

Die Liedwurzeln, der Vogel und das blühende Herz:

Schöpfung und Tradierung aztekischer Gesänge im frühkolonialzeitlichen Umbruch untersucht an ausgewählten Texten aus den Cantares Mexicanos.

Ein Beitrag zum Verständnis einiger Konzepte

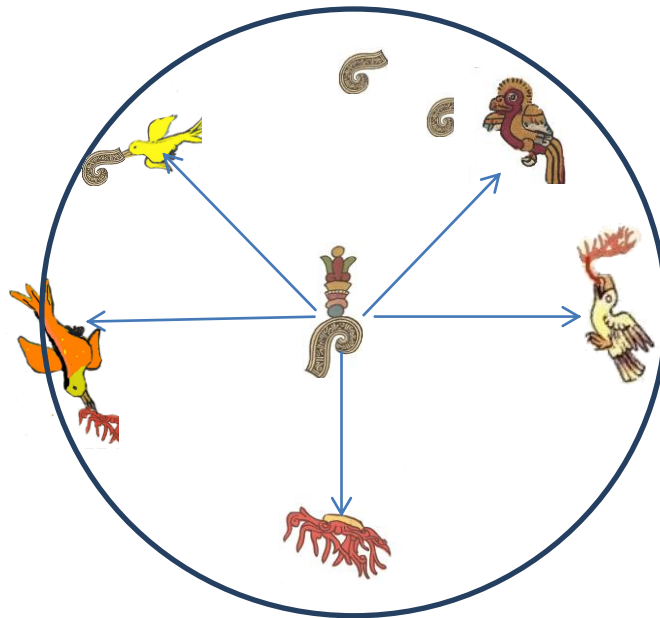


Abbildung 14, erstellt von der Autorin

**Inaugural-Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades einer
Doktorin der Philosophie
am Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften
der Freien Universität Berlin
eingereicht im Oktober 2018**

Vorgelegt von Angelika Ursula Danielewski

Erstgutachterin: Prof. Dr. Ursula Thiemer-Sachse

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Stephanie Schütze

Tag der Disputation: 7.2.2019

Eidesstattliche Versicherung

Ich versichere an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig, ohne fremde Hilfe und nur mit den angegebenen Hilfsmitteln verfasst habe. Ich erkläre, dass ich die wörtlich oder dem Sinne nach anderen Veröffentlichungen entnommenen Stellen kenntlich gemacht habe.

Datum

Unterschrift

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich mich bisher keiner weiteren Doktorprüfung unterzogen habe. Ich habe die Dissertation in der gegenwärtigen oder einer anderen Fassung an keiner anderen Fakultät eingereicht.

Datum

Unterschrift

Lebenslauf

Mein Lebenslauf wird aus Gründen des Datenschutzes in der elektronischen Fassung meiner Arbeit nicht veröffentlicht.

Kurzzusammenfassung

Im 16. Jahrhundert wurden die bedeutenden Liederhandschriften *Cantares Mexicanos* und *Romances de los Señores de la Nueva España* in Nahuatl und Lateinschrift aufgezeichnet. Es handelt sich um Tanzgesänge aus einer überwiegend mündlichen Tradition, die auf unterschiedliche Weise den Umbruch der frühen Kolonialzeit zwischen der aztekischen Vergangenheit, der spanischen Eroberung und der kolonialen Gegenwart reflektieren. In der Dissertation werden erstmals Texte aus den *Cantares Mexicanos* in ihrer Gesamtheit analysiert, darunter Lexik, Semantik, Aufbau, Struktur und thematische Entwicklung. A: Gesang 28, 19v-20, B: Gesang 2, 2r-2v, C: Gesang 4, 3r und D: Gesang 44B, 27r-v. Die Analyse basiert auf der Morphosyntax des Nahuatl und nutzt zusätzlich Modelle der Textlinguistik und Literaturwissenschaft. So werden für ambigüe Sprecher und Hörerfiguren in Text A Modelle entwickelt, die sich am Konzept des „beweglichen Textes“ der mediävistischen Literaturwissenschaft orientieren. Einbezogen werden auch wesentlich zu den Texten gehörende, aber nur sehr sporadisch mitüberlieferte Elemente des musikalischen und rhythmischen Ausdrucks, des Tanzes, der Choreographie sowie Zweck und Umstände der Aufführung, sofern sich Verweise darauf in den Texten und deren Glossen finden. Alle untersuchten Texte sind individuelle Sprachschöpfungen auf Basis überlieferter Gesänge, Themen und Symbole, die innerhalb der Adelschicht der Nahua zirkulierten und deren Verstehbarkeit durch ein dieser Adelschicht vertrautes, in großen Zügen noch vorspanisch geprägtes Weltbild gewährleistet war. Um Züge dieses Weltbildes in die semantische Analyse einzubringen, werden andere Texte des Liederkorpus sowie externe Quellen wie der *Codex Florentinus* oder die *Primeros Memoriales* herangezogen. Solche Kreuzverweise werden auch für die modellhafte Rekonstruktion impliziter Textfiguren in Text D fruchtbar gemacht, insbesondere für die mytho-historische Figur „Topiltzin Quetzalcoatl“. Alle vier Texte lassen sich der frühen Kolonialzeit zuordnen. Ältere Versionen sind vor allem für die Strophen 1-8 von Text A anzunehmen. Wo in den Texten christlich beeinflusste Vorstellungen und Begriffe aufgenommen werden, erscheinen diese eng mit vorspanischen kultisch-religiösen Inhalten verbunden beziehungsweise in kultische Formelsprache eingebettet. Dass indigene und christliche Konzepte nicht immer getrennt werden können, zeigt besonders Text B. Die Texte nehmen kultisch-religiöse Vorstellungen auf, sind selbst jedoch nicht als kultisch oder rituell anzusehen. So lässt sich Text A als Metatext über Rituale im Dienst der Erinnerungskultur um verstorbene Herrscher verstehen. Nicht zuletzt reflektieren die Texte die bewusste Auseinandersetzung der anonymen Autoren mit dem Schaffensprozess und der Tradierung von Gesängen. Für diese beiden zusammenhängenden Konzepte wird ein kohärentes Modell entwickelt, in dessen Zentrum das Sprachbild der Liedwurzel steht. Die Liedwurzel repräsentiert den Kern eines Gesanges, den ein Sänger der Tradition entnimmt, bearbeitet und verwandelt zurückgibt. Sie durchläuft einen kollektiven schöpferischen Zyklus zwischen den drei Ebenen Erde – Himmel – Unterwelt und wird dabei jeweils von einem Mittler getragen. Als Mittler fungiert der Sänger als Mensch oder Vogel oder ein Vorfahre in Gestalt eines

Vogels. Neben der mündlichen Tradierung der Gesänge thematisieren Texte A und D auch eine Weitergabe durch die Bilderschrift und die Legitimierung des Sängers über diese Kulturtradition. Die Analyse steht in der Dissertation nicht voraussetzungslos im Raum. Für ein besseres Verständnis wird kulturelles Wissen der Nahua aufbereitet und auf die Fragestellungen der Analyse zugeschnitten. Dazu gehören insbesondere die Bedeutungspotentiale wichtiger Begriffe sowie Kenntnisse der Nahua über Vögel und Pflanzen, welche ubiquitäre Sprachbilder und komplementäre Konzepte in den Texten darstellen. Insbesondere werden Taxa der Nahua gruppiert und Arten aus der wissenschaftlichen Literatur, für die kein Nahua-Taxon bekannt ist, mit Bezeichnungen in den Texten verglichen. Dabei zeigt sich, dass die Mehrheit der Vogel- und Pflanzennamen Referenten in der realen Welt hat, deren Farben, Verhaltensweisen, kulturelle und symbolische Bedeutungen direkt in die Semantik der Texte eingehen.

Abstract

During the 16th century two important manuscripts of songs were put down in Nahuatl and Latin script: *Cantares Mexicanos* und *Romances de los Señores de la Nueva España*. They contain dance songs from a predominantly oral tradition and reflect radical cultural transformations that took place in the early colonial time, with the Aztec past and the Spanish conquest still alive in the memory of singers and audiences. In the thesis four song texts from the *Cantares Mexicanos* are analyzed in their entirety for the first time, among others: lexis, semantics, composition, structure and thematic development. A: song 28, 19v-20, B: song 2, 2r-2v, C: song 4, 3r and D: song 44B, 27r-v. The analysis is based on Nahuatl morphosyntax with the additional integration of models from text linguistics and literary studies. From Medieval German philology, for example, the concept of texts with movable syntactic boundaries is adapted for a better understanding of ambiguous speakers and listeners in text A. The analysis also includes elements which were transmitted only occasionally but are inherent to dance song like musical and rhythmic expressions, dance patterns, choreography or performance purposes and circumstances, provided that the texts or glosses contain references to such elements. All the texts examined are individual creations based on songs, themes or symbols which circulated within the Nahua nobility and which were meaningful on the grounds of a still familiar world view mainly moulded in the pre-Hispanic past. Characteristic traits of this world view are integrated into the semantic analysis by drawing on further texts from the song corpus, as well as on external sources like the *Codex Florentinus* or the *Primeros Memoriales*. Such cross references are also used for model-like reconstructions of implicit text figures in Text D, particularly for the mytho-historical figure “Topiltzin Quetzalcoatl“. The four texts can be assigned to the early colonial era. Pre-Hispanic versions can be assumed for stanzas 1-8 of Text A. Where Christian ideas are adopted, they are apparently closely connected with pre-Hispanic ritual or religious content or are embedded in ritual language. Especially text B shows that indigenous and Christian

concepts cannot always be neatly separated. Although the texts express ritual and religious ideas, they are not to be regarded as ritualistic or religious in the first place. So text A can be considered as a metatext about rituals serving the culture of remembrance of deceased rulers. The texts reflect also how anonymous authors consciously deal with the creative process and with song tradition. For these two related concepts the thesis develops a coherent model around the idea of the root of song. The root of song represents the core of a song selected by a singer from the stock of tradition to be sung anew before an audience, to be modified or altered in the process and finally be returned in a different shape. Carried by an intermediary who may be the singer in human or avian form, or an ancestor in the shape of a bird, it passes through a collective, creative cycle between the levels of Earth – Sky – Underworld. Besides the oral song tradition texts A and D also address the issue of transmission through pictorial manuscripts, legitimizing the singer via this cultural tradition. Analysis is not undertaken independently from prerequisites. In order to attain a better understanding, Nahua cultural knowledge of the time is looked at and applied to the specific objectives of the analysis. Of particular importance are the potential meanings of key concepts as well as the Nahua's understanding of birds and plants, which are omnipresent and complementary features in the picture language of the song texts. Relevant Nahua taxonomy is examined and clustered, species for which no Nahua taxa are known but which are described in the modern scientific literature, are compared with names appearing in the texts. In this context it becomes evident that most of such bird and plant names have referents that exist in the real world, with colors, behaviors, cultural and symbolic significances entering immediately into the semantics of the texts.

Meinen Eltern Anneliese und Reginald Danielewski
in Dankbarkeit

INHALTSVERZEICHNIS

Vorbemerkung	xii
Danksagung	xiv
Abkürzungsverzeichnis	xv
Abkürzungen von Institutionen	xv
Darstellungskonventionen in der hier vorgelegten Arbeit	xvi
TEIL I: EINFÜHRUNG	1
1 Thema und Fragestellung	1
2 Quellenhintergrund	8
2.1 <i>Codex Cantares Mexicanos</i>	8
2.2 <i>Codex Romances de los Señores de la Nueva España</i>	13
2.3 Liedtexte im Werk des Fray Bernardino de Sahagún	15
2.4 Liedtexte in weiteren Quellen	19
3 Forschungsstand: Literatur- und kulturhistorische Analysen	27
3.1 Literaturgeschichtliche Beiträge	27
3.2 Spezialstudien: Metrik, Sprachbilder, Semantik	28
3.3 Weltbild	30
3.4 Vorspanische Kulturtraditionen	31
3.5 Gesang, Tanz und Musik am Vorabend der spanischen Eroberung	38
3.6 Rahmenbedingungen der Kontaktperiode: (1521 bis 1600)	57
3.7 Die Kirchenmusik und das Wirken indigener Musiker	63
3.8 Die höhere Schule Santa Cruz de Tlatelolco für indigene Adelige	68
4 Ansatz und Vorgehensweise	73
5 Korpora	79
Teil II: AUSGANGSPUNKT DER ANALYSE, KULTURELLE GRUNDLAGEN UND SCHLÜSSELKONZEPTE	81
1 <i>Cuīca-tl</i> , <i>cuīca/ ēhua</i> und <i>cuīcani</i> : Morphologie und Verwendung	81
2 Das Lied als Pflanze: zu den Pflanzenbildern und ihrer Differenzierung	95
2.1 Zu den Pflanzenbildern im Korpus im Allgemeinen	97
2.2 Kakao und Blumen aus dem Süden: Statussymbole des Adels	101
2.2.1 Der Kakaobaum	103
2.2.2 Blumen aus dem Süden für das Kakaogetränk	105
2.2.3 Blumen aus dem Süden als Statussymbole	111
2.2.4 Zusammenfassende Angaben	113
2.3 Kulturelle Grundlagen: der Mais	114
2.3.1 Die <i>xīlōxōchitl</i> (Xilote-Blume)	119
2.4 Mit dem Vegetationszyklus verbundene Verben	123
3 Der Sänger als Vogel: Zu den Vogelbildern und ihrer Differenzierung	133
3.1 Zu den Vogelbildern im Korpus im Allgemeinen	134

3.2 Die wichtigsten Vogelgruppen im Korpus	137
3.2.1 Der strahlende Quetzal	138
3.2.2 Gruppe Tzinitzcan: die schwarz-grünen Obsidiane des Waldes	140
3.2.3 Gruppe <i>-quechōl</i> : die Vögel mit dem prächtigen Gefieder	142
3.2.4 Gruppe Zacuān: die Vögel mit dem gelben Schwanz	151
3.2.5 Der Türkisvogel	154
3.2.6 Papageien – die sprechenden Vögel	155
3.2.7 Gruppe <i>-huitzilin</i> : die Kolibris	162
3.2.8 Gruppe <i>-tzanatl</i> : die Raschler im Schilf	166
3.2.9 Miyāhuatōtōtl, der Sänger im Mais	173
3.3 Vögel als Erscheinungen aus der Welt der Gottheiten	174
3.4 Die Parallelkonstruktion <i>in zacuān in quechōl</i>	179
3.5 Bezeichnungen für Vogelfedern	183
4 Orte der Schöpfung und der blühende Baum	186
4.1 Orte der Schöpfung im Korpus	186
4.2 Das Modell des Blütenbaums nach López Austin	189
4.3 Die Bedeutung des Modells für ein Verständnis der Analysetexte	192
5 Die Liedwurzeln und das bewurzelte Lied	194
6 Zu den ästhetischen Konzepten <i>yēctli cuīcatl</i> und <i>in xōchitl in cuīcatl</i>	201
6.1 <i>Yēctli cuīcatl</i> , die vollkommenen Lieder	201
6.2 Zur Parallelkonstruktion <i>in xōchitl in cuīcatl</i>	206
Teil III: Schöpfung und Tradierung von Gesängen – die Analysetexte	209
1 Analysetext A: Die Transformation des <i>Motēuczōma</i> in einen Quetzal	209
1.1 Die übergeordneten Angaben: Vortext und Randglosse	213
1.2 Textstruktur, Textfiguren und Aufführungssituation	215
1.3 Kohärenz	218
1.3.1 Textablauf und Stufen des im Text dargestellten Gesangsrituals	218
1.3.2 Rekonstruktion der Senderkomplexe	227
1.3.2.1 Feste Senderkomplexe	228
1.3.2.2 Bewegliche Senderkomplexe	229
1.3.2.3 Implizite Senderkomplexe	233
1.3.2.4 Senderkomplexe und Textstruktur	234
1.3.3 Raumstruktur und Bewegungsmuster	235
1.3.4 Isotopien des Textes	240
1.4 Konzepte	254
1.4.1 Die Vogelgestalten des Sängers	254
1.4.2 Die blühende Bilderhandschrift und die blühende Trommel	257
1.4.3 Orte der Schöpfung und das Konzept des Schöpferischen	258
2 Analysetext B: Die Liedwurzeln kommen aus dem Himmel	261
2.1 Stellung im Manuskript	262
2.2 Die Genre-Angaben im Titel	264

2.3 Thema und Aufführungssituation	265
2.4 Der Text	266
2.5 Kohärenz des Textes	271
2.5.1 Isotopien	272
2.6 Konzepte	278
2.6.1 Der kreative Prozess	278
2.6.2 Die Liedwurzeln und das blühende Herz	280
2.6.3 Die Vögel als Überbringer der Liedwurzeln	285
3 Analysetext C: Die Liedwurzeln gehen in den Himmel	287
3.1 Die Genreangaben im Titel und im Text	288
3.2 Thema und Aufführungssituation	315
3.3 Der Text	290
3.4 Raumstruktur und Bewegungsmuster	294
3.5 Kohärenz des Textes	301
3.6 Konzepte	303
3.6.1 Die Analogie der Kunsthandwerke	304
3.6.2 Die klingende Wurzel und das duftende Lied	308
4 Analysetext D: Die Liedwurzeln gehen in die Erde	315
4.1 Stellung im Manuskript	316
4.2 Zum Genre des Gesangs	318
4.3 Sänger oder Sängerin?	319
4.4 Inhalt und Aufführungssituation	319
4.5 Textaufbau	320
4.6 Textablauf	321
4.7 Modell der mythisch-religiösen Figuren und der Senderkomplexe	329
4.7.1 Modell der mythisch-religiösen Figuren	329
4.7.2 Modell der Senderkomplexe	333
4.8 Raumstruktur des Textes	338
4.9 Kohärenz des Textes	340
4.10 Konzepte	342
4.10.1 Geburt und Legitimation des Sängers	342
4.10.2 Das Herz in der Bilderhandschrift und das Herz auf der Erde	344
4.10.3 Liedmuster und Liedwurzeln	346
4.10.4 Die Orte der Schöpfung	349
5 Das Modell der Schöpfung und Tradierung der Liedkunst nach den Analysetexten	351
6 Zusammenfassung: Ergebnisse des Vergleichs und der Synthese der vier analysierten Nahua-Texte aus den Cantares Mexicanos	359
Morphemanalyse	367
Konventionen der Glossierung in dieser Arbeit	367
Analysetexte A-D	369
Weitere glossierte Beispiele	388

Anhang	395
Literaturverzeichnis	451

ANHANGSVERZEICHNIS

Anhang A:	Aufbau des Korpus	395
A.1:	Schlüsseltabelle Cantares Mexicanos	395
A.2:	Schlüsseltabelle Romances de los Señores de la Nueva España	403
Anhang B:	Lexembelege im Korpus	406
Anhangstabelle B.1:	Kakaogewürz- und Statuspflanzen	407
Anhangstabelle B.2:	Mais	413
Anhangstabelle B.3:	xīlōxōchitl	416
Anhangstabelle B.4:	Orte der Schöpfung	417
Anhangstabelle B.5:	Das Lexem –yēc- im Codex Cantares Mexicanos	426
Anhangstabelle B.6:	Das Lexem –yēc- im Codex Romances de los Señores de la Nueva España	447

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1a:	Beispiel für Voluten, Teotihuacan-Kultur	34
Abbildung 1b:	Beispiel für Voluten, aztekische Kultur	35
Abbildung 2:	Gesang zu Trommeln und Rasseln	48
Abbildung 3:	Herrscher mit Blumenbuketts	101
Abbildung 4:	Ernährung des Maises mit Blut	118
Abbildung 5:	Modelle für Wechselgesang und Schlussteil	235
Abbildung 6:	Konzept <i>zohua</i> (Flügel ausbreiten)	249
Abbildung 7:	Der Fluss schöpferischer Kräfte im Analysetext A	260
Abbildung 8:	Die Vermittlung des vollkommenen Liedes durch die Liedwurzeln	314
Abbildung 9:	Modell der Senderkomplexe für Teil I von Analysetext D	337
Abbildung 10:	Der Sänger im Zentrum schöpferischer Kräfte	350
Abbildung 11:	Schema der Tradierung von Gesängen	352
Abbildung 12:	Der orale Tradierungsstrang	354
Abbildung 13:	Der bilderschriftliche Tradierungsstrang	356
Abbildung 14:	Der Zyklus der Liedwurzeln	361

Tabellenverzeichnis

Tabelle II-1A:	Komposita mit den Stämmen <i>-cuīca-</i> und <i>-cuīc-</i>	86
Tabelle II-1B:	Parallelkonstruktionen mit <i>cuīca-tl</i>	89
Tabelle II-1C:	Beispiele für <i>cuīcatl</i> , <i>cuīca /ēhua</i> mit unverbundenen VNC	91
Tabelle II-1D:	Beispiele für <i>cuīca-tl</i> , <i>-cuīc</i> mit unverbundenen adjektivischen NNC	91
Tabelle II-1E:	Beispiele für mit <i>cuīcani</i> verbundene Konzepte	92
Tabelle II-2A:	Der Vegetationszyklus: Keimung, Wachstum und Befruchtung	127
Tabelle II-2B:	Der Vegetationszyklus: Reifung und Fortpflanzung	130
Tabelle II-2C:	Der Vegetationszyklus: Absterben	131
Tabelle II-3:	Der Begriff <i>-tzinitzcan</i> zur Bezeichnung von Vogelfedern	185
Tabelle II-5A:	Beispiele für <i>tlanelhua-tl</i> und <i>nelhuayō-tl</i> in den Quellen	196
Tabelle II-5B:	Adjektivisches <i>nelhuayoh</i> und inkorporiertes <i>-nelhuayoh</i>	200
Tabelle II-6:	Das Bedeutungsfeld von <i>yēctli</i> nach Molina	203
Tabelle III-1A:	Die stufenweise Entwicklung des Rituals im Analysetext A	227
Tabelle III-1B:	Senderkomplexe und Objekte	234
Tabelle III-1C:	Raumstruktur und zugehörige Objekte	239
Tabelle III-1D:	Isotopie-Netz und Aktanten	251
Tabelle III-1E:	Das Mais-und-Blumen-Motiv an den Orten der Schöpfung	259
Tabelle III-2A:	Der Weg zum neuen Gesang als kreativer Prozess	271
Tabelle III-3A:	Die Verteilung der Konzepte in Analysetext C	295
Tabelle III-3B:	Die Arbeitsphasen des Sängers	296
Tabelle III-3C:	Raum- und Richtungsdeixis in Analysetext C	297
Tabelle III-3D:	Die Verteilung von Lexemen der Isotopie <glänzend>	302
Tabelle III-3E:	Die Verknüpfung der Isotopien <duftend> und <glänzend> durch das Lexem <i>-xōchi-</i>	303
Tabelle III-3F:	Die mit Rauch oder Duft verbundenen Lexeme im Analysetext C	312
Tabelle III-4A:	Die Entwicklung des Hauptthemas	329
Tabelle III-4B:	Begriffe mit räumlichen Konnotationen	339
Tabelle III-4C:	Nicān und oncān im Analysetext D	340
Tabelle III-5:	Aufschlüsselung der Hauptkonzepte auf die Analysetexte	351
Tabelle 6:	Die Verteilung der Konzepte auf die Analysetexte A-D	363

Vorbemerkung

In der vorliegenden Arbeit bemühe ich mich um ein möglichst genaues Verständnis dessen, wie die die Nahuatl des 16. Jahrhunderts Lieder erschufen und tradierten. Aus mehreren Gründen kann es sich dabei nur um eine Annäherung handeln:

1. Einen großen Teil der vorliegenden Arbeit bilden auf philologischen Übersetzungen aus dem klassischen Nahuatl beruhende Analysen von Begriffen und Konzepten. In solche kognitiven Prozesse spielen immer auch subjektive Faktoren hinein. Wichtiger jedoch ist, dass es sich beim klassischen Nahuatl um eine Sprache handelt, die heute so nicht mehr gesprochen¹ und von den vorhandenen Wörterbüchern und Grammatiken nicht vollständig erfasst wird. Zudem besteht das Problem der Beeinflussung der lexikalischen Einträge, waren die Verfasser doch keine Muttersprachler, sondern christliche Mönche, die das Nahuatl zur Missionierung einsetzten, wofür sie Begriffe mit zusätzlichen Bedeutungen versahen und zum Teil auch völlig neu bildeten. Diese neuen Bedeutungsschichten und Begriffe gingen wiederum in den Sprachgebrauch der Nahuatl ein. Die Bedeutung eines Begriffes und die Frage, ob sich dieser ausschließlich in einer älteren Bedeutungsschicht bewegt oder von der Ausdrucksweise spanischer Mönche beeinflusst zu verstehen ist, wird nicht in jedem Fall abgrenzbar sein, zumal das Nahuatl vor der europäischen Eroberung 1519-1521 keine phonetische Schriftsprache war, es also keine Textzeugen aus der Zeit vor dem Kulturkontakt geben kann.

2. Übersetzen als Kulturtechnik schließt neben der sprachlichen Ebene ganz wesentlich auch die kulturelle Dimension mit ein, das heißt, die Kontextualisierung der sprachlichen Ausdrücke mit den zugrundeliegenden Denkweisen, Gefühls- und Handlungsmustern, die ihrerseits a) einem beständigen Wandlungsprozess unterworfen sind und b) erst erschlossen werden müssen. Die dafür heranzuziehenden frühkolonialzeitlichen Quellen bieten jedoch keinen direkten, unverstellten Zugang zu den entsprechenden kulturellen Inhalten; sondern stellen Repräsentationen dieser Inhalte dar².

¹ Klassisches Nahuatl gilt heute als tote Sprache. In den zahlreichen modernen Sprachen und Dialekten, die sich aus dem vorspanischen Nahuatl und dessen Varietäten entwickelt haben, finden sich zwar durchaus nützliche lexikalische Verwandtschaften aus dem bäuerlichen Umfeld, kaum erhalten haben sich jedoch die für die vorliegende Arbeit wichtigen Ausdrucksweisen des Kriegeradels (Lexik, Sprachformeln), dessen militärische Funktionen nach der spanischen Eroberung wegfielen. (Für eine weiterführende Darstellung der Sprachentwicklung vgl. Canger, Una:1988:28-72; für lexikalische/syntaktische Veränderungen vgl. Karttunen, Francis und James Lockhart,1976.

² Vgl. Bachmann-Medick (2004): 451 [in Bezug auf die Writing-Culture-Debatte] „Die Annahme, man könne durch ethnographisches Übersetzen einen authentischen Zugang zu fremden Kulturen vermitteln, wurde als fundamentale Fehleinschätzung entlarvt. Die Vorstellung eines kulturellen wie textlichen >>Originals<< überhaupt wurde fragwürdig: Kulturübersetzung kann immer nur Repräsentation von Repräsentationen sein.“

3. Der im Zeichen von Kolonialisierung und Christianisierung der indigenen Völker Mexikos stehende Kulturkontakt brachte einen fruchtbaren geistigen Austausch vor allem zwischen indigenen Adligen und Mitgliedern der neuspanischen Mönchsorden hervor. Erstere erlernten für sie neue, notwendige Kulturtechniken wie z.B. Spanisch, die Lateinschrift³, die christlichen Glaubenssätze, die Kirchenmusik, letztere bemühten sich um ein Verstehen der Gedankenwelt der Nahuatl, um diese besser katechisieren zu können. Zentren dieses Austauschs waren einzelne Klosterschulen, allen voran die von Franziskanern geleitete Schule Santa Cruz de Tlateloco, in welcher der indigenen Schülerschaft Teile der höheren Bildung der Zeit in lateinischer Sprache vermittelt wurden, auch mit dem Ziel, diese Schüler mit für die Missionierung ihrer Landsleute einzusetzen. Auf die Inhalte wird an geeigneter Stelle in der vorgelegten Arbeit noch eingegangen, hier sei nur vorausgeschickt, dass zu den Lehrfächern selbstverständlich auch Grammatik und Rhetorik und damit einhergehend die europäische Poetik der Zeit gelehrt wurden (Vgl. Garibay, 1971, t. 2: 220). Dies wirkte sich sicher auf die Art und Weise aus, in der gebildete Nahuatl über die Mittel ihrer eigenen Sprache nachdachten. So begegnet uns – um nur eines von vielen Beispielen zu nennen - im *Florentiner Codex*, dem unter Mitwirkung eben jener Schüler entstandenen enzyklopädischen Werk des Franziskanerpaters Bernardino de Sahagún, die aus einem nahuatl- und einem spanischsprachigen Teil gebildete Wendung „in machiotlatolli in metaphoras“ (FC VI:1), die Machiotlatolli, die Metaphern, mit der ein bedeutendes Stilmittel der aztekischen Redekunst charakterisiert werden sollte: eine zumeist zweigliedrige, bisweilen aber auch aus drei oder vier Termini bestehende Parallelkonstruktion. Der Ausdruck „in machiotlatolli in metaphoras“ verdeutlicht noch einmal die Problematik des Übersetzens⁴, verweist aber auch auf die Unschärfe von Begriffen und Konzepten, die während des Kulturwandels transformiert, überlagert und/oder neu gebildet wurden. Um dennoch verlässliche Ergebnisse zu erzielen, werden in der vorliegenden Arbeit Begriffe und Konzepte nach philologischen Methoden auf Grundlage quellenkohärenter Vergleiche untersucht, d.h., unter Zuhilfenahme von Belegstellen aus der zeitgenössischen, in Lateinschrift festgehaltenen Oratur der Nahuatl sowie aus Werken spanischer Geistlicher, um in den Wörterbüchern nicht belegte Lexeme und Bedeutungsfelder zu erschließen und um eigene, subjektiv gefärbte Einflüsse zu

³ Ich verwende diesen Begriff bewusst, weil der inzwischen gebräuchlichere Ausdruck Alphabetschrift zu weit gefasst ist, da dieser sich auf die sehr unterschiedlichen Alphabetschriften mehrerer Kontinente beziehen kann, hier jedoch eine deutliche Eingrenzung auf das lateinische Alphabet vorliegt.

⁴ Die Erklärung zu „machiotlatolli, in jtocha metaphoras“, die Machiotlatolli, die Metaphern heißen“ (FC VI: 241), weist darauf hin, dass es um einen Übersetzung- bzw. Erklärungsversuch ging, der jedoch höchst problematisch ist, kann doch der spanische Term keineswegs als zutreffende Übersetzung des Nahuatlbegriffes gelten.(Vgl. Danielewski 2005:148-49).

erkennen, die sich auf die Interpretation der aus der Nahuatl-Oratur isolierten Begriffe und Konzepte verfälschend auswirken könnten.

Abschließend ist zu bemerken, dass aufgrund der Begrenztheit des Materials und der für eine konsequent diachrone Betrachtungsweise nicht ausreichenden Zeittiefe die formale und inhaltliche Untersuchung der ausgewählten Nahuatl-Gesänge in jeder Hinsicht wertungsfrei erfolgt.

Danksagung

Diese Arbeit ist aus der langjährigen Beschäftigung mit der aztekischen Liedkunst erwachsen. Viele Menschen haben mich auf diesem Weg treu begleitet, ihnen gilt mein herzlicher Dank.

Zuallererst bedanke ich mich von ganzem Herzen bei Prof. Dr. Ursula Thiemer Sachse für die Betreuung der Dissertation. Sie hat stets ein offenes Ohr für mich gehabt, hat mich ermutigt und unterstützt, mir in zahlreichen Gesprächen wertvolle Denkanstöße gegeben und Forschungsliteratur überlassen. Mein besonderer, herzlicher Dank gebührt Hon. Prof. Dr. phil. Michael Dürr für anregende Gespräche zu Spezialthemen wie das der Richtungsdeixis in mesoamerikanischen Sprachen, für computertechnische Anregungen und für die zeitweilige Überlassung von Quellenwerken. Desgleichen danke ich Dr. Elke Ruhnau herzlich für ihre Unterstützung bei Problemen mit der aztekischen Sprache. Ohne ihre so fundierten wie anregenden Hinweise zu Grammatik, Syntax und Lexik wäre ich wohl nicht so weit gekommen. Dr. Norbert Díaz de Arce danke ich für ein längeres Gespräch zum Aufbau meiner Arbeit und für die Überlassung einiger wichtiger Fachartikel. Ihm und Dr. Anna-Maria Begerock danke ich zudem herzlich dafür, dass sie persönliche Erfahrungen mit ihren eigenen Promotionen mit mir geteilt haben.

Meinen Eltern danke ich von ganzem Herzen dafür, dass sie all die Jahre an mich geglaubt und mich in jeder Hinsicht unterstützt haben. Ihnen ist diese Arbeit gewidmet.

Angelika Danielewski

Berlin, Oktober 2018

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

Anales de Cuauhtitlan	AdC
Anales de Tlatelolco	AdT
Cantares Mexicanos	Cant.
Chimalpahin Quauhtlehuanitzin	Chim.
Códice Florentino (Faksimile-Ausgabe v. 1979)	CF
Florentine Codex (Anderson & Dibble)	FC
Gran Diccionario Náhuatl	GDN
Handbook of the birds of the world	HBW
Historia General de las cosas de Nueva España	HG
Historia Tolteca-Chichimeca	HTCh
Karttunen, Frances: An Analytical Dictionary of Nahuatl	Kartt.
Molina 1944a, (Spanisch-Nahuatl)	Mol.a
Molina 1944b, (Nahuatl- Spanisch)	Mol.b
Ordenanza del Señor Cuauhtemoc	Ord.
Primeros Memoriales, part 1: (Facs).	PM 1
Primeros Memoriales, part 2: (Pal.und engl Übersetzung)	PM 2
Romances de los Señores de la Nueva España	Rom.
Simeon, Remy	Sim.

Abkürzungen von Institutionen

Instituto Nacional de Antropología e Historia	INAH
Universidad Nacional Autónoma de México	UNAM

Darstellungskonventionen in der hier vorgelegten Arbeit

Begriffe des Nahuatl

Es gibt für Begriffe des Nahuatl bis heute keine verbindliche Orthografie. Zwar hat sich weitgehend eine Standard-Schreibweise durchgesetzt, doch betrifft diese nicht die im Nahuatl bedeutungsunterscheidenden Vokallängen. Werden diese mit angegeben, nutzen die Autoren unterschiedliche graphische Differenzierungen. Ferner werden Orts- und Personennamen in der Sekundärliteratur oft unterschiedlich geschrieben.

In der hier vorgelegten Arbeit gelten folgende Konventionen:

1. Zitate aus dem Korpus: die jeweilige Schreibweise in Anführungsstrichen.
2. In der Arbeit diskutierte Begriffe: Standard-Schreibweise mit Vokallängen und kursiv.
3. Ins Deutsche übernommene Begriffe: Standard-Schreibweise ohne Vokallängen und nicht kursiv

Beispiel:

1. „*nimoteucçomay*“ : Zitat
2. *Motēuczōma*, zum Beispiel, wenn dieser als Figur in einem Text diskutiert wird.
3. Moteuczoma, zum Beispiel, wenn der gleichnamige aztekische Herrscher erwähnt wird und in der Übersetzung.

Angabe von Übersetzernamen

Diese stehen jeweils unter der deutschen Übersetzung. Ausnahme: Für englischsprachige Übersetzungen aus dem Florentine Codex sind die Übersetzer immer Anderson & Dibble. Sie werden nicht gesondert angegeben. Für Übersetzungen der Autorin ins Deutsche gilt dasselbe.

Hervorhebungen in Beispielen aus den Texten der Korpora und des Florentiner Codex stammen ausschließlich von der Verfasserin, ebenso Anmerkungen, sofern nicht anders angegeben.

Die Nummerierung der Textbeispiele

A-D beziehen sich auf die vier vollständig analysierten Texte. Sie sind unter diesen Nummern im Abschnitt Morphemanalyse nachzulesen.

G bezieht sich auf einzelne glossierte Textbeispiele. Nachlesbar im Abschnitt Morphemanalyse.

Z steht für Zusatzbeispiel ohne Glossierung.

TEIL I: EINFÜHRUNG

1 Thema und Fragestellung

Im 16. Jahrhundert wurden – neben einigen in unterschiedlichen Quellen verstreuten Texten und Textfragmenten von Gesängen der Nahua – die beiden bedeutenden Handschriften *Codex Cantares Mexicanos*¹ und *Codex Romances de los Señores de la Nueva España*² in Nahuatl und Lateinschrift aufgezeichnet. Sie werfen ein breites Spektrum von Fragen auf, darunter: a) die Sicherung des Wortlautes der Texte; b) Semantik; c) Probleme der Datierung und der Autorschaft; d) die Einordnung in die literaturhistorischen und politischen sowie sozio-kulturellen Zusammenhänge; e) Kategorisierung der Texte nach Inhalt, Form und Struktur; f) Aspekte der Laut- und Formenlehre, zu denen insbesondere auch die Metrik gehört, g) Fragen der Syntax, der Stilistik, der sprachlichen Ausdrucksmittel.

Meine Arbeit berührt alle diese Fragen, insofern sie in den ausgewählten Texten eine Rolle spielen. Erstmals sollen mehrere Texte in ihrem gesamten Wortlaut und Kontext einer philologischen Analyse unterzogen und auf in ihnen ausgedrückte Konzepte untersucht werden, und zwar unter Berücksichtigung ihrer Struktur, ihrer thematischen Entwicklung und ihrer sprachlichen Ausdrucksmittel. Dahinter steht die Überzeugung, dass Zusammenhänge zwischen den Konzepten auf diese Weise besser erkannt werden können als bei punktuellen Untersuchungen einzelner Passagen, in denen die interessierenden Konzepte explizit formuliert sind, auch wenn diese vielleicht mehr „Masse“ abwerfen. Man darf ja nicht vergessen, dass wichtige Konzepte erst erschlossen werden müssen. Letzteres ist das erklärte Ziel dieser Arbeit, die sich um die Freilegung und Analyse grundlegender, bislang nur in Ansätzen verstandener Konzepte der Liedkunst der Nahua des 16. Jahrhunderts bemüht. Im Ergebnis soll ein Modell der Schöpfung und Tradierung von Gesängen bei den Nahua erarbeitet werden.

Im Mittelpunkt der Analyse stehen Konzepte, welche die Themen Schöpfung und Tradierung betreffen, wie sie in einzelnen anonym auf uns gekommenen Texten reflektiert werden: Wie entstand nach den Vorstellungen der Nahua-Künstler ein Lied und wie wurde es weitergegeben? Diese Fragen müssen den Nahua wichtig gewesen sein, denn in den erhaltenen Texten gibt es zahlreiche Belege dafür, wie sie sich mit der eigenen Liedkunst auseinandergesetzt haben. Vor allem in den *Cantares* finden sich Reflexionen bezüglich der Art und Weise, wie die Gesänge erschaffen wurden, zum einen in Hinblick auf die geistige Anstrengung im Schaffensprozess, zum anderen im

¹ Fortan als *Cantares* bezeichnet

² Fortan als *Romances* bezeichnet

vergleichenden Rückgriff auf die Kunsthandwerke. Das heißt, man setzte künstlerische Mittel bewusst ein und wusste um die zugrundeliegenden Konzepte.

In diesem Kontext ist nicht nur an die Tradition der Nahua selbst, sondern auch an die Ausbildung von Söhnen der Adelschicht der Nahua durch christliche Mönche zu denken, die vor allem in der Schule *Santa Cruz de Tlatelolco* mit europäischen Vorstellungen über die Dichtkunst in Berührung kamen. Dies mag eine bereits bestehende Tendenz zur Reflexion der eigenen Kultur bestärkt haben, bedeutet jedoch *keine* Übernahme von Konzepten europäischer Dichtkunst. Europäische Einflüsse betreffen aber das den Nahua vermittelte Christentum. Die Nahua führten schöpferische Prozesse bei der Entstehung der Gesänge auf die Präsenz und Wirkmacht von Gottheiten zurück, die jetzt in den Namen der Trinität und der Gottesmutter Maria sowie neuen Begriffen wie *īcēlteōtl* (alleiniger Gott) aufgingen.

Die Konzepte der Liedkunst werden durch teils ungewöhnliche Sprachbilder ausgedrückt, die sehr häufig aus Pflanzen- und Vogellexemen zusammengesetzt sind. Sie bilden zwei übergeordnete und einander ergänzende Konzepte: das Lied als Pflanze und der Sänger als Vogel. Besonders wichtig für ein Verständnis erscheint das Schlüsselkonzept *cuīcanelhuayōtl* (Liedwurzel(n)), das deshalb einen zentralen Teil der Analyse einnimmt. Es kommt auch in der verwandten Form *nelhuayoh cuīcatl* (bewurzeltes Lied, Lied mit Wurzeln) vor und scheint sich auf ein gelungenes Lied zu beziehen, das dem Sänger zu Ansehen verhalf und das es wert war, tradiert zu werden. Der Terminus *nelhuayōtl* ist übersetzbar mit Wurzel(n), aber auch mit *Ursprung, Fundament, Anfang*. Das abgeleitete Verballexem *nelhuayōtia* hat eine direkte Verbindung zur kulturellen Überlieferung und somit zu den Vorfahren und den von ihnen gesetzten Regeln, zumindest wurde es in diesem Kontext von den spanischen Mönchen zur Missionierung benutzt: *eine Rede oder Predigt auf eine Autorität der Schrift* – gemeint ist die Bibel-exegese – *begründen*³. Obwohl die Begriffe *cuīcanelhuayōtl* / *nelhuayoh cuīcatl* nur sehr selten auftreten, entwickeln sie eine eigene Dynamik, die häufigeren Sprachbildern meist fremd ist. Anders herum ausgedrückt: Es ist gerade ihre Seltenheit, die sie interessant für eine konzeptuelle Untersuchung macht. Das Konzept der Liedwurzeln kommt fast immer zusammen mit einem Vogel vor. Das Zusammenwirken der beiden Konzepte und die Aufgaben, die den Liedwurzeln und dem Vogel zukommen, sollen im Analyseteil untersucht werden.

³ “Nelhuayotia. Nitla. fundar platica o sermon sobre alguna auctoridad de escriptura. Preteri. Onitlanelhuayoti“ (Mol.b:66v).

Ein weiteres wesentliches Konzept ist *tōltēcayōtl*, das die von den Nahua als idealtypisch interpretierten Kulturleistungen der Tolteken⁴ konnotiert und in den Gesängen sowohl implizit als auch explizit Erwähnung findet. Ein Teil der verwendeten Sprachbilder entstammt diesem Bereich, namentlich Kunsthandwerken wie der Federmosaikunst, dem Steinschneide- und Goldschmiedekunsthandwerk, der Bilderschriftenmalerei und der Architektur, die von den Nahua auch unter spanischer Herrschaft im 16. Jahrhundert teilweise noch gepflegt wurden⁵. Auch dieser Bereich der menschlichen Kreativität geht einher mit einer Vielzahl von Sprachbildern aus dem Bereich der Naturumwelt und des Lebenszyklus der Kulturpflanzen, wie schon die oben genannten „Liedwurzeln“.

Weitere wichtige Konzepte für kreative Prozesse sind Bezeichnungen für fruchtbare Orte wie zum Beispiel *xōchitlālpan* (auf dem Blumenland). Sie sind oft mit dem als *xōchicuauhtl* (Blütenbaum) bezeichneten Weltenbaum der Nahua verbunden und werden in Folge als Orte der Schöpfung bezeichnet. Bedeutend ist auch das Konzept *yōllōtl* (Herz) als Sitz menschlicher und göttlicher Kreativität.

Anders als für die Rhetorik der Nahua, für die es im sechsten Buch des Codex Florentinus eine Anzahl von Mustertexten gibt, die Anweisungen für gute Reden enthalten, gibt es keine solchen Mustertexte für ein gutes Lied, nur die Liedtexte selbst. Dennoch muss es nach dem Verständnis der Nahua Regeln für sie gegeben haben, wie sich aus Genrebezeichnungen wie *melāhuac cuīcatl* (regelrechtes Lied) oder der Sprachformel *yēctli cuīcatl* (richtiges, gutes Lied) schließen lässt. Was ein solches Lied aber ausmachte, wird nicht direkt mitgeteilt. In dieser Arbeit wird der Versuch unternommen, aus internen und Kreuzvergleichen mit anderen Quellen zu einem umfassenderen Verständnis dieses Begriffes zu gelangen. Mindestens ebenso wichtig ist die Verfeinerung des Verständnisses eines Konzeptes, das häufig als der aztekische Ausdruck für „Poesie“ angesehen wird: *in xōchitl in cuīcatl* (Blume und Lied). Es kommt in unzähligen Parallelismen, darunter auch paarformelartigen Parallel-

⁴ Kultur der frühen postklassischen Epoche Zentralmexikos mit Sitz im heutigen Tula im mexikanischen Bundesstaat Hidalgo. Diese zum sogenannten Federschlangenhorizont gehörende Kultur ging im 12. Jahrhundert unter. Der im frühen 15. Jahrhundert entstandene aztekische Staat sah sich als ihr Erbe, wie unter anderem der reiche Schatz an mythischen Erzählungen der Nahua im dritten Buch des Florentiner Codex und in den *Anales de Cuauhtitlan* belegt.

⁵ Eine markante Ausnahme ist das Goldschmiedehandwerk, das nicht mehr ausgeübt werden durfte, da man den Indigenen solche wertvollen Materialien nicht überlassen wollte (Thierner-Sachse, pers. Information).

konstruktionen⁶ vor. Die in den Analysetexten auftretenden Belege können etwas zur semantischen Differenzierung beitragen.

Viele Gesänge der Nahuatl müssen ihr Publikum auf eine sehr direkte Weise angesprochen und auch einbezogen haben. Sie waren Teil eines ganzheitlichen, vibrierenden Ereignisses aus Gesang, Musik und Tanz, den Kostümen und der Körperbemalung der Sänger und Tänzer, deren Mimik und Gestik, und nicht zuletzt der dem jeweiligen Anlass und der jeweiligen Tages- bzw. Nachtzeit angepassten Atmosphäre, zu der auch bestimmte Düfte gehören konnten, etwa Blütenaromen, der Rauch eines Feuers, veräucherte Pflanzenteile. Solche auch zu synästhetischen Erfahrungen führende Phänomene finden sich in vielen der überlieferten Gesänge thematisiert. Dies ist jedoch fast vollständig auf die semantisch-lexikalische Ebene begrenzt, da es zu Musik, Begleitung, Tanz und Choreographie nur vereinzelte knappe Hinweise, jedoch keine zusammenhängenden Aufzeichnungen gibt. Um mehr über die Gesänge zu erfahren, muss man auf Schilderungen von Chronisten zurückgreifen, die Zeugen von Gesangsaufführungen wurden bzw. entsprechende Informationen gesammelt haben⁷. Dies kann dazu beitragen, die in einigen Texten kodierte Angaben zur Aufführungssituation zu erkennen und besser zu verstehen, und wird in dieser Arbeit insofern thematisiert, als es in den Analysetexten zutage tritt. Nicht alle Gesänge scheinen mit Tanz einhergegangen zu sein, bzw. wurde dieser Aspekt nicht eigens berichtet. So finden sich in indigenen Erzähltexten wie Chroniken oder Annalen bisweilen Gesänge, jedoch ohne jegliche Erwähnung zugehöriger Tänze⁸. Im Einzelfall wird dieser Aspekt also nicht immer zu klären sein.

Cuīcatl bedeutet im Nahuatl Lied/Lieder bzw. Gesang/Gesänge⁹ und soll – in Ermangelung eines weiteren übergeordneten Begriffes der Nahuatl – in dieser Arbeit die gesungene

⁶ Solche Konstruktionen bestehen in der Regel aus zwei, mitunter auch drei einzeln stehenden, gleichgeordneten, formal identischen Begriffen. In der Nahuatlistik werden sie oft als *Difrasismos* oder *Binome* bezeichnet. Sie werden traditionell als Mittel des Nahuatl zur Schaffung neuer lexikalischer Einheiten betrachtet, indem ihre Termini zusammen eine neue Bedeutung generieren (Andrews 2003: 552); sie können aber auch einen der konstituierenden Begriffe akzentuieren. Es gibt solche Konstruktionen in vielen anderen Sprachen der Welt (Vgl. Montes de Oca Vega 2013:15-18). Im Deutschen werden sie *Zwillings-* oder *Paarformeln* genannt. Letztere sind heute meist erstarrte, sprachlich unflexible Formeln, was auf die noch im Prozess der Lexikalisierung befindlichen Parallelkonstruktionen im Nahuatl ganz und gar nicht zutrifft. Aus diesem Grund und weil viele dieser Konstruktionen syntaktisch frei agieren und in grammatikalischen Ableitungen morphologisch veränderbar sind, werden sie in der aktuellen Forschung nicht pauschal als Formeln angesehen, so Montes de Oca Vega (2013:54). In dieser Arbeit verwende ich deshalb den neutralen Begriff *Parallelkonstruktion* (nach Dürr:115 für vergleichbare Binome in den Maya-Sprachen).

⁷ Insbesondere Fray Bernardino de Sahagún (1979; 1950-82); Fray Diego Durán (cap. XCIX); Fray Toribio de Benavente Motolinía (XCI, XCII); Hernando de Alvarado Tezozomoc.

⁸ Stellvertretend sei hier das Lied des Timal erwähnt, Vgl: AdT, documento V, fol. 6v.

⁹ Unbelebte Nomina bilden keinen grammatikalischen Plural.

nen bzw. sangbaren Gattungen der Dichtung¹⁰ bezeichnen, die sich bei den Nahua seit der vorspanischen Zeit entwickelt hatten. Dies ist zunächst eine etische, also von außen an die überlieferten Gesänge herangetragene Betrachtungsweise. Ihr liegt eine von der europäischen Literaturwissenschaft entwickelte Definition von Dichtung zugrunde, die sich darum bemüht, allen Formen der Dichtung weltweit von ihren Anfängen im Kultlied¹¹ an gerecht zu werden, dem viele Nahua-Gesänge sehr nahe zu stehen scheinen. Ich benutze den Terminus Dichtung im Sinne fiktionaler Sprachschöpfung, zu der im Wesentlichen der bildliche Ausdruck – z. B. durch den Einsatz von Tropen wie unter anderem Metaphern, Metonymien oder Synekdochen – sowie die „Ambiguität, die Vieldimensionalität und die Tiefenschichtung der Sprachgestalt“ gehören (Schweikle, Günther:100). In Bezug auf die Nahua-Gesänge vertreten einzelne Forscher konträre Standpunkte. Für die einen (Bierhorst, Segala) sind die *cuīcatl* vorrangig rituell geprägt, für die anderen sind sie eine poetische Ausdrucksform (Garibay, León-Portilla, Sautron-Chompré). Mit dem oben eingeführten Begriff nach Schweikle stellt sich diese Frage zunächst nicht, vielmehr wird eine wertfreie Herangehensweise an die Problematik ermöglicht. Der Begriff hat zudem den Vorzug, dass er unabhängig von einer schriftlichen Fixierung gebraucht werden kann (ibid, 101), denn die *cuīcatl* der Nahua wurden überwiegend mündlich tradiert.

Allerdings verstanden die Nahua die Gesänge auch als Teil der in den Bilderhandschriften kodifizierten Kultur und setzten sie mit dieser in Beziehung. In einigen Texten ist explizit die Rede von Bilderhandschriften, die während der Aufführung benutzt wurden. Es muss sogenannte *cuīcaamatl*, Liederbücher, gegeben haben, von denen jedoch kein einziges erhalten geblieben ist, weder aus der vorspanischen Ära, noch aus der frühen Kolonialzeit. Die wenigen heute noch vorhandenen vorspanischen Bilderhandschriften aus Zentralmexiko bezeugen eine überwiegend sprachunabhängige Schrift, mit der nur wenige phonetische Elemente (Laute oder Silben einer bestimmten Sprache) aufgezeichnet wurden. Die Informationen wurden zumeist als Piktogramme und Ideogramme wiedergegeben. Letztere wiederum funktionierten teilweise sprachge-

¹⁰ Darunter fallen die einzelnen Liedarten. Ich vermeide bewusst den Begriff „Lyrik“, weil dieser a) auch nicht gesungene Dichtungen einschließt und b) „erst ab dem 18. Jahrhundert als dritte Hauptgattung der Poesie (neben Epik und Dramatik) klassifiziert“ (Schulz, Georg-Michael: 286), also für das 16. Jahrhundert auch nicht diskutiert wurde; c) die Gattungsgrenzen fließend sind.

¹¹ „[...] Im engeren Sinne Bez. für vorliterar. poet. Formen, die archaische kult. Rituale (Opferhandlungen, Prozessionen, Mysterien) begleiteten, wobei Wort, Musik und Tanz in mag. apotropä. Funktionen verbunden sind [...]. Das K. läßt sich als älteste poet. Ausdrucksform [...] in fast allen Frühkulturen nachweisen. Es gilt als eine der Urzellen der Dichtung, da es keimhaft viele Dichtungsformen enthält“ (Schweikle, Irmgard:255).

bunden.¹² Komplexe sprachliche Zusammenhänge wie sie durch die erhaltenen Texte der Liederhandschriften bezeugt sind, ließen sich mit dem Schriftsystem der Nahuatl sicher nicht festhalten¹³. Wie auch immer die *cuīcaamatl* aufgebaut gewesen sein mögen¹⁴: Die Realisierung ihrer Inhalte erscheint ohne das Abrufen von zuvor ins Gedächtnis eingepägten Inhalten undenkbar. Allerdings könnte die Bilderschrift mittels eines kodifizierten mnemotechnischen Systems mehr geleistet haben, als dies nach heutigem Erkenntnisstand der Fall war. Eine weitere Bedeutungsebene von Bilderhandschriften bestand in der starken materiellen Präsenz der Darstellungen, und zwar vor allem wegen der ganzheitlichen und sinnlichen Wahrnehmung der verwendeten Farben, Formen, der Raumaufteilung, der Relation von Hintergrund und Vordergrund.¹⁵ Hierin ist ein gleichwertiger Grund für Verweise auf die Bilderschrift in vielen *cuīcatl* zu sehen. Umgekehrt scheinen sich keine Hinweise auf die Bedeutung der für die Nahuatl neuen Lateinschrift zu finden¹⁶, in der die Texte der *cuīcatl* schließlich auf uns gekommen sind. Sie spielte offenbar kaum eine Rolle für ihre zumeist anonymen Schöpfer, weder im Entstehungsprozess, noch für die Darbietung vor Publikum, was an eine von der indigenen mündlichen Tradition getrennte Überlieferung der Texte durch spanische Mönche oder Chronisten denken lässt. Eine Ausnahme bilden eventuell, wie Gruzinski vermutet, einige der christlich geprägten Gesänge im *Codex Cantares Mexicanos*, die bereits während der Entstehung in Lateinschrift fixiert worden sein könnten, was auch auf einen veränderten Schaffensprozess hinweisen würde; dies lässt

¹² „Andere Ideogramme haben keinen visuellen Bezug zu dem, was sie repräsentieren. Meist geben sie Metaphern wieder und sind dann immer sprachabhängig. Wenn ein Berg über einem Gewässer abgebildet ist, repräsentiert dies das Konzept des Gemeinwesens [...], denn das aztekische Wort *altepetl*, ein Kompositum aus *atl* (Wasser) und *tepetl* (Berg), ist eine Metapher für Stadt im Sinne von Gemeinwesen“ (Ruhnau 2010: 188).

¹³ Es wurden auch Versuche unternommen, altmexikanische Bilderhandschriften zu „versprachlichen“. Hier ist vor allem Jansen (unter anderem in Anders, Ferdinand, Maarten Jansen, Luis Reyes García 1991; 1993) zu nennen. Damit werden Möglichkeiten einer sprachunabhängigen Schrift ausgelotet, die jedoch jeweils in unterschiedlichen Versionen artikuliert werden konnte.

¹⁴ Einen Rekonstruktionsversuch aus bibliothekswissenschaftlicher Sicht hat Gómez Gómez (2001) unternommen. Dahinter verbirgt sich jedoch kein praktisches Experiment zur Ableitung einer Vorlage, sondern eine Kompilation des Kenntnisstandes zur aztekischen Bilderschrift.

¹⁵ “Disons qu'elle [die Bilderschrift] correspond aux combinatoires de formes et de couleurs, à l'organisation de l'espace, aux relations entre les figures et le fond, aux contrastes de lumière et de tonalité, aux lois géométriques retenues et mises en œuvre, au mouvement de la lecture, à la densité mouvante des représentations [...]“ (Gruzinski: 24).

¹⁶ Eine Differenzierung muss allerdings primär über den Kontext erfolgen, weil es im Nahuatl keinen lexikalischen Unterschied zwischen der Bilder- und Alphabetschrift zu geben scheint. „The very word “to write“ in Nahuatl, *icuiloa*, continued to be used instead of any Spanish-influenced term, and so for the most part did *pohua*, “to read“ (Lockhart 1992: 326). Lediglich in der Achten Relation des Chimalpahin, fol. 239r, findet sich eine Unterscheidung: „*cucuetziuhcatlacuiloltilica letratica*“ (Chim., Bd.1: 287), übersetzt von Elke Ruhnau als: „mit eilig Gemaltem, mit Buchstaben“ (Chim., Bd. 2:312). Der zweite Begriff der Parallelkonstruktion geht auf das spanische „Letra“ in der Bedeutung von Buchstabe zurück und dient als zusätzliche Erklärung dafür, dass es sich bei dem ersten Begriff um eine Umschreibung der für die Nahuatl neuen Kulturtechnik des alphabetischen Schreibens handelt.

sich jedoch (noch) nicht belegen¹⁷. Auch die wenigen Liedtexte, die in anderen indigenen Quellen des 16. Jahrhunderts in Lateinschrift enthalten sind, wurzeln in der oralen Tradition; sie gehören zum nun verschriftlichten, ehemals aus dem Gedächtnis reproduzierten Teil bilderhandschriftlicher Vorlagen¹⁸.

¹⁷. “[...] il semble que ces chants aient reçu une forme écrite dès leur conception, autrement dit que le processus de création n'ait plus été confié à la seule mémoire mais qu'il ait donné lieu à un travail d'écriture que trahit l'entrelacs infiniment complexe et neuf des thèmes anciens et des emprunts chrétiens. On décèle là une fois de plus la pénétration d'une autre technique d'expression et d'organisation de la pensée sans pouvoir, il est vrai, en saisir la portée exacte“ (Gruzinski:83).

¹⁸ “[...] the primary original purpose of alphabetic writing in the Nahua system of communication was to reproduce the oral component, and though things would change with time, this orality would always adhere to Nahua alphabetic documents more than to most comparable European texts“ (Lockhart 1992: 335).

2 Quellenhintergrund

Wir verdanken es ausschließlich den lateinschriftlichen Quellen, dass etwa 150 Gesänge der Nahuatl in ihrem Wortlaut erhalten geblieben sind; dies *cum granum salis*, da es keine früheren Textzeugen gibt und daher in vielen Fällen kaum Aussagen zur Vollständigkeit und Genauigkeit der Aufzeichnung getroffen werden können. Es folgt ein Überblick über die Quellen und Quelleneditionen, in denen Liedtexte überliefert sind¹⁹.

2.1 *Codex Cantares Mexicanos*

Diese Handschrift ist die umfassendste und zugleich heterogenste Quelle von Gesängen in zentralmexikanischem Nahuatl des 16. Jahrhunderts. Sie besteht aus 85 beidseitig beschriebenen Blättern mit ca. 90²⁰ Texten, die sehr unterschiedliche Themen und Motive sowohl aus der vorspanischen als auch der Kolonialzeit behandeln, häufig vermischt in einem Gesang. Auch sind die Texte oft länger als vergleichbare Liedtexte in den anderen Quellen. Die Gesänge erscheinen ausnahmslos als Fließtext mit einem hängenden Einzug für die jeweils erste Zeile einer Strophe. Unterschiedliche Gesänge oder Abschnitte von Gesängen werden in der Regel durch eine Leerzeile, selten auch durch eine deutlich gezogene Linie, graphisch abgegrenzt. Es finden sich jedoch auch Angaben in arabischen Ziffern oder ausgeschriebene Zahlenangaben in Nahuatl für unterschiedliche Abschnitte entweder eines Gesanges oder zusammengehöriger Gesänge²¹. Titelangaben sind nicht durchgängig vorhanden, so gibt es auch nur sporadisch zusätzliche Informationen zu einzelnen Gesängen oder einem durch einen oder mehrere Gesänge repräsentierten Genre. Diese können Orts- und Zeitangaben zur Komposition und/oder Aufführung von Gesängen oder deren Autoren oder Sängern beinhalten. Für einige Gesänge finden sich aus den Silben *Ti*, *To*, *Qui* und *Co* kombinierte Spielanweisungen, deren Bedeutung bislang ungeklärt ist und die mit der

¹⁹ Es finden nur solche Quellen Beachtung, in denen vollständige oder zumindest einzelne Strophen von Gesängen enthalten sind. Nicht besprochen werden Quellen mit Fragmenten, die nur aus einzelnen Sätzen bestehen oder die nur Hinweise auf Gesänge enthalten, ohne diese zu zitieren wie z.B. die *Crónica Mexicayotl*.

²⁰ Über die Anzahl der Gesänge gibt es unterschiedliche Angaben, da die Abgrenzung nicht immer einfach ist. Aus der Auflistung bei Bierhorst (1985a:133) ergeben sich z.B. 91 Gesänge. Die Unterschiede resultieren aus der abweichenden Unterteilung des als *Melahuac cuīcatl* bekannten Abschnittes zwischen folio 16v und 26r: 24 Gesänge nach Bierhorst 1985a, 23 Gesänge nach der mexikanischen Edition von 2011. Die Unterteilung in nur drei, dafür jedoch sehr lange Gesänge nach Schultze Jena 1957 erscheint heute nicht mehr haltbar. Der deutsche Forscher hat die Gattungsangaben in der Abschnittsüberschrift – *xochicuīcatl*, *cuauhcuīcatl* und *icnocuīcatl* (Blumen-, Adler- und Waisenlied(er)) – als Singulare aufgefasst. Für unbelebte Nominalexeme, zu denen auch alle Komposita mit *cuīcatl* gehören, bildet Nahuatl jedoch keinen grammatikalischen Plural, sodass hier mit sehr großer Wahrscheinlichkeit tatsächlich Plural gemeint ist. Allerdings sollte über die Stellung der einzelnen Gesänge innerhalb der Gruppe nachgedacht werden.

²¹ Die Differenzierung ist semantisch/lexikalisch vorzunehmen und kann in dieser Arbeit nicht geleistet werden.

Begleitung durch Teponaztli²² und/oder Huehueltl²³ zu tun haben (für ein Resümee des Forschungsstandes siehe Lewy 2015).

Die Handschrift wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der mexikanischen Nationalbibliothek wiederentdeckt²⁴, wo sie bis heute aufbewahrt wird, und zwar als erstes Manuskript in einem Sammelband unter der Signatur MS 1628 *bis*, der 13 unterschiedliche Schriften, 11 in Nahuatl und 2 in Spanisch²⁵, enthält. Aufgrund der Papierqualität, der Wasserzeichen, der auftretenden Schrifttypen sowie der Inhalte werden diese Schriften als zusammengehörig angesehen und in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts datiert. Als Ort der Niederschrift wird das Scriptorium der Schule Santa Cruz de Tlatelolco unter der Leitung von Fray Bernardino de Sahagún angenommen, umso mehr als die beiden spanischen Texte 2 und 3 – *Kalendario Mejicano* und *Arte Divinatoria de los megicanos* – eindeutig Sahagún zugeschrieben werden können (Vgl. Hernández de León-Portilla y Liborio Villagómez 2011:90). Für eine federführende Rolle Sahagúns spricht auch, dass sämtliche Datumsangaben im Sammelband in die Lebenszeit des Franziskanerpaters fallen²⁶. Dass die Schrift nicht nur Züge der franziskanischen Orthographie, sondern auch solche der späteren jesuitischen aufweist, bedeutet nicht zwangsläufig eine Abweichung von o. g. Datierung. Die *Arte Mexicana*, eine Grammatik des Nahuatl des Jesuiten Antonio del Rincón, wurde 1595 veröffentlicht, zwei Jahre vor der jüngsten Datumsangabe 1597²⁷ im *Codex Cantares Mexicanos* und wird schon durch

²² Zu den Xylophonen gehöriges Schlaginstrument, oft als Schlitztrommel oder Zungentrommel bezeichnet.

²³ Aufrecht stehende große Trommel mit einer Membrane aus Tierhaut.

²⁴ Von der Handschrift waren bereits zuvor weitere Abschriften angefertigt worden, die heute sämtlich verschollen sind. Zwischenzeitlich „verschwand“ sie, bis sie 1880 von José María Vigil wiederentdeckt wurde. Weitere Angaben zur Herkunft des Codex in Hernández de León-Portilla y Liborio Villagómez 2011:29-35.

²⁵ Auf dem Deckblatt verzeichnet sind folgende, teilweise abgekürzte Titel, die nicht immer mit den zugehörigen Überschriften im Kodex identisch sind: 1. *Cantares Megicanos*; 2. *Kalendario Mejicano*; 3. *Arte Divinatoria de los megicanos*; 4. *Exemplo de la SS. Eucaristia en mejicano*; 5. *Un Sermon sobre aquello de Estote Sancti*; 6. *Memoria de la Muerte*; 7. *Vida de San Bartolome*; 8. *Fabulas de Esopo*; 9. *Historia de la Pasion*. Es sind jedoch nicht alle Schriften erwähnt. Es folgt die korrekte Auflistung anhand der Überschriften im Kodex: 1. *Cuica Peucayotl* [sic]: ff.1r-85r; 2. *Kalendario mexicano, latino y castellano* ff. 86r – 100r; 3. *Arte adivinatoria que vsaban los mexicanos*, ff.[101r – 125r; 4. *Iz pehua in neixcuitil machiottl initetzinco pohui cenquiz ca yectlanceliltztl Sacramento*: ff.[126r – 139v; 5. *Platica indiferente para donde quiera*: ff. 140r – 146r; 6. *Hic est panis qui de caelo descendit*: ff. 147r-151r; 7. *Domine modo filia mea deffuncta est sed veni et y pone manum tuam super eam et viuit*: ff. 152r-156r; 8. *Teoyautlatohua Huitzilopochtli cuezpali huan coyotl miquistli ocelotl cohuatl*: f. 157, (dieser Text besteht nur aus der Überschrift); 9. *Sancti Estote ut ego sanctus sum*: ff. 158r-162v; 10. *Tlalnamiquliz miquiz tzonquicaliztli*: ff. 163r-169r ; 11. *Nican ompehua in inemiltzin, yhuan imiquiltzin in cenquizca mahuiztiloni Apostol San Bartholome*: ff. 170r-178r; 12. *Nican ompehua y çaçanillatolli ynqui tlali ce tlamatini ytoca Esopo*: ff. 179r-191v; 13. *La historia de la Pasion de Nuestro Señor Juvchristo en lengua mexicana*: ff. 192r-258v (nach , Hernández de León-Portilla y Liborio Villagómez 2011:28; 38-39).

²⁶ Diese finden sich in den ersten vier Texten. 1: 1597; 2: 1582; 3: 1585; 4: 1582. (ibid: 97).

²⁷ „D 9.7. años“ (*Cantares Mexicanos*, fol. 80r).

das Wirken del Rincóns zuvor bekannt gewesen sein. Allerdings ist die Datierung antequem auf das ausgehende 16. Jahrhundert nicht mit absoluter Sicherheit bewiesen, zumal bislang weder eine naturwissenschaftliche Analyse des Papiers (o.V. 2011:20), noch eine chemische Analyse der Tinte (Hernández de León-Portilla y Liborio Villagómez 2011:47) vorgenommen wurde. Ferner teilt sich das Manuskript orthographische Besonderheiten mit den als Techialoyan-Codices bekannten Manuskripten des 17. und 18. Jahrhunderts. Hier gelten jedoch bislang die *Cantares Mexicanos* als Quelle für die Schreiber der Techialoyans. (Vgl. Wood: 190-193).

Der Sammelband besteht aus 258 beidseitig beschriebenen und 34 leeren, nicht nummerierten Blättern aus hochwertigem europäischem Lumpenpapier. Davon entfallen die ersten 85 Blätter auf Gesänge in Nahuatl, welche im Manuskript mit der Überschrift *Cuica Peuhcayotl*, Beginn der Gesänge, im kolorierten Inhaltsdeckblatt des Bandes aber die namensgebende spanische Bezeichnung „Cantares Megicanos“ – Mexikanische Gesänge – tragen. Das Manuskript weist zwei deutlich unterscheidbare Handschriften auf. Der größere Teil bis Blatt 79v wurde von Schreiber A, der restliche Teil von Schreiber B angefertigt (Bierhorst 1985:8). Allgemeiner Konsens ist heute, dass es sich um Abschriften von einer oder mehreren heute verschollenen Vorlagen handelt. Dafür spricht auch die interne Strukturierung des Manuskriptes, in dem man mehrere optisch voneinander abgesetzte Abschnitte erkennen kann, zum Teil beginnend mit dem *Nomen sacrum* IHS für Jesus Christus und endend mit dem Wort *Finis*, Ende.²⁸ Darin kann man mehrere kleinere Sammlungen erkennen, von denen dann eine zusammenhängende Abschrift sowie ein zweites Dokument mit den restlichen Liedern angefertigt wurden (Vgl. León-Portilla 2011b:223). Deutlich wird daran auch, dass die Gesänge selbst älter sind als die Niederschrift. Da es nur in Ausnahmefällen verlässliche Datierungen einzelner Gesänge in den Überschriften gibt, muss die Altersbestimmung anhand der verwendeten Lexik für jeden Gesang einzeln vorgenommen werden, was nur partiell und annäherungsweise gelingen kann. Entsprechend gibt es diesbezüglich bis heute keine einheitliche Auffassung. Während die Anhänger der von Garibay begründeten und heute von León-Portilla und anderen vertretenen mexikanischen Schule den Versuch einer Trennung in vorspanische und kolonialzeitliche Gesänge unternehmen und dabei einen großen Teil als in der vorspanischen Ära wurzelnd ansehen, ordnet die vom US-amerikanischen Forscher John Bierhorst begründete Richtung die Entstehung der

²⁸ I. 1v-7r; II. 7r (IHS) - 52v (Finis); III. 52v - 78v (Finis Laus Deo); IV. 79r -79v; V- 80r (Beginn Schreiber B) - 82v (Finis).; VI. 83r (IHS) -85v (Finis).

überwiegenden Mehrheit der Zeit zwischen 1550 und 1560 und nur einen überaus geringen Teil der vorpanischen Ära zu²⁹.

Die eingangs erwähnten Teilsammlungen sind jeweils in verschiedene, durch Überschriften gekennzeichnete Gruppen von Gesängen untergliedert. Für einen Überblick siehe Anhang A: Tabelle A.1.

Von den *Cantares* gibt es bis heute weltweit nur zwei Faksimile-Ausgaben. 1904 erschien in Mexiko die auch nach heutigem Ermessen noch erstklassige Typographie von Antonio Peñafiel (1904-06), welche die bis auf wenige Ausnahmen deutlich lesbare Handschrift der Vorlage für die Nachwelt konserviert hat. Da es in erster Linie um die Klarheit des Schriftbildes ging, wurde das Format der Vorlage vergrößert und die physische Erscheinungsform auch sonst kaum berücksichtigt. Zudem gibt es einige wenige Fehler bei der Seitennummerierung. Die Ausgabe ist aber als Vergleich unverzichtbar, da einige wenige, inzwischen in der Vorlage beschädigte Zeichen hier noch deutlich zu erkennen sind.

1994 erschien, ebenfalls in Mexiko, eine Faksimileausgabe, die auch die übrigen o. g. Texte des Sammelbandes umfasst und das physische Erscheinungsbild der Vorlage bewahrt. Nach dieser wird unter Angabe des Blattes (fol.r oder fol.v) in dieser Arbeit zitiert. Vervollständigt wird die Edition durch drei 2011 erschienene Bände mit Studien zum *Codex Cantares Mexicanos* (Band 1) sowie der Transkription und Übersetzung der Gesänge ins Spanische von Miguel León-Portilla (Bände 2 und 3). Damit darf der Codex als für die weitere Forschung erschlossen und zugänglich gelten. Durch das Faksimile war es auch nicht notwendig, das Schriftbild der Vorlage in Transkription und Übersetzung zu bewahren. Die durch hängenden Einzug markierten Abschnitte im Original erscheinen in europäischer Strophenform und sind dadurch übersichtlich und auch für Fachfremde einfach zu handhaben. Aus diesem Grund übernehme ich in der vorliegenden Arbeit diese Darstellungsform.

Die frühere Paläographie, Transkription und Übersetzung ins Englische von John Bierhorst aus dem Jahr 1985 hält sich hingegen an die graphische Darstellung der Vorlage. Mit dieser Edition wurden erstmals sämtliche Gesänge einem interessierten

²⁹ 1. “[...] el pensamiento y la sensibilidad prehispánicos no pueden dejar de ser percibidos. Por esto afirmamos que una parte considerable de estos cantares proviene de la tradición nahua anterior a la Conquista“(León-Portilla 2011b:200). 2. „There is no way to be sure that any song in the Cantares is an unadulterated pre-Conquest composition. Yet the obvious borrowing of phraseology from the Anales de Tlatelolco [...] suggests that at least one piece, song 54-E, has a pre-Conquest origin. Similar pieces, especially songs 54-A, 54-B, 54-C, 54-D, and 65 may be tentatively placed in the same category. In addition, it would be hard to insist that certain satirical pieces, such as songs 57 (the “cradlesong“), 84 (“Chalcan female song“), 85 (“Old man song“), and 88 (the untitled homosexual song), were composed in the 1550’s or 1560’s – even though they might have been“ (Bierhorst 1985a:109).

Publikum zugänglich gemacht. Die erstklassige, noch heute gültige Paläographie, die kritische Transkription mit dem Versuch einer Übertragung in das von J. Richard Andrews (1975) vorgeschlagene, auf der jesuitischen Schreibweise aufbauende System, das u. a. zwischen langen und kurzen Vokalen unterscheidet und den Glottisverschlusslaut angibt, sowie die umfassende Wörterbuchkonkordanz sind wertvolle und unverzichtbare Hilfen. Die englische Übersetzung hingegen wirft zahlreiche Probleme auf, da Ansichten des Forschers zu Funktion und Inhalt dieser Texte in höherem Maß als üblich in sie hinein übersetzt worden sind.

Neben den erwähnten Editionen gibt es einige Teilausgaben, die heute vor allem von wissenschaftshistorischer Bedeutung sind. Als erster hatte der amerikanische Philologe Daniel Garrison Brinton eine Paläographie und kommentierte Übersetzung ins Englische von 26 Gesängen³⁰ vorgelegt, dies allerdings noch nicht auf Basis eines Faksimiles sondern einer handschriftlichen Teilkopie³¹. Beides, Paläographie und Übersetzung ins Englische, gelten als unzuverlässig. In Deutschland hat sich zuerst Eduard Seler mit einigen der Gesänge beschäftigt. Seine Übersetzung wurde allerdings erst aus dem Nachlass publiziert (Seler 1973), sodass sie weitgehend wirkungslos geblieben ist. Die Arbeit von Leonhard Schultze Jena (1958) teilt im Wesentlichen dieses Schicksal. Es handelt sich um eine durch den Tod des Forschers unvollendet gebliebene Teilausgabe, die aus Transkription, deutscher Übersetzung und einem von Gerdt Kutscher erarbeiteten Glossar besteht. Der Hauptteil selbst ist eine Arbeitsfassung, die leider keine Überarbeitung mehr erfuhr. Zeitgleich hat in Mexiko Angel María Garibay Kintana (1965, 1968) Transkriptionen und Übersetzungen ins Spanische von ca. 50% der Gesänge angefertigt, und zwar derjenigen Gesänge, die er als vorspanisch ansah. Sie weisen willkürliche Eingriffe in Struktur und Semantik der Texte auf, insofern christliche Begriffe nicht mit übersetzt und in Klammern neben den Text gestellt wurden. Dies ist dem Anliegen geschuldet, die Gesänge in ihrer vorspanischen Form zu rekonstruieren und einem möglichst breiten Leserpublikum bekannt zu machen. Garibay selbst stufte seine Arbeit als nicht den strikten Regeln der Philologie folgend ein, da sein Ziel vor allem in der Popularisierung der Gesänge lag³².

³⁰ Im Titel sind 27 Lieder erwähnt, doch zeigt ein Vergleich, dass hier bei einem Gesang eine Aufteilung in zwei Einzelgesänge erfolgt ist, mit großer Sicherheit schon in der Kopie, die Brinton benutzte. Dies betrifft die als XIX und XX gekennzeichneten Texte.

³¹ Diese stammte Brintons Angaben zufolge aus dem Besitz des Abbé Brasseur de Bourbourg und ist heute verschollen.

³² “La versión que hago [...] guarda el pensamiento y la expresión, pero no a tal grado que haga necesaria una versión de la versión. Es para que sea entendida del lector ordinario. No es una transmisión de palabra por palabra que hace insufrible el texto“ (Garibay 1965a).

2.2 Codex *Romances de los Señores de la Nueva España*

Auch diese Handschrift ist die Abschrift einer oder mehrerer verschollener Vorlagen. Sie besteht aus vier deutlich erkennbaren Teilen³³ und umfasst 42 doppelseitig in ein und derselben Hand beschriebene Blätter, von denen eines, fol. 33r/v, fehlt. Erhalten sind 36 Gesänge, von denen etwas über ein Drittel ganz oder partiell auch in den *Cantares* zu finden ist (Vgl. Bierhorst 2009:3-4 und 1985a:100; Sautron-Chompré 2004:41-43). Dieser Umstand bedeutet jedoch keineswegs, dass hier eine bereits lateinschriftliche, gemeinsame Quelle für die beiden Handschriften anzunehmen wäre. Eher verdankt sich das geteilte Material dem Wesen der oralen Transmission. Die einzelnen Gesänge waren Gemeingut innerhalb ihrer Trägerschicht und wanderten gewissermaßen von Mund zu Mund, wobei sich Abwandlungen ergaben, die dann in der jeweiligen Niederschrift konserviert wurden. Dafür sprechen auch die Unterschiede in Wortlaut und Abfolge der Strophen.

Die Sammlung erscheint thematisch und formal relativ einheitlich und deutlich auf die vorspanische Zeit ausgerichtet. Die Texte selbst sind mit durchschnittlich 8 Strophen kürzer als viele der *Cantares Mexicanos* (Bierhorst 2009:4). Die graphische Darstellung weicht von der des *Codex Cantares Mexicanos* ab. Zwar sind auch hier die Strophen als Fließtext geschrieben, doch stehen alle Zeilen, auch die Strophenanfänge, untereinander; der Strophenbeginn wird durch ein abgerundetes „V“ markiert, zudem sind Abstände zwischen den Strophen zu erkennen. Zusätzlich sind bei einigen Gesängen die Strophen in arabischen Ziffern durchnummeriert³⁴. Die Gesänge selbst lassen sich anhand fortlaufender arabischer Ziffern und gelegentlich zusätzlich durch indigene Titel- bzw. Genreangaben unterscheiden. Häufig finden sich auch spanischsprachige Bemerkungen, die fast alle Namen vorspanischer Herrscher nennen und die entweder vom Kopisten oder bereits aus der Vorlage stammen. Wie in den *Cantares* gibt es für einige Gesänge Spielanweisungen. Zum Aufbau siehe Anhang A: A.2.

Die Handschrift hat eine bewegte und nicht immer nachvollziehbare Objektgeschichte. Der erste namentlich bekannte Besitzer war der mexikanische Intellektuelle und Sammler alter Handschriften Don Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700). Seines oder ein weiteres Exemplar gelangte über mehrere Zwischenstandorte schließlich in den Besitz von Genaro García, dessen Erben es 1921 zusammen mit der gesamten

³³ Erkennbar an der Zählung der Gesänge, die in jedem Teil erneut bei 1 beginnt. Dazu folgende Einträge: Fin de la I parte; Fin de la 3 Parte; Fin de los cantos. Das Ende des zweiten Teils entfällt auf das fehlende Blatt 33.

³⁴ Dies betrifft stets mindestens zwei Gesänge, die dann jeweils eine durchgehende Nummerierung tragen: Teil I: Gesänge 1-8 - 60 Strophen; Teil 2: Gesänge 3 und 4 – 17 Strophen; Gesänge 5 und 6: 17 Strophen; Gesänge 7 und 8: 17 Strophen.

umfangreichen Bibliothek an die University of Texas in Austin veräußerten³⁵, wo es heute unter der Signatur Ms. CDG-980 (G59 Ms.) aufbewahrt wird, und zwar als Teil eines Bandes aus drei zusammengehörigen Manuskripten. Die ersten beiden sind spanischsprachige Manuskripte. G57 Ms. ist eine Abschrift des verschollenen Originals „Relación q se enbio a su magestad“ – besser bekannt als *Relación de Tezcoco* – des Juan Bautista Pomar, die dieser 1582 im Auftrag des spanischen Königs Philipp II anfertigte. G58 Ms. ist eine Kopie des an die neuspanischen Untertanen zur Beantwortung gesendeten Fragebogens „Ynstruccion y memoria de las relaciones que se an de a ser para la descripcion de las Yndias q su magd. manda aser para el buen gobierno y ennoblesimiento dellas“. Im Anschluss findet sich der Codex *Romances de los Señores de la Nueva España*, das G59 Ms³⁶. Diese leider nicht signierte Sammlung von Liedtexten der Nahuatl wird seitens der aufbewahrenden Institution deshalb ebenfalls Juan Bautista Pomar zugeschrieben. Gesichert ist dies allerdings nicht³⁷. Dafür spricht, dass Pomar als Enkel des vorspanischen tezcokanischen Herrschers Nezahualpilli Zugang zur mündlichen Überlieferung der Nahuatl-Elite hatte. Zudem bezieht er sich in seiner „Relación de Tezcoco“ ausdrücklich auf Gesänge der Nahuatl:

[...] la cual [Relación] se hizo con la verdad pusible...buscando cantares antiquísimos de donde se coligió y tomó lo más que se ha hecho y escrito [...] (Pomar:1).

Leider zitiert er nichts aus den Gesängen und erwähnt auch nicht, dass er seiner *Relación* Liedtexte beigelegt habe (Vgl. Lesbre:32-38). Somit kann kein direkter Beleg für, aber eben auch nicht gegen eine Verbindung Pomars mit den *Romances* beigebracht werden. Einen Bogen zu Sahagún und damit den *Cantares Mexicanos* schlägt Bierhorst, Garibay folgend, indem er dessen Idee aufgreift, dass Pomar ein Schüler Sahagúns gewesen sein und in dessen Auftrag Liedgut der Nahuatl gesammelt haben könnte (Bierhorst 2009:1). Sollte Pomar die erste Aufzeichnung der Liedtexte oder deren Konservierung als Anhang zu seiner *Relación* zu verdanken sein, darf man diese *ante quem* auf 1582 datieren, das Jahr der Niederschrift der *Relación de Tezcoco*, spätestens aber auf 1590, das Todesjahr Pomars.

Die vorhandene Abschrift wird vorsichtig auf das beginnende 17. Jahrhundert datiert (Vgl. Bierhorst 2009:1, FN 1). Klärende Materialuntersuchungen an Tinte oder Papier wurden bislang nicht vorgenommen. Zum Alter der Gesänge selbst, unabhängig vom

³⁵ Zur Geschichte dieser Transaktion und zum Umfang der Bibliothek siehe Lira L.: 2004, online; zur Objektgeschichte siehe Garibay 1965a:VIII-IX.

³⁶ Genaro García Collection, Nettie Lee Benson Latin American Collection, University of Texas Libraries, The University of Texas at Austin, Online.

³⁷ “Pomar did not necessarily write down the songs; indeed, many consider it unlikely“ (Lockhart 1992:593, FN 63).

Zeitpunkt der Erstellung der Abschrift der heute verschollenen Vorlagen und sicher auch unabhängig vom Zeitpunkt der ersten Verschriftlichung, besteht in der Forschung derselbe ungelöste Streit wie bezüglich der *Cantares Mexicanos*. Die mexikanische Schule von Garibay an erklärt die Texte in ihrer Gesamtheit für vorspanisch, Bierhorst (2009:8-10) hält sie für ein in der Kolonialzeit entstandenes Genre, das zwar Anleihen beim vorspanischen Erbe macht, im Wesentlichen aber neue Schöpfungen darstellt.

Erst 2009 erschien die erste und bislang einzige Faksimile-Ausgabe des Codex. Es handelt sich dabei um eine frei zugängliche digitale Darstellung der Handschrift auf der Website der University of Texas (Bierhorst 2009, online). Daneben verschickt die aufbewahrende Institution auf Anfrage Fotokopien und Mikrofilme.

Ebenfalls auf der Website der Universität findet sich die Edition des Codex von John Bierhorst, bestehend aus Paläographie, Transkription in Standard-Nahuatl³⁸, englischer Übersetzung und Kommentar. Diese gibt es auch in einer Printedition, allerdings ohne die Transkription, auch sie aus dem Jahr 2009.

Erwähnenswert ist auch die Paläographie und Übersetzung ins Französische der leider früh verstorbenen Spezialistin Marie Sautron-Chompré, die sich zu einem großen Teil in ihren Fachaufsätzen und der postum veröffentlichten Dissertation finden³⁹. Die Pionierarbeit am Codex jedoch, wie auch schon für das Schwestermanuskript *Cantares Mexicanos*, hat Angel María Garibay Kintana geleistet, der 1964 die erste vollständige Transkription mit der bis heute einzigen vollständigen spanischen Übersetzung veröffentlichte. Insgesamt kann man damit den Codex als für die Forschung erschlossen erachten.

2.3 Liedtexte im Werk des Fray Bernardino de Sahagún

Mit zu den ältesten überlieferten Gesängen gehören die zwanzig Kultgesänge oder Götterlieder der Azteken, deren älteste bekannte Fassung sich in den seit Paso y Troncoso so benannten *Primeros Memoriales* befindet, für die Sahagún zwischen 1558 und 1561 in Tepepolco Material zusammentrug. Von diesem frühen Werk Sahagúns sind 88 beidseitig beschriebene und bemalte Blätter erhalten. Sie bilden zusammen mit dem *Manuscrito de Tlatelolco* aus Sahagúns späterem Aufenthalt in Tlatelolco die sogenannten *Códices Matritenses* und befinden sich heute in zwei unterschiedlichen

³⁸ Analog zur Edition der *Cantares Mexicanos* von John Bierhorst. Anders als bei dieser werden hier allerdings die Vokallängen nicht rekonstruiert.

³⁹ Eine Gesamtpublikation wäre wünschenswert, setzt aber eine Bearbeitung der handschriftlichen Notizen im Nachlass der Forscherin voraus, was derzeit nicht geleistet werden kann (persönliche Information Patrick Lesbre, 2005).

Institutionen: den Bibliotheken des Real Palacio und der Real Academia de la Historia de Madrid. Die Blätter mit den Kultgesängen werden in ersterer aufbewahrt⁴⁰.

Die *Primeros Memoriales* sind in 49 Paragraphen gegliedert, die verschiedene Themenbereiche der vorspanischen Kultur der Nahuatl behandeln. Die zwanzig religiös-kultischen Gesänge der Nahuatl entfallen auf den nicht von Abbildungen begleiteten Paragraph 14 in Kapitel I (Sahagún 1993:273v-281v; 1997:130-152). Sie sind von sehr unterschiedlicher Länge und zweispaltig dargestellt. Alle Gesänge tragen eine mittige Titelangabe mit Bezug auf die zugehörige Gottheit oder Zeremonie, die Strophen sind in der Regel deutlich durch eine Leerzeile abgegrenzt und weisen am Ende oft Kommentare in Nahuatl auf. Ihre Bedeutung für diese Arbeit liegt in strukturellen und lexikalischen Ähnlichkeiten mit und Unterschieden zu den Gesängen des Korpus. Sahagúns Informanten waren der indigene Ortsvorsteher und etwa 10 alte Adlige, seine Helfer vier seiner einstigen Schüler des Colegio in Santa Cruz de Tlatelolco, die sogenannten „trilingües“, die Nahuatl, Spanisch und Latein beherrschten und denen wohl die Verschriftlichung der Gesänge zu verdanken ist: Antonio Valeriano aus Azcapotzalco, Alonso Vegerano und Pedro de San Buenaventura aus Cuauhtitlan sowie Martín Jacobita aus Tlatelolco (Nicholson 1997:3). Allerdings stammen die Texte der Gesänge in den *Primeros Memoriales* möglicherweise nicht sämtlich aus der Region um Tepepolco, da auch andere Orte in den Gesängen namentlich erwähnt werden. Auch werden einige Gottheiten nicht so sehr mit Tepepolco, als vielmehr mit dem Chinampagebiet um die Süßwasserseen von Xochimilco und Chalco verbunden⁴¹, wo Sahagún um 1550 gewirkt hatte. Für den lexikalischen Vergleich im Rahmen dieser Arbeit ist dies jedoch von untergeordneter Bedeutung.

Es ist allgemeiner Konsens, dass die religiös-kultischen Liedtexte der *Primeros Memoriales* vorspanisch sind und einer alten Sprachschicht des Nahuatl entstammen.

⁴⁰ Die *PM* insgesamt sind auf beide Standorte verteilt: 54 Blätter – folios 250r-303v – liegen in der Bibliothek des Real Palacio, die übrigen 34 – folios 51r-85v – in der Real Academia (Nicholson in Sahagún 1997:6).

⁴¹ “Most of the deities specified in the hymns' titles are those listed in Paragraph 5A, including two (Atlahua, Amimitl) who were especially propitiated in Cuitlahuac and among other Chinampaneca of the freshwater lake district of the southern Basin of México (see note 72, Paragraph 5AJ). Various places are mentioned in the songs. Some, as Seler and Garibay noted, can putatively be identified with known Central Mexican communities or sites within these communities, or both. Others cannot be so identified – and there is the further problem of distinguishing between real and mythical places. México is mentioned only once, at the beginning of the third hymn, to Tlaloc, – the Mexica appear to be mentioned in the eleventh hymn, to Otontecutli. Huitzilopochtli is featured in the first and fifth songs; these two chants probably stemmed ultimately from Tenochtitlan/Tlatelolco, but because Huitzilopochtli's cult had been widely adopted elsewhere – including, it would seem, Tepepolco – they may not necessarily have been the versions of the Mexica capital itself. In any case, whatever the precise origins of these hymns, their archaic idioms provide useful clues concerning earlier stages in the evolution of the Nahuatl language“ (aus dem vorangestellten Kommentar von Nicholson zu Paragraph 14, Sahagún 1997:128).

Wegen ihrer Archaismen, der Aufführungspraxis sowie im Zuge der Niederschrift entstandener Fehler gelten sie als schwer übersetzbar.⁴² Nur Bierhorst weicht partiell von dieser Datierung ab⁴³. In zumindest einigen der Kultlieder ist kolonialzeitlich beeinflusste Lexik⁴⁴ enthalten. Dies weist aber nicht unbedingt auf eine jüngere Entstehungszeit hin, sondern eher auf ein aktiveres Fortleben in der frühen Kolonialzeit, sodass bei der mündlichen Tradierung neueres Sprachmaterial, möglicherweise unbewusst, eingefügt wurde.

Als Erster versuchte sich Daniel Brinton (1837-1899) an den Gesängen. Er veröffentlichte eine Paläographie der Texte und Kommentare, übersetzte sie ins Englische, kommentierte sie und stellte einen Vergleich mit den fast identischen Versionen im Anhang von Buch 2 des *Codex Florentinus* an (Brinton, 1890b; siehe auch Nicholsons Kommentar in Sahagún 1997:128-29). Seine Arbeit ist heute nur noch wissenschaftshistorisch interessant, zu seiner Zeit förderte er damit aber das Interesse an indigenen Kulturen und Literaturen. Nahezu zeitgleich befasste sich Eduard Seler (1842-1922) mit den kultischen Gesängen. Seler studierte 1889 in Madrid die *Códices Matritenses*, seine Transkription und durchaus einflussreiche deutsche Übersetzung der Gesänge wurde in seinen Gesammelten Abhandlungen publiziert (Seler 1904). 1958 veröffentlichte Garibay eine Transkription und kommentierte Übersetzung der 20 Gesänge ins Spanische auf Basis der *Primeros Memoriales*, die durch das reiche Vergleichsmaterial auch heute noch überaus nützlich ist. Die Grundlage für eine weitere Verbreitung der in Madrid aufbewahrten Quellen legte zwischen 1903 und 1907 der mexikanische Gelehrte Francisco del Paso y Troncoso (1842-1916), der sich im Auftrag der Regierung Porfirio Díaz seit 1892 in Madrid aufhielt. Er ließ die insgesamt 645 Blätter der *Códices Matritenses* fotografieren und von den Abbildungen Lithographien anfertigen. Anschließend ordnete er sie den unterschiedlichen Manuskripten Sahagúns zu, identifizierte dabei auch die Blätter der *Primeros Memoriales* und brachte sie in die korrekte Reihenfolge. Somit befinden sich die ersten Faksimiles der Kultlieder in der leider nur partiell und nur schwarz-weiß veröffentlichten und rekonstruierten Edition

⁴² “[...] there are challenging problems in accurately translating them and in comprehending their meaning. As Anderson and Dibble (in Sahagún 1981: 221) pertinently expressed it: 'because of surviving archaisms; or of distortions due to their poetic expression, their presentation sung and danced, their having been constantly and unthinkingly repeated; or of mistakes in copying the text, their Nahuatl is very difficult’” (ibid).

⁴³ “[...] at least three of them are evidently ghost songs, or protoghost songs” (Bierhorst 1985a:83), gemeint sind Gesänge 7, 11, 12 und – als Vermutung – auch 14 (ibid, 84). Solche vom Autor selbst so benannten Gesänge sind für ihn per definitionem kolonialzeitlich bzw. kolonialzeitlich beeinflusst.

⁴⁴ So in Gesang 14 zum Fest Atamalqualiztli, dem Essen von Wassertamales, in dem u. a. der wohl christlich beeinflusste Begriff „tlacapillachivaloya“, übersetzbar als „der Ort, an dem die Menschenkinder gemacht werden,“ erscheint.

(Sahagún 1905), die bis heute allen späteren Editionen der *Primeros Memoriales* zugrunde liegt.

Die erste und bislang einzige wissenschaftliche Edition der *Primeros Memoriales* als eigenständiges und vollständiges Werk⁴⁵ erschien 1993-97 in den USA. Sie besteht aus Faksimile, Paläographie, Übersetzung ins Englische von Thelma Sullivan und Arthur Anderson⁴⁶ sowie wissenschaftlichen Studien und Kommentaren zu den einzelnen Paragrafen. Diese sehr zuverlässige Ausgabe wurde für die Arbeit herangezogen.

Der *Codex Florentinus* enthält eine weitere Fassung der Kultlieder. Das monumentale Werk umfasst etwa 1247 beidseitig beschriebene und bemalte plus etwa 37 leere Blätter und ist in zwölf Bücher unterteilt. Sahagún hat es zwischen 1575 und 1577-80⁴⁷ im Auftrag von Fray Rodrigo de Sequera, Generalkommissar des Franziskanerordens, für den Präsidenten des Indienrates, Don Juan de Ovando, angefertigt, und zwar gemäß Sequeras Wunsch zweiseitig, in Nahuatl, (rechts) und Spanisch (links). Grundlage waren die seit 1570 vollständig redigierten Texte in Nahuatl, die Sahagún frei und mit einigen wenigen Auslassungen ins Spanische übertrug. Zusätzlich ließ er von indigenen Buchmalern einfarbige und kolorierte bildliche Darstellungen anfertigen, so wie er auch auf die Unterstützung seiner schon genannten indigenen Schüler zurückgriff. Jedem Buch wurde ein eigener Prolog vorangestellt, ebenso jedem Anhang. Mit der prunkvollen Darstellung sollten Mittel eingeworben werden für eine dreispaltige Endfassung – Spanisch, Nahuatl und Erklärungen von Nahuatl-Terminologie –, welche Sahagún jedoch nie erhielt. Im Gegenteil, nach dem Tod Ovandos schon im September 1575 kam es in der Folge zu einem diametralen Wechsel in der Kolonialpolitik und Sahagún musste per königlichem Dekret von 1577 seine sämtlichen Manuskripte nach Spanien schicken⁴⁸. Von dort gelangte der *Codex Florentinus* auf ungeklärten Wegen in die Biblioteca Medicea Laurenziana in Florenz, Italien, wo er bis heute aufbewahrt wird.

Es wurde schon erwähnt, dass Sahagún für den *Codex Florentinus* eine leicht veränderte Fassung der Kultlieder der *Primeros Memoriales* übernahm. Sie steht im Anhang des zweiten Buches (Sahagún 1979, I: fol. 191-198; das Faksimilé wird fortan als CF I-III zitiert). Offenbar bewertete Sahagún die Kultlieder aufgrund ihrer heidnischen Inhalte so negativ, dass er entgegen seinem sonstigen Vorgehen in diesem Codex keine

⁴⁵ Die mexikanische Teilausgabe von Jiménez Moreno von 1974 enthält die Kultlieder nicht.

⁴⁶ Arthur Anderson bearbeitete die Rohübersetzung aus Thelma Sullivans Nachlass, *ibid*, p. 129.

⁴⁷ Die Datierung ist umstritten. Sahagún übergab den Codex an Sequera, der ihn entweder 1577 erhielt und 1578 per Schiff nach Spanien sandte oder aber erst um 1579, vor seiner Rückkehr nach Spanien 1580 (Ríos Castaño:110).

⁴⁸ Für detaillierte Angaben zur Werkgeschichte siehe Ríos Castaño:97-110 und Zimmermann.

spanischen Übersetzungen beifügte (Vgl. Sahagún 1979, fol. 137r; 1981: 221, FN 1). Die Reihenfolge wurde leicht abgeändert, ebenfalls fehlen stellenweise wiederholte Passagen wie Refrains und durchgängig die Kommentare in Nahuatl (siehe hierzu auch Nicholson, im Kommentar zu Paragraph 14 in Sahagún 1997:128). Der Wert dieser Fassung liegt vor allem in der Klarheit der Textgestalt, denn mit ihrer Hilfe lassen sich die eigentlichen, zu den entsprechenden Gesängen gehörenden Texte von den Einschüben in der älteren Version der *Primeros Memoriales* leichter differenzieren.

Vermutlich aus der ältesten Phase der Erarbeitung des *Codex Florentinus* stammt der *Gesang des Mixcoatl*. Sahagún hat ihn möglicherweise von seinem Aufenthalt in Tepepolco 1547 mitgebracht und zusammen mit den ebenfalls dort gesammelten Informationen zur Moralphilosophie der Nahua, insbesondere die als Huehuetlahtolli, Reden der Alten, bekannten Texte, in den Codex Florentinus übernommen. Er hat jedoch auch später noch ähnliche Reden gesammelt, die sich sporadisch in den verschiedenen Manuskripten der *Códices Matritenses* finden (Sahagún 1997:229, FN 1). Der Gesang selbst ist dort meines Wissens aber nicht verzeichnet, sodass sich Ort und Zeitpunkt der ersten Verschriftlichung nicht sicher angeben lassen. Der Gesang des Mixcoatl ist in eine der Ermahnungsreden im sechsten Buch zur Moralphilosophie der Nahua interpoliert, und zwar in Kapitel 21 (Sahagún 1979, II, fols. 95r und v). Er behandelt das Fortleben der Erinnerung an einen jungen gefallenen Krieger. Zwar handelt es sich nur um zwei Strophen, doch sind durch den reichen Kontext Rückschlüsse auf die Funktion dieser Liedgattung und die Bedeutung der verwendeten Sprachbilder möglich.

Der *Codex Florentinus* ist gut erschlossen. Nach einer ersten von Paso y Troncoso herausgegebenen Faksimile-Ausgabe (Sahagún:1926) erschien 1979 in Mexiko eine vollständige, farbige Faksimile-Ausgabe in drei Bänden (Sahagún 1979). Diese ist inzwischen auch online leicht zugänglich. Ergänzt wird sie von der von Arthur J.O. Anderson und Charles E. Dibble herausgegebenen Gesamtedition aus 13 Teilen, bestehend aus einem Einleitungsband sowie den zwölf Büchern des Codex mit Paläographie, englischer Übersetzung und wissenschaftlichen Kommentaren (Sahagún 1950-82, fortan als FC 1-12 angegeben). Maßgeblich sind hier der auf die Gesänge entfallende Abschnitt in Buch 2 (Sahagún 1981: 221-245) und der Passus mit dem Gesang des Mixcoatl in Buch 6 (Sahagún 1969: 114-115).

2.4 Liedtexte in weiteren Quellen

Weitere fünf Gesänge sind in den *Anales de Tlatelolco* erhalten geblieben. Als *Anales de Tlatelolco* sind zwei Manuskripte in Nahuatl-Sprache bekannt: das MS 22 und das MS 22bis der Bibliothèque nationale de France (BnF), der Nationalbibliothek

Frankreichs in Paris. Sie werden auf das 16. bzw. 17.-19. Jahrhundert datiert⁴⁹. Das ältere, das MS 22, ist in sechs Hefte unterteilt und auf 19 beidseitig beschriebenen Blättern aus indigenem Amate- oder Agavenpapier⁵⁰, das jüngere MS 22bis auf 53 Seiten europäischen Papiers geschrieben. Aufgrund der großen Ähnlichkeit lassen sich Passagen, die in der älteren Handschrift nicht mehr lesbar oder zerstört sind, oft durch das MS 22bis ergänzen. Allerdings gibt es auch Unterschiede, sodass es keineswegs klar ist, ob das MS 22bis eine Abschrift des MS 22 darstellt oder von einem dritten, heute verschollenen Manuskript stammt. Auch eine Herkunft von einem heute verschollenen Original beider MS wird diskutiert⁵¹. In beiden Manuskripten werden genealogische Abschnitte mit Glyphen in der linken, oberen Ecke eingeleitet.

Die Quelle ist eine Zusammenstellung mehrerer, von unterschiedlichen Schreibern angefertigter Dokumente, die einzeln datiert werden müssen. Dokumente I und II sind wohl die älteren, III – V die jüngeren (Prem und Dyckerhoff 1997:188 und Tabelle S. 184 zu den Handschriften). Die Gesänge stehen sämtlich in Dokument V⁵². Dem Dokument vorangestellt – und ausschließlich im MS 22bis – ist die Jahresangabe 1528⁵³ – lange Zeit der Grund dafür, in den *Anales de Tlatelolco* insgesamt das älteste in Nahuatl geschriebene Dokument zu sehen. Heute wird der Eintrag nur auf Dokument V bezogen und als Problem betrachtet, für das noch keine befriedigende Lösung gefunden wurde. Während Prem und Dyckerhoff die Zeitangabe lediglich als in Bezug stehend zu Ereignissen des erwähnten Jahres betrachten, nicht aber als Zeitpunkt der Abfassung der Vorlage akzeptieren⁵⁴, legt sich Susanne Klaus wegen der sehr widersprüchlichen orthografischen und lexikalischen Besonderheiten nicht fest⁵⁵. Lockhart wiederum datiert das gesamte MS 22 unterschiedslos auf 1540-50⁵⁶.

⁴⁹ Auf das 17. Jahrhundert datieren Prem und Dyckerhoff 1997:181; Klaus gibt das 18.-19. Jh. (*Anales de Tlatelolco* 1999:7).

⁵⁰ Hierzu gibt es widersprüchlich Angaben. Für Agavepapier optiert Klaus (ibid, S. 10), für Amate- also Ficuspapier plädieren Prem und Dyckerhoff (1997:182) sowie Tena (*Anales de Tlatelolco* 2004:11). Eine materialwissenschaftliche Untersuchung scheint nicht erfolgt zu sein.

⁵¹ Eine Diskussion der möglichen Quellengenese gibt Susanne Klaus (*Anales de Tlatelolco* 1999:15-17).

⁵² Nur bei Tena Dokument 6 (Vgl. *Anales de Tlatelolco* 2004).

⁵³ “Ynin amatl çan iuhui yn icuiliuhtica ye huecauh mochiuh nican Tlatilulco, ypan xihuitl de 1528 años“ (Tena 2004:52). Zur Übersetzung siehe die anschließende Fußnote.

⁵⁴ “El párrafo 103 reza 'este libro [...] se hizo hace mucho tiempo, aquí, en Tlatelolco, en el año de 1528'. Evidentemente el texto se refiere a un hecho ya remoto al momento de apuntarlo y no se debe considerar contemporáneo a la redacción del documento original [...]“ (Prem und Dyckerhoff 1997:188).

⁵⁵ “El trabajo de transcripción y traducción no ha podido aportar la confirmación ni el rechazo de la fecha“ (*Anales de Tlatelolco* 1999:24).

⁵⁶ Lockhart 1992:42. Zu den Gründen und der Problematik seiner Datierung – Lehnwörter fallen zwischen 1550-60, aber indigenes Papier wurde nach 1545 kaum noch verwendet –ibid, S. 37-42.

Das anonyme Dokument stammt aus der zentralmexikanischen Stadt Tlatelolco, deren Geschichte es in Form einer Chronik wiedergibt, die noch deutlich die vorspanische Gattung des *Xiuhpohualli*, Jahreszählung, oder *Xiuhamatl*, Jahrespapier, erkennen lässt. Sie beginnt mit dem Aufbruch aus dem mythischen Chicomoztoc, den sieben Höhlen, berichtet von der frühen Geschichte bis zur Stadtgründung, den dynastischen und geschichtlichen Ereignissen Tlatelolcos und Tenochtitlans bis zur Ankunft der Europäer und endet mit der spanischen Eroberung und dem Beginn der spanischen Herrschaft.

In die – jeweils datierte – Erzählung eingebettet sind Liedtexte mit reichem Kontext, was diese Quelle besonders wertvoll macht, da solche Informationen in den Hauptquellen rar sind. 1. Das Lied des Timal (Ms.22:6v, Par. 141; Ms 22bis, p. 20); 2. Das Lied vom Amatepetl (Ms. 22:8v, Par. 194; Ms 22bis:26); 3. Klagelied von der Niederlage bei Chapoltepec (Ms.22:10v, Par. 233-239; Ms 22bis:31-32); 4. Lied des Cuacuahpitzahuac (Ms 22:11r, Par. 241; Ms 22bis:32); 5. Lied des Moquihuix (Ms 22:12v-13r, Par. 270-272; Ms 22bis:38⁵⁷).

Die Entstehungszeit der Gesänge kann man wie in der Quelle angegeben verstehen. Das bedeutet nicht zwangsläufig, dass die Aufzeichnung im 16. Jahrhundert mit den ursprünglichen Liedtexten identisch ist, doch weist die zum Teil archaisch anmutende Sprache, insbesondere im Lied des Timal, auf ein beträchtliches Alter der Gesänge hin. Namentlich dieser Gesang aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts gilt als der älteste Gesang der gesamten Nahuatl-Überlieferung (León-Portilla, 2011b: 160). Sehr wichtig ist auch das Klagelied von der Niederlage bei Chapoltepec, da es die längste erhaltene Fassung dieses Gesanges darstellt.

Die einzige Faksimile-Ausgabe der beiden Manuskripte Ms 22 und Ms 22bis ist Ernst Mengin zu verdanken (*Unos anales históricos...*:1945), der einige Jahre zuvor bereits eine Transkription und Übersetzung ins Deutsche angefertigt hatte (Mengin 1939-40), für die er eine übersichtliche Gliederung nach Paragraphen einführte. Diese übersetzte Heinrich Berlin 1948 ins Spanische. Erst nach der 1994 erfolgten Restaurierung der Manuskripte der Nationalbibliothek Frankreichs entstanden Neuübersetzungen ins Spanische von Susanne Klaus (1999) und Rafael Tena (2004) auf Basis jeweils eigener Transkriptionen des Nahuatl-Textes. Da sich Klaus neben der Folio-Angabe auch an die frühere Einteilung in Paragraphen hält, wird in der Arbeit nach dieser zitiert, zumal in dieser Edition auch die Passagen des Ms 22bis deutlich gemacht werden.

⁵⁷ Bezeichnungen der Gesänge nach Tena (Anales de Tlatelolco 2004:17). Die Folio-Angaben richten sich nach der Edition von Klaus, *ibid.* In der nach Seiten zählenden Faksimile-Ausgabe von Preuss und Mengin (*Unos annales históricos...*, 1945) befinden sich die Gesänge auf folgenden Seiten: Ms 22: 1. S. 12; 2. S. 16; 3. S. 20-21; 4. S. 21; 5. S. 24-25; Ms 22bis: 1. S. 67; 2. S. 73; 3. S. 78-79; 4. S. 79; 5. S. 85.

Ebenfalls fünf Lieder befinden sich in der *Historia Tolteca-Chichimeca*. Diese Handschrift auf europäischem Papier ist eine Kombination aus ausführlichen bilderschriftlichen Bestandteilen und teilweise umfangreichen lateinschriftlichen Texten in Nahuatl. Der zweite Name, unter dem sie bekannt ist, *Anales de Cuauhtinchan*, verweist auf ihren Ursprung im südlich von Cholula gelegenen gleichnamigen Ort, dessen Geschichte sie behandelt und wo sie seit ihrer Entstehung zwischen 1547-60⁵⁸ aufbewahrt wurde, bis sie um 1740 herum in den Besitz von Lorenzo Boturini, dann in den des Vizekönigtums Neuspanien gelangte und schließlich von Aubin um 1840 nach Frankreich geschmuggelt wurde – aufgeteilt in drei verschiedene Manuskripte. Diese werden heute in der Nationalbibliothek Frankreichs aufbewahrt und tragen die Signaturen Ms Mex.54-58, Ms Mex. 51-53 und Ms Mex. 46-50 (Zur Objektgeschichte siehe *Historia Tolteca-Chichimeca* 1976:7-8). Ursprünglich umfasste die Handschrift insgesamt 52 beidseitig bemalte bzw. beschriebene Blätter incl. einige leere, zwei davon sind heute verloren. Die fünf kurzen Gesänge gehören zur frühen Besiedlungsgeschichte von Cuauhtinchan durch chichimekische Gruppen und stehen auf den Folios 17v, 18r, 19r, 19v, 22v. Sie handeln in archaisch anmutender, kultisch-religiöser Sprache von der Anwerbung der chichimekischen Krieger als Alliierte für die Stadt Cholula, die später für kurze Zeit das Oberherrschaftszentrum von Cuauhtinchan wurde. Der letzte Gesang und das Ritual, in das der Gesang eingebunden ist, werden durch eine bilderschriftliche Darstellung auf fol. 23r begleitet, auf der die Kernhandlung – das kultische Beschießen eines Nopalkaktus⁵⁹ sowie einer Drehgras-Pflanze – nebst dem Akt des Singens und Tanzens abgebildet ist. Dies ist ein einzigartiger Glücksfall in den indigenen mexikanischen Quellen des 16. Jahrhunderts, denn eine weitere Gegenüberstellung eines Gesanges oder Gesangfragmentes in Lateinschrift mit einer piktographischen Darstellung ist sonst nicht bekannt. Sie kann wertvolle Hinweise auf die Art und Weise der Kodierung von (kultischen) Gesängen mittels der Bilderschrift geben.

Von der Quelle existieren zwei Faksimile-Ausgaben. Für sie musste zuerst die Reihenfolge ermittelt werden, in der die einzelnen Blätter der von Aubin willkürlich aufgeteilten Handschrift ursprünglich aufeinander folgten; darum ist in der jüngeren, farbigen Edition neben der Folioangabe für die *Historia Tolteca-Chichimeca* stets das korrespondierende Manuskript der Nationalbibliothek Frankreichs angegeben. Die ältere, bräunlich-weiße, nicht nach Folios, sondern nach Seiten zählende Edition von 1942 hat ein entsprechendes Indexblatt; sie gilt jedoch als ungenau, weil die leeren

⁵⁸ Datiert nach Wasserzeichen, Handschriftentypen und den aufgezeichneten Ereignissen (*Historia Tolteca-Chichimeca* 1976:15).

⁵⁹ Wahrscheinlich handelt es sich um einen Analogiezauber, der auf Menschenopfer anspielt: die Tuna, die Frucht des Nopalkaktus, wird symbolisch oft als Herz bezeichnet.

Blätter falsch zugeordnet wurden (Historia Tolteca-Chichimeca 1976:2). In der Edition von 1976 wurde dies korrigiert.

Erste Transkriptionen der Quelle entstanden früher. Zuerst, 1937, erschien eine Transkription und Übersetzung ins Deutsche von Preuss und Mengin. Diese hatten mit denselben Zuordnungsproblemen zu kämpfen, sodass die Reihenfolge teilweise nicht korrekt ist⁶⁰. Dies betrifft jedoch nicht die hier in Frage stehenden Passagen mit den Gesängen. Von der deutschen Übersetzung hat Heinrich Berlin 1947 eine spanische Fassung angefertigt, die dann später von Silvia Rendón korrigiert wurde und die als unzuverlässig gilt (Historia Tolteca-Chichimeca 1976:2). Von zwei Gesängen hat Garibay (1958) Transkriptionen und kommentierte Übersetzungen ins Spanische publiziert. Unveröffentlicht geblieben sind Arbeiten von Hermann Trimborn (ibid) sowie eine von Walter Lehmann bearbeitete vollständige Transkription und Übersetzung von Eduard Seler⁶¹. Zu den Übersetzungen der Gesänge ist zu bemerken, dass diese überaus unterschiedlich ausfallen. Es gibt sowohl zwischen den beiden zugänglichen deutschen als auch den spanischen Versionen große Unterschiede, die auf abweichende Lesarten und das teilweise verstümmelte und archaische Nahuatl zurückzuführen sind.

In dieser Arbeit wird nach der bislang zuverlässigsten Ausgabe von 1976 zitiert, die aus farbigem Faksimile, einer Transkription und spanischen Übersetzung besteht.

Weiter sind in den *Anales de Cuauhtitlan* Gesänge bzw. Fragmente von Gesängen überliefert. Die Quelle ist das erste und längste Dokument des *Codice Chimalpopoca*, der noch zwei weitere Manuskripte beinhaltet: die *Breve Relación de los dioses y ritos de la gentilidad*, vom Bachiller don Pedro Ponce, einem indigenen Adligen aus der Gegend um den Ort Tzumpahuaca, in spanischer Sprache verfasst, und die *Leyenda de los Soles*, wie die *Anales de Cuauhtitlan* in Nahuatl von einem anonymen Schreiber. Es handelt sich um Abschriften eines verschollenen Originals aus dem 16. Jahrhundert:

1. Das heute ebenfalls verschollene, aber vor seinem Verlust 1946 glücklicherweise faksimilierte Manuskript der mexikanischen Bibliothek des Instituto de Antropología e Historia, das auf das 17. Jahrhundert datiert und dem Chronisten Fernando de Alva Ixtlilxóchitl zugeschrieben wird, und 2. eine von diesem im 18. Jahrhundert angefertigte

⁶⁰ “Inexplicablemente el orden de Preuss y Mengin es a base de páginas y no de fojas, y en algunos casos no indican secuencia de páginas sino más bien la correlación de párrafos y láminas. Tal parece que contaban con fotografías de páginas sueltas y que, al hacer su estudio, ya sin tener el original en sus manos, tuvieron problemas que se reflejan en sus ordenamientos“ (Historia Tolteca-Chichimeca 1976:2).

⁶¹ Im Nachlass im Iberoamerikanischen Institut SPK unter der Signatur Y 693 [4°]. Die Übersetzung der Gesänge geht fast ausschließlich auf Lehmann zurück.

Abschrift von Antonio León y Gama, die sich in der Nationalbibliothek Frankreichs befindet (Bierhorst 1992b:10-14; Tena 2011:11-15).

Die Abfassung des verschollenen Originalmanuskripts könnte, Datumseintragungen in den Abschriften zufolge, überwiegend zwischen 1563 und 1570 erfolgt sein. Als mögliche Autoren werden Sahagúns Schüler Alonso Vegerano und Pedro de San Buenaventura vermutet, die beide aus Cuauhtitlan stammten (Tena 2011:14).

Die *Anales de Cuauhtitlan*⁶² behandeln neben der Geschichte des gleichnamigen Ortes am westlichen Ufer des ehemaligen Tetzcoco-Sees im zentralmexikanischen Hochbecken auch diejenige anderer Gemeinwesen. Die Quelle umfasst – ohne die erste, fehlende – 68 Seiten. Die in ihr überlieferten Gesänge bzw. Fragmente von Gesängen beziehen sich auf zwei Themen. Auf den Seiten 7 und 8 stehen kurze Gesänge, die zur mythischen Erzählung um Quetzalcoatl aus Tollan⁶³ gehören, auf Seite 17 findet sich eine fragmentarische Version des Gesanges von der Niederlage der Mexitin bei Chapoltepec⁶⁴.

Von dem älteren und deshalb in dieser Arbeit maßgeblichen Manuskript wurde nur eine photographische Reproduktion veröffentlicht. Dieses Faksimile schließt an die spanische Übersetzung und den Kommentarteil von Primo Feliciano Velázquez an (1945).⁶⁵ Die Fotokopien, die del Paso y Troncoso 1906-07 in Europa anfertigen ließ, sind unveröffentlicht, aber vor Ort in Mexiko zugänglich.⁶⁶ Daneben existieren wissenschaftliche Editionen mit Paläographie und Übersetzungen in unterschiedliche moderne Sprachen. Die älteste Ausgabe von Ramírez (1885) enthält neben einer nicht ganz vollständigen Paläographie des Nahuatl-Textes die als sehr unzuverlässig geltende spanische Übersetzung von Galicia Chimalpopoca sowie Übersetzungen von Gumesindo Mendoza und Felipe Sánchez Solís. 1938 erschien eine Transkription mit Übersetzung ins Deutsche und wissenschaftlichem Apparat von Walter Lehmann, die 1974 eine Neu-

⁶² Das Manuskript trägt keinen Titel und wurde von Forschern und Sammlern unterschiedlich benannt. Lorenzo Boturini Benaducci führte es im Katalog seines Museo Histórico Indiano (1746) auf als: “Una Historia de los reinos de Culhuacán y México“; die Bezeichnung *Anales de Cuauhtitlan* geht zurück auf José Fernando Ramírez (1885); siehe auch Tena (2011:11).

⁶³ So wird eine Gottheit, aber auch ein toltekischer Herrscher benannt.

⁶⁴ Paragraphen 122, 128, 133, 134, 136 , 380 (Lehmann 1974). Die von Lehmann als Gesang über den Tepanekenkrieg 1430 gedeuteten Paragraphen 975-977 werden heute als Erzähltext gewertet. “En el manuscrito original no se advierte una laguna en este punto, pero falta el texto anunciado del cantar“ (Tena 2011:169, FN 89).

⁶⁵ Sie beinhaltet die *Anales de Cuauhtitlan* und die *Leyenda de los Soles*. Das Faksimile ist in Originalgröße der Schrift, aber mit beschnittenen Rändern gehalten (vgl. Tena 2011:13). 1975 erschien eine Neuauflage in kleinerem Format.

⁶⁶ Legajo 79 del fondo Del Paso y Troncoso, Colección Antigua del Archivo Histórico de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia (Tena 1911:12).

aufgabe mit Nachbearbeitung von Gert Kutscher erfuhr. John Bierhorst legte eine zwei-bändige kommentierte Transkription und englische Übersetzung des Nahuatl-Textes vor (1992 a und b). Die bislang jüngste Arbeit ist die Paläographie und spanische Übersetzung von Rafael Tena (2011).

Abschließend sei das Klagelied von der Niederlage bei Chapoltepec in der *Ordenanza del Señor Cuauhtémoc* erwähnt. Die *Ordenanza*...ist ein indigenes Vertragsdokument zwischen Tenochtitlan und Tlatelolco, das die bis in den See von Tetzoco reichenden Gebietsgrenzen und die Fischfangrechte Tlatelolcos regelt. Das heute verlorene Original wurde um 1435 zwischen den damaligen Herrschern beider Städte als Karte gemäß den geltenden piktographischen Regeln gemalt und ca. 90 Jahre später in Gegenwart des letzten aztekischen Herrschers Cuauhtémoc von indigenen Bilderschriftenmalern vom Original kopiert. Dabei wurden mit großer Wahrscheinlichkeit auch die in der Zwischenzeit eingetretenen Veränderungen, etwa neue hydraulische Anlagen wie Deiche und Aquädukte mit aufgenommen. Im Anhang wurde die anlässlich der zeremoniellen Vertragserneuerung gehaltene Rede Cuauhtémocs wiedergegeben, außerdem finden sich Namensglyphen von Zeitgenossen des Herrschers sowie auf Folio 10r die wichtigsten Strophen eines Klageliedes, mit dem an die Niederlage der Mexica bei Chapoltepec erinnert wird. Diese sind als Vergleich mit anderen Versionen des Liedes von Bedeutung.

Die zeitliche Einordnung des erhaltenen Dokuments ist problematisch. Für die Abschrift findet sich in dieser eine Datierung auf den 12. September 1523. Zwar kann das in der Abschrift erwähnte Zeremoniell zu diesem Zeitpunkt abgehalten worden, nicht jedoch schon ein so komplexer lateinschriftlicher Text von indigenen Schreibern angefertigt worden sein, wie er als Anhang zu der Karte vorliegt, auf der es ebenfalls lateinschriftliche Eintragungen gibt. Deshalb geht man davon aus, dass es sich bei dem heute bekannten Dokument um eine weitere Abschrift handelt, die zwischen 1523 und 1600 angefertigt wurde. Sie besteht aus drei ursprünglich zusammengefügten Blättern aus indigenem Amatepapier, von denen eines beidseitig bemalt und beschrieben ist. Die irreguläre Paginierung von 10r bis 12r gibt Anlass zu der Annahme, dass das Dokument unvollständig sein könnte (Angaben aus der Studie von Perla Valle, in *Ordenanza del Señor Cuauhtémoc* 2000: 36-38).

Die Handschrift stammt aus Tlatelolco, wo sie vermutlich bis zum 18. Jahrhundert aufbewahrt wurde, bis sie anlässlich eines Rechtsstreits zur Real Audiencia in Mexiko-Stadt und von dort aus in andere Archive des Vizekönigtums Neuspanien gelangte. Auf unbekanntem Wege kam sie schließlich über die Versteigerung der Sammlung eines William Gate in den Bestand der Tulane University in New Orleans, wo sie bis heute

aufbewahrt wird (ibid, S. 41). Eine von León y Gama angefertigte Kopie⁶⁷ gelangte über Aubin in die Nationalbibliothek Frankreichs.

Die einzige Farbreproduktion wurde im Jahr 2000 veröffentlicht. Zu der Edition gehören eine umfassende Studie von Perla Valle mit kodikologischer Untersuchung und Analyse der bilderschriftlichen Elemente, insbesondere der Namensglyphen, sowie eine Paläographie und spanische Übersetzung von Rafael Tena. Frühere Editionen enthalten monochrome Reproduktionen, so die Ausgabe von Manuel Mancio (1943)⁶⁸ und die Paläographie, spanische Übersetzung und Kommentierung von Silvia Rendón (1952).

⁶⁷ León y Gama, Antonio: Copie moderne de trois cartes peintes sur papier d'agave, faites par ordre de Cuauhtemoc, d'après d'autres plus anciennes relatives au partage de la lagune entre les quartiers de Mexico-Tlatelolco et Mexico-Tenochtitlan, No.105, BNF, 1898.

⁶⁸ Diese Edition konnte ich nicht einsehen. Angabe aus <http://www.worldcat.org/title/cedula-dada-por-el-emperador-quauhtemotzin-para-el-reparto-de-la-laguna-grande-de-tescuco-en-1523/oclc/29831692?referer=di&ht=edition> [abgerufen am 01.8.2018]. Zwei Seiten des schwarz-weiß-Faksimiles finden sich abgebildet in: Barlow: 61.

3 Forschungsstand: Literatur- und kulturhistorische Analysen

Zur Liedkunst der Nahuatl gibt es kaum größere Publikationen. Dies liegt zum einen daran, dass es erst seit jüngster Zeit verlässliche kritische Quelleneditionen der überlieferten Texte gibt, zum anderen an den Hürden des klassischen Nahuatl, da insbesondere dessen Lexik und Semantik nur teilweise bekannt bzw. erschlossen sind. Ungewohnte Sprachbilder und Formeln erschweren den Zugang weiter. Im Folgenden sollen die Hauptthemen dargelegt und die wenigen Forscher, die sich damit beschäftigen, gewürdigt werden. Nicht oder nur am Rande eingegangen wird auf die Vorläufer des 17. und 18. Jahrhunderts⁶⁹.

3.1 Literaturgeschichtliche Beiträge

Die erste literaturgeschichtliche Einordnung hat **Daniel Garrison Brinton** in der Einleitung zu *Ancient Nahuatl Poetry* (1890) vorgenommen. Darin fasste er den damaligen Kenntnisstand zusammen und verfolgte Spuren mexikanischer bibliophiler Sammler, die seit etwa 1700 Dokumente zur vorspanischen Geschichte und Kultur zusammengetragen hatten. Er nahm insbesondere eine Untergliederung von Liedsorten nach den Begriffen vor, die er in den ihm vorliegenden Texten fand, und untersuchte anhand weiterer Quellen die sozio-kulturelle Bedeutung der Kunstform Gesang und des Sängers selbst und stellte Überlegungen zum Alter der Gesänge und zu Fragen der Autorschaft an. Als Erster und lange Zeit Einziger wandte er sich gegen eine Übertragung von europäischen Literaturkonzepten, insbesondere auf dem Gebiet der Metrik, auf die Texte.

Es blieb jedoch dem mexikanischen Philologen **Angel María Garibay Kintana** vorbehalten, die erste umfassende Literaturgeschichte des Náhuatl (Garibay 1953-54) vorzulegen. Das zweibändige Standardwerk beinhaltet eine Periodisierung der gesamten in Náhuatl vorhandenen Literatur von der vorspanischen bis in die koloniale Epoche sowie eine Zuordnung nach Gattungen, wobei er der in und für Europa seit dem 18. Jahrhundert entwickelten Klassifizierung nach drei Hauptgattungen – Epik, Lyrik, Dramatik – folgt. Dazu nimmt er eine weitere Untergliederung nach behandelten Themen vor und beschreibt die Qualitäten der zugeordneten Texte. Fragen der Metrik versucht er durch Übertragung altgriechischer Versmaße zu lösen. Bis heute unverzichtbar sind Garibays aufbereitete kontextuelle Informationen, die das geistige Klima der Zeit der Quellenkompilation sowie in ihr wirkende Persönlichkeiten umfassen.

⁶⁹ Erwähnenswert ist die Grammatik des Jesuitenpaters Carochi aus dem Jahr 1645, in der dieser zur Illustrierung von grammatikalischen Besonderheiten des Nahuatl kurze Zitate aus Gesängen anführt; ferner die Abhandlung von Boturini, in der dieser auf die mexikanischen Gesänge eingeht.

Unter stärkerer Einbeziehung der emischen Sichtweise hat **Miguel León-Portilla** die Arbeit Garibays fortgesetzt. In *cuicatl y tlatolli* (1983) erkennt er im vorhandenen Textmaterial die Hauptgattungen der Náhua – Gesang und Rede – und bereitet diese verständlich auf. Auch erweiterte er die historische Betrachtung um Entwicklungen in anderen indigenen Literaturen Mexikos sowie in der nahuatl-sprachigen Literatur der Gegenwart (1992). Für den Kontext dieser Arbeit wichtig ist außerdem sein Vergleich des Eingangsgesangs der *Cantares Mexicanos* mit dem kolonialzeitlichen Poem *Nican Mopohua* über die Erscheinung der Guadalupe auf dem Berg Tepeyac, das in Nahuatl überliefert ist (2000). Von seinen zahlreichen Schriften für den Kontext dieser Arbeit besonders erwähnenswert ist ferner eine Sammlung der unterschiedlichen Textsorten der Nahua-Literatur (1978a).

Die Schule um Garibay und León-Portilla steht in der Tradition der Aufwertung der indigenen Kulturen Mexikos und beeinflusst heute eine nicht unbeträchtliche Anzahl jüngerer Forscher (u. a. Johansson, Sautron-Chompré).

Grundlegend für ein Verständnis der Arbeit von León-Portilla ist dessen Überzeugung, dass – in dem als vorspanisch angesehenen Teil der Nahua-Gesänge – auch Standpunkte ausgedrückt wurden, welche die herrschende aztekische Staatsdoktrin hinterfragten, und dass diese Stimmen von vor allem aus der Priesterschaft rekrutierten Weisen (*tlamatinimeh*) kamen. Diese These ist umstritten, eröffnet jedoch eine Möglichkeit, semantisch mehrdeutige Textstellen zu erklären.

Gegen diese These wenden sich vor allem **John Bierhorst** (1985a und b) und diesem folgend **Amos Segala** (1990). Basis ist hier die ebenfalls umstrittene Idee, dass die Nahua-Gesänge der *Cantares* und *Romances* Ausdruck einer Revitalisationsbewegung gegen die spanische Kolonialherrschaft um 1560 gewesen seien und überwiegend aus dieser Zeit stammten. Segala führt darüber hinaus weitere Angriffspunkte ins Feld: Er postuliert eine nahezu durchgängige Kontrolle des aztekischen Staates über die Inhalte der Gesänge. Abweichende Meinungen wurden demzufolge vom Staat selbst generiert und gesteuert, und zwar als Vorgriff auf möglichen Widerstand gegen dessen Doktrin der Menschenopfer und des persönlichen Opfers. Da der Autor allerdings keine eigenen philologischen Untersuchungen am Sprachmaterial vornimmt, können seine Gedanken nur als Anregung verstanden werden.

3.2 Spezialstudien: Metrik, Sprachbilder, Semantik

Hier sind auf der einen Seite Arbeiten zur Metrik, auf der anderen zum Weltbild, zur Symbolik und zur Bedeutung von Sprachbildern entstanden, deren für diese Arbeit wichtigste Vertreter im Folgenden genannt werden.

Die **Metrik** ist weit mehr als eine Kunst des Messens von Verslängen und -füßen. Über qualitativ und quantitativ geordnete Silbenabfolgen hinaus erfasst sie ästhetisch relevante und strukturbildende Gesetzmäßigkeiten der Verssprache, zu denen insbesondere auch Lautwiederholungen wie Assonanz, Alliteration oder Reim gehören. Sie ist stets an eine bestimmte Sprache gebunden. Auf die von der griechischen Antike angeregten Versuche Garibays, die Metrik der Nahuatl zu verstehen, wurde schon hingewiesen. Seither haben gezielte Untersuchungen am Sprachmaterial differenziertere und den phonetischen und morphologischen Strukturen des Náhuatl eher angemessene Resultate gezeitigt, die gleichwohl immer noch weit von einer Lösung entfernt sind. **Karttunen und Lockhart** (1980) sowie **Lockhart** (1992:392-401) fanden einen grundlegend strophischen Aufbau der Gesänge, deren Mehrzahl aus acht oder einem Vielfachen von acht Verspaaren mit Coda besteht und die um eine zentrale Idee, ein Thema, ein Gefühl, eine Persönlichkeit kreisen und sich nur selten linear entwickeln. Für keinen einzigen Text konnte bisher ein Versmaß bestimmt werden. **Haley** (1986) korreliert überzeugend Rhythmusangaben in den Handschriften mit der Prosodie des Náhuatl, wonach begleitende Trommelschläge mit den betonten Silben zusammenfallen. Das Konzept eines festen Versmaßes schließt er zugleich aus. **Bierhorst** spricht in dem Zusammenhang von einer heterometrischen Silbenabfolge (1985a.)

In die Überlegungen zur Metrik sind jedoch bisher nur wenige metrische Systeme eingeflossen. Auch wurde die Problematik der semantischen Unterscheidung von Vokallängen und Verschlusslauten nicht ausreichend einbezogen, denn da sich diese in der Regel nicht in der Schriftform der Texte reflektieren, müssen sie erst rekonstruiert werden.

Im Bereich der **Semantik** und der **Sprachbilder** liegt der Fokus zumeist auf Texten, die der vorspanischen Epoche zugeschrieben werden. Untersuchungen vollständiger Texte sind selten, zu nennen sind hier die semiotische Analyse von **Romer** (1992) und eine tiefenpsychologische Arbeit zu einem der Kultlieder⁷⁰ von **Zavala** (1977). Meist werden größere Themen an Textpassagen aus unterschiedlichen Liedern abgehandelt, so Gender-Studien von **Raby** (1999, 2003), Studien zu einzelnen Liedarten (**Johansson** 1991; 1992). Ab 1999 veröffentlichte die leider früh verstorbene **Marie Sautron** Fachartikel zu Lexik, Semantik und Symbolik der Gesänge, insbesondere zur reichen Blumen- und Vogelsymbolik, deren lexikalische Grundlagen sie durch eine Studie zum lexikalischen Material im Codex Florentinus absicherte (2000b). Anhand der Sprachbilder in den *Cantares* und *Romances* untersuchte sie Weltbild, Selbstverständnis und soziale Rolle der Meritokratie der Nahuatl (1999; 2000a; 2000c; 2001) und beleuchtete Sprachbilder, die unterschiedliche Wahrnehmungen wie Geruch und

⁷⁰ Zum Atamalqualitzli-Fest, das alle acht Jahre begangen wurde.

Geschmack ausdrücken (2003). Unter ihrem neuen Namen Sautron-Chompré erschien 2004 posthum ihr bahnbrechendes Werk zur Symbolik der Blume und des Vogels, zwei nahezu ubiquitär auftretende Sprachbilder, die in zahllosen Variationen das Korpus durchziehen. Sie isoliert und interpretiert jeweils diejenigen Textpassagen, die das lexikalische Material enthalten, untersucht die Sprachbilder in unterschiedlichen Kontexten und arbeitet multifokale semantische Bezüge heraus. Fruchtbar ist auch ihr Gespür für synästhetische Sprachbilder, die unterschiedliche Wahrnehmungen in einem Lexem ausdrücken. Da ihr hauptsächliches Interesse der Rekonstruktion der vorspanischen aztekischen Gesänge gilt, begrenzt sie das Analysematerial auf Texte, die sie, Leon-Portilla folgend, der vorspanischen Epoche zuordnet. Liedtexte, deren Ursprung sie der Kolonialzeit zurechnet, scheiden deswegen aus. Insgesamt haben kolonialzeitlich datierte Texte bislang ein sehr viel schwächeres Interesse ausgelöst.

Einen anderen Ansatz verfolgt **Gary Tomlinson** in seiner Abkehr vom Begriff der Metapher für die Sprachbilder der Gesänge. Er sieht in der Wertung vieler Sprachbilder als Metaphern einen europäischen Diskurs, der vor allem der Aufwertung der Gesänge der Nahua gemäß europäischen Vorstellungen diene, sich in deren eigenem Denken jedoch nicht nachweisen lasse. Seine Lösung ist die Wertung derselben Sprachbilder als Metonymie, wie die Metapher eine Trope, jedoch nach Auffassung des Autors dem indigenen Denken sehr viel näher stehend. Was er nicht erwähnt, ist die Tatsache, dass sich selbstverständlich auch der Begriff der Metonymie in der Sprache der Nahua nicht als eigener Begriff nachweisen lässt, da auch er aus Europa stammt. Dennoch ist die hier versuchte unmissverständliche Achtung der indigenen Denkweise ein fruchtbarer Beitrag zur Diskussion.

3.3 Weltbild

Für den Kontext dieser Arbeit sind einige Erkenntnisse zu übergeordneten Konzepten der Nahua unerlässlich. Unverzichtbar ist der Ansatz von **Tim Knab** (1986) zur Konzeption der Pflanzenmetapher, die er aus unterschiedlichen Textsorten (Gesänge, Sahagún) extrapoliert, um sie als grundlegende Denkfigur, von ihm als „generating metaphor“ bezeichnet, mit der Kultur der Nahua zu kontextualisieren.

Für die semantische Analyse von zentraler Bedeutung ist auch **Alfredo López Austin**, und zwar wegen seiner mittels der ethnohistorischen Methode erbrachten Analysen von Basiskonzepten der Nahua. Insbesondere lässt sich eine Beziehung herstellen zwischen dem in den Gesängen häufig auftretenden Sprachbild eines Baumes – das auch im Kontext des in dieser Arbeit zu untersuchenden Schlüsselkonzeptes *cuīcanelhuayōtl* (Liedwurzeln) auftritt – mit der Vorstellung eines Weltenbaumes bei den Nahua, der den Kosmos strukturiert. López Austin hat die Bedeutungsebenen und Funktionen

dieses Baumes und der diesen durchfließenden komplementären Kräfte herausgearbeitet (1994). Dieser und anderen Symboluntersuchungen (z.B. Heyden; Furst) ist gemeinsam, dass sie unterschiedliche (archäologische, ethnographische, ethnohistorische, ethnologische und kunstgeschichtliche) Quellenarten einbeziehen. Daten aus dem Textmaterial für diese Arbeit können somit teilweise extern abgesichert werden. Die Gefahr von Zirkelschlüssen wird auf diese Weise reduziert.⁷¹

3.4 Vorspanische Kulturtraditionen

Die in dieser Arbeit besprochenen Gesänge stehen zu großen Teilen in den Kulturtraditionen spät-postklassischer⁷² *āltepētl* in den Hochbecken von Mexiko und Puebla-Tlaxcala. Der aus den Nomina *ātl* und *tepētl* zusammengesetzte Begriff für Gemeinwesen geht zurück auf die Parallelkonstruktion *in ātl in tepētl* (Wasser und Berg). Das Konzept umfasst das lebensspendende Wasser und die Berge, aus denen es hervorsprudelt, sowie den sich zwischen einem Wasserkörper und dem bergigen Hinterland erstreckenden Siedlungsraum eines Gemeinwesens mit allen mythisch-religiösen, geschichtlichen und politischen Bedeutungen, die mit diesem verbunden sind⁷³. Der Begriff *āltepētl* lässt sich annäherungsweise auch mit „Stadtstaat“ übersetzen, wobei darunter sowohl abhängige als auch unabhängige Staatswesen verstanden wurden. Laut Lockhart (1992: 15-16) umfasste ein *āltepētl* ein festes Territorium, eine zumeist gerade Anzahl von Untereinheiten, die *Calpolli* oder *Tlaxilacalli* hießen und deren Mitglieder sich das Territorium sowie die Abgabe- und Arbeitspflichten gegenüber dem *āltepētl* teilten, einen dynastischen Herrscher, ein religiöses Heiligtum, in dem die Schutzgotttheit des *āltepētl* verehrt wurde, und einen Markt. Die Stadt, die sich um das politisch-religiöse Zentrum des *āltepētl* entwickelte, wurde als Teil des gesamten *āltepētl* aufgefasst und trug ebenso dessen Namen wie weiter entfernte Untereinheiten. Die Mitglieder bezogen ihr Zusammengehörigkeitsgefühl und ihre Identität aus einer mit der Migration aus dem mythischen Höhlenort *Chicomoztoc* beginnenden gemeinsamen Geschichte, Religion und oft auch ethnischen Zugehörigkeit. Zogen weitere, auch andersethnische Gruppen zu, wurden diese als Gesamtheit, als neue Untereinheit, auf dem Gebiet des *āltepētl* angesiedelt. Die integrative Funktion lag somit beim religiösen und politischen Zentrum, dem Oberpriester und dem Herrscher. Es waren die Tempel und Paläste, unter

⁷¹ Zirkelschlüsse entstehen leicht durch Heranziehen von Interpretationen kultureller Konzepte, die aus den Textquellen isoliert worden sind, zum Teil aus denselben, die hier untersucht werden.

⁷² Die späte Postklassik wird auf den Zeitraum zwischen 1200 und 1519 datiert.

⁷³ Vgl. Montes de Oca Vega 2004:244: “La conceptualización del pueblo o asentamiento como aguacero, es decir, el difrasismo que denomina una población, se forma con dos lexemas: *ā :tl* + *tepetl* que remiten a elementos indispensables para la vida, el agua en su aspecto benéfico y los cerros que eran considerados como el lugar donde se originaba el agua. Para una sociedad agrícola, ambos elementos eran esenciales para la subsistencia. En la construcción de este difrasismo se asocian aspectos míticos, económicos y geográficos, y la referencia se extiende tanto al territorio como a sus habitantes.”

deren Kontrolle die religiösen und geschichtlichen Überlieferungen, Glaubensvorstellungen und weltanschaulichen Konzepte in unterschiedlicher Form und auf unterschiedlichen Trägermaterialien aufgezeichnet und aufbewahrt wurden. Dazu zählen u.a. Bilderhandschriften und Rollen aus Rindenbastpapier, Friese, Reliefs und Malereien an Gebäuden und Kultobjekten wie beispielsweise Opferblutschalen und Skulpturen aus Stein, Musikinstrumente aus Holz, Ton, Knochen und verzierte Schneckenhörner. Bei feierlichen Anlässen wurden sicher nicht nur sprachlich ausgefeilte Reden gehalten, sondern auch Erzählungen und Gesänge aufgeführt, die für das *āltepētl* bedeutsam waren und dessen Sichtweise und Interessen vertraten.

Der Aufstieg des aztekischen⁷⁴ Dreibundes von Tenochtitlan, Tetzoco und Tlacopan ab 1428 änderte kaum etwas am Partikularismus der *āltepētl*. Durch militärische Expansion sowie politische und Heiratsallianzen entwickelte sich unter aztekischer Vorherrschaft bis zur Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert der Tributstaat mit der größten territorialen Ausdehnung in der präkolumbischen Geschichte Mexikos, weit über das zentrale Hochland hinaus. Dieser zeichnete sich durch indirekte Herrschaft aus, die Herrschaftsverhältnisse in eroberten, tributpflichtig gemachten Staatswesen wurden in der Regel nicht angetastet. Es kam jedoch zu vielfältigen kulturellen Wechselwirkungen. Über Tribut- und Handelswege gelangten zahlreiche Waren in die Metropolen, darunter Luxusgüter und Rohstoffe für die Herstellung von Luxusgütern für die Adelschicht. Vor allem der Zugang zu Federn tropischer Vögel, Goldstaub und Grünelsteinen förderte die Kunsthandwerke und bildete die materielle, sinnlich erfahrbare Grundlage für zahlreiche Sprachbilder in den Gesängen. Die Kunsthandwerke selbst, insbesondere die Feder- und Goldschmiedekunst, erfuhren einen gewaltigen Aufschwung durch den Zuzug von spezialisierten fremdethnischen Gruppen aus der Golfküstenregion und dem Süden Mexikos, wohingegen die Edelsteinarbeiter aus Xochimilco unweit von Tenochtitlan stammten (Sachse 1963:865-66). Auch durch interethnische Heiraten in der polygynen Adelschicht verbreiteten sich zunehmend religiöse, symbolische und künstlerische Konzepte über ihr Entstehungsgebiet hinaus, so wie dies auch schon in früheren Kulturepochen Mexikos der Fall gewesen war⁷⁵, was

⁷⁴ Der Begriff „Azteken“ wurde von der Forschung geprägt. In ihm sind die unterschiedlichen nahuasprachigen Ethnien und *Āltepētl* im zentralmexikanischen Seengebiet zusammengefasst. Etymologisch wurde er abgeleitet von der mythischen Urheimat Aztlán, aus der die Vorfahren der Bewohner von Tenochtitlan, der größten Metropole Zentralmexikos, stammen sollen.

⁷⁵ Ulrich Köhler spricht hier von kulturgeschichtlicher Horizontbildung: „Ausgeprägte Horizonte im Sinne weitgehender kultureller Gleichförmigkeit hat es nur in drei Abschnitten der mesoamerikanischen Kulturgeschichte gegeben. Der erste bildete sich während der Olmekenzeit, der zweite im Klassikum in der Zeitspanne der Ausstrahlungskraft Teotihuacans und der dritte im Anschluss an das Klassikum während des Höhenflugs der Federschlangen und des mit ihnen assoziierten Gottes. Außerdem gab es einen Ansatz zur Bildung eines Horizontes durch die Azteken und ihre Verbündeten im Dreibund während der letzten etwa dreißig Jahre vor der Conquista“ (Köhler, Ulrich:18).

sich insgesamt auch positiv auf den Status und das Prestige von Künstlern auswirkte⁷⁶. Als eindrucksvolles Beispiel für die sicher nicht nur materielle, sondern auch ideelle Aneignung von Kulturgütern anderer Ethnien seien zwei mixtekische Bilderhandschriften aus Südmexiko erwähnt, die höchstwahrscheinlich als Teil des Staatsgeschenkes des aztekischen Herrschers Moteuczoma Xocoyotzin an den spanischen König, 1519 von Cortés an diesen verschifft, nach Europa gelangten: *Codex Vindobonensis Mexicanus I* und *Codex Nuttall* (Adelhofer 1963:10). Diese historisch-genealogischen Handschriften, für die kein zentralmexikanisches Pendant bekannt ist, enthalten trotz einiger Unterschiede zahlreiche Schriftkonventionen und Konzepte, die sich auch in piktographischen Dokumenten der Nahuatl finden (Vgl. Dibble:322; Smith: 239).

Die Kulturen Mexikos teilten offenbar nicht nur die weitgehend einheitlich aufgebauten Musikinstrumente – Schlag-, Blas-, Rassel- und Schrapinstrumente wie Trommeln, Zungenschlitztrommeln, Schneckenhörner, Einfach- und Mehrfachflöten, Okarinen, Schrapknochen, Rasseln –, sondern auch damit verbundene kultische und künstlerische Vorstellungen. Ein beredtes Beispiel dafür sind die jüngst im Indienarchiv (Archivo General de Indias) aufgefundenen zapotekischen Gesänge aus der Region Villa Alta, die auf Anfang 17. Jahrhundert datiert werden und denen frappierende Ähnlichkeiten mit den *Cantares Mexicanos* bescheinigt werden (Tomlinson: 90-92). In Villa Alta hat man heute noch Hinweise auf die dort angesiedelten Hilfstruppen der Spanier, die Tlaxcalteken, was nahuasprachige Einflüsse auf zapotekische Gesänge erklären könnte (pers. Information Ursula Thiemer-Sachse).

Klangliche Entäußerungen wurden häufig als Sprech- oder Singvoluten dargestellt, die aus den Mündern von Sängern und Tänzern, aber auch aus den Öffnungen von Musikinstrumenten, hier überwiegend Schneckenhörnern, kommen und manchmal durch Adnexe und Infixe noch näher charakterisiert sind.

Solche komplexen Voluten finden sich bereits sehr elaboriert und zahlreich in der Teotihuacan-Kultur. Hier gibt es fruchtbare Denkansätze, welche die bis vor kurzem noch als ikonographisch verstandenen Abbildungen auf Wänden und Objekten der Teotihuacan-Kultur in die allgemeine Schriftentwicklung Zentralmexikos stellen (Taube 2000). Jesper Nielsen (S. 182ff) vergleicht die mit Kriegern assoziierten Voluten von El Rosario mit Konzepten der aztekischen Kultur und fasst diese im Rückgriff auf lateinschriftliche Quellen des 16. Jahrhunderts, darunter die *Cantares*, als Singvoluten

⁷⁶ Was Dibble in Bezug auf das Schriftsystem und die Stellung der Bilderschriftenmaler schreibt, lässt sich sicher auf andere Künste ausweiten: "Tenochtitlan, Texcoco and Tlacopan, as members of a triple alliance, constituted a cosmopolitan religious, economic, and military center, where influence to and from neighboring regions was of greatest intensity. Not only was the painting of hieroglyphic codices fostered, but also the artist had come to enjoy a preferred social status" (Dibble:322).

auf, die einen Kriegsgesang anzeigen. Das Semagramm der Volute selbst ist jedoch noch älter und geht bis in den olmekischen Horizont der Präklassik zurück und hat somit eine Zeittiefe von bis zu 3000 Jahren. Zur Vielseitigkeit und Mehrdeutigkeit des kulturübergreifenden Semagramms der Volute vom Präklassikum bis in die Kolonialzeit hinein siehe Thiemer-Sachse 2008a:165-181.

Die konkrete Bedeutung muss jeweils aus dem Kontext erschlossen werden. So wurde kunstfertige bzw. „kostbare“ Sprache oder Gesang in der Nahuatl-Kultur oft durch eine Blume angezeigt, die auf der Volute oder an den Lippen einer Person oder Gottheit sitzen konnte. Die Blume selbst konnte aber auch gänzlich andere Bedeutungen annehmen, etwa die des Opfers für die Götter. Auch die zweigliedrige Glyphe *teōātl tlahchinōlli* (göttliches Wasser und Verbranntes), eine Parallelkonstruktion für Krieg, kann als Sprech- oder Singvolute gestaltet sein, so am Tempel des heiligen Krieges, einem aztekischen Tempelmodell aus dem frühen 16. Jahrhundert (Prem und Dyckerhoff 1986:234) sowie als Singvolute auf der fast meterhohen Trommel von Malinalco (Azteken:234, Abb. 156), wo sie aus dem Schnabel eines als Adler dargestellten Kriegers kommt. Sie ist dann lesbar als „Er sagt/singt/ruft Krieg“, was in dieser Form auch in den *Cantares* (4r) belegt ist: „teotatl tlahchinolli quitoa-o“, „Er sagt [d.h. befiehlt] Krieg“. Zur Veranschaulichung seien stellvertretend zwei Volutenabbildungen gegeben: (Abb. 1a-b).



a) Spieler mit hochgebundenem Bein und flügelartig ausgebreiteten Armen. Über der mit dreigliedrigen Adnexen versehenen Sprechvolute befinden sich weitere Attribute, die den Inhalt der Äußerung genauer kennzeichnen: ein Vogelkopf und ein Knoten. Karl Taube (2000:31-32 und Abb.24b) gibt als Lesart: „Trussed Bird Game“, Spiel des gebundenen Vogels.

Detail eines Wandbildes mit einer großen Anzahl unterschiedlicher Spiele. Tepantitla, Portico 2, Teotihuacan, ca. 4. Jh.

Foto: Ursula Thiemer-Sachse

Abbildung 1a: Beispiel für Voluten, Teotihuacan-Kultur



b) Herrscher – kenntlich am dreieckigen Diadem - und Würdenträger oder Priester mit zweigliedriger Glyphe *Teoatl Tlachinolli*, Göttliches Wasser und Verbranntes, für Krieg, vor dem Mund. Sie fungiert als Sprech- oder Singvolute. Sie wurde durch zwei verbundene Voluten dargestellt. Während an der Wasservolute in der Regel Schnecken und Wassertropfen hängen (unten), trägt die Feuervolute einen Schmetterling (oben).

Tempel des heiligen Krieges. Aztekische Kultur, frühes 16. Jh.

Foto: Ursula Thiemer-Sachse

Abbildung 1b: Beispiel für Voluten, aztekische Kultur

Viele Konzepte und Sprachbilder, die in den Liedtexten der Nahuatl belegt sind, lassen sich bis ins Prälklassikum zurückverfolgen. Auf sie wird im Analyseteil näher eingegangen. Vorgreifend sei an dieser Stelle das bedeutende Konzept des blühenden Baumes *xōchicuauhtl* erwähnt, von dem Blüten regnen und der mit den Göttern, der Schöpfung, dem Jenseits und den im Krieg gefallenen Vorfahren verbunden ist, die als tropische Vögel Nektar aus den Blüten saugen. Dieser paradisisch anmutende Ort lässt sich in Variationen durch die gesamte Kulturgeschichte Mesoamerikas, ja selbst Oasiamerikas mit der Pueblo-Kultur im Südwesten der USA verfolgen. Karl Taube (2004:90) nennt das Konzept „Flower Mountain“, Blühender Berg, und setzt als Ausgangspunkt der Entwicklung das mittlere Prälklassikum um 900 – 500 v.u.Z. an.

Die aztekische Elite scheint teilweise bewusst an ältere Konzepte angeknüpft und diese dabei neu interpretiert zu haben. So wurden im Tempelbezirk von Tenochtitlan unter anderem olmekische und aus Teotihuacan stammende Objekte freigelegt (López Luján:138). Besonders erwähnenswert sind jedoch die beiden als Rote Tempel bekannten Strukturen im Talud-Tablero-Stil Teotihuacans, die mit ebenfalls an den Teotihuacan-Stil erinnernder polychromer Bemalung versehen sind (ibid, S.80). Sie waren Macuilxochitl (Fünf Blume), einem der Götter der Musik, geweiht und enthalten bedeutende Opferdepots von miniaturisierten Musikinstrumenten (Both 1999:54).

Die Adelsschicht sah sich als die Erbin früherer Staatswesen, insbesondere der Tolteken, die sie in ihrer Vorstellung zumindest teilweise mit der früheren Teotihuacan-Kultur verbanden und deren Zentrum sich im heutigen Tula im mexikanischen Bundesstaat Hidalgo befand. Diese zum sogenannten Federschlangenhorizont gehörende Kultur der frühen postklassischen Epoche Zentralmexikos war im 12. Jahrhundert nicht zuletzt unter dem Druck chichimekischer Völker untergegangen, die, wie zuvor schon die Tolteken selbst, aus den zunehmend arider werdenden, weiter nördlich und westlich liegenden Gebieten nach Zentralmexiko einwanderten. Zu diesen sehr heterogenen Gruppen

gehörten auch viele Nahuatl sprechende Ethnien, darunter die Mexica, die sich damals noch selbst als *Mexihtin* bezeichneten. Als diese sich als letzte der wandernden Gruppen im zentralmexikanischen Seengebiet ansiedelten, wo sie im 13. Jahrhundert schließlich Tenochtitlan und Tlatelolco gründeten, gingen sie wie andere Gruppen zuvor wechselnde, fragile Bündnisse mit etablierten *āltepētl* ein und bemühten sich durch passende Heiratsallianzen vor allem mit dem noch aus der Toltekenzeit stammenden Colhuacan um politische Legitimation, wobei sie natürlich auch toltekische Kulturtraditionen und –techniken übernahmen und weiterentwickelten. Noch deutlicher sind solche Kulturtransfers aus dem Gebiet um Tetzaco bekannt, wo die eingewanderten Chichimeken von den Nachfahren der Tolteken den Feldbau, die Töpferkunst, Weberei und sogar Nahuatl als Sprache angenommen haben sollen (Vgl. Alva Ixtlilxóchitl: 34-35). Dass nicht alle chichimekischen Gruppen Nahuatl sprachen, ist auch von nach *Chalco* eingewanderten Gruppen bekannt (Chim., Bd.1:102 Bd.2:59). Für die mytho-historische Erinnerung an diesen Kultur- und Sprachtransfer in der späteren, kolonialzeitlichen Überlieferung bietet die *Historia Tolteca-Chichimeca* ein wundervolles Beispiel (zu dieser nahuatl-sprachigen Quelle siehe I, Kap. 2.4 dieser Arbeit). Aus Tula abgewanderten Nahua-Gruppen, die ihrerseits selbst wohl schon vor einiger Zeit chichimekische Bevölkerungsteile integriert hatten und sich von daher *Tolteca-Chichimeca* nannten, war es nach dieser Quelle im 12. Jahrhundert gelungen, sich in *Cholula* im heutigen Bundesstaat Puebla zu etablieren, und zwar durch Eroberung eines dort bereits existierenden Staates. Bei der Befriedung und Sicherung des Gebietes stützten sie sich auf chichimekische Gruppen, die im Gegenzug Land, Frauen und Adelstitel erhielten. Dazu mussten die Chichimeken ihre Heimat im Inneren eines Berges verlassen und sich von den sieben Höhlen *Chicomoztoc* aus auf die Wanderung in das zu erobernde Land machen⁷⁷. Das Herauskommen aus der Höhle erinnert an eine Geburt, bei der die beiden Unterhändler aus *Cholula* als Helfer agieren: Durch Schlagen an den Berg bricht der Rand der Höhle ein (Par. 180). Nun erst beginnt die Kommunikation mit den Chichimeken über den Dolmetscher, der zwischen den chichimekischen Gruppen und den Verhandlungsführern aus Cholula hin und her geht, also vermittelt⁷⁸. Am Ende der mehrstufigen, von rituellen Gesängen unterbrochenen Verhandlungen, als die Chichimeken ihre Rolle als Krieger im Dienste Cholulas akzeptiert haben, wird schließlich der kulturelle und sprachliche Übergang durch ein Maisritual besiegelt. Die Unterhändler entkörnen

⁷⁷ Dieses Mythologem findet sich auch in den Wandersagen der in das zentralmexikanische Seengebiet eingewanderten Völker.

⁷⁸ „Niman ya tlatoua yn icxicouatl yn quetzalteueyac niman ya colhuia y **nauatlato** y couatzin tla xiccaqui couatzin [...]“ „Darauf reden Icxicoatl und Quetzalteueyac, darauf sprechen sie zum **Dolmetscher** Couatzin: ‚Höre, Couatzin...‘“ (HTCh 1976: fol.17v und Par.190 der Transkription) .

am Rand der Höhle Mais, singen⁷⁹ und geben den Anführern der Chichimeken Mais zu essen. Aus halbsesshaften Jägern und Sammlern werden sesshafte Feldbauern, die für eine Oberherrschaft Kriegsdienste leisten und Nahuatl sprechen⁸⁰.

Das chichimekische Erbe wurde auch in aztekischer Zeit und darüber hinaus noch gepflegt. So nannte sich der Herrscher von Tetzaco in Anerkennung seiner Vorfahren und deren Kriegslleistungen *Chichimēcatēuctli*, Chichimekenfürst. Unter den Gesängen gibt es eine als *chichimēcayōtl* benannte Gattung, übersetzbar als „nach Art der Chichimeken“ oder „den Chichimeken zugehörig“.

Der Stellenwert der toltekischen Kultur bei den Azteken verdankt sich also zunächst der realen und unmittelbaren Erfahrung der instabilen sozialen und politischen Verhältnisse im Schmelztiegel der späten Postklassik, in dem überlebende toltekische und heterogene chichimekische Traditionen zusammenfließen. Dabei übten die aus chichimekischer Perspektive reichen toltekischen Orte auf die ärmeren Jäger und Sammler sicher eine große Anziehungskraft aus. Mit wachsender zeitlicher Entfernung kam es dann zu einer weiteren Idealisierung und Legendenbildung.

Die Geschehnisse um den Untergang der toltekischen Metropole gingen in den reichen Mythenschatz der Nahua und in einige Gesänge ein (belegt vor allem in Buch 3 des *Codex Florentinus*, *Anales de Cuauhtitlan*, *Anales de Tlatelolco*, *Cantares mexicanos*). Die als idealtypisch interpretierten Kulturleistungen der Tolteken wurden mit dem Begriff *tōltēcayōtl*, (was den Tolteken zugehört), zusammengefasst. In den Gesängen findet er sowohl implizit als auch explizit Erwähnung. Ein großer Teil der verwendeten Sprachbilder entstammt diesem Bereich, namentlich den anderen Künsten und Kunsthandwerken wie der Federmosaikkunst, dem Juwelier- und Goldschmiedekunsthandwerk, der Bilderschriftenmalerei oder den plastischen Künsten, die von den Nahua auch unter spanischer Herrschaft im 16. Jahrhundert, wenn auch teilweise eingeschränkt, noch gepflegt, aber auch um neue Erfordernisse erweitert wurden⁸¹. Dieser Bereich der

⁷⁹ „Ya ciqua ya ciqua maoyaciqua yaciqua *maouiya* otomitli otomitli *quazanao*“. „Schon isst er Mais, möge er Mais essen, schon isst er Mais, der Otomi, der Otomi *quazanao*“ (ibid, fol. 19v und Paragraph 212 der Transkription) (euphonische Silben kursiv, Hervorhebung der Verf.). Der letzte Begriff, *quazanao*, entstammt möglicherweise der Sprache der Chichimeken, eventuell auch dem Otomí, da die Chichimeken in dem Gesang so angesprochen werden. Allerdings war *Otomitl* auch eine Bezeichnung für einen tapferen Krieger, wiederum in Anerkennung besonderer kriegerischer Fähigkeiten, die man wohl den Otomí als ethnischer Gruppe zugestand.

⁸⁰ Zur Verbindung des Maisrituals mit der Nahuatl-Sprache siehe auch den Kommentar in der Transkription (ibid).

⁸¹ Vgl. Sachse 1963:869: „Nach der spanischen Eroberung waren die ökonomischen Grundlagen des aztekischen Handwerks zerstört. Der aztekische Adel verfügte nicht mehr über seine alten Privilegien. Der Götterkult als Hauptabnehmer handwerklicher Produkte war total vernichtet. Außerdem war durch den Export der Edelmetalle und Edelsteine nach Spanien dem Kunsthandwerk die Rohstoffbasis entzogen. [...] Von den Spaniern wurden zur Befriedigung ihrer Bedürfnisse viele neue Handwerkszweige eingeführt, die von Indianern übernommen wurden.“

menschlichen Kreativität geht einher mit einer Vielzahl von Sprachbildern aus dem Bereich der Naturumwelt und des Lebenszyklus der Kulturpflanzen; darunter die in dieser Arbeit zu untersuchende Metapher *cuīcanelhuayōtl*, Liedwurzel(n).

3.5 Gesang, Tanz und Musik am Vorabend der spanischen Eroberung

Musik war für die Nahuatl etwas Sakrales. Sie war göttlichen Ursprungs und fester Bestandteil der Kulthandlungen. Der unbekannte Autor der im 16. Jahrhundert verfassten *Historia de México*⁸², vermutlich Fray Andrés de Olmos⁸³, gibt einen Mythos wieder, in dem erzählt wird, wie die Musik zu den Menschen kam. Demnach lockte der von der Gottheit Tezcatl-Ihpoca⁸⁴ erschaffene Wind die Musiker der Sonne über das Wasser. Das wichtigste Mittel dafür war seine Stimme. Er sang so unwiderstehlich, dass einer der Musiker das Schweigegebot der Sonne missachtete und ihm antwortete, d.h. in den Gesang einstimme. Stellvertretend für das ganze Orchester folgte dieser eine ihm auf die Erde und brachte dabei die Instrumente mit (Garibay 1965b:111-112). Das Antworten, *nānquiliā* auf Nahuatl – belegt in den Liedtexten im Bezug von Vögeln alias toten Kriegern in ihrer Beziehung zur Gottheit und gemäß der vorspanischen Religion am Jenseitsort der Sonne lokalisiert –, begründet hier nicht nur ein Zusammenspiel, sondern einen irreversiblen Übergang, infolge dessen nun nicht mehr die Sonne, sondern der Wind der hierarchisch übergeordnete Empfänger der Antwort war und es schließlich zur Transformation des Sängers in sein Instrument kam⁸⁵.

Der solare Ursprung der Musik steht außer Frage. Die hauptsächlich für sie zuständigen Gottheiten – Macuilxochitl (Fünf Blume) / Xochipilli (Blumenprinz) und Ixtlilton (Kleines Schwarzgesicht) – waren Teil einer Gruppe junger Götter, die mit der Sonne

⁸² Das spanischsprachige Original ist verschollen. Einzig erhalten ist die 1905 erstmals publizierte französische Fassung *Histoire du Mechique*. Dieser Text wurde von Ramón Rosales Munguía ins Spanische zurückübersetzt (Garibay 1965b:14). Der Mythos selbst findet sich noch in späteren Versionen, die bezüglich der Anzahl der auf die Erde gelangten Musiker abweichen, so bei Mendieta (1870:79-80, zit. nach Ceballos Novelo: 319); Torquemada, libro sexto, cap. XLIII: 78.

⁸³ Der Franziskanerpater sammelte im Auftrag seines Ordensprovinzials indigene Dokumente, um diese in den Dienst der Katechisierung zu stellen. Garibay vermutet ihn als Autor des mythologischen Teils. Als Autor des anderen, größeren Teils vermutet er Marcos de Niza (ibid:16).

⁸⁴ Zumeist Tezcatlipoca oder Tezcatlepoça geschrieben. Ich folge der Analyse von Andrews (2003:604): „It is a mirror that emits fumes, „Er ist ein Spiegel, der Rauch / Dunst aussendet“.

⁸⁵ Both (2001:44) sieht im Sänger und seinem Instrument eine am Hof der Sonne noch existente Identität; erst auf der Erde haben sich demnach die Musikinstrumente in ihrer bekannten Form manifestiert. Dieser sehr interessante Gedanke wurde leider nicht weiter ausgeführt, ist aber durch den Mythos selbst recht plausibel, lässt sich doch in der Beschreibung der Sänger am Hof der Sonne unschwer erkennen, dass es sich bei ihnen um personifizierte Musikinstrumente gehandelt haben muss: “[...] tiene [el sol] muchos músicos y trompeteros consigo, que le sirven y cantan, entre los cuales hay uno de tres pies, los otros tienen las orejas tan grandes que les cubren todo el cuerpo“ (Garibay 1965b:111). So ist der erste als dreibeinig dargestellte Musiker analog zum *Huehuetl*, der Zylindertrommel, beschrieben, die drei Standfüße besaß (Vgl. Guzmán Bravo:192; Both 1999:25).

und der Fruchtbarkeit verbunden war und mit Festivitäten, Tanz, Musik, Glücksspielen und Erotik assoziiert wurde (Nicholson 1971:417-18). Dazu gehört zumindest teilweise auch Huehuecoyotl (Alter Kojote), der wahrscheinlich aus dem Pantheon der Otomí stammte und im Ritualkalender über den dreizehntägigen Zeitabschnitt Eins Blume gebot, in dem Tänze und Gesänge aufgeführt wurden⁸⁶. Die kojotenköpfige Gottheit weist enge Verbindungen sowohl zu Tezcatl Ihpoca als auch zum Feuergott der Otomí auf und teilt einige Aspekte mit den oben erwähnten Göttern. Darüber hinaus ist Huehuecoyotl eng mit Coyotl Inahual (Sein Alter Ego ist der Kojote), dem Gott der Federarbeiter, verwandt. Sein solarer Aspekt wird durch die rote Farbe des Schmucks und der Körperbemalung symbolisiert (Vgl. Olivier:113-132).

Auch die menschliche Begabung für die Musik leitete sich von den Gottheiten her. Deren Wirken war durch den Ritualkalender Tonalpohualli (Zählung der Tage) festgelegt. So glaubte man, dass den an den Tagen Eins Blume und Eins Affe Geborenen eine künstlerische Begabung in die Wiege gelegt wurde. Sie waren dazu prädestiniert, Sänger oder Geschichtenerzähler zu werden oder eine andere Kunst auszuüben (FC 4, chap. 4:23; chap. 21:81).

Gesang, Musik und Tanz spielten im überaus facettenreichen kultischen Leben der Azteken eine nicht zu überschätzende Rolle. Auf ihre keineswegs nur figurativ geglaubte Schöpfungsmacht wird bei der Analyse noch gesondert eingegangen. Aus den Musikinstrumenten und den Sängern sprachen und sangen die Gottheiten. Both (1999:65) hat eine Zuordnung der Gottheiten zu bestimmten Musikinstrumenten vorgenommen. Demnach wurde Macuilxochitl mit der Keramik- aber auch der Zungenschlitztrommel, Xochipilli mit der Zylindertrommel identifiziert. Auch bestimmte klangliche Assoziationen der Instrumente spielten eine Rolle: So konnte durch Schütteln und Aufstampfen von mit kleinen Objekten gefüllten und / oder behangenen Rasseln und Stäben rauschender und prasselnder Regen imitiert und damit die Regengottheiten herbeigerufen werden. Der Windgott Ehecatl-Quetzalcoatl wurde auf demselben Weg durch Imitation von Klapperschlangen evoziert (ibid). Mit globularen Flöten und Pfeifen imitierte man die Rufe bestimmter Vögel, die als zoomorphe Erscheinungsformen von Gottheiten galten, so sah man im Quetzalcoaxcoxtli, einer Hokkohuhnart⁸⁷, eine Hierophanie des Xochipilli / Macuilxochitl oder des Quetzalcoatl in seiner Erscheinungsform als Tlahuizcalpanteuctli (der Herr aus dem Haus der Morgenröte; Venus) (Both

⁸⁶ “En esta fecha se celebraba una fiesta móvil con bailes en los que el mismo rey participaba, y se entonaban numerosos cantos de diferentes orígenes, algunos de origen otomí“(Olivier:116).

⁸⁷ Aguilera (1998) identifiziert den Vogel als *Penelope purpurascens*, Rostbauchguan (deutsche Bezeichnung aus HBW, global index). Die Zuordnung der in drei Spezies unterteilten Hokkohühner anhand ikonographischer Merkmale in den Codices ist jedoch äußerst problematisch. Dazu kommt, dass für viele Gottheiten mehrere zoomorphe Erscheinungsformen bekannt sind.

2001:45; Aguilera 1998). Für Tezcatl Ihpoca schließlich ist die Assoziation mit tubularen Flöten belegt (Booth 2001: 44). Über die Symbolik der Instrumente, der die Gottheiten verkörpernden Tiere sowie klangliche Assoziationen lassen sich in den Liedtexten sonst durch christliche Bezeichnungen ersetzte Götternamen rekonstruieren, vor allem über die dort auftretenden Vogel-Alter Ego.

Die feinen Verästelungen solcher Entsprechungen können hier nicht nachgezeichnet werden. Es liegt aber auf der Hand, dass für die exakte Ausübung der Rituale eine gediegene Ausbildung erforderlich war. Es ist in diesem Zusammenhang zu betonen, dass nicht nur Priester an den Ritualen teilnahmen. An den im zwanzigtägigen Rhythmus abgehaltenen Monatsfesten waren in der Regel auch zahlreiche Menschen aus unterschiedlichen sozialen Schichten und Berufsgruppen beteiligt. Tanzen und Singen oblag dabei vor allem der Jugend. Zu den bedeutendsten Festen konnten hunderte, vielleicht auch tausende Tänzer⁸⁸ auf dem wahrscheinlich versenkten und mit Marmorplatten und niedrigen Strukturen umgebenen Tanzplatz⁸⁹ vor dem Haupttempel zusammenkommen. Besonders bekannt – und berüchtigt wegen des von den spanischen Eroberern und ihren indigenen Verbündeten verübten Massakers an den tanzenden Kriegerern und Zuschauern⁹⁰ – ist das Toxcatl-Fest. Im *Codex Florentinus* wird ein machtvoller Gesang beschrieben, der kurz vor dem Massaker angestimmt wurde:

Z 1	<i>FC 12, chap.20:55</i> in ie cujcoanolo ⁹¹ : in cujcatl, iuhqujn xaxamacatimanj ⁹² .	when already there was song with dance, the singing resounded like waves breaking.
-----	--	---

⁸⁸ “Antes de las guerras, quando celebran sus fiestas con libertad, en los grandes pueblos se ayuntan tres mill y quatro mill y más a baylar; después de la conquista, la mitad [...]“ (Motolinía:538).

⁸⁹ Vgl. Serrato-Combe (S. 119, FN 9). Der Tanzplatz konnte bisher nicht freigelegt werden.

⁹⁰ “How many died will never be known with certainty but the sixteenth-century priest, Diego Durán, estimated that the courtyard held eight to ten thousand nobles, most of whom were killed (Hassig:91). Allerdings wäre hier die Größe des Platzes zu berücksichtigen.

⁹¹ *Cujcoanolo* ist im *Codex Florentinus* mehrfach so und in Ableitungen belegt, etwa *cujcoanoloia*, *cujcoanoliztli*, *cujcoanoia*, *cujcojanoja*, *oncujcoanooaia*, *cujcoianoz*. Sahagún umschreibt das Lexem immer mit „baylauan y dançauan“ oder auch „cantar y baylar“ (CF vol. 1, libro 3, cap. 7, fol. 16v, appendix, cap. 5, fol. 32v; vol. 2, libro 8, cap. 14, Par. 4, fol. 27v, 28 und Par. 17, cap. 4, fol. 40v; vol. 3, libro 12, cap. 20, fol. 32v). Andrews (2003:586) leitet ab wie folgt: „(cuīc-ō-yā-n-o-ā) =to use the place/building where people sing; by extension, 'to sing and dance' [< (cuīc-ō-yā-n)-□-, 'place/building where people sing' [...]]In the verbstem the y is frequently left unrepresented.“

⁹² In dem Aspektverb *xaxamacatimani* sind das Geräuschverb *xaxamaca*, Gefäße zerschlagen (Simeon 1988:763) und das mit der Ligatur *ti* angeschlossene *mani*, sich ausbreiten, zu einem neuen Lexem mit einer abgewandelten Bedeutung verbunden: “*batir las olas, o quebrar en las rocas*“ (Mol.b: 158v). In ihm ist das Geräusch ebenso präsent wie die räumliche Ausdehnung, die dieses ausfüllt. Das Lexem ist im *Codex Florentinus* noch mehrfach (CF, vol.1, libro 1, cap. 11, fol. 5v; libro 2, cap. 28, fol. 61v, cap. 35, fol. 105; libro 3, cap. 7, fol. 16v, und in den *Cantares* (fol. 58v) einmal belegt. Da darunter auch mehrere sprachliche Kombinationen mit *cuicatl*, Gesang, vorliegen, handelt es sich wahrscheinlich um eine Sprachformel, das Lexem ist also nicht negativ belegt, auch wenn das für europäische Ohren so geklungen haben mag, wie manche abwertende Urteile von Chronisten über die aztekische Musik dies nahelegen (zur Wirkung der Gesänge auf Europäer in der frühen Kolonialzeit Vgl. Both 1999:20-34).

Diese akustische Wirkung kann nur durch den gemeinsamen Gesang der auf dem Platz versammelten Tänzer erreicht worden sein, wobei die Umfriedung des Platzes und die Stufen der angrenzenden Tempelpyramiden die Wirkung verstärkt haben müssen⁹³.

Die Koordination so vieler Tänzer setzte eine meisterliche Organisation und Leitung voraus. Die Tänzer, die zugleich den Chor bildeten, müssen die rhythmischen und tonalen Vorgaben der Tanzleiter, Instrumentalisten und Vorsänger genau befolgt und so ein harmonisches, präzise aufeinander abgestimmtes Bild geboten haben. So wird es von Chronisten beschrieben, die noch Zeugen solcher Tänze geworden sind. Besonders eindrucksvoll sind die Schilderungen von Fray Toribio Benavente „Motolinía“, der mit den ersten zwölf Franziskanermönchen bereits 1524 nach Neuspanien gekommen war und die Aufführungspraxis noch weitgehend frei von europäischen Einflüssen erlebte. Sobald die Tänzer zusammengeströmt waren, schreibt er, kamen zwei der besten Sänger, die als Chorleiter fungierten und die Schlaginstrumente, eine Zylindertrommel, und eine Zungenschlitztrommel, schlugen. Für die Ausführung des Tanzmusters sind zwei Tanzleiter erwähnt. Nach dem Ertönen von Signalpfeifen und zunächst leisem, dann immer stärker anschwellendem Trommeln begann dann der konzentrische Tanz. Die beiden Chorleiter gaben den ersten Gesang in noch langsamem Tempo Strophe für Strophe vor, wobei die Tänzer diese mehrmals wiederholten und dabei den Tanz in beeindruckender Harmonie ausführten. Stimmen und Bewegungen waren synchron aneinander und an den Rhythmen der Schlaginstrumente ausgerichtet.

Allegados los dançantes al sitio, pónense en orden [fol. 122r] a tañer los atabales: van dos cantores, los mejores, como sochantres, para de allí començar los cantos.[...] El señor con los otros principales y viejos andan delante los atabales baylando: éstos hinchén tres o quatro braças alderredor de las tablas, y con éstos otra multitud que va ensanchando e hinchendo el corro. [...] Demás destos, a la redonda anda vna procesión de dos hórdenes de bayladores mancebos varones, grandes bayladores. Los delanteros son dos hombres sueltos de los mejores danzantes, que van guiando la dança.[...] El primer canto es conforme a la fiesta, y siempre dan principio de canto aquellos dos maestros; y luego todo el corro persigue el canto y el bayle juntamente. Y toda aquella multitud traen los pies tan conçertados como vnos muy diestros dançadores de España. Y lo que más es que todo el cuerpo, así la cabeça como los braços y manos van tan conçertados medido y hordenado que no discrepa ni sale vno de otro medio compás. Más lo que vno haze con el pie derecho y tanbién con el yzquierdo, lo mesmo hazen todos y en vn mesmo tiempo y compás; quando vno abaxa el braço yzquierdo y leuanta el derecho, lo mesmo y al mesmo tiempo hazen todos, de manera que los atabales y el canto y los bayladores todos lleuan su compás

⁹³ Die akustischen Gegebenheiten lassen sich heute nicht mehr rekonstruieren. Dass mesoamerikanische Baumeister akustische Erwägungen in ihre Konzepte einbezogen haben, wurde jüngst durch Untersuchungen an Tempelbauten der Maya gezeigt (Klokočnik und Hadrava:118-120). Möglicherweise haben sich brechende Schallwellen den akustischen Eindruck verstärkt, was den Gebrauch des Lexems *xaxamacatimani* erklären würde.

concertado. Todos son conformes que no discrepa vno de otro vna jota de lo qual los buenos dançadores de España que lo veen se espantan, y tienen en mucho las danças destes naturales y el gran acuerdo y sentimiento que en ellas tienen y guardan.

Los que quedan más apartados en aquella rueda de fuera podemos dezir que lleuan el conpasillo, que es de vn conpás hazer dos; yvan más bibos y meten más obra en la dança. Y éstos de la rueda todos son conformes vnos a otros. Los que andan en medio del corro hazen su compás entero, y los mouiemientos, así de los pies como del cuerpo, van con más grauedad. Ciertos leuantan y abaxan los braços con mucha gracia. Cada verso o copla rrepiten tres o quatro vezes, y van proçediendo y diziendo su cantar bien entonados, que ni en el canto ni en los atabales ni en el bayle sale vno de otro (Motolinía: 538-39, Cap. XCI).

Es sei noch einmal auf die Vorgabe der Strophen durch die Vorsänger hingewiesen, da dies für ein Verständnis des Aufbaus der erhaltenen Gesänge und der Aufführungspraxis besonders wichtig erscheint. Die diesbezügliche Aussage Motolinías wird durch eine Passage im *Codex Florentinus* bestätigt, in welcher der Mythos vom Untergang der Tolteken erzählt wird und in der von dem improvisierten Gesang einer übelwollenden Gottheit die Rede ist:

Z 2 FC 3, chap.7:23

auh in cujcatl, in meoiaia
 çan vncan in quipicticaca.
 auh in iquac cuicatlaçaia,
 çan njmã qujnanquiliaia
 itenpã canaia in cuicatl.

And the song which was chanted he
 only there had been inventing.
 And when he intoned the song,
 right then they answered it.
 From his lips they took the song.

Sicher kann man von der Mythenerzählung nicht auf die allgemeine Praxis schließen, umso weniger, als viele Gesänge akribisch einstudiert wurden und dem guten Sänger unter anderem ein gutes Gedächtnis bescheinigt wurde (FC 10, chap. 8:29). Dem steht aber die Technik des Improvisierens nicht entgegen. Zumindest ein Teil der Gesänge könnte improvisiert worden sein, da ein gut ausgebildeter Chor offenbar keine besonderen Probleme damit hatte (Zur aztekischen Improvisationstechnik siehe Díaz de Arce 1995:113).

Das kultische Musikwesen lag in den Händen der funktional überaus spezialisierten und hierarchisch aufgebauten Priesterschaft und des Herrschers, wobei die Ausbildung wohl ausschließlich von ersterer geleistet wurde. In den Quellen sind einige religiöse Ämter überliefert, deren Inhabern die korrekte Ausführung der musikalischen und choreographischen Seite der Kulte, das Erschaffen neuer Gesänge für die Gottheiten und die Ausbildung der Sänger, Tänzer und Musiker für diese kultischen Aufführungen oblagen.

Eine übergeordnete Rolle scheint der *Tlapixcatzin*⁹⁴ (der verehrte Hüter [der Gesänge]) innegehabt zu haben. Er kümmerte sich darum, dass niemand mit den Göttergesängen Schaden anrichtete, d.h. sie falsch wiedergab⁹⁵, und jeder sie lernte. Zu diesem Zweck versammelte er die für eine bestimmte Aufführung benötigten Sänger, die aus dem Adel oder dem Volk stammen konnten. Sahagún nennt hier in den älteren *Primeros Memoriales* (Sahagún 1993a: 259r; 1997:84) „macevalti“, Gemeinfreie, im jüngeren *Codex Florentinus* „tetcutin“, Fürsten (CF, vol. 1: libro 2, apéndice: 129v). Vertreter dieser sozialen Schichten führten jeweils eigene zeremonielle Tänze auf, so wie es das entsprechende Monatsfest vorsah. Der *Tlapixcatzin* lebte im Tempelbezirk, erteilte den Unterricht aber wahrscheinlich im Innenhof des als *cuīcacalli* (Gesangshaus) bekannten Gebäudekomplexes, der ganz in der Nähe des Tempelbezirks stand und in dem allabendlich die sonst im *telpochcalli*⁹⁶ (Junggesellenhaus) wohnenden Jugendlichen beiderlei Geschlechts die Tänze und Gesänge für die anstehenden Monatsfeste einübten. Sie sind die oben als „Gemeinfreie“ bezeichneten Sänger. Unter ihren Aufgaben hebt Sahagún das Singen und Tanzen besonders hervor und schildert die Vorbereitung darauf: Bekleben mit Federn, Anlegen von Körperbemalung, neuer Kleidung, Schmuck (Sahagún 1993a:59v, col. B; 1997:221). Waren sie im *cuīcacalli* eingetroffen, lernten sie zur Trommel und der Zungenschlitztrommel die anspruchsvollen Tanzmuster und Gesänge. Der *Tlapixcatzin* gab den Rhythmus mit der Zungenschlitztrommel vor (Torquemada:179). Die Jugendlichen wetteiferten darin, möglichst gute Tänzer und Sänger zu werden, um als Tanzführer Anerkennung zu finden (Durán:462).

