

TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck (†)

Gesichter

Kulturgeschichtliche Szenen aus der
Arbeit am Bildnis des Menschen

Herausgegeben von Sigrid Weigel
unter Mitarbeit von Tine Kutschbach

Wilhelm Fink

Die Drucklegung dieses Buches wurde vom Bundesministerium für Bildung
und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01UG0712 gefördert.
Die Verantwortung für den Inhalt liegt beim Herausgeber.

Umschlagabbildung:
Georges Méliès, *Autoportrait de l'Artiste*.
Privatsammlung.
Foto: S. Worring.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2013 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Redaktion: Tine Kutschbach, ZfL Berlin
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5344-0

GERHARD NEUMANN

Lesbarkeit des Gesichts
Heines Florentinische Nächte

Die unterhaltendste Fläche auf der Erde für uns ist die
vom menschlichen Gesicht.

Georg Christoph Lichtenberg¹

Gesicht, mein Gesicht:
Wessen bist du? für was für Dinge
Bist du Gesicht?
Wie kannst du Gesicht sein für so ein Innen [...]

Rainer Maria Rilke²

Es giebt eine Menge Menschen, aber noch viel mehr Gesichter,
denn jeder hat mehrere.

Rainer Maria Rilke³

1.

Heinrich Heine war, wie kaum ein anderer literarischer Autor, der Ethnologe der Kultur, in der er selbst lebte. Immer wieder hat er, in narrativer Form, versucht, eine Diagnose seiner Zeit zu geben: eine Phänomenologie der Epoche, aus der er kam und in deren Ausläufer er noch lebte – der Romantik und ihrer Folgen. Man denke an die Heinesche Studie *Deutschland, ein Wintermärchen* oder an die kulturdiagnostische Novelle *Der Rabbi von Bacherach*.⁴ Ein paradigmatischer Text für ein solches kulturdiagnostisches Interesse Heines ist auch die Erzählung *Florentini-*

1 Georg Christoph Lichtenberg: *Schriften und Briefe*, hg. v. Wolfgang Promies, Bd. 1: *Sudelbücher I*, München/Wien (Hanser) 1968, S. 473 (F 88).

2 Rainer Maria Rilke: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Bd. 1, Frankfurt a. M. (Insel) 2004, S. 846.

3 Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, hg. u. komm. v. Manfred Engel, Stuttgart (Reclam) 1997, S. 9.

4 Hierzu Gerhard Neumann: „Der Abbruch des Festes. Gedächtnis und Verdrängung in Heines Legende *Der Rabbi von Bacherach*“, in: Wolfgang Frühwald u. a. (Hg.): *Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur*, Kolloquium Reisensburg 4.–7. Januar 1996, Tübingen (Niemeyer) 1998, S. 583–619.

*sche Nächte*⁵, publiziert im Jahre 1835, drei Jahre nach Goethes Tod. Es ist ein rätselhafter Text.⁶ Denn er enthält eine Reihe von nur schwer miteinander vermittelbaren Themen-Komplexen. Da ist, schon aus dem Rahmen des Erzählten heraus angelegt, eine sich verdoppelnde Liebesgeschichte: ein Mann, Maximilian, und zwei Frauen, Maria und Laurence; Maria, die, schwer erkrankt, im Vordergrund gegenwärtig ist; und Laurence, die Abwesende, vielleicht überhaupt nur fingierte (207), deren Geschichte Maximilian der bettlägerigen Maria erzählt.

Neben diese doppelte Liebesgeschichte stellt aber der Erzähler Max dann, scheinbar unmotiviert, eine Art Phänomenologie des romantischen Künstlers; den Versuch einer Klassifikation der Künstler-Figuren zwischen Natur-Genie und technischem Virtuosen – in einer Beispielreihe, in der Paganini und Liszt nicht fehlen, Rossini und Bellini eine Rolle spielen; eine Reihe, die vom Genie über das Talent, den Virtuosen, den Dilettanten und den Maschinenmenschen bis hin zum (satirisch verfremdeten) Tier als Virtuosen reicht.

Ein weiterer Erzählstrang in den *Florentinischen Nächten* gilt dann dem Tanz, vermittelt durch die Straßentänzerin Laurence. Im Grunde ist es eine Studie über Stillstand und Bewegung in der Kultur – aus einer Konfrontation des ‚natürlichen‘ Tanzes der Laurence mit dem klassischen französischen Ballett des Grand Opéra heraus entwickelt. „Sie tanzte“, heißt es im Text von Laurence, „wie die Natur dem Menschen zu tanzen gebiethet“ (230).

Ich will nun einen einzigen Aspekt aus dem komplexen Gemenge dieses singulären Textes der *Florentinischen Nächte* herausheben: dasjenige, was ich eine Phänomenologie der Geschlechterdifferenz und des sie vermittelnden Relais’, nämlich des menschlichen Gesichts, nennen möchte. Eine solche einseitige Fokussierung ist vom Text her gesehen im Übrigen nicht unbegründet. Auf den 50 Seiten der *Florentinischen Nächte* finden sich nicht weniger als gut achtzig Belege für das Lemma ‚Gesicht‘ und seine Trabantenwörter: Antlitz, Züge, Gesichtszüge, Maske, Totenmaske, Raum zwischen Nase und Mund, Physiognomie, Marmorgesicht, Gipsgesicht, Greisengesicht usw. Ich wende mich nun also diesem einen Erzähl- oder genauer Themenstrang zu, der die Geschlechterdifferenz und die Rolle des Gesichts in ihrem Spiel thematisiert.

Man könnte behaupten, die von Heine erzählte Liebesgeschichte beginne im Zeichen einer beträchtlichen Komplexität: als eine Darstellung der Liebeserfahrung in Form eines Erzählakts angesichts des Todes; und sie ende banal, ja trivial, nämlich als Bericht eines erotischen Abenteuers mit erfolgreichem Abschluss –

5 Heinrich Heine: *Historisch-Kritische Gesamtausgabe der Werke*, hg. v. Manfred Windfuhr, Bd. 5, Hamburg (Hoffmann und Campe) 1994, S. 197–250. Weitere Nachweise mit Angabe der Seitenzahl direkt im Text.

