, das sich in Heines Vorstellung mit dem Begriff Amerika verbinden ließ.“ (Benno von Wiese: Mythos und Historie in Heines später Lyrik, in: Manfred Windfuhr (Hg.): Internationaler Heine-Kongress, S. 121–146, hier S. 142)

²³² Vgl. Steegers: Heinrich Heines *Vitzliputzli*, S. 25.

²³³ Vgl. Susanne Zantop: Kolonialphantasien im vorkolonialen Deutschland (1770–1870), Berlin 1999, S. 10 f.

Phantasmagorien der Besitzergreifung erscheinen. Seinen ersten Kontakt mit der Kolonialwelt hatte der Erzähler nicht in Gestalt einer „schaumgeborenen Venus“, sondern einer „schlanken Javanesin, / Die beständig Blumen kaute“ (DHA 3/1, 58) – oder, um es weniger euphemistisch zu formulieren, einer Prostituierten, die ihre trostlose Existenz im Drogenkonsum betäubt.

Dass der Erzähler eine Stellung außerhalb des modernen Zeitregimes einnimmt, da er gerade nicht der in den Eingangsversen beschworenen „Fiktion des Anfangs“ verpflichtet ist, wird bereits bei seiner Begegnung mit der Tierwelt Amerikas deutlich. Der vor dem Erzähler flüchtende Affe, dessen „Affensteißcouleuren“ den Erzähler „mit Wehmuth / An das Banner Barbarossas“ (DHA 3/1, 59) erinnern, ist nicht, wie Robert Steegers behauptet hat, „Teil einer kranken alten [...] Welt“²³⁴, sondern wird zu einem solchen erst durch die Projektionen des Erzählers. Auf seiner Reise durch Raum und Zeit konnte der Erzähler die eigenen, europäischen Begriffe und Zustände nicht loswerden, so dass sie ihm bei der Entdeckung des Neuen den Blick verstellen;²³⁵ die Wahrnehmung des Fremden ist stets von der Selbstwahrnehmung affiziert. Anders als in Goethes Amerika-Gedicht stehen sich ‚Alte Welt‘ und ‚Neue Welt‘ nicht dichotomisch gegenüber,²³⁶ da es im Zeitalter des globalen Kolonialismus gar keinen Raum mehr außerhalb der europäisch-westlichen Kultur gibt.

Die Dekonstruktion des Gegensatzes von ‚Alter Welt‘ und ‚Neuer Welt‘ setzt sich auf der Handlungsebene, die vor allem die ersten beiden mit römischen Ziffern überschriebenen Abschnitte entfalten, in der wechselseitigen Spiegelung von Spaniern und Azteken fort. Heine verfällt nicht dem kolonialen Narrativ, das den ‚zivilisierten‘ Spaniern eine Überlegenheit gegenüber den ‚wilden‘ Azteken attestiert; derartige ‚asymmetrische Gegenbegriffe‘²³⁷ werden in dem Text einer konsequenteren Dekonstruktion unterzogen. Unverkennbar ist die Ironie, mit der Montezuma vom Erzähler als der „unzivilisierte, / Abergläubisch blinde Heiden“ eingeführt wird, der „noch an Treu‘ und Ehre / Und an die Heiligkeit des Gastrechts“ (DHA 3/1, 61) glaubte. Heine folgt aber auch nicht dem rousseauistischen Narrativ einer idealistischen Überhöhung der Azteken zu ‚edlen Wilden‘. Wenngleich Heines Sympathie auch in *Vitzliputzli* tendenziell den Verlierern der Geschichte gilt, unterbindet Rothjacks Bereitschaft, seine „beiden Enkel, / Hübsche Bübchen, süßes Blut, / Meines Alters einz‘ge Freud“ (DHA 3/1, 71) *Vitzliputzli* zu opfern, eine weiterreichende Identifi-

²³⁴ Steegers: Heinrich Heines *Vitzliputzli*, S. 62.

²³⁵ Vgl. Jäger: Große Oper der alten neuen Welt, S.49 f.

²³⁶ Goethe versteht unter Amerika allerdings vorrangig die USA: „Amerika, du hast es besser / Als unser Kontinent, das alte, / Hast keine verfallene Schlösser / Und keine Basalte. / Dich stört nicht im Innern / Zu lebendiger Zeit/ Unnützes Erinnern / Und vergeblicher Streit.“ (FA 2, 739)

²³⁷ Vgl. Koselleck: Vergangene Zukunft, S. 211–259.