Ob auch die Schüler des *calmecac*⁹⁷ (Tempelschule), zumindest zeitweilig das *cuīcacalli* besuchten, lässt sich anhand der Quellenlage nicht zweifelsfrei klären⁹⁸. Auf jeden Fall

⁹⁴ Sahagún schreibt Tlapiscatzin (CF vol. 1, libro 2, fol. 129v). Der Titel wird unterschiedlich übersetzt, je nach der Deutung des Graphems „s“, dem im Nahuatl kein eindeutiges Phonem gegenübersteht. Anderson/Dibble vertrauen auf „x“ und übersetzen „caretaker“ (FC 2:208), Simeón (S. 639) setzt auf „tz“ und gibt als Übersetzung dessen Funktionen an „cantor o músico encargado de dirigir y corregir los cantos en todas las fiestas“. Bei Molina finden sich beide Einträge: „tlapixqui, s.v. Guardián[...];“tlapitzqui, s.v. Tocado de flauta, de trompeta; fundidor de metales[...];“ (Mol.b:132r). Auf Grund der Beschreibung neige ich der ersten, der Version von Anderson/Dibble zu: „In tlapiscatzin **qujmocujtlavjaia** in jncujc Diablome [...] „Der verehrte Hüter pflegte sich um die Gesänge der Diablome [Teufel] **zu kümmern** []“

⁹⁵ Die Formulierung lautet: „injc aiac tlatlaco“ (FC 2, appendix: 208). Das vom transitiven *ihtlacoā* abgeleitete *tlahtlacoā* ist intransitiv (Vgl. Kartt.:263; Andrews 2003:261).

⁹⁶ Der Besuch erfolgte etwa ab dem 15. Lebensjahr. Jungen lernten vor allem das Kriegshandwerk. Daneben wurden die Jugendlichen für öffentliche Arbeiten eingeteilt. Die meisten Zöglinge waren *macehualtin*, Gemeinfreie, die Schule stand aber auch Adligen offen.

⁹⁷ Wörtlich: „Häuser in einer Reihe“. Dort wurden überwiegend die Kinder der Adelschicht ausgebildet, es wurden aber auch begabte *macehualtin* aufgenommen. Der Besuch war Voraussetzung für den Zugang zu höheren Staatsämtern und natürlich für die Priesterlaufbahn. Der Eintritt erfolgte ab dem zehnten Lebensjahr (CF, vol. 2, libro 8, cap. 20, fol. 51v; FC 8:71).

wurden sie beim Erlernen der kultischen Gesänge zusätzlich in die Bilder-handschriften eingewiesen, deren Abbildungen sie beim Singen folgten; sie genossen also eine umfassendere Ausbildung:

<p>Z 3 <i>CF vol 1, libro 3, apendiz:39r; FC 3: 67)</i> vel nemachtiloia in cujcatl in quilhuja teucuatl, amoxxotoca. Yoan vel nemachtiloia in tonalpoalli in temjcamatl, yoan in xiuhamatl.</p>	<p>Richtig pflegte man zu lernen die Gesänge, welche Götterlieder heißen, sie folgen den Inhalten in den Büchern⁹⁹. Und richtig pflegte man zu lernen die Tageszählung, die Traumbücher und die Jahresbücher.</p>
---	--

Ähnlich wird es aus Tetzoco berichtet, dort jedoch in Bezug auf die Ausbildung der Söhne des Herrschers, die in einer eigenen Einrichtung, dem *tlācatēcco*, stattfand und von hohen religiösen und staatlichen Amtsträgern durchgeführt wurde¹⁰⁰. Offenbar wurden dort auch das Komponieren von Gesängen und das Tanzen gelehrt:

<p>Z 4 <i>Discursos en mexicano 1987:79, Par. 235</i> Oc cēquīn yēhuātl in machtilō in cuīcapīquiliztli, in tlātōlpēpēnāliztli in tlāmāchīliztli in mītoa motēnēhua huēhuētl āyācāchtli:</p>	<p>Andere wurden unterrichtet im Komponieren von Gesängen, in der Wahl der Worte (Redekunst), in der Kunst, die da „Trommel und Rassel“ (d.h. religiöse Tänze) heißt, sich nennt (Übers. Eike Hinz).</p>
---	--

Während im Text zum *calmecac* in Tenochtitlan bei der Vermittlung der Gesänge eine enge Verbindung zur Bilderschrift und den anderen mittels dieser aufgezeichneten Gattungen auffällt, scheint in Tetzoco das Augenmerk eher auf der gemeinsamen Vermittlung von Poesie, Rhetorik, Musik und Tanz gelegen zu haben. Allerdings ist zu beachten, dass es sich hier um die Ausbildung der *tlazohpīpiltin* handelt, aus denen der nächste Herrscher gewählt wurde. Die anderen beiden Schulen, *telpochcalli* und *calmecac*, sind für Tetzoco gesondert aufgeführt (ibid: 81, Par. 247).

⁹⁸ Die kultischen Pflichten der Zöglinge erstreckten sich auch auf die Zeiten, zu denen der Unterricht im *cuīcacalli* stattfand. Allerdings berichtet Sahagún von der Möglichkeit, adlige Kinder nicht ins *calmecac*, sondern ins *cuīcacalli* zu schicken (ibid). Fray Diego Durán wiederum erwähnt (cap. XCIX: 461), dass die Kinder, die das *cuīcacalli* besuchten, dies im Alter von 12-14 Jahren taten. Für eine Diskussion des Themas siehe auch Calnek:89f.

⁹⁹ Das Lexem *amoxxotoca* ist sonst nicht belegt. Sahagún hat die Passage nicht wörtlich übersetzt. “Era que les enseñauan todos los versos de canto, para cantar: que se llamauan diujnos cantos: los quales versos estauan escritos en sus libros por caratheres“ (ibid). Garibay 1971, I: 289) übersetzt “van siguiendo en el libro“ los cantos“. Beide Versionen basieren auf dem kurzvokaligen *toca*, was zu analysieren wäre als: *amox-xo-toca*, abgeleitet von *amox-yo-tl* < *amox-xotl* (gemäß Assimilationsregel 4 nach Andrews, ibid: 34). Das *yo* bedeutet hier ein Abstraktum, das Wesen des Nomens Buch/Bücher betreffend. Die Übersetzungsformulierung verdanke ich Elke Ruhnau.

¹⁰⁰ Genannt werden der Cihuacoatl, der das zweitwichtigste Staatsamt neben dem Herrscher innehatte, und die drei höchsten religiösen Würdenträger (Discursos en mexicano 1987:75, Par. 214-15).

Den *tlazohpīpiltin* wurde sicher nicht nur das übliche Repertoire an rituellen Tänzen und Gesängen, sondern darüber hinaus das für die höchsten Staatsämter notwendige Herrschaftswissen beigebracht, zu dem selbstverständlich entsprechende Rituale, Tänze und Gesänge gehörten. Dies geschah an einem Ort, den man mit der Parallelkonstruktion *in huēhuētl in ayacāchtli*, Trommel(n) und Rassel(n), bezeichnete und die sich auch in den Liedtexten findet (*Cant.* 15r, 17v, 64r; *Rom.* 3r, 11v, 16r/v, 37v). Über Einträge im sechsten Buch des *Codex Florentinus* (CF, vol.2, libro 6, cap. 5: 8v; cap. 6: 20r/v; cap. 10: 45r; cap. 14: 60v; cap. 17: 72r) lässt sie sich genauer fassen. Sie steht dort für rituelle Verpflichtungen der Söhne des Herrschers¹⁰¹ sowie des Herrschers selbst und konnotiert darüber hinaus das Herrschaftskonzept. Demnach wurde bei den Trommeln und Rasseln Tezcatl-Ihpoca, die Gottheit des Herrschers, unter Klagen angerufen, ihr Wille erkundet, ihr Rat gesucht. Singen, Tanzen und die Begleitung durch die Instrumente war also ein Weg der Kommunikation mit der Gottheit (Vgl. Hartau 1988:100; Montes de Oca Vega 2013:169). Dass es dabei um die höchsten Staatsangelegenheiten ging, belegt die Verbindung der Trommeln und Rasseln zum Krieg, in dem man die primäre Aufgabe des Herrschers sah. Durch Opferungen sowohl von eigenem Blut als auch von Kriegsgefangenen und dem auf dem Schlachtfeld vergossenen Blut sollte die Sonne am Leben und damit der Kosmos im Gleichgewicht gehalten werden. Nach dem Tod eines Herrschers wurde die Gottheit angefleht:

<p>Z 5 <i>CF, vol.2, libro 6, cap. 5: 18v</i> auh ac colinjz ac qujiolitiz in vevetl, in aiacachtli, in vncan molnamjqj, in vncan moiocoia in teuatl, in tlachinolli: auh in vncan qujmocotonjlia in mqjuz in aavia, in avellamati, in jcnouquauhtli, in jcnooocelutl in mqjuznequj [...]</p>	<p>Und wer wird in Bewegung setzen, wer wird zum Leben erwecken die Trommel, die Rassel, wo in Erinnerung gerufen, wo erschaffen wird der Krieg und wo den Freudlosen, den Unglücklichen, dem armen Adler, dem armen Jaguar, der sich nach dem Tod sehnt, der Tod zugeteilt wird?¹⁰² (Übers. Claudine Hartau 1988:99).</p>
---	--

Der Herrscher kam bei den Trommeln und Rasseln seinen kriegerischen Verpflichtungen im Rahmen des Staatskults nach, indem er den Willen der Gottheit erforschte, auf rituelle Weise den Krieg beschloss und sich um die entsprechenden rituellen Tänze kümmerte, denen nicht zuletzt die Funktion zukam, insbesondere die Krieger, aber auch

¹⁰¹ Sie sollen sich um die Trommeln und Rasseln kümmern und damit die Stadt aufwecken, die Gottheit erfreuen und ihr Wort (= den Befehl, den Rat) suchen [...] *xicmocujtlavican in vevetl, in aiacachtli, anqujxitizque in atl in tepetl: auh ancaviltizque in tloque, naoaque ic anqujtlatoltemozque [...]* (ibid, cap. 17: 72r).

¹⁰² In der Originalübersetzung steht ein Punkt. Da es sich aber um einen Fragesatz handelt, wurde dies oben im Zitat geändert.

die gesamte Bevölkerung auf den Krieg einzustimmen. Folgerichtig wurden am Ort der Trommeln und Rasseln auch die im Krieg Gefallenen durch Tanz und Gesang verehrt. Ein Beispiel dafür ist der *Gesang des Mixcōātl*. Dieser im Kampf gefallene junge Krieger aus Huexotzinco wurde den Söhnen des Adels als Beispiel vorgehalten und der für ihn komponierte Gesang zitiert, in welchem er einen Platz bei den Trommeln erhält.

Z 6 FC 6, chap. 21: 114.15)

Timjxcoatl
 tocomamaceoa, cujcatl
 tiioliz tlalticpac, aaia ve:
 vevetitlan tinemjz
 in vexotzinco,
 in tiqjmonaviltiz in tepilhoan,
 in mjtzittazque in mocnjoan a,
 ooaia.
 Çan teuxiuhlamatiloltic moiollo
 toconmacan tonativitz,
 oc titzmolinjz y:
 oc ceppa tixotlaz
 tlalticpac aia ve,
 vevetitlan tinemjz
 in vexotzinco
 y, tiqjmonaviltiz in tepilhoan
 in mjtzittazque in mocnjhoan
 aooaia, ooaia.

Mixcōātl,
 du verdienst ein Lied:
 geboren wirst du auf der Erde,
 zwischen den Trommeln wirst du leben in
 Huexotzinco,
 die Fürsten wirst du erfreuen,
 deine Freunde werden dich sehen.

Rein wie ein Edeltürkis ist dein Herz,
 das du der Sonne hingibst.
 Noch wirst du hervorspriessen,
 noch einmal wirst du aufbrechen
 auf der Erde,
 zwischen den Trommeln wirst du leben in
 Huexotzinco,
 Erfreuen wirst du die Fürsten
 Es werden dich deine Freunde sehen.
 (Übers. Eike Hinz, zit. nach Hartau 1988:101)

Zwar fehlt die Rassel als der zweite Teil der Parallelkonstruktion, doch durch die Alleinstellung der Zylindertrommel als *huēhuētitlan* (bei den Trommeln) ist die Verbindung zum Staatskult eindeutig, war doch vor allem die Zylindertrommel ein Symbol für Herrschaft und Macht (Both 2001:44).

Inwiefern die Parallelkonstruktion *in huēhuētl in ayacāchtli* auch religiöse Zeremonien im Rahmen der Monatsfeste einschloss, muss offen bleiben. Zweifellos kamen auch dort Trommeln und Rasseln zum Einsatz und hatte der Herrscher eine Rolle darin, jedoch findet das Binom selbst sich in diesem Kontext – gemeint ist das zweite Buch des *Codex Florentinus* – nicht. In den *Cantares* und *Romances* erscheint es ausschliesslich im Kontext der Gottheit, des Herrschers, des Adels und des Krieges. Dies legt den Schluss nahe, dass die Parallelkonstruktion *in huēhuētl in ayacāchtli* vor allem benutzt wurde, wenn es um mit dem Krieg verbundene Rituale und Tanzgesänge ging, die in den Verantwortungsbereich des Herrschers fielen. Dabei ist zu beachten, dass auch scheinbar nicht primär dem Krieg geltende Tanzfeste kriegerische Aspekte aufweisen konnten. Ein eindrucksvolles Beispiel dafür ist das Fest anlässlich des alle 260 Tage eintretenden Kalendertages Eins Blume, das der Herrscher ausrichtete und bei dem er oft selbst in reichem Schmuck mittanzte. Es konnte bis zu 40 Tage dauern. Der

Herrscher ließ dann zwei Blumenbäume¹⁰³ – mit Blumen geschmückte Pfähle, die wohl kunstvoll aus Schilf geflochten wurden¹⁰⁴ – am Eingang seines Palastes aufstellen. Solange diese dort standen, wurden täglich die unterschiedlichsten Tanzgesänge aufgeführt. Von besonderer Bedeutung waren auch die Feldzeichen, mit denen der Herrscher Offiziere, Generäle und tapfere Krieger auszeichnete, sowie die Geschenke, die er den Sängern, den Schöpfern der Gesänge, den Instrumentalisten, Vorsängern, den mit den Fingern Pfeifenden, den Tanzleitern, den Tänzern, kurz, allen Mitwirkenden, machte, und die Speisen, die er für sie zubereiten ließ. Am Ende ließ er die Blumenbäume verbrennen. In den Häusern ranghoher Adliger gingen die Festivitäten jedoch weiter (FC 4, chap. 7:25-27). Zwar scheint in den Texten dazu die Parallelkonstruktion nicht zu existieren, ist wohl aber im frühkolonialzeitlichen *Codex Borbonicus* bilderschriftlich dargestellt. In dem zu Eins Blume gehörenden Abschnitt sieht man die Gottheit Ixtlilton mit der Trommel, die Gottheit Huehucoyotl mit der Rassel. Das kann man durchaus als *in huēhuētl in ayacāchtli* lesen. Auch die Verbindung von Huehucoyotl mit Tezcatl-Ihpoca stützt diesen Kontext.

¹⁰³ „suchiquaviti“ (FC 4, chapter 7:25). Das Lexem ist eine andere Schreibweise des im Korpus häufig genannten *xōchicuahuītl*, Blumenbaum.

¹⁰⁴ Ein solcher künstlicher, geflochtener Baum, dort als „petlacotl“ bezeichnet, ist im Codex Florentinus (CF, vol.2, libro 9, cap. 14, fol. 47, p. 765) erwähnt, in dem es anlässlich des Festes zu Ehren des Stammgottes Huitzilopochtli heißt: „Auh in motecuçoma tlaquetzaltitlan motlaztica quecholicpalli [...] ispan îcac petlacotl, quetzalli in icpac mani: iuh quinma quitzontecontia teucuitlatl inic tlacuilolli, ioan in ie mochi tlaçoihuītl, ioan quetzalli in itzcue ieticac.“ Sahagun übersetzt sinngemäß: „En todo esto el señor estaua junto una coluna [...] Estaua delante el señor un arbol hecho a mano de cañas y palillos, todo aforrado de plumas, y de lo alto del salian muchos quetzales, q[ue] son plumas ricas; paria que brotauâ de un pomo de oro, que estaua en lo alto del arbol: en lo baxo tenja una flocadura de plumas ricas, este arbol.“ Anderson/Dibble verkürzen auf: „And Moctezuma remained seated by a wooden column [...] Before him stood an artificial tree of reeds, sticks, and feathers, with quetzal feathers outspread at the top“ (FC 9: chap. 14: 65). Siehe auch Bierhorst 1985b:264-65.



Abbildung 2: Gesang zu Trommeln und Rasseln
Ixtlilton (links) und Huehuecoyotl (rechts)
Codex Borbonicus:4

http://www.famsi.org/research/loubat/Borbonicus/images/Borbonicus_04.jpg

Der Herrscher wird in den Quellen mit einer Reihe weiterer musikalischer Aktivitäten in Verbindung gebracht. So gehörten u.a. Sänger, Tänzer und Instrumentalisten zu seinem Gefolge. Wenn er tanzen, einen Gesang einüben oder einen neuen Gesang erlernen wollte, bereiteten sie die Instrumente vor und wählten die Instrumentalisten, Vorsänger, Tanzführer und Tanzausrüstungen aus (CF vol. 2, libro 8, cap. 14, par. 7: 29v; CF8: 45). Sie hielten sich mit ihren Instrumenten im *mixcōācalli* (Haus der Wolkenschlangen) auf. Dieses Gebäude konnte bislang nicht lokalisiert werden; nach Garibay (1971, I:163) ist es mit dem *cuīcacalli* identisch¹⁰⁵. Namenspatron ist der Jagd- und Kriegsgott Mixcoatl, dessen Fest im Monat Quecholli gefeiert wurde (Miller und Taube 115-16). Der *Quecholli* (Rosalöffler, siehe II, Kap. 3) war wegen seiner rosafarbenen Schmuckfedern begehrt. In der Vorstellung der Azteken lebten gefallene Krieger als Vögel weiter. Sie sind in den Texten mit Musik assoziiert¹⁰⁶. In den *Cantares* tritt das *mixcōācalli* im Kontext mit Krieg und Herrschaft auf (24v, 37r).

Tanzgesänge waren von großer Bedeutung für den gesellschaftlichen Zusammenhalt. Außerhalb der Monatsfeste oblag diese Aufgabe primär dem Herrscher, der dabei sowohl zeremonielle, als auch zweckfreie, auf Freude, Erholung und Zufriedenheit

¹⁰⁵ Es ist nicht auszuschließen, dass sich das *mixcōācalli* im Gebäudekomplex des *cuīcacalli* befand. Laut Durán (S.461) bestand das *cuīcacalli* aus mehreren Räumen, die nach der in Aktmexiko üblichen Bauweise um einen Innenhof angeordnet waren. Außerdem erwähnt der Chronist, dass es am Tage von verdienstvollen Kriegeren besucht wurde (ibid, 464).

¹⁰⁶ Ob diese Symbolik ausschlaggebend für die Namensgebung des Gebäudes war, ist nicht belegt. Eine Beziehung der Gottheit *Mixcōātl* selbst zum *Mixcōācalli* konnte bislang nicht festgestellt werden (Both 1999:41).

gerichtete Aspekte bedachte und sich um jede Einzelheit selbst kümmerte. Er wählte die Tanzgesänge, Instrumente, Spieler und Sänger aus und ordnete die Proben an (FC 8, chap. 17. Par. 3: 55-56). Auch soll der Herrscher gelegentlich arme Trommelbauer und Sänger, die ihm ein selbst komponiertes Ehrenlied widmeten, aus der Not erheben haben (ibid, par. 6:59).

Die Bedeutung der Gesänge kommt auch dadurch zum Ausdruck, dass Instrumentalisten, Vorsänger und Tanzführer für Fehler hart, wohl meistens mit dem Tode bestraft wurden. Worin diese Fehler bestanden, lässt sich nur sehr schwer definieren. Es darf aber angenommen werden, dass es schwerwiegende Fehler waren, durch die der Tanzgesang gewissermaßen „zerstört“ wurde:

Z 7 *FC 8, chap.17, par.3:56*

Auh intla itla qujtlacoa
 cujcanjme: aço teponaztli
 qujchalanja, anoço veuetl, anoço
 cujcaitoa, qujpoloa cujcatl: anoço
 teiacana, in qujpoloa netotiliztli:
 njman tlanaoatia in tlatoanj,
 quauhcalco contlalia in aqujn
 tlatlacoa, qujtzacutiuh mjquja.

And if the singers did something amiss
 —perchance a two-toned drum was out
 of tune, or a ground drum; or he who
 intoned, marred the song; or the leader
 marred the dance—then the ruler
 commanded that they place in jail
 whoever had done the wrong; they
 imprisoned him, and he died.

In den vorspanischen Städten lebten die Einwohner nach Verwandtschaft und Berufsgruppen geordnet in eigenen Vierteln, und natürlich pflegten die Einwohner ihre Traditionen. Zu bestimmten Anlässen wie etwa bei Hochzeiten, bei bestimmten Arbeiten oder schlicht im engeren Familienkreis wurden auch Gesänge aufgeführt. Darüber ist jedoch relativ wenig bekannt. Die einzige bei Sahagún verzeichnete Gattung ist das *ōztōmēcayōtl* als Gesang nach Art der Fernhändler aus dem Siedlungsbezirk Ōztōman (FC 4, chap. 7:25). Dessen Charakteristika sind leider nicht überliefert. Die Fernkaufleute – Oztomeken und Pochteken – hatten wie viele Kunsthandwerker eine ursprünglich fremdethnische Herkunft. Auf ihren Banketten wurden jedoch auch Gesänge aufgeführt, die aus dem Kontext des Herrschers bekannt sind. Diesen Banketten ging ein religiös-kultischer Teil voraus, bei dem gekaufte Opfersklaven als Sänger und Tänzer auftraten, und dem anschließenden Fest, bei dem ebenfalls gesungen und getanzt wurde. Interessanterweise sind hier ranghohe sowie Elitekrieger als Tänzer erwähnt (FC 9, chap. 8: 37). Dies lässt den Schluss zu, dass auch eine nicht unbeträchtliche Zahl von Gesängen, die nicht primär den Monatsfesten und damit den Tempeln zuzuordnen sind, über soziale und berufliche Grenzen hinaus eine weite Verbreitung in der aztekischen Gesellschaft fand, so dass man sie als Gemeingut bezeichnen kann.

Der *Codex Florentinus* hat das Berufsbild des Sängers überliefert. Demnach gehörten unter anderem die Gesangstechniken, ein gutes Gedächtnis, das Erschaffen von Liedern und das Unterweisen von Schülern dazu:

In qualli cuicani iectozone qualli iectli chipaoac in itozqui temimiltic in itlatol iollo, tlaiollo, tlapiani tlatnamiquini atlalcauhqui. Cuica, tzatzi, naoati, tlatemimiloa, tlatomaoa, tlapitzaoa, tlaiamania, tlaiamanilia, tlanematcauca, tlatozquitia, tlatemouia, tlaacocui, tlatlanepantlaquistia, tlatlacoitta, tlaieiecoa motozcaiectia, tlatlalia, tlaiocoa, tlapiqui, tlaeua, tlauciqueoa, tecuicatia temachtia.

The good singer [is] of sound voice. Good, sound [is] his voice; well rounded [are] his words. [He is] of good, sharp memory, keeping the songs in mind; retentive, not forgetful. He sings, cries out, enunciates clearly; [he sings] with well-rounded voice, in full voice, in falsetto. [He sings] softly; he tempers his voice, accompanies judiciously, gives the pitch, lowers [the voice], raises it. He reduces it to medium; he uses it moderately. He practises; he improves his voice. He composes, sets to music, originates [songs]. He sings songs, sings others' songs, provides music for others, instructs others.

Auf die stichwortartige Beschreibung der stimmlichen Qualitäten des Sängers folgen vier Verbalnomina, welche seine kompositorische Arbeit wiedergeben: „tlatlaliani, tlaiocoiani tlapiquini tlaçaloani“. Diese beziehen sich nacheinander darauf, dass er Gesänge gewohnheitsmäßig 1. komponiert, 2./3. erfindet / erschafft, 4. zusammenfügt¹⁰⁷. Dass er zugleich als Instrumentalist auftreten, sich also musikalisch begleiten konnte, wird dort nicht eigens gesagt, geht aber aus bilderschriftlichen Darstellungen wie im *Codex Borbonicus* (Abb. 2) hervor, ebenso, dass er wohl alle Aspekte des Gesanges – Musik, Worte, Choreographie – als Ganzheit erschuf. Ermöglicht wurde dies durch das durch langes Training ausgezeichnete Gedächtnis, welches dem guten Sänger auch eigens attestiert wurde (ibid), und natürlich durch seine Ausbildung und Erfahrung in der von ihm selbst ausgeübten Kunst. Inwieweit er in der Lage war, seine Schöpfungen selbst mittels der Bilderschrift aufzuzeichnen, muss offenbleiben, da dies von seiner Ausbildung abhing.

Die Kenntnis der Tanzgesänge war Gemeingut. Nahezu jeder konnte bei ihrer Aufführung mitwirken, nahezu jeder war befähigt, im Chor mitzusingen und die Passagen zu wiederholen, die der Vorsänger vorgab. Somit war auch nahezu jeder mit Aufbau und Sprache dieser Gesänge vertraut. Es ist also anzunehmen, dass es Sänger und Lieddichter in allen gesellschaftlichen Schichten gegeben hat.

Berühmtheit erlangten wohl aber vor allem adelige Sänger. Der Sängerberuf genoss hohes Ansehen, und die Erinnerung an gute Sänger und Lieddichter wurde durchaus gepflegt, auch weil durch sie die Bedeutung des Ortes, aus dem sie stammten, erhöht wurde. Dies sollte man, vor allem auch im Hinblick auf die überwiegend anonym aufgezeichneten *Cantares* und *Romances*, stets bedenken. Einzelne Namen von Sängern

¹⁰⁷ Einträge bei Molina: 1. “Tlatlaliani, tassador de precio, poeta, o compondor de escriptura, o de canto”; 2. “Tlayocoyani, inuentador tal, o inuentor e industrioso”; 3. “Tlapiquini, fabricador, o inuentador de algo”; 4. Das Verb, von dem das letztgenannte Nomen abgeleitet ist: “çalao. Nitla.pegar algo, engrudar, hazer pared, o soldar con plomo [...]” (Mol.b:138r, 122r, 132r, 14r).

und Lieddichtern sind überliefert, so ist als Dichter des bereits erwähnten Frauen- gesangs der Chalca ein Adliger namens *Qiyauhtzin Cuauhquiyahuacatzintli* genannt, als Sänger der ebenfalls Adlige *Quecholcohuatzin* (Chim., Bd.1:225; Bd.2: 221). Alvarado Tezozomoc erwähnt, dass selbst einige Söhne von Königen Sänger geworden seien (cap. LXXXII:572). León-Portilla (1994) hat weitere 15 vorspanische Persönlichkeiten als Autoren von Liedern in den *Cantares* konjiziert, darunter einige Könige wie den tetcokanischen Herrscher Nezahualcoyotl (1402-1472). Diese waren dann natürlich keine berufsmäßigen Sänger oder Dichter. Die Frage, inwieweit Herrscher als Urheber einzelner Gesänge in Frage kommen, wird jedoch kontrovers diskutiert. Ein Titel wie „Icuic Nezahualcoyotzin“ (Gesang des Nezahualcoyotzin), kann ja auch bedeuten, dass ihm dieser Gesang gewidmet wurde oder ihm gehörte. Auch zwischen einem Autor und einer Figur in der 1. Person Singular muss keine Identität bestehen (Vgl. Bierhorst 1985a: 101; Sautron-Chompré 2004: 35). Es ist jedoch auch nicht auszuschließen, dass einzelne Herrscher sich als Liedschöpfer ausgezeichnet haben. Erwähnt sei in diesem Zusammenhang das Lied des Timal, eines Kriegsanführers aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, der mit großem Gefolge auf Eroberungsfeldzüge ging und eben auch einen Gesang komponierte, dessen Wortlaut zumindest in Teilen in den indigenen *Anales de Tlatelolco* noch erhalten ist (Ms.22, 6v, Par. 141; Ms 22bis, p. 20).

Auf jeden Fall spielten die Höfe für die Entwicklung der Liedkunst eine große Rolle, da sie die besten Sänger und Liedschöpfer außerhalb der Tempel an sich banden.

Trotz des Primats der Religion in allen Dingen des aztekischen Lebens bestand eine funktionale und ökonomische Trennung zwischen den für den Tempelkult und den im Auftrag von Herrschern und Fürsten komponierten Gesängen, wie aus den Beobachtungen von Fray Diego Durán hervorgeht (S. 464), der den Sängern beider Bereiche große Kreativität im Komponieren neuer Gesänge zuspricht:

Muy ordinario era el bailar en los templos, pero era en las solemnidades, y mucho más ordinario era en las casas reales y de los señores, pues todos ellos tenían sus cantores que les componían cantares de las grandezas de sus antepasados y suyas, especialmente a Motecuhzoma que es el señor de quien más noticia se tiene, y de Nezahualpiltzintli, de Tezcoco. Les tenían compuestos en sus reinos cantares de sus grandezas y de sus victorias y vencimientos y linajes y de sus extrañas riquezas, los cuales cantares he oído yo muchas veces cantar en bailes públicos [...]. Había otros cantores que componían cantares divinos de las grandezas y alabanzas de los dioses, y éstos estaban en los templos, los cuales, así los unos como los otros, tenían sus salarios, a los cuales llamaban *cuicapicque*, que quiere decir *componedores de cantos*. [...] no discrepa de lo que se dice de que el rey nuestro señor tiene su capilla y el arzobispo de Toledo otra, y el otro señor otra; lo mismo sabemos de esta tierra [...].

Was Durán oben für den höfischen Bereich nennt, nämlich das Besingen der Heldentaten und Siege, die Herrscher und Fürsten und deren Angehörige im Krieg errungen hatten, evoziert allerdings Vorstellungen, die sich aus der europäischen Tradition epischer Lieder speisen und die auf die Gesänge der Nahuatl so nicht zutreffen.

Beide Gruppen, Tempel- wie Palastsänger, hingen wirtschaftlich von ihren Auftraggebern ab. Dieser Umstand beeinflusste in nicht geringem Maß die Themen und Darstellungsweisen ihrer Gesänge. Ob es auch „freie“ Sänger und Liedschöpfer gegeben hat, lässt sich anhand der Quellen leider nicht bestimmen¹⁰⁸.

Nach Motolinía unterteilten die Nahuatl ihre Tanzgesänge in zwei Hauptgattungen: *nehtōtiliztli* und *macehualiztli*. Ersterer soll der Freude und Erholung gedient haben:

[...] quiere dezir propiamente 'bayle de rregocijo' con que se solazan y toman plazer los yndios en sus propias fiestas, así como los señores y principales en sus casas y en sus casamientos. (c)Y quando así baylan y danzan, dizen netotilo, 'baylan o dançan', netotiliztli, 'bayle o dança' (Motolinía:543).

Im Gegensatz dazu stellt Motolinía die Gattung *macehualiztli* als rituellen Tanz dar:

[...] maceualiztli, que propiamente quiere dezir 'merecimiento'; [...]Y esos bayles más solenes heran hechos en las fiesta generales y también particularmente de sus dioses, y hazíanlas en las plaças. En éstas no sólo llamauan e honrrauan e alabauan a sus dioses con cantares de la boca, más también con el corazón y con los sentidos del cuerpo (ibid).

Diese Aussage muss differenziert werden. Die wortschriftlichen Quellen in Nahuatl scheinen keine Klassifizierung im o.g. Sinn zu unterstützen. So werden im achten Buch des *Codex Florentinus*, das von den Herrschern und deren Amtsausübung berichtet, für Tänze, die der Herrscher aufführte oder auswählte, zumeist das Lexem *macehua*, tanzen, das Gewünschte erlangen, verdienen¹⁰⁹, und dessen Ableitungen verwendet (FC 8, chap. 14, Par. 7:45; chap. 17, par. 3:55-56), ebenso in den *Primeros Memoriales* (Sahagún 1997, chap. III, Par. 6:206). Hingegen finden sich im zweiten Buch, das die Monatsfeste behandelt, für die Kulttänze fast ausschließlich das reflexive Lexem

¹⁰⁸ Norbert Díaz de Arce vermutet, dass die Fernkaufleute für ihre Bankette freischaffende Sänger engagierten. Die soziale Grundlage für den Ansatz zu einer solchen Entwicklung sieht er in der Entstehung einer Schicht wohlhabender Kaufleute und Handwerker (1995:117).

¹⁰⁹ Molina hat drei gesonderte Einträge: 1. "Maceua. ni bailar, o dançar. Pre. onimaceuh." 2. "Maceua. nic. conseguir o merecer lo deseado. Prete. onimaceuh." 3. "Maceua. ni ia. Idem. o hacer penitencia.preteri. onitlamaceuh" (Mol.b: 50r-v). Die letzte Möglichkeit scheidet hier wegen der Fusion mit „tla“ wohl aus. Karttunen (S. 130) rekonstruiert einen Glottisverschlusslaut für die 2. und 3. Bedeutung: *mahcehua* im Sinne von Verdienst erwerben, und gibt zu bedenken, dass sie für *macehua* mit der Bedeutung von „tanzen“ weder einen Verschlusslaut noch die Vokallängen ermitteln konnte. Es ist also auch eine falsche Etymologie für das Verständnis des *macehualiztli* nicht ganz auszuschließen.

*ih̄tōtiā*¹¹⁰, tanzen, und dessen Ableitungen, und zwar ausdrücklich auch für von den Dreibundherrschern aufgeführte Tänze¹¹¹. Auch in den *Cantares* und *Romances* liest man überwiegend *ih̄tōtiā*. Beide Lexeme und ihre Ableitungen treten auch gekoppelt wie eine Parallelkonstruktion auf, so im *Codex Florentinus* im Habitativ als „maceoia, mjtotiaia“ (FC 3, chap.7: 23), im Passiv als „mâceoalo, netotilo“ (FC 4, chap.7:25) oder als Parallelismus in der *Historia Tolteca-Chichimeca* (1976:Par. 151)¹¹². Es ist bei einer Parallelkonstruktion sehr wahrscheinlich, dass die beiden konstituierenden Begriffe sich innerhalb des Konzeptes, das sie zusammen bilden, komplementär verhalten¹¹³. Anders ausgedrückt: Es wäre nicht sehr wahrscheinlich, dass *macehua* und *mihtōtiā* völlig synonym gebraucht werden. Ich sehe sie eher als die beiden sich ergänzenden Aspekte eines festlichen Tanzereignisses, bei dem durch den Tanz sowohl den Gottheiten Reverenz erwiesen wurde, wodurch der Tänzer sich einen „Verdienst“ erwarb (*macehua*), als auch die Freude am Tanz erlebt wurde (*mihtōtiā*). Denkbar wäre auch, dass *mihtōtiā* eine allgemeinere Bedeutung hatte. Das übergeordnete Konzept könnte *cuīcatequiti*, durch Gesang Tribut entrichten, sein. In den *Primeros Memoriales* heißt es an einer Stelle:

Z 9 PM II, par.2A:57
 mochi tlacatl valcujcatequitia yn iyoyoloco everyone paid tribute with song in the center of the
 altepetl, mochi tlacatl ic mochichivaya yn city. Everyone, each one, was arrayed in his
 ica, çeçeyaca, ynechichiuh. adornments.

Die „adornments“ bezeichnen die Tanzausrüstung, mit der man sich schmückte.

Eine Zuordnung einzelner Gesänge zu einer Gattung *macehaulitzli* oder *nehtōtiliztli* im Sinne Motolinías wird dadurch nicht vorgenommen¹¹⁴; die Entscheidung für eines der

¹¹⁰ 1.“Itotia.nin. bailar, o dançar.pret.oninitoti.” 2.“Itotia.nite.hazer bailar a otro.pret.oniteitoti” (Mol.b:43r).

¹¹¹ So für das Monatsfest Tlacaxipehualiztli: “Yn omotzcalo tonatiuh, moceuja in tlamacazque, njman ie ic monepanuja, montlamanuja, in tenuchca in tlalilulca, vmpanti in tenuchca, no vmpanti in tlalilulca, mixnamjctiuj, cenca çan yujian, yn **netotilo**, cenca vel cooamantiuh in **netotiliztli**: njman oalqujxoā in tecpaqujiaoc, oalnemanalo, oalteujca in motecuçoma, **oalmjtotitih**, qujtatzacutiuitze, qujoalitzcatituij, vmentin veueintin tlatoque Neçaoalpilli tetzcuco, totoqujoaztli, tepanecapan tlatoanj: vel mauiztli oonoc in **nehtotiloia**.” “After midday the offering priests rested. Thereupon the Tenochca [and] the Tlatelolca joined, paired. The Tenochca formed two rows; also the Tlatelolca formed two rows. They went facing each other. Very slow was the dancing; very much in harmony went the dancing. Then there was emerging through the palace entrance; there was stopping. Moctezuma brought them forth; he went dancing. Two great rulers, Great solemnity reigned while there was dancing“ (FC 2, chap. 21:5).

¹¹² “[...]quimilhuia tla xicmocaquitican tiquinmaceuilizque yn tlatoque ypan tomitotizque yn ichan yn incallitec yn amauh yn amotepeuh“.“Escuchen, danzaremos para los tlatoque, con ellas bailaremos en el hogar, en el interior de la casa, del pueblo, de ustedes“.

¹¹³ Vgl. López Austin 2003:148: “[...] una parte considerable de los difrasismos alude a la composición dual del ser designado, indicando uno de los aspectos de la oposición que produce su existencia“.

¹¹⁴ Eine andere Einstellung dazu hat Bierhorst (2009:15-16), der trotz der abweichenden lexikalischen Einträge vor allem im *Codex Florentinus*, *Bücher 2 und 3* bewusst an der Genredifferenzierung durch Motolinía festhält.

Lexeme unterstreicht möglicherweise jeweils den Aspekt, den man gerade hervorheben wollte. Dies ist natürlich zunächst eine Annäherung an ein besseres Verständnis des Gebrauchs der beiden wichtigsten Ausdrücke für „tanzen“. Eine umfangreichere Untersuchung der Parallelkonstruktion *macehua mihtōtia* anhand des gesamten, in den Quellen auffindbaren Sprachmaterials ist im Rahmen dieser Arbeit nicht leistbar, könnte aber weitere Bedeutungen zu Tage fördern. Dies wäre sicher lohnend, wenn man nicht annehmen will, dass die Nahuas die beiden Begriffe willkürlich verwendeten oder das Konzept schon während der ersten Jahrzehnte der Kolonialzeit seine Funktion verloren hätte.

Im *Codex Florentinus* finden sich nur wenige Bezeichnungen für religiös-kultische Gesänge, die zu den Monatsfesten aufgeführt wurden, da bei den weitaus meisten Beschreibungen der Zeremonien die Tanzmuster im Vordergrund stehen. So wird zum Beispiel ausgedrückt, dass „in vielen Windungen getanzt wird“¹¹⁵. Die Namen der Gesänge bleiben unerwähnt. Eine Ausnahme bilden vielleicht die *toçozcujcatl* (FC 2, chap. 23:65), Wachgesänge, die im Monat *Huey Tozotli*, Großes Wachen, erklangen, sowie die Bezeichnung *tlaxōtecatyōtl* für den Gesang des *Huitzilopchtli*¹¹⁶, der zu den Göttergesängen zählt und im Monat *Panquetzalitzli* (Aufrichten der Fahnen) während der Nacht gesungen wurde (FC 2, chap. 34:141). Zusätzlich findet sich noch in der spanischsprachigen *Crónica Mexicana* des Alvarado Tezozomoc ein Gesang namens *temalacuicatl*¹¹⁷ (Gesang des Temalacatl), der aufgeführt wurde anlässlich des sogenannten „Gladiatorenkampfes“ im Monatsfest *Tlacaxipehualiztli*, bei dem ein an den Temalacatl-Stein gebundener Gefangener nacheinander gegen vier aztekische Krieger kämpfen musste (cap. 50:416).

Besser geeignet für die tentative Bestimmung aztekischer Liedgattungen sind die Angaben im vierten und achten Buch des *Codex Florentinus*. Dort werden Tanzgesänge aufgelistet, aus denen der Herrscher für seine Zwecke nach Belieben auswählen konnte, im neunten Buch sind Angaben zu auf Banketten der Kaufleute aufgeführten Gesängen enthalten. Die Aufzählungen beinhalten Tanzgesänge, mit welchen man unterschiedliche Ethnien imitierte bzw. deren Charakteristika zum Ausdruck brachte, sowie einige nach ihrer Funktion bzw. dem Anlass unterschiedene Gesänge.

¹¹⁵ Necocololo (FC 2, chap. 23:65), Pass. von „necocoloa, nitla, graznar o cantar el gallo de la tierra, or yr por bueltas y rodeos a alguna parte [...]“ (Mol.b:23v).

¹¹⁶ Die Bezeichnungen in der *Crónica Mexicana* für mit der Gottheit *Huitzilopochtli* verbundene Gesänge lauten: *Cuītlaxoteyotl*, *Tecuīlhuicuicatl*, sowie *Cuicoyan nohuan mihtotia* (Alvarado Tezozomoc 1975, cap. II: 228). Es handelt sich hierbei nicht um Gattungen, sondern um Titel.

¹¹⁷ Richtiger wäre: *temalacacuīcatl*.

Bei den „ethnischen“ Tanzgesängen wurden die sprachliche Ausdrucksweise, der Schmuck, die Tanzausrüstungen sowie die Gesichtsbemalung imitiert:

Z 10 *FC 8, chap. 14, par. 7:45).*

intla uexotzincaiotl meoaz cujcatl, in iuh muchichioa vexotzinca, ioan in iuh tlatoa: motlaiehecalhuja in jca cujcatl: ioan ica inechichioal intlaquj. Çan no iuhquj intla **anaoacaiotl** meoaz, motlaiehecalhuja, in jntlatol anaoca: ioan jnnechichioal in iuhquj intlatquj. Çan no iuhquj, intla **cuextecaiotl** meoaz cujcatl, motlaiehecalhuja in jntlatol: ioan tzoncalli in qujntlaiehecalhuja, intzon, injc quacoztique, ioan xaiacatl ixtlamjoa iacaujcole, tlantziquatic, quapatlactic, içan jtilma. Can no iuhquj in oc cequj cujcatl.

If the song were to be intoned after the manner of Uexotzinco, they were adorned like men of Uexotzinco, and spoke even as they did; they were imitated with the song and in their adornment and their equipment. Likewise if a song were to be intoned **after the manner of Anauac**, the speech of the men of Anauac was imitated, and their adornment as well as their equipment. Likewise, if a song were to be intoned **after the manner of the Huasteca**, their speech was imitated, and their headdresses were taken, with which to imitate them in coloring their hair yellow; and the masks [had] arrow marks [painted] on the face, noses pierced like jug handles, teeth filed [to a point], and conical heads. And they [were clad] only in their capes. Likewise [they did] other songs.

Aussagen zu in den Gesängen behandelten Themen werden nicht getroffen, ebenso wenig wird mitgeteilt, ob die Gesänge ursprünglich in den entsprechenden Regionen oder im aztekischen Kernland entstanden. Bisweilen haben aztekische Herrscher sich Gesänge unterworfenen Gruppen angeeignet. So berichtet *Chimalpahin* in seiner siebten *Relación* unter dem Eintrag für das Jahr 1479 von einer Aufführung des sogenannten Frauengesanges der *Chalca* für den aztekischen Herrscher Axayacatl, dass dieser anschließend den Gesang für sich „erbeten“, d.h. als sein Eigentum behalten sowie den Sänger in sein Gefolge aufgenommen habe. Der Name des Chalca-Fürsten, Ayocuantzin d. Ä., dem der Gesang ursprünglich gewidmet war, wurde durch den des aztekischen Herrschers ersetzt. Nach dessen Tod wurde der Gesang innerhalb der Dynastie Tenochtitlans weiter vererbt. (*Chimalpahin*, Bd.1:224; Bd. 2: 221). Der geänderte Wortlaut ist in den *Cantares* (72r-73v) unter dem Titel „Chalcacihuacuicatl“ (Gesang der Chalca-Frauen) überliefert. Wie viele der „ethnischen“ Gesänge auf vergleichbaren Wegen, vielleicht auch als Kriegsbeute, ins aztekische Repertoire gelangten, ist unbekannt. Auch ist davon auszugehen, dass solche Gesänge an die aztekischen Bedürfnisse angepasst wurden.¹¹⁸ Sicher bestanden auch leider nicht dokumentierte weitere

¹¹⁸ Vgl. Díaz de Arce (1995:113): „Die Azteken kopierten die Lieder ihrer Nachbarn, adaptierten die Trommelmelodien und die Tänze. Sie übernahmen die Lyrik, dichteten etwas hinzu und tauschten die Namen der Liedhelden gegen die Namen der Helden ihres Stammes aus. [...] Durch Aufführungen nachbarlicher Lieder und Tänze an seinem Hof konnte der Tlatoani von Tenochtitlan einerseits seine exotischen Bedürfnisse befriedigen und andererseits durch die in Besitz genommenen Lieder Macht demonstrieren“.

Unterschiede zwischen den Gesängen der unterschiedlichen ethnischen Gruppen¹¹⁹. Insgesamt sind als „ethnische“ Gesänge im *Codex Florentinus* folgende Genres ausgewiesen (Vgl. FC 4, chap. 7:25-26; FC 9, chap.8:40), hier in angepasster Schreibweise und alphabetisch geordnet):

ānāhuacayōtl	Gesang nach Art der Leute von Anahuac
chālcaucūcatl ¹²⁰	Gesang der Chalca
chīchīmēcayōtl	Gesang nach Art der Chichimeken
cōzcatecayōtl	Gesang nach Art der Leute von Cozcatlan
cuātaucūcatl	Gesang der Quaquata [aus der Gegend von Matlatzinco]
cuextecayōtl;	Gesang nach Art der Huasteken
tlāhuānca cuextecayōtl	Gesang nach Art betrunkenener Huasteken
huexōtzincayōtl	Gesang nach Art der Leute von Huexotzinco
mētztitlancalcayōtl	Gesang nach Art der Leute aus Metztitlan
nonohualcayōtl	Gesang nach Art der Leute aus Nonohualco
otoncuīcatl	Gesang der Otomi
ōztōmēcayōtl	Gesang nach Art der Leute aus Oztoman
tenicayōtl	Gesang nach Art der Temime ¹²¹
tepētlacayōtl	Gesang nach Art der Leute aus Tepetlan

Die eher funktional untergliederten Genres richten sich nach der Person, dem Beruf oder dem Kriegerrang der Sänger bzw. dem im Gesang betonten Rang, seltener auch nach Stil oder Machart. Da gerade bei Berufen häufig eine regionale, auch als ethnisch interpretierbare Herkunft eine Rolle spielte, kann es hier zu Unschärfen und Überlappungen kommen, besonders was die *otoncuīcatl* und die *ōztōmēcayōtl* betrifft. (Vgl. FC 4, chap. 7:25-26; FC 9, chap 8-9:40-41) wie oben in angepasster Schreibweise und alphabetisch geordnet):

āhuilcuīcatl	Gesänge des Vergnügens, erotische Gesänge
ātzōtzocolcuīcatl	Gesang der jungen Mädchen mit der Haarlocke an einer Seite ¹²²
cihuācuīcatl	Gesang der Frauen
cōcohuīcatl	Gesang der Turteltaube ¹²³
cuappitzcuīcatl	Gesang der Verkrüppelten ¹²⁴

¹¹⁹ So schreibt Alvarado Tezozomoc in seiner spanischsprachigen *Crónica Mexicana* vage, dass sich die Tanzgesänge der am Westufer des Tetzococo-Sees lebenden Tecpaneca von denen der Mexica unterschieden, gibt aber nicht an, worin die Unterschiede lagen: „comenzaron el areito y mitote, y cantos, á la usanza de tecpanecas, distinto de los mexicanos“ (cap. XIII: 262-263).

¹²⁰ Im Text steht: „chalchicacuīcatl“. Anderson/Dibble argumentieren schlüssig, dass es sich um das Chalcacuīcatl handelt (FC 9, chap.8:40).

¹²¹ Eine chichimekische Gruppe, deren Bezeichnung auf die Qualitäten der Jäger und Krieger als gute „Pfeilschützen“ zurückgeht (Vgl. FC 10, chap. 29:171).

¹²² „atzotzocolli, vel ahamoxtli. cabello largo que dexan a vn lado dela cabeça a las moças quando las tresquilan“ (Mol. b:9).

¹²³ Anderson/Dibble übersetzen: “[songs of] the sick“. Ableitung wäre vom Verballexem cocōa oder cocōya, krank sein, da hier jedoch der Perfektstamm inkorporiert wird, der auf cocōx lautet, übernehme ich das nicht. Ich leite ab von cōcohtli, Turteltaube (Kartt.: 38).

¹²⁴ Anderson/Dibble übersetzen „cripple“. Vgl. Kartt.:63) „cuauhpitec, someone, or something thin, tough, stiff [...] paralítico“.

cuātezoquicuīcatl	Gesang der Geschorenen
īxcuecuechuīcatl	Gesang des Schamlosen
otoncuīcatl	Gesang der Krieger von Otomi- Rang
ōztōmēcayōtl	Gesang der Fernhändler
teponāzcuīcatl	Gesang zur Zungenschlitztrommel
tlamelāuhcayōtl	Der gerade Gesang
tōchcuīcatl	Kaninchengesang
xōpancuīcatl	Gesang der grünen Jahreszeit

Die Aufzählung bei Sahagún kann aber durch andere Quellen ergänzt werden:

yāōcuīcatl	Kriegsgesang (Discursos en Mexicano, Par. 311)
miccacuīcatl	Totengesang (Alvarado Tezozomoc, cap. LIII:427; LV:434)
melāhuaccuīcatl	Der wahrhaftige, richtige Gesang (ibid, cap. LXIV: 477)

Selbstverständlich sind viele der bislang aufgelisteten und auch etliche weitere Genres – wie u.a. die überaus wichtigen *xōchicuīcatl*, Blumengesänge, *icnōcuīcatl*, Gesänge von Schmerz und Verlust, *tlāōcolcuīcatl*, Trauer- oder Klagegesänge – in den *Cantares* und *Romances* vertreten. Überhaupt gibt es in den Liedtexten weiterführende Informationen, aus denen erhellt, dass einzelne Gesänge häufig bis zu drei unterschiedliche Gattungsbezeichnungen bzw. Titel trugen, wodurch z.B. die Art des Tanzes, die Funktion oder das Thema des Gesanges und/oder eine bestimmte stilistische Eigenheit oder Machart kombiniert wurden.

3.6 Rahmenbedingungen der Kontaktperiode (1521 bis 1600)

Zwischen der spanischen Eroberung und der Niederschrift der Liedtexte liegen vier bis acht Jahrzehnte. Gemessen an der sich über 3000 Jahre erstreckenden Kulturgeschichte Mexikos ist das eine verschwindend kurze Zeit. Dennoch setzten in diesen wenigen Jahrzehnten tiefgreifende Veränderungen auf allen Ebenen der indigenen Gesellschaften ein. Die Kolonialmacht kappte die Oberherrschaftsstrukturen des aztekischen Dreibundes und anderer indigener Staatsgebilde wie die der Tarasken und Zapoteken und ersetzte sie durch eigene Strukturen: die der Kolonialverwaltung, der katholischen Kirche und der Encomiendas¹²⁵. Die vorspanischen Tempel wurden zerstört, die Konvertierung zum Christentum forciert. Das indigene religiöse und kultische Leben ging zunächst in den „Untergrund“ oder bestand in ländlichen Gebieten fort. Es kam rasch

¹²⁵ Encomiendas wurden an die Conquistadoren vergeben. Zu verstehen ist darunter die Zuteilung der Abgaben eines bestimmten, von einem lokalen Herrscher kontrollierten Hoheitsgebietes. Im Gegenzug schuldete der Encomendero den ihm zugeteilten Indigen Schutz und Christenlehre. Er besaß keine Gerichtsbarkeit über die Bevölkerung seiner Encomienda (Vgl. Vollmer: 636ff); eine Ausnahme bildete das Marquesado von Cortés, der richterliche Befugnisse, das sogenannte Patronatsrecht, besaß (Gibson:60). Mussten zunächst noch Arbeitsdienste geleistet werden, wurden diese bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verboten. Die indigene Bevölkerung musste jedoch weiterhin Abgaben leisten, und zwar nun überwiegend in Geld.

zur Herausbildung einer Hybridreligion¹²⁶, von der natürlich auch die Tanzgesänge betroffen waren, denn ab 1539 kam es zu wiederholten Verboten der Tanzgesänge, zunächst der kultisch-religiösen, später, ab 1546 und mit eher geringem Erfolg, auch anderer Gesänge, die nicht von den Mönchen autorisiert waren (Vgl. Bierhorst 2009:16).

Die gewachsenen Strukturen der *āltepētł* blieben bestehen, über sie wurde der Zugriff auf die Ressourcen gesteuert. Lokale indigene Herrscher arbeiteten als Mittler mit den spanischen Beamten, den Encomenderos und dem Klerus zusammen, um ihre noch bestehenden Adelsprivilegien, Landrechte und die Kontrolle über die kommunalen Arbeitsverpflichtungen (*cōātequitl*) und zumindest einen Teil der Tributzahlungen der Bevölkerung in ihren *āltepētł* zu wahren. Sie leiteten Tribute an die entsprechenden spanischen Empfänger – Encomenderos, zugeordnete Klöster/Kirchen oder auch die Krone – weiter und organisierten Arbeitsdienste, konnten aber auch ihrerseits Tribut- und Arbeitsleistungen beanspruchen, die sie für die eigene Haushaltung bzw. auch für fortlebende zeremonielle Verpflichtungen einsetzten, aus denen sie Prestige ziehen konnten. Diese direkte Macht wurde ihnen von der Kolonialmacht eingeräumt, geht aber auf das vorspanische wirtschaftliche und politische System zurück. Allerdings war die Last für die Bevölkerung unter spanischer Herrschaft sehr viel drückender als in aztekischer Zeit, was in weiten Teilen Neuspaniens von der tribut- und abgabepflichtigen indigenen Bevölkerung wohl allgemein so empfunden wurde, denn unter aztekischer Herrschaft war die Lebensgrundlage der Bevölkerung in der Regel intakt gelassen worden, ihre Subsistenz gesichert geblieben (Vgl. Thiemer-Sachse 1995:226-227 in

¹²⁶ Ich benutze für die indigene Religion der Kontaktperiode, und nur der Kontaktperiode, hier und in Folge den von Stenzel in Abgrenzung vom Begriff des Synkretismus geprägten Begriff der Hybridreligion. Der Autor begrenzt ersteren auf die Religionen, die aus der griechischen und den vorderasiatischen Religionen hervorgegangen sind und definiert letzteren wie folgt: „Das der Biologie entlehnte Wort ‚hybrid‘ bezeichnet eine etwas kompliziertere Verbindung mit nicht sofort übersehbaren Verbindungen einzelner Elemente aus verschiedenem Ursprung und ist daher eher angebracht[...]“ (Stenzel: 213). Zumindest während der ersten Jahrzehnte nach der Conquista kam keine echte Verschmelzung von Elementen der aztekischen und christlichen Religionen zustande, christliche Bestandteile wurden selektiv in die überkommenen Traditionen eingefügt und ganz im Sinne der vorspanischen Funktionen, die sie ersetzen, benutzt und verstanden. Das Christentum wurde dabei eher in das vorspanische religiöse System inkorporiert als umgekehrt. In anderen Worten: Die alten Götter erhielten neue Gewänder. (Einen ausführlichen Bericht zur Herausbildung der Hybridreligion siehe Stenzel:213-248).

Bezug auf die Zapoteken in Oaxaca).¹²⁷ Mit der spanischen Herrschaft änderte sich das. Nun wurde häufig mehr an Tributen und Arbeitsdiensten gefordert, als die abhängige Bevölkerung zu leisten imstande war. Gibson (S. 196) berichtet in Anlehnung an den Bericht des spanischen Verwaltungsbeamten Zorita über die Verhältnisse in Zentralmexiko, dass den Familien der Produzenten von ihrer Ernte oft nur so viel gelassen worden sei, wie sie bis zur nächsten Ernte zum Leben brauchten. Hier war sehr viel Willkür im Spiel, weil es anfänglich keine geregelten Tributfestsetzungen gab und vor allem die Encomenderos diese Situation für sich ausnutzten, ohne eine Gegenleistung zu erbringen¹²⁸. Dafür wurde häufig aber den Kaziken, die ja die Forderungen eintreiben mussten, die Schuld gegeben, zum einen von der spanischen Kolonialverwaltung¹²⁹, zum andern von der indigenen Bevölkerung selbst. So wurde 1538 im schon nach der Vorerhebung eingestellten Prozess gegen Don Diego, den Herrscher der Ortschaft *Tlapanaloo*, unter anderem beklagt, „que se despoblaba el dicho pueblo por los demasiados tributos que les echaba el dicho Don Diego para los bailes y mitotes que hacía y que convidaba indios de México el dicho Don Diego à los dichos bailes, y que les hacía presentes de mantas y manteles y comidas de lo que à ellos les llevaba robado, y por estas sin razones y otras, se le había despoblado el pueblo“ (Procesos de indios...:91-92)¹³⁰. Von den Tributen, die der Kazike als Mittler für die Spanier erhob, und die sicherlich die Hauptlast für die Bevölkerung darstellten, ist nicht die Rede, dafür jedoch von den Tanzfesten (bailes y mitotes), zu denen der indigene Herrscher andere Adlige einlud, welche er – im Sinne der vorspanischen Tradition – mit Kleidung und Speisen bedachte und so seine eigene Stellung und seine Kontakte

¹²⁷ Sie schreibt über die den letzten Jahren vor der spanischen Eroberung bereits dem aztekischen Dreibund untergeordneten Zapoteken: „Bemerkenswerterweise entstand also eine Doppelausbeutung, da sowohl die Bedürfnisse der einheimischen herrschenden Elite als auch die gewaltigen Tributforderungen der Azteken zu erfüllen waren [...].Diese doppelte Bedrückung konnte aber von der abgaben- und tributpflichtigen zapotekischen Bevölkerung im wesentlichen ertragen werden. Das erklärt sich daraus, daß selbst die Tributforderungen der Azteken, so hoch sie auch waren, nicht die Leistungsgrenze der ausgebeuteten Volksmassen in Oaxaca erreichten. Die Azteken hätten zu hohe Forderungen mit einer entsprechenden Repressivgewalt gegen den Widerstand der zapotekischen Bevölkerung absichern müssen. So aber waren die Zapoteken in der Lage, das Tributaufkommen zu erbringen. Das ist auch indirekt damit belegbar, daß im Vergleich zur kolonialzeitlichen Ausbeutung die aztekische von den Zapoteken als bedeutend weniger belastend eingeschätzt wurde [...] (Thierner-Sachse 1995: 226-227).

¹²⁸ So taten sie nichts für den wirtschaftlichen Erhalt der von ihnen ausgepressten Bevölkerung, etwa in Form von Arbeitsgeräten oder Infrastruktur. Für Arbeitsdienste gab es oft keine adäquate Beköstigung, wie sie in vorspanischer Zeit für jede Arbeitsleistung gewährt wurde.

¹²⁹ Vgl. Thierner-Sachse 1995:228 in Bezug auf Oaxaca: „Manchem indianischen Adligen war es noch möglich, sich besondere Rechte gegenüber den einfachen Zapoteken herauszunehmen und mit Gewalt einen Teil der Mehrarbeit für sich abzuschöpfen. Das äußerte sich einerseits darin, daß entsprechende Adlige von der spanischen Kolonialverwaltung als besondere Unterdrücker und Ausbeuter der indianischen Bevölkerung abgestempelt wurden. Sie seien verantwortlich – hieß es – für das Elend der Massen und die Unruhen [...]“.

¹³⁰ Für eine Zusammenfassung der Erhebung siehe Stenzel:120.

pflegte. Damit war der indigene Herrscher in einer zwiespältigen Lage. Auch wenn es insgesamt historisch richtig ist, dass sich die Kolonialmacht überwiegend durch die Kooperation der Adelschicht in Neuspanien verwurzeln konnte, haben viele hochrangige Adlige wie Don Diego wohl zwischen Anpassung und Widerstand geschwankt.

Allerdings stützten sich die Mönche bei ihrer Missionierungsarbeit auf den indigenen Adel. Da sie für diese Zwecke auch die Tradition der Tanzgesänge nutzten, die sie mit christlichen Inhalten versahen¹³¹, konnten die Adligen einen Teil ihrer früheren rituellen Funktionen als Ausrichter und Leiter der Tanzfeste in die neue Zeit hinüberretten. Zu christlichen Festen „traten die Fürsten und Adligen in reinen Hemden und weißen Umhängen, mit Federschmuck und Blumensträußen in den Händen auf, tanzten und boten Gesänge über die Geschichte der Feste dar, die sie gerade feierten, die von den Frailen in ihre Sprache übersetzt worden waren und welche die Musiker mit passenden Rhythmen versehen hatten“ (Stenzel:225)¹³². Die Adligen leiteten auch die Gesänge und Tänze, die an christlichen Feiertagen in den Wohnbezirken der *āltepētl* abgehalten wurden und zusammen mit den katholischen Zeremonien die vorspanischen Monatsfeste ersetzten (ibid, 226). Indigene, zumeist lokale Gottheiten wurden in ihrem Erscheinungsbild, nicht jedoch in ihren Funktionen durch katholische Heilige ersetzt. Der Heilige und die vorspanische Gottheit wurden insgeheim gemeinsam gefeiert und alte und neue Tanzgesänge gemischt aufgeführt (ibid, 223). So beklagt Durán, dass oft von einem Gesang mit vorspanischem zu einem Gesang mit christlichem Thema gewechselt worden sei, wenn die Sänger des Nahuatl kundige Mönche bemerkten (ibid, 237). Dabei wurden auch Teile alter Gesänge in die neuen eingestreut oder umgekehrt. Neben den Aufführungen der mehr oder weniger christlichen Tanzgesänge hatten indigene Adlige als Beamte des *āltepētl* auch die Aufgabe, die Bevölkerung zum Kirchengang zu bewegen und die Kinder zur christlichen Unterweisung zu bringen (ibid, 232).

Die Adligen behielten somit innerhalb der neuen Religion einige untergeordnete rituelle Funktionen. Auf die Adligen angewiesen zu sein, mag einer der Gründe dafür gewesen sein, dass diese – wie im oben erwähnten Fall des Herrschers von *Tlapanaloa* – von der Inquisition nur selten belangt wurden. Dieses Mittel wurde von der Kolonialmacht vorrangig eingesetzt, um offen widerständige indigene Fürsten botmäßig zu machen und Aufstände im Keim zu ersticken. Es ist bezeichnend, dass das einzige Todesurteil in

¹³¹ Vgl. I, Kap. 3.5, wo diese Prozesse genauer beschrieben werden.

¹³² Paraphrase, Vgl. Motolinía 1996:Kap. XXVIII, S.235). Stenzel schlussfolgert: „Damit waren den Mesoamerikanern die wichtigsten Formen ihres Zeremonialismus zur Feier des neuen Kultes zugestanden worden. Die Adligen mußten eben weiter eine hervorragende Rolle im Kult spielen, zur Musik mußte getanzt werden und die Gesänge mußten sich auf die Entstehung des jeweiligen Festes, also den dahinterstehenden Mythos, beziehen. All das waren Minimalerfordernisse für mesoamerikanische Zeremonien“ (ibid, 225).

einem Inquisitionsprozess in Zentralmexiko, das gegen den Herrscher von Tezcoco, Don Carlos Ometochtzin, auch Yohyontzin genannt, als Exempel im Zusammenhang mit der Revitalisationsbewegung der 1530er Jahre verhängt wurde (Vgl. *Proceso inquisitorial del Cacique de Tezcoco* 1910) Zusammenfassung bei Stenzel:125-135). Im Großen und Ganzen ging es bei den wenigen überlieferten Inquisitionsprozessen gegen Indigene um Adlige, die ja eine Vorbildwirkung und darüber hinaus die Mittel besaßen, die abhängige Bevölkerung ihrer *āltepētł* zu beeinflussen¹³³. Parallel dazu wurde aber auch mit kirchlichen Disziplinarmaßnahmen – auch nach dem frühen Verbot der Inquisition gegen die frisch bekehrten Indigenen – Druck ausgeübt. Nicht zu unterschätzen ist auch der Verlust der höheren rituellen Funktionen des Adels, der durch die Christianisierung entstand. Die höheren Ämter im neuen Kult waren ja den spanischen Klerikern vorbehalten; Indigene blieben ausgeschlossen. Dass entgegen ursprünglicher Pläne kein indigener Klerus zugelassen wurde, muss als besondere Zurücksetzung empfunden worden sein¹³⁴.

Um 1550 wurden vorspanische indigene Ämter, vor allem das Amt des *Tlahtoani* (des Herrschers), durch einen gewählten Stadtrat (*Cabildo*¹³⁵) ersetzt, wobei der *Tlahtoani*, inzwischen als *Cacique*¹³⁶ bezeichnet, zunächst oft Teil des Stadtrats oder parallel zu diesem anerkannt blieb (Stenzel:174). Zudem versuchte die Krone weitgehend erfolglos, die Abgabenlast der indigenen Bevölkerung zu reduzieren und zu regeln sowie Natural- in Geldabgaben umzuwandeln¹³⁷. Nur Mais blieb als Naturalabgabe erhalten, um die Versorgung mit dem Grundnahrungsmittel sicherzustellen (Gibson: 198), vor allem auch der Spanier.

¹³³ „Die Inquisition war somit ein Organ zur Durchsetzung des Kulturwandels jener Indianer, die sich schon, zumindest nominell, zur neuen Religion und somit auch Kultur, bekannt hatten...[...]. Sie kümmerte sich fast nicht um die *Macehualtin*, die gemeinen Indianer. Angesichts der geringen Zahl der Spanier wurden vor allem die Adligen zur Rechenschaft gezogen“ (Stenzel:150).

¹³⁴ Ursprünglich sollte ein indigener Klerus ausgebildet werden. Dazu kam es jedoch erst 1697 auf königlichen Erlass, der die Gleichstellung des indigenen mit dem spanischen Adel regelte und Mestizen und Indianern den Zugang zu kirchlichen Ämtern eröffnete (Stenzel:249). Im 16. Jahrhundert wurden lediglich zwei Indigene in den Franziskanerorden aufgenommen, durften den Habit aber dann doch nicht behalten. Die Gründe dafür sind unbekannt. (Vgl. Stenzel:180). Das Konzil von 1555 verbot schließlich die Ordination indigener Priester. Eine ausführliche Darlegung der Problematik findet sich bei Ricard (S.228-235).

¹³⁵ Im Rahmen der Zwei-Republiken-Politik der Krone gab es in jeder Stadt bzw. jedem Dorf zwei voneinander unabhängige *Cabildos*: den spanischen *Cabildo*, dessen Mitglieder vom Vizekönig ernannt wurden, und den indigenen *Cabildo*, der gewählt wurde und nach dem Rotationsprinzip arbeitete. Zwischen den beiden *Cabildos* gab es keinen Austausch.

¹³⁶ Der Begriff wurde von den Spaniern von den Antillen mitgebracht und bezog sich dort auf einen Anführer oder Häuptling.

¹³⁷ Der Übergang zur Geldwirtschaft hatte früher, in Zentralmexiko um 1535, dem Beginn des Vizekönigtums, im Raum Puebla um 1545, eingesetzt. (Stenzel: 258).

Während die Abgabenlast der Bevölkerung trotz der Maßnahmen der Krone weiter wuchs und dabei oft ihre Mittel zur eigenen Subsistenz verschlang¹³⁸, weil die Abgaben pauschal auf die Ortschaften aufgeschlüsselt waren, deren Bevölkerungszahlen aber infolge von aus Europa eingeschleppten Krankheiten wie Pocken, Masern und Mumps stark zurückgingen, verloren die lokalen Herrscher oft große Teile ihres Einkommens aus den Tributen. (Gibson:197). Auch wurden infolge des demographischen Zusammenbruchs schon im 16. Jahrhundert Bevölkerungsteile aus verstreuten kleinen Siedlungen und Weilern in neu gegründete Dörfer umgesiedelt, oft gegen deren Willen. Mit diesen Veränderungen – und natürlich auch wegen der Kontrolle durch die spanischen Behörden – erodierte die einstige Macht und das Prestige der indigenen Adelschicht weiter. Damit zerfielen aber auch die indigenen Verwaltungsstrukturen, ohne dass sich jedoch eine neue, funktionierende Ordnung ausbildete. Stenzel spricht von einem Zerfall der sozialen Ordnung, der bis zur Auflösung der Familien ging:

Es scheint eher, daß mit dem Ende der Adelherrschaft in vielen Orten einfach die soziale Struktur zusammenbrach und damit das feine System von Gemeinschaftsarbeiten, die höchst notwendig waren, zerfiel. Der Mangel an sozialer Strukturierung verhinderte aber nicht nur die Erhaltung lebensnotwendiger Gemeinschaftsprojekte wie besonders der Be- und Entwässerungsanlagen, sondern ließ die Indianer gegenüber spanischen Übergriffen noch schwächer werden. [...] die soziale Auflösung wurde durch die Auflösung der Familien noch beschleunigt. Die Spanier verlangten den Tributpflichtigen durchwegs vier bis sechs Reales für das Heiraten ab. Da diese meist mehr an Steuern ablieferten, als sie besaßen und ihr Besitztum in den meisten Fällen keinen Peso wert war, unterblieben die so wichtigen Heiratszeremonien. Überdies verließen viele Männer ihre Familien aus Verzweiflung, da sie nicht für sie sorgen konnten (Stenzel: 254-55).

Es liegt auf der Hand, dass vielen Adligen unter solchen Umständen kaum legale Möglichkeiten für den Erhalt ihrer eigenen Subsistenz blieben. Auch wenn es ihnen teilweise gelang, sich über die neuen Ämter im indigenen Cabildo ein gewisses Einkommen zu sichern, genügte dies oft nicht, so dass viele Adlige verarmten und sich in eine verklärende Sicht auf die vorspanische Vergangenheit flüchteten (Vgl. Stenzel: 252ff; Thiemer-Sachse 1995:228).

¹³⁸ Stenzel (S. 254) nennt für die Zeit vor der Umwandlung der Natural- in Geldtribute einen „Gegenwert von drei bis vier Reales an Zahlungen und Arbeitsleistungen [...] zur Mitte der Fünfzigerjahre, zahlte ein Tributpflichtiger mehr als vordem sechs, wie auch Orte in Pesos mehr als das Sechsfache von dem entrichteten, was anfangs ein Ort, der die Verpflichtungen in Gold beglichen hatte, abgestattet hatte“.

3.7 Die Kirchenmusik und das Wirken indigener Musiker

Seit den Anfangsjahren der spanischen Kolonialherrschaft vermittelten europäische Bettelmönche neben christlichen Glaubensinhalten auch neue Kulturtechniken wie die Alphabetschrift und die europäische Musik- und Poesietradition an ihre indigenen Schüler, nahmen aber zum Zweck einer besseren Vermittlung des Christentums auch deren Traditionen mit auf. So wurden einschlägige indigene Begabungen und Vorlieben auf dem Gebiet der Musik eingesetzt, zuerst von Fray Pedro de Gante (ca. 1480-1572). Der franziskanische Laienbruder war mit zwei weiteren flämischen Mönchen bereits 1523 nach Neuspanien gekommen und gründete im selben Jahr in *Tetzcoco* eine Schule (Ricard:208)¹³⁹, um die Kinder im Christentum zu unterweisen. 1527 eröffnete er beim Franziskanerkloster in der Stadt Mexiko die Schule *San José de los Naturales* (Mathes:15). Von Anfang an band Gante die musische Begabung der ihm anvertrauten Kinder und deren Freude am Singen in seinen Unterricht ein. Nach Gante gründeten die drei Orden – Franziskaner, Dominikaner und Augustiner – eigene Gesangs- und Klosterschulen, wo sie ihre indigenen Schüler nicht nur im Singen, sondern auch im Komponieren und Spielen von europäischen Instrumenten unterwiesen.

Gante war auch der Erste, der Gesänge auf Nahuatl zur christlichen Lehre komponierte, um diese von Indigenen in mit christlichen Motiven bemalten Umhängen als Tanzgesänge aufführen zu lassen:

[...] y como yo vi esto [die Tänze der Nahuas vor ihren Göttern] y que todos sus cantares son dedicados a sus dioses, compuse metros muy solemnes sobre la ley de Dios y de la fe, y como Dios se hizo hombre por salvar al linaje humano [...]; y también les di libreas para pintar en sus mantas para bailar con ellas, porque así se usaba entre ellos, conforme a los bailes y a los cantares que ellos cantaban, así se vestían de alegría o de victoria[...] (Códice franciscano 1941:206, zit. nach Alberro:123-24).

Deutlich knüpft Gante hier an indigene Traditionen an, die er an die neue Religion anpassen will. Entsprechend kann man in seinem Wirken den Anfang kultureller Verschmelzungsprozesse in Neuspanien erkennen¹⁴⁰. Es war auf jeden Fall eine der Voraussetzungen für den Fortbestand der Tanzgesänge, für die ja damit Raum und eine gewisse Anerkennung geschaffen wurden. Reminiszenzen an Gante finden sich in den *Cantares* als „fray Pedro“ (16r) oder *fray Petolohtzin* (82r), auch als *palah Petolohtzin*,

¹³⁹ Gantes Bedeutung kann nicht überschätzt werden. Neben der Katechisierung der Indigenen war er auch von Anfang an im sozialen Bereich tätig. Er gründete für Indigene: das erste Hospital in der Stadt Mexiko, die erste Bruderschaft, die erste Berufsschule für Erwachsene, in der er Schmiede, Zimmerleute, Maurer, Schneider und Schuster ausbildete (Ricard:157, 181,212-13).

¹⁴⁰ “[...] todo empezó con fray Pedro de Gante, en quien no dudamos ver al gran verdadero artífice de los procesos sincréticos más importantes del México naciente“ (Alberro:123).

Pater Petohlotzin, (44v, 48r, 48v), dass sich aber ein von ihm komponierter Gesang in dieser Sammlung erhalten hat, ist unwahrscheinlich¹⁴¹.

Erhalten hat sich indessen die *Psalmodia Christiana* Bernardino de Sahagúns auf Nahuatl, mit deren Psalmen er die in seinen Augen idolatrischen Tanzgesänge der Nahua ersetzen und zudem anderen Klerikern ein Hilfsmittel an die Hand geben wollte. Im Vorwort zur Druckausgabe von 1583 steht:

[...] se han impreso estos cantares, que están en este volumen, que se llama Psalmodia Christiana en lengua Mexicana, para que del todo cessen los cantares antiguos: poniendo pena, que se execute en los que tornaren à cantar los cantares antiguos. Sera esta obra muy prouechosa, assi para que alaben à Dios y à sus Sanctos, con loores christianos y catholicos, como para sacar Doctrina para las cosas de su Christianismo: y para los Predicadores, que tendrán en ellos mucho aparejo, pa predicar las Historias de los Sanctos, y de las fiestas principales de todo el años (sic) (Sahagún 1993:6,8).

Hier lässt sich unschwer die zwiespältige bis offen feindliche Haltung Sahagúns gegenüber den Tanzgesängen der Nahua erkennen – eine Haltung, die er mit vielen Klerikern teilte und die seit 1539 von wiederholten Verboten der Aufführung zumindestens der kultisch-religiösen Gesänge begleitet war.

Wie bei seinen anderen Werken auch griff der Franziskanerpater bei den Übersetzungen der christlichen Texte ins Nahuatl auf die Hilfe seiner Schüler zurück, welche für ihn als Referenzmaterial auch Gesänge der Nahua sammelten. Die ersten Arbeiten an der *Psalmodia* werden auf die drei Jahre zwischen 1558-61 datiert, als Sahagún sich in *Tepepolco* aufhielt, wo er auch die *Primeros Memoriales* bearbeitete (siehe I, Kap. 2.3 dieser Arbeit). Ab etwa 1564 kursierte, von Vizekönig Velasco autorisiert, das redigierte Manuskript in Abschriften unter den Nahua (Anderson, Arthur, J.O. 1993, Introduction, XV ff).

Welche Wirkung dies entfaltete, ist nicht bekannt. Das Ziel, die älteren Gesänge der Nahua zu ersetzen, erreichte Sahagún mit ihr aber nicht. Dafür haben sich in den Nahuatl-Texten viele Wendungen aus indigenen Gesängen erhalten, die Sahagún als Basis für die *Psalmodia* benutzt hatte. Die meisten Forscher vermuten heute, dass diese Basis zumindest in Teilen die Sammlung *Cantares Mexicanos* war (Vgl. Bierhorst 1985a:12; León-Portilla 2011b:294-95; Anderson, Introduction: xxi). Die *Psalmodia*

¹⁴¹ Garibay (1971, II: 101-102) hat darüber spekuliert, dass das *pilcuīcatl*, Kinderlied, auf fol. 46r-48v) von Gante selbst stammen könnte. Dafür gibt es jedoch keinerlei Beweise (Vgl. Bierhorst 1985a: 110). Da Gantes Name in diesem Gesang mehrfach erwähnt wird, kann man wohl kaum eine Autorschaft Gantes annehmen. Allenfalls könnten die Nahua ein Lied Gantes adaptiert haben. Jedoch steht auch das in den *Anales de Juan Bautista* (Bautista:par. 69, S. 164-165) für den Eintrag September 1567 erwähnte *pipilcuīcatl* nicht im Zusammenhang mit Gante als Verfasser, sondern nur als Verantwortlicher für die Aufführung des Gesanges.

war in allen ihren Teilen für den Gesang und sicher auch für den Tanz bestimmt, denn um die alten Tanzgesänge der Nahuatl zu ersetzen, musste sie sicher auch diesen Teil zumindest partiell mit übernehmen. Dass die Nahuatl vor den Kirchen tanzten und sangen, wurde ja schon angesprochen und in der *Psalmodia* selbst finden sich deutliche Hinweise auf diese ihr zugeordnete Funktion:

Z 11 *Psalmodia, In die Penthecostis, Primero*

Psalm, S.160

Ma oalmoquetza,
ma oncaoani in toteucuitlaueueuh,
ma ic onauialo,
ma onlaçomilini
in tochalchiuhteponaz:
ma netotilo, ma onnetlamachtilo.

Möge sie aufrecht dastehen,
möge sie erklingen, unsere goldene Trommel,
möge man sich daran erfreuen,
möge kostbar erstrahlen
unsere Jadezungentrommel,
möge getanzt werden, möge es Freude geben.

Es gibt im Vorwort des 1583 schließlich in Druck gegangenen Werkes keine Hinweise auf die konkrete musikalische Gestaltung, auch nicht darauf, ob Sahagún selbst seine Texte vertonte, ob er bereits existente Vorlagen benutzte oder ob dies von indigenen Musikern geleistet wurde. Möglicherweise verbanden sich in den Kompositionen vorspanische und europäische Elemente, denn den indigenen rhythmischen Vorlieben wurde in der Regel Raum gelassen, um die für die Nahuatl neuen Kirchengesänge attraktiv zu gestalten (Vgl. I, Kap. 5.1.).

Indigene Musiker traten schon früh als Komponisten in Erscheinung. Schon vor 1540 soll ein Indigener eine vollständige polyphone Messe komponiert haben, die in *Tlaxcala* aufgeführt wurde. Nachweislich aus dem 16. Jahrhundert stammen die kurzen polyphonen Stücke *Sancta Mariae* und *Dios Itlaçonantzine* des Don Hernando Francisco¹⁴², die sich wohl keinem Genre direkt zuordnen lassen¹⁴³ und die als die einzigen im Ton erhaltenen Werke eines indigenen Komponisten gelten. Mit großer Wahrscheinlichkeit hat Hernando Francisco zwei von Mönchen verfasste Texte vertont (Cruz:288). Dafür spricht auch der korrekte Gebrauch des Namens der Maria als verehrte Mutter Gottes, *Dios Itlaçonantzine* und nicht etwa *Tonantzine*, unsere Mutter, wie bei den Nahuatl üblich. Der detaillierten Darstellung bei Stevenson (1986:14ff) zufolge zeichnen sich die Stücke durch eine große rhythmische Meisterschaft aus – mit einem Einschlag indigener musikalischer Elemente und gleichzeitiger Vernachlässigung bestimmter Regeln sowie

¹⁴² Über ihn ist weiter nichts bekannt. Der Name wurde von Stevenson (1968: 206; 1986:14) als Don Hernando Franco gelesen und einem sonst unbekanntem Kaziken zugeordnet (Stevenson). Zur Diskussion der Autorschaft siehe Cruz (S.288).

¹⁴³ Cruz (ibid) widerspricht hier ausdrücklich unterschiedlichen Genrezuordnungen von Stevenson.

des Kontrapunktes¹⁴⁴. Das würde bedeuten, dass indigene Komponisten ihre eigenen Traditionen mit einbanden, auch wenn Stevenson dafür eher eine nicht so tiefgehende Ausbildung durch die Mönche verantwortlich macht, in deren Kloster-schulen vor allem Musiker für die Kirchen ausgebildet und der *Cantus Planus* – d. h. der mit Choralnoten¹⁴⁵ aufgezeichnete einfache oder gregorianische Gesang – sowie der *Cantus figuralis*, der mehrstimmige Gesang, gelehrt wurden¹⁴⁶. Dass diese Ausbildung erfolgreich war, bezeugen die Erfolge indigener Schüler im Dienste der Kirchen und der Hauptstadtkathedrale. So erregte 1567 ein indigener Organist beim Vorspielen für das Amt des Organisten der Kathedrale der Hauptstadt mit seinen Talenten Aufsehen, sein Sohn Mateo wurde später Organist der Kathedrale von Valladolid (dem heutigen Morelia), Michoacán (Stevenson 1986: 11).

Neben der direkten Unterweisung indigener Schüler führte anfänglich noch ein anderer Weg zur europäischen Musik: der Eintritt in den Kirchenchor. Da Sänger und Musiker von Abgaben befreit waren, konnten zahlreiche Kirchenchöre gegründet werden, deren Mitglieder sich zunächst wohl aus vorspanischen Tempelsängern rekrutierten¹⁴⁷, welche die europäische Kirchenmusik und die Spielweise der importierten Instrumente rasch aufnahmen. Hier kam ihnen die Fähigkeit, Gesänge aus dem Gedächtnis wiederzugeben, sehr zupass¹⁴⁸. Zu erwähnen ist hier auch das – unter christlichem Vorzeichen –

¹⁴⁴ „[...]mostró un dominio absoluto de las complicadas prácticas mensurales europeas de la época, pero no mostró tanta maestría en el contrapunto. Las complejidades rítmicas que él dominó incluyeron todos los intrincados aspectos medioevales como imperfección, alteración, *punctus additionis* y *punctus divisionis*, conocidos en la península ibérica hasta 1600. Sin embargo, al mismo tiempo don Hernando mostró cierto desinterés caballeresco por las reglas que prohibían el uso de quintas y octavas paralelas, así como también en el tratamiento de las suspensiones disonantes. Es probable que la tradición nativa en que predominaban los instrumentos rítmicos y en que se concedía enorme importancia a las figuras rítmicas [...]” (Stevenson 1986: 14).

¹⁴⁵ Choralnoten, auch Neumen genannt, trugen Akzente, jedoch keine Bezeichnung des Zeitwerts.

¹⁴⁶ Vgl. Stevenson 1986:15 in Bezug auf die berühmte Schule *Santa Cruz de Tlatelolco*: ”Pero la preparación recibida en Tlatelolco a través del canto llano y las reglas de medición rítmicas sin duda los capacitaron para dominar el canto de órgano. Seguramente aprendieron las combinaciones armónicas además de las reglas de notación mensural. [...] el sistema que dió a los músicos indígenas los suficientes conocimientos rítmicos y melódicos fundamentales como para estar al servicio de la capilla catedralicia, pero que no les permitió dominar el contrapunto necesario para transformarlos en compositores refinados de música a varias voces”.

¹⁴⁷ ”Los misioneros [...] pudieron casi inmediatamente formar coros en cada templo de sus misiones porque muchos de los cantantes al servicio de los templos dedicados a las deidades del mundo náhuatl, pasaron sin dificultad a los servicios de la liturgia cristiana” (Stevenson 1986:9).

¹⁴⁸ Motolinía (LIII:340) schildert anschaulich die Gedächtnisleistung indigener Chorsänger.

möglicherweise fortlebende Amt des Tlapixcatzin, der jetzt als Kapellmeister fungiert haben könnte¹⁴⁹.

Die indigenen Musiker leisteten hervorragende Arbeit. Oft arbeiteten sie direkt und problemlos mit europäischen Musikern zusammen. Schon ab 1543 wurden indigene Spielleute und Instrumentalisten für die Kathedrale der Hauptstadt Mexiko verpflichtet, mit einem Jahressalär von 24 Goldpesos. Sie spielten dort neben der bereits erwähnten Orgel viele zu der Zeit verbreitete europäische Blas- und Saiteninstrumente, so Schalmel, Flöte, Gambe und Trompete¹⁵⁰. Analog hatten aber auch die anderen Gotteshäuser, wenn auch für ein weitaus geringeres Salär von nur 2 Pesos, einen konstanten Zustrom indigener Musiker zu verzeichnen, die außerhalb der Kirchen auch auf christlichen Prozessionen und Festen aufspielten, vorzugsweise laut und durchdringend, was von den spanischen Zeitgenossen als Lärm empfunden wurde (Vgl. Ricard:179). Hierin spürt man das vorspanische Musikempfinden, ohne es genau definieren zu können, da ja nur die spanischen Chronisten aus ihrer Perspektive bzw. die Formulierungen in offiziellen Dokumenten wie z. B. Kirchenkonzilen eine Bewertung abgeben. Um das Problem der wachsenden Musikerzahlen und ihrer für spanische Ohren nicht immer angenehmen Spielweise in den Griff zu bekommen, unternahm 1555 Erzbischof Alonso de Montúfar einen Vorstoß zur Begrenzung der Anzahl der ange-stellten indigenen Musiker, indem er die Anforderungen an deren Qualifikation herauf-setzte: Sie mussten jetzt vom Blatt lesen können und den *Cantus Planus* beherrschen. Im selben Jahr beschränkte das erste mexikanische Konzil die musikalische Aktivität auf die Kirchen und untersagte dort das Trompetenblasen sowie das Spielen lauter und komplizierter Instrumente. 1561 verfügte Philipp II dann erfolglos die zahlenmäßige Verringerung indigener Instrumentalisten (Ricard:179).

Die Indigenen spielten die europäischen Instrumente nicht nur, sie bauten sie auch selbst nach. Unter den Nachbauten erwähnt Motolinía (LIV:349) die Bandurria (ein aus Spanien stammendes Zupfinstrument), die lautenähnliche Vihuela, Harfe, Flöten jedweder Tonart, die häufig die Orgel ersetzten, Schalmelien und Posauen. Letztere wurden von den indigenen Baumeistern erfolgreich aus Metall gegossen. Das bedeutet,

¹⁴⁹ „Otra persona que fue provechosa bajo las prácticas cristianas fue el 'director del canto' o **Tlapixcutzin**, que 'cuidaba de lo que se había de cantar, entonaba los cánticos y llevaba el compass, y también les indicaba el tipo de palillos de caucho que debían usar para sonar el teponaztli'[...] He aquí el equivalente exacto del tan común maestro de capilla” (Stevenson 1986: 10). Da Stevenson aber nur den Codex Florentinus zitiert – Buch 8, Kap 17, Teil 3 –, aber sonst keine Quelle für die Übernahme von Priestern mit Rang und Funktion eines Tlapixcatzin angibt, möchte ich mich dieser Aussage nur mit großer Vorsicht anschließen.

¹⁵⁰ Weitere von Indigenen gespielte Instrumente waren Dulzian, Querflöte, Clarin (Hohe Solotrompete), Posaune, Kornett und Rebec (Vorform der Violine mit meistens drei Saiten, und – nach Torquemada – sogar das Spinett (Vgl. Stevenson 1986:11-12).

dass die Indigenen auch die ihnen unbekanntem Saiten- und Blechblas-instrumente sowie Rohrblattinstrumente wie Schalmei und Oboe rasch adaptierten.

Der durchschlagende Erfolg der europäischen Kirchen- und Instrumentalmusik steht in einem direkten Zusammenhang mit den katholischen Riten, die teilweise die vorspanischen Monatsfeste ersetzten. In die aus der vorspanischen Zeit kommende indigene Traditionslinie der Tanzgesänge scheint die europäische Musik aber wohl nur am Rande Eingang gefunden zu haben. So ist das einzige eindeutig europäische Instrument, das in den *Cantares* auch nur ein einziges Mal erwähnt wird, ein mit dem Neologismus *mecahuehuetl*, „Seiltrommel“, bezeichnetes Instrument, wahrscheinlich eine Gitarre oder Laute (Cant.:42v).¹⁵¹ Das Instrument tritt hier in einem christlichen Kontext auf. Europäische Instrumente, die begrifflich vollständig mit ihren indigenen Gegenstücken kompatibel sind – wie Flöten und Trommeln, aber auch Instrumente wie das Schneckenhorn, dessen Bezeichnung auf die Trompete überging – können hier aber nicht identifiziert werden, sodass sich deren Verwendung auch nicht ausschließen lässt. Es erscheint jedoch sehr wahrscheinlich, dass die indigenen Musiker die europäischen Musikelemente überwiegend als Teil der christlichen Rituale wahrnahmen und pflegten, so wie in der vorspanischen Welt bestimmte Instrumente zu bestimmten Ritualen gehört hatten, etwa das Schneckenhornblasen auf dem Haupttempel.

3.8 Die höhere Schule Santa Cruz de Tlatelolco für indigene Adelige

Anders als in Zentralmexiko hatte sich in Europa die Dichtkunst von der Musik gelöst und einen eigenständigen Entwicklungsweg eingeschlagen. An höheren Schulen wurde sie als Teil der Rhetorik und Grammatik gelehrt, die zu den sieben freien Künsten (Artes liberales) zählten. Diese waren untergliedert in das den sprachlichen Fächern gewidmete Trivium – Grammatik, Rhetorik, Dialektik – und das Quadrivium für die mathematischen Fächer – Geometrie, Arithmetik, Astronomie und Musik (Vgl. Steinhoff:26-27). An der 1536 in *Santa Cruz de Tlatelolco* gegründeten höheren Schule für besonders begabte Söhne der indigenen Adelsschicht wurden diese Disziplinen auf Latein – ohne den Umweg über das Spanische – gelehrt. Man ging dabei von lateinischen Texten aus¹⁵². Hinter dem Verzicht auf das Spanische stand vor allem die Furcht der Mönche – und auch des Präsidenten der Zweiten Audiencia, Ramírez de Fuenleal – dass sich vermehrte Kontakte der Indigenen mit den spanischen Kolonisten als kontra-

¹⁵¹ *Mecahuehuetl* war der generische Begriff für alle Chordophone, die es ja in vorspanischer Zeit nicht gegeben hatte. Laut Lockhart (1992: 282) waren vor allem Zupfinstrumente wie Gitarren, Lauten und Harfen in Neuspanien verbreitet, nicht aber Streichinstrumente wie zum Beispiel Violinen. Dies kontrastiert jedoch mit dem oben Dargestellten.

¹⁵² Darunter waren Texte von Aristoteles, Plutarch, Juvenal, Vergil, Boëtius und Nebrija, letzterer diente als Grundlage für den Lateinunterricht.

produktiv für das christliche Bekehrungswerk erweisen würden. Außerdem hatten die Mönche dadurch eine Sonderstellung als Sprachkundige¹⁵³. Allerdings wurde diese Einstellung nicht ganz durchgehalten, wie sich aus der in *Tlatelolco* neben der Schule geleisteten Arbeit unschwer ableiten lässt, nicht zuletzt wegen der dort entstandenen Wörterbücher Molinas und des enzyklopädischen Werkes Sahagúns, die mit der Assistenz der „Trilingues“ erfolgte, also jener Schüler, die neben Nahuatl und Latein auch des Spanischen mächtig waren¹⁵⁴. Viele Schüler sollen eine rasche Auffassungsgabe gehabt haben und ihre Lehrer durch ihre Fortschritte erstaunt haben. In einem solchen Zusammenhang wird erwähnt, dass sie neben den eigentlichen rhetorischen Fähigkeiten auch in der Lage waren, eigene Verse auf Latein gemäß dem seit der griechischen Antike überlieferten metrischen Regelwerk zu verfassen:

Hazen oraciones y rrazonamientos en latín, componen versos exámetros y pentámetros buenos, hazen vna buena colaçión en latín muy congulo y elegante, de media hora y de más tiempo autorizando lo que dizen y moralizándolo tanto que los que los oyen, y avn su maestro, se espantan (Motolinía, LIII:342).

Die erwähnten Hexa- und Pentameter sind Verse aus sechs bzw. fünf metrischen Einheiten. Der Hexameter war seit der griechischen Antike die Basis der epischen Dichtung und wurde deshalb auch heroischer Vers genannt. Durch Kombination unterschiedlicher Metren gestattet er die Bildung von bis zu 32 unterschiedlichen Verstypen. In Verbindung mit einem Pentameter als zweitem Vers ergibt sich das elegische Distichon (Vgl. Kühnel; Weidhase). Dass die indigenen Schüler diese Formen offenbar meisterten, belegt ihr Gespür für Rhythmen und Sprachbindung. Leider sind keine ihrer Verse überliefert. Es ist auch nicht bekannt, in wie weit sie auch mit spanischer Dichtung in Berührung kamen. Die seit den Anfangsjahren mit einer Schenkung von Zumárraga begonnene Bibliothek der Schule gibt einen partiellen Einblick in den europäischen Bildungsschatz, der Schülern und Lehrern offenstand (Vgl. Mathes). Unter denjenigen Büchern, welche die Zeiten überdauert haben und heute noch dank des Siegels der Bibliothek identifiziert werden können, befinden sich überwiegend lateinische, jedoch nur sehr wenige spanischsprachige Titel, unter denen sich wiederum

¹⁵³ “[...] the religious had been very insistent upon allowing the Indians to live according to their native customs, so long as these did not have a religious character, and especially to protect them from contact with rapacious, greedy and debauched Europeans, with their bad examples and evil counsels. The difference in languages seemed [to the friars] a salutary barrier [...]. So long as the linguistic barrier remained standing, they were the indispensable intermediaries between the Indians and the civil officers, between their Orders and episcopal authority [...]” (Ricard:52). Zur Rolle von Fuenleal siehe Garibay 1971, II:214ff.

¹⁵⁴ Wie die Vermittlung des Spanischen erfolgte – ob während der dreijährigen Ausbildung oder danach an diejenigen ehemaligen Schüler, die dort als Lehrer oder im Scriptorium beschäftigt blieben, ist mir nicht bekannt. Möglicherweise brachten sie die Spanischkenntnisse aus ihrer vorherigen Schulzeit mit. So ist bekannt, dass an der von Gante gegründeten Klosterschule *San José de los Naturales* auch Spanisch gelehrt wurde (Mathes:15).

kaum poetische Werke befinden. Eine Ausnahme bildet das Werk des Augustiner-
mönches Luis de León, das jedoch erst 1586 erschien und somit für die Bildung der
Schülergeneration im Umfeld der *Cantares* nicht von Bedeutung ist. Wahrscheinlich
besaß die Bibliothek aber den im Auftrag von Bischof Zumárraga 1546 in Neuspanien
gedruckten *Cancionero spiritual*, der unter anderem einige geistliche Verse enthält.
Worum es sich genau handelt, ist jedoch nicht verifizierbar, da weltweit kein einziges
Exemplar davon bekannt ist¹⁵⁵.

Die Schule brachte reiche literarische Früchte hervor, zumeist historische Werke auf
Nahuatl (Vgl. Garibay 1971, II: 218-233). Einige der Schüler werden aber auch als
Schöpfer poetischer Werke auf Nahuatl genannt. So ist in den *Cantares* (7r; 37v; 41r)
ein Liedschöpfer und Sänger erwähnt, der laut Garibay (1971, II: 230) die Schule Santa
Cruz de *Tlatelolco* besucht hat: *Francisco Plácido* aus *Azcapotzalco*. Ihm wird zudem
ein Gesang über die Erscheinung der Jungfrau von Guadalupe zugeschrieben, der
jedoch verschollen ist (ibid, 264). Auch der von Sahagún hochgeschätzte *Don Antonio
Valeriano*, der nach seiner Schulzeit selbst als Lehrer in Santa Cruz arbeitete und
Sahagún bei der Arbeit an seinem enzyklopädischen Werk unterstützte, wird als
Schöpfer poetischer Texte auf Nahuatl angesehen, so des *Cuīcapēuhcāyōtl*, des
Eingangsgesanges der *Cantares*, und des *Nican Mopohua*, eines Textes zur Erscheinung
der Jungfrau von Guadalupe auf dem Tepeyac; dazu kommen einige Briefe auf Latein
und Nahuatl sowie eine Übersetzung von *Catos De Agricultura* aus dem Lateinischen
ins Nahuatl, die verschollen ist (Vgl. León-Portilla 2000:34-36, 53-56). Als in
zahlreichen Versarten bewandeter Poet schließlich ist Pablo Nazareo bekannt, der viele
Jahre lang als Rektor und Lehrer an der Schule tätig war (Garibay 1971, II:231). Leider
hat sich auch von ihm außer einem Brief in lateinischer Sprache nichts erhalten.

Es hat also eine kulturelle Beeinflussung gegeben, die sich nicht in einer Übernahme
christlichen Gedankenguts durch die Neophyten erschöpfte, sondern die sich aktiv in
eigene geistige Tätigkeit umsetzte, für die es an der Schule nach Ende der Ausbildung
reichlich Gelegenheit gab. Zu nennen ist hier vor allem das Übersetzen klassisch-antiker
Texte ins Nahuatl – so die Fabeln des Äsop¹⁵⁶ –, und das Übersetzen von Nahuatl-

¹⁵⁵ Der vollständige Titel lautet: "Cancionero spiritual, en que se contienen obras muy provechosas e edificantes, en particular unas coplas muy devotas en loor de nuestro señor Jesu Christo y de la sacratissima virgen Maria su madre, con una farsa intitulada el juicio final". Nach: Universal Short Title Catalogue, reference number 351215.

¹⁵⁶ Dies in Anpassung an die mexikanische Tierwelt. Der Nahuatl-Text findet sich im selben MS wie die *Cantares Mexicanos*.

Texten ins Lateinische¹⁵⁷. Bedeutung erlangte die Schule vor allem durch Arbeiten zur Kultur und Sprache der Indigenen, so der Codex de la Cruz-Badiano, auch bekannt als *Libellus de Medicinalibus Indorum Herbis*. Der Heilkundige Martín de la Cruz verfasste dieses Werk der Pflanzenheilkunde in Nahuatl. Dieser Text ist leider verschollen. Erhalten ist die lateinische Übersetzung von Juan Badiano, einem Indigenen, der selbst an der Schule lehrte. Der Codex ist mit farbigen Pflanzendarstellungen illustriert. Auch wurden die Werke Sahagúns und anderer Mönche wie Oroz, Mijangos und Baptista an der Schule redigiert und wahrscheinlich sämtlich in die Bibliothek der Schule integriert¹⁵⁸, so die Wörterbücher Spanisch-Nahuatl / Nahuatl-Spanisch und die Grammatik von Fray Alonso de Molina sowie die oben erwähnte *Psalmodia Christiana* von Sahagún. Hinter all diesen Werken stehen indigene Mitarbeiter mit ihren Beiträgen, welche von der Recherche über das Verfassen, Übersetzen und Redigieren der Texte bis hin zur Reinschrift und ab 1597 sogar bis zum Druck reichen¹⁵⁹.

Gerade durch die Kooperation der spanischen Mönche und ihrer indigenen Schüler hat sich ein unschätzbares Wissen zur vorspanischen und kontaktzeitlichen Kultur der Nahua und anderer ethnischer Gruppen erhalten, weshalb die Schule mit der berühmten Übersetzerschule von Toledo des 12. Jahrhunderts verglichen worden ist¹⁶⁰.

Darüber hinaus erlangte die Schule leider keine Bedeutung. Sie war ursprünglich für die Ausbildung eines indigenen Klerus gegründet worden, eine Aufgabe, die spätestens nach dem mexikanischen Konzil von 1555 unmöglich geworden war. Neben den oben erwähnten Tätigkeiten und – für einige – dem Amt des Übersetzers für die Gerichte Neuspaniens konnte sie den indigenen Schülern nun keine Perspektive mehr bieten, sodass viele von ihnen vollständig in ihre indigenen Gemeinden zurückkehrten. Es kam auch nie zu einem echten Diskurs zwischen der in Tlatelolco ausgebildeten indigenen Elite und der kolonialen Gesellschaft Neuspaniens. Im Gegenteil, die Schule sah sich

¹⁵⁷ »Francisco Bautista, originario de Contreras, tradujo de Tomás de Kempis *Imitación de Cristo*, y del autor Diego de Estella, *Vanidades del mundo*; Pedro de Gante hizo lo mismo con el *Flos Sanctorum*. Además, obras como las *Fábulas*, de Esopo y *De consolation philosophiae*, de Boecio, también fueron traducidas» (Mathes:27).

¹⁵⁸ Die Schriften von Pedro de Oroz und von Mijangos lassen sich im Bibliothekskatalog nicht nachweisen, allerdings umfasst dieser ja nur einen Teil des ursprünglichen Bestandes.

¹⁵⁹ 1597 wurde in Tlatelolco eine Druckerei eröffnet. Zwei Indigene erlernten dort den Buchdruck: Diego Adriano und Agustín de la Fuente, die wenig später den Confesionario und die Advertencias von Juan Baptista druckten (Mathes 1982:36).

¹⁶⁰ Vgl. León-Portilla im Vorwort zu Mathes (Mathes: 8): »Como en el caso de las escuelas de traductores de Toledo – donde se salvó para Europa mucho de la antigua ciencia y sabiduría de que eran portadores los árabes y judíos – también en Tlatelolco se tendió un puente de fecundo acercamiento».

bis zu ihrer Auflösung in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts¹⁶¹ beständigen Anfeindungen ausgesetzt; die Leistungen ihrer Schüler wurden geringgeschätzt. Garibay (1971, II: 232) zieht folgendes Fazit:

[...] hubo muchos indios capaces de escribir su lengua con elegancia, y, en efecto, muchos de ellos escribieron. Si su obra queda perdida y bajo el nombre ajeno, no es menos valiosa [...] Tenemos que admitir que los ayudantes desaparecen ante los religiosos que sacan la cara y se adueñan de los escritos. Hay una razón que entrevemos: la malevolencia hacia los indios, que dió muerte al Colegio de Santa Cruz, hubiera matado la obra y a eficacia de sus escritos, si hubieran sido divulgados bajo sus nombres. Pesaba mucho la discriminación intelectual en la Nueva España, aunque muchos se empeñen en desconocerlo, para que los indios aparecieran como autores. Luego, el ocultamiento de su obra no se debe a la rapiña de los frailes, sino a su amor a ellos para salvarlos, y a la verdad para dejarla correr sin tropiezo en la lengua de los conquistados.

Insgesamt wirkten die Absolventen wohl nur in ihre eigenen indigenen Gemeinden hinein, vorwiegend über die Ämter, die sie als hohe Adlige bekleideten. Sie brachten aber auch ihr Können, ihr Wissen und ihre Einstellung ein, und dies findet sich sehr subtil auch in den wenigen Gesängen wieder, die von ihnen oder im Zusammenhang mit ihnen überliefert sind. Zwar soll laut Garibay (1971, II:268) kein direkter Einfluss europäischer Literatur auf die Geschichtswerke der Indigen nachweisbar sein, jedoch weisen die ersten Gesänge der *Cantares* inhaltliche und stilistische Besonderheiten auf, die nur aus dem Einfluss der Franziskaner stammen können (Bierhorst 1985a:47). Außerdem haben sie als Mitarbeiter Sahagúns durchaus über ästhetische Begriffe nachgedacht, die es im Nahuatl so nicht gab (Danielewski 2005). Für das Thema dieser Arbeit sind mögliche Beeinflussungen auf dieser Ebene also stets mitzudenken.

¹⁶¹ Die höheren Studien endeten mit dem Tod von Antonio Valeriano 1609. Danach ist bis 1613 noch ein Guardián bekannt. Anschließend fungierte die Schule noch als Grundschule (Vgl. Mathes:37-38). Es wird häufig gesagt, dass die Schule seit der Übernahme der Lehr- und Leitungsfunktionen durch die Indigenen einen graduellen Niedergang zu verzeichnen hatte. Als Ursachen dafür werden genannt: Misswirtschaft, fehlende finanzielle Mittel, der Tod von Schülern und Absolventen durch die Epidemien 1545 und 1576 sowie die fehlende Berufsperspektive (Vgl. Mathes; Garibay 1971, II:214-17).

4 Ansatz und Vorgehensweise

Die Konzepte der Liedkunst sollen möglichst kohärent und transparent dargestellt werden. Das bedeutet, dass die Analyseschritte nachvollziehbar belegt werden. Für die Rekonstruktion der in den Texten vorhandenen Konzepte wird als zentrale Methode die Morphemanalyse benutzt. Sie ist entscheidend, da in ihr der Schlüssel zum Verständnis liegt. Im Morphem treffen der lautliche und der semantische Aspekt sprachlicher Äußerungen zusammen¹⁶². Die Morphemanalyse erlaubt das genaue Erkennen der kleinsten selbstständigen lexikalisch oder grammatikalisch bedeutungstragenden Einheiten, deren Bedeutungen dann unter anderem mit Hilfe von Wörterbüchern und Vergleichstexten erfasst werden können. Im Nahuatl verbinden sich Morpheme meist zu komplexen Strukturen, die mit Ausnahme von Partikeln keine einzelnen Wörter im Sinn von Satzfragmenten wie etwa im Deutschen oder Englischen darstellen, sondern im Grunde ganze Sätze mit eigenem Subjekt und Prädikat sind. Andrews (2003:45ff) nennt diese Strukturen „nuclear clauses“ und unterscheidet Verbal Nuclear Clauses (VNC), deren Prädikate durch ein transitives oder intransitives Verb gebildet werden, und Nominal Nuclear Clauses (NNC) für Strukturen aus einem Kopulaverb und einem Nomen oder Adjektiv als Komplement. Die Abkürzungen VNC und NNC werden für die Analyse übernommen. Die Ergebnisse werden im Anhang glossiert aufgeführt, um die Grundlage für die Übersetzung transparent zu machen. Meine Glossierung basiert auf Andrews (2003), allerdings mit reduzierter Anzahl der dargestellten regulären und irregulären Nullmorpheme, um die Darstellung überschaubar zu halten. Für die Form der Präsentation und die Interlinearübersetzung werden die Leipziger Glossierungsregeln einbezogen¹⁶³. Jede zitierte Passage wird mit einem Buchstaben und einer Ziffer kodiert und mit der Angabe der Textstelle im Korpus versehen. Die Analysetexte werden vollständig glossiert; sie erhalten die Buchstaben A-D, weitere glossierte Beispiele tragen den Buchstaben G für „glossiert“. Zusatzbeispiele erhalten den Buchstaben Z und werden ebenso wie die Inhalte von Tabellen nicht glossiert.

Da bei der Verschriftlichung der Liedtexte nicht alle Phoneme mitgeschrieben wurden und auch orthografische Varianten existieren, bestehen bisweilen Zweifel an der korrekten Form, die einer konkreten Morphemanalyse zugrunde liegt. Erschwerend wirkt sich auch die unklare, sicher oft gestörte Überlieferung aus. Ich sehe die Gesangstexte als Varianten unfester Texte an, die aus einer kollektiven Tradition der Weitergabe und Abwandlung entstanden sind: Jeder Text wurde wie ein Vogel im Flug eingefangen

¹⁶² „A morpheme is a composite entity, an amalgam resulting from a symbiotic relationship between elements of the carrier system and those of the contents system. A morpheme comes into being when a sememe, or sememe cluster, is combined with a phoneme unit (a single phoneme or, more frequently, a sequence of phonemes) or with a sigeme“ (Andrews 2003:9).

¹⁶³ Benutzt wurden: Lehmann, Christian; Stolz; The Leipzig Glossing Rules (o.V. 2015).

und in der für die Nahuatl neuen alphabetischen Form verewigt – ohne die Aufführungssituation mit darzustellen. Gerade deiktische Zuweisungen bleiben so oft auf der Strecke, ebenso werden Ambiguitäten nicht geklärt, die sonst vielleicht durch nicht-verbale Handlungen wie Mimik, Gestik, Tonfall, Kostümierung, Körperbemalung etc. aufgelöst worden wären. Da Nahuatl keine feste Satzgliedfolge kennt und dazu kein Kasusystem hat, ergeben sich bisweilen Strukturen, die über den Kontext nicht desambiguiert werden können, etwa die Zuordnung von Subjekt und Objekt einer VNC¹⁶⁴. Weitere Ambiguitäten entstehen durch nicht overte Objekte innerhalb kausativer oder applikativer VNC. Manche Ambiguitäten sind beabsichtigt, um Bedeutungen in der Schwebe und damit offen zu halten. Hierfür werden oft parataktische Reihungen eingesetzt. In einigen Passagen der Analysetexte entsteht der Eindruck eines Fließens der morphosyntaktischen Einheiten. Die VNC und NNC werden assoziativ aneinander gebunden und dadurch nacheinander unterschiedlichen Sätzen zugeordnet: zunächst dem vorstehenden und dann dem anschließenden. Elisabeth Schmid nennt dieses Phänomen in Bezug auf die mittelalterliche deutsche Dichtung treffend den „beweglichen Text“ (S. 268, FN 5). Die so gesetzten Ambiguitäten lassen sich nicht weganalisieren. Für die Morphemanalyse und gegebenenfalls daran anschließende Überlegungen gilt, dass als ambig erkannte Formen ausgewiesen werden.

Die von den Morphemen gebildeten Strukturen funktionieren nicht isoliert sondern im Textzusammenhang, die in ihnen angesprochenen Konzepte auch über den jeweiligen Kontext hinaus, da der Zugang zu ihnen über kulturell vermitteltes Weltwissen beeinflusst wird, das erst rekonstruiert werden muss. Um solche semantischen Verstehensprozesse objektivierbar zu machen, ziehe ich ein von der Textsemantik (auch: strukturelle Semantik¹⁶⁵) entwickeltes Modell heran, dessen Grundzüge ich wie folgt verstehe: Texte haben eine Oberfläche und eine darunter verborgene Tiefenstruktur¹⁶⁶, die semantische Basisstruktur oder Textwelt. Unmittelbar zugänglich ist jedoch nur die Textoberfläche mit ihren durch Grammatik, Morphologie und Syntax verbundenen sprachlichen Strukturen (vgl. Metzeltin:77; Beaugrande und Dressler 1981: Kap. I.4; IV. 1). Diese bilden die Kohäsion eines Textes, seinen Zusammenhalt. Von besonderer Bedeutung für die Kohäsion sind Rekurrenzen als Mittel der Verdichtung. Rekurrenzen sind wiederkehrende strukturelle Elemente wie Parallelismen, Refrains, wiederholte euphonische Silben und vieles mehr, aber natürlich vor allem Lexeme und Seme. Sie können Bedeutungen aktivieren und konstant im Bewusstsein

¹⁶⁴ Für diesen Hinweis danke ich Michael Dürr.

¹⁶⁵ Seit den 1960er Jahren entwickelte Teildisziplin der Sprachwissenschaft. Als ihr Urheber gilt Algirdas Greimas.

¹⁶⁶ Der Begriff der Texttiefenstruktur entstammt der transformativen Grammatik und wurde von der Textwissenschaft weiterentwickelt.

halten, indem sie semantische Reihen oder Stränge bilden, und werden oft als Isotopien (in der Romanistik zunehmend auch als Iosemien) bezeichnet, welche den Text als Isotopie-Ketten durchziehen und zusammen mit anderen Isotopien ein Isotopie-Netz bilden (Vgl. Bußmann:322; Pätzold:309; Metzeltin:38-46).

Die aktivierende Funktion der Isotopie wirkt in die Texttiefenstruktur hinein, in der sie die Konzepte aktiviert, die hinter den Begriffen der Textoberfläche stehen. Die Rekurrenz semantisch äquivalenter Elemente auf der Textoberfläche dient also nicht nur der Kohäsion, sondern bildet die Grundlage für die Kohärenz¹⁶⁷ des Textes.

Ich sehe in der Isotopie ein solides Beschreibungsmittel¹⁶⁸ und verstehe sie als Teil eines kommunikativen und dynamischen Modells, wie es in der jüngeren Forschung weiterentwickelt und auf Texte unterschiedlicher Gattungen und Epochen angewendet worden ist (Vgl. Schmidt; Köhler, Christopher).

Jeder Isotopie liegt ein diese bestimmendes semantisches Merkmal zugrunde, ein Sem¹⁶⁹, und ich möchte an dieser Stelle festhalten, dass die semantischen Merkmale nicht statisch in einer Eins-zu-Eins-Beziehung zu den Lexemen der Textoberfläche stehen. Sie sind kontextabhängig und können durchaus auch unterschiedlichen Isotopien eines Textes zugeordnet werden, wie zum Beispiel in Kapitel 11 dieser Arbeit deutlich wird. Dies hat zum einen zu tun mit der Einbindung der Lexeme in komplexe Sprachbilder wie Metaphern oder Metonymien und der ungeheuren Kapazität des klassischen Nahuatl, vielgliedrige Komposita zu bilden. So erscheinen Nominallexeme bald als bestimmendes Nomen, bald als Attribut eines anderen Nomens oder als Modalbestimmung in eine VNC inkorporiert. In diesen Fällen treten häufig weitere Bedeutungen des inkorporierten Lexems zu den übrigen hinzu. Zum anderen aber – und das funktioniert auch bei einfachen Konstruktionen – liegt die Sinngebung, die Auswahl

¹⁶⁷ „Ein Text ergibt Sinn, weil es eine SINNKONTINUITÄT innerhalb des Wissens gibt, das durch Ausdrücke des Textes aktiviert wird [...]. Diese Sinnkontinuität möchten wir als die Grundlage der KOHÄRENZ ansetzen, welche ihrerseits den gegenseitigen Zugriff und die gegenseitige Relevanz von KONZEPTEN (Begriffen) und RELATIONEN (Beziehungen) innerhalb einer Konfiguration darstellt. Diese dem Text zugrunde liegende Konstellation ist die TEXTWELT. [...] Dabei ist zu beachten, daß die Textwelt mehr als den Sinn der Ausdrücke des Oberflächentexts enthält, denn kognitive Prozesse steuern ein gewisses Maß an ALLTAGSWISSEN bei, das von Erwartungen und Erfahrungen der Kommunikationsteilnehmer bezüglich der Organisation von Ereignissen und Situationen abgeleitet wird [...] (Beaugrande und Dressler: Kap. V.2: 88-9).

¹⁶⁸ „Die Konstrukte (Propositionen, Textoide, Iosemien) [...] sind theoretische Konstruktionen, d.h. Beschreibungsmittel, die wir als nötig erachten, um den Niederschlag der gedanklichen Strukturen, wie er in Texten erscheint, sichtbar zu machen. [...] sie sind [...] Konstruktionen, die erlauben, Invarianten und Variablen zu erkennen, zu charakterisieren und zu deuten.“ (Metzeltin und Jaksche:20). In dieser Arbeit werden jedoch nicht alle Beschreibungsmittel gleichermaßen für die Analyse herangezogen. Propositionen können im Rahmen dieser Arbeit nicht durchgehend entwickelt werden, allein schon deshalb nicht, weil der Stand der grammatischen/lexikalischen Kenntnisse zum klassischen Nahuatl zu begrenzt und die Methode sehr zeit- und platzaufwändig ist.

¹⁶⁹ Als „Sem“ wird auch die kleinste bedeutungstragende Einheit eines Lexems verstanden.

einer konkreten Bedeutung aus der Menge möglicher Bedeutungen allein beim Rezipienten und ist somit ein weitgehend subjektiver Vorgang. Deshalb können unterschiedliche Rezipienten auch unterschiedliche Bedeutungen eines Lexems „aktualisieren“. Die nicht ausgewählten Bedeutungen verschwinden jedoch nicht einfach. Sie bleiben latent, „virtualisiert“, vorhanden. Ein anderer oder auch derselbe Rezipient kann sie wieder aktualisieren (Vgl. Schmidt:126-128).

Ein Rezipient greift also für die Sinngebung auf einen Pool prinzipiell gleichwertiger Möglichkeiten zu, der auch als Bedeutungspotenzial¹⁷⁰ bezeichnet worden ist und in dieser Arbeit fortan so genannt wird. In das Bedeutungspotenzial wiederum fließen sprachliches, kulturelles und Weltwissen des Rezipienten ein, und erst auf dieser Basis erfolgt die konkrete Sinngebung durch die Aktualisierung und Virtualisierung von Isotopien.

Dies trifft auch zu bei jeder Art wissenschaftlicher Rezeption, die ja durch einen Rezipienten vorgenommen wird, wenngleich dieser niemals als Empfänger gedacht war. Um eine einseitige und zu subjektive Herangehensweise einzudämmen, müssen bei der Analyse daher auch möglichst vielseitige und durch Quelleninformationen abgesicherte Bedeutungspotenziale im Sinne einer Metabasis rekonstruiert werden. Hierfür stehen neben dem Analysematerial selbst Wörterbücher und weitere Textquellen, aber auch Bilderhandschriften und archäologische Artefakte zur Verfügung. Sie alle können mit speziellen Informationen zur semantischen Amplifikation beitragen.

Die Texttiefenstruktur kann Informationen enthalten, die an der Textoberfläche nicht ausgedrückt werden, aber für das Verstehen semantischer Beziehungen explizit gemacht werden müssen. So setzt die Beschreibung eines Vorgangs dessen Wahrnehmung voraus. Wird zum Beispiel ein Vorgang des Singens beschrieben, steht diesem ein Vorgang des Hörens gegenüber. Diese Idee wird vor allem von der propositionalen Semantik verfolgt, für die Wahrnehmungsvorgänge wie zum Beispiel „hören“, „sehen“, „fühlen“, „sich vorstellen“ zum sogenannten Senderkomplex gehören, der von dem

¹⁷⁰ „Ein Bedeutungspotenzial ist die Erinnerung eines Menschen an die vergangenen Verwendungen eines bestimmten Begriffs und kann als die Verbindung aller Informationen, die ein Mensch mit diesem Begriff assoziieren kann, interpretiert werden. Wenn ein Begriff verwendet wird, wird sein Bedeutungspotenzial aktiviert. Die aktuelle Bedeutung eines sprachlich bedingten Begriffs ist durch kognitive Operationen bestimmt, durch die die Kompatibilität zwischen dem Bedeutungspotenzial eines bestimmten Begriffs, dem Bedeutungspotenzial anderer Begriffe und dem extralinguistischen Kontext erreicht wird“ (Metzeltin:21).

sogenannten propositionalen Kern – dem nach bestimmten Kriterien explizit gemachten Inhalt der eigentlichen Aussage – abzugrenzen ist¹⁷¹.

Der Senderkomplex ist immer vorhanden, auch wenn er z.B. aus Gründen der Sprachökonomie nicht lexikalisch ausgedrückt wird. Er wird insofern in die Untersuchung einbezogen, als er gestattet, semantische Beziehungen zu erkennen. Insbesondere betrifft das die Personaldeixis. Mit ihrer Hilfe lassen sich erste Erkenntnisse für ein Textverständnis gewinnen. Sie erlaubt Einblicke in die Struktur eines Textes und unterstützt die Auflösung ambiguer Formulierungen auf Ebene der Syntax. So kann sie dabei helfen, Figuren zu bestimmen, die durch Proformen nicht eindeutig zugeordnet sind. Unter die Personaldeixis fallen VNC und possessive NNC. Die ersten und zweiten Personen Singular und Plural sind Aktanten, genauer, „Sprecher“ und „Hörer“. Zwischen ihnen kann es unterschiedliche Beziehungen geben, und häufig, aber nicht immer, wechseln sich die Figuren eines Textes in der Rolle von „Sprecher“ und „Hörer“ ab. Hingegen sind die dritten Personen keine Aktanten, sondern Figuren, Dinge und Vorgänge, über die gesprochen wird. Sie gehören somit auch nicht zum Senderkomplex, es sei denn, eine dritte Person fungiert als „Tarnung“ für eine erste oder zweite Person.

Für die Feststellung der Personaldeixis muss gegebenenfalls versucht werden, einen auf der Textoberfläche lexikalisch nicht ausgedrückten Senderkomplex zu rekonstruieren und für ein tieferes Verständnis für diesen dann nach Möglichkeit den oder die Referenzträger zu finden, mit anderen Worten, ihm Figuren der Textwelt zuzuordnen. Hierbei können auch im Text kodierte raum- und richtungsdeiktische Hinweise hilfreich sein. Nahuatl bindet oft direktionale Präfixe in die Verbstrukturen ein: *on* (hin) und *huāl* (her). Für die Personaldeixis bedeutet dies, dass *on* eine Handlung vom Sender/Sprecher weg bezeichnet, und *huāl* auf diesen zu. Auch Verben der Bewegung wie *yauh* (gehen), *huāllauh* (kommen), *ehco* (ankommen) oder *huitz* (kommen) sind deiktisch und können Hinweise auf implizite Formen im Senderkomplex geben, weil sie zu einer Rekonstruktion des Bewegungsablaufs beitragen können (zum Begriff der Raum- und Richtungsdeixis als Mittel der Raumsemantik siehe Dürr und Schlobinski:187-196).

Figurenzuordnungen sind nicht immer eindeutig. Dafür lassen sich mehrere Gründe anführen. Als wesentlich – und einschränkend im Sinne eines wohl unüberwindlichen Hindernisses – ist die Art der Kommunikation der Gesänge der Nahua zu sehen. Es handelt sich um eine situationsabhängige Deixis, denn die Gesänge wurden ja in einer

¹⁷¹ „[...] ein Sender teilt einem Empfänger mit, dass es eine gewisse Wahrscheinlichkeit hat, dass ein bestimmter Gegenstand für jemanden an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit eine bestimmte Eigenschaft hat. Die Gruppierung von < Subjekt, Prädikat, Destinatär, Ortsbestimmung und Wahrscheinlichkeit > nennen wir propositionalen Kern oder Dictum, die Gruppierung von > Sender, Sendeakt, Empfänger > nennen wir Senderkomplex oder Modus“ (Metzeltin:81).

lebendigen Umgebung vor den Augen und Ohren eines nicht mehr befragbaren Publikums dargeboten, das in gewissem Maß wohl auch aktiv an dem Ereignis teilnahm. Alle damals live gespielten Rollen und alle gestischen, mimischen oder auch nur durch Variation von Stimme und Betonung gegebenen Hinweise auf die sich im Verlauf der Darbietung ändernden Rollen von Sprecher und Hörer sowie eingebundener dritter Personen und Objekte müssen als verloren angesehen werden. Was bleibt, sind die Deiktika und die Figuren des erhaltenen Textes, die aus der Situation heraus nicht mehr ergänzt werden können.

Ambiguitäten sind somit nicht unbedingt intendiert gewesen. Sie können es aber sein. In dem Fall schaffen sie einen offenen Raum für die Vorstellungskraft des Rezipienten. Welcher Grund auf eine gegebene Ambiguität zutrifft, ist heute nicht mehr nachvollziehbar. Da nun aber die Basis für die Untersuchung der Verbindung der Personaldeixis mit den Figuren des Textes zwangsläufig unvollständig ist, muss für die Analyseergebnisse gelten, dass sie eine Möglichkeit unter mehreren darstellen. Sie werden dort, wo sie in dieser Arbeit gebraucht werden, als Modelle entwickelt.

Insgesamt sind zur Erhellung der Konzepte umfangreiche Untersuchungen notwendig, die nicht nur die Einträge in den Wörterbüchern, sondern auch Vergleichsmaterial aus unterschiedlichen Quellen in Nahuatl sowie das durch die Altmexikanistik rekonstruierte Weltwissen der Nahua einbeziehen. So werden im Vorfeld der Textanalysen Vorstellungen der Nahua zu Pflanzen und Vögeln aufbereitet, die im Korpus eine besondere Rolle spielen, ebenso das Konzept des Blütenbaumes.

5. Korpora

Da die Nahuatl außerhalb der Gesangstexte kaum Reflexionen zur Liedkunst hinterlassen haben – eine Ausnahme bilden Texte im *Codex Florentinus*, die sich mit dem Beruf des Sängers sowie der vorspanischen Aufführungspraxis beschäftigen –, müssen die Konzepte fast ausschließlich aus den Liedtexten selbst isoliert und mittels Quellenvergleichen gestützt oder relativiert werden. Die eingangs erwähnten Handschriften *Cantares Mexicanos* und *Romances de los Señores de la Nueva España* bilden das Korpus für die Analyse, aus dem die zu untersuchenden Konzepte isoliert werden und das als Vergleichsbasis dient. Es liegt in analoger und digitaler Form vor. Einige besonders wichtige Konzepte aus diesem Korpus werden in tabellarischen Übersichten erfasst.

Innerhalb des Korpus nehmen vier ausgewählte Gesänge eine besondere Stellung für die Analyse ein. Diese werden im Folgenden als Analysetexte A-D bezeichnet. Alle vier befinden sich in den *Cantares Mexicanos*:

Analysetext A: *Cantares Mexicanos*:19v-20, Gesang 28

Analysetext B: *Cantares Mexicanos*:2r-2v „Xopan cuicatl Otoncuicatl tlamelauhcaoyotl“

Analysetext C: *Cantares Mexicanos*:3r „Mexica otoncuicatl“

Analysetext D: *Cantares Mexicanos*:27r-v, Gesang 44B

Diese vier Analysetexte reflektieren das Thema dieser Arbeit in besonderer Weise: die Erschaffung und Tradierung der Liedkunst der Nahuatl. Sie enthalten wichtige, einander ergänzende Konzepte, u.a.: Orte der Schöpfung, das Lied als Pflanze, das Konzept der Liedwurzeln, der Sänger als Vogel, *tōltēcayōtl* (toltekisches Erbe):

Das Konzept vom Sänger als Vogel findet sich in Analysetexten A bis C. Texte A und D verknüpfen die Liedkunst eng mit der Bilderhandschrift und der Tradierung der Gesänge, Text C mit dem Federkunsth Handwerk. Texte B-D enthalten als einzige das Schlüsselkonzept *cuīcanelhuayōtl* (Liedwurzeln), eine Metapher, die unterschiedliche konzeptuelle Bereiche anspricht. Text A baut exemplarisch einen künftig als „Ort der Schöpfung“ bezeichneten kreativen Ort auf, der in den anderen drei Texten ebenfalls figuriert, und zwar einerseits weniger ausführlich, andererseits jedoch mit weiteren Elementen, die Text A nicht hat. Während Text A die Verbindung der Vorfahren mit den Vögeln und damit das Konzept vom Sänger als Vogel zu verstehen hilft, bringen die anderen Texte das Konzept vom Lied als Pflanze und die Metapher der Liedwurzeln in den Vordergrund.

Sie werden zunächst einzeln analysiert und ihre wichtigsten Konzepte herausgearbeitet. Darauf aufbauend erfolgt als letzter Schritt ein Vergleich der relevanten Konzepte und der Aufbau eines Modells, das Schöpfung und Tradierung von Gesängen bei den Nahuatl verdeutlichen soll.

Als Hilfskorpus werden die weiteren Liedtexte der Nahuatl zusammen mit der Quelle herangezogen, in der sie in Lateinschrift aufgezeichnet sind, weil diese über die Liedtexte hinausgehende Informationen enthalten. Einige bedeutende Liedtexte befinden sich im Werk des Franziskanermönches Bernardino de Sahagún, darunter im *Codex Florentinus*, der aufgrund seiner immensen kulturgeschichtlichen Bedeutung insgesamt in das Hilfskorpus eingeschlossen wurde. Auf die Quellen wurde oben schon genau eingegangen (I, Kap. 2).

Teil II: AUSGANGSPUNKT DER ANALYSE, KULTURELLE GRUNDLAGEN UND SCHLÜSSELKONZEPTE

1 *Cuīca-tl, cuīca/ ēhua und cuīcani*: Morphologie und Verwendung

Will man verstehen, welche Vorstellungen die Nahuatl des 16. Jahrhunderts mit den Gesängen verbanden, ist zunächst vom Begriff *cuīcatl* selbst auszugehen, der das übergeordnete Konzept bildet und eine Vielzahl weiterer konzeptueller Verbindungen einget. Diese manifestieren sich im Oberflächentext durch zugewiesene Attribute, die Einbindung in Parallelkonstruktionen, Komposition mit anderen Begriffen sowie beigeordnete Adjektive und Verben. Viele davon lassen sich unterschiedlichen Bereichen beziehungsweise übergeordneten Konzepten zuordnen, die in dieser Arbeit relevant sind.

Nicht minder wichtig ist das Konzept des *cuīcani*, des Sängers, der den Gesang hervorbringt und verbreitet. Anders als mit dem Begriff *cuīcatl* werden mit *cuīcani* jedoch nur wenige Komposita gebildet. Die konzeptuellen Verbindungen lassen sich somit fast ausschließlich über den Kontext ermitteln: Verben, adjektivisch gebrauchte NNC, sowie zugeordnete NNC, die sehr komplex sein können. Naturgemäß kommt es hier nahezu immer zu Überschneidungen mit dem Konzept *cuīcatl*.

Das Nomen *cuīcatl* (Gesang, Lied) besteht aus dem Stamm *cuīca-* und dem Absolutiv-Suffix *-tl*. Der Kompositivstamm und das intransitive Verballexem sind gleichlautend: *cuīca*. Es werden zwei Possessivformen gebildet, der „normale“ Possessiv *-cuīc* und der organische Possessiv *-cuīcayo*. Letzterer kommt selten vor. Belegt sind „*icuicayo*“ (sein ihm zugehöriges Lied) (Cant.:15v; FC 6, chap. 21:114¹⁷²) und „*nocuicayo*“ (mein mir zugehöriges Lied) (Cant.:31v; HTCh 1976: Par. 194). In der *Historia Tolteca-Chichimeca* findet sich der organische Possessiv außerdem in Verben inkorporiert¹⁷³. Lokative werden oft über den Passivstamm *cuīco-* des Verbs gebildet, etwa *cuīco-yan*, der Ort, wo gesungen wird, aber auch *cuīcatillan*¹⁷⁴.

¹⁷² Dort „*jcuicayo*“ geschrieben.

¹⁷³ „[...] *niman ya quimoncuicayotia yn chichimeca*“ - darauf versehen sie die Chichimeken mit dem ihnen zugehörigen Gesang (HTCh 1976. Par. 190).

¹⁷⁴ Von *cuīcatiā*, für jemanden singen >*cuīcatilō*, Passiv, >*cuīcatilli*, ein Lied, das für jemanden gesungen wird, > *cuīcatillān*, Ort, wo für jemanden gesungen wird.

Viele Begriffe aus dem Gebiet der Liedkunst basieren auf zusammengesetzten Formen mit *cuīca*, *cuīco* oder *cuīc*, ergänzend tritt aber auch noch ein völlig anderes, jedoch transitives Verballexem dazu, das stets mit einem direkten Objekt gebraucht wird und u.a. ein Lied singen bedeutet: *ēhua*¹⁷⁵.

Komposita mit *cuīca*- können neue, festgefügte Bedeutungen annehmen, die sich nicht ohne weiteres aus den sonst belegten Bedeutungen des Kopfes ergeben, auch wenn sie diesen noch recht nahekommen. So bedeutet das Verbalkompositum *cuīcaihtoā* das Intonieren eines Gesanges durch einen Vorsänger, und nicht, wie der Kopf *-ihtoā* (sprechen, reden) vermuten lassen könnte, das Rezitieren eines Sprechgesanges. Bei dem synonymen *cuīcatlāza* verliert der Kopf *-tlāza* (hin-, nieder-, hinauswerfen / Eier legen) – ebenfalls seine Grundbedeutungen¹⁷⁶. Dennoch sind sie leicht verständlich, wenn man an die Aufführungspraxis mit einem Vorsänger denkt, der das Lied beginnt. Er ist der Akteur, der spricht, ansagt, vielleicht auch regiert¹⁷⁷, weil er „das Sagen“ hat. Er ist es, der das Lied zum Chor „wirft“. Dieser Aspekt wird noch deutlicher in dem Synonym *cuīcamaca* (ein Lied geben)¹⁷⁸, das sich jedoch im Korpus nicht findet.

Die Verständnisschwierigkeiten nehmen naturgemäß mit der Komplexität der lexematischen und syntaktischen Verbindungen zu, insbesondere bei aus mehr als zwei Termini gebildeten und ungewöhnlichen Komposita. Zum Beispiel die VNC *cuīcachīmalāyahuitlacoqhuihui* (es regnet Lied-Schild-Nebel-Speere). Hier inkorporiert der Kopf *-quiahui* (es regnet) eine Kette aus vier Nominalstämmen. Die über das Naturphänomen eines (starken) Regengusses gebildete Kriegsmetapher lässt das Tohuwabohu einer Schlacht lebendig werden, in der, von Kriegsgeschrei begleitet, die Waffen – Schilde und Speere – auf die Kontrahenten niederprasseln. Das in dem Kompositum zwischen den Waffen stehende inkorporierte Lexem *-āyahui* (-Nebel-) ruft

¹⁷⁵ „Eva.nic.tener virtud y fuerças para alçar, o lleuar alguna cosa pesada, o cantar alguna canción. pret. oniqueuh“ (Mol.b: 29r). Neben transitivem *ēhua* gibt es auch noch intransitives *ēhua*. Sie gehören unterschiedlichen Verbklassen an. Das transitive Verb gehört zu Klasse 2, das intransitive zu Klasse 1.

¹⁷⁶ Vgl. Molina: „Itoa.niqu.dezir alguna cosa“ aber: „Cuicaitoa.ni. començar o leuantar canto“; „Tlaça.nitla.tirar tiro.o arrojar algo, o poner hueuos la gallina [...]“. Aber: „Cuicatlaça.ni.lo mismo es que cuicaitoa [...]“(Mol.b: 43; 26v; 114v). Noch deutlicher im Spanisch-Nahuatl-Teil: „Entonar, començar canto.ni.cuicaitoa.ni.cuicatlaça. entonador assi.cuicaito.cuicatlazqui. Entonacion tal.cuicatlaçaliztli.cuicaitoliztli (Mol.a:47v, diese Seite ist falsch foliert und müsste 55v sein).

¹⁷⁷ In *ihtoā* schwingt auch die Semantik von *tlahtoā* mit, zu der Regieren/Herrschen gehört.

¹⁷⁸ „Cuicamaca.nite. entonar a los cantores [...]“ (Mol.b:26v).

zusätzlich die Vorstellung einer die Sicht behindernden Nebelwand hervor (siehe Tabelle II-1A: 13).

Sehr viele zusammengesetzte Formen sind Tropen und viele von ihnen können nur durch eingehende Untersuchungen erschlossen werden, die Vergleiche mit weiteren, ähnlichen Formen einbeziehen, zumal sie oft nur selten vorkommen, insgesamt sehr viel seltener als Sprachformeln in den *huēhuehtlahtōlli* (Reden der Alten) des sechsten Buches des Codex Florentinus, weil die einzelnen Lexeme in dichterischer Freiheit verbunden werden können. Sie gehören aber zu oben schon kurz erwähnten übergeordneten Konzepten und Bereichen. Mehrfachzuordnungen sind über den Kontext möglich. So kann die VNC *mocuīcaizhuayōtia* (Liedgrün austreiben / sich mit Liedgrün bedecken) durch den angeschlossenen Lokativ *huēhuētīlan* (bei den Trommeln) in den Bereich der Aufführungspraxis eingeordnet werden. Ihr volles Bedeutungspotenzial entfaltet sich aber erst, wenn man sie als Pflanzenmetapher untersucht. Das Lied als Pflanze wird von anderen mit *-cuīca-* gebildeten Formen ergänzt, unter anderem: *cuīcanelhuayōtl* (Liedwurzeln); *cuīcaxōchitl* (Liedblumen), *xōchicuīca* (auf blumige Weise / mit Blumen singen); *xōchipoyoncuīca* (mit Blumenpoyoma singen¹⁷⁹); *nelhuayoh cuīcatl* (Lied, das Wurzeln hat) (siehe Tabelle II-1A:5-8c; 17-18; Tabelle II-1D:3).

Sehr wichtig ist auch der große Bereich des Schaffensprozesses, der weiter untergliedert werden könnte und Überschneidungen mit anderen Bereichen aufweist: So verweist das recht allgemeine *cuīcayehecoa* (Lieder machen) im Kontext mit dem Bücherhaus auf die Bilderschrift, entweder, weil der Liedschöpfer sich dort inspirieren lässt, oder aber sein Lied mittels der Bilderschrift festhält, was zugleich auch die Tradierung des neuen Liedes beinhaltet (siehe Tabelle II-1A:16-19; 21; 23. Tabelle II-1B:3).

Nicht minder wichtig ist der Bezug zu den Kunsthandwerken, an denen dargestellt wird, wie Gesänge gemacht werden: Hier wird die Liedkunst mit der Erschaffung von Federmosaiken, Gold- und Silberschmuck, Schmuck aus Halbedelsteinen wie Jade und Türkis verglichen (Tabelle II-1C: 3-5).

¹⁷⁹ Dies sind nur Annäherungen an eine mögliche Übersetzung. Da die VNC *cuīca* intransitiv ist, kann in sie kein direktes Objekt inkorporiert werden. Es handelt sich um eine adjektivische/adverbielle Umformung einer aus einer VNC und einer NNC bestehenden Quelle (Vgl. Andrews 2003:260 f).

Auch der Bereich der (ästhetischen) Wertung liefert Informationen für ein Verständnis des Schaffensprozesses. Über eine genaue Analyse der adjektivischen NNC *yēctli*, die oft als Attribut von *cuīcatl* auftritt, kann man sich den ästhetischen Anforderungen der Nahuatl an die Liedkunst nähern (Tabelle II-1D:1); darauf wird in III, Kap. 3 genauer eingegangen.

Komposita, bei denen *cuīca* der inkorporierte Teil ist, können sich auf den Sänger beziehen und sind dann im Zusammenhang mit den Konzepten *cuīcani* (Sänger), *tōtōtl* (Vogel) oder *pāpālōtl* (Schmetterling) zu verstehen. Hierzu gehören Verbindungen wie *cuīcatōtōtl* (Liedvogel), *cuīcaalotzin* (Lied-Ara) und *cuīcapapalōtl* (Liedschmetterling) (Tabelle II-1A:10-13).

Paarformelartige Parallelkonstruktionen sind in der Nahuatl-Oratur allgegenwärtig. Auch *cuīcatl* ist Teil solcher Konstruktionen (siehe Tabelle II-1B). Dazu zählen: 1. *in xōchitl in cuīcatl* (Blume und Lied); 2. *in cuīcatl in tlahtōlli* (Gesang und Rede); 3. *in xōchitēnyōtl in cuīcatōcaitl* (Blumenruhm und Liedname); 4. *in huēhuētl in cuīcatl* (Trommel und Gesang)¹⁸⁰; 5. *in tlaōcolli in cuīcatl* (Traurigkeit und Lied). Begriffe für Trauer und künstlerisches Schaffen treten im Korpus öfter zusammen auf, etwa in der Genrebezeichnung *tlaōcolcuīcatl* (Trauergesang), aber auch als verbale Parallelkonstruktionen, so *cuīcanēntlamati cuīcayehcoā* (in Liedern trauern, Lieder machen; Tabelle II-1B: 6-7).

Die Bereiche betreffen insgesamt: Aufführungspraxis, Kultleben, Emotion, Genrebezeichnungen, Schaffensprozess, Verbindung zum Kunsthandwerk, die Vorstellung vom Lied als Pflanze, die Tradierung der Gesänge, soziale Bedeutung von Gesängen und Sängern, Krieg und (ästhetische) Wertung. Einige Beispiele sind in den Tabellen II-1A-D aufgeführt.¹⁸¹

¹⁸⁰ Die Belegstellen: „incuic intlatol“, „noxochiteyo nocuicatoca“, „in ihuehueh in icuic“ (*Cantares* 14r, 29r, 34r; y[n] toflacol i tocuic, (*Romances*, 27v). Diese Parallelkonstruktionen treten jedoch ausgesprochen selten auf; ihre Termini stehen relativ weit auseinander, sind aber formal gleich, z.B.: „O ayc ompolihuz in **moteyo** nopiltzin titeçoçomoctzin anca ça ye in **mocuic**“ (*Romances*, 33v).

¹⁸¹ Es erscheint für diese Arbeit weder sinnvoll noch durchführbar, sämtliche auf dieser Basis isolierbaren Belege aufzulisten. Die Stämme *-cuīca*, *-cuīc-* und *cuīco* sind allein in den *Cantares* mit mehreren hundert Fundstellen vertreten, sehr viele als Mehrfachkomposita, dazu kommen die zahlreichen beigefügten Verben.

Die NNC *cuīcani* (Sänger, Sängerin) ist der nominalisierte Habitativ des Verbs *cuīca*. Im Korpus ist auch die Singularform *cuīcani-tl* für den Absolutiv belegt, nicht jedoch der Plural *cuīcani-meh*.

Es wurde weiter oben schon gesagt, dass mit dieser NNC kaum Komposita belegt sind, zumindest nicht im Korpus. Die im Gran Diccionario Náhuatl (Pury und Thouvenot, Hrsg.) kompilierten Quellen der Zeit ergeben einige Verbindungen mehr, insgesamt aber auch nicht viele¹⁸². Sie betreffen permanente oder temporäre Spezialisierungen auf bestimmte Arten von Gesängen wie etwa *mahcehualcuīcani* (Tanz-Sänger¹⁸³), auf ein bestimmtes Instrument wie *teponāzcuīcani* (Zungenschlitztrommel-Sänger) oder *tlanquiquizcuīcani* (Pfeif-Sänger). Weiter ist die Bezeichnung „*tzitzicujcanj*“ für agile Bewegungen belegt, und zwar im Zusammenhang mit einer Fischart. Ob eine Übertragung auf Eigenschaften von Sängern existierte, muss offen bleiben. Einzelne Komposita weisen auf die Zugehörigkeit des Sängers zu einem bestimmten Tempel hin, so der Ausdruck *tlālocacuīcani* (Sänger vom Ort des Regengottes). Darüber hinaus gibt es die Übertragung vom menschlichen Singen auf die Natur, so wurde einem Berg der Name *teōcuīcani* (Göttlicher oder heiliger Sänger) gegeben. Für den Singvogel schließlich findet sich der Ausdruck *cuīcanitōtōtl* (wörtlich: Sänger-Vogel), dessen Pluralform *cuīcanitōtōmeh* das einzige im Korpus belegte Kompositum mit *cuīcani-* ist (Tabelle II-1E:1). Dies bedeutet nicht, dass diese Konzepte im Korpus fehlen, sondern nur, dass sie ausschließlich über den Kontext ausgedrückt werden. Verben, Nomina und Adjektive zeigen stets einen bestimmten Sänger bei einer spezifischen Aufführung. Die Texte geben somit unter anderem Hinweise auf Aktionen, Ausstattung, Emotionen, Bewertungen des Sängers in ganz konkreten Situationen, die auch Namen und Ort des Sängers, die Beziehung zum Publikum sowie die schöpferischen Prozesse bei der

¹⁸² Die Einträge im GDN: „*macehualcuicani*“, „*teponazcuicani*“ und „*tzitzicuicani*“ (Wimmer, Dictionnaire de nahuatl classique, online; zitiert werden hier FC 8: 45; FC 9: 45; FC11:62); „*Tlanquiquizcuicani*“ (Mol.b:129v; „*tlalocacuicani*“ (Tezozomoc 1975: 113v); „*teocuicani*“ (Durán, 1991,II: 166).

¹⁸³ „*Mācehoalcujcanjme*“ wird von Sahagún nur mit „cantores“ (Sänger) übersetzt (CF, vol. 2, libro octavo, cap. 7, par. 7:29v. Anderson und Dibble übersetzen genauer „singer-dancers“ (FC 8:45), aber auch abweichend „Singers from the common folk“ (FC 4:26). Dass der inkorporierte Terminus der Kompositivstamm von *mācehual-li* (Gemeinfreier) ist, halte ich für sehr unwahrscheinlich, weil Sahagún orthographisch *maceoalli* und *ma'ceoalli* unterscheidet, letzterer Terminus ist in der Handschrift dargestellt durch einen Strich für den Verschlusslaut direkt über dem „A“ und in den Nennungen von *mahcehualcuīcani* stets vorhanden (zur Schreibweise von *mācehualli* bei Sahagún siehe u.a. CF, vol. 1, libro 1:1, 20). Dies würde dann eine Ableitung von dem von Karttunen rekonstruierten Verb *mahcehua* nahelegen. Der Terminus *mahcehualli* (Verdienst) ist bei Carochi (3.12.3) belegt und sonst rekonstruierbar über Molina: „*nolhuil*“, „*nomaceual*“, „*digno ser de algo*“ (Mol.b:73r; Mol.a:45v). Zum Begriff *macehualitzli* siehe I, Kap. 3.5.

Erschaffung eines Gesanges einschließen können und damit weit über die Möglichkeiten der Nominalkomposita hinausgehen. Sie teilen sich den Kontext oft mit *cuīcatl* (Lied, Gesang) und lassen sich aufgrund der Vielfalt der syntaktischen Beziehungen im Rahmen dieser Arbeit nur punktuell erfassen (für Beispiele siehe Tabelle II-1E).

Der Unterschied zum sprachlichen Umgang mit *cuīca-tl*, von dem sehr viele Komposita gebildet werden, liegt im Umstand begründet, dass der Sänger 1. oft als Agens auftritt und 2. Teil einer Formel ist, oft in Verbindung mit der ersten Person Singular: *nicuīcani* (ich bin der Sänger). Die Nennung eines anonymen oder namentlich auftretenden Sängers ist Bestandteil nahezu eines jeden Gesanges im Korpus. Der Begriff *cuīcani* kann dabei durch den Namen des Sängers oder eines Vogels ersetzt werden. Nominalkomposita mit *cuīcani* würden die Formel durch einen neuen Zusammenhang ersetzen, wodurch die Formel selbst nicht mehr funktionieren könnte.

Tabelle II-1A: Komposita mit den Stämmen -cuīca- und -cuīc-

Nr.	Konzept	Übersetzung	Beispiel	Übersetzung	Bereich	Quelle
1	cuīcaihtoā	Gesang intonieren	xochitcāpac nihuelon- cuica oo nicuicaihtoā	Auf den Blumen singe ich gut, intoniere ich den Gesang	Aufführungs- praxis	Cant.: 29r
2a	cuīcatlāza	Gesang intonieren	oncuicatlaça in coyoltotl	der Schellenvogel intoniert den Gesang	Aufführungs- praxis	Cant.:2r
2b			auh in iquac cuicatlaçaia, çan njmā qujnanquili- aia	Und als er das Lied intonierte, antworteten sie ihm		FC 3:23
3	cuīcaxōch- ithualli	Liedblumen- hof	cuicaxoch- ithualli imanican	Am Ort, wo der Liedblumenhof liegt	Aufführungs- praxis	Rom.: 23v
4	chālchiuh- tetzilacacuī catoc	zu Jade- kastagnetten singen	Chalchiuh- tetzilaca- cuicatoq[ue] in huehuetitlan	Sie liegen bei den Trommeln und singen zu Jade- kastagnetten	Aufführungs- praxis Musik	Cant.:10v

5	Mocuīca-izhuayōtia	Liedgrün austreiben / sich mit L. bedecken	Mocuica-izhuayotia moxochi-ahpana huehuetitlan	Er bedeckt sich mit Liedgrün, umgürtet sich mit Blumen bei den Trommeln.	Aufführungspraxis Lied als Pflanze	Rom.:1v
6a	cuīca-xōchitl	Liedblume	mitecpa onquiça in cuica-xochitlin	Aus deinem Inneren kommt die Liedblume heraus	Lied als Pflanze	Cant.:33v
6b			noyolitic ontlapanion cuicaxochitl	In meinem Herzen brechen die Liedblumen auf		Cant.:29r
6c			ihcac in cuicaxochitl	Die Liedblumen stehen da		Cant.:28v
7	cuīca-xōchi-āmīlli	bewässertes Liedblumenfeld	Ycuica-xochi-amilpan	Auf seinem bewässerten Liedblumenfeld	Lied als Pflanze Gartenbau	Cant.:7v
8a	cuīcanel-huayōtl	Liedwurzeln	Oncan nicaqui in cuica-nelhuayotl	Dort höre ich die Liedwurzeln	Lied als Pflanze	Cant.:2r
8b			ma niquittan cuicanelhuay otl aya ma nicyatlalaqui a	Lass mich die Liedwurzel(n) sehen, lass mich sie eingraben		Cant.:27v
8c			Qualli cuicanelhuay otlo	Gut sind die Liedwurzeln	Lied als Pflanze	Cant.:3r
9	cuīca-xōchi-mecatl	Liedblumengirlande	Y[n]cuicaxochimecauh	Ihre(pl.) Liedblumengirlande(n)	Tradierung Genealogie	Cant.:45v
10	Cuīca-papalōtl	Liedschmetterling	Nixochincui ca[n] cuica-papalotl	Ich singe blumig/mit Blumen wie ein Liedschmetterling	Vergleich geflügeltes Tier als Verbreiter von Liedern	Cant.:11v
11	cuīcatōtōtl	Liedvogel	cuicatototl patlantini a	Der Liedvogel fliegt umher/ Er fliege umher wie ein Liedvogel	Metapher oder Vergleich geflügeltes Tier, Verbreiter von Liedern	Cant.:82r

12	cuīca- alotzin	Lied-/Singara	nehhua nicuica- Alotzin	Ich bin ein Liedara	Sänger als Vogel	Cant.:51v
13	cuīca- chīmal- āyahui- tlacoch- quiahui	Lied-Schild- Nebel-Speere regnen	cuicachimal- ayahui- tlacoch- quiahui	Es regnet Liedschild- nebelspeere	Krieg/Waffen	Rom.:6r
14	mocuīca- ēllacuāhua	sich mit Gesängen Mut machen	Motelchiuh- tzin ha in tlacotzin çan mocuica- ellacuauhque	Motelchiuhtzin und Tlacotzin machten sich Mut mit Gesängen	Emotion Krieg / Conquista	Cant.:7r
15	cuīca- ichtequini	Liederdieb	Cuica- ichtequini	Er ist ein Liederdieb	Soziale Bedeutung von Gesängen / Gesänge als Eigentum	Cant.:68r
16a	cuīca- yehecoa	Lieder erschaffen	noncuica- yehecohua in tlalticpac	Ich mache immer wieder Lieder auf der Erde	Schaffensproz ess	Cant.:49v
16b			amoxcalco pehua cuica- yehyeco	Im Bücherhaus beginnt er, macht er immer wieder Gesänge	Schaffens- prozess Bilderschrift Tradierung	Rom.:38r
17	xōchicuīca	Mit Blumen singen	nipahpatlan- tinemi yehuaya nontlatlalia nixochin- cuica[n] cuica- papalotl	Ich fliege umher [und] komponiere, ich singe mit Blumen wie ein Lied- schmetterling	Schaffen- sprozess Lied als Pflanze, Sänger mit geflügeltem Tier verglichen	Cant.:11v
18	xōchi- poyon- cuīca	mit Blumen- poyoma singen	Xoxochi- poyoncuica	Er / sie singt immer wieder mit Blumenpoyoma	Schaffens- prozess Wertung	Rom.:1r
19	cuīca- nēntlamati	Liedtrauern	no[n]cuica- nēntlamati	Ich traure in/mit Gesängen	Emotion Kult Schaffensproz ess	Cant.:26r, 31 r
20a	cuīca- chōca	Lied-Weinen	Cuica- chocohua	Es wird in/mit Liedern geweint	Emotion Kult	Cant.:29v
20b			mocuicacho quilitiuh in tecpiltzintli	Der kleine Adelige aus dem Palast geht mit Liedern weinend einher		Cant.:79v

21	cuīca-ilacatzoa	Lieder spinnen	Niccuica-ilacatzoz coayotl	Ich werde die Gemeinschaft [der Adligen] spinnen wie ein Lied	Schaffensprozess Sprachl. Vergleich	Rom.:2r
22	cuīcapōhua	Liedlesen	To[n]cuica-pohua	Wir lesen die Lieder	Tradierung	Cant.:63r
23	cuīca-machiyōtl	Liedmuster	nocuica-machio nicyacauhtiaz in tlalticpac	Mein Liedzeichen werde ich auf der Erde hinterlassen	Tradierung Stellung des Sängers Schaffensprozess	Cant.:27v
24	tetzilaca-cuīcatl	Kastagnettenlied	Tetzilaca-cuīcatl oncahuantoc	Das Kastagnettenlied ertönt	Genrebezeichnung Musik	Cant.:12r

Tabelle II-1B: Parallelkonstruktionen mit cuīca-tl

Nr.	Konzept	Übersetzung	Beispiel	Übersetzung	Bereich	Quelle
1a	xōchitl cuīcatl	Blume und Lied	ayac quitlami-tehuaz in xochitl in cuīcatl	Niemand wird schnell beenden Blume und Lied	Gemeinschaft (Adel)	Cant.:10r
1b			quen quimanaz in xochitl in cuīcatl	Wie wird dargeboten werden Blume und Lied?	Aufführungspraxis Kult	Rom.:16r
1c			teyhuinti xochitl teyhuinti cuīcatl	Die Blume hat die Leute berauscht, das Lied hat die Leute berauscht	Aufführungspraxis Kult	Cant.:34v
1d			ayhuian xochitl aihuian cuīcatl	Unglücklich ist die Blume, unglücklich ist das Lied	Emotion	Cant.:11r
1e			ticauh-tehuazque yectli ya xochitl yectli yan cuīcatl	Wir werden die vollkommenen Blumen, die vollkommenen Lieder schnell zurücklassen	Religion: Jenseitsvorstellungen. Emotion	Cant.:5v

1f			ahtlamiz noxochiuh ahtlamiz nocuic	Nicht enden werden meine Blumen, nicht enden werden meine Lieder	Tradierung	Cant.:16v
1g			Ye toCuic toxochiuh tic ehua	unsere Blume und unser Lied erheben wir schon	Gemeinschaft Kult	Cant.:14v
1h			niyahua nocuic noxochiuh	Ich habe Freude an meinem Lied und meiner Blume	Emotion	Cant.:74v
2	xōchi- nahuatia cuīca- nahuatia	Blume verlangen und Lied verlangen	yece ye nica[n] xochi- nahuatilo, yece ye nica[n] in cuica- nahuatilo	Hier werden Blumen verlangt, hier werden Lieder verlangt	Aufführungs- praxis Kult	Cant.:53r
3	cuīcatl tlahtōlli	Lied und Wort	xochipetla- tipani toco[n]ya- ycuiloa y mocuiqu i motlatol	Auf der Blumenmatte malst du deine Lieder und deine Worte.	Schaffens- prozess Bilderschrift Tradierung	Rom.:18v
4	xōchi- tēnyōtl cuīca- tōcaitl	Blumenruhm und Liedname	xochiteyo nocuicatoca nictlali- tehuaz	meinen Blumenruhm, meinen Liednamen lasse ich zurück, bevor ich gehen werde.”	Soziale Bedeutung Tradierung	Cant.:29v
5	huēhuētl cuīcatl	Trommel und Lied	Ahquenma[n]] polihuiz in ihuehueh in icuic o yn ipalnemoa	Niemals werden die Trommel und das Lied von Ipalnemoa zugrunde gehen	Kult Tradierung Musik	Cant.:34r
6	tlaōcolli cuīcatl	Traurigkeit und Lied	in totlaocol in tocuic	Unsere Traurigkeit und unser Lied	Emotion	Rom.:27v
7	cuīca- nēntlamati cuīcayehēc oa	in Liedern trauern und Lieder machen	no[n]cuica- nēntlamati ho çan noncuica- yehēcōhua in tlatlīpac	Ich traure mit Liedern, ich mache Lieder auf der Erde	Emotion Schaffens- prozess	Cant.:26r; 49v

Tabelle II-1C: Beispiele für *cuīcatl*, *cuīca* /*ēhua* mit unverbundenen VNC

Nr.	Konzept	Übersetzung	Beispiel	Übersetzung	Bereich	Quelle
1	xōchi-tzetzeloa	wie Blumen ausstreuen	quixochintzetzeloa ycuic	Wie Blumen streut er seine Lieder aus	Aufführungspraxis	Cant.:22r
2	tlapītza	ein Blasinstrument spielen	ontlapitza oncuica	Er spielt Flöte, er singt	Aufführungspraxis Musikinstrument	Cant.:12r
3	zāloā	Zusammenfügen -kleben	nicçalao ye nocuic	Ich füge mein Lied zusammen	Schaffensprozess Kunsth Handwerk	Cant.:23r
4a	pītza mamali	gießen und bohren	quipitza[n] quimamalin cuicatl	er gießt und durchbohrt das Lied	Schaffensprozess Kunsth Handwerk	Cant.:23r
4b			Nicchal-chiuhmamali teocuitlatl nicpitza ye nocuic	Ich durchbohre wie Jade, ich schmelze wie Gold mein Lied		
5	huīpāna	Anordnen	nicçaquan-huipanaya yectli yan cuicatl	Ich ordne das vollkommene Lied an wie Zacuan>federn<	Schaffensprozess Kunsth Handwerk	Cant.:3r

Tabelle II-1D: Beispiele für *cuīca-tl*, *-cuīc* mit unverbundenen adjektivischen NNC

Nr.	Konzept	Übersetzung	Beispiel	Übersetzung	Bereich	Quelle
1	yēctli	Gut, richtig, fertig, vollkommen	tictotlane-huia yectlon cuicatla	Wir haben die vollendeten Lieder nur als Leihgabe	Ästhetische Wertung	Cant.:35v
2	huēlic	Köstlich, angenehm	huelic xochitl yn cuicatlaya	Köstlich ist/sind Blume und Lied	Wertung	Cant.:61v
3	nelhuayoh	Wurzeln haben, bewurzelt sein	Niquilnami-quia nelhuayo cuicatla	Ich denke nach über das Lied, das Wurzeln hat	Lied als Pflanze Tradierung Schaffensprozess	Cant.:3r
4	ahīhuiān	unglücklich	ayhuian xochitl aihuian cuicatl	Unglücklich sind die Blumen, unglücklich sind die Lieder	Emotion	Cant.:11r

Tabelle II-1E: Beispiele für mit *cuīcani* verbundene Konzepte

Nr.	Konzept	Übersetzung	Beispiel	Übersetzung	Bereich	Quelle
1	cuīcani-tōtōtl	Singvogel	in nepapan tlaçocuicani-totome	die verschiedenen kostbaren Singvögel	Vogel als Mittler zwischen Gott und Mensch	Cant.:1r, Zeile 16
2	tēmoā	Suchen	Aquin tictemoa cuicanitzine?	Wen suchst du, ehrbarer Sänger? ¹⁸⁴	Vogel als Führer	Cant.:1r, Zeilen:21-22
3	ēl̄lelquīza ¹⁸⁴	Sich freuen	ma mellel quiza in ticuicani	Dein Schmerz soll herauskommen (Du sollst dich freuen), du Sänger.	Sänger als Spender von Freude	Cant.:1v, Zeilen 03-04
4	tlan-quiquiz-cuica	pfeifend singen	nictlan-quiquiz-cuicatia ahua teuctzi[n]tle Jesu xpo[n]	ich pfeife ein Lied für das fürstliche Kind Jesus Christus	Pfeifgesang	Cant.:45r, Zeilen 13-4
5a	caqui	hören	nicaqui in cuicanel-huayotl in nicuicani	Ich höre die Liedwurzeln, ich, der Sänger	Schaffensprozess Vermittlung durch andere Entität	Cant.:2r, Zeile 08
5b			ye nicaqui in i[n]xochi-cuicatzin iuhqui[n] tepetl quinnahnan-quilia	Ich höre ihre ehrbaren Blumenlieder, als würde der Berg antworten	Schaffensprozess Vermittlung durch Vogel/Vorfahren	Cant.:1r, Zeilen 13-14
6	itta	sehen	xinech-aitacan in nicuicanitl	Seht mich, den Sänger	Aufführungspraxis Kommunikation	Cant.:9r, Zeile 22
7	calaqui	ankommen, eintreten	Xochicalco nihualcalaquia in nicuicani	Ich trete hier ins Blumenhaus ein, ich, der Sänger	Aufführungspraxis Schaffensprozess	Cant.:2v, Zeile 04
8	huīpāna	anordnen	nicçacuanhui panaya yectli yan cuicatl nicuicani	Ich ordne das vollkommene Lied an wie Zacuan>federn<, ich, der Sänger	Schaffensprozess	Cant.:3r, Zeile 06

¹⁸⁴ Konzept: Schmerz kommt heraus, was dazu führen kann, dass man sich emotional entlastet und sich so von Traurigkeit befreit.

9	nānquiliā	antworten	Teoquechol- me nech- nananquilia in nicuicani	Die Rosalöffler antworten mir, dem Sänger	Aufführungs- praxis Schaffens- prozess Dialog Mensch- Vogel/Vorfahr	Cant.: 3r, Zeile 19
10	cuīca		xochi- ahuachtitlan nihualcuicay a nicuicani	Am Ort des Blumentaus singe ich, der Sänger	Ort Aufführungspraxis	Cant.:3r, Zeile 24
11	huēhuē- titlan nemi	bei den Trommeln leben	huehuetitlan ye nemi in cuicanitl	Bei den Trommeln lebt schon der Sänger	Ort Aufführungspraxis	Cant.:9v, Zeile 11
12	tlāōcoya	Traurig sein	nitlaocoyan nicuicanitl	Ich bin traurig, ich der Sänger	Emotion Kult?	Cant.:10v, Zeile 07
13	tzotzona	schlagen, trommeln	Ma xicyahuelin- tzotzona moxochi- huehueuh ticuicanitl	Schlage deine Blumentrommel gut, du Sänger	Aufführungspraxis Funktion als Instrumentalist	Cant.:19r, Zeile 01 Rom.:3r, Zeilen 13- 15
14	ahpāna	Sich gürten/kleiden	quetzal- izquixochi- mecatica ninahpanti- huitz aya y nicuicanitl	Ich gürtete mich mit Bändern aus Quetzalfedern und Puffmais- blumen, ich der Sänger	Aufführungs- praxis Blume, Vogel: Sprachbild der Gesangsvolute	Cant.:22v, Zeile 08
15	ihtōtiā	tanzen	In huel xonmihtotih- tiuh çan ticuicanitl	Komm und tanze gut, du Sänger	Aufführungs- praxis	Cant.:71v, Zeile 06
16	xōchi- pāpālōtl	Ein Blumen- schmetterling sein	Nicuicanitla n a nixochi- papelotl	Ich Sänger bin ein Blumen- schmetterling	Aufführungs- praxis Sänger als geflügeltes Wesen	Cant.:74v, Zeile 28
17	tlāuh- quechōl	Ein Rosalöffler sein	nitlauh- quecholtzin hueli noncuicaya	Ich bin ein Rosalöffler (Rev.), ich singe gut	Aufführungs- praxis Tanzausstattun- g Sänger als Vogel Bewertung des Gesangs	Cant.:75r, Zeile 08

18	chōca icnōtlamati	weinen traurig sein	nihualchoca y nihual- ycnootlamati ça[n] nicuicānitl huia	Ich weine hier, ich bin hier traurig, ich der Sänger	Emotion Kommunikati on	Rom.:14r, Zeilen 1-2
19		Name des Sängers	netzahualcoy otzinn i cuicanitl	Es ist Nezahualcoyotl (Rev.), er ist der Sänger	Name des Sängers	Rom.:3v, Zeile 18
20			nihualaciz ye nica[n] ye niyoyotzin yhuiya	Ich werde hier ankommen, ich, Yohyontzin ihuiya	Name des Sängers	Rom.:2v, Zeile 1

2 Das Lied als Pflanze: zu den Pflanzenbildern und ihrer Differenzierung

Im voranstehenden Kapitel wurden konzeptuelle Verbindungen untersucht, die das übergeordnete Konzept *cuīcatl* eingeht, häufig über sprachliche Vergleiche und Tropen wie Metaphern und Metonymien. Eines der produktivsten und fundamentalsten Sprachbilder ist das des Liedes als eine sich entfaltende, wachsende und weiter verbreitende Pflanze, ein Konzept, das seinerseits eingebettet ist in eine überwältigende Vielfalt von Pflanzenbildern, die sich zugleich auf weitere Kulturbereiche beziehen. Wie dies funktioniert, hat Tim Knab in einer diachron angelegten Studie zur Pflanzenmetapher bei den Nahuatl¹⁸⁵ anschaulich vorgeführt. Der US-amerikanische Ethnologe sieht im Sprachbild der Pflanze eine historisch sehr alte und immer noch sehr lebendige Metapher:

The botanical metaphors [...] are pervasive in Aztec society and subject to innumerable variations in actual use. In this sense they may be said to constitute what may be termed an organizing metaphor in Aztec society, which relates broad areas of human experience to one another in a concrete manner on the basis of a single prototypical class of metaphor. Such metaphors in all their innumerable variations share the fundamental property of coherence“ (Knab 1986:45).

Basis dieser strukturierenden Metapher im Sinne eines übergeordneten Konzeptes, das den Menschen und auch die Gesellschaft als Ganzes mit dem pflanzlichen Leben gleichsetzt, ist der Mais. Die Hauptnahrungspflanze der Nahuatl ist mit zahlreichen Sprachbildern vor allem in den *Cantares* vertreten. Dafür stehen Begriffe für den Mais selbst, aber auch an Mais erinnernde andere Pflanzen wie zum Beispiel einige Wollbaumarten und die *Callandria grandiflora*, eine strauch- bis baumartige Mimose, deren Blüten den Narbenfäden des Maises ähneln. Dazu kommen symbolische Begriffe, in denen Mais mitgedacht ist: *Tamoanchān* als Ort der Erschaffung des Menschen aus Mais und an diesem mythischen Ort aufragende blühende Bäume.

Dennoch nimmt der Mais nicht den ersten Platz in der Häufigkeit blühender Pflanzen im Korpus ein. Dieser wird von Pflanzen gehalten, die auf besondere Weise mit der Adelsschicht und den Herrschern in Beziehung standen und diesen vorbehalten waren:

¹⁸⁵ Die Untersuchung fußt auf einer Feldstudie im Dorf San Miguel in Nord-Puebla (20. Jahrhundert), bezieht aber auch Überlegungen zu aztekischen Gesängen mit ein, insbesondere auch zu Cantares-Gesang 44b, Analysetext D dieser Arbeit.

Pflanzen, die von der tropischen Golfküste oder vielleicht aus noch weiter entfernten Regenwaldgebieten ins Hochland kamen.

Die meisten Pflanzen-Sprachbilder im Korpus sind aufs engste verbunden mit dem generischen Lexem *xōchi-tl* (Blume, Blüte), (Vgl. Sautron-Chompré 2004:85, 131, 155), das auch die Verheißung der Frucht und damit ein Symbol der Fruchtbarkeit ist. In der Parallelkonstruktion *in xōchitl in cūcatl* (Blume und Lied) findet dies seinen sublimsten Ausdruck (Knab 1986: 48). Auf sie wird noch gesondert eingegangen.

Doch längst nicht nur über diese Parallelkonstruktion und auch nicht immer im Stadium der Blüte treten Pflanzen im Korpus auf. Die omnipräsenten Pflanzen wuchern aus nahezu jeder Zeile der Liedtexte hervor. Sie bilden semantisch vielschichtige und in ihren Bedeutungen wohl nur selten vollständig erfassbare Konzepte. Knab nennt dies eine Schichtung von Metaphern, die über- und ineinander gebaut sind und jede einzelne Metapher zu einem Teil der großen strukturierenden Pflanzenmetapher machen:

Complex metaphoric layering makes every element that can possibly refer to a plant a part of the metaphor. [...] Many of the metaphoric references to plants are perhaps here too deeply hidden in the layers of metaphor to ever be adequately understood [...] (ibid, 49).

Das bedeutet, dass Sprachbilder, die das Lied in den konzeptuellen Bereich der Pflanze rücken, nicht isoliert, sondern auf dem Hintergrund der strukturierenden Pflanzenmetapher zu sehen sind. Zu beachten ist ferner, dass außer dem Menschen naturgemäß auch andere Lebewesen, vor allem Vögel und Schmetterlinge, sowie unterschiedliche nicht-lebende Objekte mit der Pflanzenmetapher verbunden sind.

Nun ist es nicht die Aufgabe der Nahuatl-Dichter gewesen, ihre Welt für uns aufzuschlüsseln. Wollen wir sie verstehen, müssen wir sie in jeder Einzelheit begrifflich differenzieren. Marie Sautron-Chompré hat formuliert, was jeder Beschäftigung mit einem „pflanzlichen“ – und natürlich auch einem „tierischen“ – Sprachbild¹⁸⁶ voranzugehen hat: das Studium der jeweiligen Spezies selbst, denn unter anderem Form, Farbe, Aroma, sogar der Standort können Hinweise auf den Symbolgehalt geben, der wiederum das Verständnis der kulturellen Zusammenhänge fördert, die hinter den durch die jeweilige Spezies in den Text gebrachten Symbolen stehen:

¹⁸⁶ Ihre Arbeit befasst sich vor allem mit den Sprachbildern der Blume und des Vogels.

Par ailleurs, si le nom scientifique latin des espèces botaniques et zoologiques semble de prime abord être entièrement incompatible avec le domain symbolique, l'identification de celles-ci ne doit pas cependant être négligée. De nombreuses espèces florales et animales renvoient à un symbolisme singulier en accord avec le monde des croyances sociales, religieuses ou mythiques. Toute hésitation au niveau de l'identification peut rendre difficile l'interprétation et la compréhension des valeurs symboliques qui entourent chaque espèce. Certaines caractéristiques morphologiques peuvent par exemple justifier ou clarifier, dans un discours poétique précis, le choix d'un oiseau au détriment d'un autre. [...] Vouloir accéder au chant lyrique en langue nahuatl et aux ressources symboliques qui lui sont propres c'est s'intéresser aussi bien, voire avant tout, aux croyances sociales, religieuses, cosmogoniques et mythiques issues de la pensée des anciens Mexicains (Sautron-Chompré 2004:146).

Umgekehrt kann das Auftreten spezifischer Pflanzen, vor allem dann, wenn mehrere zusammen genannt werden, dazu beitragen, den kulturellen oder rituellen Hintergrund eines Textes aufzuklären. Außerdem ist es so mitunter möglich, unter mehreren Pflanzen mit demselben oder einem ähnlichen Namen eine Differenzierung zu treffen.

Auch das Konzept des Liedes als Pflanze wird im Korpus durch eine Reihe unterschiedlicher Sprachbilder ausgedrückt. Diese bauen nicht nur auf Bezeichnungen von Pflanzen und Pflanzenteilen auf, sondern auch auf zahlreichen Lexemen, die bestimmte Stadien im Vegetationszyklus einbinden.

Ich halte es für unerlässlich, zunächst einen allgemeinen Überblick über die botanischen Sprachbilder im Korpus zu geben, gefolgt von einer knappen Darstellung ihrer kulturellen Grundlagen, da so der Stellenwert der Analysekonzepte deutlicher wird.

2.1 Zu den Pflanzenbildern im Korpus im Allgemeinen

Im Korpus sind sehr unterschiedliche Pflanzenfamilien und -spezies aus verschiedenen Regionen Mexikos vertreten¹⁸⁷. Eine umfassende Aufzählung findet sich bei Sautron-Chompré in den Anhangstabellen (2004: 419-424; 431-443; 457-462 für Pflanzen, die das Lexem *xōchi-tl* im Sinne einer Blütenpflanze enthalten, und 468-472 für weitere Pflanzen; Angaben zur Häufigkeit *ibid*: 133-6). Viele dieser Pflanzen gehören als Wild- oder Kulturpflanzen zum Lebensraum der Nahuas und wurden auf vielfältige Weise

¹⁸⁷ Diese machen nur einen Bruchteil der tatsächlich vorhandenen Arten aus. Zur Flora der verschiedenen ökologischen Zonen der zentralmexikanischen Seen, dazu siehe Espinosa Pineda: 98-114.

genutzt, von den bekannten Nahrungspflanzen wie Mais, Amarant, Kürbis oder Tomate bis hin zu eher unscheinbaren Spezies wie die auf den zentralmexikanischen Flachwasserseen gedeihende Alge *āmoxltli* (Wassermoos), die von einem Rahmen aus Schilf gehalten als Untergrund für Blumensteckarbeiten (Garibay 1993a:126)¹⁸⁸, aber auch der Ernährung diente (Espinosa Pineda:112, hier mit der distributiven Form „amomoxltli“ benannt)¹⁸⁹. Dazu kommen Bäume und Sträucher, deren Holz, Früchte, Blätter, Zweige, Blüten oder Harz man für unterschiedliche Zwecke verwendet hat, Schilfarten als Bau- und Flechtmaterial, Sukkulente wie Agave¹⁹⁰ und Opuntie, Heilpflanzen, Gräser und natürlich die nirgends fehlenden Blütenpflanzen, die mehr als die Hälfte der Pflanzenarten im Korpus ausmachen, darunter zahlreiche aus Südmexiko importierte Arten, die bei der Adelsschicht und auch den Fernkaufleuten als Luxus- und Statussymbole begehrt waren.

Wohl den meisten der genannten Pflanzen und pflanzlichen Materialien kommt über ihre wirtschaftliche Nutzung hinaus eine symbolische und/oder kultische Bedeutung zu. Deshalb findet man sie in den Texten oft als religiöse Opfergaben, die intakt oder als Räucherwerk für Gottheiten dargebracht oder wegen ihrer psychotropen Eigenschaften als Rauschmittel zum Kontakt mit der Welt der Gottheiten benutzt wurden, mitunter sicher beides. Dazu kommt ihre Verwendung als Teil der Ausstattung von Sängern und Tänzern sowie des Raumes, in dem die Tanzgesänge aufgeführt wurden. Einige Beispiele sollen dies verdeutlichen:

<p>Z 12 <i>Cant.:2v, Zeilen 6-8</i> onahuiaxtimani in xochicopaltlenamactli huel teyolquima, cahuiaacayhuintia in toyollo</p>	<p>Duftend verbreitet sich das Blumenkopāl-Räucherwerk, es spendet so richtig Wonne¹⁹¹, macht unsere Herzen angenehm trinken</p>
--	--

¹⁸⁸ Nicht zu verwechseln mit dem Homonym *āmoxltli* (Buch), das aus einem anderen Material bestand. Die Vergleichbarkeit beruht auf der Textur des indigenen Papiers, das aus Ficus-Rinde überwiegend durch Breitklopfen hergestellt wurde, sodass der Zusammenhalt der Fasern wohl ähnlich war wie bei dem Wassermoos, das vom See abgeschöpft und flach auf einen Rahmen aufgebracht wurde.

¹⁸⁹ Weitere Namen für diese Algen sind: *tecuilatl*, *acuilatl*, *azoquitl*. Die Alge ist nicht identifiziert (Espinosa Pineda: 112). Außerdem gibt es eine als Teamoxltli (Steinmoos) bezeichnete, ebenfalls nicht identifizierte Pflanze im Cruz-Badiano 2013, primera Parte, fol. 18r, p. 62. Die Algen und Bakterien bildeten die Grundlage der Nahrungskette und ernährten Millionen und Abermillionen anderer Organismen (dazu siehe Espinosa Pineda:111-14).

¹⁹⁰ Zu den vielfältigen Verwendungszwecken der Agave siehe Thiemer-Sachse 2006 und 2008b.

¹⁹¹ „teyolquima, adj.v. Agradable, dulce, suave, que da placer al alma y al cuerpo [...]“ (Sim: 461).

- Z 13 *Rom.:9v, Zeilen 4-6*
cacahuaxochitla quihui[n]tiyaya noyolo
yeehuaya quihuiaya noyolo yeehuaya
ma yc ninapa[n]tiuh
Die Kakaoblumen berauschen mein Herz
yeehuaya, sie berauschen mein Herz yeehuaya,
möge ich mich mit ihnen schmücken
- Z 14 *Cant.:2v, Zeilen 12*
ma nohuehuetitlan ximoquetzaya
nepapan xochitl ic ximapanaya
chalchiuhocoxochitl mocpac xicmanaya
Bei meiner Trommel stell dich auf,
schmück dich mit unterschiedlichen Blumen,
die jadegrüne Kiefernblüte¹⁹² setz dir auf den Kopf
- Z 15 *Cant.:11v, Zeile 1*
quetzalizquioxochitl ca ye ontzetzeliuhtoc
xochiithualco
Kostbare Puffmaisblumen liegen ausgestreut
auf dem Blumenhof

Längst nicht immer lässt sich differenzieren, ob die Pflanzen in Sinne der Spezies gemeint sind, von denen die Rede ist. Oft erinnern die verwendeten Namen eher nur an echte Pflanzen, weil sie in Wahrheit für kultische und religiöse Konzepte stehen. Dies betrifft zum Beispiel die als *chīmalxōchitl* (Schildblume) bekannte Pflanze, die als *Helianthus* sp., Sonnenblume, identifiziert wurde (Sautron-Chompré 2004: 434), sowie die *tlachinōlxōchitl* (Blume des Verbrannten, sinngemäß: Brandblume), deren Name vielleicht mit der roten Blüte, den erst grünen und dann rot werdenden Blättern, den fiebersenkenden Eigenschaften oder aber mit ihrem Standort zu tun hat, wächst sie doch auf brandgerodeten Feldern¹⁹³. Dort, wo solche Komposita in den *Cantares* und *Romances* erwähnt werden, beziehen sie sich jedoch oft ganz und gar nicht auf die gleichnamigen Pflanzen. Wir haben es vielmehr mit der symbolischen Bedeutung des Konzeptes *xōchitl* als Opfer für die aztekischen Gottheiten zu tun. So ist das Erstglied des Kompositums *tlachinōlxōchitl* das Lexem *tlachinōl-li* (Verbranntes), auch der zweite Term einer der Parallelkonstruktionen für „Krieg“, in *teōātl in tlachinōlli* (göttliches Wasser und Verbranntes)¹⁹⁴, und dieser ist es, der in die NNC *xōchitl* inkorporiert wurde. Gleichzeitig geschieht dies oft auch mit dem anderen Teil der Parallelkonstruktion, *teōātl*, der zu *teōāxōchitl*, (Götterwasserblume) (Cant. 53v; Rom. 8v) oder aber, durch eine weitere synonymische Ersetzung, zu *quetzalāxōchitl*

¹⁹² Die *Ocoxōchitl* kann, muss aber nicht die Blüte einer Konifere sein. Sahagún verzeichnet eine krautige, aromatisch duftende Pflanze desselben Namens (FC 11:213, chapt. 7, Par. 10).

¹⁹³ Dies ist eine Vermutung, die sich auf eine als „tlachinolpan yxhuaxihuitl“ bezeichnete Heilpflanze im Codex de la Cruz-Badiano bezieht (25r). Es gibt jedoch mehrere unterschiedliche Pflanzen mit demselben und ähnlichen Namen (Hernández III, libro 12:50-52; libro 19, VII:193); Sahagún erwähnt „tlachichinoa xivitl“ (FC 11:176) als Heilpflanze. Die bekannte Identifizierung der *tlachinōlxōchitl* als *Hypericum* sp. (Sautron-Chompré 2004:439) sollte überdacht werden.

¹⁹⁴ Siehe auch I, Kap. 3.4 dieser Arbeit.

(Quetzalwasserblume) (Cant. 36r; 65v) wird, die auch wieder selbst Komposita bilden können¹⁹⁵. Mitunter wird der Terminus *teōātl* auch vollständig ersetzt, unter anderem durch den abstrakteren Begriff *yāōxōchitl* (Kriegsblume) (Cant. 32r; 64v) oder durch den Begriff *chīmalxōchitl* (Schildblume) (Cant. 58r), letzterer auch als zwei unverbundene NNC *chīmalli xōchitl* (Cant. 72v; Rom 18r). In allen diesen auf den Krieg verweisenden Komposita mit *xōchitl* als Kopf ist die kultische Bedeutung des Kriegers als potenzielles Opfer für die Gottheiten mitgemeint. Es sei noch bemerkt, dass für das hier genannte Sprachbild *yāōxōchitl* keine gleichnamige reale Pflanze bekannt ist: Es handelt sich somit ohne jeden Zweifel um ein Spiel mit der Parallelkonstruktion, auch wenn es bei anderen Ersetzungen vielfach gleichnamige Spezies gibt. Und hiermit ist die Reihe lexematischer Ergänzungen von auf den Krieg bezogenen Parallelkonstruktionen mit dem Pflanzenbegriff *xōchitl* als Kopf noch keineswegs erschöpft (Siehe auch Sautron-Chompré 2004: 211ff). Die Andeutung genügt aber an dieser Stelle als Beispiel für den Reichtum und die Komplexität der strukturell und semantisch sehr vielschichtigen „pflanzlichen“ Sprachbilder.