6 Vgl. hierzu die Studie von Sigrid Weigel: „Zum Phantasma der Lesbarkeit. Heines ‚Florentinische Nächte‘ als literarische Urszenen eines kulturwissenschaftlichen Theorems“, in: Gerhard Neumann/Sigrid Weigel (Hg.): *Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie*, München (Fink) 2000, S. 245–257. An diesen Aufsatz knüpfe ich mit meinen Überlegungen an.

wenn man denn einen Ehebruch, der ohne weitere Konsequenzen bleibt, als einen solchen bezeichnen kann. Es ist, so gesehen, durchaus möglich, Heines *Florentinische Nächte* als den poetischen Entwurf einer Geschlechter-Phänomenologie in der post-romantischen Epoche aufzufassen; und zwar aus einer männlichen, ja misogynen Perspektive entwickelt – der junge Flaubert hätte es eine ‚étude psychologique‘ genannt.⁷ Jedenfalls definiert Heine seinen Protagonisten Max ausdrücklich als Semiologen der Kultur und – innerhalb dieser Kultursemiologie – als „Gesichtsforscher“ (208). „Ich“, sagt Maximilian anlässlich des Tanzes von Laurence, „Ich der sonst die Signatur aller Erscheinungen so leicht begreift, ich konnte dennoch dieses getanzte Rätsel nicht lösen“ (231). Und schon zu Beginn der Erzählung bekennt Max:

Sie irren sich nicht, Maria, ich gehe wirklich in die Oper, um die Gesichter der schönen Italienerinnen zu betrachten. [...] ein Gesichtsforscher könnte an der Idealität ihrer Züge sehr leicht den Einfluß der bildenden Künste auf die Leiblichkeit des italienischen Volkes nachweisen. (208)

Soweit der Text. Der Protagonist Max als Semiologe und Gesichtsforscher also: Damit stellt Heine sich in eine aus dem 18. Jahrhundert herüberreichende Tradition – zwischen Lavaters Physiognomik, die aus dem stillgestellten Gesicht und seinen Zügen ihre Deutung gewinnt, und Lichtenbergs dieser Auffassung widersprechenden Pathognomik, die aus der Bewegung ihre diagnostischen Schlüsse ableitet.⁸ Stillstand und Bewegung sind denn auch in ihrer Konkurrenz die Leitkategorien von Heines *Florentinischen Nächten*; personifiziert in der Frau, die unbeweglich liegt, einerseits; und jener anderen Frau, die tanzt, andererseits. Hier das reglose Gesicht der Schlafenden, auf welches das Licht und der Blick des Mannes fallen; dort das Gesicht, das „tanzt“, wie es im Text heißt, aber gleichwohl sein Rätsel – wenn es überhaupt eines ist oder hat – nicht preisgibt. Es ist dies die Frage, die den ganzen Heineschen Text umtreibt: Lassen sich Emotionen im Köperausdruck, dem Tanz oder dem virtuoson Spiel, aber namentlich im Gesicht, entziffern; oder bleibt die semiologische Arbeit des Gesichtsforschers vergeblich? Ist individueller Ausdruck überhaupt lesbar? Es ist, wie gesagt, diese Frage, um die es Heine in den *Florentinischen Nächten* geht: die Lesbarkeit der Körperzeichen in der Epoche des Empire, die Heine treffend die „Zeit des pathetischen Materialismus“ nennt (244).⁹

7 Vgl. Gustave Flauberts Erzählung „Quidquid volueris“, in: ders.: *Ceuvres complètes*, Bd. 1, hg. v. Claudine Gothot-Mersch/Guy Sagnes, Paris (Gallimard) 2001, S. 243–272.

8 Vgl. hierzu Gerhard Neumann: „Rede, damit ich Dich sehe“. Das neuzeitliche Ich und der physiognomische Blick“, in: Ulrich Fülleborn/Manfred Engel (Hg.): *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne. Ein internationales Symposium*, München (Fink) 1988, S. 71–108.

9 Es ist die Signatur einer Epoche, die Heine in einem einzigen Satz beschwört und zuletzt mit einer unvermittelten Wendung ins Intime dreht: „Sie hatte aber immer ihren Reiz, diese Zeit des pathetischen Materialismus ... Talma deklamirte, Gros malte, die Bigotini tanzte, Maury predigte, Rovigo hatte die Polizey, der Kaiser las den Ossian, Pauline Borghese ließ sich moulliren als Venus, und zwar ganz nackt, denn das Zimmer war gut geheizt, wie das Schlafzimmer worin ich mich mit

2.

Nach diesen Vorüberlegungen wende ich mich nun des näheren dem Heineschen Text zu. *Florentinische Nächte* ist eine Rahmenerzählung, die den Zeitraum von zwei Nächten umschließt. Maria, eine todkranke Frau, hat von ihrem Arzt absolute Bettruhe verordnet bekommen – und dieser hat der Lungenkranken zugleich ein Sprechverbot auferlegt. Maximilian, der Maria nahesteht – man erfährt nicht genau, in welcher Weise –, versucht sie in den zwei aufeinander folgenden Nächten, die der Titel als ‚florentinische‘ verheißt¹⁰, durch sein Erzählen stillzuhalten, und damit ihr Leben zu verlängern. Max also eine umgekehrte Sheherezade. Die Botschaft des Textes auf dieser Verständnis-Ebene lautet: Erzählen ist eine lebenerhaltende Therapie. Sie gilt dem Einzelnen wie der Kultur, in der er lebt. Maximilian erzählt also und Maria hört zu. Er erzählt von dem, was das Interesse romantischer Frauen weckt: Er erzählt von der Kunst – genauer gesagt: von den virtuosen Künstlern – und er erzählt von der Liebe.

In der ersten Nacht spricht er, aus der Oper heimkommend, über die Kunstszene und über die Künstler-Typen, die sie bevölkern: die Genies, die Virtuosen, die Dilettanten In der zweiten Nacht erläutert Maximilian seine Theorie der Liebe und erzählt die Geschichte seiner – des offensichtlich Misogynen – einzigen großen Passion. Es war die Passion nicht für eine lebendige, sondern für eine geträumte Frau. Und er gesteht, er habe – mit einer einzigen Ausnahme – nur regungslose Frauen geliebt, was ja auch auf Maria zutrifft, die ans Bett Gefesselte: nämlich Marmorstatuen; auf Bildern gemalte Frauen; geträumte Frauen; und zuletzt tote Frauen – wie die Geschichte der kleine Very bezeugt, einer Vorgängerin Lolitas, die er erst sieben Jahre nach ihrem Tod zu lieben begann (205). In der zweiten Nacht erzählt dann Maximilian seine Liebesgeschichte – oder besser: seine Liaison – mit der Tänzerin Laurence: eine erotische Erfolgsgeschichte, wie gesagt, die das Rätsel der Frau ungelöst lässt. Was Heine mit seiner Erzählung entwirft, ist nichts Geringeres als der Aufriss einer romantischen Anthropologie; eine Rekapitulation des romantischen Menschenbildes und seines Verfalls im Zeichen künstlerischen und erotischen Handelns: virtuoser Männer hier, sexuelle Aufmerksamkeit erregender Frauen dort. Es geht Heine also offensichtlich um zwei Aufmerksamkeitsfelder, die narrativ überprüft werden: zum einen die Künstler-Kultur der Romantik; zum anderen die Liebes-Kultur der Epoche, die dieser Künstler-Kultur komplementär ist. In einem doppelten Kursus betrachtet, stehen sie für Heine ohne Zweifel im Zeichen der Geschlechterdifferenz. Da ist der Mann, der erzählt, über Künstler und Liebe. Und da ist die Frau, die stumm seinem Erzählen lauscht. Heine spielt also mit Klassifikationen, in einer Art Linnaeischem Ordnungsexperi-