kation der Rezipierenden mit der Figur. Überhaupt erscheint die Priesterschar, die sich selbstgefällig „Im Ornat von bunten Federn / Spreizt“ (DHA 3/1, 67), geradezu als Verkörperung der von Heine zeit seines Lebens so vehement kritisierten Staatsreligion. Die moderne Ethnologie hat bestätigt, dass in der Legitimation von Herrschaft eine der wesentlichen Funktionen der aztekischen Religion zu sehen ist – auch in diesem Punkt gleichen sich Azteken und Europäer auf irritierende Weise. „Huitzilopochtli spielte zusammen mit den anderen Göttern eine ähnliche Rolle wie Christus in der Kirche: Sie waren die Gestalten, mit denen man sich identifizieren mußte und die auf diese Weise die psychischen Voraussetzungen zur Bildung der ‚Masse‘, der Institution der Herrschaft ermöglichten.“²³⁸ Die Liebesreligion der Spanier und ihre Heimücke auf der einen Seite sowie die Menschopfer der Azteken und ihre Gastfreundschaft auf der anderen Seite bilden einen Chiasmus, so dass sich ein Hiatus von Religion und Moral ergibt. Claude Lévi-Strauss hat den Gegensatz zwischen der aztekischen Gastfreundschaft und der Gleichgültigkeit und Blindheit der Spanier gegenüber der neuen Kultur auf das unterschiedliche Weltbild der beiden Volksgruppen zurückgeführt. Der Ethnologe weist darauf hin, „daß lange vor der Ankunft der Weißen im Denken der Amerindianer ihre eigene Existenz die der Nichtindianer implizierte“, während die Europäer von „der plötzlichen Enthüllung, daß sie vom Menschengeschlecht nur die eine Hälfte bildete[n]“²³⁹, überfordert waren.

Hinsichtlich der Geschlechterkonstruktionen scheint die Handlung von *Vitzliputzli* der kolonialen Ur-Fiktion, die das „Präludium“ symbolisch exponiert hatte, zumindest auf den ersten Blick gerade nicht zu folgen, da mit Cortez und dem Priester Rothjack zwei männliche Figuren aus ihren jeweiligen Kollektiven hervortreten. Tatsächlich aber ist der Priester Rothjack als „ein hundertjährig Männlein, / Ohne Haar an Kinn und Schädel“ (DHA 3/1, 67) seiner männlichen Attribute weitgehend beraubt und vor dem Hintergrund der Gender-Hierarchisierungen des 19. Jahrhunderts als die unterlegene Figur gekennzeichnet.²⁴⁰ Die hierarchisierte Dichotomie von Mann und Frau steigert sich im weiteren Verlauf des Gedichts zu der von Mensch und Gott, wenn Rothjack sich an seinen ersten Eindruck von den Spaniern erinnert, die ihm erschienen wie „Wesen von der höchsten Gat-

²³⁸ Erdheim: Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit, S. 255.

²³⁹ Vgl. Claude Lévi-Strauss: Wir sind alle Kannibalen, Frankfurt a. M. 2014, S. 99–101.

²⁴⁰ Die Besetzung der Montezuma-Rolle mit einem Sopran in Wolfgang Rihms Oper *Die Eroberung von Mexiko* (1987–1991) ist in *Vitzliputzli* bereits um nahezu anderthalb Jahrhunderte vorweggenommen. Eine vergleichbare Zuordnung von Gender-Attributen, allerdings aus der Figurenperspektive, findet sich auch in dem Gedicht *Der Mohrenkönig* aus den „Historien“, in dem sich der letzte arabische König Granadas von seiner Mutter den Vorwurf gefallen lassen muss: „Wie ein Weib beweinst du jetzo / Jene Stadt, die du nicht wußtest / Zu vertheid'gen wie ein Mann.“ (DHA 3/1, 46).

tung, / Sonnensöhne, die unsterblich“ (DHA 3/1, 72). Die extreme Hierarchisierung von Spaniern und Azteken in der Selbstwahrnehmung Rothjacks steht im Zeichen einer ‚Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‘, die Heine im europäischen Maßstab bereits seit den *Reisebildern* beschäftigt hatte, und nun im globalen Maßstab wiederkehrt. Wesentliche Bestandteile des modernen Zeitregimes – der Fortschritt, die Beschleunigung – sind erst durch die Kolonialisierung erfahrbar geworden.²⁴¹ Die kritische Haltung, die Heine in *Vitzliputzli* gegenüber dem modernen Zeitregime einnimmt, geht einher mit einem Perspektivwechsel, den er vor allem im letzten Abschnitt des Gedichts vornimmt und in dem er mit Rothjack und Vitzliputzli gerade die Verlierer der Geschichte, die „Zurückgebliebenen“, zur Sprache kommen lässt. Aus der ‚primitiven‘ Perspektive des Priesters und des Gottes werden die kriegsentscheidenden technologischen Fortschritte der Spanier, das Schießpulver und die Schifffahrt, zu „Blitz und Donner“ sowie „hölzernem Gevögel“ (DHA 3/1, 72 und 74).²⁴² Heine rückt die Kehrseiten des Fortschrittsdenkens in den Fokus, das auf jener Unterdrückung, Vertreibung und Verdrängung basiert, die aus Amerika erst die *tabula rasa* machten, die der Kontinent dem Mythos der ‚Neuen Welt‘ zufolge darstellt.²⁴³