Komplex sind auch scheinbar einfache Sprachbilder, die von den indigenen Autoren gekonnt und passend in die jeweilige Textwelt eingesetzt werden, wobei sie selten oder nie nur der Dekoration dienen, etwa als Kulisse für im Text dargestellte Handlungen. So tritt im *michcuīcatl* (Lied der Fische) Schilf als Musikinstrument auf:

Z 16 Cant: 44r

Auh in nehuatl nicuicanitlaya quetzalacatica teocuitlacoyoltica niquimelelquixtia [...]	Und ich, der Sänger, erfreue sie mit kostbarem Schilfrohr und goldenen Schellen [...].
--	---

Dieses Pflanzenbild baut auf dem akustischen Phänomen des Schilfraschelns auf, ohne dass dies eigens gesagt wird. Mit den goldenen Schellen hingegen wird wohl auf den im Schilf lebenden *Coyoltōtōtl* (Schellenvogel) angespielt, von dem noch öfter die Rede sein wird. Die komposite NNC *quetzalācatlica* ist sprachlich weder ein Vergleich noch ein Tropus, sondern „nur“ eine durch das adjektivisch gebrauchte Lexem *quetzal-* als kostbar und dabei als quetzalfarben, also grün, und der Form nach als fiedrig definierte NNC, die das meint, was sie bezeichnet: Schilfrohr, das die Ufer der zentralmexikanischen Lagunen säumte. Der mit *-ica* angegebene Instrumental bedeutet auch nicht mehr, als dass mit diesem Schilfrohr etwas gemacht wird. Was das ist, ergibt sich für

¹⁹⁵ Als Erstglied der NNC *octli* (Pulque) (Cant. 56r; 66r); des Kompositums *āmoxtlahcuilōlli* (Buch-Gemaltes), Letzteres nur als Possessivbildung (Cant. 61v; Rom 31v); in den Instrumental des Kompositums *cuāuhcocōlli*:(Adler=Kriegerwut; -zorn) gesetzt (Rom 1v).

den Rezipienten aus dem Kontext, in dem der Sänger und mindestens ein Perkussionsinstrument auftreten.

Das *michcuīcatl* ist auch ein eindrucksvoller Beleg dafür, dass längst nicht nur bestimmte als besonders kostbar eingestufte Pflanzen mit inkorporierten Lexemen wie *quetzal-li* (Quetzalfeder) und *chālchihui-tl* (Grünjade, Grünstein) aufgewertet wurden. Vielmehr wurde wohl die gesamte Natur auf dieselbe Weise als etwas überaus Kostbares und Wertvolles anerkannt, zumindest betrifft dies die natürliche Lebensumwelt des Menschen, die ja durch die Nutzung bereits Kulturlandschaft, gestaltete Natur, geworden ist.

2.2 Kakao und Blumen aus dem Süden: Statussymbole des Adels

Im Zuge der territorialen Ausdehnung des aztekischen Dreibundstaates gelangten zunehmend Luxusgüter und Rohstoffe für die Luxusgüterproduktion in die Metropolen. Von den Federn der Tropenvögel und von Gold und Halbedelsteinen als Ausgangsstoffe für kunsthandwerkliche Arbeiten war in dieser Arbeit schon kurz die Rede (I, Kap. 3.4). Kakao und Blumen aus dem Süden waren ebenso begehrt. So führten hohe Adelige kunstvoll drapierte Sträuße mit sich, die *xōchiehcacehuaztli* (Blumenfächer) hießen (Olko: 140-141). Dies zeigt beispielhaft das Humboldt Fragment IV, auf dem Herrscher der Otomí aus der Gegend um Huamantla mit Blumen in der Hand zu sehen sind. Es handelt sich immer um eine einzelne Blüte (Abb. 3):



Die sehr großen Blumen verweisen auf den hohen Status ihrer Besitzer. Vertreten sind: *xīlōxōchitl* (*Pseudobombax ellipticum*) (links) und *cācālōxōchitl* (*Plumeria rubra*) (rechts). Deutlich sind lange Stiele dargestellt, die in einer Umhüllung, vielleicht aus Schilfrohr, stecken, damit die Blume nicht so rasch verwelkt. Die *cācālōxōchitl* endet in einer Scheibe oder Kugel als Griff (nach Aguilera 1984:21-22).

Abbildung 3: Herrscher mit Blumenbuketts.
Detail aus Humboldt Fragment IV
Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz

Alvarado Tezozomoc (1975:cap. X; 233; cap. XL:370-1) nennt insgesamt elf Pflanzen, die aus der Golfküstenregion importiert wurden: *cacahuacuahuítl* (Kakaobaum), *yōllōxōchitl* (Herzblume), *cacahuaxōchitl* (Kakaoblume), *izquixōchitl* (Puffmaisblume), *yexōchitl* (Tabakblume), *cācālōxōchitl* (Rabenblume), *tlīlxōchitl* (Schwarze Blume), *tōnacāxōchitl* (Nahrungsblume), *mecaxōchitl* (Bandblume), *huahcalxōchitl*

(Tragkorbbblume) und *teōnacaztli* oder *hueynacaztli* (Göttliches oder Großes Ohr)¹⁹⁶. Fast alle davon sind Bäume¹⁹⁷.

Ihre Bedeutung ermisst sich auch an den durchaus erfolgreichen Versuchen unter Moteuczoma Ilhuicamina (1440-1469), sie in den Gärten seiner Residenz im subtropischen Huaxtepec heimisch zu machen, was im kälteren Klima der im zentralmexikanischen Hochland gelegenen Metropole *Tenochtitlan* ja nicht so erfolgreich gewesen wäre:

[...] enviemos mensageros á la costa de *Cuetlaxtlan*, para que traigan árboles de cacao, y de *hueynacaxtli*, para plantar allí, y las rosas y árboles de *yoloxochitl*, [...] fueron diversos mensageros por los árboles de cacao, rosales y yoloxochitl, Izquixuchitl, Cacahuaxochitl, Huacalxuchitl, Tlilxuchitl y Mecaxochitl, todo lo cual traigan con raíces para trasplantar en Huaxtepec. Llegado el principal á la costa de Cuetlaxtlan, y hecha su embajada á los de las costas, luego en su cumplimiento trajeron todos los árboles con raíces y envueltos en petates; las rosas también con raíces, cosa de que tanto holgó Moctezuma, de ver cosas que jamás habian visto los mexicanos, por ser cosas de tan suaves olores y vistosas. Así mismo vino mucha cantidad de indios para que los plantasen y tuviesen cuidado de ellos, que fueron mas de cuarenta indios con sus mujeres é hijos, á quienes hizo Moctezuma muchas mercedes; acabados de plantar, estando presente Moctezuma en Huaxtepec [...] (Alvarado Tezozomoc 1975, cap. XL:370-1).

Diese Anpflanzungen konnten den Bedarf natürlich bei weitem nicht decken. Die Pflanzen und Pflanzenprodukte wurden primär wohl über den Fernhandel bezogen, nur für Kakao und *teōnacaztli* sind Tribute aus unterworfenen Provinzen bekannt, wobei *teōnacaztli* ausschließlich aus der Tributprovinz Cuetlaxtlan an der Golfküste kam (Vgl. Berdan, Frances and Patricia Rieff Anawalt, Bd. II:123.) und weder im *Codex Mendoza*, noch in der älteren *Matrícula de Tributos* verzeichnet ist. Die diesbezüglichen Informationen stammen von Chronisten¹⁹⁸.

Einige der oben genannten Pflanzen figurieren in den *Cantares* und *Romances* deutlich häufiger als einheimische Arten, was Marie Sautron-Chompré (2004:145) zu Recht darauf zurückführt, dass sie selten, kostbar, teuer und somit bestens als Prestigeobjekte

¹⁹⁶ Die deutschen Begriffe sind wörtliche Übersetzungen. Zu Identifikation und Eigenschaften dieser elf Pflanzen siehe weiter unten in den entsprechenden Abschnitten.

¹⁹⁷ Alle außer der *tlilxōchitl*, *mecaxōchitl*, *huahcalxōchitl*, *tōnacāxōchitl*.

¹⁹⁸ Berdan und Anawalt nennen Durán 1967; 2:181; Die *Crónica Mexicana* erwähnt sie ebenfalls: “[...]cacao y mantas de mucho valor, y Teonacaztle, cacao pardo para la espuma del beber [...]“ (Tezozomoc 1975, cap. XXXII:332; Vgl. auch cap. LXVIII: 495).

der Adelsschicht geeignet waren. Dadurch konnten sie auch als Metaphern fungieren, sie konnten zum Beispiel den durch seine Tapferkeit auf dem Schlachtfeld ausgezeichneten adeligen Krieger sowie das mit dem Krieg verbundene Prestige metaphorisch bezeichnen, etwa mit dem Nominalkompositum *ōcēlōcacahuaxōchitl* (Jaguar>krieger<-Kakaoblume) (ibid, 280), aber natürlich sind sie aufgrund ihrer Schönheit, ihres Duftes, ihrer Blütenformen auch als erotische Sinnbilder im Korpus präsent, so in der Wendung *huelic-a cihuātl cacahuaizquixōchitl* (köstliche Frau, Kakao-Puffmaisblume), zur Symbolinterpretation siehe wieder Sautron-Chompré (ibid, 183-86).

Aus den Eigenschaften der fraglichen Pflanzen ergeben sich weitere, elementare Gründe für die Bevorzugung, wenn man sie als Gruppe betrachtet: Sie alle waren Heilpflanzen und die meisten wurden unter anderem zum Aromatisieren von Kakao und einige wenige auch für Tabak¹⁹⁹ verwendet, ein Brauch, den die Völker Zentralmexikos wohl aus der Tradition der Golfküsten- und Mayavölker übernommen hatten²⁰⁰. Wenn solche Pflanzenbezeichnungen in den *Cantares* und *Romances* auftreten, sind sie nicht immer oder nicht ausschließlich in metaphorischem Sinn gemeint. Manche der Pflanzen lassen sich auch nicht leicht von namensgleichen, im kühleren Hochlandklima um die mexikanische Metropole heimischen Pflanzen abgrenzen. Hier kann der Kontext Hinweise liefern: andere mitgenannte Pflanzen, Farbassoziationen, Vegetationsszyklus.

Es folgt daher eine knappe Darstellung der Pflanzen und ihrer Verwendung, angefangen mit dem Kakao, damit die Texte des Korpus besser verstanden werden können.

2.2.1 Der Kakaobaum

Für den Kakao ist die Nutzung ab dem olmekischen Horizont sicher nachgewiesen, wie ein auf 1150 v.u.Z. datierter Fund in Honduras belegt (Thiemer-Sachse 2007:570). Auf noch ungeklärten Wegen aus Südamerika gekommen, wurde der zu den Malvaceae (früher Sterculiaceae) gehörende Kakaobaum *cacahuacuahuitl* (*Theobroma cacao* var. criollo) rasch in den tropischen Gebieten Mexikos heimisch. Er wurde und wird dort unter größeren, Schatten spendenden Bäumen, den sogenannten Kakaomüttern, kultiviert. Von der direkt am Stamm wachsenden Frucht wurden Fruchtfleisch und Samen – die Kakaobohnen – verwendet, im zentralmexikanischen Hochland aufgrund

¹⁹⁹ Dies betrifft vier der Pflanzen: *teōnacaztli*, *tliłxōchitl*, *mecaxōchitl* und *huahcalxōchitl*, eventuell auch die *cacahuaxōchitl*, hier ist jedoch nur *pyomahitli* erwähnt, d.h. die botanische Zuordnung bleibt unklar.

²⁰⁰ So ist der Nahuatl-Begriff *cacahuatl* aus dem Maya entlehnt (Wolters 2009:4).

der langen Transportwege aber wohl nur letztere. Es wurden mehrere Sorten nach der Größe der Bäume und der äußeren Farbe der im Innern sonst roten Samen unterschieden: 1. Quauhcacahuatl; 2. Mecacacahuatl; 3. Xochicacahuatl; 4. Tlalcacahuatl. Ebenfalls dazu zählen könnte der Cuauhpatlachtli, dessen süße Samen man wie Mandeln essen konnte. (Hernández II, libro 6, LXXXVII:304-5). Letzterer scheint nicht angepflanzt worden zu sein. Dieser wilde Kakao wurde auch *Teōcacahuatl* genannt (FC 11. Chap. 1, par.1:4).

Kakao gelangte vor allem über Handels- und Tributwege in die aztekischen Metropolen, sicher aber auch als Geschenk zu hohen Staatsanlässen. Außerdem besaßen einzelne Fernkaufleute eigene Kakaoplantagen, die sie für Verkauf und Eigenbedarf bewirtschafteten (FC 11:65). Die Samen waren so wertvoll, dass sie bis in die Kolonialzeit hinein als Zahlungsmittel dienten. Vor allem aber ist der Kakao bekannt als ein dem hohen Adel und der Schicht der Fernkaufleute vorbehaltenes, aufgeschäumtes Getränk, das mit den unterschiedlichsten Ingredienzien versetzt wurde und einen hohen rituellen Stellenwert besaß, sicher auch wegen seiner psychotropen Eigenschaften, die bei der in Mexiko kultivierten Varietät des Criollo-Kakaos aufgrund des höheren Gehalts an Theobromin und Coffein deutlicher ausgeprägt sind als bei den anderen, südamerikanischen Sorten²⁰¹.

Z 17 FC 11, chap. 6, par.6:119

Inin cacaoatl in mjec mj, in mjec ioa oc cenca
 ieh in xoxouhquj, in amaneo teivinti, tetch
 qujz, tequaiivinti, teixmalacacho, teiollopolo,
 teiollotlavelilotili [...]

This cacao, when much is drunk, when much is
 consumed, especially that which is green, which is
 tender, makes one drunk, takes effect on one,
 makes one dizzy, confuses one, makes one sick,
 deranges one.

Ob sich das „Grüne“ des Kakaos auf noch unreife Samen oder eine spezielle Sorte bezieht, lässt sich nicht feststellen, da es keine weiteren Quellenaussagen der Zeit dazu gibt. Möglicherweise gab es auch Züchtungen mit einem besonders hohen Gehalt an psychoaktiven Substanzen, deren Genuss einen Kakaorausgang auslösen konnte (Wolters 2009:10). Bei solchen Überlegungen sollte aber unbedingt beachtet werden, dass der Kakao auch mit anderen, teilweise ebenfalls psychoaktiven Pflanzen gemischt wurde, was eine Vielzahl noch weitgehend unerforschter biochemischer Reaktionen der kombinierten Inhaltsstoffe bedeutet. Der in Wasser aufgelöste Kakao scheint solche Prozesse zu begünstigen, bildete er doch auch die Basis für zahlreiche Heiltränke. Die

²⁰¹ Zu den Inhaltsstoffen und ihren Wirkungsmechanismen siehe Wolters 2009:7-10.

Herstellung war aufwändig. Die Kakaobohnen wurden gemahlen, befeuchtet, eingeweicht, immer wieder gefiltert, umgegossen, geschlagen, die Schaumkrone wurde abgeschöpft, verdickt und getrocknet, um dann erneut etwas Wasser einzurühren:

- Z 18 *FC 10, chap.26:93*
 atlaquetzalnamacac [...], cacaoateci,
 tlaxamania, tlapaiana, tlacuechoa tla
 tzontequi, tlacentlaca, tlacenuixtia, aciaoa,
 tlaciaoa, tlapachoa, tlaamauhda, tlaaiçauia,
 tlaacana, tlatzette loa, tlaatsetzeloazuia,
 aquetza, tlaacana, tlatzotzontlalia,
 tlapopoçonallalia, tlatzotzoncui,
 tlatetzaoacaquetza, tlatetzaoacaacana,
 tlaaquechia, tlaatecuinia
- The seller of fine chocolate [...] grinds cacao [beans]; she crushes, breaks, pulverizes them. She chooses, selects, separates them. She drenches, soaks, steeps them. She adds water sparingly, conservatively; aerates it, filters it, strains it, pours it back and forth, aerates it; she makes it form a head, makes it foam; she removes the head, makes it thicken, makes it dry, pours water in, stirs water into it.

Die Schaumkrone wurde separat genossen oder wieder in die verbliebene Flüssigkeit gerührt. Oft wurden dem pulverisierten Kakao am Anfang auch fein gemahlene Blüten und Früchte beigemischt (Hernández II, libro 6, LXXXVII:5). Es überrascht nicht, dass ein derart exquisites Getränk auch in einigen Gesängen gewürdigt wird:

- Z 19 *Cant.:36v, Zeilen 7-8*
 Nicmanaya nicmanaya xochincacahuatl ma
 ya onihuaya ye ichan nopiltzin
 Moteuczomatzi o ancayome
- Den Blumenkakao stelle ich bereit, stelle ich bereit, im Haus meines Prinzen Moteuczomatzin soll er getrunken werden, o ancayome.

Die Bezeichnung *xōchicacahuatl* (Blumenkakao) ist hier sicher keine Metapher. Welche Zutaten er enthielt, wird jedoch nicht dargestellt. Kakao wurde auf sehr unterschiedliche Weise und in erstaunlicher Farbvielfalt zubereitet. Zu den dem aztekischen Herrscher servierten Kakaotränken gibt der *Codex Florentinus* Auskunft:

- Z 20 *FC 8, chap.13:39*
 Niman moteca in jcalitic: iecauj in jcacaoauh,
 xoxouhquj cacaoçintli, quauhnecujo
 cacaoatl, xochiocacaoatl, xoxouhquj
 tlilxochio, chichiltic cacaoatl,
 vitztecolcacaoatl, xochipalcacaoatl, tiltic
 cacaoatl, itztac cacaoatl
- Then, in his house, the ruler was served his chocolate, with which he finished [his repast] – green, made of tender cacao; honeyed chocolate made with ground-up dried flowers – with green vanilla pods; bright red chocolate; orange-colored chocolate; rose-colored chocolate; black chocolate; white chocolate.

Für den *xōchicacahuatl* (Blumenkakao) im Cantares-Text oben kann man sicher annehmen, dass er entweder für die gleichnamige Sorte oder einen mit Blüten vermischten Kakao steht. In Folge soll es um die Pflanzen aus Alvarado Tezozomoc's Liste gehen, die dem Kakao beigemischt wurden.

2.2.2 Blumen aus dem Süden für das Kakaotränk

Von den zehn Pflanzen aus der Golfküstenregion – außer natürlich dem Kakao selbst – werden acht zum Würzen des Kakaos in den Quellen erwähnt: *teōnacaztli*, *cacahuaxōchitl*, *yexōchitl*, *yōllōxōchitl*, *izquixōchitl*, *mecaxōchitl*, *tīlxōchitl*, *tōnacāxōchitl*. Verwendet wurden wahlweise Blüten, Samen und Früchte. Für die ersten drei ist neben dem angenehmen, aromatischen Duft zusätzlich eine psychotrope Wirkung beschrieben. Dies trifft eventuell auch auf die *yōllōxōchitl* zu, die ja als Magnoliengewächs eng mit der *yexōchitl* verwandt ist.

***Teōnacaztli*²⁰²**: Vom *teōnacaztli* als der einzigen importierten Pflanze neben dem Kakao, für die Tributleistungen erwähnt werden, war weiter oben schon die Rede. Die Pflanze wird in den Quellen relativ häufig erwähnt. Die beigefügte getrocknete Blüte soll dem Kakaotränk einen überaus angenehmen Geschmack verliehen haben (Hernández III, libro 13, XL:68). Es sollen aber genauso die gelben Früchte dieses Annonengewächses verwendet worden sein. Die Wirkung bei übermäßigem Genuss wird mit der des Rauschpilzes verglichen:

Z 21 *FC 11, chap.6, par.7:120*

teunacazquavitl, vei nacaztli: in jtlaaqujllō,
velic, aviac: in jiaca motetzaoaca inecuj,
teiacaxelo, chicaoac: coztic, tomjiollo,
tomjllōlo, ichcacacallōtic yoanj, maqujxtia in
mjh, anoço moteci cacaoatl ipan [...] amo
mjecpa in mj, yoan amo mjc, ca tetch qujz,
teivinti, iuhqujn nanacatl [...]

The fruit of the teonacaztli tree, the uei nacaztli, is of pleasing odor, fragrant. Its scent is dense; it pierces one's nose; it is strong. It is yellow; it has fuzz; it is fuzzy like cotton bolls. It is potable; the juice is extracted when it is drunk, or it is ground in cacao [...] It is drunk not many times and not much; for it takes effect on one; it makes one drunk as if it were mushrooms [...].

Bei den Banketten der Fernkaufleute war *Teōnacaztli* ein Muss. Hier wurden laut Sahagún die Samen verwendet:

y juntamête dauã a cada uno dosçientas almendras de cacao, y cien granos²⁰³
de aquella especie que llamã teunacaztli (CF, vol. 2, libro 9: 23v).

In den Gesangstexten lässt sich *teōnacaztli* nicht sicher nachweisen. Die einzige mögliche Belegstelle ist „Onnacazmaxochxeliuhtinemico“ (Rom.:17r, Zeile 16). Die VNC

²⁰² Wörtlich: Göttliches bzw. Großes Ohr. *Cymbopetalum penduliflorum*, fam. Annonaceae (FC 11:120, FN 6). Dieser Baum hat dieselbe Blütenform wie auf den Abbildungen im *Codex Florentinus* (FC 11, Abb. 420 und 687). Weitere Bezeichnungen: „Teonacaztli“ (FC 11, chap. 6, Par. 7:120); „Xochinacaztli“ (Hernández III, libro 13, XL:67-8). Als nicht identifiziert angegeben in Cruz-Badiano 2013, segunda Parte, fol. 56v, Kommentar S. 67.

²⁰³ Der korrespondierende Text in Nahuatl gibt nicht an, welcher Teil der Pflanze gemeint ist.

ließe sich wie folgt übersetzen: Er kommt, um sich dort wie/als Ohr-und Handblumen zu teilen. Es handelt sich um ein Verbalkompositum, in das zwei Pflanzen inkorporiert sind. Wahrscheinlich sind die vollständigen Formen – *teōnacaztli*, *mācpal*- und *xōchitl* – verkürzt worden, um das Kompositum verstehbar zu halten.

***Cacahuaxōchitl*²⁰⁴**: Die Kakaoblume scheint als Gewürz für das Kakaotrunk so wichtig gewesen zu sein, dass ihr die Bezeichnung des Kakao als Teil ihres Namens verliehen wurde. Verwendet wurden Blüten und Früchte dieses großen Baumes. Es gibt um sie jedoch ein kleines Rätsel: Im Codex Florentinus wird nicht davon gesprochen. Hernández (II, libro 6, XCV:307) verzeichnet zwei unterschiedliche *cacahuaxōchitl*, und nur die erste – „*CACAHUAXÓCHITL* mecatlánico“ – erwähnt er als Zutat für Kakao. Die zweite – „segundo *CACAHUAXÓCHITL* o flor de cacahoatl“ – entspricht der Beschreibung der weiß-gelben Blüten und deren Verwendung für Blumenarbeiten der im *Codex Florentinus* aufgeführten Pflanze dieses Namens (Vgl. FC 11:202), deren Funktion als Gewürz für das Kakaotrunk in diesem Text ebensowenig eine Rolle spielt wie bei Hernández. Genau dies wurde aber noch im letzten Jahrhundert in Südmexiko beobachtet, wie der Botaniker Richard Evans Schultes (1957) berichtet, der die Abbildung der Pflanze im *Codex Florentinus* nach Paso y Troncoso eindeutig als *Quararibea funebris* identifiziert und diese sowie eine zweite als *cacahuaxōchitl* bezeichnete Art, die *Quararibea fieldii*, als Gewürzpflanze für Kakao besprochen hat²⁰⁵. Demnach lieferten die Quararibea-Arten nicht nur die Früchte und die getrockneten Blüten zur Aromatisierung des Getränks selbst, sondern auch die Schösslinge zur Herstellung der Kakaquirle, die man zum Aufschäumen benutzte.

In der *cacahuaxōchitl* steckt aber noch mehr: Ihre Blütenkelche werden auch *poyomaxōchitl* genannt und sind halluzinogen:²⁰⁶.

Z 22	<i>FC 11, chap.,7 par.10: 212</i>	
	POIOMASUCHITL:	POYOMAXOCHITL
	iehoatl in jtecomaio cacaoasuchitl: qujtoa	This is the cup of the cacauaxochitl. They say that

²⁰⁴ Wörtlich: Kakaoblume. *Quararibea funebris* (syn. *Lexarza funebris* (La LLave), fam. Malvaceae, subsp. Bombacoideae, Verbreitungsgebiet Golfküste von Nordpuebla bis Zentralamerika (Cruz-Badiano 2013, segunda Parte, 53v, Kommentar S. 60-1).

²⁰⁵ ”In Mexico, the dried flowers of *Quararibea funebris* and *Q. Fieldii* are used as spices for chocolate drinks, to which they impart a pungent, slightly peppery taste“ (Evans Schultes, Richard:258).

²⁰⁶ Es sind verschiedene Pflanzen dieses Namens bekannt: 1. das wohlriechende *tlālpoyomahitli*, das für Rauchopfer verwendet wurde (FC 11, chap.17, par.8:192; par.10: 212), 2. eine Art schwefelgelbes Moos (Hernández III, libro 15, XLVI:96) und die oben zitierten Kelche der *cacahuaxōchitl*.

teiolcuep, teiolmalacachoa, teiollocholti: it makes one falter, that it deranges one, provokes
 teiolcuepa, teiolmalacachoa, teiollocholtia. one. It makes one falter, it deranges one, it
 provokes one.

Eine Stelle aus Analysetext D belegt den Zusammenhang auch in den Gesängen:

Z 23	<i>Cant.:27v, Zeilen 10-11</i>	
D 26	Tel cacahuaxochitl ahuiac xeliuhtihuitz a ihpotocaya in ahuiac poyoma'tlin pixahuia	Indes gehen die duftenden Kakaoblüten immer weiter auf. Sie dünnen duftendes Poyoma aus, das herabschneit.

Wenn der narkotisierende Poyoma-Duft eine bestimmte rituelle Funktion erfüllte, findet sich dies in Quellen wie dem *Codex Florentinus* nicht direkt widerspiegelt. Eine Wirkung als Aphrodisiakum wurde aber deutlich angenommen und mit der käuflichen Liebe in Verbindung gebracht²⁰⁷. Weiter ist Poyoma als Bestandteil von Tabakmischungen bekannt (FC 10, chap.24:88). Im Korpus ist *Poyoma* so etwas wie das *non plus ultra* einer begehrenswerten Köstlichkeit, die das Herz reich und glücklich macht und das „Ambiente einer idealisierten Trunkenheit“ verstärkt (Sautron-Chompré 2004:202). Im Korpus wird die Pflanze öfter genannt als die Hauptnahrungspflanze Mais. Sie scheint für adelige Nahua das *non plus ultra* einer Blume gewesen zu sein.

Yexōchitl²⁰⁸: Die Unterarten der *yexōchitl* werden im *Codex Florentinus* fast alle als stark duftend und mit gelben oder grünen Blüten beschrieben. Von der zuerst genannten „coçauhquj yiesuchitl“, der gelben *yexōchitl*, heißt es unter anderem, dass sie angenehm ist, den Leuten Freude bereitet: „aviac, tetlamachtī“ (FC 11, chap. 7, Par. 8: 198). Dies ist schon ein Hinweis auf ihre möglicherweise psychotrope Wirkung. Weiter heißt es, dass zum Würzen des Kakaos nur wenig genommen wurde und dass das Getränk bei übermäßigem Genuss eine berauschende Wirkung entfaltet FC 11 chap.7, par. 9: 201). Jedoch wachsen nicht alle Unterarten nur in tropischen Habitaten. Dies betrifft nach Hernández (II, libro 6, II:279) die im *Codex Florentinus* so gepriesene gelbe *yexōchitl* und die übel riechende *tzoyacxōchitl*, eine ebenfalls mitunter als *yexōchitl* bekannte

²⁰⁷ So heißt es, dass Freudenmädchen Poyoma benutzt haben sollen (FC 10, chap.15: 56).

²⁰⁸ Wörtlich: Tabakblume. *Magnolia dealbata* Zucc. (FC 11, chapt. 7, Par.9:201) oder *Magnolia schiedeana* Schldl. (White Olascoaga und Zepeda Gómez:108). Die weitere Bezeichnung *elōxōchitl* für die Pflanze bezieht sich auf die maiskolbenähnliche Frucht (Hernández II, libro 6, II: 279; cf. Cruz-Badiano 2013, 39r und Kommentar S. 28). Trotz der Ableitung von *yel* (Tabak) hat die *yexōchitl* botanisch nichts mit der Tabakpflanze zu tun (vgl. Sautron-Chompré 2004:442). Allerdings sind Kontexte denkbar, in denen diese Bezeichnung dennoch für die Blüte der Tabakpflanze steht (dazu siehe Abschnitt *Yexōchitl* in II, Kap. 2.2.2).

Unterart. Im *Codex Florentinus* als lokale Art erwähnt ist die „quauheloxochitl“ (FC 2, chap28:108). Dazu kommt die Möglichkeit, dass auch die Blüte der Tabakspflanze (*Nicotiana rustica* sp.) so genannt worden sein könnte.

Um diese Pflanzen im Korpus zu unterscheiden, lohnt sich ein Blick auf das Umfeld, in dem die *yexōchitl* und die anderen Pflanzen aus Alvarado Tezozomocs Liste genannt werden, verbunden mit einem Abgleich mit anderen Quellen.

So tritt die *yexōchitl* zusammen mit der *cempōhualxōchitl* (*Tagetes* sp.) auf (Cant.:24r, Zeile 17), einer auch im kühleren Hochlandklima um die mexikanische Hauptstadt verbreiteten Pflanze von großem rituellem Wert. Im Monat Huey Tecuilhuil (Großes Herrenfest), das in die Regenzeit fiel und in dem zum ersten Mal junger, noch unreifer Mais gegessen werden konnte, erfreute man sich auch am Duft dieser beiden Blumen:

Z 24 FC 11, chap. 27:105

[...]yoan iancujcan ynecu in suchitl, in cempoalsuchitl, in jesuchitl.

And for the first time the sweetness of flowers – tagetes, tobacco flowers [was smelled].

Dies nährt die Vermutung, dass es auch in dem oben angeführten Gesang um eine lokale Pflanze, wahrscheinlich Tabak geht und sie in einem ähnlichen rituellen Kontext verankert sein könnte.

***Izquixōchitl*²⁰⁹**: Unter den nicht psychotropen Kakaogewürzpflanzen hat die *izquixōchitl* im Korpus einen ebenso prominenten Platz wie die *cacahuaxōchitl*, mit der sie oft wie eine Parallelkonstruktion auftritt (Sautron-Chompré 2004:202). Es ist davon auszugehen, dass unterschiedliche Pflanzen als *izquixōchitl* bezeichnet wurden und nicht alle aus der Golfküstenregion kamen. Von dort stammen mit Sicherheit die *Bourreria huanita* und die als *tlapalizquixōchitl* bezeichnete *Cordia elaeagnoides*. Für die *cuauhizquixōchitl* und die *tlālizquixōchitl* ließ sich keine lateinische Bezeichnung finden. Letztere wird als angenehm duftend beschrieben, mit weißen oder weiß-rot gestreiften Blüten (FC 11:198, 213). Erstere figuriert als Kletterpflanze mit großen, länglichen Blüten (FC 11:207; Abb.700). Sie werden im Korpus nicht erwähnt, dafür

²⁰⁹ Wörtlich: Puffmaisblume. 1. *Bourreria huanita*, fam. Boraginaceae; ein in Südmexiko und Zentralamerika in feucht-heißen Wäldern wachsender Baum. Heute bezeichnet als jazmín del istmo (Cruz-Badiano 2013, segunda Parte, 39v, S.28-9); 2. *Cordia elaeagnoides*, fam. Boraginaceae, Nahuatl: *tlacoyzquixochitl*, heutige Bez. flor de anacahuita, tropisches bis subtropisches Klima, weit verbreitet, zumindest heute auch in Zentralmexiko (ibid, 34v, Kommentar S. 14; 3. weitere Bezeichnungen im Codex Florentinus: „Tlapalizquixochitl“ (*Bourreria* sp. (FC 11:203); „Quauizquixochitl“, „Tlalizquixochitl“; (FC 11, chapt. 7, Par.9:203; Par. 10 : 213).

aber eine als *coyolizquixōchitl* (Schellen-Puffmaisblume) bekannte, als *Bomarea* sp. klassifizierte Art (Sautron-Chompré 2004:435), die im Duft der eigentlichen *izquixōchitl* gleicht, weiße Blütendolden trägt und im kühlen Klima der Gegend Ocuilan westlich der mexikanischen Hauptstadt wächst (Hernández II, libro 4, XV:167). Sie musste also nicht aus der Golfküstenregion importiert werden. Bei der *coyolizquixōchitl* ist auch an akustische Phänomene zu denken. In den *Cantares* (81v:16) wird sie bei der Ausstattung der Tänzer erwähnt und evoziert vielleicht Rasseln.

Ihre herausragende Bedeutung erlangte die *izquixōchitl* nicht als Kakaogewürz, sondern als Blume des Tezcatl-Ihpoca, mit der das menschliche Abbild des Gottes geschmückt wurde (FC 2, chap.24: 69). Dieser Ritus ist älter als der Zugang der aztekischen Adelschicht zur Golfküstenregion. Ich vermute, dass die „exotischen“ *izquixōchitl* und analog dazu auch andere Spezies einheimische Arten zunehmend verdrängten, wie dies auch bei Vogelfedern als Material für das Federkunsth Handwerk zu beobachten ist²¹⁰.

***Yōllōxōchitl*²¹¹**: Die „Herzblume“ wird nur als Medizinal- und Kakaogewürzpflanze erwähnt (FC 11, chap 7. par.9:201). Wie andere Magnolien könnte sie jedoch auch psychotrope Eigenschaften haben (siehe Abschnitt zur *yēxōchitl*). Die Pflanze soll auch in den Bergen um Tenochtitlan gewachsen sein (FC 2, chap.28: 108), vielleicht in geschützten Mikroklimata. Die Blüte wird als herzförmig beschrieben, daher kommt auch die kultische Bedeutung. In den *Cantares* steht die *yōllōxōchitl* überwiegend im Kontext von Krieg und Menschenopfer.

***Tōnacāxōchitl*²¹² (*Distictis buccinatoria*)**: Auch diese Pflanze wird als aromatisch duftende Kakaogewürzpflanze dargestellt. (FC 11, chap.17, par. 5:176-7). Die Bezeichnung wird sehr oft aber auch für Mais verwendet. *Distictis buccinatoria* ist jedoch eine Kletterpflanze mit roten, trompetenförmigen Blüten. Als *tōnacāxōchitl* im Sinne dieser

²¹⁰ “And it is said that before there were precious feathers with which the inhabitants of Amantlan could practice their craft, could decorate the objects, all that they required were the common feathers“ (FC 9, chap.19: 89).

²¹¹ Wörtlich: Herzblume. *Talauma mexicana*, fam. Magnoliaceae, Verbreitungsgebiet: feuchte Tropenwälder, heute Zentralmexiko bis Zentralamerika (Cruz-Badiano 2013, segunda Parte, 53v, Kommentar S. 61).

²¹² Wörtlich: Nahrungsblume. *Distictis buccinatoria* (DC). A. Gentry, fam. Bignoniaceae (White Olascoaga, Laura y Carmen Zepeda Gómez 2005:104). Nach dem Kommentar zum Cruz-Badiano noch nicht identifiziert (2013, segunda Parte, 54r, Kommentar S. 62). Im Codex Florentinus sind zwei Pflanzen beschrieben: eine als duftend, die andere als nicht duftend, sonst beide sehr ähnlich (FC 11, chap.7, par.5:175, par. 10: 206.) Weitere Zuordnungen bei Sautron-Chompré (2004:441).

Spezies ist sie wohl zu werten im Kontext mit *cacahuacuauhtitlan* (bei den Kakao-bäumen (Cant.:70v, Zeile 9), auch wenn der Rezipient natürlich frei war, sich Maispflanzen unter Kakaobäumen vorzustellen; im Kontext mit *tlapapalxōchicentli* (buntem Blumenmais) ist sie mit Sicherheit eine Maispflanze (Cant.:27r, Zeile 16). Bildungen wie „tonacaxochihuiconticac“ (die *tōnacāxōchitl* steht da und windet sich nach oben) beziehen die Physiologie der Pflanze mit ein. Mais, der keine Kletterpflanze ist, scheidet daher aus (Cant.:57r, Zeile 24). Bei „Ontonacaxochitlahuizcalehuaticac“ (die Morgenröte erhebt sich wie eine *tōnacāxōchitl*) könnte die rote Farbe auf die Kletterpflanze verweisen; jedoch gibt es auch roten Mais. Interessant ist, dass eine kletternde *Distictis buccinatoria* an einem *xīloxōchitl*-Baum (*Pseudobombax ellipticum*) in den Fresken des Augustinerklosters von Malinalco abgebildet ist (White Olascoaga y Zepeda Gómez 2005:104). Auch die *xīloxōchitl* hat eine symbolische Verbindung zum Mais.

Die übrigen Kakao-Gewürzpflanzen: Die *mecaxōchitl*²¹³ und die *tlīlxōchitl*²¹⁴ sind als aromatisch duftend, jedoch ohne psychotrope Wirkung beschrieben. Sie kommen im Korpus nur als Bestandteil menschlicher Namen vor, vielleicht, weil nur die Frucht Verwendung fand.

2.2.3 Blumen aus dem Süden als Statussymbole

Die einzigen gemäß den Quellen nicht zum Verfeinern von Kakao verwendeten Pflanzen aus der Liste sind die *cācālōxōchitl* und die *huahcalxōchitl*. Wie die als Kakaogewürz genutzten Blumen waren auch sie geschätzte Statussymbole der Adelschicht, letztere auch der Fernkaufleute.

***Huahcalxōchitl*²¹⁵:** Unter den Arten der *huahcalxōchitl* erlangte vor allem die rote Variante, die *tlapalhuahcalxōchitl*, Berühmtheit. Auf den Festen der Pochteken wurde sie dargeboten, wie eine Abbildung im neunten Buch des Codex Florentinus zeigt (FC

²¹³ Wörtlich: Bandblume. *Piper amalago*. (FC 10, chap.24: 88); *Piper sp.* nach Hernández (II, libro 5, LVIII:246); *Vanilla planifolia* (Cruz-Badiano 2013, Teil 2: 56v, Kommentar S. 67), dieser Codex hat dieselbe Abbildung für die *tlīlxōchitl* und die *mecaxōchitl*. Bei Sahagún und Hernández sind für beide Pflanzen jeweils unterschiedliche Spezies dargestellt (FC 11, Abb.717, 718; Hernández, II, libro 5, LVIII:245; III, libro 18, X:161). Im Kontext der aus dem Süden importierten Pflanzen halte ich es nicht für sehr wahrscheinlich, dass zweimal dieselbe Pflanze, nur unter anderem Namen, erwähnt wurde.

²¹⁴ Wörtlich: Schwarze Blume. *Vanilla planifolia*, fam. Orchidaceae. Tropischer Regenwald (siehe Cruz-Badiano 2013, segunda Parte, 56v, Kommentar S. 67).

²¹⁵ Wörtlich: Tragkorbbblume. *Philodendron mexicanum*, fam. Araceae. Habitat: tropischer Regenwald. (Cruz-Badiano 2013, Teil 1:18v, Kommentar S. 64).

9, Abb. 33; CF, vol. 2, libro nono: 32v). Hernández (II, libro 9, LXV: 389-90) schreibt, dass sie dem Fernkaufmann Reichtum verhieß und man mit zu Sträußen gebundenen *Huahcalxōchitl* die Kriegshelden und Herrscher auszeichnete. So sind sie auch in den *Cantares* gemeint:

Z 25 *Cant.:51r, Zeilen 19-20*

in maoc tommacon manian in
tlapalhua'calxochitl on in antepilhuan in
toconcauhtehuazque a in que[n]manian
yanco ya[n]cayame

Ihr Prinzen, lasst doch in unseren Händen noch die
roten Tragkorbbblumen sein, wir werden sie eines
Tages zurücklassen müssen, yanco yancayame

Im Codex Cruz-Badiano ist sie als Bestandteil bei der komplizierten Herstellung eines Amulettes angegeben (segunda parte, fol. 56v).

Cācālōxōchitl²¹⁶: Als „CACALOSUCHITL“ ist bei Sahagún (FC 11, chap.7, par. 10: 205) ein in mehreren Farbtönen von Weiß bis Rot blühender Baum beschrieben, dessen Blüten unterschiedliche Bezeichnungen tragen, also wohl Unterarten darstellen: *chacaltzontli* (Krebsköpfe) sind dunkelrot, *necuxōchitl* (Honigblumen)²¹⁷ sind klein und haben einen honigsüßen Geschmack, *huītztiziltēntli* (Kolibrischnäbel) sind chili-rot oder von der Farbe des Rosalöfflers. Die Bezeichnung *cācālōxōchitl* scheint sich auch auf die Samen oder Samenkapseln zu erstrecken, denn sie sind als schwärzlich oder dunkelbraun beschrieben²¹⁸, was auf die sonst weiße bis rote Blüte ja nicht zutrifft. Dazu passt die Beschreibung der Frucht als „unas vainas muy grandes y de color leonado“ bei Hernández (II, libro 5, CXLV:268), der weitere Namen für Unterarten gibt: Demnach ist die *tlapaltic cācālōxōchitl* eine leuchtend rote, die *tīzaxōchitl* (Kreideblume) eine weiße. Dazu kommen die *tlāuhquechōlxōchitl* (Rosalöfflerblume), *huīlōicxitl* (Taubenfuß) und „ayotectli“ (Kürbisschale)²¹⁹ (ibid). Alle Blüten der *cācālōxōchitl* werden als stark und angenehm duftend beschrieben. Zu ihrer besonderen

²¹⁶ Wörtlich: Rabenblume. *Plumeria rubra* L., *Plumeria alba* L., fam. Apocynaceae, Verbreitung: Tropenwälder. (Cruz-Badiano 2013, Teil 2:53r; Kommentar S. 59); weitere Zuordnungen siehe Sautron-Chompré 2004:433.

²¹⁷ Auch *necauhxōchitl*, klassifiziert als *Plumeria rubra* f. *acutifolia*. (Cruz-Badiano 2013, Teil 2: 53r; Kommentar S. 59).

²¹⁸ Benutzt wird „jsuchio“, die Possessivableitung von *xōchiyōtl*, dem Abstraktum von *xōchitl* (Blume, Blüte, Frucht).

²¹⁹ Ableitung von *āyotl* (Schildkröte) oder *ayohitli* (Kürbis) siehe Simeón, S. 19: ayotectli 1. tortuga de mar; 2.vaso hecho de calabaza.

Wertschätzung als Prestigeobjekt heißt es, dass man einer adligen Persönlichkeit der Führungselite niemals ohne ein aus diesen Blumen gefertigtes Geschenk gegenübertrat.

[...] se hacen con ellas ramilletes, guirnaldas y coronas [...] tenidas en tal estimación, que nunca se presentan ante una persona principal sin ofrecerle previamente alguno de estos obsequios“ (ibid).

Sahagún gibt in der spanischen Spalte des Codex Florentinus an, dass sie den Herrschern vorbehalten waren und dass vor allem die *huitzitziltēntli* (Kolibrischnäbel) geschätzt wurden:

[...] eran reservadas, estas flores antiguamente para los señores de las que vienen de tierras calientes [...] Vitzitziltentli estas son muy preciadas (CF, vol. III, libro 11: fol. 191r).

Diese Wertschätzung verdanken sie wohl vor allem der symbolischen Bedeutung, die den aztekischen Hauptgott Huitzilopochtli und dessen kriegerische und sexuelle Potenz umfasst, sowie der Vorstellung, dass aus dem Jenseits auf die Erde zurückkehrende Krieger in der Gestalt von Kolibris, anderen Vögeln und Schmetterlingen sich an nektarreichen Blüten stärken würden. Dem Zitat lässt sich auch entnehmen, dass es Unterarten gegeben haben muss, die nicht importiert wurden. Dies lässt sich auch den Ritualen im Monat *Tlaxōchimaco* (Darbringen von Blumen) entnehmen, dort steht die *cācālōxōchitl* unter den Blumen, die aus den umliegenden Bergen in die Stadt Tenochtitlan geholt wurden (FC 2, chap.28: 108). Es waren wohl nur ganz bestimmte, vielleicht besonders schöne *cācālōxōchitl*, und zwar die aus dem Süden, den Herrschern vorbehalten.

Im Korpus werden neben dem Begriff *cācālōxōchitl* auch *tlāuhquechōlxōchitl*, *neucōchitl* und *tīzaxōchitl* verwendet, letztere eindeutig in einem kriegerischen, metaphorischen Kontext zusammen mit *ihhuixōchitl* (Federblumen); in dieser Kombination lässt sich unschwer die Parallelkonstruktion *in tīzatl in ihhuatl* (Kreide und Federn) als Anspielung auf die Opferung gefangener Krieger erkennen. Ob darunter wirklich eine *cācālōxōchitl* verstanden wurde, muss offen bleiben.

2.2.4 Zusammenfassende Angaben

In Anhangstabelle B.1 werden die Pflanzen aus der Aufzählung des Alvarado Tezozomoc noch einmal aufgeführt und mit dem Korpus in Beziehung gesetzt. Hierbei figurieren Häufigkeit und der Kontext mit anderen Pflanzen. Ein lexematischer Abgleich im Korpus macht deutlich, dass die *cacahuaxōchitl* – unter Einschluss der

Bezeichnung *poyoma* für die Blüte – wohl die am häufigsten genannte Blume in den *Cantares* und *Romances* ist²²⁰. Gleichzeitig ist sie die einzige Pflanze, die ausschließlich mit anderen aus der Golfküstenregion importierten Pflanzen zum Würzen des Kakaos genannt wird (sofern sie nicht alleine steht oder die Begleitpflanzen nicht doch lokale Unterarten bezeichnen). Auch scheint es keine zentralmexikanischen Unterarten zu geben.

Fast ebenso häufig genannt wird die *izquixōchitl*. Anders als die *cacahuaxōchitl* wird sie jedoch auch zusammen mit regionalen Pflanzen genannt. Die Magnolienarten der *Yexōchitl*, *ēlōxōchitl*, *yōllōxōchitl* sind ebenfalls relativ stark vertreten, wobei hier auch lokale Unterarten figurieren. Bei der *tōnacāxōchitl* muss zwischen zwei unterschiedlichen Spezies unterschieden werden, *Distictis buccinatoria* und *Zea mays*, was nicht immer eindeutig möglich ist. Pflanzen, von denen wohl nur die Frucht (*tlīlxōchitl*, *mecaxōchitl*) verwendet wurde, figurieren gar nicht. Dass *teōnacatzli* auftritt, ist zu vermuten, lässt sich aber anhand der einzigen, sehr komplizierten VNC nicht beweisen.

2.3. Kulturelle Grundlagen: der Mais

Basis der Pflanzenmetapher sind Analogien zwischen den Lebenszyklen und der Physiologie von Pflanzen und Menschen, eine Denkweise, die ihrerseits auf den Erfahrungen des Feldbaus basiert, der für die Nahuatl die Lebensgrundlage war und auch noch heute häufig ist. Die bedeutendste Kulturpflanze war und ist natürlich der Mais mit seinen farblich unterschiedlichen Sorten. Im Korpus ist der Mais mit einer Reihe unterschiedlicher Lexeme vertreten, die sich auf die ganze Pflanze, einzelne Teile oder den Vegetationszyklus und den Anbau der Maispflanze beziehen und häufig Teil anderer NNC oder VNC sind. So vergleicht der Mensch sich mit dem *tlapapalxōchicentli* (bunter Blumenmais) oder wird die generative Kraft der Maispflanze auf ihn übertragen:

Z 26 *Cant.*: 27r, Zeile 1

D 05 I[n] tlapapalxochicentli niyolaya

Wie bunter Blumen**mais** war **ich** lebendig.

²²⁰ Hierfür die Belege anzuführen, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Es müssten ja Vergleiche mit sämtlichen erwähnten Pflanzen zusammengestellt werden. Eine daraus resultierende Aufstellung wäre zu umfangreich und unübersichtlich.

Z 27 Cant.:13v-14r, Zeilen 31-1
in nota in nona[n] cuix oc xilotiz
oncacamatiquih [...]

Wird²²¹ mein Vater, meine Mutter noch junge
Maiskolben bringen, wird er/sie kommen, um
Nebenmais kolben auszutreiben?

Die Maispflanze wird überaus konkret und lebendig dargestellt, und zwar mit Begriffen, die die entsprechende Wachstumsphase sowie Teile der Maispflanze benennen: *xīlōtl* (Xilote²²²): junger, noch grüner und milchiger Mais, bei dem die Körner erst ansatzweise ausgebildet sind; *ēlōtl* (Elote²²³): junger, grüner Mais in der Milchreife, bei dem die Körner schon voll ausgebildet sind; *centli/centli*: abgetrockneter, vollreifer Maiskolben; *tlāōlli* sind die getrockneten Körner nach dem Auskörnen²²⁴. *Xiuhōctli* ist die grüne, junge Pflanze, die noch keine Rispe – die endständige Rispe ist der männliche Blütenstand – ausgetrieben hat, diese wird *miyāhuatl* genannt. Mit *izhuatl* werden die Hüllblätter des Kolbens, aber auch generell das Laub von Pflanzen bezeichnet. *Cacamatl* schließlich ist die Bezeichnung für den kleinen, manchmal aus dem unteren Teil eines großen Kolbens austreibenden Nebenmais kolben²²⁵. *Xīlōtzontli* (Xilote-Haare)²²⁶ ist ein Ausdruck für die Narbenfäden oder Griffel des Mais. Häufig scheint aber auch der *xīlōtl* für den gesamten weiblichen Blütenstand mit den Narbenfäden zu stehen. Dies wird deutlich an der Bezeichnung ganz anderer Pflanzen, deren Blüten wie Büschel von Narbenfäden aussehen und deshalb *xīloxōchitl* (Xilote-Blumen) heißen. (dazu siehe weiter unten in diesem Kapitel). Es gibt aber auch den Begriff *ēlōtzontli* für am Elote befindliche Fäden (Kartt.:77). Auch viele Bildungen mit

²²¹ Die Parallelkonstruktion ist hier eine echte Paarformel und wird als Einheit aufgefasst, daher der Singular.

²²² Aus dem mexikanischen Spanisch übernommener Begriff: xilote oder jilote.

²²³ Aus dem mexikanischen Spanisch übernommener Begriff: Elote.

²²⁴ Mais kann nicht ausgedroschen werden; die Körner werden von Hand vom Kolben gestreift.

²²⁵ Die gewählte deutsche Bezeichnung entspricht möglicherweise nicht den heutigen landwirtschaftlichen Bezeichnungen. Heute werden Maispflanzen gezüchtet, die nur einen einzigen Kolben ansetzen. Unerwünschte Kolben heißen Zweit- oder Nebenkolben. Diese entwickeln sich an einem eigenen Knoten am Halm, während sich der sogenannte Fingermais am selben Knoten wie der Hauptkolben entwickelt und eine Anomalie darstellt. Es handelt sich dabei um einen bis mehrere kleine Kolben. Diese wiederum sind nicht die Bezeichnung für den im Handel angebotenen Baby- oder Fingermais, bei dem es sich um unreife Kölbchen handelt, die im Nahuatl als *xīlōtl* bezeichnet werden (siehe oben). Um die Analogie zur menschlichen Fruchtbarkeit auszudrücken, erscheint mir der Begriff Nebenmais kolben am geeignetsten. Er wird auch in anderen Übersetzungen verwendet (cf. Lehmann 1974:426).

²²⁶ Dieser und weitere Begriffe finden sich im elften Buch des *Codex Florentinus*, Kap. 13 (FC 11: 283; 279-84).

tōnacāyōtl können den Mais bezeichnen: *tōnacāxōchitl* (Nahrungsblume), *tōnacā(xōchi)cuahuitl* (Nahrungs(blüten)baum). Im Gegenzug ist *miyāhuatl* ein Begriff, der nicht nur für Mais sondern auch für die Staubfäden von Blütenpflanzen, Ährchen an Gräsern, Amaranth und sogar für den endständigen Neuaustrieb an Bäumen verwendet werden²²⁷.

Von der Maispflanze wurde alles genutzt. Sogar die entkörnte Spindel, letztere gemahlen und mit einem größeren Anteil Mais gemischt, wurde gegessen (Hernández II, 293, libro 6, XLV-VI: 291). Offenbar waren auch die Narbenfäden bei den Nahuatl sehr begehrt:

Z 28 FC 11, chap.13:283

itzon qujqueque[n]toc in xilotl, itzon
qujquequentoc teicolitoc, tetlanectitoc [...]

Sein Haar umkleidet den Xilote überall, sein Haar
ist da und wird von den Leuten begehrt, ist da und
wird von den Leuten erwünscht.

Leider führt Sahagún nicht aus, auf welche Weise die Nutzung erfolgte. Ein einziger Hinweis findet sich bei Hernández (II, libro 6, LXXXVII:305), und zwar im Namen für eine Variante des Kakaotranks, die „*tzone*“ (der Haare hat), genannt wird. Dieses besteht aus Mais und Kakao zu gleichen Teilen, von Narbenfäden sagt der Autor jedoch nichts²²⁸.

Die meisten der oben genannten Begriffe tauchen in Zusammensetzungen mit einer Vielzahl unterschiedlicher Begriffe in den Liedtexten auf. Fast alle evozieren den jungen Mais um die Zeit der Befruchtung, wenn die männlichen und weiblichen Blütenstände sich entwickeln. Entsprechend häufig sind Bildungen mit *miyāhuatl*: sieben Nennungen, die jedoch nicht alle den Mais betreffen; *xīlōtl*: sechs Nennungen; *cacamatl*: zwei Nennungen, davon eine als *tlatlapalcacamaxōchitl* (Blüte des roten

²²⁷ Vgl. Codex Florentinus. Bäume: (FC 11, chap.6, par. 5:114); Ährchen: (FC 11, chap. 7. Par.7:193); Blumen: *xīloxōchitl*, *tecomaxōchitl* (FC 11, chap.7, par.10:206); Amaranth: (FC 11, chap.13, par.3:286). Sämtliche Einträge stehen im organischen Possessiv.

²²⁸ Es ist in diesem Zusammenhang daran zu denken, dass die Griffel vor der Befruchtung Alkaloide noch unbekannter Zusammensetzung enthalten, die durch Einatmen eventuell Rauschzustände auslösen können. Nach der Befruchtung wirken eventuell auch Aflatoxine. Diskutiert wird der Pilz *Aspergillus flavus* (Roth, Lutz, Max Daunderer und Kurt Kormann: 742). Ihr diesbezüglicher Gebrauch ist für Südamerika seit langem bekannt (ibid; Schütze-Motel: 402), für Mesoamerika meines Wissens jedoch nicht untersucht worden. Es finden sich allerdings im gesamten *Codex Florentinus* und auch im *Tratado de las Supersticiones...* des Ruiz de Alarcón aus dem 17. Jahrhundert keine Hinweise auf einen rituellen Gebrauch der Maisgriffel seitens der Nahuatl und anderer Ethnien.

Nebenmaiskolbens). Wo weiter entwickelter Mais eine Rolle spielt, wird meistens auch Mais der vorangehenden Entwicklungsstufe genannt. So gehen von den drei Nennungen des Elote zwei mit dem Xilote einher. Die einzige Fundstelle von *tōnacāyōtl* (Nahrung) hat mit der Aussaat zu tun, und die einzige Nennung von voll ausgereiftem Mais nimmt diesen als Ausgang für einen neuen Zyklus des Maiswachstums:

Z 29 *Cant.:27r, Zeilen 1-2*

D 06 nepapa[n] tonacáxochitl moyahuaya
oncuepontimoquetzaco

Viele unterschiedliche Nahrungspflanzen wachsen. Sie sind gekommen, um langsam aufzublühen

Selbst – oder auch gerade – in den Passagen, die im Kontext von Krieg und Menschenopfer stehen, symbolisiert der Mais den generativen Aspekt. Die beiden Bildungen mit *miyāhuatl* – *tlelimiyāhuatl* und *xiuhlemiyāhuatl* (Feuerpfeile und Türkisfeuerpfeile) – beziehen sich wahrscheinlich auf die Form des männlichen Blütenstandes. Die VNC *contōnacāxōchimoyāuhtihuītzeh* (sie kommen, um sie wie Nahrungsblumen auszustreuen) beinhaltet eine Analogie: Die Krieger nähren die Erde mit ihrem Blut und erhalten so die Fruchtbarkeit der Erde, den Zyklus des Lebens:

Z 30 *Cant.:36r, Zeilen 23-5*

Auh in yehua[n] cuaahuaque
auh y yehua macuahueque
in co[n]quetzalma[n]tihuitze
contonacaxochimoyauhtihuitze aya
cuahtencatli a tozquecholtzin yce ytonal a
yao

Und sie, die Herren der Adler[krieger]
und sie, die Herren der Keulen,
sie kommen, um darzubieten wie Quetzal[federn]
sie kommen, um wie Nahrungsblumen
auszustreuen den Quauhtécatl und den
Tozquecholtzin, denn eins ist ihr Tageszeichen
[=vom Tag der Geburt bestimmtes Schicksal).

In dieser Passage wird der Tod nur indirekt erwähnt, ist aber für den Nahuatl-Rezipienten sicher sofort präsent. Der Opfermensch wird zur kostbaren Gabe (Quetzalfedern) und zur Saat für die nächste Ernte. Die Verbindung von Erdfruchtbarkeit, Regen, Sonne, Krieg und Menschenopfer und – vielleicht noch wichtiger – dem freiwilligen Opfern von Eigenblut, ist in der Altmexikanistik allgemein anerkannt und muss hier nicht eigens ausgeführt werden. Sie wurde nicht nur von den Priestern, sondern auch von den Herrschern und dem Adel aufrechterhalten und reicht weit in die voraztekische Geschichte zurück, wie beispielsweise an der Darstellung einer mit Blut genährten Maispflanze im Codex Borgia deutlich wird (Abb. 4).

Bei dem komplexen und vielschichtigen Ritualzyklus in Zentralmexiko zur Zeit der spanischen Eroberung hatte sich zwangsläufig eine Funktionsteilung etabliert: Die Maisrituale im eigentlichen Sinn oblagen den Priestern, der bäuerlichen Bevölkerung und den Handwerkern, wohingegen bestimmte Regenrituale zu den Verpflichtungen der

Adelsschicht gehörten, diese Verpflichtungen gingen bis hin zur Opferung eigener Kinder. Die Basis dafür kann im Mythos gefunden werden, demzufolge die Regengötter vom Herrscher eine Tochter erbat und dafür nicht nur eine Dürre enden ließen, sondern auch einen Machtwechsel legitimierten (Broda 1971:323-5).



Zentraler Maisbaum mit Quetzalvogel, aus dem Leib der Erdgöttin *Cihuācōātl* wachsend und reich an verschiedenfarbigen Maikolben und Blütenständen.

Zwei Gottheiten – Quetzalcoatl (links) und Macuilxochitl (rechts) – opfern Blut aus dem Penis, das die Maispflanze nährt.

(Erklärende Literatur: Nowotny 1961:37; Anders, Ferdinand, Maarten Jansen, Luis Reyes García 1993: 277)

Abbildung 4: Ernährung des Maises mit Blut
Codex Borgia S. 53

http://www.famsi.org/research/loubat/Borgia/page_53.jpg

Insgesamt steht der fruchtbare Aspekt des Maises im Vordergrund (für die Belege siehe Anhangstabelle B.2). Dafür stehen auch der *tōnacācuahuitl* (Baum der Nahrung) und der *tōnacāxōchincuahuitl* (Baum der Nahrungsblumen) in den *Cantares* (39r, Zeile 24; 20r, Zeile 16). Diese Maisbäume evozieren ein Konzept, in das Mais ebenfalls mit eingeschlossen ist, das jedoch das Schöpferische und Fruchtbare per se darstellt: Tamoanchan, den heiligen Ort, an dem der Mensch erschaffen wurde und zu dem die Götter den Mais als Nahrung für den Menschen brachten (Vgl. López-Austin 1994:78-80). Die Bedeutung von Tamoanchan geht jedoch weit über die des Maises hinaus. Von dort schicken die Götter jedes Kind auf die Erde, das geboren werden soll (ibid, 79-80). Im Korpus berührt das Konzept Tamoanchan auch die Erschaffung der Gesänge und muss deshalb separat besprochen werden. Im Vorgriff sei hier aber erwähnt, dass der Begriff Tamoanchan und dessen zahlreiche Synonyme im Korpus gut vertreten sind.

Der Mais wird nicht immer direkt genannt. Begriffe aus dem Bereich des Maises – zum Beispiel aufgrund von Farbe, Form oder Duft – können zur Bezeichnung anderer, eigenständiger Spezies dienen, die dann ihrerseits wieder wegen ihrer Symbolbedeutungen für den Mais stehen können. So gibt es jeweils verschiedene als

tōnacāxōchitl, *elōxōchitl*, *xīlōxōchitl* und *īzquixōchitl* bezeichnete Pflanzen, die in den Gesängen auch an den Mais erinnern können²²⁹. Auch die *tēucxōchitl* (Fürstenblume) gehört wahrscheinlich dazu, sie würde dann den Vegetationszyklus des Mais vervollständigen. Es sei jedoch ausdrücklich darauf hingewiesen, dass solche Pflanzennamen auch ihren eigenen symbolischen Bereich haben und keineswegs immer anstelle von Mais oder als Metapher für Mais verwendet wurden. Wie man dies differenzieren kann, wurde weiter oben im Abschnitt zur *tōnacāxōchitl* (II, Kap. 2.2.3) schon gezeigt. Bei Pflanzen wie der *xīlōxōchitl* besteht jedoch ein sehr deutlicher symbolischer Bezug zum Mais. Dass diese Bezeichnung – analog zur *Cacamaxōchitl* (Blüte des Nebenmaiskolbens) – auch direkt für die Blüte des Xilote am Halm verwendet wurde, ist im Korpus über den Kontext jedoch nicht belegbar.

2.3.1 Die *Xīlōxōchitl* (Xilote-Blume)

Unter dieser Bezeichnung verstanden die Nahuatl unterschiedliche Pflanzen mit an den Xilote erinnernden Blüten. Eine davon ist eine Mimosenart und gehört zu den Fabaceae: *Calliandra grandiflora*, die im Deutschen treffend Puderquastenstrauch heißt (Wikipedia, 2018c). Bei Hernández (II, libro 3, CLXXV:146) und im Cruz-Badiano (21r und Kommentar primera parte:70) entspricht diese Pflanze der als *tlacoxīlōxōchitl* bezeichneten Art, die in tropischen und gemäßigten Klimata wächst. Zu den Malvaceae hingegen gehört *Pseudobombax ellipticum*, wohl die eigentliche *Xīlōxōchitl* zur Entstehungszeit des *Codex Florentinus*, in dem sie abgebildet ist (FC 11: Abb. 693). Von dieser tropischen Wollbaumart war weiter oben (S.116) schon in Bezug auf die Fresken von Malinalco die Rede: als von einer *tōnacāxōchitl* (*Distictis buccinatoria*) umrankter Stamm, der wegen der langen Staubfäden den Nahuatl-Betrachter vielleicht auch an Mais denken ließ. Dann gibt es auch noch eine als *āxīlōxōchitl* (Wasser-Xiloteblume) bezeichnete, überwiegend an Wasserläufen stehende Art mit sehr ähnlichen roten oder weißen Blüten (Hernández (II, libro 3, CLXX:144), auch sie eine

²²⁹ “Sur le thème riche du maïs, nous rappelleront seulement que pour les anciens Mexicains ce végétal est l'aliment par excellence, l'énergie vital par autonomase, une graminée sacrée, un symbole de germination et de fertilité. Dans le chant lyrique, la présence et l'importance du maïs se matérialisent le plus souvent sous forme de fleurs et d'oiseaux. L'approche étymologique de ces derniers révèle en effet la présence d'éléments propres au maïs tels ses épis ou ses grains. Le rapport entre ces fleurs, ces oiseaux et le maïs trouve son explication dans la morphologie et l'éthologie des propres espèces: la fleur *izqui-xochitl*, "fleur de maïs grillé", s'inspire physiquement des grains de maïs soufflés; la *xilo-xochitl*, "fleur en épi de maïs", arbore ses pointes effilées comme celles de la glume de l'épi; la *elo-xochitl*, "fleur de l'épi tendre de maïs", épouse la forme de l'épi; l'espèce aviaire *miahua-tototl*, "oiseau de l'épi de maïs, quant à elle, à se percher au-dessus du maïs [...]" (Sautron-Chompré 2004:154-55).

zu den Malvaceae gehörende Wollbaumart: *Pachira macrocarpa* (Sautron-Chompré 2004:457) bzw. *Pachira aquatica*.

In den *Cantares* scheinen vor allem die beiden letztgenannten Arten vorzukommen (Anhangstabelle B.3), allerdings wissen wir nicht, ob sich die Autoren an die oben ausgeführte Einteilung hielten. Wie schon in Bezug auf die *izquixōchitl* steht zu vermuten, dass es vor dem Zugang der Adelschicht zu tropischen Pflanzen vor allem die auch im Kerngebiet der Azteken wachsende *Calliandra grandiflora* war, die zu Vergleichen mit dem jungen Mais anregte und deren Symbolik in die religiösen Vorstellungen einging. So tragen die beiden weiblichen unter den sieben Gottheiten der Federarbeiter mit Federn besetzte Kleidung, unter denen eigens solche des Rosalöfflers erwähnt sind, die wie *xīlōxōchitl* aussehen: „in tlauhquechol xilosuchitic“ (FC 9, chap.18: 84-5). Beide sind Maisgöttinnen, und eine heißt bezeichnenderweise *Xīlō*.

Jedoch glaubte man von beiden, der *tlacoxīlōxōchitl* (*Calliandra grandiflora*) und der *xīlōxōchitl* (*Pseudobombax ellipticum*), dass sie die in Vögel und Schmetterlinge verwandelten toten Krieger mit ihrem Nektar nährten, wenn sie auf die Erde kamen (FC 3, chap.3:49).

Die gleichzeitige Verbindung der Krieger zur *xīlōxōchitl* und zum jungen Mais lässt sich auch an einem bestimmten Kopfpfutz erkennen, der von einigen verdienten Kriegern zum Monatsfest *Huey tecuilhuitl* (Großes Herrenfest) getragen wurde und wie eine *xīlōxōchitl* aus Quetzalfedern gearbeitet war (FC 2, chap.27:100). Das Fest selbst war der Göttin des jungen Maises, Xilonen, gewidmet, die allerdings keine *xīlōxōchitl*, sondern den ebenfalls aus Quetzalfedern nachgebildeten männlichen Blütenstand des Maises als Kopfpfutz trug (ibid, 103). Außerdem gab es ein als *xīlōxōchipatzactli* bezeichnetes Feldzeichen (FC 8, chap.12: 35).

In den *Cantares* kommt die *xīlōxōchitl* neunmal vor, vor allem in Bezug auf die Aufführungspraxis der Tanzgesänge. Die Belege zeigen ihre Bedeutung für den Adel und die Krieger sowie die Jenseitsvorstellungen:

Z 31 *Cant.: 10r, Zeilen 10-12*

Moquetzalizquioxochintzetzeloa in icniuhoytl
Aztacaxtlatlapa[n]tica ye onmalintiac in
quetzalxiloxochitl ymapa[n] onne[h]nemi
conchi[h]chichintinemih in teteuctin in
tepilhuan a.

Wie Quetzal-Puffmaisblumen wird die
Freundschaft ausgestreut. Mit der Reiher-
Ackerwinde verwoben steht die Quetzal-
Xiloteblume, auf ihren Zweigen gehen die
Fürsten, die Adligen umher, gehen <an den
Blüten> saugend umher.

Verbunden sind hier drei blühende Pflanzen. Besonders kostbar sind die *quetzal-izquixōchitl* (Quetzal-Puffmaisblume) und die *quetzalxīlōxōchitl* (Quetzal-Xiloteblume) als Blumen der Adligen und verdienten Krieger. Die letztere umwindende *caxtlatlapan* (*Ipomea* sp.) ist eine Rauschpflanze, wie auch möglicherweise die *quetzalxīlōxōchitl*²³⁰, mit der sie dann so etwas wie ein Paar bildet. Durch die Einbindung von *āzta-tl*, dem Silberreihler, wird vielleicht zum einen auf die Biegsamkeit der Winde hingewiesen, und zwar über den optischen Aspekt des langen, überaus gelenkigen Reihlerhalses, zum anderen wird sie als weißblühend charakterisiert und erinnert so an die weiße Ackerwinde *Ololiuhqui* (*Turbina corymbosa*). Im *Codex Florentinus* ist der *caxtlatlapan* mit weißen, roten und blauen Blüten dargestellt (FC 11, chap.7, par.9:199)²³¹.

Die Bezeichnung *āztacaxtlatlapan* könnte implizit für reale oder metaphorisch gemeinte Rauschzustände stehen, die die Adligen bei ihren Zusammenkünften suchten (Vgl. *cacahua*- und *yexōchitl*). Zum Bedeutungspotenzial kommt aber noch die Symbolik des Silberreihlers. Dessen Federn wurden sehr häufig als Kopfschmuck für Gottheiten und Krieger sowie für Standarten, Kriegeranzüge und Schilde verwendet²³². In den *Cantares* kommt der Silberreihler unter anderem im Kontext von Tanzgesängen vor, die von den Kriegern vor einem Feldzug aufgeführt wurden:

Z 32 *Cant.:17r, Zeilen 27-28*

Çan tepehuin ticat²³³ yn ihuitl çan ca
quetzalaztatl timopopoyahuā
timotzetzeloaya huehuetitlan ye nicā²³⁴

Nur fallen Kreide und Federn herab, nur strahlst du
wie ein Quetzal-Silberreihler, schüttelst du dich
hier bei den Trommeln.

²³⁰ Falls diese eine *Calliandra grandiflora* ist.

²³¹ Bei der *Ipomea tricolor* ändert sich die Blütenfarbe mit deren Alter von rot zu blau, und die Trichter haben einen weißen, fiedrigen Schlund (Roth, Lutz, Max Dauderer und Kurt Kormann: 428).

²³² Die *Primeros Memoriales* (Sahagún 1997) enthalten eine ausführliche Liste von Kriegeranzügen, Kopfschmucken, Schilden, Feldzeichen, die Herrscher, Generäle und ausgezeichnete Krieger in der Schlacht trugen. So gibt es eine Reihlerstandarte *aztapatzactli* und einen Reihler[feder]anzug (73r, Par. 8, p. 277, chapt. IV, Par.8A:264). In den *Cantares* erscheinen weiße Reihlerfedern in Schilden: „chimalaztaxochihuaque“ (Besitzer von Schild-Reihlerblumen), fol. 49v, Zeilen 18; 21), allerdings ist die *Aztaxōchitl* ihrerseits die Bezeichnung für die zu den Amaryllidaceae zählende Jakobs-lilie (*Sprekelia formosissima*) (siehe Sautron-Chompré 2004:432), die jedoch nicht weiß, sondern karminrot ist.

²³³ Lies *tiçatl* (Kreide)

²³⁴ „huehuetitlan ye nicā“ ist der Refrain aus der voranstehenden Strophe.

In den *Romances* verschmilzt der Silberreiherr mit der Gottheit Ipalnemoani, auch wieder in einem Kriegskontext:

- Z 33 *Rom.:30v, Zeile 17-31r, Zeile 3*
 aztatotl pātlatinemiyān ipalnemohuani
 q[ue]çalaxochitli yn tlachinolmilinia
 quihualçêçelohua yn izquixochitl a ohuaya
 ohuaya.
 Der Silberreihervogel fliegt umher, es ist
 Ipalnemoani, die Quetzalwasserblume entflammt
 er zum Brand, Puffmaisblumen streut er aus
 ohuaya ohuaya.

Somit konnte sich im *āztacaxtlatlapan* der Adel auch selbst erkennen und feiern. Das Sprachbild verstärkt und erweitert die vorab aufgebaute Symbolik.

Zusammenfassend lässt sich eine enge Verbindung der Adelsschicht mit dem Mais feststellen. Obwohl der Ritus überwiegend in den Verantwortungsbereich der Priester und der bäuerlichen Bevölkerung fiel, legitimierten die Herrscher ihre Macht mit der Fruchtbarkeit der Erde und reichen Ernten. Im Korpus ist er sehr ungleich vertreten. Alle Nennungen entfallen auf die *Cantares* – 21 Nennungen ohne Dubletten und Refrains –, wohingegen die eine Stelle in den *Romances* mit dem Lexem *miyāhuayoh* (voller Rispen/Ährchen sein) sich auf den Neuaustrieb an Bäumen bezieht.

- Z 34 *Cant.:22v, Zeilen 25-26*
 ma totlaocox ii ŷ tinopiltzin aŷ tecuitzintli
 ya ay taxayacātzin ye
 chalchimalacayotimāni mahu in motepeuh
 ay mexico y om q[ue]tzalmiyahuāyoticacā
 ohuaya ohuaya
 Sei nicht traurig, mein Prinz, verehrter Fürst
 Axayacatzin! Schon breitet sich über deiner Stadt
 eine Jadekrone, ay, Mexiko steht voller Quetzal-
 Austriebe da, ohuaya ohuaya.
- Z 35 *Rom.:13, Zeile 11-13v, Zeile 2*
 omiyamomalini mizq[ui]tl yn puchotl –
 ahuehuatl – ye chalchimalacayotimani mahu
 in motepeuh ay mexico y –
 omq[ue]çalmiyahuayoticaca ohuaya ohuaya
 Es drehen sich die Mesquite, der Kapokbaum –
 die Sumpfyzypresse. Schon breitet sich über deiner
 Stadt eine Jadekrone, ay, Mexiko steht voller
 Quetzal-Austriebe da, ohuaya ohuaya.

Durch die Verbindung in der Doppelstrophe ist das Lexem hier mit den Bäumen der Herrschaft verbunden: Mesquite *Prosopis juliflora* (Swartz), Kapokbaum *Ceiba pentandra* (Gaertn) und Sumpfyzypresse *Taxodium mucronatum* (Zu dieser Symbolik siehe Hartau 1988). Auch die *xīlōxōchitl* wird in den *Romances* nicht erwähnt, ebenso wenig *tōnacāyō-tl* und Ableitungen davon. An Mais erinnern könnte aber die *izquixōchitl*, sie kommt in den *Romances* öfter vor, fast immer als Parallelkonstruktion mit der *cacahuaxōchitl*, aber auch einige Male als Metapher im Kriegskontext, wo sie für die Krieger steht, die den weltanschaulich-religiösen Vorstellungen zufolge mit ihrem Blut den Mais sichern.

2.4 Mit dem Vegetationszyklus verbundene Verben

Die für diese Arbeit bedeutsamste Gruppe „pflanzlicher“ Sprachbilder ist natürlich jene, die einen Bezug zu den poetischen Konzepten der Nahuatl hat. Beispiele wurden schon in den Tabellen II-1A:5-8c; 17-18 und II-1D:3 erfasst. Noch nicht angesprochen wurden jedoch die Verben, die auf den Vegetationszyklus verweisen und das Konzept des Liedes als Pflanze berühren können. Es handelt sich vor allem um Verben, aber auch um von Verben abgeleitete adjektivische NNC und Abstrakta. Beispiele: **itzhuayoa* > *itzhuayoh* (voller grüner Blätter sein); *cuepōni* (plötzlich aufplatzen, aufblühen, knallen) > *cuepōncāyōtl* (Aufplatzen, Knallen der Knospe, Erblühen); *tlaāqui* (Frucht bringen) > *tlaāquillōtl* (Frucht). *Tlaāquillōtl* gehört gleichzeitig zu den NNC, welche das Entwicklungsstadium von Pflanzen über deren Physiologie bezeichnen. Solche NNC, und zwar diejenigen, die sich auf den Mais beziehen, wurden bereits besprochen (siehe Kap.2.3), andere sind zum Beispiel *huachtli*, *achtli* (Saat); *xināchtli* (Gemüsesamen). Sie werden im Zusammenhang mit den Analysetexten besprochen. In diesem Abschnitt geht es um die Verben, da sie den Löwenanteil ausmachen und in großer lexematischer Vielfalt auftreten. Sautron-Chompré hat die wichtigsten Verben nach den hauptsächlichsten Entwicklungsstadien der Pflanze, basierend auf Einträgen im Wörterbuch von Siméon, gruppiert (2004: 98). Diese werden fast alle auch im Korpus verwendet, dazu kommen weitere, nicht in der Auflistung enthaltene Verben, die nicht so häufig auftreten. Es ist im Rahmen dieser Arbeit weder möglich noch sinnvoll, auf alle Verben des Vegetationszyklus einzeln einzugehen, die im Korpus figurieren. Um wenigstens einen Eindruck von ihnen zu vermitteln, sind sie mit je einem Beispiel in den Tabellen II-2A-C gelistet. Es handelt sich dabei um intransitive und reflexive Verben, zu denen es natürlich auch transitive Gegenstücke gibt. Diese Formen sehe ich aber nicht als Verben des Vegetationszyklus an, da ein Agens auf die „Pflanzen“ einwirkt.

Die Verben, die Phasen im Vegetationszyklus ausdrücken, werden in den gleichen konkreten und metaphorischen Bezügen benutzt wie auch die anderen bereits angeführten Begriffe für unterschiedliche Pflanzen. Sehr häufig stehen sie im Kriegskontext, was an einigen Beispielen besonders deutlich wird (Tabellen II-2A: 3, 10, 11; II-2B:6, 7 und II-2C: 3, 4, 5). Wird das menschliche Herz mit Blumen in Verbindung gebracht, die aus ihm hervorsprossen, kann dies ebenfalls eine Metapher für Krieg oder Opfer sein (Tabelle II-2A:1). Sehr häufig bezieht es sich aber auf die Liedkunst und beruht dann auf dem Vergleich der schöpferischen Kräfte des Menschen und der Natur

(Tabellen II-2A:4, 8, 12, 14, 16; II-2B:3, 4; II-2C:2). Auch der Mensch wird mit der Pflanze verglichen, etwa mit ihrer Lebenskraft (Tabelle II-2A:6).

Mitunter treten mehrere Verben des Vegetationszyklus in Reihung auf (Tabelle II-2A:7; II-2B:6). Sehr häufig bilden auch nur zwei Verben des Vegetationszyklus Parallelstrukturen bis hin zu paarformelartigen Parallelkonstruktionen. Sie können komplementäre Eigenschaften beinhalten wie *ahua izhuayoh* (Die Eiche ist voller Laub) – *in tlaāquilloh in ahua* (die Eiche ist voller Früchte) (Tabelle II-2B: 4). Häufiger scheinen es aber Synonyme zu sein (II-2A: 1, 10, 12, 15; II-2B:6; II-2C:1, 3), seltener auch Antonyme (II-2C:1), manchmal wird einer der Begriffe verneint, so wird etwa aus *nemohua* (man lebt) ein *ahnelli nemohua* (es ist nicht wahr, dass man lebt (Tabelle II-2C:5)). Sehr selten kommt es auch zur unmittelbaren Wiederholung eines Verbs (II-2A:12).

Nicht immer ist die Bedeutung eines Verbs leicht festzustellen, man vergleiche *xelihui* (in der Mitte geteilt werden) und *xēlihui* (ausstreuen, verteilt werden). Hier handelt es sich um unterschiedliche Lexeme, die sich in der Vokallänge unterscheiden. Da Vokallängen im Korpus jedoch kaum angegeben werden, ist die Differenzierung sehr problematisch (siehe Tabellen II-2A:16; II-2B:7). Dies betrifft auch die zusammengesetzte VNC *māxelihui/māxexelihui*, von der nur die Vokallänge in der ersten Silbe sicher ist²³⁵. Sie bedeutet, dass ein Baum seine Zweige ausbreitet. Etymologisch kann das mit dem sich Gabeln der Zweige zu tun haben, da dies ja die Voraussetzung für das Ausbreiten der Zweige ist. Wenn dies so ist, steckt in der VNC das Konzept des sich in der Mitte Teilens²³⁶.

Verben können auch gegensätzliche Bedeutungen ausdrücken, so zum Beispiel das von der VNC *cozahuiya* (gelb werden) abgeleitete Adjektiv *cozahuic*. Dieses kann die natürliche gelbe Farbe einer noch sehr lebendigen Blume bezeichnen, aber auch bedeuten, dass die Blume gelb geworden, verwelkt ist (Tabelle II-2A:2; II-2C:1). Der erste Fall scheint im Korpus zu überwiegen, wie überhaupt die Bezüge zu den Stadien des Austreibens, Wachsens, Blühens sowie der Reifung und Fortpflanzung gegenüber der Phase des Absterbens deutlich im Vordergrund stehen. Dies entspricht dem Bild, das auch auf den Mais zutrifft. Wie beim Mais geht es vor allem um den Fortbestand

²³⁵ Mā(i)-tl: Hand, Ast, Zweig (siehe Kartt.:133).

²³⁶ Vgl. „maxexelihticac“ (steht da und breitet seine Zweige aus) und FC 11, chap.7, 9.par: 203) siehe auch „Maxaliui“, sich teilen, gabeln von Zweigen (Mol.b: 54v).

des Lebens. In diesem Sinn wird auch immer wieder das Abblühen gefeiert, das mit dem Abfallen der Blütenblätter einhergeht, denn nun entwickelt sich der Samenstand oder werden die Samen bereits freigesetzt. Verben wie *pixahui* und *tzetzelihui* (nieseln, schneien), *moyāhua* (ausstreuen, sich verbreiten) oder *xēlihui* (ausstreuen, verteilt werden) drücken diesen Vorgang aus und evozieren zugleich den ungeheuren Überfluss des existierenden und des potenziellen neuen pflanzlichen Lebens (dazu siehe auch Sautron-Chompré 2004: 98-9)²³⁷.

Semantisch mehrdeutige Verben können für synästhetische Effekte eingesetzt werden. So muss sich das Geräuschverb *cuepōni* (plötzlich aufplatzen, aufblühen, knallen) nicht auf Blüten beziehen. Es kann auch das Aufplatzen von Eiern und gerösteten Kastanien, aber auch das Leuchten oder Strahlen von Dingen bedeuten (Mol.b: 25r; Kartt.:70). Der konzeptuelle Zusammenhang von Aufblühen/Knallen und Leuchten ist leicht nachvollziehbar, glänzen doch Blätter und Blüten, die sich gerade entfaltet haben, besonders frisch und intensiv. In den Gesängen wird dieser synästhetische Aspekt vor allem durch komplexe Komposita ausgedrückt, in die Nomina inkorporiert sind, die glänzende Dinge wie Jade, Türkis oder Vögel bezeichnen. Solche Konstruktionen werden im Nahuatl häufig benutzt, um sprachliche Vergleiche auszudrücken. Sie lassen sich auch für andere Verben belegen, zum Beispiel *itzmolīni* (sprießen, ausschlagen, wachsen, keimen, wieder ergrünen) (Sim.:209 und *celiya* (Wurzel fassen, keimen, ausschlagen, wieder austreiben, wieder ergrünen) (Mol.b, fol. 14r).

Z 36 *Cant.:62v, Zeilen 04-05*

Chalchiuhitzmolini in moxochiuh
ypalnemohua ye xochimimilihui
xiuhquecholcuepontimania (Dublette in
Rom.:20v, Zeilen 7-9).

Deine Blumen, Ipalnemoa, sprießen wie Grünjade,
setzen Blütenknospen an, stehen da und platzen
leuchten auf wie Türkis-Quecholli->Vögel²³⁸.

Hier werden durch den Vergleich mit dem Türkis-Quecholli die Blumen der Gottheit *Īpalnemoa* zusätzlich aufgewertet.

²³⁷ Diese Verben sind auch nicht auf die Pflanze begrenzt, sondern haben sehr viel allgemeinere Grundbedeutungen. Das intransitive *tzetzelihui* benennt ursächlich wohl ein meteorologisches Phänomen: herabfallenden Nieselregen, Tau oder Schnee, in Übertragung auch andere kleine Dinge wie Blütenblätter, Blütenstaub oder Vogelfedern.

²³⁸ León-Portilla (2011a, Bd.2/2:913) übersetzt diese VNC anders: “Las aves xiuhquéchol también se levantan“.

Das folgende Beispiel ist komplizierter gelagert. Der Vergleich bindet einen Vogel ein, der zweimal genannt wird und insgesamt als Metapher fungiert:

Z 37 *Cant.:7v, Zeilen 1-3*

Çan tzinitzcan im petlatl ypan ohuaye
ontzinzitcan iceliztoc a oncan y çane[n]
ninentlamatia in çan icnoxochicuicatica y
noconyatemoahua

Nur ist ein Tzinitzcan auf der Matte ohuaye, dort
sitzt er und ergrünt wieder wie ein Tzinitzcan²³⁹,
vergeblich, ich bin betrübt, nur in Trauergesängen
suche ich ihn.

Mit dem *Tzinitzcan* (*Trogon mexicanus mexicanus*) ist vielleicht die Gottheit selbst gemeint, die in den Trauergesängen gesucht wird. Das Verb *celiya*, hier in die Doppelverbkonstruktion *ontzinzitcan-i-celiztōc* eingebunden, mag auf den Anteil an schillernd grünen Federn im Kleid des Vogels verweisen.

Denkt man die Konzepte des Menschen und auch des Liedes als Pflanze, von denen schon weiter oben die Rede war, wäre es alles andere als überraschend, sollte auch ein Konzept vom Vogel als Pflanze existiert haben. Dafür spricht ein Begriff wie *ahtlapalli*, der die Flügel eines Vogels ebenso bezeichnen kann wie die Blätter eines Baumes oder einer krautigen Pflanze (Mol.b: 8r). Wie eng Vogellexeme in botanische Bezeichnungen eingewoben sind, ist ja schon weiter oben (II, Kap. 2.3.1) deutlich geworden. Vögel bergen somit ein gewaltiges Potenzial als Metaphern für blühende Pflanzen, tragen zugleich aber auch ihre „Vogeleigenschaften“ in den Text, werden auch als Vögel in der Vorstellung des Rezipienten aktiviert, und da sie ihren eigenen Symbolbereich haben, entfalten solche Sprachbilder oft schillernde, mit dem Textfluss changierende Bedeutungen.

²³⁹ Die Passage „ontzinzitcan iceliztoc“ fasse ich als eine zusammengesetzte VNC mit dem Direktional *on* und der eingeschobenen euphonischen Silbe *i* auf: *ontzinzitcan-i-celiztoc*, analog zu „ontzinzitcanicelizticac“ (Cant.:64, Zeilen 8-9); Eben solche Konstruktionen sind zum Beispiel: „xiuhquecholceceliztoc“, „xiuhquecholceliztiuh“ (Cant. 46v:30; 58r:31).

Tabelle II-2A: Der Vegetationszyklus: Keimung, Wachstum und Befruchtung

Nr.	Konzept	Quelle ²⁴⁰	Beispiel	Übersetzung	Kontext
1	celiya Wurzel fassen, keimen, ausschlagen, austreiben, wieder grün werden	Celia.ni. prender, brotar, o retoñecer la planta. (Mol. 15r)	hualceceliya hualitzmolini in toyollo xochitl (Cant.:14v, Zeile 5)	die Blumen unseres Herzens keimen, treiben aus	Krieg, Opfer, Mensch als Pflanze
2	cōzāhui / cōzāhuiya ²⁴¹ gelb werden; siehe Tabelle II- 2C für “verwelken”	Coçauia.ni. pararse amarillo (Mol. 23r)	zan titotlanehuia yn ixochihui can titotlanehuia coçahuic xochitla (Cant.:64v, Zeilen 4-5).	Wir haben seine [Gottes] Blumen nur geliehen, wir haben seine gelben Blumen nur geliehen.	Schönheit, Vergänglich- keit des Lebens
3	cuepōni plötzlich aufplatzen, aufblühen, knallen, leuchten	Cueponi.ni. dar estallido el hueuo, o la castaña cuando la asan, o abrirse y abrotar la flor, o resplandecer alguna cosa (Mol. 25r)	Topan cueponia yaoxochitl a (Cant.:53v, Zeile 19)	Über uns knallt die Kriegsknospe	Krieg
4	huicoma / mohuicoma Klettern, sich nach oben winden	Mouicoma xocomecatl.parr a o cosa semejante que trepas por el arbol arriba (Mol. 61r)	mohuihuicoma-ya tocuic (Cant.:44v, Zeile 12)	Unsere Lieder winden sich nach oben	Liedkunst, Lied als Pflanze
5	ihcac ²⁴² stehen	icac.n. estar en pie (Mol. 31v)	oncā ya ihcac yxochiuh y ñehuā Dios huiya (Cant.:22r, Zeile 8)	Dort stehen die Blumen dessen, der Gott ist	Liedkunst Auffüh- rungspraxis

²⁴⁰ Alle Angaben von Molina aus 1944b.

²⁴¹ Vokallängen nach Andrews (2003:573). Bei Kartt.: 43 keine Vokallängen angegeben.

²⁴² *Ihcac* ist sehr häufig der Kopf einer Doppelverbkonstruktion, in die andere Verben des Vegetationszyklus inkorporiert sind.

6	izhuayoh > *izhuayoa voller Blätter sein	adj. Que tiene hojas (Sim.:239) izuayotia.mo. echar hojas la planta (Mol.49v)	Çan ca xihuizhuayo y monacayo moyollo yehua chichimecatlon teuctlo Telitl huiya (Cant.: 61r, Zeile 21; Rom.:11r ²⁴³)	Dein Leib, dein Herz ist voller grüner Blätter, o Chichimeke, o Fürst Telitl huiya	Mensch als Pflanze
7	itzmolīni Sprießen, ausschlagen, wachsen	nacer, crecer, ger-minar, reverdecer, hablando de vegetales [...] (Sim.: 209)	Ytzmolini xochitl, celia, mimilihui, cueponi [...] (Cant. fol. 33v:19)	Die Blumen sprießen, treiben aus, setzen Knospen an, erblühen	Liedkunst Auffüh- rungspraxis
8	malīni / momalīna Ein Seil drehen / Verdreht, verdrillt sein/ Sich drehen, winden, verdrillen; verdreht, verdrillt werden	Malintiuetzi. ti. caer dos en el suelo asidos (Mol. 51v) malīn(a) vref, vt to wind, twist; to wind, twist, sprain something (Kartt.:134) ²⁴⁴	xochimecatl oo yhuā momamali (Rom.:13v, Zeile 14)	Die Blumengirlanden haben sich verdrillt / wurden verdrillt	Liedkunst Auffüh- rungspraxis
9	māxelihui Baum: die Zweige ausbreiten	Maxeliui.Espazc irse o desparramarse las ramas del arbol o de cosa semejante (Mol. 54v)	Xochinquahuitl timochiuh timaxelihui tihuitolihui (Cant. 16v:15)	Blumenbaum, du bist gewachsen / du wurdest gemacht ²⁴⁵ , du breitest deine Zweige aus, du biegst dich	Mythos, Liedkunst, Auffüh- rungspraxis

²⁴³ Diese Version ist schlecht lesbar. Sie beginnt entweder mit der Optativform *tla* oder hat *teo*-inkorporiert, ist sonst aber fast identisch.

²⁴⁴ Einträge in Kartt. nach dem Wörterbuch von Brewer, Forrest und Jean G. Brewer 1971.

²⁴⁵ Übersetzung problematisch. Erstens ist *mochīhua* oft das Reflexivpassiv von *chīhua* (machen) und bedeutet dann u.a. passieren. In Bezug auf Pflanzen erscheint aber „wachsen“ sinnvoller, so wie von Anderson/Dibble vorgeschlagen: “[...] the rocks are its growing places; [there] it stands growing“ für „tetetla in jmuchiuhia mochiuhticac“ (FC 11, chap.7, par. 9: 203). Zweitens kann *mochīhua* aber auch bedeuten: gemacht werden. In dem Fall wäre der Blumenbaum künstlich. Drittens tritt *mochīhua* als echter Reflexiv auf und bedeutet dann: zu etwas werden, sich verwandeln. In dieser Bedeutung wird die VNC *timochiuh* aus dem Beispiel oben sonst übersetzt: Bierhorst (1985a:182) “you’ve become a flower tree“; León-Portilla (2011a, Bd.2/1:198) “En árbol xochincuáhuitl te has convertido“. Ich weiche ausdrücklich davon ab, weil aus dem Kontext nicht klar wird, wer oder was sich in den Baum verwandelt haben könnte.

10	mimilihui Knospen ansetzen, Anschwellen von Knospen	Mimiliui. abotonarse la flor, o crecer el vientre de la que esta preñada (Mol.56v)	çãno y maniya in tecpilotl in cuauhtin oçelo mimilihui oo cueputimaniya omhuaya ohuaya (Rom.:8v, Zeilen 8- 10).	Nur steht der Adel zusammen da ²⁴⁶ , die Adler, die Jaguare setzen Knospen an, blühen plötzlich in Massen auf	Krieg, Mensch als Pflanze
11	mōliniā Sich bewegen, sich regen	Molinia. menearse o bullir algo (Mol. 58v)	ye moliniya chimalli xochitl (Cant.:40v, Zeile 7	Schon bewegen sich die Schildblumen	Krieg
12	motoma Sich lösen, öffnen, aufgehen	Toma.mo. desatarse algo, o abrirse (fol. 148v)	nihuelicuicaya otozcuepon motoma xochitl ayan (Cant. 68r:15)	Ich singe gut, wie ein gelber Papagei ²⁴⁷ ist sie plötzlich aufgeplatzt, öffnet sich die Blüte	Liedkunst Auffüh- rungspraxis
13	panhuetzi / pahuetzi nach oben steigen, Höhe erreichen	Panuetzi.ni. alcançar honra, o encumbrar sierra, o cuesta (Mol. 79v) Pauetzi.ni .lo mesmo es que panuetzi (80v)	Pahuetz pahuetz xochitl (Cant.:11r, Zeile 27)	Nach oben gekommen, nach oben gekommen sind die Blumen	Auffüh- rungspraxis
14	quīza herauskom- men	Quiça.ni. salir fuera de casa (fol. 89v)	ma quiça o m a yectli xochitl (Cant.:53r, Zeilen 13-4)	Mögen die vollkommenen Blumen herauskommen	Liedkunst Auffüh- rungspraxis
15	totomolihui austreiben, dick werden von Knospen des Baumes	totomoliui brotar e hincharse las yemas assi los arboles (Mol. 150v)	ye itzmolinia ye totomolihua mauh motepeuh aya (Cant.:34r, Zeilen 17-8)	Schon treibt wieder aus, schon setzt Knospen an deine Stadt	Herrschaft Wohlstand des Gemein- wesens
16	xelihui / xexelihui in der Mitte geteilt werden	Xeliui. partirse o henderse por medio (Mol. 158v)	Tel cacahua-xochitl ahuiac xeliutihuitz a ihpotocaya (Cant.:27v, Zeile:10)	Indes kommen die duftenden Kakaoblumen, sich in der Mitte teilend, einen starken Duft geben sie ab	Liedkunst Auffüh- rungspraxis

²⁴⁶ Andrews (2003:242) schreibt zum Aspektverb *mani* folgendes: “(mani)= to go along (happening), (to happen) all around over an area, to extend around over an area (in a certain state); (for a group) to stand (doing something)“.

²⁴⁷ Toztli: Papageienart mit gelbem Gefieder (Sim.:724). León-Portilla (2011a, Bd. 2/2:991) übersetzt: “brotó su voz“. Hierbei wird als Quelle des in die VNC inkorporierten Nomens *tozqui-tl* (Stimme, Kehle) vorausgesetzt.

Tabelle II-2B: Der Vegetationszyklus: Reifung und Fortpflanzung

Nr.	Konzept	Quelle ²⁴⁸	Beispiel	Übersetzung	Bereich / Kontext
1	moyāhua Sich verbreiten, ausbreiten, verstreuen	Moyaua.ni.desp arramarse (Mol. 59r)	nepapa[n] tonacáxochitl moyahuaya (Cant.: 27r, Zeile 16)	unterschiedliche Nahrungsblumen verbreiten sich	Pflanze
2	nelhuayoh voller Wurzeln (zum Einpflanzung) sein	Nelhuayo quauhtoctli. arbol o estaca con rayzes para plantar	Maquiznelhuayotiac tzintzca[n] (Cant.:52v, Zeile 1)	Voller Armbandwurzeln steht der Tzintzcan da	Pflanze, Vogel Lebensfreude
3	pixahui / pihpixahui nieseln, rieseln, schneien	Pipixaui. llouiznar, cerner, o caer nieve (fol. 82r)	in ahuiyac poyomatlin pixahuia (Cant.:27v, Zeilen 10-11)	es schneit duftende Poyomablüten	Liedkunst Aufführungspraxis
4	tepēhui fallen (Blätter); ausstreuen (Samen), ausgestreut werden	Tepeui. caerse las hojas de los arboles, o esparzirse y derramarse trigo, o otras semillas por el suelo (Mol.103r)	notomiyolloxochiyo nitepehui cozahuic atl itempan (Cant.:31v, Zeile 4)	es sind meine mir zugehörigen Pollenblüten ²⁴⁹ , ich streue aus / werde ausgestreut am Ufer des gelben Wassers	Kunst, Tradierung, Lied als Pflanze, Mensch als Pflanze
5	tlaaquilloh voller Früchte sein	tlaaquillo. arbol con fruta, o cosa semejante (Mol. 114r)	ahua izhuayo y tlaaquillo in ahua (Cant.: 52v, Zeile 01)	Die Eiche ist voller Laub, voller Früchte ist die Eiche ²⁵⁰	Pflanze Lebensfreude
6	tzetzeliuhui nieseln, schneien	Tzetzeliuh-timani. llouiznar o neuar. Tzetzeliui. idem. (Mol. 152r)	Pixahuin tzetzeliuhui ye itzmolinia yn ixochiuh y in icelteotl (Cant.:31v, Zeile 17)	Es schneien, es nieseln, es sprießen die Blumen dessen, der allein Gott ist	Krieg

²⁴⁸ Alle Angaben von Molina aus 1944b.

²⁴⁹ Übersetzung nach dem Vorschlag von Sautron-Chompré (2004:273 und FN 47). Auch die Analyse des Kompositums als Otomi[krieger]-Herzblumen von León-Portilla (2011a, Bd.2/1: 411) wäre möglich: "las flores de mi corazon, otomi".

²⁵⁰ Es sind auch andere Morphemanalysen denkbar, etwa als organischer Possessiv: Das Laub der Eiche, die Früchte der Eiche.

7	xēlihui / xexēlihui ²⁵¹ ausstreuen, verteilt, verbreitet werden	xexeliui. diuidirse o desparramarse alguna cosa (Mol. 158v)	y tlaçochtlì xochitl yelihui oo (Rom.:30r, Zeile 12)	die Speerblumen werden verteilt / streuen aus	Krieg
---	---	---	--	---	-------

Tabelle II-2C: Der Vegetationszyklus: Absterben

Nr.	Konzept	Quelle ²⁵²	Beispiel	Übersetzung	Bereich / Kontext
1	cōzāhui / cōzāhuiya ²⁵³ Gelb werden, welken	Coçauia.ni. pararse amarillo (Mol. 23r)	Tlalpan temoc in xochitl tlalpan quitemohuia yn ipalnemohuani çanima[n] yehua yectli ya xochitl çaniman yehua cozahuic xochitla ohuaya ohuaya (Cant.:68v, Zeilen 26-27).	Die Blumen kamen auf die Erde herab, auf die Erde ließ Ipalnemoani [Gott] die Blumen herabkommen, gleich darauf sind es vollkomme Blumen, gleich darauf sind die Blumen verwelkt.	Auffüh- rungspraxis Freundschaft
2	cuētlāhui / cuētlāhuiya / cuitlāhuiya ²⁵⁴ Verwelken, schlaff werden	Cuetlauia. marchitarse alguna cosa verde, o pararse lacia (Mol. 26r)	nicaqui ya cuicatli niquita y xochitli maca y cuētlāhuiya ooo ha y tlatìpac (Rom.:19v, Zeilen 12-14)	Ich höre die Lieder, ich sehe die Blumen. Würden sie doch nie verwelken auf der Erde.	Auffüh- rungspraxis Schönheit, Vergäng- lichkeit des Lebens
3	huāqui vertrocknen	Vaqui.ni. secar- se, enxugarse al sol, mermar las cosas liquidas, o pararse flaco (Mol. 155r)	miqui huaqui xōchitl çan ic tonmoquimiloa can titlatoani ya tineçahualcoyotl (Cant.:3v, Zeile 7)	sind tote, vertrocknete Blumen nur, mit denen du dich bekleidest, der du der Herrscher bist, du, Nezahlcoyotl.	Krieg

²⁵¹ Die Vokallänge ergibt sich aus Kartt.:232, wo zwar das Verb nicht angegeben ist, dafür aber die transitive Form: „xēloā vt. to scatter something, to spread something out /extender algo, como maíz o trigo en paja, para que se seque (C). This contrasts with XELOĀ 'to devise something' [...]“.

²⁵² Alle Angaben von Molina aus 1944b.

²⁵³ Siehe auch Tabelle II-2A, Nr. 2.

²⁵⁴ Vokallänge nach Andrews 2003:187.

4	miqui sterben	Miqui.ni. morir (Mol. 56v)	ye ²⁵⁵ xochimico- huaya[n] in ixtla- huac itec a (Cant.: 9r, Zeile 19)	schon ist da Blumensterben auf dem Schlachtfeld	Krieg, Opfer
5	Pohpolihui / polihui Vergehen, Zugrunde gehen	Poliui. ni. Pere- cer, o desapare- cer, o perderse y destruirse (Mol. 83r)	au ya y aneli nemohua yehuâya opuliz ²⁵⁶ xochitli (Rom.:18r, Zeilen 15-16)	Es ist nicht wahr, dass man lebt, yehuaya, die Blumen werden zugrunde gehen	Krieg

²⁵⁵ Lies ye.

²⁵⁶ Lies ompolihuiz.

3 Der Sänger als Vogel: Zu den Vogelbildern und ihrer Differenzierung

Im vorangegangenen Kapitel wurde deutlich, wie eng Pflanzen- und Vogellexeme ineinander spielen. Beide bieten einen oft spektakulären Anblick schon allein durch ihre leuchtenden Farben, und während Blüten ihren Duft verströmen, geben sich Vögel dem Gesang oder auch weniger melodischem Rufen oder Schreien und der Erzeugung einer ganzen Palette anderer Töne hin: durch Klopfen mit dem Schnabel gegen unterschiedliche Gegenstände erzeugen sie Resonanzen wie auf einem Perkussionsinstrument, auch rascheln sie in Schilf, Gras oder Laub, schütteln sich, schlagen mit den Flügeln, fliegen (Vgl. Sauton-Chompré 2004:108). Der Vogel ist gewissermaßen das Urbild des aztekischen Musikers, der ja auch die Imitation von Naturtönen beherrschte. Mit Flöten und Okarinen wurden bestimmte Vögel nachgeahmt beziehungsweise die durch sie vertretenen Gottheiten gerufen, mit Rasseln und Rasselstäben imitierte man Regen. Natürlich waren Vögel auch optisch in den Kulturen und Tanzgesängen der Nahuatl vertretene, da Tänzer und Sänger sich mit ihren Federn schmückten.

Aus dem Konzept des Liedes sind sie nicht wegzudenken. Sie treten als Agenten in Erscheinung, oft als Sänger, aber auch als Vermittler zwischen den verschiedenen Ebenen oder Etappen in der Entstehung eines Gesanges. Und – sehr wichtig für ein Verständnis des Konzeptes vom Lied als Pflanze – sie sorgen mit für die Verbreitung der Gesänge. Sie sind komplementär zur Pflanzenmetapher zu verstehen, zum einen in ihrer biologischen Funktion bei der Verbreitung von Pflanzensamen, zum anderen im kulturellen Konzept vom Menschen als Vogel und in der Liedkunst vom Sänger als Vogel.

Die Sprachbilder sind eingebettet in den vielfältigen Funktions- und Symbolbereich des Vogels, der an dieser Stelle nur angerissen werden kann. Es soll hier nicht in allen Einzelheiten wiederholt werden, was Marie Sauton-Chompré an vielen Stellen in ihrer Dissertation (2004) dazu bereits ausgeführt hat. Wie zum Thema der Pflanze erscheint es mir jedoch völlig unmöglich, nicht darauf zu rekurrieren und Ergänzungen anzubringen, wo es für das Thema dieser Arbeit notwendig erscheint, vor allem zu den am häufigsten genannten Vögeln und denen in den Analysetexten. Diese werden genau wie die Pflanzen im Vorfeld vorgestellt, damit bei der Analyse auf bereits Bekanntes

zurückgegriffen werden kann²⁵⁷. Außerdem nutzt die genaue Kenntnis dem Verständnis der Sprachbilder. Wie schon die Pflanzenlexeme so sind auch die Vogellexeme im Korpus oft metaphorisch oder metonymisch zu sehen. So tritt *cuāuhtli* (Adler) nahezu immer in der Parallelkonstruktion *in cuāuhtli in ōcēlōtl* (Adler und Jaguar) für die aztekischen Krieger auf (Sautron-Chompré 2004:138). Bei anderen Vogellexemen ist die Differenzierung jedoch schwieriger, da sie nicht immer im gleichen Symbolbereich benutzt werden. Sehr häufig machen sich die Sänger/Dichter das kulturelle Wissen über die Vögel zunutze: Reale Spezies²⁵⁸ werden genannt, um über ihre optischen und/oder akustischen Merkmale, ihr Verhalten, ihre ihnen zugeschriebenen Fähigkeiten und Eigenheiten und nicht zuletzt ihren Platz in Religion, Mythologie und den Künsten weitere Bedeutungsfelder zu öffnen.

3.1 Zu den Vogelbildern im Korpus im Allgemeinen

Die ausgedehnte Seenplatte des zentralmexikanischen Hochbeckens und die umgebenden Wälder, aber sicher auch die vom Menschen angelegten Nutzpflanzungen boten zahlreichen Tieren, darunter einer überaus artenreichen Avifauna, hervorragende Bedingungen²⁵⁹. Vor allem im aztekischen Monat *Teōtl Ehco* (der Gott kommt an)²⁶⁰ muss sich den Einwohnern der Ortschaften rund um die Seen und auf den Inseln ein unvergessliches Spektakel geboten haben: Die Zugvögel fielen scharenweise und bald in die Millionen zählend, ins Hochbecken ein:

[...] algunas semanas después de iniciada la llegada, el lago se encontraba poblado de multitudes de aves que escandalizaban y chapoteaban llenando la superficie acuática de color. Era como si el lago mismo cobrara vida, como se le surgiese un plumaje estacional y aprendiera a hablar mil lenguas, haciendo brotar de cuando en cuando densas parvadas de aves (Espinosa Pineda:142).

²⁵⁷ Alle deutschen Vogelnamen stammen aus dem Handbook of the birds of the world (HBW), Verweis aus Band und Seite jeweils im Text beziehungsweise auch in HBW Special Volume, Global Index.

²⁵⁸ Selbstverständlich liegen vielen Vogelnamen Prozesse der Metaphernbildung zu Grunde. Die Metaphern sind aber lexikalisiert und allgemeiner Bestandteil des Wortschatzes geworden.

²⁵⁹ Zu den ökologischen Zonen im Bereich der Seen, des Schilfgürtels, der Sümpfe, des allmählich trockener werdenden Bodens, der Höhenlagen der Berge, der Nischen in den Tälern siehe Espinosa Pineda: 81-114.

²⁶⁰ Schreibweise aus Andrews 2003:651. Sonst meist als „Teotleco“ zusammen geschrieben.

Die Anzahl der Wasservögel wurde tentativ hochgerechnet auf 3-35 Millionen pro Jahr (ibid, 251)²⁶¹. Nicht enthalten sind die Vögel der anderen ökologischen Zonen wie zum Beispiel Adler, Falken, Raben, Eulenvögel, Singvögel, Kolibris, Wachteln, Spechte, Tauben, Schwalben, Grackeln, um nur einige wenige Arten zu nennen (ibid, 241).

Diesen Reichtum machte sich der Mensch natürlich zunutze. Vögel wurden bejagt, um Fleisch und Federn zu erlangen; sicher wurden den Gelegen auch Eier entnommen. Eine Art – das Truthuhn – wurde domestiziert. In Kult und Religion waren Vögel geschätzte Opfergaben. So wurden im Haupttempelkomplex von Mexico-Tenochtitlan auch die Überreste von Vögeln freigelegt. Bestimmt werden konnten folgende Arten: Adler, Falke, Pelikan, Rabe, Silberreiher, Truthahn, Tukan, Wachtel (López Luján 1993:161-2) und kürzlich auch Rosalöffler und Kolibris (López Luján et al.; Olivier und López Luján). Mit Ausnahme des Tukans haben diese Arten ein großes Verbreitungsgebiet, das auch Zentralmexiko und weiter nördliche Regionen umfasst²⁶². Dennoch gibt es deutliche Indizien dafür, dass viele dieser Vögel aus anderen Gebieten lebend nach Tenochtitlan gebracht wurden, nicht nur endemische Arten weit entfernter Gebiete, sondern auch andere. So sind an im Haupttempel geopferten Steinadlern gut verheilte Knochenbrüche festgestellt worden. Es wird angenommen, dass einzelne Vögel beim Einfangen verletzt und dann im *tōtōcalli* (Vogelhaus)²⁶³, das Teil der Palastanlagen des Herrschers von Tenochtitlan war, gesund gepflegt und über lange Zeiträume bis zu ihrem Tod gut ernährt wurden (López Luján et al. 2012). Somit ist bei den Vögeln dasselbe Muster zu vermuten wie bei den anderen Opfergaben, die zu etwa 80 Prozent

²⁶¹ Laut dem Autor ist das eine reine Projektion, mit der die enorme Anzahl der Wasservögel gezeigt werden sollte (ibid, 251).

²⁶² Die identifizierten Spezies sind: *Ardea alba egretta* (Silberreiher), Nord- und Südamerika; *Cyrtonix montezuma* (Montezumawachtel), südwestliche USA bis Südamerika; *Calipepla squamata* (Schuppenwachtel), südwestliche USA bis Zentralmexiko; *Colinus virginianus* (Virginiawachtel), östl. Nordamerika bis Südamerika und Nordwest-Guatemala; *Meleagris gallopavo*, Truthuhn, domestiziert. Wildform Nordamerika bis Zentralmexiko; *Aquila chrysaetos* (Steinadler), Holarktis, Süd- bis Nordamerika; *Falco sparverius* (Buntfalke), Nordamerika bis Nord-Guerrero, Oaxaca, Süd-Panama; *Ramphastos sulfuratus* (Fischertukan), Südamerika bis nördliches Südamerika, tropische Regenwälder, subtropische Bergwälder; *Platalea ajaja* (Rosalöffler), südöstliche USA, Nordwestmexiko bis Zentralargentinien; *Trochilidae* (Kolibris), Südostmexiko bis Brasilien, einige Arten auch weiter nördlich, südwestl. USA und Zentralmexiko; *Tyrannidae* (Neuweltfliegenschnäpper), nicht näher bestimmte Arten, Tyrannen sind auf dem gesamten amerikanischen Doppelkontinent weit verbreitet; *Corvidae*, Art nicht identifiziert, Raben oder Elstern vermutet; großer Lebensraum. Angaben zur Verbreitung aus Howell und Webb. Deutsche Namen aus: HBW, Bände 1:395, 482; 2:414, 415, 365, 71, 261; 7:227; siehe auch HBW Special Volume, Global Index).

²⁶³ Zu den im *Codex Florentinus* aufgeführten Vögeln des *tōtōcalli* gehören Adler, Rosalöffler, Zacuan, mehrere Papageienarten und Fasane (FC 8, chap.14, par.8:45).

nicht aus der Region der aztekischen Hauptstadt stammen (López Luján 1993:132), das lässt sich jedoch nicht pauschal auf jede Art und jeden Fund übertragen.

Den Großteil der Vogelüberreste machen Wachteln aus²⁶⁴. Im Korpus kommt die Wachtel dennoch nur ein einziges Mal vor (Cant.:29v, Zeilen:8; 10). Sie steht in einem Kriegskontext und bezieht sich wahrscheinlich auf das Opfer eines mit der Wachtel identifizierten Menschen (Sautron-Chompré:246-7). Hingegen wird der Rosalöffler im Korpus sehr häufig genannt. Dem stehen jedoch nur sieben Exemplare aus den Grabungen im aztekischen Haupttempelbezirk gegenüber, diese jedoch in beeindruckenden Kontexten, die einen archäologischen Beweis für die aus den wortschriftlichen Quellen auf Nahuatl gewonnenen kultischen und Symbolbedeutungen des Rosalöfflers bilden.

Im Korpus treten – verglichen mit der riesigen Zahl heimischer Arten – nur sehr wenige Spezies auf, darunter etliche Arten aus dem Golfküstengebiet und den tropischen Regenwäldern, denen wegen ihrer prachtvollen Federn ein besonderer Wert als Kult- und Prestigeobjekte beigemessen wurde. Die Federn kamen über Tribut- und Handelswege ins Hochbecken von Mexiko und waren Adligen und verdienten Kriegern vorbehalten, die sie als besondere Ehrenzeichen trugen, verarbeitet unter anderem in Standarten, Schilden, Kopfputzen, Kriegeranzügen. Zusätzlich ließ der aztekische Herrscher zu diesem Zweck eigens solche Vögel in seinem *tōtōcalli* (Vogelhaus) halten.

Es nimmt daher nicht Wunder, dass solche Arten öfter genannt – und auch gemeint – werden als die einheimischen. Dies ist ungeachtet einer gewissen Grauzone so, die daraus resultiert, dass (a) einzelne Spezies nicht überzeugend identifiziert sind; (b) einige Spezies auch schon vor 500 Jahren über weite Gebiete Mexikos verbreitet gewesen sein dürften wie zum Beispiel der Tzinitzcan (*Trogon mexicanus*) und einige Kolibriarten; (c) Bezeichnungen einzelner Arten für bestimmte Typen von Federn jedweder Vogelspezies, was vor allem den Tzinitzcan und nur sehr eingeschränkt andere Spezies zu betreffen scheint (dazu siehe II, Kap. 3.5, insbesondere Tabelle 3); es (d) Überlappungen in der Taxonomie der Nahuatl gab. Eine Differenzierung „lokaler“ und „tropischer“ Vertreter gleicher oder ähnlicher Arten erweist sich wegen der lexematischen Parallelen als sehr schwierig und nur bei ausreichendem Kontext überhaupt möglich, allerdings für ein Verständnis auch nicht immer zwingend notwendig.

²⁶⁴ Zu Anzahl und Identifizierung einiger der Vögel siehe López Luján 1993, 135, FN 53.

Im Korpus am häufigsten genannt werden: *cuāuhtli*; mehrere Quechōlli-Arten (*quechōlli*, *teōquechōlli*, *tlauhquechōlli*, *xīuhquechōlli*); *tzinitzcan*; *quetzaltōtōtl*; *xīuhtōtōtl*, *zacuān* (nach der Aufstellung in Sautron-Chompré 2004:137-140). Insgesamt hat sie 49 im Korpus vorhandene Vogelarten erwähnt und im Anhang aufgelistet (ibid: 425-430; 444-454; 463-467).

3.2 Die wichtigsten Vogelgruppen im Korpus

Es gibt nur sehr wenige Liedtexte, in denen kein Vogel erwähnt wird, darunter Analysetext D (Cant.:27r-v), und selbst dort erscheint ein einem Vogelnamen entlehntes Lexem: *-quetzal*, in der Bedeutung grün, kostbar, fiedrig, das lexikalisch sehr produktiv ist und häufig in andere NNC und VNC inkorporiert wird. Der „Spender“ ist der berühmte Quetzalvogel, das abgeleitete Lexem evoziert dessen schimmernde, grüne, überaus lange und kostbare Schmuckfedern. Dabei hat *quetzal-* etymologisch nichts mit einer Farbe zu tun, sondern ist der Kompositivstamm von *quetzal-li* (das Aufgerichtete, das dann auch die Bedeutung „kostbare grüne Feder“ erhielt). Analog dazu lassen sich weitere Lexeme finden, die aus dem Bereich des Vogels auf andere Bereiche übertragen werden. In den folgenden Abschnitten werden zunächst besonders häufig im Korpus genannte Vögel vorgestellt²⁶⁵, gefolgt von den übrigen Vögeln aus den Analysetexten und dem unmittelbaren Vergleichsmaterial für diese Arbeit. Die Reihenfolge der Darstellung entspricht weitgehend der im *Codex Florentinus*. Die Vögel werden dabei nach Möglichkeit zu lexematischen Gruppen, der Taxonomie der Nahuatl folgend, zusammengefasst, wodurch weiter unten stehende Taxa²⁶⁶ zur übergeordneten Gruppe aufrücken. Das übergeordnete Lexem – in der Regel der Kopf einer NNC²⁶⁷ – wird hierbei als Ordnungsmerkmal für die Gruppe aufgefasst. Jeder Vogel wird im Zusammenhang mit der Gruppe behandelt, um das kulturelle Wissen der Nahuatl für ein umfassenderes Verständnis der Texte nutzbar zu machen. Bei in den Analysetexten vorhandenen Komposita gehören alle Bestandteile dazu, die selbst einen Vogelnamen bilden können. Beispiel: *tozmiyāhuatōtōtl* (Gelbkopfamazonen-Maisrispenvogel), das aus *toz-tli* (Gelbkopfamazone) und *miyāhuatōtōtl* (Maisrispenvogel) besteht. Die lateinischen Bezeichnungen sind die im Fach akzeptierten Taxa für die entsprechenden

²⁶⁵ Mit Ausnahme des Adlers, weil dieser fast ausschließlich als Metapher für den Menschen als Krieger genannt wird und zudem wohl auch bekannt genug ist.

²⁶⁶ Zu der von der heutigen europäischen Systematik abweichenden Nahuatl-Terminologie zur Taxonomie der Vögel siehe Gilonne (insbesondere chapitre 3:43-65).

²⁶⁷ Mit Ausnahme von dem zu allgemeinen *tōtōtl* (Vogel) als Kopf.

Bezeichnungen der Nahuatl, wobei einige dieser Zuordnungen fachübergreifend von Ornithologen, Ethnohistorikern und Archäologen neu diskutiert werden sollten. Hierbei spielt auch eine Rolle, dass es wohl regional gleiche Namen für unterschiedliche Arten gab, aber bisweilen auch im heutigen europäischen Verständnis unterschiedliche Arten unter einem Namen zusammengefasst erscheinen²⁶⁸.

3.2.1 Der strahlende Quetzal

Der *Quetzaltōtōtl* (*Pharomachrus mocinno mocinno*²⁶⁹) war für die Nahuatl das *non-plus-ultra* eines Vogels. Der zu den Trogonen (Trogonidae) zählende Quetzal lebt in gebirgigen tropischen Regenwäldern bis zu einer Höhe von 3000 Metern und ist heute (noch) von Südmexiko bis West-Panama verbreitet, wo er sich von Früchten, Insekten, Amphibien, Eidechsen und Schnecken ernährt. Er erreicht eine Größe von 36-40 cm, die etwa 65 cm langen Schmuckfedern, die dem Männchen für die Balz am Schwanz wachsen, nicht mitgerechnet. Diese Vögel haben ein überwiegend grünes Gefieder, das in vielen Farbtönen von Goldgrün bis Violett changiert. Das Brustgefieder ist scharlachrot. Dazu kommt beim Männchen noch eine Haube (Howell und Webb:436).

Im *Codex Florentinus* (FC11, chap.2, par.1:19-20; CF, vol. 3:20r) werden vor allem die Federn und die unterschiedlichen Bezeichnungen für diese Federn beschrieben, auch die roten an Nacken, Kehle und Brust, wobei letztere in der farblichen Darstellung der Handschrift grün sind und auch die besonders begehrten langen Schmuckfedern der Balz fehlen. Interessant ist aber auch, dass der Quetzal in Bezug auf die Größe mit der heute infolge des Verlustes ihres Habitats leider ausgestorbenen Schlankschnabelgrackel (*Quiscalus palustris*) verglichen wird, die im Schilf um die zentralmexikanischen Seen und am Río Lerma lebte (BirdLife International, online).

Dass der Quetzal den Teil über die Vögel im *Codex Florentinus* eröffnet und im Vergleich zu den meisten anderen Vögeln überproportional viel Platz einnimmt, unterstreicht einmal mehr seinen enormen Stellenwert in der Kultur der Nahuatl, was natürlich auf andere Völker Mesoamerikas ebenso zutrifft. Wie Hernández (III, tratado 2, II:319) berichtet, wurde im Lebensraum des Quetzals streng darauf geachtet, keinen

²⁶⁸ Im 16. Jahrhundert gab es auch in Europa noch keine entwickelte wissenschaftliche Taxonomie. Diese geht auf Carl von Linné (1707-1778) zurück.

²⁶⁹ Sautron-Chompré 2004:450 gibt *Pharomachrus mocinno*. Dieser hat zwei Unterarten, nur *Pharomachrus mocinno mocinno* lebt im oben angegebenen Gebiet, der etwas kleinere *Pharomachrus mocinno costaricensis* von Costa Rica bis Panama. (Collar 2001, HBW 6: 126).

dieser Vögel zu töten. Ihnen wurden nur die begehrten Federn ausgerupft, bevor man sie wieder freiließ.

Die religiöse Bedeutung des Quetzals lässt sich auch daran ermessen, dass er als einer von nur dreizehn geflügelten Wesen²⁷⁰ – zwölf Vögeln und einem Schmetterling – einen Platz im Ritualkalender *Tōnalpōhualli* hatte, in dem er *Tlāhuizcalpantēuctli*, dem Gott der Morgendämmerung und Verkörperung der Venus, zugeordnet war²⁷¹.

Es sei noch angemerkt, dass der Begriff *quetzalli* nicht den Vogel bezeichnet, sondern ausschließlich dessen Schmuckfedern²⁷². Wo dieser Begriff ohne die Bezeichnung *tōtōtl* auftritt, sind regelmäßig Federn oder an Federn erinnernde Pflanzenteile gemeint, niemals der Vogel.

Im Korpus gibt es nur ein einziges Kompositum mit *-quetzaltōtōtl* als Kopf:

(1) *nitlahcuilōlcōzcaquetzaltōtōtl* (Ich bin ein Bild-Halsband-Quetzalvogel²⁷³) (Cant.: 38v, Zeilen 12; 16). Der inkorporierte Teil ist selbst ein Nominalkompositum, bestehend aus: (a) *tlahcuilōl-li* (Gemaltes, Bilderhandschrift) und (b) *cōzca-tl* (Halsband, rundes Juwel). Evoziert wird aber auch der Vogelname *tlahcuilōltōtōtl*²⁷⁴, der auf dem Bedeutungsfeld von (a) aufbaut, sehr bunt ist – gelb, rot, grün, purpurfarben, schwarz und blau – und eine rote Unterseite hat. Durch die Kombination mit (b) konnte der Sänger den Farbbereich auf die Brust einengen, um vielleicht auf den roten Hals- und Brustbereich des Quetzals aufmerksam zu machen. Zugleich kommt mit dem Begriff für Gemaltes das Kunsthandwerk des Bilderschriftenmalers ins Spiel, übertragen auf die Kunst des Sängers, und wird mit dem Begriff für Halsgeschmeide erneut der Wert

²⁷⁰ Diese sind: Türkiskolibri, Quetzalkolibri, Rabe oder Habicht, Wachtel, Adler, Schleiereule, Inkatäubchen, Schmetterling, Truthuhn, Virginia-Uhu, Arakanga, Quetzal, Gelbkopfamazone (nach Miller und Taube 1993, Lexikoneintrag „Calendar“, Birds of the Day).

²⁷¹ Die feste Zuordnung ergibt sich aus der Kopplung der Serie der geflügelten Wesen und der Serie der Tagherren mit den Koeffizienten der Tageszeichen in den dreizehntägigen Zeitabschnitten. Der Zahlenwert korrespondiert dabei immer mit demselben Vogel oder Schmetterling.

²⁷² Dass diese auch metaphorisch und metonymisch benutzt werden, ist davon unbenommen.

²⁷³ Andere Übersetzungen dieser NNC: „Ich farbiger Geschmeide-Quetzal-Vogel“ (Schultze Jena 1957:211); „yo ave quetzal cual joyel de colores pintada“ (León-Portilla 2011a, Bd.2/1:501); „I'm a jewel-painted quetzal“ (Bierhorst 1985a:259).

²⁷⁴ *Passerina ciris*, fam. *fringillidae* (Sautron-Chompré 2004:466; siehe auch Hernández III, tratado 2, CXL:352), ein als überaus bunt beschriebener Vogel. Deutsche Bezeichnung: Papstfink (HBW 16:348).

hervorgehoben, der ohnehin schon mit dem Quetzal verbunden ist. Man kann also ausschließen, dass eine Unterart gemeint ist.

3.2.2 Gruppe Tzinitzcan: die schwarz-grünen Obsidiane des Waldes²⁷⁵

Die Gruppe besteht aus mindestens zwei Arten, dem Bronzetrogon, möglicherweise auch dem Schwarzkopftrogon, und einem kleinen, nicht identifizierten Vogel.

Die Zuordnung als Bronzetrogon (*Trogon mexicanus*) wird von der Forschung für den *Tzinitzcan* weitgehend akzeptiert (Vgl. Sautron-Chompré 2004:452). Andere, eng verwandte Trogonarten unterscheiden sich geringfügig im Aussehen, haben aber andere Habitate; einige sind bei Sautron-Chompré mit angegeben (ibid)²⁷⁶. Espinosa Pineda (1996:228), der fünf einander sehr ähnliche Arten in Mexiko erwähnt, hält es für möglich, dass der Begriff *Tzinitzcan* eine ganze Gruppe von Vögeln umfasst. Vergleicht man mit Text und Abbildung im Codex Florentinus, käme vor allem auch der Schwarzkopftrogon (*Trogon melanocephalus*) in Frage, der von Südost-Mexiko bis ins nördliche Costa Rica vorkommt (Vgl. Howell und Webb:431-432; HBW 6:113).

Der Bronzetrogon (*Trogon mexicanus mexicanus*) lebt in feuchten subtropischen und tropischen Bergwäldern in einer Höhe zwischen 1200 und 3500 Metern, bevorzugt in Mischwäldern aus Koniferen und Eichen von Zentralmexiko bis Guatemala. Seine Füße sind perfekt an das Klettern in den Bäumen angepasst. Mit seinen 29 bis 31,5 cm ist er kleiner als der als *xīuhquechōl* bezeichnete Blauscheitelmotmot, aber mindestens so bunt wie dieser. Das Männchen hat metallisch grüne Federn an Kopf, Nacken, Rücken und Brust, darunter ein weißes Band, durch das der leuchtend rote Bauch farblich abgesetzt ist. Die Spitzen der in der Länge abgestuften dunklen Schwanzfedern leuchten weiß, die Weibchen sind farblich etwas blasser, zeigen aber das gleiche Farbspektrum (Vgl. Howell und Webb:433; Collar 2001, HBW 6:117).

Diese Beschreibung passt am besten zum ersten Tzinitzcan bei Hernández (III, tratado 2, XLIII:28), der außerdem angibt, dass die Federn von den Kunsthandwerkern verarbeitet wurden.

²⁷⁵ Für dieses Wortspiel nutze ich hier das möglicherweise im Vogelnamen inkorporierte Lexem *ītz-tli* (Obsidian) und das Farbspektrum, das die Nahuja dem Vogel zuwies.

²⁷⁶ Sautron-Chompré gibt hier folgende Spezies an: *Trogon ambiguus*, der in Westmexiko lebt und fast weiße Unterschwanzfedern hat und dem Kupfertrogon (*Trogon elegans*) entspricht; *Trogon puella* und *Trogon collaris* (*Jungferntrogon*), der in Südamerika vertreten ist (Details aus Collar 2001, HBW 6:117).

Die Darstellung im *Codex Florentinus* weicht davon ab (FC 11, chap.2, par.1:20; CF, vol. 3, libro 11:20v). Hier heißt der Vogel „Tzinitzcan tototl“ (Tzinitzcanvogel) auch „Teotzinitzcan“ (echter Tzinitzcan) und wird ebenfalls als *Trogon mexicanus* klassifiziert (ibid, FN 8). Allerdings lässt die knappe Beschreibung zunächst an einen anderen Vogel denken, und zwar (1) wegen der ersten Bemerkung im Nahuatl-Text: „atlan in nemj“, von Sahagún übersetzt als „viue en el agua“, was von Anderson und Dibble übernommen wurde. Ein Habitat im oder am Wasser passt aber nicht zum Trogon, der ja ein Klettervogel ist. Vielleicht sollte man bei „atlan“ eher an eine geographische oder eine Ortsbezeichnung denken.²⁷⁷ (2) Es werden nur die dunklen und die glitzernden grünen Federn erwähnt:

Z 38	<i>FC 11, chap. 2:20</i>	[...] hiepan, yoan iciiacac in manj, chictlapanquj, centlacotl tilitic, centlacotl xoxoxic: xoxotla, pepepetzca.	on its breast and its underwing it is varicolored, half black, half green. It is glistening green, resplendent.
------	--------------------------	--	---

Auch der Bilderschriftenmaler hat diesem Tzinitzcan – wie auch schon dem Quetzal – jeglichen Rotton vorenthalten. Der Vogel ist schwärzlich an Kopf, Rücken, Kehle und Bauch, nur aus den dunklen Flügeln und dem Schwanz leuchtet Türkis hervor. Allerdings hat er Krallen zum Greifen und Klettern und einen spitzen, gelben Schnabel, der dem eines Bronzetrogons entspricht (CF, vol. 3, libro 11: 0v)²⁷⁸. Der Schwarzkopftrogon hingegen hat einen dunklen Schnabel (zum Vergleich Howell und Webb, Tafel 33, Abb.5 und 8), einen gelben Bauch und ist sonst überwiegend schwarz. Möglicherweise unterschieden die Nahuas die beiden (und vielleicht auch andere) Trogonarten nicht und stellten einen *tzinitzcan* mit gemischten Merkmalen dar, wie es auch beim Rosalöffler der Fall ist.

Aufgrund der weiten Verbreitung der Trogone ist es recht wahrscheinlich, dass es diese Art nicht nur in Südostmexiko gab, sondern auch in den Eichen- und Koniferenwäldern rund um die zentralmexikanischen Seen. Mit dem *tzinitzcan*, der im Gesang des Don

²⁷⁷ So gab es die kleine aztekische Tributprovinz *Ātlan*, ein Gebiet im Bereich der nördlichen Golfküste, aber ohne direkten Zugang zum Meer. (Berdan und Anawalt, Bd.2: 134-36). Federtribute sind von dort allerdings nicht bekannt. Auch in der Umgebung von Tehuantepec, Oaxaca, wo aztekische Fernkaufleute vier Jahre lang in dem Ort Cuauhtenanco eingeschlossen waren, ist ein Ort namens *Ātlan* erwähnt (FC 9:3).

²⁷⁸ Aufgrund dieser Merkmale kann es sich beim Tzinitzcan nicht, wie Gilonne (S.103) vorschlägt, um eine Moschusente (*Cairina moschata*) handeln, die Schwimmhäute und einen Wulst über dem typischen Entenschnabel hat (Vgl. HBW 1:594).

Hernando de Guzmán auf einer Eiche sitzt, könnte ein lokaler *Trogon mexicanus* gemeint sein:

Z 39 Cant.: 52v, Zeile 1
Maquiznelhuayoticac tzinitzca[n] ahua Voller Armbandwurzeln steht der Tzinitzcan da,
izhuayo y tlaaquillo die Eiche ist voller Laub und Früchte

Hernández (III, tratado 2, CXXXV:351) beschreibt noch einen sehr viel kleineren Tzinitzcan, kleiner als ein Stieglitz, also vermutlich unter 12 cm. Auch dieser ist sehr farbenfroh und auch seine Federn werden für Federarbeiten verwendet. Es könnte sich bei dem *tzinitzcan* in der Eiche also auch um diesen namensgleichen Vogel handeln, entscheiden lässt es sich nicht.

Im Korpus kommen keine Komposita mit *-tzinitzcan* als Kopf vor und nur zwei komplexe NNC, bei denen man aus der inkorporierten NNC eine auf *-tzinitzcan* endende Form isolieren kann. Sie sind als Metaphern oder adjektivische Zusätze zu verstehen:

(1) *quetzaltzinitzcantōtōtl* (Quetzaltzinitzcanvogel; Cant.:5r, Zeile 23). Diese NNC bedeutet „grüner, kostbarer Tzinitzcanvogel“ und evoziert zugleich den Quetzal, da er in einer Reihe mit anderen tropischen Vögeln steht.

(2) *acxōyatzinitzcancuauhtlah* (Tannen-Tzinitzcanwald) (Cant.:1r, Zeile 6). Diese Form verleiht dem Wald die Farben des Vogels.

3.2.3 Gruppe *-quechōl*: die Vögel mit dem prächtigen Gefieder

Quechōlli bedeutet wörtlich: „Gummi in Form eines Halses“ und spielt auf die außerordentlich langen, gelenkigen Hälse mancher Vogelarten an. Es überrascht also nicht, wenn in dieser Gruppe an Flamingos (fam. *Phoenicopteridae*), Rosalöffler (fam. *Threskiornithidae*) und Reiher (fam. *Ardeidae*) gedacht wird. Dazu treten aber weitere, keineswegs besonders langhalsige Arten wie Spechte (fam. *Picidae*) und Motmots oder Sägeracken (fam. *Momotidae*). Im Korpus tauchen darüber hinaus weitere Kombinationen auf, die sich auf reale oder erfundene Vögel – im Sinne metaphorischer Sprache – beziehen können. Dies ist ein Hinweis darauf, dass die ursprüngliche Bedeutung eine Erweiterung erfahren hat und im 16. Jahrhundert auch im Sinne des Eintrags bei Molina²⁷⁹ als Vogel mit kostbaren bzw. schönen Federn zu verstehen ist.

²⁷⁹ „Quechulli. paxaro de pluma rica (Mol.b:88v).

Als Arten, von denen die Gruppe wahrscheinlich den Namen hat, kommen Flamingo und Rosalöffler in Betracht. Der Vogelname *quechōlli*, der in den Quellen fast immer in der apokopierten Form *quechōl* vorkommt, wird von der Forschung mit dem Rosaflamingo, aber auch mit dem Rosalöffler in Verbindung gebracht (Vgl. Sautron-Chompré 2004:450-1). Während im Nahuatl für den Flamingo, wenn überhaupt, dann nur der Begriff *quechōlli* existiert zu haben scheint, wird der Rosalöffler auch als *tlāuh-* und *teōquechōlli* bezeichnet. Seine Darstellung im Codex Florentinus – für den Flamingo gibt es keine – weist Merkmale beider Arten auf, was darauf hinweist, dass zwischen den beiden Arten kaum oder gar nicht differenziert wurde. Dafür spricht, dass noch im 20. Jahrhundert Rosalöffler von der lokalen Bevölkerung auch als Flamingos bezeichnet wurden (Howell und Webb:148)²⁸⁰. Außer als Artbezeichnung steht der Begriff *quechōlli* noch für den gleichnamigen Kalendermonat, eine roséfarbene, kostbare Feder und eine lange Stichwaffe wie eine Lanze oder einen Pfeil (Olivier und López Luján:165).

Rosaflamingos (*Phoenicopterus ruber* Lin.) sind 120 bis 145 cm große Neuweltvögel. Sie sind auf den Antillen, in Mexiko (Yukatan), Venezuela und Galapagos verbreitet, wo sie in Lagunen und Salzseen ihre Nahrung aus den Sedimenten filtern (Vgl. Del Hoyo 1992, HBW 1:509, 525). Obwohl sie eine Flughöhe von 4000 m erreichen (Espinosa Pineda:238) und das zentralmexikanische Hochbecken mühelos anfliegen konnten, wird es sie im dicht besiedelten Seengebiet des aztekischen Kernlandes trotz des ausgezeichneten Nahrungsangebots jedoch allenfalls vereinzelt gegeben haben, da sie sehr empfindlich auf Störungen reagieren. Im überaus spärlichen archäologischen Befund gibt es nur den nach dem Pleistozän ausgestorbenen *Phoenicopterus copei* Shufeldt (ibid:240). Dass der Rosaflamingo in den Tiergehegen des aztekischen Herrschers gehalten wurde, ist fraglich, wenn auch nicht unmöglich²⁸¹. Weder im *Codex Florentinus* noch bei Hernandez ist der Flamingo als eigene Art erwähnt, und auch bei den Grabungen im aztekischen Haupttempelbezirk wurden bislang keine Überreste

²⁸⁰ Ohne Angabe von Bevölkerungsgruppe oder Region.

²⁸¹ Cortés schreibt in seinem zweiten Brief an Karl V. zwar über die Süß- und Salzwasserbecken für die Vögel im Palast des aztekischen Herrschers, erwähnt aber keine Arten einzeln (Cartas de Relación: 55). Allerdings denkt Gilonne (S.36-7), basierend auf Díaz del Castillo, der nur einen großen Vogel mit roten Flügeln und Schwanz unter der kubanischen Bezeichnung „Ipiris“ erwähnt, dass der Flamingo gehalten worden sein könnte, so wie er auch die Existenz von Flamingo-Kolonien an den zentralmexikanischen Seen annimmt (ibid, 24-5).

dieses beeindruckenden Vogels identifiziert. All dies ist ein Indiz dafür, dass der Flamingo als eigene Art keinen Platz in Kultleben und Weltbild der Nahua hatte.

Im Namen des *quechōlli* schwingt keine Farbassoziation mit wie sonst bei den Vögeln mit dem Lexem *quechōl-* im Namen, als wäre der lange Hals das herausragende und einzige Merkmal. Es waren jedoch die prachtvollen roten Federn, welche bei aztekischen Adelligen Begehrlichkeiten weckten und die über Tribut- und Handelswege nach Zentralmexiko kamen. Dies ist für Flamingofedern zwar noch nicht belegt, aber sehr wahrscheinlich und für die frühe Kolonialzeit bewiesen, hat man doch in einzelnen Federmosaikarbeiten wohl Flamingofedern bestimmen können²⁸².

Vermutlich hat kaum ein Azteke je einen Flamingo gesehen, und so ist der in den Nahuatl-sprachigen Quellen als „quechol“ auftretende Begriff wenn, dann wohl nicht ausschließlich die Bezeichnung für den Flamingo oder dessen Federn gewesen, sondern oft auch die für den *tlāuhquechōlli* (Rosalöffler) oder weitere, ähnliche Vögel (dazu weiter unten; zur Diskussion um die Identifizierung des *quechōlli* als Flamingo siehe auch Espinosa Pineda:233-241).

Hingegen hat der **Rosalöffler** (*Platalea ajaja*; früher *Ajaja ajaja*) einen gesicherten Platz in der aztekischen Kultur. Im *Codex Florentinus* (FC 11, chap. 2, par.1:20-1; CF, vol.3, libro 11:20v-21r) ist ein als „tlauhquechol“ oder „teuquechol“ benannter Vogel beschrieben: als im Wasser lebend wie die Ente, mit breiten, roten Füßen, einem breiten Schnabel, Kappe²⁸³ und Federn, die an Kopf, Brust, Bauch, Flügeln und Schwanz blass, rosé oder weißlich sind und rot an Rücken und Flügelbug. Die Farbe von Schnabel und Beinen variiert über den Lebenszyklus des Vogels von gelb bis rot. Da diese Beschreibung so gut passt, gibt es hier kaum Zweifel an der Identifikation als Rosalöffler, auch wenn er eigentlich gar keine Kappe besitzt, weil der Kopf zumindest der adulten Tiere kahl und faltig und nur bei den juvenilen Tieren mit einem weißen Flaum bedeckt ist²⁸⁴. Bei dem noch genaueren Hernández (III, tratado 2, CLXXVII:358) wird

²⁸² Für indo-christliche Federmosaike aus Westmexiko, die im Museum für Völkerkunde Wien aufbewahrt werden, konnten nach Angaben des Museums unter anderem Flamingofedern bestimmt werden; siehe Haag et al.

²⁸³ „quachichiquje“: von Anderson und Dibble korrekt übersetzt als „crested“ (ibid). Bei Simeón (S. 396) findet man „quachichiquile adj. Que tiene un copete de plumas [...]“.

²⁸⁴ Nur den kleinen asiatischen *Platalea minor* (Schwarzgesichtlöffler) und den großen europäischen *Platalea leucorodia* (Löffler) zieren in der Brutzeit lange, am Hinterkopf herabhängende Schmuckfedern (Matheu, Eloisa und Josep Del Hoyo, HBW 1:504-505, plate 37).

auch keine Kappe erwähnt. Dort hat der Vogel ein scharlachrotes oder weiß-rotes Gefieder, einen aschefarbenen, breiten am Ende abgerundeten Schnabel, eine faltige Stirn wie ein Truthahn, einen weißen, fast kahlen Kopf sowie ein schwarzes Band, das den Kopf vom Hals abhebt: der perfekte Steckbrief des Rosalöfflers, der bis zu 86 cm hoch wird (Vgl. Matheu, Eloisa und Josep Del Hoyo 1992, HBW 1:506).

Die farbigen Abbildungen im *Codex Florentinus* (CF, vol.3, libro 11:21r; vol. 2; libro 8:30v) zeigen hingegen eine rote Kappe und einen roten Hals. Insgesamt passt diese Farbgebung eher zum Flamingo, der auch an Kopf und Hals rot befiedert ist, sodass eine Übertragung auf den oben kahlen Rosalöffler stattgefunden haben könnte. Auch die spanische Beschreibung Sahagúns konzentriert sich auf die roten Farbanteile:

[...] tiene un tocadillo en la cabeça colorado, tiene el pecho, y barriga y la cola, y las alas de color encarnado, muy fino y las espaldas, y los codos de las alas muy colorado [...] (CF, vol.3, libro 11: 20v-21r).

Die hier wohl vorliegende Verschmelzung der beiden Vogelarten scheint auf die künstlerischen Traditionen der vorspanischen Buchmalerei zurückzugehen. In dem zur Codex-Borgia-Gruppe gehörenden *Codex Laud* findet sich ein ebensolcher Vogel mit roter Kappe, rotem Hals und einem Fisch im spatelförmigen Schnabel (Códice Laud, 1994:12, zitiert nach Olivier und López Luján: 182, figura 20). Letzteres beweist eindeutig die Identität des Rosalöfflers.

Wie weit der Rosalöffler im 2240 m hoch gelegenen Hochbecken von Mexiko verbreitet war, ist unklar. Die zentralmexikanischen Flachwasserseen existieren bis auf kleine Reste nicht mehr. Sie wären der perfekte Lebensraum für den Rosalöffler gewesen, der sie auch hätte anfliegen können, trifft man ihn doch in Höhenlagen bis zu etwa 2200 m einschließlich dem zentralmexikanischen Hochplateau an (Howell und Webb:148)²⁸⁵. Der Rosalöffler brütet dort aber nicht, sondern kommt nach der Brutzeit überwiegend von Mai bis August in kleinen Gruppen als Besucher, gelegentlich auch im Winter. Dies erklärt vielleicht, weshalb der Rosalöffler für die Nahuas eher ein Vogel aus dem Süden

²⁸⁵ An anderer Stelle präzisieren die Autoren, dass die Höhenlage gegenüber dem bevorzugten Habitat sekundär ist: "Approximate elevations are given in meters above sea level but should be taken only as guidelines; birds will occur in their favored habitat(s) regardless of elevation" (Howell und Webb: 77). Die heutige Verbreitung weist Tiefland-Küstengebiete von Baja California bis Veracruz und Yukatan aus. Neben diesen bevorzugten Gebieten gibt es Rosalöffler jedoch auch im Landesinneren: La Barca, Jalisco (1530 m) und die Laguna del Rodeo in Morelos (1024 m) (Olivier und López Luján:163).

war, dessen Federn schwer erhältlich waren. Über den lokalen Bestand und über das Vogelhaus des Herrschers allein konnte der Bedarf an Federn sicher nicht gedeckt werden.

Im archäologischen Befund ist der Rosalöffler in Opferkontexten des aztekischen Haupttempelbezirks nachgewiesen; die Vögel müssen aber nicht der lokalen Umgebung entnommen worden, sondern können als Tribute oder aus dem Vogelhaus des Herrschers gekommen sein. Auf jeden Fall hatte der Rosalöffler einen bedeutenden Platz im Weltbild der Nahuatl. Er war symbolisch mit der Sonne, den Krieger, den auf dem Schlachtfeld Gefallenen, den Herrschern und bestimmten Gottheiten wie zum Beispiel *Xipe Totec* verbunden. (Für eine ausführliche Darstellung der Symbolik siehe Olivier y López Luján:181-87). Im archäologischen Befund tritt der Rosalöffler in den Bauphasen IVb-V, VI und VII des Haupttempels auf, die den Regierungszeiten von Axayacatl bis Moteuczoma Xocoyotzin, also dem Zeitraum 1469 bis 1520 entsprechen. Ich fasse kurz die Ergebnisse von Olivier y López Luján zusammen: Zum archäologischen Befund gehören sechs Opferdepots mit den Überresten von sieben teilweise intakten, teilweise fragmentarisch erhaltenen Rosalöfflern, zu deren symbolträchtigem Kontext zahlreiche andere Arten – darunter Steinadler und Kolibris, marine Muscheln, Schnecken, Fische, Korallen, Seesterne – und weitere natürliche Gegenstände wie Meersand, Kopal sowie Gummi und vom Menschen hergestellte Objekte wie Götterfiguren, Gefäße, Flechtwerk und anderes zählen. Zumindest vier der sieben geopferten Rosalöffler wurden einer an Taxidermie erinnernden Behandlung unterzogen, mit der durch Entnahme der inneren Organe ein Tierkörper konserviert wird. So gibt es bei einem Exemplar Hinweise auf die Entfernung der Hirnmasse. Ziel dieser Prozesse war es wohl, intakte Bälge mit Köpfen und Krallen zu erhalten, wie sie unter anderem auch aus dem Tributwesen und Schilderungen von Cortés über auf dem Markt von Tlatelolco feilgebotene Tierhäute für viele weitere Arten bekannt sind. Der Herrscher gab sie verdienten Krieger, trug sie selbst auch und wurde darin bestattet. Zu den Funden gehören der Balg eines Rosalöfflers mit nach Westen ausgerichtetem Kopf, der auf einem Rundschild aus Türkismosaik niedergelegt wurde, sowie ein in Seitenlage in Ost-West-Richtung bestatteter Rosalöffler mit einer Grünsteinperle im Schnabel²⁸⁶. Die Vögel scheinen zu gleichen Teilen dem Kriegsgott Huitzilopochtli und dem Regengott Tlaloc geweiht gewesen zu sein und wurden alle unter der Plattform vor der West-

²⁸⁶ Grünstein oder Grünjade war die „Münze“, mit der ein Verstorbener ins Jenseits eintreten konnte.

fassade des Tempels bestattet. Die Westausrichtung wird auch durch das vollständige Fehlen von Hinweisen auf Rosalöffler an den anderen drei Fassaden des Tempels gestützt. Nach Olivier und López Luján gibt der Rosalöffler im archäologischen Befund auch Grund zu der Hoffnung, doch noch auf Königsgräber zu stoßen (ibid, 188).

Dies soll genügen, um die kultisch-religiöse Bedeutung des Rosalöfflers aufzuzeigen, was durch zahlreiche Nennungen im Korpus zusätzlich bestätigt wird.

Für Totonacapan, den von den Totonaken besiedelten Teil der Golfküste, der die aztekische Tributprovinz Cuetlaxtlan bildete, von wo unter anderem Kakao, Teonacaztli und Federn nach Tenochtitlan geliefert wurden – ist ein „TLAUHQUECHOLTÓTOTL“ (Rosalöfflervogel) verzeichnet, ein Specht oder spechtartiger Vogel, der seinen Namen ausschließlich einer gewissen äußerlichen Ähnlichkeit verdankt: Sein Kopf soll dem des Löfflers gleichen, rot befiedert sein, so wie der größte Teil des Körpers (Hernández III, tratado 2, CXC:360-1). Dies führt natürlich zu der – wohl nicht beantwortbaren – Frage, ob sich die einzige Nennung eines *tlāuhquechōl-tōtōtl* im Korpus auf einen Rosalöffler oder den viel kleineren Specht bezieht (Cant.:80v, Zeilen 9-10).

Damit ist die Liste der Gruppe –quechōl nicht beendet. Der *xūhquechōl* (**Momotus lessonii**²⁸⁷), wörtlich Türkisquecholli, gehört einer ganz anderen Vogelart an. Er entspricht im Deutschen dem Blauscheitelmotmot oder einer eng verwandten Art. Im *Codex Florentinus* ist er nur sehr knapp beschrieben: mit blattgrünen Federn, blauem Schwanz und blauen Flügeln. Als Habitat gibt Sahagún ein etwa auf der Höhe der Landenge von Tehuantepec liegendes Gebiet an der Pazifikküste²⁸⁸ an; allerdings gibt es den Vogel auch in Veracruz und Tabasco, dazu kommen sehr eng verwandte andere Arten, die heute in Chiapas, Campeche und Yukatan leben. Sie alle sind Waldbewohner und werden etwa 38 bis 43 cm groß (Vgl. Snow, 2001, HBW 6: 283; Howell und Webb:438).

Die Bezeichnung *xūhquechōl* verweist darauf, dass der Vogel vor allem wegen der langen blau-grünen Schwanzfedern geschätzt wurde, wie das inkorporierte Lexem *xīthui-tl* (Türkis) verrät. Da aber der Name *xīuhtōtōtl* schon für den Azurkotinga

²⁸⁷ Identifikation nach FC 11:20; Sautron-Chompré 2004:452. Siehe auch Snow, 2001, HBW 6: 283, Eintrag Blue-crowned Motmot.

²⁸⁸ Spanischer Text: “anaoac, que es al oriente de mexico, hazia la mar del sur“ (FC 11, chap.2, par.1:20-1; CF, vol.3, libro 11:21r).

existierte, griff man wohl auf *-quechōl* zurück, obwohl der Blauscheitelmotmot wie alle Sägeracken auch nicht im Entferntesten über einen langen Hals verfügt. Er war aber kostbar, eine Vorstellung, die mit zum Bedeutungsfeld von *-quechōl-* gehörte (dazu siehe II, Kap. 3.4).

Ebenfalls zu den Sägeracken gehört der *Xioapalquechōl*²⁸⁹ (*Eumomota superciliosa*). Der 33-38 cm große Brauenmotmot (Snow 2001, HBW 6:279) ist im *Codex Florentinus* (FC 11, chap.2, par.1: 21-2; CF, vol.3, libro 11: 22) nur knapp beschrieben: demnach sind der Schnabel lang, die Beine schwarz, Bauch und Flügelbug gelbbraun, Flügel und Schwanz hellblau. Dass es den Nahuatl um diese Federn ging, belegt der zweite Name des Vogels: *tziuhli*²⁹⁰. *Tziuh-* ist ein varianter Kompositivstamm von *xīhui-tl*, (Türkis, grünes Blatt)²⁹¹, der in dem Vogelnamen durch Verbindung mit der Absolutivendung *-tl* zu einem vollständigen Nomen wurde. Der *xioapalquechōl* ist als einziger Vogelname der Gruppe *-quechōl* im Korpus nicht belegt.

Hingegen wird der nicht identifizierte *Ayopalquechōl* (**Purpurquechalli**) einmal erwähnt. Da er mit quetzalgrünen Flügeln beschrieben ist, könnte er gut eine weitere Sägerackenart repräsentieren, die sich farblich im Kopf- oder Bauchgefieder von den bereits dargestellten unterscheidet, wobei die Flügel wie bei allen Motmots überwiegend grüne Farbanteile haben.

Z 40 *Cant.:23v, Zeile 06*

Zan moquetzalahtlapal o zan timozozohua
tzinitzcanihuitica timilacatzoa in
tayopalquechol xontlachichina nican aya

Du breitest deine Quetzalflügel aus, mit deinen
Tzinitzcan-Deckfedern²⁹² drehst du dich herum, du
Ayopalquechalli, sauge hier [an den Blüten], aya

Ayopalli bezeichnet einen ganzen Farbbereich von dunkelviolet bis orange²⁹³, vielleicht auch ein dunkles Gelb. Zu einem – hypothetischen – *Ayopalquechōl* würden mehrere Sägeracken passen, zum Beispiel der Braunscheitelmotmot (*Momotus mexicanus*) mit rostrottem Kopf und einer schwarzen Maske mit purpurfarbener Umrandung (Snow,

²⁸⁹ „Xioapal-“ scheint sich auf die Farbe Grün zu beziehen. Belegt ist auch „xioapaltic“, übersetzt von Sahagún mit „de color verde“ (CF, vol 3, libro undécimo, fol. 23v).

²⁹⁰ „Xioapalquechol; yoan itoca tziuhli“ (ibid).

²⁹¹ Vgl. Simeón:732: „Tziuhotecatl o Tziuhotecatzin s. Forma alterada de Xiuhtecatl, “El que cuida las hierbas verdes o las turquesas [...]“.

²⁹² *Tzinitzcan* kann den gleichnamigen Vogel, aber auch bestimmte Federn aller Vögel bezeichnen.

²⁹³ „Ayupalli. color entre morado y naranjado“ (Mol.b:4r).

2001, HBW 6: 283; Vgl. Howell und Webb:438) und der Zimtbrustmotmot (*Baryphthengus martii*), dessen Kopf und Unterseite orangefarben sind (Snow, 2001, HBW 6: 380). Natürlich ist das spekulativ. Das Lexem *ayopal-* kommt im gesamten Korpus nur an dieser einen Stelle vor und scheint damit als Farbe keinen so hohen Stellenwert zu haben wie auf Nuancen von Grün verweisende Lexeme wie *chālchiuh-*, *quetzal-* oder *xīuh-* die eine hohe Frequenz haben. Deshalb kann man hier vielleicht an eine Spezies denken, bei der die Farbe einen Kontrast zum sonst grünen Gefieder bildet, auch wenn unter den Vögeln im elften Buch des *Codex Florentinus* eine solche Art nicht gelistet ist. Dass der Motmot generell wegen der Federn geschätzt wurde, lässt sich Hernández²⁹⁴ entnehmen, der keine Unterarten unterscheidet.

In den *Cantares* (82r, Zeile 04) ist weiter ein *Aztaquechōlin* (wörtl.: Weißreihherquechōlli) erwähnt, der mit dem 84-99 cm großen Silberreiher (*Ardea alba egretta*) und/oder dem mit 48,5-58,5 cm viel kleineren, ebenfalls weißen Schmuckreiher (*Egretta thula*) in Verbindung gebracht werden kann. Als einziger artunterscheidender Hinweis lässt sich dem *Codex Florentinus* (CF, vol. 3, libro 11:28r; FC 11, chap.2, par.3:28) nur die Farbe des Schnabels entnehmen: Im Text ist er „tintliltic“ (schwarz) und gehört somit eigentlich dem Schmuckreiher, in der begleitenden Abbildung ist er gelb, was wiederum für den Silberreiher spricht (Vgl. Martínez-Vilalta und Motis, HBW 1:409 sowie Howell und Webb: 139). Im archäologischen Befund vom aztekischen Haupttempel wurde jedoch nur der Silberreiher identifiziert. Vielleicht wurden die beiden Arten begrifflich nicht differenziert, da sie sich fast nur in der Größe unterscheiden. Es stellt sich die Frage, ob dieser schöne weiße Vogel wegen des langen Halses als *quechōlli* gerechnet wurde, oder ob der Sänger in diesem Fall eine zusätzliche, positive Wertung vornahm. Im *Codex Florentinus* wird jedoch ausdrücklich auf den langen Hals hingewiesen: „quechmecatic, quechcocoltic“ (der Hals ist wie ein [langes] Seil, der Hals ist vielfach gebogen) (FC 11, chap.2, par.3:28).

Zu den Reiher zählende Vögel werden durch recht unterschiedliche Begriffe benannt, die auf ihre Farbe hinweisen: *aztatl* ist allophon zu *iztatl* (Salz; weiß) und bedeutet „der Weiße“. Der Name des kleineren *Āxōquēn* (Blaureiher) (*Egretta caerulea*) bedeutet: wasserblaues/-grünes Kleid“, apokopiert von *quēmitl* „Gewand“. Beschrieben wird er als grau und aschefarben. Der Hals wird nicht eigens hervorgehoben; dafür aber heißt es

²⁹⁴ “Es extraño que tenga en la cola una pluma más larga que las demás y barbada sólo en su extremo, y que ave de tamaña hermosura no preste otra utilidad que la de sus plumas“ (Hernández III, tratado 8, CXCV:361).

vom Blaureiher, er stinke nach dem Fisch, den er frisst. Dann gibt es noch den Begriff „Huexocanauhtli“ (wörtl. Weidenente) für den Nachtreiher *Nycticorax nycticorax*, von dem vor allem die langen Beine und der rote Kopf beschrieben werden. Die *tōlcomoctli* (nordamerikanische Rohrdommel) (*Butaurus lentiginosus*) wiederum ist gelb-braun. Bei diesem Vogel geht es um die laute, weittragende Stimme. Bis auf Silber- und Blaureiher sind diese Reiherarten im *Codex Florentinus* auch nicht zusammen gelistet. Es ist fraglich, ob die Nahuatl sie als Gruppe ansahen. Für keinen von ihnen ist ein Kompositum mit *-quechōl* nachgewiesen. (Angaben in: FC 11, chap.2, par.3:27, 28, 33; Martínez-Vilalta und Motis HBW 1:411, 419, 428).

Im Korpus gibt es eine ganze Palette an Nominalkomposita mit *-quechōl*- als Kopf. Sie sind entweder adjektivisch-beschreibend zu verstehen oder stehen für noch unerkannte Vogelarten der Gruppe:

(1) *ēlōquechōl* (Elotequecholli) (Cant.:34v, Zeile 11). Dies ist vielleicht eine Alternativbenennung für den *ēlōtōtōtl* (Elotevogel), der zu den *Cardinalidae* gehört und identifiziert ist als *Guiraca caerulea*, Azurfink (Sautron-Chompré 2004:448). Er frisst Insekten, Schnecken, Spinnen, Samen, Körner und Früchte. Hernández beschreibt jedoch mehrere Unterarten oder Vögel desselben Namens. Zum Azurfink passt am besten der „segundo ELOTÓTL“, aus den Wäldern um Tetzco und auch „ocotzinitzcan“ genannt wurde (Hernández III, tratado 2, XLIX:292). Von den drei anderen Arten sind zwei enger mit dem Mais verbunden, von dem sie sich wohl auch ernähren (ibid, cap. XLVIII: 329; CXX:345), der dritte ist wieder ein Waldvogel aus der Gegend um Tetzco (CCVIII:363). Welcher *ēlōtōtōtl* in den Cantares (11r, Zeile 15) gemeint ist, muss offen bleiben.

(2) *quetzalquechōl* (Quetzalquecholli) (Rom.:3v, Zeile 7);

(3) *tozquechōltzin* (Gelbkopfamazonenquecholli) (Cant.:36r, Zeile 25)

(4) *tzanaquechōl* (Grackelquecholli) (Cant.:67v, Zeilen 22,24)

(5) *quetzaltzanaquechōl* (Quetzal-Grackelquecholli) (Cant.:68r, Zeile 3)

(6) *xōchitzanaquechōl* (Blumengrackelquecholli) (Cant.:80r, Zeile 20)

(7) *cuāuhquechōlli* (Adlerquecholli) (Cant.:73r, Zeile 23)

(8) *māquīzquechōlli* (Armbandquecholli) (Cant.:39v, Zeile 1)

(9) *chālchiuhquechōl* (Jadequecholli) Cant.:28r, Zeile 7)

(10) *tlahzozacuānquechōl* (kostbarer Zacuanquecholli) (Cant.:70v, Zeile 9). Hier ist nicht ganz deutlich, ob die Lexeme *zacuān* und *quechōl* als Kompositum gemeint sind.

Wahrscheinlich soll hier nur der besondere Wert der Person ausgedrückt werden, auf die die Vogellexeme gemünzt sind: der Herrscher Moteuczoma.

(11) *xōchiquechōlcapolin* (Blumenquecholli-Kirsche) ist in ein Pflanzenlexem inkorporiert (Cant.:51r, Zeile 11).

Nur in den wenigsten Beispielen bezeichnet *-quechōl* einen besonders langhalsigen Vogel. Dies trifft nur auf den *Quechōl* als Flamingo, den *Tlahuh-* bzw. *Teōquechōl* als Rosalöffler und den *Aztaquechōlin* als Silber- oder Schmuckreihher (quecholli) zu, alle anderen Vögel haben einen kurzen Hals. Vermutlich hat sich wegen der wertvollen Federn der langhalsigen Gruppe – auch der Reihher war ja wegen seiner Federn sehr geschätzt – die Bedeutung „kostbar“ auf den Begriff *Quechōlli* übertragen, der dann zwar immer noch einen Vogel, aber unabhängig von dessen Größe und Halslänge vor allem einen kostbaren Vogel bezeichnete.

3.2.4 Gruppe *Zacuān*: die Vögel mit dem gelben Schwanz

Zu dieser Gruppe gehören drei Arten, von denen die Nahuatl wahrscheinlich nur zwei unterschieden: die beiden Stirnvogelarten als *Zacuān* und den nicht identifizierten *Zacuāntōtōtl*, der auch im zentralmexikanischen Hochbecken heimisch war, dazu kommen eventuell eine oder mehrere lokale Trupialarten mit dem Namen *Xōchizacuān* (Blumenzacuan). In der *Historia Tolteca-Chichimeca* (2v, Ms.54-58, p.7; § 35) ist noch ein Vogel unter dem Namen „Zaquametl“²⁹⁵ verzeichnet. Das könnte der vollständige Name des Zacuan sein²⁹⁶. Er wird dort mit dem Quetzal zusammen genannt.

Der **Montezumastirnvogel** (*Psarocolius montezuma*)²⁹⁷ gehört in der Familie der Stärlinge (*Icteridae*) zur Gattung *Psarocolius* und ist heute von Südost-Mexiko bis Zentralpanama, Nicaragua und Costa Rica verbreitet, wo er sich von kleinen Wirbeltieren, Insekten, Nektar und Früchten ernährt und Hängenester baut. Das Männchen wird bis zu 50 cm, das Weibchen 40 cm lang. Das Aussehen passt im Großen und Ganzen zu der Beschreibung im *Codex Florentinus*: Das Gefieder ist kastanienbraun, auch rötlich-schwarz, mit roten Federn über der Nase und dem spitzen Schnabel, schwarzem Kopf und Rumpf (Vgl. Howell und Webb: 754-5 sowie Peterson und Chalif 1989:425). Es war aber das sich im Flug entfaltende Gelb der in schillerndes

²⁹⁵ Siméon (p. 67) gibt unter Berufung auf Olmos nur an: “çaquametl. s. Pájaro; en s.f. niño, hijo, señor amado, querido [...]”.

²⁹⁶ Eine vollständige Form auf *-metl* ist auch für den Chachalaca belegt: *chachalacametl* (FC 11:53).

²⁹⁷ Identifikation: FC 11:20, Sautron-Chompré 2004:454. Vgl. Fraga 2011, HBW 16: 755

Schwarz eingebetteten Schwanzfedern, das ihm in den Augen der Nahua seinen Wert verlieh:

Z 41 *FC 11, chap. 2, par. 1: 20-1*

[...] Auh inj moteneoa çaquā icujtlapil in; coztic, vel cozpatic, cozpiltic, cozpalalatic. Auh tilitic injc qujtlapachoa: no ic qujpechia, in jquac qujcoa. icujtlapil: **iquac in oalneci coztic; vel qujtlanexmaca, qujtonameiotia in tilitic:** iuhqujn tletl, iuhqujn tle xochtli, iuhqujn teucujtlatl oalneci.

[...] And for this reason is it called *çaquan*; its tail is yellow, very yellow, intense yellow, colored yellow, but there are black [feathers] which cover it, which also underlie it. **When it spreads its tail, then the yellow shows through.** The black ones show splendor, radiate like a flame; like embers, like gold they show through.

Die spanische Spalte der Handschrift endet mit einem wichtigen Hinweis, der im Nahuatl-Text fehlt: „crianse en anaoc“ (CF, libro 11, fol. 21). Das bedeutet, dass dieser als „Çaquan“ bezeichnete Vogel nicht im zentralmexikanischen Seengebiet sondern an der Golfküste beheimatet war, woher man wohl auch die meisten Zacuanfedern bezog.

Der **Rotkopf-Stirnvogel** (*Psarocolius wagleri*) ist eine kleinere Art, die 35 cm (Männchen) bzw. 27,5 cm (Weibchen) lang werden kann und einen kastanienbraunen Kopf besitzt. Beide Geschlechter haben aber die gleichen gelben Schwanzfedern (Vgl. Fraga 2011, HBW 16:753; Peterson und Chalif 1989:424; Howell und Webb:754). Ob die Nahua ihn von der größeren Art unterschieden haben, ist nicht bekannt.

Der den oben aufgeführten Stirnvögeln im Gefieder ähnliche „ZAQUANTÓTOTL“ (Zacuanvogel) lebt(e) laut Hernández (III, tratado 2, CCXIV:364) in den Bergwäldern um Tetzco. Der Autor beschreibt ihn als aschefarbenen, sperlingsgroßen Vogel mit leuchtend gelben Schwanzfedern und einigen scharlachroten Federn an den sonst dunklen Flügeln, der sich von Samen ernährt. Unter Berufung auf Hernández gibt Simeón für den *zacuāntōtōtl* die Größe eines Kanarienvogels²⁹⁸ an und führt aus, dass von diesem Vogel die hochgeschätzten Zacuanfedern stammen würden²⁹⁹ – eine verständliche Verwechslung, wobei noch in Betracht zu ziehen ist, dass vor dem Zugang zu den Federn der Stirnvögel ja Federn einheimischer Arten verwendet wurden.

²⁹⁸ Haussperlinge sind etwa 14-16 cm groß, heutige Kanarienvögel 12-23 cm (Wikipedia, 2018a). Diese wurden ab der spanischen Eroberung der Kanaren im 15. Jahrhundert aus dem 12 cm großen Kanarengirlitz (*Serinus canaria*) gezüchtet (Wikipedia, 2018b). Da Hernández' Größenangaben auf Schätzungen beruhen, kann der *Zacuāntōtōtl* kleiner, aber auch etwas größer als ein Sperling gewesen sein.

²⁹⁹ „çaquan s. Pluma muy preciosa del pájaro çaquantototl [...] çaquantototl s. Pájaro de plumaje amarillo y brillante, del tamaño del canario [...]“ (Sim.:67). Hernández' Größenangaben beruhen auf Schätzungen.

Die Kleinheit des Zacuanvogels war kein Kriterium, da ja selbst Federn der noch kleineren Kolibris verwendet wurden (Vgl. FC 9, chap.19:89). Außerdem könnten weniger begüterte Angehörige des niederen Adels auch noch später die Federn des kleinen Zacuanvogels verwendet haben.

Vorstellbar ist, dass der Name dieses kleinen Zacuanvogels auf den ihm ähnlichen, aber größeren und schöneren südostmexikanischen Stirnvogel übertragen wurde oder umgekehrt³⁰⁰. Welcher von beiden mit der im Korpus gelegentlich auftretenden NNC *zacuāntōtōtl* (Cant.:2r, Zeile 11; 5r, Zeile 23; Rom.:12v, Zeile 13) gemeint ist, lässt sich nicht sicher feststellen, dort, wo andere tropische Vögel erwähnt sind, wohl jeweils der Stirnvogel.

In den *Cantares* gibt es auch noch die NNC *xōchizacuān* (Blumenzacuan), allein-stehend oder inkorporiert in eine VNC (43r, Zeile 6; 51v, Zeilen 27; 30; 81r, Zeilen 9, 13). Mit der weiteren Charakterisierung einer Spezies durch das Lexem *xōchi-* können Varianten einer Art bezeichnet werden, wie das zum Beispiel bei Mais – *xōchicentli* – und Kakao – *xōchicacahuatl* – der Fall ist (siehe II, Kap.2.3). Hervorgehoben wird dadurch eine besondere Farbigkeit, beim *xōchicentli* ist das die Verschiedenfarbigkeit der Körner an einem weißen Kolben, wobei besonders Rot eine Rolle spielt (FC 11, chap.13, par.1:280), beim *xōchicacahuatl* die Rotfärbung der Bohnenschalen (Hernández, II, libro 6, LXXXVII:304). Der *xōchipāpālōtl* hingegen bezeichnet unterschiedliche, besonders bunte Schmetterlinge (FC 11, chap.4, par. 11:95).

Ein *xōchizacuān* – sollte dieses Kompositum im Sinne einer Art zu verstehen sein – müsste noch farbiger sein als ein „normaler“ Zacuan. Der Begriff könnte sich auf den Rotanteil auf den Flügeln des *zacuāntōtōtl* beziehen, oder aber auf andere, ähnliche Vögel. Gute Kandidaten sind die im Nahuatl als *xōchitōtōtl* (Blumenvogel) bezeichneten Vögel, die identifiziert wurden als *Icterus abeillei* (Schwarzmanteltrupial) und *Icterus cucullatus* (Maskentrupial) (Sautron-Chompré 2004:453). Wie die Stirnvögel gehören sie zur Familie der *Icteridae* (Stärlinge), weben Hängenester und haben leuchtend gelbe und schwarze Schwanzfedern. Rücken, Rumpf und Deckfedern des Schwanzes der Hähne sind schwarz, beim Schwarzmanteltrupial auch Kappe und Nacken. Was sie von den Stirnvögeln unterscheidet, ist vor allem das orangefarbene

³⁰⁰ Das hat mit der Zeittiefe der Kulturtradition Mesoamerikas zu tun, durch die man von den tropischen Vögeln wusste. Deren Federn zu erlangen, war Teil der aztekischen Eroberungspolitik und wurde in der Mythologie verankert.

Gefieder an Kehle, Brust und Bauch. Sie sind mit nur etwa 18-20 cm Körperlänge auch viel kleiner. Ihr Lebensraum erstreckt sich von den Tropen aus auch auf Zentralmexiko, wo sie in Eichen- und Koniferenwäldern gute Bedingungen finden. (Vgl. Fraga 2011, HBW 16: 763, 769; Howell & Webb: 752, Eintrag „Bullock’s [Northern] Oriole“).

Im Begriff *xōchizacuān* wurde möglicherweise *-tōtōtl* durch *-zacuān* ersetzt. In dem Fall würde dann ein Farbspektrum von orange-rot, gelb und schwarz evoziert.

Anders als das Lexem *-quechōl* tritt *-zacuān* nur selten als Kopf auf, in den ein anderes Lexem inkorporiert wird. Diese Bildungen sind vermutlich alle als Metaphern oder adjektivische Zusätze zu verstehen:

- (1) *mīchzacuāntzin* (Fischzacuan) (Cant.:44r, Zeile 1). Im *mīchcuīcatl* (Lied der Fische) wird die Welt der Vögel auf die der Fische übertragen. Die Adligen werden mit Vögeln in der Gestalt von Fischen verglichen.
- (2) *xīuhquechōlmīchzacuāntzitzin* (Türkischucholli-Fischzacuan) (Cant.:44r, Zeile 9).
- (3) *tlazohzacuān* (kostbarer Zacuan) Cant.:70v, Zeile 7
- (4) *quetzalzacuān* (Quetzalzacuan) (Cant.:81v, Zeile 11).

3.2.5 Der Türkisvogel

Der *xīuhtōtōtl* (*Cotinga amabilis*; Azurkotinga; wörtl: Türkisvogel) steht in der Taxonomie der Nahuatl alleine. Er lässt sich keiner Gruppe zuordnen. Da keine linksseitigen Erweiterungen der NNC bekannt sind, haben die Nahuatl wohl auch keine Unterarten unterschieden.

Der Azurkotinga ist ein kleiner Vogel. Er misst nur 18-19 cm und ist damit kleiner als der *xīuhquechōl* (siehe oben). Er ist von der mexikanischen Golfküste bis Costa Rica verbreitet. Die Nahuatl schätzten ihn wegen seiner schillernd blauen und türkisfarbenen Federn, zu denen sich noch das purpurfarbene Brustgefieder gesellt (Vgl. Snow, 2004, HBW 9:93):

<p>Z 42 <i>FC 11, chap.2, par.1: 21</i> anaoc in nemjn, anaoc chane: iuhquj, ixqujch in tzanatl. tenvitztic, tentiltic: in jielpan aiopaltic, in jcujtapan vel xoxoctic, texocaltic, ticeoa in jatlapal, yoan in jcujtlapil: chictlapanquj, centlapal xoxoctic, texotic; centlapal tiltic, chictlapanquj</p>	<p>It is an inhabitant of Anahuac, a dweller in Anahuac. It is like all the slender-billed grackles. The bill is pointed, black. Its breast is purple, its back a really light blue, a very light blue, its wings pale, and its tail mixed, part blue-green, part black.</p>
--	--

Zur Herkunft macht Sahagún in der spanischen Spalte präzisere und weiter reichende Angaben als der Nahuatl-Text. Demnach kamen die Federn von der Pazifikküste und

dort aus ganz bestimmten, vielleicht auf Vogelhandel und/oder -tribut spezialisierten Ortschaften:

[...] se cria en las provjncias de anaoc, que es hazia la costa del mar del sur, en pueblos que se llama[n], tecpatla, Tlapilollan, oztotlan [...]“ (CF, vol. 3, libro 11: 22).

Er führt weiter aus, dass man die Vögel mit Blasrohren bejagte, wenn im Oktober die „ciruelas³⁰¹“ reif waren. Die toten Vögel bedeckte man mit Gras, um das Gefieder nicht mit den Händen zu berühren, da es sonst die Farbe verlieren würde (ibid).

Der Azurkotinga wurde wahrscheinlich von den Menschen der Region nicht nur bejagt, sondern auch aus unterschiedlichen Gründen gehalten, denn nach Hernández singt er in Gefangenschaft sehr schön und schmeckt auch gut³⁰². Dass auch lebende Vögel über die Handels- und Tributwege in die aztekischen Metropolen gelangten, ist bekannt³⁰³.

Der Azurkotinga hatte eine ausgeprägte religiöse Bedeutung als Vogel des Feuergottes. Im Codex Féjervary Mayer (1r) ist der Vogel in der Stirnbinde des Gottes erkennbar.

3.2.6 Papageien – die sprechenden Vögel

Einige Papageienarten sind in einem eigenen Kapitel im elften Buch des *Codex Florentinus* zusammen dargestellt (FC 11, chap.2, par.2; CF, vol. 3:22v-23v). Es scheint für sie im Nahuatl keine übergeordnete Bezeichnung zu geben. Jede Papageienart hat einen eigenen Namen.

Die beiden Nahuatl-Bezeichnungen *tōztli und tōznene* stehen für dasselbe Tier: höchstwahrscheinlich die Gelbkopffamazone (*Amazona oratrix*). *Tōztli* ist der adulte, *tōznene* der juvenile Vogel. Dennoch herrscht keine Klarheit bei der lateinischen Nomenklatur. Für *tōztli* wird *Amazona oratrix* angegeben (Sautron-Chompré 2004: 452), für *tōznene* ist dies nur eine Bezeichnung unter mehreren³⁰⁴. Die Schwierigkeit liegt darin, dass bei

³⁰¹ Spanisch: Pflaume. Da es diese zu den Rosaceae gehörende Pflanze in der Neuen Welt vor Ankunft der Europäer nicht gab, meint Sahagún wahrscheinlich eine ähnliche Frucht, vielleicht die Schwarze Sapote (*Diospyros nigra*).

³⁰² “ [...] Gorjea, enjaulado, agradablemente. Es comestible, y del mismo sabor y alimento que las demás avecillas [...]“ (Hernández III, tratado 2, CXX: 345).

³⁰³ So über den bedeutenden Vogelmarkt in Tepeacac, Puebla. Aber lebende Vögel konnten auch zu den Tributleistungen eines Ortes gehören, so musste Xīlōtepec jährlich zehn lebend gefangene Adler abgeben (Matrícula de Tributos: lámina 11).

³⁰⁴ *A. ochrocephala*, *A. oratrix* und *A. xantholora* (Sautron-Chompre 2004:451).

Jungvögeln das Gefieder noch nicht ausgefärbt ist, und genau so beschreiben es die Nahua-Informanten Sahagúns:

Z 43 *FC 11, chap.2, par.2:23*

in ie chicaoac toznene, coçavia, cozpiltia,
tomjolti: in novian yhiviio, ic mjtoa toztli

When the young yellow-headed parrot is already developed, it turns yellow, it becomes very yellow. It develops fluffy feathers. When completely feathered, then it is called *toztli*.

Der adulte Vogel wird als gelb und mit flauschigen Federn beschrieben, zu denen die farbige Abbildung in der Handschrift passt. Ausführlicher wird der Jungvogel dargestellt. Ihm werden der typische gekrümmte Schnabel und unterschiedliche Grüntöne im Gefieder an Rücken, Nacken, Flügel und Schwanz zugewiesen. Brust und Bauch sind von einem dunklen Gelb, die Spitzen der Federn am Flügelbug grün und gelb. Dass das Kopfgefieder rötlich gefärbt ist, lässt sich der spanischen Spalte sowie der farbigen Darstellung entnehmen, die mehr Gelbtöne aufweist und die Fähigkeit von Papageien zeigt, Futter zu greifen und festzuhalten. Dass dieser junge Papagei etwas Besonderes für die Nahua war, drückt sich auch darin aus, dass man keine Mühe scheute, die Küken aus den Nestern hoch in den Bäumen zu holen, um sie zu zähmen. Ob es aber gelang, sie auch zu züchten, ist unbekannt.

Tōznene lässt sich übersetzen als Toztli-Puppe. Dies kommt von *nene-tl* (Puppe), ein Begriff, der auch für das weibliche Genitale verwendet wird³⁰⁵. Vielleicht deshalb tritt das Lexem in NNC mit dem Kopf *-cihuātl* (Frau) inkorporiert auf, wie in dem Kompositum „Toznenexochiçacuanpapalocihuatl“ (Gelbkopfamazonenpuppezacuan-schmetterlingsfrau) (Cant.:43r, Zeile 06), bei dem der Farbaspekt³⁰⁶ und die dem Küken entgegengebrachte Zuneigung erhalten bleiben.

Im Ritualkalender *tōnalpōhualli* ist *tōznene* der Vogel der Citlalin Icue (Die mit dem Sternenrock) oder der Ilamateuctli (Alte Frau-Fürstin) (Caso 1971:335-6; Miller und Taube 1993, Lexikoneintrag „Calendar“, Birds of the Day). Diese beiden Himmels-gottheiten sind Manifestationen des weiblichen Aspekts der dualen obersten Gottheit (Nicholson 1971:410-11; 421).

³⁰⁵ “Nenetl. la natura de la muger, idolo, o muñeca de niños“ (Mol.b: 68r).

³⁰⁶ Gelb gehörte auch zur Gesichtsbemalung von adligen Damen und Kurtisanen. (Sautron 2007:17)

Der *tōztli* seinerseits hat eine eindeutige solare Assoziation. In den kultischen Liedern ist es der aztekische Stammesgott Huitzilopochtli, der sich mit den gelben Federn schmückt:

<p>Z 44 Primeros Memoriales 1997:130 ane nicuic, toçiquemitl a, yya, ayya, yya yyo via. queyanoca, oyatonaqui yyaya, yya yyo</p>	<p>Not for nothing did I take the yellow parrot feather garb. Because of me the sun has shone (Übers. Thelma Sullivan).</p>
--	---

Nominalkomposita mit *-tōznene-*, *-tōz-* und *-tōztli* im Korpus sind selten:

(1) *ātōznene* (junge Wasser-Gelbkopfamazone) Cant.:43v, Zeile 11; 44r, Zeile 27). Hier wird vermutlich wieder ein Vogel-Sprachbild auf den Bereich des Wassers übertragen (siehe II, 3.2.4 Beispiel (1)). Allerdings gibt es auch ein nicht identifiziertes Was-sertier mit diesem Namen, das gegessen wurde³⁰⁷.

(2) *quetzaltōznenetzin* in *Don diego tehuetzquiti* (die junge Quetzalgelbkopfamazone Don Diego Tehuehuetzquiti (Cant.:80v, Zeile 6)

(3) *quetzaltōztli* (Quetzal-Gelbkopfamazone) (Cant.:48r, Zeile 14).

Alo (*Ara macao*): Der Arakanga, auch hellroter Ara und Scharlachara genannt, ist heute vom Tieflandgebiet Südostmexikos bis Brasilien verbreitet und einer der größten Papageien weltweit. Er kann formidable 90 cm groß werden und bietet einen spektakulären Anblick, wenn er seine rötlich-gelben Flügel mit den blauen Deckfedern ausbreitet. Auch die Deckfedern des Schwanzes sind blau. Die dominierende Farbe aber ist scharlachrot (zur Identifikation des Alo siehe Sauton-Chompré 2004:463; zum Arakanga siehe Collar 1997:421).

Im *Codex Florentinus* (FC11, chap.2, par.2:23) werden zuerst sein Lebensraum in der Golfküstenprovinz *Cuextlan* und seine Zähmbarkeit erwähnt, gefolgt von der Rauheit der Füße und der schwarzen, runden Zunge. Möglicherweise ist der Name des *Alo* darauf zurückzuführen³⁰⁸, mit seinen Farben, die im Anschluss beschrieben werden, hat er nichts zu tun. Der Vogel wird vom Gesicht ausgehend beschrieben: glutrote Augen, dann folgen abweichend vom tatsächlichen Aussehen des Arakangas eine gelbe Brust,

³⁰⁷ „Atozneneme moztayo inaya“, übersetzt von Sullivan mit: „water parrot“ steeped in brine“ (PM 1997:202).