Mademoiselle Laurence befand“ (244 f.). Merkmal dieses pathetischen Materialismus ist die unvermittelte Verbindung von Körperlichkeit und emotionalem Ausdruck.

10 Sollte dies eine Anspielung auf Boccaccios *Decamerone* sein?

ment.¹¹ In der ersten Nacht lässt er eine exemplarische Reihe von Künstlerfiguren Revue passieren – Rossini, Bellini, Paganini, Liszt. In der zweiten Nacht prüft er den Typus der Frau, die geliebt wird – zwischen Stillstellung und natürlicher Bewegung. Er setzt Männer-Rollen gegen Frauen-Rollen. Er setzt Kunst gegen Liebe. Er beobachtet Ausdrucksfiguren des Körpers in jedem dieser Felder. Man könnte auch sagen: Die beiden Erzählnächte sind ein Phantasieren über die Ausdruckskraft des menschlichen Körpers – und da wiederum insbesondere des Gesichts. Und sie bieten zugleich Experimente auf dessen Lesbarkeit. Diese Experimente aber laufen quer durch den ganzen Text. Das Gesicht erscheint in immer neuen Situationen als Träger eines Ausdrucks, der auf Entzifferung drängt. Dabei fällt auf, dass es sich in Heines Text weitgehend um eine Phänomenologie des *weiblichen* Gesichts handelt: „Die Männer interessiren mich nie viel“, bekennt denn auch der Protagonist Max,

wenn sie nicht entweder gemalt oder gemeißelt sind, und Ihnen, Maria, überlasse ich allen möglichen Enthusiasmus in Betreff jener schönen, geschmeidigen Italiener, die so wildschwarze Backenbärte und so kühn edle Nasen und so sanft kluge Augen haben. (208)

Und so finden sich im Text in der Tat auch kaum Erwähnungen oder gar Beschreibungen männlicher Gesichter – es bleiben einige nichtssagende Formeln. Bellini zum Beispiel habe „ein regelmäßiges Gesicht“ (210), „ein Milchgesicht“ (211), „die Fleischblüte auf seinem Gesicht“ (212); Paganini besitze „ein blasses leichenartiges Gesicht“ (215), er sei „leichenartig weiß“ (216); sein Famulus Georg Harris falle auf durch „ein völlig verrunzeltes Gesicht“ (215); und in Bezug auf Monsieur Turlutu heißt es gleichermaßen, er habe ein solches „verrunzeltes altes Gesicht“ (219); und so blass und uncharakteristisch gibt es noch einige wenige Männergesichter mehr. Ganz anders die Funktion des weiblichen Gesichts im Heineschen Text. An ihm, in einer Sequenz von Schlüsselszenen, entscheidet sich die Frage nach der Lesbarkeit der Zeichen des Lebendigen in der Kultur. Um diese Sequenz von Schlüsselszenen, die die Lesbarkeit des weiblichen Gesichts zum Gegenstand haben, soll es nun im Folgenden gehen.

3.

Die erste Szene des Textes überhaupt setzt den Rahmen des Geschehens, aus einer Quartett-Konfiguration heraus entwickelt: der Arzt, der die Stillstellung der Frau verordnet, der ‚Regisseur‘; Maria, zum Schweigen und zur Regungslosigkeit verurteilt; Maximilian, der erzählt; und die schwarze Deborah, die Dienerin, die *confidente* der klassischen Tragödie, wie im Vorgriff aus Manets *Olympia*-Gemälde bezogen. Es ist die Szene der Kommunikation zwischen den Geschlechtern, die hier gegeben wird; begleitet vom *bruit parasite*, dem ‚Störgeräusch‘ der Dritten, um mit

11 Es ist Schiller, der dies zum ersten Mal in der deutschen Literatur, in der Einleitung zum *Verbrecher aus Infamie*, erprobt.

einer Formel von Michel Serres zu sprechen.¹² Diese Schlüsselszene organisiert sich wie folgt:

[...] Maximilian befand sich allein bey seiner Freundinn. Nur dämmernd war das Zimmer von einer einzigen Lampe erhellt. Diese warf, dann und wann, halb furchtsame, halb neugierige Lichter über das Antlitz der kranken Frau welche, ganz angekleidet, in weißem Musselin, auf einem grünseidnen Sofa hingestreckt lag und ruhig schlief.

Schweigend [...] stand Maximilian [...] vor der Schlafenden und betrachtete die schönen Glieder, die das leichte Gewand mehr offenbarte als verhüllte, und jedesmal wenn die Lampe einen Lichtstreif über das blasse Antlitz warf, erbebt sein Herz. Um Gott, sprach er leise vor sich hin, was ist das? Welche Erinnerung wird in mir wach? Ja, jetzt weiß ichs. Dieses weiße Bild auf dem grünen Grunde, ja, jetzt ...

In diesem Augenblick erwachte die Kranke, und wie aus der Tiefe eines Traumes hervorschauend, blickten auf den Freund die sanften, dunkelblauen Augen, fragend, bittend [...]. (199)

Was hier inszeniert wird, ist das voyeuristische Ritual des männlichen Blicks auf den weiblichen Körper, das weibliche Gesicht und dessen rätselhafte Antwort, wie Heine es dann für die ganze Erzählung beansprucht: das beleuchtete Gesicht der Frau; der halb furchtsame, halb neugierige Blick; die stillgestellte, die schlafende Frau; der begehrende Blick des Mannes; und schließlich das Entscheidende in dieser Situation: Dieser Blick sucht nicht zu entziffern, was das Gesicht sagt, sondern er projiziert ein Eigenes auf die fremden Züge, er belehnt das stumme Gesicht der Frau mit einer eigenen Erinnerung, einer eigenen Vision. Hier ist es, wie Maximilian erläutert, eine traumatische Kindheitserinnerung, die auf Marias Gesicht geworfen wird: nämlich die nächtliche Begegnung des Kindes Max mit einer ins Gras gestürzten Marmorstatue – im verwilderten Garten seiner Mutter. Ein Bild, das „schwüle Scheu“ (201) weckt, wie es im Text heißt, „schauerliche Beängstigung“ und „knabenhafte Lüsterheit“ (202); Angst und Begehren.¹³ Es ist dieses Trauma der reglosen, gestürzten Statue, mit dem Max das Gesicht der schlafenden, ihrerseits regungslosen Maria belehnt; ein Trauma, das ihn zum „Weiberfeind“ (206) gemacht hat, wie er sagt: zu einem Mann, der nur gemeißelte, gemalte, geträumte und tote Frauen lieben kann.