Fortgeführt wird diese Reflexionsfigur bei der Darstellung des Kannibalismus, mit der Heine an eine lange und komplexe Diskursgeschichte anknüpft.²⁴⁴ Bereits in der Formierungsphase des kolonialen Diskurses war der Kannibalismus ein entscheidendes Argument dafür, dass die Überlegenheit der Europäer nicht nur technischer, sondern auch moralischer Natur war, so dass der Kannibale zu einer Exklusionsfigur wurde.²⁴⁵ Schon Kolumbus etablierte den Kannibalen als anthropologische Figur, anhand derer die kulturelle Alterität der ‚Neuen Welt‘ verhandelt wurde.²⁴⁶

241 Koselleck: Vergangene Zukunft, S.323 f.

242 Einen vergleichbar radikalen Perspektivwechsel hatte vor Heine bereits Georg Christoph Lichtenberg vorgenommen, der in seinen Sudelbüchern festhielt: „Der Amerikaner, der den Kolumbus zuerst entdeckte, machte eine böse Entdeckung.“ (Georg Christoph Lichtenberg: Schriften und Briefe Bd. 2: Sudelbücher II. Materialhefte, Tagebücher, hg. von Wolfgang Promies, München 1994, S. 166; G 183).

243 Vgl. Böhn: Der fremde Mythos und die Mythisierung des Fremden, S. 376.

244 Bereits die antike Sage von Tydeus, dem Heros, der mit der Göttin Athene vermählt und dann wie Herkules in den Olymp aufgenommen werden sollte, inszeniert die Abkehr vom Kannibalismus als wesentlichen Fortschritt beim Übergang vom Natur- in den Kulturzustand: Als Athene sah, wie Tydeus das Hirn seines erschlagenen Feindes aus dessen Schädel austrank, wandte sie sich entsetzt für immer von ihm ab. (vgl. Rapp: Fortschritt, S. 92.)

245 Koschorke: Wahrheit und Erfundung, S. 272.

246 Vgl. Hanno Ehrlicher: Die ‚Neue Welt‘: Reisen und Alterität, in: Dünne/Mahler (Hg.): Handbuch Literatur& Raum, S. 355–363, hier S. 361. Hayden White hat anhand von John of Holywoods *Sphera mundi* (1498) festgemacht, dass die Beschreibung der amerikanischen Ureinwohner mit Nacktheit, Gemeineigentum, Gesetzlosigkeit, sexueller Promiskuität und Kannibalismus nicht we-

Diesem Diskurs folgt auch Hegel, für den der Kannibalismus Ausweis der niedrigsten Entwicklungsstufe war; allerdings macht er dies an Afrika fest: „Die Wertlosigkeit des Menschen geht ins Unglaubliche; die Tyrannie gilt für kein Unrecht, und es ist als etwas ganz Verbreitetes und Erlaubtes betrachtet, Menschenfleisch zu essen.“ (W 12, 124) Der Gegendiskurs zu dieser Sichtweise etablierte sich bereits kurz nach der Entdeckung Amerikas in den *Essais* von Michel de Montaigne. Der Essay *Des Cannibales* wird zu einem aus europäischer Perspektive paradoxen Lob der Kannibalen, da Montaigne nicht nur die ehrenvolle Kriegsführung, den sittlichen Instinkt, die Genügsamkeit, die patriarchalische Ordnung und die Poesie der Kannibalen rühmt, sondern auch die Menschenverspeisung der in Europa praktizierten Folter und Todesstrafe entgegenstellt.²⁴⁷ Der Gegenüberstellung von ‚wilden Kannibalen‘ und ‚zivilisierten Europäern‘ verweigert sich Montaigne konsequent:

Wir können die Menschenfresser [...] nach Maßgabe der Vernunftregeln durchaus *Barbaren* nennen, nicht aber nach Maßgabe unseres eigenen Verhaltens, da wir sie in jeder Art von Barbarei übertreffen. Unter ihnen ist jedenfalls nie einer auf den abartigen Gedanken verfallen, Verrat und Treulosigkeit, Tyrannie und sinnlose Grausamkeit zu rechtfertigen – Laster, die bei uns doch gang und gäbe sind.²⁴⁸

„Verrat und Treulosigkeit“ sind auch die Eigenschaften der spanischen Konquistadoren in *Vitzliputzli*. Für Rothjack sind sie deshalb, in genauer Entgegensezung zum kolonialen Diskurs, „Auch moralisch häßlich“ und „Wissen nichts von Pietät“ (DHA 3/1, 73). Anders als Montaigne verzichtet Heine jedoch gänzlich darauf, „Vernunftregeln“ als moralischen Maßstab bei der Beurteilung des Geschehens heranzuziehen, und treibt stattdessen die wechselseitige Spiegelung von christlichen Spaniern und heidnischen Azteken auf die Spitze, indem er den Kannibalismus mit der Eucharistie parallelisiert:

„Menschenopfer“ heißt das Stück.
Uralt ist der Stoff, die Fabel;
In der christlichen Behandlung
Ist das Schauspiel nicht so gräßlich.

niger als fünf Hinweise auf Verletzungen von Tabus enthält, die bei den Europäern dieser Zeit als unverbrüchlich galten (White: Auch Klio dichtet, S. 221).