³⁰⁸ Siméon (S. 20) gibt einen interessanten Eintrag: “aloyotl (?) s. Escroto, bolsas, membranas que envuelven los testículos [...]“.

ein gelber Bauch – in Wirklichkeit sind beide scharlachrot!³⁰⁹ –, erst danach kommen der dunkle Rücken, die Flügel, der Schwanz, wobei das Blau von Flügel- und Schwanzdeckfedern hervorgehoben wird. Insgesamt dominieren bei den Farben die Rottöne: „ixtletlexochtic“ (glutrote Augen); die Federn der Flügel sind „tlatlactic, tlatlahuquj“ (rötlich, rot) und heißen „cueçali“ (*cuezalin*, Flammenfeder³¹⁰), so wie der ganze Vogel an anderer Stelle auch genannt wird (FC 10, chap.29:166).

Ein weiterer Name des Alo ist möglicherweise *Cuitlatexohtli* (der Blaue) für den Blauanteil des Rücken- und Schwanzgefieders³¹¹. Beide Begriffe stehen zusammen im neunten Buch des Codex Florentinus:

Z 45 FC 9, chap.1:1
in quinamacaia: çan iehoatl in cueçal, ioan Sie pflegten nur ihn, den Cuezal, ihn den
cuitlatexotli, ioan chamoli Cuitlatexohtli, ihn den Chamolli zu verkaufen.

Gemeint sind die Federn der gleichnamigen Vögel, die Textstelle bezieht sich auf die Anfänge des aztekischen Fernhandels. Dass es sich bei dem Begriff *Cuitlatexohtli* tatsächlich um einen Vogelnamen und nicht um eine Bezeichnung für blaue (Schwanz- und Rücken)federn nicht benannter Vögel handelt, ergibt sich aus der Aufzählung, in der drei Vogelnamen durch ihuan (und) verbunden sind. Dies wird auch gestützt durch das Auftreten des *Cuitlatexohtli* im organischen Possessiv an anderer Stelle:

Z 46 FC 9, chap. 21:94
quimopepechtiz tlaçoihuitl, in xiuhtototl, Es wird ein Bett für die kostbaren Federn gemacht,
iehoatl mopepechiotia, in **cuitlatexotli** für den Azurkotinga wird ein Bett mit den **Federn**
ihuiio: iehoatl quisoaltia in alo **des Cuitlatexohtli** gemacht, dafür nimmt man den
Alo³¹².

³⁰⁹ Es scheint jedoch keine Ara-Art zu geben, die dieser Beschreibung im Codex Florentinus entspricht. Der Ara macao passt insgesamt am besten. In dem Zusammenhang ist natürlich auch an eine möglicherweise abweichende Farbwahrnehmung der Nahuatl zu denken.

³¹⁰ Nach Miller und Taube 1993: Lexikoneintrag „Parrots and Macaws“. Interessant sind auch die Angaben zur symbolischen Bedeutung des Aras bei den Maya, der dort unter anderem ein Feuerwesen ist, das Opfergaben verbrennt.

³¹¹ Vgl. Wimmer 2004 (GDN): „cuitlatexohtli: nom des plumes de la queue du Guacamaya rouge“.

³¹² Vgl. die Übersetzung von Anderson und Dibble: “Blue cotinga were provided blue parrot feathers as a basis; they [also] matched scarlet macaw feathers“ (FC 11:24). Hier werden zwei unterschiedliche Vögel angenommen. Dass die zweite mit “iehoatl“(er ist es) eingeleitete Struktur den Alo als Erklärung für den cuitlatexohtli steht, ist ebenfalls möglich.

Diese Stelle bezieht sich auf eine Technik im Herstellungsprozess von Federmosaikarbeiten: das Präparieren eines „Bettes“ für die besonders kostbaren Federn, welche die Oberfläche des Federbildes bilden, in diesem Beispiel die des Azurkotingas. Die darauf folgenden Abschnitte, die von den Federn anderer Vögel wie Rosalöffler und Tzinitzcan handeln, zeigen, dass man für das Bett stets ähnlich gefärbte, aber nicht immer ganz so wertvolle Federn anderer oder desselben Vogels benutzte, man arbeitete also Ton-in-Ton. Die roten Federn des Arakangas (*Ara macao*) wären also ungeeignet gewesen, um die strahlend blauen Federn des Azurkotingas auf sie zu betten, seine blauen Schwanz- und Flügel Federn aber schon. Allerdings wäre der bei Sahagún nicht dargestellte kleine Soldatenara (*Ara militaris*) auch ein passender Kandidat, vielleicht sogar für den Alo, dem er sehr ähnlich sieht³¹³. Auf jeden Fall ist es gut möglich, dass der Alo zwei Namen trug, die den jeweils hervorgehobenen Farbanteil seines Federkleides benennen: Für Rot ist er Cuezalin (Flammenfeder), für Blau ist er *cuīlatexohtli* (der Blaue). Dies würde zu den Charakteristika des Feuergottes passen, zu dem der Alo einen symbolisch-religiösen Bezug hat. Rekonstruierbar ist dieser Bezug wie bei der *tōznene* aus dem Ritualkalender *tōnalpōhualli*, nur betrifft es hier den Bereich des Feuers³¹⁴ und der Totengötter, entweder Chalmecateuctli oder Mictlanteuctli (Caso 1971:335-6; Nicholson 1971:427-28).

Der Alo kommt viermal in den Cantares vor, dreimal davon im *Gesang des Don Hernando de Guzmán*, einmal im *Xōchicuīcatl Cuecuextli* (Blumenlied des Clowns). In den ersten beiden Fällen wird durch das Sprachbild die besondere Farbigkeit des großen Papageis ergänzt, im dritten und vierten seine Sprechfähigkeit:

- (1) *nitlapalAlotzin* (Ich bin ein roter Alo) (Cant.:51r, Zeilen 4, 7)
- (2) *nixōchiAlotzin* (Ich bin ein verehrter Blumen-Alo) (Cant.:51v, Zeile 17)
- (3) *nicuīcaAlotzin* (Ich bin ein Sing-Alo) (Cant.:51v, Zeile 20)
- (4) *nichahuichalotzin*³¹⁵ (Ich bin ein Quassel-Alo) (Cant.:68r, Zeile 9)

³¹³ Der *Ara militaris* hat lange blau-türkise Unterschwanzdeckfedern und ebenso gefärbte Flugfedern (Vgl. Collar, Nigel, HBW 4:420-21). Die Farbe des *cuīlatexohtli* ist wohl auch ein eher verwaschenes, also kein kräftiges Blau wie beim Arakanga. Für eine Identifizierung des Vogels reicht diese Farbbezeichnung aber nicht aus.

³¹⁴ Der Ara heißt hier *chiconcuetzalin* (Sieben Flammenfeder), (Miller und Taube, Lexikoneintrag „Calendar“, Birds of the Day). Dieser rituelle Name des Alo erinnert an den Vucub Caquix (Sieben Ara) im *Popol Vuh* der Quiche. Miller und Taube übersetzen „Caquix“ als „fiery feather“ (ibid, Lexikoneintrag „Parrots and Macaws“).

³¹⁵ Ich folge hier der Auffassung von León-Portilla, „chahuich“ als onomatopoetisch als das Sprechen des Papageis zu verstehen, da das Lexem nirgends belegt ist (2011a, Bd.2/2:FN 754, p.1219).

Der *Cocho* wird zumeist mit der Weißstirnamazone (*Amazona albifrons*), aber auch mit dem Elfenbeinsittich (*Aratinga canicularis*) identifiziert (Sautron-Chompré 2004:465). Die Weißstirnamazone lebt in Zentralamerika und Mexiko und kommt mit unterschiedlichen Lebensräumen klar: Regenwälder, Dornenstrauchsavannen und aride Habitate. Sie wird 25-29 cm groß. Der mit 23-25,5 cm etwas kleinere Elfenbeinsittich ist in ariden, topischen Gebieten von West- und Südwestmexiko, Oaxaca und Costa Rica anzutreffen. Beide Arten sind überwiegend grün und unterscheiden sich vor allem durch die Färbung von Stirn und Kappe: weiße Stirn und grüne Kappe bei *Amazona albifrons*, orange Stirn und im Vorderteil bläuliche Kappe bei *Aratinga canicularis* (siehe Howell und Webb:341; 336 sowie Collar 1997, HBW 4:435).

Im *Codex Florentinus* wird der Cocho mit der *tōznene*, der juvenilen Gelbkopfamazone, verglichen und wie folgt beschrieben: Er hat einen gelben, gebogenen Schnabel und am ganzen Körper dunkelgrüne Federn, dunkelrote und dunkelgelbe Deckfedern. Von weißen oder orangefarbenen Federn auf der Stirn ist nicht die Rede. Dafür nehmen seine Stimmäußerungen einen großen Raum ein:

Z 47 *FC 11, chap.2, par.2:23*
 cujcani, cujcuicanj, tlatatlatoanj tlatoanj, It is a singer, a constant singer, a talker, a speaker,
 tetlaehcalhujanj, tetlananaquilianj, a mimic, an answerer, an imitator, a word-repeater.
 tetlamachcujnj, tetencopinanj. Tetencopina, It repeats one's words, imitates one, sings,
 tetlamachcuj, cujca, cujcuica, tlatlatoa, constantly sings, chatters, talks.
 tlatatlatoa.

Wegen der großen Ähnlichkeit mit der jungen Gelbkopfamazone könnte auch die Weißstirnamazone Bezüge zu den Himmelsgottheiten gehabt haben.

Es gibt nur eine NNC mit *-cocho* als Kopf im Korpus:

Īxtlīlotoncochotzin (verehrter schwarzgesichtiger Otomikrieger-Cocho (Cant.:55v, Zeile 27; 65v, Zeile 6), ein Wortspiel mit dem Namen des Ixtlilcuechahuac (Bierhorst 1995b:180), der 1503 im sogenannten Blumenkrieg gegen Huexotzinco fiel, zusammen mit seinem Bruder Tlacahuepan, der in dem Gesang ebenfalls mehrfach erwähnt wird. Trotz des kriegerischen Kontexts muss der *Cocho* aber nicht auch noch eine figürliche Bedeutung als Krieger haben, wie Bierhorst schließt (ibid, S. 89, Eintrag „Cochotl“), dafür genügt eigentlich das inkorporierte *oton-* (von *otomi-tl*, einer der Elitekriegerränge). Eher könnte der Dichter mit dem *Cocho* auf den Königstitel

anspielen, den Ixtlilcuechahuac als Herrscher der Stadt Tula innehatte³¹⁶ und der in den Gesängen auch erwähnt wird: „in tlatohuniya ixtlilcuechahuac“ (Der Sprecher Ixtlilcuechahuac) (Cant.:17v, Zeile 8). Dem Begriff *tlahtoāni* (wörtlich: „er, der gewohnheitsmäßig spricht; Sprecher“, begegnet man im Text zum *Cocho* (siehe Zitat oben, FC 11:23), wo er zur Charakterisierung des sprachbegabten Papageis benutzt wird: „tlacatlatoanj tlatoanj“ (Er plaudert wie ein Mensch, er ist ein Sprecher).

Die Interpretation wird durch eine weitere Assoziation des Ixtlilcuechahuac mit sprechenden oder singenden Vögeln in den Gesangestexten gestützt:

Z 48 *Cant.: 64r, Zeilen 11-12*
 [...] ontlatohua yehuaya y[n]
 quetzalayacachtototl yxtlilcuechahuac Dort spricht (auch: singt) der Quetzal-Rasselvogel
 [...] Ixtlilcuechahuac.

Tlālacuezalin ist ebenfalls eine Amazonenart, wahrscheinlich die Grünwangenamazone (*Amazona viridigenalis*); seltener findet sich die oben dargestellte Weißstirnamazone (Sautron-Chompre 2004:466). Der Grünwangenamazone gilt der letzte Eintrag im Kapitel über die Papageien (FC 11: 23-4). Passend zum Namen, in dem *cuezalin* (feurige Feder) steckt, hat die *tlālacuezalin* chili-rote Federn am Kopf, dazu einen violetten bis braunen Flügelbug, eine dunkelgelbe Brust; Rücken, Schwanz und Flügel sind dunkelgrün. Die Identifizierung der Spezies als *Amazona viridigenalis* (ibid) ist nicht gesichert, denn die Darstellung von Flügelbug und Brustgefieder im *Codex Florentinus* und auch die farbliche Abbildung (CF, vol. 3: 23v) weichen ab von heutigen Beschreibungen, nach denen der Vogel auch an diesen Stellen grün ist (Collar 1997, HBW 4: 469).

Alle Nennungen dieses Vogels entfallen auf den *Gesang des Don Hernando de Guzmán*, wie auch die meisten Nennungen des Alo, und alle haben fast dieselbe Bedeutung:

- (1) *titlālacuezaltzitzin* (Wir sind kleine Tlalacuezal-Papageien.) (Cant.:50r, Zeile 5)
- (2) *tinepāpantlālacuezaltzitzintin* (Wir sind verschiedene Tlalacuezal-Papageien.) (Cant.:50r, Zeilen 17, 21)
- (3) *nixōchitlālacuezaltzin* in niton helnantoh (Ich, Don Hernando, bin ein Blumen-Tlalacuezal-Papagei.) (Cant.:51v, Zeile 20).

³¹⁶ Nach der *Crónica Mexicayotl* (Riese: 276, § 257e; 303, § 314c) war er ein Sohn des Herrschers Axayacatl und bestieg 1481 den Thron in Tollan.

3.2.7 Gruppe *-huitzilin*: die Kolibris

Kolibris sind winzige Vögel aus der Familie der Trochilidae und mit 330-340 Arten ausschließlich auf dem amerikanischen Doppelkontinent vertreten. Sie ernähren sich von energiereichem Blütennektar und Insekten. Dabei streifen sie mit ihrem in vielen Farben schillerndem Gefieder Pollen ab, den sie dann an die nächste Blüte weitergeben und sie so bestäuben. Die Nektaraufnahme erfolgt meistens im Schwirrflug, bei dem der Vogel auf der Stelle fliegen kann. Selbst der Rückwärtsflug ist dem überaus beweglichen Kolibri möglich. Nicht minder erstaunlich ist seine Fähigkeit, den Stoffwechsel auf ein Minimum zu reduzieren. Dabei fällt der Vogel in einen Starrezustand. Die Nahuatl nannten dies *mohuatza*³¹⁷ (er trocknet aus). Sie berichteten Sahagún, dass in der Trockenzeit der Kolibri den Schnabel in einen Baum schlägt und dort hängen bleibt, bis der Baum wieder austreibt. Zusammen mit dem jungen Grün erneuert dann auch der Kolibri sein Gefieder:

Z 49 *FC 11, chap.2, par.2: 24*

Auh in jquac izcalli in ie tlatotonja, in ie tlatzolinj, in ie tlacelia: no iquac oc ceppa mopiliviiotia. Auh in jquac: quaqualaca qujiavitl, iquac iça, iquac moholinja, iquac mozcalia. Inin nanaoapatli: in qujnequj aic nanaoatiz, mjecpa qujqua in Jnacaio: iece qujtoa, tetetzacatili

And when [the tree] rejuvenates, when the sun warms, when the tree sprouts, when it leafs out, at this time [the hummingbird] also grows feathers once again. And when it thunders for rain, at that time it awakens, moves, comes to life.

Der Kolibri ist somit aufs Engste mit dem Vegetationszyklus verbunden. Er ist aber auch ein Symbol für das Opfern von Blut und für den Krieg, ein Zusammenhang, der besonders deutlich erkennbar ist in der Identifikation mit Huitzilopochtli (Linker Fuß/Hand wie ein Kolibri), Stamm- und Kriegsgott von Tenochtitlan (Miller und Taube 1993:98, Eintrag Hummingbird). Im Ritualkalender ist der Kolibri gleich mit zwei Arten vertreten: *xūhhuitzilin* (wörtl.: Türkiskolibri) und *quetzalhuitzilin* (wörtl.: Quetzalkolibri) begleiten die Tagherren Xiuhtecuhtli (Türkisherr, der Feuergott) und Tlaltecuctli (Erdherr) (ibid:53-4, Eintrag „Calendar“, Birds of the Day). Außerdem glaubte man an heilende Kräfte des Kolibrifleisches. Nicht zuletzt war der Kolibri auch ein Sexualsymbol.

³¹⁷ „Mooatza“ (FC 11, chap.2, par.2:24).

Im *Codex Florentinus* (FC11, 24-25) sind elf Kolibriarten aufgeführt, die von den Nahuatlern unterschieden und dort wie folgt identifiziert wurden:

- (1) *Quetzalhuitzilin* (*Selasphorus platycercus*);
- (2) *Xiuhhuitzilin* (*Calypte costae*);
- (3) *Chālchiuhhuitzilin* (*Cynanthus latirostris*);
- (4) *Yāuhtic huitzilin* (nicht identifiziert);
- (5) *Tlapalhuitzilin* (*Selasphorus rufus*);
- (6) *Ayopalhuitzilin* (*Atthis heloisa heloisa*);
- (7) *Tlehuitzilin* (*Selasphorus alleni*);
- (8) *Cuappachhuitzilin* (*Amazilia rutila rutila*);
- (9) *Ehēcāhuitzilin* (*Phaeoptila sordida*; das Weibchen: *Cyanolaemus celmentiae*);
- (10) *Totozcatleton: Tozcatleton, Tozcatle* (*Archilochus colubris*);
- (11) *Telolohhuitzilin* (nicht identifiziert).

In den *Cantares* erscheinen zwei davon: (1) und (3). Dazu kommen weitere mögliche Arten und/oder metaphorische Bildungen. In den *Romances* tritt der Kolibri nur in der linksseitigen Zusammensetzung *huitzitziltepētl* (wörtl.: Kolibriberg) auf.

Der ***Quetzalhuitzilin*** (*Selasphorus platycercus*, Breitschwanzelfe, fiel den Nahuatlern durch seine chile-rote Kehle, die grüne Brust und – dies war sicher Grund der Namensgebung Quetzalkolibri – die Ähnlichkeit der Federn an Flügeln und Schwanz mit denen des Quetzals auf (FC 11, chap.2, par.2:24). Das ist aber nur die Beschreibung des Männchens. Das Weibchen hat eine weiße Kehle, die im Kopfbereich unterhalb des Schnabels dunkel gepunktet ist. Der Winzling wird nicht ganz zehn Zentimeter groß und ist in den westlichen USA bis Westguatemala verbreitet, überwintert aber größtenteils im Hochland von Mexiko, wo er teilweise auch brütet. Er bevorzugt rote Blüten, nimmt aber auch Saft von Bäumen und Sträuchern auf, vielleicht ist das der Grund für das oben bemerkte Verhalten, den Schnabel in Bäume zu schlagen: Der aufsteigende Saft könnte seine erste Nahrung nach der Trockenzeit sein. Erkannt wird er am summenden, vom Flügelschlag verursachten Geräusch (Vgl. Schuchmann, 1999, HBW 5: 679 sowie Howell und Webb:427).

In den *Cantares* tritt die NNC *Quetzalhuitzilin* zuallererst als Bezeichnung der Art und nicht als Metapher für etwas anderes auf. Zu beachten sind aber die Mitbedeutung von *quetzal-* als kostbar und die latente Mitbedeutung als „Vorfahre“.

- (1) *quetzalhuītztiziltzin* (Quetzalkolibri) (1r:3, 21)
- (2) *ixihuinquetzalhuītztitl* (benommener Quetzalkolibri) (50v:11). Der Kopf weist hier eine irreguläre Bildung auf.

In eine VNC inkorporiert steht er wahrscheinlich ebenfalls für die Art selbst:

(3) *tlā tonquetzalhuitzitzilpāpālōmātlahuicān* (Lasst uns Quetzalkolibris und Schmetterlinge im Netz fangen (48v:21) (siehe die Übersetzungen von León-Portilla 2011a, Bd. 2/2:707). Möglich wäre aber auch: Lasst uns Quetzalkolibrischmetterlinge im Netz fangen (Vgl. Bierhorst 1985a:297).

Der *Chālchiuhhuitzilin* (Jadekolibri) wurde identifiziert als *Cynanthus latirostris*, Blaukehl-Breitschnabelkolibri. Er ist von Südwesten der USA bis Zentralmexiko einschließlich des Hochbeckens von Mexiko und Veracruz verbreitet und wird neun bis zehn Zentimeter groß. Die Nacht verbringt er im Starrezustand. Im Codex Florentinus ist nur sein hellgrün bis türkisfarbenen schillerndes Federkleid beschrieben (FC 11, chap.2, par.2:24). Er hat aber auch noch einen leuchtend roten Schnabel mit schwarzer Spitze und eine dunkelblau bis violett schimmernde Kehle. Die Kappe ist smaragdgrün (Vgl. Howell und Webb: 404-5; Vgl.Schuchmann, HBW 5:528, 581).

Der *Chālchiuhhuitzilin* kommt im Korpus nur ein einziges Mal vor:

(1) *chālchiuhhuitzitzilcatzin* (er ist ein Bewohner des Jadekolibri-Ortes) (fol. 1r:3). Diese NNC folgt unmittelbar auf die Erwähnung des *quetzalhuitzitziltzin* (Quetzalkolibri).

Ein *Zacuānhuitzilin* (**Zacuankolibri**) wird im *Codex Florentinus* nicht erwähnt, wahrscheinlich aber in den *Cantares* (2r, Zeilen 25-26), Analysetext B. Hier findet sich die – nicht ganz unproblematische – NNC *zacuānhuitzitzilin*. Wegen der Besonderheit des Nomens *zacuān*, dessen Kompositivstamm mit dem Absolutivstamm formal identisch ist, und des Zeilenwechsels im Manuskript, der genau zwischen die beiden Nomina *zacuān* und *huitzitzilin* fällt, lässt sich nicht feststellen, ob dies wirklich eine zusammengesetzte NNC ist, wie zumeist angenommen³¹⁸, oder ob eher zwei NNC gemeint sind. Es gibt also insgesamt drei gleichwertige Übersetzungen: (a) der Zacuankolibri; (b) der Zacuan, der Kolibri, und (c) der Zacuan und der Kolibri³¹⁹. Der Gesang selbst – Analysetext C – weist changierende Bezeichnungen unterschiedlicher Vogellexeme auf, die in immer neuen Kombinationen erscheinen.

³¹⁸ 1. “[...the troupial hummingbird is eulogizing [...]]“ (Bierhorst 1985a:137); 2. “le colibri-zacuan fait des louanges [...]“ (Sautron-Chompré 2004:77); 3. “[...] el colibrí color de ave zacuan“ (León-Portilla 2011a, Bd.2/1:25).

³¹⁹ Bei Schultze Jena (1958:7) scheint es eine gewisse Unentschlossenheit zu geben, indem er der Struktur sowohl Singular als auch Plural zuweist: „Ich verstehe ihn ganz, den Zacuan und den Kolibri und was sie dort im Himmel verheißen“.

Für die Bewertung der Struktur als eine oder zwei NNC ist es hilfreich zu wissen, wie ein Zacuankolibri aussehen könnte und ob es einen solchen Vogel denn auch tatsächlich in Mexiko gibt.

Der Zacuankolibri müsste gemäß der Beschreibung des Zacuan (siehe II, Kap. 3.2.4 dieser Arbeit) einen Gelbanteil im Schwanzgefieder haben. Dies ist zumindest das gemeinsame Merkmal aller Vögel der Gruppe *Zacuan* (ibid).

Eine Kolibriart, auf die dies zutrifft, ist *Hylocharis eliciae*, der **Goldschwanz-Saphirkolibri**, der von Mexiko – hier Veracruz und Ost-Oaxaca – bis Kolumbien verbreitet ist. Er wird acht bis neun Zentimeter groß und hat einen fast geraden roten Schnabel mit schwarzer Spitze. Die Kehle des Männchens ist blauviolett, das Kinn braungelb gesprenkelt. Der Bauch ist braungelb, die Brust seitlich grün gefleckt. Das grüne Gefieder an Kopf, Nacken und Rücken geht über in die goldgelben Deckfedern des Schwanzes. Die grün- bis blauvioletten Flügel reichen fast bis zur Spitze des Schwanzes, so dass dessen gelbe Federn wie beim Zacuan in dunkle eingebettet erscheinen. Erst, wenn der Kolibri den Schwanz spreizt, kommt wie beim Zacuan die Goldfarbe zur Geltung (Howell und Webb: 407; plate 30, Nr. 7; Vgl. Schuchmann 1999, HBW 5: 589).

Natürlich mag die Ornithologie weitere mexikanische Kolibriarten mit gelben Schwanzfedern unterscheiden. Hier genügt aber die einfache Feststellung, dass die Nahuas sehr wohl eine Kolibriart unter der Bezeichnung *zacuānhuītzilin* gekannt haben können.

In den *Cantares* sind weitere Nominalkomposita enthalten, die eigenen Kolibriarten entsprechen könnten, die im *Codex Florentinus* nicht erwähnt werden oder aber poetische Erfindungen sein könnten:

(1) *teōcuitlaxōchicoyolayacachhuītzil* (fol.11r:24): Die NNC ist im Manuskript getrennt geschrieben: „teocuitlaxochicoyol ayacachuitzil“. Der anschließende Text lautet: „in q[ue]chol monencahuatzin teuctli“. Je nach Lesart ergibt sich ohne große Bedeutungsänderung a) Es ist der Goldblumenschellen-Rasselkolibri, der Quecholli, der Fürst Monencahuatzin oder b) Es ist die Goldblumenschelle, der Rasselkolibri, der Quecholli, der Fürst Monencahuatzin. In beiden Fällen geht es um die in die

Vogellexeme inkorporierten Musikinstrumente, *coyol-li* (Schellen) und *āyacach-tli* (Rasseln), die das Instrumentarium des Gesanges ergänzen³²⁰.

(2) *tłāuhquechōlhuitzilin* (Rosalöfflerkolibri) (fol. 50v:12, 15). Hier ist wahrscheinlich nicht so sehr an die Färbung des Kolibris zu denken als vielmehr an eine besondere Beziehung zu einer Unterart der *Cācālōxōchitl* (*Plumeria rubra*), und zwar *huitziltēntli* (Kolibrischnabel) zu denken, von der es heißt, dass sie die Farbe des Rosalöfflers hat (FC 11, chap.7, par. 10:205). Als Nektarfresser kommen Kolibris als Bestäuber durchaus in Frage³²¹.

(3) *xīuhquechōlhuitzilin* (Er ist ein/der Türkisquechollikolibri = der Blauscheitel-motmot-Kolibri) (Cant.:80v, Zeilen 12-13).

(4) *nixōchihuītzil* (Ich bin der/ein Blumenkolibri (fol. 12:01). Diese NNC mag sich auf die Buntheit oder die Abhängigkeit des Kolibris von den Blumen beziehen. Erweitert wird ihre Bedeutung durch den Kontext:

Z 50 *Cant.:12r, Zeilen 1-2*

nixochihuitzil ninoyacahuilitica ynic
nompactica tzopelic huelic note[n] ohuaya

Ich bin ein Blumenkolibri, ich bin da und überlasse
mich dem Duft, um mich zu erfreuen, süß,
wohlschmeckend ist mein Schnabel/sind meine
Worte, ohuaya

Hier vergleicht sich der Sänger mit dem Kolibri und seine Kunst mit dem Nektar, den der Kolibri trinkt und an dem er sein Publikum teilhaben lässt. Der Sänger spielt mit der Parallelkonstruktion *in xōchitl in cuīcatl* (Blume und Lied), ohne sie direkt zu nennen. Nur der Terminus *xōchitl* ist deutlich, *cuīcatl* ist im Begriff *notēn* (mein Schnabel = meine Worte) versteckt.

3.2.8 Gruppe *-tzanatl*: die Raschler im Schilf

Die im *Codex Florentinus* als *-tzanatl* bezeichneten oder dieser Gruppe zugeordneten Vögel sind Schilfbewohner, zumeist Grackeln. Der Begriff ist vielleicht die Ableitung von einem Geräuschverb, das Rascheln ausdrückt. Bei Molina findet sich dafür: (1) „*īcanaca.sonar las hojas de mayz en la caña, quando estan secas, y las menea el ayre, o sonar los pliegos de papel o el pergamino quando los hojean. Preterito. oyçanacac*“. (2) „*tlatzatanatza.ni hazer ruido con cañas, esteras, o con cosas semejantes.*

³²⁰ Im Gesang wird auf folgende weitere Instrumente verwiesen: *Tetzilacatl* (Kastagnetten); *āyōtl* (Schildkrötenpanzer); *huēhuētl* (Trommel); *teponāztli* (Zungenschlitztrommel); *chālchiuhuilacapītztli* (Jadeflöte); *tlapītztalli* (Flöte).

³²¹ „*Plumeria rubra* [...] Esta planta atrae a los colibríes que visitan las flores para extraer el néctar“ (Bautista Salazar:37).

Pre.onitlatzatzanzatz“ (Mol.b:31v, 142v). Beide Formen sind Frequentative, (1) ist intransitiv und (2) kausativ. Bei Andrews (2003:269) entsprechen sie den Standardformen (ih-zan-a-ca) und > tla-(ih -zan-a-tz-a) und sind abgeleitet von dem rekonstruierten Verb <*(zan-ā-ni)³²². Wenn die NNC *zanatl* oder *tzanatl*³²³ von dieser Verbform abgeleitet ist, dann könnte sie bedeuten: Er/sie/es ist etwas, das raschelt³²⁴, ein Raschler. Es gibt in der Gruppe aber auch noch eine alternative Benennung: *ācatzanzatl*: Das Kompositum besteht aus dem Kompositivstamm von *āca-tl* (Schilf) und dem Nomen *tzana-tl* oder *tzona-tl*. Letzteres ist in den Wörterbüchern der Zeit nicht vorhanden, könnte aber von einer einfachen, ebenso wenig belegten Form der sonst reduplikativen Verben *tzotzona* (trommeln) oder *tzohtzona* (tätscheln) abgeleitet sein. Auch in diesem Fall wäre das Konzept mit einem Geräusch verbunden.

Im *Codex Florentinus* werden mehrere Arten beschrieben, die einander sehr ähnlich sehen. Dazu kommen weitere, bei Hernández erwähnte Arten. Dass ihre lateinische Nomenklatur nicht in allen Fällen zutreffend sein mag, bemerkt Espinosa Pineda:

[...] Con los zanates pasa algo semejante que con los patos, pienso. Un trabajo interesante sería replantearse su identificación recopilando datos etnográficos (1996:226, FN 121).

Der *tzanatl* wird nur knapp beschrieben: „tilitic, tencoltic, icucic“ (Er ist schwarz, er hat einen gekrümmten Schnabel, er ist wohlgeformt³²⁵) (FC 11, chap.2, par.2:50). Im Deutschen entspricht die Spezies der heute ausgestorbenen Schlankschnabelgrackel *Quiscalus palustris*³²⁶, einer endemischen Art des zentralmexikanischen Seengebietes und des Río Lerma-Beckens. Der Vogel soll etwas kleiner als der *ācatzanzatl* (siehe

³²² Andrews (2003:185) nennt solche Verben „destockal verbs“, Verben, die über einen Stock gebildet werden. Sie bestehen aus der Wurzel und den beiden Ableitungssuffixen zur Bildung von Stock und Stamm. Bei zan-ā-ni bildet das Suffix „ā“ den Stock, das Suffix „ni“ den Stamm.

³²³ Der *tzanatl* heißt im mexikanischen Spanisch heute *Zanate*.

³²⁴ Vgl. die analoge Ableitung bei Andrews 2003:389: “(coy-ō-tl- = an entity that yips/howls; i.e. a coyote [< (coy-ō-ni), 'to make a yipping/howling sound'. This meaning of the verbstem is conjectural; dictionaries list only 'to become a hole' [...] But that it also signifies the making of a sound is witnessed by its derived stem (ih-coy-o-ca), 'for flames/rushing water/wind or a hurricane) to make a noise [...].”

³²⁵ Mol.b:34r: „Icucic. cosa madura o cosa cozida“. Für das zugrunde liegende Verb gibt er: „madurarse la fruta, o cozerse algo“. Bei Siméon findet sich dafür auch noch: formarse. Dieser Übersetzungswert erscheint mir sinnvoll. Daran haben sich Anderson und Dibble wohl orientiert: „well-textured [black]“ (FC11:50).

³²⁶ Alte Bezeichnung: *Cassidix palustris* (FC 11:50; Sautron-Chompré 2004:452).

weiter unten), diesem aber sehr ähnlich gewesen sein (Espinosa Pineda 1996:224; Howell und Webb: 766). Das Naturmuseum Senckenberg bewahrt den Balg eines Hahns auf, dessen mexikanische Herkunft gesichert ist (Peters, Mayr und Karin Böhm 2004:91).

Dem *teōtzanatl*³²⁷ (wörtl.: Echter/Göttlicher Tzanate) (*Quiscalus major*) entspricht die Bootsschwanzgrackel. Dieser Vogel wird sehr ausführlich auch bezüglich des Dimorphismus der Geschlechter beschrieben: Der Hahn hat einen langen, metallharten, gekrümmten Schnabel und einen abgestuften Schwanz. Vor allem wird aber sein Gesang als gut und angenehm hervorgehoben. Sein Gefieder ist glänzend schwarz. Das der Henne ist nicht so dunkel und sieht etwas rußig aus (FC 11, chap.2:50; Fraga 2011, HBW 16: 780).

Diese Art muss von hohem Wert für die Adelsschicht gewesen sein. Ursprünglich an der nördlichen und zentralen Golfküste heimisch, wurde sie vom aztekischen Herrscher Ahuizotl (1486-1502) im zentralmexikanischen Seengebiet angesiedelt. Der Herrscher ließ die Vögel füttern und untersagte es, sie zu vertreiben oder zu töten. Die Bootsschwanzgrackel hat sich dann von Zentralmexiko aus in weiteren Gebieten verbreitet (FC 11, chap.2, par.7:50).

In der frühen Kolonialzeit muss es zu einem Wandel in der Einstellung zu diesem Vogel gekommen sein, denn das neue Verhalten wird mit dem früheren kontrastiert:

Z 51 FC 11, chap.2, par.7:50

Auh oc maviztia, aiac vel qujnmotlaia,
napanotl ic neaioia: in aqj qujnmotlaia,
napanotl qujmolhujaia in maceoaltin: tle
tay, o, maca xicnotza, maca xicmotla,
itotouh in tlacatl.

And when they were still esteemed, no one might
throw stones at them. If anyone stoned them, they
chided one another; the common folk said to one
another, "What are you doing over there? Do not
shout at, do not stone the lord's birds!"

Zu der Veränderung passt, dass der *teōtzanatl* im Korpus nicht genannt wird.

Ācatzanatl (Schilfzanate) und *Coyoltōtōtl* (Schellenvogel) werden im *Codex Florentinus* wesentlich gleichgesetzt, trotz einer deutlichen Differenzierung durch spezifische Beschreibungen mit separaten Überschriften und der unterschiedlichen Lexeme. Auch

³²⁷ Sahagún erwähnt noch einen „vei tzanatl“, um die Größe des Quetzals anzuzeigen (FC11, chap.2, par.1:19). Dieser wird von Anderson und Dibble als Schlankschnabelgrackel angesehen, könnte aber auch ein weiterer Ausdruck für den *teōtzanatl* sein. Bei Hernández sind „HOEITZÁNATL“ und „TZÁNATL“ getrennte Einträge (III, tratado 2, XXXII-XXXIII:326).

in den *Cantares* klingt eine Identität an. Das bedeutet nicht, dass es tatsächlich um ein und dieselbe Spezies geht, sondern nur, dass die Nahuatl zwischen eng verwandten und optisch nur schwer unterscheidbaren Arten nicht weiter differenzierten. Dafür sprechen auch Angaben bei Hernández zum *Tequiquiācatzanatl* (Salpeter-Schilfzanate), von dem es „muchas variedades suyas“ geben soll (Hernández III, tratado 2, XXXIV:326-7). Dazu kommt noch der ausgeprägte Geschlechtsdimorphismus bei vielen Vogelarten.

Der *ācatzanatl* (**Schilfzanate; *Quiscalus mexicanus***³²⁸) ist um die Mitte des 16. Jahrhunderts vielleicht die auffälligste Grackelart gewesen und als einzige im Wörterbuch Molinas verzeichnet: „Acatzanatl, tordo“ (Mol.b:1v). Der im Deutschen als Dohlegrackel bezeichnete Vogel wird ungefähr 34,5-47 cm groß und ist mit zahlreichen Unterarten weit verbreitet (Howell und Webb:740-41; Fraga 2011, HBW 16: 780). Bei Sahagún ist er als Schilfbewohner dargestellt, wo er auch seine Küken aufzieht. Wichtig war den Nahuatl aber festzuhalten, dass es diese Vögel außer auf Würmer und Insekten auch auf Mais abgesehen hatten. Der spanische Text präzisiert: „ay muchas y andan en vandas, comê el mahiz, hazen gran daño en el“ (CF, vol. 3, libro 11:54r).

Das Gefieder wird bei Sahagún als schwarz bis rauchfarben beschrieben. Ergänzen muss man zum Aussehen aber, dass ihr Gefieder einen metallischen schwarzen bis blauschwarzen Glanz aufweist. Genau deswegen wurden sie sicher auch geschätzt. Vermutet wird die Verwendung ihrer Federn in einem vorspanischen aztekischen Schild und einer kolonialzeitlichen Arbeit aus Westmexiko (Haag et al.). Ebenfalls sollte noch erwähnt werden, dass neben der Dohlegrackel eine sehr ähnliche Art, die Purpurgrackel (*Quiscalus quiscula*), existiert, deren metallischer Glanz von Schwarz über ein schimmerndes Blau bis Purpur reicht (Fraga 2011, HBW 16: 778)³²⁹. Der blaue Farbanteil schlägt sich auch in der Bezeichnung für eine Variante des mit dem *ācatzanatl* gleichgesetzten *coyoltōtōtl* nieder: dem *xīuhcoyoltōtōtl* (Türkis-Schellenvogel). Wie dem *coyoltōtōtl* wird dem *ācatzanatl* auch eine schöne Singvogelstimme bescheinigt. Die Gleichsetzung baut hier auf dem Namen des *Coyoltōtōtl* auf:

³²⁸ Sautron-Chompré (2004:444) gibt *Cassidix mexicanus*, eine ältere Klassifikation. Außerdem gibt sie *Molothrus ater* an, den Braunkopf-Kuhstärbling. Diese Art bevorzugt allerdings weite, offene Flächen und ist wie der eurasische Kuckuck ein Brutparasit (Fraga, 2011, HBW 16: 786).

³²⁹ Der Autor gibt als heutiges Verbreitungsgebiet der Purpurgrackel die USA und Kanada an, was nicht bedeuten muss, dass dies vor 500 Jahren auch so war.

- Z 52 *Cant.:80v, Zeile 26*
 quinanquiliai acatzanatzin
 onxiuhcoyoli hcahuacaya
 Ihm antwortet der Schilfzanate, er zwitschert wie
 Türkisschellen
- Z 53 *Cant.: 43v, Zeilen 2-3*
 in quetzalacatlan ontlazohcoyolcahuani-
 ya ye concuicatia icelteotl
 Der Quetzal-Schilfzanate zwitschert wie kostbare
 Schellen, er singt für den alleinigen Gott.

Der *Coyoltōtōtl* (**Schellenvogel**) ist sehr eng mit dem Konzept vom Lied als Pflanze verbunden und damit einer der wichtigsten Vögel im Rahmen dieser Arbeit. Er ist nicht sicher identifiziert (Espinosa Pineda 1996:228). In Frage kommen *Xanthocephalus sp* und *Agelaius gubernator grandis* (Sautron-Chompré 2004:447)³³⁰. Im *Codex Florentinus*, in dem es leider keine Abbildung gibt, gehört er zu den Zanates und brütet im Schilf. Er wird gleichgesetzt mit dem *ācatzanatl*, obwohl er der Beschreibung zufolge oft bunter ist und in unterschiedlichen Farbschlägen vorkommt. Bei manchen Exemplaren sind Kehle, Brust, Flügel und Rumpf rot, andere wieder haben eine gelbe Brust und einen weißen Flügelbug. Die Singstimme des Vogels wird mit Schellen oder Glöckchen verglichen:

- Z 54 *FC 11, chap.2, par.7:50*
 çan ie no ieh in Acatzanatl, iecce cequj,
 tozcachichiltic, ielchichiltic,
 amatlapalchîchichiltic, tzintetenpan
 chichiltic, cequj elcoztic, elcoçauhquj:
 acoliztac. Auh cenca qualli: cenca iectli in
 itlâtol, vel coioltic, velic, tzopelic, ic
 motocaiotia coioltototl: tulla, tulitic in
 tlapachoa, in tlatlapana .
 It is the same as the *acatlan*, though some have
 a chili-red throat, breast, wings, rump. Some are
 yellow-breasted, very yellow-breasted, with white
 wing-bends. And very good, very clear, is its song
 — much like a bell, pleasing, sweet. Hence is it
 named *coyoltototl*. In the reeds, in the midst of
 reeds it sits, it hatches.

Auch in einem Theaterstück aus dem 17. Jahrhundert auf Nahuatl (Bierhorst 1985b:94; Sell et al.:173) gibt es eine Angabe zum Aussehen des Schellenvogels. Im spanischen Einschub wird erklärt, dass er blau ist und noch andere Farben hat und so groß ist wie ein *centzontli* (*Mimus polyglottos*; Spottdrossel), also 25 cm (Vgl.Sautron-Chompré 2004:446 sowie Cody 2005, HBW 10:485). An anderer Stelle des Stückes (Sell et al.: 403) erscheint ein „teoxiuhcoyoltototl“ (echter/göttlicher Türkis-Schellenvogel), der die Jungfrau Maria verkörpert, deren Farbe ja blau ist. In solchen Fällen kann der *ācatzanatl* gemeint sein, und zwar entweder die schwarzblau leuchtende Dohlegrackel oder die Purpurgrackel, deren Blau ausgeprägter ist.

³³⁰ Zu *Agelaius gubernator* siehe auch Fraga 2011, HBW 16:789, unter *phoeniceus*. *Xanthocephalus* (Brillenstärling) *ibid*, 803.

Bei Hernández (III, tratado 2, CXLVIII:353) hat der *coyoltōtōtl* braune Beine und Füße, einen kurzen, dicken, spitzen Schnabel, Brust und Bauch sind scharlachrot, der übrige Körper rötlich und schwarzbraun. Die Stimme hört sich an wie Schellenklang.

Die Farbschläge des *coyoltōtōtl* sind vielleicht auf Paarungen zwischen eng verwandten Arten zurückzuführen, bei der die Vögel hybride Nachkommen aufziehen. Dies ist zum Beispiel für *Xanthocephalus sp.* nachgewiesen (McCarthy 2006:333-4). Es ist aber auch nicht auszuschließen, dass unter dem Begriff *coyoltōtōtl* mehrere Arten zu verstehen sind, die von den Nahuatl nicht unterschieden worden sind.

Die von der Forschung vorgeschlagenen lateinischen Zuordnungen beziehen sich natürlich auf unterschiedliche Arten. Keine davon passt vollständig zu den Beschreibungen der oben genannten Quellen.

1. *Xanthocephalus xanthocephalus*: Der Gelbkopf-Schwarzstärling oder Brillenstärling ist das einzige Mitglied der *Xanthocephalus*-Familie. Das Männchen wird 26 cm groß, hat einen gelben Kopf, der weder bei Sahagún noch Hernández erwähnt wird. Beim kleineren, braunen Weibchen sind nur Kehle und Brust gelblich. Der Vogel kommt heute nur zum Überwintern aus den USA und Kanada nach Mexiko (Vgl. Fraga 2011, HBW 15:803). Espinosa Pineda (S. 226) denkt, dass er wohl eher dem bei Hernández als schwarz und mit einem fahlgelben Kopf beschriebenen „Tzanahoei“ entspricht (III, tratado 2, XXXV:327).

2. *Agelaius gubernator grandis*³³¹: Hinter dieser Bezeichnung verbirgt sich ein von Ridgway als „Atlixco Red-Wing“ bezeichneter Vogel mit braungelben oder ockerfarbenen Flügeln, der im südöstlichen Zentralmexiko verbreitet ist: Puebla, Morelos, Tlaxcala, Hidalgo (Ridgway: 329). Der Vogel gilt als Unterart des *Agelaius phoeniceus*, des Rotschulter- oder Rotflügelstärlings, der 18-24 cm groß wird. Das Männchen ist schwarz und hat rote, mit einem weißen Streifen abgesetzte Federn am Bug. Weibchen und Jungvögel sind schwarzbraun bis braun-gestreift (Fraga 2011, HBW 16:789; Howell & Webb:734-5).

Urteilt man nach der Singstimme, kommt als *coyoltōtōtl* eher *Agelaius gubernator grandis* in Frage. Während *Xanthocephalus xanthocephalus* nicht so melodiös singt – der Gesang ist beschrieben als „rough, strangled honking gurgle“ (Howell und

³³¹ Die Unterart *Agelaius phoeniceus gubernator/grandis* findet sich bei Navarro Sigüenza, online.

Webb:736) – zeichnet sich *Agelaius phoeniceus* durch ein leicht metallisches Trällern aus: „a slightly metallic, warbled, strangled gurgle“, wobei allerdings die Gubernator-Unterart das Trällern vermissen lässt (ibid, S. 735). Der an Metall erinnernde Ton ist aber genau die helle Nuance, die von aneinanderschlagenden Schellen erzeugt wird und worauf der Name des *coyoltōtōtl* anspielt.

Im Korpus werden *ācatzanatl* und *coyoltōtōtl* vor allem farblich differenziert. Um die vergleichsweise bunten Schellenvögel von den oft eher dunklen Dohlegrackeln zu unterscheiden, griff der Sänger auf Komposita zurück, die den Vogelnamen mit adjektivischen NNC, aber auch den Vogel näher charakterisierenden VNC verbanden, zu deren Bedeutungsfeld auch eine Farbe gehört. Diese Komposita verdanken sich entweder der dichterischen Kreativität oder stellen Farbschläge oder Unterarten dar. Im Korpus treten Grackeln und Schellenvögel in folgenden Farbpräzisierungen auf:

(1) *-xīuhcoyol-* (-Türkis-Schellen-). Diese Kombination wurde weiter oben schon angesprochen (Z 57). In den *Cantares* kommt das Lexem außerdem noch als Bestandteil anderer Komposita vor (Cant.:44r, Zeile 19; 47v, Zeilen 3, 22; 80v, Zeile 26).

(2) *chālchiuhcoyolli* (Jadeschellen[vogel] (Rom.:12v, Zeile 10). Diese NNC wird mit verschiedenen anderen Vögeln zusammen genannt, darunter Zacuan, Tzinitzcan und Rosalöffler. Sie komplettiert hier das Farbspektrum der genannten Vögel - gelb, schwarz, rot – mit dem schimmernden Grün von Jade, wird zugleich als kostbar hervorgehoben und bringt den akustischen Aspekt eines hellen Kluges mit ein. Hingegen bezieht sich die NNC „chalchiuhcoyoltica“ (mit Jadeschellen“) Cant.: 81r, Zeile 22) auf Jadeschellen (das heißt hier wohl: kostbare Schellen) als Musikinstrument, für das die Vogelstimme zwar vielleicht Pate gestanden hat, mit der aber kein Vogel gemeint ist.

(3) *teōcuitlacoyoltōtōtl* (Gold-Schellenvogel) (Cant.:10r, Zeile 13; 10v, Zeile 24; 20r, Zeile 19). Hier wird ein Schellenvogel mit einem besonderen Gelbanteil evoziert, auch mit einer solaren Symbolik.

(4) *tlāuhquechōltzanatl* (Rosalöfflerzanate) (Cant.:34v, Zeile 13). Die NNC tritt als grammatikalisches Subjekt einer VNC auf, die ihrerseits eine komposite NNC mit *-tzana-* bildet: *quetzaltzanatlahtoā* (er singt wie eine Quetzalgrackel). Die Struktur insgesamt hat die wohl tautologische Bedeutung: Die Rosalöfflergrackel singt wie eine Quetzalgrackel/wie eine kostbare Grackel. Entweder werden hier zwei sonst nicht verzeichnete Grackelarten verbunden, wird eine rotfarbige Unterart mit dem Zusatz „kostbar“ versehen, oder wird die bei Sahagún zuerst dargestellte Schlankschnabel-

grackel aufgewertet. Am ehesten kommt wieder der *coyoltōtōtl* in Frage, weil er rotes Gefieder haben kann.

(5) *quetzaltzanatl* (Quetzalgrackel siehe (4))

(4) Komposita mit *-xōchi-* als Farbkonnotation: Unter den Beispielen für Komposita mit anderen Vogellexemen als Kopf – *quechōl* und *huitzilin* – treten die Kompositivstämme *Xōchitzana-* (Blumengrackel-) und *-xōchicoyol-* (Blumenschellen-) auf:

a) *xōchitzanaquechōl* (Cant.:80r, Zeile 20)

b) *teōcuitlaxōchicoyolāyacachhuītzil*.

Dass *xōchi-* auf eine besondere Farbigkeit verweisen kann, wurde schon im Zusammenhang mit der NNC *Xōchizacuān* diskutiert. Da hier häufig ein kräftiges Rot inbegriffen ist, hebt der Sänger bei a) vielleicht einen Rotanteil der Schilfgrackel/des Schellenvogels hervor. Bei b) geht es um eine Mischung aus gelben und roten Federn, vielleicht im Brust- und Bauchbereich.

Bei Hernández sind noch **weitere Zanates** erwähnt, die nicht so schön gesungen haben sollen: Der „Tolocatzanatl“ und der „Tzanatltototl“ (III, tratado 2, XXXVI-VII:327). Der Erste schreit, der Zweite hört sich unangenehm an, ist dafür aber bunt, wobei die Farben regional unterschiedlich ausfallen. Zu fragen ist bei dieser Bewertung natürlich, ob sie eher auf spanische oder indigene Ohren gemünzt ist.

3.2.9 *Miyāhuatōtōtl*: der Sänger im Mais

Der Maisrispenvogel ist *Carduelis psaltria*, der Mexikozeisig (Sautron-Chompré 2004:449³³²; Vgl. Clement 2010, HBW 15: 559). Mit 11-12 cm ist er ein kleiner Vogel, der heute in mehreren Unterarten auf dem amerikanischen Doppelkontinent verbreitet ist. Er ernährt sich von Kräutersamen und ist auf der Oberseite dunkel, am Bauch gelb gefärbt, eine Beschreibung, die sich auch bei Hernández findet (III, tratado 2, LXXVII:336). Dieser Autor gibt außerdem als Grund für die Namensgebung an, dass der Vogel gern auf den „renuevos del maíz“, jungen Maisschösslingen beziehungsweise wohl eher den frisch geschobenen Maisrispen sitzt. Somit ist gut vorstellbar, dass der Mexikozeisig an der Befruchtung der Maispflanze beteiligt ist. Die männlichen und weiblichen Blütenstände entwickeln sich zeitversetzt, sodass eine Übertragung des Pollens auf die Narbe derselben Pflanze unmöglich ist. Im Codex Florentinus wird der Vogel für seine Singstimme gerühmt:

³³² Bei Sautron-Chompré 2004:449 *Spinus psaltria*.

Z 55 *FC 11, Kap. 2, Par. 8:52*

MIAOATOTOTL:
yoan itoca xopa tototl, ololontli,
coziaiactic; tlatole, iamanca tlatole,
cujcanj, teolpaqujlti, teolavielti: qualton,
qualtepil, qualteton.

MIAUATOTOTL

Also its name is *xopan tototl*. It is small, round,
dark yellow. It has a song, a soft song; it is a singer.
It gladdens one; it makes one rejoice. It is small,
tiny, minute.

Im Korpus tritt der Mexikozeisig nur in der lexikalischen Verbindung mit dem *toztli* (amazona oratrix) auf:

C 08 *Cant.: 3r, Zeile 15*
nitozmiyāhuatōtōtl

Ich bin ein Gelbkopfpapagei-Maisrispenvogel

Dass der Begriff *tozmiyāhuatōtōtl* für die Nahuatl ein Taxon war, ist unwahrscheinlich, da alle heute bekannten Unterarten des Mexikozeisigs auf der Kopfoberseite nicht gelb, sondern dunkel gefärbt sind.

3.3 Vögel als Erscheinungen aus der Welt der Gottheiten

Aus dem bisher Zusammengetragenen ergibt sich, dass neben den Tropenvögeln auch lokale Arten geschätzt wurden, die im Korpus ihren Platz haben. Ein Abgleich mit dem *Codex Florentinus* unterstreicht ihre anhaltende Bedeutung vor allem auch in der Mythologie und den Glaubensvorstellungen. Hier figurieren auch lokal vorhandene Vögel, die sich wohl nicht so leicht durch Tropenvögel ersetzen ließen wie manche Federn im Ausputz der Adligen. Dies betrifft Hierophanien von Gottheiten ebenso wie in Vögel transformierte Krieger, die nach ihrem Tod in den Bereich der Gottheiten eingingen. Es betrifft nicht die poetische Identifikation des Sängers mit einem Vogel oder Schmetterling.

Ein fliegender Vogel oder auch ein Vogel, der sein Gefieder schüttelt, drückt oft die Nähe einer Gottheit aus, sowohl im vorspanischen als auch im kolonialzeitlichen Diskurs:

Z 56 *Cant.:53r, Zeilen 4-5*
Tiquetzaltototl titlahquechol
tompapatlantini yn ipalnemohua
timohuihuixoa timotzeteloa nican

Du Quetzal, du Rosalöffler,
du fliegst dort umher, es ist Ipalnemoa,
du wiegst dich, du schüttelst dich hier

Z 57 *Rom.:24v, Zeilen 15-18*
tixiuhotootl titlahquechol tipatlatinemi
moyocoya ipalnemohuā timohuihuixoa ya
timoçêçêlohua nican

Du bist ein Türkisvogel, du bist ein Rosalöffler, du
fliegst dort umher, es ist Moyocoya, es ist
Ipalnemoa, du wiegst dich, du schüttelst dich hier

- Z 58 *Cant.: 39r, Zeilen 1-2*
 Yn tlapapalmaquiztototl motzetzelohuaya
 spu sanctoya aimpa ye temoc Apostolosme
 çan ipaltzinco totecuiyo in dios a
 Der bunte Armbandvogel schüttelt sich, der
 Heilige Geist kam herab auf die Apostel nur durch
 die Gnade unseres Herrn, der Gott ist
- Z 59 *Cant.: 23r, Zeilen 1-2*
 yztac huexotlaya yztac tolin y ye imanica
 Mex^{co} nica huiya timatlalaztatototl
 tipatlantihuitz tehua[n] tjteotl spu s^o
 ohuaya
 Die weiße Weide, die weißen Binsen stehen hier in
 Mexiko, huiya, du blauer Reihervogel kommst
 geflogen, du Gott, Heiliger Geist, ohuaya

Auch in dem bereits zitierten Beispiel (II, Kap.2.3.1; Z 33) nimmt die Gottheit Ipalnemoani die Gestalt eines Reiher an. Nicht immer ist jedoch die Identität von Vogel und Gottheit im Text eindeutig formuliert, mitunter gilt es auch, sie über die Symbolik und den Kontext zu erkennen, so wie in einem Beispiel aus dem *michcuīcatl* (Lied der Fische), in dem es um eine Erinnerung an die Zeit der Eroberung und den Mord an den Herrschern des aztekischen Dreibundes durch Cortés geht und der Sänger sich fragt:

- Z 60 *Cant.:44r, Zeilen 14-15*
 [...] cuix quenmanian huallaz
 quetzalaxoquen amechonchopiniquih
 xamellacuahuacan [...]
 Wird irgendwann der Quetzal-Blaureiher
 kommen, um euch aufzuspießen? Seid tapfer! [...]

Dass auch dieser Blaureiher die Gottheit vertritt, ergibt sich aus den bereits an früherer Stelle in dem Gesang auftretenden Motiven, zu denen der hier destruktive oder aber auch Opfer erheischende Ipalnemoani gehört, der mit einem Netz Fische fängt, die mit den Namen der Herrscher bezeichnet und später erhängt werden. Bezieht man noch die religiösen Überlieferungen der Azteken mit ein, kann man im Reiher unschwer eine vorspanische Gottheit, vielleicht Huitzilopochtli oder Tezcatl-Ihpoca, erkennen, genau wie auch beim *mātlālaztatōtōtl* aus Beispiel 3. (Vgl. Sautron-Chompré 2004:290-91; zur Interpretation des *michcuīcatl* siehe Danielewski 2011). Solche Untersuchungen sind aufwändig, und deshalb ist sicher eine unbestimmte Zahl an Fundstellen, die Hierophanien ausdrücken könnten, noch unerkannt in den Texten verborgen.

Da in den Texten die Namen vorspanischer Gottheiten weitgehend eliminiert und durch weniger verfängliche Begriffe wie *Ipalnemoa*, *Tloqueh Nahuaqueh* und am christlichen Gott orientierte Bezeichnungen wie *Icelteōtl* sowie die spanischen Begriffe *Dios*, *Jesús* und *Espíritu Sancto* ersetzt wurden, lassen sich die ursprünglichen Gottheiten, denen die zoomorphen Erscheinungen zugeordnet waren, meist nicht mehr eindeutig fassen, zumal ja auch in der vorspanischen Welt hier keine Eindeutigkeit existiert hatte.

Deutlich wird an den Beispielen für Hierophanien aber auch, dass die Vögel entweder kostbare Tropenvögel sind oder solche lokalen Arten repräsentieren, die wie der Silberreiher in die Kategorie der Quecholli fallen könnten oder aber Merkmale gefährlicher Raubvögel haben wie der Huactzin und der menschliche Fische aufspießende Blaureiher. Auch bei hier nicht genannten Hierophanien wie etwa *chālchiuhtotolin* (Jade-Truthuhn) für Tezcatl-Ihpoca im Codex Borbonicus steckt das Kostbare im Namen des Vogels, der ansonsten auch eine durchaus imposante Erscheinung bietet, wenn er sein Schwanzgefieder wie ein Auerhahn zum Rad auffaltet.

Vögel konnten auch als Reinkarnationen toter Krieger gelten. Dass auf dem Schlachtfeld gefallene Krieger nach den Glaubensvorstellungen der Nahuatl in die Jenseitswelt des Sonnengottes eingingen, ist in der Altmexikanistik allgemein bekannt, auch, dass sie nach Ablauf von vier Jahren im Himmel der Sonne als geflügelte Wesen – Vögel, Falter oder Schmetterlinge, zur Erde zurückkehrten:

Z 61 *FC 3, appendix, chap.3:49*

auh in iquac onauhxiuhtique, njmā ic
mocuēpa, tlaçototome, huitzitzilti,
xochitototl, totocoztli, mixtetlilcomolo,
tiçapapalotl, ivipapalotl, xicalteconpapalotl,
tlachichina in vmpa in monoian.

And when they had passed four years there, then they changed into precious birds – hummingbirds, orioles, yellow birds, yellow birds blackened about the eyes, chalky butterflies, feather down butterflies, gourd bowl butterflies; they sucked honey [from the flowers] there where they dwelt.

Die in dieser Aufzählung als *tlahzotōtōmeh* (kostbare Vögel) bezeichneten geflügelten Wesen lassen sich wahrscheinlich in ihrer Gesamtheit dem lokalen Umfeld des zentralmexikanischen Seengebietes zuordnen, ohne darauf begrenzt zu sein. Die Namen sind vielfach Beschreibungen, die auf unterschiedliche Arten in verschiedenen Regionen Mexikos zutreffen könnten, und die durch sie bezeichneten Vögel sind folglich auch längst nicht alle identifiziert. Auch diejenigen, die identifiziert sind – *xōchitōtōtl*, *huītztizilin* – lassen sich nicht ausschließlich dem Süden Mexikos zuordnen, es gab und gibt sie ebenfalls in Zentralmexiko. Dazu passen würden auch einige Blütenpflanzen, von deren Nektar diese Vögel sich nährten. In den *Cantares* werden tote Krieger unter anderem auch mit Vögeln identifiziert, die bestimmte stimmliche Eigenschaften haben:

Z 62 *Cant.:64r, Zeilen 11-14*

ontlatoa yehuaya y[n] quetzalayacachtototl
ixtlilcuechahuac teocuitlaxochitototl yn
tlacahuepantzin patlantiniemi .

Dort singt der Quetzalrasselvogel Ixtlilcuechahuac, der goldene Blumenvogel Tlacahuepan fliegt umher

Mit denselben Vögeln werden im Jenseits auch die hohen Adligen Tlacotzin und Oquitztzin identifiziert (Cant.:69v, Zeile 19), was dafür spricht, dass diese auch lokal vorkommenden Vogel bis in die Kolonialzeit hinein als wertvoll angesehen wurden.

Der *āyacachtōtōtl* (Rasselvogel) ist wohl der 18,5-20,5 cm große Tigerzaunkönig (*Campylorhynchus zonatus*³³³), dessen Habitat immergrüne und Koniferen- und Eichenwälder bis zu 3000 m Höhe umfasst, was durchaus zum zentralmexikanischen Hochbecken passen würde, der aber heute nur von Veracruz bis Chiapas vorkommt (Cody, HBW 10:407; Howell & Webb:556-7). Der Nahuatl-Name bezieht sich natürlich auf die stimmlichen Äußerungen des Vogels, bei deren Abfolge man sich gut einen durch Schwenken der Rassel erzeugten Rhythmus vorstellen kann: „cha cha cha cha, shi shi shi shi, charechi charechi, cho cho cho cho“ (FC 11, chap.2, par.5:46). Er ist hier erweitert um das Lexem *quetzal*- (kostbar, fiedrig, grün).

Von dem als gelb oder golden dargestellten *xōchitōtōtl* als lokalem Vogel war weiter oben schon die Rede (3.2.4.).

Eine Identifizierung eines toten Kriegers mit einem bestimmten Vogel erfolgt nicht. So wird Tlacahuepan im Jenseits auch als *quetzalāxomotzin* (Quetzal-Wasserente) (Cant.:65v, Zeile 30) und als *tlāuhquechōlli* (Rosalöffler) dargestellt, wobei auch der Übergang vom toten Krieger zum Vogel thematisiert wird: Aus dem Krieger, der ja ein Opfer,– symbolisch eine Blume – ist, wird die im Tod ihren Duft verströmende Blume, die dann in den Rosalöffler transformiert wird. Anders ausgedrückt: Die Lebenskraft verlässt Tlacahuepan als Blumenduft oder -hauch und geht über in die „Seele“³³⁴ des geflügelten Wesens:

Z 63 Cant.:22r, Zeilen 27-28

(a) Oyohualla ihcahuaca ixtlahuatl itic
y oncan ye cahualoc Tlacahuepa[n]tzin
coçahuic xochitica onahuiaxtia
quenonamican o ohuaya ohuaya.

Inmitten des Schlachtfeldes rasseln die Schellen.
Dort liegt Tlacahuepan verlassen (= tot) da,
nach verwelkten Blumen duftend
am Ort, wo man irgendwie ist (unbekanntes
Jenseits), ohuaya ohuaya.

³³³ Sautron-Chompré(2004:xxx) gibt noch *Heleodytes brunneicapillus*, heute *Campylorhynchus brunneicapillus*, Kaktuszaunkönig. Diese Art ist mit 18-22cm noch größer, lebt aber vorzugsweise in ariden Gebieten (Vgl. Cody, HBW 10:368).

³³⁴ Nicht im christlichen Sinn misszuverstehen. In der frühen Kolonialzeit ist dafür der Begriff *teyōlia* (das Mittel, durch das man lebt) belegt, der, wenn vielleicht nicht nur eine Erfindung der Mönche, so doch eine Überformung mit dem christlichen Begriff von der Seele erfahren hat. (Vgl.Dedenbach Salazar Sáenz und Elke Ruhnau:194-95).

- (b) *Cant.:22r, Zeilen 29-31*
 Zan ye tonmotlatia in chicomoztoc
 mizquitl ycaca quauhtlin tzatzia
 ocelotl chocac y titlahuecholin ye
 tonpatlantinema ixtlahuatl ytic in
 quenonamican ohuaya ohuaya
- Nur wirst du verborgen in den Sieben Höhlen,
 wo die Mesquite steht, der Adler schreit, der
 Jaguar brüllt, du Rosalöffler
 fliegst inmitten des Schlachtfeldes umher,
 am Ort, wo man irgendwie ist, ohuaya ohuaya.

Vage bleiben Zuordnungen, die mehrere tote Krieger und Vögel verbinden, aber auch hier findet dieselbe Transformation statt, wenn auch eher implizit:

- Z 64 *Cant.:70r, Zeilen 13-16*
 (a) zan ye xochitl onnenecoya elehuiloia
 xochiamicohua yehuaya
 çan ahuilizmicohua yeehuaya
 Tlacahuepantzin i yxtlilcuechahuac
- Schon will man überall Blumen haben, schon wird
 das Blumen-Sterben ersehnt,
 nur das Freuden-Sterben, yeehuaya,
 Tlacahuepan, Itlilcuechahuac.
- (b) *Cant.:70r, Zeilen 17-18*
 Ye huelia ho iztac quauhtli
 mopo[h]poyahua yehuaya ye quetzaltotl
 oo ye tlahuechol y mopopoyauhque
 ilhuicatl yhtic aya tlacahuepantzin etc.
- Der wirkliche weiße Adler
 glänzt überall, yehuaya, der Quetzal [und] der
 Rosalöffler glänzen
 im Innersten des Himmels, aya, Tlacahuepan etc.

Wieder werden die Krieger zuerst als Blumen und in der unmittelbar darauf folgenden Strophe als Vögel genannt. Letztendlich entspricht diese Reihenfolge dem in der Natur beobachtbaren Ablauf: Die Blume ernährt das geflügelte Wesen, dem sie die Lebenskraft erhält oder verleiht.

Zu diesem Konzept der Transformation des toten Kriegers in einen Vogel oder Schmetterling gehört für die Nahuatl unbedingt auch die Vorstellung, dass die geflügelten Wesen zum Bereich der Gottheit gehören:

- Z 65 *Cant.:17v, Zeilen 14-15*
 amiquecholhuan ipalnemohuani in
 amitlachihualhuan
- Ihr seid die Vögel des Ipalnemoani,
 ihr seid seine Geschöpfe

Hier schließt sich ein Kreis, denn auch der Krieger ist von Geburt an der Gottheit geweiht und sein Tod ist nicht nur verbunden mit der Transformation in einen kostbaren Vogel, sondern zugleich der Übergang in den Bereich der Gottheit. Für die Hinterbliebenen und Nachkommen aber wird er zugleich zum Vorfahren, den man sich in aller Pracht als lebendig vorstellen konnte, wenngleich nicht wirklich individuell erkennbar. Individuelle Erkennbarkeit wies ihnen bei den Tanzgesängen erst der Sänger zu.

3.4 Die Parallelkonstruktion *in zacuān in quechōl*

In den *Cantares* tritt dreimal die lexematische Folge *zacuān quechōl* auf:

Z 66	<i>Cant.:16v, Zeile 14</i> man tlachichina quetzaltotl man tlachichinanya çaquan quecholan	Der Quetzal soll [Nektar] saugen Der Zacuan, der Quecholli soll ³³⁵ [Nektar] saugen
Z 67	<i>Cant.:55v, Zeile 8</i> otla[h]tohuaya çaquan quechol	Es singt der Zacuan, der Quecholli
Z 68	<i>Cant.:70v, Zeilen 7;9-10</i> tlaçoçaquan quechol patlantينيا	Der kostbare Zacuan, der Quecholli fliegt umher

Alle drei Beispiele stehen in Zusammenhang mit der Adelsschicht, das erste mit den festlichen Zusammenkünften, die übrigen mit dem Krieg, wobei das zweite mit dem Helden Tlacahuepan und das dritte mit dem aztekischen Herrscher Moteuczoma II (1502-1520) verbunden ist. Der Zacuan tritt aber auch mit anderen Vogellexemen zusammen in Erscheinung: *tlāuhquechōl*, *teōquechōl*, *xīuhquechōl* gehören zur Gruppe der Quecholli (siehe oben), dazu kommen *quetzaltōtōtl* (Cant. 64r:26) und *tzinitzcan*. Häufig ist die lexematische Folge um ein Vogel- oder Schmetterlingslexem erweitert.

- (1) *zacuān quetzaltōtōtl* (Cant.:64r, Zeile 26)
- (2) *tzinitzcan in zacuān ye tlāuhquechōl* (Cant.:64r, Zeile 15); 69v, Zeile 22; Rom.:23v, Zeile 15)
- (3) *tlāuhquechol zacuān quetzal in tlayahualōlpāpālōtl* (Cant.:28r, Zeile 2)
- (4) *zacuāntōtōtla tzinitzcan tlāuhquechōl* (Rom.12v:15-6)
- (5) *zacuān xīuhquechōlli in tlāuhquechōl* (Rom.:35v, Zeile 17)
- (6) *zacuāntōtōtl quetzaltzinitzcantōtōtl teōquechōl* (Cant.:5r, Zeile 23)

Auch andere Vogellexeme treten paarweise oder als Triplet auf:

- (7) *tzinitzcan tlāuhquechōl* (Cant.:3r, Zeile 10³³⁶; Cant.: 17v, Zeile 20; 34v, Zeile 5)
- (8) *tixīuhtōtōtl titlāuhquechōl* (Du bist ein Türkisvogel und du bist ein Rosalöffler) (Rom.:24v, Zeile 8)

³³⁵ Im Ms ist regelmäßig ein möglicher Glottislaut für den Plural nicht graphisch ausgedrückt, die Stelle könnte also auch ein grammatikalischer Plural sein.

³³⁶ Hier sind allerdings Federn gemeint.

(9) *nitlahcuilōlcozcaquetzaltōtōtl nitzinitzcan* (Cant.:38v, Zeilen 12-13) – im Refrain scheint der Tzinitzcan in eine VNC inkorporiert zu sein.

(10) *xīuhquechōl tzinitzcan tlāuhquechōl* (Rom.:3r, Zeile 19; Cant.:19r, Zeile 4)

(11) *tzinitzcan quechōl xīuhtōtōtl* (Cant.: 23v, Zeile 3)

(12) *xīuhtōtōtl quechōl tzinitzcan* (Rom.:37v, Zeile 3)

(13) *tiquetzaltōtōtl titlāuhquechōl* (Du bist ein Quetzal und du bist ein Rosalöffler (Cant.:53r, Zeile 4); *quetzaltōtōtl oo ye tlāuhquechōl* (Cant.:70r, Zeile 18)

(14) *xīuhquechōl ēlōtōtōtl yeh tlāuhquechōl* (Cant.:11r, Zeile 15)

(15) *niquetzalintōtōtl xīuhquechōltōtōtl* (Cant.:28r, Zeile 5). Hier ist unklar, ob das *ni* auch für den Motmot gilt.

(16) *xīuhquechōl nepāpan tōtōtl chachalaca* (der Türkisquecholli, die Buntente³³⁷, der Blauflügelguan³³⁸) (Cant.:38v, Zeile 23)

Es gibt auch aus vier Termini bestehende Folgen:

(1) *tepilhuan zacuānmeh teōquechōltin tzinitzcan tlātlāuhquechōltin* (Cant.:6v, Zeile 10): Die Adeligen sind Zacuane und Rosalöffler, Tzinitzcane und Rosalöffler.

(2) *chālchiuhquechōl in zan ca xīuhquechōl in teōcuitlapāpālōtl in cozcātōtōtl* (Der Jadequecholli, nur der Türkisquecholli, der Goldschmetterling, der Halsbandvogel) (Cant.:28r, Zeile 8).

Die Vielzahl an zusammen genannten Vogellexemen verstellt den Blick auf die Besonderheit der Verbindung *zacuān quechōl*. Dass es sich um eine Parallelkonstruktion handelt, wird erst deutlich im Vergleichsmaterial des *Codex Florentinus*, aus dem auch erhellt, wie sie funktioniert, in welchen Kontexten sie auftritt, auf welchen Bedeutungsebenen sie sich bewegt. Außerdem gewähren die Kontexte einen flüchtigen Einblick in die sprachgeschichtliche Entwicklung dieser Parallelkonstruktion.

Die Parallelkonstruktion tritt mehrmals, aber nicht immer in derselben Reihenfolge im sechsten Buch des *Codex Florentinus* auf, und immer in der vollen Form: *in quechōl, in zacuān* (der Quecholli und der Zacuan) oder umgekehrt *in zacuān in quechōl*. Kontext

³³⁷ Hernández (III, tratado 2, CXXVII: 36) beschreibt den Vogel als eine Entenart, die alle Farben der anderen Entenarten auf sich vereint. Allerdings lässt sich *nepapan tōtōtl* verstehen als „die unterschiedlichen Arten von Vögeln“. In dieser Bedeutung kommt der Begriff in der überwältigenden Zahl der Fälle vor (Cant. fol. 21v:26; 38r:09; 41v:05; 62v:25; 75:01; 80r:05, 08; Rom 12r:06). Der korrekte Plural *nepapan tōtōmeh* wird nur einmal genannt (Cant. 82r:17).

³³⁸ *Ortalis vetula*, eine Hokkohuhnart (Vgl. HBW 2:315).

sind Gebete an die Gottheiten Tezcatl-Ihpoca (FC 6, chap.1:5), *Tlāloc* (FC 6, chap.8:36, 39), den Sonnengott Tonatiuh (FC 6, chap. 37:203) anlässlich der Geburt eines Knaben sowie eine Ermahnungsrede des adligen Vaters an den Sohn (FC 6, chap. 31:171). Sie bewegt sich dabei auf unterschiedlichen Bedeutungsebenen.

1. Die Parallelkonstruktion im Bezug auf reale Vögel: Für die Nahuatl hing das Wohlergehen der gesamten Welt mit allem, was auf ihr lebte, von den Gottheiten ab, und es war die Aufgabe des Menschen, dafür Gegenleistungen zu erbringen und ihrerseits die Gottheiten und damit das Weltganze durch Blut am Leben zu erhalten. Entsprechend baten die Priester als Mittler nicht nur für das Volk, sondern auch für die Natur um Verschonung vor dem göttlichen Zorn (Tezcatl-Ihpoca) und um Regen bei einer Dürre:

- Z 69 *FC 6, chap.1:5*
 [...] tlacatle, totecue, tloquee, naoaquee, tlalticpaquee, moiocoiatzine, titlacaoane: ma qujça in poctli in aiavitl: ma cevi in tletl in tlachinollli: ma momanan tlalli, **ma tlato ma moçoçooa in quechol, in çaquan: ma mjtznótza**, ma mjtztlatlauhti, ma mjtziximati
 O master, O our lord, O lord of the near, of the nigh, O lord of the earth, O Moyocoyatzin, O Titlacauan! May the smoke, the cloud [of thy ire] cease; may the fire, the blaze [of thy rage] be extinguished! **May the earth be at rest! May the roseate spoonbill, the troupial sing; may they preen themselves.** May [thy people] call to thee, supplicate thee, know thee!
- Z 70 *FC 6, chap.8:36*
 [...] ca ie ixquje tlaihiiovia in ioiolitzin **in çaquan, in quechol: ca çä tlamavilanj, çä netzitzineoalo, çä netzonjcquetzalo, tlacacamachalivi.**
 already all the little creatures suffer. **The troupial, the roseate spoonbill just drag [their wings]; they are up-ended, tumbled headfirst; they open and close their bills [from thirst].**
- Z 71 *FC 6, chap.8:39*
 [...] ma mocujltono ma motlamachti in maceoalli, ma qujtta ma qujmaviço in chalchivitl in teuxivitl in qujltzintli in jnnacaiotzin totecujoa in tlamacazque in tlaloque, in qujtqujtitvitze, in qujtzetzelotivitze in jntlatquj ietiujtz. Auh ma mocujltono, ma motlamachti in iulcatzintli in xiuhtzintli: **ma tlato ma papatlaca, ma tlachichina in quechol in çaquan.**
 May the common folk rejoice, may they be glad. May they behold, may they marvel at [that which is as] the precious green stone, the precious turquoise – the plants, the substance of our lords, the Tlamacazque, the Tlaloque, who come bringing, come sprinkling, come bearing their goods. And may the animals, the plants rejoice [and] be glad. **May the roseate spoonbill, the troupial sing, flutter, sip [flower nectar].**

In allen drei Fällen steht die Parallelkonstruktion *in quechōl, in zacuān* für die gesamte Avifauna des Seengebietes, denn die Gebete sind ja situationsgebunden und damit auch lokal zu verstehen. Es wäre wenig sinnvoll gewesen, für Vögel in weit entfernten und von Krieg oder Dürre nicht betroffenen Regionen zu beten. Im *quechōl* wird man den die Seen besuchenden Rosalöffler gesehen haben, vielleicht aber auch den Silber- oder Schmuckreiher. Analog muss für den *zacuān* natürlich ebenfalls ein lokales Umfeld angenommen werden. Man kann hier an den *zacuāntōtōtl* (Zacuanvogel) (siehe II, Kap.

3.2.4), der in den Bergen bei Tetzoco lebte, aber auch an die etwas größeren Schwarzmantel- und Maskentrupiale denken.

Sollte diese Deutung zutreffen – eine sehr viel weniger wahrscheinliche Vorstellung wäre die Sorge der Priester um das sicher auch in Krisenzeiten noch versorgte Vogelhaus des Herrschers –, dann bilden die beiden Vögel – Rosalöffler/Silberreiher und Zacuanvogel/Trupial – die Pole, zwischen denen sich auch alle anderen Vögel bewegen: (a) Körpergröße: mit dem Rosalöffler/Reiher als einer großen und dem Zacuanvogel /Trupial als einer kleinen Art, und (b) geographisch: mit dem Rosalöffler/Reiher als Wasser- und dem Zacuanvogel/Trupial als Waldbewohner, womit auch das Kerngebiet des aztekischen Dreibundes territorial umfasst wäre.

In einer späteren Entwicklung – ab dem Zugang zu den Federn der Tropenvögel – könnten die inzwischen sehr vertrauten Tropenbewohner Zacuan und Quecholli in der Vorstellung der Nahuatl unmerklich den Platz der fast gleichnamigen heimischen Arten eingenommen haben, ohne dass sich dadurch die Bedeutung der Parallelkonstruktion geändert hätte.

2. Die Parallelkonstruktion in symbolischer Bedeutung: Hier baut das Verständnis der Parallelkonstruktion noch deutlicher auf dem kulturellen Wissen der Nahuatl auf. Einzubeziehen sind Glaubensvorstellungen ebenso wie soziale, politische, psychologische und ästhetische Aspekte, die vor allem die Wertung und den Status des Menschen betreffen, hier des Sohnes einer adeligen Familie. Die Parallelkonstruktion steht in Zusammenhang mit den kriegerischen Pflichten des Knaben und seiner Zugehörigkeit – als potentiell Opfer – zum Bereich der Gottheit. Schon bei der Geburt wird der Knabe „der Quecholli, der Zacuan der Gottheit“ genannt:

Z 72 *FC 6, chap.37:203*

Injc nappa conijaoa in jlhvicac, qujnotza,
qujtzatzilia in tonatiuh: qujtoa. Tonan, tota
tonatiuh, tlaltecutli: izcatquj in maceoalli,
in moçaquan, in moquechol, in quauhtli, in
ocelutl, movic noconjtoa, movic noconpoa,
movic noconjiaoa in tehoatl in titotonametl,
in tixipilli, in tiquauhtli, in tocelutl, in vel
tinexeoac, in vel ticujcujlivic in toqujchtli
in titiacauh: ca maxcatzin, ca motlatqujtzin,
ca motechtzinco pouhquj: ca ic oiocoloc in
mjtztatlitz, in mjtztlaqualtiz, in
mjtztlamacaz vmpa pouhquj in teuatpan,
in tlachinoltanpan, in jxtlaoatl ijtic,
in epantla.

A fourth time she raised him as an offering to the heavens. She addressed, she cried out to the sun. She said: "Our mother, our father, Tonatiuh, Tlaltecuctli: here is the commoner, thy troupial, thy roseate spoonbill, the eagle, the ocelot. Unto thee I declare him, unto thee I commend him, unto thee I raise him as an offering — to thee, the resplendent one, the turquoise prince, the eagle, the ocelot which is ashen, which is well blotched, the brave warrior, the valiant warrior.⁴ He is thy possession, thy property; he is dedicated to thee. For this was he created, to provide thee drink, to provide thee food, to provide thee offerings. He belongeth to the battlefield there in the center, in the middle of the plains."

Z 73 FC 6, chap.31:171

Xicmati, xiccaqj: amo njcan muchan, ca tiquauhli, ca tocelotl, ca **fiquechol**, ca **fīcaquan** in tloque, naoaque: ca tiicoauh ca tiitotouh

Heed, hearken: thy home is not here, for thou art an eagle, thou art an ocelot; **thou art a roseate spoonbill, thou art a troupial**. Thou art the serpent, the bird of the lord of the near, of the nigh.

Wie in den Gebeten bilden die beiden Vogelbegriffe der Parallelkonstruktion die Pole eines ganzen Spektrums an Vögeln, für die sie als Pars pro toto stehen, nur dass dieses Spektrum jetzt von zumeist tropischen Vogelarten gebildet wird, wie es in den am Kapitelanfang zitierten Beispielen aus dem Korpus zum Ausdruck kommt.

Aus dem Kontext der Parallelkonstruktion erhellt auch eine Akzentuierung der Bedeutungen „kostbar“, „Opfer“ und „Weiterleben nach dem Tod als Krieger“. Letzteres ist implizit. Es ist die Vorwegnahme der geglaubten Transformation des toten Kriegers in einen Vogel oder Schmetterling, von der im vorherigen Abschnitt schon die Rede war.

Insgesamt ist bei der Parallelkonstruktion der noch nicht abgeschlossene – und im Rahmen von Gebeten vielleicht auch nie bezweckte – Übergang von den lokalen zu den tropischen Vögeln zu spüren.

Es ist jedoch die symbolische Bedeutungsebene der Parallelkonstruktion, auf der sich die Dichter/Sänger im Korpus bewegen. Hier sind in allen, auch in den meisten Fällen der erweiterten Parallelkonstruktion, die tropischen Vögel gemeint, mit denen die Adligen ihr Prestige zur Schau stellen konnten.

3.5 Bezeichnungen für Vogelfedern

Vogelfedern sind sehr genau im Codex Florentinus (FC 11, Par.10 54-56; CF, vol. 3, libro 11:58r-59r) und in einigen Abschnitten zu einzelnen Vogelarten beschrieben. Die Begriffe beziehen sich oft auf die Körperstelle, an der die Federn wachsen, und können zugleich bestimmte Eigenschaften wie unter anderem Aussehen, Funktion, Stabilität, Biessamkeit, Feinheit bezeichnen. Diese Bezeichnungen gelten meistens für alle Vögel, eine Konkretisierung wird durch Inkorporieren eines bestimmten Vogellexems erreicht (Gillon: chap. 5:96-112). Es gibt aber auch Bezeichnungen, die nur ganz bestimmten Vögeln eigen sind. So heißen die kleinen Federn am Bauch der *tōznene* (junge Gelbkopfamazone) und an Schwanz und Schulter der Weißstirnamazone *xollotl* (FC 11:22-23).

Oft stehen in den Quellen Vogelarten als *totum-pro-parte* für deren Federn. Diese Form der Synekdoche tritt vor allem bei Federn von Tropenvögeln auf, deren Wert ja besonders hoch war und die in Bündeln geliefert wurden. So heißt es von den Fernhändlern, dass sie anfänglich nur mit drei Vogelarten Handel getrieben hätten: „in quinamacaia: çan iehoatl in cueçal, ioan cuitlatexotli, ioan chamoli“. Die beiden ersten Begriffe beziehen sich auf den *Alo* (*Ara macao*, *Ara militaris*), und zwar offenbar auf dessen rote und blaue Federn, der dritte auf den nicht identifizierten roten Chamoli (FC 11:1). Später kamen weitere Arten dazu: „ioan teuquechol, çaquan, ioan chalchihutotoli ioan tocihuitl“. Hier macht der Zusatz des Lexems *-ihhuitl* (Federn) bei der letztgenannten Art deutlich, dass es wirklich um die Federn dieser Arten geht: Rosalöffler, Montezumastirnvogel, Türkisnaschvogel³³⁹ und Gelbkopffamazonenfedern. Deutlich wird der Kontext auch, wenn der Begriff *-quetzalli* eingebunden ist, der ursächlich für die Schmuckfedern des Quetzalvogels steht, aber auch metaphorisch und metonymisch benutzt wird. So bezieht sich das Kompositum „xochiçacua[n]quetzalli“ (Cant.:51v, Zeilen 29-30) auf die kostbaren, gelben Schwanzfedern eines Trupials.

Schwieriger zu entscheiden ist der Fall, wenn der Begriff *-tzinitzcan* verwendet wird. Hier ist der Vogelname zugleich die Feder, kann dann jedoch unterschiedliche Federarten verkörpern, die an Kopf, Hals, Kehle, Brust, Nacken, Rücken und Flügeln wachsen, nie jedoch an Bauch, unterem Rücken, Steiß und Schwanz. Dies steht zunächst im Gegensatz zu einer angenommenen Ethymologie von *tzinitzcan*, die auf einer Morphemanalyse aus *tzīn-tli* (Unterleib, Basis, Anus, Steiß, Bürzel), *ītz-tli* (Obsidian) und dem lokativen *-cān* besteht (Gilonne: 104) und wörtlich übersetzbar wäre als „Es ist der Ort des Obsidians in Gestalt einer Basis“ und darauf abstellt, dass der Vogel in der Gegend des Steißes, des unteren Rückens und des Unterbauches glänzend schwarz und changierend wie Obsidian ist, was zwar weitgehend zu der oben besprochenen bildlichen Darstellung im *Codex Florentinus* passen würde, aber nicht erklärt, weshalb die Federn an ausgerechnet allen anderen Stellen *tzinitzcan* genannt wurden, an den für den Vogelnamen entscheidenden Stellen jedoch nicht. Zwar lässt sich nach Gilonne (*ibid*) der Begriff *tzīntli* auch auf die kleinen Oberflügeldecken übertragen, weil diese Federn direkt an der Flügelbasis sitzen. Diese begriffliche Ausdehnung setzt allerdings ein bei Nahua und Europäern gleiches Konzept des Flügels voraus, das sich so aus dem *Codex Florentinus* in Bezug auf die *Tzinitzcan*federn am

³³⁹ *Cyanerpes cyaneus*, siehe FC 11:19 und FC 11:21, FN 15.

Flügelbug nicht rekonstruieren lässt (siehe Tabelle II-3). Ferner ist noch zu bedenken, dass die Vokallängen für *tzinitzcan* völlig ungeklärt sind.

Tabelle II-3: Der Begriff -*tzinitzcan* zur Bezeichnung von Vogelfedern

Körperteil	Vogelart	Kontext	Übersetzung	Quelle
Kopf	alle	Auh in jcpac eoa macivi in amo tlaçotli, itoca tzinitzcan.	Und die [Federn] die oben [auf dem Kopf] sind, auch wenn sie nicht kostbar sind, heißen Tzinitzcan.	FC 11:54
Kopf	Quetzal	In quetzaltototl icpac eoa, itoca: quetzalzinizca	Die [Federn], die auf dem Kopf des Quetzals stehen, heißen Quetzal-Tzinizcan[federn] (=Tzinizcanfedern des Quetzals)	FC 11:54
Kopf		quetzalomjtl, quetzaltomjtl in jquachichiqujl: ceca pepetlaca, xoxotla: itoca tzinitzcan	Seine Krone ist aus Quetzalknochen ³⁴⁰ , Quetzalfäden, sie glänzen, sie glitzern nur so: ihr Name ist Tzinizcan.	FC 11:19
Flügelbug/ Schulter	alle	aztlacapalli, in jtech ca, in jacolpan onoc; tzinitzcan	Die [Federn] am Flügel, die auf dem Flügelbug liegen, sind Tzinizcan[federn]	FC 11:54
Hals Kehle Brust	Quetzal	in iquechtlan: in jtozcac, yoa in jelpan: tlatlavic, vel paltic, vel qujzquj, vel icucic, chichiltic, pepetzca: maviztic, tlaçotli: itoca tzinitzcan chichil, chichilivi, tlatlavia, pepetlaca. xoxotla, icuci	An seinem Hals: an seiner Kehle, auf seiner Brust sind sie rötlich, ganz fein, ganz abgeteilt [von den andern Federn], ganz vollendet, chili-rot, glänzend, wundervoll, kostbar: sie heißen Tzinizcan	FC 11:19
Nacken Rücken	Quetzal	in jquechquauhiotech onoc: yoan in jcujtlapan, iehoatl in mjtoa tzinitzcan, quetzaltzinizcan, xoxoctic, pepetzca, pepetlaca	Die [Federn], die an seinem Nacken und auf seinem Rücken sind, heißen Tzinizcan, es sind die Tzinizcanfedern des Quetzals, sie sind grün, sie schimmern, sie leuchten	FC 11:19

³⁴⁰ Das heißt: lang, dünn und aufgerichtet.

4 Orte der Schöpfung und der blühende Baum

4.1 Orte der Schöpfung im Korpus

In den Texten artikulierte schöpferische Prozesse sind häufig über bestimmte lokative Begriffe kodiert, die tief im Weltbild der Nahuatl verankert sind und die man als „Orte der Schöpfung“ charakterisieren könnte. Dazu gehören neben *xōchitlālpan* (im Blumenland), *ilhuicatl ihtic* (im Inneren des Himmels) und *ilhuicac* (im Himmel) aus Analysetext B weitere Bezeichnungen wie *tamoanchān*³⁴¹, *tōnacatlālpan* (im Nahrungsmittelland), *xōchicalco* (am Blumenhaus) und *xōchicalihtic* (im Blumenhaus) (Vgl. Anderson 1993:xxvii; Belege in Anhangstabelle B.4). Dazu kommt sicher auch *tlālocān* (Ort des Regengottes), das einmal in dieser Bedeutung mit dem Synonym *xiuhcal-* (Türkischhaus-)³⁴² in den *Cantares* belegt ist (Anhangstabelle B.4:15). In den *Romances* hat sich noch der Begriff *Omeyocān* (Ort der Zweiheit) für den Ort der Schöpfung erhalten (Anhangstabelle B.4:52, 57). Dieses eindeutig vorspanische Konzept mit einer dualen Schöpfergöttheit ist mit dem von den christlichen Mönchen favorisierten *Ilhuicatl ihtic* (im Inneren des Himmels)³⁴³ verschmolzen und rasch von ihm verdrängt worden, so wie auch das Konzept *tōnatiuh īchān* (Haus der Sonne), das sich im Korpus überhaupt nicht findet. Von dem Verdrängungsprozess zeugt noch eine erhaltene paarformelartige Struktur: „*ommeyoca yluicatliteco*“ (*Omeyocan*, Im Inneren des Himmels), die zugleich die einzige Belegstelle für *Ilhuicatl ihtic* in den *Romances* ist

³⁴¹ Da die Etymologie bis heute ungeklärt ist und sich um den Begriff zahlreiche Bedeutungsvorstellungen ranken, wird hier von einer Übersetzung abgesehen.

³⁴² Dass es sich um eine Bezeichnung für *tlālocān* handelt, geht aus dem Kultlied „*Tlaloc ycuic*“ (Gesang des Tlaloc) in den PM (Sahagún 1997: 274v) hervor: „*Ahuia tlallocan a, xivacalco aya[...]*“ (*ahuiya*, aus dem Tlalocan, aus dem Türkischhaus [...]). Der Begriff bezieht sich laut den Kommentatoren der PM auf frisches Fichtengrün. Allerdings besitzt das Lexem weitere Bedeutungen, die häufig in die Symbolik von Feuer, Krieg und Macht hineinspielen. Ein Blick auf den Kontext verrät, dass die beiden anderen Nennungen von *xiuhcal-* sich nicht dem *tlālocān* zuordnen lassen. Das erste Beispiel (Cant. 27:13) bezieht sich auf den Mythos des Quetzalcoatl von Tollan und die Namen der von ihm errichteten Häuser, ohne dass in dem entsprechenden Gesang (Nr. 44a) ein Bezug zu Fruchtbarkeit und Regen ersichtlich ist: „*Çan can xiuhcalliya cohuacalla ya yn oticma[n]tehuac nachca[n] Tollan*“ (Du stelltest ein Türkischhaus, ein Schlangenhäuser hin, bevor du gingst, vor langer Zeit in Tollan). Im zweiten Beispiel (Cant. 38:4-5) bezieht sich der Begriff auf die der Jungfrau Maria zugehörige blaue Farbe: „*Y[n] quetzalpetlatipan aya toncaca ye mocha ilhuicacihuapilli yehua nepapan in maquizteoxiuhcalitequi to[n]tlatlauhtilo*“ (auf der Quetzalmatte bist du, in deinem Heim, Himmelsfürstin, im Haus mit den verschiedenen Armband-Türkisen wirst du angebetet).

³⁴³ Sahagún hat den Begriff für das christliche Empyreum benutzt, den Feuerhimmel, der in der mittelalterlichen Kosmologie den höchstgelegenen Teil des Himmels bildete. Zur Analyse der Konzepte *ilhuicatl ihtic*, *tōnatiuh īchān*, *omeyocān* und der Fusionierung der beiden letztgenannten mit dem ersten siehe Danielewski 2016.

(Rom.:39v, Zeilen 4-5). Auch *ilhuicac* (im Himmel), die andere lokative Form des Nomens *ilhuicatl* sowie dieses selbst sind in dieser Quelle äußerst selten: (Rom.:6r, Zeile 16; 6v, Zeile 3; 15r, Zeile 7). Dagegen warten die vermutlich jüngeren *Cantares* mit gut 80 Nennungen auf. Nicht verdrängt wurde hingegen *tamoanchān* als Ort der Schöpfung. Die folgenden Beispiele aus dem Korpus zeigen Begriffe für Orte der Schöpfung:

- | | | |
|------|---|---|
| G 01 | <i>Rom.:10v, Zeilen 12-15</i>
xochitla yyhuiya y toyoooloc haya
toniyatlacati titepilçin
yn itinahuatiloc yn omeyocana | Wie eine Blume wurdest du erschaffen , wurdest du geboren, du ehrbarer Adliger, der du aus dem Omeyocan geschickt wurdest . |
| G 02 | <i>Cant.: 65r, Zeile 2</i>
Ilhuicatlytiqui tiyocoloc
timoteucçomatzin | Im Inneren des Himmels wurdest du erschaffen , du, ehrbarer Moteuczoma. |
| G 03 | <i>Cant.: 15r, Zeile 1</i>
Xochinquahuitl onicac in tamoan ychan
dios yecha,
oncan tiyocoloc | Der Blütenbaum steht dort in Tamoanchan, an der Wohnstatt Gottes, dort wurdest du erschaffen . |

Die Begriffe sind als (teil)synonym zu verstehen und aktualisieren jeweils bestimmte Aspekte eines bis ins Prälklassikum zurückreichenden kosmologischen Konzeptes, das von vielen Kulturen Meso- und Oasisamerikas geteilt³⁴⁴ und bereits angesprochen wurde (I, Kap. 3.4). Das Konzept wird oft von einem „blühenden Berg“ (vgl. Taube 2004; 2006; 2008) oder einem „blühenden Baum“ (vgl. Lopez Austin 1994; Knab 2004) verkörpert.

Der „blühende Berg“ lässt sich im Korpus nachweisen, und zwar am deutlichsten im ersten Gesang (Anhangstabelle B.4:1), wo er den geologischen Raum bildet, in dem sich der Ort der Schöpfung befindet:

- | | | |
|------|---|---|
| G 04 | <i>Cant.:1r, Zeile 28</i>
Tepeitic tonacatlalpa, xochitlalpa
nechcalaquiqueo | Ins Bergesinnere, ins Lebensmittelland, ins Blumenland ließen sie [die Vögel] mich eintreten |
|------|---|---|

Das Attribut „blühend“ für den Berg ist in dem Beispiel inhärent, es erwächst aus der vorangehenden Darstellung des Sängers, der seinen Weg durch den „tlauhquecholxochicuauhtlah“ (Rosalöfflerblumenwald) beschreibt (Cant.:1r, Zeile 6),

³⁴⁴ Hierunter ist keine Homogenität zu verstehen. Das Konzept hat zahlreiche kulturelle und lokale Ausprägungen. So gibt es zum Beispiel nicht überall die Verbindung mit dem rituellen Krieg wie im Zentralmexiko des späten Postklassikums.

und es kommt anaphorisch aus dem Begriff „xochitlalpa“ (im Blumenland) wie ein Echo zurück. Derselbe Berg ist weiter als Heimstatt unterschiedlicher Kolibriarten charakterisiert, des „quetzalhuitziltzin“ (ehrbarer Quetzalkolibri), und des „chalchiuhhuitziltzincatzin“ (ehrbarer Jadekolibri) (Cant.:1r, Zeile 3). In diesem Sinne bleibt zu überprüfen, ob der „blühende Berg“ nicht auch durch Begriffe wie „huitzitz[il]tepetl“ (Kolibriberg) vertreten werden kann (Rom.:30v, Zeile 1; Cant.:66r, Zeile 9). Kolibris sind als Nektarfresser leicht im Kontext mit nahrungsspendenden Blüten vorstellbar, dazu kommt ein politischer Aspekt, steckt doch der Name des aztekischen Kriegsgottes Huitzilopochtli mit in dem Kompositum: so kann *huītziltēpētlan* als ein der Stadt Mexico-Tenochtitlan zugehöriger Ort noch in der Kolonialzeit Macht mit Reichtum und Überfluss verbinden. Weitere Verweise auf das Konzept des blühenden Berges finden sich vielleicht in Beschreibungen von in den Bergen blühenden Blumen, so Cant.:14r, Zeile 11: „yehcoc xochitl tepetitech“ (gekommen sind die Blumen in die Berge). Durch die Nennung des *xīuhcalli* (Türkishaus) in der folgenden Zeile (Anhangstabelle B.4: 15) erscheint das Konzept eng mit dem des *tlālocān* verbunden, dessen Eingang man sich in den Bergen vorstellte.

G 05 *Cant.: 14r, Zeilen 11-12*

yecoc xochitl tepetitech.

Yn ç[a[n] can **xiuhcalitic** noncuica
maquizcalitic

gekommen sind die Blumen in die Berge

Im Türkishaus singe ich,
im Armbandhaus

Sehr viel öfter wird das Konzept jedoch durch den „blühenden Baum“ *xōchicuahuītl* (wörtlich: Blütenbaum) verkörpert, der mit einem der oben genannten Lokative zusammen, meistens jedoch als pars pro toto für das Konzept allein auftritt (Anhangstabelle B.4:10; 14, 16, 18-22; 24-26, 30, 32, 34, 38, 40, 41, 53).

Eine weitere Bezeichnung ist *xōchitl ihcacān* (der Ort, wo die Blumen stehen), ebenfalls ein Lokativ, der wie der Blütenbaum allein für das Gesamtkonzept stehen kann (Anhangstabelle B.4:13, 44, 45, 55). Zu beachten ist, dass das Konzept an früherer Stelle im Gesang mit anderen Begriffen eingeführt worden sein kann wie im Romances-Gesang Nr. 11 mit *xōchicuahuītl* und *tamoanchān* (Anhangstabelle B.4: 55). Eine einzige Stelle weist *xōchitl ihcacān* zusammen mit *tamoanchān* vage als mögliche Parallelkonstruktion aus³⁴⁵ (Anhangstabelle B.4:23).

³⁴⁵ Diese Kombination ist auch einmal in den kultischen Gesängen belegt (Sahagún 1993a: 279r).

Attributive Erweiterungen können das Konzept differenzieren, nicht jedoch allein bezeichnen. Hierzu zählen zum Beispiel *tecuēcuepal xōchitl* (die Blumen, welche Leute verdrehen = Rauschblumen); *ahhuiāc xōchitl* (duftende Blumen); *huēlic xōchitl* (köstliche Blumen); *huehuezcani xōchitl* (lachende Blumen) (Tabelle C:2; 6; 13; 41; 45; 53).

Weiter gehören zum Inventar des schöpferischen Ortes unterschiedliche Vögel:

G 06	<i>Rom.:11v, Zeile 18-12r, Zeile 1</i> xochitl ycpac ye nicā xochique çāli q chol maahuiliya mahui huiliaa xochitla ycaya	Hier auf den Blumen hat der Quecholli der Xochiquetzal viel Freude, er hat sehr viel Freude am Ort, wo die Blumen stehen
------	---	---

(Für weitere Beispiele siehe Anhangstabelle B.4:11; 12; 14; 19; 27; 38 und 40 implizit; 55). Ein Blick in den größeren Kontext offenbart jedoch auch für die hier nicht aufgeführten Nummern der Anhangstabelle B.4 das Vorhandensein von Vogellexemen in den entsprechenden Texten, so wie bei Glosse 1 (siehe weiter oben zum „blühenden Berg“). Zur komplementären Rolle des Vogels in Bezug auf die Pflanze, aber auch auf den Vogel als verewigter Krieger sei auf II, Kap. 3 dieser Arbeit verwiesen. Zur Rolle des Vogels als Mittler siehe III, Kap.2 und 3).

Überaus wichtig und im Korpus vielfach belegt sind die an den Orten der Schöpfung bestehenden meteorologischen Phänomene Nebel, Regen, Sprühregen, Tau, gepaart mit Sonnenwärme und Licht. Durch die Kombination dieser beiden Gegensätze erscheint der Ort wie in einen warmen, dampfenden, glitzernden Dunstschleier gehüllt, unter dem das pflanzliche Leben nur so strotzt.

4.2 Das Modell des Blütenbaums nach López Austin

Das Konzept des Ortes der Schöpfung mit den im Zentrum und an den Kardinalpunkten aufragenden Blütenbäumen ist wohl am umfassendsten von Alfredo López Austin in *Tamoanchan y Tlalocan* (1994) untersucht worden, ein Buch, in dem der weltweit anerkannte mexikanische Forscher unter Hinzuziehung zahlreicher Quellen zur Kultur der Nahuatl sowie weiteren mesoamerikanischen Kulturen Struktur und Funktionsweise des Konzeptes analysiert und daraus ein wissenschaftliches Modell entwickelt hat. Es versteht sich, dass dieses eine Abstraktion darstellt und in der Realität auf unterschiedliche Weise ausgeprägt war und teilweise heute noch ist (Vgl. Knab 2004). Da es sich durchaus als hilfreich für ein Verständnis einzelner Aspekte im Korpus erweist, in denen jedoch auf das Vorwissen der Rezipienten rekurriert und das Konzept selbst

natürlich nicht ausgebreitet wird, folgt jetzt eine sehr verknappte, neutrale Zusammenfassung meiner eigenen Lesart des Textes von López Austin³⁴⁶.

1. Das Konzept besteht in einem permanenten Kampf, Austausch und Zusammenwirken komplementärer kosmischer Kräfte. Diese bilden zwei windenartige Stränge, die einander umschlingen und sich dabei permanent auf und ab bewegen. Diese helikoidale Bewegung vollzieht sich im Innern des Blütenbaumes an dem als *Tamoanchān* bezeichneten Ort der Schöpfung. Die Kräfte selbst werden durch Gottheiten verkörpert, die im hohlen Baumstamm auf- und absteigen.

2. Dem helikoidalen Auf und Ab der Kräfte liegt der Vegetationszyklus der Maispflanze als Hauptnahrungsmittel des Menschen zugrunde: Werden und Vergehen, Regen und Dürre, Leben und Tod.

3. Der Blütenbaum bildet die Raumkoordinaten: Zentrum und die Kardinalrichtungen, an deren Enden jeweils kleinere Bäume stehen. Letztere bilden die Horizontale, der zentrale Baum als *axis mundis* ist die Vertikale des Weltenbaus. Dieses Strukturmuster ist seit dem Formativum als Quincunx bekannt.

4. Als zentraler Weltenbaum verbindet er die in sich noch mehrfach geschichteten Ebenen des Kosmos: Himmel, Erde, Unterwelt.

4a) Im Himmel – *chicnāuhtopan* (die neun über uns) – verkörpert der Baum das *tōnatiuh īchān* (Haus der Sonne), zu dem in der Schlacht gefallene Krieger gehen, die in Vögel verwandelt in der Krone des Weltenbaumes sitzen, in der sich auch verschiedene Blumen entfalten. Zugleich ist der Himmel der Ort der Schöpfung eines jeden Menschen durch die Gottheiten. Der Himmel ist der dem Licht und dem Feuer der Sonne zugehörige Raum.

4b) In der Unterwelt – *chicnāuhmictlan* – ist der Baum durch sein Wurzelwerk verankert. Zu ihr gehört das *tlālocān*, der durch Berghöhlen erreichbare Ort des Regengottes, der sich unterhalb der Erdoberfläche ausdehnt. Dieser Ort wird in der Mythologie der Nahuatl oft als eine Berghöhle voller Wasser und Feldfrüchte dargestellt. Dort herrscht die dunkle, feuchte Kraft, die Wachstum und Reproduktion ermöglicht und den großen Gegensatz zum trockenen Feuer des Himmels darstellt. Nach dem Tod

³⁴⁶ Meiner Zusammenfassung liegt das gesamte Werk zugrunde, insbesondere jedoch folgende Seiten: 19-21; 45-47; 63-64; 72-80; 182-197; 223-226.

wird jedes Lebewesen in der Unterwelt wieder auf seine Essenz reduziert und verbleibt dort wie ein Samenkorn, bis es erneut dem kosmischen Kreislauf zugeführt wird.

4c) Die Erde – *tlālticpac* (auf der Erdoberfläche) – ist der Ort, an dem jeder Mensch wie aus einem Samenkorn geboren wird, an dem er lebt, sich entwickelt und schließlich stirbt. Sie ist die mittlere Ebene des Weltenbaus, wo sich die Kräfte von Himmel und Unterwelt vermischen müssen, damit das Leben existieren kann.

5. Es sind die hellen, heißen feurigen Kräfte des *tōnatiuh īchān* und die dunklen, kalten, aquatischen Kräfte des *tlālocān*, welche die beiden Stränge des Weltenbaumes bilden.

6. Der Weltenbaum hat nicht immer so funktioniert. Er war ursächlich dazu bestimmt, Himmel und Erde getrennt zu halten, die einst durch die Zerstückelung des Erdmonsters gebildet worden waren. Durch ein Sakrileg der Erdgötter wurde der Baum beschädigt. Aus der Wunde flossen die zuvor getrennten Kräfte, in der Ikonografie dargestellt durch je einen Strom aus Wasser und Feuer.

7. Die Vermischung der gegensätzlichen Kräfte in einem ebenso gewaltsamen wie schöpferischen Prozess befreite die Zeit aus ewiger Gegenwart und Stillstand und setzte auf der mittleren Ebene des Weltenbaumes, der Erde, den Prozess des Lebens in Gang, um den Preis des permanenten rituellen Krieges. Der Beginn der ablaufenden Zeit wird durch die Musik begründet, die Blasinstrumente des Himmels und die Perkussionsinstrumente der Erde erschaffen sie durch die Wechselfolge der Töne.

8. *Tamoanchān* war zuvor schon ein Ort der Schöpfung gewesen. Erschaffen wurden dort die Gottheiten, der Kalender, der Mensch und die unterschiedlichen Nutzpflanzen. Die Schöpfung ist als ein permanenter Prozess zu denken und wiederholt sich mit jedem Menschen erneut.

9. Das mythische *Tamoanchān* spiegelt sich auf der Erde. Wie überhaupt der den Gottheiten primär zugeordnete Bereich ist es archetypisch für irdische Gründungen zu denken. Demzufolge haben Menschen im Umfeld ihrer Niederlassungen sakrale Orte „kopiert“. Nicht nur gaben sie ihren Städten bisweilen die Namen der heiligen Orte, darunter *Tamoanchān*, sie haben auch den Mythos selbst in den Kulthandlungen nachgestellt.

10. Christliche Mönche akzeptierten *Tamoanchān* als einen Ausdruck für das irdische Paradies.

4.3 Die Bedeutung des Modells für ein Verständnis der Analysetexte

Seit einigen Jahren wird in der Altmexikanistik neu über Konzepte nachgedacht, die zuvor als rein indigen galten. Dazu zählen das Konzept der Schichtung des Kosmos (Díaz Álvarez 2009) und das Konzept des *teyōlia*, des Teils der Lebenskraft oder Seele, die nach dem Tod ins Jenseits geht³⁴⁷ (Dedenbach-Salazar Sáenz und Elke Ruhnau 2016). In beiden Fällen wurden die Beiträge christlicher Mönche in die bislang noch nicht abgeschlossene Diskussion zum Ursprung der entsprechenden Konzepte eingebracht und transkulturelle Prozesse der frühen Kolonialzeit freigelegt. Ebenso müssen philologische Streitpunkte beachtet werden³⁴⁸. López Austins Modell wird davon punktuell, nicht jedoch im Kern berührt. Das in sich schlüssige Modell basiert auf einer breiten ethnohistorischen Datenbasis, in die Informationen zu mehreren mesoamerikanischen Kulturen eingeflossen sind, und lässt sich gut auf einzelne Aspekte der Texte anwenden, die dadurch besser verstehbar werden, als dies allein auf Grundlage der Texte der Fall wäre. Ein gutes Beispiel ist die Verbindung des sakralen Ortes mit den dort aufgestellten Trommeln in einigen Texten (Anhangstabelle B.4:10; 24; 33). Während die Textbasis die einfache Vorstellung nährt, dass es sich um einen rituellen, vom Menschen errichteten Ort mit einem aus Röhricht geflochtenen Blütenbaum handelt, an dem die Trommeln eine kultische Handlung oder ein Fest begleiten, fügt das Modell die archetypische Ebene hinzu, auf der die Trommeln immer schon da waren (siehe oben, Punkt 7). Sie sind es, die die Kreativität und auch den rituellen Krieg erst in Gang setzen. Analog sind die Nennungen von *xōchicalihtic* (im Blumenhaus) zu werten: Auch in diesen vom Menschen für die Tanzgesänge gestalteten Räumen schwingt das archetypische *tamoanchān* mit, oft verstärkt durch die Präsenz der Gottheit (Anhangstabelle B.4: 11; 29; 31; 50; 51; 56). Ebenso wird klar, weshalb der Ort der Schöpfung bald auf der Erde, bald im Himmel verortet wird. So gibt es

³⁴⁷ Dieses Konzept wurde zuerst von López Austin (1980) analysiert.

³⁴⁸ Etwa um die Unklarheit des Begriffs *xīmohuayan*, der einer der Begriffe für das Jenseits bei den Nahuas war. Von mexikanischen und angloamerikanischen Forschern wird der Begriff in der Regel als ein Ort in der Unterwelt *mictlān* angesehen und mit „Ort, wo Leute geschoren werden“, das heißt, wo sie ihres Fleisches bis auf die Knochen entkleidet werden, übersetzt, wohingegen deutsche Forscher den Ort *xīmohuayan* neutraler betrachten und als „Ort des (endgültigen) Verweilens“ auffassen. Hier ist zu fragen, ob es nicht vielleicht zwei unterschiedliche Verben gibt, die in den Wörterbüchern nicht belegt sind und die in den Quellen graphisch nicht sauber getrennt werden: 1) *xīmohua* wäre die vom transitiven *xīma* (rasieren, hobeln) abgeleitete passive Form (*xīm-o-hua*). 2) *ximoa* (verweilen) wäre ein intransitives Verb der Klasse 3, für das die Vokallängen nicht bekannt sind. Dazu kommen vielleicht transkulturelle Prozesse, wurde doch im Zuge der Christianisierung der Himmel zum Jenseitsort der Allgemeinheit, wodurch das aztekische *Xīmohuayan* der Unterwelt an Bedeutung verloren hätte. Version 2 wurde zuerst von Günter Zimmermann vorgeschlagen (Dyckerhoff: 319).

xōchitlālpan (im Blumenland) in unterschiedlichen Kontexten auf der Erde (Anhangstabelle B.4: 2-4; 8; 37), im Himmel (Anhangstabelle B.4: 6) und am diesseitigen Ufer, das die Erde von der Unterwelt trennt (Anhangstabelle B.4:28); die spirituellen Orte, die der Sänger nur in der Phantasie bereist, sind hier inbegriffen. Dass es letztlich die Sehnsucht des Menschen nach einer verlässlichen, fruchttragenden Erde ist, die hier Modell für das Konzept von *tamoanchān* steht, wird am deutlichsten im Begriff *tōnacatlālpan* (im Nahrungsmittelland), der auch für das fruchtbare Land der Huasteken in der Gegend Panuco gebraucht wurde.

Wie selbstverständlich der Blütenbaum mit der Feldfruchtbarkeit, dem lebenspendenden Regen, den Vorfahren und auch der Sonne und dem Krieg verbunden gedacht wurde, zeigt beispielhaft der titellose 28. Gesang der *Cantares* (19v-20). Dieser Text wurde als Analysetext A ausgewählt. In ihm findet sich eine überaus interessante und fruchtbare Verbindung des Ortes der Schöpfung mit dem Ritus und einigen Konzepten der Liedkunst. Indem der Mensch unter dem Einsatz von Singen, Trommeln und Tanzen den Ritus ausführt und damit die Gottheit zufriedenstellt, erblüht die Kunst, manifestiert sich der Ort der Schöpfung. Letzterer ist auch in den Analysetexten B, C und D präsent. Er gehört ganz wesentlich zu den Konzepten der Liedkunst, die in dieser Arbeit untersucht werden. Ein weiteres Schlüsselkonzept ist *cuīcanelhuayōtl* (Liedwurzeln), das in drei der vier Analysetexte auftritt.

5 Die Liedwurzeln und das bewurzelte Lied

Für ein Verständnis ist zunächst die Morphemanalyse der das Konzept konstituierenden Begriffe wichtig sowie die Verwendung dieser Begriffe über das Korpus hinaus in den Wörterbüchern und Nahuatl-sprachigen Quellen der Zeit, weil quellenübergreifende Belege Analyseergebnisse stützen oder in Frage stellen können. Wichtig sind sie auch für die Wortfelduntersuchungen zu den Begriffen in den Gesängen, für die sie einen – belegbaren – Teil des Bedeutungspotenzials³⁴⁹ beitragen.

Cuīcanelhuayōtl ist ein Kompositum, das aus dem Kopf *nelhuayōtl* und dem diesen näher bestimmenden Kompositivstamm (*cuīca*)- zusammengesetzt ist. *Nelhuayoh cuīcatl* besteht aus zwei unverbundenen Begriffen, von denen der erste adjektivisch fungiert und der zweite ein Nomen im Absolutiv ist³⁵⁰. *Nelhuayōtl* und *nelhuayoh* sind ihrerseits Komposita und entstehen durch Komposition des Stammes *nelhua* mit den zwei eng verwandten und hoch produktiven Stämmen, *-yō-tl* und *-yoh-*, die jeweils als Kopf fungieren und verschiedene Aspekte des Konzeptes transportieren, etwas in Hülle und Fülle zu besitzen, was sich auf Mengen wie auch auf Eigenschaften des inkorporierten Lexems beziehen kann³⁵¹. Es handelt sich also um insgesamt drei einzeln zu untersuchende Begriffe, von denen einer, *cuīca-tl*, bereits analysiert worden ist.

***Nelhuayō-tl*:** Die in den Wörterbüchern (Mol.a und b; Sahagún 1957) verzeichneten Einträge sowie die tatsächliche Verwendung in den Quellen lassen erkennen, dass der allen Formen der Wortfamilie letztlich zugrunde liegende Stamm *nelhua* im 16. Jahrhundert im zentralmexikanischen Hochbecken nicht für die Bildung des Absolutivs beziehungsweise Nominativs belegt ist. Folglich findet sich auch kein auf **nelhuatl* lautender Eintrag³⁵². An diese Stelle tritt als anerkannte Zitierform das Nomen

³⁴⁹ Siehe I, Kap. 4 dieser Arbeit.

³⁵⁰ Die von Bierhorst (1985b) als „*nelhuayōcuīcatl*“ analysierte Form fasse ich als die nicht komposite Bildung *nelhuayoh cuīcatl* auf.

³⁵¹ Als Quelle dieser beiden Stämme hat Andrews das Verb **tla(-yo-ā)* rekonstruiert (2003: 332, Par. 35.10; siehe auch Par. 39.3).

³⁵² Der Eintrag *nelhua-tl* bei Karttunen (S.163) speist sich aus modernen Wörterbüchern, die im 20. Jahrhundert vom Summer Institute of Linguistics erarbeitet wurden.

tlanelhuatl, eine sprachgeschichtliche Besonderheit³⁵³. Im Unterschied zu den meisten Absolutivstämmen generiert *tlanelhuatl* keine eigenen Stämme zur Kompositiv- und Possessivbildung. Dazu dient weiterhin der ursprüngliche Stamm *nelhua-* (Andrews 2003:123). Bei verbalen kompositen Formen, die grafisch mit *tlanelhua-* beginnen, ist *tla-* folglich als Bestandteil des Verbs zu analysieren.

Tlanelhuatl hat in den Wörterbüchern die ausschließlich konkrete Bedeutung „Wurzel“. Ist die Wurzel einer bestimmten Pflanzenart gemeint, zum Beispiel einer Agave, tritt an die Stelle des „tla“ der Kompositivstamm³⁵⁴ des entsprechenden Pflanzennomens (Tabelle II-5A:1a-b). Eine mögliche metaphorische Verwendung bleibt davon unberührt.

Neben *tlanelhuatl* nennt Molina das Abstraktum *nelhuayōtl* als konkreten Begriff für Wurzel, jedoch nur im Spanisch-Nahuatl-Teil unter dem Eintrag „Rayz de arbol o yerua“, Baum- oder Kräuterwurzel (Mol.a: 101r), im Nahuatl-Spanisch Teil hingegen steht *nelhuayōtl* nur in abstrakter oder metaphorischer Bedeutung als „principio, fundamento, o comienzo“, Ursprung, Fundament, Beginn (Mol.b:66v).

Es wurde oben schon erwähnt, dass das Abstraktum im Absolutiv der Kopf des Nominalkompositums *cuīcanelhuayōtl* ist. Das abstrakte Nomen bildet aber auch den Kompositivstamm *nelhuayō-*, der in andere Stämme inkorporiert wird, sowie den organischen Possessiv *-nelhuayo*³⁵⁵, mit dem die Zugehörigkeit einer Wurzel zu einer bestimmten Pflanze ausgedrückt wird. (Vgl. Andrews 2003:382-83).

In Tabelle II-5A sind zur Verdeutlichung einige Beispiele für den abgestuften Gebrauch der Begriffe aufgelistet. Die Verwendungsbereiche beziehen sich auf Pflanzen und das

³⁵³ Andrews (2003:122-23) ist zu entnehmen, dass **nelhua-tl* zu den wenigen Nomina gehört, die über eine Possessivableitung mit dem unbestimmten Statusmorphem *tla*, etwas, in einer weiteren Stufe durch Fusionierung dieses Morphems in den Stamm ein weiteres Nomen, mitunter mit abweichender Bedeutung, gebildet haben. Da für die Ableitung von *<tlanelhua-tl* keine Zwischenstufen zu finden sind, soll hier ein anderes Beispiel (vereinfacht) diesen Prozess veranschaulichen: (māi)-tl - Hand, Arm *>no(mā)- Ø- Ø*, meine Hand/mein Arm; *>tla(mā)- Ø- Ø*, die Hand/der Arm von etwas, *>(tla-māi)-tl*, Ärmel *>n+o(tla-mā)- Ø- Ø*, mein Ärmel. Im Falle von **nelhua-tl* hat der neue, abgeleitete Stamm *tlanelhua-tl* keine andere Bedeutung angenommen, sondern den ursprünglichen Stamm in der Funktion des Absolutivs ersetzt. (Zur von Andrews vorgeschlagenen Wortstammsystematik siehe ebenda, S. 109).

³⁵⁴ Der Absolutiv entsteht hier wahrscheinlich über durch für die Komposition genutzten general-use-stem *nelhua*, der dann einen neuen restricted-use stem gebildet hat. (Vgl. Andrews 2003:109 und FN 17).

³⁵⁵ Beim Possessiv geht die Vokallänge auf dem O verloren (Andrews 2003:380).

Wissen über Pflanzen im Sinne beruflicher Spezialisierung, die Landwirtschaft, Genealogie, Herrschaft, das Glaubenssystem, das Wertesystem (besonders innerhalb der Adelschicht) und das Sozialverhalten. Die Begriffe umfassen konkrete und metaphorische Bedeutungen, letztere häufig als Teil einer Parallelkonstruktion (Beispiele 11-17, mit 16 als Drillingskonstruktion). Da Parallelkonstruktionen auch als Pole semantischer Felder betrachtet werden können, sind sie als unterstützende Belege für die semantische Analyse der Begriffe im Korpus besonders fruchtbar, gerade auch weil *cuīcanelhuayōtl* nicht explizit als Term einer Parallelkonstruktion auftritt. Die im Korpus enthaltenen Belege sind in den Zeilen 3a, 5-6 und 8a-c aufgeführt.

Tabelle II-5A: Beispiele für *tlanelhua-tl* und *nelhuayō-tl* in den Quellen

Nr.	Konzept	Beispiel	Übersetzung	Anmerkung	Quelle
1a	Tlanelhuatl und komposite Formen mit -nelhuatl als Kopf ³⁵⁶	qujqua in tlanelhoatl in quauhnelhoatl, in menelhoatl, in xiuhnelhoatl [...]	Es frisst Wurzeln, Baumwurzeln, Agavewurzeln, Kräuterwurzeln	Wurzel, konkret	FC 11:16
1b	Tlanelhuatl	Xiuhacanelhuatl	türkisgrüne Schilfwurzel(n)	Wurzel, konkret	Cant.:44r
2	īnelhuayo: organischer Possessiv, und tlanelhuatl: Absolutiv	Xivitl xochiquallo, camoxivitl [...] in jnelhoao mjmjltic [...]Inin tlanelhoatl: itoca, camotli (FC 11:140).	Kraut mit vielen Früchten, Camotekraut [...] seine Wurzeln sind zylindrisch [...] Die Wurzel heißt Camotli	Wurzel, konkret	FC 11:140
3a	īnelhuayōcān organischer Possessiv im Lokativ	Xōchicuahuatl īnelhuayōcān	der Wurzelort des Blütenbaumes	Wurzel, Glaubenssystem	Cant.:17v
3b		tōnacācuahuatl īnelhuayōcān	der Wurzelort des Lebensmittelbaumes	Wurzel, Glaubenssystem	Cant.:39r
4	īnelhuayo: organischer Possessiv	Can inelhuayo ylhuicatl	Wo sind die Wurzeln des Himmels?/Wo ist das Fundament/der Anfang des Himmels?	Glaubenssystem, Metapher	AdT: Par. 235 Cant.:37r ³⁵⁷

³⁵⁶ Der Absolutiv entsteht hier wahrscheinlich über den für die Komposition genutzten general-use-stem *nelhua*, der dann einen neuen restricted-use stem gebildet hat. Vgl. Andrews 2003:109 und FN 17.

³⁵⁷ Etwas andere Schreibweise: *can inelhuayo in ilhuicatl*

5		coayotl inehnelhuayo	Die vielen Wurzeln der Gemeinschaft	Sozialsystem, Adel; Metapher	Cant.:17r
6	Īmāquīz-nelhuayo Organischer Possessiv	yayahtihcac in imaquiznelhuayo	Seine Armbandwurzeln stehen da und bewegen sich /schwingen hin und her	Wurzel Mensch als Pflanze, Glaubenssystem	Cant.:70v
7	tlanelhuayō-iximatqui Kompositivstamm des Abstraktums nelhuayōtl inkorporiert in ein Verb ³⁵⁸	in qualli ticitl [...] tlaneloioiximatqui	der gute Arzt ist ein Kenner von Wurzeln	Pflanze, allgemein; Wissenssystem	
8a	cūīca-nelhuayōtl Abstraktum	nicaqui in cuicanelhuayotl	Ich höre die Liedwurzeln	Ästhetik: Schaffensprozess	
8b		Qualli cuicanelhuayotlo	Gut sind die Liedwurzeln	Ästhetik, Konzept: Lied als Pflanze	
8c		ma niquittan cuicanelhuayotl aya ma nicyatlalaquia ma icaya talticpac	Möge ich die Liedwurzel(n) sehen, möge ich sie eingraben, möge(n) sie auf der Erde stehen!	Ästhetik. Konzept Lied als Pflanze	
9	yēcnelhuayōtl	Qualli mintontli iecnelhuaiotl tlatzintia tlapeualtia, mopixoa mocacamaioitia	Der/die gute Ur-Urgroßvater/-mutter ist die süße/ gute Wurzel, er/sie gründet >eine Linie<, legt den Anfang, sät sich aus, treibt TochtermaisKolben aus.	Genealogie, Wertesystem	FC 10:5
10	tlahzol-nelhuayōtl	In tlaueliloc mintōtli tlachelueue, tlaçolnelhuaiutl	Der/die schlechte Ururgroßvater/-mutter ist ein(e) schmutzige(r) Alte(r), ist eine schmutzige Wurzel	Genealogie, Wertesystem	FC 10:6

³⁵⁸ Das Kompositum beginnt nur graphisch mit „tlanelhuayo-“. Das Morphem „tla“ ist hier das mit dem Stamm fusionierte unspezifische Objekt des Verbs.

11	Tlācamecayō- nelhuayōtl, tlācamecayō- pēuhcāyōtl	in teta tlacamecaionelhoaiutl, tlacamecaiopeuhcaiutl	Jemandes Vater ist der Ursprung/die Wurzel des Menschenbandes/der Abstammungslinie, er ist der Anfang des Menschenbandes/ der Abstammungs- linie	Parallel- konstruktion Genealogie	FC 10:1
12	tlahtohcā- cuauhtzonyōtl, tlahtohcā- nelhuayōtl	tlahtocaquauhtzonyotl tlahtocanelhuayotl	Das Herrscher- geschlecht, der Herrscherursprung (Übers. Ruhnau 2001, T.2:98)	Parallel- konstruktion Genealogie Herrschaft	Chim. dritte Relation T.1: 133
13	tlahancāyōtl, nelhuayōtl organischer Possessiv	atle itlaanca, inelhoao mochioaia	Nichts wird sein Mittel zum Wachsen, seine Wurzel(n)	Parallel- konstruktion Genealogie, Werte- system	FC 4:29
14	tzīntli, nelhuayōtl > ītzīn, īnelhuayo. organischer Possessiv	[...] Octli: ca ytzin, ca yneloao: in aqualli in aiectli	Der Pulque ist der Anfang, die Wurzel all dessen, was nicht gut ist, was nicht richtig ist	Parallel- konstruktion	FC 6:68
15	contzīntia, connelhua- yōtia kausative VNC	Contzinti conelhoaiotj yn tlatocayotl (AdT, Par. 264).	Er ließ beginnen, er begründete die Herrschaft/den Staat (wörtlich: versah sie/ihn mit Wurzeln.	Herrschaft, Genealogie (dynastisch)	AdT, Par. 264
16	tzīnti, pēhua, nelhuayōhua ³⁵⁹	ynic o tzintic ynic o peuh ynic o nelhuayohuac in huey altepetl yn Mexico Tenochtitlan	Und auch, (wie) die große Stadt Mexico- Tenochtitlan begann, anfang (und) Wurzeln schlug (Übers. Riese 2004: 45)	Parallel- konstruktion Herrschaft, Genealogie	CronMex: Par. 8c, S. 45, fol. 20r
17	nelhuayōtl, tepechōtl organischer Possessiv	yn inelhuayo yn itepecho	Ihr Ursprung, ihr Fundament (Übers. Riese 2004:35)	Parallel- konstruktion Herrschaft	CronMex: 35; Par. 2a, fol. 18r

³⁵⁹ Dieses Verb ist intransitiv. Molina schreibt „Nelhuayoa. echar rayzes el arbol. Preterito onelhuayoa (Mol.b:66v). Das Präteritum verrät, dass es sich hier nicht um ein Verb der Konjugationsklasse 3 sondern der Klasse 1 handelt, die über das Suffix *-hua* gebildet werden (siehe Andrews 2003:374).

Nelhuayoh bedeutet „Ding, das (viele) Wurzeln hat“. Dahinter steht das oben schon erwähnte Konzept, etwas in Hülle und Fülle zu besitzen, hier bezogen auf Quantität. *Nelhuayoh* ist also nicht abstrakt, sondern konkret gemeint. Die Form entsteht laut Andrews (2003:332-33), indem der Kompositivstamm *nelhua-* in das Verb **tla-yo-ā* inkorporiert wird. Dafür dient auch bei anderen inkorporierten Nomina regelmäßig nur dessen Perfektstamm **tla-yo-h*. Das resultierende Verbalkompositum kann dann über die Ligatur *ti* in eine Doppelverbkonstruktion eingebunden werden. Beispiele aus den *Cantares* sind die Verbalkomposita *nelhuayohtihcac* (39r) – Er/sie/es steht da und hat Wurzeln – und *māquīznelhuayohtihcac* – er/sie/es steht da und hat Armbandwurzeln = metaphorisch für kostbare Wurzeln. Bildungen wie *-tōnamēyohtimani*, voller Sonnenglanz ausgebreitet daliegen, sind analog zu betrachten. Steht *nelhuayoh* jedoch allein, handelt es sich um eine substantivierte Form mit einem irregulären Null-Allomorph als Stammendung³⁶⁰, die dann ein weiteres Nomen adjektivisch beschreibt. Bei Molina (Mol.b: 66v) findet sich dazu: „Nelhuayo. cosa que tiene rayz; nelhuayo quauhtoctli. arbol o estaca con rayzes para plantar; nelhuayo quauitl. idem“. Entsprechend kann die relevante Stelle aus Analysetext C: „niquilnamiquia nelhuayo cuicatla“ analysiert werden als *niquilnāmiqui-a nelhuayoh cuīcatl-a* (ich denke nach über das Lied, das Wurzeln hat). Diese Lesart wird auch durch die Graphie der beiden Handschriften gestützt, in denen *nelhuayo[h]*, gefolgt von einem Nomen, immer mit einem deutlichen Abstand zu diesem, allerdings ohne Angabe des Verschlusslautes³⁶¹ geschrieben wird, so auch die Form „a nelhuayo xochitl“ > a nelhuayoh xōchitl, Blume, die Wurzeln hat, und „ahnelhuayo xochitl“ > ahnelhuayoh xōchitl, Blume, die keine Wurzeln hat, (Rom.:11v, Cant.:61r; 67v). Dass das Kompositum *nelhuayōcuīcatl* zugrunde liegt, halte ich für unwahrscheinlich, auch wenn dies üblicherweise so gelesen wird³⁶².

³⁶⁰ Auf der phonetischen Ebene entspricht dem Null-Allomorph ein Nullphonem. Beispiel aus Andrews (2003:332 (ā-yo-h-Ø)-□ <).

³⁶¹ Im MS graphisch durch „h“ dargestellt. Der Verschlusslaut wurde im 16. Jahrhundert nur in seltenen Fällen mitgeschrieben und fehlt bei *nelhuayoh* auch in den Wörterbucheinträgen bei Molina.

³⁶² Schultze Jena (1957:10, 11) liest „nelhuayocuicatl“, das er mit „Urgesang“ übersetzt. Bierhorst (1985a: 139; 1985b:435) gibt „nelhuayōcuīcatl“, „root songs“. León-Portilla (2011a, Bd..2/1.1:34, 35) wählt „nelhuayocuicatl“ für die Transkription, übersetzt aber davon abweichend: „cantos que tienen raíz“, was die genaue Übersetzung für *nelhuayoh cuīcatl* ist.

Tabelle II-5B: Adjektivisches nelhuayoh und inkorporiertes -nelhuayoh

Nr.	Konzept	Beispiel	Übersetzung	Anmerkung	Quelle
1	Nelhuayoh cuīcatl Adjektivische NNC	niquilnamiquia nelhuayo cuicatla (Cant.:3r)	ich denke nach über das Lied, das Wurzeln hat	Lied als Pflanze, Schaffens- prozess	Cant.:3r
2	Nelhuayoh xōchitl Adjektivische NNC	mimilihui xochitl a nelhuayo xochitl	Es sprießen die Blumen, die Blumen, die Wurzeln haben		Cant.: 61r; Zeilen 25- 26 ; Rom.:11v, Zeilen 1- 2 ³⁶³
3	Ahnelhuayoh xōchitl Adjektivische NNC, verneint	Ah nelhuayoxochitl nicmamatihuitz	Blume, die keine Wurzeln hat / ich komme, um dich zu tragen	Mensch als Pflanze Sozialsystem Freuden- mädchen Genealogie	Cant.: 67v
4	nelhuayoh- tihcac Doppelverb- konstruktion	Yc nelhuayoticaqui çan mochoquiz	Dein Weinen steht da und hat Wurzeln	Mensch als Pflanze Emotion Kult	Cant.:39r
5	Māquīznel- huayohtihcac Doppelverb- konstruktion mit inkorporiertem Nomen	Maquiznelhuayoticac tzinitzca[n]	Der Tzinzitzcan steht da und hat Armbandwurzeln	Vogel als Mittler	Cant. :52v

³⁶³ In Rom. geringfügige Abweichung: Verb hier im Präteritum: mimilihuic.

6 Zu den ästhetischen Konzepten *yēctli cuīcatl* und *in xōchitl in cuīcatl*

6.1 *Yēctli cuīcatl*, die vollkommenen Lieder

Eine häufig wiederkehrende Wendung aus dem reichen Formelschatz der Nahuatl-Oratur ist *yēctli cuīcatl*. Sie besteht aus der adjektivischen NNC *yēct-li* und der durch diese näher bestimmten NNC *cuīca-tl*. Letztere steht oft in einer Form des Possessivs und häufig sind beide Teile durch euphonische Silben wie *yan* oder *ya* verbunden, auch treten lautmalerische Veränderungen im Auslaut von *yēctli* und *cuīcatl* auf, zum Beispiel *yēctl-on cuīcatl-i*.

Im Korpus kommt *yēctli cuīcatl* sowohl einzeln als auch zusammen mit *yēctli xōchitl* vor und ist eine Erweiterung der nur aus dem zweiten Terminus bestehenden Basisform *cuīcatl* bzw. *xōchitl*, *cuīcatl* und deren Possessivbildungen. Insgesamt findet sich *yēctli cuīcatl* in sechs der 36 Gesänge der *Romances* und 20-40% der Gesänge der *Cantares*, je nachdem, welche Zählung man hier zugrunde legt, denn anders als bei den *Romances* kann die Abgrenzung der Gesänge im *Cantares*-Manuskript problematisch sein. Viele der 91 Gesänge der *Cantares* haben Unterabschnitte, von denen nicht wenige wahrscheinlich eigenständige Gesänge sind, wie ein Vergleich der Dubletten in den Manuskripten nahelegt. Zählt man die Unterabschnitte als einzelne Gesänge, erhält man im Extrem bis zu 228 Gesänge, von denen nach Abzug gedoppelter Passagen dann immer noch etwa ein Fünftel die Wendung *yēctli cuīcatl* aufweist. Somit darf davon ausgegangen werden, dass diese wohl meistens dieselbe Bedeutung hatte, der Rezipient keine Wahl aus einem umfangreichen Bedeutungspotenzial vornehmen musste. Die Verteilung des Lexems ist aus Anhangstabellen C2 und C3 ersichtlich.

Anders als die NNC *cuīca-tl* stellt *yēct-li* jedoch ein semantisches Problem bei der Übersetzung dar. Schultze Jena (passim) wählt „der schöne Gesang“, auch León-Portilla (2011a; Bd:2, passim) gibt für *yēctli* fast immer „bello“, schön. Bierhorst (1985a; 2009, passim) wählt „good“ oder „holy“, gut oder heilig. Die Wahl des Terminus scheint sich nach der jeweiligen Einschätzung zu richten, die sich der übersetzende Wissenschaftler von den Gesängen erarbeitet hat: Sieht er in ihnen vorrangig literarische, poetische Werke oder eher Bestandteile von Kulthandlungen?

Während die von Garibay begründete und nachhaltig von León-Portilla geprägte mexikanische Schule eindeutig den poetischen Wert der Gesänge hervorhebt, sehen Forscher wie Bierhorst, Segala oder Tomlinson die Gesänge vor allem als rituelle

Ausdrucksformen, deren Sprache nicht literarisch ist, sondern utilitaristisch, zweckgebunden. Bezogen auf die *Romances* schreibt Bierhorst:

[...]even if they strike the modern eye as poetry, [they] are essentially ritualistic, not literary. The purpose of ritual, it may be granted, is to bring about a desired result, and its language, even if it may be judged beautiful or interesting is utilitarian [...] (2009:26).

Diese Aussage bedeutet nicht, dass der Autor den Gesängen den literarischen Wert abspricht. Im Gegenteil gesteht er ihnen durchaus einen Platz in der Weltliteratur zu³⁶⁴, so wie auch die mexikanische Schule ihrerseits keineswegs die rituelle Bedeutung der Gesänge außer Acht lässt. Die Gemeinsamkeiten tragen jedoch nichts zum Verständnis des Konzeptes bei. Was ist, bezogen auf die Wendung *yēctli cuīcatl* „schön“, „gut“ oder „heilig“ an einem Lied? Was bedeutet das „Vollkommene“ in der hier gewählten Übersetzungsvariante? Was bedeutet *-yēc-* in Bezug auf das Komponieren eines Gesanges, wie im Cantares-Gesang 55a (38v) *noconyēctlālia nocuīc* (ich komponiere mein Lied gut/richtig/vollkommen)? Der Begriff *yēctli* umschließt alle diese und weitere Möglichkeiten.

Wörterbücher und Grammatiken des 16. und 17. Jahrhunderts ergeben zunächst „cosa buena“ (Mol.b:35r); „bueno“ (Carochi, cap. 12, Par. 1). Mit Begriffen mit dem inkorporierten Lexem (*-yēc-*) bei Molina lässt sich das Bedeutungsfeld jedoch erweitern, wie in Tabelle III-3 zusammengefasst:

³⁶⁴ “The singer’s subservience to an agent, or muse, suggest a parallel to the Homeric epics; the pro- and-anti war voices recall the dialog between the god Krishna and the reluctant war chief Arjuna in the Vedantic poem *Bhagavad Gita*; and, in form, the brief stanzas bear a resemblance to the ”links“ of Japanese *renga* or linked verse, in that the sequencing from one link to the next may thoroughly, perhaps intentionally, baffle the uninitiated. Thus the *netotiliztli* [die Gesänge], however ritualistic, culture-specific, even obscurantist, can be said to operate in the company of world literature“ (Bierhorst 2009:70).

Tabelle II-6: Das Bedeutungsfeld von *yēctli* nach Molina

Nr.	Eintrag Nahuatl	Spanisch	Deutsch
1	yecat̄l	Agua dulce	Süßwasser
2	yecaui	Acabarse o concluirse la obra	Das Werk beenden oder abschließen
3	Yeccacuica.ni	Cantar bien y suauemente	Gut und weich/geschmeidig/lieblich singen
4	Yecchichiua.nino	Atauirse y pulirse.	Sich schmücken und herausputzen
5	Yecchichiua.nite	Atauiar curiosamente a otro	Einen anderen sorgfältig herausputzen/schmücken
6	Yecytolo.ni	Ser alabado de otros	Von anderen gepriesen werden
7	Yecnacayo	Gentil persona y hermosa	Anmutige, hübsche Person
8	Yecnacayotl	Gentileza assi	Anmut
9	Yecnemilice	Hombre justo y de sancta vida	rechter Mensch, der ein heiliges Leben führt
10	Yecquetza.nino	Componerse y atauirse bien o pomposamente	Sich gut oder ausladend herrichten und schmücken
11	Yecteneua.nino	alabarse	Sich selbst loben
12	Yecteneua.nite	Alabar a otro	Jemanden loben
13	Yectia.ni	Hazerse bueno	Gut (ein guter Mensch) werden
14	Yectia.nitla	Alimpiar, o purificar algo	Etwas säubern, reinigen

Diese Beispiele beziehen sich auf menschliche Schönheit, rituelle Vorschriften und auf eine als korrekt, richtig, angesehene Lebensführung. Zu letzterer gehört indirekt auch das Gelobtwerden, da dies voraussetzt, dass sich die gelobte Person im Sinne der Gemeinschaft und der von dieser beachteten Regeln bewegt. In diesem Sinne lässt sich *yēctli* auch als „recto“, „richtig“ oder „rechtschaffen“, übersetzen (Beispiele in Montes de Oca Vega 2013: 427; Hinz 1987: u.a. Par 28; 30; 49). Der Begriff ist dann Teil der in den Quellen häufig auftretenden Parallelkonstruktion *cualli yēctli*, deren beide Terme einzeln jeweils mit „cosa buena“ wiedergegeben wurden, wie ersichtlich bei Montes de Oca Vega (2013: 216; 459; 488; 515; 521; 549; 574).

Die Bedeutung „richtig“ muss sich aber nicht ausschließlich auf die Lebensregeln beziehen. Sie berührt ebenso kultische und künstlerische Vorgaben. Das scheinbar auf das ästhetisch Schöne zielende Herausputzen einer Person – „Yecchichiua“ und „Yecquetza“ (Tabelle II-6:4-5; 10) – war für die Nahuatl mit rituellen Verpflichtungen verbunden. Beide Begriffe finden sich auch im zweiten Buch des *Codex Florentinus*, in dem die monatlichen Rituale für die aztekischen Gottheiten behandelt werden. So stehen sie im Zusammenhang mit dem Schmücken des menschlichen Abbildes der Gottheit Tezcatl-Ihpoca:

Z 74 FC 2:69

Jquac vel qujcencaoa, qujcecenciaoa in Motecuçuma, qujtlamamaca, **qujchichioa**, **qujieiequetza**: muchi tlaçotlanquj, yn jtech qujtlalilia:

At this time Moctezuma adorned [the impersonator]; he repeatedly adorned him; he gave him gifts; **he arrayed him; he arrayed him with great pomp**. He had all costly things placed on him [...].

In Folge wird genau beschrieben, in welcher Reihenfolge die einzelnen Schmuckstücke (Schmuck aus kostbaren Steinen, Gold, Federn, Blumen) angelegt wurden, hier waren also bis ins Kleinste geregelte rituelle Vorschriften einzuhalten, und das Lexem (-yēc-) bezieht dies mit ein. Wenn es sich als „schön“ oder „gut“ begreifen lässt, dann sicher nur, wenn dabei dem Regelwerk genau entsprochen wurde. Darum schwingt die Bedeutung „richtig“ auch hier mit.

Ein Blick auf die Ableitung des Lexems ist aufschlussreich. *Yēctli* stammt von der intransitiven VNC *yēcahui*³⁶⁵: fertig sein, vollendet sein, und zwar in Bezug auf einen vom Menschen hergestellten Gegenstand (Vgl. Tabelle II-6:2) und bedeutet wohl zunächst, dass dieser Gegenstand fertig ist. Impliziert werden die für die Herstellung notwendigen Arbeitsschritte, die sehr komplex und anspruchsvoll sein konnten. Die Wertung als „gut“ oder im übertragenen Sinn „vollendet“ ist als Ergebnis des Herstellungsprozesses zu sehen. Sie impliziert, dass bei der Herstellung genaue und teilweise komplizierte Arbeitsschritte eingehalten wurden, wie ja auch schon oben im rituellen Bereich. Im Abschnitt über die Goldschmiedekunst im neunten Buch des *Codex Florentinus* werden solche Arbeitsschritte sehr detailliert beschrieben, angefangen von der Herstellung einer Form in Gestalt des anvisierten Objektes für den Guss in verlorener Form, über etliche Zwischenschritte bis hin zum Polieren des fertigen Gegenstands. Das fertige Objekt steht dem Kunsthandwerker dabei von Anfang an vor Augen. Deshalb wird am Anfang des Prozesses das Futur benutzt: *yēcahuiz* (es wird fertig sein / es soll fertig werden):

Z 75 FC 9, chap. 16:74

anoce teucuitlacoçcatl **iecauiz**, chaiiaoacaio tencoiollo, tlatlatlāmachilli tlasuchiicuillo.

Or else a radiating, golden necklace **would be completed**, with bells about its edge, each designed, decorated, with flowers.

³⁶⁵ “(yēc)-tli- = a thing that has become finished or completed; i.e., a consummate/good thing“. [*(yēc-a-hui)*, 'to become finished or completed'“ (Andrews 2003:388).

Für Zwischenergebnisse bei der Herstellung der Form wird ebenfalls auf Formen von *yēcahui* zurückgegriffen, außerdem auf weitere VNC: *cencāhua*, *yēctilia* und *yēctlālīā*, hier im Sinne von vorbereiten, verschönern, verbessern³⁶⁶.

Z 76 *FC 9, chap. 16:76*

In icoac ouelhoac: çatepan tapalcatica
mischichiqui, mixiqui, motapalcauiia,
motapalcachichiqui, mo tapalcaichiqui, inic
mixipetzoa: niman ic moxima mocuicui
tepuzhuictica: in iuh omoteneuh cecni, aço
omilhuitl, anoço eilhuitl in mocencahoa in
moiectilia in moiectllio³⁶⁷.

When it is well dried, then with a potsherd the
surface is rubbed, smoothed,¹⁸ polished,
burnished, shined, so that the surface is smoothed.
Then it is carved — sculptured — with a metal
knife, as is told elsewhere. In either two or three
days [the work] is finished, **made good,**
perfected.

Leider wird zur Beschreibung des fertigen Kunstwerks nach dem Gießen und abschließenden Polieren keine Form benutzt, die das Lexem (-*yēc-*) beinhaltet. Allerdings sind wohl in der Beschreibung des Polierens die ästhetische Schönheit und Perfektion inhärent:

Z 77 *FC 9, chap. 16:78*

ic çatepan mocencahoa, motecpahuia inic
uel mopetlahoa.

So thereafter it is cleaned; it is made like flint, so
that it glistens brightly.

In Bezug auf die Bearbeitung von Halbedelsteinen ist das Lexem (-*yēc-*) dann auch in der Beschreibung des fertigen Schmuckstücks vertreten, und zwar in der Bedeutung verschönern:

Z 78 *FC 9, chap. 18:81*

ioan quipetlaoa itech quauitl in
tlapetlaoaloni: inic **quiectilia**, inic
quicencaoa.

and they polished it with a piece of wood, a
polisher, with which they **embellished** it. So they
finished it.

Die adjektivische NNC *yēctli* wird in der Quelle nicht verwendet.

Im Korpus ist sie außer bei *cuīcatl* sehr oft bei *xōchitl* (Blumen) vertreten. Diese stellt der Mensch ja nicht wie einen Gegenstand selbst her. Er kann sie nur pflegen und zum Blühen bringen, falls ein solcher Zusammenhang intendiert ist. Blumen spielten und spielen aber in Mexiko und sicher auch andernorts eine wichtige Rolle. Es gab wahrscheinlich kaum ein Ritual ohne sie, und auch nach der Christianisierung kam der – neue – Ritus nicht ohne sie aus. Was den Gottheiten dargeboten wurde, waren die

³⁶⁶ Vgl. Kartt:30, 337. Molina hat nur zwei Lexeme: „Cencaua.nitla. aparejar algo assi“ und, unleserlich, „Yectilia.nic. des...trar algo (Mol.b:fol. 17r ; 34v), Carochi (Kap. 12, Par. 4 gibt: “yēctilia, restaurar, o adereçar lo dañado, hazerlo bueno“.

³⁶⁷ Schreibfehler in der Quelle. Anderson/Dibble vermuten: “Moiectlalia is intended“ (ibid).

geöffneten, duftenden Blüten, und diese könnte man als den perfekten Zustand der Pflanze ansehen, in dem sie gewissermaßen „fertig“ ist, da sie ja anschließend verwelkt.

Bezogen auf einen Gesang, der wie das Werk eines Goldschmieds oder Juweliers ein vom Menschen gemachtes Werk war, jedoch im 16. Jahrhundert nur im Moment der Darbietung wirklich existierte, könnten in *yēctli* also zwei Bedeutungen vereint sein: 1. fertig und 2. makellos. Die Bedeutung von *yēctli* in der Wendung *yēctli cuīcatl* sehe ich vor allem als Ergebnis eines Prozesses: als etwas Abgeschlossenes, im doppelten Wortsinn Vollendetes, das richtig, regelkonform komponiert oder gesungen wird und damit positiv, durchaus auch im Sinne des ästhetisch Schönen, bewertet ist. Möglicherweise wurde eine Arbeit, auch ein Kunstwerk wie ein Gesang, erst als „fertig“, „beendet“ angesehen, wenn es gelungen war, den Vorgaben entsprach, wenn es in diesem Sinn makellos war und nicht weiter bearbeitet werden musste. Dies kann, muss aber nicht, mit einem kultischen Zweck einhergehen.

6.2 Zur Parallelkonstruktion in *xōchitl in cuīcatl*

Wer sich mit der Liedkunst der Nahuatl beschäftigt, stößt unweigerlich auf das Konzept *in xōchitl in cuīcatl* (Blume und Lied). Auf den Begriff der Parallelkonstruktion wurde bereits in der Einleitung dieser Arbeit kurz eingegangen (FN 6. S. 4). Sie finden sich vor allem in den formellen Reden und Gebeten im sechsten Buch des Codex Florentinus sowie dem Anhang, in den von Fray Andrés de Olmos um 1553 zusammengetragenen Reden (Huehuetlahtolli 2011) und in seiner Grammatik (Olmos 2002: 177-193). In den *cuīcatl* des Korpus treten sie in geringerer Frequenz ebenfalls auf und werden dann auch freier gebraucht. Die Fachdiskussion zu diesen Konstruktionen hat Mercedes Montes de Oca Vega verständlich zusammengefasst (2013: 21-25; 38). Hierbei kristallisiert sich heraus, dass man allgemein die Bildung eines übergeordneten Begriffes aus den konstituierenden Gliedern der Parallelkonstruktionen annimmt. Diese Begriffe werden zumeist als Metaphern, Metonymien, (hier überwiegend Synekdochen) angesehen (u.a. Dürr 1989:115; Launey 1994:108). Montes de Oca Vega selbst sieht in ihnen konzeptionelle Kerne (2013:103).

Die in diesem Abschnitt in Frage stehende Parallelkonstruktion wurde von Garibay (1940:112) als Metapher für die lyrische Form „Gedicht“ verstanden, eine Auffassung, die bis heute fortwirkt: „**xōchitl cuīcatl** = it is a flower and it is a song; i.e. it is a poem“ (Andrews 2003:554)

Damit eng verwandt ist die weniger konkrete Interpretation als aztekischer Ausdruck für „Poesie“:

[...] el difrasismo de que se servían los nahuas para expresar una idea afín a la nuestra de poesía: in xóchitl, in cuīcatl, „flor y canto“ (León-Portilla 1983:44).

Beide Interpretationen sind letztlich europäisch gedacht. In Ermangelung eines von der Parallelkonstruktion unabhängigen Begriffes für „Poesie“ oder „Gedicht“ im Nahuatl wird hier auf Bekanntes aus der eigenen Kultur zurückgegriffen, vielleicht auf einen möglichen Universalismus gesetzt. Was diese Begriffe für ein semantisches Verständnis der Parallelkonstruktion leisten, bleibt unklar.

Marie Sautron-Chompré baut auf dieser Auffassung auf, weist aber deutlich auf die polyvalente, fließende Bedeutung des Begriffes *xōchitl* hin³⁶⁸. Sie kontextualisiert diesen Terminus mit denjenigen mesoamerikanischen Sprechvoluten, die ein Blumensymbol tragen (siehe dazu I, Kap. 3.4 dieser Arbeit) und kommt zu dem Schluss, dass *xōchitl* eine synonyme Bedeutung für den zweiten Begriff, *cuīcatl*, ist:

Les diverses représentations de la volute fleurie dans la peinture, la sculpture ou encore la céramique, qui sont la manifestation d'un langage symbolique, évoquent, en l'occurrence, le chant et l'art de la parole. La fleur, le chant. Un mot, une composition. Une parole fleurie, un langage élaboré et créatif. La fleur est le chant par excellence. Il s'avère donc cohérent que le term *xochitl* préside et fleurisse tout le discours poétique (Sautron-Chompré 2004:337).

Für diese Synonymie lassen sich zahlreiche Beispiele finden, unter anderen folgendes:

G 07	<i>Cant</i> :66r, Zeilen 20-21	
	noyollo ytech y cueponi xochitl	in meinem Herzen blüht die Blume auf,
	in yectlon cuicatl	das vollkommene Lied

Die Identität der beiden Termini belegt auch das Kompositum *cuīcaxōchitl* (Liedblume; Tabelle II-1A:6a). Dennoch ist das nicht auf jeden Fall übertragbar, in dem die Parallelkonstruktion auftritt. Ein Blick in das Korpus zeigt *in xōchitl in cuīcatl* in zahlreichen Varianten. Wie nahezu wohl jede Parallelkonstruktion wird sie grammatikalisch und syntaktisch modifiziert. Es gibt sie in der obigen Zitierform im Absolutiv, meistens aber sind ihre Termini possediert, treten in Nominal- und Verbalkomposita auf oder bilden

³⁶⁸ Die Autorin zitiert hier in eigener, französischer Übersetzung aus einem Artikel von Willard Gingerich (1979): *La comprensión del mundo a través de la poética Nahuatl*:5.

die Hälften eines Parallelismus, wobei sie dann häufig mit unterschiedlichen Verben verbunden sind. Ein Beispiel für solche sehr häufigen Bildungen ist folgendes:

G 08 *Cant.:24r, Zeilen 1-2*
nicmana moxchiuh nic ehua mocuic Ich biete deine Blumen dar, ich singe deine Lieder

Hier lässt sich eine Synonymie nicht beweisen. Die Termini könnten auch unterschiedliche Referenten haben und konkret aufzufassen sein. Blume ist dann Blume, und Lied ist Lied. In der Tat sind einige Parallelkonstruktionen mit *īhuān* (und) verbunden:

G 09 *Cant.:61r, Zeile 31*
ticyacahua in xochitlaya **yhua[n]** in cuicatl Wir lassen die Blumen **und** die Lieder zurück

Diese Parallelkonstruktion gibt es noch einmal ohne *īhuān* (Tabelle II-1B:1e). Es ist nicht sehr wahrscheinlich, dass sie dort etwas anderes bedeutet. Die Trennung der beiden Termini der Parallelkonstruktion hat mit der Aufführungssituation und dem Ursprung der Lieder im Kultischen zu tun. Blumen gehören zu den Opfern für die Gottheiten, für die man zugleich auch gesungen hat. Sie gehören bis in die Kolonialzeit hinein auch zur Tanzausrüstung der Sänger. Man setzte sie sich auf den Kopf (Cant.:2v, Zeile 12), man trug sie als Girlanden (Rom.:1v, Zeile 18; weitere Beispiele in Tabelle II-1A).

Semantik, Funktion und konkrete Form der Parallelkonstruktion im Korpus lassen sich auf keine einfache Formel bringen und müssen am Einzelfall entschieden werden. Sie sind entweder noch nicht oder aber in unterschiedlichen Bedeutungszusammenhängen lexikalisiert. Ihre Untersuchung bedarf einer Spezialstudie, die im Rahmen dieser Arbeit nicht zu leisten ist.

In den folgenden Kapiteln werden die wichtigsten Konzepte der Liedkunst aus emischer Sicht anhand der Analysetexte A-D behandelt, wie sie aus dem Textzusammenhang darstellbar sind. Untersucht wird primär der Zusammenhang zwischen Schöpfung und Tradierung der Lieder in der Vorstellung der Nahuatl. Die bisher in Teil III besprochenen Konzepte werden am Material konkretisiert, vertieft und erweitert. Dazu kommen weitere Konzepte aus den Texten.

Teil III: SCHÖPFUNG UND TRADIERUNG VON GESÄNGEN – DIE ANALYSETEXTE

1 Analysetext A: Die Transformation des *Motēuczōma* in einen Quetzal

Der Text findet sich auf fol. 19v-20 im Manuskript *Cantares Mexicanos*. Er spricht einige Konzepte an, die in der hier vorgelegten Arbeit untersucht werden und die man zusammenfassen kann als die Verbindung von Lied und Blütenpflanze sowie Sänger und Vogel am Ort der Schöpfung. Zusätzlich sind auf fol.16v übergeordnete Aussagen zu Genre, Aufführungsort und Funktion überliefert. Sie befinden sich in einem als Überschrift über die Gruppe gesetzten Vortext und einer Randglosse. Ich fasse beide Einträge als zusammengehörig auf³⁶⁹. Sie fügen dem Text eine weitere Ebene hinzu, die ohne diese Informationen nicht erschließbar wäre.

Es handelt sich um einen vielschichtigen Text, dessen „Tücken“ mit der Analysetiefe zunehmen, und wie wohl bei den meisten Gesängen des Korpus auch um einen transkulturellen Text, was sich in einigen Begriffen für die Gottheit niederschlägt. So könnten die Begriffe *īcēlteōtl* (alleiniger Gott) und das vom Spanischen übernommene *Dios* (Gott) auf ein kolonialzeitlich verändertes Gottesbild hinweisen. Auch der im Text häufige Gottesbegriff *Īpal-Nemohuani* (Man lebt durch seine Gnade) wurde von christlichen Mönchen in ihren Predigten verwendet³⁷⁰. Die vorspanische Ideenwelt überwiegt jedoch.

Wie auch die Lyrik anderer vormoderner Kulturen einschließlich der deutschen Lyrik des Mittelalters kennt der Text keine Zentralperspektive, sondern nimmt im Verlauf der Aufführung wechselnde Perspektiven ein (Vgl. Mittler 2017:182). Deshalb werden die Konzepte auf der Textebene von verschiedenen Sprechern artikuliert. Meistens wird die Sprecher-Rolle nur durch die Personalpronomina der ersten Personen ausgedrückt, sie kann aber auch ganz und gar implizit bleiben. Damit verbunden ist eine deutliche Zweiteilung des Textes in einen Wechselgesang aus acht Strophen, in dem sich den Sprechern einzelne Figuren der Textwelt zuordnen lassen, und einen Schlussteil aus vier Strophen, in denen ausschließlich Personalpronomina der dritten Person auftreten, ohne dass der oder die Referenzträger deutlich werden. Auffällig sind auch thematische Unterschiede zwischen den Teilen. So wird der Schlussteil vom Konzept des Maisblütenbaumes geprägt, der im Wechselgesang kaum eine Rolle zu spielen scheint.

³⁶⁹ So auch bei Schultze Jena (1957:83) und Bierhorst (1985a:183). León-Portilla (2011a, Bd.2/1:573, notas al texto en español, FN 158) hingegen sieht die Randglosse als Erklärung für Gesang 20, mit dem die Gruppe der *Melahuac cuīcatl* beginnt.

³⁷⁰ So in der Anrufungsformel „totecuiyoe ipalnemohuanie diose“ (O unser Herr, O er, durch den man lebt, O Gott) (Bautista:228).

Daher muss unbedingt die Frage nach der Kohärenz des Textes gestellt werden. Ein in sich schlüssiger Text kann die Analyse auf eine breitere, über Zitate und einige Vergleichsstellen hinausgehende Grundlage stellen, als das nur lose oder gar zufällig miteinander verbundene Strophen zu leisten vermögen³⁷¹. Um diese Frage zu klären, schlage ich folgende Analyseschritte vor:

a) Feststellung des Textablaufs: Gibt es eine Entwicklung, die beide Teile des Textes verbindet? **b)** Analyse der Senderkomplexe: Ist die Figurenkonstellation für den ganzen Text schlüssig? **c)** Freilegung der Raumstruktur des Textes: Sind die beiden Teile des Textes in eine gemeinsame Raumstruktur integriert? **d)** Untersuchung von Isotopien: Rekurrenzen Begriffe identisch oder semantisch äquivalent durch den gesamten Analysetext oder sind sie auf einen Teil beschränkt? Welche Kombinationen gehen sie untereinander ein?

Da sich diese Fragen nicht ohne semantische und strukturelle Analysen beantworten lassen, kommen bereits auf dieser Analysestufe Konzepte zur Sprache, die in der hier vorgelegten Arbeit untersucht werden. Sie bilden folglich eine stabile Basis für die anschließenden tieferen Analysen der Konzepte.

Zur Orientierung wird der Text vorangestellt. Spalte 1 enthält Strukturangaben: I ist der Wechselgesang, II der Schlussteil; Spalte 2 zeigt die Strophenfolge, Spalte 3 die Zeilenfolge an, Spalte 4 enthält die Paläographie und Spalte 5 die deutsche Übersetzung. Nach Möglichkeit wurde eine Unterteilung in Sinnzusammenhänge vorgenommen, wie sie sich ähnlich auch in der Edition von León-Portilla (2011a)³⁷² findet. Euphonische Silben erscheinen mit Ausnahme der Strophen-Abschluss-Formel und des Anfangs von Strophe 7 nicht in der Übersetzung. Der Text findet sich glossiert in der Morphemanalyse.

³⁷¹ Man muss ja auch immer eine gestörte Überlieferung mitdenken.

³⁷² Dort jedoch durchlaufend für das gesamte Manuskript, was hier nicht praktikabel ist.

Cantares Mexicanos fol. 19v-20, Gesang 28

Teil	Strophe	Zeile	Transkription	Übersetzung
I	01	01-04	Niyanoquetzacoya xochiithuallaitic ayahue amoxtlin cueponi ye nohue/hueuh huiya cuicatl notlatol aya xochitl in notlayocol in nocoya/chihuay nocoyachia nica yehua[n] Dios aya auh nohuian chialo[n] tl[altic]p[a]c / ye nican ohuaya ohuaya	Ich bin gekommen um mich aufzustellen im Blumenhof das Buch, es erblüht schon meine Trommel, Gesänge sind meine Worte, Blumen sind meine Trauer, was ich tue ist, ihn hier zu erwarten, diesen, der Gott ist. Überall wird er erwartet hier auf der Erde ohuaya ohuaya
I	02	05-07	Çan noconyatemolia ohuaye a yn itlatol huiya cuix yellely cuix no / ytlayocol in noconitlanilian teteuctin ³⁷³ antepilhua[n] y anquauht a/mocelo can ninentlamatia nimoteucçomay ohuaya. etc	Ich ersuche ihn nur um sein Wort. Ist es vielleicht sein Schmerz, ist es vielleicht auch seine Trauer, die ich von ihm erbitte, ihr Fürsten, ihr Adligen, ihr Adler, ihr Jaguare? Bekümmert bin ich, ich, Moteuczoma, ohuaya.
I	03	08-09	Çan tiyaye[h]coc ye nican toncuica amoxtlacuilohtihuitz huiya ycelteotl ye[h]/huan dios xochithuall imanica ohuaya.	Du bist angekommen, schon singst du hier, Er kommt und malt Bücher, er allein ist Gott , er ist Gott, am Ort, wo der Blumenhof liegt ohuaya.
I	04	10-12	Timoxiuhquecholtzetzeloa ypalnemoa a ohualacico in çacua[n]papalotl ca/litic ayahue xochie[h]cacehuaztica conehcapehuia in moteucçomatzin çan ca[n] ye nican xochinpetlapa[n] o ohuaya ohuaya.	Du schüttelst dich wie ein Türkisquecholli, Ipal-Nemoa, er ist hier angekommen, der der Zacuanschmetterling ist, im Haus, mit dem Blumenfächer fächelt ihm Luft zu der ehrbare Moteuczoma schon hier auf der Blumenmatte ohuaya ohuaya.
I	05	13-14	Çan tlapalxilotl oncuepotihuitz huiya ic o[n]malintihuitz in quetzalizquixochitl çan nichualaxitia xochiithuall imanica[n] ohuaya	Der rote junge Mais kommt plötzlich zur Blüte mit ihm umwunden kommt die kostbare Puffmaisblume, ich lasse sie ankommen am Ort, wo der Blumenhof liegt ohuaya.

³⁷³ Zu ergänzen zu *anteteuctin*.

I	06	15-16	Nepapan tlacuilol noyollo yehua nocuic ay yeehuaya ça[n] noconahuiltico niccemeltian ypalnemoani çan ca[n] ye nican xochinpetlapa[n] o ohuaya etc	Verschiedenes Gemaltes ist mein Herz, sind meine Lieder, ich bin gekommen, um ihn zu erfreuen, ich bereite Ipal-Nemoani Vergnügen schon hier auf der Blumenmatte ohuaya.
I	07	17-18	Yoayan ohuaye xiuhtotocalyhcuilihuica toncuica yehua timoteuççoma/tzin chimalianmaquiztonaticac y xictzotzona moxochihuehueh ohuaya etc	Yoayan ohuaye, am mit dem Türkisvogelhausdesign bemalten Ort singst du, du, der ehrbare Moteuczoma. Glänzend wie Schilde und Armbänder steht sie da, die du schlagen sollst, deine Blumentrommel ohuaya.
I	08	19-20	Xiuhycuiiuhtimani quauhpetlatl onoc y xochithuall imanica toconcenquix/tian ypalnemoani nepapan xochitica yehuan, tztzeliuhtimaniya ohuaya.	Türkisbemalt liegt sie ausgebreitet da, die Adlermatte, sie liegt, wo der Blumenhof liegt. Du wählst sie aus, Ipal-Nemoani, mit verschiedenen Blüten beschneit liegt sie da ohuaya.
II	09	21-23	Tonacaxochinquahuitla onicac aya oncan ye moch ahuia ona[h]huachtzetzte/liuhticac aya cuicaticaya ocelizticac onquetzalmiyahuayoticac / aya Mex[ih]co nican aya ohuaya etc	Der Mais-Blütenbaum steht da schon sind dort alle glücklich, er steht tau-nieselnd da, mit den Gesängen steht er da und grünt. Er steht voller Quetzalrispen da hier in Mexiko ohuaya etc.
II	10	24-25	çan ye itech onnemia teocuitlacoyoliantotl oncuicaya tlatohua Moteuc/ççomay onquetzalmiahuyoticac aya etc	Bei ihm lebt schon der Goldschellenvogel, er singt, er spricht, Moteuczoma. Er steht voller Quetzalrispen da etc.
II	11	26-29	Y[n] xochiayahuitl onquiztoc yan ye oncano a oncan ya icac y xochincuahuitl / aya a oncan ya nemian quetzaliyantotl moçouhtinemia in taca[h]ço / yehuatl in moteuççomatzin xochiahuactica yan aya moyectitinene/mia a ohuaya ohuaya	Blütendunst verbreitet sich, schon dort, ja dort steht der Blütenbaum, dort lebt schon der Quetzal, spaziert mit ausgebreiteten Flügeln umher, der, aha, er ist, der ehrbare Moteuczoma, mit Blütentau sich schmückend geht er einher, ohuaya ohuaya.
II	12	30-31	Çan ye oncano ohuaye yxochinquiapan yehua[n] dios huiya ytlacuilloalitec onca[n] ya icac y xochitla olinticatca ohuaya ohuaya.	Nur dort am Blütenregenort Gottes, in seinem Bilderschriftenhaus, dort stehen die Blumen, [die] in Bewegung waren, ohuaya ohuaya.

1.1 Die übergeordneten Angaben: Vortext und Randglosse

Der Gesang steht an neunter Stelle der *Melāhuac cuīcatl* (regelrechte Gesänge), die im Codex *Cantares Mexicanos* eine eigene Gruppe aus insgesamt 24 titellosen Gesängen bilden (fol. 16v-26v). Im Vortext und in der Randglosse werden Aussagen zu Aufführungsort, Funktion und Genres dieser Gruppe getroffen. Zum Aufführungsort wird im Vortext ausgeführt, dass die *melāhuac cuīcatl* zur Freude der Herrscher in den Palästen des aztekischen Dreibundes aufgeführt wurden.

G 10 *Cant.:16v, Vortext (Überschrift)*

Nican ompehua in motenehua Melahuac
cuīcatl yn mehuaya tecpan Mexico
Acolhuacan tlahuacpa[n] ynic
ymelel[÷]quiçaya tlahtoque.

Hier beginnt, was man die regelrechten Lieder nennt, die man zu singen pflegte in den Palästen in Mexiko, in Acolhuacan, auf dem Festland, woran die Herrscher sich zu erfreuen pflegten.

Für alle Gesänge der Gruppe wird damit als Aufführungsort der Palast eines Herrschers bestimmt und als Funktion dessen Unterhaltung. Dabei ging es keineswegs nur um die Zerstreuung des Herrschers, sondern auch um eine Sublimierung schmerzlicher Gefühle. Der Ausdruck *īmēllel quīzaya* basiert auf *ēllelquīza*, sich erfreuen, das auch das entgegengesetzte Gefühl ausdrücken kann: Angst oder Trauer empfinden³⁷⁴. Vorgreifend sei gesagt, dass im Analysetext 1 tatsächlich beide Aspekte ausgedrückt werden.

Über das Genre werden keine eindeutigen Aussagen getroffen. Nur der Begriff *melāhuac cuīcatl* (regelrechte Gesänge) ist auf alle Gesänge der Gruppe anwendbar. Der Begriff findet sich bei Molina als *cantus planus*, einfacher oder gregorianischer Gesang (siehe I, Kap. 3.7)³⁷⁵. Sicher handelt es sich um einen Versuch, für diese europäische Form einen Ausdruck in Nahuatl zu finden, denn die in den *Cantares* als *melāhuac cuīcatl* bezeichneten Gesänge gehören einer ganz anderen Musiktradition an. Der *Cantus Planus* wurde *a capella* in Kirchen gesungen und nicht wie in den *Cantares* von mindestens einer Trommel begleitet im Palast eines Herrschers. Zum Bedeutungsfeld von *melāhuac* gehören jedoch einige Begriffe, die man als strukturell bezeichnen könnte. Das Verb *melāhua* (ausstrecken, gerade auslegen) kann sich sowohl auf ein Ausbreiten von Dingen, das Erreichen eines Punktes im Raum auf direktem Weg als auch auf das Erklären komplizierter Dinge beziehen. Das von ihm abgeleitete Adjektiv ist übersetzbar mit „gerade“, aber auch mit „wahr“ oder „richtig“ (Mol.b:55r; Kartt.:143). Als Bezeichnung einer Liedgattung transportiert der Begriff ästhetische Konzepte und verweist auf in den Quellen leider nicht weiter definierte Regeln.

Die Randglosse nennt mit *xōchicuīcatl*, *[c]juāuhcuīcatl* und *icnōcuīcatl* weitere Genrebezeichnungen für die Gesänge der Gruppe *Melāhuac cuīcatl*:

³⁷⁴ „Ellelquiça.n.recrearse, espaciarse o desenfadarse Y recibir o tener gran angustia y aflicio[n]” (Mol. b:28v).

³⁷⁵ „Melauac cuīcatl.canto llano” (Mol.a: 24r; b:55r).

- G 11 *Cant.:16v,Randglosse*
 yexca[n] quiça xochicuicatl [q]uauhcuica[t]l an drei Stellen kommen Blumenlied, Adlerlied
 icnocui[c]atl ça[n] nelihutoc und Trauerlied. Sie liegen vermischt da

Dass diese Informationen zum Vortext gehören und auf die ganze Gruppe gemünzt sind, ergibt sich aus der graphischen Darstellung. Der Vortext besteht aus drei symmetrisch nach beiden Seiten kürzer werdenden Zeilen. Für einen vergessenen Eintrag hatte der Kopist im unmittelbaren Anschluss nicht genügend Platz, er konnte ihn erst unter dem hängenden Einzug der ersten Strophe positionieren. Für diese Einschätzung spricht auch das Gesamtmanuskript, in dem es eine weitere, analog übertitelte Gruppe von Gesängen gibt:

- G 12 *Cantares: fol. 31v*
 Nican ompehua y[n] chalcayotl Melahuac Hier beginnt, was die regelrechten [Gesänge] nach
 yexca[n] quiça Melahuac yaouicatl, Art der Chalca sind. An drei Stellen kommen das
 Melahuac xochicuicatl yhuan ycnouicatl[l] regelrechte Kriegslied, das regelrechte Blumenlied
 und das Trauerlied

In diesem Fall ist die Gruppe durch drei Zwischenüberschriften strukturiert, welche die Genrebezeichnungen des Vortextes tragen. Jeweils mehrere *yāōcuīcatl*, *xōchicuīcatl* und *icnōcuīcatl* befinden sich getrennt in eigenen Blöcken. Der Ausdruck *yēxcān quīza* (an drei Stellen) scheint sich dabei auf die drei graphisch-räumlich getrennten Abteilungen zu beziehen.

In der Beischrift für die Gruppe von Text 28 ist das wahrscheinlich ähnlich, kann aber nicht bewiesen werden, da es keine sichtbare Untergliederung gibt³⁷⁶. Jedoch haben die drei letzten Gesänge der Gruppe im *Cantares*-Manuskript wortgenaue Dubletten (fol. 48v-50r) unter der Überschrift *icnōcuīcatl*, wobei jedoch eine gestörte Überlieferung sehr wahrscheinlich ist³⁷⁷. Die Dubletten sind ein Hinweis auf eine Blockbildung nach Genres wie im Beispiel G 12.

Eine Untergliederung der 24 Gesänge hat als Einziger Schultze Jena versucht. Ihm zufolge entfallen auf Block A Gesänge 1-7 der Gruppe, auf Block B Gesänge 8-16, und auf Block C Gesänge 17-24³⁷⁸. Text 28, das neunte Lied der Gruppe, gehört zu Block B und ist ein Adlerlied, ein Kriegergesang, und die Analyse des Textes widerspricht dem nicht. Die Dublette des zwölften Gesangs der Gruppe bestätigt Schultze Jenas Einteilung.

³⁷⁶ Alle Texte sind voneinander durch eine etwa gleich breite Leerzeile getrennt. In einem Fall findet sich eine Linie zwischen zwei zusammengeschriebenen Texten.

³⁷⁷ Hier hatte der Kopist offenbar Probleme, denn eine interne Nummerierung der Gesänge mit doppelter, nicht korrigierter Nr. „34“ zeigt, dass er versucht hat, die Gesänge einzeln aufzuführen, dabei aber deren Begrenzungen nicht erkannt hat.

³⁷⁸ Schultze Jena hat die Gruppe in der Übersetzung als „die große Trilogie“ bezeichnet und in drei aufeinander folgende Abteilungen gruppiert: Blumengesang, Nachtgesang, Klagegesang (S. 83-135). Der hier untersuchte Text 28 steht unter B. Nachtgesang. Letztere Bezeichnung verdankt sich sicher der Lesart des im Manuskript beschädigten Anfangsbuchstabens.

lung. Die Dublette ist als *Yāotlahtōlcuīcatl* (Lied der Kriegsrede) ausgewiesen, was wohl einem *Cuāuhcuīcatl* (Adlerlied) entspricht³⁷⁹. Bei den wenigen übrigen Dubletten liegt der Fall komplizierter. Es handelt sich dabei um einzelne Strophen des elften Textes der Gruppe, die sämtlich in Texte des Genres *Xōpancuīcatl* (Lied der grünen Jahreszeit) integriert wurden³⁸⁰. Dies weist darauf hin, dass eine Genrebestimmung nicht auf Basis einzelner Strophen vorgenommen werden kann und dass Gesänge wohl auch aus unterschiedlichen Genres zusammengesetzt sein konnten, also keine starren Genre Grenzen einzuhalten waren. So hat León-Portilla den Zusatz *çan neliuhtoc* (sie liegen vermischt da) verstanden, wenn auch nur bezogen auf den einen Gesang neben der Randglosse³⁸¹. Es könnten genauso gut Blöcke aus Gesängen der drei in der Randglosse genannten Genres existieren, die nach keiner festen Abfolge gemischt sind.

1.2 Textstruktur, Textfiguren und Aufführungssituation

Der Text umfasst 31 Zeilen, verteilt auf 12 ungleich lange Strophen, die jeweils auf dieselbe Formel aus euphonischen Silben enden: *ohuaya ohuaya*. Gemäß den metrischen Grundregeln sind sie paarweise zu Doppelstrophen angeordnet³⁸². Einige, jedoch nicht alle, haben vor der Strophen-Abschlussformel noch unterschiedliche lexikalische Refrains. Während der lexikalische Refrain der Strophen 9 und 10, welche zusammen die fünfte Doppelstrophe bilden, das sehr häufige Muster AB-CB zeigt, überrascht die Anordnung der lexikalischen Refrains der Strophen drei bis sechs: sie sind überkreuz angeordnet: AB-CD-EB-FD, eine für die Nahuatl recht unübliche Kombination, die hier vielleicht eine besondere Zusammengehörigkeit der beiden Doppelstrophen signalisiert.

Von der Unterteilung des Textes in einen Wechselgesang aus acht und einen Schlussteil aus vier Strophen war weiter oben schon die Rede. Gestützt wird diese Auffassung durch die thematische Zusammengehörigkeit der Strophen und die Personaldeixis, die in den ersten acht Strophen – mit gelegentlichen Einschüben anderer Personen immer im Rhythmus der Doppelstrophen zwischen der Ersten und Zweiten Person Singular wechselt. Im Schlussteil hingegen sind jeweils nur dritte Personen lexikalisch ausgedrückt, das heißt, es gibt im Senderkomplex nur eine implizite erste Person³⁸³, die

³⁷⁹ Vgl. Gesänge 31 (die ersten acht Strophen) und 78, Cant.:21-21v; 66-66v.

³⁸⁰ Zwei Strophen von Gesang 30, fol. 21 entsprechen zwei Strophen von Gesang 69e, fol. 62; eine Strophe von Gesang 10, fol. 5v. Die Informationen stammen aus Bierhorst 1985a:100.

³⁸¹ Siehe FN 370 in diesem Kapitel.

³⁸² „La entidad más compacta, más fuerte, y más frecuente, más allá del verso individual, es el par de versos.[...] Los pares tienen gran estabilidad e integridad; en las variantes, los cambios en la ordenación de versos, generalmente (aunque no siempre), se logran por el traslado de pares enteros. El par está contenido en sí; las pocas excepciones a la regla de que un verso tenga que explicarse a sí mismo son casos donde, por ejemplo, el sujeto de los verbos en un par de versos se especifica abiertamente sólo en el primer verso.“ (Karttunen und Lockhart:18).

³⁸³ Hier wird der Senderkomplex lexikalisch nicht ausgedrückt.

einer ebenfalls impliziten zweiten Person etwas über Personen, Dinge und Vorgänge in der dritten Person mitteilt.

Die Aufstellung der Personalpronomina des Senderkomplexes ist eine rein formale erste Annäherung, die sich aus einer Lektüre ergibt, für die es zur Zeit der Aufführung des Gesanges wohl kaum eine Praxis gab. Sie erlaubt nur bedingt Rückschlüsse auf die für ein Verständnis der Struktur sehr viel wichtigere Verknüpfung der Deiktika des Senderkomplexes mit den Figuren der Textwelt, wie sie den Beteiligten der Gesangsaufführung noch unmittelbar deutlich war. Versucht man eine Verknüpfung, wird rasch klar, dass die Personaldeiktika auf mehr als eine Figur referieren können. So steht nur die explizite erste Person Singular in den Strophen 1-2 und 5-6 für die Hauptfigur des *Motēuczōma*, nicht jedoch die implizite erste Person der Strophen 9-12. Die zweite Person Singular hingegen kann sogar ambig sein. Sie kann sich auf die Figur des *Motēuczōma* oder auf die Figur der Gottheit *Ipal-Nemohuani* beziehen.

Der Text setzt an der im Vortext definierten Funktion an, einen Gesang zur Freude des Herrschers zu präsentieren. Die konkrete Aufführungssituation ist noch spürbar. So wird der Name des aztekischen Herrschers Moteuczoma genannt. Ich vermute, dass es sich dabei nicht um Moteuczoma Ilhuicamina (1440-1469) sondern Moteuczoma Xocoyotzin (1502-1520) handelt. Dafür spricht, dass in dem Gesang kein weiterer Herrscher erwähnt wird, wohingegen der ältere Moteuczoma sehr häufig zusammen mit den anderen beiden Herrschern des aztekischen Dreibundes auftritt, die zur selben Zeit wie er regierten. Dies müsste durch eine statistische Untersuchung des Korpus aber erst noch überprüft werden. Auf semantischer Ebene stützt die Gleichsetzung der Textfigur *Motēuczōma* mit einem Quetzal in Strophe 11 diese Identifikation, denn erst seit der Regierungszeit von Ahuitzotl (1488-1502) wurde der Quetzalfederschmuck in Tenochtitlán üblich (Schulz und Thiemer-Sachse 2012:231).

Ich möchte verdeutlichen, dass es sich bei *Motēuczōma* um eine Figur der Textwelt handelt, nicht um den historischen Moteuczoma. Die Figur steht ihm aber sehr nahe, da sie Vorstellungen verkörpert, die der anonyme Künstler sich von ihm gemacht hat. Falls der Gesang in dieser oder einer anderen Version bereits vor 1520 existierte, worauf ja der Vortext hindeuten scheint, wird der historische Moteuczoma zu seinen Lebzeiten als Ehrengast bei der Aufführung zugegen gewesen sein und die Aufführung selbst auf dem Gelände des Königspalastes stattgefunden haben, und zwar, wie aus dem Text hervorgeht, auf einem dazu gehörigen Blumenhof mit einem Haus. Hinzudenken muss man sich die Architektur: Ein Hof, umgeben von aneinandergereihten Räumen, die mit dem Hof kommunizieren, sodass ein darin Sitzender das Geschehen genau im Blick haben, daran teilhaben und auch zwischen Hof und Haus wechseln kann³⁸⁴. Die

³⁸⁴Zum Palast von Moteuczoma II. Vgl. Evans, Susan Toby: 24.

wichtigsten Figuren sind: *Motēuczōma*, die Gottheit, die Kriegerschaft und ein anonymes Sänger. Dazu kommen ein Maisblütenbaum, ein Schellenvogel, ein Quetzal.