So erzählt Maximilian denn auch Maria von der einzigen Frau, die er „glücklich geliebt“ (206) hat; von keiner lebenden, sondern einer geträumten Frau. Auch hierbei geht es um das Gesicht und seine Lesbarkeit:

Ja, es war im Traume, wo ich sie sah, jenes holde Wesen, das mich am meisten auf dieser Welt beglückt hat. [...] Ich bin nicht im Stande, die Form dieser Gesichtszüge

12 Michel Serres: *Der Parasit*, übers. v. Michael Bischoff, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1981.

13 Es ist die Formel, mit der dann Franz Kafka gegenüber Milena Pollak in seinem Brief vom 8. und 9. August 1920 aus Prag den Status des modernen Eros – als ein Gemenge aus strach und touha (Angst und Begehren) – charakterisieren wird. Franz Kafka: *Briefe an Milena*, hg. v. Willy Haas, Frankfurt a. M. (Fischer) 1965, S. 180.

ganz genau anzugeben. Es war ein Gesicht, das ich nie vorher gesehen, und das ich nachher nie wieder im Leben erblickte. So viel erinnere ich mich, es war nicht weiß und rosig, sondern ganz einfarbig, ein sanftangeröthetes Bläßgelb und durchsichtig wie Kristall. Die Reize dieses Gesichtes bestanden weder im strengen Schönheitsmaß, noch in der interessanten Beweglichkeit; sein Charakter bestand vielmehr in einer bezaubernden, entzückenden, fast erschreckenden Wahrhaftigkeit. [...] es war mehr eine Seele als ein Gesicht, und deßhalb habe ich die äußere Form mir nie ganz vergegenwärtigen können. Die Augen waren sanft wie Blumen [...] (206 f.)

Wie in der Anfangsszene der *Florentinischen Nächte* handelt es sich auch hier nicht um Entzifferung des weiblichen Gesichts; vielmehr ist dieses nur Projektionsfläche für einen Traum von der vollkommenen Frau. An die Stelle sprechender Gesichtszüge tritt die minutiöse Farbnuance des Teints. Dieses Gesicht, unsichtbar wie die Seele, die ihm zugesprochen wird, gehorcht weder dem Lavaterschen Gesetz des strengen, starren Maßes noch der Dynamik „interessanter Beweglichkeit“, der Lichtenbergs Pathognomik auf der Spur war. So bleibt am Ende nur die topische Illustration: „Die Augen waren sanft wie Blumen.“

Dieses Spiel der Projektionen und der Belehnung des weiblichen Gesichts mit männlichen Phantasmen bleibt aber in Heines Text nicht im Bereich der Intimität. Es wird auch in der Öffentlichkeit gespielt. Maximilian besucht daher als „Gesichtsforscher“ die Oper. Es heißt im Text: „Ich gehe wirklich in die Oper, um die Gesichter der schönen Italienerinnen zu betrachten“ (208). Auch hier ist es Maximilian nicht um den Ausdruck des Gesichts zu tun, der von innen kommt, sondern um dessen Belehnung von außen, die Landschaft des Gesichts als Leihgabe: diesmal nicht als ein intimer, sondern als ein öffentlicher, gewissermaßen gesamtkultureller Vorgang. Die leibliche Schönheit des italienischen Volkes – so Maximilian – sei der Einwirkung der bildenden Künste auf die Natur der Menschen zu verdanken. Er argumentiert, bezeichnenderweise, mit einem ökonomisch-pekuniären Argument¹⁴:

Die Natur hat hier von den Künstlern das Kapital zurückgenommen, das sie ihnen einst geliehen, und siehe! Es hat sich aufs Entzückendste verzinst. Die Natur welche einst den Künstlern ihre Modelle lieferte, sie kopiert heute ihrer Seits die Meisterwerke die dadurch entstanden. (208)

Was für die bildenden Künste gilt, gilt aber gleichermaßen für die Musik und die Literatur. Auch sie, Musik wie Literatur, formen von außen die Gesichter der Italienerinnen und verleihen ihnen ihren Ausdruck. Zur Formkraft der Musik sagt Maximilian:

14 Es ist von nachhaltiger Bedeutung für das Problem der Mimesis in der Epoche des „pathetischen Materialismus“, dass Heine das Verhältnis von Natur und Kultur im Prozess der Zivilisation – unter dem Einfluss der ökonomischen Sozialtheorie, wie sie Karl Marx etwa gleichzeitig entwickelt – gerade umkehrt: Nun ist es nicht mehr die Natur, die Kultur aus sich entlässt, sondern umgekehrt die ökonomisch getränkte kulturelle Struktur, die der Natur aufgedrückt wird.

Aber wie schön sind sie erst diese Italienerinnen, wenn die Musik ihre Gesichter beleuchtet. Ich sage beleuchtet, denn die Wirkung der Musik, die ich, in der Oper, auf den Gesichtern der schönen Frauen bemerke, gleicht ganz jenen Licht- und Schattenflecken, wenn wir Statuen in der Nacht bey Fackelschein betrachten [...]. (209)

Die Statue im Fackelschein ist eine Winckelmann-Reminiszenz; Totes als lebendig erscheinen lassend. Das gleiche Belehungsprinzip, das für bildende Kunst und Musik Geltung hat, gilt auch für die Phantasmata der Literatur. Auch mit ihnen werden die Gesichter der Italienerinnen in der Oper gewissermaßen ‚von außen‘ beleuchtet:

Wer zu lesen versteht, kann alsdann auf ihren schönen Gesichtern sehr viele süße und interessante Dinge lesen, Geschichten die so merkwürdig wie die Novellen des Boccaccio, Gefühle die so zart wie die Sonette des Petrarca, Launen, die so abenteuerlich wie die Ottaverime des Ariosto, manchmal auch furchtbare Verrätherey und erhaben Boßheit, die so poetisch wie die Hölle des großen Dante. (209)