²⁴⁷ Vgl. Friedrich: Montaigne, S. 194.

²⁴⁸ Michel de Montaigne: Über die Menschenfresser, in: ders.: *Essais*, Bd. 1, S. 314–333, hier S. 326; Hervorhebung im Original. Diesen Gegendiskurs setzte im 18. Jahrhundert David Hume fort, der in seiner religionskritischen Schrift *The Natural History of Religion* festhielt: „Die Menschenopfer der Karthager, Mexikaner und vieler barbarischer Völker übertreffen kaum die Inquisition und die Verfolgungen Madrids und Roms.“ (David Hume: Die Naturgeschichte der Religion, Hamburg 1984, S. 39).

Denn dem Blute wurde Rothwein,
Und dem Leichnam, welcher vorkam,
Wurde eine harmlos dünne
Mehlbreyspeis transsubstituirt --

Diesmal aber, bey den Wilden,
War der Spaß sehr roh und ernsthaft
Aufgefaßt: man speis'te Fleisch,
Und das Blut war Menschenblut.

(DHA 3/1, 68f.)

Mit dieser Gleichsetzung knüpft Heine an die aufklärerische Religionskritik des 18. Jahrhunderts an. Bereits in der *Encyclopédie* findet sich die Verbindung zwischen Kannibalismus und Eucharistie: Der von Denis Diderot verfasste Artikel „Anthropophagie“ verweist an seinem Ende auf die Lemmata „Eucharistie“, „Communion“, „Autel“²⁴⁹. Bei Heine wirkt dieser Zusammenhang jedoch ungleich provokanter, da er nicht in dem abstrakten Verweisssystem eines Nachschlagewerks ‚versteckt‘ ist, sondern narrativ entfaltet wird. Die Verwandtschaft zwischen den Menschenopfern und dem Abendmahl wurde durch Erkenntnisse der modernen Ethnologie durchaus bestätigt, die die „Gleichsetzung von Symbol und Sache“ als ein Charakteristikum der aztekischen Religion beschrieben hat: „Alle Opfer gingen von der Annahme aus, daß der Körper nicht nur ein Abbild des Kosmos ist, sondern der Kosmos selbst ist. Die Tränen, die das Kind weint, sind der Regen; die Haut ist die Erde mit ihrer Vegetation.“²⁵⁰ Genau diese Gleichsetzung hat sich aber auch in der katholischen Auffassung des Abendmahls erhalten, der zufolge Brot und Wein tatsächlich Leib und Blut Christi sind. Den Ersatzcharakter des Abendmahls verdichtet

²⁴⁹ Vgl. Denis Diderot: Art. Anthropophagie, in: ders./Jean Baptiste-Le Rond D'Alembert (Hg.): *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Bd. 1, Paris 1751. S. 498. Grundsätzlich ist somit Bodo Morawe zuzustimmen, der den religionskritischen Impetus auch des späten Heine betont hat: „Heine ist von den ‚frühesten Anfängen‘ bis zu den ‚spätesten Erscheinungen‘ ein ‚ganz gottloser‘ Jude gewesen, wie es nach ihm Sigmund Freud und vor ihm Baruch de Spinoza gewesen sind, und er ist es (ebenso wie sein ‚verstockter Freund‘ Marx) auch sein Leben lang geblieben.“ (Bodo Morawe: Heine und Holbach. Zur Religionskritik der radikalen Aufklärung und über zwei zentrale Probleme der Büchner-Forschung, in: Georg Büchner Jahrbuch 11 (2005–2008), S. 237–265, hier S. 250. Die Gegenthese hat Christoph Bartscherer vertreten: „Sogar in den Jahren, als er sich vom Gott der Bibel verabschiedet hatte [...] bleibt er, wenn auch nicht in einem orthodoxen, so doch in einem eigenwilligen, persönlichen Sinn gottgläubig. [...] Selbst auf die Gefahr hin, bei seinen atheistischen und aufgeklärten Freunden Anstoß zu erregen, bekennt sich Heine durchgehend zu einer göttlichen Zentrierung alles Seins.“ (Christoph Bartscherer: Heinrich Heines religiöse Revolte, Freiburg i. Br. u. a. 2005, S.14 f.).

²⁵⁰ Erdheim: Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit, S.244 f.; Hervorhebungen im Original

Heine „in dem ‚Kofferwort‘ ‚transsubstituieren‘, das den theologischen Terminus der Transsubstantiation und das Verb ‚substituieren‘ ineinanderschiebt“²⁵¹. Die beiden Bestandteile dieses ‚Kofferworts‘ verweisen auf den Grundgedanken von Heines Mythentheorie und Geschichtsverständnis: dass Ersetzungen nie vollständig sein können, sondern stets nur Verwandlungen der ursprünglichen Substanz sind, da stets Reste älterer Stufen, wenn auch in entstellter Form, erhalten bleiben. Eine solche Entstellung bildet bereits der Titel des Gedichts, der den Namen des mexikanischen Kriegsgotts *Huitzilopochtli* zu dem infantilen ‚Vitzliputzli‘ verballhornt.