Wegen der fehlenden choreographischen Angaben bleibt offen, wie viele Akteure an der Gesangsaufführung mitwirken. Gesichert sind hier nur mindestens ein Sänger und das Publikum. Die im Gesang angesprochenen Krieger nehmen wahrscheinlich als Tänzer teil, sofern sie nicht nur in der Erinnerung heraufbeschworene Figuren sind. Es ist möglich, dass ein einziger Sänger die Parts aller Figuren übernimmt.³⁸⁵ Dazu kommt der Chor des Publikums oder der Tänzer, die die Refrains und Strophen-Abschluss-Formeln gesungen haben können. Ferner ist, da nichts über eine Unterbrechung der Aufführung bekannt ist, von einer zeitlichen Einheit der Aufführung auszugehen.

Im Zentrum des Gesanges steht *Motēuczōma* als wichtigster Akteur in einem Krieger-Ritual, dessen Gelingen wesentlich von seiner Beziehung zur Gottheit abhängt. Es ist jedoch vom Vortext ableitbar, dass der Text nicht dazu diente, den Wortlaut eines während des Rituals aufgeführten Gesanges zu konservieren. Vielmehr haben wir es mit einem Metatext über Rituale zu tun, die der Herrscher in seiner Amtsausübung als Kriegsherr abgehalten hat, um ihn in einer für ihn typischen Situation zu würdigen und vielleicht nach seinem Tod an ihn zu erinnern oder aber seinen ehrenvollen Tod vorwegzunehmen. Dafür spricht auch der Schlussteil des Gesanges, in dem nur in der dritten Person über den inzwischen in einen Quetzal verwandelten *Motēuczōma* gesungen wird: eine Stimme vergleichbar dem Erzähler in narrativen Texten, jedoch nicht übergeordnet, sondern Teil der Aufführung.

Insgesamt wird die Figur *Motēuczōma* im Text mit großer Ehrerbietung und durchgehend positiv gezeichnet, was im Einklang mit der oben angesprochenen Funktion des Gesanges steht. Die Hauptfigur spiegelt diese Funktion, und zwar, indem sie ihrerseits der Gottheit Freude bereitet. *Motēuczōma* erfährt dadurch eine Bestätigung und Steigerung seines Ansehens, was natürlich auf den historischen Moteuczoma übertragbar ist.

Die Krieger bilden eine Kollektivfigur. Sie sind nur an ihren Rängen kenntlich. Fürsten und Adelige haben aufgrund ihrer Herkunft auch militärische Funktionen, Adler und Jaguare sind Elitekrieger. Sie werden im Text als Aufzählung genannt, figurieren aber auch metonymisch durch die Requisiten: Tanzschilde und Armbänder.

³⁸⁵ „[...] a two- or even three-way conversation, sometimes interspersed with bits of soliloquy and an occasional aside to the audience – all recited by a single chanter. The technique is common in American Indian storytelling and equally common in song texts“ (Bierhorst 1985a:45). An anderer Stelle im selben Text heißt es: „Rather they (die Ghost songs) were public or semi-public rituals requiring a number of participants, including instrumentalists and dancers as well as at least one singer“ (ibid, 70).

Weiter tritt noch ein anonymen Sänger als implizite Textfigur auf, der aber während der Aufführung selbstverständlich sichtbar war. Einen Sonderfall bildet die Gottheit. Ob sie während der Aufführung von einem Teilnehmer verkörpert wurde, lässt sich dem Text nicht entnehmen.

Die Textebene lässt sich von der konkreten Aufführungssituation nicht wirklich trennen. Dies betrifft nicht nur mögliche Berührungspunkte der Figuren mit realen Personen, sondern auch im Text genannte Objekte, die als Requisiten wahrscheinlich Teil der Aufführung waren. Wichtig sind insbesondere: eine Trommel, eine Bilderhandschrift, Sitzmatten mit unterschiedlichen Attributen, ein Fächer, Prunkschilde und ein Maisblütenbaum, der sicher ein sogenannter *petlacotl* war, ein aus Schilf geflochtener künstlicher Baum, wie er sich auch in Bilderhandschriften findet (zum Beispiel Codex Borgia: fol. 51). Dieser wurde mit Mais und Blumen geschmückt. Auf welche Weise die im Text genannten Vögel repräsentiert wurden, ist unklar. Aus religiösen Ritualen ist bekannt, dass kleine Jungen als Vögel und Schmetterlinge kostümiert in künstlichen Bäumen herumkletterten³⁸⁶. Möglicherweise wurde für den Herrscher eine ähnliche Choreographie gewählt. Wahrscheinlich gehört auch noch ein Feldzeichen dazu.

1.3 Kohärenz

In diesem Abschnitt soll es nun wie eingangs formuliert um die Kohärenz des Textes gehen. Damit die Frage nach der Sinnkontinuität nicht zu subjektiv beantwortet wird, stehen objektivierbare Ansätze im Vordergrund, die sich an Lexik und Struktur des Analysetextes orientieren: Textablauf, Analyse der Senderkomplexe, Raumstruktur und Isotopien. Grundlage ist der zuvor analysierte Text, aus dem hier Beispiele zitiert werden. Markierungen in den Textbeispielen dienen der Nachvollziehbarkeit.

1.3.1 Textablauf und Stufen des im Text dargestellten Gesangsrituals

Die erste Stufe ist das Herstellen des rituellen Settings. Sie beginnt mit der Ankunft des Sängers im Blumenhof und legt damit personell, örtlich und zeitlich die primäre Sprecherposition als deiktischen Ausgangs- und Mittelpunkt der Handlung fest:

A 01	<i>Strophe 1, Zeile 1</i> Niyanoquetzacoya xochiithuallaitic	Ich bin gekommen, um mich aufzustellen im Blumenhof
------	--	--

Es folgt das Herbeirufen der Gottheit durch Singen, Ausdrücken von Trauer, Rufen und Erwarten der Gottheit. Gleichzeitig setzt die Trommel ein:

³⁸⁶ „[...] para el cual baile en el *momoztly* principal del templo de su gran dios Huitzilopochtli hacían una casa de rosas y hacían unos árboles a mano muy lleno de flores olorosas a donde hacían sentar a la diosa Xochiquetzalli. Mientras bailaban descendían unos muchachos vestidos todos como pájaros y otros como mariposas, muy bien aderezados de plumas muy ricas, verdes, azules, coloradas y amarillas y subíanse por estos árboles y andaban de rama en rama chupando el rocío de aquellas rosas [...]” (Durán 1991, cap. XCIX: 463).

Die dritte Stufe lässt sich als Manifestation der Gottheit fassen. Sie wird im Text schrittweise vorgestellt. Während *Motēuczōma* singt, kommt die Gottheit in den Blumenhof, um Bilderschrift zu malen. Sie erscheint damit in einer überaus wichtigen kulturellen Funktion. Gleichzeitig wird die Beziehung des Herrschers zur Gottheit bestätigt:

<p>A 07 <i>Strophe 3, Zeilen 8-9</i> Çan tiyaye[h]coc ye nican toncuica amoxtlacuilohtihuitz huiya ycelteotl ye[h]huan dios xochithuall imanica</p>	<p>Du bist angekommen, schon singst du hier. Er kommt und malt Bücher, der alleinige Gott, dieser ist Gott, am Ort, wo der Blumenhof liegt</p>
--	---

Zur Erscheinungsform der Gottheit werden im Text keine expliziten Aussagen getroffen. Das Malen mit Farben impliziert aber Hände und Augen. Naheliegend ist somit eine anthropomorphe Vorstellung von der Gottheit³⁸⁸.

Die Bedeutung dieser ersten Handlung der Gottheit könnte im Aufmalen von Liedern liegen, wie sie der Sänger in dem Buch findet, das er öffnet (Beispiel A 02). Sehr viel wahrscheinlicher ist aber, dass es sich um die Niederlegung der Wünsche und Befehle der Gottheit handelt. In diese Richtung weist eine Stelle im sechsten Buch des *Codex Florentinus*. Dort malt die Gottheit die Krieger, die in der Schlacht fallen werden, mit schwarzer und roter Farbe auf. Dies geschieht am Ort der Trommeln und Rasseln während einer Versammlung der Krieger, bei der gesungen und getanzt wurde:

<p>G 14 <i>FC6:26</i> [...] in vevetitlan, in aiacachtitlan, [...] in vncan titemachiotia, in vnca titeicujloa, in vncan titetlillotia, titetlapalotia [...]</p>	<p>[...] bei den Trommeln, bei den Rasseln, [...], wo du jemanden zum Zeichen machst, wo du jemanden aufmalst, wo du jemanden schwarz machst, jemanden rot machst[...]</p>
---	---

Die VNC *titetlillōtia*, *titetlapallōtia* bauen auf die Parallelkonstruktion *in tllili in tlapalli* (die schwarze Farbe und die rote Farbe = Bilderschrift) auf und bedeuten, dass die Gottheit ihre Auserwählten in die Überlieferung einschreibt, damit sie in Erinnerung bleiben.

Danach wird die Gottheit als Türkisquecholli (Blauscheitelmotmot, II, Kap. 3.2.3), vielleicht auch als Zacuanschmetterling evoziert. Wo und wie dies geschieht, ist jedoch nicht eindeutig bestimmbar. Der Text scheint sich an dieser Stelle jedweder Festlegung zu entziehen, da die syntaktischen Relationen und die der Personalpronomina zu den Figuren der Textwelt fließend sind:

³⁸⁸ Der Text enthält keine Bezüge auf eine Tiergestalt, etwa einen Affen. Einige zentralmexikanische Skulpturen verkörpern Gottheiten in Gestalt von Kapuzineraffen: Quetzalcoatl, unter anderem Erfinder der Schrift, und Xochipilli, einer der Götter der Musik (Azteken, Abb. 100-102:177-181). Aus der Mayakultur kennt man Affen als Schreibergötter (Miller und Taube, Eintrag „monkey“:118).

A 08 *Strophe 4, Zeilen 10-11*
 Timoxiuhquecholtzetzeloa
 ypalnemoa a ohualacico
 in çacua[n]papalotl [...]³⁸⁹

Du schüttelst dich wie ein **Türkisquecholli**,
Ipal-Nemohua, er ist hier angekommen,
 der **Zacuanschmetterling** [...]

Die Interpunktion der deutschen Übersetzung zielt darauf ab, das Fließende, Unbestimmte der Passage auszudrücken. Ich denke, dass wir es hier mit einem beweglichen Text (siehe I, Kap. 4) zu tun haben, der sich unterschiedlich segmentieren lässt. Im Folgenden werden drei mögliche Segmentierungsmodelle angesprochen, nach denen die Gottheit sich auf unterschiedliche Weise manifestieren würde. Die Hauptsegmente werden jeweils im Quelltext durch Ziffern, in der Übersetzung zusätzlich durch Interpunktion und abgewandelte Wortfolge gekennzeichnet:

M 1a	1. Timoxiuhquecholtzetzeloa ypalnemoa a 2. ohualacico in çacua[n]papalotl [...]	1. Du schüttelst dich wie ein Türkisquecholli, Ipal-Nemohua. 2. Hier angekommen ist der Zacuanschmetterling [...].
M 1b	1. Timoxiuhquecholtzetzeloa 2. ypalnemoa a ohualacico in çacua[n]papalotl [...]	1. Du schüttelst dich wie ein Türkisquecholli. 2. Ipal-Nemohua ist hier angekommen, der Zacuanschmetterling [...]
M 1c	1. Timoxiuhquecholtzetzeloa 2. ypalnemoa a ohualacico 3. [ohualacico] in çacua[n]papalotl [...]	1. Du schüttelst dich wie ein Türkisquecholli. 2. Ipal-Nemohua ist hier angekommen, 3. [hier angekommen ist]der Zacuan- schmetterling [...]

Nach Modell 1a wird die Gottheit mit einem Türkisquecholli verglichen. Vielleicht wird sogar eine Hierophanie angedeutet (siehe II, Kap. 3.3). Modell 1a beruht auf der Annahme, dass die Gottesbezeichnung „ypalnemoa“ im Vokativ steht. Tatsächlich lässt sie sich auf grammatikalischer und syntaktischer Ebene überzeugend als unmarkierter Vokativ analysieren, da Vokative immer in der 3. Person stehen³⁹⁰. Im Analysetext kommt diese Form unbestreitbar in Strophe 8 vor (Beispiele A 14; A 34). In Modell 1a macht der Vokativ die Gottheit zur Referenzträgerin für die VNC *timoxiuhquechōltzetzeloa*, nicht jedoch zugleich für die VNC *ōhuālahcico* in Segment 2. Für diese kann als Subjekt nur die NNC *zacuanpapalōtl* fungieren. In welcher Beziehung die Gottheit zum Zacuanschmetterling steht, bleibt offen.

Modell 1b wird von der parallelen Struktur in Strophe 3 getragen, die mit der Anrede einer zweiten Person Singular beginnt, um dann in der dritten Person von der Gottheit zu sprechen (siehe A 07). Ein Rezipient könnte erwarten, dass sich dieser Wechsel in Strophe 4, dem zweiten Teil der Doppelstrophe, wiederholt. Diese Lesart setzt die

³⁸⁹ Auf die nachgestellte lokative NNC *calihtic* wird weiter unten eingegangen.

³⁹⁰ In geschriebenen Texten gilt die korrekte Form des auf –é endenden männlichen Vokativs als selten (siehe Lockhart 2001:71). Im Korpus kommen beide Vokative vor, beispielsweise: markiert: „tocnihuane tla xoconcaquican“ (unsere Freunde, hört es); nicht markiert „xonahahuiyacan antocnihuan“ (freut euch, ihr unsere Freunde) (Cant. 12r; Cant. 10r).

Gottheit metonymisch mit dem Zacuanschmetterling gleich, bringt sie aber nicht mit dem Türkisquecholli in Verbindung.

Modell 1c lässt sich als Variante von M 1b verstehen. Die NNC *Īpal Nemohua* und *zacuanpapalōtl* haben jeweils das Prädikat *ōhuālahcico*, das hier als Zeugma benutzt wird. Die beiden Subjekte sind unabhängig voneinander, der Zacuanschmetterling kann, muss aber nicht für die Gottheit stehen.

Was bedeuten nun aber *xiuhquechōlli* und *zacuanpapalōtl* für die Manifestation der Gottheit? Beide übertragen ihre Erscheinungsformen, darunter Farbeigenschaften, sowie auch symbolische Assoziationen auf die Gottheit. Für beide, den Vogel und den Schmetterling, besteht eine ausgeprägte Kriegssymbolik, denn die Nahuas sahen in Vögeln und Schmetterlingen Transformationen gefallener Krieger (II, Kap. 3.3). Der *xiuhquechōlli* ist in etwa so groß wie ein Quetzal und hat ein zwischen Grün und Blau changierendes Gefieder. Der zoologisch nicht sicher identifizierte *zacuanpapalōtl*³⁹¹ bringt über das Vogellexem *zacuan* die Farben braun bis schwarz und gelb bis orange ein (II, Kap.3.2.4). Außerdem wurde nach dem Zacuanschmetterling ein aztekisches Feldzeichen benannt. Der Abbildung in den *Primeros Memoriales* zufolge (fol. 74v) ist die schmetterlingsförmige Standarte aus gelben Zacuanfedern, rotem, kreisförmigem Perlenbesatz mit rotem Band im Zentrum sowie einer breiten Umrandung aus dunkelbraunen bis schwarzen Zacuanfedern gearbeitet.

Ob im Text der Schmetterling oder der Gegenstand gemeint ist, bleibt nur für den heutigen Leser offen. Das Feldzeichen wäre unter den Requisiten gewesen, es bestand daher keine Notwendigkeit für eine sprachliche Differenzierung. Das Feldzeichen wurde gewöhnlich am Rücken des Trägers befestigt. Es kann metonymisch für den Träger stehen. Auch ließen Flügelfarbe und -zeichnung des Schmetterlings vielleicht an die Gesichtsbemalung der Gottheit denken. Für eine Identifikation der Gottheit, die im Text hinter der Bezeichnung „ypalmemoa“ steht, reichen die Informationen jedoch nicht aus.

Zur Manifestation der Gottheit gehört ihre Schöpfungsmacht. Ihr Kommen wird vom plötzlichen Erblühen der Pflanzenwelt begleitet. Der rote Mais steht für die Lebensgrundlage, die Puffmaisblume (siehe II, Kap. 2.2.2, *Izquixōchitl*), eine der Luxusblumen der Adelschicht, ist symbolisch eng mit der Gottheit *Tezcatl-Ihpoca* verbunden, die im Text nicht genannt wird:

³⁹¹ Beutelspacher (1989:55) gibt tentativ die Familie der Sphingidae, Art *Aelloposan*: „Tzacuanpapalotl [...] La figura 11 tomada del Códice Florentino, representa una divisa de Zacuanpapálotl, pero no ayuda gran cosa a la identificación; sin embargo, es muy probable que este nombre se aplique a mariposas de la familia *Sphingidae* del género *Aellopos* (Fig. 104) que vuelan durante el día y compiten con los colibríes por el néctar de las flores.“

A 09	<i>Strophe 5, Zeile 13</i> Çan tlapalxilotl oncuepotihuitz huiya ic o[n]malintihuitz in quetzalizquioxochitl	Der junge, rote Mais kommt plötzlich zur Blüte, mit ihm umwunden kommt die kostbare Puffmaisblume
------	---	--

Analog zum Erblühen der Natur behandelt die sechste Strophe das menschliche Herz. Im Unterschied zur ersten Doppelstrophe, die den Sänger noch traurig und auf der Suche nach den Worten der Gottheit zeigte, sind das Herz und der ihm entströmende Gesang jetzt voller bunter Bilder:

A 10	<i>Strophe 06, Zeile 15</i> Nepapan tlacuilo noyollo yehua nocuic	Verschiedenes Gemaltes ist mein Herz, ist mein Gesang
------	--	---

Der Bezug zur Bilderschrift ist zum einen anaphorisch als Wiederaufnahme des Themas des sich öffnenden Buches in der ersten sowie der bildermalenden Gottheit in der dritten Strophe zu sehen. Der Sänger benötigt indes keine Bilderhandschrift, denn er kann direkt aus seinem Herzen, das heißt, ohne Stütze durch ein Medium, einen neuen Gesang vortragen. Anders ausgedrückt: Er ist kreativ geworden, und zwar durch die Nähe der Gottheit.

Die Gaben der Gottheit werden gewürdigt. Die Pflanzen werden, zu Girlanden gewunden, in den Blumenhof gebracht³⁹² und der Gesang wird der Gottheit gewidmet, die damit erfreut werden soll. In beidem kann man eine Huldigung der Gottheit sehen:

A 11	<i>Strophe 5, Zeile 14</i> Çan tlapalxilotl oncuepotihuitz huiya ic o[n]malintihuitz in quetzalizquioxochitl çan nichualaxitia xochiithualli manica[n]	Der junge, rote Mais kommt plötzlich zur Blüte, mit ihm umwunden kommt die kostbare Puffmaisblume, ich lasse sie ankommen am Ort, wo der Blumenhof liegt
A 12	<i>Strophe 6, Zeile 15-16</i> ça[n] noconahuiltico niccemeltian ypalnemoani	ich komme, um ihn zu erfreuen, ich bereite Ipal-Nemohuani Vergnügen

Die fünfte Stufe ist der rituelle Tanz der Krieger. Die Aufforderung zum Tanz gibt die Blumentrommel des *Motēuczōma* mit ihren kriegerischen Konnotationen: Schilde und Armbänder gehören zur Tanzausstattung der Krieger. Es darf davon ausgegangen werden, dass der Gesang einen Kriegstanz unter Leitung des Herrschers evoziert:

³⁹² Die VNC „o[n]malintihuitz“ (sie kommt umwunden) bezieht sich zunächst auf eine Girlande aus Mais und Puffmaisblumen. Dieser Schmuck erinnert aber auch an das Symbol der umeinander gedrehten Stränge in der Glyphe des rituellen Krieges aus dem Codex von Huamantla (Aguilera García 1984) und entspricht dem Konzept der komplementären Kräfte von Tamoanchān (II, Kap. 4.2).

A 13	<i>Strophe 7, Zeilen 17-18</i> xiuhTOTocalyhcuilihuica toncuica yehua timoteucçomatzin chimalianmaquizonaticac y xictzotzona moxochihuehueuh	am mit dem Türkisvogelhausdesign bemalten Ort singst du, du, ehrbarer Moteuczoma. Wie Schilde und Armbänder glänzend steht sie da, die du schlagen sollst, deine Blumentrommel
------	--	---

Unmittelbar darauf erfolgt die Annahme der Kriegsoffer durch die Gottheit. Sie wählt die Adlermatte aus. Die Farbe Türkis weist auf den Herrscher hin, dem sie vorbehalten war, und auf dessen kriegerische Verpflichtungen als Oberbefehlshaber des Heeres. Die Blumen, die auf die Adlermatte herabgeschneit sind, stehen symbolisch für die Krieger, die zu Opfern für die Gottheit werden. Wie dies geschieht, wurde bereits thematisiert (II, Kap.3.3):

A 14	<i>Strophe 08, Zeile 19-20</i> Xiuhycuiliuhtimani quauhpetlatl onoc y xochithuall imanica toconcenquixtian ypalnemoani nepapan xochitica yehuan, tzetzeliuhtimaniya	Türkis bemalt liegt ausgebreitet da die Adlermatte , sie liegt am Ort, wo der Blumenhof liegt. Du wählst sie aus, Ipal-Nemoani , mit verschiedenen Blüten beschneit liegt sie da
------	--	---

Das Herabfallen der Blüten wird als abgeschlossen dargestellt. Damit erscheint der Krieg als bereits durchgeführt.

Die vorletzte Stufe zeigt das Ergebnis des Kriegertodes. Sie umfasst die vier Strophen des Schlussteils und evoziert den fruchtbaren Maisblütenbaum, die Vogelgestalt(en) des Herrschers und die Aufnahme der toten Krieger ins Jenseits.

Nachdem die Blüten auf die Adlermatte gefallen sind, erscheint erstmals im Text der Maisblütenbaum. Er ist die Quelle der herabgeschneiten Blüten am Schluss der achten Strophe und damit auch eine passende Überleitung zum letzten Block des Gesanges. Er wird als Spender von Glück, Wasser und Fruchtbarkeit beschrieben. Sein Auftauchen hat mit dem Gesangsritual zu tun: „cuicaticaya ocelizticac“ (mit den Gesängen steht er da und grünt):

A 15	<i>Strophe 09, Zeile 21-2</i> Tonacaxochinquauihuitla onicac aya oncan ye moch ahuia ona[h]huachtzetzeliuhticac aya cuicaticaya ocelizticac onquetzalmiyahuayoticac aya Mex[ih]co nican	Der Mais-Blütenbaum steht da, schon sind dort alle glücklich . Er steht tau- nieselnd da, mit den Gesängen steht er da und grünt . Er steht voller Quetzal-Maisrispen da, hier in Mexiko
------	--	---

Man wird wohl davon ausgehen können, dass der Baum zur Ausstattung des rituellen Raumes gehört. Es könnte sich um einen aus Schilf geflochtenen *petlacotl* handeln (siehe I, Kap. 3.6), der zuvor (Strophe 5) mit Girlanden aus rotem Mais und Puffmaisblumen geschmückt wurde. Erst im Zusammenhang mit dem Gesangsritual „ergrünt“ er und wird damit in den Fokus gerückt. Ob dies als paralleler Vorgang oder kausal zu verstehen ist, kann auf Basis des Textes nicht entschieden werden. Der Maisrispenaustrieb

scheint aber eine Folge der (hier in der Vorstellung) vollzogenen kriegerischen Handlungen und Opfer zu sein und ist selbst wohl eine Analogie zur Fruchtbarkeit des Mais. Der Baum markiert auch das Einsetzen positiver Gefühle: „*oncan ye moch ahuia*“ (schon sind dort alle glücklich).

In dem Baum lebt der Schellenvogel, der zudem in parataktischer Reihung mit der Figur des *Motēuczōma* verbunden ist. Da sämtliche NNC und VNC in der 3. Person Singular auftreten und syntaktische Markierungen fehlen, bleibt unklar, ob eine oder sogar beide VNC Prädikate des Schellenvogels oder Prädikate von *Motēuczōma* sind. Entsprechend singt entweder der Vogel oder der Mensch. Sollte der Vogel sowohl singen als auch sprechen, wären Vogel und Mensch identisch³⁹³:

A 16 *Strophe 10, Zeile 24-25*

can ye itech onnemia
teocuitlacoyoliantotl oncuicaya tlatohua
Moteucçoçomay

In ihm lebt schon der Goldschellenvogel,
er singt, er spricht, es ist Moteuczoma

Die Ambiguität ist wohl gewollt. Sie erzeugt eine schwebende Identität des *Motēuczōma*. Ist er der Schellenvogel? Ist er es nicht? Was oder wer ist er? Dabei dient dieser Kunstgriff wohl vor allem als Vorbereitung auf die kommende Strophe, in der die unausgesprochene Frage zumindest teilweise beantwortet wird, und zwar durch die Ankunft des Quetzals.

Diese wird angekündigt durch von dem Baum ausgehenden und sich ausbreitenden Blütendunst, durch den der Baum noch deutlicher ins Zentrum rückt, verstärkt durch die Wiederholung „*oncano a oncan*“ (dort, ja dort). In ihm lebt der Quetzal und breitet sich (d.h. seine Flügel) aus. Mit *tlacahzo* wird ein Überraschungsmoment ausgedrückt: Aha! Die Exklamation ist eingeschoben in den diesmal durch den Junktor *in* eingeleiteten Nebensatz in *yehhuātl in motēuczōmatzin* (der dieser ist, der ehrbare Moteuczoma):

A 17 *Strophe 11, Zeile 26-28*

Y[n] **xochiayahuitl** onquiztoc
yan ye **oncano a oncan** ya
icac y xochincuahuitl aya
a **oncan** ya nemian **quetzaliantotl**
moçouhtinemia
in tlaca[h]ço yehuatl in
moteucçomatzin


Blütendunst verbreitet sich,
schon **dort**, ja **dort**
steht der Blütenbaum,
dort lebt schon der **Quetzal**,
spaziert **mit ausgebreiteten Flügeln** umher,
der, aha, er ist, der ehrbare **Moteuczoma**

An der Identität von Quetzal und Mensch besteht in dieser Konstruktion kein Zweifel. Klar wird auch, dass die Figur des *Motēuczōma*, die in dem Gesang von Anfang an als

³⁹³ Dies wird so aufgefasst von Bierhorst (1985a:195), hingegen werden getrennte Identitäten von Vogel und Mensch in den Übersetzungen von Schultze Jena (1958:109) und León-Portilla (2011a, Bd. 2/1:251) vorausgesetzt.

Der Ablauf zeigt eine schrittweise Entwicklung des Hauptthemas ohne Brüche. Auf dieser Ebene wirkt der Text kohärent. Tabelle III-1A fasst die Entwicklung zusammen.

Tabelle III-1A: Die stufenweise Entwicklung des Rituals im Analysetext

Strophen							
1-2	1-2	3-4	5-6	7	8	9 - 12	12
Herstellen des rituellen Rahmens	Herbeirufen der Gottheit	Manifestation der Gottheit	Huldigung der Gottheit	Tanz-gesang	Kriegertod	Ergebnis	Gedenken
Ankunft des Sängers, Nennen von Ort und Requisiten	Singen, Ausdruck von Trauer Erwartung der Gottheit	1. Um Bilder-schrift zu malen 2. wie ein Vogel 3. Schmetterling? 4. Erblühen der Pflanzen und der menschlichen Schöpferkraft	1. Schmücken des rituellen Zentrums mit rotem Mais und Puffmaisblumen 2. Singen für die Gottheit	Tanz der Krieger mit Prunkschilden und Armbändern	Symbolisch: Herabfallen von Blüten auf die Adlermatte	1. Erscheinen des Maisblütenbaumes 2. Rückkehr des <i>Motēuczōma</i> als Vogel 3. Weiterleben der toten Krieger im Jenseits	An die Krieger in Aktion durch die VNC am Schluss
							

1.3.2 Rekonstruktion der Senderkomplexe

Bis hierher spielten die Figuren des Textes nur insofern eine Rolle, als sie problemlos in den Textbeispielen erkennbar waren. Dies ist jedoch nicht durchgehend der Fall. Es ist sehr wichtig, sie zu identifizieren, um sie in die spätere Analyse der Konzepte der Liedkunst mit einbinden zu können.

Die Senderkomplexe sollen so weit rekonstruiert werden, wie es für die Analyse der Konzepte notwendig erscheint. Der Rekonstruktionsvorgang ist ein Spiel mit Wahrscheinlichkeiten. Im Ergebnis entsteht ein Modell, das durch Einbeziehung weiterer Informationen auch relativiert werden kann. Es ist im Rahmen des Themas nicht praktikabel, allen Möglichkeiten nachzugehen. Nicht mit einbezogen wird zum Beispiel die Frage, ob Teile von Strophen als Zitate des Sängers oder, alternativ, als Kommentare an das Publikum zu verstehen sein könnten, solange im Text noch erste und zweite Personen agieren. Dasselbe gilt für mögliche Ansprachen an den historischen Moteuczoma während der Aufführung.

Untersucht werden zunächst die festen, danach die beweglichen Senderkomplexe des Wechselgesangs. Letztere betreffen die Strophen 4 und 8, denen im Verbund der Doppelstrophe jeweils ein fester Senderkomplex vorausgeht. Da dieser am Changieren der

anschließenden Senderkomplexe beteiligt ist, wird bei der Darstellung nach Doppelstrophen vorgegangen. Den Abschluss bilden die vollständig impliziten Senderkomplexe des Schlussteils.

Die Ergebnisse werden in einem tabellarischen Modell zusammengefasst, die Kommunikation zwischen Sprecher und Hörer durch eine Grafik veranschaulicht.

1.3.2.1 Feste Senderkomplexe

Die Strophen 1 und 2 legen die kommunikative Grundstruktur des Textes fest. Von der ersten Zeile an gibt es durchgehend einen expliziten Sprecher in der ersten Person Singular:

A 22	Niyanoquetzacoya xochiithuallaitic	Ich bin gekommen, um mich aufzustellen im Blumenhof
------	------------------------------------	--

Dieser Sprecher kann zunächst noch nicht mit einer Figur der Textwelt verbunden werden. Auch der Hörer ist implizit, so dass man nicht weiß, an wen der Sprecher sich richtet. Erst am Ende der zweiten Strophe tritt ein komplett lexikalisierte Senderkomplex auf, der eindeutig mit bestimmten Textfiguren verbunden ist:

A 23	anteteuctin antepilhua[n] y anquauht amocelo can ninentlamatia nimoteucōmay	Ihr Fürsten, ihr Adligen, ihr Adler, ihr Jaguare, bekümmert bin ich , ich , Moteuczoma
------	---	---

Der Senderkomplex lässt sich wie folgt explizieren:

Ich, Moteuczoma, sage euch	ihr Fürsten, Adligen, Adler und Jaguare :	ich bin bekümmert.
Sprecher	Hörer	Aussage

Diese Eindeutigkeit ist im Analysetext einmalig und definiert die Figur des *Motēuczōma* als Sprecher und die kollektive Figur aus Fürsten, Adligen und Elitekrieger als Hörer. Letztere werden fortan als „die Krieger“ bezeichnet.

Dieser Senderkomplex wirkt bis an den Anfang der ersten Strophe zurück, als der noch namenlose Sänger als Ich-Figur den Gesang intoniert hat. Jetzt kann er übertragen werden:

Ich, Moteuczoma, sage euch Krieger:	Ich bin gekommen, um mich aufzustellen im Blumenhof
Sprecher	Hörer Aussage

Vorwegnehmend sei gesagt, dass es in der folgenden Strophe 3 zu einem Wechsel der Aktanten des Senderkomplexes mit den Krieger als Sender und *Motēuczōma* als Hörer kommt. In den Strophen 5 und 6 hat *Motēuczōma* dann wieder die Rolle des Senders. In dieser vom Erblühen der Pflanzenwelt und der Liedkunst handelnden Doppelstrophe ist der Senderkomplex zunächst implizit. Es werden nur Aussagen in der dritten Person

ist selbst deiktisch und kontrastiert mit dem Direktional *on* in „**toncuica**“. Dies schließt die Gottheit als Hörer des Senderkomplexes aus. Diese verbleibt als Objekt der dritten Person, über das Aussagen getroffen werden. Für die Sprecherrolle kommen wie zuvor am ehesten die Fürsten in Frage. Der jetzt implizite Hörer ist wahrscheinlich immer noch die Figur des *Motēuczōma*:

Wir Krieger sagen dir, Moteuczoma:
Sprecher Hörer

Er kommt und malt Bücher, der alleinige Gott
Aussage

Durch die Ankunft der Gottheit wird jedoch die Figurenkonstellation verändert, was ursächlich für den Übergang von einem festen zu einem beweglichen Senderkomplex an dieser Stelle ist. In Strophe 4 wandert die Gottheit als Hörer in den Senderkomplex, und *Motēuczōma* verlässt den Senderkomplex. Dies ist jedoch nicht von Anfang an klar, sondern vollzieht sich schrittweise. Wie das funktioniert, soll jetzt dargelegt werden.

In der Strophe kann man einen beweglichen Text sehen. Im Zusammenhang mit der Manifestation der Gottheit wurden schon einige syntaktische Möglichkeiten ausgelotet, auf die jetzt aufgebaut werden kann. Die Strophe beginnt mit einem Vogelvergleich für eine Figur in der zweiten Person Singular:

A 30 Timoxiuhquecholtzetzeloa

Du schüttelst dich wie ein Türkisqueholli

Weiter oben wurde erörtert, inwiefern die Gottheit Ipal-Nemoa hier angesprochen wird. Welche Figur sonst noch dafür in Frage kommt, blieb bislang unbeachtet.

Nun gehört es zum Wesen eines beweglichen Textes, dass sich die Relationen seiner Einheiten und mit ihnen die Aktanten der Senderkomplexe sukzessive verschieben. Rezipienten können darauf reagieren, indem sie ihre Deutungen ebenfalls verschieben, sie korrigieren, wenn durch das nächste Element des Textes die frühere Deutung relativiert oder ganz ausgeschlossen wird.

Nach Modell 1a hat die Gottheit die Hörer-Rolle. Die Entscheidung dafür fällt aber erst mit der anschließenden NNC „ypalnemoa“ im Vokativ. Bis dahin kann die mit neun Silben nicht eben kurze VNC auch mit einer anderen Figur verbunden gedacht werden: *Motēuczōma*, und zwar gemäß Modell 1b. Diese Einschätzung beruht auf dem Muster der voranstehenden drei Strophen. *Motēuczōma* ist Sprecher in Strophen 1 und 2 und Hörer in Strophe 3. Man könnte daher erwarten, dass die Struktur aus Strophe 3 fortbesteht. Erst mit dem Feedback durch den Vokativ „ypalnemoa“ wird *Motēuczōma* als Hörer durch die Gottheit ersetzt:

Du, *Motēuczōma*, schüttelst dich wie ein Türkisqueholli, Ipal-Nemoa
Hörer 1 Hörer 2

Du, Ipal-Nemoa, schüttelst dich wie ein Türkisqueholli
Hörer 1'



Die Verschiebung bewirkt eine Virtualisierung von Hörer 1 und eine Aktualisierung von Hörer 2 als Hörer 1'. Das bedeutet, dass auch die Figur *Motēuczōma* latent im Bewusstsein bleibt. In der Folge ergibt sich daraus ein von der Gottheit und *Motēuczōma* geteilter Bereich, da beide nacheinander Referenzträger der VNC sind.

Danach erscheint die Figur des *Motēuczōma* in Strophe 4 nur noch in der dritten Person:

A 31	a ohuallacico in çacua[n]papalotl [...] xochie[h]cacehuaztica conehcapehuia in moteucçomatzin ³⁹⁴	Hier angekommen ist der Zacuanschmetterling [...]Mit dem Blumenfächer ³⁹⁵ fächelt er dem ehrbaren Moteuczoma Luft zu
------	---	---

Wie sieht nun aber die andere Seite des Senderkomplexes aus? Wer könnte der Sprecher sein? Hier denkt man wieder zuerst an die Krieger, weil dadurch die Struktur von Strophe 3 gewahrt bliebe. Allerdings gibt es einen Hörerwechsel, weil die Krieger jetzt die Gottheit anreden, auch wenn am Anfang der Eindruck entstanden war, dass sie weiterhin *Motēuczōma* ansprechen.

Wir Krieger sagen dir, Ipal-Nemoa: Sprecher	Hörer 1'	Du schüttelst dich wie ein Türkisquecholli Aussage
--	----------	---

In dieser Konstellation sind nicht nur die Aktanten der Senderkomplexe, sondern auch die Figuren der zweiten und dritten Person in den Strophen 3 und 4 vertauscht:

Strophe	Sprecher	Hörer	dritte Person
3	Krieger	<i>Motēuczōma</i>	Gottheit
4	Krieger	Gottheit	<i>Motēuczōma</i>

Während die Gottheit in den Senderkomplex hineingenommen wird, wandert *Motēuczōma* aus ihm hinaus. Die Krieger sprechen jetzt zur Gottheit, und zwar über *Motēuczōma*. Der Hörer ist dann implizit. Das Modell sieht unter Einbeziehung des oben angesprochenen geteilten Bereiches zwischen *Motēuczōma* und der Gottheit wie folgt aus:

Wir Krieger sagen dir, Moteuczoma > dir, Ipal-Nemoa: Sprecher	Hörer1	> Hörer 1'	Du schüttelst dich wie ein Türkisquecholli Aussage
Wir Krieger sagen dir, Ipal-Nemoa: Sprecher	Hörer		Hier angekommen ist der Zacuanschmetterling [...] Aussage

³⁹⁴ Diese syntaktische Einheit ist grammatikalisch ambig. In der Struktur „conehcapehuia in moteucçomatzin“ gibt es nur dritte Personen und daher keine Unterscheidungsmöglichkeit zwischen Subjekt und Objekt. Siehe dazu die Übersetzungen von: (1) León-Portilla (2011a, Bd.2/1:249): „[...] ha llegado la mariposa color de ave zacuan al interior de la casa; con abanico florido da frescor a Motecuhzomatzin [...]“; (2) Bierhorst (1985a: 195): “[...] A troupuul butterfly has reached this house. Montezuma with a flower fan fans Him on this flower mat.”; (3) Schutze Jena (1957: 101): „[...] Der Çaquan-Schmetterling ist im Haus eingetroffen. Der kühlende Blumenfächer scheucht (die Fliegen) von Motecuçoma [...]“; (4) Sautron-Chompré (2004:59-60): “[...]Le papillon-zacuan est parvenu jusqu’á cette maison. ayahue! Muni d’un éventail fleuri, Motecuhzoma agite l’air [...]”.

³⁹⁵ Hierunter ist ein kunstvoll gefertigtes Blumenbukett zu verstehen. Siehe auch II, Kap. 2.2.3).

Dieses Modell erscheint einfach und plausibel. Würde man statt dessen etwa *Motēuczōma* als Sprecher einsetzen, müsste man unter Zuhilfenahme textexterner Annahmen erklären, weshalb *Motēuczōma* plötzlich von sich in der dritten Person redet, oder aber einen weiteren Sprecher einführen. Auch ein Modell auf Grundlage einer Segmentierung nach M 1b führt unweigerlich zu einem internen Widerspruch. Hier gäbe es dieselben Aktanten des Senderkomplexes wie in Strophe 3: Sprecher wären die Krieger, Hörer wäre *Motēuczōma*, der wenig später außerhalb des Senderkomplexes stünde, jedoch ohne dass ein neuer Hörer explizit würde, da in diesem Modell über die Gottheit nur gesprochen wird, sie also nicht zu den Aktanten gehört.

Der Übergang zum beweglichen Senderkomplex von Strophe 7 zu Strophe 8 lässt sich analog, aber deutlicher fassen. Bereits am Anfang erscheint die Figur des *Motēuczōma* explizit als Hörer im sonst impliziten Senderkomplex. *Motēuczōma* wird einmal mit Namen angeredet, sodass die meisten Verben der Strophe auf ihn referieren: *toncuīca* (du singst) ist Indikativ, *xictzotzona* (schlage sie) ist Optativ. Das einzige nicht direkt auf ihn bezogene Verb *chīmalyanmāquīztōnatihcac* referiert auf die Blumentrommel, die ihm aber possessiv zugeordnet ist:

A 32	toncuica yehua timoteucōmatzin chimalianmaquiztonaticac y xictzotzona moxochihuehueuh	Du singst, du ehrbarer Moteuczoma Wie Schilde und Armbänder glänzend steht sie da, die du schlagen sollst, deine Blumentrommel
------	--	---

Die impliziten Sprecher sind wieder die Krieger. Genau wie in Strophe 3 (Beispiel A 07) ist der einzige Direktional *on* in *toncuīca*. Wieder singt *Motēuczōma* nicht zur Sprecherfigur hin, sondern zur Gottheit, die er ja erfreuen will.

Wie in Strophe 4 kommt es in Strophe 8 zu einem Spiel mit der gleitenden Hörer-Referenz. Diesmal wird die Aufmerksamkeit von dem Tanzgesang mit der Blumentrommel des *Motēuczōma* auf die Adlermatte gelenkt:

A 33	Xihyucuiluhtimani quauhpetlatl	Türkisbemalt liegt ausgebreitet da die Adlermatte
------	--------------------------------	---


Über die Farbe Türkis ist die Adlermatte mit dem Herrscher assoziiert, ohne dass dieser genannt werden muss, zumal sie sich wie auch er im Blumenhof befindet. Die Figur des *Motēuczōma* ist ohnehin noch aus der vorangehenden Strophe präsent. Obwohl beide Aktanten implizit sind, lassen sie sich leicht ergänzen:

Wir Krieger sagen dir, Motēuczōma: Sprecher	Hörer	Türkisbemalt liegt ausgebreitet da die Adlermatte Aussage
--	-------	--

Als schließlich eine VNC in der zweiten Person Singular folgt, denkt man bei dem jetzt expliziten Hörer sogleich an *Motēuczōma*:

A 34	toconcenquixtian	Du wählst sie aus [die Adlermatte]
------	------------------	------------------------------------

Dann erweist sich plötzlich, dass der Hörer nicht mehr *Motēuczōma*, sondern eine andere Figur ist. Wie zuvor in der vierten kommt es in der achten Strophe zu einem Wechsel im Senderkomplex, wieder geht die Rolle des Hörers über auf die Figur der Gottheit und wieder wird dies mit einem nicht markierten Vokativ hinter der Verbform erreicht: „ypalnemoani“.

Du, <i>Motēuczōma</i> , wählst sie aus,	Ipal-Nemoani	
Hörer 1	Hörer 2	
Du, Ipal-Nemoani, wählst sie aus		
Hörer 1'		

Im Unterschied zu Strophe 4 ist der nicht markierte Vokativ hier die einzige sinnvolle Möglichkeit, die NNC „ypalnemoani“ syntaktisch zu verorten, weil sie sonst auf nichts referieren würde oder als Objekt der vorherigen VNC vom Sprecher ausgewählt würde (Wir haben ihn, Ipal-Nemoani, ausgewählt³⁹⁶). Gleichwohl spielt der Text mit der doppelten Zuordnung, denn man hätte das Subjekt der VNC ja auch vorab nennen können. Im Ergebnis entsteht wieder ein von der Gottheit und *Motēuczōma* geteilter Bereich. Wieder verlässt die Figur des *Motēuczōma* den Senderkomplex, diesmal jedoch dauerhaft.

Im letzten Senderkomplex in Strophe 8 kann als Hörer nur die Gottheit fungieren:

A 35	nepapan xochitica yehuan, tztzeliuhtimaniya	mit verschiedenen Blüten beschneit liegt sie da [die Adlerrmatte]
------	--	--

Wir Krieger sagen dir,	Ipal-Nemoani:	mit verschiedenen Blüten beschneit liegt sie da
Sprecher	Hörer	Aussage

Die Blüten stehen für die Krieger, und zwar für diejenigen Krieger, die von der Gottheit zu Opfern bestimmt wurden. Wegen dieser Differenzierung der kollektiven Kriegerschaft kann die Figur der Krieger auch immer noch die Sprecher-Rolle innehaben.

1.3.2.3 Implizite Senderkomplexe

Der Schlussteil unterscheidet sich deutlich vom Wechselgesang. Er ist inhaltlich überwiegend dem Blütenbaum gewidmet. Formal besteht er aus zwei Doppelstrophen: Durch einen lexikalischen Refrain werden Strophen 9 und 10 gebunden, während 11 und 12 nur die allen Strophen gemeinsame Abschlussformel *ohuaya ohuaya* haben. Ein Wechsel der Erzählperspektive zwischen den Doppelstrophen lässt sich jedoch nicht feststellen, da es keinen einzigen auch nur partiell expliziten Senderkomplex mehr gibt. *Motēuczōma*, die Krieger und die Gottheit haben den Senderkomplex verlassen. Über sie wird nur noch in der dritten Person gesprochen. Sprecher und Hörer bleiben implizit.

³⁹⁶ Basierend auf denselben Personalpronomen für die zweite Person Singular und die erste Person Plural, die sich im Präsens nur durch einen Glottislaut unterscheiden, welcher im 16. Jahrhunderts in der Regel nicht mitgeschrieben wurde.



Die unbenannte Stimme verschmilzt vielleicht mit der des eigentlichen Sängers, der alle Figuren im Wechsel verkörpert hat und nun den Rest des Liedes vorträgt. Es gibt auch keinen Wechsel der Direktionale *huāl* und *on* mehr. Als Direktional wird ausnahmslos *on* verwendet, was die Annahme unterstreicht, dass der implizite Sprecher ein räumlich distanzierteres Geschehen beschreibt. Der Hörer verschmilzt mit den Adressaten, unter denen man sich wohl das versammelte Publikum vorstellen darf, denn dieses ist als einziges für diese Rolle noch übrig, nachdem der Wechselgesang beendet ist. Ein Beispiel soll das abschließend illustrieren:

A 36 onquetzalmiyahuayoticac Er [der Blütenbaum]steht voller Quetzal-Maisrispen da
 Ich, der Sänger, sage euch, dem Publikum: Er [der Blütenbaum]steht voller Quetzal-Maisrispen da
 Sprecher Hörer Aussage

1.3.2.4 Senderkomplexe und Textstruktur

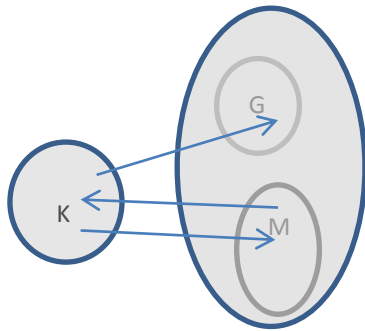
Aus der Analyse der Senderkomplexe ergibt sich für die Strophen 1 bis 8 die Struktur eines Wechselgesanges, bei dem Sprecher und Hörer nach jeweils zwei Strophen die Rollen tauschen. Die Sprecher referieren entweder auf die Figur des *Motēuczōma* oder die Kollektivfigur der Krieger. Als Hörer kann zusätzlich die Gottheit auftreten. Der Sprecher bleibt immer konstant, der Hörer kann wechseln. Dies geschieht regelmäßig in der jeweils zweiten Strophe eines Paares, wenn der Hörer auf die Figur des *Motēuczōma* referiert und die Gottheit als Hörer dazukommt. Der Wechsel ist fließend, so dass die Verbform nacheinander als Referenz auf *Motēuczōma* und die Gottheit aufgefasst werden kann. Daraus entsteht ein geteilter Symbolbereich. Alle Figuren können den Senderkomplex verlassen und fungieren dann als Objekte. Für die Strophen 9 bis 12 gilt ein ebenfalls konstanter, jedoch impliziter Senderkomplex, der vermutlich aus dem unbenannten Sänger als Sprecher und dem Publikum der Gesangsaufführung als Hörer besteht. Hier findet kein Tausch mehr statt. Die Figuren der vorherigen Senderkomplexe sind zu Objekten geworden (siehe Tabelle III-1B).

Tabelle III-1B: Senderkomplexe und Objekte

Strophe	Senderkomplex		Objektbereich
	Sprecher	Hörer	Objekt
1	<i>Motēuczōma</i>	Krieger	Gottheit
2	<i>Motēuczōma</i>	Krieger	Gottheit
3	Krieger	<i>Motēuczōma</i>	Gottheit
4	Krieger	<i>Motēuczōma</i> 	Gottheit <i>Motēuczōma</i>
5	<i>Motēuczōma</i>	Krieger	-
6	<i>Motēuczōma</i>	Krieger	Gottheit
7	Krieger	<i>Motēuczōma</i>	-
8	Krieger	<i>Motēuczōma</i> 	Gottheit Krieger
9	Sänger	Publikum	-
10	Sänger	Publikum	<i>Motēuczōma</i>
11	Sänger	Publikum	<i>Motēuczōma</i>
12	Sänger	Publikum	Gottheit, Krieger

Die Kommunikation der Aktanten lässt sich graphisch darstellen. Im Wechselgesang sprechen die Krieger zwei Hörer an: *Motēuczōma* und die Gottheit. *Motēuczōma* spricht nur die Krieger an, die Gottheit spricht niemanden an. *Motēuczōma* und die Gottheit bilden einen gemeinsamen Bereich. Es gibt zwar eine individuelle Abgrenzung, der Übergang ist jedoch fließend.

Modell Wechselgesang:



Modell Schlussteil:

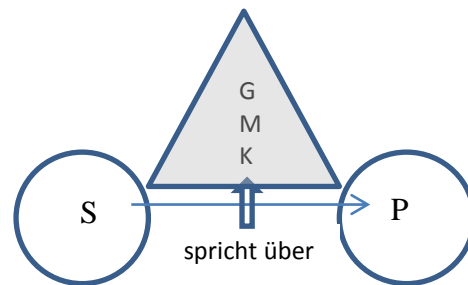


Abbildung 5: Modelle für Wechselgesang und Schlussteil

K = Krieger; M = *Motēuczōma*; G = Gottheit

S = Sänger; P = Publikum

1.3.3 Raumstruktur und Bewegungsmuster

Der Raum besteht aus einem in sich noch strukturierten horizontalen Bereich 1 auf der Erde, wo im Blumenhof das Ritual abgehalten wird, einem aus einem Haus am Blumenhof gebildeten Bereich 1a, einem vom Blumenhof getrennten Bereich 2, aus dem rituelle Objekte in Bereich 1 verbracht werden, einem der Gottheit zugeordneten Bereich 3, der mit Bereich 1 durch den Maisblütenbaum verbunden ist. Dieser bildet aufgrund seiner Größe einen eigenen Bereich 4.

Im Wechselgesang verlaufen die Bewegungen aus den anderen Bereichen in Richtung Blumenhof, im Schlussteil zum Maisblütenbaum. Dabei werden die Bewegungen in immer höheren Etagen des Baumes verortet, bis sie mit der Krone den Jenseitsort der Gottheit erreichen, wo sie enden.

Bereich 1: Der Blumenhof bildet den Mittelpunkt der Handlung. Er ist von der größeren Welt *tlālticpac* (auf der Erde) umgeben. Durch die Ankunft der Gottheit und später die Manifestation des Maisblütenbaumes wird er zum rituellen Zentrum der Welt. Im Blumenhof liegt eine Bilderschrift und steht die *huēhuētl* (aufrecht stehende Trommel oder Pauke), um die der Tanz der Krieger abgehalten wird. Die Adlermatte und wahrscheinlich auch die Blumenmatte gehören ebenfalls zum Hof. An der Grenze des Blumenhofes befindet sich ein Haus, das mit dem Blumenhof kommuniziert. Es wird ein einziges Mal im Text im Lokativ erwähnt als *calihtic* (im Haus), und zwar im Zusammenhang mit der Ankunft des *zacuanpapalōtl* (Zacuanschmetterling).

ein Dilemma: den beweglichen Text. Von Strophe 3 hat man noch den Blumenhof als Ort des Geschehens im Ohr, dann folgte der Vergleich mit dem Türkisquecholli, der nacheinander der Figur des *Motēuczōma* und der Gottheit zugeordnet werden konnte, dann die ebenfalls nicht eindeutige Ankunft des Zacuanschmetterlings, bei welcher der fragliche Ort *calihtic* nachgestellt ist. Eindeutig ist nur der Bezug des ankommenden Zacuanschmetterlings zum Ort des Sprechers: *ōhuālahcico* (er ist hier angekommen). Und dieser Ort kann nach wie vor der Blumenhof sein. Wichtig ist die Ankunft, nicht das Weggehen des Zacuanschmetterlings. Das nachgestellte *calihtic* kann genau diesen weniger wichtigen, jedoch nicht bedeutungslosen Ort bezeichnen:

A 39	Strophe 4, Zeilen 10-11 ohualacico in çacua[n]papatl calitic	Hier angekommen ist der Zacuanschmetterling aus dem Haus.
------	---	---

Den Sinn dieser Stelle kann man im Herausbringen des als *zacuanpapalōtl* benannten Feldzeichens in den Blumenhof sehen. Wenn diese Ansicht korrekt ist, liegt auch die Blumenmatte im Hof. In dem Fall würden alle Bewegungen in oder zum Blumenhof verlaufen. Gerade im Hinblick auf die Hauptfigur wäre dieses Muster plausibel, fände doch der Gesang die ganze Zeit über im rituellen Zentrum statt.

Ab dem Erscheinen des Maisblütenbaumes wird der Blumenhof nicht mehr genannt. An seinen Platz tritt die Metropole Mexiko-Tenochtitlán, das bedeutendste Machtzentrum Zentralmexikos zur Zeit der spanischen Eroberung:

A 40	Strophe 9, Zeile 23 onquetzalmiyahuayoticac aya Mex[ih]co nican	Er steht voller Quetzal-Maisrispen da, hier in Mexiko
------	--	---

Dieser lexikalische Refrain, der die Strophen 9 und 10 verbindet, vergrößert durch den Namen der aztekischen Hauptstadt das Ansehen ihres Herrschers und verleiht dem Ritual in seinem Palast neben der religiösen nun auch eine politische Bedeutung. Anschließend werden weder die Stadt, noch der Blumenhof mehr erwähnt. Dennoch ist der Blumenhof weiterhin präsent, weil alle Blicke von dort zum Maisblütenbaum und nach oben gehen, und weil auch von dort eine Kommunikation nach unten vorstellbar ist. Vermutlich geht auch das Ritual noch weiter, da der Baum mit den Gesängen ergrünt:

A 41	cucaticaya ocecelizticac	mit den Gesängen steht er da und grünt.
------	---------------------------------	--

Bereich 2 trägt im Analysetext keine Bezeichnung. Es wird nur einmal im Wechselgesang erwähnt, dass blühender roter Mais und Quetzal-Puffmaisblumen zum Blumenhof geholt werden – *huālahxītia* (ankommen lassen). Es handelt sich demnach um einen vom Blumenhof unterschiedenen Ort. Im Schlussteil wird er nicht genannt. Gleichwohl kommt diesem als Herkunftsort von Mais und Blumen charakterisierbaren Ort eine sehr viel größere Bedeutung zu, die in der Analyse der Konzepte mit herausgearbeitet werden soll.

Bereich 3 ist der Jenseitsort der Gottheit und im Wechselgesang noch implizit. Er lässt sich nur über die Gottheit vage fassen: die Gottheit wird erwartet, und als sie dann erscheint, sagt der Text nichts über die Richtung aus, aus der sie kommt. Erst in der letzten Strophe wird der Ort benannt als *ixōchinqiappan yehhuan dios* (Gottes Blütenregenort) und *Ītlahcuilōlcalihtec* (in seinem Bilderschiffenhaus), wo die gefallenen Krieger versammelt sind. Er ist im Himmel zu verorten, und zwar auf der Ebene der Krone des Maisblütenbaumes.

Bereich 4 steht für den Maisblütenbaum, der im Wechselgesang ebenfalls implizit ist. Wahrscheinlich war er aber als *petlacotl* (künstlicher Baum) während der Aufführung sichtbar. Er wird vermutlich mit den zu Girlanden gedrehten Xilotes und Puffmaisblumen aus Bereich 2 geschmückt (Strophe 5). Am Ende des Wechselgesangs (Strophe 8) rückt er durch auf die Adlermatte herabfallende Blüten langsam in den Fokus, wird aber nicht genannt. Erst im Schlussteil ist er das Zentrum der Bewegungen und die vertikale Achse, welche alle drei Bereiche verbindet. Die Logik legt nahe, dass er die Quelle des Blütenregens in Strophe 8 ist und im Blumenhof bei der Adlermatte steht. Seine Kraft bezieht er teilweise aus Bereich 2, teilweise von dem Ritual durch das Singen.

Von Anfang an zieht der Maisblütenbaum die Aufmerksamkeit auf sich. Um ihn zur Geltung zu bringen, setzt der Sänger Zeigegesten ein, die besonders mit *oncān* (dort) deutlich werden, ein deiktischer Ausruf, den er sicher mit einer Geste begleitet hat. Gleichzeitig belegt dieses Deiktikum, dass sich der Sänger und sein Publikum ein Stück weit entfernt von diesem Baum befinden, denn *oncān* drückt eine mittlere Entfernung aus, die noch in Sichtweite liegt. Das mag auch bedeuten, dass man vor ihm zurücktreten musste, um ihn richtig sehen zu können.

Die Bewegung verläuft nicht nur von einem ungenannten Standort im Blumenhof von unten nach oben – gemeint ist hiermit die Blickrichtung – sondern auch stufenweise am Baum nach oben. Dies lässt sich ableiten aus der Reihenfolge der Erscheinungen, die der anonyme Sänger beschreibt. Zuerst nimmt er den weiter unten im Baum lebenden Schellenvogel wahr, dann den weiter oben lebenden Quetzal³⁹⁷. Am Ende sieht er den Jenseitsort der Gottheit.

In der folgenden Tabelle III-1C wird die Raumstruktur zusammengefasst. Unter „Bereich 1“ ist der Ort zu verstehen, an dem die Handlung spielt beziehungsweise auf den die Aufmerksamkeit gerichtet ist. Deutlich kristallisieren sich zwei Zentren heraus: der Blumenhof (Bereich 1) und der Maisblütenbaum (Bereich 4), letzterer geht über in den Bereich 3 der Gottheit. Der Wechsel zwischen den Zentren bereitet sich in Strophe

³⁹⁷ Das ergibt sich aus dem Weltwissen. Der Schellenvogel war eher ein Schilfbewohner, der Quetzal ein Waldbewohner (II, Kap. 3.2.8 und 3.2.1).

8 vor. Der nicht auflösbaren Übersetzungsproblematik von *calihtic* als „im Haus“ oder „aus dem Haus“ trage ich Rechnung durch die Spalte „Alternativer Bereich“, die das Haus als möglichen Bereich 1a aufführt. Den Bereichen werden einige Objekte zugeordnet, ab Strophe 9 auch die Vögel und stellvertretend für die den Baum kennzeichnende Fruchtbarkeit die Maisrispen.

Tabelle III-1C: Raumstruktur und zugehörige Objekte

	Strophe	Bereich	Alternativer Bereich	Requisiten / Objekte	Beleg	Kommentar	
W E C H S E L G E S A N G	01	Blumenhof			xochiithuallaitic		
		Blumenhof		Buch	amoxtlin		
		auf der Erde		Trommel	nohuehueuh tl[altic]p[a]c		
	02	Blumenhof				Fortsetzung Strophe 1	
	03	Blumenhof				xochithuall imanica	
					Bilderhandschrift	Amoxtlacuilohtihuitz	
	04	Blumenhof					Aus Strophe 3
		Blumenhof	↔ Haus	Zacuanschmetterling	çacua[n]papalotl calitic	Ort nur in Aufführungssituation bestimmbar	
				Blumenfächer	xochie[h]cacehuaztica		
				Blumenmatte	xochinpetlapa[n]		
05	Herkunftsort von Mais und Blumen		Girlande aus rotem Mais und Puffmaisblumen	tlapalxilotl o[n]malintihuitz quetzalizquioxochitl			
	Blumenhof			xochiithuall imanica[n]			
06	Blumenhof	↔ Haus	Blumenmatte	xochinpetlapa[n]	Ort nur in Aufführungssituation bestimmbar		
W E C H S E L G E S A N G	07	Blumenhof			Xiuhtotocalyhcuilihuica	Mit dem Türkisvogelhausdesign bemalter Ort: hier klingt das Türkis der Adlermatte (Strophe 8) im Blumenhof an.	
				Schilde, Armbänder	Chimalianmaquiztonaticac		
				Blumentrommel	moxochihuehueuh	Blumenhof auch durch die Trommel deutlich	

S C H L U S S T E I L	08	Blumenhof			xochithuall imanica	Ist Quelle der herabfallenden Blüten
				türkisbemale Adlermatte	Xiuhycuihuhtimani quauhpetlatl	
				Maisblütenbaum	xochitica yehuan, tzetzeliuhtimaniya	
	09	Maisblütenbaum im Blumenhof in Mexico-Tenochtitlán			Tonacaxochinquahuitla	
					Mex[ih]co nican	
	10	Maisblütenbaum im Blumenhof in Mexico-Tenochtitlan			çan ye itech Mex[ih]co nican	Anapher
				Schellenvogel	teocuitlacoyoliantototl	
				Maisrispen	onquetzalmiyahua-yoticac	
	11	Maisblütenbaum im Blumenhof			icac y xochincuahuitl	
				Quetzal	quetzaliantototl	
	12	Blütenregentort der Gottheit			yxochinquiapan yehua[n] dios	Auf der Höhe der Krone des Maisblütenbaumes
		Bilderschriftenhaus der Gottheit			ytlacuilolcalitec	

1.3.4 Isotopien des Textes

Mehrere Reihen aus semantisch äquivalenten Begriffen rekurren auf der Textoberfläche und verleihen ihm Kohärenz auf der Ebene der Tiefenstruktur. Als relevant im Sinne der hier vorgelegten Arbeit sehe ich an: (a) <blühend>; (b) <Vogel /Krieger>; (c) die aus <malen /schreiben> einerseits und <singen / sprechen> andererseits bestehende Isotopie <überliefern / tradieren>, (d) <Wasser>, (e) >Nahrung/Mais>, (f) >kostbar>, sowie die Isotopien-Opposition (g) <+- vertikal>, (h) die Isotopien-Opposition <+-Freude> und (j) die Isotopie <Schönheit>. Die Isotopien werden jeweils aus unterschiedlichen lexematischen Reihen gebildet, die sich an der Textoberfläche finden. Ein und dasselbe Lexem kann jedoch häufig unterschiedlichen Isotopien zugewiesen werden. Durch Analogien, Metaphern- und Kompositabildung wächst die Menge möglicher Bedeutungen an und es kommt zu semantischen Überlappungen zwischen den Isotopie-Reihen. Dabei ist stets daran zu denken, dass eine konkrete Bedeutung nicht vom Text vorgegeben wird, sondern sich nur auf der Ebene der Rezeption manifestieren kann, und zwar durch die vom Rezipienten vorgenommene Aktualisierung und Virtualisierung der Isotopien (zum Begriff der Isotopie in der hier vorgelegten Arbeit siehe I, Kap. 3.6). Die folgende Darstellung behandelt also mögliche Isotopien und erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

a) Die zentrale Isotopie <blühend>: Zweifellos gehören Blumen, Blüten, blühende Pflanzenteile wie Maisrispen sowie der Vorgang des Blühens semantisch zusammen. Die entsprechenden Lexeme sind *-xōchi-*, *-xīlō-*, *-miyāhua-* und *cuepōni*. Sie bilden die

wichtigste Isotopie im Text, die in jeder Strophe mit Ausnahme der zweiten mindestens einmal vorkommt und alle anderen Isotopien an sich bindet. *-Xōchi-* bildet mit 17 Nennungen die längste lexematische Reihe im Text, vier davon entfallen auf einen Refrain. Dazu kommen zwei Nennungen von *-miyāhua-*, ebenfalls in einem Refrain. Im Haupttext finden sich zweimal *-cūepōni* und einmal *-xīlō-*. Die Lexeme sind dabei nicht immer gänzlich gleichbedeutend, insofern sich *xōchi-tl* auf reale Blumen und Blüten, aber auch auf Krieger beziehen kann, die als Opfer für die Gottheit angesehen werden; zwischen beiden ist eine Analogiebeziehung wirksam. Das Verbindende könnte die Vorstellung der Vollkommenheit sein, die sowohl der erblühten Blume als auch dem Opfer eignet. Beide sind in diesem Sinne etwas Kostbares. In der Tat wird *xōchi-* in Komposita auch mit der Bedeutung und an Stelle von *tlazoh-* (kostbar, wertvoll, geliebt) verwendet, so wie auch weitere für wertvoll erachtete Dinge *tlazoh-* ersetzen können.

Die Grundbedeutung des Lexems *-xōchi-* bleibt stets erhalten, auch in attributiven und metaphorischen Relationen³⁹⁸. Die Entscheidung jedoch, welche Hauptbedeutung es in einem gegebenen Kontext annimmt, erfolgt über das Weltwissen und den Kontext. Es ist relativ einfach zu sagen, ob es sich um eine Pflanze oder einen Menschen handelt. Bei Einbindung in Komposita erscheint es mir bisweilen jedoch schwierig bis unmöglich, die primäre Bedeutung des Lexems *-xōchi-* festzulegen. Was könnte man zum Beispiel in der Bildung *xōchiithualli* (Blumenhof) als dessen wichtigste Bedeutung ansehen? Der Hof lag auf dem Gebiet des Palastes und diente bei festlichen Gelegenheiten unter anderem als Tanzplatz der Krieger. Dafür wurde er mit kostbaren Blumen geschmückt, wie es ja auch im Text anklingt. Es ist ein mit rituellen Bedeutungen aufgeladener Ort, der erst im Zusammenspiel aller ihn ausmachenden Elemente zum *Blumenhof* wird. Ähnlich liegt der Fall bei der NNC *xōchihuēhuētl* (Blumentrommel). Sie ist die Trommel, um die sich die Krieger zum Tanz versammeln, und sie ist kostbar; vielleicht wurde auch sie mit Blumen geschmückt.

Auch über die Verben verbindet sich *-xōchi-tl* mit den anderen Isotopien des Textes. Die VNC *tzetzelihui* (herabrieseln, -schneien) in der Doppelverbkonstruktion „tzetzelihuitimani“ (Beispiel A 14) ist eine Anspielung auf den Tod der Krieger als Blumen. Die VNC *cūepōni* wird ebenfalls für unterschiedliche Bereiche benutzt: das Erblühen des roten Maises, das Ertönen einer Trommel und das Aufgehen von Büchern. Hier ist daran zu denken, dass Bilderhandschriften ja farbig waren, die Abbildungen gewissermaßen als Blüten eines Buches sichtbar werden, wenn man dieses öffnet. Hätte man dies nicht mitgemeint, so hätte man auf andere Verben zurückgreifen können wie

³⁹⁸ Dass dies so ist, kann man sich leicht vergegenwärtigen, wenn man zum Beispiel im Satz [*xōchitl tzetzelihuitimani*] das implizite Nomen durch dessen metaphorische Bedeutung „Krieger“ ersetzt: Sie [die Krieger] rieseln herab und liegen da (Strophe 8) – eine unpassende Kombination, die es im Korpus begrifflicherweise auch nicht gibt.

beispielsweise *tlapohui* oder *motoma*³⁹⁹. Zugleich hat *cuepōni* eine akustische Mit-Bedeutung: knallen.

Einen Sonderfall bildet die Einbindung von *xōchi-tl* in einen Parallelismus, der mit den Begriffen der Parallelkonstruktion *in xōchitl in cuīcatl* (Blume und Lied) gebildet wird: „*cuīcatl notlatol aya / xochitl in notlayocol*“ (Gesänge sind meine Worte / Blumen sind meine Trauer). Wenn beide Begriffe als Parallelkonstruktion auftreten, bezeichnen sie zusammen das dritte, übergeordnete Konzept der Liedkunst, in der Parallelkonstruktion stehen die beiden Termini für jeweils einen Aspekt dieses Konzeptes. Im Analysetext ist *cuīcatl* mit dem Aspekt des Wortes, der sprachlichen Seite eines Gesanges verbunden, *xōchitl* mit dessen Emotionalität. Beide könnte man einer übergeordneten Isotopie <Liedkunst> zuordnen.

b) Die Isotopie <privilegierter Krieger/Vogel>: Das klassische Nahuatl kannte meines Wissens keinen Oberbegriff für Menschen, deren Aufgabe das Kriegführen war. Die vielleicht allgemeinste Bezeichnung ist *yāōtl* (Feind) und steht für eigene und fremde Krieger. Begreiflicherweise findet sich der Begriff nie in Aufzählungen, etwa wenn der Herrscher die Krieger zusammenrief. Vielmehr werden deren Ränge genannt. Da Kriegführen zu den Aufgaben adliger Männer gehörte, können auch die sozialen Ränge darunter fallen, bis hinauf zum Herrscher selbst⁴⁰⁰. Einen besonderen Stellenwert hatten die Adler und Jaguare, Elitekrieger mit bestimmten militärischen Funktionen. Sie erfreuten sich eines überaus hohen Ansehens und treten in den Texten fast immer zusammen in einer Parallelkonstruktion auf, wobei die Parallelkonstruktion häufig einen fortgeschrittenen Lexikalisierungsgrad aufweist, indem ihre beiden Termini zu einem verschmelzen. Im hier untersuchten Text zeigt sich dies darin, dass der erste Begriff, *cuāhcuāuhtin*, nicht mehr vollständig wiedergegeben wird. Die Bildung *ancuāuht* ist nicht vollständig, ihr fehlen die Marker für den Plural, *-tin-* und die Reduplikation der Silbe *cuā*, sie geht unmittelbar in den zweiten Terminus *amōcēlōh* über, dem ebenfalls die Reduplikation der ersten Silbe des Lexems – *ō* – zu fehlen scheint⁴⁰¹, allerdings werden beide Termini noch separat mit Personalpronomina verbunden: *ancuāuhtamōcēlōh* (ihr Adler, ihr Jaguare).

Im Text ist die Isotopie vertreten durch die Personen, die als Krieger oder Kriegsanführer vorstellbar sind. Sie umfasst in hierarchischer Reihenfolge den Herrscher, die Fürsten, die Adligen allgemein und die Adler- und Jaguarkrieger und überlappt aufgrund der oben schon angeführten Opfer-Metapher mit der Isotopie

³⁹⁹ „Abrir carta o libro.nic, tlapoa. nic, tuma. Abrirse asi. tlapoui. iumi. motoma“ (Mol.a:2r).

⁴⁰⁰ Entsprechend lassen sich diese und andere dazu gehörende Lexeme auch in eine Isotopie |Sozial privilegiert| einordnen, so bei Romer:92

⁴⁰¹ Hier könnte auch Assimilation vorliegen.

<blühend>. Nach dem Opfer erfolgt die Transformation gefallener Krieger in Vögel (siehe II, Kap.3.3), die dadurch ebenfalls zur Isotopie <privilegierter Krieger>gehören und zudem aufs Engste mit dem Blütenbaum verbunden sind. Zu diesen Vögeln gehört auch der in Strophe 7 im Kompositum „*xuhtotocalyhcuilihuica*“ (am mit dem Türkisvogelhaus-Design bemalten Ort) indirekt genannte *xuhtōtōtl* (Türkisvogel oder Azurkotinga). Auch hier klingt der als Vogel verewigte Krieger mit an, denn mit dem Begriff *xuhtōtōcal-li* (Türkisvogelhaus; Kotingahaus) ist sicher ein Versammlungsort von Kriegern gemeint.

Nicht vergessen sollte man auch mit den Farben assoziierte Aspekte, welche die Isotopie <privilegierter Krieger/Vogel> konzeptuell bereichern. Gerade *xihui-tl/xiuh-* (Türkis) besitzt ein Bedeutungsfeld, das weit in den Bereich von Religion und Macht hineinreicht. Zu nennen wären stellvertretend das Epitheton *Xiuhēuctli* (Türkisherr) für den Feuergott, der in manchen Bilderhandschriften mit einem Kotinga im Kopfpütz dargestellt ist (z.B. Codex Féjerváry-Mayer, fol.1), und natürlich die *xiuhcōātl* (Türkisschlange), das Wurfbrett des Kriegsgottes Huitzilopochtli. Der Türkis stand für Feuer und Macht, die Farbe war dem Herrscher vorbehalten und glänzte in seinem Diadem und seinem Umhang. Im Text ist die Adlermatte damit bemalt. Beim *teōcuitlacoyoltōtōtl* (Goldschellenvogel) tritt über die Farbe „golden“ auch noch eine solare Assoziation hinzu, welche den kriegerischen Aspekt verstärkt, da im Kampf gefallene Krieger der Vorstellung nach ins Haus der Sonne gingen. Zu den Zuordnungsmöglichkeiten zu einer Isotopie <kostbar> mit dem Sem |KOSTBAR| in den Vogelnamen wird noch eingegangen.

Zur Isotopie gehören auch Begriffe, die sich auf militärische Standarten und Waffen beziehen können; sie evozieren den Krieger, der sie trägt und können metonymisch für ihn stehen. Hierzu zählt bei entsprechender Deutung *zacuanpapalōtl* (Zacuan-schmetterling). Ebenfalls hat *chīmalli* (Schild) diese Bedeutungsebene.

c) Die Isotopie <überliefern> mit a) <malen> und b) <singen/sprechen>: Die Isotopie <überliefern> wird von den Lexemen *-tlahcuiloa / (i)hcuilihui* und *-āmox-* mit ihren Ableitungen auf der einen sowie *-cuīc-* und *-tlahtō-* auf der anderen Seite gebildet. Bildungen mit *-tlahcuiloa / (i)hcuilihui* treten im Text fünfmal, *-āmox-* zweimal auf, darunter einmal inkorporiert in *-tlahcuil-*. Die Lexeme der zweiten Isotopie sind ähnlich verteilt: *-cuīc-* tritt sechsmal, *tlahtō-* dreimal auf. Damit werden jeweils die ersten Begriffe jeder Isotopie vorrangig verwendet.

Die Lexeme *Tlahcuiloā / (i)hcuilihui* (etwas malen/gemalt werden) stehen zunächst für eine Kulturtechnik, mit der *tlahcuilol-li* (Gemaltes) beziehungsweise *āmox-tli* (Bücher) gemalt wurden. Sie dienten unter anderem dem Aufzeichnen und Weitergeben von Wissen. In diesem Text erscheinen sie als integraler Bestandteil der Aufführungspraxis

von Tanzgesängen sowie als Medium, durch das die Gottheit ihren Willen verkündet, indem sie diesen in ein Buch malt. Entsprechend wird das Gegenstück von Lexemen der Bereiche *cuīca* (singen) und *tlahtōa* (sprechen) gebildet als die konkreten aber ephemeren sprachlich-musikalischen beziehungsweise nur sprachlichen Vorbilder oder Umsetzungen des im dauerhaften materiellen Träger „Buch“ Aufgemalten. Die Lexeme dieser beiden Bereiche treten im Text nie weit voneinander entfernt auf und können somit als Einheit angesehen werden. Einen Sonderfall bilden die Lexeme *cuīca* und *tlahtōa* im Kontext mit Vögeln, weil diese normalerweise keine menschliche Sprache hervorbringen. Jedoch ist auch diese Gewissheit hier unsicher, da es sich bei dem singenden Schellenvogel in Strophe 10 um den verewigten Herrscher *Motēuczōma* handeln könnte und keine Aussage bezüglich der Verstehbarkeit seines Gesanges getroffen wird.

Es sei bemerkt, dass die zum Bezeichnen der Isotopie gewählten Begriffe nur Annäherungen darstellen. Nicht alles, was gemalt wurde, war auch Bilderschrift. Folgende Stellen im Text sind primär auf die Farbe und Symbolik von Verzierungen bezogen: (1) „xiuhtocalyhcuilihuica“ (am mit dem Türkisvogelhausdesign bemalten Ort) und (2) „xiuhycuiliuhtimani quauhpetlatl“ (Türkisbemalt liegt ausgebreitet da die Adlermatte). Auf die symbolischen Bedeutungen der Farbe Türkis wurde oben schon eingegangen. Beim Bereich b) <singen /sprechen> ist zu beachten, dass sie den gesamten Bereich der Musik, also auch der Instrumentalbegleitung einschließt.

Die Lexeme der Isotopie bewegen sich durch die unterschiedlichen Bereiche zwischen Gottheit und Mensch. Bereits in der ersten Strophe wird der Begriff *āmoxtli* (Buch/Bücher) erwähnt, und zwar zusammen mit der Trommel. Sie werden in Analogie zur Blume als etwas Lebendiges und Schönes dargestellt, das erblüht oder sich öffnet und dem Sänger als Grundlage für die Trommelbegleitung dient oder in das die Gottheit etwas hineinmalt. Für das Subjekt *āmoxtli* wurde als Prädikat die vielschichtige VNC *cuepōni* (aufgehen, aufblühen, glänzen, aufplatzen) gewählt. Dies bringt zum einen die Blumenanalogie ins Spiel, zum anderen evoziert es das Geräusch, das durch das Umblättern eines Faltbuches entsteht⁴⁰².

Das Trommeln könnte man als Anrufung der Gottheit deuten. Vielleicht wird sie eingeladen, etwas in das offene Buch zu malen, wie es bald darauf ja auch geschieht, als sie das Schicksal von Kriegern bestimmt (Strophe 3). Der Gottheit ist im Text das aktive Malen vorbehalten und ihr gehört das Bilderschriftenhaus, in das die von ihr auserwählten Krieger nach dem Tod eingehen (Strophe 12).

⁴⁰² Eigentlich das Geräusch, das beim Aufplatzen gerösteter Kastanien zu hören ist. Dieses wird hier mit dem Rascheln beim Blättern verglichen.

Die Lexeme von <überliefern> sind auf unterschiedliche Weise an die Isotopie <blühend> gebunden: a) durch Subjekt-Prädikat-Beziehungen (Strophen 1, 8); b) als Teil eines Parallelismus, der ja zudem eine strukturelle Rekurrenz darstellt (Strophe 1); c) den anschließenden Refrain, in dem der *Blumenhof* als Ort des Gesanges genannt wird (Strophen 3, 6, 9, 10); d) eine kausal oder temporal aufzufassende Instrumentalkonstruktion, die eine VNC näher beschreibt (Strophe 9); e) die kontextuelle Verbindung mit dem Maisblütenbaum (Strophen 9-11).

d) Die Isotopie <Wasser>: Wasser tritt im Analysetext A ausschließlich in der Form von *-ahhuach-* (Tau, Nieselregen), *-āyahui-* (Nebel) und *-quiahui/quiauh-* (Regen) auf, auch als Übertragung auf den Bereich *xōchi-tl* (Blume, Blüte). Bei diesen Übertragungen ist Wasser insofern mit gemeint, als es zu den Charakteristika des Blütenbaumes gehört. In der Doppelverbstruktur *onahhuachtzetzeliuhticac* (Er steht tau-nieselnd da) wird der Blütenbaum als mit dem lebensspendenden *ahhuachtli* (Tau, Nieselregen) verbunden eingeführt (Strophe 9), und es sind genau diese Tropfen, die auf den Blüten glänzen, mit denen der Herrscher sich schmückt (Strophe 11). Somit darf man wohl davon ausgehen, dass ein Sem |WASSER| zumindest sekundär auch in den folgenden Metaphern steckt: Bei *xōchiāyahuitl* (Blütendunst) wird die die Sicht verhüllende Eigenschaft von Nebel metaphorisch auf die Blüten übertragen, dazu tritt implizit noch das Erlebnis des Duftes, doch auch diese Blüten sind feucht vom Tau, was auch auf die schiere Menge an Blüten zutrifft, die mit dem *xōchiquiahuatl* (Blumen- oder Blütenregen) herabrieseln (Strophe 12).

In allen Fällen gehören die aufgeführten Lexeme in den Bereich des Maisblütenbaumes. Folgerichtig treten sie auch erst mit dessen Erscheinen im Text ab Strophe 9 auf. Sie sind der spürbare Beweis für seine Fruchtbarkeit und den Erfolg des Rituals.

e) Die Isotopie <Nahrung/Mais>: Lexeme, die sich auf den Mais, die Nahrung par excellence, beziehen, werden im Text sparsam verwendet. *Tōnacāyō-tl* (Nahrung) wird ein einziges Mal in der vollen Bezeichnung des *tōnacāxōchicuahui-tl* (Maisblütenbaum) erwähnt (Strophe 9), schwingt aber natürlich in jeder Nennung des Baumes mit. Auch *-xīlō-* (Xilote) und *-izqui-* (Puffmais) kommen jeweils nur einmal vor (Strophe 05, Zeile 13). In diesen ersten Nennungen klingt bereits der Maisblütenbaum an, da die kleinen roten Kolben und die Puffmaisblüten als Blumenschmuck in den Blumenhof gebracht werden, so dass man sie sich wohl um einen künstlichen Baum gewunden vorzustellen hat. Das Lexem *-miyāhua-* (Rispe) findet sich im lexikalischen Refrain der Strophen 9 und 10. Wie weiter unten noch ausgeführt wird, spricht es mehrere Isotopien gleichzeitig an und trägt damit wesentlich zur Kohärenz des Textes bei.

f) Die Isotopie <kostbar>: Es wurde schon erwähnt, dass in Begriffen für wertvolle Objekte ein Sem |KOSTBAR| enthalten ist. In attributiver Verwendung in Komposita

können sie das Lexem *tlazoh-* (kostbar, wertvoll, teuer, geliebt) ersetzen. Dazu gehören unter anderen *xōchi-* (Blume/Blüte), *quetzal-* (Quetzal-), *xiuh-* (Türkis-), *teōcuitla-* (Gold-), *māquiz-* (Armband-), *chālchiuh-* (Jade) (Vgl. Romer:91). Bis auf *chālchiuh-* (Jade) erscheinen alle diese Lexeme auch im Text und geben neben ihren spezifischen Bedeutungen auch ein Sem |KOSTBAR| als Attribut an die entsprechenden Nomina weiter, auch wenn diese Bedeutung im Text meistens sekundär ist beziehungsweise sich nicht aus den anderen Bedeutungen herausdifferenzieren lässt⁴⁰³. Dies betrifft auch alle im Text genannten Vogelnamen. Da das Lexem *tlazoh-* selbst auch nicht erscheint, gehe ich davon aus, dass die Isotopie <kostbar> im Text grundsätzlich inhärent beziehungsweise sekundär auftritt. In diesem Zusammenhang soll auch nicht unerwähnt bleiben, dass die Lexeme, die *tlazoh-* ersetzen können, selbst ebenfalls durch *tlazoh-* näher bestimmt werden können. So findet sich in den Cantares unter anderem „*tlāçomaquiztin*“ (die kostbaren Armbänder, hier offenbar durch Plural als belebt aufgefasst und für Menschen stehend (fol. 2v); „*tlāçochalchihuitl* (kostbare Jadesteine; fol. 4r); „*tlāçoxihuitl* (kostbare Türkise; fol. 14r); *tlāçoxochitl*“ (kostbare Blumen, fol. 32v).

g) Die Isotopie-Opposition <+-vertikal> : Einige Lexeme des Analysetextes können Vorstellungen bezüglich der Strukturierung des Raumes wecken. Sie tragen ein Sem |VERTIKAL| oder |HORIZONTAL| und bilden die gleichnamigen semantischen Reihen. Die Lexeme der Isotopie-Opposition werden vor allem über ihre Eigenschaften zugeordnet. So ist <+vertikal> in der Wuchsform von Pflanzen kodiert, etwa *cuahuitl* (Baum), *xīlō-tl* (junger Maiskolben), *miyāhua-tl* (Rispe), der aufrecht stehende männliche Blütenstand. In Nomina wie *izquixōchi-tl* (Puffmaisblüte) ist der Aspekt der Vertikalität inhärent, da es sich bei dieser Pflanze um einen Baum handelt (siehe II, Kap. 2.2.3). Die *huēhuē-tl* (Trommel) ist als aufrecht stehendes Musikinstrument ebenfalls dem vertikalen Bereich zuzuordnen. Die Isotopie <-vertikal> ließe sich auch als <horizontal> fassen. Sie wird im Text vor allem über flache Bauformen und flache Gegenstände ausgedrückt: *-ithual-li* (Hof), *-petla-tl* (Matte), aber natürlich auch *tlālticpac* (auf der Erde) und *Mēxihco*, die Stadt Mexiko-Tenochtitlán, da sie über eine Fläche ausgedehnt sind.

Bei den Verben konnotiert *ihcac* (stehen) Vertikalität und *mani* (ausgebreitet sein, liegen) Horizontalität. In der VNC *tzetzelihuhtimani* (sie liegt [mit Blüten] beschneit da) sind beide Aspekte ausgedrückt: Das „Herabschneiden“ vollzieht sich von oben nach unten, im Ergebnis ist eine Fläche, hier die Adlermatte, mit Blüten bedeckt (Strophe 8,

⁴⁰³ Nur bei *quetzal* scheint „kostbar“ im Text die Hauptbedeutung zu sein (zur Etymologie siehe Schulz und Thiemer-Sachse). Das Lexem fungiert im Text adjektivisch für echte Pflanzen, die Puffmaisblume (Strophe 5) und die männliche Maisblüte, die Rispe (Strophe 9). Vor allem bei der *Izquixōchitl* scheidet jede Vorstellung einer Übertragung der physischen Beschaffenheit der Quetzalfeder – grün oder fiedrig zu sein – aus. Hingegen verweisen die Bildungen mit *xīuh-* sehr stark auf den Bereich des Herrschers sowie auf den Azurkotinga (*Cotinga amabilis*).

Zeile 20). Hier deutet sich bereits die Quelle des Blütenregens an: der Maisblütenbaum. Ebenfalls an dieser Stelle wird auch die Verbindung der Isotopie-Opposition im Zentrum des Blumenhofes deutlich, wo die Adlermatte ja liegt. Der Maisblütenbaum ist die vertikale Achse, seine Eigenschaften werden ausschließlich mit Doppelverben auf *-ihcac* ausgedrückt, am prononciertesten durch *onquetzalmiyāhuayohtihcac* (er steht voller Quetzal-Maisrispen da), da die VNC die aufrecht wachsende Rispe einschließt (Strophe 9, Zeile 22).

Andere Verben sind weniger festgelegt. Die Doppelverben mit *(neh)nehmi* (einhergehen, umherwandern, spazieren) als Kopf lassen horizontale und vertikale Bewegungen zu, da die Bewegungen sich aber ausnahmslos im Blütenbaum abspielen, können sie wohl ebenso wie das Verb *nemi* (leben) insgesamt dem vertikalen Bereich zugeordnet werden.

h) Die Isotopie-Opposition <+Freude>: Die beiden Pole der Isotopien-Opposition sind im Text sehr ungleich verteilt. In Strophen 1 und 2 wird zunächst die Isotopie <-Freude> als Trauer ausgedrückt: *xōchitl in notlaōcol* (Blumen sind meine Trauer). Dass sich dies auf den Sänger bezieht, verrät die Stelle: *zan ninentlamati-a nimotēuczōma-i* (bekümmert bin ich, Moteuczoma). Die Isotopie ist jedoch nicht an die Figur des menschlichen Sängers gebunden, sondern wird auf die Gottheit ausgedehnt: *īlletl* (sein Schmerz) und *ītlaōcol* (seine Trauer). Der Übergang zur Isotopie <+Freude> erfolgt in Strophe 6, nachdem der Blumenschmuck in den Blumenhof gebracht wurde. Eine Funktion des Sängers wird benannt: der Gottheit Freude zu bereiten: *noconāhuiltico niccemēltia-n Īpal-Nemohuani* (Ich komme, um ihn zu erfreuen, ich bereite Īpal-Nemoani Vergnügen). Doch erst mit dem Erscheinen des Mais-Blütenbaumes in Strophe 9 wird die Isotopie <+Freude> explizit auf den Menschen ausgedehnt: *oncān ye moch āhuiya* (Schon sind dort alle glücklich). Die Freude verdankt sich der Fruchtbarkeit des Baumes, der Maisrispen ausgetrieben hat, aber auch der durch ihn ermöglichten sichtbaren und hörbaren Verbindung mit den Vorfahren, den im Krieg Gefallenen, die als kostbare Vögel in ihm leben, und auch sie sind mit der Isotopie <+Freude> verbunden. Diese Verbindung ist implizit und drückt sich durch das Singen des Schellenvogels und die Körperhaltung und Bewegung des Quetzals aus. Die VNC *nehnemi* (wandern, spazieren, einhergehen) drückt hier eine unbeschwerte Bewegung aus, die keinen Zweck verfolgt.

j) Die Isotopie <Schönheit>: Die Isotopie <Schönheit> wird im Text überwiegend implizit ausgedrückt. Als „schön“ darf man wohl zunächst alle Objekte ansehen, die bereits unter die Isotopie <kostbar> gefasst wurden: *xōchi-* (Blume/Blüte), *quetzal-* (Quetzal-), *xiuh-* (Türkis-), *teōcuitla-* (Gold-) und *māquiz-* (Armband-). Ebenso dazu gehören die Schmuckvögel, der Schmetterling und natürlich die blühenden Pflanzen, die hier nicht mehr eigens aufgeführt werden sollen. Auch menschliche Artefakte fallen

darunter: *āmoxtli* (Buch, Bücher), *tlahcuilōlli* (Gemaltes), *cuīcatl* (Gesang, Gesänge), denn sie alle sind im Bereich der Künste mit ihren jeweiligen auch die Ästhetik berührenden Regeln anzusiedeln. Verstärkt wird der inhärente Aspekt des Schönen durch bestimmte Verben: *tōna* (warm sein, leuchten, glänzen) ist inkorporiert in die Doppelverbstruktur *chīmalyanmāquīztōnatihcac* (wie Schilde und Armbänder glänzend steht sie da) und bezieht sich auf die Blumentrommel des Herrschers. Daneben gibt es die Übertragung von einem Bereich auf einen anderen, etwa *cuepōni* (blühen, glänzen) von der Blütenpflanze auf das Buch. Die Isotopie <Schönheit> durchzieht so den gesamten Text mit Ausnahme der zweiten Strophe.

Explizit vorhanden ist die Isotopie <Schönheit> nur ein einziges Mal mit einem Lexem, das sich auf das ästhetisch Schöne beziehen kann: *-yēc-* (gut, richtig, vollkommen, schön) in der elften Strophe: „*xochiahuac[h]tica yan aya moyectitinenemia a*“ (mit Blütentau sich schmückend geht er einher). Die Passage ist nicht von ungefähr auf den Quetzal bezogen, der in dieser Strophe eine Epiphanie des Schönen und Erhabenen erlebt. Für jedes Nomen in dieser Strophe lässt sich die Isotopie <Schönheit> aktualisieren: *xōchicuahuītl* (Blütenbaum), *xōchiāyahuitl* (Blütendunst) mit seiner sichtbaren Schönheit und dem (implizit bleibenden) olfaktorischen Genuss, *quetzaltōtōtl* (Quetzal) als das *non plus ultra* aller Tropenvögel, *xōchiahhuachtli* (Blütentau) und natürlich auch *Motēuczōma*, da die Qualitäten des Quetzals auf ihn übergehen. Die Vogelgestalt des *Motēuczōma* spaziert mit ausgebreiteten Flügeln im Baum umher und schmückt sich mit Blumentau, den man auf dem metallisch-grün schimmernden Gefieder förmlich glitzern sieht, so wie zuvor der menschliche Schmuck von Schild und Armband an der Blumentrommel glänzte, welche die Menschengestalt des *Motēuczōma* schlug (Strophe 7).

Dies ist natürlich keine rein lexikalische Analyse mehr, sondern Interpretation auf der Basis aktualisierter Isotopien, wie sie ein Rezipient vorgenommen haben kann, aber nicht muss. Der Anschluss für diese Interpretation entstammt der altmexikanischen Kulturtradition, die auch außerhalb des Korpus etliche Darstellungen von Quetzalen und anderen Vögeln mit ausgebreiteten Flügeln kennt. Das zugrunde liegende reflexive Verb *zōhua*⁴⁰⁴ kommt in unterschiedlichen Kombinationen in den *Cantares* vor, auch in Bezug auf die anderen Schmuckvögel. Es handelt sich somit um ein sehr altes und bis in die Kolonialzeit hinein weitergegebenes Konzept.

⁴⁰⁴ „to stretch or spread out, to extend, open something“ (Kartt.:347). Molina hat den Terminus nur in Bezug auf Textilien und Bücher: „çouhtimani.estar abierto el libro o la carta“; „tlaçoualli.manta tendida o estendida“; „tlaçouhtli.cosa desplegada, tendida o estendida“ (1944b:25v, 119v).



Singender Quetzal, mit ausgebreiteten Flügeln laufend. (Interessant sind auch die auf die Singvolute gesetzten Schmetterlingsfühler.)

Teotihuacan-Kultur

Foto: Ursula Thiemer-Sachse



Relief eines Quetzals mit ausgebreiteten Flügeln auf dem Blütenbaum
Altar des heiligen Baumes
Chalco, aztekische Kultur um 1300

Foto: Ursula Thiemer-Sachse
(vollständig in Azteken, Abb. 60, S. 148-49; 415)

Abbildung 6: Konzept *zohua* (Flügel ausbreiten)
oben: Teotihuacan, unten: Chalco

Zusammenspiel der Isotopien: Aus dem bisher Ausgeführten sollte deutlich geworden sein, wie eng die Isotopien miteinander verbunden sind. Sie bilden ein komplexes Netz, dessen Knotenpunkte immer dort zu finden sind, wo mindestens zwei Isotopien zusammentreffen. Die Verknüpfungsprozesse sind metaphorischer und metonymischer Natur und greifen auf teils lexikalische, teils syntaktische Strukturen zurück. Als lexikalisch ist die Bildung von Komposita anzusehen, die aus Termini für mindestens zwei Isotopien bestehen. Als syntaktisch lassen sich Strukturen fassen, die mindestens zwei einzeln stehende Isotopien auf Satzebene verbinden, etwa die Subjekt-Prädikat-Beziehung von „amoxtlin cueponi“ (das Buch blüht/geht auf). Der Einsatz von Lexemen folgt dabei dem logischen Ablauf des Textes. Bereits in der ersten Doppelprophe werden alle Isotopien mit Ausnahme der direkt an den Blütenbaum gebundenen Isotopie <Wasser> eingeführt, in der 12. Strophe sorgen die wichtigen Isotopien <blühend>, <überliefern>, <Krieger>, <Wasser> und <+vertikal> für den Abschluss.

Im *tōnacaxōchicuauhtl* (Maisblütenbaum) laufen mehrere Isotopien des Textes zusammen. *Xōchi-tl* ist hier vor allem mit dem Aspekt der Fruchtbarkeit verbunden. Der Baum grünt und treibt die Maisrispe, den männlichen Blütenstand des Maises aus. Dieser hat dazu eine kriegerische Konnotation, erinnert sei an die bildliche Vorstellung von *miyāhuatl* als Pfeil (siehe II, Kap. 2.3). Dazu bietet er dem im Tode in einen Quetzal verwandelten Krieger *Motēuczōma* einen Lebensraum. Der Baum verbreitet *xōchiāyahuitl* (Blütendunst), und er ist benetzt mit *xōchiahhuachtli* (Blütentau). Interes-

sant ist in Bezug auf *ahhuachtli* (Tau) die Verwendung desselben Lexems, mit dem genau eine Strophe davor (8) das Herabrieseln der Blüten angezeigt wurde: *tzetzelihui*. Es steht hier in der Verbindung „ona[h]huachtzetzelihuiticac“ (Er steht tau-nieselnd da). Die Analogie Blume = Krieger / Herabrieselnde Blüten = tote Krieger findet ihre Fortsetzung in der Fruchtbarkeit des Maisblütenbaumes, von dem der Tau rieselt. Zudem ist in den Begriff *-cuahui-tl* (Baum) deutlich auch der vertikale Aspekt eingeschrieben (siehe Isotopie <+ vertikale>). Es ist kein Wunder, dass hier auch <+Freude> und <Schönheit> ausgedrückt werden. Vorweggenommen wird der Maisblütenbaum mit dem *tlapalxīlōtl* (roter Mais) und der *izquixōchitl* (Puffmaisblume) in Strophe 5.

Neben diesen noch relativ einfach zu verstehenden Vernetzungen verbinden sich aber auch unterschiedliche Isotopien zu übergeordneten Konzepten, wie etwa *cuīca-tl* und *xōchi-tl* zum Konzept der Liedkunst, in das dann weitere Isotopien eingebunden werden können wie zum Beispiel der Vogel (Strophe 10).

Isotopie-Netz und Aktanten der Senderkomplexe: Im Folgenden sollen die Isotopien mit den Aktanten verbunden und in einer Übersichtstabelle veranschaulicht werden. Als Aktanten haben sich herauskristallisiert: *Motēuczōma*, die Gottheit und eine kollektive Kriegerschaft. Letztere ist vor allem mit dem ersten Teil der Isotopie <Krieger/Vogel> verbunden und hat die Funktion, *Motēuczōma* zu spiegeln, indem sie ihm antwortet und indem sie wiedergibt, was er gerade tut: singen und – in eine Wunschform verpackt – die Blumentrommel schlagen und mit der Gottheit kommunizieren. Allerdings ist ja *Motēuczōma* selbst ein Krieger. Anders als die Kriegerschaft ist er vor allem mit dem zweiten Teil der Isotopie <Krieger/Vogel> verbunden, darüber hinaus aber auch mit jeder einzelnen der hier herausgearbeiteten Isotopien des Textes, teilweise kommt es hier zu Überschneidungen mit der Gottheit. Die Gottheit ist ebenfalls mit dem zweiten Teil der Isotopie <Krieger/Vogel> verbunden, mit dem ersten Teil der Isotopie <überliefern>, und zwar <malen>, sowie mit <blühend>, <kostbar>, <+Freude> und <Wasser>.

Damit laufen alle Isotopien in der Figur des *Motēuczōma* zusammen. Außerdem ist jede Strophe in das Isotopie-Netz eingebunden. Dabei findet sich in den Strophen 2 und 3 mit jeweils zwei Isotopien die geringste, in den Strophen 9 und 11 mit je sieben die höchste Konzentration an Isotopien. Durch die Manifestation des Maisblütenbaumes kommt es im Schlussteil zu einer Zunahme und Verdichtung der Isotopien. Tabelle III-1D soll veranschaulichen, wie das Netz die einzelnen Strophen verbindet und welche Aktanten es einbindet.

Da die Isotopie <Schönheit> inhärent in den Lexemen für Gegenstände steckt, wird sie in der Tabelle nur berücksichtigt, wenn sie sich ausdifferenzieren lässt. Was jeweils als

schön empfunden wird, kann sehr unterschiedlich sein und ist nicht auf die Begriffe beschränkt, die ein Sem |KOSTBAR| enthalten.

Dasselbe gilt in weiterem Sinn für die Gottheit, die in der Glaubensvorstellung der Nahuatl ja letztlich den im Text dargestellten Reichtum an blühenden Pflanzen, Nahrung, Wasser und damit auch Schönheit ausspendet und die dafür Gegenleistungen erhält. In der Tabelle werden nur explizite Beispiele betrachtet.

Die Elemente der oft mehr als zweigliedrigen Komposita sind zumeist mit unterschiedlichen Isotopien verknüpft. Ein beredtes Beispiel dafür ist die nur im Schlussteil des Textes vorhandene Isotopie <Wasser>, die sich mit <blühend> sowie <Nahrung/Mais>, aber auch mit dem Konzept des ästhetisch Schönen verbindet. Dies zeigt, dass es im Grunde nahezu unmöglich ist, das gesamte Isotopie-Netz sinnvoll, übersichtlich und in einem vertretbaren Rahmen an Platz und Zeit darzustellen. Tabelle III-1D stellt notgedrungen eine Vereinfachung dar. Es werden jeweils ein, maximal zwei Beispiele in die Tabellenfelder eingetragen und im Anschluss belegt und aufgeschlüsselt.

Tabelle III-1D: Isotopie-Netz und Aktanten

	Strophe	Isotopien								
		a	b	c	d	e	f	g	h	j
W	1	M xōchitl		M cuīcatl				-ithual-	M -tlaōcol	
	2		K cuāuhtl- -ōcēlō-						G -ēllēl- M - nentlamat i	
	3			M -cuīca G āmax- tlahcui- loh-				-ithual-		
	4	M -xōchi-	M G -xran- quechōl-				M G -xiuh-	M -petla-		
	5	M -cue- pōn-				M -xīlō-	M quetzal-	M -izqui- xōchi- [cua- hui]tl		
	6	xōchi-		M tlahcuiōl				-petla-	M; G -cemēltia	

	7	M xōchi-	M; K xiuhtōtō- chīmal-	M - cuīca			M xiuh-			M; K -tōna-
	8	K xōchi-	M G cuāuh-	M G -ihcui- liuh-			M G xiuh-	-mani		
S	9	-xōchi-		cuīca-	-ah- huach-	-tōnacā-	quetzal-	cuahuatl	āhuiya	
	10	-miyā- hua- yoh-	M -coyol- tōtōtl	M cuīca tlahtoā		- miyāhua-	M teōcuitla-	-ihcac		
	11	M xōchi-	M quetzal- tōtōtl		M - ahhuach-		M xōchi-	ihcac -cuahuatl	M mozōuhti -nemi	M -yēc- tih-
	12	G; -xōchi- K xōchitl	K xōchitl	G -tlahcui- lōl-	G -quiapan		G xōchi-	ihcac		

W= Wechselgesang; S = Schlussteil; a <blühend>; b) <privilegierter Krieger/Vogel>; c) <überliefern> mit a) <malen> und b) <singen/sprechen>; d) <Wasser>; e) <Nahrung/Mais>; f) <kostbar>; g) <+-vertikal>; h) <+-Freude>; j<Schönheit>
M = Motēuczōma; G = Gottheit; K = Krieger; Kreissymbol = geteilte Isotopie

Fortsetzung Tabelle III-1D: Aufgeschlüsselte Belege

Strophe, Zeile	Beleg	Kommentar
1:2	a) xochitl ; c) cuicatl g) xochithuall; h) notlayocol ; Blume Lied Blumenhof meine Trauer	
2:6	b) ancuauht amocelo ; yellel ; ninentlamati ihr Adler ihr Jaguare ; sein Schmerz ich bin bekümmert	
3:8	c) toncuica ; c) amoxtlacuilohtihuitz du singst er kommt büchermalend	amox + tlacuiloht
4:10-12	a) xochinpetlapa [n]; b) timoxiuhquecholtzetzeloa ; Blumenmatte du schüttelst dich wie ein Türkisquecholli f) timoxiuhquecholtzetzeloa g) xochinpetlapa [n] du schüttelst dich wie ein Türkisquecholli auf der Blumenmatte	b) bezeichnet eine Spezies) xiuh- enthält ein Sem [KOSTBAR]
5:13-14	a) oncuepo [n]tihuitz e) tlapaxilotl f) quetzalizquixochitl er kommt zur Blüte roter Mais kostbare Puffmaisblume g) quetzalizquixochi [cuahui]tl kostbarer Puffmaisblumen[baum]	Zuordnung zu M erfolgt über die VNC nichualaxitia (ich lasse sie ankommen), die eine Subjekt-Objekt-Beziehung zwischen M und den Pflanzen ausdrückt
6:15-16	a) xochinpetlapa [n] tlacuilo noyollo Blumenmatte Gemaltes ist mein Herz g) xochinpetlapa [n] h) niccemeltian auf der Blumenmatte ich bereite ihm Vergnügen	
7:17-18	a) moxochihuehueh b) xiuhtotalyhcuilihuca deine Blumentrommel am mit dem Türkisvogelhausdesign	

die Aufmerksamkeit verlagert. Die Überleitung zwischen Wechselgesang und Schlussteil leistet Strophe 8.

1.4 Konzepte

In diesem Abschnitt geht es um die Hauptkonzepte, die in dieser Arbeit untersucht werden: der Sänger als Vogel, der Gesang als Pflanze und – immer mitzudenken – der Gesang als Kunstwerk, dessen ästhetische Dimensionen auch in Analogie zu den Kunsthandwerken in den Texten behandelt werden. Gefragt wird danach, ob und wie im Analysetext A diese Konzepte angesprochen werden. Es sei daran erinnert, dass sie stets miteinander verflochten auftreten, aber wenn möglich isoliert dargestellt werden.

1.4.1 Die Vogelgestalten des Sängers

Vögel und andere geflügelte Wesen werden im Gesang 28 sparsam verwendet, und nicht jede Verwendung eines solchen Lexems meint auch wirklich einen Vogel. Die Lexeme mit *-cuāuh-* (Adler) sprechen die Kriegerschaft an: „anquauht“ (ihr Adler) in Strophe 2 spricht die Adlerkrieger an, „quauhpetlatl“ in Strophe 8 ist der Sitz eines Adlerkriegers, vermutlich der des *Motēuczōma*. Sie wird als „xiuhycuiluhtimani“ (sie liegt türkisbemalet da) beschrieben, und über diese Farbassoziation kommt ein weiterer Vogel ins Spiel: der Azurkotinga. Der Vogelname steckt in dem in der vorangegangenen Strophe 7 benutzten Kompositum „xiuhtotocalyhcuilihuica“ (am mit dem Türkisvogelhaus-Design bemalten Ort) und kann über die Bemalung der Adlermatte erneut aktualisiert werden. Weiter oben war im Abschnitt 1.3.4 zur Isotopie <privilegierter Krieger/Vogel > von der besonderen Bedeutung des Azurkotingas bereits die Rede. Er galt als Vogel des Feuergottes, der ja auch mit dem Krieg verbunden war. Er wird im *Codex Florentinus* in demselben Abschnitt wie Tezcatl-Ihpoca erwähnt (FC 6, chap.9:41; chap.17:88). Diese beiden mit der Kriegerschaft und den Kriegsgottheiten assoziierten Vogelnamen werten die Figur des *Motēuczōma* und damit auch den realen Herrscher auf und tragen zum Aufbau des Kriegsthemas im Text bei.

Im eigentlichen Sinn auf Vögel bezogen sind der *teōcuitlacoyoltōtōtl* (Goldschellenvogel) und der *quetzaltōtōtl* (Quetzal), die als Transformationen des *Motēuczōma* auftreten, und – für ein Verständnis dieser Verwandlung unerlässlich – der *xiuhquechōlli* (Türkisquecholli):

A 42 Strophe 4, Zeile 10
Timoxiuhquecholtzetzeloa

Du schüttelst dich wie ein Türkisquecholli

Dieser Vogelvergleich wurde schon mehrfach zitiert. Wesentlich ist hier der geteilte Symbolbereich zwischen der Figur des *Motēuczōma* und der Gottheit, der sprachlich aus dem beweglichen Senderkomplex entsteht und eine zwischen beiden Figuren changierende Zuordnung bewirken kann. Dies erscheint umso wahrscheinlicher, wenn man die *qua* seines Herrscheramtes gegebene Verschmelzung des historischen

Moteuczoma mit der Gottheit mitdenkt. Der Herrscher wurde als Stellvertreter der Gottheit angesehen, wie im sechsten Buch des Codex Florentinus berichtet wird:

G 16 FC6, ninth chapter, 41-45
tlacatlē, totēcoē, **ca** nel
njmonetlaxonjuh, **ca** njmotlatlapitzal

O Fürst, o, unser Herr, **ich bin** fürwahr **dein**
Musikinstrument, **ich bin** deine Flöte

Die Parallelkonstruktion in *netlaxoni in tlapitzalli* (Musikinstrument und Flöte) drückt die ungeheure Macht des Herrschers als Vertreter der Gottheit aus, aber auch die Aufgabe der Individualität und des Willens des Menschen, der völlig von der Gottheit beherrscht wird.

Im Analysetext A unterstützt der Vogelname die Verschmelzung des Menschen mit der Gottheit. Der aztekische Begriff kombiniert zwei symbolträchtige Lexeme: *xiuhquechōlli*. *Xiuh-* ist der Kompositivstamm von *xihuitl* (Türkis) und gehört als Farbe zum Federkleid des Blauscheitelmotmots. Das Lexem evoziert die ganze Bedeutungspalette von Macht, Feuer, Krieg, Kostbarkeit und Schönheit, wie sie sich auch im Türkisdiadem des Herrschers widerspiegeln, das er von der Gottheit erhalten hat. Dieser semantische Bereich gehört damit zur Gottheit und zum Herrscher gleichermaßen. Der Absolutivstamm *-quechōlli* ist das übergeordnete Lexem des Kompositums *xiuhquechōlli*. Diese Spezies wurde von den Nahuas einer heterogenen Gruppe unterschiedlichster Vogelarten zugeordnet, die alle auf *-quechōlli* enden und deren gemeinsames Merkmal ich in einem Sem [KOSTBAR] sehe.

Das Lexem *quechōlli* hat jedoch eine weit darüber hinausgehende Bedeutung im Umfeld von Krieg und Opfer. Es bildet dann zusammen mit *zacuan* eine Parallelkonstruktion, bei der die Reihenfolge der Konstituenten frei ist. Das Konzept wurde herausgearbeitet in II, Kap. 3.4: Die Parallelkonstruktion *in zacuān in quechōl* (der Zacuan und der Quechōlli). Sehr knapp zusammengefasst ist die Referenz auf den *quechōlli* – und auch auf den *zacuan* – für einen adeligen Knaben die des ehrenvollen Kriegertodes.

Der Knabe gehört der Gottheit und wird nach dem Tod zu einem Quechōlli, das heißt, zu einem kostbaren Vogel jedweder Spezies, die für die Transformation in Frage kommt. Genau darauf scheint auch das Sprachbild zu verweisen, das in der ersten VNC der Strophe ausgedrückt ist: *timoxiuhquechōltzeteloa*. Verstärkend kommt hinzu, dass der Text auch mit der oben erwähnten Parallelkonstruktion *in zacuān in quechōl* spielt. Das Lexem *zacuan* beschreibt dort die Farbe des Schmetterlings, und der *zacuanpapalōtl* wird im Text nicht weit entfernt von der VNC *timoxiuhquechōltzeteloa* genannt, sodass sich das Konzept der Parallelkonstruktion sehr leicht ergibt. So spielt es vielleicht auch keine allzu große Rolle, wer sich da wie ein Türkisquechōlli, ein Blauscheitelmotmot, schüttelt, da im Quechōlli ohnehin Mensch und Gottheit einen

geteilten Bereich haben. Der Türkisquecholli steht als Zeichen für das Schicksal des *Motēuczōma* als Krieger.

Unterstützend lassen sich weitere Beispiele aus dem Korpus zitieren:

G 17	Cantares, fol. 55v, Zeilen 8-9 otla[h]toaya çaquan quechol o chimaltenanticpac tlacochtenanticpac	Es sprechen Zacuan und Quecholli auf der Wand der Schilde, auf der Wand der Speere
------	--	--

Hier sind sicher Feldzeichen gemeint, welche die Formationen der Krieger überragen.

Das durch die Parallelkonstruktion angesprochene Konzept wird im Analysetext A konsequent weiter entwickelt. Zuerst fragt sich der Sänger, ob der Goldschellenvogel vielleicht der transformierte *Motēuczōma* sein könnte (Beispiel A 16). Der *teōcuitlacoyoltōtōtl* (Goldschellenvogel) hat einen gelben oder orangefarbenen Anteil, den er sich mit dem Zacuan teilt. Ob vielleicht auch eine vergleichbare Größe eine Rolle spielt, lässt sich nicht sagen, da die Vögel anhand der im Text genannten Arten nicht sicher identifiziert werden können. Für den Zacuan kommen mindestens drei Spezies in Frage (siehe II, Kap. 3.2.4), für den Goldschellenvogel ist die Zuordnung noch schwieriger. Die Zacuanarten sind zwischen 50 und 18 cm groß, für den Goldschellenvogel kann man 18 bis 26 cm veranschlagen.

Beim Quetzal sieht das anders aus. Er ist der zweite Vogel, in dem der Sänger den Herrscher zu sehen glaubt (Beispiel A 17), und seine Körpergröße (ohne den langen Schwanz der Balz) entspricht mit 36-40 cm ziemlich genau der eines Blauscheitelmotmots, der 38-43 cm groß wird. Auch farblich hat der Blauscheitelmotmot Gemeinsamkeiten mit dem Quetzal. Ähnlich wie dieser hat der Blauscheitelmotmot ein ausgeprägt grünes Gefieder, dazu kommen ein blauer Schwanz und blaue Flügel. Sicher können beide Farbanteile zusammen mit dem Licht changieren.

Somit hat der Sänger optisch passende Vertreter für Zacuan und Quecholli als Vogelgestalten des *Motēuczōma* ausgewählt. Doch während der Quetzal wohl zuerst den Glanz des Herrschers verewigt, ist der Goldschellenvogel die Transformation des *Motēuczōma* als Sänger:

A 43	teocuitlacoyoliantototl oncuicaya tlatohua Moteucçoçomay	der Goldschellenvogel, er singt, er spricht , es ist Motēuczōma
------	---	---

Sicher bewahrt er mehr als nur die Erinnerung an ihn, denn er könnte auch den Gesang des *Motēuczōma* tradieren, da er ja als singend und sprechend in den Fokus gerückt wird. Dies ist im Text jedoch nur sehr allgemein formuliert und wird nicht weiter ausgeführt.

1.4.2 Die blühende Bilderhandschrift und die blühende Trommel

Auf Pflanzenlexemen aufgebaute Sprachbilder durchziehen den Gesang als Teil der Ausstattung des Raumes, in dem die Aufführung abgehalten wird, sie beschreiben Requisiten, sie sind die Pole eines reziproken Verhältnisses zwischen Mensch und Gottheit mit dem Menschenopfer an einem, Fruchtbarkeit und Schönheit am anderen Ende. Auf der Ebene der Ästhetik gehen sie eine untrennbare Einheit mit den Künsten der Bilderschriftenmalerei und der Liedkunst ein. Der konzeptionellen Verbindung von Liedkunst und Pflanze wird früh im Text Ausdruck verliehen:

A 44 Strophe 1, Zeilen 1-2
amoxtlin **cueponi** ye nohuehueuh huiya das Buch, es **erblüht** schon meine Trommel

Die durch die VNC *cuepōni* (erblühen) verbundenen Subjekte stehen für Gegenstände, die für die Gesangsaufführung gebraucht werden. Die Bilderhandschrift ist der materielle Träger des Gesanges in seiner Gesamtheit, die Trommel ist unverzichtbar für seine Wiedergabe. Erstere tritt zuerst als *āmoxtli* (Buch), später als *tlahcuilōlli* (Gemaltes) in Erscheinung. Die ästhetische Verbindung mit der blühenden Pflanze sehe ich zuerst in einer Übertragung der Eigenschaft „Farbe“, die sich die Bilderhandschrift mit der Blüte teilt. Die Farbe ermöglicht darüber hinaus das Aufzeichnen und die Wiedergabe zumindest einiger Aspekte von *cūcatl*. Der Sänger – hier des Liedes im Gesang, den die Figur des *Motēuczōma* darbietet – findet im Buch vermutlich Erinnerungshilfen an Inhalt und Ablauf des Gesanges sowie an die Trommelbegleitung, die ihn beim Singen und Spielen unterstützen. Auf welche Weise dies funktioniert hat, das heißt, welche Mnemotechniken in der Bilderschrift stecken und wie der Sänger damit arbeitet, wird im Analysetext nicht angesprochen. Man wird aber davon ausgehen dürfen, dass der Sänger einen kreativen Freiraum nutzen konnte, um den Gesang zu gestalten. Improvisation ist bei oralen Traditionen weit verbreitet (Mittler: 68-80) und schlägt sich im Gesangskorpus der Nahuatl durch Varianten von Gesängen nieder.

Nun sind vom Analysetext keine Varianten bekannt. In ihm lässt sich stattdessen ein kreativer Prozess erkennen, durch den der Gesang hervorgebracht wird, was bei einer bloßen Übernahme einer Vorlage wohl nicht der Fall wäre. Der Prozess lässt sich fassen als die Reflexion all dessen, was der Sänger *Motēuczōma* beim Erwarten der Gottheit, bei der Kommunikation mit der Gottheit und beim Singen für die Gottheit und die Kriegerschaft erlebt. Er kulminiert in Strophe 6, in der geistige und kreative Fähigkeiten des Sängers für das Gelingen des Gesanges ins Feld geführt werden. Ausgedrückt wird das durch die Übertragung des Konzeptes *tlahcuilōlli* (Gemaltes) auf das Konzept *yōllōtl* (Herz, Kern). Das Herz ist erfüllt von Gemaltem und Gesängen, wobei auch die Gesänge Gemaltes sind:

A 45 Nepapan **tlaucuilol** noyollo yehua Verschiedenes **Gemaltes** ist mein **Herz**, ist mein
nocuic **Gesang**

Yōllō-tl ist ein überaus vielschichtiges und produktives Konzept. Es ist mit der Lebenskraft des Menschen, dem Wissen, der Erkenntnis, dem Gedächtnis, den Gefühlen und dem Willen verbunden:

a este órgano pertenecen en forma exclusiva las referencias a la memoria, al hábito, a la afición, a la voluntad, a la dirección de la acción y a la emoción (López Austin 1980, vol. 1 :207).

Die Wurzel *yōl-* ist überaus produktiv und bildet zahlreiche Komposita, die das Grundkonzept differenzieren können. Im Analysetext steht jedoch eine auf den Sänger bezogene Possessivform des nicht differenzierten Nomens. Damit wird die Bedeutungsfülle nicht eingengt. Der Text benutzt die kreative Kraft der Bilderschriftenmalerei als Analogie. Das Schaffen des Sängers ist facettenreich und bunt, es folgt einer Struktur und es steht in einer Tradition. Der Sänger setzt sich mit Gemaltem auseinander und er bringt Gesänge hervor, die ebenfalls Gemaltes sind, die also selbst wieder in einer Bilderhandschrift aufgezeichnet werden und vom nächsten Sänger aufgegriffen werden können.

Der Vergleich mit der blühenden Pflanze bleibt hier implizit, lässt sich aber durch die am Anfang ausgedrückte Verbindung mitdenken. Explizit bleibt aber das Musikinstrument an die Vorstellung der blühenden Pflanze gebunden. Aus „*nohuehueh*“ (meine Trommel) wird auf dem Höhepunkt der Gesangsaufführung „*moxochihuehueh*“ (deine Blumentrommel) – mit den möglichen Bedeutungen, die der Rezipient aktualisieren kann.

1.4.3 Orte der Schöpfung und das Konzept des Schöpferischen

Nach Kapitel 10 der hier vorgelegten Arbeit sind Orte der Schöpfung primär mit der Gottheit und der Fruchtbarkeit der Natur verbunden. Im Analysetext sind das der unbenannte Herkunftsort von Mais und Blumen, der Maisblütenbaum und der Jenseitsort der Gottheit. Als Quelle alles Schöpferischen sahen die Nahuatl sicher die Gottheit an. Sie nahmen sich aber nicht aus der Verantwortung, da sie glaubten, als Menschen selbst Gegenleistungen erbringen zu müssen. Im Analysetext sind das die Kriegsoffer, aber auch das Gesangsritual im Blumenhof. Die Bewegungen zwischen diesen vier Bereichen wurden schon thematisiert.

Die Wechselbeziehungen gehen über ein einfaches Bewegungsmuster hinaus und werden überwiegend durch die Symbolsprache fassbar. In allen Bereichen ist die Isotopie <blühend> anzutreffen, und zwar der auf blühende Pflanzen bezogene Teilbereich der Isotopie. Dieser wird nach seinem ersten Auftreten im Text in Folge als „Mais-und-Blumen-Motiv“ bezeichnet. Zwar ist die Isotopie schon in Strophe 1 präsent, jedoch nicht in Bezug auf Pflanzen im biologischen Sinn. Die Verteilung der Pflanzenlexeme ist in Tabelle III-1E aufgeführt:

Maisblütenbaumes vergleichbarer schöpferischer Vorgang statt, in dessen Folge neue rituelle Gesänge für die Gottheit und den Maisblütenbaum entstehen.

Die folgende Abbildung 7 soll den Fluss schöpferischer Kräfte im Analysetext veranschaulichen. Da der Ursprung schöpferischer Prozesse im Analysetext nicht explizit und eindeutig mit der Gottheit verknüpft wird, etwa über kausative Verben, lässt sich dieser Zusammenhang nur über den konsekutiven Textablauf herstellen. Anstelle eines kausalen Zusammenhangs wäre daher auch Koinzidenz als Erklärung möglich, wenn auch nicht sinnvoll, weil damit die Daseinsberechtigung für die Gottheit entfielen.

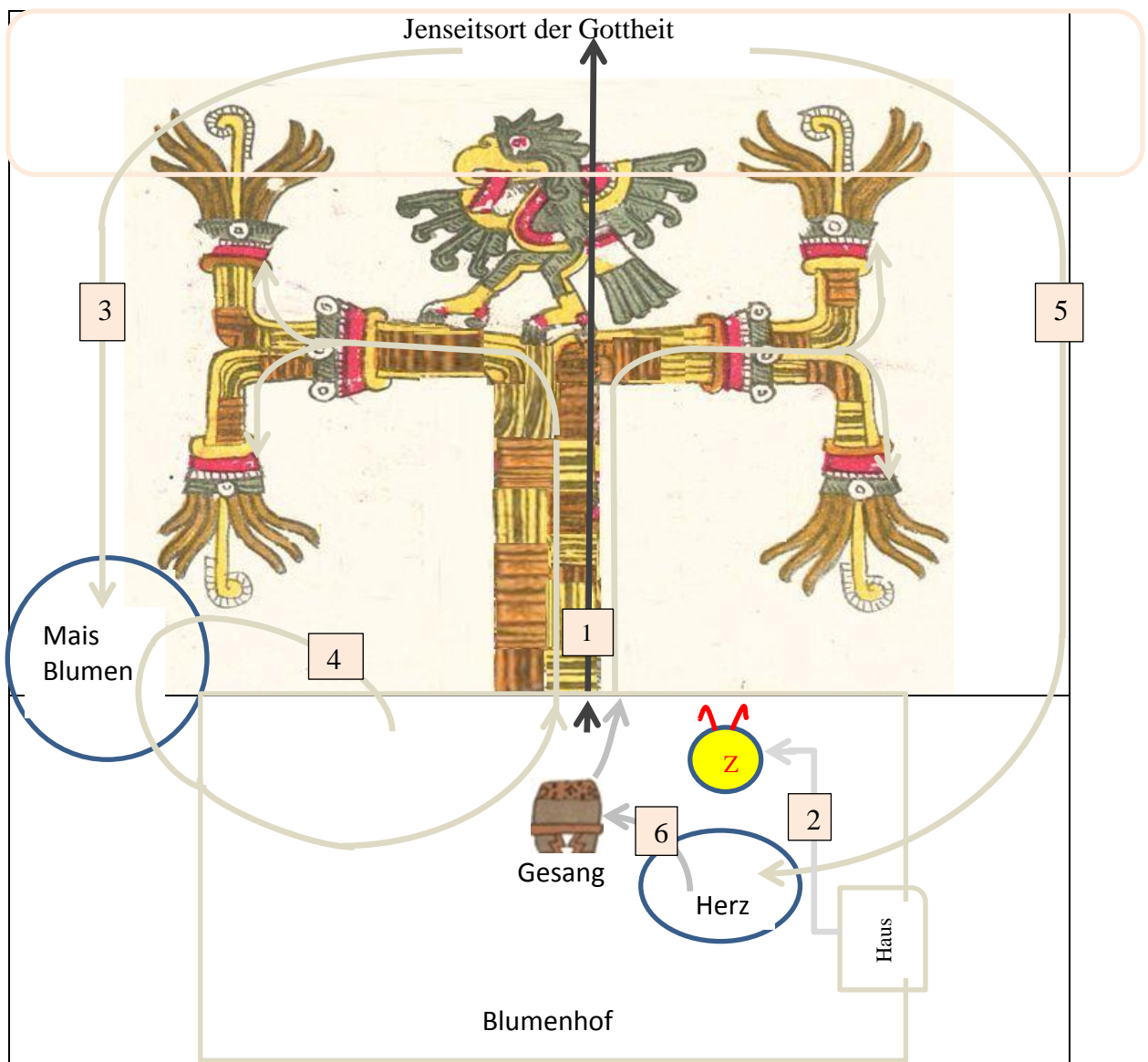


Abbildung 7: Der Fluss schöpferischer Kräfte im Analysetext A

Erstellt von der Verfasserin.

Bildelemente aus Codices Borgia und Borbonicus,

<http://www.famsi.org/research/loubat/index.html>.

1: Herbeirufen der Gottheit durch Trommeln und Singen; 2: Herausbringen des Zacuanpapalotl-Feldzeichens; 3: Erblühen des Herkunftsortes von Mais und Blumen; 4: Holen von Mais und Blumen und Übertragung auf den Baum; 5: Kreativwerden des Herzens; 6: Erschaffen von Gesängen und Ergrünen und Erblühen des Baumes
Z: Zacuanpapalotl-Feldzeichen.

2 Analysetext B: Die Liedwurzeln kommen aus dem Himmel

Der Text steht im Manuskript *Cantares Mexicanos*, fol. 2r-2v. Der Titel lautet „*Xopan cuicatl Otoncuicatl tlamelauhcaoytl*“ und lässt sich wie folgt übersetzen: „Lied der grünen Jahreszeit, Otomí-Lied, in regelrechter Weise“. Alle Teile des Titels sind Genre-Zuordnungen. Der Text hat eine graphische Besonderheit: an zwei Stellen wird die Zusammenschreibung von Lexemen durch Anführungsstriche mit Trennstrich-Funktion am Zeilenende angezeigt⁴⁰⁶.

Cantares Mexicanos fol. 2r-2v, Gesang 2

Strophe: Zeile	Transkription	Übersetzung
Titelzeile	Xopancuicatl Otoncuicatl tlamelauhcaoytl.	Lied der grünen Jahreszeit, Otomí-Lied, das nach richtiger Art und Weise angeordnete
1: 01-05	Onihualcalac nicuicani nepapan xochitlalpan huel teellel/quixtican tetlamachtican, oncan ahuachtonameyoquiauh, /timani, oncan cuicuica in nepapan tlaçototome, oncu/catlaç in coyoltotl cahuantimani in intozquitzin in / quellelquixtia in tloque in nahuaq[ue] yehuan Dios ohuaya ohuaya	Ich bin hier eingetreten, ich der Sänger, ins Land der verschiedenen Blumen, wahrlich ist es ein Ort der Freude, ein Ort des Überflusses, dort verbreitet sich Regen aus Tausonnenglanz, dort singen überall die verschiedenen Arten kostbarer Vögel, intoniert der Schellenvogel Gesänge, überall erklingen ihre ehrbaren Stimmen, sodass sie ihn erfreuen, Tloqueh Nahuaqueh, ihn, der Gott [dios] ist, ohuaya ohuaya.
2:06-10	Oncan nicaqui in cuicanelhuayotl in nicuicani, tlacahço ah/mo quin tlalticpac in peuh yectli yan cuicatl tlacaço ompa in ilhui/catlytic hualcaquizti in coneuhua in tlaçocoyoltotl in quimehuilia in nepapan teoquecholme çaquantotl onca[n] tlacahço quiyectenehua in tloque in nahuaque ohuaya ohuaya.	Dort höre ich die Liedwurzeln, ich der Sänger, o, nicht auf der Erde ist es, wo die vollkommenen Lieder begonnen haben, o, von dorthier, aus dem Inneren des Himmels, sind sie zu hören, die der kostbare Schellenvogel singt, die für die verschiedenen Arten echter Quecholli der Zacuanvogel singt. Dort, o, preisen sie Tloqueh Nahuaqueh, ohuaya ohuaya.
3:11-14	Niyolpoxahua in niccaquia nicuicani, ahcoquiza in notlalnami/quilizo, quinpepetlatiquiza in ilhuicameh, nelcihcuiliz eheca/yohtiuh	Ich werde im Herzen weich, da ich es höre, ich der Sänger, nach oben gehen meine Gedanken, schnell durchbrechen sie die Himmel, mein Seufzen geht gefüllt mit Wind,

⁴⁰⁶ Dieses Phänomen findet sich auch in anderen Texten quer durch die Cantares-Sammlung. Es steht mitunter auch, um Einfügungen zu kennzeichnen.

	<p>in ic quinalquixtia</p> <p>in ompa ontlatenehua in zacuan/ huitzitzilin ilhuicatl itic ohuaya, ohuaya</p>	<p>wodurch es sie auf der anderen Seite herauskommen lässt, wo der Zacuan/ kolibri im Himmel Verheißungen macht, ohuaya, ohuaya .</p>
4:15-20	<p>Auh nohuiampa nictlachialtia in noyollo auh tlacahço nelli in/amo ixquich quehua in tlaçotototl, tlacaço ye oc tlapanahua in ilhuicatlitic yyollo in tloque in nahuaque mochiuhtica ca in tlacamo teuhyotiu in notlalnamiquiliz aço huel qui/nalquixticayttaz o in tlamahuiçolli in ilhuicac ic papaqui / in ilh[uicac] tlaçototome ixpan in tloque nahuaque. ohuaya et.</p>	<p>Von überallher lasse ich mein Herz etwas erwarten. O! wahrlich singt der kostbare Vogel nicht alles, o, immer noch unübertrefflich ist im Himmel das Herz von Tloqueh Nahuaqueh, >das< gerade entsteht. Wenn nur nicht in Staub gehüllt gehen meine Gedanken, werden sie die Wunder im Himmel vielleicht durch und durch verstehen, durch die all die kostbaren Vögel im Himmel glücklich sind vor Tloqueh Nahuaqueh, ohuaya.</p>
5:21-26	<p>Quenin ahnichocaz in tlalticpac ye nican tlacahço onca nemoaya[n] ninoztlacahua nicythoa aço çan ye ixquich in nican in tlalticpac ontlamian toyolia macuele ehual in tloque in nahuaque ma ompa inhuan nimitznocuicatili in ilh[uicac] mochaneca, /huan ca noyollo ehua ompa nontlachia in monahuac in/motloc tipalnemohuani ohuaya ohuaya.</p>	<p>Wie werde ich nicht weinen hier auf der Erde? O, dort ist der Ort, wo man lebt. Ich betrüge mich selbst, >wenn< ich sage: „vielleicht ist das schon alles hier auf der Erde, es endet unser Werkzeug zum Leben“. Möge es bald sein, o Tloqueh Nahuaqueh, möge ich doch dort mit deinen Himmelsbewohnern für dich singen, denn mein Herz geht dorthin, >wo< ich in deiner Hörweite, in deiner Nähe warte, du Ipal-Nemohuani, ohuaya ohuaya.</p>
6:27-31	<p>Ma xicaquin nocuic in tinocniu xochihuehuetl y[n] nictzotzo/naya ylhuicacuicatl in nic ehua, ic niqui[n]melelquix/tia in teteucti xochicueponi in noyollo izquioxchitl nic/[2v]tztzelohuaya ic mali[n]tjuh in nocuicatzin ixpan in tloque / in nahuaque ohuaya et.</p>	<p>Höre mein Lied, mein Freund, Es ist die Blumentrommel, die ich schlage, Es ist das Himmelslied, das ich singe, um die Fürsten zu erfreuen. Wie eine Blume erblüht mein Herz, Puffmaisblumen streue ich aus, mit ihnen umwunden geht mein ehrbares Lied vor Tloqueh Nahuaqueh, ohuaya</p>

2.1 Stellung im Manuskript

Der Gesang gehört zur ersten Teilsammlung des Manuskripts, die insgesamt 13 Gesänge auf den Folios 1r-7r umfasst (siehe I, Kap. 2), und steht dort an zweiter Stelle. Stilistische und lexikalische Vergleiche innerhalb der Gruppe legen eine enge Zusammengehörigkeit der Gesänge der Teilsammlung nahe. So findet sich eine sonst im Korpus nicht anzutreffende Häufung von Komposita mit *tōnamēyō-tl* (Sonnenglanz oder Sonnenstrahl(en)) oder dem mit diesem eng verwandten *tōnamēyoh* (voller Sonnenglanz oder Sonnenstrahlen sein). Von den 12 Fundstellen innerhalb der *Cantares*

entfallen 10 auf diese Gruppe. In den *Romances* ist das Lexem nicht vertreten. Auch *tlacahzo*, ein Ausdruck der Überraschung, findet sich gehäuft in dieser Gruppe, wobei 5 Nennungen auf den ersten und je 6 auf den zweiten und neunten Gesang der Gruppe entfallen. In anderen Gesängen der *Cantares* kommt der Ausdruck hingegen nur sporadisch vor, insgesamt 13 Mal, dabei nie öfter als zweimal in einem Gesang, darunter ist mit einer Nennung auch der bereits besprochene Analysetext A. Einmalig tritt auch die Variante *tlacahceh* auf. In den *Romances* lässt sich *tlacahzo* nicht nachweisen. Wie eng die Verwandtschaft tatsächlich ist, ließe sich durch eine tiefer gehende vergleichende Untersuchung der gesamten Gruppe weiter bestimmen.

León-Portilla (2000: 34-36; 53-56) hat für den ersten Gesang der Sammlung mit dem Titel „*Cuica peuhcayotl*“ den Sahagún-Schüler Antonio Valeriano als Autor konjiziert (zu Valeriano siehe I, Kap.3.8 dieser Arbeit). Selbst wenn dies nicht so sein sollte, kommt als Verfasser nur ein gebildeter Nahuatl in Frage, und das gilt auch für Analysetext B.

Innerhalb der Teilsammlung ist Analysetext B noch einer Untergruppe zugeordnet worden, die sprachlich dem sogenannten „missionary Nahuatl“, einer von christlichen Mönchen verwendeten Ausdrucksweise, nahestehen soll (Bierhorst 1985a:107; 2009:14)⁴⁰⁷. Dem schließe ich mich an, obwohl die Klassifizierung des Autors eher einer Intuition geschuldet scheint, die ihm aus der Leichtigkeit der Übersetzung dieser Texte erwuchs (ibid:47). Ich teile diese Erfahrung, denn im Gegensatz zu Analysetext A spielt Analysetext B kaum mit Ambiguitäten und beweglichen Textpassagen. Der christliche Einfluss ist auch deutlicher zu spüren und geht weit über die Verbindung der Begriffe für die Gottheit mit dem spanischen „dios“ hinaus. Dafür steht zum Beispiel die Wendung „*in tlamahuiçolli in ilhuicac*“ (das oder die Wunder im Himmel), verbunden mit der Sorge, die eigenen staubigen Gedanken könnten für ein Begreifen dieses Wunders hinderlich sein: „*tlacamo teuhyotiuh in notlalnamiquiliz*“ (wenn meine Gedanken nur nicht in Staub gehüllt gehen)⁴⁰⁸. Es gibt sie nirgends sonst im Korpus. In diesem Kontext ist auch an einen Einfluss durch die *Psalmodia christiana* von Sahagún zu denken. Mit diesem in Nahuatl geschriebenen Werk wollte der Franziskanerpater die indigenen Gesänge ersetzen. Es kursierte lange vor der Veröffentlichung 1583 als Manuskript unter gebildeten Nahuatl (Sahagún [1583] 1993: ‘Prólogo’, pp. 7-8; Vgl. Lee: 220-221). Obwohl sich kein direktes Zitat aus der *Psalmodia* im Analysetext nachweisen lässt, entsteht durchaus der Eindruck einer Verwandtschaft, vor allem, was

⁴⁰⁷ Diese Gruppe umfasst entweder Gesänge 1-4, 6-9 und 12 (Bierhorst 1985a:107) oder I-IV, VI-IX und XI-XIII (Bierhorst 2009:14).

⁴⁰⁸ Dahinter steht die Parallelkonstruktion *teuhtli tlazolli*, Staub und Schmutz, die vielfach im Codex Florentinus Buch 6 nachweisbar ist (chap.7:33, passim). In der Passage oben kann man eine Re-Interpretation des vorspanischen Konzepts hin zum christlichen Konzept der Sünde sehen.

die dem Himmel zugeordneten Vögel und die von ihnen unterschiedenen Himmelsbewohner (Beispiel B 17) betrifft.

2.2 Die Genre-Angaben im Titel

Zum Genre werden verschiedene Angaben gemacht, die zusammen die Titelzeile bilden:

- B 01 *Cant.:2r, Titelzeile*
Xopanucatl Otoncuicatl tlamelauhcaoytl. Lied der grünen Jahreszeit, Otomi-Lied, das nach richtiger Art und Weise angeordnete

Die Genrebezeichnung *xōpancuīcatl* kommt im Korpus siebenmal allein (Cant. 2r, 6r 52v, 60r, 68r; Rom 38r, 39v), einmal in der Zusammensetzung „xopanxochicuicatl“ (Cant. 3r), einmal näher erklärt als „mexicahxopanucatl tlamelauhcaoytl“ (Cant. 5r) und zweimal mit dem Attribut *melāhuac* (regelrecht) (Cant. 68v) vor.

Xōpan, die grüne Jahreszeit, fällt in Mexico mit der Regenzeit zusammen, die mit einem vermehrten Pflanzenwachstum, der Entwicklung der Blütenanlagen und der Fruchtbildung einhergeht⁴⁰⁹. Es besteht ein deutlicher semantischer Zusammenhang des Analysetextes mit der Jahreszeit *xōpan*, insofern eine dazu passende Szenerie beschrieben wird. Das Genre selbst scheint mit dem des *xōchicuīcatl* zu verschmelzen, zumindest besteht eine naturgemäß sehr enge Verwandtschaft zwischen beiden, wie sich auch in der Zusammensetzung „xopanxochicuicatl“ (Blumenlied der grünen Jahreszeit) zeigt.

Otoncuīcatl (Otomi-Lied) ist schwieriger zu fassen. Dahinter kann das Ethnonym „Otomí“ oder die Bezeichnung eines aztekischen Kriegerranges stehen. Die Genrebezeichnung findet sich nur zweimal in den Cantares, und zwar für die Analysetexte B und C. Dazu kommt das Kompositum „tlaocolcuicaotomitl“ (etwa: Otomi-Trauergesang oder vielleicht auch Trauergesang nach Art der Otomí; Cant. fol. 4v). Berücksichtigt man, dass etliche Genres ein Ethnonym beinhalten, etwa *huexotzincayōtl* (Gesang nach Art der Huexotzincah), ist ein ethnischer Zusammenhang wahrscheinlich. Dies bedeutet in der Regel jedoch nicht, dass es eine Adaption eines Gesanges der entsprechenden Gruppe ist, sondern dass bestimmte Eigenschaften wie Aussehen, Schmuck, Bemalung und Dialekt der Gruppe imitiert wurden (siehe I, Kap.3.6). Allerdings kamen Adelige unterschiedlicher Gruppen zu gemeinsamen Feiern zusammen, bei denen auch gesungen und getanzt wurde. Das Liedgut kann somit auch wechselseitig tradiert worden sein. Für das „*xopanucatl nenonotzalcuicatl...*“ (Cant. 6r) wird in der Überschrift eine Übersetzung aus dem Otomí ins Nahuatl behauptet. Diese scheint jedoch von dem anonymen

⁴⁰⁹ *Xopan* begann mit dem Fest *Etzalcualiztli* (Bohnenspeiseessen) für die Wassergottheiten und unterstand dem Regengott *Tlaloc*. Im Agrarzyklus ging und geht diese Zeit mit einem vermehrten Pflanzenwachstum und der Entwicklung der Feldfrüchte einher. Abgelöst wurde sie von der Trockenzeit *tonalco*, der warmen, heißen Jahreshälfte, die der Sonne und dem Kriegsgott *Huitzilopochtli* unterstand (siehe Broda 2004:55-57).

Auftraggeber der Teilsammlung veranlasst worden zu sein⁴¹⁰.

Tlamēlahucayōtl ist das von dem Verb *melāhua* (ausstrecken, gerade auslegen) abgeleitete abstrakte Nomen. Von ihm wird *melāhuac* (regelrecht) abgeleitet. Es definiert für die beiden anderen Begriffe die Vorgabe eines bestimmten Regelwerkes, dessen Gesetzmäßigkeiten leider nirgends beschrieben worden sind. Wie schon für *melāhuac cuīcatl* andiskutiert, wird auch der Begriff *tlamēlahucayōtl* auf den *Cantus Planus* bezogen, jedenfalls wird dies gewöhnlich so übersetzt, so von Bierhorst (1985a: 137, 139, 141) und León-Portilla (2011a, Bd.2/1:23,29). (Zur Problematik der Übersetzung von *melāhuac cuīcatl* als *Cantus Planus* bei Molina siehe I, Kap. 3.7; III, Kap. 1.1). Der Begriff *tlamēlahucayōtl* kommt allerdings nur viermal in den Cantares vor, und das ausschließlich in der stärker vom Christentum beeinflussten ersten Teilsammlung. Vielleicht handelt es sich ja um eine heute nicht mehr rekonstruierbare hybride Liedgattung.

Der Titel des auf den Analysetext B folgenden Gesanges, der dieselbe Genrekombination angibt, bringt musikalische und rhythmische Aspekte für die Genredifferenzierung ins Spiel.

G 18 *Cant.: 2v, Titelzeile*

Osce al mismo tono tlamelauhcaoyotl

Noch eines in derselben Tonart nach richtiger Art und Weise angeordnet

Wie die Mischung aus Nahuatl und Spanisch in das Manuskript gelangte, ob sie schon in der verschollenen Originalhandschrift vorhanden war oder erst später durch einen Kopisten eingetragen wurde, lässt sich nicht mehr feststellen, auch nicht, was genau das spanische „tono“ (Ton, Tonart, Weise oder Stimmung) in Bezug auf die Genres *xōpancuīcatl* und *otoncuīcatl* bedeutet, die es durch den Rückverweis *oc cē* (noch eins) ersetzt. Der Begriff „tono“ legt jedoch nahe, dass bei der Genredifferenzierung musikalische und rhythmische Aspekte eine große Rolle spielten. Auch wenn sich diese heute kaum noch erhellen lassen, sind sie mitzudenken als mögliches Korrelativ zu den auf der Sprache und ihrer Semantik basierenden Analysen in dieser Arbeit, wie sie sich zwangsläufig aus der einseitigen Überlieferung der Gesänge als Texte ergeben.

2.3 Thema und Aufführungssituation

Der Gesang dreht sich um die Liedkunst. Er beginnt in *xōchitlālpan* (Blumenland), einem grünen, fruchtbaren Land voller Blumen und Vögel, das zu den Orten der

⁴¹⁰ „Cantares antiguos [sic] de los naturales otomis que solian catar [sic] en los combites y casamientos. buelto en lengua Mexicana siempre tomando el jugo y el alma del canto ynazenes, metaforicas que ellas decian, **como .V.^{ra}. lo entendera** i mejor que no yo por mi poco talento y tan yban co razonable estilo y primor para que .V.^{ra}. las aproueche y entremeta A sus tiempos que conuinere como buen maestro que es Vuesa reueren^a.“ (Cant.:6r).

Schöpfung gehört. Dort sucht der Sänger Inspiration, um einen Gesang zu erschaffen. Er fragt nach dem Ursprung der Gesänge, lauscht den Vögeln, die für die Gottheit *Tloqueh Nāhuaqueh* singen und hört die Liedwurzeln. Er stellt fest, dass die *yēctli yan cuīcatl* (vollkommenen Lieder) ihren Ursprung im *Ilhuicatl Ihtic* (im Himmel) haben, wo weitere Vögel singen. Der Sänger artikuliert seine Sehnsucht nach der Gottheit und denkt über diese und die Gesänge nach. Am Ende singt er an einem nicht genannten Ort sein eigenes *ilhuicacuīcatl* (Himmelslied) für die Fürsten. Der Ort der Aufführung wird nicht genannt. Ebenso wenig fallen Personennamen.

Da die Suche nach dem Gesang selbst Thema ist, kann man davon ausgehen, dass sie nicht am Ort der Aufführung stattfindet. Sie entstammt der Vorstellung des Sängers/Autors, der über sie am Ort der Aufführung berichtet und dabei sein Publikum an den Ort der Suche versetzt. Ob dort, ähnlich wie in Analysetext A, ein an den Ort der Schöpfung erinnerndes Setting geschaffen wurde, verrät der Text nicht. Die gesamte Suche ist durch einen Monolog gekennzeichnet, der nur einmal am Ende von einer direkten Bitte an die Gottheit unterbrochen wird. Erst in der letzten Strophe spricht der Sänger das Publikum an.

2.4 Der Text

Aufbau: Der Text hat 31 Zeilen, die in sechs etwa gleich lange Strophen unterteilt sind. Strophen 1-5 thematisieren die Suche, Strophe 6 das Ergebnis. Alle Strophen enden auf die euphonische Abschlussformel *ohuaya ohuaya*. Strophen 1 und 2 haben davor einen lexikalischen Refrain: „in tloque in nahuaque“, der in Strophe 1 durch einen Zusatz unterbrochen ist. Derselbe Refrain, erweitert durch „ixpan“, findet sich in den Strophen 4 und 6. Dadurch wird die letzte Strophe formal an die Suche gebunden. Dass Strophen 3 und 5 keinen lexikalischen Refrain haben, stört die Kohäsion des Textes nicht.

An Textfiguren gibt es einen anonymen Sänger, die Gottheit, unterschiedliche Vögel, die Himmelsbewohner, die Fürsten sowie einen namentlich nicht ausgewiesenen Freund des Sängers. Die Figur des Sängers lässt sich lexikalisch nicht von der Person des Vortragenden unterscheiden. Wahrscheinlich ist der Vortragende zugleich auch der unbekannte Autor des Gesanges. Die Figur des Freundes des Sängers gehört gleichzeitig zum Publikum, das neben der Gottheit der nicht näher beschriebene Empfänger des Gesangsvortrags ist. Zum Publikum gehören auch die nur in der dritten Person genannten Fürsten.

Alle Strophen haben explizite Senderkomplexe mit einem anonymen Sprecher in der ersten Person Singular, der sämtliche Äußerungen tätigt und mit der Figur des Sängers zusammenfällt. In den Strophen 1 bis 4 bleiben die Hörer der Senderkomplexe implizit, in Strophe 5 wird die Gottheit Ipal-Nemohuani angesprochen, in Strophe 6 *tinocnūh* (du mein Freund).

Ablauf : Suche, Strophe 1: Der Gesang beginnt mit der Ankunft des Sängers im Blumenland und bestimmt die primäre Sprecherposition als deiktischen Ausgangs- und Mittelpunkt der Suche. Zugleich werden durch den Direktional *huāl* (hierher) der Ort der Suche als am Ort der Aufführung präsent dargestellt und das auf den Sänger wartende Publikum einbezogen:

B 02 *Strophe 1, Zeile 1*
 O **nihualcalac** nicuicani **Ich bin hier eingetreten**, ich der Sänger,
nepapan xochitlalpan ins **Land der verschiedenen Blumen**

Der Begriff *xōchitlālpan* ist ein mit Bedeutungen aufgeladenes Konzept. Im Analysetext B wird er an Eigenschaften und Bewertungen gekoppelt, die der Sänger aus einem Pool möglicher Bedeutungen auswählt und dem Ort zuweist. Zuerst spricht er von der Bedeutung für den Menschen als Ort der Freude und des Überflusses:

B 03 *Strophe 1, Zeile 2*
 huel teellelquixtican tetlamachtican **wahrlich ist es ein Ort der Freude**, ein **Ort des Überflusses**⁴¹¹

Dafür führt der Sänger Gründe an, welche die positive Bedeutung des Ortes verstärken, durch das anaphorische *oncān* an das Blumenland gebunden werden und auf die Fruchtbarkeit des Ortes hinweisen (Vgl. Analysetext A: Schlussteil).

B 04 *Strophe 1, Zeilen 2-3*
 oncan **ahuachtonameyoquiauhtimani** dort verbreitet sich **Regen aus Tausonnenglanz**

Es folgt das komplementäre Konzept zur Blume: der Vogel.

B 05 *Strophe 1, Zeilen 3-4*
 oncan cuicuica in nepapan dort singen überall die verschiedenen Arten
 tlaçototome kostbarer **Vögel**,
 oncuicatlaça in **coyoltototl** intoniert der **Schellenvogel** Gesänge.
 cahuantimani in intozquitzin Überall erklingen ihre ehrbaren Stimmen

Im lexikalischen Refrain der Strophe wird die Funktion des Vogelgesangs unterstrichen: das Erfreuen der Gottheit:

B 06 *Strophe 1, Zeilen 4-5*
 in **quellelquixtia** in tloque in nahuaq[ue] sodass sie **ihn erfreuen**, Tloqueh Nahuaqueh, der
 yehuan Dios Dios [Gott] ist

Suche, Strophe 2: Der Sänger hört die Liedwurzeln. Dieser Begriff ist eines der Schlüsselkonzepte der hier vorgelegten Arbeit. Dem Sänger fällt sie als hörbares erstes Ergebnis seiner Suche zu:


⁴¹¹ „Tlamachtia.nite.enriquecer a otro, y hazerlo prospero“ (Mol.b: 125r). Reichtum gehört zum Konzept des Glücks bei den Nahuas.

- B 07 *Strophe 2, Zeile 6*
 Oncan nicaqui in **cuicanelhuayotl**
 in nicuicani
 Dort höre ich die **Liedwurzeln**,
 ich, der Sänger.

Das Hören der Liedwurzeln befeuert die weitere Suche nach einem eigenen Gesang und bewirkt eine vertiefte Beschäftigung mit dem Thema der Liedkunst. Zunächst wird der Himmel als Ursprungsort der Gesänge festgestellt:

- B 08 *Strophe 2, Zeilen 6-8*
 tlacahço ahmo ~~¶~~ in talticpac
 in peuh yectli yan cuicatl
 tlaca'ço ompa in
ilhuicatlytic hualcaquizti
 O, nicht auf der Erde ist es,
 wo die vollkommenen Lieder begonnen haben.
 O, von dorthier,
aus dem Inneren des Himmels sind sie zu hören

Dann wird dem Sänger klar, dass es die Vögel sind, die die Gesänge aus dem Himmel aufgreifen und weitertragen. Im Gesang des Schellenvogels hört er den Gesang des Zacuanvogels:

- B 09 *Strophe 2, Zeilen 8-9*
in conehua in tlaçocoyoltotl
in quimehuilia in nepapan **teoquecholme**
çaquantototl

die der kostbare Schellenvogel singt,
die für die verschiedenen Arten echter Quecholli
der Zacuanvogel singt.

Im Himmel preisen die Vögel mit ihren Gesängen die Gottheit:

- B 10 *Strophe 2, Zeilen 9-10*
 onca[n] tlacahço quiy**ectenehua** in tloque in
 nahuaq[ue]
 Dort, O, **preisen** sie Tloqueh
 Nahuaqueh,

Suche, Strophe 3: Die Erkenntnis aus Strophe 2 löst im Sänger starke Gefühle und Gedanken aus. Er fasst den Willen, an den Ort zu gelangen, wo die Vögel die Gottheit preisen. Das lässt sich als eine imaginierte Reise und als Versuch einer Kommunikation mit der Gottheit auffassen.

- B 11 *Strophe 3, Zeile 11*
Niyolpoxahua
 in niccaquia nicuicani,
ahcoquiza in notlalnamiqulizo,
 quinpepetlatiquiza in ilhuicameh,
nelcihcihuiliz ehēcayōhtih in ic
quinalquixtia
 in ompa ont**latenehua** in zacuan/huitzitzilin
 ilhuicatlihtic
Ich werde im Herzen weich,
 da ich es höre, ich der Sänger.
Nach oben gehen meine Gedanken.
 Schnell durchbrechen sie die Himmel,
mein Seufzen geht gefüllt mit Wind, wodurch
es sie auf der anderen Seite herauskommen lässt,
 wo der Zacuankolibri im Himmel **Verheißungen**
macht.

Suche, Strophe 4: Der Sänger sucht einen Zugang zur Erkenntnis der Gottheit und zu den Gesängen. Was er sucht, bleibt zunächst unbestimmt und scheint einer kontemplativen Methode zu folgen. In diesem Zusammenhang wird die VNC *nictlachialtia* verwendet, die sich unterschiedlich analysieren lässt, je nachdem, ob man „tla“ als unbestimmtes Objekt des dann transitiven Verbs oder als an den Verbstamm fusioniert und die VNC damit als intransitiv ansieht:

B 12 *Strophe 4, Zeile 15*
(a) Auh nohuiampa
nicflachialtia in noyollo

Von überall her
lasse ich mein Herz **etwas erwarten**,

(b) Auh nohuiampa
nicflachialtia in noyollo

Überall hin
lasse ich mein Herz Ausschau halten,

Im ersten Fall ist *nōhuiyāmpa* in Richtung auf den Sänger aufzufassen, weil der Sänger darauf wartet, dass von außen etwas auf ihn zukommt, im zweiten Fall schaut der Sänger aktiv in alle Richtungen. Der Unterschied erscheint jedoch nur graduell.

Dem Sänger wird während des Erwartens oder Ausschau-Haltens aber etwas klar: Er erfährt vom Vogel nicht alles. Auch der Vogel hat nur einen begrenzten Zugang zur Gottheit, er weiß nicht alles über sie oder er preist sie nicht genug, egal wie viel er singt, weil die Gottheit alles andere übersteigt:

B 13 *Strophe 4, Zeilen 15-16*
auh tlacahço nelli in **amo ixquich** quehua in
tlaçototl,

O! wahrlich singt der kostbare Vogel **nicht alles**,

B 14 *Strophe 4, Zeilen 16-17*
tlacāço ye oc **tlapanahuia** in ilhuicatlitic
yyollo in tloque in nahuaque
mochiuhlica

O, immer noch **unübertrefflich** ist im Himmel
das Herz von Tloqueh Nahuaqueh,
>das< gerade entsteht.

Die überwältigende Größe der Gottheit weckt im Sänger die Befürchtung, der Gottheit nicht zu genügen. Er hofft jedoch darauf, dass dies nicht so ist und er die Erkenntnis der Gottheit erlangt:

B 15 *Strophe 4, Zeilen 18-20*
ca in tlacamo **teuhyotih**
in notlalnamiquiliz
aço huel quinalquixticayttaz o
in tlamahuiçolli in ilhuicac
ic papaqui in ilh[uiac] tlaçototome
ixpan in tloque nahuaque

Wenn nur nicht **in Staub gehüllt gehen**
meine Gedanken,
werden sie die Wunder im Himmel vielleicht
durch und durch verstehen,
durch die all die kostbaren Vögel im Himmel
glücklich sind vor Tloqueh Nahuaqueh.

Suche, Strophe 5: Der Sänger führt einen emotionalen Dialog mit inneren Stimmen, die entgegengesetzte theologische Argumente bezüglich des Fortlebens der menschlichen Seele vertreten und stellt sich dabei auf die Seite der christlichen Religion:

B 16 *Strophe 5, Zeilen 21-23*
Quenin ahnichocaz in tlalticpac ye nican
tlacahço onca nemoaya[n]
ninoztlacahuia nicyhtoa
aço çan ye ixquich in nican in tlalticpac
ontlamian **toyolia**

Wie werde ich nicht weinen hier auf der Erde?
O, dort ist der Ort, wo man lebt.
Ich betrüge mich selbst, >wenn< ich sage:
„Vielleicht ist das schon alles hier auf der Erde,
es endet **unser Werkzeug zum Leben**“.

Der Begriff *toyōliya* (unser Werkzeug zum Leben) wird vom Sänger/Autor wahrscheinlich im Sinne des von Molina geprägten *teyōliya* (jemandes Mittel zum Leben = Seele) verwendet (zum Begriff siehe Dedenbach-Salazar Sáenz und Ruhnau:194-5). Dafür

spricht auch die Jenseitssehnsucht des Sängers, der sich wünscht, im Himmel für die Gottheit zu singen:

B 17 *Strophe 5, Zeilen 23-26*

macuele ehuatl in tloque in nahuaque
ma ompa inhuan **nimitznocuicatili** in ilh[uicac]
mochanecahuan ca noyollo ehua ompa
nontlachia in monahuac in motloc
tipalnemohuani

Möge es bald sein, Tloqueh Nahuaqueh,
möge **ich** dort mit deinen Himmelsbewohnern **für dich singen**. Denn mein Herz geht dorthin,
>wo< ich in deiner Hörweite, in deiner Nähe warte,
du, Ipal-Nemohuani.

Das Ergebnis der Suche, Strophe 6: Der Sänger kündigt sich erneut mit einer Eingangsformel an. Er nennt eine Blumentrommel als Begleitinstrument sowie einen Titel oder Inhalt des Gesanges und dessen Zweck:

B 18 *Strophe 6, Zeilen 27-28*

Ma xicaquin nocuic in tinocniuh
xochihuehuatl y[n] nictzotzonaya
ylhuicacuicatl in nic ehuya
ic niqui[n]melelquixtia in teteucti

Höre mein Lied, du mein Freund.
Es ist die Blumentrommel, die ich schlage,
es ist das Himmelslied, das ich singe,
um die Fürsten zu erfreuen.

Abschließend führt der Sänger aus, wie sich im Verlauf des Vortrags die Kreativität entfaltet. Der Gesang für die Fürsten ist zugleich für die Gottheit bestimmt, welche während des Vortrags zugegen ist. Dieser letzte Umstand zeigt, dass der Sänger eine erfolgreiche Kommunikation mit der Gottheit herstellen konnte, wodurch er kreativ werden kann. Der Sänger, dessen Herz erblüht, streut Puffmaisblumen aus und bietet Lieder dar, die sich mit den Blüten wie zu einer Girlande drehen.

B 19 *Strophe 6, Zeilen 29-31*

xochicueponi in noyollo
izquioxochitl nictzetzelohuaya
ic mali[n]tjuh in nocuicatzin ixpan in tloque in nahuaque

Wie eine Blume erblüht mein Herz,
Puffmaisblumen streue ich aus,
mit ihnen umwunden geht mein ehrbares **Lied** vor
Tloqueh Nahuaqueh.

Der Ablauf zeigt einen mehrstufigen Prozess, in dem der Sänger ein neues Lied entwickelt und schließlich aufführt. Ähnlich wie in Analysetext A muss der Sänger Voraussetzungen erfüllen, um das Wohlwollen der Gottheit zu erlangen, ohne das er keinen Erfolg haben kann. Es sind keine Brüche in der Darstellung zu erkennen. Passagen, die zunächst wie religiöse Exkurse wirken, erweisen sich als Teil des kreativen Prozesses. Tabelle III-2A fasst die Entwicklung zusammen.

Tabelle III-2A: Der Weg zum neuen Gesang als kreativer Prozess

Strophen					
1	2	3	4	5	6
Suche nach Inspiration	Erklingen der Liedwurzeln als Auslöser für die gerichtete Suche nach dem Gesang	Reise zum Ort der Gesänge im Himmel	Erkenntnis der Unzulänglichkeit des Sängers angesichts der Größe der Gottheit	Anstrengungen des Sängers, um in Kontakt mit der Gottheit zu gelangen	künstlerischer Erfolg in zwei Schritten
Ankunft des Sängers im Blumenland Beschäftigung mit den kreativen Eigenschaften des Ortes Hinwendung zu den Singvögeln: Zuhören und Beobachten	Heraushören der Liedwurzeln aus dem Vogelgesang Suche nach dem Ursprung der Gesänge Fokussierung, Differenzieren der Kommunikationswege der Vögel Erkenntnis, dass der Gesang im Himmel zu finden ist	Emotionale und geistige Öffnung des Herzens Vordringen zum Himmel durch geistiges und emotionales Wollen (Denken / Seufzen)	Erkenntnis eines Defizits im Gesang des Vogels Mögliche Unreinheit des Sängers, durch die der ersehnten Erkenntnis der „Wunder im Himmel“ etwas entgegen stehen könnte	Bekennnis zum Glauben: Glaube an den toyoliya und das Weiterleben nach dem Tod Direkte Bitte an die Gottheit, mit den Himmelsbewohnern für die Gottheit singen zu dürfen	Stufe I: Formulierung der religiösen Erfahrung als „Himmelslied“ Vortragen des neuen Liedes für die Fürsten auf der Erde Stufe II: Gegenwart der Gottheit Erblühen des Herzens: volle Entfaltung der Kreativität

2.5 Kohärenz des Textes

Der Text verwendet unterschiedliche Mittel, um den semantischen Zusammenhalt zu erzeugen. Mit der in allen sechs Strophen in der ersten Person realisierten Figur des Sängers besteht so etwas wie eine Zentralperspektive. Diese Figur ist zugleich der einzige Sprecher im Senderkomplex. Entsprechend ausgeprägt ist die Rekurrenz des Personalpronomens 1 SG in Verben und Possessiven. Da sie im Analysetext keinerlei Verständnisprobleme bereiten, wird auf eine Einzeldarstellung verzichtet. Für die Analyse relevant sind einige Reihen aus semantisch äquivalenten oder sogar identischen Begriffen, die den Text durchlaufen. Diese Isotopien sind Teil eines Isotopie-Netzes, dessen Zentrum die Figur des Sängers einnimmt. Das Netz selbst verrät Züge einer hierarchischen Ordnung. Am häufigsten treten Lexeme auf, die zu einem Bereich gehören, der die Wahrnehmung von Tönen auf der einen und das Hervorbringen von Tönen auf der anderen Seite umfasst und sich in mehrere untergeordnete Isotopien auffächern lässt. Die Isotopien des akustischen Bereichs bedingen einander. Sie bilden oft Glieder eines Satzgefüges, so können sie als Subjekt und Prädikat Agens und Handlung bezeichnen. Hierzu gehören die Isotopie <hören>, die Isotopie <Vogel> mit der diese weiter beschreibenden Isotopie <kostbar> und die Isotopie <singen/Gesang>. Neben dem akustischen Bereich und teilweise an diesen gekoppelt ist ein eher über den Gesichtssinn zu erfahrender Bereich, der aber stellenweise ungegenständlich erscheint. In ihm finden sich Isotopien wie <blühend> und <schaun>, letztere im Sinn eines

kontemplativ auf die Gottheit gerichteten Erkenntnisstrebens. Von besonderer Bedeutung ist auch die Isotopie <Herz>, die für die Konzeption der Liedkunst, aber auch die Kontemplation der Gottheit von Belang ist. Man kann die Begriffe *yōlloh-tli* /*yōllō-tl* (Herz) als das Zentrum kreativer Prozesse begreifen. Hierher gehört in ähnlicher Bedeutung auch der Schlüsselbegriff *cuīcanehuayōtl* (Liedwurzeln). Dass das so ist, kann aber erst im Vergleich mit der Verwendung dieses Konzeptes in den Analysetexten C und D aufgezeigt werden. Der Raum wird von der Isotopie-Opposition <+-vertikal> strukturiert. Hier treten vor allem Verben in Erscheinung.

Wie schon im Analysetext A lassen sich manche Lexeme wieder unterschiedlichen Isotopien zuordnen. Der im Rahmen der hier vorgelegten Arbeit als Schlüsselkonzept zu untersuchende Begriff *cuīcanelhuayōtl* (Liedwurzeln) gehört im Analysetext B in den akustischen und in den kreativen Bereich. Dieses Konzept wird, aufbauend auf die vorab genannten Isotopien sowie auf ein aus den Quellen gewonnenes Bedeutungspotenzial (II, Kap. 5), gesondert und ausführlich untersucht.

2.5.1 Isotopien

Die Isotopie >hören/hörbar<: Der Analysetext wird wesentlich durch Lexeme aus dem akustischen Bereich strukturiert, die sich alle eine Eigenschaft teilen: Sie sind hörbar. Die Hörbarkeit selbst kann, muss aber nicht implizit bleiben. Ihr steht der Vorgang der Perzeption gegenüber. Dem Hören kommt auch deshalb eine kaum zu überschätzende Bedeutung zu, weil der Sänger über den Gehörsinn Kenntnis von den Liedwurzeln und jenen vollendeten Liedern erlangt, die er als Vorbild seines eigenen Schaffens begreift. Mit den einzelnen oft rekurrierenden Lexemen, die ein Sem|HÖRBAR| beinhalten, wird der Gesang inhaltlich und formal aufgebaut: durch fortschreitende Varianz (a) der Agenzien, angefangen von unterschiedlichen Vögeln und kulminierend im menschlichen Sänger, (b) der Mittel zur Tonerzeugung: Vogelkehle, Trommel, menschliche Stimme, sowie (c) der Rezipienten. Neben der Gottheit sind das Vögel, der den Vögeln lauschende Mensch und schließlich der dem Sänger in Freundschaft verbundene andere Mensch.

Akustische Phänomene sind naturgemäß doppelt kodiert. Real erzeugten Tönen steht deren Wahrnehmung gegenüber. Im Falle der Tonerzeugung durch Wesen, die einen Gehörsinn haben – im Analysetext sind das Vögel, Menschen und die Gottheit *Tloqueh Nahuaqueh* – können diese nicht nur fremderzeugte sondern auch selbsterzeugte Töne wahrnehmen, auch wenn dies im Text implizit bleibt, so wie auch der Vorgang des Hörens selbst sich auf der Textoberfläche selten ausgedrückt findet, weil das Ergebnis wohl eine überzogen redundante, impraktikable und letztlich verwirrende Kommunikation wäre. In der Texttiefenstruktur sind sie jedoch vorhanden. So ist eine Aussage wie *cuihcūcah in nepāpan tlazohtōtōmeh* (die verschiedenen kostbaren Vögel singen;

Beispiel B 05) wie folgt zu ergänzen: [*niccaqui*]:*cuihcuīcah in nepāpan tlazohtōtōmeh* (Ich höre: Die verschiedenen kostbaren Vögel singen).

Die Tatsache, dass der Vorgang des Hörens zumeist nicht auf der Textoberfläche abgebildet ist, bedeutet zugleich, dass er selektiv eingesetzt werden kann, um die Aufmerksamkeit zu steigern, und entsprechend selten, nämlich nur viermal, setzt der Sänger das Lexem -caqu- (hören) auch ein. Drei davon sind transitive VNC, eine ist impersonal. Alle stehen an besonders wichtigen Textstellen: (1) Zeile 6 (B 07):*niccaqui in cuīcanelhuayōtl* (ich **höre** die Liedwurzeln). Hier wird das Konzept der Liedwurzeln als Ausgangspunkt der Suche nach dem Gesang in den Fokus gerückt. (2) Zeile 8 (B 08):*huālcaquizti* (sie [die Gesänge] **sind zu hören**). Das akustische Phänomen wird von der Position des Sängers aus beschrieben, schließt aber den Schellenvogel ein, dessen Funktion als Vermittler der Gesänge an dieser Stelle einmalig anklingt. (3) Zeile 11 (Glosse 12a) *niyōlpoxāhua in niccaqui* (Ich werde im Herzen weich, da ich es [das Singen der Vögel] **höre**). Hier drückt der Sänger zum ersten Mal explizit eine emotionale Regung aus. (4) Zeile 27 (Glosse 19a): *Mā xiccaqui in nocuīc in tinocnīuh* (**Höre** mein Lied, du mein Freund). Diese Wendung steht am Beginn des auf die Suche folgenden Gesangsvortrags. Der Sänger nimmt hier die Kommunikation mit dem Publikum auf.

Die Isotopie <singen> /<Gesang>: Im Analysetext treten die Lexeme -*cuīc-* und *ēhua/ēuh-* mit ihren Ableitungen allein und in Komposita auf. Wie bei dem Thema der Suche nach einem Lied zu erwarten ist, kommt ihnen eine große Bedeutung zu. Sie sind in allen sechs Strophen vertreten. Es gibt insgesamt 10 Belege für -*cuīc-*, 5 für *ehua*, 1 für das applikative *ehuilia*. Treten sie in Verben auf, sind sie überwiegend an Vögel als Agenzien gebunden. Es gibt: den intransitiven Frequentativ *cuihcuīca* (Zeile 3; B 05); transitives *conēhua* (Zeile 8, B 09); transitives *quēhua* (Zeile 16, B 13), sowie applikatives *quimēhuilia* (Zeile 9, B 09). Nur in zwei Fällen ist der menschliche Sänger der Handlungsträger. Es gibt das von dem Nomen *cuīca-tl* abgeleitete Verb *mā* [...] *nimitznocuīcatili* (möge [...] ich ein Lied für dich haben (Zeile 24; B 17) und das transitive *niquēhua* (ich singe es) (Zeile 28, B 18). Sie finden sich in den Strophen 5 und 6, in denen es keine Vogellexeme mehr gibt. Ebenfalls auf diesen Teil begrenzt ist die possedierte NNC *nocuīc* (mein Lied), wohingegen die NNC *nicuīcani* (ich bin der Sänger) in den Strophen 1 bis 3 vorkommt. Die Possessive von *cuīca-tl* und das Nomen *cuīcani* sind ausschließlich mit der ersten Person Singular verknüpft, sie vertreten an keiner Stelle ein Vogellexem. Es lässt sich daher relativ sicher aussagen, dass im Analysetext eine Differenzierung von Mensch und Vogel in Bezug auf die Handlung des Singens intendiert und auf grammatikalischer Ebene umgesetzt wird.

Besonders wichtig sind aber die mit dem Nomen *cuīca-tl*, allein oder im Kompositum, ausgedrückten ästhetischen Konzepte. Es gibt drei Nennungen: (1) *cuīcanelhuayōtl*

(Liedwurzeln) (Zeile 6; B 07); (2) *yēctli yan cuīcatl* (die vollkommenen Lieder; Zeile 7; B 08); (3) *ilhuicacuīcatl* (Himmelslied; Zeile 28; B 18).

Die Isotopie <Vogel>: Vogellexeme treten im Analysetext in den Strophen 1 bis 4 mit insgesamt 8 Nennungen auf. Sie verkörpern unterschiedliche Arten, von denen sich einige in *xōchitlālpan* (Blumenland), andere im *ilhuicatl ihtic* (im Himmel) befinden. Ihre primäre Aufgabe ist das Singen und Weitergeben von Gesängen, deren Ursprung im Inneren des Himmels liegt. Allen gemeinsam ist die Funktion, die Gottheit zu erfreuen. In beiden Bereichen, auf der Erde und im Himmel, differenziert der Text jeweils zwischen einer Gruppe von Vögeln, die unterschiedlichen, nicht eigens aufgeführten Arten angehören, und einem Vogel mit einer besonderen Funktion, der entweder als Einzelexemplar oder generisch für seine Art zu verstehen ist. Die Gruppe wird jeweils durch das Adverb *nepāpan* (unterschiedliche Arten) und ein Vogellexem im Plural ausgedrückt:

(1) In *xōchitlālpan* (Blumenland) stehen die *nepāpan tlazohtōtōmeh* (die verschiedenen Arten kostbarer Vögel) dem als Vorsänger fungierenden *coyoltōtōtl* (Schellenvogel) gegenüber (zur Bedeutung von *cuīcatlāza* siehe III, Kap. 2.6.2). Welche Vogelarten der Gruppe ein Rezipient aktualisiert, bleibt diesem überlassen. Der Text gibt keinerlei Hinweise darauf. Auch für den Schellenvogel fehlen Attribute, die auf die Unterart schließen lassen. Einzig wichtig scheint dessen glockenhelle Stimme zu sein. (2) Im *ilhuicatl ihtic* findet sich als Pendant *nepāpan teōquechōlmeh* (verschiedene Arten echter Quecholli), für die der *zacuantōtōtl* (Zacuanvogel) singt. *Teōquechōlli* ist eigentlich die zweite Bezeichnung für den *tlāuhquechōlli* (Rosalöffler). Es ist aber nicht sehr wahrscheinlich, dass diese Spezies hier alleine gemeint ist, da ja das Adverb *nepāpan* auf unterschiedliche Arten hinweist. Eher kommt hier die ganze Vielfalt der Quecholli-Gruppe in Frage (siehe II, Kap. 3.2.3). Das Lexem *teō-* könnte ja auch bewusst gewählt worden sein, um auf die Nähe der Vögel zur Gottheit anzuspielen. Wie in Analysetext A klingt hier auch wieder die Parallelkonstruktion *in zacuān in quechōl* (der Zacuan und der Quecholli) an, die beide der Gottheit gehören, die aber im christlichen Kontext dieses Analysetextes B keinen Kriegs- und Opferbezug mehr hat. Die beiden Vogelarten stehen wohl auch nicht unverbunden nebeneinander, sondern als Objekt und Subjekt des Satzes (B 09). Der Zacuanvogel tritt, analog zum Schellenvogel auf der Erde, als Vorsänger auf, da er ja zuerst und für die verschiedenen Quecholli singt. Ob er nun aber ein großer, prachtvoller Montezuma-Stirnvogel oder der sehr kleine, nicht identifizierte heimische Zacuanvogel aus den Bergen um Tetzcoaco ist, muss offen bleiben (Vgl. II, Kap. 3.2.4). Für die zweite Deutung spricht, dass der Zacuan noch mit einem Kolibri zusammen wahrscheinlich im Kompositum auftritt: *zacuanhuitzitzilin* (Zacuankolibri) (Zeilen 13-14). Eine vergleichbare Spezies gibt es tatsächlich, es könnte *Hylocharis eliciae*, der Goldschwanz-Saphirkolibri sein (siehe II,

Kap.3.2.7). Die Kombination aus Zacuan und Kolibri bringt unterschwellig wieder das vorspanische Konzept vom Jenseits der Sonne ins Spiel, und zwar durch eine doppelte solare Assoziation, die erste durch die gelben Schwanzfedern des Zacuan, die zweite durch die mögliche Verbindung zum Namen des aztekischen Kriegsgottes Huitzilopochtli, der ja auch ein Sonnengott war. Unabhängig von den Intentionen des anonymen Autors hätte man den Vogelnamen so auffassen können. Er ist es, der im Himmel Verheißungen macht: *ontlatēnēhua in zacuanhuitzitzilin* (Zeilen 13-14 , B 11). Der Zacuankolibri tritt anschließend noch einmal als *tlazohtōtōtl* (kostbarer Vogel) auf (Zeile 16, B 13). Danach fallen keine konkreten Vogelnamen mehr, es ist nur noch von *tlazohtōtōmeh* (kostbare Vögel) die Rede. Ob in die ungewöhnliche Possessivstruktur *in ilhuicac mochānehcahuān* (wörtlich: deine Wohnstattbesitzer im Himmel; B 17) Vögel einschließt, verrät der Text nicht. In anderen Texten des Korpus sind die *ilhuicac chanequeh* (Himmelsbewohner) Vögel wie Zacuan, Tzinitzcan und Teoqueholli, aber auch „angelotin“ (Engel) (Cantares, fol. 5r; 63r)⁴¹². Im Analysetext B ist wohl vor allem an die in den Himmel eingegangenen Toten(seelen) zu denken, denn unmittelbar vor der Erwähnung der Himmelsbewohner diskutiert der Sänger das Weiterleben nach dem Tod und gebraucht dabei den Begriff *toyoliya* (unser Werkzeug zum Leben; B 16). Eine direkte Verbindung zum Vogel wie in Analysetext A wird nicht deutlich.

Insgesamt scheint es sich um ein christlich umgedeutetes Konzept zu handeln. Die Vögel im Analysetext B stehen nur noch sehr vage in Verbindung mit den eigenen Vorfahren, anders als in Analysetext A sind sie nicht als Transformationen toter Krieger fassbar.

Die Isotopie <kostbar>:Die Isotopie <kostbar> ist im Analysetext Vögeln und vielleicht der Blumentrommel inhärent sowie auch allen Lexemen mit *-xōchi-* (Blume, Blüte) vorbehalten. Das Nomen *tlazoh-tli* (das Kostbare, Teure oder Geliebte)⁴¹³ wird nur für eine Gruppe von Vögeln oder ein eindeutig einer solchen Gruppe zugehöriges Individuum verwendet. Bei Lexemen für ohnehin kostbare Vögel wie Zacuan oder Quecholli wird *tlazoh-* nicht inkorporiert. *Coyoltōtōtl* (Schellenvogel) kommt einmal ohne und einmal mit Inkorporierung von *tlazoh-* vor. Im ersten Fall kann gelten, dass er als Teil der Gruppe *tlazohtōtōmeh* angesehen wird und das Attribut *tlazoh-* auf ihn ausgedehnt wird, zumal er nur durch das Prädikat *oncuīcatlāza* und den Junktor *in* von der Gruppe getrennt ist. Im zweiten Fall steht er allein, ohne Bezug auf die Gruppe und besitzt das Attribut. Somit werden sämtliche Vögel im Analysetext durch den Sänger als

⁴¹² Die übliche Formulierung in der Psalmodia christiana lautet: „ilhuicac chaneque“. Auch hier sind die Himmelsbewohner offenkundig heterogen: „iehoanti Seraphines, in Cherubines, in ie muchinti ilhuicac chaneque“ - the seraphim, the cherubim, [and] all inhabitants of Heaven [...]“ (Sahagún 1993: 114-115).

⁴¹³ „Tlaçotli.cosa preciosa, o cara“ (Mol.b:119r); „Tlazoh-tli someone or something beloved, rare, or expensive [...]“ (Kartt.:306).

kostbar bewertet. Die Aktualisierung der Isotopie ist in jedem Fall sehr wahrscheinlich.

Ob dasselbe auch auf Lexeme mit *xōchi-* zutrifft – da hier ein Sem |KOSTBAR| mit enthalten zu sein scheint – ist nicht zu entscheiden. Das Kompositum *xōchihuēhuētl* wurde in Bezug auf die Isotopie <kostbar> bereits diskutiert (III, Kap. 1.3.4.a; f). Allerdings kann das Nomen *xōchi-tl* wie auch andere als kostbar geltende Dinge durch *tlazoh-* näher bestimmt werden, wie andere Texte der *Cantares* zeigen.

In dem mit dem Analysetext eng verwandten ersten Gesang der *Cantares* wird *tlazoh-* unter anderem für eine Gruppe unterschiedlicher Blumen benutzt: „in tlaçonepapan ahuiac xochitl“ (die kostbaren unterschiedlichen duftenden Blumen; fol. 1v). Im Analysetext B wird *xōchi-tl* aber an keiner Stelle lexikalisch explizit als kostbar beschrieben. So hätte der anonyme Autor *nepāpan xōchitlālpan* (Strophe 1) durch *tlazoh-* ergänzen und damit eine der Bewertung von <Vogel> vergleichbare Strukturierung schaffen können, tat es aber nicht.

Die Isotopie <blühend>: Die Isotopie wird im Analysetext durch das Lexem *-xōchi-* ausgedrückt und findet sich ausschließlich in der ersten und letzten Strophe. Die Blumen gehören in allen Fällen zum schöpferischen Prozess des Sängers. (1) *ō nihuālcac nicuīcani nepāpan xōchitlālpan* (ich bin hier eingetreten, ich der Sänger, ins Land der verschiedenen Blumen: B 02); Hier wird der Ort der Schöpfung durch Blumen charakterisiert, die dadurch auch unmittelbar mit Freude und Reichtum verbunden sind. (2) *xōchihuēhuētl* (Blumentrommel). Die Blumentrommel des Sängers wird in der Eingangsformel der Gesangsaufführung genannt, die den Schluss von Analysetext B bildet. Das Lexem erlaubt die sofortige Aktualisierung von *xōchitlālpan* als Ort der Schöpfung aus Strophe 1. (3) *xōchicuepōni in noyōlloh* (Wie eine Blume erblüht mein Herz); (4) *izquixōchitl nictzeteloa* (Puffmaisblumen streue ich aus). Die beiden letzten Nennungen beziehen sich auf die Kreativität des Sängers und den Erfolg des schöpferischen Prozesses (dazu siehe auch Isotopie <Herz>).

Die Isotopie <+/-vertikal>: Die Raumstruktur des Textes wird durch Verben und Lokative geprägt. Die Suche bewegt sich zwischen einem als *xōchitlālpan* (im Blumenland) bezeichneten Ort, der durch Verbindungen mit *-mani* (ausgebreitet sein, liegen) als über eine Fläche ausgedehnt beschrieben wird: (1) *ahhuachtōnamēyōquiyauhtimani* (verbreitet sich Regen aus Tausonnenglanz; B 04); (2) *cahuāntimani* (sie erklingen überall; B 05). Der Ort scheint *tlālticpac* (auf der Erde) zugeordnet zu sein (B 08). Hoch über diesem Ort befindet sich der Ort *ilhuicatl ihtic* (im Himmel), der allein schon durch den Lokativ als ebenfalls ausgedehnt begriffen wird. Durch den Plural *ilhuicameh* (B 11) wird der Himmel zudem als in sich strukturiert begriffen. Beide Orte sind gemäß II, Kap. 4 Orte der Schöpfung. Die Vertikale kommt über die Verbindung zwischen diesen beiden Orten ins Spiel. Anders als in Analysetext A wird sie nicht durch einen Baum

gebildet. Vielmehr gibt es eine direkte Verbindung über den zuerst aus dem Himmel ins Ohr des Sängers dringenden Schall und darauf folgend die nach oben gehenden Gedanken des Sängers. (1) *ōmpa in ilhuicatl ihtic huālcaquizti* (von dorthier, aus dem Inneren des Himmels sind sie zu hören; B 08); (2) *ahco quīza in notlalnāmiquliz* (nach oben gehen meine Gedanken; B 11); (3) *quinpehpetlatiquīza in ilhuicameh* (sie durchbrechen schnell die Himmel). Ziel ist das *ilhuicatl ihtic* (das Innere des Himmels, B 11). Die Aufwärtsrichtung der Gedanken legt nahe, dass auch das Durchbrechen der Himmel in dieser Richtung erfolgt. Allerdings ist der Text in Bezug auf eine vertikale oder horizontale Strukturierung des Himmels nicht eindeutig, denn im gleichen Zusammenhang wird (4) die VNC *quinālquixtia* (es lässt sie auf der anderen Seite herauskommen) verwendet. Vielleicht ist diese Unentschiedenheit auf einen Konflikt zwischen der christlich-europäischen und der indigenen Auffassung vom Himmel zurückzuführen⁴¹⁴.