Exkurs

Neben Musik, bildender Kunst (im Sinne der Plastik) und Literatur als Projektionsmedien im Blick auf das weibliche Gesicht stellt Heine auch die Malerei. Es handelt sich um eine Salon-Szene. Bellini, der jünglingshafte Frauenliebbling, sitzt zu Füßen einer koketten Dame, die „mit süßer Schadenfreude auf Bellini hinabsah“ (212):

[...] sie hatte ihm sein spanisches Röhrchen, womit er seiner schwachen Rhetorik manchmal zu Hülfe kommen wollte, aus den Händen genommen, und bediente sich dessen um den zierlichen Lockenbau an den beiden Schläfen des jungen Maestro ganz ruhig zu zerstören. Diesem muthwilligen Geschäfte galt wohl jenes Lächeln, das ihrem Gesichte einen Ausdruck gab, wie ich ihn nie auf einem lebenden Menschenantlitz gesehen. Nie kommt mir dieses Gesicht aus dem Gedächtnisse! Es war eins jener Gesichter, die mehr dem Traumreich der Poesie als der rohen Wirklichkeit des Lebens zu gehören scheinen. Conturen die an Da Vinci erinnern, jenes edle Oval mit den naiven Wangenrübchen und dem sentimental spitzzulaufenden Kinn der lombardischen Schule. Die Färbung mehr römisch sanft, matter Perlenglanz, vornehme Blässe, Morbidezza. Kurz es war ein Gesicht, wie es nur auf irgendeinem altitalienischen Portraite gefunden wird [...]. (212 f.)

Es handelt sich auch in diesem Zusammenhang nicht um das Lesen eines realen Gesichts, sondern um eine rein männliche – diesmal historisierend piktorale – Projektion auf dasselbe.

Ende des Exkurses

Bei all den hier hervorgehobenen Strategien der Belehnung des weiblichen Gesichts mit den durch verschiedene Medien gelenkten Projektionen verzichtet übrigens Heine auch, wie zu erwarten war, nicht auf den imagologischen, also verschiedene Kulturen vergleichenden Aspekt im Feld seiner Argumentation. Den schönen Italienerinnen werden nämlich die Engländerinnen und die Pariserinnen entgegengestellt: die Engländerinnen, deren Gesicht durch einen „allzubreiten Raum zwischen der Nase und dem Mund“ gekennzeichnet ist (225), was Maximilian missfällt;

entsetzlicher noch, als die Küche der Engländer sind ihre Toaste und ihre obligaten Standreden, wenn das Tischtuch aufgehoben wird und die Damen sich von der Tafel weggeben, und statt ihrer eben so viele Bouteillen Portwein aufgetragen werden [...]. Nur der allzubreite Raum zwischen der Nase und dem Munde [...] hat mir oft in England die schönsten Gesichter verleidet. (225 f.)

Und die Pariserinnen, deren Gesichter wegen ihrer Beweglichkeit unlesbar sind, missfallen Maximilian gleichermaßen:

Sind ihre Gesichter schön? Auch dieses wäre schwierig zu ermitteln. Denn alle ihre Gesichtszüge sind in beständiger Bewegung, jede Pariserinn hat tausend Gesichter, eins lachender, geistreicher, holdseliger als das andere, und setzt denjenigen in Verlegenheit, der darunter das schönste Gesicht auswählen oder gar das wahre Gesicht errathen will. (237)

Die drei Schlüsselstellen zur Frage nach der Lesbarkeit des weiblichen Gesichts, die ich in meinen Überlegungen gerade vorgestellt habe, praktizieren sämtlich das Modell der Belehnung des weiblichen Gesichts mit intimen oder aus dem kulturellen Gedächtnis genommenen Phantasmen. Diesen Prozess oder Akt der Belehnung nennt Maximilian in Heines Text gelegentlich sein „zweites Gesicht.“ Man kann das als jenes männliche Gesicht – im Sinne einer Vision – verstehen, das dem jeweils ersten, ‚realen‘ Gesicht, welches das Gesicht der Frau ist, übergestülpt wird. Anlässlich einer versuchten Hermeneutik von Paganinis Violinspiel erläutert Maximilian dieses zweite Gesicht als das ihm eigene Vermögen der Umsetzung eines Körperausdrucks in ein anderes Medium, gewissermaßen in ein anderes Register: hier nämlich als die Umsetzung der Musik in Bilder:

Was mich betrifft, so kennen Sie ja mein musikalisches zweites Gesicht, meine Begabung, bey jedem Tone, den ich erklingen höre, auch die adäquate Klangfigur zu sehen; und so kam es, daß mir Paganini mit jedem Striche seines Bogens auch sichtbare Gestalten und Situationen vor die Augen brachte, daß er mir in tönender Bilderschrift allerley grelle Geschichten erzählte, daß er vor mir gleichsam ein farbiges Schattenspiel hingaukeln ließ, worin er selber immer mit seinem Violinspiel als die Hauptperson agierte. (217)

Der heikle Punkt in dieser Konstruktion ist allerdings der Versuch Maximilians, diesem ‚zweiten Gesicht‘ Adäquatheit zuzusprechen, wo es sich doch eigentlich um eine Umsetzung des Paganinischen Ausdrucks in seine, Maximilians eigene Phantasmen handelt: also im Grunde auch hier um nichts anderes als eine Belehnung.

Ein solches ‚zweites Gesicht‘ in noch verschärfter Form ordnet Maximilian dem tauben Maler Lyser zu, der nicht nur das beste Porträt Paganinis angefertigt habe, sondern auch im Stande war, „den Musikern die Musik auf dem Gesichte zu lesen“ (214) und so – trotz seines fehlenden Gehörs – Opernkritiken zu schreiben.

Am Ende der ersten Florentinischen Nacht kommt der Arzt auf ein Thema zu sprechen, das im Vorfeld des Todes – bezogen auf das Gesicht – beinahe unausweichlich ist: die Frage nämlich, ob der Gipsabguss des Gesichts eine Form seiner Lesbarmachung darstellt; ob also der mechanische Abdruck entzifferbare Ausdrucksschrift zu werden vermag. Es geht in dieser Szene wiederum um den Blick des Mannes auf das weibliche Gesicht; um den Blick auf das Gesicht der Schlafenden:

Dieser Schlaf gefällt mir nicht, sprach der Doktor, indem er nach dem Sopha zeigte. Maximilian, welcher, versunken in den Phantasmen seiner eignen Rede, gar nicht gemerkt hatte, daß Maria schon lange eingeschlafen war, biß sich verdrießlich in die Lippen.