Mit Susanne Zantop ließe sich die Handlung von *Vitzliputzli* somit als gegenseitige Verschlingung beschreiben: „While the Spanish conquistadors incorporate more and more foreign territory, Aztec warriors literally incorporate Spanish conquistadors.“²⁵² Die Pointe des letzten Abschnitts ist jedoch darin zu sehen, dass dieser gegenseitigen Verschlingung jeweils eine Störung eingeschrieben ist, Heine den Fokus also weniger auf das Verschlingen, als auf das Verdauen richtet. Analog zur von Zantop beschriebenen wechselseitigen Verschlingung sind auch diese Verdauungsstörungen im einen Fall metaphorisch, im anderen konkret: Den Spaniern wird es nicht gelingen, sich die aztekische Kultur vollständig einzubringen, während der Priester Rothjack nach dem kannibalischen Festmahl nicht schlafen kann und sich in einer Vision mit seinem Gott Vitzliputzli unterhält. Die in *Elementargeister* anhand der Metapher des Untoten und des Gespensts entwickelte Mythentheorie wird in *Vitzliputzli* anhand einer weiteren Metapher, der des Unverdaulichen, fortgeführt.²⁵³ Analog zu der am Beginn der *Elementargeister* getroffenen Feststellung: „Nicht alles ist tot in Westphalen, was begraben ist“ (DHA 9, 11) ließe sich im Hinblick auf *Vitzliputzli* sagen: „Nicht alles ist verdaut in Mexiko, was gegessen wurde“.

Die Ansprache des Priesters Rothjack an Vitzliputzli bewegt sich weitgehend im Rahmen der im 18. und 19. Jahrhundert geläufigen religionskritischen Theorie, der zufolge Götter vor allem als Projektionen menschlicher Wünsche aufzufassen sind.²⁵⁴ Die Eingangsstrophe beschreibt „die Morgennebel“, die „Aus der Seeflut, wie Gespenster, / Mit hinschleppend weißen Laken“ (DHA 3/1, 71) steigen, und legt

²⁵¹ Steegers: Heinrich Heines *Vitzliputzli*, S. 171.

²⁵² Susanne Zantop: Columbus, Humboldt, Heine, or the Rediscovery of Europe, in: Jost Hermann (Hg.): Heinrich Heine's contested Identities. Politics, religion, and nationalism in nineteenth century Germany, New York u. a. 1999, S. 109–134, hier S. 125.

²⁵³ Die Bereiche ‚Verschlucken‘, ‚Wiederkäuen‘ und ‚Verdauen‘ fungieren häufig als Bildspender, um Prozesse des kulturellen Gedächtnisses zu illustrieren (vgl. Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999, S. 166–168).

²⁵⁴ In seiner Antrittsvorlesung *Was ist und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* stellt Schiller – wenngleich im Hinblick auf heidnische Religionen – lakonisch fest: „[I]n seinen Göttern mahlt sich der Mensch.“ (NA 17, 365) Die Leistung Feuerbachs ist vor allem darin zu

somit eine aufklärerische Interpretation dieser Vision als Wunschvorstellung Rothjacks nahe. Dieser wendet sich an Vitzliputzli aus einer Haltung des Ressentiments, um den Gott zur Rache an den Spaniern anzustiften. Einer ökonomischen Metapher Peter Sloterdijks zufolge fungiert der „zornige Gott“ als „Verwalter irdischer Ressentimentguthaben, die in ihm selbst oder bei seiner nachgeordneten diabolischen Exekutive aufbewahrt werden, um für eine spätere Abhebung parat zu sein“²⁵⁵. Eine solche „spätere Abhebung“ stellt Vitzliputzli seinem Priester auch tatsächlich in Aussicht, allerdings nicht in der Form, die sich Rothjack wohl gewünscht hätte, das heißt in Gestalt eines Sieges der militärtechnisch unterlegenen Azteken. Vitzliputzlis Antwort ist als Metamythos gestaltet, als Rede über den Mythos in mythischer Form; mit der Projektionsthese ist diesem Abschnitt somit nicht mehr beizukommen. Die Erfindungen Heines im Stil aztekischer Mythen – der „Laubfroschteich[.]“, die „Rattenkön’gin“ und die „Unheilsgöttin“ mit dem Namen „Katzlagara“ (DHA 3/1, 73) – stellen den *bricolage*-Charakter des mythischen Denkens aus, den Lévi-Strauss auf die Notwendigkeit zurückgeführt hat, „sich mit Hilfe von Mitteln auszudrücken, deren Zusammensetzung merkwürdig ist und die, obwohl vielumfassend, begrenzt bleiben“²⁵⁶. Im Zentrum von Vitzliputzlis Antwort stehen zwei Prophezeiungen, die den Erwartungshorizont der Azteken wie der Spanier gleichermaßen versperren. Vitzliputzli erklärt in seiner Antwort eine Prophezeiung für erfüllt – die „Uralt böse Prophezyung / Von des Reiches Untergang“ (DHA 3/1, 74) – und raubt Rothjack somit die Hoffnung, sein „Ressentimentguthaben“ rasch zum eigenen Vorteil abheben zu können. In den letzten Strophen des Gedichts spricht Vitzliputzli hingegen die zweite Prophezeiung aus, die auch Konsequenzen für die Spanier haben wird:

Mein geliebtes Mexiko,
Nimmermehr kann ich es retten,
Aber rächen will ich furchtbar
Mein geliebtes Mexiko.