Die Isotopie <erkennen wollen>: Die Suche nach Erkenntnis gilt im Analysetext B der Gottheit. Sie verbindet emotionale und rationale Anteile und ist dem Wesen nach kontemplativ. Beides bildet eine Einheit. So gehen (1) *notlalnāmiquliz* (meine Gedanken) nach oben zur Gottheit, unterstützt von (2) *nelcihcuiliz* (mein Seufzen) (B 11). Trotz der offenkundigen christlichen Ausrichtung erinnert Letzteres wie auch (3) *chōca* (weinen; B 16) an vorspanische rituelle Praktiken, wie sie für Analysetext A besprochen wurden (A 06; G 13). Gerade auch *elcihcuil* (seufzen) gehörte wohl zu den Anrufungsritualen, so zum Beispiel (FC 6: 42, 50, 52, 61). Für die aus der Kontemplation erhoffte Erkenntnis stehen die VNC (4) *nictlachiyahtia in noyōlloh* (ich lasse mein Herz etwas erwarten), (5) *nontlachiya* (ich warte [in deiner Hörweite, in deiner Nähe]; B 17); (6) *quinālquixtihcāittaz in tlamahuizolli in ilhuicac* (werden sie [meine Gedanken] die Wunder im Himmel vielleicht durch und durch verstehen). Um Zugang zur Gottheit zu erlangen, beruft sich der Sänger zusätzlich auf seinen Glauben an das christliche Jenseits und verteidigt diesen Glauben. Der Gegenstimme nachzugeben – der Text sagt nicht, ob einer Stimme in sich selbst oder der eines anderen Nahuatl, der noch der alten Religion verhaftet ist –, das wäre Selbstbetrug: (7) *ninoztlacahuia* (Ich betrüge mich selbst).

Die Isotopie <Herz>: Das Lexem *-yōl-* kommt im Text sechsmal vor. Es enthält immer ein Sem [LEBEN], aber nur fünf Nennungen gehören zur Isotopie <Herz>. Nicht zur Isotopie zählt das im Text mit dem christlichen Begriff der Seele verbundene *toyoliya* (unser Werkzeug zum Leben) (Strophe 5, Zeile 23, B 16).

⁴¹⁴ Jüngst wurde eine vorspanische Unterteilung des Himmels in acht Richtungen und ein Zentrum konzipiert, die dann in den ersten hundert Jahren der Kolonialzeit von dem europäischen Modell des Himmels in mehrere Sphären mit dem Empyreum als oberster Schicht verdrängt wurde (siehe Díaz Álvarez). Das Empyreum entspricht in Texten christlicher Mönche oft dem *ilhuicatl ihtic*, so bei Sahagún und Molina (Danielewski 2017:172; 176).

Von den fünf Nennungen der Isotopie <Herz> beziehen sich vier auf das Herz des Sängers und zeigen dessen kontinuierlich anwachsende Kreativität, damit beginnend, dass der Sänger „im Herzen weich“ wird: *niyōlpoxahua* (ich werde im Herzen weich (Strophe 3, Zeile 11; B 11). Dieses Weich-Werden wird mit dem Lexem *poxahua* ausgedrückt, dessen Grundbedeutung „schwammig“, oder „porös“ ist.⁴¹⁵ Im Text beschreibt es eine emotionale Öffnung, durch die der Sänger für die Erkenntnis der Gottheit empfänglich wird. In Folge tritt *noyōlloh* (mein Herz) mit Verben auf, die mit einer bewussten Haltung des Sängers verknüpft sind: etwas erwarten: *nictlachiāltia in noyōlloh* (ich lasse mein Herz etwas erwarten) (Strophe 4, Zeile 15, B 12) und warten: *noyōlloh ēhua ōmpa nontlachiya* (mein Herz geht dorthin, wo ich warte (Strophe 5, Zeile 24, B 17). Dazu treten Lexeme aus dem kontemplativen Bereich, die Gefühle und Gedanken ausdrücken: *nelcihcihuiliz* (mein Seufzen; B 11) und *notlalnāmiquiliz* (meine Gedanken; B 11 und 15). Zum Schluss erblüht das Herz des Sängers: *xōchicuepōni in noyōlloh* (Strophe 6, Zeile 29, B 19). Möglich wird dies entsprechend der religiösen Grundeinstellung des Sängers, weil die Gottheit zugegen ist. Sie ist der Ursprung aller Kreativität. Auch dieser Inhalt wird im Text durch die Isotopie ausgedrückt: *īyōlloh in tloqueh in nāhuaqueh* (das Herz von Tloqueh Nahuaqueh) (Strophe 4, Zeile 17, B 14).

2.6 Konzepte

In Analysetext B werden Konzepte ausgedrückt, die zu den Hauptkonzepten gehören. Das Lied als Pflanze ist vertreten durch die Metaphern der Liedwurzeln und des blühenden Herzens. Vögel haben eine entscheidende Rolle bei der Vermittlung der vollkommenen Gesänge; sie bringen die Liedwurzeln vom Himmel auf die Erde, wo der Sänger sie aufgreift und neu gestaltet. Am einfachsten lassen sich diese Konzepte über den kreativen Prozess verstehen, in den sie eingebunden sind. Aus diesem Grund setzt ihre Darstellung auch dort an.

2.6.1 Der kreative Prozess

Der Gesang, nach dem der Sänger sucht, entsteht in einem mehrstufigen Prozess, dessen Höhepunkt die Aufführung des neuen Gesanges ist. Jede Stufe scheint an einen Ort der Schöpfung gebunden zu sein. Diese Orte sind im Text zunächst *xōchitlālpan* (im Blumenland) und *ilhuicatlihtic* (im Himmel), aber auch das Herz des Sängers entwickelt sich zu einem schöpferischen Ort, wie sich aus den Isotopien <blühend> und <Herz> bereits ansatzweise zeigt. Blumenlexeme treten ausschließlich in der ersten und letzten Strophe auf und bilden eine Klammer um die mittleren vier Strophen. Der kontextuelle Vergleich zeigt den signifikanten Unterschied in der Verwendung der Blumenlexeme als: a) organisch-pflanzlich dem fruchtbaren Urgrund der Erde in *xōchitlālpan* entsprossend; b) dem durch Arbeit fruchtbar gemachten Herzen metaphorisch entsprossend.

⁴¹⁵ „Puxactic. cosa sosa, o esponjada; Puxahuac, lo mesmo es que puxactic“ (Mol.b: 83v).

Der Anfang des Prozesses liegt in *Xōchitlālpan*. Dieser Ort ist als natürliche, vor Fruchtbarkeit strotzende Umgebung dargestellt. Verschiedene Blumen stehen dort von Tau benetzt, in dem sich Sonnenstrahlen brechen. In der VNC *ahhuachtōnamēyō-quiauhtimani* (dort verbreitet sich Regen aus Tausonnenglanz) verbinden sich Wasser und Wärme, die Voraussetzung für üppiges Pflanzenwachstum und letztlich der Grund für die zuvor gegebene positive Bewertung von *xōchitlālpan* als Ort der Freude und des Überflusses (B 03). Dazu kommen die überall zwitschernden Vögel. Der fruchtbare Ort existiert im Text voraussetzungslos, er ist von Anfang an da. Als der Sänger ihn betritt, wird die inhärente Symbolik auf die Liedkunst übertragen: In der Blume steckt bereits das Lied, der Vogel verweist auf den Sänger.

Das Ende des Prozesses ist das blühende Herz, das sofort den schöpferischen Ort aus Strophe 1 aktualisiert. Das Herz des Sängers erblüht wie eine Blume vor der Gottheit, sodass der Sänger während des Singens Puffmaisblüten ausstreuen kann (B 19). Das Erblühen beginnt während der Gesangsaufführung, doch es geschieht erst, nachdem der Sänger bereits angefangen hat, das *ilhuicacūcatl* (Himmelslied) vorzutragen. Der Sänger hat es vorher erdacht, aber es nimmt erst während des Vortrags seine vollendete Gestalt an. Sicher hat er es im Gedächtnis, doch höchstwahrscheinlich verändert er es auch. Er reagiert auf die konkrete Situation während des Vortrags, improvisiert und führt den kreativen Prozess zur Vollendung. Diese Überlegung entspricht auch am ehesten den Gegebenheiten einer überwiegend mündlich tradierten Kunst.

Das Prozessuale der Schöpfung gehört im Analysetext B zum Gottesbild des Sängers. Die Gottheit ist für den Sänger eine überwältigende Präsenz, die er als permanent-schöpferisch begreift. Das Überwältigende findet seinen Ausdruck im Superlativ *tlapanahuia*, das Permanent-Schöpferische in dem Doppelverb *mochīuhticah*, das als Prädikat für das Subjekt *īyōlloh in tloqueh in nāhuaqueh* (das Herz von Tloqueh Nahuaqueh) fungiert:

B 20 Strophe 4, Zeile 16-17

tlacaço ye oc **tlapanahuia** in ilhuicatlitlic
yyollo in tloque in nahuaque
mochiuh-tica

O, immer noch **unübertrefflich** ist im Himmel
das Herz von Tloqueh Nahuaqueh,
>das <**gerade entsteht**.

Die obige Übersetzung der VNC *mochīuhticah* ist nur eine Annäherung an das Konzept⁴¹⁶. Das rückbezügliche *mo-chīhua* (wörtlich: er/sie/es macht sich selbst) ist ein

⁴¹⁶ Das Konzept wird unterschiedlich verstanden. 1) als Ausdruck des Waltens der Gottheit: „Allüberragend waltet gewißlich im Himmel der Geist des Allgegenwärtigen, des Allumfassers“; „mochiuh-ti-ca es macht sich immer; (Geist) waltet“ (Schultze Jena 1957:7; 357); 2) Als eine Gottheit, die sich selbst erschaffen hat: [...] He, the Heart of Heaven, the Ever Present, the Ever Near, Self Maker“ (Bierhorst 1985a:137); 3. Unter dem Aspekt des Dauerhaften: „[...] el corazón del Dueño del cerca y del junto que allí perdura [...]“ (León-Portilla, 2011a, Bd.2/1:25). Dieser Autor reflektiert außerdem das Konzept der Selbsterschaffung der Gottheit: „*mochiuh-tica* que literalmente significa, "el que se está haciendo a sí mismo" (ibid, notas al texto en español, FN 19: 564).

Reflexivpassiv und bedeutet normalerweise „werden“, „gemacht werden“, „passieren“, „geschehen“. Im Analysetext B ist es Teil eines Doppelverbs, das durch *-cah* (sein) den Charakter einer Verlaufsform hat (Vgl. Andrews 2003:238-9). Sie drückt aus, dass gerade etwas geschieht, das irgendwann angefangen hat und andauert. Für das Herz der Gottheit lässt sich ein ewiger Prozess des Werdens und Sich-Entfaltens annehmen⁴¹⁷. Das göttliche Herz im Inneren des Himmels hält so die Schöpfung in Gang und bringt dabei andauernd etwas hervor.

Die Anstrengungen des Sängers sind darauf gerichtet, Zugang zu dieser Kraft zu erlangen. Sie offenbaren eine sich graduell verstärkende Aufmerksamkeit, zuerst für seine Umgebung, dann für die Gottheit. Während des Prozesses kommen unterschiedliche emotionale und rationale Fähigkeiten zum Tragen: Zuhören, Beobachten, Fokussieren, Differenzieren, Erkennen, Fühlen, Denken, Wollen, Zweifeln, Glauben, Fürchten, Hoffen. Sie lassen sich aus dem Textablauf ableiten (siehe Tabelle III-2A).

2.6.2 Die Liedwurzeln und das blühende Herz

Die NNC *cuīcanelhuayōtl* ist eine Metapher, der das Konzept vom Lied als Pflanze zugrunde liegt. Obwohl sie nur einmal am Anfang der zweiten Strophe auftritt, spielt sie im Analysetext B eine bedeutsame Rolle. Sie ist der erste und entscheidende Fund, den der Sänger auf der Suche nach einem neuen Lied macht und ihn tief in den Schaffensprozess hineinlockt. Zwischen ihr und dem blühenden Herzen gibt es zudem konzeptuelle Verbindungen, denn beide verfügen über generative Kräfte.

Für die Diskussion des Begriffes *nelhuayōtl* (Wurzel, Anfang, Fundament) sei auf II, Kap. 5 verwiesen, für das Bedeutungspotenzial auf Tabelle II-5A, in der Beispiele aus einer Reihe von Quellen auf Nahuatl vereint sind. Die möglichen Bedeutungen sind immer mitzudenken, auch wenn im Analysetext B nicht alle auf der Textoberfläche ausgedrückt werden.

Im Analysetext B lassen sich den Liedwurzeln unterschiedliche Eigenschaften zuweisen: 1. Sie sind auditiv erfahrbar; 2. Sie lösen die gezielte Suche nach dem Ursprung der *yēctli yan cuīcatl* (vollkommenen Lieder) und damit dem eigenen neuen Lied aus; 3. Sie sind Teil der *yēctli yan cuīcatl* und mit deren Anfang und Ursprung verbunden; 4. Sie sind etwas Organisch-Pflanzliches und fruchtbar.

Hörbarkeit ist die einzige Eigenschaft, die den Liedwurzeln explizit zugewiesen wird:

B 21 *Strophe 2, Zeile 6*

Oncan nica**qui** in cuicanelhuayotl
in nicuicani

Dort **höre** ich die Liedwurzeln,
ich, der Sänger,

⁴¹⁷ Den Hinweis, dass die Gottheit nicht statisch sondern prozessual aufzufassen ist, verdanke ich Elke Ruhnau.

Will man nicht annehmen, dass die Liedwurzeln selbst als Agens auftreten, die akustische Äußerung von ihnen selbst ausgeht, muss es einen Vorgang geben, der die Liedwurzeln für den Sänger akustisch erfahrbar macht. Im Text liegt die Information zu einem möglichen Vorfall und dem dazu gehörenden Agens bereits vor; sie wird durch den deiktischen Verweis *oncān* (dort) anaphorisch an die vorhergehende Strophe gebunden. *Oncān* verweist auf den als *xōchitlālpan* (auf dem Blumenland), bezeichneten Ort der Schöpfung, den der noch stille Sänger ganz am Anfang betreten hat. Die akustischen Eigenschaften dieses Ortes können über *oncān* aktualisiert werden:

B 22 *Strophe 1, Zeilen 3-4*

Oncan **cuicuica** in nepapan tlaçototome,
 oncucatlāça in coyoltototl
 cahuantimani in intozquitzin

dort **singen** die verschiedenen kostbaren **Vögel**,
intoniert der **Schellenvogel Gesänge**,
 überall **erklingen** ihre ehrbaren **Stimmen**

Mit den Vögeln beginnt der eigentliche Aufbau des auditiven Bereiches. Die fett markierten Begriffe assoziieren klangliche Vorstellungen. Die Verben drücken mit der Produktion von Tönen verbundene Handlungen aus, die Nomina beziehen sich auf die Handlungsträger (Agenzien) und Mittel zur Produktion von Tönen, wobei im Vogelnamen *coyoltōtōtl* zusätzlich der Klang aneinander stoßender Schellen kodiert ist.

Ist also einer der am Ort *xōchitlālpan* singenden Vögel der unbekannte Agens, der die Liedwurzeln erklingen lässt? Ist es der Schellenvogel, dem im Analysetext über die Formulierung „oncucatlāça“⁴¹⁸ (er intoniert Gesänge) zusätzlich die Funktion des Vorsängers zugewiesen wird?

Nun können Schallwellen über weite Entfernungen hinweg ans Ohr des Empfängers gelangen. Das Ohr kann in die Ferne lauschen und Informationen aus weiter entfernten Bereichen erlangen. Dies tut der Sänger, der bald auch aus dem Himmel etwas hört:

B 23 *Strophe 2, Zeilen 7-8*

Oncan nicaqui in cuicanelhuayotl in
 nicuicani, tlachāço ahmo ~~¶~~in tlālticpac
 in peuh yectli yan cuicatl
 tlaça'ço **ompa** in ilhuicatlytic
hualcaquizti

Dort höre ich die Liedwurzeln, ich, der Sänger.
 O, nicht auf der Erde ist es,
 wo die vollkommenen Lieder begonnen haben ,
 o, **von dorthier, aus** dem Inneren des Himmels,
sind sie zu hören,

Zugleich wird eine Entstehung der Lieder auf der Erde ausgeschlossen: *ahmo in tlālticpac* (nicht auf der Erde). Daraus ergibt sich eine Unschärfe in Bezug auf die „Verortung“ der Liedwurzeln, die ja ebenfalls vom Himmel her erklingen könnten.

Die Negation der Erde als Ursprungsort der Lieder erwächst dem Sänger aus dem bewussten Hören der Liedwurzeln und durchbricht als erste Erkenntnis den bis dahin homogenen Textfluss, eingeleitet durch die Interjektion *tlacahzo* (o, aha, ach) mit der

⁴¹⁸ Der Direktional *on* bedeutet hier, dass der Schellenvogel nicht zum Sänger, dem deiktischen Zentrum, sondern zu den anderen Vögeln hin singt.

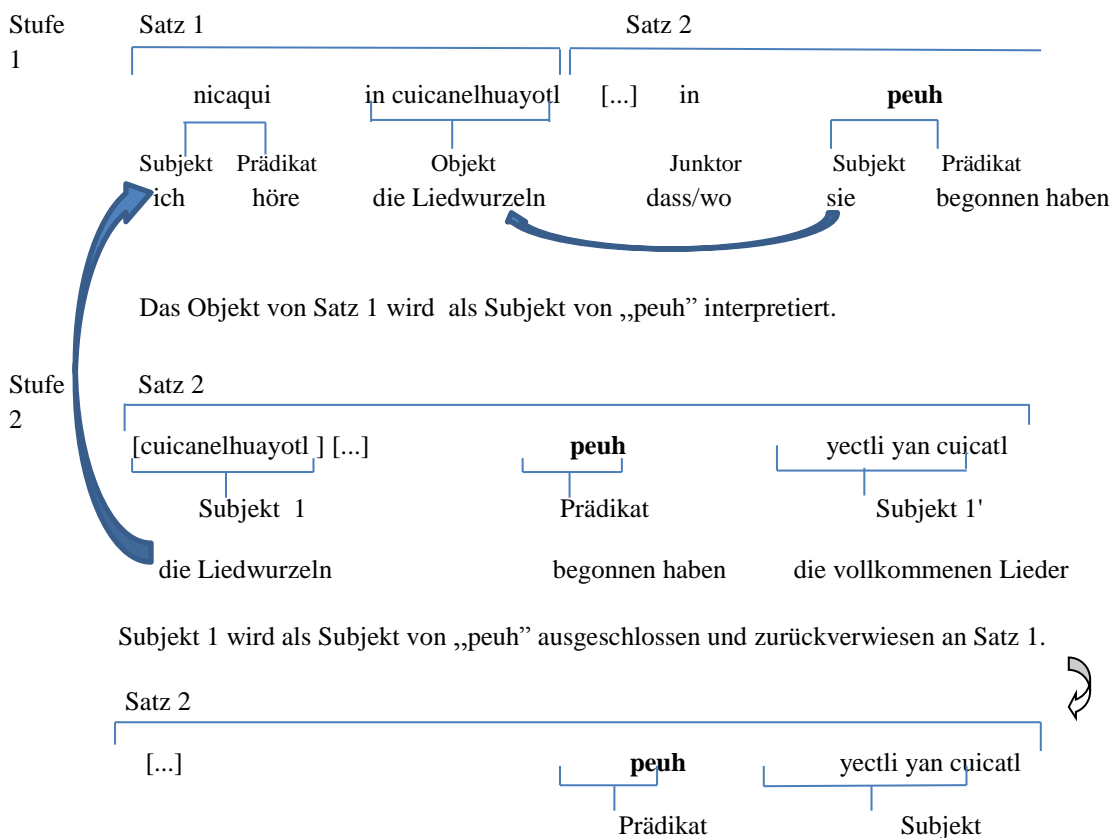
ein plötzliches Erstaunen ausgedrückt wird. Es folgt ein zweites *tlacahzo*, das die Affirmation des Himmels als Ursprungsort nach sich zieht und den Beginn der Reise des Sängers dorthin markiert.

Bis zu dieser Stelle im Analysetext lässt sich Folgendes mit Sicherheit sagen: 1. Der Sänger befindet sich in *xōchitlālpan* (auf dem Blumenland). 2. Der Sänger hört die Liedwurzeln in *xōchitlālpan*. 3. Die Richtungen, aus denen der Sänger etwas hört, sind: a) *xōchitlālpan* selbst, ein horizontales Areal rund um den Sänger und b) *ilhuicatl ihtic* (im Inneren des Himmels) und in der Vertikalen über dem Sänger gelegen. Erklingen von dorthin also nicht nur die *yēctli yan cuīcatl* (die vollkommenen Lieder), sondern auch die Liedwurzeln?

In diese Richtung weist die VNC *pēuh*, das Präteritum von *pēhua* (anfangen, beginnen), die das Konzept der *yēctli yan cuīcatl* einleitet, sodass vorübergehend die Liedwurzeln als Subjekt aufgefasst werden können, jedoch nur, bis unmittelbar danach die *yēctli yan cuīcatl* als Subjekt benannt werden:

<p>B 24 <i>Strophe 2, Zeilen 7-8</i> Oncan nicaqui in cuicanelhuayotl in nicuicani, tlacahço ahmo ¶ in talticpac in peuh yectli yan cuicatl</p>	<p>Dort höre ich die Liedwurzeln, ich, der Sänger. O, nicht auf der Erde ist es, wo die vollkommenen Lieder begonnen haben,</p>
--	--

Der Prozess lässt sich vereinfacht wie folgt darstellen:



Bei *pēhua* (anfangen, beginnen) kann man aber auch an eine räumliche und/oder zeitliche Fortsetzung denken. Damit können die Liedwurzeln mit *xōchitlālpan* verbunden sein und doch ihren Ursprung im Himmel haben. Die Liedwurzeln wären dann Teil eines dynamischen Vorgangs, durch den sie vom *ilhuicatl ihtic* nach *xōchitlālpan* gelangt sind, sie wären prozessual zu denken.

Voraussetzung dafür ist eine enge Verbindung zwischen den Liedwurzeln und den vollkommenen Liedern, die aber wohl kaum in Frage steht. Ihre Beziehung muss durch Syllogismen erschlossen werden, da die Teilsätze ohne erklärende Konjunktionen parataktisch verbunden sind.

Die Logik legt nahe, dass die Liedwurzeln sich zu den vollkommenen Liedern verhalten wie Teile zum Ganzen. Sie sind nicht mit einem Lied identisch, sondern verkörpern mindestens einen Aspekt, der dem Sänger so wichtig ist, dass er sie aufgespürt hat und nun versucht, durch sie an das Ganze zu kommen. Dieser Aspekt muss die Musik sein, da der Sänger die Liedwurzeln ja hört und auch die weiteren Lexeme rund um *yēctli yan cuīcatl* an den akustischen Bereich gebunden bleiben. Mehr noch, der Sänger verdankt es seinem musikalischen Talent, dass er die Liedwurzeln aus dem Konzert der Vögel überhaupt herausgehört hat.

Die Semantik des Begriffes *cuīcanelhuayōtl* (Liedwurzeln) ist damit nicht erklärt. Der Text gibt keine Auskunft darüber. Was hat der Sänger eigentlich gehört? Einen Rhythmus? Ein Motiv? Eine bestimmte Stelle? Oder schlicht den Anfang des Liedes, was ein Rezipient mit *pēhua* ja auch aktualisieren könnte?

Aus dem Bedeutungspotenzial von *nelhuayōtl* sind Verbindungen mit *pēhua* bekannt. Beispiele sind *tzīnti, pēhua, nelhuayōhua* (anfangen, beginnen, Wurzeln schlagen); *Tlācamecayōnelhuayōtl, tlācamecayōpēuhcāyōtl* (die Wurzeln der Abstammungslinie, der Anfang der Abstammungslinie) (für diese und weitere Beispiele siehe Tabelle II-5A:14-16). Darum könnte auch hier über die VNC *pēuh* latent eine Parallelkonstruktion mit anklingen, deren semantische Pole „Wurzeln“ und „Beginn“ sind.

Zum Bedeutungspotenzial gehört vielleicht auch eine spezifisch auf die Liedkunst gemünzte Parallelkonstruktion, für die leider kein direkter Nachweis existiert: **cuīcanelhuayōtl cuīcapēuhcāyōtl* (Liedwurzeln und Anfang/Ursprung des Liedes/der Lieder⁴¹⁹). Der zweite Terminus ist ein aus dem Kopf *-pēuhcāyōtl*, dem Abstraktum von *pēhua*, und dem Kompositivstamm *cuīca-* gebildetes Nominalkompositum, das nur ein einziges Mal nachgewiesen ist, und zwar als Überschrift über dem ersten Gesang des Codex *Cantares Mexicanos*. Der Begriff fungiert dort entweder als Titel für diesen

⁴¹⁹ Vgl. León-Portilla: ““*Cuīcapēuhcāyōtl*, la palabra que da título a este poema, puede entenderse también como “origen de los cantos””(2011a, Bd.2/1:563).

ersten Gesang allein, für die erste Teilsammlung oder aber sogar für die gesamte Sammlung⁴²⁰. Im Text des Eingangsgesanges findet man weder die VNC *pēhua* noch Ableitungen von dieser, was eine Bewertung zusätzlich erschwert. Im Korpus nachweisbar ist jedoch die verbale Parallelkonstruktion *pēhua cuīca* (anfangen, singen > anfangen zu singen), die mit zahlreichen Ableitungen und Abwandlungen zu den Einleitungsformeln für Gesangsaufführungen zählt: *nonpehua noncuica* (ich fange an, ich singe (Cant. 44 r; 53v; 64r; Rom. 22v); *xompehua xoncuica* (fang an, singe) (Cant.64v); *xihuelipehua xihuelicuica* (fang gut an, singe gut) (Rom. 39v), um nur einige wenige Beispiele zu nennen. In allen diesen Fällen bezeichnet *pēhua* den konkreten Beginn der Handlung des Singens.

Um komplexere Zusammenhänge auszudrücken, bietet sich eine Parallelkonstruktion aus zwei abstrakten Nomina an: **cuīcanelhuayōtl cuīcapēuhcāyōtl*. Im Analysetext B meint „ahmo in tlalticpac in peuh yectli yan cuicatl“ (nicht auf der Erde ist es, wo die vollkommenen Lieder begonnen haben) ja auch nicht den konkreten Beginn der Handlung des Singens, sondern den archetypischen Ursprungsort der Gesänge, den Himmel, in dem nach den Mythen der Nahuatl die Schöpfung aller Dinge begann. Es ist diese Bedeutungsebene von *pēhua*, die auf die Gesänge übertragen wird. Wie schon in III, Kap. 2.6.1 ausgeführt, wird die Schöpfung dabei als andauernder Prozess oder Kontinuum angesehen. Nur dadurch ist es möglich, dass der Sänger die Gesänge aus dem Himmel überhaupt hören kann.

Bei einer Parallelkonstruktion ist auch zu bedenken, dass sie ein Konzept durch zwei unterschiedliche Termini ausdrücken kann. Es ist nicht sehr wahrscheinlich, dass *-nelhuayōtl* und *-pēuhcāyōtl* in Bezug auf das Lied genau dasselbe bedeuten. Mit anderen Worten: Der Begriff *cuīcanelhuayōtl* muss mehr bedeuten als „Anfang des Liedes“.

Fasst man den Begriff nicht abstrakt sondern konkret auf als „Wurzeln“, dann wären die Liedwurzeln der generative Teil des Liedes. Wie die Wurzeln einer Pflanze könnten die Wurzeln eines Liedes austreiben, und zwar das konkrete Lied. In dem Augenblick, da der Sänger die Liedwurzeln hört, kommt er in Kontakt mit einer Potenz, die alle Möglichkeiten in sich trägt, die er jedoch erst noch erkennen und gestalten muss. Eine weitere Analogie ist das menschliche Herz. Auch dieses trägt zunächst die Möglichkeiten in sich, die am Schluss in Form eines neuen Liedes hörbar werden. Im Analysetext sind beide Aspekte komplementär vertreten: Die Liedwurzeln erscheinen als Möglichkeit, das blühende Herz des Sängers als deren Erfüllung.

⁴²⁰ Da das Manuskript eine Kopie ist, gibt die Handschrift des Kopisten hier keine Hinweise. Dieser könnte den Titel sogar nachträglich über die Sammlung gesetzt haben.

2.6.3 Die Vögel als Überbringer der Liedwurzeln

Dass die Liedwurzeln vielleicht nicht statisch an einen Ort gebunden sein müssen, wurde schon andiskutiert. Als zugrundeliegendes Modell dafür kommt die Natur in Frage. Manche Pflanzen können sich über Absenker vermehren, Klone der Mutterpflanze, die bereits bewurzelt von dieser abfallen und bei günstigen Bedingungen zu einer neuen Pflanze heranwachsen. Auch Luftwurzeln können generative Eigenschaften haben. Es ist gut vorstellbar, dass man Vögel mit solchen Pflanzenteilen im Schnabel beobachtet hat. Im Analysetext B ist davon nicht die Rede, jedoch ist durch einen anderen Gesang belegt, dass Vögel mit Wurzeln in Zusammenhang gebracht wurden:

Z 79 *Cant.: 52v, Zeile 1*

Maquiznelhuayoticac **tzinitzca[n]**

Voller Armgeschmeidewurzeln steht der
Tzinitzcan aufrecht da.

Der Text erklärt dieses Sprachbild nicht weiter. Man erfährt nur, dass sich der Vogel in einem von grünen Blättern und Früchten strotzenden Baum befindet. Die Wurzeln, die er mit dem Schnabel oder dem Fuß festhält⁴²¹, passen damit gut in den Kontext der Fruchtbarkeit. Sie werden durch das adjektivisch gebrauchte *māquiz-tli* (Armband, Armgeschmeide) als kostbar charakterisiert.

Im Analysetext B liegt der Schwerpunkt auf der Vermittlung der Gesänge, dargestellt durch das Singen der Vögel, die sich in unterschiedlicher Entfernung vom *ilhuicatl ihtic* aufhalten und den Gesang untereinander weitergeben. Dem menschlichen Sänger wird das nach und nach klar. Er hört zuerst die Vögel in seiner Nähe, die wie er selbst in *xōchitlālpan* sind. Erst seine Suche nach dem Ursprung der Gesänge führt ihn höher:

B 25 *Strophe 2, Zeilen 8-9*

[...] yectli yan cuicatl tlaçaõ ompa in
ilhuicatlytic hualcaquizti
in conehua in tlaçocoyoltototl
in quimehuilia in nepapan teoquecholme
çaquantototl

[...] die vollkommenen Lieder, o, von dorthier,
aus dem Inneren des Himmels, sind sie zu hören,
die der kostbare **Schellenvogel singt**,
die für die verschiedenen Arten echter Quecholli
der **Zacuanvogel singt**,

Dass die Vögel tatsächlich die *yēctli yan cūcatl* singen, geht aus der Syntax hervor. Mit dem Adjunktoren *in* wird ein Satzgefüge aufgebaut, in dem *yēctli yan cūcatl* als Subjekt des übergeordneten Satzes und die Vögel – *coyoltōtōtl* und *zacuantōtōtl* – als Subjekte der Nebensätze fungieren.

Am Ende der dritten Strophe wird ein weiteres Vogellexem erwähnt: *zacuanhuitzitzilin* (Zacuankolibri), der sich im *ilhuicatl ihtic* (im Inneren des Himmels) befindet:

⁴²¹ Sofern man nicht annimmt, dass der Vogel Wurzeln schlägt (Vgl. dazu Schultze Jena 1957:287; Bierhorst 1985a:313).

in ompa onlatenehua in zacuan/huitzitzilin wo der Zacuankolibri im Himmel Verheißungen
 ilhuicatlihtic macht

Eine Identität des *zacuanhuitzitzilin* mit dem *zacuantōtōtl* in Strophe 2 kann nicht sicher bewiesen werden. Sie ist jedoch sehr wahrscheinlich, denn die aufgezählten Arten *zacuān* und *teōquechōlli* gehören zumindest im vorspanischen Denken in den Bereich der Gottheit. Außerdem steht zwischen den Lexemen *zacuantōtōtl* und *zacuanhuitzitzilin* eine ganze Strophe, in der sich der Sänger auf die Reise in den Himmel begibt. Der Name *zacuanhuitzitzilin* kann daher auch eine Präzisierung darstellen. Sollte es jedoch nicht so sein, bewegt sich der Zacuankolibri auf einer weiteren hierarchischen Ebene der Vermittlung der Gesänge durch die Vögel.

Kehrt man die Reihenfolge um, in welcher der Sänger die Vögel hört, ergibt sich die Struktur der Vermittlung der Gesänge, die wenig überraschend im *ilhuicatlihtic* mit den vollkommenen Liedern beginnt und in *xōchitlālpan* mit den Liedwurzeln endet.

- | | | | |
|---|----------------|---|---|
| 1 | ilhuicatlihtic | ↓ | Der Zacuanvogel singt die <i>yēctli yan cuīcatl</i> für die verschiedenen Arten echter Quecholli. |
| 2 | xōchitlālpan | ↓ | Der Schellenvogel singt die <i>yēctli yan cuīcatl</i> in Richtung der kostbaren Vögel. |
| 3 | xōchitlālpan | | Der Sänger hört die Liedwurzeln. |

Wenn die Vögel jeweils die vollkommenen Lieder singen, der Sänger aber gar nicht alles davon hört – bei ihm kommen ja „nur“ die Liedwurzeln an – erhebt sich die Frage, weshalb das so ist. Geht unterwegs etwas verloren?

Bedenkt man die Umstände oraler Überlieferung, erscheint es normal, wenn nicht alles wortwörtlich übermittelt wird⁴²². Dies wäre wahrscheinlich nur mit großem Zeitaufwand möglich und dann immer noch nicht vor Fehlern gefeit. Sehr viel einfacher zu leisten wäre eine Überlieferung des Wesentlichen, das einen Gesang ausmacht. Ein Wesenskern, der vielleicht das Thema, die Stimmung, die wichtigsten Inhalte mit ihren spezifischen sprachlichen, rhythmischen und musikalischen Realisierungen enthält und vom Sänger neu erschaffen werden kann. Dies wird in Analysetext B wohl zum Ausdruck gebracht. Die Liedwurzeln stehen für den Wesenskern des Gesanges, das blühende Herz für die Neuschöpfung. Auf Ebene der Überlieferung durch die Vögel bestätigt sich so, was im Abschnitt 2.6.2 und in Tabelle II-5A über das Bedeutungspotenzial konjiziert werden konnte.

⁴²² Auch diese Art der Überlieferung, etwa durch Auswendiglernen, wird es gegeben haben. Sie ist aber nicht für die gesamte Liedtradition anzunehmen.

3 Analysetext C: Die Liedwurzeln gehen in den Himmel

Der Text steht im Manuskript *Cantares Mexicanos*, fol. 3r. Der Titel – „*Mexica otoncuicatl*“ – lässt sich wie folgt übersetzen: „Mexikanisches Otomí-Lied“ und ist eine Genrebezeichnung. Wie Analysetext B gehört auch Analysetext C zur ersten Teil-sammlung des Manuskripts *Cantares Mexicanos* und ist wie jener vom Christentum beeinflusst. So wird, aufbauend auf der Molina’schen Prägung *teyōliya* (jemandes Mittel zum Leben) als Begriff für „Seele“ im christlichen Sinn, im Text *noyōliya* (mein Mittel zum Leben, meine Seele) verwendet, ähnlich wie in Analysetext B.

Cantares Mexicanos 3r, Gesang 4

Strophe: Zeile	Transkription	Übersetzung
Titelzeile	Mexica otoncuicatl	Mexikanisches Otomi-Lied
1:01-05	Nicchalchiuhtonameyopetlahuaya nictzintzcanihuicaloaya niquilnamiquia nelhuayocuicatl nicçaquanhuipanaya yectli yan cuicatl nicuicani nicchalchiuhtlaçonenelo ic nichualnextia in xochicueponallotl ic niquelelquixtia in tloque in nahuaque.	Ich poliere es, damit es glänzt wie grüne Jade, ich klebe es zusammen wie Tzintzcanfedern, ich denke nach über das reich bewurzelte Lied, Ich ordne es wie Zacuan>federn< an, das vollkommene Lied, ich, der Sänger. Ich habe es gemischt wie Kostbarkeiten aus grüner Jade, um hier das Aufblühen der Blumen zu offenbaren, um Tloqueh Nahuaqueh damit zu erfreuen.
2:06-09	Çaquantlaçoihuiticaya tzintzcan tlahuquechol ic nicyaimatia nocuicatzin; teocuitlatzitzilini nocuic nitozmiahuatototl no[n]cuica cahuantimania nic ehuya xochitzetzelolpa[n] ixpan in tloque nahuaque.	Aus Federn, so kostbar wie die des Zacuan, des Tzintzcan und des Rosalöfflers, daraus mache ich sorgfältig mein ehrbares Lied. Wie Gold klingt mein Lied. Ich Gelbkopfpapagei-Maisrispenvogel, ich singe dort, es erklingt, ich singe es am Ort, wo die Blüten ausgestreut werden vor Tloqueh Nahuaqueh.
3:10-14	Qualli cuicanelhuayotlo, teocuitlaquiquizcopa nic ehuya ilh[uica]c cuicatl nictenquixtia nitozmiahuatototl, chalchiuhtonameyotica niccueponaltia yectli yan cuicatl nic ehuya xochitlenamaquilziticaya ic nitlaahuialia nicuicani ixpan in tloque nahuaque.	Gut sind die Liedwurzeln, zum goldenen Schneckenhorn singe ich sie im Himmel, das Lied entlasse ich aus meinem Schnabel, ich Gelbkopfpapagei-Maisrispenvogel. Mit dem Glanz von grüner Jade lasse ich erstrahlen das vollkommene Lied, ich singe es mit dem Blumenrauchopfer-Geben, womit ich Duft verbreite, ich der Sänger, vor Tloqueh Nahuaqueh.
4:15-20	Teoquecholme nechnananquilia in nicuicani coyolihcahuacaya yectli ya cuicatlan, cozcapetlaticaya chachalchiuhquetzalitztonameyo xopaleuhtimania	Die echten Quecholli antworten mir alle, mir, dem Sänger, sie zwitschern wie Schellen. Das vollkommene Lied mit dem Halsgeschmeide aus glänzender Jade und Quetzalfederobsidian breitet sich leuchtend grün aus,

	<p>xopan xochicuicatl'on ilhuicaahuiaxtimanio xochitlenamactli onmilintimani</p> <p>onayauhtonameyotimanio,</p> <p>xochiahuachtitlan nihualcuicaya nicuicani etc. [ixpan in tloque nahuaque.]</p>	<p>das Blumenlied der grünen Jahreszeit, es liegt nach Himmel duftend ausgebreitet da. Das Blumenrauchopfer breitet sich funkensprühend aus, es verbreitet sich wie Nebel voller Sonnenglanz. Nahe dem Blumentau singe ich hier, ich der Sänger [vor Tloqueh Nahuaqueh.]</p>
5:21-22	<p>Nictlapalihmatia nicxoxochineloaya yectli yan cuicatlan cozcapetlaticaya etc. [chachalchihuhquetzalitztonameyo xopaleuhtimania xopan xochicuicatl'on ilhuicaahuiaxtimanio xochitlenamactli onmilintimani onayauhtonameyotimanio, xochiahuachtitlan nihualcuicaya nicuicani etc. ixpan in tloque nahuaque.]</p>	<p>Ich mache es sorgfältig mit Farben, ich durchmische es mit vielen Blumen. Das vollkommene Lied mit dem Halsgeschmeide [aus glänzender Jade und Quetzalfederobsidian breitet sich leuchtend grün aus, das Blumenlied der grünen Zeit, es liegt nach Himmel duftend ausgebreitet da. Das Blumenrauchopfer breitet sich funkensprühend aus, es verbreitet sich wie Nebel voller Sonnenglanz. Nahe dem Blumentau singe ich hier, ich der Sänger, [vor Tloqueh Nahuaqueh.]</p>
6:23-27	<p>Nocontimaloaya nocontlamachtiao xochiteyolquima cuicatla[n] poyomapoctli ic ye auian ye noyollo,</p> <p>nihualyolcucuechahuaya nic ihnecuia ahuiacaxocomiqui in noyolia</p> <p>nic ihnecuia yectli ya xochitla netlamachtilyan xochiyehuinti noyolia.</p>	<p>Ich preise ihn, ich mache ihn glücklich. Wie mit Blumen besänftigt das Herz der Leute das Lied, Poyomarauch, mit dem schon mein Herz zufrieden ist. Mein Herz wird mild, >wenn< ich ihn rieche. An Duft berauscht sich mein Werkzeug zum Leben. Ich rieche die vollkommenen Blumen am Ort, wo man glücklich ist. An Blumentabak betrinkt sich mein Werkzeug zum Leben.</p>

3.1 Die Genreangaben im Titel und im Text

Das Genre wird wie in Analysetext B als *otoncuicatl* (Otomi-Lied) bezeichnet, jedoch durch das inkorporierte *mēxica*h-(*Mexikaner*) modifiziert.

C 01 *Cant.:3r, Titelzeile*
Mexica otoncuicatl.

Mexikanisches Otomi-Lied

Es könnte bedeuten, dass ein Sänger der Ethnie der Mexica aus Tenochtitlan oder Tlatelolco ein Lied nach Art der Otomí vorträgt, oder aber, dass es das Lied eines mexikanischen Elitekriegers vom Rang eines Otomí ist. Für keine dieser Lesarten liefert die Semantik des Textes Anhaltspunkte. Dafür wird in der vierten Strophe die Genreangabe *xōpan xōchicuicatl* (Blumenlied der grünen Jahreszeit) gemacht, der die Lexik des Textes auch entspricht, indem Sprachbilder der Regenzeit Verwendung finden: unter anderem bestimmte Lexeme für die Farbe Grün und Verbindungen mit *chālchihui-tl* (Grünjade, Grünstein), die man als Besitz der Regengötter ansah:

C 02 *Cant.:3r, Zeilen 16-17*

chachalchiuhquetzalitztonameyo
xopaleuhtimania
xopan xochicuicatl'on

aus glänzender Jade und Quetzalfederobsidian
breitet sich leuchtend grün aus,
das Blumenlied der grünen Zeit

Quetzalītztlī (Quetzalfederobsidian) bezeichnet ebenfalls eine Jadesorte, wahrscheinlich Nephrit (Siméon: 425-6). Die für die Nahuatl sehr kostbaren grünen Halbedelsteine symbolisierten das Grün der Pflanzen, insbesondere des Mais:

Z 80 *FC6, chap.8:39*

ma qujtta ma qujmaviço in chalchiviti in
teuxiviti in qujltzintli in jnnacaiotzin
totecujoa in tlamacazque in tlaloque, in
qujtqujtivitze, in qujtzetzelotivitze in
jntlatquj ietiujtz.

May they behold, may they marvel at [that which
is as] the precious green stone, the precious
turquoise — the plants, the substance of our lords,
the Tlamacazque, the Tlaloque, who come
bringing, come sprinkling, come bearing their
goods.

Wie aus Analysetext A deutlich wurde, müssen solche Inhalte keineswegs im Widerspruch zu Gesängen von Kriegerinnen stehen. Da *otoncuīcatl* und *xōpancuīcatl* als Genrebezeichnungen für Analysetext B bereits besprochen wurden (III, Kap. 2.2), soll hier nicht weiter darauf eingegangen werden.

3.2 Thema und Aufführungssituation

Der Gesang handelt vom Erschaffen eines *yēctli yan cuīcatl* (vollkommenen Liedes), von dessen Aufführung und der Zufriedenheit, die den Sänger angesichts seines Erfolges erfüllt. Der Sänger vergleicht sich mit einem Kunsthandwerker, der seine Arbeit sorgfältig nach den Regeln seiner Kunst anfertigt. Als Vergleich dienen die Feder- und Blumenmalerei sowie die Steinschneidekunst mit kostbaren Steinen. Während der Sänger einige seiner Arbeitsschritte reflektiert, denkt er über *nelhuayoh cuīcatl* (das reich bewurzelte Lied/das Lied, das viele Wurzeln hat) nach, das für die Liedtradition der Nahuatl steht. Durch die richtige Mischung und Anordnung der Bestandteile möchte er *xōchicuepōnallōtl* (das Aufbrechen der Blütenknospen) deutlich machen, das heißt, er möchte sein eigenes Kunstwerk als gelungen zeigen. Bei der Aufführung gibt er sich als Gelbkopfpapagei-Maisrispenvogel aus. Das Lied hat gute Wurzeln und andere Vögel antworten ihm. Der Gottheit wird mit dem Gesang und einem Rauchopfer gehuldigt, für das psychotrope Poyomablüten verbrannt werden, sodass der Sänger in einen Rauschzustand gerät.

Anders als in den Analysetexten A und B gibt es keine Eingangsformel, in der die Ankunft des Sängers an einem bestimmten Ort als Ausgangspunkt der Handlung festgelegt würde. Am Ende der ersten Strophe steht lediglich der Direktional *huāl* als unspezifisches „Hier“ für den Standort des Sängers. Dieser scheint seine Kunst an unterschiedlichen Orten auszuüben. Sie umfassen als wichtigste *ilhuicac* (im Himmel) und das zu diesem gehörende *xōchitzehtzolpan* (am Ort, wo Blüten ausgestreut werden) sowie *xōchiahhuachtitlan* (beim Blumentau) und *netlamachtilyān* (am Ort,

wo man reich, d.h. glücklich wird). Die beiden letztgenannten Orte erinnern an *xōchitlālpan* aus Analysetext B. Sie werden ab Strophe 4 als Standort des Sängers erwähnt. *Ilhuicac* und *xōchiahuachtitlan* befinden sich an den Enden einer imaginären vertikalen Achse, die sich im Text durch die Vogelgestalt des Sängers, die der Gottheit zugehörigen Quecholli und das Blumenräucherwerk abzeichnet.

Die räumliche Beziehung des Sängers zu diesen Orten muss überwiegend aus den Lokativen und den Direktionalen der Verben erschlossen werden. Die Direktionale *huāl* (zur Sprecherposition hin) und *on* (von der Sprecherposition weg) sind die einzigen Mittel, mit denen der Sänger Bewegungen kodiert; eigentliche Verben der Bewegung benutzt er nicht. Es gibt zwei Ebenen, zwischen denen der Sänger wechselt: einen nicht genannten Ort auf der Erde, wo er das Lied vorträgt, und einen Ort im Himmel, den er in Vogelgestalt besucht. Das deiktische Zentrum bleibt dabei auf der Erde verortet.

Wie der Aufführungsort hergerichtet wurde, lässt sich dem Text nicht entnehmen. Der Sänger trug wahrscheinlich ein Vogelkostüm aus überwiegend gelben Federn, wie es die Bezeichnung *tozmiyāhuatōtōtl* (Gelbkopfpapagei-Maisrispenvogel) nahelegt (C 09), ein Kompositum, das zwei Vogelarten verschmilzt, die beide auf gelbe Vögel verweisen: Der Mexikozeisig (*Carduelis psaltria*) ist ein winziger gelber Singvogel mit dunklem Rücken und dunkler Kappe (siehe II, Kap. 3.2.9), die durch die Einbeziehung des *toztli* (*Amazona oratrix*) nun ebenfalls gelb ist. Wahrscheinlich wurde der Gesang von dem Rauchopfer begleitet, das im Text eine so große Rolle spielt, sicher ist das aber ebenso wenig wie die Begleitung durch einen Schneckenhornspieler oder Trompeter, da beide fiktionale Elemente des Textes sein können.

3.3 Der Text

Aufbau: Die 27 Zeilen des Textes sind in sechs Strophen unterteilt, die jeweils vier bis fünf Zeilen umfassen. Strophen 2 bis 5 enden auf den lexikalischen Refrain *īxpan in tloqueh nāhuaqueh* (vor Tloqueh Nahuaqueh), Strophe 1 endet in der Lautung sehr ähnlich auf *īc niquēllelquīxtiā in tloqueh in nāhuaqueh* (um damit Tloqueh Nahuaqueh zu erfreuen), die relevante Ähnlichkeit ist markiert. Strophen 4 und 5 sind zusätzlich gebunden durch einen sehr langen lexikalischen Refrain vor dem Endrefrain, der den weitaus größten Teil der beiden Strophen ausmacht. Strophe 6 fällt aus diesem Bauschema heraus: Sie besitzt keinen Refrain mit lexikalischem Material aus den Strophen davor. Die Gründe dafür lassen sich auf die Semantik des Textes zurückführen. In den letzten drei Strophen werden die psychotropen Eigenschaften des Poyoma-Rauchopfers sukzessive gesteigert, bis der Sänger nur noch seinen eigenen Rauschzustand besingt. Allerdings sind die Strophen 5 und 6 syntaktisch verbunden: Die beiden VNC am Anfang von Strophe 6 beziehen sich über ihre Objektstelle auf die

Gottheit im Refrain⁴²³ von Strophe 5:

C03 *Strophe 5, Refrain*
[...] ixpan in **tloque nahuaque**.

Strophe 6, Zeile 23
Nocontimaloaya nocontlamachtiao



[...] vor **Tloqueh Nahuaqueh**

ich preise **ihn**, ich mache **ihn** glücklich

Ein Bezug innerhalb von Strophe 6 scheidet aus, da es dort kein mögliches Objekt der VNC gibt.

Es gibt nur wenige Textfiguren. In allen Strophen tritt ein anonymes Sänger als Ich-Figur auf, der mit großer Wahrscheinlichkeit mit dem Autor identisch ist. Er ist der einzige explizite Sprecher, der oder die Hörer der Senderkomplexe bleiben durchgehend implizit und werden vom anonymen Publikum verkörpert. Ein Sonderfall ist der Anfang von Strophe 4, wo einmalig auf Vögel, wahrscheinlich Rosalöffler, Bezug genommen wird, die mit dem Sänger kommunizieren (Beispiel C 11). Davon wird jedoch nur erzählt, und so gilt unverändert, dass alle Senderkomplexe als Sprecher den Sänger und als Hörer das Publikum haben.

Als Personen außerhalb des Senderkomplexes erscheinen nur die Gottheit sowie die Vögel. Der Text insgesamt lässt sich als Monolog eines Sängers beschreiben, der sein Lied als gelungen lobt und am Ende den Erfolg genießt.

Textablauf und temporale Struktur: Die Strophen reflektieren die Art und Weise, wie und auf welcher Basis der Sänger sein Lied erschafft, den Vortrag dieses Liedes vor der Gottheit inklusive der diesen begleitenden rituellen Handlungen und das Schwelgen im Erfolg. Die Aspekte des Liedschaffens werden in mehreren Strophen thematisiert. Es scheint kaum voneinander abgrenzbare Stufen der Textentwicklung zu geben, weil mit einer einzigen Ausnahme (C 04) alle Verben im Präsens gebraucht werden und der Text um dasselbe Hauptthema kreist. Am treffendsten lässt sich die Darstellungsmethode mit den Worten des Sängers wiedergeben. Zweimal verwendet er das Lexem *neloa* (mischen):

C 04 *Strophe 1, Zeile 03*
nicchalchiuhtlaç**onenelo**

Ich habe es **gemischt** wie Kostbarkeiten aus grüner Jade

C 05 *Strophe 5, Zeile 21*
nicxoxoch**inelo**aya

Ich durch**mische** es mit vielen Blumen

Objekt beider VNC ist das Lied des Sängers, der immer wieder auf sein *Know-How* zu sprechen kommt. Diese Aspekte werden weiter unten zusammengefasst diskutiert und mit den Kunsthandwerken kontextualisiert, aus denen der Sänger die Sprachbilder

⁴²³ ersichtlich aus den Vermerken „etc.“ am Ende der Strophen 5 und 4.

C 09	<i>Strophe 2, Zeilen 07-08</i> nitozmiahuatototl no[n]cuica cahuantimania [nocuic] nic ehuaya xochitzetzelolpa[n]	Ich Gelbkopfpapagei-Maisrispenvogel, ich singe dort . Es [mein Lied] erklingt, ich singe es am Ort, wo Blüten ausgestreut werden
------	---	--

Strophe 3: Der Sänger spricht wieder über sein Lied und befindet dessen Wurzeln für gut. Er hat noch seine Vogelgestalt und singt im Himmel zu einem goldenen Schneckenhorn, hier wohl eine europäische Trompete⁴²⁴. Gleichzeitig beginnt er mit dem Räuchern und dem Singen für die Gottheit als menschlicher Sänger auf der Erde.

C 10	<i>Strophe 3, Zeile 10</i> Qualli cuicanelhuayotlo teocuitlaquiquizcopa nic ehuaya ilh[uica]c	Gut sind die Liedwurzeln, zum goldenen Schneckenhorn singe ich sie im Himmel
C 11	<i>Strophe 3, Zeile 12-14</i> nic ehuaya xochit lenamaquiliz ticaya ic nitlaahuialia nicuicani ixpan in tloque nahuaque.	Ich singe es mit dem Blumen rauchopfer-Geben, womit ich Duft verbreite, ich der Sänger, vor Tloqueh Nahuaqueh.

Strophe 4: Dem Sänger antworten andere Vögel, der wichtigste Hinweis auf eine Zeitstruktur mit nicht nur im Wesentlichen gleichzeitigen sondern auch konsekutiven Handlungen, da eine Antwort eine vorherige Kommunikation voraussetzt und auch alles, was danach kommt, zeitlich abgrenzt:

C 12	<i>Strophe 4, Zeile 15</i> Teoquecholme nech nananquilia in nicuicani	Die Quecholli antworten mir alle, mir, dem Sänger
------	--	---

Das Lexem *nahnānquiliāh* ist ein Distributiv und bedeutet, dass jeder einzelne Vogel dem Sänger antwortet. Der Begriff *teōquechōlmeh* ist vielleicht so ähnlich zu verstehen wie in Analysetext B: als eine besondere Nähe zur Gottheit. Allerdings fehlt hier der Verweis auf ihre Verschiedenartigkeit, wie er mit *nepāpan* in Analysetext B gegeben ist. Es könnten also schlicht Rosalöffler gemeint sein. Aktualisierbar ist aber auch – wie schon in Analysetext B möglich und in Analysetext A explizit – die Transformation Verstorbener in Vögel, sodass auch ein Kontakt des Sängers zu den Vorfahren mitschwingt. Explizit wird der Gesang dieser Vögel jedoch mit ästhetischen Bewertungen verbunden:

C 13	<i>Strophe 4, Zeilen 15-16</i> coyolihcahuacaya	sie zwitschern wie Schellen
------	---	------------------------------------

In *coyol-li* (Schellen) klingt der *coyoltōtōtl* (Schellenvogel) aus den Analysetexten A und B an⁴²⁵. Dazu kommt eine Mittlerfunktion der Vögel, da ihre Antwort indirekt ja

⁴²⁴ Lockhart (1992:281) gibt für Trompete: tepozquiquiztli, „metal conch horn“.

⁴²⁵ Vgl. die Übersetzung von Schultze Jena: „[...] es zwitschert der Schellenvogel“ (1957:13)

die Akzeptanz des Liedes und des Rauchopfers durch die Gottheit anzeigt; in Folge erhält das Lied des Sängers Eigenschaften des Himmels:

- C 14 *Strophe 4, Zeilen 17-18*
xopan xochicuicatl'on
ilhuicaahuiaxtimanio
- das Blumenlied der grünen Jahreszeit,
es liegt nach **Himmel** duftend ausgebreitet da

Zugleich beginnt das Räucherwerk Funken zu sprühen:

- C 15 *Strophe 4, Zeilen 18-19*
xochit**lenamactli**
on**milintimani**
- das Blumen**rauchopfer**
breitet sich **funkensprühend** aus

Der Ort wird als *xōchiahhuachtitlan* (beim Blumentau) angegeben. Erstmals im Text wird damit der Ort genannt, an dem der Sänger für sein Publikum singt:

- C 16 *Strophe 4, Zeile 19-20*
xochiahuachtitlan **nihual**cuicaya
nicuicani
- beim Blumentau singe ich **hier**,
ich der Sänger

Strophe 5: Der Sänger nimmt seine ästhetischen Überlegungen wieder auf und bringt das Blumenkunsth Handwerk als Quelle für neue Vergleiche an (Beispiel C 05). Der größere Teil der Strophe entfällt auf den lexikalischen Refrain von Strophe 4 (siehe oben).

Strophe 6: Der Sänger wiederholt den Zweck des Gesanges, die Gottheit zu erfreuen, mit anderen Worten:

- C 17 *Strophe 6, Zeile 23*
Nocont**imaloaya**
nocont**lamachtiao**
- ich **preise** ihn,
ich **mache** ihn **glücklich**

Danach geht es vor allem um die innere Zufriedenheit und den Rausch, die beide vom Einatmen des Räucherwerks ausgelöst werden:

- C 18 *Strophe 6, Zeilen 24-26*
poyomapoctli
ic ye **auian** ye noyollo
nihual**olcucuechahuaya** nic ihnecuia
ahuiacaxocomiqui in noyolia
- Poyomarauch**,
mit dem schon mein Herz **zufrieden** ist.
Mein **Herz wird sanft**, >wenn< ich ihn rieche
An Duft berauscht sich mein Werkzeug zum
Leben.

Hiermit feiert der Sänger noch einmal das Gelingen seines Liedes und thematisiert das Gefühl der Zufriedenheit, das ihn nach getaner Arbeit erfüllt.

Im Vorgriff auf Kap. 3.6 werden in der umseitigen Tabelle III-3A die Konzepte des Textes auf die Strophen aufgeschlüsselt und mit dem Räucherritual in Relation gesetzt. Sie veranschaulicht zugleich die Zusammengehörigkeit aller sechs Strophen, die sich vor allem aus dem Ablauf des Poyoma-Rauchopfers ergibt, wodurch der fehlende Refrain von Strophe 6 als folgerichtiges Ergebnis dieser Entwicklung darstellbar ist.

Tabelle III-3A: Die Verteilung der Konzepte im Text

Konzept		Strophe					
		1	2	3	4	5	6
L I E D K U N S T	Analogie Stein- schneide- hand- werk	Jadesteine polieren und mischen			Halsge- schmeide aus Jade und Nephrit glänzt	Halsge- schmeide aus Jade und Nephrit glänzt	
	Analogie Feder- kunst- hand- werk	Tzinitzcan- federn kleben und ordnen	Federn von Zacuan, Tzinitzcan, Rosalöffler				
	Analogie Blumen- kunst					das Lied mit Farben arbeiten, mit Blumen durch- mischen	
	Lied	Lied als Pflanze: Lied mit vielen Wurzeln, vollkom- menes Lied	ehrbares Lied	Lied- wurzeln vollkom- menes Lied	vollkom- menes Lied oder voll- kommener Lied-Ort, Blumenlied der grünen Jahreszeit	vollkomme- nes Lied oder voll- kommener Lied-Ort, Blumenlied der grünen Jahreszeit	
	Musik		Goldenes, Metalli- sches Klingeln erschallen Sänger als Vogel			Singen	Singen
	Zweck: ästetisch	Aufblühen / Glänzen des Liedes offenbar machen		Lied zum Blühen /Glänzen bringen			
	Zweck: religiös	Gottheit erfreuen		vor der Gottheit Duft verbreiten			Gottheit preisen und glücklich machen
R I T U A L	Räuchern			mit dem Blumen- Räucher- werk Duft verbreiten	Blumen- Räucher- werk brennt	Blumen- Räucher- werk brennt	Poyoma- rauch macht den Sänger trunken

Die thematische Kohäsion des Textes bestimmt auch seine Kohärenz, da bis einschließlich Strophe 5 fast alle Konzepte dazu verwendet werden, die Liedkunst des Sängers unter Beweis zu stellen. Sie sind Teil seines ästhetischen Konzepts. Das Räucheritual kommt ab Strophe 3 dazu und verdrängt schließlich das Thema Liedkunst aufgrund seiner halluzinogenen Wirkung, führt es aber gleichzeitig hinüber in die abschließende Phase des Genusses des eigenen Erfolgs, ein innerer, seelischer Lohn für die Mühe.

Anhand der obigen Ausführungen und der Textsemantik lässt sich nun die temporale Struktur von Analysetext C als Modell erfassen. Für ihre Freilegung stehen nur wenige Mittel zur Verfügung. Mit einer Ausnahme stehen alle Verben im Präsens. Dadurch wird der Eindruck von Gleichzeitigkeit der Handlungen erweckt. Dennoch lässt sich der Text in Phasen unterteilen: a) Erschaffung des Liedes; b) Loben und Singen des Liedes im Himmel; wahrscheinlich zeitgleich damit Beginn des Räucherns und des Singens auf der Erde; c) Die Antwort der Vögel der Gottheit aus dem Himmel; d) Loben und Singen des fertigen Liedes, das von der Gottheit angenommen wurde; e) Genuss des Sängers am Erfolg seines Vortrags und seine Beseeltheit durch den Poyomarauch. Ausschlaggebend für ein Verständnis ist vor allem die VNC *nānquiliā* (antworten; Strophe 4) und die Logik. Tabelle III-3B zeigt den zeitlichen Ablauf des Textes, ausgehend von der ersten VNC des Textes (C 06), die den temporalen Ausgangspunkt markiert. Von dort aus verläuft die Handlung kontinuierlich von Phase 1 bis 5. Einzige Ausnahme ist ein Verb im Präteritum, das auf eine frühere Arbeitsphase hinweist, hier als -1 bezeichnet.

Tabelle III-3B: Die Arbeitsphasen des Sängers

Phasen der künstlerischen Arbeit am vollkommenen Lied					
-1	1	2	3	4	5
Schöpferische Arbeit im Vorfeld	Lob des Liedes vor der Aufführung	Singen und Räuchern	Antwort der Vögel der Gottheit	Lob des fertigen Liedes	Genuss des Erfolgs
Ist ableitbar aus dem Wissen um die Arbeitsschritte, die den unter „1“ geschilderten vorausgehen. Einzige explizite Angabe ist ein Verb im Präteritum: <i>nehneloh</i> (gemischt haben).	Der Sänger erklärt, ein vollkommenes Lied singen zu wollen. Er gibt an, dieses sorgfältig aus kostbaren Dingen erschaffen zu haben, zeigt sich reflexiv und geschickt. Er hat ein mentales Bild des Liedes im Kopf.	Der Sänger singt das Lied als Vogel im Himmel und als Mensch auf der Erde. Er bringt ein Rauchopfer dar.	Die Vögel antworten dem Sänger. Dadurch fühlt sich der Sänger bestätigt und kann den Vortrag und damit das Lied zur Perfektion bringen.	Das Lied ist vollkommen. Es ist ein perfekter Jadeschmuck, den der Sänger ausgebreitet hat; es hat Eigenschaften des Himmels	Der Sänger partizipiert an dem Rauchopfer für die Gottheit. Er atmet den Poyomarauch ein, ist im Innersten zufrieden und genießt den Rausch.

3.4 Raumstruktur und Bewegungsmuster

Wie bereits in Abschnitt 3.2 angesprochen, ergibt sich aus den Ortslexemen in Analysetext C allein keine verlässliche Strukturierung des Raumes. Der Text enthält auch keine

Richtungslokative mit Ausnahme von *huāl* (hin zur Sprecherposition) und *on* (weg von der Sprecherposition). Der Lokativ *-pa*, der die Richtung zu einem Ort hin oder von einem Ort weg anzeigt, fehlt, und die einzige Nennung von *-copa* scheint nicht räumlich sondern temporal gemeint zu sein. Als einziges Verb, das eine Bewegung ausdrücken kann, hat der Text das transitive *ēhua* (singen), das auch erheben heißen kann und sich im Analysetext stets auf das Lied des Sängers bezieht: das Lied singen beziehungsweise den Gesang erheben. Die übrigen Verben betreffen die Liedkunst, das Preisen der Gottheit, das Räuchern und dessen psychologische Auswirkungen.

Alle weiteren Möglichkeiten für die Entwicklung eines Raummodells liegen in der Semantik des Analysetextes und der Entschlüsselung seiner Symbolik auch im Vergleich mit anderen Texten des Korpus, insbesondere der Analysetexte A und B.

Tabelle III-3C gibt Auskunft über die Raum- und Richtungsdeiktika des Textes in der Reihenfolge ihres Auftretens.

Tabelle III-3C: Raum- und Richtungsdeixis in Analysetext C

Strophen	hual: her; hier; kommen, um zu	on: hin, dort, gehen, um zu	copa: zu oder von einem Ort; adverbial: mit, durch, zu	c/co, ya-n⁴²⁶, tlan, pan: in/im, bei, auf
1	nihuāl nēxtiā			
2		n- oncuīca		xōchitzetzelol pan ix pan
3			-quiquiz copa	ilhuicac ix pan (cuīcatlan)
4		(on)ilhuicaahhuiāxti- mani		
		on milīntimani		
		on āyauhtōnamēyohti- mani		
	nihuāl cuīca			xōchiahuachtitlan (cuīcatlan)
5		(on)ilhuicaahhuiāxti- mani		
		on milīntimani		
		on āyauhtōnamēyoh- timani		
	nihuāl cuīca			
6		No on tīmalōā		
		no on tlamachtīā		
				(cuīcatlan)
	nihuāl yōl- cuecuechāhua			
				netlamachtilyā- n

⁴²⁶ ya-n. Nur -n ist der Lokativ, -ya- ist der Habitativ des Verbs, an dem der Lokativ gebildet wird.

Klammern zeigen Unklarheiten an: 1. „cuicatlan“ lässt sich als *cuīcatl-an* oder *cuīcatlan* lesen. Die erste Lesart endet auf eine euphonische Silbe, die zweite auf einen Lokativ, der allerdings nichts zum Modell der Raumstruktur beiträgt, da er keinem konkreten Ort innerhalb der Raumstruktur zugewiesen werden kann. 2. *(on)ilhuicaahhuiāxtimani*; hier ist unklar, ob *on* als euphonische Silbe am vorherstehenden Lexem *xōpanxōchicuīcatl* hängt, mit dem es zusammengeschieden und von dem es zugleich durch ein Häkchen getrennt erscheint, oder ob es als Direktional in die VNC *ilhuicaahhuiāxtimani* inkorporiert ist.

Alle Verben mit *huāl* stehen in der ersten Person Singular und zeigen somit den Ort des Sängers an, der sich dorthin bewegt oder schon dort ist: beides ist möglich, da die Konstruktion auch Verben der intentionalen Bewegungsrichtung ersetzen kann. Dasselbe trifft auf Verben mit *on* zu, natürlich in umgekehrter Richtung (Andrews 2003:72-74). Mit dem Sänger verbundene Orte im Sinne einer Origo erscheinen erst ab Strophe 4:

C 19 *Strophen 4 und 5, Zeilen 19-20*
xochiahuachtitlan nihualcuicaya nicuicani Beim Blumentau singe ich hier, ich der Sänger.

Durch den Refrain erscheint dieser Ort doppelt, immer im Kontext des Singens und Räucherns, und höchstwahrscheinlich lässt er sich auch in die erste Strophe als primäres deiktisches Zentrum zurückprojizieren.

Der letzte Lokativ, *tlamachtilyān* (Ort, wo man glücklich ist), könnte eine weitere Charakterisierung von *xōchiahhuachtitlan* (beim Blumentau) sein, ähnlich wie in Analysetext B, der die Parallelkonstruktion *tēlletquixtihcān tētlamachtihcān* (Ort der Freude, ein Ort des Überflusses) in einem vergleichbaren Ambiente benutzt (B 03). Zugleich oder vor allem aber ist es ein Ort im Inneren des Sängers, der jetzt unter dem Einfluss von psychotropem Poyoma steht. Er hält sich weiterhin in *xōchiahhuachtitlan* (beim Blumentau) auf. Zudem gehört zum Kontext ein Verb mit inkorporiertem *huāl*, das die Ortsbindung des Sängers belegt:

<p>C 20 <i>Strophe 6, Zeile 26</i> <i>nihualyolcucuechahuaya</i> <i>nic ihnecuia</i> <i>ahuiacaxocomiqui in noyolia</i></p> <p><i>nic ihnecuia yectli ya xochitla</i> <i>netlamachtilyan</i></p>	<p>Ich besänftige hier mein Herz, >wenn< ich ihn [den Poyomarauch] rieche. An Duft berauscht sich mein Werkzeug zum Leben. Ich rieche die vollkommenen Blumen am Ort, wo man glücklich ist.</p>
--	---

Am Ort *xōchiahhuachtitlan* (beim Blumentau) tritt der Sänger vor seinem Publikum auf, ohne dass dies im Text eigens gesagt wird. Dies ist selbst dann so, wenn die Aufführung eine Fiktion sein sollte, weil *huāl* in dem Fall die primäre Ortsdeixis der Fiktion festsetzen würde. Auf sie ist die gesamte Handlung bezogen, wie man gut an der Verwendung des Directionals *on* sehen kann.

Durch *on* lässt sich die zweite Ebene der Raumstruktur kennzeichnen: Sie ist das „Dort“, mit dem der Sänger kommuniziert und das von Anfang an als vorhanden vorausgesetzt werden kann: der Himmel mit der Gottheit.

C 21 *Strophe 1, Zeilen 04-05*
 ic niquelelquixtia **in tloque in nahuaque.** um **Tloqueh Nahuaqueh** damit zu erfreuen.

Diese Ebene wird schrittweise aufgebaut. Zunächst bringt der Sänger die besondere Sorgfalt beim Erschaffen seines Liedes zur Sprache. Dabei verschiebt sich der Fokus immer mehr auf das Konzept „Vogel“, bis der Sänger als Vogel zu singen beginnt:

C 22 *Strophe 2, Zeilen 07-08*
 nitozmiahuatototl Ich Gelbkopfpapagei-Maisrispenvogel,
 no[n]cuica ich singe **dort**

Man könnte, um im Vogelbild zu bleiben, auch übersetzen: Ich fliege dorthin, um zu singen. Der Ort, an dem er singt, heißt *xōchitzehzelolpan* (wo Blüten ausgestreut werden).

C 23 *Strophe 2, Zeilen 08-09*
 nic ehuaya **xochitzetzelolpa[n]** Ich singe es am **Ort, wo Blüten ausgestreut**
 ixpan in tloque nahuaque. **werden,** vor Tloqueh Nahuaqueh.

Xōchitzehzelolpan ist mit sehr großer Wahrscheinlichkeit eine synonyme Bezeichnung für die oberste Etage des Blütenbaumes, die in Analysetext A *ixōchinquiappan yehhua in dios* (am Blütenregenort Gottes) genannt wird und im Himmel zu verorten ist (A 19). Dass dies zutrifft, zeigt sich in Strophe 3, in welcher der Sänger als Vogel im Himmel singt:

C 24 *Strophe 3, Zeile 10*
 teocuitlaquizcopa zum goldenen Schneckenhorn
 nic ehuaya **ilh[ui]ca** singe ich sie [die Liedwurzeln] **im Himmel,**
 cuicatlo nictenquixtia das Lied entlasse ich aus meinem Schnabel,
 nitozmiahuatototl **ich Gelbkopfpapagei-Maisrispenvogel**

Während sich der Sänger noch als Vogel im Himmel aufhält, tritt er auch in seiner Menschengestalt auf. Der Übergang findet sich in Strophe 3 und wird teilweise mit denselben Formulierungen bewerkstelligt, die zur Beschreibung des Vogels dienen. Er beginnt mit *-tēnquixtiā* (verkünden), ein Kompositum, das aus *quixtiā* (entlassen) und *tēn-tli* (Rand, Lippen, Schnabel) besteht. Denkt man sich anstelle des Schnabels einen Mund, sieht man wohl auch eher den Sänger, und zwar an dem Ort, an dem er tatsächlich vor seinem Publikum singt. Eine neutrale Version wäre „verkünden“. Wie auch immer der Rezipient sich die Szene vorstellt: Diese Figur stellt den Übergang dar von der Vogel- zur Menschengestalt des Sängers und verlegt den Fokus von der Ebene des Himmels wieder nach unten, denn im Anschluss wendet der Sänger sich wieder dem Thema der Liedkunst zu:

C 25	<i>Strophe 3, Zeile 10</i> nictenquixtia	ich verkünde es / ich entlasse es aus meinem Schnabel / ich entlasse es aus meinem Mund,
	nitozmiahuatototl	ich Gelbkopfpapagei-Maisrispenvogel.
	chalehiuhtonameyotica	Mit dem Glanz von grüner Jade
	niccueponaltia yectli yan cuicatlo	lasse ich erstrahlen das vollkommene Lied.

Diesen Passus könnte noch der Vogel singen, wahrscheinlich ist jedoch der menschliche Sänger gemeint. Dafür spricht vor allem, dass er, während er singt, mit dem Räuchern anfängt und diese Handlung eindeutig dem menschlichen Sänger zuordnet:

C 26	<i>Strophe 3, Zeilen 12-13</i> nic ehuaya xochitlenamaquilziticaya ic nitlaahuialia nicuicani	ich singe es mit dem Blumenrauchopfer-Geben , womit ich Duft verbreite , ich der Sänger
------	---	--

Somit lässt sich Strophe 3 auf zwei Agenzien aufteilen: den Gelbkopfpapagei-Maisrispenvogel im Himmel und den Sänger in seiner Menschengestalt. Der Text macht keine Aussagen zu einem Ortswechsel des Sängers, da die Strophe ohne Direktionale auskommt. Am plausibelsten erscheint die Annahme, dass es keinen Ortswechsel gibt. Man kann sich hier eine Gleichzeitigkeit vorstellen, die den Vogel im Himmel und den Menschen auf der Erde verortet. Die beiden Gestalten des Sängers ergänzen einander und werden, bedingt durch die Linearität von Sprache, im Text nacheinander fokussiert.

Nach Strophe 3 wird der Gelbkopfpapagei-Maisrispenvogel im Analysetext nicht mehr erwähnt. Die Vögel der Gottheit richten ihre Kommunikation an den Sänger (C 12), nachdem letzterer mit dem Räuchern begonnen hat. Er befindet sich dabei auf der Erde, was an den zahlreichen Direktionalen mit *on* und der Nennung des Ortes *xōchiahhuachtitlan* (beim Blumentau) zusammen mit *nihuālcuīca* (C 19) deutlich wird.

Die komplexen Doppelverben, welche die Handlungen rund um das Rauchopfer ausdrücken, enden auf *-mani* (ausgebreitet sein). Damit wird Horizontalität ausgedrückt. Die Doppelverben, die das Räuchern darstellen, zeigen jedoch durch den Direktional *on* zusätzlich eine Richtung an, die vom deiktischen Zentrum wegführt und Vertikalität einschließt, weil sich Rauch nicht nur ausbreitet, sondern gewöhnlich auch aufsteigt. Außerdem wird die Gottheit als Empfängerin des Wohlgeruchs genannt, was die vertikale Richtung für *on* unterstützt:

C 27	<i>Strophe 3, Zeilen 13-14</i> ic nitlaahuialia nicuicani ixpan in tloque nahuaque.	womit ich Duft verbreite , ich der Sänger, vor Tloqueh Nahuaqueh
------	--	--

C 28	<i>Strophen 4 und 5, Zeilen 18-19</i> xochitlenamactli onmilintimani onayauhtonameyotimanio,	das Blumenrauchopfer breitet sich funkensprühend aus , es verbreitet sich wie Nebel voller Sonnenglanz,
------	---	--

Der Rauch bildet jetzt die Vertikale, die zuvor durch den Vogel angedeutet war. Wie ein Vogel kann auch Rauch die Distanz zwischen Erde und Himmel überbrücken. Er stellt die zweite Möglichkeit einer Kontaktaufnahme des Sängers mit der Gottheit dar.

3.5 Kohärenz des Textes

Zur Kohärenz des Textes wurde oben schon etwas gesagt. Sie reicht aber tiefer, als es die Vernetzung der Konzepte selbst erwarten lässt. In aneinandergrenzenden Strophen gibt es stets Lexeme, die man zu einer Isotopie rechnen kann. Sie werden in diesem Abschnitt nicht eigens erfasst, da die zu untersuchenden Konzepte bereits aus dem Textablauf isoliert werden konnten. Erwähnt sei, dass es wie schon in Analysetext B auch hier in allen Strophen die Isotopie <singen> /<Gesang> mit den Lexemen *-cuīc-* und *ēhua/ēuh-* mit ihren Ableitungen gibt. In diesem Abschnitt sollen nur zwei übergeordnete Isotopien angesprochen werden, die mit dem künstlerischen Schaffen des Sängers zu tun haben: <glänzend> und <duftend>.

Die Isotopie <glänzend>: Diese übergeordnete Isotopie für den Bereich der Liedkunst durchzieht den größten Teil des Textes. Sie ist aus Lexemen aufgebaut, die alle ein Sem [GLÄNZEND] enthalten oder die Dinge bezeichnen, zu denen Glanz als Eigenschaft gehören kann, wie es der Fall bei den erlesenen Materialien ist, die der Sänger als Metaphern für die Bestandteile seines Liedes verwendet: Jade, Nephrit, Vogelfedern, Blumen, dazu Gold als Vergleich für den Klang des Liedes und das begleitende Musikinstrument. Selbst die Schwaden des Rauchopfers werden von Sonnenglanz durchzogen. Auch die Vogelgestalt – wahrscheinlich das Kostüm – des Sängers glänzt in den gelben Farben der Federn.

Tabelle III-3D erfasst die entsprechenden Lexeme der Isotopie <glänzend>. Ausgenommen wurde das Lexem *xōchi-* (Blume) in Bezug auf das Rauchopfer, da man die Blüten ja verbrennt und ihr Duft an die Stelle des Glanzes tritt. Deshalb ist die Isotopie <glänzend> in Strophe 6 nicht vertreten. Einzelne Tabellenfelder sind farblich markiert, um Rekurrenzen unterschiedlicher, zur Isotopie gehörender Lexeme sichtbar zu machen. Darüber hinausgehend werden untergeordnete Isotopien – zum Beispiel <Vogel> nicht in der Tabelle dargestellt.

Tabelle III-3D: Die Verteilung von Lexemen der Isotopie <glänzend>

Strophen					
1	2	3	4	5	6
<i>chālchiuh-</i> (Jade)	<i>Zacuantlazoh-ihhui-</i> (kostbare Zacuanfedern)	<i>teōcuitlaquiquiz-</i> (goldenes Schneckenhorn)	<i>teōquechōl-</i> (echte Quecholli)	<i>xoxōchi-</i> (Blumen überall) (Distributiv)	
<i>tōnamēyō-</i> (Sonnenglanz-)	<i>tzinitzcan</i> (Tzinitzcan-)	<i>tozmiyāhuatōtōtl</i> (Gelbkopfpapagei-Maisrispenvogel)	<i>cōzcapetla-</i> (Halsgeschmeide)	<i>cōzcapetla-</i> (Halsgeschmeide)	
<i>-pētlahua</i> (polieren)	<i>tlāuhquechōl</i> (Rosalöffler)	<i>chālchiuh-</i> (Jade)	<i>chālchiuh-</i> (Jade)	<i>chālchiuh-</i> (Jade)	
<i>-tzinitzcan-ihhui-</i> (Tzinitzcanfeder)	<i>Teōcuitla-tzitzilini</i> (klingt wie Gold)	<i>tōnamēyō-</i> (Sonnenglanz-)	<i>quetzalitz-</i> (Nephrit)	<i>quetzalitz-</i> (Nephrit)	
<i>-zacuan-</i> (Zacuan)	<i>tozmiyāhuatōtōtl</i> (Gelbkopfpapagei-Maisrispenvogel)	<i>-cuepōnaltia</i> (aufblühen/erglänzen lassen)	<i>tōnamēyō-</i> (Sonnenglanz-)	<i>tōnamēyō-</i> (Sonnenglanz-)	
<i>xōchicuepōnallōtl</i> (Aufblühen der Blumen)	<i>Xōchitzehzelolpan</i> (wo Blüten ausgestreut werden)		<i>-xōpalēuh-</i> (leuchtend grün)	<i>-xōpalēuh-</i> (leuchtend grün)	
			<i>-milintimani</i> (funkensprühen)	<i>-milintimani</i> (funkensprühen)	
			<i>āyauh-tōnamēyoh</i> (Nebel voller Sonnenglanz)	<i>āyauh-tōnamēyoh</i> (Nebel voller Sonnenglanz)	
			<i>xōchiahhuach-</i> (Blumentau)	<i>xōchiahhuach-</i> (Blumentau)	

Dass Strophe 6 nicht Teil der Isotopie <glänzend> ist, tut der Kohärenz des gesamten Gesangs keinen Abbruch. Das Lexem *-xōchi-* tritt auch in Strophe 6 auf, und zwar in den Bedeutungen „Blume“ und „kostbar“. Es ist das Bindeglied zwischen den Hauptthemen der Liedkunst und des Rauchopfers und damit den Isotopien <glänzend> und <duftend>, von der noch nicht die Rede war.

Die Isotopie <Geruch/duftend>: Die Isotopie <duftend> zieht sich von der dritten bis in die sechste Strophe. Sie umfasst alles, was mit dem Rauchopfer zu tun hat, sowie eine Eigenschaft des Blumenliedes der grünen Jahreszeit: *xōpanxōchicuīcatlon ilhuicaahhuiāxtimani* (das Blumenlied der grünen Jahreszeit, es liegt nach Himmel duftend ausgebreitet da). Sie spricht zum Teil visuelle, zum Teil olfaktorische Sinneswahrnehmungen an und thematisiert den rituellen Rausch als Teil des Schaffensprozesses. In Tabelle III-3E sind ihre Lexeme erfasst sowie die Verbindung

zur Isotopie <glänzend> über das Lexem *-xōchi-*:

Tabelle III-3E: Die Verknüpfung der Isotopien <duftend> und <glänzend> durch das Lexem *-xōchi-*

Strophen					
1	2	3	4	5	6
		<i>xōchitlenamaquiliz-</i> (Blumenrauchopfer -Geben)	<i>xōpanxōchicuīcatlon</i> <i>ilhuicaahhuiāxtimani</i> (das Blumenlied der grünen Jahreszeit, es liegt nach Himmel duftend ausgebreitet da)		<i>xōchitēyōl-</i> <i>quihmah</i> <i>cuīcatlan</i> <i>poyomapōctli</i> (wie mit Blumen besänftigt das Herz der Leute das Lied, Poyomarauch)
		<i>-tlaahuialia</i> (Duft verbreiten)	<i>xōchitlenamactli</i> <i>onmilintimani</i> (das Blumenrauchopfer liegt brennend da)		<i>niquihnecui</i> (ich rieche ihn)
					<i>ahhuiyaca-</i> <i>xocomiqui</i> (berauscht sich am Duft)
<i>xōchi-</i> <i>cuepōnallōtl</i> (Aufblühen der Blumen)	<i>xōchi-</i> <i>tzehtzelol-pan</i> (wo Blüten ausgestreut werden)				<i>niquihnecui</i> <i>yēctli ya</i> <i>xōchitla</i> (Ich rieche die vollkommenen Blumen)

3.6 Konzepte

Das vollkommene Lied steht im Zentrum des Textes. Der Sänger hat solch ein Lied erschaffen und führt es auf. Dabei gibt er sich als Künstler zu erkennen, der auf der Tradition fußt. Er nutzt Vorlagen und arbeitet nach den Regeln eines Kunsthandwerkers. Anders als in Analysetext B hat er keinerlei Zweifel an seinen Qualitäten und macht deutlich, dass er einen unproblematischen Zugang zum Himmel mit der Gottheit hat. Das Lied erscheint als glänzendes Parodestück, dessen vortreffliche Machart er vorführt. Zu den poetologischen Konzepten in Analysetext C zählen hauptsächlich das Lied als Pflanze, vertreten durch die Metaphern der Liedwurzeln, des reich bewurzelten Liedes und des Liedes mit den Eigenschaften einer berausenden Blume, der Sänger als Vogel, der in direkten Kontakt zur Gottheit treten kann, sowie das in Analogie zu den Kunsthandwerken dargestellte *Know-How* des Sängers, mit dem er sein Lied erschafft. Als Orte der Schöpfung figurieren *ilhuicac* (im Himmel) und *xōchiahhuachtlan* (beim Blumentau).

3.6.1 Die Analogie der Kunsthandwerke

Dieses Thema erschließt sich am einfachsten, weil es im Analysetext offen zutage liegt. Nacheinander vergleicht der Sänger seine Arbeit mit der eines Steinschneiders, eines Federkunsthändwerkers und eines Blumenkünstlers, um sein eigenes *Know-How* herauszustellen. Alle drei Kunsthandwerke genossen bis in die Kolonialzeit hinein großes Ansehen. Man lernte das Handwerk von Kindesbeinen an innerhalb der Familie und des Wohnbezirkes.

Die Steinschneider arbeiteten mit Halbedelsteinen. Alles begann mit der Fähigkeit, eine äußerlich unscheinbare Geode zu erkennen. Hatte man die *īnan in tlazohtetl* (Mutter des kostbaren Steins) gefunden, wurde sie aufgeschlagen und der in ihr eingeschlossene Halbedelstein bearbeitet (FC 11, chap. 8, Par. 1:222). Man schnitt, schliff und polierte den Stein. Stücke, die man auffädeln wollte, durchbohrte man mit einem konischen Kupferwerkzeug, für Mosaikarbeiten nutzte man eine Klebetechnik (FC 10, chap. 7:26).

Federn wurden überaus vielfältig eingesetzt. Für *ihhuitlahcuilōlli* (Federbilder) wurden sorgfältig ausgewählte und beschnittene Federn in mehreren Schichten auf eine Unterlage geklebt. Daneben existierte eine Nähetechnik. Man umwickelte die Kiele mit Sisalfäden (Agave) und steckte sie in gelochte Hülsen, die man ebenfalls umwickelte und an einen Rahmen oder Gestell nähte. Viele Federn stammten von Tropenvögeln, die man aus dem Fernhandel und dem Tributwesen bezog. Es wurden aber auch weniger wertvolle Federn verwendet, die man teilweise einfärbte und unter anderem für die untere Schicht von Federmosaiken verwendete.

Kunstwerke aus Blumen waren hingegen vergänglich. Für eine *xōchipetlatl* (Blumenmatte) fertigte man einen Rahmen aus Schilfrohr an, den man mit Moos auslegte, um dort Blumen einzustecken (Garibay 1964:126).

Bei allen drei Handwerken war das geschickte Kombinieren von Farben und Formen ausschlaggebend für den Erfolg. Dafür bedurfte es planerischer Vorausschau. Das Anfertigen von Mustern und Schablonen wird im *Codex Florentinus* ausführlich für das Federkunsth Handwerk dargestellt. Zuerst wurde das zu schaffende Werk gemalt. Parallel dazu wurden mehrere Unterlagen aus Agavenpapier hergestellt, die man mit dünnen Schichten Klebstoff und Baumwolle verstärkte und in der Sonne aushärten ließ, um schließlich die Baumwollschicht abzuziehen und über die gemalte Vorlage zu breiten. Die Baumwolle war fein wie eine Spinnwebe, so dass sich das Bild darunter abzeichnete und man es durchpausen konnte. Diese Kopien klebte man auf feste Bögen Amate-Papier aus Feigenbaumrinde. Man schnitt sie gemäß der Vorlage zurecht, eine davon als Schablone mit kürzerer Umrandung, um dort ansetzend die zuvor zurechtgeschnittenen Vogelfedern auf den Träger zu kleben. Während man dies tat, kontrollierte man die Arbeit immer wieder und verglich sie mit der Originalzeichnung

(Vgl. Danielewski:2005).

Nichts Vergleichbares ist für die anderen beiden Kunsthandwerke überliefert. Dass man sie brauchte, steht außer Frage. Es deutet sich an in der Beschreibung der Arbeit des Steinschneiders:

Z 81 *FC10, chap.7:26*

in tlatecqui, tlanonotzalli, nonotzqui,
nonotzale, tlaiximatini, tlachiquini,
tlapetlaoani tlaxaluiani, tlatzi-
nacancuítlaujani, tlateuxaluiani,
tlaquetzalotlauiani, tlaioottouiani tlaioottoui.

The lapidary [is] well reared, well advised; a counselor, informed in his art; an abrader, a polisher; one who works with sand; who glues [mosaic] with thick glue, works with abrasive sand, rubs [stones] with fine cane, makes them shine. He makes them shine.

In qualli tlatecqui: tlatoltecatlaliani,
tlaimatini tlatoltecaicuiloani, tlaçaloani,
tlaçalo, **tlatoltecatlalia, tlatoltecaicuiloa,**
tlachiqui, tlapetlaoa, tlateuxaluia
tlaquetzalôtlauia, tlaioottohuia tlaçaloa,
tlateuxiuhçaloa, tlatequi tlatetequini,
tlachichiqui, tlachiquinaltequi,
tlatlamachtlalia

The good lapidary [is] a creator of works of skill. [He is] adroit, a designer of works of skill, a gluer [of mosaics of stone]. They are glued. **He creates, he designs works of skill.** He grinds down, he polishes, he applies abrasive sand [to stones]. He rubs them with fine cane; he makes them shine; he glues [mosaics of stone], of turquoise. He cuts [stones], cuts them into pieces, grinds them down, cuts them into triangles, **forms designs of them.**

Diese wie auch die anderen Darstellungen im *Codex Florentinus* (Buch 9, chap.17:81-82; Buch 11, chap. 8, Par. 1:222) legen den Fokus auf die Bearbeitung einzelner Steine. Vor allem das Polieren wird hervorgehoben, denn natürlich kam es auf den Glanz des Schmuckstücks an. Wie die Steine zu mehrgliedrigen Objekten zusammengefügt wurden, wird durch den Verweis auf das Entwerfen der Arbeit nur angedeutet (in Z 81 gefettet):

G 19 *FC 10, chap.7:26*

tlatoltecatlalia,
tlatoltecaicuiloa
tlatlamachtlalia

er stellt die Dinge künstlerisch zusammen,
er malt die Dinge künstlerisch,
er bringt Dinge in Einklang

Die erste und die dritte VNC können sich auf das Design für mehrgliedrige Schmuckstücke beziehen, die zweite auf das Zeichnen eines Musters.

Analysetext C baut auf dem kulturellen Wissen um die oben knapp vorgestellten Kunsthandwerke auf. Es geht dabei weniger um eine lückenlose Demonstration sämtlicher Arbeitsschritte, als um das Herausstellen besonders wichtiger Eigenschaften, die das Lied durch einzelne, herausgegriffene Arbeitsschritte erlangt. Genauso wichtig ist der Verweis auf die erlesenen Materialien, welche die Kunsthandwerker verwenden, um den Wert des Liedes hervorzuheben.

All dies ist bereits in der ersten Strophe des Liedes enthalten und wird dann nach und nach entfaltet:

C 29 *Strophe 1, Zeilen 01-03*
 Nicchalchiuhtonameyopetlahuaya
 Nictzinitzcanihuicaloaya [...]

nicçaquanhuipanaya
 yectli yan cuicatl nicuicani
 nicchalchiuhtlaçonenelo

Ich **poliere** es, damit es glänzt wie grüne Jade,
 ich **klebe** es zusammen wie Tzinitzcanfedern
 [...],
 Ich **ordne** es wie Zacuan>federn< an,
 das vollkommene Lied, ich der Sänger.
 Ich habe es **gemischt** wie Kostbarkeiten aus
 grüner Jade.

Die Materialien – Jade, Federn, Blumen – klingen in den Verbformen an, mit denen einzelne Arbeitsschritte ausgedrückt werden. Polieren und Kleben sind jeweils die Endstufen der Produktion bei den entsprechenden Kunsthandwerken.

Polieren ist die letzte entscheidende Tätigkeit des Steinschneiders:

Z 82 *FC 9, chap.17:81-82*
 niman ihuian quisteca quipetlahoa,
quitemetzhuia: auh in ie ic quicencaoa:
 itech quauitl in quipetlaoa, inic **pepetlaca**,
 inic **motonameiotia**, inic **flanestia**: anoço
 quetzalotlatl in itech quipetlaoa, inic
 quicenca, inic quiiēcchioa in intultecaio
 tlatecque.

Then they slowly smoothed the surfaces; they
 polished them; they **gave them a metallic luster**.
 And then they finished them off with a piece of
 wood [and very fine abrasive]. They **polished**
 them so that they **gleamed**, they **sent forth rays**
of light, they **glistened**. Or with a piece of fine
 cane [containing silica] the lapidaries polished,
 finished, perfected their artifacts.

Im Beispiel C 29 aus dem Analysetext sind zwei dieser Lexeme in der ersten VNC ausgedrückt:

Analysetext C	Z 82	Bedeutung
Nicchalchiuhtonameyopetlahuaya	quipetlahoa	polieren
Nicchalchiuhtonameyopetlahuaya	motonameiotia	Sonnenglanz-, Sonnenstrahlen-; glänzen

Die Bedeutung des Polierens muss wohl nicht näher erläutert werden. Wie zentral das Thema im Analysetext ist, ergibt sich bereits aus der Isotopie <glänzend>.

Bei der Arbeit mit Federn ist dies ganz anders, da Federn scheinbar aus sich heraus glänzen. In ihnen bricht sich Licht in verschiedenen Frequenzen, je nach Einfallswinkel und Aufbau der Federn, so dass ihre Farben changieren. Der Glanz ist ihnen inhärent. Entsprechend haben die Nahuas als letzten entscheidenden Schritt für ein Federbild das Kleben angesehen:

Z 83 *FC 9, chap.20:92*
 moçaloa ihuitl,
 inic **iecaui** tlachioalli.

Die Federn werden geklebt,
 damit wird das Werk **vollendet**

Kleben bedeutet aber auch: Kohäsion verleihen. Interessanterweise liegt dem lateinischen Begriff Kohäsion das Wort für kleben, **haerere**, zugrunde. Falls dieser Aspekt im Poetikunterricht an der Schule Santa Cruz de Tlateloco eine Rolle gespielt haben sollte, muss bei der Wortwahl des indigenen Autors auch in diese Richtung gedacht werden. Die Hauptbedeutung kommt natürlich weiter aus dem Umfeld der Federmalerei.

Das dritte Verb, *huipana* (ordnen, aufreihen), bezieht sich auf einen Arbeitsschritt, der vor dem Abschluss der Arbeit liegt. Er tritt im Florentiner Codex im Zusammenhang mit der von den Federkunsthandwerkern genutzten Nähtechnik auf, die man vor allem für Objekte einsetzte, bei denen es auf die Sichtbarkeit langer Federn ankam: Kopfputze, Feldzeichen, Federborten:

Z 84 *FC 9, chap.20:105-06*
much achto **mouipana**, çatepan colotitech ommitzontiuuh, çà much iuh iecau[...]. All were first **set in order**; then they went sewn on the frame. All were so completed [...].

Der Sänger stellt damit die Federn des Zacuan (Montezumastirnvogel, Trupial) als Teil eines künstlerischen Arrangements für sein Lied heraus (C 29). In diesem Kontext ist auch das letzte Verb zu sehen: *neneloa* (mischen). Es tritt im Analysetext zweimal auf, und zwar in den Strophen 1 und 5:

C 30 *Strophe 1, Zeile 03*
nicchalchiuhtlaçonenelo Ich **habe** es **gemischt** wie Kostbarkeiten aus grüner Jade

C 31 *Strophe 1, Zeile 21*
nicxoxochineloaya Ich durch**mische** es mit vielen Blumen

„Mischen“ bedeutet hier das Auswählen geeigneter Elemente unterschiedlicher Form und Farbe und sollte eher mit „Komponieren, Zusammenstellen“ übersetzt werden, was normalerweise anders ausgedrückt wird, etwa mit *tlālia* (setzen; Z 81; G 16). Es wird hier nicht in seiner Grundbedeutung gebraucht, wie sie in Bezug auf das Federkunsthandwerk für das Rühren der Färbemasse für weniger wertvolle Federn belegt ist (FC9, chap. 20). Molina gibt als Bedeutung sogar das Zerstören von Ordnung an (1944b:68r). Im Analysetext hingegen setzt es farbliche Highlights, was zugleich wieder die Komplexität des Liedes unterstreichen soll. Für die Jade-Komposition (C 30) liefert der Text einen überzeugenden Beweis in Strophe 4, in der das Lied mit einem mehrgliedrigen Halsschmuck verglichen wird, der aus verschiedenen Materialien besteht:

C 32 *Strophe 4, Zeilen 16-17*
yectli ya cuicatlan,
cozcapetlaticaya
chachalchiuhquetzalitztonameyo
xopaleuhtimania
xopan xochicuicatl Das vollkommene Lied mit dem **Halsgeschmeide** aus glänzender Jade und Quetzalfederobsidian breitet sich leuchtend grün aus, das Blumenlied der grünen Jahreszeit

Mit *cozcapetlatl* (Halskette, wörtlich: Halsbandmatte) ist im Analysetext ein reicher, aufwändig hergestellter Halsschmuck gemeint, den man auf einer Fläche ausbreiten kann. Er besteht aus einer unbestimmten Anzahl Jadestücke, im Text durch den Distributiv *chachālchiuh-* angegeben, und ein oder mehrere Stücke aus Nephrit. *Chālchihuitl* ist grün und weiß⁴²⁷, Nephrit strahlt im satten Grün der Quetzalfeder.

⁴²⁷ Nach Anderson und Dibble (FC 11, chap. 8, Par.2:223, FN 4).

Solche Steine waren Herrschern und Adligen vorbehalten:

Z 85 FC 11, chap. 8, Par.2:222

QUETZALITZTLI:

tlaçotli, maviztic, patio, pialonj, tlatilonj,
neconj, elevilonj, maviçolonj, auh
maviztililonj, **tetonal intonal in tlaoque** in
veveintin.

EMERALD-GREEN JADE

It is precious, esteemed, valuable; it is worthy of
being cherished; it merits storing; it is desirable,
worthy of envy; it merits esteem and is praiseworthy.
It is one's lot, **the lot of the rulers**, of the old ones.

Z 86 FC 11, chap. 8, Par.2:223

CHALCHIVITL

[...]: vel **intlatquj in pipilti**: In oc ie nepa, in
aca in manel çan quenamj qujquemj, intlae
chalchivitl icozquj, inoce imacuex, ic neci ca
pilli, ca tepiltzintli, ic maviztililo, tlaçotlalo.

Green stone

[...] It is really the **property of the noblemen**. During
past times, when someone wore it, even though in any
manner, if his necklace or his bracelet were of green
stone, this showed that he was a nobleman, a beloved
prince; wherefore he was rendered honor, beloved by all.

Mit den Materialien weist der Sänger auch auf seine soziale Stellung hin: Er ist jemand, der Jade und Nephrit besitzen darf.

Der Sänger geht von Anfang an vom bereits fertigen Lied aus, das er als gut gemacht darstellt. Es hat den Glanz der Jade, es ist wie ein Federbild komponiert, es hat abwechslungsreiche Details: hervorstechende, richtig angeordnete Zacuanfedern, verschiedenfarbige Jadesteine und Blumen. Das edle Material durchzieht den ganzen Gesangstext. Es bildet immer eine Einheit mit dem gerade artikulierten Thema. So werden die Federn als Vorbereitung auf den Gesang des Gelbkopfpapagei-Maisrispenvogels in Szene gesetzt. Jade und Nephrit erstrahlen in *xōchiahhuachtitlan* (beim Blumentau), wo auch das Blumenstecken geschieht. In den vom Sänger ausgewählten Umgebungen entfalten diese Sprachbilder weitere symbolische Bedeutungen.

3.6.2 Die klingende Wurzel und das duftende Lied

Die Metapher *nelhuayoh cuīcatl* (bewurzeltes Lied) steht im Analysetext im Kontext mit den Kunsthandwerken, und zwar an der in Beispiel C 29 ausgesparten Stelle:

C 33 Strophe 1, Zeilen 01-03

Nicchalchiuhtonameyopetlahuaya
Nictzinitzcanihuicaloaya
niquilnamiquia nelhuayo cuicatla

nicçaquanhuipanaya
yectli yan cuicatl nicuicani

Ich poliere es, damit es glänzt wie grüne Jade
ich klebe es zusammen wie Tzinitzcanfedern,
**ich denke nach über das reich bewurzelte
Lied.**

Ich ordne es wie Zacuan>federn< an,
das vollkommene Lied, ich der Sänger

Die Analogie der Vorlage aus der Federmalerei drängt sich auf. Naturgemäß kann dies keine materielle Schablone sein, sondern eher ein geistiges Bild, eine Vorstellung des Liedes, das der Sänger fertig stellen will und über das er deshalb nachdenkt.

Ilñāmiqui (nachdenken) heißt auch: sich erinnern (Carochi:5.2.3). Es ist deshalb nicht ganz klar, ob der Sänger mental von einem bereits existierenden Lied beeinflusst wird, das ihm als Muster für sein eigenes dient. Wahrscheinlich ist das so, schon wegen der

oralen Tradition, in der er sich bewegt.

Aus Analysetext B ist die Metapher *cuīcanelhuayōtl* (Liedwurzeln) bekannt. Sie sind in C 33 noch mit dem Lied verwachsen. Zusammen bilden sie das *yēctli yan cuīcatl* (das vollkommene Lied). Analysetext C enthält den einzigen direkten Beleg im Korpus dafür, dass das so ist. Beide Begriffe stehen nah genug beieinander, um ihre Identität zu erkennen: Demnach wird ein *yēctli yan cuīcatl* definiert als *nelhuayoh cuīcatl*, ein Lied, das Wurzeln hat. Der Sänger schreibt dieses Attribut nun seinem eigenen Lied zu.

Er muss die Behauptung, ein vollkommenes Lied erschaffen zu haben, aber erst noch beweisen. Wie der Steinschneider sein Schmuckstück poliert, wie der Federmalter sein Federbild klebt, so muss der Sänger das Lied auch singen: der Vortrag ist der letzte, entscheidende Schritt seiner Arbeit, ohne den das Lied nicht existiert. Und wie auch schon in Analysetext B benötigt er für das Gelingen das Wohlwollen der Gottheit, der es gefallen muss.

Im Übergang zum Vortrag inszeniert sich der Sänger als Federkünstler. Scheinbar nennt er mit den Federn nur sein kostbares Material, eigentlich schlüpft er mit ihnen in seine Vogelgestalt, um im Himmel zu singen:

C 34 *Strophe 2, Zeilen 06-07*
Çaquantlaçoi**ihhuicaya**
tzinitzcan tlahuquechol
ic nicyaimatia nocuicatzin;
teocuitlatzitzilini nocuic
nitozmiahuatototl no[n]cuica

Aus Federn, so kostbar wie die des Zacuan,
des Tzinzitzcan und des Rosalöfflers,
daraus mache ich sorgfältig mein ehrbares Lied.
Wie Gold klingt mein Lied.
Ich Gelbkopfpapagei-Maisrispenvogel, ich singe
dort

Die gelben Federn des Zacuan ermöglichen den Vergleich mit dem Edelmetall Gold und dem guten Klang, den zum Beispiel aneinanderstoßende Goldschellen erzeugen. Damit erhält der Klang die Eigenschaft „wertvoll“, die sich über die Farbassoziation auf den Gelbkopfpapagei-Maisrispenvogel überträgt (siehe auch C 08-10). Kein Zweifel: in Gestalt dieses Vogels hat der Sänger Zugang zum Ort der Schöpfung im Himmel und singt vor der Gottheit in *xōchitzehtzelolpan* (wo Blüten ausgestreut werden).

Hier kommen in Analysetext C die Liedwurzeln ins Spiel. Der Sänger singt sie als Vogel im Himmel, und sie scheinen zunächst nur die ästhetische Wertung zu unterstützen, die der Sänger generell von seinem Lied verbreitet:

C 35 *Strophe 3, Zeile 10*
Qualli cuicanelhuayotlo
teocuitlaquiquizcopa
nic ehuaya ilh[uica]c

Gut sind die Liedwurzeln,
zum goldenen Schneckenhorn
singe ich sie im Himmel

In der Metapher der Liedwurzel steckt jedoch mehr: Wie in Analysetext B ist sie ein Objekt, das zwischen Himmel und Erde ausgetauscht wird, nur diesmal in umgekehrter

Richtung, denn der Vogel hat sie nicht nach unten sondern nach oben gebracht. Ob sich die Wurzeln oder ein Teil der Wurzeln vom Lied abgelöst haben, bleibt unklar, da der Vogel wohl anschließend das ganze Lied zum Besten gibt:

C 36 *Strophe 3, Zeile 10*
cuicatlo nictenquixtia **das Lied** entlasse ich aus meinem Schnabel,
 nitozmiahuatototl ich Gelbkopfpapagei-Maisrispenvogel

Was der Transfer der Liedwurzeln letztlich bedeutet, kann anhand von Analysetext C allein nicht ermittelt werden. Vermutlich kann in keiner Kommunikationsrichtung zwischen Himmel und Erde ein Lied jemals vollständig an die andere – weit entfernte – Seite übermittelt werden. Die Wurzeln bergen in sich die Möglichkeit der Neuschöpfung, denn natürlich ist auch das Lied des Vogels im Himmel nur in dem Augenblick real, in dem er es singt, es fällt damit auch etwas anders aus als das Lied, das der Sänger auf der Erde aufführt.

Sprachlich ist der Sänger in Vogelgestalt eine Metapher: NNC und VNC haben dasselbe Personalpronomen und sind aufeinander bezogen (Vgl. Andrews 2003:513):

C 37 *Strophe 2, Zeilen 07; 10*
 nitozmiahuatototl **Ich** Gelbkopfpapagei-Maisrispenvogel,
 no[n]cuica **ich** singe dort,

Ein weiteres Beispiel dafür findet sich oben in C 36: **nictenquixtia nitozmiahuatototl (ich)** entlasse es aus meinem Schnabel, **ich** Gelbkopfpapagei-Maisrispenvogel).

Da der Sänger nur vorgibt, ein Vogel zu sein, kann er parallel zum Aufenthalt im Himmel auf der Erde ein Rauchopfer darbieten, und auch diese Handlung wird von dem vollkommenen Lied, dem mit Wurzeln, begleitet:

C 38 *Strophe 3, Zeilen 11-14*
 chalchiuhtonameyotica Mit dem Glanz von grüner Jade
 niccueponaltia **yectli yan cuicatlo** lasse ich erstrahlen **das vollkommene Lied**.
 nic ehuaya **xochitlenamaquilizticaya** Ich singe es **mit dem Blumenrauchopfer-Geben**,
 ic nitlaahuialia womit ich Duft verbreite
 ixpan in tloque nahuaque. vor Tloqueh Nahuaqueh.

Sicher stellt das Rauchopfer eine reale Handlung des Sängers dar. Dem *Codex Florentinus* zufolge konnte ein Sänger sein Lied mit einem Rauchopfer beginnen:

G 20 *CF 2, Appendix: 195*
 [...] cujcanj in ie cujcaz, ic peoaz, achto Ein Sänger, der singen will, wird damit beginnen,
 contema in copalli in tlequazco, njman ic [dass] er zuerst Kopal ins Feuergefäß wirft; danach
 peoa in cujcanj. beginnt der Sänger [zu singen].

Durch diese Art, ein Rauchopfer darzubringen, wurde der Sänger nicht am Vortrag gehindert, da er nicht wie ein Priester eine Räucherpfanne schwenken musste. In dem Räuchergefäß glühte bereits die Holzkohle, der Sänger musste das Räucherwerk nur

hineingeben und konnte singen, während sich der Duft verbreitete. Eine vergleichbare Situation scheint im Analysetext dargestellt zu sein: Der Gesang steigt mit dem Rauch zusammen auf (C 38).

Aus der sechsten Strophe lässt sich folgern, dass der Sänger keinen Kopal⁴²⁸, sondern mit Poyoma versetzten Tabak verbrennt. Unter Poyoma ist der halluzinogene Blütenkelch der *cacahuaxōchitl* (*Quararibea funebris*) zu verstehen). Von Poyoma und seiner Wirkung ist im Text offen die Rede: *poyomapōctli* (Poyomarauch). Tabak ist im Text in einem Kompositum versteckt: *xōchiyeihuinti* (sich an Blumentabak betrinken). Die kleine Silbe *-ye-* ist der Kompositivstamm von *yetl* (Tabak). Das Lexem *xōchiyetl* (Blumentabak) ist nachgewiesen⁴²⁹, ebenso die Mischung mit Poyoma (FC10:88). Ebenso ist bekannt, dass bei rituellen Räucherungen Tabak in pulverisierter Form verbrannt wurde (so FC2:81). So führten Priester außer ihrem Kopalharzbeutel auch ein *yetecomatl* (Tabaksgefäß) mit sich.

Das Rauchopfer spielt im Analysetext C eine große Rolle. Der Sänger verwebt es mit der Metapher des Jadehals schmucks (C 32) und der Landschaft des *xōchiahhuachtitlan* (beim Blumentau), zuletzt besingt er die Wirkung des Rauchs auf sich selbst. Das Rauchopfer dient ihm wie zuvor die Kunsthandwerke als Analogie für seine Kunst. Dabei entsteht ein synästhetischer Bereich aus olfaktorischen, visuellen und akustischen Eindrücken: Dem Rauch wird Glanz zugewiesen, dem Lied und auch dem ganzen Ort *xōchiahhuachtitlan* (beim Blumentau) der berausende Duft des Poyoma. Die Weitergabe erfolgt überwiegend durch Verben: *tlaahhuiāliā* (Duft verbreiten), *ilhuicaahhuiāxtimani* (nach Himmel duftend ausgebreitet daliegen), *milīntimani* (sich funkensprühend ausbreiten), *āyauhtōnamēyohtimani* (sich wie Nebel voller Sonnenglanz verbreiten), *ihnecui* (riechen), *ahhuiyacaxocomiqui* (sich an Duft berauschen). Die letztgenannte VNC beinhaltet außerdem den Rauschzustand, der durch das Einatmen von Poyoma bewirkt wird. Das Synonym *ihuinti* (trunken werden), erscheint als letztes Verb im Analysetext C. Als Nomina treten auf: *xōchitlenamaquiliztli* (im Instrumental), *xōchitlenamactli* (Blumenrauchopfer) im Absolutiv und *poyomapōctli* (Poyomarauch) im Absolutiv.

⁴²⁸ Im dritten Text der Cantares-Sammlung ist von einem „xochicopaltlenamactli“ (Blumenkopalrauchopfer) die Rede. Es sei daran erinnert, dass *xōchi-* in adjektivischer Funktion auch „kostbar“ bedeuten kann, was natürlich auch auf Analysetext C zutrifft.

⁴²⁹ Andernfalls könnte es sich bei *-ye-* um eine euphonische Silbe handeln.

Tabelle III-3F: Die mit Rauch oder Duft verbundenen Lexeme im Analysetext C

Lexem	assoziiert	Beleg	Übersetzung	Zeile
xōchitlenama- quiliztli	Lied akustisch	yectli yan cuicatlo nic ehuya xochitlenamaquilizticaya	Das vollkommene Lied, ich singe es mit dem Blumenrauchopfer-Geben	12
tlaahhuiāliā	Gottheit	ic nitlaahuiālia ixpan in tloque nahuāque.	womit ich Duft verbreite vor Tloqueh Nahuāqueh	13
ilhuicaahhuiāx- timani	Lied akustisch	xopan xochicuicatl'on ilhuicaahuiaxtimanio	das Blumenlied der grünen Jahreszeit, es liegt nach Himmel duftend ausgebreitet da	17-18
milnitimani	visuell	xochitlenamactli onmilintimani	das Blumenrauchopfer breitet sich funkensprühend aus	18-19
xōchitlenamactli Siehe milnitimani				
āyauhtōnamēyo h-timani	visuell	onayauhtonameyo- timanio	es verbreitet sich wie Nebel voller Sonnenglanz	19
poyomapōctli	Herz: geistig- emotionaler Zustand	poyomapoctli ic ye auian ye noyollo	Poyomarauch, mit dem schon mein Herz zufrieden ist	24
ahhuiyacaxoco miqui	Seele: geistig- emotionaler Zustand	ahuiyacaxocomiqui in noyolia	An Duft berauscht sich mein Werkzeug zum Leben	25
ihuinti	Seele: geistig- emotionaler Zustand	xochiyehuinti noyolia	An Blumentabak betrinkt sich mein Werkzeug zum Leben	27

Zu den in dieser Arbeit zu untersuchenden Konzepten gehört zweifellos die Verbindung des Liedes mit dem Räucherwerk. Vor allem verdient die Metapher *ilhuica-ahhuiāxtimani* (nach Himmel duftend ausgebreitet daliegen) einige Aufmerksamkeit. Der Sänger überträgt hier den Duft des Räucherwerks auf das Lied, welches er gleichzeitig mit dem Himmel assoziiert:

C 39 *Strophe 4, Zeilen 17-18*
xopan xochicuicatl'on
ilhuicaahuiaxtimanio

das Blumenlied der grünen Jahreszeit,
es liegt **nach Himmel duftend** ausgebreitet da

Um diese Stelle zu verstehen, ist ein Blick auf die temporale Struktur des Gesanges hilfreich. Obwohl fast alle Verben im Präsens stehen und so der Eindruck von Gleichzeitigkeit der Handlungen erweckt wird, lässt sich die Zeit doch unterteilen: 1. Zeitraum: Erschaffung des Liedes; 2. Zeitraum: Präsentation des Liedes im Himmel durch den Gelbkopfpapagei-Maisrispenvogel; wahrscheinlich zeitgleich damit der Beginn des Räucherns und des Singens auf der Erde; 3. Zeitraum: Antwort der Vögel der Gottheit aus dem Himmel; 4. Zeitraum: Genuss des Sängers am Erfolg seines Vortrags und seine Beseeltheit durch den Poyomarauch.

Das nach Himmel duftende Blumenlied findet sich in oder kurz nach Zeitraum 3, in dem die Vögel der Gottheit dem Sänger antworten:

C 40 *Strophe 4, Zeile 15*

Teoquecholme nech**nananquilia**
in nicuicani
coyolihcahuacaya

Die echten Quecholli **antworten** mir alle,
mir, dem Sänger,
sie zwitschern wie Schellen.

Antworten setzt eine vorherige Kommunikation voraus. Diese umfasst, wie weiter oben dargestellt, die Übergabe der Liedwurzeln und das Singen des Liedes im Himmel sowie das Räuchern und Singen des Liedes auf der Erde. Die Quecholli antworten auf die gesamte Kommunikation. Ihre Antwort verleiht dem Lied Eigenschaften des Himmels.

Das Lied ist schon vom Duft des Räucherwerks durchzogen, als es den Himmel erreicht. Wie die Vögel ist auch der Rauch ein Mittler. Im vorspanischen Mexiko glaubte man, dass Rauch die Opfergaben in Bereiche tragen konnte, die dem Menschen nicht zugänglich waren. Indem der Sänger gleich mehrere Mittler einsetzt – die Vögel und den Rauch – stellt er sich selbst als jemand hin, der Zugang zur Welt der Gottheit erlangen kann. Der Beweis ist das Ergebnis: das *yēctli yan cuīcatl* (das vollkommene Lied), das Wurzeln hat und von dem Duft des Himmels durchtränkt ist. Dies ist natürlich ein Modell des kommunikativen Austauschs in Analysetext C. Auf der folgenden Seite findet sich das Modell abgebildet (Abb. 8).

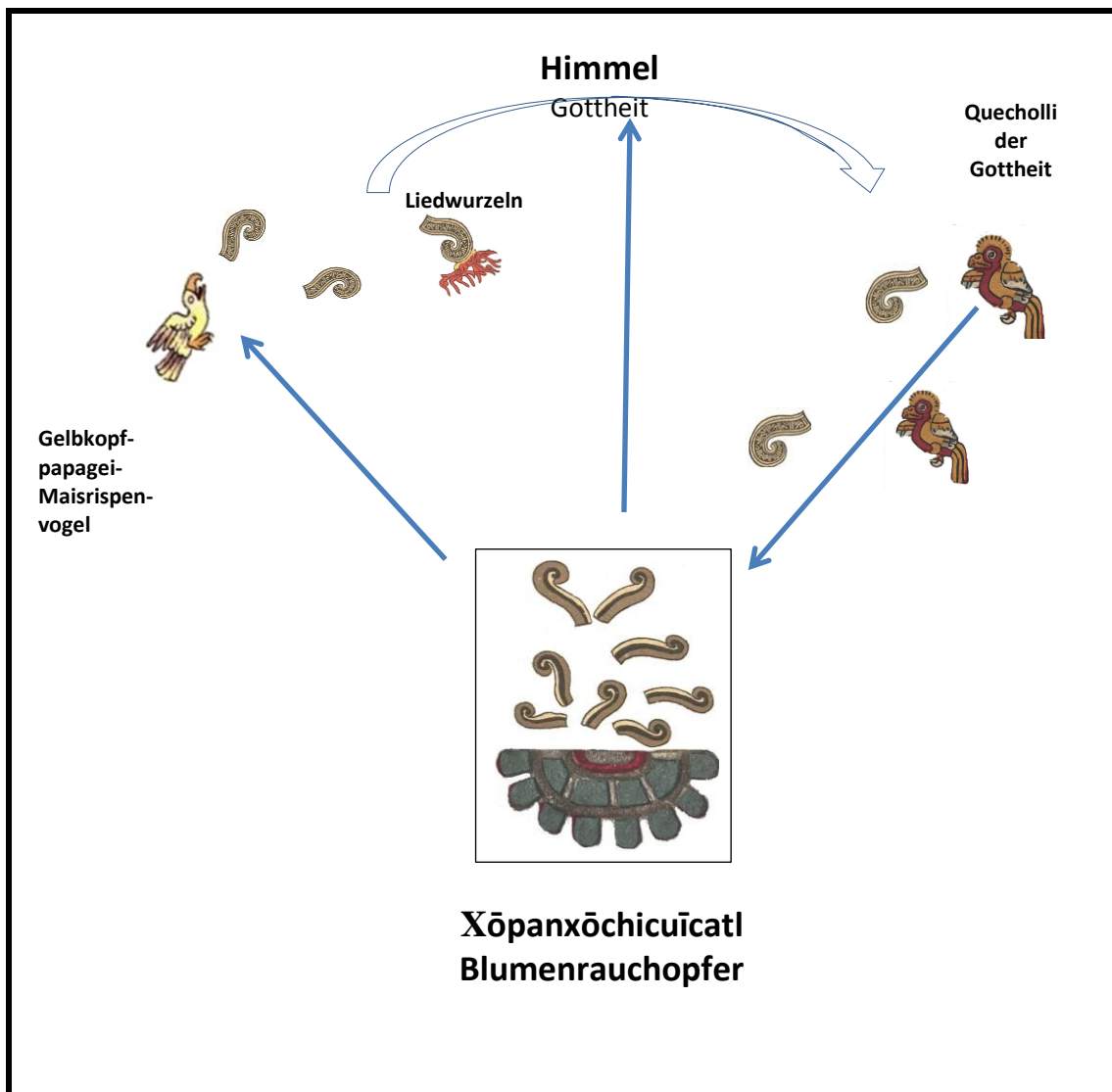


Abbildung 8: Die Vermittlung des vollkommenen Liedes durch die Liedwurzeln

Erstellt von der Verfasserin.

Bildelemente aus Codices Borbonicus, Borgia, Vaticanus B, Florentinus,
<http://www.famsi.org/research/loubat/index.html>.

4 Analysetext D: Die Liedwurzeln gehen in die Erde

Der titellose Text steht im Manuskript Cantares Mexicanos fol. 27r-27v. Er gehört zur Gruppe der *teponāzcuīcatl* (Lieder zur Zungenschlitztrommel) und weist christliche Anleihen auf: *Santa Maria* (Heilige Maria), *dios* (Gott) *īcēlteōtl* (alleiniger Gott), *obispo* (Bischof). Diese Begriffe scheinen jedoch insgesamt in einer eher vorspanischen Matrix zu fungieren und dabei Bezeichnungen für aztekische Gottheiten zu ersetzen. Es bestehen enge Verbindungen zur aztekischen Mythologie. Wie in den Analysetexten A-C gibt es Orte der Schöpfung. Im Text geht es vor allem um die Tradierung von Gesängen. Als wichtigste Konzepte baut der Text das Lied als Pflanze und die Beziehung des Sängers zu *tōltēcayōtl* (toltekisches Erbe), vor allem der Bilderschrift, auf.

Cantares Mexicanos fol. 27r-27v, Gesang 44B

Strophe: Zeile	Transkription	Übersetzung
Spiel- anwei- sung	Tico Toco Toco tiquitiquiti quiti quito. Can ic mocueptiuh.	Tico Toco Toco tiquitiquiti quiti quito. Damit beginnt es von vorn
1:01-03	I[n] tlapapalxochicentli niyolaya nepapa[n] tonacáxochitl moyahuaya oncuepontimoquetzaco yanaya aya ye teoya ixpan tona[n] a Santa Maria ayyo.	Wie bunter Blumenmais war ich lebendig. Viele unterschiedliche Nahrungspflanzen wachsen. Sie sind gekommen, um langsam aufzublühen vor dem göttlichen Antlitz unserer Mutter Santa Maria ayyo.
2:04-05	Atl ya ya cuicaya çan quetzalaxihuitl tomolihuiyan aya ye nitlachihual ycelteotl i ye dios aya niytlayocol a oya yehcocya etc	Das Wasser singt und quetzalfedergrüne Pflanzen sprießen. Ich bin ein Geschöpf des alleinigen Gottes, der dios ist, ich bin seine Erfindung Es ist gekommen etc.
3:06-08	Çan ca tlacuiloipa[n] nemia moyollo amoxpetlatl ypan toncuicaya tiquimonyai totia teteuctin aya in obispoya ça[n] ca totatzin aya onca[n] titlatoa atlitempa[n] ayyo.	Nur in der Bilderhandschrift lebt dein Herz. Auf der Büchermatte singst du, bringst du die Fürsten zum Tanzen. Der Bischof ist unser Vater. dort singst du, am Ufer.
4:09-10	yehuan Dios mitzyocox aya xochitla ya mitztlacatili yan cuicatl mitzicuiloa Santa Maria in obispoya etc	Er, der Dios ist, hat dich erschaffen. Wie eine Blume hat dich hervorgebracht, wie ein Lied malte dich die Santa Maria. Der Bischof etc.
5:11-12	Tolteca ihcuilihuiha aha a yaha ontlantoc amoxliya moyollo ya onaya moch onahciticac oo toltecyootla icaya ninemiz ye nica[n] ayyo.	Die Tolteken sind gemalt, das Buch liegt fertig da. Dein Herz ist ganz vollkommen. Mit dem toltekischen Erbe werde ich hier leben.

6:13-14	Ac ya nechcuiliz ac ye nohuan oyaz onicaz a annihcuihuan ayayyan cuicanitl y yehel y noxochiuh no[n]cuicayhuitequi on teixpan ayyo.	Wer wird es mir wegnehmen? Wer wird mit mir gehen, wird dort >bei mir< stehen? Ihr, meine jüngeren Geschwister. Der Sänger ist gewichtig. Meine Blumen dresche ich als Lieder vor den Adligen aus.
7:15-18	Hueyn tetl nictequin tomahuac quahuitl nic ycuiloa ya[n] cuicatl ytech aya oncan no mitoz in que[n]mano[n] in can niyaz nocuicamachio nicyacauhtiaz in tlalticpac y onnemiz noyol çan ca ye nican ya huallah y yancoya nolnamicoca nemiz ye noteyo ayyo.	Groß ist der Stein, den ich schneide, dick der Stamm, den ich bemale. Von den Gesängen wird dort auch in Zukunft gesprochen werden, wenn ich gehen werde. Mein Liedmuster werde ich hinterlassen auf der Erde, mein Herz wird hier leben. Schon ist mein Andenken gekommen, leben wird mein Ruhm.
8:19-20	Nichocaya niquttoaya nicnotza noyollo ma niquitta[n] cuicanelhuayotl aya ma nicyatlalaquiya ma icaya tlalticpac quimma[n] mochihua onnenemiz noyol etc	Ich weine, ich sage es, ich rufe mein Herz an: „Lass mich die Liedwurzel(n) sehen! Lass mich sie eingraben! Lass sie aufrecht auf der Erde stehen! Wann geschieht es? mein Herz wird dort umherwandern etc.
9:21-23	Çan ca teuxochitl ahuiacay[h]potocaticac mocepanoa yan toxochiuh ayye ayao hui yoncan quiya itzmolini ye nocuic celia notlatollaquillo ohua in toxochiuh ycac y quiapani ayao	Tatsächlich, die Fürstenblumen stehen Duft verströmend da, unsere Blumen werden eins. Dort treiben meine Lieder wieder aus, sprießen meine Wort-Früchte stehen unsere Blumen da zur Regenzeit.
10:23-26	Tel cacahuaxochitl ahuiac xeliuhtihuitz a ihpotocaya in ahuiyac poyomatlin pixahuia oncan nine[h]ne[h]nemi nicuicanitl y ye ayao ohui yonca quiya itzmolini ye nocuic celia etc	Indes gehen die duftenden Kakaoblüten immer weiter auf. Sie dünsten duftendes Poyoma aus, das herabschneit. Dort wandere ich, der Sänger, ständig umher. Dort treiben meine Lieder wieder aus, sprießen etc.

4.1 Stellung im Manuskript

Analysetext D gehört zur zweiten und umfangreichsten Teilsammlung des Manuskripts, die von fol. 7r bis 52 v geht und in mehrere Untergruppen unterteilt werden kann (siehe Anhangstabelle A1). Er fällt in Untergruppe 4, die mit *Teponāzcuīcatl* (Lieder zur Zungenschlitztrommel) überschrieben ist und insgesamt 14 Gesänge auf den Blättern 26v-31v mit jeweils eigener Spielanweisung, einige auch mit eigenem Titel umfasst⁴³⁰. Die Texte sind voneinander durch eine Leerzeile auch optisch abgegrenzt.

⁴³⁰ Diese können weitere Untergruppen bilden.

Für Analysetext D wird eine enge Verwandtschaft mit dem vorstehenden, die Untergruppe einleitenden Gesang – 44A nach Bierhorst – angenommen. Er erscheint entweder zusammen mit diesem als Einheit (León-Portilla 2011a, Bd.2/1 1:355-356), als Gesang Nr. 44B (Bierhorst 1885a: 221) oder als „Nachgesang“ zum „Klagegesang über die Flucht Quetzalcoatl’s aus Tollan“ (Schultze Jena 1957:141).

Diese Einschätzung scheint auf Ähnlichkeiten zwischen beiden Texten oder Text-Teilen zu beruhen. In der Tat gibt es in Analysetext D Bezüge zum vorherigen Text, es bestehen jedoch auch gravierende Unterschiede, sodass dennoch von eigenständigen, in sich geschlossenen Texten ausgegangen werden sollte.

Während es im ersten Text um den Untergang des frühpostklassischen toltekischen Staates geht – in dem ohne christliche Termini auskommenden Gesang wird darauf durch die Flucht des mit der Gottheit Quetzalcoatl verbundenen Herrschers Nacxítl Topiltzin aus seiner Metropole Tollan angespielt – bewegt sich der zweite Text im kolonialzeitlichen Mexiko-Stadt, wo der anonyme Autor über die Tradition der Bilderhandschriften und Gesänge einen Rückhalt im toltekischen Erbe sucht.

Die Ähnlichkeiten betreffen Inhalte in Strophe 9 des ersten und Strophe 7 des zweiten Teils oder Gesangs, also des Analysetextes D. In den zu vergleichenden Strophen wird das Festhalten von Informationen auf Holz- und Steinmaterialien angesprochen sowie auch die Tradierung dieser Informationen und der Nachruhm des jeweiligen Schöpfers. Weitere Ähnlichkeiten betreffen den Refrain auf *ayyo*:

G 21 *Text 44A, Strophe 9, Zeilen 10-12*

Yn tetl in cuahuítl oon timicuilotehuac
nachca[n] tollan y yn o[n]ca[n] in
otontlatoco Nacxítl topiltziny
ayc polihuiz ye motoca
yeic ye chocaz in momacehual **ayyo**.

In Stein und Holz maltest du dich schnell,
weit weg, in Tollan, wohin du zu herrschen
gekommen warst, Nacxítl Topiltzin.
Niemals wird dein Name zerstört werden,
weil dein Untertan weinen wird.

D 01 *Analysetext D, Strophe 7, Zeilen 15-18*

Hueyn **tetl** nictequin
tomahuac **quahuítl** nic **ycuiloa**
ya[n] cuicatl ytech aya
oncan no mitoz
in que[n]mano[n] in can niyaz
nocuicamachio nicyacauhtiaz
in tlalticpac
y onnemiz noyol çan ca ye nican
ya huallah y yancoya **no[n]amicoca**
nemiz ye **noteyo ayyo**.

Groß ist der **Stein**, den ich schneide,
dick der **Stamm**, den ich **bemale**.
Von den Gesängen
wird dort auch in Zukunft gesprochen werden,
wenn ich gehen werde.
Mein Liedmuster werde ich hinterlassen auf der
Erde und gehen.
Mein Herz wird hier leben.
Schon ist **mein Andenken** gekommen,
leben wird **mein Ruhm**.

Refrains auf *ayyo* sind in der gesamten Untergruppe und über sie hinaus anzutreffen. Auch die im Beispiel oben gefetteten lexikalischen Ähnlichkeiten sind nicht auf die beiden Vergleichstexte beschränkt. Die Verbindung von *tetl* (Stein) und *cuahuítl*

(Baum, Stamm, Holz) im Kontext mit „Nachruhm“ tritt noch auf fol. 71v auf, und zwar als Negation dieser Möglichkeit. Bezüglich des Nachruhms gibt es eine Vielzahl von Wendungen, die über das gesamte *Cantares*-Manuskript verstreut sind⁴³¹; dazu kommen Lexeme mit *ilnamiqui/elnamiqui* (erinnern) in Bezug auf Menschen⁴³².

Eine weitere Ähnlichkeit der beiden Texte oder Text-Teile betrifft den Begriff *quiappan*, der abgeleitet sein kann von *quiahuatl* (Regen) oder *quiahuatl* (Tor).

G 22 *Text 44A, Strophe 7, Zeile 05-06*

Quen ye mahmaniz mochan mo**quiappan**.

Was wird aus deinem Heim und deinem **Torplatz**⁴³³ werden?

D 02 *Analysetext D, Strophe 9, Zeile 23*

in toxochiuh ycac y **quiapani**

unsere Blumen stehen da zur **Regenzeit**

Die Lexeme sind auch in anderen Texten im Korpus belegt⁴³⁴, wobei sich die Bedeutung nicht immer eindeutig zuweisen lässt. Ebenso wenig exklusiv ist der thematische Bezug auf die Tolteken und das toltekische Erbe (Vgl. *Cant.* 31v; 39, 57v)⁴³⁵.

Anhand der oben aufgeführten Vergleiche wird Analysetext D in der hier vorgelegten Arbeit als eigenständiger Gesang behandelt.

4.2 Zum Genre des Gesangs

Für Analysetext D gibt es keine direkten Genreangaben. Die Bezeichnung *teponāzcuīcatl* für die Lieder der gesamten Gruppe bezieht sich auf die Begleitung durch die Zungenschlitztrommel. Die Spielanweisung lautet: „*Tico Toco Toco tiquitiquiti quiti quito. Zan ic mocueptiuh*“ (Tico...So kommt es zurück, d.h. wird wiederholt) und legt wahrscheinlich den Rhythmus fest. Die Silbennotation, die dieser und den anderen Spielanweisungen im Korpus zugrunde liegt, kann bislang nicht überzeugend gedeutet werden⁴³⁶. Die Titelangaben innerhalb der Untergruppe

⁴³¹ So finden sich possedierte Formen auf *-tēyo* (Ruhm) in Verbindung mit *aīc polihuiz* (niemals wird zerstört werden) und *aīc ilcahuiz*, (niemals wird vergessen werden), *nemi* (es lebt) unter anderem in *Cant.* 32v; 45v, 63v; 64v; 65v; 68v; 75v; Rom. 34r.

⁴³² Um Beispiel „*xiquelnamiqui in Toteoci Teuctli*“ (erinnere dich an Fürst Toteoci (*Cant.* 33r); „*Nezahualpillā noconilnamiqui*“ (ich erinnere mich an Nezahualpilli) (*Cant.* 55v).

⁴³³ Gemeint ist der Platz vor dem Eingang zum Palast.

⁴³⁴ So *Cant.* 19r; 19v; 42v; 3r, 48r, 52r; 67v.

⁴³⁵ Ohne Nennungen, in denen der Begriff *Tōllān* als Herrschaftslegitimation dem Namen einer anderen Stadt beigefügt wird.

⁴³⁶ Grundlegende Überlegungen wurden angestellt zur Zuordnung einzelner Vokale zu Tonhöhen, Konsonanten zu Schlagstärken, insgesamt zu rhythmischen Mustern und Taktnotation. Alle basieren auf europäischen Vorstellungen (Vgl. Nowotny 1956; Mendoza 1956; Ziehm 1976; Haly 1986). Für eine Diskussion des Themas siehe Lewy (2015). Dieser Autor verfolgt aber auch noch einen anderen Ansatz und untersucht die Notationen als mnemotechnisches Hilfsmittel zum Erlernen und Wiedergeben der rhythmischen Strukturen (Lewy, o.J.:60-69, unveröffentlichtes Manuskript).

teponāzcuīcatl betreffen Herrscher-Gesänge⁴³⁷ und ein *huēxotzincayōtl* (Gesang nach Art der Huexotzinca). Der Analysetext kann keinem davon zugeordnet werden.

Damit kann der Text nur unter Vorbehalt aufgrund seines Themas beziehungsweise seiner Semantik mit einem Genre in Verbindung gebracht werden. Die Kombination von *xōchitl* (Blume) und *cuīcatl* (Lied) in einer Parallelkonstruktion im Kontext eines Regen-Ortes lässt an das *xōpanxōchicuīcatl* (Blumenlied der grünen Jahreszeit) aus Analysetext C denken (C 02):

D 03 *Strophe 9, Zeile 21-23*

mocepanoa yan toxochiuh ayye ayao hui yoncan quiya itzmolini ye nocuic [...] in toxochiuh ycac y quiapani ayao	unsere Blumen werden eins, Dort treiben meine Lieder wieder aus, stehen unsere Blumen da zur Regenzeit
---	---

4.3 Sänger oder Sängerin?

Analysetext D gehört zu den wenigen Gesängen, die möglicherweise von einer Frau erschaffen und gesungen wurden. Dies ergibt sich aus der Verwandtschaftsbezeichnung in Strophe 6: *annihcuihuan* (ihr, meine jüngeren Geschwister). Die Grundform lautet *iuctli* oder *icuitl*. Mit diesem Begriff benennt die Frau ihren jüngeren Bruder oder ihre jüngere Schwester. Diese Einschätzung geht auf Olmos zurück (Simeón:174), wird aber von Molina nicht gestützt. Das Problem lässt sich wohl nicht klären. Gemäß der Analyse aztekischer Quellentexte durch Helga Rammow (1964: 134-35) findet sich der Begriff ausschließlich in Verbindung mit der älteren Schwester. Männer benutzten *iccāuhtli* für ihre jüngeren Geschwister. Bierhorst (1985b:151, Eintrag „Icuitl“) verneint für die Cantares Mexicanos eine geschlechtsspezifische Unterscheidung in der Verwendung des Begriffs. Die beiden Begriffe unterscheiden sich in der Aussprache nicht sehr, und das Phonem /k^w/ wirft Probleme bei der Graphie auf (ibid, 131, Fußnote 171). Da der Analysetext selbst keine weiteren Hinweise auf das Geschlecht der singenden Person enthält, muss die Frage offen bleiben. Eine genauere Analyse auch der anderen Texte mit diesem Begriff könnte vielleicht zur Erhellung beitragen, liegt aber außerhalb der Reichweite der hier vorgelegten Arbeit.

4.4 Inhalt und Aufführungssituation

Der Text zeigt ein ganzes Sängerleben von der Geburt bis zum Tod. Das übergreifende Thema ist die Liedkunst aus der Perspektive der Tradition, der Weitergabe der Gesänge. Es werden unterschiedliche Formen der Kreativität dargestellt. Die eine ist kreatürlich, auf Mais und Nahrungspflanzen generell und deren Verbreitung bezogen, die andere

⁴³⁷ *īcuīc Netzahualcoyōtzin* (Gesang des Netzahualcoyotzin), *īcuīc Āxāyacatzin* (Gesang des Axayacatzin); *īcuīc Tlāltecatzin Cuauhchinanco* (Gesang des Tlaltecatzin von Cuauhchinanco); *ītotocuīc Totoquihuatzin* (der rasche Gesang des Totoquihuatzin).

betrifft die Kreativität des Sängers in seinem persönlichen Bezug zur Tradition, als deren Medien die Bilderschrift und der mündliche Vortrag akzentuiert werden. An die Tradition gebunden erscheint der Nachruhm, der zwangsläufig durch dieselben Medien gesichert wird. Dazu kommen Vergleiche mit der Architektur, die zu den von den Tolteken übernommenen Kunsthandwerken zählte und hier auf die Dauerhaftigkeit der Tradition anspielt. Die beiden Formen der Kreativität gehören zu eigenen Analogiebereichen und werden im Text miteinander verschränkt. Der Sänger ist sozial anerkannt, arbeitet an seinen Gesängen und hat ein Publikum. Er hinterlässt Liedmuster, in denen er selbst weiterlebt. Der Sänger wünscht sich, die Wurzeln seiner Gesänge in die Erde stecken zu dürfen, damit sie neue Gesänge generieren. Er stellt sich vor, wie die Wurzeln austreiben und seine Gesänge wieder erblühen, also wohl von anderen gesungen werden.

Zur Aufführungssituation trifft der Text kaum Aussagen. Es lässt sich jedoch ein Chor konjizieren, der die Refrains gesungen hat und der vermutlich aus Tänzern bestand (Vgl. I, Kap. 3.5). Diese Möglichkeit ergibt sich vor allem aus den Strophen 3 und 4.

Orte im Sinne menschlicher Ansiedlungen werden im Analysetext nicht genannt. Lediglich könnte die Nennung der Begriffes *obispo* (Bischof) und *ātl itēmpān* (am Ufer; auf den Lippen des Wassers) als Hinweis auf die damals noch ganz vom Wasser des Tetzcoco-Sees umgebene Stadt Mexiko als Aufführungsort gesehen werden, da es dort einen Bischofssitz gab:

<p>D 04 <i>Strophe 3, Zeilen 07-08</i> in obispoya çā[n] ca totatzin aya onca[n] titlatoa atlitēmpā[n] ayyo.</p>	<p>Der Bischof ist unser Vater. dort sprichst du, am Ufer.</p>
--	---

4.5 Textaufbau

Der Text nimmt im Manuskript 26 Zeilen ein, die auf zehn Strophen mit zwei bis vier Zeilen verteilt sind. Strophen 1 bis 8 haben den nicht-lexikalischen Refrain *ayyo*, Strophen 9 und 10, leicht abgewandelt, *ayao*. Dazu kommen mit Ausnahme der Strophen 5 und 6 lexikalische Refrains für jeweils zwei Strophen. Sie bewirken eine stärkere Bindung der entsprechenden Doppelstrophe als die nicht-lexikalischen Refrains allein.

Die Organisation in Doppelstrophen findet sich auch im Wechsel der Personaldeixis wieder, die jeweils mindestens über eine Doppelstrophe konstant zu bleiben scheint. Explizite Sprecher der ersten Person Singular haben die Senderkomplexe der Strophen 1-2 und 5-10, explizite Hörer haben Strophen 3-6, wobei Strophe 6 als einzige einen Hörer in der zweiten Person Plural hat: *annihcuihuān* (ihr, meine jüngeren Geschwister). Dieser kollektive Hörer ist sonst implizit. Man kann in ihm das Publikum erkennen, das sich auch an Stellen rekonstruieren lässt, in denen der Hörer implizit ist

wie in Strophe 9, wo sich der Sänger in der NNC *toxōchiuh* (**unsere** Blumen) teilweise mit dem Publikum identifiziert.

Der Text besteht aus zwei Teilen. In Teil I werden die oben angesprochenen Analogiebereiche für die beiden Formen der Kreativität aufgebaut. Er beginnt mit der Geburt des Sängers und nimmt die Strophen 1 bis 5 ein, wie sich bereits aus der Verteilung der Figuren im Analysetext ergibt. Nur in Teil I treten Figuren mit religiösen Bezeichnungen auf: *īcēlteōtl* (alleiniger Gott), *dios* (spanisch: Gott), *tonān Santa Maria* (unsere Mutter Santa Maria) und *obispo* (spanisch: Bischof). Dazu kommen zwei weitere, namentlich nicht genannte Textfiguren mythisch-religiöser Natur, die jeweils einen der beiden Analogiebereiche begründen. Eine Figur verkörpert den Mais, die andere lebt und singt in einer Bilderhandschrift. Sie stehen in unterschiedlichen Relationen zur Figur des Sängers und müssen aus anderen zeitgenössischen Quellen erst als Modelle rekonstruiert werden. Die Figur der *tonān Santa Maria* muss amplifiziert werden, da sie im Analysetext an einer sehr wichtigen Stelle ambig ist.

Teil II beginnt mit Strophe 6. Der Übergang wird durch den Schluss von Strophe 5 gebildet. Dort verschreibt sich der Sänger dem *tōltēcayōtl*, dem toltekischen Erbe, das er bewahren will. Teil II handelt folgerichtig von der Liedtradition, von der Überlieferung der Lieder des Sängers. Dieser Teil greift semantisch-lexikalisch auf Teil I zurück, vermeidet aber religiös geprägte Begriffe. Religiöse Vorstellungen des Sängers bleiben implizit.

Formal wird der Übergang zwischen beiden Teilen durch das Fehlen eines lexikalischen Refrains der Strophen 5 und 6 unterstützt, während die Personaldeixis von Strophe 5 zunächst den Strophen 3 und 4 folgt und am Übergang wechselt: dort wird der Hörer implizit und der vorher implizite Sprecher wird explizit.

Im Analysetext werden mehrere Tempi unterschieden. Mit Formen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ist die temporale Deixis differenzierter als in den Analysetexten A-C.

4.6 Textablauf

Es wurde unter 4.3 angedeutet, dass zwei Analogiebereiche mit unterschiedlichen Formen der Kreativität miteinander verschränkt durch den Text laufen: A. das Kreatürlich-Schöpferische mit der natürlichen Pflanzenwelt und B. das Künstlerisch-Schöpferische, das die Tradierung der Gesänge über das Medium der Bilderschrift und den Vortrag vor Publikum einschließt und mit dem Kreatürlich-Schöpferischen verbunden ist. Es erscheint sinnvoll, den Textablauf auf diese Bereiche aufzuschlüsseln

und die temporale Deixis zu erfassen, aus der an späterer Stelle dann leichter ein Modell der Senderkomplexe entwickelt werden kann.

Strophe 1, Analogiebereich A: das Kreatürlich-Schöpferische

Jemand – sicher der Sänger – vergleicht sich unvermittelt mit reifem Blumenmais:

D 05 *Strophe 1, Zeile 1*

I[n] tlapapalxochicentli niyolaya

Wie bunter Blumen**mais** war **ich** lebendig.

Durch das Präteritum der Verbform *niyol* (ich **war lebendig**) wird zugleich vermittelt, dass dieses Ich wohl nicht mehr am Leben ist, jedenfalls nicht in Gestalt einer Maispflanze. Davon völlig unbeeindruckt fährt dieses Ich mit der Erzählung fort.

Es sei ausdrücklich darauf hingewiesen, dass es sich bei der Struktur in D 05 sprachlich um einen Vergleich und nicht um eine Metapher handelt. Eine Identifikation der sprechenden Figur mit dem Mais ist im Grunde nicht gegeben. Dieser Umstand tritt jedoch sogleich in den Hintergrund, da alles, was im Text auf den Mais-Vergleich folgt, als Realität beschrieben wird. Das jetzt implizite Ich tritt dabei hinter die Inhalte der Erzählung zurück, die in intransitiven Präsensformen gehalten ist, wobei man die letzte Verbform als Präsens oder Präteritum lesen kann⁴³⁸:

D 06 *Strophe 1, Zeilen 1-2*

nepapa[n] tonacāxochitl

moyahuaya

oncuepōntimoquetzaco ye

teoya ixpan tona[n] a

Santa Maria ayyo

Viele unterschiedliche Nahrungspflanzen

wachsen.

Sie sind gekommen, um langsam aufzublühen

vor dem göttlichen Antlitz unserer Mutter

Santa Maria

Das Wachsen und Blühen geschieht aus sich selbst heraus, es ist ein Naturvorgang, der auf den Tod der Maispflanze folgt, aus deren Samen sie entstanden sind. Der Zusammenhang wird deutlich in dem Lexem *tōnacāxōchitl* (Nahrungspflanzen⁴³⁹), wie das auch schon für den *tōnacāxōchicuahuītl* (Maisblütenbaum) in Analysetext A gezeigt wurde. Die Differenzierung durch *nepāpan* (verschiedene) bringt weitere Pflanzen ins Spiel, die den Naha als Nahrung dienten. Sie erscheinen vor der *Tonān Santa Maria* (unserer Mutter, der Heiligen Maria) in der die aztekische Erdgöttin und die christliche Jungfrau Maria zu einer hybriden Gottheit verschmolzen erscheinen.

⁴³⁸ *oncuepōntimoquetzaco* ist eine Doppelverbstruktur mit intentionaler Bewegungsrichtung. Ihr Kopf -*co* ist ein sogenanntes Non-Futur, übersetzbar mit: sie sind gekommen / kommen, um langsam aufzublühen.

⁴³⁹ Da sich *xōchitl* von *xō-* (grün) ableitet, schließt das Bedeutungsfeld auch „Pflanze“ ein. Diese Übersetzung erscheint hier passend, da die *tōnacaxōchitl* ja noch nicht erblüht sind.

Strophe 2, Analogiebereich A: das Kreatürlich-Schöpferische

Der Ort der Schöpfung wird dargestellt. Er ist charakterisiert von einem singenden Gewässer und kostbaren, grünen Pflanzen, und er ist fruchtbar:

D 07	<i>Strophe 2, Zeile 04</i> Atl ya ya cuicaya çan quetzalaxihuitl tomolihuiyan aya ye	Das Wasser singt und quetzalfedergrüne Pflanzen sprießen
------	---	---

Die Ich-Figur gibt an, ein Geschöpf Gottes zu sein:

D 08	<i>Strophe 2, Zeilen 04-05</i> nītlachihual ycelteotl i ye dios aya niytlayocol a oya	Ich bin ein Geschöpf des alleinigen Gottes, der dios ist, ich bin seine Erfindung
------	--	---

Vermutlich handelt es sich noch immer um die Figur aus Strophe 1, hier wird also auf ihre Erschaffung oder Geburt angespielt. Wie die Blumen in Strophe 1 tritt das Ich vor die *Tonān Santa Maria*, wie durch den Anschluss des Refrains klar wird:

D 09	<i>Strophe 2, Zeile 05</i> Yehcocya ye teoya ixpan tona[n] a Santa Maria ayyo	Sie >die Erfindung< ist gekommen vor das göttliche Antlitz unserer Mutter Santa Maria
------	--	---

Wenn der ursprüngliche Vergleich weiter wirksam ist, kann auch die Geburt auf dem Vergleich beruhen. Die Zeitformen sind bis auf den Refrain Präsens.

Strophe 3, Analogiebereich B: das Künstlerisch-Schöpferische

Alle Verben stehen im Präsens. Von einer impliziten ersten Person wird eine Figur angesprochen, die in einer Bilderhandschrift lebt und dort sehr aktiv ist:

D 10	<i>Strophe 3, Zeilen 06-07</i> Çan ca tlacuilolpa[n] nemia moyollo amoxpetlatl ypan toncuicaya tiquimonyai totia teteuctin	Nur in der Bilderhandschrift lebt dein Herz. Auf der Büchermatte singst du , bringst du die Fürsten zum Tanzen .
------	--	--

Die Textstelle markiert den thematischen Übergang zum Bereich des Künstlerisch-Schöpferischen. Deutlich wird, dass vermittelt einer Bilderhandschrift ein Tanzgesang tradiert wird und dass sich diese Transmission innerhalb der Adelschicht der Nahuatl vollzieht, denn erstens waren fast nur Adlige der Bilderschrift kundig (siehe I, Kap. 3.5), zweitens sind von der Figur angeleitete *tētēuctin* (Fürsten) als aktive Rezipienten genannt.

Die Figur selbst kann eine mythische Figur sein, eine Metapher für den Sänger oder ein Vorbild des Sängers, um dessen enge Bindung an die Bilderschrifttradition auszudrücken. Sehr gut möglich ist auch eine konkrete Auffassung von einer in die

Bilderhandschrift hineingemalten Figur, die lebendig geglaubt wurde, weil ihr Herz, ihr Wesenskern, durch die Bilderhandschrift konserviert wurde.

Der anschließende Refrain nennt entweder eine Bezeichnung der Figur in der Bilderhandschrift oder eine neue Figur:

D 11 *Strophe 3, Zeile 07*
aya in **obispo**ya ça[n] ca **totatzin** aya Der **Bischof** ist **unser ehrbarer Vater**.

Es ist unklar, wie der syntaktische Zusammenhang mit der nachfolgenden Passage zu bewerten ist, vor allem in Bezug auf den Übergang zu der oder den als „ti“ (du oder wir) bezeichneten Person(en):

D 12 *Strophe 3, Zeile 08*
onca[n] **titlatoa** atlitempa[n] ayyo. dort singst **du** / singen **wir** am Ufer.

Der *obispo* ist ausgesprochen schwierig zu beurteilen; ein Zugang wird weiter unten im Zusammenhang mit der obigen Figur durch das Heranziehen weiterer Quellen gesucht (III, Kap. 4.6).

Strophe 4, Analogiebereiche A und B: das Kreatürlich-Schöpferische und das Künstlerisch-Schöpferische

Für die Verben der Strophe wurde das Präteritum verwendet, der Refrain bleibt im Präsens wie in Strophe 3. Eine implizite erste Person erklärt einer zweiten Person Singular, dass diese von Gott erschaffen wurde. Der Schöpfungsakt wird sowohl kreatürlich als auch künstlerisch aufgefasst, und zwar durch den Bezug auf die beiden Termini der Parallelkonstruktion *in xōchitl in cuīcatl* (Blume und Lied), die hier als Parallelismus gestaltet sind. Die Textstelle selbst ist ambig:

D 13 *Strophe 4, Zeile 09*
yehuan Dios mitzyocox aya Er, der Dios ist, hat dich erschaffen.
xochitla ya mitzilacatili **Wie eine Blume** hat er dich hervorgebracht,
yan **cuīcatl** mitzicuiloa [...] **wie ein Lied** malte er dich [...]

Wer erschaffen wurde, ist nicht klar, es kann die nach der letzten Verbform genannte Santa Maria sein:

D 14 *Strophe 4, Zeile 09*
[...] mitzicuiloa Santa Maria [...] malte er dich, Santa Maria

„Korrektes“ Nahuatl hätte an dieser Stelle eine Inklusion des Personalpronomens *ti*: *tiSanta Maria* (Vgl. Cant. 38v) oder einen Vokativ gesetzt: *Mariaé*. Diese Problematik wurde bereits im Zusammenhang mit Analysetext A besprochen. Da diese grammatikalischen Marker fehlen, kann Santa Maria als Objekt oder Subjekt des Satzes fungieren, sie kann somit auch Agens sein und die Figur gemalt haben:

D 15 *Strophe 4, Zeile 09*

[...] mitzicuiloa Santa Maria

[...] malte dich die Santa Maria

Hier deuten sich religionsgeschichtliche Fragestellungen an, die anhand dieses einen Textes nicht schlüssig beantwortet werden können. An dieser Stelle sei auf Unterpunkt 4.7.2, Seiten 368-9 zur weiteren Diskussion verwiesen.

Strophe 5, Analogiebereich B: das Künstlerisch-Schöpferische

Diese Strophe schlägt eine Brücke zwischen einer halb mythischen Vergangenheit und der Zukunft, unter Verwendung der entsprechenden Zeitformen. Es geht wieder um die Figur in der Bilderhandschrift und um die Handschrift selbst. Letztere wird als fertig, das Herz der Figur als vollkommen dargestellt:

D 16 *Strophe 5, Zeilen 11-12*

Toltecaihcuilihuia aha a yaha
ontlantoc amoxtliya
moyollo ya onaya moch onahciticac oo

Die Tolteken sind gemalt,
das Buch liegt fertig da.
Dein Herz ist ganz vollkommen.

Eine Figur in der ersten Person Singular, die nur der Sänger sein kann, dies aber nicht sagt, erklärt ihre Verbundenheit mit *tōltēcayōtl* (Handwerkskunst, toltekisches Erbe). Erstmals im Text tritt an dieser Stelle das Futur auf:

D 17 *Strophe 5, Zeile 12*

toltecayootla icaya
ninemiz ye nica[n]

Mit dem toltekischen Erbe
werde ich hier leben.

Strophe 6, Analogiebereich B: das Künstlerisch-Schöpferische

Die Figur bekräftigt ihren Willen, an *tōltēcayōtl* festzuhalten und sucht Unterstützung bei Jüngeren, um das toltekische Erbe zu bewahren. Die gewählte Zeitform ist das Futur:

D 18 *Strophe 6, Zeile 13*

Ac ya nechcuiliz
ac ye nohuan oyaz
onicaz a
annihcuihuan

Wer wird es mir wegnehmen?
Wer wird mit mir gehen,
wird dort >bei mir< stehen?
ihr, meine jüngeren Geschwister.

Nachdem der Sänger diese rhetorischen Fragen gestellt hat, kommt er unter Verwendung von Präsensformen auf das Ansehen des Sängers allgemein sowie seine eigene soziale Stellung und seine Rolle bei der Weitergabe der Tradition zu sprechen. Die beiden letzten Aspekte gehören zusammen, da die Adligen das Publikum des Sängers bilden, ohne das die Tradition zum Erliegen käme:

D 19 *Strophe 6, Zeile 14*

cuicanitl y **yehetl**
y noxochiuh no[n]cuicay**huitequi**
on **teixpan** ayyo

Der Sänger ist **gewichtig**.
Meine Blumen **dresche** ich als Lieder
vor den **Adligen aus**

Diese Stelle ist problematisch und hat zu stark voneinander abweichenden Übersetzungen geführt. Alle, auch die hier gewählte Übersetzung, sind auf Interpretationen der Graphie angewiesen, die sonst jedoch nur bei Bierhorst (1985b: 503) transparent gemacht wurden. (Begründung für D 19 siehe Morphemanalyse, Analysetext D, 6:14).

Strophe 7, Analogiebereich B: das Künstlerisch-Schöpferische

Der Sänger trifft Aussagen zur Qualität seiner Kunst. Er wählt dafür Sprachbilder aus dem Gebiet der Architektur, die zu den von den Tolteken überlieferten Kunsthandwerken gehörte und die ganz im Sinne der vorherigen Strophe, als „**gewichtig**“ daherkommen:

D 20 *Strophe 7, Zeile 15*

Hueyn tetl nictequin
tomahuac quahuatl nic ycuiloa

Groß ist der **Stein**, den ich schneide,
dick der **Stamm**, den ich bemale

Zugleich verweisen die Nomina *tētl* (Stein) und *cuahuatl* (Baum, Stamm, Holz) in Kombination mit den Verben *tequi* (schneiden) und *ihcuiloā* (bemalen) auf Arbeitsprozesse beim Zurichten und Aufstellen von Pfeilern. Solche Pfeiler werden im Gesang 44A erwähnt, der dem Analysetext D vorausgeht. Neben der unmittelbar vergleichbaren Stelle (G 18) werden dort zu Anfang auch jene Schlangenfleiler besungen, die den Untergang der totekischen Metropole Tollan überdauert haben:

G 23 *Text 44A, Strophe 9, Zeile 01*

noçan in mahmani coatlaquetzalli

Bis heute stehen die Schlangenfleiler

Die Analogie zur Kunst des Sängers liegt auf der Hand. Er fährt auch gleich fort, seinen Nachruhm vorwegzunehmen:

D 21 *Strophe 7, Zeilen 15-17*

ya[n] **cuicatl ytech** aya
oncan no **mitoz**
in que[n]mano[n] in can niyaz
nocuicamachio nicyacauhtiaz
in tlalticpac

Von den Gesängen
wird dort auch in Zukunft **gesprochen werden**,
wenn ich gehen werde.
Mein Liedmuster werde ich hinterlassen
auf der Erde.

Das bedeutet auch, dass der Sänger seine Aufgabe erfüllt hat, dass er das totekische Erbe weitergegeben und gemehrt hat. Der Teil der Strophe, der sich auf die Arbeit des Sängers bezieht, steht im Präsens, der zweite, dem Nachruhm gewidmete Teil im Futur. Der Sänger ist sich des Nachruhms absolut sicher, denn er schließt damit, dass er bereits berühmt ist, und dies auch bleiben wird:

D 22 *Strophe 7, Zeilen 17-18 (Refrain)*

ya hualla y yancoya nolnamicoca
nemiz ye noteyo ayyo

Schon ist mein Andenken gekommen.
Leben wird mein Ruhm.

Der Text differenziert genau zwischen den Zeitebenen, hier zwischen *huālla* (ist gekommen) und *nemiz* (wird leben).

Strophe 8, Analogiebereiche B und A: das Künstlerisch-Schöpferische und das Kreatürlich-Schöpferische

Diese Strophe ist entscheidend für ein kohärentes Verständnis des Konzeptes der Liedwurzeln. Es steuert einen Aspekt bei, der bei den Analysetexten B und C nicht oder nur implizit über das Bedeutungspotential des Begriffes *nelhuayōtl* (Wurzel(n)) zur Sprache kam: die Verbindung der Liedwurzeln mit der Erde. Der Sänger legt mit den Liedwurzeln die Grundlage für die Weitergabe seiner Lieder. Es bleibt dabei unklar, ob er selbst es ist, der seine Liedwurzeln stecken kann:

D 23 *Strophe 8, Zeilen 18-20*

ma niqitta[n] cuicanelhuayotl aya
ma nicyatlalaquiya
ma icaya tlalticpac

Lass mich die Liedwurzel(n) sehen,
lass mich sie eingraben,
lass sie aufrecht auf der Erde stehen!

Gewählte Zeitform und Modus: Optativ Präsens, da der Sänger ja hofft, dies zu Lebzeiten tun zu dürfen. Danach wird mit der Wiederholung des Refrains aus Strophe 7 wieder der Nachruhm des Sängers thematisiert.

Strophe 9, Analogiebereiche B und A: das Künstlerisch-Schöpferische und das Kreatürlich-Schöpferische

Die Zeitform wechselt zurück ins Präsens. Damit wird allerdings eher eine zukünftige Zeit angesprochen, die der Sänger sich als Gegenwart vorstellt: sein Leben im Jenseits. Der Sänger beschreibt duftende Blumen, und – wichtiger – das Sich-Vereinen seiner Blumen und der Blumen seiner sozialen Gruppe:

D 24 *Strophe 9, Zeilen 21-22*

Çan ca **teucxochitl**
ahuiacay[h]potocaticac
mocepanoa yan toxochiuh

Tatsächlich, die **Fürstenblumen**
stehen Duft verströmend da,
unsere Blumen werden eins.

Auf die soziale Gruppe verweisen die *tēucxōchitl* (Fürstenblumen). Dass sich im Publikum wohl überwiegend Adlige befanden, wurde schon angesprochen (D 20). Deshalb kann man *toxōchiuh* (unsere Blumen) wohl ebenfalls als die Blumen dieser Gruppe verstehen. Die Zugehörigkeit zu dieser Gruppe scheint auch nicht auf ihre lebenden Mitglieder beschränkt zu sein, da der Sänger ja von seinem imaginierten Dasein im Jenseits singt. Auf diesen Aspekt wird noch gesondert eingegangen, da er das Aufgehen des Sängers in der kollektiven Tradition der Nahua deutlich macht. Im Schoß dieser Einheit sieht der Sänger seine Lieder erneut austreiben und Früchte ansetzen:

D 25 *Strophe 9, Zeile 22*

hui yoncan quiya **itzmolini** ye nocuic
celia notlatollaquillo

Dort **treiben** meine Lieder wieder **aus**,
sprießen meine Wort-Früchte

Damit trägt diese Strophe einen wesentlichen Teil zum Verständnis der Tradierung der Gesänge bei.

Strophe 10, Analogiebereiche A und B: das Kreatürlich-Schöpferische und das Künstlerisch-Schöpferische

Der Sänger fährt fort, die Blumen zu besingen. Die *tēucxōchitl* (Fürstenblumen) werden jetzt als *cacahuaxōchitl* (Kakaoblüten, *Quararibea funebris*) benannt oder von diesen ersetzt. Die Quararibea ist ein Baum, sodass hier implizit auch wieder die Krone des Weltenbaumes im Himmel mitgedacht werden sollte, zumal die Blüten herabschneiden und ihr duftendes Poyoma freisetzen:

D 26 *Strophe 10, Zeilen 24-25*

tel cacahuaxochitl ahuiac
xeliuhtihuitz a
ihpotocaya in ahuiyac poyomatlin
pixahuia

Indes gehen die duftenden Kakaoblüten
immer weiter auf.
Sie dünsten duftendes Poyoma aus,
das herabschneit.

Damit hat der Sänger einen überaus schönen, angenehmen Ort erreicht. Ob er wie in Analysetext C in einen Rauschzustand gerät, verrät er nicht, nur, dass es ihn dorthin zieht:

D 27 *Strophe 10, Zeile 25*

oncan nine[h]ne[h]nemi nicuicanitl

Dort wandere ich, der Sänger, **ständig umher**

Das letzte Lexem vor dem Refrain ist *nicuīcanitl* (ich, der Sänger). Jetzt erst gibt sich der Sänger zu erkennen.

Aus dem hier skizzierten Ablauf lässt sich als Hauptthema das Tradieren von Gesängen bestimmen. Der Analysetext baut dafür zwei komplementäre Analogiebereiche auf, die einander teils ablösen, teils durchdringen: den Lebenszyklus der Pflanze und die Kunst. Für die Analogiebereiche greift der Text auf mythisch-religiöse Figuren zurück. Die aus dem Ablauf gewonnene Entwicklung ist in Tabelle III-4A dargestellt.

Tabelle III-4A: Entwicklung des Hauptthemas

Strophen										
1	2	3	4	5	5	6	7	8	9	10
Teil I. Aufbau der Analogiebereiche A und B					Teil II: Tradierung der Gesänge					
A	A	B / A	A / B	B	B	B / A	B	A / B	A / B	A / B
Vegetationszyklus: reifer Mais stirbt	Ort der Schöpfung: Wasser, grüne Pflanzen	Figur in Bilderschrift singt	Doppelte Schöpfung: Kreatürlich als Blume	Vollendung der Bilderschrift Herz der Figur ist vollkommen		Frage nach Bedingungen für den Erhalt von <i>tōltēcayōtl</i>	Sprachbilder aus Architektur stehen für Qualität der Lieder	Tradierung als Vegetationszyklus: Liedwurzeln stecken	Vollendung Vegetationszyklus Erblihen der Fürstenblumen	Vollendung und Leben des Sängers im Jenseits Cacahua-xōchitl mit ausströmendem Poyoma als höchste Erfüllung
junger Mais keimt	Ein Ich erkennt sich als Geschöpf Gottes	Tanz der Fürsten	künstlerisch als Lied		Verpflichtung des Sängers auf <i>tōltēcayōtl</i>	Selbstbewusstsein: Bedeutung, soziale Stellung und Können des Sängers, der seine Lieder wie Saatgut weitergibt	Tradierung über lange Zeit auch nach dem Tod des Sängers Nachruhm	Liedwurzeln austreiben Nachruhm	Aufgehen in der kollektiven Überlieferung Lieder treiben wieder aus, Wortfrüchte spriesen	

Analogiebereich 1: das Kreatürlich-Schöpferische; Analogiebereich 2: das Künstlerisch-Schöpferische

4.7 Modell der mythisch-religiösen Figuren und der Senderkomplexe

4.7.1 Modell der mythisch-religiösen Figuren

Vor der Entwicklung eines plausiblen Modells der Senderkomplexe gilt es, die beiden impliziten mythisch-religiösen Figuren in Teil I aufzuspüren, von denen weiter oben schon kurz die Rede war. Dies wird jetzt mit Hilfe von überlieferten Mythenerzählungen und anderen Quellen des 16. Jahrhunderts versucht. Der Mythenschatz darf als Teil des Bedeutungspotenzials angesehen werden, auf das die Nahuatl-Rezipienten zurückgriffen und dessen Komponenten sie aktualisieren und virtualisieren konnten, wie es ja auch bei den Isotopien der Fall ist. Die Ergebnisse sind somit als Möglichkeiten zu verstehen. Die Bezeichnungen, die im Ergebnis für die

Figuren benutzt werden, sind dem aztekischen Pantheon entnommen, jedoch wird hier nicht der Anspruch einer Identität mit den entsprechenden Götterfiguren erhoben. Es handelt sich um auf Ähnlichkeiten basierende Modelle, die helfen sollen, die Senderkomplexe zu desambiguieren und anschaulicher zu machen und sonst implizite Bedeutungen in die Analyse einzubringen.

Analogiebereich A: Die Maisgottheit Cinteotl

Dass es sich bei Strophe 1 um den Vegetationszyklus der Nahrungspflanzen handelt, wurde unter 4.5 herausgearbeitet. Ausgangspunkt ist eine Ich-Figur, die sich mit dem reifen Mais vergleicht und nicht mehr am Leben zu sein scheint. Als nächstes beschreibt der Text das Erblühen zahlreicher unterschiedlicher Nahrungspflanzen vor dem Antlitz der *tonān Santa Maria*. Das verschwiegene Zwischenstück – die Ereignisse in der Zeit zwischen dem Tod der Maispflanze und dem Erblühen junger Pflanzen – ist sehr vage angedeutet:

D 28 *Strophe 1, Zeile 2*
oncuepontimoquetzaco

Sie sind gekommen, um **langsam** aufzublühen

In der Doppelverbstruktur verliert *moquetza* seine übliche Bedeutung (sonst: sich aufstellen) und verleiht dem Verbstamm vor der *ti*-Ligatur den Aspekt des Langsamens, Schrittweisen, hier: langsam aufzublühen. Damit wird ein Prozess ausgedrückt, der seinen Anfang früher genommen hat. Bei der Pflanze geschieht das gewöhnlich im Dunkeln.

Hier setzt der Mythos von der Entstehung des Maises und der anderen Nutzpflanzen an. Die spanischsprachige *Historia de México* (Garibay 1965b, §§164-169) erzählt vom männlich gedachten Maisgott Cinteotl, der in einer Höhle begraben wird und aus dessen Körper die Kulturpflanzen sprießen:

[...] de sus cabellos salió el algodón, y de una oreja una muy buena semilla que ellos comen gustosos, llamada *huazontli* (o *catateztli* ?), de la otra, otra semilla. De la nariz, otra más llamada *chian*, que es buena para beber en tiempo de verano; de los dedos salió un fruto llamado *camotli*, que es como los nabos, muy buen fruto. De las uñas otra suerte de maíz largo, que es el cereal que comen ahora, y del resto del cuerpo le salieron muchos otros frutos, los cuales los hombres siembran y cosechan [...] (Garibay 1965b:110).⁴⁴⁰

Dies ist gewissermaßen die Entkörperlichung einer anthropomorphen Gestalt, die ihren Zusammenhang verliert und beginnt, sich vegetativ auf der Erde auszubreiten. Im Beispiel aus dem Analysetext D entspricht es dem Verschwinden des Ich, das sich nun

⁴⁴⁰ Zitat ohne Angabe der Paragraphen.

entpersonalisiert und unbewusst auf die Nahrungspflanzen verteilt (D 06).

Die ursprüngliche Einheit geht nie ganz verloren, da sie sich mit jeder neuen Pflanze symbolisch re-integriert. Die vermeintlich tote Gottheit ist immer noch wirksam und kann auch immer wieder neu in menschlicher Gestalt geboren werden. Die Verbindung wird durch Nennen der Santa Maria evoziert, die als *tonān* Santa Maria (unsere Mutter, die Heilige Maria) eingeführt wird (Vgl. D 06).

Tonāntzin war einer der Namen der aztekischen Erdgöttin, die bereits sehr früh mit der Gestalt der Jungfrau Maria verschmolzen ist. Sie wurde auch als die Mutter des Maisgottes *Centeōtl* verehrt (FC2, chap.30:120-122), dort unter dem Namen *Toci* (unsere Großmutter). Im Kultgesang zum Atamalqualitzli-Fest werden die Ankunft der Erdgöttin und die Geburt des *Centeōtl* fast in einem Atemzug besungen:

G 24 *Primeros Memoriales, Gesang XIV: 279r*

Yecoc ye tonā

yecoc, ye teutl tlacolteutla *oaya oovayaye*.

Otlacatqui çenteutl tamiyoanchānj

xochitlicacanj

Otlacatqui çenteutl, atl, yayavicanj

Gekommen ist unsere Mutter,

gekommen ist die Göttin Tlahzolteotl *oaya oovayaye*.

Geboren ist Centeotl in Tamoanchan,

wo die Blumen stehen,

geboren ist Centeotl am Nebelort des Wassers.

Centeōtl ist bei weitem nicht die einzige Maisgottheit der Nahua und auch nicht immer männlich gedacht. Er tritt vor allem bei den Ritualen um die Zeit der Maisernte auf, während die eindeutig weibliche *Chicōme Cōātl* (Sieben Schlange) bei der Aussaat die Hauptrolle spielt. Auch sie kann im Analysetext aktualisiert worden sein, denn es geht ja um die Weiterverbreitung des Maises, um die Generierung neuer Pflanzen aus dem reifen Kolben (für weiterführende Informationen siehe Broda 1971).

Auf dem Hintergrund des Mythos lassen sich die Nahrungspflanzen als rein kreatürliche Formen der Maisgottheit verstehen, von deren überbordender Schöpferkraft sie zeugen, nehmen aber auch ihre erneute Geburt vorweg.

Es sei hier ausdrücklich bemerkt, dass diese Figur im Hintergrund bleibt. Ihre Relation zum Sänger lässt sich nicht aufklären. Wahrscheinlich ist es der Mythos selbst, auf den der Sänger sich durch den Vergleich mit dem Mais beruft. Möglich ist aber auch, dass die Maisgottheit durch den Sänger spricht, ohne dass es dabei zu einer völligen Identifikation kommt.

Analogiebereich B: Topiltzin Quetzalcoatl

Eine der komplexesten Gottheiten beziehungsweise ein menschliches Abbild dieser Gottheit steht wahrscheinlich hinter der Figur, die in der Bilderhandschrift lebt und in den Strophen 3-5 angeredet wird und auch selbst spricht: Quetzalcoatl (Quetzalfederschlange, Kostbarer Zwilling).

Ein vager Zugang zur Figur ergibt sich über den Refrain der Strophen 3 und 4, der leider ambig ist. In ihm erscheint eine weitere Figur oder aber eine Bezeichnung für die in der Bilderschrift lebende Figur: der *obispo* (Bischof), der analog zur *tonān* Santa Maria (unsere Mutter Santa Maria) als *totahtzin* (unser ehrbarer Vater) bezeichnet wird.

Der Übergang von der singenden Figur zum *obispo* wirkt abrupt, zumal es zumindest formal auch einen doppelten Wechsel zwischen der zweiten und dritten Person Singular gibt:

D 29	<i>Strophe 3, Zeilen 06-08</i> Çan ca tlacuilolpa[n] nemia moyollo amoxpetlatl ypan toncuicaya tiquimonyai~totia teteuctin aya	Nur in der Bilderhandschrift lebt dein Herz. Auf der Büchermatte singst du , bringst du die Fürsten zum Tanzen.	Strophe 2. Person
	in obispo ya ça[n] ca totatzin aya onca[n] titlatoa atlitempa[n] ayyo.	Der Bischof ist unser ehrbarer Vater. dort singst du / singen wir am Ufer.	Refrain 3. Person 2. Person

Der *obispo* könnte eine eingeschobene Figur sein. Auf jeden Fall gehört er zum Refrain, so dass ein Wechsel der Personaldeixis vom Sänger auf den Chor wahrscheinlich ist.

Die singende Figur am Ufer wird meistens mit dem *obispo* gleichgesetzt, wobei dann ein nicht markierter Vokativ (Vgl. Analysetext A) vorausgesetzt wird (León-Portilla 2011a, Bd.2/1:357; Bierhorst (1985a: 221). Nur Schultze Jena (1957:143) wählt den Plural und hält damit die Möglichkeit für die kollektive Stimme des Chors offen. Es sei bemerkt, dass diese Schwierigkeiten teilweise aus der Graphie erwachsen, da bei der VNC „titlatoa“ nicht klar ist, ob Singular *titlahtoā* oder Plural *titlahtoāh* gemeint ist. Im ersten Fall wäre es möglich, die VNC mit der Figur in der Bilderhandschrift zu verknüpfen, sodass dann für diese durchaus der *obispo* stehen kann.

Ein Bischof – zumal ein Erzbischof in der Stadt Mexiko, der alten aztekischen Metropole Tenochtitlan – besaß in der frühen Kolonialzeit nicht nur hohes Ansehen sondern auch beträchtliche Macht. Sein Amt lässt sich in der Hierarchie am ehesten dem eines aztekischen Hohepriesters vergleichen. Der aztekische Herrscher setzte stets zwei Hohepriester ein, beide führten den Titel *quetzalcōātl* (Quetzalfederschlange). Es ist der Name des gleichnamigen Gottes Quetzalcoatl, der zu den Schöpfergöttern gehörte und dem man unter anderem die Erfindung der Bilderschrift zuschrieb. Quetzalcoatl ist aber auch mit Aspekten der Fruchtbarkeit verbunden. So kündigte er in Personalunion mit dem Windgott Ehecatl den dringend benötigten Regen an.

Sehr wichtig für den Kontext ist die historische Komponente: Die Gottheit ist mit einem historischen toltekischen Herrscher verschmolzen, der seine Hauptstadt verlassen musste und in den Erzählungen über ihn an der mexikanischen Golfküste über das Meer entschwand oder sich selbst verbrannte, um als Morgenstern wiedergeboren zu werden

(Vgl. Nicholson 1971:428-430). Der historische Quetzalcoatl wird unter dem Namen *Nacxiti Topiltzin* in dem Gesang unmittelbar vor Analysetext D besungen. Im Analysetext selbst gibt es Anspielungen auf die Stadt jenes Herrschers, und zwar in der bereits verglichenen Passage (III, Kap. 4.1, Beispiele G 18/ D 01; D20 /G 20). Im sechsten Buch des *Codex Florentinus* tritt dieser totekische Herrscher als „topiltzin quetzalcoatl“ (unser Prinz Quetzalcoatl) auf, und zwar als Ahnherr der aztekischen Elite, die ihre Machtansprüche durch ihn legitimierte (FC 6, chap.16: 83). Als Schöpfergott wird er in derselben Quelle unter fast identischer Bezeichnung angeführt: „in tlacatl in topiltzin in Quetzalcoatl“ (der Herr, unser Prinz, Quetzalcoatl; *ibid*: chap.34:183).

Topiltzin Quetzalcoatl kommt somit als Modell für die Figur in Analysebereich B in Frage. Der *obispo* konnte für ihn stehen, denn den Namen des Gottes oder den Titel eines aztekischen Hohepriesters zu nennen, wäre zur Aufführungszeit des Gesanges heikel gewesen.

4.7.2 Modell der Senderkomplexe

Dem Vortrag eines Sängers vor Publikum liegt eine Konstellation zugrunde, die jeden Senderkomplex auf Textebene wie eine Klammer umfasst:

Ich , der Sänger, sage euch, dem Publikum:	Aussage 1
Sprecher	Hörer
	Aussage 2 ...

Diese Konstellation wird bei der Betrachtung der Textebene ausgeblendet. Sie spielt nur dort eine Rolle, wo das Publikum lexikalisch einbezogen ist, etwa durch possedierte NNC der ersten und zweiten Person Plural. Die Senderkomplexe werden überwiegend aus dem Diskurs der Textfiguren heraus entwickelt.

Strophe 1 beginnt mit einem teilweise expliziten Senderkomplex. Erster Sprecher ist das Ich, das sich mit dem Mais vergleicht, der durch die Gottheit Cinteotl personifiziert wird (D 05). Obwohl dieses Ich nicht mit einer Person verbunden wird – das geschieht erst in Strophe 10 mit der Formel *nicuīcani* (ich bin der Sänger) – wird hier davon ausgegangen, dass es der Sänger ist. Dies ist umso wahrscheinlicher, als es keine Identifikation des Sängers mit dem Maisgott gibt, wie ja eingangs schon festgehalten wurde. Der sprachliche Vergleich lässt die menschliche Identität des Sängers bestehen. Es kann dabei nicht ausgeschlossen werden, dass die Maisgottheit durch den Sänger spricht, der Text also mit einem erfundenen Zitat beginnt. Ein Hörer tritt zunächst nicht in Erscheinung, kann aber in der Vortragssituation deutlich gewesen sein. Der Analysetext gibt erst in Strophe 3 einen Hinweis auf den Hörer.

1:01	Ich , der Sänger, sage dir / euch:	I[n] tlapalxochicentli niyolaya [...]
	Sprecher	Hörer
		Wie bunter Blumenmais war ich lebendig [...].
		Aussage

Die Konstellation bleibt höchstwahrscheinlich für den Rest der Strophe gleich. Der Sprecher wird im Anschluss an die erste Äußerung implizit, da nur noch dritte Personen auftreten.

Der vom Chor gesungene Refrain hat einen impliziten Sprecher der ersten Person Plural, in den der Sänger einbezogen ist, weil er den Refrain zunächst vorsingen muss:

1:2-3	Wir, der Chor und der Sänger, sagen euch:	teoya ixpan tona[n] a Santa Maria ayyo
	Sprecher	Hörer
		'vor dem göttlichen Antlitz unserer Mutter
		Santa Maria
		Aussage

In **Strophe 2** bleibt der Senderkomplex konstant. Sprecher ist weiter der Sänger, der zunächst implizit vom Ort der Schöpfung erzählt, danach aber wieder als Ich-Figur auftritt (D 07-08):

2:04	Ich, der Sänger, sage dir / euch:	Atl ya ya cuicaya [...]
	Sprecher	Hörer
		Das Wasser singt [...]
		Aussage
	Ich , der Sänger, sage dir / euch:	nitlachihual ycelteotl i ye dios [...]
	Sprecher	Hörer
		Ich bin ein Geschöpf des alleinigen Gottes,
		der dios ist

Auch hier besteht die Möglichkeit, dass die Maisgottheit durch den Sänger spricht. Hier gibt es eine interessante phonetische Parallele des Analysetextes mit dem oben zitierten Kultgesang zum Atamalqualitzli-Fest, der sich aus der Graphie ergibt:

<i>Analysetext D</i>	<i>Primeros Memoriales, Gesang XIV: fol. 279r</i>
atl ya yacuicaya	atl, yayavicanj

Nur zwei Konsonanten machen hier den Hauptunterschied: das erste Phon von **cuīca** - /k^w/ - versus /w/ in yayavicanj. Beide fallen auf eine betonte Silbe. Die letzte Silbe ist jeweils unbetont⁴⁴¹, ihre Unterschiede werden sicher weniger deutlich wahrgenommen.

In **Strophe 3** ist der Sänger als Sender implizit und spricht eine Textfigur als Hörer an (D 10). Diese Figur bleibt implizit. Sie wurde weiter oben als „Queztalcoatl“ konjiziert und wird zur Verdeutlichung in das Modell des Senderkomplexes eingetragen, aber nicht markiert:

3:06	Ich, der Sänger, sage dir , Quetzalcoatl:	Çan ca tlacuilolpa[n] nemia moyollo [...]
	Sprecher	Hörer
		Nur in der Bilderhandschrift lebt dein Herz [...].
		Aussage

⁴⁴¹ Bezogen auf die Betonung lexikalischer Einheiten. Es ist völlig unbekannt, ob euphonische Silben zu einer Betonungsverschiebung führten oder nicht.


Die Figur des Quetzalcoatl macht dem Sänger vor, was dieser später tun wird: Singen. Ein Publikum hat sie auch: die tanzenden Fürsten. Quetzalcoatl ist so gesehen der Sender eines eigenen fiktiven Senderkomplexes, dessen Hörer die Fürsten sind.

3:06-07	Ich, der Sänger, sage dir , Quetzalcoatl: Sprecher Hörer	amoxpetlatl ypan toncuicaya Auf der Büchermatte singst du , Aussage 1 tiquimonyai~totia teteuctin bringst du die Fürsten zum Tanzen. Aussage 2
---------	---	---

Auch der Refrain kann eine Spiegelung sein, indem die tanzenden Fürsten den Chor bilden. Zugleich bindet der Sänger durch die possedierte NNC *totahtzin* (unser ehrbarer Vater) das Publikum in die Kommunikation mit ein und identifiziert sich zugleich mit dem Publikum:

3:07	Wir, Chor und Sänger, sagen euch : Sprecher Hörer	in obispoya ça[n] ca totatzin aya Der Bischof ist unser ehrbarer Vater. Aussage
3:08	Wir, Chor und Sänger, sagen dir , Quetzalcoatl: Sprecher Hörer	onca[n] titlatoa atlitempa[n] ayyo. Dort singst du , am Ufer. Aussage
	Oder	Oder
3:08	Wir, Chor und Sänger, sagen dir , Quetzalcoatl: Sprecher Hörer	onca[n] titlatoa atlitempa[n] ayyo. Dort singen/sprechen/regieren wir, am Ufer.