Dieser Schlaf, fuhr der Doktor fort, verleiht ihrem Antlitz schon ganz den Charakter des Todes. Sieht es nicht schon aus wie jene weißen Masken, jene Gipsabgüsse, worin wir die Züge der Verstorbenen zu bewahren suchen.

Ich möchte wohl, flüsterte ihm Maximilian ins Ohr, von dem Gesichte unserer Freundinn einen solchen Abguß aufbewahren. Sie wird auch als Leiche schön seyn.

Ich rathe Ihnen nicht dazu, entgegnete der Doktor. Solche Masken verleiden uns die Erinnerung an unsere Lieben. Wir glauben in diesem Gipse sey noch etwas von ihrem Leben enthalten, und was wir darin aufbewahrt haben, ist doch ganz eigentlich der Tod selbst. [...] Gemeinsam ist [...] allen diesen Gipsgesichtern ein gewisser räthselhafter Zug, der uns, bey längerer Betrachtung, aufs unleidlichste die Seele durchfröstelt [...]. (222 f.)

Diese Warnung des Arztes vor dem Abnehmen einer Totenmaske besagt aber: Wie durch Projektionen und Phantasmen die eigentliche Ausdrucksfigur des Gesichts verdeckt wird, so versiegelt auch der Abguss der Totenmaske den Ausdruckstext des Gesichts. Georges Didi-Huberman hat in seinem schönen Buch *L'empreinte* von 1999 diesen Sachverhalt aufgeklärt. Er hat gezeigt, dass der Abdruck sich dem dargestellten ‚Realen‘, hier dem Ausdrucksfeld des Gesichts, so radikal annähert, dass er zugleich in der Berührung jede optische, ‚angemessene‘ Distanz unterläuft; dass er jeder Konvention oder Evidenz der Sichtbarkeit, der Erkennbarkeit, der Lesbarkeit verlustig geht.¹⁵ Auch Totenmasken erscheinen im Licht des Heineschen Textes also nicht als Medien für die Lesbarkeit des menschlichen Antlitzes.

In der zweiten Florentinischen Nacht steht dann aber ganz und gar die Begegnung mit der Straßentänzerin Laurence im Mittelpunkt: die Probe aufs Exempel der Lesbarkeit ihres tanzenden Körpers, insbesondere aber ihres „tanzenden Ge-

15 Georges Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, übers. v. Christoph Hollender, Köln (DuMont) 1999.

sichts“, wie es im Text wörtlich heißt. Maximilian glaubt in ihrer Kunst – im Gegensatz zur technischen Virtuosität Paganinis – eine Naturvirtuosin der Einfachheit kennenzulernen. Und er setzt, aufgrund dieser Natürlichkeit, sein Vertrauen in die Lesbarkeit ihres Körperausdrucks, ihres Gesichtsausdrucks. Aber auch dieses Vertrauen wird zuletzt enttäuscht.

Maximilian begegnet Laurence zufällig auf den Straßen Londons und ist von ihrem Tanz fasziniert. Er verliert sie aus den Augen; er sieht sie unverhofft in Paris wieder. Sie ist inzwischen sozial aufgestiegen: durch Verheiratung mit einem um vieles älteren napoleonischen Heerführer. Maximilian geht eine Liaison mit ihr ein. Er verbringt eine Liebesnacht mit ihr. In dieser Nacht tanzt Laurence wieder ihren Straßentanz. Um diese beiden Tanz-Szenen – die der ersten Begegnung in der Öffentlichkeit, die andere in der Intimität des Schlafzimmers – soll es nun im Folgenden gehen: als vergebliche Versuche des Protagonisten, die Körperzeichen der geliebten Laurence zu entziffern. Als Maximilian Laurence zum ersten Mal bei ihrem Straßentanz beobachtet, heißt es im Text:

Das war nicht das klassische Tanzen, das wir noch in unseren großen Balletten finden; wo, ebenso wie in der klassischen Tragödie, nur gespreizte Einheiten und Künstlichkeiten herrschen; das waren nicht jene getanzten Alexandriner, jene deklamatorischen Sprünge. Jene antithetischen Entrechats, jene edle Leidenschaft, die so wirbelnd auf einem Fuße herumspirouettirt, daß man nichts sieht als Himmel und Trikot, nichts als Idealität und Lüge! Es ist mir wahrlich nichts so sehr zuwider wie das Ballet in der großen Oper zu Paris [...]. (230)

Diesem Ballett wird nun aber Madame Laurence entgegengesetzt. Sie war, sagt der Text, „keine große Tänzerin, ihre Fußspitzen waren nicht sehr biegsam, [...] sie verstand nichts von der Tanzkunst wie sie Vestris lehrt“; und nun, auf dieses Bekenntnis, folgt der entscheidende Satz in Heines Text:

[...] aber sie tanzte wie die Natur dem Menschen zu tanzen gebiethet: ihr ganzes Wesen war im Einklang mit ihren Pas, nicht bloß ihre Füße, sondern ihr ganzer Leib tanzte, ihr Gesicht tanzte [...]. (231)

Hier ist es nicht mehr Maximilian, nicht mehr der Mann, der das Gesicht der Frau mit seinen Phantasmen belehnt; hier unternimmt vielmehr umgekehrt der Protagonist den Versuch, den Körperausdruck der Frau adäquat zu entziffern: „Es war ein Tanz“, heißt es im Text weiter,

welcher nicht durch äußere Bewegungsformen zu amüsiren strebte, sondern die äußeren Bewegungsformen schienen Worte einer besonderen Sprache, die etwas Besonderes sagen wollte. Was aber sagte dieser Tanz? Ich konnte es nicht verstehen, so leidenschaftlich auch diese Sprache sich gebärdete [...]. (231)

Maximilian erschöpft sich in Vermutungen, aber er gelangt zu keinem Verständnis: „Waren es Fragmente einer uralten verschollenen Pantomime? Oder war es getanzte Privatgeschichte?“ (231 f.) War es die Figuration eines ehrwürdigen kulturellen Codes? Oder war es ein individuelles Syndrom? Was Maximilian von all dem

bleibt, ist der bittende rätselhafte Blick der Tanzenden: „Sie warf dabey seitwärts einen Blick, der so bittend, so flehend, so seelenschmelzend ... und dieser Blick fiel zufällig auf mich“ (232). Hier ist es nicht mehr das Auge des Mannes, der auf das Frauengesicht blickt; sondern umgekehrt das weibliche Rätselgesicht, das den Betrachtenden fixiert, ihm gewissermaßen ein fremdes Gesicht zurückwirft. Diese Situation der Unentzifferbarkeit von Körper- und Gesichtsausdruck wiederholt sich dann erneut, als Laurence in der Liebesnacht, die sie mit Maximilian verbringt, abermals zu tanzen beginnt. Was in London im öffentlichen Raum geschah, wiederholt sich nun in der Intimität des Zimmers. Zunächst betrachtet Maximilian die schlafende Laurence – wie er zu Beginn der Erzählung die schlafende Maria betrachtet hatte. Aber er bricht diesen Versuch der Entzifferung des Gesichts als vergeblich ab. Der Text sagt es:

Sie schlief, und ich betrachtete in diesem Zustand ihr holdes Gesicht und suchte in ihren Zügen ein Verständniß jener Sympathie, die meine Seele für sie empfand. Was bedeutet dieses Weib? Welcher Sinn lauert unter der Symbolik dieser schönen Formen? (248)

In diesem Augenblick beginnt Laurence abermals wie schlafwandlerisch zu tanzen. Dieser Tanz, der eine Wiederholung, wie durch ein Trauma erzwungen, darstellt, ist nun nicht mehr nur bezaubernd, sondern zugleich beängstigend:

Ein kalter Schauer überfröstelte ihren ganzen Leib, und wie von unerträglichen Schmerzen zuckten ihre holden Glieder. Endlich aber, geschmeidig wie ein Aal, glitt sie aus meinen Armen, stand plötzlich mitten im Zimmer und begann zu tanzen (249)

– ein „Gespenst mit dem Gesichte eines Engels und dem Leib einer Bajadere“ (247), wie Maximilian bemerkt. Und er fährt fort:

Sie tanzte ganz wie ehemals an der Waterloo-Brücke und auf den Carrefours von London. Es waren dieselben geheimnißvollen Pantomimen, dieselben Ausbrüche der leidenschaftlichsten Sprünge, dasselbe bacchantische Zurückwerfen des Hauptes, manchmal auch dasselbe Hinbeugen nach der Erde, als wolle sie horchen was man unten spräche, dann auch das Zittern, das Erbleichen, das Erstarren [...]. Endlich schien sie auch wieder ihren tiefen, schmerzlichen, bittenden Blick auf mich zu werfen ... aber nur in den Zügen ihres todtblassen Antlitzes erkannte ich diesen Blick, nicht in ihren Augen, denn diese waren geschlossen. (249)

Und Maximilian beendet seine Erzählung mit den Sätzen:

Dieses Tanzen mit verschlossenen Augen im nächtlich stillen Zimmer gab diesem holden Wesen ein so gespenstisches Aussehen, daß mir sehr unheimlich zu Muthe wurde, daß ich manchmal schauderte [...].

Wahrhaftig der Anblick dieser Szene hatte für mich nichts Angenehmes. (249 f.)

So weit der Text. Es ist, wenn man so will, das Unbehagen in der Kultur, das Unheimliche des scheinbar Vertrauten, das Maximilian anlässlich der Unlesbarkeit der

Zeichen des weiblichen Körpers, des weiblichen Gesichts, beschleicht. Angesichts des verrästelten getanzten Traumas, das vor seinen Augen ist, bleibt Maximilian nichts übrig, als auf das Klischee der gespaltenen Frau zurückzugreifen: „dieses Gespenst mit dem Gesichte eines Engels und dem Leib einer Bajadere“ (247). Auch der letzte Versuch Maximilians, aus einer Situation der Intimität die Zeichen von Laurences Gesicht zu dechiffrieren, erweist sich als erfolglos. Die Augen des weiblichen Gesichts bleiben verschlossen, ihr Fragen ist verstummt. Das Szenario der Anfangskonfiguration – der Blick des Mannes auf die stillgestellte Frau – tritt wieder in Geltung. Das Rätsel des weiblichen Gesichts bleibt ungelöst.

Das letzte Wort von Heines *Florentinischen Nächten* ist Resignation – also der Verzicht Maximilians auf die zunächst angemäße Rolle des Semiologen und Gesichtsforschers:

Aber ist es nicht Thorheit, den inneren Sinn einer fremden Erscheinung ergründen zu wollen, während wir nicht einmal das Räthsel unserer eignen Seele zu lösen vermögen! Wissen wir doch nicht einmal genau, ob die fremden Erscheinungen wirklich existieren! Können wir doch manchmal die Realität nicht von bloßen Traumgesichten unterscheiden! War es ein Gebilde meiner Phantasie, oder war es entsetzliche Wirklichkeit, was ich in jener Nacht hörte und sah? (248)

Realität oder bloßes Traumgesicht: An dieser unauflöselichen Alternative scheitert Maximilians *Facial*-Hermeneutik. Es ist die männliche Phantasie-Projektion, das ‚zweite Gesicht‘, das Traumgesicht, das dem ‚ersten Gesicht‘, nämlich dem Gesicht der Frau, dieses entstellend, übergestülpt wird: eine Totenmaske, die den Ausdruck der Eigentümlichkeit erlöschen lässt.

Exkurs

An dieser Stelle des Bekenntnisses Maximilians zu seiner hermeneutischen Aporie – wir entziffern nicht einmal unser Selbst, lautet sie, umso weniger wird es uns bei anderen gelingen – muss darauf hingewiesen werden, dass Heine in den *Florentinischen Nächten*, ganz nebenbei und gewissermaßen als *deus ex machina*, dann doch eine Erklärung für das Versagen der Lesbarkeit des Gesichts des Anderen anbietet; eine psychologische Erklärung, genauer gesagt. Es handelt sich um nichts Geringeres als eine vorweggenommene Fassung der Theorie des Traumas, wie es später Sigmund Freud beschreiben wird.¹⁶ Diese Theorie geht von einer seelischen Verletzung in der kindlichen Vergangenheit aus, die zur Entstellung und Trübung der Ausdrucks-Zeichen des Körpers, und damit (nach Heine) namentlich auch des Gesichts, führt. So wird von Heine nicht nur dem Protagonisten Maximilian, sondern auch der Tänzerin Laurence ein Kindheitstrauma eingeschrieben, das die Sprache des Gesichts, die Zeichen der Selbst-Äußerung in der Bewegung in immer

16 Sigmund Freud: „Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten. Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse II“ (1914), in: ders.: *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich u. a., Erg.-bd., Frankfurt a. M. (Fischer) 2000, S. 205–215.

wiederkehrenden Stereotypen entstellt und so unlesbar macht. Bei beiden, Maximilian und Laurence, hat dieses Kindheitstrauma mit der (toten) Mutter zu tun. Bei Maximilian ist es das nächtliche erotische Erlebnis mit der umgestürzten Marmorstatue im mütterlichen Garten; bei Laurence ist es die bei der Geburt ihres Kindes (im Grab) gestorbene Mutter, die aus der Tiefe der Erde nach ihrem Kind zu rufen scheint.¹⁷ Nebenbei bemerkt: Auch Paganini wird, aus dem ihm zugeschriebenen Mord an der Jugendgeliebten, ein solches Trauma zugesprochen, das in seiner Virtuosität entstellt zum Ausdruck kommt – so wie es in Maximilians ‚Transfigurationen‘ der Paganinischen Musik aufscheint und ‚nach oben drängt‘.