(DHA 3/1, 75)

Ohne die prinzipielle Vieldeutigkeit dieser Prophezeiung in Frage stellen zu wollen,²⁵⁷ ließe sich ihre Bedeutung textimmanent aus der Selbstverteufelung Vitzliputzlis erklären, die der Kriegsgott als sein weiteres Schicksal nach dem Unter-

sehen, die Projektionsthese systematisiert und konsequent auf das Christentum angewendet zu haben.

²⁵⁵ Peter Sloterdijk: Zorn und Zeit. Politisch-Psychologischer Versuch, Frankfurt a. M. 2006, S. 161.

²⁵⁶ Lévi-Strauss: Das wilde Denken, S. 29.

²⁵⁷ Robert Steegers hat vier Deutungen dieser Rache Vitzliputzlis vorgeschlagen: „Den vier Rächen Vitzliputzlis entsprechen [...] vier zentrale Themen Heines, die auch für den nachmärzli-

gang des aztekischen Reichs antizipiert und die ihn zu seiner eigenen „diabolischen Exekutive“ werden lässt: „Ich verteufle mich, der Gott / Wird jetzund ein Gott-sey-bey-uns“ (DHA 3/1, 75). Dass Kulturen nicht vollständig untergehen, sondern in Gestalt von Mythen als verdrängter Rest weiterleben, ist die zentrale These von Heines Mythentheorie, die dieser in *Elementargeister* in *Die Götter im Exil* anhand der germanischen und der griechisch-römischen Kultur entwickelt hatte. Diese These wiederholt Heine in *Vitzliputzli* am extremen Beispiel eines Volkes, dessen Kultur von den spanischen Konquistadoren nahezu vollständig vernichtet wurde. Als ein verdrängter Rest wird sich Vitzliputzli nach Europa aufmachen, um dort seine Rachepläne umzusetzen: „Quälen will ich dort die Feinde, / Mit Phantomen sie erschrecken“ (DHA 3/1, 75). Damit ist die Störung benannt, die dem metaphorischen Verdauungsprozess der Spanier eingeschrieben ist. Der Historiker Peter Burke hat die bekannte These, dass Geschichte von den Siegern geschrieben wird,²⁵⁸ um die Feststellung erweitert, dass Geschichte auch von den Siegern vergessen wird: „Sie können es sich leisten zu vergessen, was die Besiegten, die sich nicht abfinden können mit dem, was geschehen ist, verdammt sind, unablässig zu bedenken, wieder durchzumachen, und zu erwägen, wie es anders hätte kommen können.“²⁵⁹ Heine geht noch einen Schritt über diese Feststellung hinaus, indem er darauf verweist, dass auch die Sieger die Geschichte nicht vollständig vergessen, sondern allenfalls verdrängen können, so dass die aztekische Kultur trotz ihrer nahezu vollständigen Auslöschung durch die Konquistadoren

chen Dichter der Matratzengruft virulent bleiben und zu seinem schriftstellerischen Vermächtnis gehören [...]: Der Deutung, Vitzliputzlis Rache sei die Syphilis, die er aus der Neuen in die Alte Welt trage, entspricht (wenn auch im Modus des Negativabdrucks) die nie aufgegebene Forderung nach einer Befreiung der Sinnlichkeit: In der venerischen Krankheit bleibt die Macht der Göttin Venus erhalten. Die Lektüre, die Vitzliputzlis Rache im Gold [...] sieht, verweist auf die Auseinandersetzung mit den Auswirkungen des sich entfaltenden Industriekapitalismus (mit dem sich im Europa der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Kolonialismus und Imperialismus untrennbar verbinden). Heines Gedanken, in der Reformation den notwendigen Vorläufer der Revolution zu sehen, spiegelt die Deutung von der Revolution als Vitzliputzlis Rache an seinen katholischen Überwindern wider, wie sie Heine in den heilsgeschichtlichen Deutungen der Conquista zum Teil angelegt finden konnte. Daß der literarische Text selbst ein Eigenrecht besitzt und wirkmächtig ist, wie es Heine am prägnantesten am Ende des *Wintermährchens* als Warnung an den Preußenkönig Friedrich Wilhelm IV. formuliert, könnte Vitzliputzlis vierte Rache darstellen [...].“ (Steegers: Heinrich Heines *Vitzliputzli*, S. 242)

²⁵⁸ Auch Walter Benjamin wirft in seinen ‚Geschichtsphilosophische Thesen‘ die Frage auf, „in wen sich denn der Geschichtsschreiber des Historismus eigentlich einfühlt. Die Antwort lautet unweigerlich, in den Sieger.“ (Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, S. 696).