In **Strophe 4** antwortet Quetzalcoatl dem Sänger. Wieder wird hier etwas gespiegelt, diesmal die Aussagen aus Strophe 2, in die jetzt rückwirkend Quetzalcoatl als Hörer eingetragen werden kann. Es ist die Bestätigung dafür, dass der alleinige Gott den Sänger beziehungsweise auch den durch ihn sprechenden Maisgott erschaffen hat (D 13):

2:04	Ich , der Sänger, sage dir, Quetzalcoatl: Sprecher Hörer	nitlachihual ycelteotl i ye dios [...] Ich bin ein Geschöpf des alleinigen Gottes, der dios ist Aussage
		
4:09	Ich, Quetzalcoatl, sage dir , dem Sänger: Sprecher Hörer	yehuan Dios mitzyocox aya Er, der Dios ist, hat dich erschaffen. Aussage
4:09	Ich, Quetzalcoatl, sage dir , dem Sänger: Sprecher Hörer	xochitla ya mitztlacatili Wie eine Blume hat dich hervorgebracht, Aussage
4:09	Ich, Quetzalcoatl, sage dir , dem Sänger: Sprecher Hörer	yan cuicatl mitzicuiloa Santa Maria wie ein Lied malte dich die Santa Maria Aussage

Es folgt der oben dargestellte Refrain von Strophe 3.

Mit **Strophe 5** wechseln die Sprecher- und Hörerrollen wieder zurück zum Muster von Strophe 3:

5:11 Tolteca ihcuilhuiha aha a yaha
Die Tolteken sind gemalt,
Aussage 1

Ich, der Sänger, sage **dir**, Quetzalcoatl:
Sprecher Hörer
ontlantoc amoxtliya
Das Buch liegt fertig da.
Aussage 2

5:12 **moyollo** ya onaya moch onahciticac
Dein Herz ist ganz vollkommen.
Aussage 3

Dass wieder Quetzalcoatl der Hörer ist, lässt sich an der Rekurrenz *moyōlloh* (dein Herz) und an der Fortsetzung des Themas der Bilderhandschrift deutlich erkennen. Danach verschwindet die Figur des Quetzalcoatl langsam aus dem Senderkomplex. Der Übergang zu Teil II des Analysetextes wirkt wie ein Versprechen, das der Sänger Quetzalcoatl gibt:

5:12 **Ich**, der Sänger, sage dir, Quetzalcoatl:
Sprecher Hörer
tolteyootla icaya **ninemiz** ye nica[n]
mit dem toltekischen Erbe werde ich hier leben
Aussage

Eine Antwort erfolgt nicht mehr. Die Stimme des Quetzalcoatl ist nur noch virtuell zu vernehmen, sie wispert wie der Wind in der Sprache des Sängers. Dazu passt der nicht-lexikalische Refrain auf *ayyo*.

In **Strophe 6** wird ein neuer Hörer in den Senderkomplex eingesetzt: die jüngeren Geschwister des Sängers, die man sicher als Teil des Publikums ansehen kann:

6:12 Ac ya nechcuiliz
Wer wird es mir wegnehmen?
Aussage

Ich, der Sänger, sage **euch jüngeren**
Geschwistern:
Sprecher Hörer
ac ye nohuan oyaz onicaz a
Wer wird mit mir gehen; wird dort >bei mir<
stehen?
Aussage

Annihcuihuan
Ihr, meine jüngeren Geschwister.
Aussage

Die religionsgeschichtliche Frage ist etwas dorniger und ihre Beantwortung liegt außerhalb der hier vorgelegten Arbeit. Hier können nur einige erste Überlegungen angestellt werden. In der obigen Diskussion des Maisgottes ist eine Erdgöttin als dessen Mutter deutlich geworden. Das genügt nicht, um sie als Schöpfergöttheit zu definieren, man denke an die christliche Mutter Gottes. Im sechsten Buch des Codex Florentinus wird die Erschaffung eines Kindes der männlichen Gottheit Tloqueh Nahuaqueh zugeschrieben, von dem es heißt, dass er das Kind in den Leib der Schwangeren setzte (FC 6:136; 141). Weibliche Gottheiten wie die Erdgöttin *Teteoh Innān* (Mutter der Götter), *Yohualticitl* (Nachtärztin) halfen bei der Vorbereitung auf die Geburt, die Wassergöttin *Chālchihuitl Īcue* wurde bei der ersten rituellen Waschung des Kindes angerufen (ibid, chap.27:151; 32:175). Auch sie sind in dieser Rolle keine Schöpfergöttheiten.

Nun setzt die Kosmogonie der Nahua eine als *Ōmeteōtl* (Zwei-Gott) benannte Gottheit an den Anfang aller Dinge. Wird sie aktiv, teilt sie sich in einen männlichen und einen weiblichen Aspekt. Dafür prägten die Nahua Namen von Götter-Paaren wie unter anderem *Ōmetēuctli Ōmecihuatl* (Zwei-Herr und Zwei-Frau); *Tōnacātēuctli Tōnacācihuatl* (Herr und Frau der Lebensmittel). Gottheiten wurden oft auch als *tonān totah* (unsere Mutter und unser Vater) angesprochen, so die Götter der Totenwelt, der Erde und der Sonne (FC2:27, 36, 164). Für den im Analysetext D genannten *īcēlteōtl* alias *dios* ist eine solche Spaltung in zwei Aspekte ebenfalls vorstellbar, allerdings wäre dies aus christlicher Perspektive kaum akzeptiert worden. Falls der Autor/Sänger sich die Tonān Santa Maria als weiblichen Aspekt der Gottheit Dios vorstellte, hat er es wahrscheinlich verschleiert.

Ometeuctli Omecihuatl (Zwei-Herr und Zwei-Frau) haben nach den Vorstellungen der Nahua die Schöpfergötter hervorgebracht und diese wiederum die übrigen Gottheiten, darunter die Erdgöttin. Es wird jedoch kein Kind ohne den Rat des obersten Götterpaares und der Schöpfergötter geboren (FC6:141). Ein Mythos erzählt die Erschaffung des Menschen aus den Knochen der Vorfahren durch Quetzalcoatl und Quilaztli, ebenfalls eine Erdgöttin, sowie einige weniger bedeutende Gottheiten; auch diese Schöpfung ist das Ergebnis einer Beratung der Hoch- und Schöpfergötter (Lehmann, Walter 1974, §§1417-1440). Insgesamt sieht es nach einer kollektiven Schöpfung aus, an der mindestens zwei Gottheiten, eine männlich, die andere weiblich, beteiligt sind. Es spricht somit einiges dafür, dass die Santa Maria in Analysetext D als Mit-Schöpferin gestaltet worden ist.

4.8 Raumstruktur des Textes

Anders als in Analysetexten A-C scheint es keine explizite Unterteilung des Raumes entlang einer Vertikalen zu geben, obwohl es Lexeme mit den Semen |VERTIKAL| und |HORIZONTAL| gibt. |HORIZONTAL| dominiert dabei über |VERTIKAL|. Fast alle

Pflanzenlexeme sowie Verben mit der Komponente *-ihcac* (stehen) sind letztlich der Erde zugordnet, dem einzigen benannten Ort. Sie sind in Tabelle III-4B zusammengefasst. Lexeme, die einen Raum über oder unter der Erde bezeichnen, gibt es nicht. Lediglich Strophe 10 enthält mit dem Kakaoblütenbaum, von dem die Blüten schneien, einen deutlich vertikalen Aspekt. Dennoch ist auch hier keine eindeutige räumliche Zuordnung möglich.

Tabelle III-4B: Begriffe mit räumlichen Konnotationen

[HORIZONTAL]	Übersetzung	[VERTIKAL]	Kontext
ātl	Wasser		Ort der Geburt des Sängers
tlahcuilōlpan	in der Bilderhandschrift		Figur in der Bilderhandschrift
āmoxpētlatl	Büchermatte		Figur in der Bilderhandschrift
ātl ītēmpān	Ufer; auf den Lippen des Wassers		Figur in der Bilderhandschrift
	wird dort >bei mir< stehen	onihcaz	Sänger auf der Erde
tlālticpac	auf der Erde		Lebensraum des Sängers
tlālticpac	Lass sie auf der Erde stehen	mā ihcaya	Pflanze, erdgebunden
	Duft verströmend dastehen	ahhuiācāihpotocatihcac	Pflanze, erdgebunden
	Kakaoblüten; Quararibea f.	cacahuaxōchitl	ist ein Baum
	unsere Blumen stehen	toxōchiuh ihcac	Regenzeit, Regeneration
	schneien	pixahui	schneien vom Baum herab

Zur Differenzierung der Raumstruktur lässt sich noch die Raumdeixis heranziehen. *Nicān* (hier) kommt im Text dreimal vor und ist immer an das Leben des Sängers auf der Erde gebunden. *Oncān* (dort) drückt eine Distanz des Sängers zu *nicān* aus und scheint einen temporalen Aspekt einzuschließen, da sich alle Nennungen von *oncān* einem Zeitpunkt zuordnen lassen, der entweder vor oder nach der Lebenszeit des Sängers liegt. Dieser Umstand ist für die Zuordnung der Orte der Schöpfung im Analysetext D wichtig. Tabelle III-4C fasst die Belege zusammen.

Tabelle III-4C: *Nicān* und *Oncān* im Analysetext D

Nicān	Übersetzung	Oncān	Kommentar
	dort singst du, am Ufer / auf den Lippen des Wassers	oncān titlahtoā ātl itēmpān	auf der Erde, vor der Zeit des Sängers
tōltēcayōtl ica ya ninemiz ye nicān	mit dem tolttekischen Erbe werde ich hier leben		Lebenszeit des Sängers auf der Erde
	Von den Gesängen wird dort auch in Zukunft gesprochen werden	cuīcatl itech aya oncān nō mihtoz	auf der Erde, nach der Zeit des Sängers
onnemiz noyōl çan ca ye nicān	mein Herz wird hier leben		auf der Erde, nach der Zeit des Sängers
	Dort treiben meine Lieder wieder aus	yoncān quiya itzmoīni ye nocuīc	unbenannter Jenseitsort
	Dort wandere ich, der Sänger, immer wieder umher	oncān ninehnehnemi nicuīcanitl	unbenannter Jenseitsort
	Dort treiben meine Lieder wieder aus	yoncān quiya itzmoīni ye nocuīc	unbenannter Jenseitsort

Aus den beiden Aufstellungen gehen außer *tlālticpac* (auf der Erde) ein oder zwei Orte hervor, die mit *oncān* bezeichnet werden. Der Textablauf legt nahe, dass einer der Geburtsort und der andere der Jenseitsort des Sängers ist. Ihre räumliche Lage zueinander und zu *tlālticpac* lässt sich daraus nicht bestimmen. Für den Geburtsort lässt sich aus anderer Quelle die Bezeichnung Tamoanchan konjizieren (G 21).

4.9 Kohärenz des Textes

Die Kohärenz des Textes ergibt sich bereits aus dem Aufbau, genauer, aus dem Übergang in Strophe 5 im Diskurs des Sängers vom Mythos zur Realität, als er dem fiktiven Quetzalcoatl verspricht, das tolttekische Erbe zu bewahren. Dadurch sind die beiden Teile des Gesanges semantisch und strukturell verknüpft. Der Text ist auch sprachlich kohärent, indem stets die zum entsprechenden Analogiebereich passenden Lexeme gewählt werden. Durch Komposita und Parallelstrukturen werden die beiden Analogiebereiche miteinander verknüpft.

Hier sollen nur die wichtigsten Isotopien kurz angesprochen werden, da sie ohnehin alle zu den gesondert zu behandelnden Konzepten gehören. Wie in den Analysetexten A-C gibt es Überlappungen zwischen den Isotopien, besonders auch durch die Bildung von Metaphern.

Die Isotopie <Pflanze>: Die Isotopie durchzieht den gesamten Text und umfasst Nahrungspflanzen (2x), blühen-de Pflanzen (5x), grüne Pflanzen (1x), Pflanzenteile (4x) und Verben des Vegetationszyklus (8x) sowie zwei Verben, die sich auf den Feld- oder Gartenbau beziehen: *-huītequ* (Samen ausdreschen) und *tlālaquiā* (eingraben,

stecken). Das Lexem *xōchi-tl* ist wie schon in den anderen Analysetexten nicht immer auf echte Pflanzen bezogen und bedeutet auch nicht immer „Blume“. So ist *xōchicentli* (Blumenmais) eine Maissorte, *tōnacaxōchitl* sind Nahrungspflanzen. Reminiszenzen an kriegerische Bedeutungen gibt es nicht. Durch Metaphernbildung mit Lexemen aus dieser Isotopie werden weitere Konzepte ausgedrückt, so das Schlüsselkonzept *cuīcanelhuayōtl* (Liedwurzeln) und die einmalig im Korpus auftretende Wortschöpfung *notlahtollaāquillo* (meine Wortfrüchte). Mit der Isotopie <Wasser> ließe sich eine übergeordnete Isotopie <Fruchtbarkeit> bilden.

Die Isotopie <toltekisches Erbe/Handwerkskunst>: Die Isotopie hat insgesamt neun Nennungen, sieben in Teil I, vier in Teil II. Sie umfasst den übergeordneten Begriff *tōltēcayōtl* (toltekisches Erbe, Kunsthandwerke), die Tolteken als Begründer von *tōltēcayōtl*, das Malen von Bilderhandschriften und Vergleiche mit der Architektur. Dazu gehören die Verben, welche die Ausübung von *tōltēcayōtl* bezeichnen: malen, schneiden. Sie ist jedoch implizit auch in der gesamten Strophe 6 vorhanden, da diese sich auf die zentrale Berufung des Sängers auf das tolte-kische Erbe bezieht. Über das Verb *ihcuiloā* ist die Isotopie mit dem Schöpferischen verbunden, da der Sänger bei der Geburt von der Gottheit „wie ein Lied gemalt“ wurde.

Die Isotopie <überliefern>: Diese Isotopie ist eng mit beiden Analogiebereichen verbunden. In ihrem Bezug auf *tōltēcayōtl* steht sie für die bilderschriftliche Überlieferung, in ihrer Verbindung mit der Pflanzenmetapher kommt die mündliche Überlieferung durch den mündlichen Vortrag zum Tragen, der ja eine lebendige, gelebte Form von *tōltēcayōtl* ist. Entsprechend häufig sind die Lexeme *-cuīca-*, *-cuīc-*, *-tlahtoā*, dazu gehört *ihotiā* (zum Tanzen bringen) als Teil der Aufführung, es kommen aber auch sehr eigenwillige Wortschöpfungen vor wie *noxōchiuh noncuīcaihuītequi on tēixpan* (meine Blumen dresche ich als Lieder vor den Adligen aus), was sich auf die Weitergabe von Gesängen durch den Vortrag bezieht. Zugleich liefert *-huītequi* (dreschen) den einzigen Hinweis auf die Begleitung auf der Zungenschlitztrommel, da diese mit einem Klöppel geschlagen wird, was natürlich ebenso zu hören ist wie das Dreschen.

Die Isotopie <Nachruhm>: Hierzu gehören die Lexeme *nocuīcamachiyo* (mein Liedmuster), *notēnyo* (mein Ruhm) und *nolnāmicōca* (mein Andenken). Sie sind im Analysetext eine Voraussetzung für die Weitergabe von Gesängen nach dem Tod ihres Schöpfers.

Die Isotopie <hervorbringen>: Diese Isotopie durchzieht alle Bereiche des Schöpferischen. Zu unterscheiden ist außer den Analogiebereichen des Kreatürlich-Schöpferischen und des Künstlerisch-Schöpferischen der beiden übergeordnete Bereich

des Göttlich-Schöpferischen, der von den Analogiebereichen nicht immer klar zu trennen ist. Das Konzept des Göttlichen im Analysetext ist lexematisch auf Teil I begrenzt. Es verbindet die Analogiebereiche des Kreatürlich-Schöpferischen und des Künstlerisch-Schöpferischen.

Die Isotopie <Herz/Kern>: Von dieser Isotopie war in Bezug auf Analysetext B schon die Rede. In Analysetext D erhält sie eine deutliche Ausprägung als Sitz kreativer und vitaler Kräfte und ist mit den Isotopien <überliefern> und <hervorbringen> verbunden. Das Lexem *-yōl-* kommt im Text sechsmal vor, fünfmal als Possessiv, einmal in der VNC *niyōl* (ich war lebendig). Letztere gehört nicht zur Isotopie, teilt mit ihren Lexemen aber das Sem |LEBEN|. Zur Isotopie gehören auch dem menschlichen Herzen äquivalente generative Organe von Pflanzen: *cuīcanelhuayōtl* (Liedwurzeln), *tlapapalxōchicentli* (bunter Blumenmais), *notlahtollaāquīllo* (meine Wortfrüchte). Durch eine VNC wird die Vorstellung von Liedsamen evoziert: *-cuīcahuītequi* (als Liedsamen ausdreschen).

Die Isotopie <Wasser>: Diese Isotopie ist fünfmal im Analysetext vorhanden, zwei Nennungen entfallen auf einen Refrain. Mit der ersten und letzten Nennung – *ātl* (Wasser) und *quiappan* (Regenzeit) – ist sie mit dem Ort der Schöpfung verknüpft und schlägt damit einen Bogen zwischen Anfang und Ende des Liedes. In ihr zeigt sich sinngemäß das Zyklische der Schöpfung. Mit der Isotopie <Pflanze> kann <Wasser> eine übergeordnete Isotopie <Fruchtbarkeit> bilden.

4.10 Konzepte

Im Analysetext finden sich einige für die hier vorgelegte Arbeit relevante Konzepte. Dazu gehören das Lied als Pflanze, der Sänger, hier nicht als Vogel, sondern eher als Gärtner dargestellt, die Liedtradition im Zusammenhang mit *tōltēcayōtl*, und *yōllōtl/yōllohtli* (Herz, Kern) mit seinen Äquivalenten in der Pflanzenwelt: Samen, Wurzeln und Früchte. Aus ihnen regeneriert sich das Lied wie eine Pflanze. Dabei entsteht bisweilen der Eindruck, dass dies nicht metaphorisch oder symbolisch gemeint ist sondern ganz konkret. Lied und Pflanze sind komplementär, als würden sie *einem* Organismus entspringen. Die Konzepte werden jetzt beginnend mit dem Konzept vom Sänger untersucht. Grundlage der Analyse sind neben dem Text selbst die Modelle der mythisch-religiösen Figuren und der Senderkomplexe (III, Kap. 4.7.1 und 4.7.2).

4.10.1 Geburt und Legitimation des Sängers

Teil I des Analysetextes scheint parallel zum Aufbau der Analogiebereiche und mit den dafür benutzten Sprachbildern die Geschichte von der Geburt und Legitimation des Sängers zu erzählen. Der Gesang beginnt mit der Geburt des Sängers, der sich seiner selbst langsam bewusst wird. Zuerst nimmt er sich wahr als Teil eines vegetativen

Prozesses und glaubt, wie eine Maispflanze am Leben gewesen zu sein (D 05). Das Austreiben der neuen Pflanzen aus den Körnern des Kolbens beobachtet er distanziert. Ihr Wachsen und allmähliches Erblühen sowie ihre Beziehung zur Erdgöttin, die auch die Mutter der Menschen ist, wird vom Chor aufgegriffen (D 06). Dann erwacht der Sänger am Ort der Schöpfung. Er hört das Wasser singen – ein erster Hinweis auf seinen späteren Beruf – und er sieht kostbare grüne Pflanzen sprießen (D 07). Der Sänger erkennt sich als Geschöpf des *īcēlteōtl in ye dios* (des alleinigen Gottes, der dios ist), der zumindest in der Namensgebung dem christlichen Gott entspricht (D 08). Der Chor bringt ihn wie zuvor die Pflanzen mit der *tonān Santa Maria* (unserer Mutter der Santa Maria) in Verbindung.

Bis hierher scheint der Sänger ein einfacher Mensch mit einer engen Bindung an den Mais zu sein, erschaffen von einer männlichen, geboren von einer weiblichen Gottheit (siehe dazu die Diskussion am Ende von III, Kap. 4.7.2). Was ab Strophe 3 folgt, ließe sich als ein Erlernen des Sängerberufes durch Beobachten begreifen. Der Lernende hört und sieht, was das Vorbild aus der Bilderhandschrift als Sänger tut und welches sozial privilegierte Publikum er hat, und spiegelt ihm dies in der Form der direkten Anrede: **Du** singst, **du** bringst die Fürsten zum Tanzen (D 10). Damit nimmt er den Dialog mit Quetzalcoatl auf. Die Verbindung zum Ort der Schöpfung bringt der Chor ein. Sie klingt an in *ātl ītēmpān* (am Rand oder auf den Lippen des Wassers). Auf die zweite mögliche Bedeutung hat Tim Knab aufmerksam gemacht, der auch *āmoxpetlatl* (Büchermatte) eher als Moosmatte sieht und in den Bereich des Feldbaus und der Fruchtbarkeit einordnet⁴⁴². Dies passt jedoch nicht so gut zur Tradition der Bilderhandschriften, auf oder von den Lippen des Wassers zu singen, hingegen schon: Es nimmt das singende Gewässer am Anfang von Strophe 2 wieder auf.

Nachdem der Sänger Quetzalcoatl gespiegelt hat, antwortet dieser. Er gibt ihm Details zu seiner Geburt:

D 30 *Strophe 4, Zeile 09*

yehuan Dios mitzyocox aya
xochitla ya mitztlacatili
yan **cuicatl** mitzicuiloa Santa Maria

Er, der Dios ist, hat dich erschaffen.
Wie eine Blume hat dich hervorgebracht,
wie ein Lied malte dich die Santa Maria

Das ist die als Parallelismus gestaltete Parallelkonstruktion *in xōchitl in cūicatl* (Blume und Lied), die oft als der Nahuatl-Begriff für Poesie verstanden wird und hier als Kennzeichnung des Sängerberufes steht. Der Sänger kommt wie ein Blumenlied zur Welt. Vielleicht ist er am Kalendertag *ce xōchitl* (Eins Blume) geboren. Von den an

⁴⁴² "The codex is said to be made of water moss, amoxpetlatl, another double entendre on the process of paper making and seed sprouting, for in the Sierra de Puebla today the early seeds are sprouted between layers of matting with water moss. Here, it is the performance of the piece that is nurtured and sprouts from the paintings of the codexlike germinator"(Knab 1986:85).

diesem Tag Geborenen hieß es, dass sie prädestiniert für den Sängerberuf wären (siehe I, Kap.3.5).

In einem letzten Schritt akzeptiert es der Sänger. Darüber hinaus verpflichtet er sich auf *tōltēcayōtl* (D 17). Besser kann sich der Sänger nicht legitimieren, verfügt er doch über die Voraussetzungen, die ihm bei der Geburt von den Gottheiten zugeteilt wurden. Außerdem steht er in der Nachfolge des Topiltzin Quetzalcoatl, über den er sich ebenso legitimiert wie die Fürsten und Herrscher der vorspanischen Zeit. Der Sänger und sein Publikum haben dieselbe Herkunft.

Der Sänger geht nun daran, sich Mitstreiter zu suchen, die er über die Bedeutung des Sängerberufes und die soziale Stellung des Sängers gewinnen will. Er erklärt den Jüngeren, dass er die Saat der Lieder unter den Adligen verbreitet (D 19).

4.10.2 Das Herz in der Bilderhandschrift und das Herz auf der Erde

Vom Konzept *yōllōtl/yōllohtli* (Herz, Kern) war schon in Bezug auf Analysetexte A und B die Rede. Analysetext D fügt ihm weitere Aspekte hinzu. Überraschend ist hier die Erweiterung auf das Konzept *tōltēcayōtl*, genauer, der Kunst des Malens von Bilderhandschriften. Diesen Bilderschriften haftet im Analysetext D etwas Sakrales an. Ein Grund dafür könnte der Glaube an die Übertragung von Kräften von Gottheiten auf ihre gemalten Abbilder sein. Im Analysetext findet sich die Vorstellung, das Herz der gemalten Figur lebe:

D 31 *Strophe 3, Zeile 06*

Çan ca tlacuilolpa[n] **nemia moyollo**

Nur in der Bilderhandschrift **lebt** dein **Herz**.

Das lebendige Herz könnte eine Metapher sein, die ausdrücken soll, dass die gemalte Figur Topiltzin Quetzalcoatl bei jedem Aufklappen des Buches dem Betrachter vor Augen geführt und dadurch in seiner Erinnerung lebendig wird. Die Bilderhandschrift wäre in dieser Funktion dann nur ein Medium des kulturellen Gedächtnisses. Ein Sänger könnte sich mit der Handschrift auf eine Büchermatte setzen und ein Lied einstudieren, entweder, weil es aufgemalt wurde, oder weil er ein früher gelerntes Lied aus dem Gedächtnis abrufen. Der Sänger könnte aber auch glauben, dass der Wesenskern der gemalten Figur durch die Bilderhandschrift konserviert worden sei und in ihr überdauere. Diese Eigenschaft haben zum Beispiel die Samen und Wurzeln von Pflanzen, die ihre generative Kraft sehr lange bewahren können, um bei günstigen Bedingungen auszutreiben. Jenseits der Pflanzenanalogie sind aber auch Hinweise auf eine noch tiefere Ebene des Konzeptes *yōllōtl/yōllohtli* erhalten. So gab es in Skulpturen von Gottheiten kleine Kammern, in die man ein steinernes Herz setzen konnte, und die reifen Maiskolben, die für die nächste Aussaat in den Speicher kamen, galten als dessen „Herz“ (López Austin 1994:169). In diesem Sinne wäre auch der bunte Blumenmais des

Analysetextes ein „Herz“. Die Kräfte, die das „Herz“ besaß, stammten laut López Austin aus der Ursprungszeit der Welt. Weit mehr, als nur die Essenz des jeweiligen Dinges oder Wesens zu sein, zu dem das Herz gehörte, speicherte es die Lebenskraft der ältesten Vorfahren. Erst dadurch konnten Lebewesen wachsen und sich vermehren⁴⁴³. Wenn dies zutrifft, könnte der Sänger denken, dass auch das Herz in der Bilderhandschrift die generative Kraft des Vorbilds, des Topiltzin Quetzalcoatl, speichern und seine Tradition konkret bewahren würde. Das Malen einer Bilderhandschrift wäre damit nicht nur der kreative Akt eines Künstlers, es wäre reale Schöpfung. Das sublimste Ergebnis wäre dann das vollkommene Herz (D 16). Leider gibt der Text nicht preis, wer die Handschrift malt oder gemalt hat.

Auf das Herz des Sängers, das nach dessen Ableben auf der Erde weiterlebt, trifft im Wesentlichen dasselbe zu. Im Refrain der Strophen 7 und 8 drückt der Sänger die Überzeugung aus, sein Herz werde weiterleben, und zwar *nican* (hier):

D 32 *Strophe 7, Zeilen 17*
y onnemiz noyol çan ca ye **nican** mein Herz wird nur **hier** leben.

Dieses „Hier“ weist anaphorisch zurück auf die Zeile davor, auf die Erde. Das Herz scheint an etwas auf der Erde gebunden zu sein, das der Sänger dort zurückgelassen hat. In Strophe 7 sind es die Liedmuster, in Strophe 8 die Liedwurzeln:

D 33 *Strophe 7, Zeilen 16-17*
nocucamachio nicyacauhtiaz **Mein Liedmuster** werde ich **hinterlassen**
in tlalticpac auf der Erde und gehen

D 34 *Strophe 8, Zeilen 18-20*
ma niqitta[n] **cuicanelhuayotl** aya Lass mich die **Liedwurzeln** sehen,
ma nicyat**lalaquiya** lass mich sie **eingraben**,
ma icaya tlalticpac lass sie aufrecht auf der Erde stehen!

Weshalb die beiden Objekte das Herz des Sängers nicht nur metaphorisch sondern vielleicht auch in einem konkreten Sinn an die Erde binden konnten, lässt sich an einfachen und in der Altmexikanistik sehr bekannten Beispielen illustrieren: das Vergraben der Nabelschnur nach der Geburt und die Bestattungsrituale. Die Nahuja glaubten an einen das ganze Leben lang andauernden Einfluss der in der Nabelschnur konzentrierten Kräfte auf den Menschen, dem sie gehörte. Bei einem Mädchen vergrub man sie am Herd, damit es im Haus bleiben würde, bei einem Jungen grub man sie auf dem Schlachtfeld ein, damit sie ihn als Krieger dorthin zöge. Unter den Bestattungsriten sind Objekte erwähnt, die eine ähnliche Wirkung auf die beim Tod freigesetzten Lebens-

⁴⁴³ „El "corazón" debe entenderse no sólo como la esencia que da su naturaleza a las cosas, sino como la fuerza que los antepasados – los que transitaron de la naturaleza divina a la mundana en los orígenes del tiempo – dan a los seres de este mundo para que crezcan y se reproduzcan” (López Austin 1994:170).

kräfte ausübten. Totenfiguren sollten sie anlocken, eine Haarsträhne des Toten wurde in einer Schatulle verschlossen und im Hause aufbewahrt, damit dessen zu Lebzeiten erworbene Verdienste der gesamten Verwandtschaftslinie einschließlich der Vorfahren und der noch Ungeborenen zuteilwürden. Es handelt sich dabei nicht um ein Konzept der ideellen Erinnerung, sondern um den Glauben an fortdauernde, wirksame Kräfte des Toten, die man binden und damit auch kontrollieren wollte (Angaben aus López Austin 1980, Teil 1:368).

Ob Sänger Rituale für ihren Nachruhm und die Weitergabe ihrer Lieder nach ihrem Tod ausgeführt haben, ist nicht bekannt, aber durchaus möglich. Im folgenden Abschnitt wird diskutiert, ob in Analysetext D ein solches Ritual mit angesprochen wird.

4.10.3 Liedmuster und Liedwurzeln

Im Analysetext entfallen die beiden Begriffe auf eine Doppelstrophe. Der erste – *nocuīcamachiyo* (mein(e) Liedmuster) – findet sich in Strophe 7 und ist mit Analogiebereich B verbunden. Der zweite, *cuīcanelhuayōtl* (Liedwurzeln), gehört zu Analogiebereich A, empfängt aber durch den Refrain ein Echo aus Analogiebereich B. Liedmuster und Liedwurzeln sind wahrscheinlich komplementäre Konzepte. Der Unterschied zwischen beiden ist zunächst formal: *nocuīcamachiyo* (mein(e) Liedmuster) ist der Possessiv von **cuīcamachiyōtl*, das heißt, dass die Liedmuster dem Sänger zugehören, seinen persönlichen Besitz und wohl auch ein individuelles Erkennungszeichen darstellen. Hingegen steht *cuīcanelhuayōtl* im Absolutiv. Hierbei geht es eher um die Wurzeln der Lieder, nicht um ein wie auch immer definiertes Eigentum des Sängers an diesen Liedwurzeln. Dazu passt, dass sonst im Korpus der Begriff der Wurzel zumeist im organischen Possessiv gebraucht wird. Die Wurzeln gehören dann zu einer bestimmten Entität, meistens einem Baum (siehe Tabelle II-5A).

Das Konzept des Liedmusters ist mit dem Nachruhm des Sängers verbunden. Auch diese Begriffe sind possediert: *nolnāmicōca* (**mein** Andenken) und *notēnyo* (**mein** Ruhm). Wie hart der Sänger dafür gearbeitet hat, lässt sich an dem Vergleich mit der Architektur ablesen (D 20). Im vorspanischen Mexiko gab es keine Maschinen. Die Steine für die Bauwerke wurden mit einfachsten Werkzeugen bearbeitet. Wenn der Sänger von einem großen Stein spricht, den er schneidet, meint er natürlich die geistige Arbeit des Dichtens und Komponierens seiner Lieder, doch klingt bereits hier das Liedmuster an. Sicher wurde der Stein vor dem Schneiden markiert. Auf das Bemalen der dicken Stämme trifft ähnliches zu. Sieht man sich Bilderhandschriften an, findet man oft Reste von Vorzeichnungen, und erst recht waren Vorzeichnungen für das Bemalen dreidimensionaler architektonischer Bauteile notwendig. Anders als im Analysetext C wird hier nicht weiter darauf eingegangen, da es nicht um die Erschaffung eines Gesanges geht, sondern um seine Weitergabe. Es ist auch nicht sehr

wahrscheinlich, dass es sich bei dem Konzept des Liedmusters um eine Vorlage handelt, von welcher der Sänger das Lied gewissermaßen kopierte. Da der Sänger sein Liedmuster auf der Erde hinterlässt (siehe oben, D 33), könnte es sich auch um konkrete Werke handeln, um sein Erbe, das er eventuell bilderschriftlich konserviert. Dafür spricht die Verwendung des Lexems *ihcuiloā* (malen) in Bezug auf seine Arbeit. Hier würde sich auch der Kreis zum Thema der Bilderhandschrift in den Strophen 3 bis 5 schließen. Auch diese Bilderhandschrift lässt sich als *machiyōtl* ansehen, als ein Muster, mit dessen Hilfe der Sänger sein Handwerk erlernte. Er hinterlässt nun sein eigenes Muster für den nächsten Sänger. Die bilderschriftliche Form konnte ein Lied dauerhafter, dafür aber auf bestimmte Aspekte begrenzt konservieren. Um das Lied zu lesen, bedurfte es zusätzlich bestimmter Mnemotechniken, über die so gut wie nichts bekannt ist. Dass es so etwas gegeben haben muss, hat Matthias Lewy (2015) aus den Spielanweisungen für einige Gesänge konjiziert. Demzufolge konnten sich die Nahuja auf ein leicht zu merkendes System stützen, nach dem sich auch sehr komplexe Spielanweisungen problemlos umsetzen ließen. Für die Bilderhandschriften mag es Vergleichbares gegeben haben.

Die Liedwurzeln scheinen für die mündliche Überlieferung zu stehen. Der Sänger hatte schon zuvor, in Strophe 6, vom Ausdreschen seiner Blumen als Lieder, also als Samen, vor den Adligen gesprochen. Damit steht von Anfang an Analogiebereich A für die Weitergabe der Liedtradition durch die Auftritte des Sängers vor Publikum. In dieser Form erhält das Lied seine konkrete Ausprägung. Der Sänger gibt dabei stets eine aktuelle Version an viele Menschen gleichzeitig weiter.

Das Eingraben der Liedwurzeln hingegen ist vermutlich eine einmalige Handlung des Sängers, die einem Vermächtnis gleichkommt. Der Sänger vollzieht sie eine unbestimmte Zeit vor seinem Tod. Die entsprechende Passage ist als Anrufung des eigenen Herzens gestaltet, dem der Sänger unter Tränen seine Wünsche mitteilt:

D 35 *Strophe 8, Zeilen 18-20*

Nichocaya niquttoaya **nicnotza noyollo**
 ma niqitta[n] cuicanelhuayotl aya
 ma nicyatlalaquiya
 ma icaya tlalticpac

Ich weine, ich sage es, **ich rufe mein Herz an**:
 Lass mich die Liedwurzel(n) sehen,
 lass mich sie eingraben,
 lass sie aufrecht auf der Erde stehen!

Die Anrufung des Herzens beginnt mit *nichōca* (ich weine). Zu rituellen Trauerbekundungen und zum rituellen Weinen ist in Bezug auf Analysetexte A und B bereits etwas gesagt worden. Es gehört zusammen mit Ausrufen von Trauer und Seufzen zur Kommunikation mit den Göttern. Ein solcher Kontext ist für die parallele Stelle in Analysetext D nicht nachweisbar, doch scheint das Weinen darauf gerichtet zu sein, das eigene Herz gnädig zu stimmen, das heißt zunächst, es für das Erkennen der Liedwurzeln zu öffnen. Die Liedwurzeln sind also noch verhüllt. Der Text nennt

nacheinander die Stadien, welche die Liedwurzeln durchlaufen sollen: (1) die Manifestation der Liedwurzeln; (2) Das Eingraben der Liedwurzeln; (3) das Austreiben der Liedwurzeln.

Die weiteren Stadien des Vegetationszyklus entfallen auf die Strophen 9 und 10. Der Übergang dorthin ist problematisch, weil der Vorgang nicht länger als Wunsch, sondern als Realität im Präsens Indikativ ausgedrückt wird, als würde der Sänger zukünftige Ereignisse vor sich sehen. Diese umfassen: (4) das Erblühen der neuen Pflanzen, die wohl aus den Wurzeln gewachsen sind:

D 36	<i>Strophe 9, Zeile 21</i> Çan ca teucxochitl ahuiacay[h]potocaticac	Tatsächlich, die Fürstenblumen stehen Duft verströmend da.
------	---	--

Diese Stelle kann man über den Verstärker *ca* (tatsächlich) und Formen des Verbs *ihcac* (aufrecht stehen) als den Austrieb der Liedwurzeln deuten. Aus dem *mā ihcaya* (lass sie aufrecht **stehen**) in Strophe 8 ist *ahhuiācāihpotocatihcac* (sie **stehen** Duft verströmend da) geworden. Die Bezeichnung *tēucxōchitl* (**Fürstenblumen**) verweist auf das adlige Publikum des Sängers.

Der Duft zeigt (5) das Entwicklungsstadium der Befruchtung an, was sich vielleicht auch in der Folgezeile mit ausdrückt:

D 37	<i>Strophe 9, Zeilen 21-22</i> mocepanoa yan toxochiuh	unsere Blumen werden eins
------	---	---------------------------

Im anschließenden Refrain wechselt die Lexik vorübergehend. Jetzt sprießen nicht mehr Pflanzen sondern Lieder:

D 38	<i>Strophe 9, Zeilen 21-22</i> yoncan quiya itzmolini ye nocuic celia notlatollaquillo ohua in toxochiuh ycac y quiapani ayao	Dort treiben meine Lieder wieder aus , sprießen meine Wort-Früchte stehen unsere Blumen da zur Regenzeit.
------	---	--

Blumen und Lieder sind hier nicht mehr unterscheidbar. Die Liedwurzeln haben beides hervorgebracht. Die Lieder des Sängers bewahren dabei so viel Individualität, dass sie als *nocuic* (meine Lieder) und *notlahtollaāquillo* (**meine** Wortfrüchte) bezeichnet werden, verschmelzen aber mit den Blumen der anderen zu *toxōchiuh* (**unseren** Blumen).

Insgesamt erscheint die Weitergabe von Liedern durch die Liedwurzeln als zutiefst kollektiver Prozess. Hier schließt sich auch ein Kreis zu Strophe 1 und dem Vergleich des Sängers mit dem bunten Blumenmais: gelebt zu haben wie eine Nahrungspflanze, sich ausgespendet zu haben, aus pflanzlicher Anonymität immer wieder neu geboren zu

werden, ohne von sich selbst zu wissen.

4.10.4 Die Orte der Schöpfung

Schöpferische Vorgänge sind im Text allgegenwärtig, werden aber räumlich kaum differenziert und können daher nur als Modell entwickelt werden. Obwohl nur ein Ort explizit genannt wird – *tlālticpac* (auf der Erde) – lassen sich drei weitere Orte der Schöpfung konjizieren.

Der erste Ort der Schöpfung ist der Geburtsort des Sängers. Für diesen Ort lässt sich aus anderer Quelle die Bezeichnung Tamoanchan konjizieren (G 20). Der Ort ist mit Symbolen der Fruchtbarkeit – Wasser und grüne Pflanzen – ausgezeichnet. Ein Baum tritt jedoch erst in Strophe 10 in Erscheinung, am Jenseitsort des Sängers (D 26-27). Die von ihm herabschneidenden Blüten erinnern an die Analysetexte A und C, die vergleichbare Aussagen treffen:

A 19	<i>Analysetext A, Strophe 12, Zeile 30</i> Çan ye oncano ohuaye yxochinquiapan yehua[n] dios	Schon dort, am Blütenregenort Gottes
C 22	<i>Analysetext C, Strophe 2, Zeilen 08-09</i> nic ehuya xochitzetzelolpa[n]	Ich singe es am Ort, wo Blüten ausgestreut werden.
D 39	<i>Analysetext D, Strophe 10, Zeilen 24-25</i> tel cacahuaxōchitl ahhuiāc xeliuhtihuitz [...] ihpotocaya in ahhuiāc poyomatlin pixahuia oncan nine[h]ne[h]nemi nicuicanitl	Indes gehen die duftenden Kakaoblüten immer weiter auf [...] sie dünsten duftendes Poyoma aus, das herabschneit. Dort wandere ich, der Sänger, ständig umher

Bei Analysetexten A und C besteht kein Zweifel daran, dass der Blütenschauer jeweils von der dem Himmel zugeordneten Krone des Weltenbaumes ausgeht. In Analysetext D könnte derselbe Ort im Himmel gemeint sein, zumal er auch als Jenseitsort des Sängers figuriert. Man kann sich dann – im Sinne des zu entwickelnden Modells – den Stamm des Baumes von der Krone ausgehend bis zum Geburtsort des Sängers in Tamoanchan dazudenken.

Doch ist das auch sicher? Analysetext D hat einen deutlichen Bezug zu *tlālticpac* (auf der Erde), und damit auch zum Tlalocan, dem Ort des Regengottes, mit dem die Erde über Höhleneingänge korrespondiert (II:4.2, Modell López Austin:4b). Die Liedwurzeln, die der Sänger in die Erde setzt, beziehen ihre Kraft von dort. Und im Einzugsbereich des Tlalocan, in den Bergen, gibt es natürlich auch blühende Bäume. So wurde für den Bereich des Izquixochitl-Baumes in Analysetext A das Tlalocan als möglicher Ort der Schöpfung mit diskutiert (III, Kap.1.4.3). Es ist jedoch in dem Zusammenhang vom Erblühen, nicht vom Ausstreuen der Blüten die Rede. Das eigentliche Tlalocan

unter der Erdoberfläche stellten die Nahua sich als fruchtbare Ebene voller Lebensmittel vor. Allerdings hatte der Weltenbaum dort „nur“ seine Wurzeln, nicht die blühenden Zweige (Vgl. López Austin 1995:186; Knab 2004:99).

Es erscheint plausibel, den Baum dem Himmel zuzuordnen. Auch lassen sich dem Text zwei Jenseitsorte entnehmen, an denen der Sänger weiterlebt: das Herz beziehungsweise der Wesenskern des Sängers auf der Erde bei seinem Liedmuster und den Liedwurzeln, ein nichtgenannter Teil, mit dem sich der Sänger aber persönlich identifiziert, bei dem blühenden Kakaoblütenbaum. Der ebenfalls durch den Kakaoblütenbaum fortgesetzte Vegetationszyklus und die in ihrem Bereich austreibenden Lieder vervollständigen den auf der Erde begonnenen Austrieb der Liedwurzeln, was beide Bereiche als komplementär erscheinen lässt. Vielleicht vollziehen sich auf der Erde und am Jenseitsort des Sängers analoge Vorgänge, die der Text deshalb als Kontinuum darstellt.

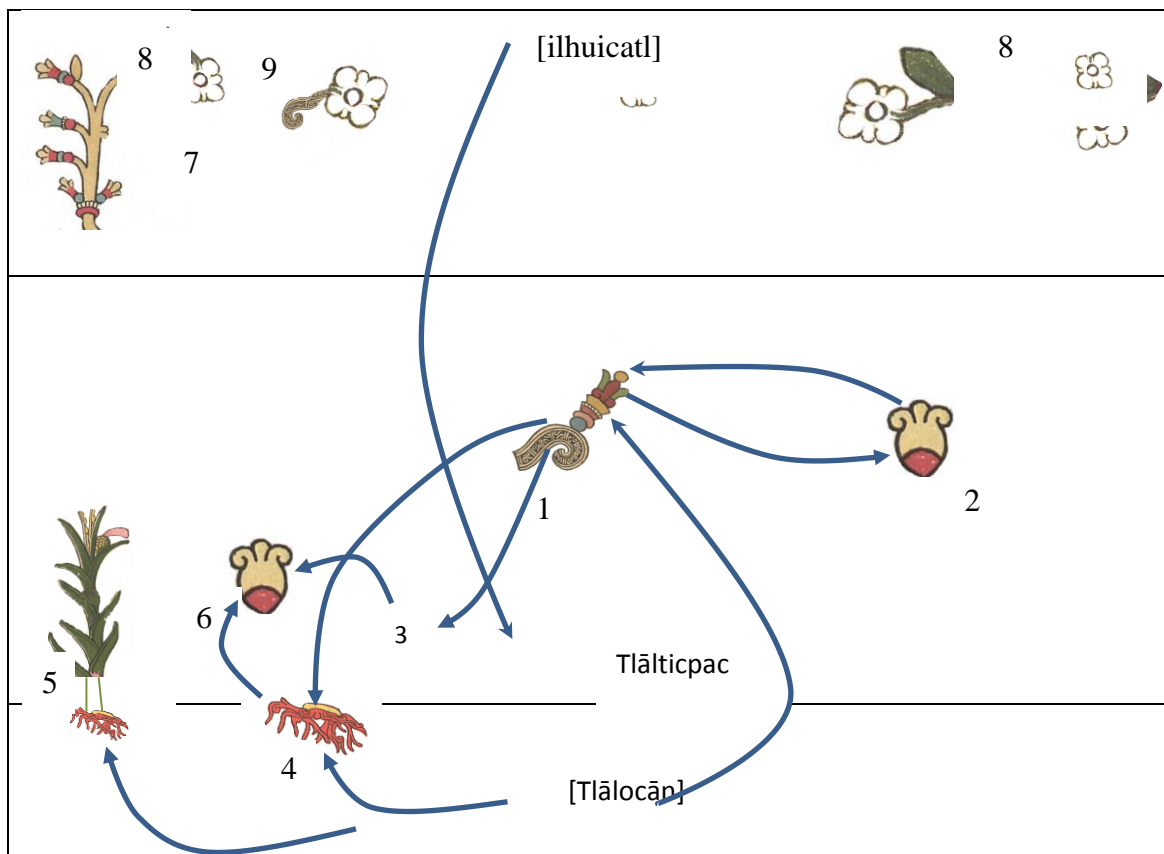


Abbildung 10: Der Sänger im Zentrum schöpferischer Kräfte

Erstellt von der Verfasserin.

Bildelemente aus Códices Borbonicus, Telleriano-Remensis, Magliabecchiano, Féjerváry-Mayer, <http://www.famsi.org/research/loubat/index.html>.

1. Sänger, erschaffen wie ein Blumenlied von dem alleinigen Gott und der *tonān Santa Maria*;
2. Herz der Quetzalcoatl-Figur in der Bilderhandschrift
3. Liedmuster; 4. Liedwurzeln; 5. ausgetriebene Liedwurzel
6. weiterlebendes Herz des Sängers ; 7. duftende Fürstenblumen
8. Kakaoblüten; 9. sprießendes Lied

5 Das Modell der Schöpfung und Tradierung der Liedkunst nach den Analysetexten

Abschließend sollen die vier Analysetexte verglichen und ein integriertes Modell für das Konzept der Schöpfung und Tradierung der Liedkunst bei den Nahuatl entwickelt werden. Dafür werden bereits analysierte Konzepte aus den vier Texten ausgewählt.

Besonders relevant für die Synthese des Modells erscheinen folgende Konzepte, die hier zur Orientierung zu Komplexen gruppiert sind: (1) das Lied als Pflanze, insbesondere a) Liedwurzeln; b) bewurzelttes Lied; c) andere Pflanzenmetaphern; (2) ästhetische Konzepte, hier a) *yēctli cuīcatl* (vollkommenes Lied); b) in *xōchitl in cuīcatl* (Blume und Lied); (3) Liedmuster; (4) Vogel mit den Unterkonzepten a) der Sänger als Vogel; b) Vogel als Vorfahre; c) Vogel als Überbringer der Liedwurzeln; (5) Orte der Schöpfung und Blütenbaum; (6) Nahrung; (7) *tōltēcayōtl* (toltekisches Erbe) und die Kunsthandwerke a) der Bilderschriftenmalerei, b) der Federmalerei, c) Steinschneiderei, d) Baukunst; (8) Herz. Tabelle III-5 zeigt ihre Aufteilung auf die Analysetexte:

Tabelle III-5: Aufschlüsselung der Hauptkonzepte auf die Analysetexte

Konzept	Analysetexte			
	A	B	C	D
(1)		X _a	X _{a,b}	X _{a,c}
(2)	X _b	X _a	X _a	X _b
(3)			X	X
(4)	X _b	X _c	X _{a,c}	
(5)	X	X	X	X
(6)	X	X	(X)*	X
(7)	X _a		X _{b,c}	X, X _{a,d}
(8)	X	X	X	X

*als Teil eines Vogelnamens

Die Konzepte (2), (5) und (8) sind in allen vier, alle anderen jeweils in drei Texten vertreten, mitunter mit mehreren Unterkonzepten. Sie drücken unterschiedliche Aspekte des jeweiligen Hauptkonzeptes aus und können einander ergänzen. So ist bei (7) *tōltēcayōtl* ein Unterkonzept doppelt vorhanden: (a) Bilderschriftenmalerei wird in Analysetexten A und D unterschiedlich ausgedrückt. Bei (4) erlaubt der Vogel als Überbringer der Liedwurzeln in den Texten B und C die Differenzierung, während der Vogel als Vorfahre in Text A dem Konzept eine zusätzliche Bedeutungsebene verleiht.

Das integrierte Modell ist dynamisch und hat eine komplexe Struktur. Dieselben Sprachbilder, mit denen „Tradieren“ ausgedrückt wird, stehen auch im Zentrum des Schöpfungsprozesses, dessen letzte Stufe die Aufführung ist, während das Lied gleichzeitig an das Publikum weitergegeben wird. Diese Stufe entspricht in Analysetext B dem „blühenden Herzen“ des Sängers.

In diese orale Transmission ist die Bilderschriftentradition eingebunden. Sie ist der zweite Strang des integrierten Modells und ebenfalls Teil der Aufführung, bei der eine Bilderhandschrift mit Informationen zu dem konkreten Lied geöffnet wird, das vorgebracht werden soll. Die Inhalte, die von der Handschrift abgelesen werden, fließen in die Aufführung ein, das heißt, auch sie werden oral umgesetzt. Diese Stufe entspricht in Analysetext A dem „blühenden Buch“.

Das Modell wäre nicht vollständig ohne einen Schüler, an den ein Sänger seine Liedkunst weitergab. Die Ausbildung beinhaltete in der Regel wohl eine Anzahl unterschiedlicher Fähigkeiten und Kenntnisse und deckte im Idealfall beide Tradierungsstränge ab. Der Schüler erlernte die Lieder, die Gesangstechniken, die Tanzmuster, das Improvisieren, die Kommunikation mit dem Publikum, ein Perkussionsinstrument, und er erwarb die Fähigkeit zum Lesen und Hörbarmachen, vielleicht sogar zum Malen der Bilderhandschrift. Für beides, die orale und die bilderschriftliche Tradition, wurde sein Gedächtnis geschult, wurden ihm Mnemotechniken vermittelt, die ihm beim Erlernen der Gesänge und beim Vortrag halfen. Wie die Ausbildung konkret aussah, ist für die aztekische Zeit ansatzweise überliefert (siehe Kap.3.5), für die Kolonialzeit darf man die Existenz eines persönlichen Lehrer-Schüler-Verhältnisses voraussetzen (siehe I, Kap. 3.5:Z 9), wie es auch in Analysetext D anklingt, in dem der Sänger nach Mitstreitern sucht.

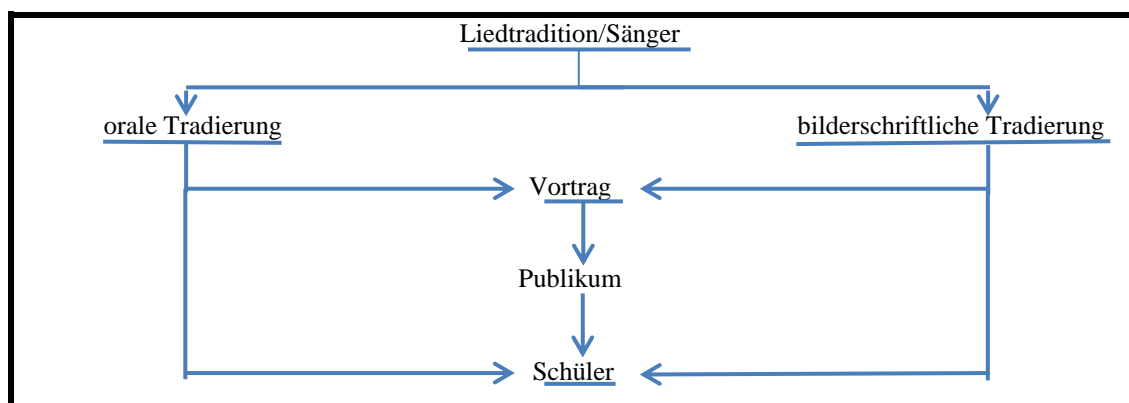


Abbildung 11: Schema der Tradierung von Gesängen

Die beiden Tradierungsstränge halten eine überwiegend kollektive Tradition am Leben. Der orale Strang ist konzeptuell mit Pflanzenanalogien verbunden, für den bilderschriftlichen Strang werden Lexeme aus dem Bereich des Bilderschriftenmalens verwendet. Beide laufen in der Person des Sängers zusammen, der wie eine Blume hervorgebracht und wie ein Lied aufgemalt, das heißt, von der Gottheit erschaffen worden ist (Analysetext D). Die Blume steht dabei für die orale, „pflanzliche“, das Lied für die bilderschriftliche Tradierung. Weitere Bedeutungen sind davon unberührt.

Im Zentrum des oralen Stranges findet sich das Konzept der Liedwurzeln, welche wohl die Quintessenz eines Liedes in sich bergen. Der Sänger findet sie in der kollektiven Überlieferung, schöpft aus ihnen, gestaltet sie neu und gibt sie verwandelt in den Kreislauf der kollektiven Tradition zurück. Dieser dynamische Prozess lässt sich als Modell aus den Analysetexten rekonstruieren. Die Liedwurzeln durchlaufen dabei religiös definierte Bereiche, in denen göttliche Kräfte obwalten: die Orte der Schöpfung, als deren Verbindung für alle Analysetexte außer B ein Blütenbaum rekonstruiert werden kann. Die in den Erdboden gesetzten Liedwurzeln werden von den Kräften des Tlalocan (Ort des Regengottes) genährt, treiben aus, werden von Vögeln in den Himmel und wieder zurück zur Erde gebracht, wo der Prozess von vorn beginnen kann – falls man irgendeine Station in diesem Kreislauf als ursprünglich ansah. Auf jeder Station ist ein Sänger an der Gestaltung der Liedwurzeln beteiligt. Als Suchender am Anfang des Schaffensprozesses findet er die Wurzeln am Ort der Schöpfung auf der Erde. Er bemüht sich um das in der Wurzel aufgehobene Lied, sucht dessen Ursprung im Himmel und fügt ihm seine Erfahrungen hinzu. Das schließlich daraus entstehende eigene Lied entspringt dem blühenden Herzen des Sängers (Analysetext B). Als Sänger, der dabei ist, ein Lied vorzutragen, schickt er die Wurzeln mit einem Vogel zur Gottheit in den Himmel, um ihr damit zu dienen und ihr Wohlwollen zu erlangen (Analysetext C). Damit gelangen die Liedwurzeln zu den Vögeln, die nach der alten aztekischen Vorstellung die Vorfahren, genauer, in der Schlacht gefallene Krieger, verkörpern (Analysetext A). Während dies geschieht, breitet der Sänger das Lied am Ort der Schöpfung auf der Erde wie eine Opfergabe für die Regengötter aus (Analysetext C). Als Sänger am Ende seines natürlichen Lebens steckt er die Liedwurzeln zum Regenerieren in die Erde. Der Sänger befindet sich dabei immer an einem Ort, an dem Kräfte von Himmel und Erde vereint sind. In Analysetexten B und C wird dies durch Verben ausgedrückt, die Licht und Wärme mit Wasser verbinden. In Analysetext D wird eine andere Strategie verfolgt: Hier wird dem Austrieb der Liedwurzeln auf der Erde eine analoge Szene des Austriebs der Lieder des Sängers im Himmel zur Seite gestellt. Zentrales Konzept dafür ist die im Korpus einzigartige Metapher der Wortfrucht. Ihr Weg wird im Analysetext nicht erklärt, vermutlich geht sie mit dem Sänger bei dessen Tod in den Himmel ein und treibt dort neu aus. Insgesamt wird auch sehr deutlich, dass die kollektive Tradition die Vorfahren einschließt, die als Vögel im Jenseits weiterleben und dort einen Anteil am Fortbestand der Tradition haben. Der Sänger fungiert als Vermittler, denn er hat Zugang zur jenseitigen Welt und wird später selbst in sie eingehen. Abbildung 12 zeigt den oralen Tradierungsstrang mit den zentralen Konzepten der Liedwurzeln, des blühenden Herzens, der Vögel und der Wortfrucht.

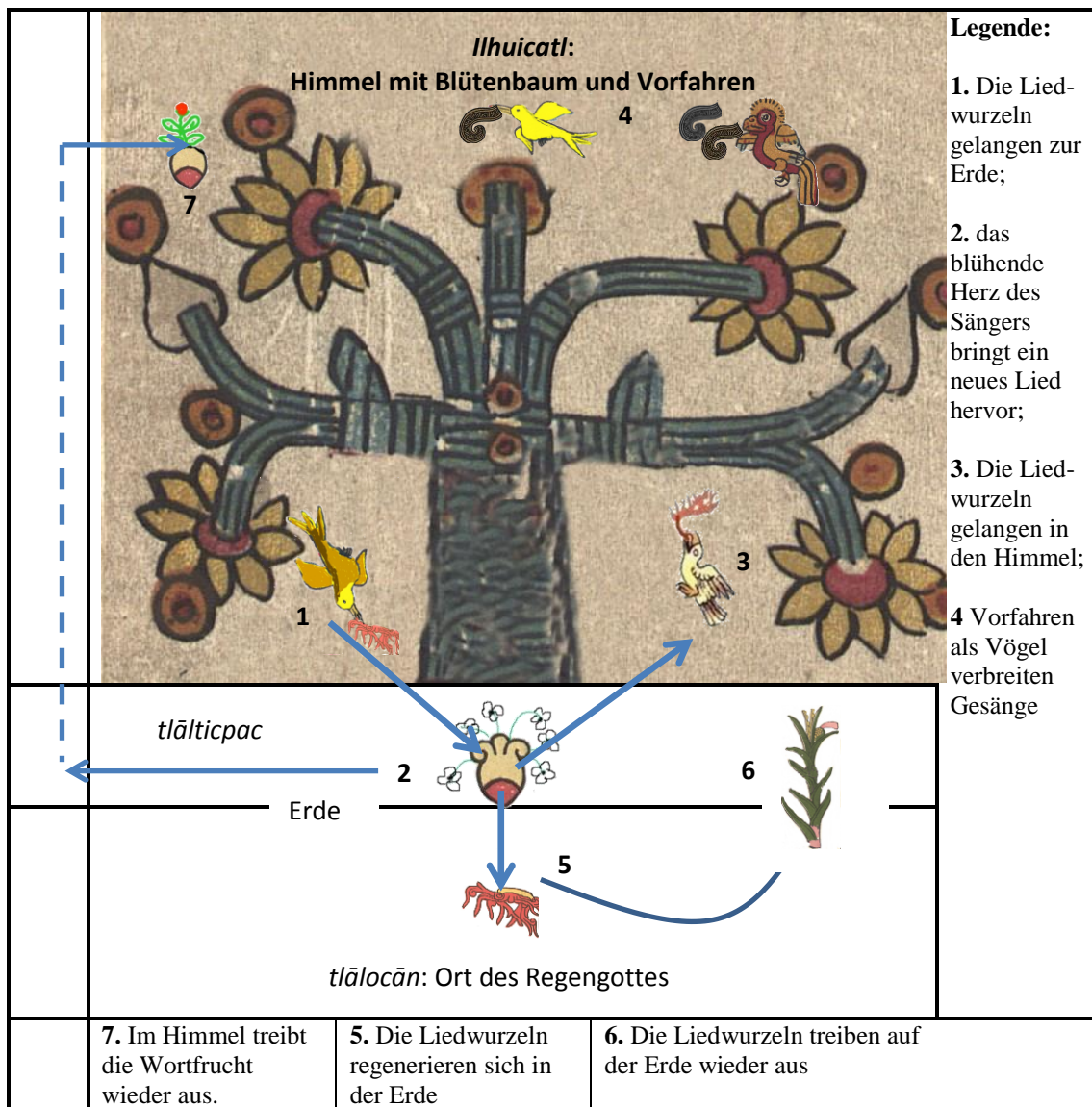


Abbildung 12: Der orale Tradierungsstrang.

Erstellt von der Verfasserin.

Teilweise veränderte Elemente aus den Códices Borbonicus, Vaticanus B, Magliabeciano, Telleriano-Remensis, Fjérvary Mayer. <http://www.famsi.org/research/loubat/index.html>

Das Zentrum des bilderschriftlichen Stranges bilden das Liedmuster und die im Herzen des Sängers entstehenden Bilder, die als *tlahcuilōlli* (Gemaltes) bezeichnet werden. Sie passen zum Sprachbild des blühenden Buches und weisen vielleicht auf eine spätere bilderschriftliche Aufzeichnung des neuen Liedes hin, das sich zumindest teilweise dem blühenden Buch verdankt (Analysetext A). Das Liedmuster hingegen steht ganz im Kontext bilderschriftlicher Aufzeichnung. Der Sänger benutzt das Verb *ihcuiloā* (malen) als Analogie für das Anfertigen seiner Lieder und nennt das eigene Liedmuster, *nocuīcamachiyo* (mein Liedmuster) als etwas, das er von sich persönlich auf der Erde hinterlässt (Analysetext D). Das Liedmuster lässt sich mit einer Vorlage vergleichen, wie sie Kunsthandwerker für ihre Arbeiten entwerfen (Analysetext C, implizit). Es ist aber unwahrscheinlich, dass es einer Schablone gleichkam, die man genau auf das zu

schaffende Kunstwerk – etwa ein Federbild oder eine Juwelierarbeit – übertragen konnte, weil der Stand der Schriftentwicklung keine vollständig phonetische Aufzeichnung der Sprachgestalt ermöglichte. Man wird wohl niemals genau wissen, was ein *cūcaamatl* (Liederhandschrift) von einem Lied tatsächlich konservieren konnte. Als sicher darf man aber annehmen, dass die Bilderhandschrift bestimmte Charakteristika des Liedes dauerhaft bewahrte. Ein Sänger hätte also sein Lied und auch seinen Namen als Urheber des Liedes zusätzlich in diesem Schriftmedium konservieren können. Dieser Tradierungsstrang hat somit eine Tendenz vom anonymen zum persönlich überlieferten Lied mit einem bekannten Sänger oder Autor.

Auf Mnemotechniken als wahrscheinlich bereits kodifizierte Hilfsmittel wurde oben schon hingewiesen. Diese konnten nur funktionieren, wenn das Schriftmedium sie berücksichtigt hat. Möglicherweise fand eine Art aztekisches „Mindmapping“ Anwendung, für das die räumliche Aufteilung einer oder mehrerer Seiten in einem Faltkodex eine Rolle spielte. Da die Sprachbilder recht homogen waren, indem in den meisten Liedern wohl ein Grundrepertoire in unterschiedlicher Mischung verwendet wurde, das sprachschöpferisch variiert wurde, konnte man vielleicht die Symbole für diese Sprachbilder an relevante Stellen auf der Seite setzen und mit einem Zeichen für den Sänger versehen, der die konkrete Realisierung des sprachlichen Zusammenhangs aus dem Gedächtnis reproduzierte. Das ist natürlich Spekulation.

Keine Spekulation ist die religiös bestimmte und mit Kräften aufgeladene „Essenz“ der Bilderhandschrift, die in Analysetext D als das „Herz“ der aufgemalten Figur bezeichnet wird. Zumindest einige Inhalte waren demzufolge sakral, was vielleicht von noch größerer Bedeutung war als die Überlieferung des Liedes durch die Bilderschrift. Die geöffnete Bilderhandschrift ließ die in ihr geglaubten Kräfte wirksam werden, und dies war sicher eine als real erlebte Dimension. Hier spielt auch der göttliche Ursprung der Bildermalerei hinein. In Analysetext A ist das Malen die Domäne der Gottheit, die auf Jenseitswelt ein Bilderschriftenhaus besitzt. In Analysetext D wird durch die als Topiltzin Quetzalcoatl konjizierte Figur in der Bilderhandschrift die Verbindung zu den Vorfahren der Erde etwas in eine Bilderhandschrift malt und in der und die Legitimation des Sängers oder der Sängerin hergestellt.

Ähnlich wie die Liedwurzeln des oralen Tradierungsstranges ist das in der Bilderhandschrift konservierte Liedmuster Anfang und Ende des Schöpfungs- und Tradierungsprozesses, womit sich dieser Prozess mit einem neuen Liedmuster fortsetzt. Dies soll Abbildung 13 veranschaulichen.

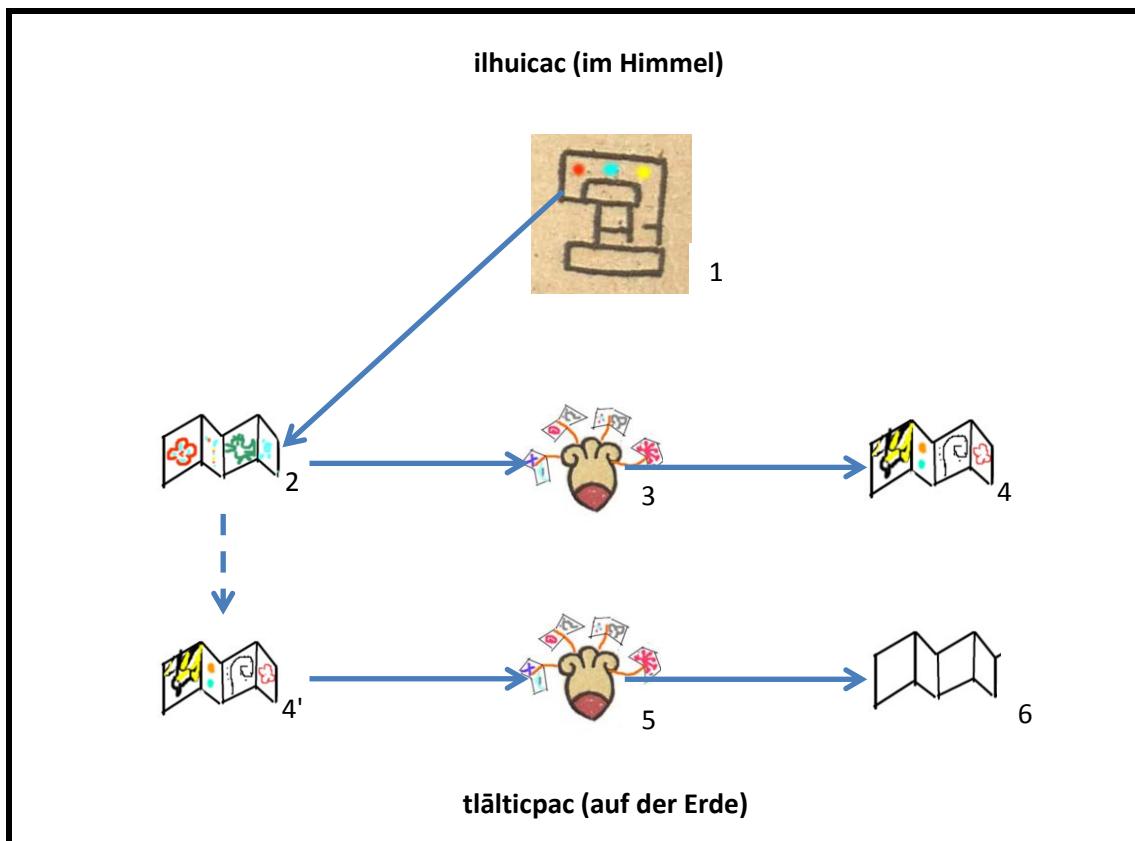


Abbildung 13: Der bilderschriftliche Tradierungsstrang

Erstellt von der Verfasserin

Teilweise veränderte Elemente aus den Códices Borbonicus und Féjerváry Mayer. <http://www.famsi.org/research/loubat/index.html>

Legende: 1. Bilderschriftenhaus der Gottheit; 2. ursprüngliche Bilderhandschrift; 3. das mit Bildern erfüllte Herz des Sängers; 4. das Liedmuster des Sängers; 4'. das in der Bilderhandschrift aufgezeichnete Liedmuster; 5. der Nachfolger des Sängers; 6. das Liedmuster des Nachfolgers

Beide Tradierungsstränge können als komplementär angesehen werden. Die Analysetexte zeigen, dass dabei jeweils die Sprachbilder des entsprechenden Stranges Verwendung finden.

Wie aber musste ein Lied beschaffen sein, das in die Tradition aufgenommen wurde? Was qualifizierte ein Lied in den Augen der Nahuatl dafür? Auch hierauf geben die Analysetexte individuelle Antworten. Es muss in dem Zusammenhang daran erinnert werden, dass im Wesentlichen nur die Textgestalt die Zeiten überdauert hat. Die musikalischen oder choreographischen Anforderungen an den Gesang können daher nicht in die jetzt folgende knappe Betrachtung einfließen. Der musikalischen Seite wurde jedoch vermutlich mindestens ebenso viel Bedeutung zugemessen wie der sprachlichen Seite des Liedes. (Vgl. Díaz de Arce 1995).

Aus den analysierten Texten lassen sich folgende Informationen zu dieser Frage isolieren: **1.** Das Lied muss *yēctli* (vollkommen) sein. Dieser Aspekt findet sich vor allem in den Analysetexten B und C. **2.** Der Sänger muss durch die Gottheiten legitimiert sein. Am deutlichsten wird das in Analysetext D, wird aber auch in den drei anderen Texten angesprochen. **3.** Das Thema muss es würdig sein, tradiert zu werden. Hierfür steht vor allem Analysetext A.

In Analysetext C wird das *yēctli cuīcatl* mit dem *nelhuayoh cuīcatl* gleichgesetzt. Das vollkommene Lied ist ein Lied, das Wurzeln hat – jene Wurzeln, die in den Kreislauf der Liedwurzeln eingehen können und somit tradiert werden. Das *nelhuayoh cuīcatl* ist die geistige Vorlage, über die der Sänger am Anfang des Schaffensprozesses nachdenkt, das *yēctli cuīcatl* ist das Ergebnis seiner Bemühungen um ein vollkommenes Lied, dessen Wurzeln der Sänger als Gelbkopfpapagei-Maisrispenvogel in den Himmel trägt. Dieses Lied wird im Analysetext mit einer Reihe ästhetischer Wertungen bedacht: Es ist nach den Regeln der Federmalerei und der Steinschneiderei aus den edelsten Zutaten zusammengefügt worden und es besitzt die Qualitäten hochwertiger Federbilder und kostbaren Jadeschmucks, denen das ästhetisch Schöne inhärent ist. Der Sänger überträgt den Glanz, der solchen Kunstwerken innewohnt oder der ihnen durch Arbeit verliehen wird, auf sein Lied. Es ist wohl vor allem die technische Perfektion des Sängers, die zum Tragen kommen soll, die Mühe, die er auf das Lied verwendet, seine Handwerkskunst. In Analysetext B geht es hingegen eher um die geistige und moralische Anstrengung des Sängers, der einen Weg zur Erkenntnis der christlichen Gottheit sucht. Er will die *tlamahuizolli*, die Wunder im Himmel, verstehen und seinem irdischen Publikum vermitteln. In beiden Fällen kommt ein Kontakt zur Gottheit zustande, wird der Sänger belohnt. Das Herz erblüht in Gegenwart der Gottheit (Analysetext B), oder das Herz ist zufrieden, weil der Sänger berauschendes Poyoma genießen darf (Analysetext C). Damit ist der Sänger zugleich durch die Gottheit legitimiert.

Eine andere Art der Legitimierung wird in Analysetext D dargestellt. Sie wird dort mit der Auserwählung des Sängers durch die Umstände seiner Erschaffung durch die Gottheiten sowie die Einordnung des Sängers in *tōltēcayōtl*, die auf die Tolteken zurückgehende Kulturtradition, begründet. Hier geht es um die Funktion des Sängers als kultureller Vermittler, der die Tradition am Leben hält.

Analysetext A thematisiert die Figur eines zur Zeit der Aufführung bereits verstorbenen aztekischen Herrschers. Dieser wird in jeder Hinsicht als von der Gottheit legitimiert

dargestellt, weil er den rituellen Anforderungen entspricht, die im Text eine Rolle spielen. Der Gesang diene am ehesten der Erinnerung an den Herrscher, der mit Sprachbildern gewürdigt wird, in denen sich eine aztekische Herrschafts- und Opfersymbolik mit Schönheit und Erhabenheit paart.

Alle vier Analysetexte sind in sich schlüssig und kohärent. Es war vielleicht gerade auch diese Fähigkeit eines Sängers, die thematisch passenden Sprachbilder auszuwählen, die das Lied als *yēctli* oder *nelhuayoh cuīcatl* kennzeichneten. Dazu kommt, dass in den Texten individuelle Sprachschöpfungen enthalten sind, die es in dieser Form im Korpus kein zweites Mal gibt. Stellvertretend seien genannt: *chīmalyanmāquīztōnatihcac* (wie Schilde und Armbänder glänzend steht sie da) (Analysetext A) und *notlahtōllaāquillo* (meine Wortfrüchte) (Analysetext D). Es hat den Anschein, als bewege sich der Sänger zwischen der kollektiven Tradition und der eigenen Individualität. In diesem Spannungsfeld kann die Arbeit an der kollektiven Vorlage niemals enden, werden die Liedwurzeln immer wieder erneuert.

6 Zusammenfassung: Ergebnisse des Vergleichs und der Synthese der vier analysierten Nahuatl-Texte aus den *Cantares Mexicanos*

Im Zentrum der hier vorgelegten Arbeit stand die Frage nach Schöpfung und Tradierung von Gesängen der Nahuatl im Umbruch der frühen Kolonialzeit. Es ging dabei um die poetischen Konzepte, mit denen das Erschaffen und die Weitergabe von Gesängen in den Texten selbst ausgedrückt wurden, und um die kulturelle Matrix, die diese Prozesse steuerte. Dafür wurden vier ausgewählte Texte aus den *Cantares Mexicanos* untersucht. Alle reflektieren die bewusste Auseinandersetzung anonymer Autoren mit dem Schaffensprozess oder der Liedtradition. Die vier Texte wurden in ihrer Gesamtheit analysiert, darunter Lexik, Semantik, Aufbau und Struktur, thematische Entwicklung. Sprachlich ambigüe Zusammenhänge an semantisch wichtigen Stellen wurden nach Möglichkeit desambigüiert. Dafür wurden Modelle für „bewegliche“ Texte und im Fall von Analysetext D eine modellhafte Rekonstruktion impliziter Textfiguren entwickelt.

Die analysierten Konzepte wurden anschließend zueinander in Beziehung gesetzt, um sie in ihrer Dynamik zu verstehen. Für die semantische Analyse wurden weitere Texte des Korpus sowie externe Quellen als Hilfskorpus herangezogen, insbesondere der *Codex Florentinus*.

Für das Konzept der Schöpfung und Tradierung der Liedkunst bei den Nahuatl konnte ein kohärentes Modell entwickelt werden.

Als das bedeutendste Konzept kristallisierte sich das Sprachbild *cuīcanelhuayōtl* (Liedwurzeln) heraus. Es konnte als zentrales Konzept für die Tradierung der Liedkunst und zugleich als Ausgangs- und Endpunkt eines damit verbundenen kollektiven schöpferischen Zyklus identifiziert werden. Der Zyklus beschreibt modellhaft eine lebendige Tradition, in der die Liedwurzeln für Erhaltung und Erneuerung der Tradition stehen. Sie durchlaufen den gesamten Zyklus immer wieder. Einzelne Sänger entnehmen ihm Gesänge als Vorlagen für neue Lieder und speisen die fertigen Lieder wieder ein. Die Liedwurzeln symbolisieren die auf das Wesentliche reduzierten Gesänge, die ein Sänger bearbeitet und erneuert zurückgibt.

Die Liedwurzeln können den Zyklus nicht selbsttätig durchlaufen. Der Zyklus ist räumlich unterteilt in einen zentralen Bereich *tlālticpac* (auf der Erde), einen Bereich über der Erde, der in den Texten in der Regel als *ilhuicac* oder *ilhuicatl īhtic* (im Himmel) figuriert, und einen Bereich unter oder in der Erde, der nicht eigens benannt ist, aber dem Tlalocan (Ort des Regengottes Tlaloc) entspricht. Um zu diesen Orten zu gelangen, brauchen die Liedwurzeln einen Mittler. Während die Verbindung zum Tlalocan direkt durch den Sänger bewerkstelligt werden kann, der die Liedwurzeln einpflanzt, bedarf es für die Überwindung der Distanz zwischen Himmel und Erde eines

speziellen Trägers. Dieser ist in den Texten entweder der Sänger oder ein Vorfahre in Vogelgestalt, da die Tradition die Vorfahren einschließt, die man sich als Vögel im Himmel lebend vorstellte. Letzteres ist aus dem aztekischen Glaubenssystem schon lange bekannt. Die Analyse konnte jedoch den Zusammenhang zwischen den Vorfahren und den Vögeln nicht nur erneut bestätigen, sondern auch für das Modell der Schöpfung und Tradierung der Liedkunst bei den Nahuatl fruchtbar machen und die Funktion der Vorfahren in ihren Vogelgestalten für die Weitergabe der Lieder herausarbeiten. Ebenso konnte ein Konzept vom Sänger als Vogel für die Weitergabe der Liedwurzeln belegt werden und damit zusammenhängend auch die Mittlerfunktion des Sängers zwischen den Menschen, für die er singt, und einer Gottheit, die maßgeblich am Gelingen der Kunst des Sängers beteiligt ist.

Das Schlüsselkonzept *cuīcanelhuayōtl* (Liedwurzeln) konnte in die übergeordnete Analogie vom Lied als Pflanze eingeordnet werden, was besonders augenfällig in Analysetext D dargestellt wird: Die Liedwurzeln haben die Eigenschaften realer Pflanzen. Steckt man sie in die Erde, treiben sie aus. Sie wachsen, blühen und versprechen neue Früchte. Ermöglicht wird das durch die Kräfte des Tlalocan, wo man sich den Regengott dachte. Die Erneuerung geschieht nach der Regeneration der Liedwurzeln gleichzeitig auf der Erde und im Himmel. Durch die generativen Kräfte der Wurzel werden die Liedwurzeln zur Metapher für das Schöpferische und mit dem Konzept *yōllōtl* (Herz, Kern) verbunden. Auf dieser Ebene funktionieren sie als Metonymien. Abb. 14 veranschaulicht den Zyklus der Liedwurzeln, in dessen Zentrum der Sänger steht.

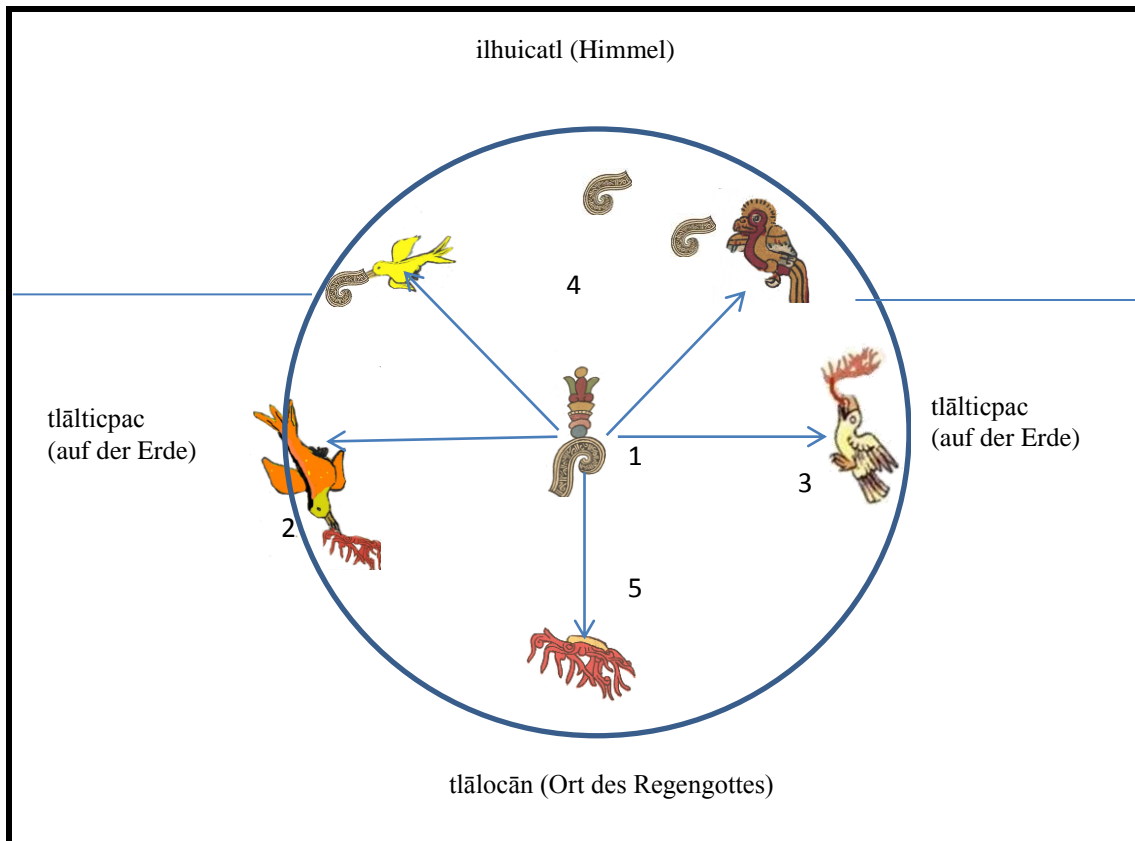


Abbildung 14: Der Zyklus der Liedwurzeln.

Erstellt von der Verfasserin.

Bildelemente aus den Codices Borbonicus, Telleriano-Remensis, Féjerváry-Mayer.

<http://www.famsi.org/research/loubat/index.html>

Legende: 1. Der Sänger; 2. Die Liedwurzeln werden zur Erde gebracht; 3. Die Liedwurzeln werden in den Himmel gebracht; 4. Die Gesänge werden von den Vorfahren in Vogelgestalt weitergetragen; 5. Die Liedwurzeln in der Erde

Die Bedeutung der Tradition schlägt sich auch in dem ästhetischen Konzept *yēctli cuīcatl* (vollkommenes Lied) nieder. Als Voraussetzung für ein vollkommenes Lied legte die Analyse den Begriff *nelhuayoh cuīcatl* (Lied, das Wurzeln hat) frei. Wurzeln zu haben bedeutet für ein Lied, das es den Zyklus der Liedwurzeln durchlaufen kann und in der kollektiven Liedtradition aufgehoben bleibt.

Für das Konzept der Tradierung der Liedkunst ist offenbar auch die Weitergabe durch Bilderhandschriften bedeutsam gewesen. Die Bilderhandschriften stellen eine dauerhaftere Konservierungsmöglichkeit dar. Es konnte herausgearbeitet werden, dass der Sänger sich zudem über die bilderschriftliche Tradition legitimieren konnte. Hier setzt das Konzept *tōltēcayōtl* (toltekisches Erbe) an, das außerdem im Kontext mit den Fertigkeiten, die für das Komponieren eines Liedes gebraucht wurden, analysiert wurde.

In den analysierten Texten konnten kultisch-rituelle Konzepte identifiziert werden, die für die Liedkunst eine Rolle spielten. So gehörten das „Erfreuen“ der Gottheit und

analog dazu das „Erfreuen“ des Herrschers oder der Fürsten zu den Aufgaben des Sängers. Gleichzeitig machte er sich die Gottheit durch den ritualisierten Ausdruck von Trauer gewogen.

Dennoch ist keiner der vier analysierten Texte primär als kultisch oder rituell einzu-stufen. Für Analysetext A ließ sich zwar eine enge Verbindung zum vorspanischen Kult um Krieg und Opfer für die Gottheit nachweisen, jedoch wird in diesem Text kein konkretes Ritual dargestellt. Es handelt sich um einen Metatext über solche Rituale. Diese werden als gegeben hingenommen und nicht hinterfragt. Sie dienen der Erinnerungs-kultur um verstorbene Herrscher und beschwören mit der aztekischen Zeit wohl eine Gegenwelt zu den kolonialzeitlichen Lebensumständen herauf. Auch Analysetexte C und D drücken ein bewusstes Festhalten an der Tradition aus. Eine Beeinflussung durch europäisch-christliche Konzepte ist am deutlichsten in Analysetext B zu spüren, doch ist auch hier die vorspanische Matrix allgegenwärtig: Sie gipfelt in dem Sprachbild der Girlande aus Gesang und Puffmaisblumen, die sich auf dem schöpferischen Höhepunkt des Sängers vor der Gottheit dreht und an die vorspanischen Sprechvoluten, aber auch an die umeinander gewundenen Mais- und Puffmaisblumen im Schmuck des Maisblütenbaumes in Analysetext A erinnert.

Die wichtigsten analysierten Konzepte finden sich, in 19 Hauptkomplexe gruppiert, in Tabelle Z. Die relevanten einzelnen Begriffe wurden auf die Analysetexte aufgeschlüsselt und zur Orientierung zu Komplexen gruppiert. Ausgewiesen werden explizite und implizite, d.h. textintern oder textextern rekonstruierte Konzepte. Zu den expliziten Konzepten zählen auch Sprachbilder, die das Konzept nicht direkt wiedergeben, etwa Metonymien wie das *pars pro toto* in Referenzen auf den Blütenbaum oder die Nennung eines konkreten Kunsthandwerks für *tōltēcayōtl*. Die Begriffe werden in ihrer Grundform angegeben. In der übergeordneten, grau hinterlegten Zeile wird für jeden Analysetext angegeben, ob der Komplex vertreten ist. E = explizit, R_{text} = textintern rekonstruiert, R = überwiegend textextern rekonstruiert.

Die Komplexe umfassen: 1. Liedkunst: Lied als Pflanze, Ästhetik, Genres; 2. Verben des Vegetationszyklus; 3. Aufführungssituation: Tanz, Musikinstrumente, Gesang; 4. Geflügeltes Wesen (Vogel und Schmetterling); 5. Wasser; 6. Sonne/Wärme; 7. Nahrung; 8. Blume; 9. Gottheiten; 10. Orte der Schöpfung; 11. Herz; 12. *tēyōliya*; 13. *Tōltēcayōtl*: Toltekisches Erbe, Handwerkskunst; 14. Soziale Stellung; 15. Trauerbekundungen: weinen, seufzen; 16. Freude; 17: Duft, Räuchern und Rauch; 18. Kostbare Dinge; 19. schöpferische Tätigkeiten.

Tabelle 6: Die Verteilung der Konzepte auf die Analysetexte A-D

Komplex	Konzept/Begriff	Übersetzung	A	B	C	D
1			E	E	E	E
	cuīcatl	Lied	E	E	E	E
	cuīcanelhuayōtl	Liedwurzeln		E	E	E
	nelhuayoh cuīcatl	bewurzelttes Lied			E	
	cuīcamachiyōtl	Liedmuster				E
	yēctli cuīcatl	Vollkommenes Lied		E	E	
	cualli	gut			E	
	xōchitl	Blume	E	E	E	E
	xōpanxōchicuīcatl	Blumenlied der grünen Zeit			E	
	xōchitl cuīcatl	Blume und Lied	E			E
	cuāuhcuīcatl	Adlerlied	R			
2			E	E	E	E
	Cuepōni /cuepōnaltiā	Aufblühen, aufblühen lassen	E	E	E	E
	itzmolīni	Austreiben, keimen, sprießen				E
	celiya	Grün werden	E			E
	moyāhua	Wachsen, zur Verbreitung kommen				E
	tomolihui	Sprießen				
	miyāhuayoh	Voller Maisrispen sein	E			
	xelihui	Aufgehen, sich in der Mitte teilen				E
	tzetzelihui /tzetzelolo	Ausstreuen, ausgestreut werden	E	E	E	
	pixahui	Herabschneien				E
3			E	E	E	E
	Cuīca/ēhua	Singen	E	E	E	E
	huēhuētl	Trommel	E	E		
	teponāztli	Zungenschlitztrommel				R
	quihquitzli	Schneckenhorn, Trompete			E	
	ihtotiā	Tanzen	R _{text}			E
4			E	E	E	
	xihuahquechōlli	Türkisquecholli (Blauscheitelmotmot)	E			
	zacuanpapalōtl	Zacuanschmetterling	E			
	xiuhtōtōtl	Türkisvogel (Kotinga)	E			
	-coyoltōtōtl	-Schellenvogel	E	E		
	quetzaltōtōtl	Quetzal	E			
	tlazohtōtōtl	Kostbarer Vogel		E		
	teōquechōlli	Göttlicher Quecholli				
	Zacuantōtōtl, zacuan	Zacuanvogel, Zacuan		E	E	
	zacuanhuitzitzilin	Zacuankolibri		E		
	tzinitzcan	Tzinitzcan, Trogon			E	
	tlāuhquechōlli	Rosalöffler			E	
	tozmiyāhuatōtōtl	Gelbkopfpapagei-Maisrispenvogel			E	
5			E	E	E	E
	ahhuachtli	Tau	E	E	E	
	quiyahuitl	Regen		E		
	āyahuitl	Nebel			E	
	ātl	Wasser				E

6	-tōnamēyō/- tōnamēyoh-	Sonnenglanz, -strahl	E	E	E	
7			E	R _{text}		E
	tōnacayōtl	Nahrung	E	R _{text}		E
	xīlōtl	Junger Mais	E			
	miyāhuatl	Maisrispe	E		E*	
	centli					E
	izquitl	Puffmais	E**	E**		
8			E	E	E	E
	izquixōchitl	Puffmaisblüten(baum)	E	E		
	tēucxōchtl	Fürstenblume				E
	cacahuaxōchitl	Kakaoblüten(baum)				E
	xōchitl	Blume/Blumen			E	E
9			E	E	E	E
	īcēlteōtl	Alleiniger Gott	E			E
	īpal-Nemohuani	Er, durch den man lebt	E	E		
	Tloqueh Nāhuaqueh	Besitzer der Nähe und der Hörweite = der Allgegenwärtige		E	E	
	dios	Dios	E	E		E
	Tonān Santa Maria	Unsere Mutter, die Heilige Maria				E
10			E	E	E	E
	xōchicuauhitl	Blütenbaum	E		E	E
	īlhuicatl	Himmel	R _{text}	E	E	R _{text}
	Tamoanchan	Tamoanchan				R
	tlālocān	Tlalocan	R			R
	xōchitlālpan	Im Blumenland		E		
	xōchiahhuachtitlān	Beim Blumentau			E	
11	[yōllōtl/yōllohtli]	Herz	E	E	E	E
12	tēyōliya	Jemandes Mittel zum Leben; Seele		E	E	
13			E		E	E
	tōltēcayōtl	Toltekisches Erbe, Kunsthandwerk				E
	tlahcuilōlli	Bilderschrift	E			E
	īhhuittlahcuilōlli	Federalmalerei			E	
	tlatequiliztli	Steinschneidekunst			E	
		Baukunst				E
14			E	E		E
	tlahtoāni	Sprecher, Herrscher	R			
	tētēuctin	Fürsten	E	E		E
	tēpilhuān	Adelige	E			
	cuāuhtli	Adlerkrieger	E			
	ōcēlōtl	Jaguarkrieger	E			
	xōchitl	Krieger (Opferkontext)	E			
15			E	E		E
	chōca	Weinen		E		E
	elcihcihui	Seufzen		E		
	nentlamati	Bekümmert sein	E			

	tlaōcolli	Trauer	E			
	ēllelli	Schmerz	E			
16			E	E	E	
	āhuiltiā	Erfreuen	E			
	cemēltiā	Vergnügen bereiten	E			
	āhuiya	Glücklich sein	E		E	R _{text}
	tēllelquixihcān	Ort der Freude		E		
	tētlamachtihcān / netlamachtihōyān	Ort des Überflusses, des Glücks		E	E	
	ēllelquixtia	Erfreuen		E	E	
	pahpāqui	Glücklich sein		E		
17			E		E	E
	xōchiāyahuitl	Blütendunst	E			
	xōchitlenamactli	Blumenrauchopfer			E	
	tlaahhuiāliā	Duft verbreiten			E	
	ahhuiāya/ahhuiyaca	Duften / duftend			E	E
	Poyoma / poyomapōctli	Poyoma / Poyomarauch			E	E
	ihnecui	Riechen			E	
	xocomiqui	Sich berauschen			E	
	ihuinti	Trunken werden			E	
	ihpotoca	Ausdünsten				E
18						
	xiuh-	Türkis	E			
	quetzal-	Quetzal	E			E
	teōcuitla-	Gold	E		E	
	chālchiuh-	Grünjade			E	
	quetzalītztli	Nephrit			E	
	cōzca-	Halsband			E	
	tlazoh-	kostbar		E	E	
	tzinitzcan	Tzinitzcanfeder			E	
	zacuan	Zacuanfeder			E	
	tlāuhquechōl	Rosalöfflerfeder			E	
	xōchi-	Blume	E	E		
19						
	tzetzeloā	Ausstreuen		E		
	ihcuiloā	Malen	E			E
	yocōya	Erschaffen				E
	tlācatiliā	Hervorbringen, gebären, Form geben				E
	pētlahua	Polieren			E	
	zāloā	Kleben				
	huīpāna	Ordnen			E	
	nehneloā	Mischen			E	
	ihmati	Sorgfältig machen			E	

*Teil eines Vogelnamens; ** Teil eines Pflanzennamens

Der Analyseteil steht in der hier vorgelegten Arbeit nicht voraussetzungslos im Raum. In einigen ihm vorausgehenden Kapiteln wurden kulturelle Grundlagen der Nahuatl aufbereitet und auf die Fragestellungen der Analyse zugeschnitten. Dazu gehören die Bedeutungspotentiale der Begriffe nelhuayōtl (Wurzeln) und nelhuayoh (Wurzeln haben). Außerdem wurden kulturspezifische Grundlagen für die hauptsächlichen Sprachbilder in den Texten untersucht: die Pflanze und der Vogel, die in den Texten

komplementäre Konzepte sind. Die Darstellung der wichtigsten Arten, die in den Texten des Korpus insgesamt genannt werden, erleichtert die Einschätzung, ob ein Pflanzen- oder Vogelname in einem Text auf eine existierende Art verweist oder nicht. Dafür wurden insbesondere für die Vögel Taxa der Nahua gruppiert und weitere Arten aus der wissenschaftlichen Literatur, für die kein Nahua-Taxon bekannt ist, mit Bezeichnungen in den Texten verglichen. So konnte für den *zacuanhuitzilin* (Zacuankolibri) mit *Hylocharis eliciae*, dem Goldschwanz-Saphirkolibri, eine mögliche reale Spezies gefunden werden. Als einziger Vogelname ohne reale Entsprechung verbleibt der *tōzmiyāhuatōtōtl* (Gelbkopfpapagei-Maisrispenvogel), eine hybride Erfindung aus einer Gelbkopfamazone und einem Mexikozeisig. Die Mehrheit der Vogel- und auch der Pflanzennamen hat Referenten in der realen Welt, deren Farben, Verhaltensweisen, kulturelle und symbolische Bedeutungen damit in die Semantik des Textes eingehen und für Nahua-Rezipienten leicht abrufbar waren.

Ausblick:

In der hier vorgelegten Arbeit wurden erste Schritte unternommen hin zu einem kohärenten Verständnis der Semantik von Nahua-Liedtexten auf Basis dieser Texte in ihrer vollständigen Textgestalt, so wie sie uns überliefert wurden. Die analysierten Konzepte sollten an weiteren Texten untersucht werden, um sie zu bestätigen, zu erweitern, zu relativieren oder zu verwerfen. Insbesondere wäre eine weitere Differenzierung der Parallelkonstruktion *in xōchitl in cūcatl* (Blume und Lied) interessant, da sie in unterschiedlichen Kontexten auftritt und nicht voll lexikalisiert ist. Vertiefte Studien zur Verbindung der Gesänge mit dem Ritus, gerade auch im Vergleich mit den kultischen Gesängen der *Primeros Memoriales*, könnten zur Klärung der Frage beitragen, wie weit die *cūcatl* sich als Gattung vom Rituell-Kultischen gelöst hatten und welche Rolle europäische Einflüsse dabei spielten.

Morphemanalyse

Konventionen der Glossierung in dieser Arbeit

1. Die Morphemanalyse orientiert sich an Andrews 2003, die Darstellungweise in Zeilen an den Leipziger Glossierungsregeln.
2. Es werden nicht alle Nullmorpheme angegeben, sondern nur diejenigen, die für den jeweils dargestellten Zusammenhang wichtig sind. Dies betrifft fast immer die dritten Personen Singular und Plural sowie das Präsens. Bei der ersten Person Singular entfällt beim Nomen wegen der Eindeutigkeit die Angabe des Numerus.
3. Im Interesse einer leichteren Nachvollziehbarkeit der temporalen Deixis werden alle Zeitformen einschließlich Präsens Indikativ angegeben.
4. Raumdeiktische Angaben erscheinen vollständig in der Metasprache, sowie nach Möglichkeit auch in der freieren Übersetzung. Dies schließt die Direktionale huāl (her) und on (hin) ein, für die sich nicht immer leicht verständliche Entsprechungen finden lassen.
5. Für die mit der Ligatur „ti“ verbundenen Doppelverbstrukturen des Typs V1 –ti-V2⁴⁴⁴ gilt die Kennzeichnung [LEXV1] und [LEXV2] in der Objektsprache.
6. Für Verben der intentionalen Bewegung gilt die Kennzeichnung mit [lex] in der Objektsprache. Die Richtungssuffixe „c“ (zum Sprecher) und „t“ (weg vom Sprecher) tragen Zeitform und Numerus und werden in der Metasprache glossiert.

Zeicheninventar

\	Lautveränderung, z.B. Assimilation
∅	Nullmorphem
□	irreguläres Nullmorphem
~	Reduplikation
+	lexematische Verbindung. Wird hier nur für Konstruktionen angegeben, deren Glieder zusammen einen festen Begriff bilden, die aber jedes auch alleine stehen können.
1	Erste Person
2	Zweite Person
3	Dritte Person
ABS	Absolutiv
ABSTR	Abstraktum
ANT	Anterior

⁴⁴⁴ so beschrieben für das Yaqui, indem diese Struktur wie in einigen anderen utoaztekischen Sprachen, darunter Nahuatl, gebräuchlich ist (Dedrick und Casad:146). V1 trägt die Grundbedeutung der Struktur und erscheint immer im nicht suffigierten Perfektstamm, kann aber Nomina inkorporieren. V2 ist immer der Kopf der Struktur und steuert Person, Numerus und Tempus. Während nahezu jedes Verb die Position von V1 einnehmen kann, können nur bestimmte Verben die Position von V2 füllen. Im klassischen Nahuatl sind dies Bewegungs-, Zustands- und Aspektverben, die der Gesamtstruktur zusätzliche Bedeutungen verleihen. Auf eine Beschreibung von V2 als Hilfsverb in einem Verb-Auxiliar-Kompositum wie es zum Beispiel Thomas Stolz, Launey zitierend, tut (Stolz:19), recurriere ich ausdrücklich nicht, da es einen ungelösten Streit um die Kategorie des Hilfsverbs im klassischen Nahuatl gibt: für pro siehe Launey 1992:lección 27, verbos compuestos: 247ff; Lockhart 2001, Lesson 7: 37ff., für kontra siehe Andrews 2003:238; Auch für das oben angeführte Yaqui haben die Autoren auf die Kategorie Auxiliar verzichtet.

APPL	Applikativ
CAUS	Kausativ
EHS	Einleiter Hauptsatz
EM	Emphase
EU	Euphonisch
EX	Exklamation
HAB	Habitativ
HON	Honorativ
JR	Junktor
IPL	Impersonal
INS	Instrumental
IT	Intensivierer
KON	Konnektor-Morph
LEXV1	Lexem Verb 1
LEXV2	Lexem Verb 2
LIG	Ligatur
NA	Non-Aktiv
NFUT	Non-Futur
NPAST	Nicht-Vergangenheit
O	Objekt
OPT	Optativ
PASS	Passiv
PL	Plural
PLUP	Plusquamperfekt
PRÄS	Präsens
PRÄS[DV]	Präsens [defektives Verb]
PRÄT	Präteritum
PRÄT[DV]	Präteritum [defektives Verb]
PSM	Possessum. Es wird nur bei overtten Morphemen ausgewiesen.
PSR	Possessor
Q	Fragepartikel
SG	Singular
TRN	Transnumeral
VERBALIS	Verbalisierer

Analysetexte A-D

Die Analyse wird nach Segmenten vorgenommen. Für den Gesamttext aus Paläographie und deutscher Übersetzung siehe die parallelisierten Versionen am Anfang der Kapitel zu den Analysetexten.

Analysetext A: Cantares Mexicanos Bl. 19v-20, Gesang 28

- 1: 1 Niyanoquetzacoya xochiithuallaitic ayahue
Ni-ya-no-[quetza]_{lex-c-o-ya} xōchi-ithual-la i-hti-c ayahue
1-EU-REFL.1-aufstell-komm-NFUT-EU Blume-Hof-ABS\ PSR.3SG-Bauch-im EU
'Ich bin gekommen, um mich aufzustellen im Blumenhof'
[-co, ein Verb der intentionalen Bewegungsrichtung, könnte hier Präsens, aber auch Perfekt/Präteritum sein. Ich optiere aus logischen Gründen für Perfekt, da der Gesang erst mit Eintreffen des Sängers beginnt; NNC *ithual-la*: Absolutiv-Endung euphonisch abgewandelt.]
- 1:1-2 amoxtlin cueponi ye nohuehueh huiya
āmoxtli-∅-n ∅-cuepōni-∅-∅ ye no-huēhuē-uh huiya
Buch-ABS-TRN-EU 3-erblüh.aufgeh-PRÄS-SG schon PSR.1SG-Trommel-PSM EU
'das Buch, es erblüht schon meine Trommel'
[Diese Stelle ist ein Zeugma mit *cuepōni* als Prädikat beider NNC]
- 1:2 cuicatl notlatol aya xochitl in notlayocol
cūica-tl-∅ no-tlahtōl-∅ aya xōchi-tl-∅ in no-tlaōcol-∅
Lied-ABS-TRN PSR.1SG-Wort-TRN EU Blume-ABS-TRN JR PSR.1SG-Trauer-SG
'Gesänge sind meine Worte, Blumen sind meine Trauer'
[notlayocol: zugrunde liegt letztlich *tlaōcoya* (traurig sein).Die Ableitung *tlaōcolchihua* hat die Bedeutung „etwas voller Traurigkeit tun; die Applikativ-Ableitung *tlaōcolia* lässt sich übersetzen mit „Mitgefühl erweisen“ (Vgl. Mol.b:128v).]
- 1:2-3 in nocoyachihuay nocoyachia nica yehua[n] Dios aya
in no-c-on-ya-chihua-∅-∅-i no-c-on-ya-chiya-∅-∅ nicān yehhuā in dios-∅ aya
JR 1\O-hin-EU-tu-PRÄS-SG-EU 1\O-hin-EU-erwart-PRÄS-SG hier dieser JR Dios-SG EU
'was ich tue, ist ihn hier zu erwarten, diesen, der Dios [Gott] ist '
- 1:3-4 auh nohuian chialo[n] tl[altic]p[a]c ye nican ohuaya ohuaya
auh nōhuiān ∅-chiya-lo-∅-∅-n tlāl-t-icpac ye nicān ohuaya ohuaya
und.aber überall 3-erwart-PASS-PRÄS-SG-EU Erde-LIG-auf schon hier EU EU
'hier auf der Erde wird er schon überall erwartet'
- 2:5 Çan noconyatemia ohuaye a yn itlatol huiya
zan no-c-on-ya-tēmo-liā-∅-∅ ohuaye in ī-tlahtōl-∅ huiya
nur 1SG\O-hin-EU-such-APPL-PRÄS-SG EU JR PSR.1SG-Wort-TRN EU
'Ich ersuche ihn nur um sein Wort'
- 2:5-6 cuix yellely cuix no ytlayocol in noconitlanilia-∅-∅-n
cuix ī-ēllel-i cuix no ītlaōcol-∅ in no-c-on-ihlani-liā-n
Q PSR.1SG-Schmerz-SG-EU Q auch PSR.1SG-Trauer-SG JR 1SG\O-hin-erbitt-APPL-PRÄS-SG-EU
'Ist es vielleicht sein Schmerz, ist es vielleicht auch seine Trauer, die ich von ihm erbittle'

- 2:6-7 teteuctin antepilhua[n] y anquauht amocelo
[a]n-tē~tēuc-tin an-tē-pil-huān in an-cuāuh-t-/[am-ōcēlō-h
 2PI-RED~Fürst-PL 2PL-jemand-Sohn-PL JR 2PL-Adler-KON-PL 2PL-Jaguar-PL
 'ihr Fürsten, ihr Adligen, ihr Adler, ihr Jaguar'
 [1. geteilt wird der letzte Vokal der VNC *-ihtlanilia* mit dem ersten der NNC *antētēuctin*;2.
 antepilhuān: lexikalisierte possessive Struktur, wörtlich: die Söhne von Jemandem = Adlige. 3. In der
 Parallelkonstruktion *ancuāuht amōcēlōh* fungiert das Konnektor-Morph *t-*, dem der Anschluss des
 Pluralmorphs *-in* fehlt, wie eine Ligatur, durch die der zweite Term an den ersten gebunden wird.]
- 2:7 can ninentlamatia nimoteucçomay ohuaya etc.
zan ni-nentlamati- ∅-∅ a ni-motēuczōma-i ohuaya etc.
 nur 1SG-traurig.sein-PRÄS-SG-EU 1SG-Moteuczoma-EU EU etc.
 'bekümmert bin ich, Moteuczoma'
- 3:8 Çan tiyaye[h]coc ye nican toncuica
Zan ti-ya-yehco-c-∅ ye nicān t-on-cuīca- ∅-∅
 Nur 2-EU-ankomm-Prät-SG schon hier 2-hin-sing-PRÄS-SG
 'Du bist angekommen, schon singst du hier'
- 3:8-9 amoxtlacuilohtihuitz huiya ycelteotl ye[h]huan dios
āmoxt-[tlahcuilohtihuitz]_{LEX1}-ti-[huītz]_{LEX2} ∅-∅ huiya īcēl+ teō-tl-∅ yehhua-∅ in dios-∅
 Buch-mal-LIG-komm-PRÄS-SG EU allein+Gott-ABS-SG DEM-SG JR Dios-SG
 'Er kommt und malt Bücher, der alleinige Gott, der Dios [Gott] ist'
 [īcēl: PSR.3 in den Stamm *-cēl-* inkorporiert (Andrews 2003:Par. 402.3, S.396.)]
- 3:9 xochithuall imanica ohuaya.
in xōch-ithuall ī-mani-cān ohuaya.
 JR Blume|-Hof-ABS\ PSR.3-lieg-Ort EU
 'wo der Blumenhof liegt'
- 4:10 Timoxiuhquecholtzetzelo ypalnemoa a
Ti-mo-xiuh-quechōl-tzetzelo- ∅-∅ īpal-Nemohua-∅ a
 2-REFL.2-Türkis-Qucholli-Flügel_spreiz-PRÄS-SG İpal-Nemohua-VOK EU
 'Du schüttelst dich wie ein Türkisquecholli, İpal-Nemohua'
 [1. Türkisquecholli: gemeint ist der Diademmotmot; 2.İpal-Nemohua kann auch wie folgt analysiert
 werden:
∅-İpal-Nemohua-∅ a
 3-İpal-Nemohua-SG EU
 'Er ist İpal-Nemohua'].
- 4:10-11 ohualacico in çacua[n]papalotl calitic ayahue
ō-∅-huāl-[ahci]_{lex}-c-o-∅ in zacuan-papalō-tl-∅ cal-ihiti-c ayahue
 ANT-3-her-ankomm-komm-NFUT-SG JR Zacuan-Schmetterling-ABS-SG Haus-Bauch-im/aus EU
 'hier angekommen ist der Zacuanschmetterling im Haus/aus dem Haus'
- 4:11 xochie[h]cacehuaztica conehecapehuia in moteucçomatzin
xōchi-ehcacēhuaz-ti-ca ∅-c-on-ehēca-pēhu-ia-∅ in motēuczōma-tzin
 Blume-Luftfächer-LIG-INS 3-O-hin-luft-fächel-APPL-SG JR Moteuczoma-HON
 'Mit dem Blumenfächer fächelt er [der Zacuanschmetterling] dem ehrbaren Moteuczoma
 Luft zu'
 [Die Konstruktion ist ambig. Auch möglich: 'Mit dem Blumenfächer fächelt der ehrbare
 Moteuczoma [dem Zacuanschmetterling/der Gottheit] Luft zu']
- 4:12 ye nican xochinpetlapa[n] ohuaya ohuaya.
ye nicān xōchi-n-petla-pan ohuaya ohuaya.
 schon hier Blume-EU-Matte-auf EU EU

- 5:13 'schon hier auf der Blumenmatte'
 Çan tlapalxilotl oncuepotihuitz huiya
zan tlapal-xīlō-tl-∅ ∅-on-cuepōn_[LEXV1]-ti-huītz_[LEXV2]-∅-∅ huiya
 nur roter_junger-Mais-ABS-TRN 3-hin-plötzlich_erblüh.glänz-LIG-komm-PRÄS-SG EU
 'Der junge, rote Mais kommt plötzlich zur Blüte'
- 5:13 ic o[n]malintihuitz in quetzalizquioxochitl
īc ∅-on-mālīn_[LEXV1]-ti-huītz_[LEXV2]-∅-∅ in quetzal-izqui-xōchi-tl-∅
 INS 3-hin-umwind- LIG-komm-PRÄS-SG JR Quetzal.kostbar-Puffmais-Blume-ABS-TRN
 'mit ihm umwunden kommt die kostbare Puffmaisblume'
- 5:13-14 çan nichualaxitia xochiithualli manica[n] ohuaya
zan ni-c-huāl-ahxī-tia-∅-∅ xōchi-ithuall-∅ ī-mani-cān ohuaya
 nur 1-O-her-komm-CAUS-PRÄS-SG Blume-Hof-ABS\ -SG PSR.3SG-lieg-Ort EU
 'ich lasse sie ankommen am Ort, wo der Blumenhof liegt'
- 6:15 Nepapan tlahcuilol noyollo yehua nocuic ay yeehuaya
Nepāpan tlahcuilōl-∅-∅ no-yōlloh yehua no-cuīc-∅ ay yeehuaya
 verschiedenes Gemaltes-ABS\ -PL PSR.1SG-Herz EU PSR.1SG-Lied-TRN EU EU
 'verschiedenes Gemaltes ist mein Herz, ist mein Gesang'
 [tlahcuilōl-li: Gemaltes, Geschriebenes, Bilderhandschrift]
- 6:15-16 çā[n] noconahuiltico niccemeltian ypalnemoani
zan no-c-on-āhuil_[lex]-ti-c-o-∅ ni-c-cemēl-tia-n īpal-Nemohuani
 nur 1\ -O-hin-freu-CAUS-komm-NFUT-SG 1-O-vergnüg-CAUS-EU Ipal-Nemohuani
 'ich komme, um ihn zu erfreuen, ich bereite Ipal-Nemohuani Vergnügen'
- 6:16 çan ca[n] ye nican xochinpetlapa[n] o ohuaya etc
zan ca-n ye nicān xōchi-n-petla-pan o ohuaya etc
 nur tatsächlich-EU schon hier Blume-EU-Matte-auf EU EU etc
 'nur tatsächlich schon hier auf der Blumenmatte'
- 7:17-18 xiuhtotocalyhcuilihuica toncuica yehua timoteucçomatzin
xiuh-tōtō-cal-ihcuilihui-can t-on-cuīca-∅-∅ yehua ti-motēucçōma-tzin
 Türkis-Vogel-Haus-bemalt_sein-Ort 2-hin-sing-PRÄS-SG EU 2-Moteuczoma-HON
 'am mit dem Türkisvogelhausdesign bemalten Ort singst du, du, ehrbarer Moteuczoma'
- 7:18 chimalianmaquiztonaticac
∅-chīmal-yan-māquīz-tōna_[LEXV1]-t-ihcac_[LEXV2]-∅-∅
 3-Schild-EU-Armband-schein-LIG-steh-PRÄS-SG
 'wie Schilde und Armbänder glänzend steht sie da'
- 7:18 y xictzotzona moxochihuehueh ohuaya etc
in xi-c-tzotzona-∅-∅ mo-xōchi-huēhuē-uh ohuaya etc
 JR 2.OPT-O-schlag-PRÄS-SG PSR.2.SG-Blume-Trommel-PSM EU etc
 'die du schlagen sollst, deine Blumentrommel'
- 8:19 Xiuhycuilihtimani quauhpetlatl onoc
∅-xiuh-ihcuiluh_[LEXV1]-ti-mani_[LEXV2]-∅-∅ cuāuh-petla-tl ∅-on-o-c-∅
 3-Türkis-gemalt_werden-LIG-ausgebreitet_sein-PRÄS-SG Adler-Matte-ABS 3-hin-lieg-PRÄS[DV]-SG
 'Türkisbemalt liegt ausgebreitet da die Adlermatte, sie liegt '
 [cuāuhpetlatl ist Subjekt beider VNC. Onoc enthält keinen Direktional, on dient hier nur der
 Verlängerung des Verb o.]
- 8:19 y xochithuall imanica
 in xōch-ithuall ī-mani-cān
 JR Blume-Hof-ABS\ PSR.3-lieg-Ort

- 8:19-20 'am Ort, wo der Blumenhof liegt'
 toconcenquixtian ypalnemoani
to-c-on-cenquix-tia-∅-∅-n *Īpal-Nemohuani-∅*
 2\O-hin-auswähl-CAUS-PRÄS-SG-EU Īpal-Nemohuani-VOK
 'Du wählst sie aus, Īpal-Nemoani'
- 8:20 nepapan xochitica yehuan, tzetzeliuhtimaniya ohuaya
nepāpan xōchi-ti-ca-∅ yehuan, ∅-tzetzeliuh_[LEXV1]-ti-mani_[LEXV2]-∅-∅-ya ohuaya
 verschiedene Blüte-LIG-INS-PL EU 3-schnei-LIG-ausgebreitet_sein-PRÄS-SG-EU EU
 'mit verschiedenen Blüten beschneit liegt sie da'
 [tzetzeliuhtimani: Lex1 ist impersonal. Soll dies in der deutschen Übersetzung reflektiert werden, muss die Doppelverbstruktur aufgelöst werden, zum Beispiel so: mit verschiedenen Blüten, die herabgeschneit sind, liegt sie da]
- 9:21 Tonacaxochinquahuitla onicac aya
Tōnacā-xōchi-n-cuahui-tl-a ∅-on-ihca-c-∅ aya
 Mais-Blüte-EU-Baum-ABS-SG-EU 3-hin-steh-PRÄS[DV]-SG EU
 'Der Mais-Blütenbaum steht da'
 [āhuiya: auch: zufrieden sein, alles Notwendige haben. Bei der Analyse wurde *moch* als Subjekt im Singular vorausgesetzt. *Moch* könnte aber auch eine irreguläre Pluralform ohne Marker sein. In dem Fall müsste die Pluralstelle des Verbs ergänzt werden: *∅-āhuiya-∅-h* (zur Problematik von *moch* Vgl. Andrews 2003: Par. 18.5, S. 145).]
- 9:21 oncan ye moch ahua
oncān ye moch ∅-āhuiya-∅-∅
 dort schon alles 3-glücklichsein-PRÄS-SG
 'schon sind dort alle glücklich'
- 9:21-22 ona[h]huachtzetzeliuhticac aya
∅-on-ahhuach-tzetzeliuh_[LEXV1] ∅-t-ihca_[LEXV2]-c-∅ aya
 3-hin-Tau.Nieselregen-riesel-LIG-steh-PRÄS[DV]-SG EU
 'Er steht tau-nieselnd da'
- 9:22-23 cuicaticaya ocelizticac
cuīca-ti-ca-ya ∅-on-ceh~celiz_[LEXV1] ∅-t-ihca-c-∅
 Lied-LIG-INS-EU 3-hin-RED~grün-LIG-steh-PRÄS[DV]-SG
 'mit den Gesängen steht er da und grünt'
- 9:23 onquetzalmiyahuayoticac aya Mex[ih]co nican ohuaya etc
∅-on-quetzal-miyāhua-yoh-t-ihca-c-∅ aya Mēxih-co nicān ohuaya etc
 3-hin-Quetzal-Maisrispe-voll-LIG-steh-PRÄS[DV]-SG EU Mexiko-in hier EU etc
 'Er steht voller Quetzal-Maisrispen da, hier in Mexiko'
- 10:24 çan ye itech onnemia teocuitlacoyoliantototl
zan ye ī-tech ∅-on-nemi-∅-∅-a teōcuitla-coyol-yan-tōtō-tl-∅
 nur schon PSR.3.SG-Kontakt 3-hin-leb-PRÄS-SG-EU Gold-Schelle-EU-Vogel-ABS-SG
 'In ihm lebt schon der Goldschellenvogel'
 [itech bezieht sich auf den Maisblütenbaum]
- 10:24-25 oncuicaya tlatohua Moteucçoçomay
∅-on-cuīca-∅-∅-ya ∅-tlahto-a-∅-∅ Motēuczōma-i
 3-hin-sing-PRÄS-SG-EU 3-sprech-PRÄS-SG Moteuczoma-EU
 'er singt, er spricht, es ist Moteuczoma'
- 10:25 onquetzalmiyahuayoticac aya etc
∅-on-quetzal-miyāhua-yoh-t-ihca-c-∅ aya etc
 3-hin-Quetzal-Maisrispe-voll-LIG-steh-PRÄS[DV]-SG EU etc

- 11:26 'Er steht voller Quetzal-Maisrispen da, hier in Mexiko'
 Y[n] xochiyahuitl onquiztoc
In xōchi-āyahui-tl ∅-on-quīz_[LEXV1]-t-o_[LEXV2]-c-∅
 JR Blüte-Dunst.Nebel-ABS 3-hin-heraus_komm-LIG-lieg-PRÄS[DV]-SG
 'Blütendunst verbreitet sich'
- 11:26-27 yan ye oncano a oncan ya icac y xochincuahuitl aya
yan ye oncān-o a oncān ya ∅-ihca-c-∅ in xōchi-n-cuahui-tl-∅ aya
 EU schon dort-EU EU dort schon 3-steh-PRÄS[DV]-SG JR Blüte-EU-Baum-ABS-SG EU
 'schon dort, ja dort steht der Blütenbaum'
- 11:27 a oncan ya nemian quetzaliantototl
a oncān ya ∅-nemi-∅-∅-an quetzal-yan-tōtō-tl-∅
 EU dort schon 3-leb-PRÄS-SG-EU Quetzal-EU-Vogel-ABS-SG
 'dort lebt schon der Quetzal'
- 11:27-28 moçouhtinemia in tlaca[h]ço yehuatl in moteucçomatzin
∅-mo-zōuh_[LEXV1]-ti-nemi_[LEXV2]-∅-∅-a in tlacahzo yehhuā-tl-∅ in motēuczōma-tzin
 3-REFL.3-ausbreit-LIG-wander-PRÄS-SG-EU JR aha dieser-ABS-SG JR Moteuczoma-HON
 'spaziert mit ausgebreiteten Flügeln umher, der, aha, er ist, der ehrbare Moteuczoma'
- 11:28-29 xochiahuactica yan aya moyectitinenemia a ohuaya ohuaya
xōchi-ahhuach-ti-ca yan aya ∅-mo-yēc-tih_[LEXV1]-ti-neh~nemi_[LEXV2]-∅-∅-a a ohuaya ohuaya
 Blüte-Tau.Niesel-LIG-INS EU EU 3-REFL.3-schmück-CAUS-LIG-FREQ~wander-PRÄS-SG EU EU EU
 'mit Blütentau sich schmückend geht er einher'
- 12:30 Çan ye oncano ohuaye yxochinquiapan yehua[n] dios huiya
Zan ye oncān-o ohuaye ī-xōchi-n-quiap-pan yehhuā in dios-∅ huiya
 Nur schon dort-EU EU PSR.3-Blüte-EU-Regen\-auf dieser JR Dios [Gott]-SG EU
 'am Blütenregenort von Dios [Gott]'
- 12:30 ytlacuilolcalitec onca[n] ya icac y xochitla
ī-tlahcuilōl-cal-ih-te-c oncān ya ∅-ihca-c-∅ in xōchi-tl-∅-a
 PSR.3-Gemaltes-Haus-Bauch-im dort schon 3-steh-PRÄS[DV]-SG JR Blume-ABS-PL-EU
 'in seinem Bilderschriftenhaus, dort stehen die Blumen'
- 12:30-31 olinticatca ohuaya ohuaya
∅-olīn_[LEXV1]-ti-cat_[LEXV2]-ca-∅
 3-beweg-LIG-sei-PRÄT[DV]-SG ohuaya ohuaya
 'die in Bewegung waren'
 [olīnticatca: Das klassische Nahuatl unterscheidet nicht zwischen Präteritum und Perfekt. Ein Junktor ist auch nicht obligatorisch. Der Relativanschluss ergibt sich aus der Logik des Handlungsablaufs.]

Analysetext B: Cantares Mexicanos, Bl. 2r-2v „Xopan cuicat! Otoncuicat! tlamelauhcaoyot!“

- Titelzeile Xopancuicat! Otoncuicat! tlamelauhcaoyotl.
Xōpan-cūica-tl-∅ Oton-cūica-tl-∅ tla-mēlahu-ca-yō-tl
 grüne_Zeit-Lied-ABS-SG Otomí-Lied-ABS-SG etwas-ausgestreckt-PLUP-ABSTR-ABS
 'Lied der grünen Jahreszeit, Otomi-Lied, das nach richtiger Art und Weise angeordnete'
- 1:01 Onihualcalac nicuicani nepapan xochitlalpan
Ō ni-huāl-calac-∅ ni-cūicani nepāpan xōchi-tlāl-pan
 ANT 1-her-eintret;PRÄT-SG 1-Sänger verschiedene Blume-Erde-auf
 'Ich bin hier eingetreten, ich der Sänger, ins Land der verschiedenen Blumen'
 [*nepāpan xōchitlālpan*: wörtlich: in die verschiedenen Blumenländer]
- 1:02 huel teellelquixtican tetlamachtican
huel ∅-tē-ēllelquixtih-cān tē-tlamach-tih-cān
 wahrlich 3-INDEF.HUMAN-erfreu;CAUS;PRÄT-Ort INDEF.HUMAN-reich.glücklich-CAUS;PRÄT-Ort
 'wahrlich ist es ein Ort der Freude, ein Ort des Überflusses'
 [„tlamachtia.nite.enriquecer a otro, y hazerlo prospero“ (Mol. 1944b:125r). Reichtum gehört zum Konzept des Glücks bei den Nahuatl.]
- 1: 02-03 oncan ahuahtonameyoquiauhtimani
oncān ∅-ahhuach-tōnamē-yō-quiyauh_[LEXV1]-ti-mani_[LEXV2]-∅-∅
 dort 3-Tau.Nieselregen-Sonnenstrahl-ABSTR-regne-LIG-ausgebreitet_sein-PRÄS-SG
 'dort verbreitet sich Regen aus Tausonnenglanz'
 [Die Doppelverbstruktur hat ein impersonales Verb als Lex1 .Das inkorporierte Nominalkompositum kann deshalb kein direktes Objekt sein.]
- 1: 03 oncan cuicuica in nepapan tlaçototome
oncān ∅-cuih~cuica-∅-h in nepāpan ∅-tlazoh-tōtō-m-eh
 dort 3-FREQ~sing-PRÄS-PL JR verschiedene 3-kostbar-Vogel-ABS-PL
 'dort singen überall die verschiedenen Arten kostbarer Vögel'
 [1. Der Frequentativ *cuihcuica* bedeutet, dass jeder einzelne Vogel singt und dass alle Vögel andauernd singen. 2. *nepāpan* meint hier verschiedene Arten. „nepapan.cosas diuersas o diferentes. Adverb.“ Mol.b:69r]
- 1:03 oncuicatlaça in coyoltototl
∅-on-cūicatlāza in ∅-coyol-tōtō-tl-∅
 3-hin-intonier [Gesänge] JR 3-Schelle-Vogel-ABS-SG
 'intoniert der Schellenvogel Gesänge'
- 1:03 cahuantimani in intozquitzin
∅-cahuān_[LEXV1]-ti-mani_[LEXV2]-∅-∅ in ∅-īn-tōzqui-tzin
 3-erkling-LIG- ausgebreitet_sein-PRÄS-SG JR 3-PSR.3.PL-Stimme-HON
 'überall erklingen ihre ehrbaren Stimmen'
 [für *cahuāni* gibt es mehrere mögliche Übersetzungen: (1) sich einen Namen machen; Ruhm hinterlassen (Sim.:71); (2) Feuer fangen (Kartt: 21). Hier wurde nach Carochi (libro tercero, cap.16: 474) übersetzt: „resonar“ (widerhallen, ertönen, erklingen, erschallen. Von *cahuāni* wird aber auch *ihcahuaca* (zwitchern) abgeleitet).
- 1:03-05 in quellelquixtia in tloque in nahuaq[ue] yehuan Dios ohuaya ohuaya
in ∅-qu-ēllelquix-tia-∅-h in tloqu-eh-∅ in nāhuaqu-eh-∅ yehhuā-in dios-∅
 JR 3-O-freu-CAUS-PRÄS-PL JR Nähe-Besitzer-SG JR Hörweite-Besitzer-SG dieser- JR Dios-SG
 'sodass sie ihn erfreuen, Tloqueh Nahuaqueh, der Dios [Gott] ist'
 [yehuan: die NNC ist mit dem Junktor in verbunden; *nāhuaqueh*: von „(nahua-c)-tli = place of an audible sound; i.e. an audible distance [...]“ (Andrews 2003:467)]

- 2:06 Oncan nicaqui in cuicanelhuayotl in nicuicani
Oncān ni-c-caqui-∅-∅ in cuīca-nelhua-yō-tl-∅ in ni-cuīcāni
 Dort 1-O-hör-PRÄS-SG JR Lied-Wurzel-ABSTR-ABS-TRN JR 1-Sänger
 'Dort höre ich die Liedwurzeln'
- 2:06-07 tlachazo ahmo ~~quin~~ talticpac in peuh yectli yan cuicatl
 tlachazo ahmo in tlāl-t-icpac in *∅-peuh-∅ yēc-tli-∅ yan cuīca-tl-∅*
 O nicht JR Erde-LIG-auf JR 3-beginn;PRÄT-SG vollkommen-ABS-TRN EU Lied-ABS-TRN
 'O, nicht auf der Erde ist es, wo die vollkommenen Lieder begonnen haben'
- 2:07-08 tlaca'ço ompa in ilhuicatlytic hualcaquizti
tlacahzo ōmpa in ilhuīca-tl-∅- i-hti-c ∅-huāl-caquizti-∅-∅
 O dorthier JR Himmel-ABS-SG PSR.3SG-Bauch-im 3-her-zu.hören.sein-PRÄS-SG
 'O, von dorthier, aus dem Inneren des Himmels sind sie zu hören'
- 2:08 in coneuhua in tlaçocoyoltotl
in ∅-c-on-ēhua-∅-∅ in tlazoh-coyol-tōtō-tl-∅
 JR 3-O-hin-sing-PRÄS-SG JR kostbar-Schelle-Vogel-ABS-SG
 'die der kostbare Schellenvogel singt'
- 2:08-09 in quimehuilia in nepapan teoquecholme çaquantototl
in ∅-qu-im-[-]ēhui-lia-∅-∅ in nepāpan teō-quechōl-m-eh zacuan-tōtō-tl-∅
 JR 3-AO-PL-O-sing-APPL-PRÄS-SG JR verschiedene echt-Quecholli-ABS-PL Zacuan-Vogel-ABS-SG
 'die für die verschiedenen Arten echter Quecholli der Zacuanvogel singt'
 [zum Begriff *teōquechōlli* siehe Kap. 9.2.3.1, zu *nepāpan* siehe Zeile 1:03]'
- 2:09-10 onca[n] tlachazo quiyectenehua in tloque in nahuaq[ue] ohuaya ohuaya
oncān tlachazo ∅-qui-yēctēnēhua-∅-h in tloqu-eh-∅ in nāhuaqu-eh-∅
 dort O 3-O-preis-PRÄS-PL JR Nähe-Besitzer-SG JR Hörweite-Besitzer-SG
 'dort, O, preisen sie Tloqueh Nahuaqueh'
 [*yēctēnēhua* ist inhärent kausativ; Ob hier Singular oder Plural gemeint ist, kann nicht entschieden werden, weil der Glottislaut nicht mitgeschrieben wird.]
- 3:11 Niyolpoxahua in niccaqui-a nicuicani
ni-yōl-poxāhua-∅-∅ in ni-c-caqui-∅-∅-a ni-cuīcāni
 1-Herz-weich.werd-PRÄS-SG JR 1-O-hör-PRÄS-SG-EU 1-Sänger
 'Ich werde im Herzen weich, da ich es [das Singen der Vögel] höre, ich der Sänger'
- 3:11-12 ahco quiza in notlalnamiquiliz-o,
ahco ∅-quīza-∅-∅ in no-tlalnāmiqiliz-∅-o
 nach.oben 3-geh-PRÄS-SG JR PSR.1SG-Gedanke-TRN-EU
 'nach oben gehen meine Gedanken'
- 3:12 quinpepetlatiquiza in ilhuicameh,
∅-qui-n-peh~petla_[LEXV1]-ti-quīza_[LEXV2]-∅-∅ in ilhuīca-m-eh
 3-O-PL-FREQ~durchbrech-LIG-schnell.tu-PRÄS-SG JR Himmel-ABS-PL
 'schnell durchbrechen sie die Himmel'
 [*ilhuicameh*: bezieht sich auf einen in sich strukturierten Himmel aus mehreren Schichten oder Abteilungen]
- 3:12-13 nelcihuiliz ehecayohtih
∅-n-ēlcihuiliz-∅ ∅-ehecā-yoh_[LEXV1]-ti-uh_[LEXV2]-∅-∅
 3-PSR.1SG-Seufzen-SG 3-Wind-füll-LIG-geh-PRÄS-SG
 'mein Seufzen geht gefüllt mit Wind'

- 3:13 in ic quinalquixtia
in ĩc ∅-qui-∅-nāl-quix-tia-∅-∅
 JR INS 3-O-SG-gegenüber-herauskomm-CAUS-PRÄS-SG
 'wodurch es sie auf der anderen Seite herauskommen lässt'
- 3:13-14 in ompa ontlatenehua in zacuan/huitzitzilin ilhuicatlihtic ohuaya ohuaya
in ōmpa ∅-on-tlatēnēhua-∅-∅ in zacuan-huitzitzilin-∅-ilhuica-tl-∅ i-hti-c
 JR wo 3-hin-Verheißungen_mach-PRÄS-SG JR Zacuan-Kolibri-ABS-SG Himmel-ABS-SG PSR.3SG-
 Bauch-im
 'wo der Zacuankolibri im Himmel Verheißungen macht'
 [tlatēnēhua fasse ich als intransitiv auf, mit in den Stamm inkorporiertem Objekt tla.]
- 4:15 Auh nohuiampa nictlachialtia in noyollo
Auh nōhuiyām-pa ni-c-tla-chiya-l-tia-∅-∅ in no-yōlloh
 EHS überall-hin.her 1-O-etwas-erwart-CAUS-PRÄS-SG JR PSR.1SG-Herz
 'Von überall her lasse ich mein Herz etwas erwarten
 [nōhuiyāmpa: hier in Richtung auf den Sänger aufzufassen, weil der semantische Wert der VNC einen passiven Sänger bedeutet, der darauf wartet, dass von außen etwas auf ihn zukommt]
- [alternative Analyse:
Auh nōhuiyām-pa ni-c-tlachiya-ltia-∅-∅ in no-yōlloh
 EHS überall-hin.her 1-O-schau-CAUS-PRÄS-SG JR PSR.1SG-Herz
 'Überall hin lasse ich mein Herz Ausschau halten'
 [nōhuiyāmpa: hier in Richtung vom Sänger weg aufzufassen. Der Sänger schaut aktiv in alle Richtungen]
- 4:15-16 auh tlacahço nelli in amo ixquich quehua in tlaçotototl,
auh tlacahzo nel-li-∅ in ahmō ixquich ∅-qu-ēhua ∅-∅ in tlazoh-tōtō-tl-∅
 EHS EX wahr-ABS-SG JR nicht alles 3-O-sing-PRÄS-SG JR kostbar-Vogel-ABS-SG
 'O! wahrlich singt der kostbare Vogel nicht alles'
 [ahmō ixquich: nicht alles, hier vielleicht im Sinn von „nicht genug“]
- 4:16-17 tlacazo ye oc tlapanahuia in ilhuicatlitic
tlacahzo yeh oc ∅-tlapanahuia in ilhuica-tl ∅ i-hti-c
 EX dieses noch 3-unübertrefflich JR Himmel-ABS-SG PSR.3SG-Bauch-im
 'O, immer noch unübertrefflich ist im Himmel
- 4:17 yyollo in tloque in nahuaque mochiuhtica
ī-yōllo in tloqu-eh ∅ in nāhuaqu-eh-∅ ∅-mo-chīuh_[LEXV1]-ti-cah_[LEXV2]-∅
 PSR.3-Herz JR Nähe-Besitzer-SG JR Hörweite-Besitzer-SG 3-REFL.3-mach-LIG-sei-PRÄS[DV]-SG
 'das Herz von Tloqueh Nahuaqueh, >das< gerade entsteht.'
- 4:18 ca in tlacamo tehyotiuh in notlalnamiquiliz
ca in tla camo ∅-teuh-yoh_[LEXV1]-ti-uh_[LEXV2]-∅-∅ in no-tlalnāmiqiliz-∅
 EM JR, wenn nur nicht 3-Staub-voll_sein-LIG-geh-PRÄS-SG JR PSR.1SG-Gedanke-TRN
 'Wenn nur nicht in Staub gehüllt gehen meine Gedanken'
- 4:18-19 aço huel quinalquixticayttaz o in tlamahuiçolli in ilhuicac
ahzo huel ∅-qui-nālquixtihcā-itta-z-∅ in tlamahuiçol-li in ilhuica-c
 vielleicht IT 3-O-durchdringend-seh-FUT-SG JR Wunder-ABS-TRN JR Himmel-im
 'werden sie die Wunder im Himmel vielleicht durch und durch verstehen'
 [nālquixtihcāitta: VNC mit inkorporiertem Adverb, dem *quinālquixtia* im Plusquamperfekt zugrunde liegt:
∅-qui-nāl-quix-tih-cā-∅
 3-CO-gegenüber-herauskomm-CAUS-PLUP-SG
 'Er/es ließ sie [meine Gedanken] durchdringen'
 Die kausative Struktur ist der Form *nālquizcaitta* (vollständig sehen) ähnlich. Das Adverb *nālquizca-*

nimmt im Kompositum die Bedeutung „vollständig“ an (Kartt. 158, in Auswertung von Mol.1944b). Adverbial übersetzt in den gängigen Editionen nur Schulze Jena mit „sehend begreifen“. Im analytische Wörterverzeichnis findet sich: „qui-nalquixti-ca-yttaz er wird es durchbohrend, tief eindringend sehen, d.h. ganz begreifen“(1957: 7, 388). Sonst wird die Konstruktion aufgelöst: Bierhorst (1985a:137) übersetzt: „perhaps they‘ll [my thoughts] be able to penetrate and see the wonders of the sky“; León-Portilla (2011a, Bd.2/1:25) gibt: „¿Podrá acaso él [mi recuerdo] atravesar con la mirada y contemplar la maravilla[...]“]

- 4:19-20 ic papaqui in ilh[uiac] tlaçototome
īc ∅-pah~pāqui- ∅-h in ilhuica-c tlazoh-tōtō-m-eh
 INS 3-FREQ~glücklich_sei-PRÄS-PL JR Himmel-im kostbar-Vogel-ABS-PL
 'durch die all die kostbaren Vögel im Himmel glücklich sind'
- 4:20 ixpan in tloque nahuaque. ohuaya et.
īx-pan in tloqu-eh ∅ in nāhuaqu-eh-∅ ohuaya et.
 Gesicht-vor JR Nähe-Besitzer-SG JR Hörweite-Besitzer-SG EU et.
 'vor Tloqueh Nahuaqueh ohuaya'
- 5:21 Quenin ahnichocaz in tlalticpac ye nican
Quēn in ah ni-chōca-z-∅ in tlāl-t-icpac ye nicān
 Wie JR nicht 1-wein-FUT-SG JR Erde-LIG-auf schon hier
 'Wie werde ich nicht weinen hier auf der Erde?'
- 5:21 tlahaço onca nemoaya[n]
tlahaço oncān ∅-nem-o-hua-yān-∅
 EX dort 3-leb-NA-IPL-Ort-SG
 'O, dort ist der Ort wo man lebt'
- 5:22 ninoztlacahuia nicyhtoa aço çan ye ixquich in nican in tlalticpac
ni-no-ztlacahuia-∅-∅ ni-qu-ihtoa-∅-∅ ahzo çan ye ixquich in nicān in tlāl-t-icpac
 1-REFL.1-betrüg-PRÄS-SG 1-O-sag-PRÄS-SG vielleicht nur schon alles JR hier JR Erde-LIG-auf
 'Ich betrüge mich selbst, >wenn< ich sage: „vielleicht ist das schon alles hier auf der Erde'
- 5:23 ontlamian toyolia
∅-on-tlami-∅-∅-an to-yōli-ya-∅
 3-hin-end-PRÄS-SG-EU PRS.2PL-leb-Werkzeug-SG
 'es endet unser Werkzeug zum Leben'
 [toyōliya: unser Werkzeug zum Leben. Dieser Begriff wurde von den Mönchen für „Seele“ eingeführt.]
- 5:23 macuele ehuatl in tloque in nahuaque
mā cuēl eh ehhuā-tl-∅ in tloqu-eh-∅-∅ in nāhuaqu-eh-∅-∅
 OPT nur bald derjenige-ABS-SG JR Nähe-Besitzer-VOK-SG JR Hörweite-Besitzer-VOK-SG
 'Möge es bald sein, Tloqueh Nahuaqueh,
- 5:25 ma ompa inhuan nimitznocuicatili
mā ōmpa in-huān ni-mitz-no-cuīca-ti-li-∅
 OPT dort PSR3.PL-Begleitung 1-O-REFL.1-Lied-hab-APPL-PRÄS
 'Möge ich dort für dich singen'
 [tē-cuīca-ti ist Applikativ und bedeutet; ein Lied/Lieder haben für jemanden = für jemanden singen. Der zweite Applikativ –lia bildet mit dem Reflexiv zusammen den Honorativ des Verbs (siehe Bierhorst 1985b:109).]
- 5:24-25 in ilh[uiac] mochanecahuan
in ilhuica-c mo-chān-eh- ∅-ca-huān
 JR Himmel-im PSR.2-Wohnstatt-Besitzer- LIG-PSM.PL
 im Himmel mit deinen Himmelsbewohnern

- 5:25-26 ca noyollo ehua ompa nontlachia in monahuac in motloc
ca no-yōlloh-∅ ∅-ēhua-∅-∅ ōmpa n-on-tlachiya-∅-∅ in mo-nahuac in mo-tloc
 EM PSR.1-Herz-SG 3-geh-PRÄS-SG dorthin 1-hin-schau-PRÄS-SG JR PSR.2-Hörweite JR PSR.2-Nähe
 'denn mein Herz geht dorthin, >wo< ich in deiner Hörweite, in deiner Nähe warte'
- 5:26 tipalnemohuani ohuaya ohuaya.
t-īpal-Nemohuani-∅ ohuaya ohuaya
 2-Ipal-Nemohuani-SG EU EU
 'du, Ipal-Nemohuani.'
- 6:27 Ma xicaquin nocuic in tinocniuh
Mā xi-c-caqui ∅-∅ in no-cuīc-∅ in ti-no-cnīuh-∅
 OPT OPT.2-DO-hör-PRÄS-SG JR PSR.1-Lied-SG JR 2-PSR.1-Freund-SG
 'Höre mein Lied, du mein Freund'
- 6:27-28 xochihuehuetl y[n] nictzotzonaya
xōchi-huēhuē-tl-∅ in ni-c-tzotzona-∅-∅-ya
 Blume-Trommel-ABS-SG JR 1-O-schlag-PRÄS-SG-EU
 'Es ist die Blumentrommel, die ich schlage'
- 6:28 ylhuicacuicatl in nic ehuya
ilhuica-cuīca-tl-∅ in ni-qu-∅ ēhua-∅-ya
 Himmel-Lied-ABS-SG JR 1-O-sing-PRÄS-SG-EU
 'Es ist das Himmelslied, das ich singe'
- 6:28-29 ic niqui[n]melelquixtia in teteucti
īc ni-qui-m-ēllel-quix-tia-∅-∅ in tē~tēuc-ti-n
 INS 1-DO-PL-Schmerz-herauskomm-CAUS-PRÄS-SG JR RED~Fürst-ABS-PL
 'um die Fürsten zu erfreuen'
- 6:29-30 xochicueponi in noyollo izquixochitl nictzetelohuaya
∅-xōchi-cuepōni-∅-∅ in no-yōlloh-∅ izqui-xōchi-tl-∅ ni-c-tzeteloa-∅-∅-ya
 3-Blume-blüh-PRÄS-SG JR PSR.1-Herz-SG Puffmais-Blume-ABS-TRN 1-O-schüttel-PRÄS-SG-EU
 'Wie eine Blume erblüht mein Herz, Puffmaisblumen streue ich aus'
- 6:30 ic mali[n]tjuh in nocuicatzin
īc ∅-malīn_[LEXV1]-ti-uh_[LEXV2]-∅-∅ in no-cuīca-tzin-∅
 INS 3-umwind-LIG-geh-PRÄS-SG JR PSR.1-Lied-HON-SG
 'mit ihnen umwunden geht mein ehrbares Lied'
 [Die Struktur *īc malīntiuh* sehe ich analog zu Kap. 11, Glosse 23b mit der Doppelverbkonstruktion *īc onmalīntihuītz*. Fasst man die Struktur als in sich geschlossen auf, ist nur das Lied zur Girlande gedreht: 'da mein ehrbares Lied geht und >um sich< gedreht wird, wahrscheinlicher ist jedoch eine Verdrillung mit der Puffmaisblume]
- 6:30-31 ixpan in tloque in nahuaque ohuaya et.
īx-pan in tloqu-eh-∅ in nāhuaqu-eh-∅ ohuaya et.
 Gesicht-vor JR Nähe-Besitzer-SG JR Hörweite-Besitzer EU et.
 'vor Tloqueh Nahuaqueh ohuaya et.'

Analysetext C: Cantares Mexicanos, Bl. 3r „Mexica otoncuicatl“

- Titelzeile Mexica otoncuicatl
Mēxica-Oton-cuīca-tl-∅
 Mexikaner-Otomí-Lied-ABS-SG
 'Mexikanisches Otomí-Lied'
- 1:01 Nicchalchiuhtonameyopetlahuaya
ni-c-chālchiuh-tōnamēyō-pētlahua-∅-∅-ya
 1-O-Jade-Sonnenglanz-polier-PRÄS-SG-EU
 'Ich poliere es, damit es glänzt wie grüne Jade'
- 1:01 nictzinzitcanihuicaloaya
ni-c-tzinzitcan-ihhui-zāloā-∅-∅-ya
 1-O-Tzinzitcan-Feder-kleb- PRÄS-SG-EU
 'ich klebe es zusammen wie Tzinzitcanfedern'
- 1:01-02 niqilnamiquia nelhuayo cuicatla
ni-qu-ilnāmiq̄i-∅-∅-a nelhua-yoh-∅ cuīcatl-∅-a
 1-O-nachdenk-PRÄS-SG-EU Wurzel-voll-SG Lied-SG-EU
 'ich denke nach über das reich bewurzelte Lied'
- 1:02-03 nicçaquanhuipanaya yectli yan cuicatl nicuicani
ni-c-zacuan-huipāna-∅-∅-ya yēc-tli-∅ yan cuīca-tl-∅ ni-cuīcani
 1-O-Zacuan-ordne-PRÄS-SG-EU vollkommen-ABS-TRN EU Lied-ABS-TRN 1-Sänger
 'Ich ordne es wie Zacuan>federn< an, das vollkommene Lied, ich, der Sänger'
- 1:03 nicchalchiuhtlaçonenelo
ni-c-chālchiuh-tlazoh-neh~neloh-∅
 1-O-Jade-Kostbarkeit-RED~misch;PRÄT-SG
 'Ich habe es gemischt wie Kostbarkeiten aus grüner Jade'
- 1:03-04 ic nichualnextia in xochicueponallotl
īc ni-c-huāl-nēx-tiā-∅-∅ in xōchi-cuepōnallō-tl-∅
 INS 1-O-her-offenbar-CAUS-PRÄS-SG JR Blume-Aufblühen-ABS-SG
 'hier zu offenbaren das Aufblühen der Blumen'
- 1:04-05 ic niquelelquixtia in tloque in nahuaque.
īc ni-qu-ēllel-quix-tiā-∅-∅ in tloqu-eh-∅ in nāhuaqu-eh-∅
 INS 1-O-Schmerz-herauskomm-CAUS-PRÄS-SG JR Nähe-Besitzer-SG JR Hörweite-Besitzer
 'um Tloqueh Nahuaqueh damit zu erfreuen.'
- 2:06 Çaquantlaçoihhuitcaya tzinzitcan tlahuquechol
∅-Zacuan-tlazoh-ihhui-tica-ya ∅-tzinzitcan-∅ ∅-tlāuhquechōl-∅
 3-Zacuan-Kostbarkeit-Feder-mit-EU 3-Tzinzitcan-SG 3-Rosalöffler-SG
 'Aus Federn, so kostbar wie die des Zacuan, des Tzinzitcan und des Rosalöfflers'
- 2:06-07 ic nicyaimatia nocuicatzin
īc ni-c-ya-ihmati-∅-∅-a no-cuīca-tzin-∅
 INS 1-O-EU-sorgfältig_mache-PRÄS-SG-EU PSR.1SG-Lied-HON
 'daraus mache ich sorgfältig mein ehrbares Lied'
- 2:07 teocuitlatzitzilini nocuic
∅-teōcuitla-tzih~tzilīni-∅-∅ no-cuīc-∅
 3-Gold-RED-kling-PRÄS-SG PSR.1SG-Lied
 'Wie Gold klingt mein Lied. '

- 2:07-08 nitozmiahuatototl no[n]cuica
ni-toz-miyāhua-tōtō-tl *n-on-cuīca-∅-∅*
 1-Gelbkopfpamazone-Maisrispe-Vogel-ABS 1-hin-sing-PRÄS-SG
 'Ich [bin ein] Gelbkopfpapagei-Maisrispenvogel, ich singe dort'
- 2:07-08 cahuantimania nic ehuaya xochitzetzelolpa[n]
∅-cahuān_[LEXV1]-ti-mani_[LEXV2]-∅-∅-∅-∅ *ni-c-ēhua-∅-∅-ya* *xōchi-tzeh~tzelo-l-pan*
 3-erschall-LIG- ausgebreitet_sein-PRÄS-SG-EU 1-O-sing- PRÄS-SG-EU Blume- RED-ausstreu-PASS-
 LOK
 'es erklingt, ich singe es am Ort, wo Blüten ausgestreut werden'
- 2:08-09 ixpan in tloque nahuaque.
īx-pan in tloqu-eh-∅ nāhuaqu-eh-∅
 Gesicht-vor JR Nähe-Besitzer-SG Hörweite-Besitzer
 'vor Tloqueh Nahuaqueh'
- 3:10 Qualli cuicanelhuayotlo,
Cual-li-∅ cuīca-nelhuayō-tl-o,
 gut-ABS-TRN Lied-Wurzel-ABS-TRN-EU
 'Gut sind die Liedwurzeln,
- 3:10 teocuitlaquiquizcopa nic ehuaya ilh[uica]c
teōcuitla-quiquiz-co-pa ni-qu-ēhua-∅-∅-ya ilhuica-c
 Gold-Schneckenhorn-Ort-zu 1-O-erheb-PRÄS-SG-EU Himmel-im
 'zum goldenen Schneckenhorn singe ich sie im Himmel'
 [-copa: 1. co+pa (Ort + Richtung);2. -copa: Art und Weise: Kartt. 36; 41; instrumentale oder kausale
 Bedeutung: Andrews 2003:472; hier ist vielleicht gemeint, dass gesungen wird, während Trompete
 gespielt wird, beides zusammen ist wohl nicht möglich].
- 3:10-11 cuicatlo nictenquixtia nitozmiahuatototl
cuīca-tl-∅-o ni-c-tēn-quix-tiā-∅-∅ *ni-toz-miyāhua-tōtō-tl*
 Lied-ABS-SG-EU 1-O-Lippe.Schnabel-entlass-CAUS-PRÄS-SG 1-Gelbkopfpapagei-Maisrispe-Vogel-ABS
 'das Lied entlasse ich aus meinem Schnabel, ich Gelbkopfpapagei-Maisrispenvogel'
- 3:11-12 chalchiuhtonameyotica
chālchiuh-tōnamēyō-ti-ca
 Jade-Sonnenglanz-LIG-INS
 'Mit dem Glanz von grüner Jade'
- 3:12 niccueponaltia yectli yan cuicatlo
ni-c-cuepōn-altia-∅-∅ yēc-tli-∅ yan cuīca-tl-∅-o
 1-O-aufblüh.glänz-CAUS-PRÄS-SG vollkommen-ABS-TRN EU Lied-ABS-TRN-EU
 'lasse ich erstrahlen das vollkommene Lied'
- 3:12-13 nic ehuaya xochitlenamaquilizticaya
ni-qu-ēhua-∅-∅-ya xōchi-tle-namaquiliz-ti-ca-ya
 1-O-erheb-PRÄS-SG-EU Blume-Feuer-Geben-LIG-mit-EU
 'ich singe es während des Blumenrauchopfer-Gebens'
- 3:13 ic nitlaahuialia nicuicani
īc ni-tlaahhuiā-liā-∅-∅ ni-cuīcani
 womit 1-dufte-CAUS-PRÄS-SG 1-Sänger
 'womit ich Duft verbreite, ich der Sänger'
- 3:13-14 ixpan in tloque nahuaque.
īx-pan in tloqu-eh-∅ nāhuaqu-eh-∅
 Gesicht-vor JR Nähe-Besitzer-SG Hörweite-Besitzer-SG
 'vor Tloqueh Nahuaqueh'

- 4:15 Teoquecholme nechnananquilia in nicuicani
teō-quechōl-m-eh nēch-nah~nānquiliā-∅-h in ni-cuīcani
 echt-Quecholli-ABS-PL mir-RED-antwort-PRÄS-PL JR 1-Sänger
 'Die echten Quecholli antworten mir alle, mir, dem Sänger'
 [nēchnānquiliāh lässt sich als Distributiv auffassen, das heißt, dass jeder einzelne Vogel antwortet]
- 4:15-16 coyolihcahuacaya
coyol-ihcahuaca-∅-h-ya
 Schelle-zwitscher-PRÄS-PL-EU
 'sie zwitschern wie Schellen'
- 4:16 yectli ya cuicatlan, cozcapetlaticaya
yēc-tli-∅ ya cuīca-tl-∅-an cōzcapetla-ti-ca-ya
 vollkommen-ABS-TRN EU Lied-ABS-TRN-EU Halsgeschmeide-LIG-mit-EU
 'das vollkommene Lied mit dem Halsgeschmeide'
 [alternativ: *cuīca-tlan* am Ort der vollkommenen Lieder]
- 4:16-17 chachalchihquetzalitztonameyo xopaleuhtimania
chah~chālchih-quetzal-ītz-tōnamēyoh xōpalēuh_[LEXV1]-ti-mani_[LEXV2]-∅-∅-a
 RED~Jade-Quetzelfeder-Obsidian-Sonnenglanz-voll grün_leucht-LIG- ausgebreitet_sein-PRÄS-SG-EU
 'aus glänzender Jade und Quetzalfederobsidian breitet sich leuchtend grün aus'
 [quetzalitztli, wörtlich Quetzalfederobsidian ist eine Jadesorte, Sahagún 11:229; Siméon:425-6 gibt unter anderem Nephrit an.]
- 4:17-18 xopan xochicuicat' on ilhuicaahhuiaxtimanio
xōpan-xōchi-cuīca-tl- ∅-on ∅-on-ilhuica-ahhuiāx_[LEXV1]-ti-mani_[LEXV2]-∅-∅
 grüne_Zeit-Blume-Lied-ABS-SG-EU 3-hin-Himmel-dufte-LIG- ausgebreitet_sein-PRÄS-SG
 'das Blumenlied der grünen Jahreszeit, es liegt nach Himmel duftend ausgebreitet da'
 [xochicuicat' on: die Graphie legt eine euphonische Silbe *on* nahe. Eine andere Lesart sieht darin den Direktional *on* und fusioniert ihn mit der nachstehenden VNC.]
- 4:18-19 xochitlenamactli onmilintimani
xōchi-tlenamac-tli- ∅ ∅-on-milīn_[LEXV1]-ti-mani_[LEXV2]-∅-∅
 Blume-Rauchopfer-ABS-SG 3-hin-funkensprüh-LIG-ausgebreitet_sein-PRÄS-SG
 'das Blumenrauchopfer breitet sich funkensprühend aus'
- 4:19 onayauhtonameyotimanio,
∅-on-āyauh- tōnamē-yoh_[LEXV1]-ti-mani_[LEXV2]-∅-∅
 3-hin-Nebel-Sonnenglanz-voll-LIG- ausgebreitet_sein-PRÄS-SG
 'es verbreitet sich wie Nebel voller Sonnenglanz '
- 4:19-20 xochiahuachtitlan nihualcuicaya nicuicani etc.
xōchi-ahhuach-ti-tlan ni-huāl-cuīca-∅-∅-ya ni-cuīcani
 Blume-Tau-LIG-bei 1-her-sing-PRÄS-SG-EU 1-Sänger
 'beim Blumentau singe ich hier, ich der Sänger'
 [etc. aufzulösen mit „ixpan in tloque nahuaque.“]
- 5:21 Nictlapalihmatia nicxoxochineloaya
ni-c-tlapal-ihmati-∅-∅-a ni-c-xo~xōchi-neloā-∅-∅-ya
 1-O-Farbe-sorgfältig_mach-EU 1-O-RED-Blume-misch-PRÄS-SG-EU
 'Ich mache es sorgfältig mit roter Farbe, ich durchmische es mit vielen Blumen'
- 5:21 yectli yan cuicatlan
yēc-tli-∅ yan cuīca-tl-∅-an
 vollkommen-ABS-TRN EU Lied-ABS-TRN-EU
 'das vollkommene Lied'

- 5:21-22 cozcapatlaticaya etc.
cōzcapetla-ti-ca-ya
 Halsgeschmeide-LIG-mit-EU
 'mit dem Halsgeschmeide'
 [etc. steht für das lexikalische Material nach cozcapatlaticaya in Strophe 4].
- 6:23 Nocontimaloaya nocontlamachtiao
no-c-on-tīmalōā-∅-∅-ya no-c-on-tlamach-tiā-∅-∅-o
 1SG\O-hin-preis-PRÄS-SG-EU 1SG\O-hin-reich_glücklich.sein-CAUS-PRÄS-SG-EU
 'ich preise ihn, ich mache ihn glücklich'
- 6:23 xochiteyolquima cuicatla[n]
xōchi-tēyōlquihmah-∅ cuīca-tl-∅-an
 Blume-Seele_angenehm_sein Lied-ABS-TRN-EU
 'wie mit Blumen besänftigt das Herz der Leute das Lied'
 [„teyolquima.cosa gustosa y suaue al alma, o cosa entrañable.“ (Mol.b:95r); Vgl. Cant. 1v:
 „ahuiacaxochitl in teyol quihmah: die duftenden Blumen besänftigen das Herz der Leute]
- 6:24 poyomapoctli ic ye auian ye noyollo,
poyoma-pōc-tli-∅ īc ye ∅-āhuiya-∅-∅-n ye no-yōlloh
 Poyoma-Rauch-ABS-SG INS schon 3-zufrieden_sein-PRÄS-SG-EU schon PSR.1SG-Herz
 'Poyomarauch, mit dem schon mein Herz zufrieden ist'
- 6:24-25 nihualyolcucuechahuaya nic ihnecuia
ni-huāl-yōl-cue~cuechāhua-∅-∅-ya ni-qu-ihnecui-∅-∅-a
 1-her-Herz-RED-befeucht-PRÄS-SG-EU 1-O-riech-PRÄS-SG-EU
 'Ich besänftige hier mein Herz, >wenn< ich ihn rieche'
 [„cuechahua [...]nitla-ablandar, humedecer alguna cosa (Sim.:131)
- 6:25-26 ahuiacaxocomiqui in noyolia
∅-ahhuiyaca-xocomiqui-∅-∅ in no-yōli-ya-∅
 3-Duftendes-betrink-PRÄS-SG JR PSR.1SG-leb-Werkzeug-SG
 'An Duft berauscht sich mein Werkzeug zum Leben. '
- 6:26 nic ihnecuia yectli ya xochitla netlamachtilyan
ni-qu-ihnecui-∅-∅ yēc-tli-∅ ya xōchi-tl-∅-a ne-tlamachtī-lō-yā-n
 1-O-riech-PRÄS-SG vollkommen-ABS-PL EU Blume-TRN-EU man-reich_werd-PASS-HAB-Ort
 'Ich rieche die vollkommenen Blumen am Ort, wo man glücklich ist'
- 6:26-27 xochiyehuinti noyolia.
∅-xōchi-ye-ihuinti-∅-∅ no-yōli-ya-∅
 3-Blume-EU-trunken_werd PSR.1SG-leb-Werkzeug-SG
 'an Blumen berauscht sich mein Werkzeug zum Leben'

Analysetext D: Cantares Mexicanos, Gesang 44B, fol. 27

- [Titel] [Teponazcuicatl]
teponāz-cuīca-tl-∅
 Zungenschlitztrommel-Lied-SG
 'Lied zur Zungenschlitztrommel'
 [Abgeleitet aus dem Titel der Gruppe: Nican ompehua teponazcuicatl (Hier beginnen die Lieder zur Zungenschlitztrommel)]
- Spiel- Tico Toco Toco tiquitiquiti quiti quito. Can ic mocueptiuh.
 anwei- Zan ic ∅-mo-cuep_[LEXV1]-ti-uh_[LEXV1]-∅-∅
 sung nur damit 3-REFL.3-umkehr-LIG-komm-PRÄS-SG
 'damit beginnt es von vorn'
- 1:01 Y[n] tlapalxochicentli niyolaya
 In *tlapa~pal-xōchi-cen-tli-∅ ni-yōl-∅*
 JR RED~farbig-Blume-Mais-SG 1 SG-leb;Prät-SG
 'wie bunter Blumenmais war ich lebendig'
- 1:01 nepapa[n] tonacáxochitl moyahuaya
nepāpan tōnacā-xōchi-tl-∅ mo-yāhua-∅-∅-ya
 verschiedene Lebensmittel-Blume-ABS-PL REFL.3-verbreit-PRÄS-SG-EU
 'viele unterschiedliche Nahrungspflanzen wachsen'
 [*moyāhua: verbreitet werden, zur Verbreitung gelangen* ist Reflexivpassiv]
- 1:02 oncuepontimoquetzaco yanaya
∅-on-[cuepōn]_[LEXV1]-ti-mo-[quetza]_[LEXV2]-c-o-∅-ya naya
 3-hin-erblüh-LIG-REFL.3-aufstell- komm-NFUT-SG -EU EU
 'sie sind gekommen, um langsam aufzublühen'
- 1:02-03 aya ye teoya ixpan tona[n] a Santa Maria ayyo
aya ye teo-ya-ix-pan to-nan-a Santa Maria ayyo
 EU EU göttlich-EU-Gesicht-vor PSR.1PL-EU Santa Maria [heilige Maria] EU
 'vor dem göttlichen Antlitz unserer Mutter Santa Maria'
- 2:04 Atl ya ya cuicaya
ā-tl-∅ ya ya ∅-cuīca-∅-∅-ya
 Wasser-ABS-SG EU EU 3-sing-PRÄS-SG-EU
 'das Wasser singt'
- 2:04 çan quetzalaxihuitl tomolihuiyan aya ye
zan quetzal-a-xihui-tl-∅ tomolihui-∅-∅-yan aya ye
 nur quetzalfedergrün.kostbar-EU-Pflanze-ABS-TRN sprieß-PRÄS-SG-EU EU EU
 'und quetzalfedergrüne Pflanzen sprießen'
 [auch möglich: *quetzal-ā-xihui-tl*. Damit wäre allerdings eine konkrete Pflanzenart gemeint, *Melanpodium divaricatum* (Rich) DC. , eine Asternart, oder *Piper auritum*, mexikanischer Blattpfeffer.]
- 2:04-05 nitlachihual ycelteotl i ye dios aya niytlayocol aoya
ni-ī-tlachihual īcēl+teō-tl-∅ in ye dios-∅ aya ni-ī-tlayōcol a oya
 1SG-PSR.3SG-Geschöpf allein+Gott-ABS-SG JR schon Dios-SG EU 1-PSR.3-Erfindung EU EU
 'Ich bin ein Geschöpf des alleinigen Gottes, der dios ist, ich bin seine Erfindung'
- 2:05 yehcocya etc
∅-yehco-c-∅-ya etc.
 3-komm-PRÄT-SG-EU etc.
 'es ist gekommen'
 [etc: mit der euphonischen Silbe beginnt der Refrain: „naya aya ye teoya ixpan tona[n] a Santa Maria ayyo“; yehcoc bezieht sich entweder auf die Blumen in Strophe 1 oder auf den Sänger als das Geschöpf des einen Gottes, dann unter Wechsel des Personalpronomns von 1 zur 3P.]

- 3:06 Çan ca tlacuilolpa[n] nemia moyollo
Zan ca tlahcuilōl-pan ∅-nemi-∅-∅-a mo-yōlloh
 Nur tatsächlich Gemaltes-auf 3-leb-PRÄS-SG-EU PSR.2-Herz
 'Nur in der Bilderhandschrift lebt dein Herz'
- 3:06 amoxpetlatl ypan toncuicaya
āmox-petla-tl-∅ īpan t-on-cuīca-∅-∅-ya
 Buch-matte-ABS-SG auf 2-hin-sing-PRÄS-SG-EU
 'Auf der Büchermatte singst du, '
- 3:06-07 tiquimonyai˘totia teteuctin aya
ti-qui-m-on-ya-ihōtiā-∅-∅ tē~tēuc-ti-n aya
 2-O-PL-hin-EU-tanz.CAUS-PRÄS-SG RED~Fürst-ABS-PL
 'bringst du die Fürsten zum Tanzen'
- 3:07 in obispoya ça[n] ca totatzin aya
In obispo-ya zan ca to-tah-tzin aya
 JR obispo [Bischof]-EU nur tatsächlich PSR.1PL-Vater-HON EU
 'Der Bischof ist unser Vater'
- 3:08 onca[n] titlatoa atlitepa[n] ayyo.
oncān ti-tlahtoā-∅-∅ ā-tl-∅ ī-tēm-pan ayyo
 dort 2-sing-PRÄS-SG Wasser-SG PSR.3-Rand-am EU
 'dort singst du, am Ufer'
 [tlahtoa: auch: sprechen, regieren. Ebenfalls ist eine pluralische Variante nicht auszuschließen: ti-tlahtoā-h-∅: wir singen]
- 4:09 yehuan Dios mitzycocox aya xochitla ya mitztlacatili
yehhuā in dios-∅ mitz-yōcox-∅-∅ aya xōchi-tl-∅-aya mitz-tlācatilih-∅-∅
 dieser JR Dios-SG dich-erschaff-PRÄT-SG EU Blume-ABS-SG-EU dich-hervorbring-PRÄT-SG
 'Er, der Dios ist, hat dich erschaffen, wie eine Blume hat er dich hervorgebracht'
 [abweichende Übersetzung für „xochitla ya mitztlacatili“: bei León-Portilla (2011a, Bd.2/1:357): „te hizo nacer entre flores“, Basis dafür ist xōchitlah (Garten).]
- 4:09-10 yan cuicatl mitzcuiloo Santa Maria in obispoya etc
yan cuīca-tl-∅ mitz-ihcuiloh-∅-∅-a Santa-∅ Maria In obispo-ya etc.
 EU Lied-ABS-SG dich-mal-PRÄT-SG-EU Santa-SG Maria JR obispo [Bischof]-EU etc.
 'wie ein Lied malte dich die Santa Maria. Der Bischof etc'
 [1. mitzcuiloo auch analysierbar als Präsens, was dann aber nicht zu den anderen Zeitformen der Strophe passt:
mitz-ihcuiloā-∅-∅
 dich-mal-PRÄS-SG
 'malt sie dich'
 etc. steht für den Refrain ab „in obispo“, Strophe 3].
- 5: 11 Toltecaihcuiluhia aha a yaha ontlantoc amoxtliya
tōltēca-h ∅-ihcuiluhui-∅-h-a aha a yaha ∅-on-tlan_[LEXV1]-t-oc_[LEXV2]-∅-∅ ∅-āmox-tli-∅
 Tolteke-PL 3-gemalt-sei-PRÄS-PL- EU EU EU 3-hin-beend-LIG-lieg-PRÄS-SG 3-Buch-ABS-SG
 'Die Tolteken sind gemalt, das Buch liegt fertig da'
 [Alternativ: tōltēcaihcuiluhui (es ist nach der Handwerkskunst gemalt) mit inkorporiertem tōltēcayōtl, unter Ausfall von -yō- (Vgl. Andrews 2003:588; 610); (die Tolteken sind/wurden gemalt).]
- 5:11-12 moyollo ya onaya moch onahciticac oo
mo-yōlloh ya onaya moch ∅-on-ahci_[LEXV1]-t-ihca_[LEXV2]-∅-∅ oo
 PSR.2-Herz EU EU ganz 3-hin-ankomm-LIG-steh PRÄS-SG EU
 'Dein Herz ist ganz vollkommen'

- 5:12 toltecayootla icaya ninemiz ye nica[n] ayyo.
tōltēcayō-tl-∅-a *īca-ya ni-nemi-z-∅* *ye nicān ayyo.*
 toltekisches_Erbe -ABS-SG-EU mit-EU 1-leb-FUT-SG schon hier EU
 'mit dem toltekischen Erbe werde ich hier leben'
 [tōltēcayōtl kann alles bedeuten, was die Tolteken charakterisiert: Kunst(handwerk), politische Legitimation, toltekisches Erbe.]
- 6:13 Ac ya nechcuiliz ac ye nohuan oyaz onicaz a
Āc ya nēch-cuī-li-z-∅ *āc ye no-huān ∅-on-yā-z-∅* *∅-on-ihca-z-∅ a*
 Wer EU mir-nehm-APPL-FUT-SG wer schon 1-mit 3-hin-geh-FUT-SG 3-hin-steh-FUT-SG EU
 'Wer wird es mir wegnehmen? Wer wird mit mir gehen, wird dort >bei mir< stehen'
- 6:13-14 annihcuihuan ayayyan cuicanitl y yehetl
an-ni-ihcui-huān *ayayyan cuīcani-tl-∅* *in yeh~e-tl-∅*
 2PL-PSR.1\jüngere_Geschwister-PSM.PL EU Sänger-ABS-SG JR RED~Bohne-ABS-SG
 'ihr, meine jüngeren Geschwister. Der Sänger ist gewichtig'
 [yehetl, Vergl. *etic* (schwer); Eine andere Lesart sieht als Grundlage *yetl* (Tabak).]
- 6:14 y noxochiuh no[n]cuicayhuitequi on teixpan ayyo.
in no-xōchi-uh *n-on-cuīca-i-huītequi-∅-∅-on* *tē-īx-pan* *ayyo.*
 JR PSR.1-Blume-PSM.TRN 1-hin-Lied-EU-ausdresch- PRÄS-SG-EU jemand-Gesicht-vor EU
 'meine Blumen dresche ich als Lieder vor den Adligen aus'
 [1. *huītequi*: „Vitequi.nitla.desgranar semillas con varas o palos“ (Mol.b:157v).
 2. alternativ: *n-on-cuīca-ihui-tequi-∅-∅-on*
 1-hin-Lied-Feder-schneid-PRÄS-SG-EU
 'meine Blumen schneide ich wie Liedfedern vor den Adligen'.
 3. *tēixpan* analog zu *tēpilhuān* übersetzt, siehe Analysetext A:3:6-7]
- 7:15 Hueyn tetl nictequin tomahuac quahuiltl nic ycuiloa
Huey in te-tl-∅ *ni-c-tequi-∅-∅* *in tomāhuac cuahui-tl-∅* *ni-c-ihcuiloā-∅-∅*
 Groß JR Stein-ABS-TRN 1-O-schneid-PRÄS-SG JR dick Holz-ABS-TRN 1-O-bemal-PRÄS-SG
 'Groß ist der Stein, den ich schneide, dick der Stamm, den ich bemale'
- 7:15-16 ya[n] cuicatl ytech aya oncan no mitoz
ya cuīca-tl-∅ *ī-tech* *aya oncān nō* *m-ihto-z-∅*
 EU Lied-ABS-TRN PSR.3.SG-Kontakt EU dort auch REFL.3-sag-FUT-SG
 'Von den Gesängen wird dort auch in Zukunft gesprochen werden'
- 7:16 in que[m]mano[n] in can niyaz
in quēmman-on in ca *in ni-yā-z-∅*
 JR wenn-EU JR tatsächlich JR 1-geh-FUT-SG
 'wenn ich gehen werde'
- 7:16-17 nocuicamachio nicyacauhtiaz in tlalticpac
no-cuīca-machiyo-∅ *ni-c-ya-cāuh-ti-yā-z-∅* *in tlāl-t-icpac*
 PSR.1-Lied-Muster.Zeichen-SG 1-O-EU-lass-LIG-geh-FUT-SG JR Erde-LIG-auf
 'Mein Liedmuster /-zeichen werde ich hinterlassen auf der Erde und gehen'
- 7:17 y onnemiz noyol çan ca ye nican
in ∅-on-nemi-z-∅ *no-yōl* *zan ca* *ye nicān*
 JR-3-hin-leb-FUT-SG PSR.1-Herz nur tatsächlich schon hier
 'mein Herz wird hier leben'
- 7:17-18 ya hualla y yancoya nolnamicoca nemiz ye noteyo ayyo.
ya ∅-huāllā-∅-∅ *in yancoya no-Ināmicōca-∅* *∅-nemi-z-∅* *ye no-tēnyo ayyo.*
 schon 3-komm-Prät-SG JR EU PSR.1-Andenken-SG 3-leb-FUT-SG schon PSR.1-Ruhm EU
 'Schon ist mein Andenken gekommen. Leben wird mein Ruhm. '
 [nolnāmicōca: die Erinnerung, mit der man sich an mich erinnert]

- 8:19 Nichocaya niquittoaya nicnotza noyollo
 Ni-chōca-∅-∅-ya ni-qu-ihtoā-∅-∅-ya ni-c-nōtza-∅-∅ no-yolloh
 1-wein-PRÄS-SG-EU 1-O-sag-PRÄS-SG-EU 1-O-ruf-PRÄS-SG PSR.1-Herz
 'Ich weine, ich sage es, ich rufe mein Herz an: '
- 8:19-20 ma niquitta[n] cuicanelhuayotl aya ma nicyatlalaquiya
 mā ni-qu-itta-∅-∅ in cuīca-nelhuayō-tl-∅ aya mā ni-c-ya-tlālaquiā-∅-∅
 OPT 1-O-seh-PRÄS-SG JR Lied-wurzel-ABS-TRN EU OPT 1-O-EU-eingrab-PRÄS-SG
 'Lass mich die Liedwurzel(n) sehen, lass mich sie eingraben'
- 8:20 ma icaya tlalticpac quimma[n] mochihua
 mā ∅-ihca-ya-∅ tlāl-t-icpac quimman mo-chīhua-∅-∅
 OPT 3-steh-HAB-SG Erde-LIG-auf wann REFL3-passier-PRÄS-SG
 'lass sie auf der Erde stehen! Wann geschieht es?''
- 8:20 onnenemiz noyol etc
 ∅-on-neh~nemi-z-∅ no-yōl etc
 3-hin-FREQ~leb-FUT-SG PSR.1-Herz etc.
 'mein Herz wird dort umherwandern'
 [neheni bedeutet normalerweise: wandern, umherwandern. Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass bei der reduplikativen Form von nemi (leben) in diesem Fall die Grundbedeutung erhalten geblieben ist. Ohnehin kann nicht entschieden werden, welche Form den Vorrang hat: nemi (Strophe 7 oder neheni (Strophe 8). Das Lexem gehört bereits zum lexikalischen Refrain der beiden Strophen).]
- 9:21 Çan ca teucxochitl ahuiacay[h]potocaticac
 Zan ca tēuc-xōchi-tl-∅ ∅ ahhuiācā-[ihpotoca]_{LEXV1}-t-[ihcac]_{LEXV2}-∅-∅
 nur tatsächlich Fürst-Blume-ABS-TRN 3- Duft-verström- LIG-steh-PRÄS-SG
 'Tatsächlich, die Fürstenblumen stehen Duft verströmend da'
 [ahhuiācāyōtl]
- 9:21-22 mocepanoa yan toxochiuh aye ayao
 mo-cēpanoā-∅-∅ yan to-xōchi-uh aye ayao
 REFL.3-verein-PRÄS-SG EU PSR.2PL-Blume-PSM EU EU
 'unsere Blumen werden eins'
- 9:22 hui yoncan quiya itzmolini ye nocuic
 hui yoncān quiya ∅-itzmolīni-∅-∅ ye no-cuīc-∅
 EU dort EU 3-austreib-PRÄS-SG schon PSR.1-Lied-TRN
 'Dort treiben meine Lieder wieder aus'
- 9:22-23 celia notlatollaquillo ohua
 ∅-celiya-∅-∅ no-tlahtol-laāquillo-∅ ohua
 3-sprieß-PRÄS-SG PSR.1-Wort-\Frucht-TRN EU
 'sprießen meine Wort-Früchte'
- 9:23 in toxochiuh ycac y quiapani ayao
 in to-xōchi-uh-∅ ∅-ihcac-∅-∅ in quiap-pan i ayao
 JR PSR.2PL-Blume-PSM-TRN 3-steh-PRÄS-SG JR Regen\-\auf EU EU
 'stehen unsere Blumen da zur Regenzeit'
 [-pan kann räumliche oder zeitliche Bedeutung haben]
- 10:24 tel cacahuaxochitl ahuiac xeliuhtihuitz a
 tel cacahua-xōchi-tl-∅ ∅-ahhuiāc ∅-[xeliuh]_{LEXV1}-ti-[huitz]_{LEXV2}-a-∅
 Indes Kakao.Blume-ABS-TRN 3-Duftendes 3-aufgeh- LIG-komm-PRÄS-SG-EU
 'Indes gehen die duftenden Kakaoblumen immer weiter auf'
 [xeliuhi: sich in der Mitte teilen = aufgehen. Xeliuhtihuitz: Zeitform nicht sicher, möglich ist auch Präteritum:
 ∅-[xeliuh]_{LEXV1}-ti-[huitz]-a_{LEXV2}-∅-∅

3-aufgeh-LIG-komm-PRÄT-SG-EU
'sie haben sich geöffnet']

- 10:24- ihpotocaya in ahuiyac poyomatlin pixahuia
25 \emptyset -ihpotoca- \emptyset - \emptyset -ya in ahhuiāc poyoma-tl- \emptyset in \emptyset -pixahui- \emptyset - \emptyset -a
3-ausdünst-PRÄS-SG-EU JR duftend Poyoma-ABS-TRN JR 3-schei-PRÄS-SG-EU
'sie dünten duftendes Poyoma aus, das herabschneit'
- 10:25 oncan nine[h]ne[h]nemi nicuicanitl
oncān ni-neh~neh~nemi- \emptyset - \emptyset ni-cuīcani-tl
dort 1-FREQ~wander-PRÄS-SG 1-Sänger-ABS
'Dort wandere ich, der Sänger, immer wieder umher'
- 10:25- y ye ayao ohui yonca quiya itzmolini ye nocuic
26 iye ayao ohui yoncān quiya \emptyset -itzmolīni- \emptyset - \emptyset ye no-cuīc- \emptyset - \emptyset
EU EU EU dort EU 3-austreib-PRÄS-SG schon PSR.1-Lied-TRN
'Dort treiben meine Lieder wieder aus'
- 10:26 celia etc
celiya- \emptyset - \emptyset
3-sprieß-PRÄS-SG
'sprießen etc.'

Weitere glossierte Beispiele

Teil II, Kapitel

- G 01 *Rom.: 10v, Zeilen 12-15*
xochitla yyhuiya y **toyoooloc** haya toniyatlacati titepilçin yn **itinahuatiloc yn omeyocana**
'Wie eine Blume **wurdest du erschaffen**, wurdest du geboren, du ehrbarer Adliger, der **du aus dem Omeyocan geschickt wurdest**'
- (a) *to-yōco-lo-c-∅*
2\-erschaff-PASS-PRÄT-SG
'du wurdest erschaffen'
[Assimilation ti>to]
- (b) *In i ti-nahuati-lo-c-∅ in ōme-yō-cān-a*
JR EU 2-schick-PASS-PRÄT-SG JR Zwei-ABSTR-LOK-EU
'der du geschickt wurdest' [von] dem Ort der Zweiheit'
- G 02 *Cant.:65r, Zeile 02*
Ilhuicatlyiqui tiyocoloc timoteuccōmatzin
'**Im Inneren des Himmels wurdest du erschaffen**, du, Moteuczomatzin'
Ilhuica-tl i-hti-qu-i ti-yōco-lo-c-∅
Himmel-ABS PSR.3SG-Bauch-im-EU 2-erschaff-PASS-PRÄT-SG
'Im Inneren des Himmels wurdest du erschaffen'
- G 03 *Cant.:15, Zeile 01*
Xochinquahuitl onicac in **tamoan ychan dios yecha, oncan tiyocoloc**
'Der Blütenbaum steht dort **in Tamoanchan, an der Wohnstatt Gottes**, dort **wurdest du erschaffen**'
tamoan īchān dios ye ī-chān oncān ti-yōco-lo-c-∅
Tamoan PSR.3SG-Wohnstatt Gott EU PSR.3SG-Wohnstatt Dort 2-erschaff-PASS-PRÄT-SG
'in Tamoanchān, an der Wohnstatt Gottes, dort wurdest du erschaffen.'
[wörtl. an der Wohnstatt von Tamoan, hierin ist ein Erklärungsversuch für den Begriff zu sehen.]
- G 04 *Cant.:1r:28*
Tepeitic tonacatlalpa, xochitlalpa nechcalaquiqueo
Tepē-ihti-c tōnacā-tlāl-pan xōchi-tlāl-pan ∅-nēch-cal-aqui-∅-h-queh-o
Berg-Bauch-im Nahrungsmittel-Erde-auf Blume-Erde-auf 3- mich-Haus-eintret-CAUS-PRÄT-PL-EU
'Ins Bergesinnere, ins Lebensmittelland, ins Blumenland ließen sie [die Vögel] mich eintreten'
- G 05 *Cant.:14r, Zeilen 11-12*
yecoc xochitl tepetitech. Yn çā[n] can xiuhcalitic noncuica maquizcalitic
'gekommen sind die Blumen in die Berge. Im Türkishaus singe ich, im Armbandhaus'
- (a) *∅-yehco-c-∅ xōchi-tl-∅ tepe-ti-tech*
3-komm-PRÄT-SG Blume-ABS-TRN Berg-LIG-bei
'gekommen sind die Blumen in die Berge'

- (b) *xīuh-cal-ih̄ti-c n-on-cuīca-∅∅*
 Türkis-Haus-Bauch-im 1-hin-sing-PRÄS-SG
 'im Türkishaus singe ich'
- G 06 *Rom.:11v:18-12r, Zeile1*
 xochitl ycpac ye nicā xochique çãli q chol maahuiliya mahui huiliaa xochitla ycaca
 'Hier auf den Blumen hat der Quecholli der Xochiquetzal viel Freude, er hat sehr viel Freude am Ort, wo die Blumen stehen'
- (a) *xōchi-tl-∅ ī-cpa-c ye nicān xōchiquetzal ī-quechōl m-ah~āhui-lia-∅*
 Blume-ABS-TRN PSR.3-auf schon hier Xochiquetzal PSR.3-Quecholli REFL3\~RED~freu~APPL-SG
 'Hier auf den Blumen hat der Quecholli der Xochiquetzal viel Freude'
- (b) *m-ah~āhui~hui-lia-∅ xōchi-tl-∅ i-ihca-can*
 REFL3\~RED~freu~RED- APPL-SG Blume-ABS-TRN PSR.3SG-steh-Ort
 'er hat sehr viel Freude am Ort, wo die Blumen stehen'
 [Das Verb steht wahrscheinlich im Honorativ, da es sich um den Vogel einer Gottheit handelt. Nach Tilgung der reflexiven und applikativen Morpheme verbleibt das intransitive *ahāhuiya* (Freude, Vergnügen haben)].