Im Zusammenhang mit Laurences Tanz entwickelt Heine seine – Sigmund Freud vorwegnehmende – ‚Trauma‘-Theorie mit großer Deutlichkeit. Schon beim ersten Anblick des Tanzes gesteht sich Maximilian ein:

Ihr Tanz hatte [...] etwas trunken Willenloses, etwas finster Unabwendbares, etwas Fatalistisches, sie tanzte dann wie das Schicksal. Oder waren es Fragmente einer uralten verschollenen Pantomime? Oder war es getanzte Privatgeschichte? (231 f.)

Hier ist das Schicksalhaftere der seelischen Verletzung, das in unveränderter Wiederholung nach oben drängt und wieder zurückgestoßen wird, deutlich beschrieben: ein Schicksal, das entweder aus der kulturellen Memoria oder aus der Intimität des eigenen Lebens sich formiert. Und beim zweiten beschriebenen Tanz, den Laurence in der Liebesnacht tanzt, wird das traumatische Szenario gänzlich offenbar. Maximilian lässt Laurence sagen:

Diese Worte [der Mutter – G. N.], die aus der Erde hervorzusteigen schienen, meldeten gar schreckliche Geschichten, Geschichten, die ich in ihrem Zusammenhang nie begriff, die ich auch späterhin allmählig vergaß, die mir aber wenn ich tanzte recht lebendig wieder in den Sinn kamen. Ja, wenn ich tanzte, ergriff mich immer eine sonderbare Erinnerung, ich vergaß meiner selbst und kam mir vor als sey ich eine ganz andere Person, und als quälten mich alle Qualen und Geheimnisse dieser Person ... und sobald ich aufhörte zu tanzen, erlosch wieder alles in meinem Gedächtniß. (247)

Hier sind alle Elemente traumatischer Erfahrung, wie sie Freud später beschreiben wird¹⁸, versammelt: die schreckliche Geschichte, deren Zusammenhang fehlt, also das unentzifferbare traumatische Narrativ; das Vergessene, das in der Trauerarbeit nach oben drängt; die änderungslose Wiederholung, die zugleich folgenlos bleibt; die Ich-Spaltung, die die Qualen verfremdet; die Nicht-Entzifferbarkeit und Rätselhaftigkeit des Textes, den das Trauma produziert. So wird Heines Geschichte *Florentinische Nächte*, die eine kulturdiagnostische Studie ist, unvermerkt dann

17 Ein Trauma, das auch Conrad Ferdinand Meyer heimsucht und dessen Spuren in seiner Lyrik von Friedrich Kittler minutiös beschrieben worden sind. Friedrich A. Kittler: *Der Traum und die Rede. Eine Analyse der Kommunikationssituation Conrad Ferdinand Meyers*, Bern/München (Francke) 1977 (*Gegenwart der Dichtung*, N.F. 4).

18 Sigmund Freud: „Die Ichspaltung im Abwehrvorgang“ (1940 [1938]), in: ders.: *Studienausgabe*, Band 3, Frankfurt a. M. (Fischer) 2000, S. 389–394.

doch noch zur *étude psychologique*. Aber an Heines Konzept der zuletzt eintretenden Unentzifferbarkeit des weiblichen Gesichts ändert dies nur wenig.

Ende des Exkurses

4.

Heines Text *Florentinische Nächte*, der auf den ersten Blick so heterogen anmutet, offenbart bei genauerer Betrachtung die Triftigkeit seiner Konstruktion. Er konzentriert sich nämlich auf das doppelte Problem der Unlesbarkeit der Zeichen im Feld der Virtuosität in den Künsten einerseits und im Feld der physiognomischen Entzifferung andererseits. Es erweist sich, dass das Spiel des künstlerischen Virtuosen in gleicher Weise wie die Ausdrucksfigur des weiblichen Gesichts aus dem kulturellen Code, wie ihn die Menschengeschichte bereitstellt, herausfällt – oder umgekehrt: als unlösbares Rätsel, gewissermaßen erratisch, mitten im kulturellen Einverständnis, bestehen bleibt. Für Heine ist dieses doppelte Rätsel in den Geschlechterrollen und ihrem Zusammenspiel situiert: das Rätsel des Virtuosen im Mann, das Rätsel der erotischen Physiognomik in der Frau. Wenn man diesen Befund in Rechnung stellt wird offenbar, dass Heines *Florentinische Nächte* nicht nur eine kultur-anthropologische und individual-psychologische Diagnose liefern, sondern zugleich eine semiologische Studie abgeben; eine Studie über den Umgang der Kultur mit ihren Zeichen, den leserlichen und den unentzifferbaren. So ist der Erzähler als Spurenleser (231) unterwegs, um das unbegreifliche Spiel der Virtuosen zu entziffern; und so ist er als Gesichtsforscher (208), als Physiognom auf dem Wege, um die Gesichtszüge der Frauen zu lesen. Beide Bemühungen sind nicht von Erfolg gekrönt. Die Erzählung gibt, so gesehen, eine Geschichte des Scheiterns der Lesbarkeit der Zeichen des Lebendigen. Man könnte sich aber fragen, ob Heine nicht gerade mit dieser Poetologie des Scheiterns, mit dieser paradoxen Hermeneutik der Unentzifferbarkeit zur Vorhut der Moderne gehört; ob er nicht durch In-Rechnung-Stellen des Scheiterns seines Protagonisten als Semiologe einer neuen Frage der Kulturanthropologie den Weg geöffnet hat. Er fragt nicht mehr danach, wie eine Kultur ihre Zeichen organisiert und wie sie deren Bedeutung verwaltet und operationalisiert; sondern er stellt sich die neue und kühnere Frage, wie eine Kultur mit ihren unauflösbaren, ihren unentzifferbaren Zeichen umgeht; der nicht mehr zu heilenden Verkeilung von aufklärerischer Vernunft und obstinater Verrätselung. Es ist die Frage, der sich vielleicht erst das 20. Jahrhundert in vollem Bewusstsein öffnen wird.