²⁵⁹ Peter Burke: Geschichte als soziales Gedächtnis, in: Aleida Assmann (Hg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a. M. 1991, S. 289–304, hier S. 297.

als ein unbewältigtes historisches Trauma weiterlebt.²⁶⁰ Dem ‚vae victis‘, das *Vitzliputzli* formuliert, indem es die Titelfigur den endgültigen Untergang des Aztekenreichs verkünden lässt, steht somit ein ‚vae victoribus‘²⁶¹ zur Seite.

Die zyklische Struktur des Textes – dem Aufbruch des Erzählers in die ‚Neue Welt‘ entspricht die Rückkehr Vitzliputzlis nach Europa – vollendet die bereits im „Präludium“ begonnene Dekonstruktion des Gegensatzes von ‚Neuer Welt‘ und ‚Alter Welt‘. Der Text stellt die gegenseitige Bedingtheit der beiden Begriffe aus und bricht ihre Hierarchisierung auf. Die vermeintliche *tabula rasa* der ‚Neuen Welt‘ erweist sich als koloniales Phantasma der ‚Alten Welt‘, die ‚Alte Welt‘ hingegen wird von Gespenstern der ‚Neuen Welt‘ heimgesucht. Durch seine Verteufelung wird Vitzliputzli Teil jenes Arsenals „Von verschimmelten Symbolen / Und versteinerten Perucken“ (DHA 3/1, 57), die im „Präludium“ als Symptome des Verfallsprozesses beschrieben werden, dem die gegenwärtige Welt unterliegt. Die Rätselhaftigkeit des Textes resultiert aus genau dieser zyklischen Struktur: Das „Präludium“ liefert die Antworten auf Fragen, die erst im letzten Teil gestellt und überhaupt als solche erkennbar werden. Auch der bereits angesprochene Kontrast zu Goethes Amerika-Gedicht steigert sich noch einmal, wenn man vor dem Hintergrund dieser Überlegungen dessen seltener zitierte zweite Strophe einbezieht, in der Goethe die Hoffnung ausspricht, dass Amerika „Vor Räuber-, Ritter- und Gespenstergeschichten“ (FA 2, 739) alteuropäischen Zuschnitts bewahrt bleiben möge. *Vitzliputzli* erzählt von dem „Räuberhauptmann“ (DHA 3/1, 59) Cortez, von der Eroberung Mexikos durch die spanischen Ritter, und von der Verwandlung des Gottes Vitzliputzli in ein Gespenst – und bedient somit alle Genres, vor denen Goethe mit einem anti-romantischen Impetus gewarnt hatte. Heine setzt sich erneut mit Mythen auseinander, nicht weil er – wie die Romantiker – zu ihnen zurückkehren will, sondern weil er nicht von ihnen loskommen kann. Der Mythos ist in *Vitzliputzli* kein Traum, sondern ein Trauma. Heines Texte belegen vielfach die Erkenntnis, dass Vergangenheitsfiktionen den Lebenden vor allem dazu dienen, praktische Zwecke in der Gegenwart zu verfolgen;²⁶² aber zugleich schlepppt das kulturelle Gedächtnis, wie *Vitzliputzli* zeigt, Altlasten mit sich, die diese Aufgabe erschweren. Erneut zeigt sich die performative Dimension von Heines Geschichtsdenken: Indem *Vitzliputzli* das Trauma der Eroberung Mexikos

²⁶⁰ Vgl. Jäger: Große Oper der alten neuen Welt, S. 62.

²⁶¹ *Vae Victoribus!* lautet der Titel eines Gedichts von Karl Kraus, das trotz der bekannten Abneigung des Autors gegenüber Heine *Vitzliputzli* geradezu als Motto dienen könnte: „Wer Ohren hat, dem wird die Zeit es sagen, / daß dies der Sinn des Streits war, den sie stritten: / Die dort erlebten nichts als Niederlagen, / und die hier haben einen Sieg erlitten.“ (Karl Kraus: Schriften, hg. von Christian Wagenknecht, Bd. 9: Gedichte, Frankfurt a. M. 1989, S. 45)

²⁶² Koschorke: Wahrheit und Erfindung, S.228 f.

thematisiert, röhrt das Gedicht zugleich an diese verdrängten Schichten. Das Gedicht fügt sich nicht glatt in die Umrahmung der beiden kommentierenden Teile und partizipiert somit an einer Klasse von Texten, die „durch eine Vielzahl von appellativen Funktionen über ihre Ränder hinausdrängen“²⁶³. Die Prophezeiung *Vitzliputzlis* beschreibt einen Prozess, der auch zu Heines Zeiten, über 300 Jahre nach der Eroberung Mexikos, noch nicht abgeschlossen war – ja der, wie sich schwerlich in Abrede stellen lässt, bis zum heutigen Tag noch nicht abgeschlossen ist. Der Kolonialismus stellt ein Trauma globalen Ausmaßes dar, von dessen Bewältigung wir vielleicht weiter als jemals zuvor entfernt sind.