Teil II, Kapitel 6

- G 07 *Cant.: 66r:Zeilen 20-21*
 noyollo ytech y cueponi xochitl in yectlon cuicatl
 no-yōllo ī-tech in ∅-cuepōni-∅ xōchi-tl-∅ in yēctl-on cuīca-tl-∅
 PSR.1SG-Herz PSR.3-mit JR 3-aufblüh-SG Blume-ABS-TRN JR vollkommen-EU Lied-ABS-TRN
 'in meinem Herzen blüht die Blume auf, das vollkommene Lied'
- G 08 *Cant.: 24r, Zeilen 1-2*
 nicmana moxchiuh nic ēhua mocuic
 ni-c-mana-∅ mo-xōchi-uh ni qu-ēhua-∅ mo-cuīc
 1-O-darbiet-SG PSR.2SG-Blume-PSM 1-O-sing-SG PSR.2-Lied
 'Ich biete deine Blumen dar, ich singe deine Lieder'
- G 09 *Cant.: 61r, Zeile 31*
 ticyacahua in xochitlaya yhua[n] in cuicatl
 ti-c-ya-cāhua-h in xōchi-tl-∅-aya īhuān in cuīca-tl-∅
 2-O-EU-zurücklass-PL JR Blume-ABS-TRN-EU und JR Lied-ABS-TRN
 'Wir lassen die Blumen und die Lieder zurück'

Teil III, Kapitel 1

- G 10 *Vortext (Überschrift): Cant.: 16v*
 Nican ompehua in motenehua Melahuac cuicatl yn mehuaya tecpan Mexico Acolhuacan
 tlahuacpa[n] ynic ymelel[?]quiçaya tlahoque.
 'Hier beginnt, was man die regelrechten Lieder nennt, die man zu singen pflegte in den Palästen in Mexiko, in Acolhuacan, auf dem Festland, woran die Herrscher sich zu erfreuen pflegten.'

- (a) *Nicān ∅-om-pēhua-∅-∅ in ∅-mo-tēnēhua-∅-∅ Melāhuac cuīcatl-∅*
 hier 3-hin-beginn-PRÄS-SG JR 3-REFL.3-nenn-PRÄS-SG regelrecht Lied-TRN
 'hier beginnt, was man die regelrechten Lieder nennt'
 [*motēnēhua* ist Reflexivpassiv].
- (b) *in ∅-m-ēhua-ya-∅ tēcpan-∅ Mēxihco Ācōlhuahcān tlāl-huāc-pan*
 JR 3-REFL.3-sing-HAB-SG Palast-PL Mexiko Acolhuacan Land-trocken-auf
 'die man zu singen pflegte in den Palästen in Mexiko, in Acolhuacan, auf dem Festland'
 [*mēhuaya* ist Reflexivpassiv]
- (c) *in īc īm-ēllel-∅ ∅-quīza-ya-∅ tlahtoh-queh*
 JR INS PSR.3PL-Schmerz-SG ∅-herauskomm-HAB-SG Herrscher-PL
 'woran die Herrscher sich zu erfreuen pflegten'
 [*īmēllel quīzaya*: wörtlich: ihr Schmerz pflegte herauszukommen. Der aufgehörende Schmerz begründet das Konzept der Freude.]
- G 11 *Randglosse, Cant.: 16v*
 yexca[n] quiça xochicuicatl [q]uauhcuica[t]l icnocui[c]atl ça[n] neliuhtoc
 'an drei Stellen kommen Blumenlied, Adlerlied und Trauerlied. Sie liegen vermischt da'
- (a) *yēx-cān ∅-quīza-∅-∅ xōchi-cuīca-tl-∅ [c]juāuh-cuīca-tl-∅ icnō-[c]uīcatl-∅*
 drei-LOK 3-komm-PRÄS-SG Blume-Lied-ABS-TRN Adler-Lied-ABS-TRN Waise-Lied-ABS-TRN
 'an drei Stellen kommen Blumenlied, Adlerlied und Trauerlied'
- (b) *zan ∅-neliuh_[LEXV1]-t-oc_[LEXV2]-∅-∅*
 nur 3-vermisch-LIG-lieg-PRÄS-SG
 'sie liegen vermischt da'
- G 12 *Cant.:31v*
 Nican ompēhua y[n] chalcayotl Melahuac yexca[n] quiça Melahuac yaocuicatl, Melahuac
 xochicuicatl yhuan ycnocuicatl
 'Hier beginnt, was die regelrechten [Gesänge] nach Art der Chalca sind. An drei Stellen
 kommen das regelrechte Kriegslied, das regelrechte Blumenlied und das Trauerlied'
- (a) *Nicān ∅-om-pēhua-∅-∅ in chālca-yō-tl-∅-TRN Melāhuac-∅*
 Hier 3-hin-beginn-PRÄS-SG JR Chalca-ABSTR-ABS regelrecht-TRN
 'Hier beginnt, was die regelrechten [Gesänge] nach Art der Chalca sind'
- (b) *yēx-cān ∅-quīza-∅-∅ Melāhuac-∅ yāō-cuīca-tl-∅*
 drei-LOK 3-komm-PRÄS-SG regelrecht-TRN Krieg-Lied-ABS-TRN
 'an drei Stellen kommen das regelrechte Kriegslied'
- (c) *Melāhuac-∅ xōchi-cuīca-tl-∅ īhuān icnō-cuīca-tl-∅*
 regelrecht-TRN Blume-Lied-ABS-TRN und Waise-Gesang-ABS-TRN
 'das regelrechte Blumenlied und das Trauerlied'
- G 13 *FC6: chap.6:26*
 [...] in vevetitlan, in aiacachtitlan, in vncan titlaoculnonotzalo, in vncan titlanjlilo in mellel,
 in mjhijo, in motlatol[...]
 'bei den Trommeln, bei den Rasseln, dort, wo du voller Trauer immer wieder angerufen
 wirst, wo du gebeten wirst um deinen Schmerz, deinen Atem, dein Wort'
- (a) *in huēhuē-ti-tlan, in āyacach-ti-tlan in oncān ti-tlaōcol-noh~nōtza-lo-∅-∅*
 JR Trommel-LIG-bei JR Rassel-LIG-bei JR dort 2-Trauer-FREQ~anruf-PASS-PRÄS-SG
 'bei den Trommeln, bei den Rasseln, dort, wo du voller Trauer immer wieder angerufen
 wirst'

- (b) *in oncān ti-htlani-li-lo-∅-∅ in m-ellel-∅*
 JR dort 2-bitt-APPL-PASS-PRÄS-SG JR PSR.2SG-Schmerz-SG
 'wo du gebeten wirst um deinen Schmerz,'
- (c) *in m-ihīyō-∅ in mo-tlahtōl-∅*
 JR PSR.2SG-Atem-SG JR PSR.2-Wort-TRN
 'deinen Atem, dein Wort'
- G 14 *FC6:26*
 [...] in vevetitlan, in aiacachtitlan, [...] in vnca titemachiotia, in vnca titeicujloa, in vnca titetlillotia, titetlapalotia [...]
 [...] bei den Trommeln, bei den Rasseln, [...], wo du jemanden zum Zeichen machst, wo du jemanden aufmalst, wo du jemanden schwarz machst, jemanden rot machst[...]
- (a) *in oncān ti-te-ihcuiloā-∅-∅*
 JR dort 2-O.INDEF.HUMAN-mal-PRÄS-SG
 'wo dort du jemanden aufmalst'
- (b) *in oncān ti-te-tlīl-lō-ti-a-∅-∅*
 JR dort 2-O.INDEF.HUMAN-Schwarz-ABSTR-VERBALIS-CAUS-PRÄS-SG
 'wo dort du jemanden schwarz machst'
 [wörtlich: wo du jemanden mit der Essenz schwarzer Farbe versiehst]
- (c) *in oncān ti-te-tlapal-lō-ti-a-∅-∅*
 JR dort 2-O.INDEF.HUMAN-Rot-ABSTR-VERBALIS-CAUS-PRÄS-SG
 'wo dort du jemanden rot machst'
 [wörtlich: wo du jemanden mit der Essenz roter Farbe versiehst.]
- G 15 *FC8, Kap. 13: 39*
 in jxqujch tlamantli, y, tlaqualli icalitic, oalqujça tlatoanj.
 'All die Speisen kommen aus dem Haus des Herrschers heraus'
- (a) *in ixquich tlamantli-∅, in tlacualli-∅ ī-cal-ihiti-c,*
 JR alle Ding-PL, JR Speise-PL PSR.3-Haus-Bauch-LOK
 'Alle Speisen, aus seinem Haus'
- (b) *huāl-quīza-∅-∅ tlahtoāni-∅*
 her-herauskomm-PRÄS-PL Herrscher-SG
 'des Herrschers kommen sie heraus'
- G 16 *FC6, chap.9: 41-45*
 tlacatle, totecoe, ca nel njmonetlaxonjuh, ca njmotlatlapitzal
 'O Fürst, o, unser Herr, ich bin fürwahr dein Musikinstrument, ich bin deine Flöte'
- (a) *tlaca-tl-é to-tēcuiyō-é ca nel ni-mo-netlaxoni-uh*
 Fürst-ABS-VOK PSR.1PL-Herr\VOK EHS wahr 1SG-PSR.2-Musikinstrument-PSM
 'O Fürst, o, unser Herr, ich bin fürwahr dein Musikinstrument'
 [für netlaxoni als Musikinstrument siehe Montes de Oca Vega 2013: 140; sonst Rückenlehne, Wimmer 2004, zitiert nach GDN. Diese Übersetzung ist übernommen von Sahagún: "ya me aveys hecho espadlas de vuestra silla, y vuestra flauta", CF, libro sexto, fol. 37v.]
- (b) *ca ni-mo-tlah~tlapitzal-∅*
 EHS 1SG-PSR.2-RED~Flöte-SG
 'ich bin deine Flöte'

- G 17 *Cant.: 55v, Zeilen 8-9*
 otla[h]toaya çaquan quechol o chimaltenanticpac tlacochtenanticpac
 'Es sprechen Zacuan und Quecholli auf der Wand der Schilde, auf der Wand der Speere'
- (a) \emptyset -on-tlahtoa-ya- \emptyset - \emptyset zacuan- \emptyset quechōl- \emptyset -o
 3-hin-sprech-EU-PRÄS-SG Zacuan-SG Quecholli-SG-EU
 'Es sprechen Zacuan und Quecholli'
 [„otla[h]toaya“ könnte auch als Plural analysiert werden: on-tlahtoa-h-ya. Es ist allerdings völlig unklar, ob vor der euphonischen Silbe ya ein Verschlusslaut stehen kann.]
- (b) *chīmal-tenān-t-icpac tlacoch- tenān-t-icpac*
 Schild-Wand-LIG-auf Speer-Wand-LIG-auf
 'auf der Wand der Schilde, auf der Wand der Speere'

Teil III, Kapitel 2

- G 18 *Cant.:2v, Titelzeile*
 Occe al mismo tono tlamelauhcaoyotl
oc cē al mismo tono tla-mēlah-cayō-tl
 noch eins im selben Ton etwas-ausgestreckt-PLUP-ABSTR-ABS
 'Noch eines in derselben Tonart nach richtiger Art und Weise angeordnet'

Teil III, Kapitel 3

- G 19 *FC10, chap.7:26*
 tlatoltecatlalia, tlatoltecaicuiloa [...]tlatlamachtlalia
 'er stellt Dinge künstlerisch zusammen, er malt Dinge künstlerisch [...] er bringt Dinge in Einklang'
- (a) \emptyset -tla-tōltēca-tlāliā- \emptyset - \emptyset \emptyset -tla-tōltēca-ihcuiloā- \emptyset - \emptyset
 3-etwas-künstlerisch-komponier-PRÄS-SG 3-etwas-künstlerisch-mal-PRÄS-SG
 'er stellt Dinge künstlerisch zusammen, er malt Dinge künstlerisch'
- (b) \emptyset -tla-tlamachtlāliā- \emptyset - \emptyset
 3-etwas-in_Einklang_bring-PRÄS-SG
 'er bringt Dinge in Einklang'
- G 20 *FC2, Appendix: 195*
 [...] anoço cujcanj in ie cujcaz, ic peoaz, achto contema in copalli in tlequazco, njman ic peoa in cujcanj.
 'Ein Sänger, der singen will, wird damit beginnen, [dass] er zuerst Kopal ins Feuergefäß wirft; danach beginnt der Sänger [zu singen].'
- (a) ahnozo \emptyset -cuīcani- \emptyset in ye \emptyset -cuīca-z- \emptyset īc \emptyset -pēhua-z- \emptyset
 oder 3-Sänger-SG JR schon 3-sing-FUT-SG damit 3-beginn-FUT-SG
 'oder ein Sänger, der schon singen will, wird damit beginnen'
- (b) *achto \emptyset -c-on-tēma- \emptyset - \emptyset in copal-li- \emptyset in tlecuāz-co- \emptyset*
 zuerst 3-O-weg-werf-PRÄS-SG JR Kopal-ABS-TRN JR Feuergefäß-in-SG
 '[dass er] zuerst Kopal ins Feuergefäß wirft'
- (c) *niman īc \emptyset -pēhua- \emptyset in cuīcani- \emptyset*
 danach damit 3-beginn-PRÄS-SG JR Sänger-SG
 'danach beginnt der Sänger [zu singen]'

Teil III, Kapitel 4

- G 21 *Cant.: 27r-v, Strophe 9, Zeilen 10-12*
 Yn tetl in cuahuatl oon timicuilotehuac
 nachca[n] tollan y yn o[n]ca[n] in otontlatoco
 Nacxitl topiltziny ayc polihuz ye motoca yeic ye chocaz in momacehual ayyo.
 'In Stein und Holz maltest du dich schnell, weit weg, in Tollan, wohin du zu herrschen
 gekommen warst, Nacxitl Topiltzin. Niemals wird dein Name zerstört werden, viel wird
 dein Untertan weinen'
- (a) Yn tetl in cuahuatl oon timicuilotehuac
 In te-tl-∅ in cuahui-tl-∅-oon ti-m-[ihcuiloh]_{LEX1}-t-[ēhua]_{LEX2}-c-∅
 JR-Stein-ABS-TRN JR Holz-ABS-TRN EU 2-REFL.2-mal-LIG-schnell_tun-PRÄT-SG
 'In Stein und Holz maltest du dich schnell'
- (b) nachca[n] tollan y yn o[n]ca[n] in otontlatoco Nacxitl topiltziny
 nachcān tōllān i in oncān in ō t-on-[tlahtoḥ]_{LEX}-c-o-∅ Nacxitl topiltzin-í
 weit_weg Tollan EU JR dort JR ANT-2-hin-regier-komm-NFUT-SG Nacxitl Topiltzin-VOK\
 'weit weg, in Tollan, wohin du zu herrschen gekommen warst, Nacxitl Topiltzin'
 [Der Vokativ lautet korrekt auf -é, ist hier aber wohl euphonisch abgewandelt.]
- (c) ayc polihuz ye motoca
 āic ∅-polihui-z-∅ ye mo-tocā
 niemals 3-zerstört_werd-FUT-SG schon PSR.2-Name
 'niemals wird dein Name zerstört werden'
- (d) yeic ye chocaz in momacehual ayyo
 yehīc ye ∅-chōca-z-∅ in mo-mācēhual ayyo
 weil schon 3-wein-FUT-SG JR PSR.2-Untertan EU
 'weil dein Untertan weinen wird'
- G 22 *Cant.: 27r, Strophe 7, Zeilen 05-06*
 Quen ye mahmaniz mochan moquiappan
 Quēn ye ∅-mah~mani-z-∅ mo-chān mo-quiap-pan
 Wie schon 3-RED~daliég-FUT-SG PSR.2-Heim PSR.2-Tor-LOK
 'Was wird aus deinem Heim und deinem Torplatz werden?'
 [quiappan > quiahuatl (Tor; gemeint ist der Platz vor dem Eingang zum Palast.)]
- G 23 *Cant.: 27r-v, Strophe 9, Zeile 01*
 noça[n] in mahmani coatlaquetzalli
 nozan in ∅-mah~mani-∅-∅ cōā-tlaquetzal-li-∅
 bis heute JR 3-RED~steh-PRÄS-PL Schlange-Aufgerichtetes-ABS-TRN
 'Bis heute stehen die Schlangenfänger'
- G 24 *Primeros Memoriales, Gesang XIV: 279r*
 Yecoc ye tonā yecoc, ye teutl tlacolteutla oaya oovayaye. Otlacatqui
 çenteutl tamiyoanchānj xochitlicacanj. Otlacatqui çenteutl, atl, yayavicanj
 'Gekommen ist unsere Mutter, gekommen ist die Göttin Tlahzolteotl oaya oovayaye.
 Geboren ist Centeotl in Tamoanchan, wo die Blumen stehen. Geboren ist Centeotl am
 Nebelort des Wassers.'
- (a) ∅-yehco-c-∅ ye to-nān
 3-komm-PRÄT-SG schon PSR.2PL-Mutter
 'Gekommen ist unsere Mutter'

- (b) \emptyset -yehco-c- \emptyset ye teō-tl- \emptyset tlahzol-teō-tl-a oaya oovayaye
 3-komm-PRÄT-SG schon Gottheit-ABS-SG Unrat-Gottheit-ABS-EU EU EU
 'Gekommen ist die Göttin Tlahzolteotl'
- (c) \bar{O} tlaca-t-qui cen-teō-tl- \emptyset
 ANT geboren_werd-PRÄT-SG Mais-Gottheit-ABS-SG
 'Geboren ist Centeotl'
 [auch: geboren wurde.]
- (d) tam-iy-oanchān-i xōchi-tl- \emptyset ī-ihca-cān-i
 Tam-EU-oanchan-EU 3-Blume-ABS-TRN Blume-ABS-TRN PSR.3-steh-Ort-EU
 'In Tamoanchan, wo die Blumen stehen'
- (e) Otlacatqui çenteutl, atl, yayavicanj
 \bar{O} tlaca-t-qui cen-teō-tl- \emptyset ā-tl ī-āyā-uh-i-cān-i
 ANT geboren_werd-PRÄT-SG Mais-Gottheit-ABS-SG Wasser-ABS PSR.3-Nebel-PSM-EU-Ort-EU
 'Geboren ist Centeotl am Nebelort des Wassers'

ANHANG

ANHANG A: AUFBAU DES KORPUS

Aus technischen Gründen folge ich bei der Nummerierung Bierhorst (1985a; 2009), weil die interne Strukturierung damit gut nachvollziehbar und auch Unterabschnitte auf einen Blick erkennbar – und zitierbar – sind. Sie wird auch für alle Verweise in der hier vorgelegten Arbeit verwendet. Die abweichende Zählung in den Editionen von León-Portilla, Schultze Jena (*Cantares*) und Garibay (*Romances*) wird in eigenen Spalten vermerkt. Auf diese Weise können alle Editionen als Referenz dienen. Auch werden die teilweise beträchtlichen Unterschiede in der Abgrenzung der Texte deutlich.

A.1 Schlüsseltabelle Codex Cantares Mexicanos

Nr.	Zählung Bierhorst 1985a	Folio	Teil-MS / Gruppierung	Titel/Spielanweisung/Leerzeile	Zählung León-Portilla 2011a	Zählung Schultze Jena 1958
01	I	1-1v	Teil-MS I Gesänge 1-13	Cuicapeuhcayotl	I	I
02	II	2-2v		Xopancuicatl Otoncuicatl tlamelauhcaoyotl	II	II
03	III	2v-3		Occe al mismo tono tlamelauhcaoyotl	III	III
04	IV	3-3v		Mexihcaotoncuicatl	IV	IV
05	V	3v		otro Mexicahtlamelauh- caoyotl	V	V
06	VI	3v-4		Otro chalcayotl Canto de tetelepanquetzanitzi n	VI	VI
07	VII	4-4v		Otro	VII	VII
08	VIII	4v		Otro, queuh ce tlatohuani in quimilnamiqui in tlatohque	VIII	VIII
09	IX	4v-5		otro tlaocolcuicaotomitl	IX	IX
10	X	5-5v		Mexicaxopancuicatl tlamelauhcaoyotl	X	X
11	XI	5v		Otro	XI	XI
12	XII	6-6v		Xopancuicatl nenonotzalcuicatl ypampa in aquique Amo onmixtilia in yaoc.	XII	XII

Fortsetzung Tabelle A.1

13	XIII	6v-7		Huexotzincayotl	XIII	XIII
14	XIV	7v	Teil-MS II IHS Melahuac Huexotzincayotl	Ohne Titel	XIV	XIV
15	XV	7v-9		Teçoçomoctli ic motécpac.	XV	XV
16	XVI	9-9v		Ohne Titel	XVI	XVI
17	XVII	9v-12		xochicuicatl	XVII	XVII
18	XVIII	12-15		lcnocuicatl	XVIII	XVIII
19a	XIX-A	15v	Teil-MS II Huehue cuicatl	Spielanweisung	XIX	XIX
19b	XIX-B	15v		Spielanweisung		
19c	XIX-C	15v-16		Spielanweisung		
19d	XIX-D	16		Spielanweisung		
19e	XIX-E	16-16v		Spielanweisung		
20	XX	16v-17	Teil-MS II Melahuac cuicatl (24 Gesänge)	Nican ompehua in motenehua Melahuac cuicatl ..	XX	XX-A
21	XXI	17-17v		Ohne Titel	XXI	
22	XXII	17v		Ohne Titel	XXII	
23	XXIII	18		Ohne Titel	XXIII	
24	XXIV	18v		Ohne Titel	XXIV	
25	XXV	18v		Ohne Titel	XXV	
26	XXVI	19-19v		Ohne Titel	XXVI	
27	XXVII	19v		Ohne Titel	XXVII	XX-B
28	XXVIII	20		Ohne Titel	XXVIII	
29	XXIX	20-20v		Ohne Titel	XXIX	
30	XXX	20v-21		Ohne Titel	XXX	
31	XXXI	21-21v		Ohne Titel	XXXI	
32	XXXII	21v-22		Ohne Titel	XXXII	
33	XXXIII	22		Ohne Titel	XXXIII	
34	XXXIV	22v		Ohne Titel	XXXIV	
35	XXXV	22v-23		Ohne Titel	XXXV	
36	XXXVI	23-23v		Ohne Titel	XXXVI	XX-C
37	XXXVII	23v		Ohne Titel	XXXVII	
38	XXXVIII	24-24v		Ohne Titel	XXXVIII	
39	XXXIX	24v-25		Ohne Titel	XXXIX	
40	XL	25-25v		Ohne Titel	XL	
41	XLI	25v		Ohne Titel	XLI	
42	XLII	25v-26		Ohne Titel	XLII	
43	XLIII	26-26v		Ohne Titel	XLIII	
44a	XLIV-A	26v-27	Teil-MS II Teponazcuicatl	Spielanweisung	XLIV	XXI
44b	XLIV-B	27-27v		Spielanweisung		XXII
45a	XLV-A	27v-28		Huexotzincayotl; Spielanweisung	XLV	XXIII

Fortsetzung Tabelle A.1

45b	XLV-B	28-28v	Teil-MS II Teponazcuicatl	Spielanweisung		XXIV
46a	XLVI-A	28v		Ycuic Neçahualcoyotzin; Spielanweisung	XLVI	XXV
46b	XLVI-B	28v-29		Spielanweisung		XXVI
46c	XLVI-C	29		Spielanweisung		XXVII
46d	XLVI-D	29-29v		Spielanweisung		XXVIII
46e	XLVI-E	29v		Spielanweisung	XXIX	
47	XLVII	29v-30		Icuic Axayacatzin Itzcoatl Mexihco tlahtoani; Spielanweisung	XLVII	XXX
48	XLVIII	30-30v		Icuic Tlaltecatzin Cuauhchinanco; Spielanweisung.	XLVIII	XXXI
49	XLIX	30v		Itotocuic Totoquihuatzin Tlacopan tlahtoani; Spielanweisung	XLIX	XXXII
50a	L-A	31		Teponazcuicatl; Spielanweisung	L	XXXIII
50b	L-B	31-31v	Spielanweisung	XXXIV		
51a	LI-A	31v-32	Teil-MS II Chalcayotl Melahuac (Drei Gesänge oder drei Gruppen mit Gesängen)	Yaocuicatl	LI	XXXV-A
51b	LI-B	32-32v		Leerzeile		
51c	LI-C	32v-33		Leerzeile mit Pluszeichen		
52a	LII-A	33v-34		Xochicuicatl	LII	XXXV-B
52b	LII-B	34 -34v		Leerzeile mit Pluszeichen		
52c	LII-C	34v		Leerzeile mit Pluszeichen		
52d	LII-D	34v-35		Leerzeile mit Pluszeichen		
53a	LIII-A	35		Icnocuicatl	LIII	XXXV-C
53b	LIII-B	35-35v		Leerzeile mit Pluszeichen		
53c	LIII-C	35v-36	Leerzeile mit Pluszeichen			
54a	LIV-A	36	Teil-MS II Tlapapal Cuextecayotl	Tlapapal Cuextecayotl	LIV	XXXVI
54b	LIV-B	36-36v		CuauhAcayotl Spielanweisung		XXXVI-A
54c	LIV-C	36v		Spielanweisung		
54d	LIV-D	36v-37		Spielanweisung		

Fortsetzung Tabelle A.1

54e	LIV-E	37-37v	Teil-MS II Mexicayotl	Mexicayotl	LV	XXXVI-B
55a	LV-A	37v-38	Teil-MS II Cozacuicatl ytechpa yn itlacatilitzin tot ^o Jesu x ^o .	Spielanweisung	LVI	XXXVII
55b	LV-B	38		Spielanweisung		
55c	LV-C	38-38v		Spielanweisung		
55d	LV-D	38v		Spielanweisung		
56a	LVI-A	38v-39	Teil-MS II Cihuaixnexcucatl	Ohne Titel	LVII	XXXVIII
56b	LVI-B	39		Spielanweisung		
56c	LVI-C	39		Spielanweisung		
56d	LVI-D	39		Spielanweisung		
56e	LVI-E	39-39v		Spielanweisung		
56f	LVI-F	39v		Spielanweisung		
57a	LVII-A	39v-40	Teil-MS II Coçolcuicatl	Spielanweisung	LVIII	XXXIX
57b	LVII-B	40		Spielanweisung		
57c	LVII-C	40-40v		Spielanweisung		
57d	LVII-D	40v		Spielanweisung		
57e	LVII-E	40v		Spielanweisung		
58a	LVIII-A	41	Teil-MS II Tequihquixtiliz- cucicat	Spielanweisung	LIX	XL
58b	LVIII-B	41-41v		Spielanweisung		
58c	LVIII-C	41v		Spielanweisung		
58d	LVIII-D	41v-42		Spielanweisung		
58e	LVIII-E	42		Spielanweisung		
58f	LVIII-F	42		Spielanweisung		
59a	LIX-A	42v	Teil-MS II Cihuacuicatl ytechpa ynezcaliztli tt ^o [...]	Spielanweisung	LX	XLI
59b	LIX-B	42v		Spielanweisung		
59c	LIX-C	42v		Spielanweisung		
59d	LIX-D	43		Spielanweisung		
59e	LIX-E	43		Spielanweisung		
60a	LX-A	43v	Teil-MS II Michcuicatl	ohne	LXI	XLII
60b	LX-B	43v-44		Leerzeile		
60c	LX-C	44		3		
60d	LX-D	44-44v		4		
60e	LX-E	44v		5		
60f	LX-F	44v-45		6		
60g	LX-G	45-45v		7		
60h	LX-H	45v		8		
60i	LX-I	45v-46		9		
61a	LXI-A	46-46v		Teil-MS II Pilcuicatl		
61b	LXI-B	46v	Spielanweisung			
61c	LXI-C	46v-47	Spielanweisung			

Fortsetzung Tabelle A.1

61d	LXI-D	47	Teil-MS II Pilcuicatl	Spielanweisung	LXII	XLIII			
61e	LXI-E	47-47v		Spielanweisung					
61f	LXI-F	47v		Spielanweisung					
61g	LXI-G	47v-48		Spielanweisung					
61h	LXI-H	48-48v		Spielanweisung					
61i	LXI-I	48v		Spielanweisung					
61j	LXI-J	48v		Spielanweisung					
62a	LXII-A	48v-49	Teil-MS II Icnocuicatl	Icnocuicatl	LXIII	XLIV			
62b	LXII-B	49-49v		Nummerierung Kopist					
62c	LXII-C	49v-50		Nummerierung Kopist					
63a	LXIII-A	50	Teil-MS II Ycuic don her ^{do} de guzman. Cacacuicatl el tono.	Spielanweisung	LXIV	XLV			
63b	LXIII-B	50v		Ic Ome huehuetl; Spielanweisung					
63c	LXIII-C	50v-51		Ic yei huehuetl; Spielanweisung					
63d	LXIII-D	51		Ic nahui huehuetl. Spielanweisung					
63e	LXIII-E	51		Ic macuilli huehuetl; Spielanweisung					
63f	LXIII-F	51-51v		Ic chicuacen huehuetl; Spielanweisung					
63g	LXIII-G	51v		Ic chicome huehuetl; Spielanweisung					
63h	LXIII-H	51v		Ic chicuei huehuetl; Spielanweisung					
63i	LXIII-I	51v-52		Ic chicunahui huehuetl; Spielanweisung					
63j	LXIII-J	52		Ic mahtlachuehuetl; Spielanweisung					
63k	LXIII-K	52-52v		10; Spielanweisung					
64	LXIV	52v-53		Teil-MS III Xopancuicatl			Xopancuicatl	LXV	XLVI
65	LXV	53v	Teil-MS III Matlatzincayotl	Matlatzincayotl	LXVI	XLVII			
66a	LXVI-A	54	Teil-MS III Tlaxcaltecatl	Tlaxcaltecatl	LXVII	XLVIII			
66b	LXVI-B	54-54v		Ic ontetl huehuetl					
66c	LXVI-C	54v		Ic yei huehuetl					
66d	LXVI-D	54v-55		Ic nahui huehuetl					

Fortsetzung Tabelle A.1

66e	LXVI-E	55-55v		Ic macuilli huehuetl		
67a	LXVII-A	55v	Teil-MS III Ycuic neçahualpilli yc tlamato huexotzinco. Cuextecayotl.	Icuic nezahualpilli ic tlamato huexotzinco. Cuextecayotl	LXVIII	XLIX
67b	LXVII-B	55v-56		Ic ome huehuetl		
67c	LXVII-C	56		Lange Linie unter Abschnitt		
67d	LXVII-D	56		Lange Linie unter Abschnitt		
68a	LXVIII-A	56-56v	Teil-MS III Atequilizcuicatl	Atequilizcuicatl	LXIX	L
68b	LXVIII-B	57		ic onhuehuetl		
68c	LXVIII-C	57-57v		ic yeh huehuetl		
68d	LXVIII-D	57v		Ic Nahui huehuetl		Ende der Edition
68e	LXVIII-E	57v-58v		Ic onhuehuetl		
68f	LXVIII-F	58v-59		ohne		
68g	LXVIII-G	59		ohne		
68h	LXVIII-H	59-59v		ohne		
68i	LXVIII-I	69v-60		ohne		
69a	LXIX-A	60-60v	Teil-MS III Xopancuicatl	1.	LXX	
69b	LXIX-B	60v-61		2.		
69c	LXIX-C	61-61v		3.		
69d	LXIX-D	61v		4		
69e	LXIX-E	62		5		
69f	LXIX-F	62-62v		6		
70	LXX	62v	Teil-MS III Tlamelauhqui Teuccuicatl	Tlamelauhqui Teuccuicatl	LXXI	
71	LXXI	63-63v		Teuccuicatl	LXXII	
72	LXXII	63v		Yc ome Teuccuicatl	LXXIII	
73	LXXIII	64	Teil-MS III Yaocuicatl	Yaocuicatl	LXXIV	
74	LXXIV	64-64v	Teil-MS III Yaoxochicuicatl	Yaoxochicuicatl	LXXV	
75	LXXV	64v	Xochicuicatl	Xochicuicatl	LXXVI	
76	LXXVI	65	Teil-MS III Yaocuicatl	Yaocuicatl ycuic in Motecuçomatzin	LXXVII	
77a	LXXVII-A	65-65v	Teil-MS III Yaocuica-cuextecayotl	Yaocuicacuextecayotl, ynin; Spielanweisung	LXXVIII	
77b	LXXVII-B	65v		Spielanweisung		
77c	LXXVII-C	65v-66		Spielanweisung		
77d	LXXVII-D	66		Spielanweisung		

Fortsetzung Tabelle A.1

78	LXXVIII	66-66v	Teil-MS III Occe Yaotlatolcuicatl	Occe yaotlatolcuicatl	LXXIX	
79	LXXIX	66v-67	Teil-MS III Icuic Acolhuacan Nezahualcoyotzin	Ycuic Acolhuacan in Neçahualcoyotzin ic quitlapaloco in huehue moteucçomatzin, Mex ^{co} yquac mocochoaya	LXXX	
80a	LXXX-A	67	Teil-MS III Xochicuicatl Cuecuechtli		LXXXI	
80b	LXXX-B	67-67v		2		
80c	LXXX-C	67v		3		
80d	LXXX-D	67v		4		
80e	LXXX-E	67v-68		5		
80f	LXXX-F	68		6		
81	LXXXI	68-68v	Teil-MS III Xopancuicatl	Xopancuicatl	LXXXII	
82a	LXXXII-A	68v	Teil-MS III Melahuac Xopancuicatl fol. 68v-69v	Melahuac Xopancuicatl	LXXXIII	
82b	LXXXII-B	68v-69		Yc ontlamantli Melahuac Xopancuicatl		
82c	LXXXII-C	69-69v		Yc etlamantli. Spielanweisung		
82d	LXXXII-D	69v		Spielanweisung		
83a	LXXXIII-A	69v-70	Teil-MS III Chichimecayotl fol. 70-71v	Chichimecayotl; Spielanweisung	LXXXIV	
83b	LXXXIII-B	70-70v		Yc onhuehuetl		
83c	LXXXIII-C	70v-71		3.		
83d	LXXXIII-D	71-71v		4.		
83e	LXXXIII-E	71v		5.		
84a	LXXXIV-A	72	Teil-MS III Chalcacihuacuicatl fol.72-73v	Chalcacihuacuicatl intlatalil chalcah...Spielanwe isung	LXXXV	
84b	LXXXIV-B	72-72v		Spielanweisung		
84c	LXXXIV-C	72v		Spielanweisung		
84d	LXXXIV-D	73		Spielanweisung		
84e	LXXXIV-E	73-73v		Spielanweisung		
84f	LXXXIV-F	73v		Spielanweisung		

Fortsetzung Tabelle A.1

85a	LXXXV-A	73v-74	Teil-MS III Huehue Cuicatl	Spielanweisung	LXXXVI	
85b	LXXXV-B	74		Spielanweisung		
85c	LXXXV-C	74-74v		Spielanweisung		
85d	LXXXV-D	74v		Spielanweisung		
86a	LXXXVI-A	74v-75	Teil-MS III Cococuicatl fol. 74v-77	Spielanweisung	LXXXVII	
86b	LXXXVI-B	75-75v		Spielanweisung		
86c	LXXXVI-C	75v		Spielanweisung		
86d	LXXXVI-D	75v-76		Spielanweisung		
86e	LXXXVI--E	76		Spielanweisung		
86f	LXXXVI-F	76-76f		Spielanweisung		
86g	LXXXVI-G	76v-77		Spielanweisung		
87a	LXXXVII-A	77	Teil-MS III TochCococuicatl fol. 77-78v	Spielanweisung	LXXXVIII	
87b	LXXXVII-B	77-77v		Spielanweisung		
87c	LXXXVII-C	77v		Spielanweisung		
87d	LXXXVII-D	77v-78		Spielanweisung		
87e	LXXXVII-E	78		Spielanweisung		
87f	LXXXVII-F	78-78v		Spielanweisung		
87g	LXXXVII-G	78v		Spielanweisung		
88	LXXXVIII	79	Teil-MS IV Einzelgesang	Ohne Titel	LXXXIX	
89a	LXXXIX-A	79-79v	Teil-MS IV Huexotzinca Cuicatl	Spielanweisung	XC	
89b	LXXXIX-B	79v		Ic onhuehuetl		
90a	XC-A	80	Teil-MS V Totocuicatl fol. 80-82v	1; Spielanweisung	XCI	
90b	XC-B	80-80v		2; Spielanweisung		
90c	XC-C	80v-81		3.; Spielanweisung		
90d	XC-D	81-81v		4; Spielanweisung		
90e	XC-E	81v-82		5; Spielanweisung		
90f	XC-F	82-82v		6; Spielanweisung		
91a	XCI-A	83-83v	Teil-MS VI Tlaxcaltecaiotl fol.83-85	Tlaxcaltecaiotl	XCII	
91b	XCI-B	83v		2;Ic ontetl huehuetl		
91c	XCI-C	84		3; Ic yei huehuetl		
91d	XCI-D	84v		4; IC NAHUI HUEHUETL		
91e	XCI-E	84v-85		5; Ic macuilli huehuetl		

A.2 Schlüsseltabelle Codex Romances de los Señores de la Nueva España

Nr.	Zählung Bierhorst 2009	Folio	Teil-MS	Titel/Spielanweisu ng/Leerzeile	Garibay 1964 ⁴⁴⁵	
					Folio	Zählung
1	[I] 1.	1-2v	Teil 1	Ohne Titel	1-2	1
					2-2v	2
2	[II] 2.	2v-3v	Teil 1	2 am Rand neben der Strophen- zählung des Kopisten	2v-3	3
					3-3v	4
3	[III] 3.	3v-4	Teil 1	3	3v-4	5
					4-4v	6
4	[IV] 4.	4v-5v	Teil 1	<i>el poder grande del criador</i> 4	4v-5v	7
5	[V] 5.	5v-6v	Teil 1	5 de Cacamatzin ultimo rey de Tezcuco...	5v-6v	8
6	[VI] 6.	7-8	Teil 1	6 de tlaltecatzin	7-8	9
7	[VII] 7.	8-9	Teil 1	7 de atlyxco	8-9	10
8	[VIII] 8.	9	Teil 1	8 chalcayotl i tlatocacuicatl	9	11-A
9	[IX] 9.	9-10	Teil 1	9	9-9v	11-B
					9v-10	11-C
10	[X] 10.	10-11	Teil 1	10. huexutzinco tlatocacuicatl	10-11	12
11	[XI] 11.	11-12	Teil 1	11 tototi tototi	11-12	13
12	[XII] 12.	12v- 13v	Teil 1	12 Canto en alabança de Axayacatzin rey de Mex ^{co} y de Neçahualpiltzintli de Tezcuco y Chimalpopoca de Tlacopã	12v-13v	14
13	[XIII] 13.	13v- 14v	Teil 1	13	13v	15
					14	16
					14	17
14	[XIV] 14.	14v- 15v	Teil 1	14 de chalco tlacamaçatl	14v-15	18
						19
					15-15v	20
					15v	21
15	[XV] 1.	16-17	Teil 2	1	16	22
					16	23
					16v	24
					16v-17	25

⁴⁴⁵ Die Untergliederung von Garibay erscheint anhand des deutlich gegliederten Manuskripts streckenweise nicht nachvollziehbar. So teilt Garibay graphisch deutlich zusammenhängende Passagen auf, wodurch er auf insgesamt 60 Gesänge kommt. Häufig haben solche Texte dann nur zwei oder drei Strophen.

Fortsetzung Tabelle A.2						
16	[XVI] 2.	17-18v	Teil 2	2	17-17v	26
					17v-18	27
					18-18v	28
17	[XVII] 3.	18v-19v	Teil 2	2 de Neçahualcoyotzin	18-19	29
					19-19v	30
					19v	31
18	[XVIII] 4.	19v-21	Teil 2	4 a lo divino gentilico	19v-20	32
					20	33
					20v	34
					20v-21	35
19	[XIX] 5.	21-22v	Teil 2	5 de Neçahualcoyotzin cuando andaba uyêdo del rey de Azca putzalco	21-22v	36
20	[XX] 6.	22v-23v	Teil 2	6	22v-23v	37
21	[XXI] 7.	23v-25	Teil 2	7	23v-24	38
					24-24v	39
					24v-25	40
22	[XXII] 8.	25-26	Teil 2	8	25-25v	41
					25v-26	42
					26	43
23	[XXIII] 9.	26-27v	Teil 2	9 de quaquauhtzin s ^r de Tepexpan	26-26v	44
					26v	45
					26v-27	46
					27-27v	47
24	[XXIV] 10.	27v-29	Teil 2	10	27v-29	48
25	[XXV] 11.	29-30	Teil 2	11	29-30	49
26	[XXVI] 12.	30-31	Teil 2	12	30-31	50
27	[XXVII] 13.	31-32v	Teil 2	13 de Motecçumatzin 2 quâdo lo de los Huexutzincas	31-32v	51
28	[XXVIII] 14.	32v- fehlend es Blatt 33	Teil 2	14 canto de Neçahualcoyotzin Acordandose de quauhtzin y de teçoçomoctzin	32v	52
29	[XXIX] 1.	34-34v	Teil 3	[1] Erste Strophe fehlt	34-36	53
29-A	[XXXIX-A] 1-A.	35-36	Teil 3	Im MS keine Unterteilung		
30	[XXX] 2.	36-36v	Teil 3	2	36-36v	54
31	[XXXI] 3.	36v-38	Teil 3	3	36v-38	55
32	[XXXII] 4.	38-39v	Teil 3	4 de Neçahualcoyotzin xopâcuicatl	38-39v	56

Fortsetzung Tabelle A.2

33	[XXXIII] 1.	39v-41	Teil 4	1 <i>xopaâcuicatl de Necavalcoyotzin</i>	39v-41	57
34	[XXXIV] 2.	41-42	Teil 4	2	41-42	58
35	[XXXV] 3.	42-42v	Teil 4	3	42-42v	59
36	[XXXVI] 4.	42v	Teil 4	4	42v	60

ANHANG B: Lexembelege im Korpus

In Anhang B werden die Fundstellen von Lexemen für folgende Gruppen und Einzellexeme aufgeführt: Kakaogewürz- und Statuspflanzen; Mais; Orte der Schöpfung; *xīlōxōchitl*, *-yēc*. Benutzt wurden standardisierte Versionen der *Cantares* und *Romances* (Bierhorst 1985b; 2009b), weil durch die orthographische Angleichung eine einfachere und genauere Suche möglich ist als auf Basis der Paläographien oder Transkriptionen. Während ich den Standard-Nahuatl-Text der *Cantares* selbst digitalisiert habe⁴⁴⁶, konnte ich bei den *Romances* auf die online verfügbare Version auf der Seite der University of Texas (Bierhorst 2009) zurückgreifen, die jedoch keine Vokallängen angibt, welche deshalb für die Belegstellen von mir hinzugefügt wurden. Die Nummerierung der Texte basiert – unter Hinzuziehung der Faksimiles – auf den Print-Ausgaben (Bierhorst 1985a und 2009a), wobei die römischen Zahlen aus Gründen der Übersichtlichkeit durch arabische ersetzt wurden. (Siehe zur Orientierung auch die Schlüsseltabellen A.1 und A.2.).

Die Anhangstabellen **B.1-B.3** haben jeweils eine Statusspalte, die wie folgt zu lesen ist:

R = reale Pflanze; M = nur als Metapher vorhanden; U = unbestimmt; P = Produkt; A = Pflanze allein genannt; T = Spezies Teil einer NNC oder VNC, die keine Pflanze ist

Die Anhangstabelle **B.4** listet Lexeme für die Orte der Schöpfung im Korpus auf. Bei Mehrfachnennungen wird die Reihenfolge des Auftretens angegeben. Ebenso wird in der Spalte „Bemerkung“ tentativ der Kontext erfasst. Hierbei ist zu beachten, dass zumeist nur die entsprechende Passage und nicht der gesamte Text untersucht wurde. Auch wurden wegen der Vielzahl der Nennungen von *ilhuicatl ihtic*, *ilhuicac* und *ilhuicatl* nur einzelne Belege als Beispiele erfasst. Für die Belegstellen wurde die Paläographie angegeben, für die Konzepte die standardisierte Version (siehe oben).

Die Anhangstabellen **B.5 und B.6** betreffen das Auftreten des Lexems *-yēc*-. Zweck der Analyse war, die Relevanz von *yēc̄tli* als eine den Gesängen zugeschriebene Eigenschaft zu verstehen. *Yēc̄tli* erwies sich hierbei als eine der häufigsten adjektivischen NNC im Korpus. Untersucht wurde die Verteilung des Lexems im Zusammenhang mit *cuīcatl* (Lied) *xōchitl* (Blume) und weiteren Kombinationen einschließlich Komposita, aufgeschlüsselt auf die jeweils relevanten Teil-Manuskripte und Gruppierungen. Außerdem wurden die Dubletten berücksichtigt. Ist *yēc̄tli* Teil einer Parallelkonstruktion, ist die Reihenfolge, in der die Termini auftreten, durch Ziffern markiert.

⁴⁴⁶ Dieser Text ist ein Amalgam aus Paläographie und standardisierter Transkription, das aufbereitet werden musste (dazu siehe die Anweisung in Bierhorst 1985b:427-28).

B.1: Kakaogewürz- und Statuspflanzen

Indigener Name	Lat. Name	Mitgenannte Pflanze / pflanz. Produkt	Status	Bemerkung	Cantares		Romances	
					Nr.	Folio / Zeile	Nr.	Folio / Zeile
cacahuacuahuatl	Theobroma cacao	tōnacāxōchitl	R		83b	70v:09		
cacahuaxōchitl	Quararibea funnebris	cācālōxōchitl	R				15	16r:12
		icnīuhxōchitl	M		25	18v:18	2	2v:01
		izquixōchitl	R		18	14v:15;	2	3r:13
					26	19r:01-2	7	8v:04
					34	22v:8	10	11r:02-3
					64	53r:01	11	11r:14-15
					69c	61r:22	15	16r:12
					69f	62r:31	18	20r:15-16
							22	25r:15-16
				izquixōchitl (Cacahuaizquixōchitl)	R	Parallelkonstruktion	48	30r:30
		ōcēlōxōchitl (ōcēlō-n- cacahuaxōchitl)	R	Krieg; Metapher	24	18v:05		
		poyomaxōchitl	R				32	39r:06
		quetzalpoyomaxōchitl	R	Blüte der cacahuaxōchitl	54c	36v:11		
		poyomahtli	R		44b	27v:10		
		poyoma (cacahuaxōchinpoyon)	R		52d	34v: 22		

Fortsetzung Anhangstabelle B.1

cacahuaxōchitl	Quararibea funebria	teōcuitlaxōchitl (teōcuitlacacahuaxōchitl)	R	inkorporiertes <i>teōcuitla-</i> auch in adjektivischer Bedeutung als „kostbar“ möglich			31	37r:18- 37v:01
		yexōchitl	R					
		quetzaliyexōchitl	R	Refrain			22	25r:15-17
		yōllōxōchitl	R		23	18r:11; 18r:15;		
			U		17	11v:11	9	9v:02
					26	19r:25-6	15	16r:12
					87e	78r:25		
cacahuatl	P				3	4r:07		
	A		17	11v:08	1	1v:03		
					9	9v:04		
					20	22v:16		
			T		17	11r:17		
					56e	39v:07		
poyomaxōchitl poyomahtli	Quararibea funebria	cacahuaxōchitl	R	siehe cacahuaxōchitl				
			A		49	30v:26		
			T; A	<i>tamoannempoyon</i>	38	24r:18		
			A; T	<i>poyomapōctli</i>	04	3r:27		
			T; U	tēihuintih xōchitl [...] poyomaxahuall-an	46b	28v:28		
quetzal- poyoma		āmaxōchitl	P	<i>in nāmaxōchihu-i</i> : meine Papierblumen	26	19r:19		
					46b	29r:04		
			U		52c	34v:17		
				52d	35r:04			

Fortsetzung Anhangstabelle B.1

xōchipoyoma	Quararibea funnebris		A		17	10v:13; 11v:06		
			U		74	64r:27		
			T	<i>xoxōchipoyoncuīca tla poyoncuīca</i>				1
cācālōxōchitl	Plumeria rubra L.	cacahuaxōchitl	R	siehe Cacahuaxōchitl				
		cempōhualxōchitl	R		86d	75v:22		
		izquixōchitl	R		57a	40r:2	15	16r:12
		tlāuhquechōlxōchitl	R	die rote cācālōxōchitl			21	24v:04-5
		yexōchitl			20	16v:23		
teōcuitla- cācālōxōchitl tīzaxōchitl		Quetzalizquixōchitl	R				22	25v:08-10
		ihhuixōchitl	R	metaphor. ; Parallelkon- struktion für Krieg		20v:22		
tlāuhquechōl- cācālōxōchitl yōliliztlapal- neucxōchitl		quetzalizquixōchitl	A R	Krieg, Metapher	50a 84b	31r:06 72v:01		
		Ttāhuizcalteōxōchitl	R; M	Kriegsverherrlichung; beide Pflanzen sind Metaphern	12	6r:20-23		
huahcalxōchitl	Philodendron mexicanum							
tlapalhuahcal- xōchitl			A		63e 89a	51r:19 79v:01		
izquixōchitl	Bourreria huanita	cacahuaxōchitl		siehe cacahuaxōchitl				
		cācālōxōchitl		siehe cācālōxōchitl				
		ōcēlōxōchitl						

Fortsetzung Anhangstabelle B.1

izquixōchitl	Bourreria huanita	quetzalizquixōchitl	A	<i>izquixōchitl in quetzalitzquixōchitl</i>	17	10v:10			
		teōcuitlaxōchitl							
		tlapalxīlōtl	R						
		xīlōxōchitl							
		cuāuhxīlōxōchitl							
		tlāuhquechōlxīlōxōchitl	R				83b	70r:31	
		yāōxōchitl							
		yexōchitl							
		quetzaliyexōchitl	R					22	25r:15-17
			A				02	2r:31	26
		17	11v:01						
		57e	40v:27						
		80a	67r:27						
		80e	67v:29						
		87f	78v:03						
		87g	78v:18						
			T	<i>moquetzalitzquixōchintzetzeloā</i>	17	10r:10			
izquixōchi-cuahuitl		xīlōxōchitl	R, T	<i>xīlōxōchinepanihui oo nocuīc</i>	52d	34v:20			
chālchiuhizqui-xōchitl			A		55e	38v:12			
chīmalizquixōchitl		yāōxōchitl	M	Krieg. Beide Pflanzen Metaphern	31	21r:15			
coyolizquixōchitl	<i>Bomarea sp</i>		U		90d	81v:16			

Fortsetzung Anhangstabelle B.1

quetzalizqui-xōchitl	Bourreria huanita	teōcuitlacāxōchitl	R				20	23r:15-16
		teōcuitlacācālōxōchitl tlapalxīlōtl	R R	siehe teōcuitlacācālōxōchitl	28	20r:08		
		tlāuhquechōlcācālōxōchitl	U	siehe tlāuhquechōlcācālōxōchitl	52b	34r:13		
			A		74	64r:31		
tlapalizqui-xōchitl	?		A		33 55a 90f	22r:16 37v:14 82v:12, 16		
teōnacztli	Cymbopetalum penduliflorum	mācpalxōchitl?	T	<i>onnacazmāxōch-xeliuhtinemico</i> : Die VNC enthält wahrscheinlich zwei apokopierte Pflanzen-Lexeme: <i>(teō)nacztli</i> und <i>mācpalxōchitl</i> .			16	17r:16
tōnacāxōchitl	Distictis buccinatoria (DC). A. Gentry?	cacahuacuahuitl	T T	siehe cacahuacuahuitl. eine klare Abgrenzung von der Bedeutung „Mais“ ist nicht möglich	68c 56a	57r:24 39r:05		
tōnacāxōchin-cuahuitl				weitere Bildungen mit <i>tōnacā</i> beziehen sich auf Mais; siehe Anhangstabelle B.2				

Fortsetzung Anhangstabelle B.1

yexōchitl	Magnolia dealbata Zucc.	cācālōxōchitl		siehe cācālōxōchitl		
		cempōhualxōchitl	R	Die Yexōchitl könnte hier auch eine Tabakblüte sein. siehe León-Portilla , 2011:315	38	24r:17
ācaiyexōchitl		xochicacahuatl	P			16 18r:01
ēlōxōchitl		xīlōxōchitl	R	yēlōxōchitl	86f	76r:26
quetzaliye-xōchitl		cacahuaxōchitl	R	siehe cacahuaxōchitl	18	13v:20
		izquixōchitl	R U	siehe izquixōchitl	52d 87e	35r:06 78r:17
yōllōxōchitl	Talauma mexicana (DC.) Don	cacahuaxōchitl		siehe cacahuaxōchitl		
		nehcalizxōchitl i chīmalli xōchitl	U, M M	Krieg Krieg, Opfer	24 51b	18v:08 32r:18-20
			T	yōlxōchiahhuechtli	12	6v:01

Anhangstabelle B.2: *Mais*

Teil der Maispflanze /	Mitgenannte Pflanze	Status	Lebenszyklus	Bemerkung	Cantares		Romances	
					Nr.	Folio / Zeile	Nr.	Folio / Zeile
cacamatl	xīlōtl	R	Wachstum; Befruchtung	<i>in notah in nonān cuix oc xīlōtiz oncacamatiquīuh</i> (hier Metapher)	18	14r:01		
tlatlapalcacamaxōchitl	moxōchiuh	R	Befruchtung	moxōchiuh bezieht sich auf die Blüten des Nebenkolbens	59d	43r:04		
centli								
tlapapalxōchicentli	tōnacāxōchitl	R	Reife; Aussaat; Wachstum	beide Pflanzen sind Mais	44b	27r:16		
ēlōtl								
chālchiuhēlōtl itzon		A	Reifung	Maisbart:chālchiuhElotl tāchcāhuān / Itzon [...]	63g	51v:10		
chālchiuhēlōtl	xiuhquechōlxīlōtl	R	Reifung; Befruchtung		63j	52r:30		
tlāuhquechōlēlōtl	teōcuitlaxīlōtl	R	Reifung; Befruchtung		17	12r:23		
miyāhuatl								
quetzalmiyāhuatl		R	Befruchtung	siehe tōnacāxōchincuahuitl <i>onquetzalmiyāhuayohtihcac</i> 1 x Refrain			12	13r:14; 13v:01
quetzalmiyāhuaxōchitl	chālchiuhayohxōchiquilitl	R	Befruchtung	abgeleitet von: chālchiuh- ayohxōchiquilteuh (so grün wie Jade-Kürbis-Blüten)	60e	44v:15		
tlemimiyāhuatl tozmiyāhua[tl]		M		Krieg; Metapher: Feuerrispen siehe quetzaltōcxīlōtl	74	64v:16		

Fortsetzung Anhangstabelle B.2

xiuhtlemiyāhuatl		M		xiuhtlemiyāhuayoh. Krieg, Metapher: Türkis-Feuer-Rispen. Dublette	66c 91c	54v:11 84r:03-04
xōchimiyāhuatl			Befruchtung	Xōchimiyāhuayōcān 1 x Refrain	71	63r:21; 24
tēucxōchitl		A	Befruchtung	nicht eindeutig als Mais identifiziert	44b	27v:07
tōnacācuahuitl	xoxōuhqui mizquitl	M			56d 68g	39r:24 59r:01
tōnacāxōchitl	in tlazohxōchitl	U A	Befruchtung Befruchtung	Krieg; Opfer Krieg	51c 54c	32v:18 36v:21
		T	Befruchtung	Contōnacāxōchi-moyāuhtihuītzeh (sie kommen, um sie wie Nahrungsblumen auszustreuen): Kontext: Krieg; Opfer	54b	36r:24
tōnacāxōchincuahuitl	quetzalmiyāhuatl		Befruchtung	abgeleitet von: onquetzal-miyāhuayohtihcac (steht voller Quetzal-Maisähren da)	28	20r:16-7
tōnacāyōtl		A	Aussaat	cuix tōnacāyōtl occeppa nictōcaz (werde ich die Nahrung noch einmal aussäen?)	18	13v:30
xīlōtl				siehe cacamatl		
quetzaltōcxīlōtl	tozmiyāhua[tl]		Befruchtung	abgeleitet von: tozmiyāhua o xexēlihui (die gelben Rispen teilen sich)	59a	42v:12

Fortsetzung Anhangstabelle B.2

quetzalxīlōtl		Befruchtung	abgeleitet von: Onquetzalxīlōhuītōliuh to c in yēct l -on cū ic at l (der vollkommene Gesang beugt sich wie ein Quetzal-Xilote herüber) siehe ēlōtl	64	52v:18
teōcuit lax īlōtl	tlāuh quechōl ēlōtl				
tlap alx īlōtl	quet alizquixō chit l	Befruchtung	Kontext: Aufführungspraxis siehe chāl chiuhē lōtl	28	20r:08
xiuh quechōl xīlōtl	chāl chiuhē lōtl				

Anhangstabelle B.3: *xīlōxōchitl*

Xīlōxōchitl	Mitgenannte Pflanze / pflanz. Produkt	Status	Bemerkung	Cantares		Romances	
				Nr.	Folio / Zeile	Nr.	Folio / Zeile
xīlōxōchitl		A	Fruchtbarkeit; Freude, Zufriedenheit	52c	34v:10		
	Izquixōchicuahuitl	R	<i>xīlōxōchinepanihui oo nocuīc</i> : Erschaffung von Gesängen; Aufführungspraxis	52d	34v:20		
	yēlōxōchitl	R	Aufführungspraxis	86f	76r:26		
cuāuhxīlōxōchitl	yāōxōchitl; ōcēlōxōchitl	M; R	Kriegskontext	31	21r:15-16		
quetzalxīlōxōchitl	Aztacaxtlatlan	R	Kontext: Freundschaft der Adligen; (tote) Fürsten, die an der <i>Xīlōxōchitl</i> saugen	17	10r:10-11		
		A		57e	40v:20		
	Ocotl	R	<i>niquetzalxīlōxōchiocoticpac</i> : Kunsthandwerk	63d	51:05		
tlāuhquechōl- xīlōxōchitl	izquixōchitl	R	Fruchtbarkeit; Aufführungspraxis	83b	70r:31- 70v:01		
āxīlōxōchitl			<i>Pachira sp.</i>				
quetzalāxīlōxōchitl		A	Fruchtbarkeit	60h	45v:01		

Anhangstabelle B.4: Orte der Schöpfung

Nr.	Lied	Konzept 1	Konzept 2	Beleg	Übersetzung	Bemerkung	Quelle
1	01	tōnacatlālpan xōchitlālpan Parallelkonstruktion	tepēihtic	tepeitic tonacatlalpa, xochitlalpa nechcalaquiqueo	Ins Innere der Berge, ins Lebensmittelland, ins Blumenland ließen sie [die Vögel] mich eintreten	Fruchtbarkeit Schöpfungsort	Cant. 1r:28
2	01	xōchitlālpan tōnacatlālpan Parallelkonstruktion	huēlic Xōchitl	can quitzaz in huelic xochitl auh cuix nohuan ahciz aya in xochitlalpan in tonacatlalpan	Wo werde ich die köstlichen Blumen sehen? Werden sie mit mir ins Blumenland, ins Lebensmittelland kommen?	Kreativität	Cant.1v:18-9
3	01	xōchitlālpan [tōnacatlālpan] Parallelkonstruktion implizit		noconilnamiquia in ompa onitlachiato y xochitlalpan a nicuicani	Ich erinnere mich daran, wie ich ins Blumenland ging um zu schauen	Kreativität Emotion	Cant.1v:21-2
4	02	xōchitlālpan		onihualcalac nicuicani nepapan xochitlalpan	Ich trat hier ein, ich der Sänger, ins Land der verschiedenen Blumen	Kreativität Gesangsauffüh- rung	Cant. 2r:03
5	03	xōchicalco		Xochicalco nualcalaquia in nicuicani oncan ycac in chalchiuhuehuetl	Ins Blumenhaus bin ich eingetreten, ich der Sänger, dort steht die Jadetrommel	Irdisches (rituelles) Blumenhaus Musik	Cant. 2v:04
6	07	xōchitlālpan	xōchitlalticpac ilhuicac.pa xōchiā- mēmeyallōtl	Ma yc tic iti in xochitlalpan in tochan xochitlalticpac ilh[uica] ^c .pao in huelic xochiamemeyallotl	Lasst uns schon im Blumenland, in unserm Heim auf der Blumenerde im Himmel vom köstlichen Blumenquell trinken	Jenseitsvorstell- ung	Cant. 4r:22- 3
7	07	tōnacatlālpan	chīmalxōchitl	in chimalxochitl oncuepontimani tonacatlalpan	Die Schildblumen erblühen im Lebensmittelland	Krieg	Cant.4r:25-6

Fortsetzung Anhangstabelle B.4

8	07	xōchitlālpan	toquīzayān	in toquiçayan xochitlalpa[n] tonacatlalpan	Am Ort unseres Herauskommens, im Blumenland, im Lebensmittelland	Jenseitsvorstell ung Himmel Schöpfung Geburt	Cant. 4r:30/4v: 1
9	14	ilhuicac	xochicalihtec	O anch anca nel ompa huitz canin ilhuicac ixochintlahcuilol xochincalihtec a	Vielleicht kommt wirklich von dort aus dem Himmel sein Blumengemaltes, aus dem Inneren des Blumenhauses		Cant. 7v:09
10	17	xōchicuahuatl	huēhuētītlān	Yn nepapan xochiquahuatl onicac, aya, huehuetitlan	Die verschiedenen Blütenbäume stehen dort, aya, bei den Trommeln	Gesangsauffüh rung Künstliche Blütenbäume	Cant. 10v:18
11	17	xiuhquecholcacahua- xōchicalihtic		yxiuhquecholcacahuaxoch icalitec y, yehuan Dios	Im Türkismotmotkakaoblumen haus Gottes	Gesangsauffüh rung Gemeinschaft	Cant. 11r:18
12	17	xōchicuahuatl		ye tlatoa xochiquahuatl ymapan motzetzelotihcaqui[n] in teocuitlaxochicoyolayacac hhuitzilīn q[ue]chol monencahuatzin teuctli	Er singt in den Zweigen des Blütenbaumes, er steht da und schüttelt sich, der Goldblumen-Schellen- Rasselkolibri, der Quecholli Fürst Monencahuatzin	Gesangsauffüh rung Jenseitsvorstell ung Mensch als Vogel	Cant. 11r:23-4
13	17	xōchitl ihcacan	tecuēcuepal xōchitl	Çan moch onpa ye huitz xochitl ycaca ayahue, tecuēcuepal xochitl in teyollomamalacachoay,	Alle kommen von dem Ort, an dem die Blumen stehen, die Blumen, die die Leute verdrehen, die das Herz der Leute kreiseln lassen	Gesang Rausch	Cant. 11v:03
14	17	xōchicuahuatl		nihualacic xochinquahuatl ymapan ayahue nixochihuitzil	Ich bin auf den Zweigen des Blütenbaumes angekommen ayahue, ich bin der Blumenkolibri	Gesangsauffüh rung Sānger als Vogel	Cant. 12r:01

Fortsetzung Anhangstabelle B.4

15	18	xiuhcalli	māquīzcalli xōchitl tepētitech	[...] yecoc xochitl tepetitech / Yn ça[n] can xiuhcalitic noncuica maquizcalitic niontlatoa ça[n] nicuicanitl	gekommen sind die Blumen in die Berge / Im Turkishhaus singe ich, im Armbandhaus spreche ich, der Sänger	Gesangsauffüh- rung Sänger	Cant.14r:11- 12
16	18	xōchicuahuitl	Tamoanchān	xochinquahuitl onicac in tamoan ychan dios yecha, oncan tiyocoloc	Der Blütenbaum steht dort in Tamoanchan, an der Heimstatt Gottes, dort wurdest du erschaffen	Schöpfung Mythos	Cant.15:01
17	18	tamoanchān	Dios Īpalnemoani	techilacatzohua nappa tamo, tamoa ychan yehhua[n] Dios ypalnemohuani	Er spinnt uns viermal in Tamoanchan, er, der Gott ist	Schöpfung Mythos	Cant. 15:05
18	19e	xoilaccaxōchicuahuitl		Ca xoilacaxochiquahuitl neh cueponticac	Der Blütenbaum mit dem gedrehten Fuß steht tatsächlich blühend da	Aufführungspr axis	Cant.16r:29
19	20	xōchicuahuitl		xochinquahuitl oo ye mohuixoa y[n] çan ye motzetzelo man tlachichina quetzaltototl	Der Blütenbaum rührt sich, er schüttelt sich: lass den Quetzal [Nektar] saugen	Aufführungspr axis Jenseitsvorstell ung Verstorbener als Vogel	Cant. 16v:13-4
20	20	xōchicuahuitl		Xochinquahuitl timochiuh timaxelihui tihuitolihui o	Zum Blütenbaum bist du geworden, du breitest deine Zweige aus, du biegst dich	Fruchtbarkeit	Cant.16v:15
21	21	icnīuhxōchicuahuitl		cuecuepontimani yeehuaya a in icniuhxochinquahuitl	Über und über blüht der Baum der Freundschaft	Gemeinschaft Adel Reichtum	Cant. 17r:20
22	22	xōchicuahuitl		xochinquahuitl y nelhuayocan a ychan in Dios	der Wurzelort des Blütenbaumes ist im Hause Gottes	Mythos, Glaubens- system	Cant. 17v:11

Fortsetzung Anhangstabelle B.4

23	22	tamoanchān	xōchitl ihcacān	yn tamoan icha xochitl ye icaca ompa ye ya huitze yan toteuchua huiya timoteucçoçomatzin, in totoquihuatzin	In Tamoanchan stehen die Blumen, von dort kommt ihr schon, ihr unsere Fürsten, du, Moteuczomahtzin, Totoquihuatzin	Gemeinschaft Nobilität Ritus	Cant.17v:22-3
24	25	xōchicuahuatl	huēhuētlan	A oncaya ycaqui xochinquahuatl y huehuetlan	Dort steht der Blütenbaum bei den Trommeln	Aufführungspraxis	Cant.19r:07
25	28	tonacaxōchicuahuatl		Tonacaxochinquahuatl onicac aya oncan ye moch ahuia ona[h]huachtzetzeliuhticac aya cuicaticaya ocelizticac onquetzalmiyahuayoticac aya Mex[ih] ^{co} nican aya ohuaya etc	Der Mais-Blütenbaum steht da schon sind dort alle glücklich, er steht tau-nieselnd da mit den Gesängen steht er da und grünt. Er steht voller Quetzalrispen da hier in Mexiko ohuaya.	Fruchtbarkeit	Cant. 20r:16
26	28	xōchicuahuatl		Y[n] xochiayahuitl onquiztoc yan ye oncano a oncan ya icac y xochinquahuatl aya	Blumendunst steigt auf schon dort, dort steht der Blütenbaum	Fruchtbarkeit	Cant. 20r:21
27	38	tamoanchān	poyoma quechōlli yōlāmoxtli	Tamoannempoyon in quechol huia noconehuaya ye tamoa[n] ychan y moyolamox y yehua[n] dios ye mocuic ohuaya ohuaya	wie lebendiges Poyoma von Tamoan , wie ein Rosalöffler singe ich in Tamoanchan dein Herzbuch/Lebensbuch, o Gott, deine Lieder		Cant.24r:18
28	50b	xōchitlālpan	chiucnāuhātli itēmpān	nentlamati noyol nicuicanitl chiucnauhatl ipempa[n] xochitlalpan	Ich bin traurig, ich der Sänger, im Blumenland am Ufer des Neun-Wassers	Jenseitsvorstellung Unterwelt Emotion	Cant.31r:23

Fortsetzung Anhangstabelle B.4

29	52b	chalchiuhxōchicalihtic	poyoma	xochatl ymanca Chalchiuhxochicalitec quetzalpoyo[n] acica	Wo das Blumenwasser ausgebreitet ist, im Jadeblumenhaus, ist das Poyoma angekommen	Gesangsauffüh- rung Gemeinschaft Rausch	Cant.34v:17
30	52d	izquixōchicuahuitl		Tla nipehua o nicuicanitl huiya xiloxochinepanihui oo nocuic yyeehuaya izquixochiquahuitla icacan	Lasst mich beginnen, ich bin der Sänger. Wie Xilote- Blumen geflochten werden meine Lieder am Ort, wo der Puffmais-Blütenbaum steht.	Gesangsauffüh- rung Liedkunst	Cant.34v:20- 1
31	57a	xōchicalihtic	cuīcatl	yn ompeuh y ye nocuico xochicalitec	Es beginnt mein Lied im Blumenhaus	Gesangsauffüh- rung	Cant. 39v:23-
32	57a	xōchicuahuitl		Ye noyaoxochi malintinemi ye chalcotlaca ye quimamatihui xochiquahuitl	Schon werden meine Kriegsblumen verdrillt, schon gehen die Männer von Chalco, Blütenbäume auf dem Rücken tragend	Krieg Ritual	Cant. 40:07
33	57d	tamoanchān	Huēhuētl chīmalli Xōchitl	cocomoca huehuetl tamoancha ye moliniya chimalli xochitl	Die Trommeln dröhnen in Tamoanchan, schon bewegen sich die Schildblumen	Krieg	Cant.40v:07
34	57d	xōchicuahuitl		on ocueponico yxochiquahuitl oohuiya y xochimecatl malintihuitz	Die Blütenbäume kommen zum Erblühen, die Blumenbänder werden verdrillt	Gesangsauffüh- rung Künstliche Bäume	Cant. 40v:11-2
35	57e	xōchitlālpan Tamoanchan Parallelkonstruktion ?		totecatihui in tocochiya[n] xochiatlapa[n] tamohuancha y[n] tinenemi	Wir breiten unser Bett aus auf dem Blumenland in Tamoanchan wandeln wir einher	Freude, Sexualität	Cant.40v:23

Fortsetzung Anhangstabelle B.4

36	58a	xōchitlālli īpan	tlācaxināchtli	Yn çan ca ye onca[n] y xochitlalliya ypanaya ye quiyocoya o in icelteotl tot[ecuiy] ^o yiehuaya ome[n]tin tlacaxinachtli ye chihualoque oohuiya	Dort auf der Blumenerde schuf er sie, der allein Gott ist, unser Herr, sie beide [Adam und Eva] [und] gemacht wurden die Menschen-Saatkörner	Christliche Schöpfung Eden	Cant. 41r:16-7
37	58a	xōchitlālpan Palaso Parallelkonstruktion		in palayso y[n] xochitlalpa[n]	Das Paradies, im Blumenland	Christliche Schöpfung Eden	Cant. 41r:21
38	63a	xōchicuahuitl		ixquich tlachichina nepapan xochinquahuitl ommochiuh timani ye nica	Alle saugen an den verschiedenen Blütenbäumen, die hier stehen und gemacht worden sind	Gesangsauffüh- rung Künstliche Bäume	Cant.50r:27- 8
39	63k	xōchitlālpan		Totolinicoh ya nican i xochitlalpan	Wir kamen um arm zu sein hier im Blumenland	Soziale Verhältnisse	Cant. 52v:10
40	68i	tlapalihhuixōchicuah uitl	ilhuicatl ihtic	In tlapalihhuinxochinquahuitl a cuepontimaniya Tiox ye ichani y[n] conchichintinemi in tépilhuani yn teuctli on anahuacatl aya anqui tlacateccatl y[n] cuitlachihuitlin ye onmotlamachtiya ylhuicatlytic ayyo ohuaya ohuaya.	Der Rotfederblütenbaum blüht im Hause Gottes. Es saugen immer [Nektar] die Adeligen, der Fürst Anahuacatl, sowie der Tlacateccatl Cuitlachihuitl sind reich im Himmel.	Mythos Jenseitsvorstell- ung Mensch als Vogel	Cant. 60:20- 2

Fortsetzung Anhangstabelle B.4

41	69c	tamoanchān	xōchicuahuītl huehuezcani xōchitl	timalintihuitz ⁴⁴⁷ xochinquahuitlon huehuetzcani xochitl a y[n] tamoanchan xochpetlapan ayahue	Wir drehen den Blütenbaum, die lachenden Blumen in Tamoanchan auf der Blumenmatte	Anfertigen eines künstlichen Blütenbaumes ? Irdisches Tamoanchan	Cant. 61:24- 5 Rom. 11r:18-20
42	72	tamoanchān	xōchitl	xochitl tzeteliuhticac a ompa ye nihuitz Tamoanchan	Die Blumen stehen da und werden ausgestreut, von dort komme ich, aus Tamoanchan	Gesang	Cant. 63v:15-6
43		ilhuicatli ihtic		Ilhuicatlyitiqui tiyocoloc timoteucçomatzin Mexico tontlahtohuay	Im Inneren des Himmels wurdest du erschaffen, du, ehrbarer Moteuczoma, du regierst in Mexiko	Schöpfung	Cant. 65r:02
44	80a	xōchitl iztac ihcacān		Ompa ye nihuitz xochitl yztac ihcaca	Ich komme von dorthier, wo die weißen Blumen stehen	Sexualität	Cant. 67r:25
45	80b	xōchitl ihcacān	ahhuiāc xōchitl	nicmatihuitz ahuiyac xochitly o anca ye mochan y xochitl ihcacani aho.	Ich komme, auf dem Rücken tragend die duftende Blume gleich in dein Heim am Ort, wo die Blumen stehen	Sexualität	Cant.67v:05- 6
46	87g	tamoanchan?		ca ompa nihuitz taminchoquincali maçatl	Tatsächlich, von dorthier komme ich, aus dem Hause Tamoanchan ⁴⁴⁸		Fol.78v:27-8
47	87g	tamoanchan?		ca ompa nihuitz taminchoncalli maçatlin	Tatsächlich, von dorthier komme ich, aus dem Hause Tamoanchan		Fol.78v:29- 30

⁴⁴⁷ Romances-Version: *nicmalintihuitz*

⁴⁴⁸ Bierhorst (1985a:409) fasst die sicher gleichbedeutenden Begriffe Taminchoncalli/ taminchoquincali als Tamoanchan auf: "I'm a deer, come down from the house of Tamoanchan".

Fortsetzung Anhangstabelle B.4

48	88	xōchitlālli		xonhueuetzca xo[n]quequelmiquia ca xochitlalli ycpac ye nica çan cen tihui çan cen tlapopolihui	Lacht, vergnügt euch auf der Blumenerde hier, alle gehen wir, alle gehen wir zugrunde	Diesseits Sterblichkeit	Cant. 79r:14-5
49	01	cuāuhtamoanchān	ōcēlōyohualli	cuauhtamiyohuâchânoo ôcēloyohualichâ huexotzinco	Das Adler-Tamoanchan, die Jaguar-Nacht [sind] im Hause Huexotzinco	Krieg	Rom.1r:16
50	07	xōchicalihtic	Xōchiteuhtli cuīcaoyohualli Ātlīxco	xochiteuhtl imanicā cuīcaoyohual imācann in atlyxco yn ya om xochicanlitec	Der Ort, wo der Blütenstaub liegt, der Ort, wo die Liedschellen liegen, ist in Atlīxco im Blumenhaus	Gemeinschaft Nobilität Gesang	Rom. 8r:16- 9
51	07	xōchicalihtic		ma onnetotiloya om xochicanlitec	Es werde getanzt im Blumenhaus	Tanzgesang	Rom. 8v:2-3
52	10	omeyocān		xochitla yyhuiya / y toyooloc haya toniyatlacati titepilçin yn i tinahuatiloc yn omeyocana	Wie eine Blume wurdest du erschaffen, wurdest du geboren, ehrbarer Adliger, du wurdest aus dem Omeyocan gesandt	Schöpfung	Rom. 10v:12-15
53	11	tamoanchān	huehuetzcani xōchitl xōchicuahuitl	nicmalitihuiz xochicuahuitlo huehuetzcani xochitl a y tamohuâchâ xochipetlapana ayya	Siehe Cant. –Version 69c		Rom.11r:18
54	11	tamoanchān		ninoyecoya a tamohuānichani	Ich werde in Tamoanchan erschaffen	Schöpfung Kreativität	Rom.11v: 6- 8
55	11	xōchitl ihcacān	xōchitl icpac quechōlli	xochitl ycpac ye nicā xochique çāli q chol maahuilīya mahui huiliaa xochitla ycaca	Hier auf den Blumen hat der Quecholli der Xochiquetzal viel Freude, er hat sehr viel Freude am Ort, wo die Blumen stehen	Gesang Gemeinschaft Fruchtbarkeit Freude	Rom. 11v:18- 12r:01:

Fortsetzung Anhangstabelle B.4

56	13	xōchicalihtic		xochicalitequi xochimamani o cānin o çeçequiztoqui - yn icniuhyotli - yn cohuāyotli yn tecpillotli via	Im Blumenhaus liegen sie wie Blumen, wo zusammen sind die Freundschaft, die Gemeinschaft, der Adel	Gemeinschaft Nobilität Gesang	Rom.13v:3-6
57		omeyocān	xōchitl ilhuicatl īhtic	çã moch opã ye huiz a ommeyoca ylhuicatliteco ycã totayahuiltiya titepilçi in oo tinezahualcoyotzin - a moyol quimati momac omaniya ticmocozcacia xopān i xochitlin	Alle [Blumen] kommen von dort, dem Omeyocan, im Inneren des Himmels. Mit ihnen erfreust du die Leute, du, Adliger, du, Netzahualcoyotzin. Dein Herz weiß es, sie sind in deinen Händen. Du schmückst dich mit den Blumen der grünen Jahreszeit wie mit kostbaren Halsketten.	Schöpfung Nobilität Kriegssymbolik	Rom. 39v:4- 10

Anhangstabelle B.5: Das Lexem –yēc– im Codex *Cantares Mexicanos*

Nr.	Folio	Teil-MS/Gruppe	Titel/Spielanweisung	Dubletten	yēctli cuīcatl	yēctli xōchitl	Andere Kombination
1	1-1v	I:Gesänge 1-13 Teil-MS I, fol. 1-7v	Cuīcapēuhcāyōtl	nein	yēctli yan cuīcatl yēctli ya cuīcatl	yēctli ahhuiācāxōchitl yēctli ahhuiāc xōchitl yēctli ahhuiāc xōchitl yēctli ya xōchitl ahhuiācaxōchitl	yēctēnhua
2	2-2v	I:Gesänge 1-13...	Xōpancuīcatl Otoncuīcatl tlamelāuhcāyōtl	nein	yēctli yan cuīcatl		yēctēnhua
3	2v-3	I:Gesänge 1-13...	Occē al mismo tono tlamelāuhcāyōtl	nein	yēctli yan cuīcatl yēctli yan cuīcatl yēctli yan cuīcatl		
4	3-3v	I:Gesänge 1-13...	Mēxihcaotoncuīcatl	nein	yēctli yan cuīcatl-o yēctli ya cuīcatlan yēctli yan cuīcatlan	yēctli ya xōchitl-a	
5	3v	I:Gesänge 1-13...	otro Mēxicahtlamelāuhcāyōtl	Cant. 40; Rom. 28			

Fortsetzung Anhangstabelle B.5

Nr.	Folio	Teil-MS/Gruppe	Titel/Spielanweisung	Dubletten	yēctli cuīcatl	yēctli xōchitl	Andere Kombination
6	3v-4	I:Gesänge 1-13...	Otro chālcāyōtl Canto de tētlepanquetzanitzin	nein		yēctli ya xōchitl yēctli ya xōchitl yēctli ya xōchitl yēctli ya xōchitl	onyēcnemiz
7	4-4v	I:Gesänge 1-13...	Otro	nein			
8	4v	I:Gesänge 1-13...	Otro, quēuh cē tlahtoāni in quimilnāmiqui in tlahtohqueh	nein	yēctli cuīcatl		
9	4v-5	I:Gesänge 1-13...	otro tlaōcolcuīcaotomitl	nein	Yēctli yan cuīcatl		
10	5-5v	I:Gesänge 1-13...	MēxicahXōpancuīcatl tlamelāuhcāyōtl	Cant. 30; Cant.69e (teilweise)			
11	5v	I:Gesänge 1-13...	Otro	Cant. 53b, Strophen 1-4	2. yēctli yan cuīcatl	1. yēctli ya xōchitl	
12	6-6v	I:Gesänge 1-13...	Xōpancuīcatl nenonōtzalcuīcatl ipampa in āquihqueh Ahmō onmīxtiliah in yāōc. huexōtzincayōtl	nein	1. yēctli ya cuīcatl	2. yēctli ya xōchitl	
13	6v-7	I:Gesänge 1-13...		nein			Īxamacho yēctli
14	7v	II: Melāhuac Huexōtzincayōtl Teil-MS II, fol. 7v-15	Ohne Titel	nein			

Fortsetzung Anhangstabelle B.5

Nr.	Folio	Teil-MS/Gruppe	Titel/Spielanweisung	Dubletten	yēctli cuīcatl	yēctli xōchitl	Andere Kombination
15	7v-9	II: Melāhuac Huexōtzincayōtl...	Tezozomocli ic motécpāc.	nein			
16	9-9v	II: Melāhuac Huexotzincayotl...	Ohne Titel	nein			tinemih āhuiya- n yēccān a
17	9v-12	II: Melāhuac Huexōtzincayōtl...	xōchicuīcatl	nein	2. yēctli yan cuīcatl-i yēctli-n amocuīc huel yēctli in anquehuah yēctli on cuīcatl	1. yēctli yan xōchitl yēcxōchitl motzetzeloa-ya	
18	12-15	II: Melāhuac Huexōtzincayōtl...	lcnōcuīcatl	Rom. 19 (8 Stro- phen ab Strophe 17;yēctli nicht betroffen)	yēctli-n a mocuīc lhui in teōcuitlatl in nicpītza nicchālchihuequi yēctli tocuīc	yēctli moxōchih onquīza in yēctli xōchitl	
19a	15v		TiTico tiTico tiTico	nein			
19b	15v	III: Huēhueh cuīcatl	Toco toco toti	nein			
19c	15v-16	innepahpaquilizcuīc	Coto coto coto	nein			
19d	16	tlahtohqueh	toco toco toti	nein			
19e	16-16v	Teil-MS II, fol. 15v-16v	Coto Coto coto	Nein			
20	16v-17	IV: Melāhuac cuīcatl	Ohne Titel	nein			
21	17-17v	24 Gesänge, Teil-MS II, fol. 17-26v	Ohne Titel	nein			

Fortsetzung Anhangstabelle B.5

Nr.	Folio	Teil-MS/Gruppe	Titel/Spielanweisung	Dubletten	yēctli cuīcatl	yēctli xōchitl	Andere Kombination
22	17v	IV: Melāhuac cuīcatl...	Ohne Titel	nein	yēctli-n amocuīc		
23	18	IV: Melāhuac cuīcatl...	Ohne Titel	nein			
24	18v		Ohne Titel	nein			
25	18v	IV: Melāhuac cuīcatl...	Ohne Titel	Cant. 81; Rom. 2	mocuīc in yēctli		
26	19-19v	IV: Melāhuac cuīcatl...	Ohne Titel	nein			
27	19v	IV: Melāhuac cuīcatl...	Ohne Titel	nein			yēctli-n miquiztli yēctli-m mā ihui āc nel quiciehuiz i chīmal-in- petlatl-i ya Moyēctihti- nehnemi
28	20	IV: Melāhuac cuīcatl...	Ohne Titel	nein	yēctli ye mocuīc		
29	20-20v	IV: Melāhuac cuīcatl...	Ohne Titel	nein		yēctli Yāōhaye nepapan xōchitl yēctli ixōchiuh Dios	
30	20v-21	IV: Melāhuac cuīcatl...	Ohne Titel	Cant. 10; Cant 69 (2 Strophen)			
31	21-21v	IV: Melāhuac cuīcatl...	Ohne Titel	Cant. 78, Cant. 36 (wenig)	yēctli-on cuīcatl huītz-aya yēctli-on cuīcatl-i		
32	21v-22	IV: Melāhuac cuīcatl...	Ohne Titel	nein	1. yēctli ye mocuīc	2. yēctli ya moxōchiuh	
33	22	IV: Melāhuac cuīcatl...	Ohne Titel	nein			

Fortsetzung Anhangstabelle B.5

Nr.	Folio	Teil-MS/Gruppe	Titel/Spielanweisung	Dubletten	yēctli cuīcatl	yēctli xōchitl	Andere Kombination
34	22v	IV: Melāhuac cuīcatl...	Ohne Titel	nein	yēctli nocuīc		
35	22v-23	IV: Melāhuac cuīcatl...	Ohne Titel				tīcyēctia
36	23-23v	IV: Melāhuac cuīcatl...	Ohne Titel	Cant. 31 (wenig)			
37	23v	IV: Melāhuac cuīcatl...	Ohne Titel				yēctli motlahtōl yēccan ilhuīcatlihtec
38	24-24v	IV: Melāhuac cuīcatl...	Ohne Titel				
39	24v-25		Ohne Titel				
40	25-25v	IV: Melāhuac cuīcatl...	Ohne Titel	Cant. 5; Rom. 28	yēctli yan cuīcatl-i		
41	25v	IV: Melāhuac cuīcatl...	Ohne Titel	Cant. 62a			
42	25v-26	IV: Melāhuac cuīcatl...	Ohne Titel	Cant. 62b			
43	26-26v	IV: Melāhuac cuīcatl...	Ohne Titel	Cant. 62c; Rom. 23	2. yēctli yan cuīcatl i	1. yēctli xōchitl	
44a	26v-27	V: Teponāzcuīcatl Teil-MS II, fol. 26v-31v	Tico, Tico, toco toto, auh īc ontlantīuh cuīcatl Tiquiti titito titi	nein			
44b	27-27v	V: Teponāzcuīcatl...	Tico Toco Toco tiquitiqiti qiti qito. Zan īc mocueptīuh	nein			
45a	27v-28	V: Teponāzcuīcatl...	Huexōtzincayōtl Toco ticoto Cotoco tititico tititico zan īc mocueptīuh.				nicyehyēctia-n cuīcatl-a in nicxōchiyōtia

Fortsetzung Anhangstabelle B.5

Nr.	Folio	Teil-MS/Gruppe	Titel/Spielanweisung	Dubletten	yēctli cuīcatl	yēctli xōchitl	Andere Kombination
45b	28-28v	V: Teponāzcuīcatl ...	Tico Tico Ticoti Tico Tico Ticoti auh īc ontlantuih in cuīcatl totoco tocoto	nein	1. yēctli ye nocuīc 1. yēctli nocuīc	ma yēctli-a xōchitl-i 2. yēctli noxōchih 2. yēctli noxōchihu-i yēctli ya xōchitl	
46a	28v		Īcuīc Nezahualcoyōtzin; Totoco totoco tico totoco	nein			
		V: Teponāzcuīcatl ...	totoco īc ontlantuih tico titico titico tico.				
46b	28v-29		Quititi quititi quiti quiti tocoto tocoti tocototocoti zan ic mocueptuih	nein			
46c	29		Tico toco tocoto īc ontlantuih ticoto ticoto.	nein			
46d	29-29v	V: Teponāzcuīcatl ...	Toto tiquti tiquti īc ontlantuih, tocotico tocoti tototiquti tototiquti	nein			
46e	29v		Toco toco tiqui tiqui īc ontlantuih tocotico tocoti	nein			
47	29v-30		Īcuīc Āxāyacatzin Itzcōātl Mēxihco tlahtoāni; Coto tocoti tocoti cototi coto tocoti coto tocoti etc	nein			

Fortsetzung Anhangstabelle B.5

Nr.	Folio	Teil-MS/Gruppe	Titel/Spielanweisung	Dubletten	yēctli cuīcatl	yēctli xōchitl	Andere Kombination
48	30-30v	V: Teponāzcuīcatl ...	Īcuīc Tlaltecatzin Cuauhchinanco; Titocoti tocoti tocoti etc titocoti ticototi ĩc tlantuih.	Rom. 6			tlazohtli yēctli-a mochīuhtoc-a
49	30v	V: Teponāzcuīcatl ...	Ītotocuīc Totoquihuatzin Tlacōpan tlahtoāni Tiquiti tiquiti tiquiti;				
50a	31		Teponāzcuīcatl; titoco titoco titocoti				
50b	31-31v		Titoco titoco titocoti				
51a	31v-32		[Melāhuac] Yāōcuīcatl				
51b	32-32v	VI: chālcayōtl Melāhuac Teil-MS II, Fol. 31v-36	Ohne Titel				
51c	32v-33		Ohne Titel	Rom 14			
52a	33v-34	VI: chālcayōtl Melāhuac...	[Melāhuac] xōchicuīcatl	nein	yēctli yan tocuīc ticcāuhtēhuazqueh yēctli yan cuīcatl-i (2x)	ticcāuhtēhuazqueh īhuan in xōchitl (2x)	
52b	34 -34v	VI: chālcayōtl Melāhuac...	Ohne Titel	nein		yēctli tīxpan quīza ahhuiāc xōchitl	

Fortsetzung Anhangstabelle B.5

Nr.	Folio	Teil-MS/Gruppe	Titel/Spielanweisung	Dubletten	yēctli cuīcatl	yēctli xōchitl	Andere Kombination
52c	34v	VI: chālcayōtl Melāhuac...	Ohne Titel	nein	yēctl-on cuīcatl		
52d	34v-35	VI: chālcayōtl Melāhuac...	Ohne Titel	nein			
53a	35	VI: chālcayōtl Melāhuac...	Icnōcuīcatl	nein			
53b	35-35v	VI: chālcayōtl Melāhuac...	Ohne Titel	Cant. 11, yēctli gleich; aber: 53b hat eine Strophe mehr mit yēctli cuīcatl als Cant. 11	2. yēctli yan cuīcatl 2. tictotlanēhuiah yēctl-on cuīcatl-a	1. yēctli ya xōchitl 1. nic-ya-cahuaz yēctli ya xōchitl-i	
53c	35v-36	VI: chālcayōtl Melāhuac...	Ohne Titel	Cant. 64 (2 Strophen); Rom. 21	yēctl-on cuīcatl-i		
54a	36	VII: tlapapal Cuextēcayōtl Teil-MS II, fol. 36-37v	Tlapapal Cuextēcayōtl	nein			
54b	36-36v	VII: tlapapal-Cuextēcayōtl...	CuāuhhuAhcāyōtl: Tiqui tiqui tiqui tiqui, totototo etc	nein			ye huītz in yēctlinomache
54c	36v	VII: tlapapal-Cuextēcayōtl...	Coto cotoco. Tico Ticoti Ticoti Ticoti	nein			yēctli ya huellazohtli

Fortsetzung Anhangstabelle B.5

Nr.	Folio	Teil-MS/Gruppe	Titel/Spielanweisung	Dubletten	yēctli cuīcatl	yēctli xōchitl	Andere Kombination
54d	36v-37	VII: tlapapal-Cuextēcayōtl...	coto coto coti Ticoti Ticoti	nein			yēctli-a intlahtōl
54e	37-37v	VIII: Mēxihcayōtl Teil-MS II, fol.37-37v	Mēxihcayōtl	AdT, Par. 233-239			
55a	37v-38	IX: Cōzcacuīcatl itechpa in itlacatilitzin totecuiyo Jesu x°, Teil-MS II, fol.37v-38v	Tiqui tiqui tocoto tiqui tiqui tocoto tiqui tiqui tiquiti tiqui tiqui tiquiti	nein			
55b	38		Titoco toto titocototo titiqititi titiqititi	nein			
55c	38-38v		Toquiti toquiti tiqui tiqui tiquiti tiqui tocoto	nein			
55d	38v	IX: Cōzcacuīcatl...	Tico toco Ticoti Tico toco Ticoti tiquitititi tocotiti	nein			
55e	38v		otiqui titiquito totiquititiqui toti toti totoco totoco totocoto Cihuāixnēxcuīcatl	nein			noconyēctlālia nocuīc
56a	38v-39	X: Cihuāixnēxcuīcatl īpan tlatecpantli teōtlahtōlli... Teil-MS II, fol. 38v-39v	Cihuāixnēxcuīcatl	nein			Timitzontotlazo h- yēctēnhuiliah
56b	39	X: Cihuāixnēxcuīcatl...	Coto coti quitiquiti īc tlantiuh quitiquiti quiti quiti quiti quiti quiti quiti coto coti coto coti	nein	2. yēctli-on cuīcatl tlapītzalotoc	1. cuepōntoc xōchitl	

Fortsetzung Anhangstabelle B.5

Nr.	Folio	Teil-MS/Gruppe	Titel/Spielanweisung	Dubletten	yēctli cuīcatl	yēctli xōchitl	Andere Kombination
56c	39	X: Cihuāixnēxcuīcatl...	ToTicoto Ticoto tiTico	nein			yēctli-n chālchihuitl-a
56d	39	X: Cihuāixnēxcuīcatl...	cotocoti quiti quiti	nein			
56e	39-39v		toTicototi coto tiTico	nein			
56f	39v		Cotoco tiquiti quiti	nein			
57a	39v-40	XI: cōzolcuīcatl itōcā, ye huehcāuh īc coquichihtohqueh tepanēcah, in Mēxihco tlahtoāni Ahuiztotzin Teil-MS II, fol. 39v-40v	TocoTico tocoti. Auh inic ontlantih cuīcatl toco toco tocoto Tico Tico Ticoti Tico Tico Ticoti toco toco tocoti	nein			
57b	40	XI: Cōzolcuīcatl...	TocoTico tiqui tiqui tocotiqui tocotiqui	nein			yēctli conētl
57c	40-40v	XI: Cōzolcuīcatl...	Tocoti tocoti tocotititi tocotititi tocotititi	nein			
57d	40v		ToquiTico tocoti tocotocotocoto TicoTicoTicoti TicoTico Ticoti toco toco tocoti	nein			
57e	40v		Titi toco tocoto titito titito	nein			
58a	41	XII: Tequihquixtilizcuīcatl Teil-MS II, fol.41-42	Tico Tico Tico Tico tocoTico tocoTico tocotoco tocoTicoto	nein			
58b	41-41v		TocoTicoto coti. īc ontlantih tocoto toti coTico	nein			

Fortsetzung Anhangstabelle B.5

Nr.	Folio	Teil-MS/Gruppe	Titel/Spielanweisung	Dubletten	yēctli cuīcatl	yēctli xōchitl	Andere Kombination
58c	41v		ToTico toTicoto	nein			
58d	41v-42		Tico Tico Tico, tocoTico tocoTico tocotoco tocoTico	nein			
58e	42		tocoTico tocoTico	nein			
58f	42		ToTico toTicoto	nein			
59a	42v		TicoTicoTicoTico tocoTico tocoTico tocotocotocoTico	nein			
59b	42v	XIII: Cihuacuīcatl Itechpa īnezcalīlitzin totecuiyo Teil-MS II, fol. 42v-43	Tocoto tocoto tocoto tocoto inepantlah onahci in cuīcatl niman ye ontlami tiquiti Ticoto tiquiti tocoto	nein			
59c	42v		TocoTico tocoti tocotoco tocoto TicoTico Ticoti	nein			
59d	43		TicoTico Ticoti, tocotoco tocoti Tocoti tocoti tocotititi i tocotititi tocotititi tocotititi īc ontlantuih	nein			
59e	43	XIII: Cihuacuīcatl...	tīTicoto tocoto tocoto tīTicoto tīTicoto īc ontlantuih	nein			tonquetzalyēc- maamantihuih

Fortsetzung Anhangstabelle B.5

Nr.	Folio	Teil-MS/Gruppe	Titel/Spielanweisung	Dubletten	yēctli cuīcatl	yēctli xōchitl	Andere Kombination
60a	43v	XIV: Michcuīcatl Teil-MS II, fol. 43v-46	ohne	nein	yēctli ya incuīc		
60b	43v-44	XIV: Michcuīcatl...	ohne	nein			
60c	44	XIV: Michcuīcatl...	3	nein	yēctli-ya īcuīc		
60d	44-44v		4	nein			
60e	44v	XIV: Michcuīcatl...	5	nein			
60f	44v-45	XIV: Michcuīcatl...	6	nein			yēctli michin
60g	45-45v		7	nein			timoyehyēctia
60h	45v	XIV: Michcuīcatl...	8	nein			
60i	45v-46		9	nein			
61a	46-46v	XV: Pilcuīcatl ahnōzo Piltōncuīcatl ye huehcauh mēuh ōmpa Mēxihco San francisco, Teil-MS II, fol. 46-48v	cotoTicoto Ticoto tiquiti cototiquiti cototiquiti	nein			
61b	46v	XV: Pilcuīcatl...	Tocotiqui tocoti tocotiqui tocoti tiquitiquitiquito tiquitiquitiquito	nein			
61c	46v-47	XV: Pilcuīcatl...	Cototiqui titiqui titoti cototiqui titiqui titoti cototo cototo cototo coto	nein	yēctli a īcuīc Dios yēctli a īcuīc Dios		
61d	47	XV: Pilcuīcatl...	CoToTico toTicoto tiquiti cototiquiti cototiquiti	nein			

Fortsetzung Anhangstabelle B.5

Nr.	Folio	Teil-MS/Gruppe	Titel/Spielanweisung	Dubletten	yēctli cuīcatl	yēctli xōchitl	Andere Kombination
61e	47-47v	XV: Pilcuīcatl...	TicoTico tiquitiqui Tico tiqui tiquiti. etc	nein	yēctli yan cuīcatl 1. yēctli-ya mocuīc	2. yēctli-ya moxōchi-ya	yēctli nemilizzōtl timoquetzal-i-yēctia
61f	47v	XV: Pilcuīcatl...	Coto coto tiqui tocoti coto coti qito coti cotocoto cotocoto quitiquitiquitiquiti	nein			
61g	47v-48	XV: Pilcuīcatl...	Tiquitocotiquitoco tititi	nein	yēctli ye mocuīc	yēctli yan cuīcatl	yēccan
61h	48-48v	XV: Pilcuīcatl...	Tocoto Cotiti tocoto cotititi qiti qiti	nein			
61i	48v	XV: Pilcuīcatl...	Totocoto tototo cototo titiquititi titiqui titiquito	nein			
61j	48v		Tico Tico tiquiti tiquiti etc	nein			
62a	48v-49	XVI: Icnōcuīcatl Teil-MS II, fol.48v-50	Icnōcuīcatl	Cant. 41			
62b	49-49v		Ohne	Cant. 42			
62c	49v-50	XVI: Icnōcuīcatl...	Ohne	Cant. 43	2. yēctli yan cuīcatl	1. yēctli xōchitl yēctli xōchitl	yēccan
63a	50	XVII: Īcuīc don hernando de guzman. Cācacuīcatl el tono. Cācacuīcatl el tono. Teil-MS II, fol. 50-52v	Cototiquititi totocoto	nein		yēctli ya xōchitl yēctli ya xōchitl	tontoyēctihto-queh nelli hueei yēctli
63b	50v	XVII: Īcuīc_Guzman...	Īc Ōme huēhuētl. Titoco titoco titocoto titiquiti, titiquiti, titiquiti	nein	yēctli ya nocuīc		ninoyehyēcti-a

⁴⁴⁹ Die Gruppe *Icnōcuīcatl* ist ohne Leerzeile geschrieben, die Nummerierung des Kopisten steht am Ende der jeweiligen Zeile.

Fortsetzung Anhangstabelle B.5

Nr.	Folio	Teil-MS/Gruppe	Titel/Spielanweisung	Dubletten	yēctli cuīcatl	yēctli xōchitl	Andere Kombination
63c	50v-51	XVII: Īcuīc_Guzman...	Īc yēi huēhuētl, Toto, tiquitiquiti, tiquitiquiti	nein			
63d	51	XVII: Īcuīc_Guzman	Īc nāhui huēhuētl. Titotito totoco titiquiti tiqui titiquiti	nein			2 x noconyēctia yēctli niquih- toya-n moman yēctli yan
63e	51	XVII: Īcuīc_Guzman	Īc mācuilli huēhuētl. Titoco titoco titocoto, titiqui, titiqui titiquiti	nein			
63f	51-51v	XVII: Īcuīc_Guzman	Īc chicuacen huēhuētl toto tiqui tiquiti tiqui tiquiti	nein			xiyēctzahtzitiuh
63g	51v	XVII: Īcuīc_Guzman	Īc chicōme huēhuētl, tocotocotiti, tocotiti	nein			
63h	51v		Īc chicuēi huēhuētl tocoto cototo tocotoco totiq tiquito tiqui tiqui tiquiti	nein			
63i	51v-52		Īc chicunāhui huēhuētl. Titotito totocoto titiqui titiqui titiquiti	nein			
63j	52	XVII: Īcuīc_Guzman	Īc mahtlachuēhuētl tocotocotiquiti tocotocotiquiti totiti	nein	yēctli a mocuīc		
63k	52-52v	XVII: Īcuīc_Guzman	10. Tocotocotiquiti tocotocotiquiti totiquiti totiquiti	nein			

Fortsetzung Anhangstabelle B.5

Nr.	Folio	Teil-MS/Gruppe	Titel/Spielanweisung	Dubletten	yēctli cuīcatl	yēctli xōchitl	Andere Kombination
64	52v-53	XVIII: Xōpancuīcatl Teil-MS III, fol. 52v-53	Xōpancuīcatl	Cant. 53c; Cant79; Rom 21	yēctl-on cuīcatl yēctl-on cuīcatl	yēctli xōchitl	
65	53v	XIX: Mātlatzincayōtl Teil-MS III fol. 53v	Mātlatzincayōtl	nein			
66a	54		Tlaxcaltēcayōtl	Cant. 91a			
66b	54-54v	XX: Tlaxcaltēcayōtl	Īc ōntetl huēhuētl	Cant. 91b			
66c	54v	Teil-MS III, fol.54-55v	Īc yēi huēhuētl	Cant. 91c			
66d	54v-55		Īc nāhui huēhuētl	Cant. 91d			
66e	55-55v		Īc mācuilli huēhuētl	Cant. 91e			
67a	55v	XXI: Īcuīc nezahualpilli ĩc tlamato huexōtzinco.	Īcuīc nezahualpilli ĩc tlamato huexōtzinco.				
67b	55v-56	Cuextēcayōtl	Īc ōme huēhuētl	Cant. 77			
67c	56	Teil-MS III, fol.55v-56.	ohne	Cant. 77			
67d	56		ohne	Cant. 77			
68a	56-56v		Ātēquilizcuīcatl	nein			
68b	57	XXII: Ātēquilizcuīcatl.	ĩc ōnhuēhuētl				
68c	57-57v	Teil-MS III, fol.56-60	ĩc yeh huēhuētl	Cant. 68d			
68d	57v		Īc Nāhui huēhuētl	Cant. 68c			
68e	57v-58v	XXII: Ātēquilizcuīcatl...	Īc ōnhuēhuētl	nein			conteōcuitlapah -yōyēctihtah
68f	58v-59	XXII: Ātēquilizcuīcatl...	ohne	nein			
68g	59		ohne	nein			
68h	59-59v		ohne	nein			
68i	69v-60		ohne	nein			
69b	60v-61		2.	nein			
69c	61-61v		3.	Rom. 11			

Fortsetzung Anhangstabelle B.5

Nr.	Folio	Teil-MS/Gruppe	Titel/Spielanweisung	Dubletten	yēctli cuīcatl	yēctli xōchitl	Andere Kombination
69d	61v		4	Rom. 27			
69e	62	XXIII: Xōpancuīcatl...	5	Cant. 10; Cant.30			
69f	62-62v		6	Rom. 18			
70	62v		Tlamelāuhqui Tēuccuīcatl	nein			
71	63-63v	XXIV: Tlamelāuhqui Tēuccuīcatl Teil-MS III, fol. 62v-63v	Tēuccuīcatl	nein			
72	63v		Īc ōme Tēuccuīcatl	Cant. 79			
73	64	XXV: Yāōcuīcatl Teil-MS III, fol. 64	Yāōcuīcatl	Cant. 82d		yēctli ya xōchitl	
74	64-64v	XXVI: YāōXōchicuīcatl Teil-MS III, fol. 64-64v	YāōXōchicuīcatl			ixōchiuh īpalnemohuani yēctli ya	
75	64v	XXVII: Xōchicuīcatl Teil-MS III, fol. 64v	Xōchicuīcatl	Cant. 81			
76	65	XXVIII: Yāōcuīcatl īcuīc Motēuczōmahtzin Teil-MS III, fol. 65	Yāōcuīcatl īcuīc Motēuczōmahtzin	nein			
77a	65-65v	XXIX: YāōcuīcaCuextēcayōtl Teil-MS III, fol. 65v-66	YāōcuīcaCuextēcayōtl, inīn, tocontoco tontiton tintinti	nein			
77b	65v		Tocotocotiti, tocotocotiti tinto tinto tinti	Cant. 67b			
77c	65v-66		tocontocotiquiti tocontocotiquiti tintocoTico tiquiti tiquiti tiqui tiqui tiquiti tiqui tiqui tiquiti	Cant. 67c			

Fortsetzung Anhangstabelle B.5

Nr.	Folio	Teil-MS/Gruppe	Titel/Spielanweisung	Dubletten	yēctli cuīcatl	yēctli xōchitl	Andere Kombination
77d	66		Tititititi Ticon toncon Ticoton	Cant. 67d			
78	66-66v	XXX: Occē Yāotlahtōlcuīcatl Teil-MS III, fol. 66-66v	Occē Yāotlahtōlcuīcatl	Cant.31	yēctli-on cuīcatl yēctli-n cuīcatl yēctli-on cuīcatl-i		
79	66v-67	XXXI: Īcuīc Ācōlhuahcān in Nezahualcoyōtzin Teil-MS III, fol. 66v-67	cuīc īn ācōlhuahcān, in Nezahualcoyōtzin īc quitlahpalōco in huēhueh motēuczōmahtzin, Mēxihco ihcuāc mococoaya	Cant. 72; Cant. 64		yēctli-a xōchitl yēctli-a xōchitl	
80a	67		Xōchicuīcatl Cuecuechtli	nein			
80b	67-67v	XXXII: Xōchicuīcatl	2	nein			
80c	67v	Cuecuechtli	3	nein			
80d	67v	Teil-MS III, fol. 67-68	4	nein			
80e	67v-68		5	nein			
80f	68		6	nein			
81	68-68v	XXXIII: Xōpancuīcatl Teil-MS III, fol. 68-68v	Xōpancuīcatl	Rom. 2; Cant. 25; Cant. 75			
82a	68v	XXXIV: Melāhuac Xōpancuīcatl Teil-MS III, fol. 68v-69v	Melāhuac Xōpancuīcatl	nein			

Fortsetzung Anhangstabelle B.5

Nr.	Folio	Teil-MS/Gruppe	Titel/Spielanweisung	Dubletten	yēctli cuīcatl	yēctli xōchitl	Andere Kombination
82b	68v-69	XXXIV: Melāhuac Xōpancuīcatl...	Īc ōntlamantli Melāhuac Xōpancuīcatl	nein		yēctli ya xōchitl yēctli ya xōchitl	yēccan yēctli totlahtōl
82c	69-69v	XXXIV: Melāhuac Xōpancuīcatl...	Īc ētlamantli. Totototo tototototo, tititi, totititi, toti, tihti tihtiti	Rom 24	yēctli ye mocuīc yēctli-on cuīcatl		
82d	69v	XXXIV: Melāhuac Xōpancuīcatl...	Totototo, tototototo tititi, toti tihti titi tihtiti	Cant. 73; Rom.20		yēctli ya xōchitl-i	
83a	69v-70	XXXV: Chīchīmēcayōtl Teil-MS III, fol. 70-71v	Chīchīmēcayōtl coTo, coto coti, coto coti	nein	yēctli <u>yan</u> cuīcatl		
83b	70-70v	XXXV: Chīchīmēcayōtl...	Īc ōnhuēhuētl	nein			
83c	70v-71	XXXV: Chīchīmēcayōtl..	3.	nein	yēctli ye īcuīc		yehyēctihtinemi
83d	71-71v	XXXV: Chīchīmēcayōtl...	4.	nein			timoyehyēc tihtinemi
83e	71v	XXXV: Chīchīmēcayōtl...	5.	nein			
84a	72	XXXVI: Chālcacihuācuīcatl ĩntlatlālil chālcāh ĩc quimopahpāquiltīlīcoh in tlahtoāni in Axāyacatzin Teil-MS III, fol.72-73v	Chālcacihuācuīcatl ĩntlatlālil chalcāh... Toco Tico tocoti, toco Tico tocoti toco Tico tocoti	nein	yēctli ya i-n-cuīc	Yēctli-yan xōchitl-i	
84b	72-72v	XXXVI: Chālcacihuācuīcatl..	Cotiti tototototo cotiti tototototo	nein			
84c	72v	XXXVI: Chālcacihuācuīcatl...	Toco Tico tocoti toco Tico tocoti toco Tico tocoti	nein			yēctli ticchīuh ye motlahtōltzin

Fortsetzung Anhangstabelle B.5

Nr.	Folio	Teil-MS/Gruppe	Titel/Spielanweisung	Dubletten	yēctli cuīcatl	yēctli xōchitl	Andere Kombination
84d	73	XXXVI: Chālcacihuācuīcatl...	TocoTico tititi tocoTico tititi tocoTico tititi	nein	yēctli ye i-n-cuīc		
84e	73-73v	XXXVI: Chālcacihuācuīcatl...	TocoTico, tocoTico, tocoTico, tocoTico, tocoTico	nein			
84f	73v		TocoTico tocoti	nein			
85a	73v-74		Tico Tico Tico Tico Tico	nein			
85b	74	XXXVII: Huēhueh Cuīcatl Teil-MS II, fol. 73v-74v	Tico Tico Tico Tico Tico cototi, cototi, cototi, cototi, cototi, cototi, cototi,	nein			
85c	74-74v		Tico etc. chicopa	nein			
85d	74v		oc nō chicopa, Tico etc	nein			
86a	74v-75	XXXVIII: Cococuīcatl Teil-MS III, fol. 74v-77	Toco toco tiquiti tocon tiquitin toco toco tiquiti	nein	yēctli-n nocuīc		yēctli i ātl a ītēmpān
86b	75-75v	XXXVIII: Cococuīcatl...	Ti. tiTico, tiTico, tocoTico, tocotocoti tiTico tiTico	nein			niyēcchiuātl, niyēctli-o nicihuātl
86c	75v	XXXVIII: Cococuīcatl...	Toco toco Tico tocoti tiTico, tiTico, tocoti	nein			
86d	75v-76	XXXVIII: Cococuīcatl...	Toco toco toco tihti tocotoco tihti tocoti tocotihoto	nein			

Fortsetzung Anhangstabelle B.5

Nr.	Folio	Teil-MS/Gruppe	Titel/Spielanweisung	Dubletten	yēctli cuīcatl	yēctli xōchitl	Andere Kombination
86e	76		Cototi tocoti cotoquiti quiti quiti Tico tocoti	nein			
86f	76-76f		Toco toco tiquiti tiquiti toco toco tiquiti tiquiti	nein			
86g	76v-77	XXXVIII: Cococuīcatl...	Toco toco titi toco toco titi toco toco titi	nein			2 x yēccān
87a	77	XXXIX: TōchCococuīcatl Teil-MS III, fol. 77-78v	TōchCococuīcatl toco toco Tico Ticoti tiTico tiTico tocoti	nein			
87b	77-77v	XXXIX: TōchCococuīcatl...	Ti tiTico tiTico tocoti tocoti ti tiTico tiTico etc	nein	yēctl-on cuīcatl-in		
87c	77v	XXXIX: TōchCococuīcatl...	Cotoco cotoco Tico coti coti tiTico Tocoti	nein			ahyēccān-o xīmohuayān
87d	77v-78	XXXIX: TōchCococuīcatl...	Totototo tititi toti toti totititi etc.	nein	yēctl-on cuīcatl-i		
87e	78		Cototi tocoti cototi quiti quiti quititi	nein	yēctl-on ye i-n-cuīc		
87f	78-78v		Toco toco tiqui tiquiti quiti	nein	huel yēctli-n nocuīc		
87g	78v	XXXIX: TōchCococuīcatl...	Tocototi cototi titi tocototi cototititi	nein		noizquixōchiuh zan yēctli	
88	79	XL: Einzelgesang Teil-MS IV, fol. 79	ohne	nein			
89a	79-79v	XLI: Huexōtzinca Cuīcatl Teil-MS IV, fol. 79-79v	Huexōtzinca Cuīcatl; Tocontin, Tocontin, toco, toco, toco, tototototo, tocotocotoco, tototototo	nein			
89b	79v	XLI: Huexōtzinca Cuīcatl	Īc ōnhuēhuētl	nein			intlazohyēc- matitech

Fortsetzung Anhangstabelle B.5

Nr.	Folio	Teil-MS/Gruppe	Titel/Spielanweisung	Dubletten	yēctli cuīcatl	yēctli xōchitl	Andere Kombination
90a	80	XLII: Tōtōcuīcatl Teil-MS V, fol. 80-82v	1. TocoTicotocoto. Tiqui tiqui tiqui tiqui	nein	yēctli ya īcuīc huel yēctli ya īcuīc yēctli ya īcuīc		xōchitzanaquec hōl huel yēctli hon
90b	80-80v	XLII: Tōtōcuīcatl	2. tocotocotiti TicoTico tocotocoto	nein		yēcxōchitl-a	
90c	80v-81	XLII: Tōtōcuīcatl	3. Toco Tico tocoto Tiqui tiqui tiquiti	nein			huel yēctli tōtōtl
90d	81-81v	XLII: Tōtōcuīcatl	4. Titocotocoti toco totocoti, Titiqiti titiqiti titiquiti	nein			
90e	81v-82	XLII: Tōtōcuīcatl	5. Tiqui toco tocoto tiquitoco tiqui tiqui tiqui	nein			yēctzintin tlazohtōtōmeh
90f	82-82v	XLII: Tōtōcuīcatl	6. TicotocoTicoti, Tiquitiqui tocoto	nein	yēctli-a incuīcatzin		3 x quiyehyēctia
91a	83-83v		Tlaxcaltēcayōtl	Cant. 66a			
91b	83v	XLIII: Tlaxcaltēcayōtl	2. Īc ōntetl huēhuētl	Cant.66b			
91c	84	Teil-MS VI, fol.83-85	3. Īc yēi huēhuētl	Cant. 66c			
91d	84v		4. ĪC NĀHUI HUĒHUĒTL	Cant. 66d			
91e	84v-85		5. Īc mācuilli huēhuētl	Cant. 66e			

Anhangstabelle B.6: Das Lexem –yēc– im Codex *Romances de los Señores de la Nueva España*

Nr.	Folio	Teil-MS/Gruppe	Titel/Spielanweisung	Dubletten	yēctli cuīcatl	yēctli xōchitl	Andere Kombination
1	1-2v	Teil-MS 1					
2	2v-3v	Teil 1		Cant. 25, fol. 18v- 19r	nocuīc in yēctli yēctli ya mocuīc		
3	3v-4	Teil-MS 1	3				
4	4-5v	Teil-MS 1	<i>el poder grande del criador</i> 4				
5	5v-6v	Teil-MS 1	<i>5 de Cacamatzin ultimo rey de Tetzcuco</i>				yēccān tlālticpac
6	7-8	Teil-MS 1	6 de tlaltecatzin	Cant. 48			tlazohtli yēctli
7	8-9	Teil-MS 1	7 de Atlixco				
8	9	Teil-MS 1	8 chālcayōtl in tlahtohcacuīcatl				
9	9-10	Teil-MS 1	9				
10	10-11	Teil-MS 1	10. <i>huexōtzinco tlahtohcacuīcatl</i>				
11	11-12	Teil-MS 1	11 tototi tototi	Cant.69c			

Fortsetzung Anhangstabelle B.6

Nr.	Folio	Teil-MS/Gruppe	Titel/Spielanweisung	Dubletten	yēctli cuīcatl	yēctli xōchitl	Andere Kombination
12	12v-13v	Teil-MS 1	<i>12 Canto en alabanza de Axayacatzin rey de Mexico y de Nezahualpiltzintli de Tezcuco</i>				
13	13v-14v	Teil-MS 1	13				yēctli intlahtōl yēctli intlahtōl yēctli-n amotlahtōl
14	14v-15v	Teil-MS 1	<i>14 de chalco tlacamaçatl</i>	Cant. 51C, 2 Strophen (ohne yēctli)			noconcac-o yēctli-huaya cuīcatl
15	16-17	Teil-MS 2	1				
16	17-18v	Teil-MS 2	2				
17	18v-19v	Teil-MS 2	2 de nezahualcoyotzin				
18	19v-21	Teil-MS 2	<i>4 a lo divino gentilico</i>	Cant.69f			
19	21-22v	Teil-MS 2	<i>5 de Nezahualcoyotzin cuando andaba huyendo del rey de Azcapotzalco</i>	Cant. 18, ab Strophe 17			
20	22v-23v	Teil-MS 2	6	Cant.82d			
21	23v-25	Teil-MS 2	7	Cant. 53c; 64; 79. Betrifft nicht yēctli	yēctli ya cuīcatl-a		

Fortsetzung Anhangstabelle B.6

Nr.	Folio	Teil-MS/Gruppe	Titel/Spielanweisung	Dubletten	yēctli cuīcatl	yēctli xōchitl	Andere Kombination
22	25-26	Teil-MS 2	8				
23	26-27v	Teil-MS 2	9 <i>de Cuacuauhtzin señor de Tepechpan</i>	Cant. 43; 62c	2. yēctli ya cuīcatl-i 2. yēctli ya cuīcatl-i	1. nicuiz in yēctli xōchitl-i 1. nicuiz in yēctli xōchitl-i	yēccān in tlālticpac
24	27v-29	Teil-MS 2	10	Cant. 82c	toconpehpena in yēctli ya mocuīc ahitquihuaz yēctli cuīcatl		
25	29-30	Teil-MS 2	11				
26	30-31	Teil-MS 2	12				
27	31-32v	Teil-MS 2	13 <i>de Moteuczomahtzin II cuando lo de los Huexotzincas</i>	Cant. 69d			
28	32v- fehlendes Blatt 33	Teil-MS 2	14 <i>canto de Nezahualcoyotzin acordandose de Cuauhtzin y de Tezozomocztin</i>	Cant. 40; 5	Cant. 40 hat yēctli		
29	34-34v	Teil-MS 3	1	Rom. 10			
29-A	35-36	Teil-MS 3	1				
30	36-36v	Teil-MS 3	2				
31	36v-38	Teil-MS 3	3				
32	38-39v	Teil-MS 3	4 <i>de Nezahualcoyotzin xopanauicatl</i>				xōchiticpac cuīca in yēctli coxcox-i in yēctli quechōl in hueli ya cuīca
33	40-41v	Teil-MS 4	1 <i>xopanauicatl de Nezahualcoyotzin</i>		yēctli ya cuīcatl-i yēctli ye nocuīc	yēctli ya toxōchiuh yēctli ya toxōchiuh	

Fortsetzung Anhangstabelle B.6

Nr.	Folio	Teil-MS/Gruppe	Titel/Spielanweisung	Dubletten	yēctli cuīcatl	yēctli xōchitl	Andere Kombination
34	41v-42	Teil-MS 4	2		yēctli ya cuīcatl-i		
35	42-42v	Teil-MS 4	3				
36	42v	Teil-MS 4	4				

Literaturverzeichnis

ADELHOFER, Otto

1963 *Codex Vindobonensis Mexicanus I: Österreichische Nationalbibliothek Wien. History and Description of the Manuscript.* Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.

AGUILERA GARCÍA, María del Carmen

1984 *Códice de Huamantla: manuscrito de los siglos 16 y 17, que se conserva en la sala de Testimonios Pictográficos de la Bibl. Nacional de Antropología e Historia y en la Bibl. Estatal de Berlin, Estudio iconográfico, cartográfico e histórico.* Tlaxcala: Instituto Tlaxcalteca de la Cultura.

1998 A Sacred Song to Xochipilli. *Latin American Indian Literatures Journal.* 14 (1): 54-72.

ALBERRO, Solange

1998 Bailes y mitotes coloniales como producto y factor sincrético. *La cultura plural. Homenaje a Italo Signorni.* Alessandro Lupo y Alfredo López Austin (Hrsg.):119-137. México: UNAM.

ALVA IXTLILXÓCHITL, Fernando de

1975-77 *Historia de la nación chichimeca.* In: Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, *Obras Históricas*, 2 Bde. Edmundo O'Gorman (Hrsg), Bd.2:5-260. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas,

ALVARADO TEZOSOMOC, Hernando

1975 [ca 1598] *Crónica Mexicana.* México: Porrúa.

Anales de Tlatelolco

1945 *Unos annales históricos de la nación mexicana: manuscrit mexicain No. 22; liber in lingua nahuatl manuscriptus paucisque picturis linearibus ornatus et est conservatus in Bibliotheca Nationis Gallicae Parisiensi sub numero 22, Archetypum; manuscrit mexicain no. 22bis; ejusdem operis exemplum aetate posterius nonnullisque picturis linearibus ornatum, ut est conservatum in Bibliotheca Nationis Gallicae Parisiensi sub numero 22 bis; cum praefatione in lingua Britannica, Gallica, Germanica et Hispana, atque indice paginarum.* edidit Ernst Mengin. Corpus codicum americanorum medii aevi. Havniae: Munksgaard.

1948 *Anales de Tlatelolco: Unos annales históricos de la nación mexicana y Códice de Tlatelolco.* Versión preparada y anotada por Heinrich Berlin, con un resumen de los anales y una interpretación del Códice por Robert Barlow. México:Antigua Libr. Robredo, de José Porrúa e Hijos.

1999 *Anales de Tlatelolco. Los manuscritos 22 y 22bis de la Bibliothèque de France.* Transcripción y traducción por Susanne Klaus. Möckmühl: Saurwein.

2004 *Anales de Tlatelolco.* Paleografía y Traducción Rafael Tena. México: Conaculta.

- ANDERS, Ferdinand, Maarten JANSEN, Luis REYES GARCÍA
 1991 *El Libro del Cihuacoatl. Homenaje para el año del Fuego Nuevo*. Libro explicativo del llamado CÓDICE BORBÓNICO. Mexico: Fondo de cultura economica.
- 1993 *Los Templos del Cielo y de la Oscuridad. Oráculos y Liturgia*. Libro explicativo del llamado CÓDICE BORGIA, Graz: Akad. Druck- und Verlagsanstalt.
- ANDERSON, Arthur J.O.
 1993 *Bernardino de Sahagún's Psalmody Christiana*. Siehe Sahagún.
- ANDERSON, Arthur J.O. und Charles E. DIBBLE
 1950-82 *Florentine Codex*. Siehe SAHAGÚN.
 1982 *Florentine Codex, part I: Introduction and Indices. Introductions, Sahagún's Prologues and Interpolations, General Bibliography, General Indices*. Monographs of the School of American Research, Number 14, part 1. Santa Fe: The School of American Research and The University of Utah.
- ANDREWS, J. Richard
 1975 *Introduction to Classical Nahuatl*. Austin: University of Texas Press.
 2003 *Introduction to Classical Nahuatl (revised edition)* Norman: University of Oklahoma Press.
- Azteken*
 2003 *Ausstellungskatalog*. Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag.
- BACHMANN-MEDICK, Doris
 2004 *Übersetzung als Medium interkultureller Kommunikation und Auseinandersetzung. Handbuch der Kulturwissenschaften. Paradigmen und Disziplinen*. Friedrich Jäger und Jürgen Straub (Hrsg): 449-465. Stuttgart.
- BALLESTEROS-GAIBROIS, Manuel (Hrsg.)
 1964 *siehe Sahagún*
- BARLOW, Robert
 1989 *Obras de Robert H. Barlow. Bd. 2, Tlatelolco: Fuentes e Historia*. Jesús Monjarás–Ruiz, Elena Limón (Hrsg.). México: INAH.
- BAUTISTA, Juan
 2001 *Anales de Juan Bautista: ¿como te confundes? ¿acaso no somos conquistados?* Luis Reyes García (Hg.) México, D.F: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- BAUTISTA SALAZAR, Lisbeth
 2013 *Manual de plantas útiles para las aves en la Ciudad de Querétaro*. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro. online: http://fcn.uaq.mx/docs/pdfs/4_plantasqro.pdf (abgerufen am 15.10.2018).
- BEAUGRANDE, Robert-Alain de und Wolfgang Ulrich DRESSLER
 1981 *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Niemeyer.

- BERDAN, Frances F. and Patricia RIEFF ANAWALT
1992 *The Codex Mendoza*, 4 Bände, Berkeley: University of California Press.
- BEUTELSPACHER, Carlos R.
1989 *Las Mariposas entre los antiguos mexicanos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BIERHORST, John
1985a *Cantares Mexicanos. Songs of the Aztecs*. Translated from the Nahuatl, with an Introduction and Commentary by John Bierhorst. Stanford: Stanford University Press.
1985b *A Nahuatl-English Dictionary and Concordance to the Cantares Mexicanos*. Stanford: Stanford University Press.
1992a *Codex Chimalpopoca: The Text in Nahuatl with a Glossary and Grammatical Notes*. Tucson & London: The University of Arizona Press.
1992b *History and Mythology of the Aztecs. The Codex Chimalpopoca*. Translated from the Nahuatl. Tucson & London: The University of Arizona Press.
2009 *Ballads of the Lords of New Spain. The Codex Romances de los Señores de la Nueva España*. Transcribed and Translated from the Nahuatl. Austin: University of Texas Press. online:
<http://legacy.lib.utexas.edu/books/utdigital/index.php> (abgerufen am 16.10.2019).
- BirdLife International*
2016 *Quiscalus palustris. The IUCN Red List of Threatened Species 2016*: e.T22724314A94859972. <https://dx.doi.org/10.2305/IUCN.UK.2016-3.RLTS.T22724314A94859972.en> [abgerufen am 10.10.2018].
- BOTH, Arndt Adje
1999 *Klanggeschichtliche Aspekte der späten Postklassik Mesoamerikas: Perspektiven der Musikarchäologie*. Berlin: Freie Universität [Magisterarbeit].
2001 Die Musikkultur der Azteken. *Mitteilungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte* 22:43-48.
- BOTURINI BENADUCCI, Lorenzo
1746 *Catalogo del Museo Histórico Indiano del Cavallero Lorenzo Boturini Benaduci Señor de la Torre, y de Hono*. 96 Seiten. *Idea de una nueva historia general de la América septentrional*. Madrid México: Imp., Juan de Zúñiga.
- BREWER, Forrest and Jean G. BREWER
1971 *Vocabulario mexicano, de Tetelcingo, Morelos*. México: Instituto Lingüístico de Verano, 2. Aufl.
- BRINTON, Daniel Garrison
1890a *Ancient Nahuatl Poetry*, containing the Nahuatl Text of XXVII Ancient Mexican Poems. With a Translation, Introduction, Notes and Vocabulary. Philadelphia.

- 1890b *Rig Veda Americanus: sacred Songs of the ancient Mexicans*, with a gloss in Nahuatl. Edited: Daniel G. Brinton.
- BRODA DE CASAS, Johanna
 1971 Las fiestas aztecas de los dioses de la lluvia. *Revista Española de Antropología Americana* 6: 245-327.
- 2004 Ciclos agrícolas en la cosmovisión prehispánica: el ritual mexicana. *Historia y vida ceremonial en las comunidades mesoamericanas: los ritos agrícolas*. Johanna Broda und Catharine Good Eshelman (coord.): 35-60. México: UNAM.
- BUBMANN, Hadumod (Hrsg.)
 2002 *Lexikon der Sprachwissenschaft*. 3. Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- CALNEK, Edward E.
 1992 The ethnographic content of the third part of the Codex Mendoza. *The Codex Mendoza. Bd. 1: Interpretation*. Francis Berdan & Patricia Rieff Anawalt (Hrsg.): 81-91. Berkeley: University of California Press.
- CANGER, Una
 1988 Nahuatl dialectology: A survey and some suggestions. *International Journal of American Linguistics* (Chicago), 54, No.1: 28-72.
- Cantares Mexicanos*.
 16. Jahrh. *MS 1628 bis*, fols. 1-85. Biblioteca Nacional de México.
- Cantares Mexicanos* (Faksimilé-Ausgaben)
 1904-06 siehe Peñafiel, Antonio
 1985a siehe Bierhorst, John
 1994 Reproducción facsimilar con nota de presentación de Miguel León-Portilla y José G. Moreno de Alba. México: UNAM.
 2011 siehe León-Portilla, Miguel.
- CAROCHI, Horacio
 1892 [1645] *Arte de la Lengua mexicana, con la declaración de los adverbios della*, México: Museo Nacional.
- CASO, Alfonso
 1971 Calendrical Systems of Central Mexico. *Handbook of Middle American Indians*, vol. 10, Archaeology of Northern Mesoamerica, part 1: 333-348. Austin: University of Texas Press.
- CEBALLOS NOVELO, Roque C.
 1956 Los instrumentos musicales, su origen legendario. Estudios antropológicos publicado en homenaje al doctor Manuel Gamio. México: Sociedad Mexicana de Antropología, UNAM.
- CHIMALPAHIN QUAUHTEHUANITZIN, Domingo Francisco de San Antón Muñon
 2001 *Diferentes Historias originales*. Aus dem Nahuatl übers., komm. u. hrsg. von Elke Ruhnau. 2 Bände. Markt Schwaben: Saurwein.

CLEMENT, Peter

2010 Species accounts of Fringillidae. In: *HBW, Bd. 15, Weavers to New World Warblers*. DEL HOYO, Josep, Andrew ELLIOTT, David CHRISTIE (Hrsg.): 513-615. Barcelona: Lynx Edicions.

Codex Borbonicus

1899 [16. Jahrh.] Manuscrit Mexicaine de la Bibliothèque du Palais Bourbon (Livre divinatoire et Rituel figuré) publié en Fac-similé avec un commentaire explicatif par M.E.-T. Hamy, Paris: Ernest Leroux.
<http://www.famsi.org/research/loubat/index.html>.

Codex Borgia

1904-9 Eine alt-mexikanische Bilderschrift der Bibliothek der Congregatio de Propaganda Fide. Erläutert von Dr. Eduard Seler, Bd. 1-3. Verlag Gebr. Unger, Berlin. <http://www.famsi.org/research/loubat/index.html>.

Codex Chimalpopoca

1992a siehe Bierhorst

1992b siehe Bierhorst

Codex Féjerváry-Mayer

1901 *Eine altmexikanische Bilderhandschrift der Free Public Museums in Liverpool (12014)*. Auf Kosten Sr. Excellenz d. Herzogs von Loubat hrsg. Erl. von Eduard Seler. Berlin.
<http://www.famsi.org/research/loubat/index.html>.

Codex Magliabecchiano

1904 Codex Magliabecchiano XIII. Rom: Danesi.
<http://www.famsi.org/research/loubat/index.html>.

Codex Telleriano-Remensis

1901 *Manuscript mexicain 385 reproduit en photochromographie du Duc de Loubat*. <http://www.famsi.org/research/loubat/index.html>.

1995 *Manuscript mexicain 385, Bibliothèque Nationale of Paris, facsimile. Ritual, divination and History in a pictorial Aztec manuscript* by Eloise Quiñones Keber (Hrsg). Austin:University of Texas Press.

Codex Vaticanus Nr. 3773 (Codex Vaticanus B)

1902 *Codex Vaticanus (3773), eine altmexikanische Bilderhandschrift der Vatikanischen Bibliothek*. Hrsg. auf Kosten Sr. Excellenz d. Herzogs von Loubat. Erl. von Eduard Seler.
<http://www.famsi.org/research/loubat/index.html>

Codex Romances de los Señores de la Nueva España

2009 [um 1600] siehe Bierhorst

Codice de la Cruz-Badiano

2013 [16. Jahrh.] (Libellus de medicinalibus indorum Herbis). Facsimil. comentarios Robert Bye, Edelmira Linares. *Arqueología Mexicana*, edición especial 50/51, México: Editorial Raíces.

- CODY, Martin L.
 2005 Family Mimidae (Mockingbirds and Thrashers). *Handbook of the Birds of the World, Bd.10: Cuckoo-shrikes to Thrushes*. Del Hoyo, Josep, Andrew Elliott, David Christie (Hrsg.): 448-495. Barcelona: Lynx Edicions.
- COLLAR, Nigel J.
 1997 Family Psittacidae (Parrots). *Handbook of the Birds of the World, Bd. 4: Sandgrouse to Cuckoos*. Del Hoyo, Josep, Andrew Elliott, Jordi Sargatal (Hrsg.): 280-477. Barcelona: Lynx Edicions.
 2001 Family Trogonidae (Trogons). *Handbook of the Birds of the World, Bd. 6. Mousebird to Hornbills*. Del Hoyo, Josep, Andrew Elliott, Jordi Sargatal (Hrsg.): 80-127. Barcelona: Lynx Edicions.
- CORTÉS, Hernán
 1969 [1520] *Cartas de Relación*. México: Porrúa.
- Crónica Mexicayotl*
 2004 [16. Jahrh.] siehe Riese, Berthold.
- CRUZ, Eloy
 2001 De como una letra hace la diferencia. Las obras en náhuatl atribuidas a Don Hernando Franco. *Estudios de Cultura Náhuatl* 32: 257-295.
- DÄSCHLER, Eberhard
 1990 Metrik. *Metzler-Literatur-Lexikon: Begriffe und Definitionen*, Schweikle, Günther und Irmgard Schweikle (Hrsg.): 303-304. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- DANIELEWSKI, Angelika
 2005 Tlanehuihuiliztlahtōlli, machiyōtlahtōlli: zum Verständnis zweier ästhetischer Begriffe aus dem Buch VI des Florentiner Codex. *Indiana* 22:147-159.
 2011 Māxiquilnāmiquicān, möget ihr euch erinnern... Gesänge als Ort der Erinnerung. *Erinnerungsorte in Mesoamerika*, Lars Frühsorge, Armin Hinz, Jessica N. Jacob, Annette I. Kern, Ulrich Wölfel (Hrsg.):87-102. Aachen: Shaker Verlag.
 2016 El traslado de los guerreros-pájaros y de la deidad dual al cielo cristiano: Acerca de algunos conceptos nahuas del siglo XVI. *Transmisión de conceptos cristianos a las lenguas amerindias*, Sabine Dedenbach-Salazar Sáenz, (Hrsg.), *Collectanea Instituti Anthropos* 48:169-184, Sankt Augustin.
- DE WOLF, Paul P.
 2003 *DiccionarioEspañol-Náhuatl*. México: UNAM.
- DEL HOYO, Josep
 1992 Family Phoenicopteridae (Flamingos), *Handbook of the Birds of the World, Bd.1. Ostrich to Ducks*. Del Hoyo, Josep, Andrew Elliott, Jordi Sargatal (Hrsg.): 508-526. Barcelona: Lynx Edicions.
- DEDRICK, JOHN M. und EUGENE H. CASAD
 1999 *Sonoran Yaqui language structures*. Tucson: University of Arizona Press.

- DEL HOYO, Josep, Andrew ELLIOTT, Jordi SARGATAL (Hrsg.)
1992-2013 *Handbook of the Birds of the World*, 16 Bände, Barcelona: Lynx Edicions.
- DEL HOYO, Josep, Andrew ELLIOTT, Jordi SARGATAL and David CHRISTIE 2013(Hrsg.)
2013 *Handbook of the Birds of the World, Special Volume: New Species and Global Index*. Barcelona: Lynx Edicions.
- DÍAZ ÁLVAREZ, Ana Guadalupe
2009 La primera lámina del Códice Vaticano A. ¿Un modelo para justificar la topografía celestial de la antigüedad pagana indígena? *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas (México)* 95: 5-44. Online: http://www.analesiie.unam.mx/pdf/95_5-44.pdf (abgerufen am 23.07.2014).
- DÍAZ DE ARCE, Norbert
1995 Die Rolle des Sängers (Cuilac) in der oralen Tradition der Azteken zur Zeit der spanischen Eroberung. *Das Altertum* 41:109-122.
- 1999 (2000) Bezeichnungen für den Krieg bei den Azteken: die Metapher Teotl Tlachinolli. *Indiana* 16:7-28.
- DIBBLE, Charles E.
1971 Writing in Central Mexico. *Handbook of Middle American Indians, Bd. 10*, Gordon F. Ekholm, Ignacio Bernal (Hrsg.): 322-332. Austin: University of Texas Press.
- Discursos en Mexicano* [1.Hälfte 17.Jahrhundert]
- 1943-44 siehe Garibay.
- 1987 *Discursos en Mexicano, Alltagsleben am Hof von Tetzoco in vorspanischer und frühkolonialer Zeit*. Eike Hinz (Hrsg.). Berlin: Von Flemming.
- DÜRR, Michael
1989 Literale Ausdifferenzierung oraler Strukturen: Die fiktive Aufführung des Popol Vuh. *Bild-Wort-Schrift. Beiträge zur Lateinamerika-Sektion des Freiburger Romanistentages*. Birgit Scharlau (Hrsg.):109-119. Tübingen: Gunter Narr.
- DÜRR, Michael und Peter SCHLOBINSKI
2006 Deskriptive Linguistik. Grundlagen und Methoden. 3. überarbeitete Auflage, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- DURAN, Fray Diego
1991 *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la tierra firme*. Bd. II. México: Banco Santander.
- Dyckerhoff, Ursula
1970 Die "Crónica mexicana" des Hernando Alvarado Tezozomoc. Quellenkritische Untersuchungen. Hamburg, München: Klaus Renner in Komm.
- ESPINOSA PINEDA, Gabriel
1996 *El Embrujo del Lago*. México: UNAM.

- EVANS, Susan Toby
2008 Aztec Palaces and other elite Residential Architecture. *Palaces of the Ancient New World*, Susan Toby Evans and Joanne Pillsbury (Hrsg.):7-57. Washington: Dbarton Oaks.
- EVANS SCHULTES, Richard
1957 The Genus *Quararibea* in Mexico and the Use of its Flowers as a Spice for Chocolate. *Botanical Leaflets, Harvard University* 17 (9, January 22, 1957): 247-264. Harvard University Herbaria.
- FRAGA, Rosendo
2011 Family Icteridae (New World Blackbirds). *Handbook of the Birds of the World, Bd.16:Tanagers to New World Blackbirds*. Del Hoyo, Josep, Andrew Elliott, David Christie (Hrsg.): 684-807. Barcelona: Lynx Edicions.
- FURST, Peter T.
1974 Morning Glory and Mother Goddess at Tepantitla, Teotihuacan. Iconography and analogy in pre-Columbian art. *Mesoamerican archaeology*:187-215.
- GARIBAY KINTANA, Angel María
1940 *LLave del Náhuatl*. colección de trozos clásicos, con gramática, y vocabulario, para utilidad de los principantes. Otumba, Mexico: Mayli.
1943-44 siehe Huehuetlatolli, Documento A. Tlalocan I:31-53, 81-107. Mexico: UNAM.
1953-54, 1971² *Historia de la Literatura Náhuatl*, 2 Bände. 1:Etapa autónoma: de C.1430-1521; 2: El trauma de la conquista. México:Porrua.
1956 siehe Sahagún.
1958 *Veinte himnos sacros de los nahuas* /los recogió de los nativos Bernardino de Sahagún. Los publica en su texto, con versión, introducción, notas de comentario y apéndices de otras fuentes, Angel Ma. Garbay K. Fuentes indígenas de la cultura náhuatl, informantes de Sahagún, 2. México: UNAM.
1964, 1993² *Poesía Náhuatl*. Band 1: Romances de los señores de la Nueva España, Manuscrito de Juan Bautista de Pomar, Tezcoco 1582, Paleografía, versión, introd., notas y apéndices de Angel Ma. Garibay K., México: UNAM.
1965a, 1993² *Poesía Náhuatl II: Cantares mexicanos*. Manuscrito de la Biblioteca Nacional de México, parte 1, Paleografía, versión, introducción y notas explicativas, 1. Aufl., México: UNAM.
1965b *Historia de México. Teogonía e Historia de los Mexicanos. Tres opusculos del siglo XVI*: 91-120. México:Porrua.
1968, 1993² *Poesía Náhuatl III: Cantares mexicanos*. Manuscrito de la Biblioteca Nacional de México, parte 2, Paleografía, versión, introducción y notas explicativas, 1. Aufl., México: UNAM.
- GAY, Carlo T.E.
1971 *Chalcacingo*. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.

Genaro García Collection siehe University of Texas at Austin.

GIBSON, Charles

1964 *The Aztecs under Spanish rule, a history of the Indians of the Valley of Mexico, 1519-1810.* Stanford: Stanford University Press.

GILONNE, Michel

1997 *La civilisation aztèque et l'aigle royal. Ethnologie et ornithologie.* Paris: L'Harmattan.

GLÜCK, Helmut (Hrsg.)

2010 *Metzler Lexikon Sprache* (4. Aufl.). Stuttgart: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag.

GÓMEZ GÓMEZ, Luis Antonio

2001 *El Libro de Música a través de los Cantares Mexicanos.* México: Información Científica Nacional.

GRUZINSKI, Serge

1988 *La colonisation de l'imaginaire : soc. indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol.* Paris: Gallimard.

GUZMÁN BRAVO, José Antonio

1984 *Glosario de instrumentos prehispánicos. La música de México*, 10 Bände. *Bd. I: Historia. I. Periodo Prehispánico (ca 1500 a.C. a 1521d.C.)*, Julio Estrada (Hrsg.): 170-225. México: Universidad Autónoma de México.

GUZMÁN BRAVO, José Antonio und José Antonio NAVA GÓMES TAGLE

1984 *La música Mexica. La música de México*, 10 Bände. *Bd. I: Historia. I. Periodo Prehispánico (ca 1500 a.C. a 1521d.C.)*, Julio Estrada (Hrsg.): 87-112. México: Universidad Autónoma de México.

HAAG, Sabine, Alfonso de MARIA Y CAMPOS, Lilia RIVERO WEBER und Christian FEEST (Hrsg.)

2012 *Der altmexikanische Federkopfschmuck.* Altenstadt: Verlag ZKF Publishers http://press.khm.at/fileadmin/_migrated/downloads/PT_Penacho.pdf. [abgerufen am 8.10.2018].

HALY, Richard

1986 *Poetics of the Aztecs. New Scholar* (Santa Barbara, California, USA) 10: 85-135.

HARTAU, Claudine

1988 *Herrschaft und Kommunikation: Analyse aztekischer Inthronisationsreden aus dem Codex Forentinus des Fray Bernardino de Sahagún.* Hamburg: Wayasbah.

2010 *Zukunft ist, wohin wir uns begeben: Aztekische Metaphern zu Zeit und Raum. Götter, Gräber und Globalisierung: Indianisches Leben in Mesoamerika. 40 Jahre Alt- und Mesoamerikanistik an der Universität Hamburg*, Lars Frühsorge, Armin Hinz, Annette I. Kern und Ulrich Wölfel (Hrsg.): 165-282. Hamburg: Dr. Kovač.

- HASSIG, Ross
1994 Mexico and the Spanish Conquest. London, New York: Longman.
- HOWELL, Steve N.G. und Sophie WEBB
1995 *The Birds of Mexico and Northern Central America*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- HERNÁNDEZ, Francisco
1959 Historia natural de Nueva España, *Obras completas*, Bände II-III. México: UNAM.
- HERNÁNDEZ de LEON-PORTILLA, Ascensión und Liborio VILLAGOMEZ
2011 Estudio codicológico del manuscrito. *Cantares Mexicanos, Bd. 1*, Miguel León-Portilla (Hrsg.):27-99. México: UNAM.
- HEYDEN, Doris
1985 Mitología y simbolismo de la flora en el México prehispánico. México, UNAM
- HINZ, Eike
1987 siehe Discursos en Mexicano.
- Historia Tolteca-Chichimeca*
1937 Die mexikanische Bilderhandschrift Historia Tolteca-Chichimeca: die Manuskripte 46-58 bis der Nationalbibliothek in Paris, übersetzt und erläutert von Konrad Theodor Preuss und Ezequiel Mengin. Teil 1: die Bilderhandschrift. Baessler-Archiv, Beiheft 9. Berlin: Reimer, Andrews & Steiner.
- 1938 Die mexikanische Bilderhandschrift Historia Tolteca-Chichimeca: die Manuskripte 46-58 bis der Nationalbibliothek in Paris, übersetzt und erläutert von Konrad Theodor Preuss und Ezequiel Mengin. Teil 2: der Kommentar. Baessler-Archiv, Sonderabdr. Aus Bd. 21. Berlin: Reimer, Andrews & Steiner.
- 1942 *liber in lingua nahuatl manuscriptus picturisque ornatus, ut est conservatus in Bibliotheca Nationis Gallicae Resiumi sub numeris 46-58 bis cum praefatione in lingua Britannica, Gallica, Germanica et Hispana, atque indice paginarum*. edidit Ernst Mengin. Facs.- Dr. Corpus codicum americanorum medii aevi vol. 1. Havniae: Einar Munksgaard.
- 1976 (Originaltext mit Transkription und spanischer Übersetzung, Faks.) Paul Kirchhoff, Lina OdemaGuemes, Luis Reyes García, Hg., México: CISINAH.
- Huehuehlahtolli*
1943-44 Garibay K., Angel María
- 2011 Testimonios de la antigua palabra recogidos por Fray Andrés de Olmos hacia 1535. Edición y estudio introductorio Miguel León-Portilla. Transliteración del texto náhuatl, traducción al español y notas Librado Silva Galeana, 2. Aufl., México: Fondo de Cultura Económica.

- JOHANSSON, Patrick
 1991 Cuecuechcuicatl: canto travieso de los aztecas. *Estudios de Cultura Náhuatl* 21: 80-97.
- 1992 Yaocuicatl: cantos de guerra y guerra de cantos. *Estudios de Cultura Náhuatl* 22: 30-43.
- KARTTUNEN, Frances
 1992 An Analytical Dictionary of Nahuatl. Norman: University of Oklahoma Press.
- KARTTUNEN, Frances und James LOCKHART
 1980 La estructura de la poesía náhuatl vista por sus variantes. *Estudios de Cultura Náhuatl* 14:15-64.
- KLAUS, Susanne, siehe Anales de Tlatelolco 1999.
- KLOKOČNIK, Jaroslav und Petr HADRAVA
 2011 „Singende“ Pyramidentreppen bei den klassischen Maya. *Amerindian Research*, Bd. 6 / 2 (20): 118-120. Fünfeisen.
- KNAB, Tim
 1986 Metaphors, Concepts and Coherence in Aztec. *Symbol and Meaning Beyond the Closed Community: Essays in Mesoamerican Ideas*, Gary H. Gossen (Hrsg.): 45-55. State University of New York, Institute for Mesoamerican Studies, the University at Albany.
- 2004 The dialog of earth and sky: dreams, souls, curing, and the modern Aztec underworld. Tucson: University of Arizona Press.
- KÖHLER, Christopher
 2017 Morungen-Rezeption in Thüringen. Stiluntersuchungen zu Kristan von Hamle, Kristan von Luppin und Heinrich Hetzbolt von Weißensee. Hildesheim: Weidmann.
- Köhler, Ulrich
 1990 Umweltbedingungen und Synopsis der kulturgeschichtlichen Entwicklung. *Alt-Amerikanistik, eine Einführung in die Kulturen Mittel- und Südamerikas*, Ulrich Köhler (Hrsg.): 1-28 Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- KÜHNEL, Jürgen
 1990 Hexameter. *Metzler-Literatur-Lexikon: Begriffe und Definitionen*, Schweikle, Günther und Irmgard Schweikle (Hrsg.): 199-200. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- LAUNEY, Michel
 1992 Introducción a la lengua y a la literatura náhuatl. Trad. de Cristina Kraft. México: UNAM.
- 1994 *Une grammaire omniprédicative, essai sur la morphosyntaxe du nahuatl classique*. Paris: CNRS Éditions.
- LEE, Jongsoo
 2008 The Allure of Nezahualcoyotl. Pre-Hispanic History, Religion, and Nahua Poetics. Albuquerque: University of New Mexico Press.

- LEHMANN, Christian
 1982 Directions for Interlinear Morphemic Translations. online:
<https://www.researchgate.net/publication/249928934> [abgerufen am
 10.09.2018].
- LEHMANN, Walter
 o.J. Historia Tolteca-chichimeca: ms. Mex.Bibl. Nat. Paris (Slg.Aubin-Goupil;
 1906-1933 /mex. Text und Übers. [Nachlass,unveröffentlichtes
 Manuskript].
- 1938 *Die Geschichte der Königreiche von Colhuacan und Mexico*. Quellenwerke
 zur alten Geschichte Amerikas, Bd. 1. Stuttgart: Kohlhammer.
- 1974 *Die Geschichte der Königreiche von Colhuacan und Mexico*. Quellenwerke
 zur alten Geschichte Amerikas, Bd. 1. Zweite, um ein Register vermehrte
 und berichtigte Auflage. Stuttgart: Kohlhammer.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel
 1983 Cuicatl y Tlahtolli: Las formas de expresión en Náhuatl. Estudios de Cultura
 Náhuatl 16: 13-108.
- 1992 *Literaturas Indígenas de México*. México: Editorial Mapfre.
- 1994 *Quince poetas del mundo náhuatl*. México: Editorial Diana.
- 2000 *Tonantzin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el
 "Nican Mopohua"*. México: Fondo de Cultura Económica.
- 2005 *El Tonalámatl de los Pochtecas (Códice Fejérváry-Mayer)*. estudio
 introductorio y comentarios Miguel León-Portilla. [Arqueología Mexicana/
 Edición Especial Nr. 18. México: Editorial Raíces.
- 2011a *Cantares Mexicanos*. paleografía, tr. y notas Miguel León-Portilla
 Bd. 1: Estudios, Bd.2, Teil 1: Del f. 1r al 42r.-Bd.2,Teil 2: De f. 42v al 85r.
 Ders. (Hrsg.), México:UNAM.
- 2011b Estudio introductorio a los Cantares. *Cantares Mexicanos, Teil 1*, Miguel
 León-Portilla (Hrsg.):151-295. México: UNAM.
- 2011c siehe Huehuehtlahtolli.
- LESBRE, Patrick
 1999 Chants traditionnels en Nahuatl et Relation de Tezcoco (Juan Bautista Pomar,
 1582). La Recherche d'une Identité Préhispanique. *Des Amériques:
 Impressions et Expressions. Actes du Colloque International
 "Communautés Humaines dans les Amériques"*. Jean-Paul Barbiche (dir.):
 32-39. Le Havre, Université du Havre, CERIL, L'Harmattan.
- LEWY, Matthias
 o.J. Ti, qui, to, co – Die Silbenkombinationen in den Cantares Mexicanos, 83
 Seiten, unveröffentlichtes Manuskript.
- 2015 Ti qui to co: The Combinations of Syllables in the Cantares Mexicanos – a
 Comparison of Sound Reconstructions. *Flower World. Music Archaeology
 of the Americas*, Vol. 4: 99-123.

- LIRA L., Daniel de
 2004 Últimas noticias sobre una historia antigua: La biblioteca de Genaro García. *Boletín, Nueva Epoca, Bd. IX (1-2), México, primer y segundo semestres de 2004*. <http://publicaciones.iib.unam.mx/index.php/boletin/article/view/701> [abgerufen am 5.08.2020].
- LOCKHART, James
 1992 *The Nahuas after the Conquest. A Social and Cultural History of the Indians of Central Mexico, Sixteenth Through Eighteens Centuries*. Stanford: Stanford University Press.
 2001 *Nahuatl as Written. Lessons in older written Nahuatl, with Copious Examples and Texts*. Stanford: Stanford University Press.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo
 1980 *Cuerpo e ideología: las concepciones de los antiguos nahuas*. México: UNAM.
 1994 *Tamoanchan y Tlalocan*. México: Fondo de Cultura Económica, Sección de obras de Antropología.
 2003 Difrasismos, cosmovisión e iconografía. Diphrasisms, worldview and iconography. *Revista Española de Antropología Americana*. Vol. Extraordinario: 143-160.
- LÓPEZ LUJÁN, Leonardo
 1993 *Las ofrendas del Templo Mayor de Tenochtitlan*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- LÓPEZ LUJÁN, Leonardo, Ximena CHÁVEZ BALDERAS, Belem ZÚÑIGA ARELLANO, Alejandra AGUIRRE MOLINA, Norma VALENTÍN MALDONADO
 2012 Un portal al inframundo: ofrendas de animales sepultadas al pie del Templo Mayor de Tenochtitlan. = A passageway into the underworld : animal offerings buried at the foot of the Great Temple of Tenochtitlan. *Estudios de Cultura Náhuatl* 44:10-40. Online: <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn44/908.pdf>
- MANCIO, Manuel
 1943 *Cédula dada por el emperador quauhtemotzin para el reparto de la laguna grande de Tescuco en 1523*. México: Vargas Rea.
- Martínez-Vilalta, Albert und Anna Motis
 1992 Family Ardeidae (Herons), *Handbook of the Birds of the World, Bd.1. Ostrich to Ducks*, Del Hoyo, Josep, Andrew Elliott, Jordi Sargatal (Hrsg.): 376-429. In: Barcelona: Lynx Edicions.
- MATHES, Miguel
 1982 *Santa Cruz de Tlatelolco. La primera Biblioteca Académica de las Américas*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores.

- Matheu, Eloisa und Josep Del Hoyo
 1992 Family Threskiornithidae (Ibises and Spoonbills), *Handbook of the Birds of the World, Bd.1. Ostrich to Ducks*. Del Hoyo, Josep, Andrew Elliott, Jordi Sargatal (Hrsg.): 472-506. Barcelona: Lynx Edicions.
- Matrícula de Tributos*
 2003 *La Matrícula de Tributos*. Arqueología mexicana, Serie Códices 14, México: Editorial Raíces.
- MCCARTHY, Eugene M.
 2006 *Handbook of Avian Hybrids of the World*. Oxford: Oxford University Press.
- MENDOZA, Vincente T.
 1956 *Panorama de la Música Tradicional de México*. México: Estudios y Fuentes del Arte.
- MENGIN, Ernst
 1939-40 *Unos annales históricos de la nación mexicana, Teil I, die Handschrift nebst Übersetzung*. *Baessler-Archiv* 21:69-168.
- METZELTIN, Michael
 2007 *Theoretische und angewandte Semantik. Vom Begriff zum Text*. Wien: Praesens Verlag.
- METZELTIN, Michael und Harald JAKSCHE
 1983 *Textsemantik. Ein Modell zur Analyse von Texten*. Tübingen: Gunter Narr.
- MILLER, Mary und Karl TAUBE
 1993 *The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*. London: Thames and Hudson.
- MITTLER, Nicolas
 2017 *Virtualität im Minnesang um 1200. Transdisziplinäre Analysen*. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- MOLINA, Fray Alonso de
 1944a [1571] *Vocabulario en Lengua Castellana y Mexicana*. [Facsimile der Ausg. von Spinola, México 1571]. Madrid: Ediciones Cultura Hispanica.
 1944b [1571] *Vocabulario en Lengua Mexicana y Castellana*. [Facsimile der Ausg. von Spinola, México 1571]. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- MONTES DE OCA VEGA, Mercedes
 2004 Los difrasismos: ¿Núcleos conceptuales mesoamericanos?“. *La metáfora en Mesoamerica*, Mercedes Montes de Oca Vega (Hrsg.): 225-251. México: UNAM.
 2013 *Los difrasismos en el náhuatl de los siglos XVI y XVII*. México: UNAM.
- Motolinía, Fray Toribio de Benavente
 1996 *Memoriales* (Libro de oro, MS JGI 31). México: El colegio de México.

- Navarro Sigüenza, Adolfo Gerardo
 2002 Atlas de las Aves de México: Fase II. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Ciencias. Bases de datos SNIB-CONABIO, proyectos No. E018 y A002. México, D.F. Abgerufen von:
<http://www.snib.mx/iptconabio/resource?r=SNIB-E018&v=1.4>
 [24.10.2019]
- NICHOLSON, Henry B.
 1971 Religion in Pre-Hispanic Central Mexico. *Handbook of Middle American Indians*, vol. 10: Archaeology of Northern Mesoamerica, part 1:395-446. Austin: University of Texas Press.
 1997 Introduction. *Primeros Memoriales* by Fray Bernardino de Sahagún. Teil 2: Paleography of Nahuatl and English Translation by Thelma D. Sullivan: 3-14. Norman: University of Oklahoma Press.
- NIELSEN, Jesper
 2014 To sing arrows. *A celebration of the life and work of Pierre Robert Colas*. Helmke, Christophe und Frauke Sachse (Hrsg.):175-191. Acta Mesoamericana 27, München:Anton Saurwein.
- NOWOTNY, Karl Anton
 1956 Die Notation des „Tono” in den Aztekischen Cantares. *Beiträge zur Völkerkunde, Neue Folge* 4(2):185-189.
 1961 *Tlacuilolli. Die mexikanischen Bilderhandschriften, Stil und Inhalt. Mit einem Katalog der Codex-Borgia-Gruppe*. Berlin: Gebr. Mann.
- o.V.
 2011 Introducción general al volumen conocido como Cantares Mexicanos. *Cantares Mexicanos*. paleografía, tr. y notas Miguel León-Portilla. *Bd. 1: Estudios*. Ders. (Hrsg.): 15-24, México:UNAM.
- o.V.
 2015 The Leipzig Glossing Rules:Conventions for interlinear morpheme-by-morpheme glosses. <https://www.eva.mpg.de/lingua/pdf/Glossing-Rules.pdf> [abgerufen am 10.10.2018].
- OLIVIER, Guilhem
 1999 Huehucóyotl, “Coyote Viejo”, el músico transgresor ¿dios de los otomíes o avatar de Tezcatlipoca? *Estudios de cultura Nahuatl* 30: 113-132. México: UNAM.
- OLIVIER, Guilhem und Leonardo LÓPEZ LUJÁN
 2017 De ancestros, guerreros y reyes muertos. El simbolismo de la espátula rosada (Platalea ajaja) entre los antiguos nahuas. *Del saber ha hecho su razón de ser...Homenaje a Alfredo López Austin*, Eduardo Matos Moctezuma y Angela Ochoa (Koord.),I, 2. Teil:159-194. México:Secretaría de Cultura: INAH: UNAM, Coordinación de Humanidades.
http://www.mesoweb.com/es/articulos/sub/De_ancestros.pdf [abgerufen am 15.10.2018].

- OLKO, Justyna
2014 *Insignia of Rank in the Nahua World*, Boulder:University Press of Colorado.
- OLMOS, Fray Andrés de
2002 *Arte de la lengua mexicana*, Ascensión de Hernández de León-Portilla und Miguel León-Portilla (Hrsg.). Mexico:UNAM.
2011 siehe *Huehuehlahtolli*
- Ordenanza del Señor Cuauhtemoc*
1952 Ordenanza del Señor Cuauhtémoc. Paleografía, traducción y noticia introductoria de Silvia Rendon . New Orleans:Middle American Research Institute, Tulane University.
2000 Ordenanza del Señor Cuauhtémoc. Estudio Perla Valle. Paleografía y traducción del Náhuatl: Rafael Tena. México D.F.: Gobierno del Distrito Federal.
- PÄTZOLD, Jörg
2010 Lexikoneinträge: Isotopie, Kohärenz, Kohäsion. *Metzler Lexikon Sprache* (4. Aufl.), Glück, Helmut (Hrsg): 309; 339-10. Stuttgart:J.B Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag.
- PASO Y TRONCOSO, Francisco del,
1905 siehe Sahagún
1926 siehe Sahagún
- PEÑAFIEL, Antonio
1904-1906 *Cantares en idioma mexicana*. Reproducción facsimiliar del Manuscrito original existente en la Biblioteca Nacional. México: Secretaría de Fomento.
- Peters, D. Stefan, Gerald Mayr und Karin Böhm
2004 *Ausgestorbene und gefährdete Vögel in den Sammlungen des Forschungsinstitutes und Naturmuseums Senckenberg*. Abhandlungen der Senckenbergischen Naturforschenden Gesellschaft, 560. Stuttgart: E. Schweizerbart'sche Verlagsbuchhandlung (Nägele und Obermiller).
- PETERSON, Roger Tory und Edward L. CHALIF
1989 *Aves de México. Guía de campo. Identificación de todas las especies encontradas en México, Guatemala, Belice y El Salvador*. México: Editorial Diana.
- POMAR, Juan Bautista
1975 [1891] *Relación de Tezcoco : siglo 16*. Ed. facs. de la de 1891 con advertencia preliminar y notas de Joaquín García Icazbalceta, México : Ed. Libros de México.
- Ponce de León, Pedro
1892 Breve relación de los dioses y ritos de la gentilidad. *Idolatrías y supersticiones de los indios*. Museo Nacional de México, época 1, Bd. 6: [3] – 11. México: Impr.del Museo Nacional.
- PREM, Hanns J. und Ursula DYCKERHOFF
1986 *Das alte Mexiko*. München: Bertelsmann.

- 1997 Los Anales de Tlatelolco: una colección heterogénea. *Estudios de Cultura Náhuatl* 27:181-207.
- Primeros Memoriales*
1993 und 1997 siehe Sahagún
- Proceso inquisitorial del cacique de Tetzcoco*
1910 Secretario: Miguel López, Luis González Obregon (Hrsg.). Mexico: Gómez de la Puente.
- PURY, Sybille de und Marc THOUVENOT (Hrsg.)
2012 *Gran Diccionario Náhuatl*. Universidad Autónoma de México [Ciudad Universitaria, México D.F]. Disponible en la Web <http://www.gdn.unam.mx> (abgerufen 10.08.2019).
- RABY, Dominique
1999 Xochiquetzal en el cuicacalli. Cantos de amor y voces femeninas entre los antiguos Náhuas. *Estudios de Cultura Náhuatl* 30: 203-229.
2003 L'Épreuve fleurie. Symboliques du genre dans la littérature des Nahuas du Mexique préhispanique. Paris: L'Harmattan.
- RAMÍREZ, José Fernando
1885 *Anales de Cuauhtitlan*. Noticias históricas de México y sus contornos, compiladas por JFR, traducciones de Faustino Galicia Chimalpopoca, Gumesindo Mendoza y Felipe Sánchez Solís, publicación de los *Anales del Museo Nacional*, México: Imprenta de Ignacio Escalante.
- RENDÓN, Silvia
1952 siehe *Ordenanza del Señor Cuauhtémoc*.
- RICARD, Robert
1966 [1933] *The spiritual conquest of Mexico. An essay on the Apostolate and the Evangelizing Methods of the Mendicant Orders in New Spain: 1528-1572*. Translated by Leslie Byrd Simpson. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- RIDGWAY, Robert
1902 *The birds of North- and Middle America: a description catalogue of the higher groups, genera, species, and subspecies of birds known to occur in North America, from the Arctic lands to the Isthmus of Panama, the West Indies and other islands of the Caribbean Sea, and the Galapagos archipelago*. Teil 2. Family Tanagridae – The Tanagers. Family Icteridae – The Troupials. Family Coerebidae – The Honey Creepers. Family Mniotiltidae – The Wood Warblers. Washington D.C.: Government printing Office.
- RIESE, Berthold
2004 *Crónica Mexicayotl: die Chronik des Mexikanertums des Alonso Franco, des Hernando de Alvarado Tezozomoc und des Domingo Francisco de San Antón Muñón Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin; aztekischer Text ins Deutsche übersetzt und erläutert*. Sankt Augustin: Academia Verlag.

- RINCÓN, Antonio del
1985 [1595] *Arte mexicana compuesta por el padre Antonio del Rincon de la compania de Jesus*. New York : Yale University/Clearwater Publishing Company [Microfiche].
- RÍOS CASTAÑO, Victoria
2014 *Translation as Conquest: Sahagún and Universal History of New Spain*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.
- ROMER, Brunhilde.
1992 *Cantares mexicanos: kultursemiotische Analyse aztekischer Gesänge*. Hamburg: Universität Hamburg [Magisterarbeit].
- Roth, Lutz, Max Daunderer und Kurt Kormann
1994 *Giftpflanzen – Pflanzengifte. Vorkommen, Wirkung, Therapie; allergische und Phytotoxische Reaktionen*. 4. Überarb. Und wesentlich erw. Aufl. Landsberg: ecomed Verlagsgesellschaft.
- RUHNAU, Elke
2001 siehe *Chimalpahin Quauhlehuanitzin*.
2010 *Die Azteken schreiben aus Berlin: Die Bilderhandschriften des Ethnologischen Museums und der Staatsbibliothek zu Berlin. Götter, Gräber und Globalisierung: Indianisches Leben in Mesoamerika. 40 Jahre Alt- und Mesoamerikanistik an der Universität Hamburg*, Lars Frühsorge, Armin Hinz, Annette I. Kern und Ulrich Wölfel (Hrsg.):183-209. Hamburg: Dr. Kovač.
- RUIZ DE ALARCÓN, Hernando
1987 [1629] *Treatise On The Heathen Superstitions That Today Live Among the Indians Native to This New Spain*. 1629 Translated and edited by J. Richard Andrews and Ross Hassig, Norman and London: University of Oklahoma Press.
- SACHSE, Ursula (siehe auch THIEMER-SACHSE)
1963 *Zum Problem der zweiten gesellschaftlichen Arbeitsteilung bei den Azteca (Historische Quellen und sprachliche Analysen)*. *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe*, Jg XII, 7/8:852-878.
- SAHAGÚN, Fray Bernardino de
1905 *Historia general de las cosas de la Nueva España por Fr. Bernardino de Sahagún. Edición parcial en facsímile de los códices matritenses en lengua mexicana que se custodian en las bibliotecas del Palacio Real y de la Real Academia de la Historia*, Bd. 6 (2), Francisco del Paso y Troncoso (Hrsg.), Madrid: Hauser y Menet.
1926 [Códice Florentino]. *Edición completa en facsímile colorido del Códice florentino que se conserva en la Biblioteca Laurenzio-Medicea de Florencia, Italia*. Francisco del Paso y Troncoso (Hrsg.). México: Museo Nacional de Arqueología, Historia e Etnografía.

- 1927 Einige Kapitel aus dem Geschichtswerk des Fray Bernardino de Sahagún. Aus dem Aztekischen übersetzt von Eduard Seler. Stuttgart: Strecker und Schroeder.
- 1950-82 *Florentine Codex: General History of the Things of New Spain*. Translated from the Aztec with notes and illustrations by Arthur J.O. Anderson and Charles E. Dibble [Hrsg.], 12 Bände, 13 Teile. Santa Fe und Salt Lake City: School of American Research und University of Utah Press.
- 1956 *Historia general de las cosas de Nueva España, escrita por Bernardino de Sahagún y fundada en la documentación en lengua mexicana recogida por los mismos naturales*, 4 Bände, Angel María Garibay K. (Hrsg.), México: Porrúa.
- 1957 Aztec manuscript Dictionary, 1590. *Dictionarium ex bismensi in latinum sermonem, interprete Aelio Antonio Nepressensi* (Microfilm Collection of Manuscripts on Middle American Cultural Anthropology. Chicago: University of Chicago Library.
- 1964 Códices Matritenses de la Historia general de las cosas de la Nueva España de Fr. Bernadino de Sahagún. Trabajo realizado por el Seminario de estudios americanistas bajo la dir. de Manuel Ballesteros-Gaibrois (Hrsg.), 2 Bände, Madrid: Porrúa Turanzas.
- 1969 *Florentine Codex, book 6, Rhetoric and Moral Philosophy*. Arthur J.O. Anderson and Charles E. Dibble [Hrsg.]. Santa Fe und Salt Lake City: School of American Research und University of Utah Press.
- 1974 *Primeros Memoriales*. Facs. Textos en Náhuatl. Traducción directa, Prólogo y Comentarios por Wigberto Jiménez Moreno. México: INAH.
- 1979 *Códice Florentino, ms.218-20 de la Colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana*, Ed. Facs., 3 Bände. México: Secretaría de Gobernación. Online: <http://www.wdl.org/en/item/10096/view/1/1/> [abgerufen am 23.02.2015].
- 1981 *Florentine Codex, book 2, the ceremonies*. Arthur J.O. Anderson and Charles E. Dibble [Hrsg.]. Santa Fe und Salt Lake City: School of American Research und University of Utah Press.
- 1993 *Bernardino de Sahagún's Psalmody Christiana*. Translated by Arthur J.O. Anderson. Salt-Lake City: University of Utah Press.
- 1993a *Primeros Memoriales*. Teil 1, Facsimile. Norman: University of Oklahoma Press.
- 1997 *Primeros Memoriales*. Teil 2, Paleography of Nahuatl text and English translation by Thelma D. Sullivan. Norman: University of Oklahoma Press.
- SAUTRON, Marie siehe auch: SAUTRON-CHOMPRES, Marie
- 1999 L'homme et la divinité: une relation singulière dans le discours poétique nahuatl. *Des Amériques: Impressions et expressions*, Actes du Colloque International "Communautés Humaines dans les Amériques" [mars 1998], sous la direction de Jean-Paul Barbiche, Université du Havre: 44-54. Paris, Montréal, L'Harmattan, Le Havre: CERIL.

- 2000a La representación de la amistad entre los antiguos mexicanos: un análisis léxico y semántico a través del corpus poético náhuatl, Romances de los Señores de la Nueva España. *Estudios de Cultura Náhuatl* 31: 259-274.
- 2000b Un ejemplo de comparación entre el texto castellano de la Historia General y el texto náhuatl del Códice Florentino de Fray Bernardino de Sahagún: la avifauna. *Fray Bernardino de Sahagún y su tiempo*, Jesús Paniagua Pérez y María Isabel Viforcós Marinas (Koord.): 631-645. León: Universidad de León.
- 2000c Prestigio social y meritocracia en el México prehispánico: un análisis a través del canto de tradición oral. *Cuadernos Americanos* (México, UNAM): 82, Bd. 4: 105-123.
- 2001 Le patio du poète nahua. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien: CMHLB* 76-77: 131-143. Toulouse: Presses Univ. du Mirail.
- 2003 Les images olfactives et gustatives du discours poétique des anciens Mexicains. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien: CMHLB* 81:29-47. Toulouse: Presses Univ. du Mirail.
- SAUTRON-CHOMPRÉ, Marie
- 2004 *Le chant lyrique en langue nahuatl des anciens Mexicains: La symbolique de la fleur et de l'oiseau*. Paris: L'Harmattan.
- 2007 In izquioxochitl in cacahuaxochitl. Presencia y significación de un binomio floral en el discurso poético náhuatl prehispánico. *Estudios de Cultura Náhuatl* 38: 243-264.
<http://www.revistas.unam.mx/index.php/ecn/article/view/9357/8735>
(abgerufen am 03.03.2017).
- SCHMID, Elisabeth
- 2016 Der bewegliche Text. Zur Erzähltechnik in Herborts von Fritslar >Trojanerkrieg<. *Der philologische Zweifel*, Sonja Glauch, Florian Kragl und Uta Störmer-Caysa (Hrsg.):253-278. Wien: Fassbaender.
- SCHMIDT, Christopher M.
- 2000 *Interpretation als literaturtheoretisches Problem*. Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften.
- SCHULTZE JENA, Leonhard
- 1957 *Alt-Aztekische Gesänge*. Stuttgart: Kohlhammer.
- SCHULZ, Georg-Michael
- 1990 Lyrik. *Metzler-Literatur-Lexikon: Begriffe und Definitionen*, Schweikle, Günther und Irmgard Schweikle (Hrsg.): 286-288. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- SCHULZ, Ulrich und Ursula THIEMER-SACHSE
- 2012 „Rückkehr des Quetzalcoatl“ und Rückgang des Quetzaltototl. *Amerindian Research*, Bd. 7/4, Nr. 26:231-245.
- SCHÜTZE-MOTEL, Jürgen
- 1973 Ordnung Grasartige, Graminales. *Urania Pflanzenwelt. Höhere Pflanzen* 2, Siegfried Danert et al.:383-405. Jena, Berlin: Urania.

- SCHWEIKLE, Günther
 1990 Dichtung. *Metzler-Literatur-Lexikon: Begriffe und Definitionen*, Schweikle, Günther und Irmgard Schweikle (Hrsg.): 100-101. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- SCHWEIKLE, Irmgard
 1990 Kultlied. *Metzler-Literatur-Lexikon: Begriffe und Definitionen*, Schweikle, Günther und Irmgard Schweikle (Hrsg.): 255. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- SELL, Barry D., Louise M. BURKHART and Elizabeth R. WRIGHT (Hrsg.)
 2008 Nahuatl Theater, Bd. 3: *Spanish Golden Age Drama in Mexican Translation*. Norman: University of Oklahoma Press.
- SILVA GALEANA, Librado
 2011 siehe Huehuehtlahtolli
- SCHUCHMANN, Karl-Ludwig
 1999 Family Trochilidae (Hummingbirds). *Handbook of the Birds of the World, Bd.5: Barn-owls to Hunningbirds*, Del Hoyo, Josep, Andrew Elliott, Jordi Sargatal (Hrsg.): 468-680. Barcelona: Lynx Edicions.
- SEGALA, Amos
 1990 *Literatura náhuatl*. Fuentes, identidades, representaciones. México D.F.: Grijalbo.
- SELER, Eduard
 1904 Die religiösen Gesänge der alten Mexikaner. *Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach- und Altertumskunde*. Band 2: 959-1107. Berlin: Asher.
- 1973 Einige der „Cantares Mexicanos“. Nahuatl-Text mit deutscher Übersetzung. Aus dem Nachlass herausgegeben von Gerdt Kutscher. *Indiana* (Berlin), 1: 73-92.
- SERRATO COMBE, Antonio
 2001 *The Aztec Templo Mayor, a visualization*. Salt Lake City: University of Utah Press.
- SIMÉON, Rémy
 1988 [1885] *Diccionario de la Lengua Nahuatl o Mexicana*. México: Siglo Veintiuno.
- SMITH, Mary Elizabeth
 1983 The Mixtec Writing System. *The Cloud People. Divergent Evolution of the Zapotec and Mixtec Civilizations*, Kent Vaughn Flannery; Joyce Marcus (Hrsg.): 238-245. New York: Academic Press.
- SNOW, David W.
 2001 Family Momotidae (Motmots), *Handbook of the Birds of the World, Bd.6. Mousebirds to Hornbills*, Del Hoyo, Josep, Andrew Elliott, Jordi Sargatal (Hrsg.): 264-284. Barcelona: Lynx Edicions.

- 2004 Family Cotingidae (Cotingas). *Handbook of the Birds of the World, Bd. 9. Cotingas to Pipits and Wagtails*, Del Hoyo, Josep, Andrew Elliott, David Christie (Hrsg.): 32-108. Barcelona: Lynx Edicions.
- STEINHOFF, Hans-Hugo
 1990 *Artes. Metzler-Literatur-Lexikon: Begriffe und Definitionen*, Schweikle, Günther und Irmgard Schweikle (Hrsg.): 26-27. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- STENZEL, Werner
 2006 *Das kortesische Mexiko. Die Eroberung Mexikos und der darauf folgende Kulturwandel*. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- STEVENSON, Robert
 1968 *Music in Aztec and Inca Territory*. Berkeley: University of California Press.
 1986 *La música en el México de los siglos XVI a XVIII. La música de México, 10 vols., I: Historia. 2. Periodo Virreinal (1530-1810)*, ed. Julio Estrada. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- STOLZ, Thomas
 2001 *Die Numeralklassifikation im klassischen Aztekischen*. München: Lincom Europa.
- SULLIVAN, Thelma
 1997 *Primeros Memoriales, Teil 2. Paleography of Nahuatl text and English translation*. Norman: University of Oklahoma Press.
- TAUBE, Karl
 2000 *The Writing System of Ancient Teotihuacan*. Ancient America 1, Barnardsville, NC: Center for Ancient American Studies.
 2004 Flower Mountain: Concepts of life, beauty, and paradise among the Classic Maya. *RES Anthropology and Aesthetics* 45:69-98. MA: Cambridge: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.
 2006 Climbing Flower Mountain: Concepts of Resurrection and the Afterlife at Teotihuacan. *Arqueología e Historia del Centro de México. Homenaje a Eduardo Matos Moctezuma*. Leonardo López Luján, David Carrasco, Lourdes Cué (Hrsg.): 153-170. México: INAH.
- TÉLLEZ NIETO, Eréndira
 2010 siehe Vocabulario trilingue en español-latín-náhuatl atribuido a fray Bernardino de Sahagún. México, D.F. INAH.
- TENA, Rafael
 2000 siehe *Ordenanza del Señor Cuauhtemoc*.
 2011 *Anales de Cuauhtitlan*. Paleografía y traducción. México: Cien de México.
- TERVOOREN, Helmut
 1996 *Die >Aufführung< als Interpretament mittelhochdeutscher Lyrik. >Aufführung> und >Schrift< in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Jan-Dirk Müller (Hrsg.): 48-66. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler.

- THIEMER-SACHSE, Ursula
 1963 (siehe Sachse).
- 1995 *Die Zapoteken. Indianische Lebensweise und Kultur zur Zeit der spanischen Eroberung*. Indiana Beiheft 13. Berlin: Gebr. Mann Verlag.
- 2006 Pulque – “Agavewein”? – Agavebier! Zum traditionellen Rauschgetränk und seiner rituellen Bedeutung im alten Mexiko. *Das Altertum* 51: 193-213.
- 2007 Vom Kakaobier zur Schokolade. *EAZ, Ethnogr.-Arch. Zeitschr.* 48:563-576.
- 2008a Schall und Rauch. Zum Semagramm der Volute in Mesoamerika. *EAZ, Ethnogr.-Arch. Zeitschr.* 49: 165-181.
- 2008b “San Lunes” – eine kulturgeschichtliche Betrachtung zur Pulque-Agave und zum traditionellen Rauschgetränk Pulque in Mexiko. *Schumannia* 5: 191-206.
- TOMLINSON, Gary
 2007 *The Singing of the New World: Indigenous Voice in the Era of European Contact*. Cambridge University Press: Cambridge.
- TORQUEMADA, Fray Juan de
 1975 *Monarquía Indiana*, Bd.2, México: Editorial Porrúa.
- Universal Short Title Catalogue*
 o.J. (a collective database of all books published in Europe between the invention of printing and the end of the sixteenth century). <http://ustc.ac.uk> [abgerufen am 08.10.2018].
- University of Texas at Austin*
 Texas Archival Resources Online: The Nettie Lee Benson Latin American Collection: Genaro García Collection.
<https://legacy.lib.utexas.edu/taro/utlac/00021/lac-00021.html>
 (abgerufen am 7.8.2017).
- VALLE, Perla
 2000 siehe *Ordenanza del Señor Cuauhtémoc*.
- VELÁZQUEZ, Primo Feliciano
 1945 *Códice Chimalpopoca: Anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los soles*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- 1975 *Códice Chimalpopoca: Anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los soles*. Segunda ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- VOLLMER, Günter
 1990 Institutionen und Verfahrensweisen der spanischen Kolonialherrschaft. *Alt-Amerikanistik, eine Einführung in die Kulturen Mittel- und Südamerikas*: 617646. Ulrich Köhler (Hg.) Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- WEIDHASE, Helmut
 1990 Pentameter. *Metzler-Literatur-Lexikon: Begriffe und Definitionen*, Schweikle, Günther und Irmgard Schweikle (Hrsg.): 346. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

- WHITE OLASCOAGA, Laura y Carmen ZEPEDA GÓMEZ
 2005 *El paraíso botánico del Convento de Malinalco, Estado de México*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Wikipedia, Die freie Enzyklopädie
 2018a Seite „Kanarienvogel“. <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Kanarienvogel&oldid=181608942> [abgerufen am 16.07.2018].
- 2018b Seite „Kanarengirlitz“. <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Kanarengirlitz&oldid=173182080> [abgerufen am 16.07.2018].
- 2018c Seite „Calliandra grandiflora“. <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Puderquastenstrauch&oldid=178732521> [abgerufen am 14.10.2018].
- WIMMER, Alexis
 2004 Dictionnaire de nahuatl classique. *Gran Diccionario Náhuatl*, PURY, Sybille de und Marc THOUVENOT (Hrsg.). Universidad Autónoma de México [Ciudad Universitaria, México D.F]. Disponible en la Web <http://www.gdn.unam.mx> (abgerufen am 10.08.2019).
- WOLTERS, Bruno
 2009 Kakao, eine psychoaktive Droge. *Amerindian Research*, Bd. 4/1, Nr. 11: 4-11. Fünfseen.
- WOOD, Stephanie
 1998 El problema de la historicidad de los Títulos y los códices Techialoyan. *De Tlacuilos y Escribanos. Estudios sobre documentos indígenas coloniales del centro de México*. Xavier Noguez, Stephanie Wood, coordinadores,:167-207. Zamora, Mich.: El colegio de Michoacán.
- ZAVALA, José F.
 1977 *Die psychische Entwicklung in altmexikanischer Symbolik. Dargestellt an einem altmexikanischen Gesang im Lichte der Psychologie C.G. Jungs*. Stuttgart: Bonz.
- ZIEHM, Elsa
 1976 Nahuatl-Texte aus San Pedro Jícora in Durango. Teil 3: *Gebete und Gesänge, aufgezeichnet von Konrad Theodor Preuss. Aus dem Nachlaß übersetzt und herausgegeben von Elsa Ziehm*. Berlin: Gebr. Mann.
- ZIMMERMANN, Günter
 1976 Fray Bernardino de Sahaguns Enzyklopädie der aztekischen Kultur. *Beassler-Archiv, Neue Folge*, Bd. XXIII (1975), Heft 2:347-36, Berlin: Dietrich Reimer.