Aufgrund dieser kritischen Perspektive auf den Kolonialismus formuliert *Vitzliputzli* eine denkbar scharfe Antithese zu Hegels Geschichtsphilosophie. Bereits Susanne Zantop hat darauf verwiesen, dass „der schließlichen Niederlage der alteingesessenen Bevölkerung“ Amerikas von Hegel „ein weltgeschichtlicher Sinn verliehen [wird], der den europäischen Imperialismus legitimiert“²⁶⁴. Bei Hegel gewinnt Amerika erst durch den Kontakt mit den Europäern überhaupt das Potenzial, „das Land der Zukunft“ (W 12, 114) und der Chronotopos des modernen Zeitregimes zu werden, während es bei Heine „Europäisiret abwelkt“ (DHA 3/1, 56). Der millionenfache Tod der indigenen Bevölkerung stellt für Hegel lediglich einen den Stufengang des Weltgeistes begleitenden Kollateralschaden dar, den er in eine euphemistische Formel kleiden kann: „Denn die Eingeborenen sind, nachdem die Europäer in Amerika landeten, allmählich an dem Hauche der europäischen Tätigkeit untergegangen.“ (W 12, 108) *Vitzliputzli* nimmt hingegen die postkoloniale Hegel-Kritik vorweg, die Teshale Tibebu in ihrer Studie *Hegel and the Third World* formulierte: „Hegel's dialectic of the development of world history is the dialectic of development and progress for some but the dialectic of death and destruction for others.“²⁶⁵ Die implizite Hegel-Kritik des Gedichts schlägt bis zur Metaphorik durch. Die Metapher vom „Theater der Weltgeschichte“ (W 12, 129 und 133), die der vom ‚Buch der Geschichte‘ verwandt ist, impliziert bei Hegel die „Verbindlichkeit einer dramaturgisch durchkomponierten philosophischen Weltgeschichte“²⁶⁶, als deren Autor in der frühneuzeitlichen Tradition des *theatrum mundi* letztlich Gott zu denken ist; bei Heine hingegen evo-

²⁶³ Koschorke: Wahrheit und Erfindung, S. 66.

²⁶⁴ Zantop: Lateinamerika in Heine, Heine in Lateinamerika, S. 73.

²⁶⁵ Teshale Tibebu: *Hegel and the Third World. The Making of Eurocentrism in World History*, Syracuse 2010, S. 143.

²⁶⁶ Wolfgang Bialas: Das Geschichtsdenken der klassischen deutschen Philosophie: Hegels Geschichtsphilosophie zwischen historischem Erfahrungsraum und utopischem Erwartungshorizont, in: Wolfgang Küttler u. a. (Hg.): *Geschichtsdiskurs*, Bd. 3: Die Epoche der Historisierung, Frankfurt a. M. 1993, S. 29–44, hier S. 31.

ziert die gleiche Metapher die Vorstellung eines von den Siegern inszenierten Schauspiels. Über den Verrat der Spanier schreibt der Erzähler:

Wie das Festspiel war betitelt,
Weiß ich nicht. Es hieß vielleicht:
„Span'sche Treue!“ doch der Autor
Nannt' sich Don Fernando Cortez.
(DHA 3/1, 61)

Dem Autor der Geschichte stellt sich der die Maske Heines tragende Erzähler als Autor des Gedichts entgegen. An die Stelle der viel kommentierten ‚List der Vernunft‘, die Hegel zufolge den beständigen Fortschritt des Weltgeists garantiert, indem sie die persönlichen Leidenschaften der welthistorischen Individuen mit den höheren Zielen des Weltgeists zusammenfallen lässt (vgl. W 12, 49), tritt bei Heine ein Prinzip, dass sich als ‚Rache der Unvernunft‘ beschreiben ließe und als dessen Hypostasierung der rächende Gott Vitzliputzli erscheint. Sieger wie Verlierer verfolgen ihre persönlichen Leidenschaften – die Spanier sind getrieben von ihrer Goldgier (vgl. DHA 3/1, 64), die Azteken von ihrem Racheimpuls –, aber hieraus resultiert kein Fortschritt, der sich über die Köpfe der Akteure hinweg einstellt, sondern ein allgemeiner Verfallsprozess. Ältere Entwicklungsstufen werden bei Heine nicht dialektisch aufgehoben und versöhnt, sondern führen ein untergründiges Eigenleben, das die Fortschrittserzählung der Sieger in Frage stellt. Der Mythos lässt sich nicht vollständig vom Logos verdauen. Der aktiven ‚List der Vernunft‘ steht die reaktive ‚Rache der Unvernunft‘ gegenüber. Eine solche Geschichtsauffassung mündet konsequenterweise nicht mehr in „die wahrhafte *Theodizee*, die Rechtfertigung Gottes in der Geschichte“ (W 12, 540; Hervorhebung im Original), sondern in die Erklärung des Teufels aus der Geschichte. Vitzliputzlis Bekenntnis: „Ja, ein Teufel will ich werden“ (DHA 3/1, 75) lässt das Böse zum Zerrspiegel des Unrechts werden, das die Sieger der Geschichte begangen haben.

