

Heine liest Abraham : Die Florentinischen Nächte als traumatische Gedächtnisszene

Erdle, Birgit R.

1997

<https://doi.org/10.25595/903>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Erdle, Birgit R.: *Heine liest Abraham : Die Florentinischen Nächte als traumatische Gedächtnisszene*, in: Die Philosophin : Forum für feministische Theorie und Philosophie, Jg. 8 (1997) Nr: 16, 23-39. DOI: <https://doi.org/10.25595/903>.

Diese Publikation wird zur Verfügung gestellt in Kooperation mit dem Philosophy Documentation Center.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here: <https://doi.org/10.5840/philosophin19978166>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en>

Birgit R. Erdle

Heine liest Abraham

Die *Florentinischen Nächte* als traumatische Gedächtnisszene

und

Gehen wir aus von der grammatischen Bedeutung dieser Konjunktion: dem Wort „und“ zwischen „Philosophie“ und „Literatur“. Sprachwissenschaftlich gesehen ist es ein Bindewort, das unterschiedene, aber gleichberechtigte Elemente eines Satzes miteinander verknüpft. Aufgrund der Art und Weise, wie es verknüpft, fällt es unter die Kategorie der Kopulativa – und in dieser Zuordnung deutet sich schon an, daß es um die Bildung eines Paares geht. Sinnfällig wird dies vor allem dann, wenn eine Verbindung zwischen Namen hergestellt wird. Um Namen von Gattungen, von Text-Genres handelt es sich im vorliegenden Fall, bezieht man sich auf ein traditionelles Verständnis des Verhältnisses von „Philosophie und Literatur“: ein Paar, aus Heterogenem gebildet.

Im Titel dieses Heftes ist damit die Spur des Liebesdiskurses schon gelegt – und so die Frage nahegelegt, wie denn dieses Verhältnis gedacht sei. Lacanianisch formuliert: ist es als imaginäres gedacht, indem das eine das andere vervollständigt, das eine zum Komplement des anderen wird? Ein hegelsches Herr-Knecht-Verhältnis? Geprägt von Spiegelungen, Faszinationen, Feindschaften? Oder ist es eher als symbolisches gedacht, als ein Verhältnis, in dem das eine den Mangel des anderen nicht stillt oder kompensiert, sondern ihn im Gegenteil zur Anwesenheit bringt, ihn ständig zurückgibt, so daß das eine seinen Mangel vom anderen fortwährend zurückerhält? Ein nicht komplementäres, sondern supplementäres Verhältnis? Oder ist es, wiederum anders, als eines gedacht, das man als implementäres bezeichnen könnte, indem Literatur in der Philosophie, Philosophie in der Literatur verborgen oder unverborgen präsent und lesbar ist? Wäre dann umgekehrt dieses Verhältnis überhaupt nur in einem „zwischen“ (Literatur und Philosophie) aufzufinden, nicht jenseits der Gattungsgrenzen, sondern da, wo sie durchlässig werden oder einander stören, wo die Eindeutigkeit von Zuschreibungen sich verliert und eine andere Heterogenität ins Spiel kommt?

Ohne die Geschichte der Institutionalisierung von Wissen und Darstellungsweisen zu berücksichtigen, wird man die etwas leichtfertigen Fragen, die ich hier an den Anfang setze, kaum konkretisieren oder umformulieren können; sie sind vielmehr selbst schon in diese Geschichte involviert. Dennoch ist damit ein Problem der Disziplin benannt, im doppelten Sinn des Wortes, und entsprechend geht es dabei umgehend und unumgänglich um Macht: um die Macht der Definition, der Institution, der Begriffe. Und dies verweist zurück auf eine vorsätzliche Zweideutigkeit der Liebe zum Wissen, die am Anfang der abendländischen Philosophie als Begriff steht, am Ursprung ihrer Begriffsgeschichte, dessen Überlieferung seinerseits eine nachträgliche Konstruktion darstellt. Wie die Spur der Liebe, der Leidenschaft, des Begehrens, aber auch die einer Differenz der Geschlechter in diesen Anfang geschrieben ist, ist vielleicht am deutlichsten formuliert im *Symposion*: an der Stelle nämlich, an der ein Vergleich zu anderen, leiblicheren und alltäglicheren Liebhabereien gezogen wird, etwa zu jenen der „Weinliebhaber“ oder der „Knabenliebhaber“. Da ihnen das Objekt ihrer Liebe von Zeit zu Zeit fehlt, verlangen sie um so mehr nach ihm. Die Liebe zum Wissen ist einer ähnlichen Erfahrung ausgesetzt: man begehrt das, was man nicht hat.¹ In der platonischen Konzeption wird daher, gegen die den Sophisten zugeschriebene Auffassung der Philosophie als Vermögen, als verfügbares und tauschbares Wissen, Philosophie begründet in einem Mangel im Wissen. Doch was die Liebe will, ist die Aufhebung des Mangels. Und genau in diesem Moment kommt ihre Zweideutigkeit ins Spiel, ihr umfassender Anspruch, der sich verbündet mit dem Anspruch derer, die herrschen (wollen) und die die Rechtmäßigkeit ihres Anspruchs auf Herrschaft im Wissen begründen: im Wissen um das „Gute“.

Die Zweideutigkeit der Liebe zum Wissen, die in den Anfang der Philosophie als Begriff geschrieben ist, verbirgt aber etwas anderes, nämlich ein Vergessen. Auf dieses keineswegs zufällige Vergessen bezieht sich, in sehr verschiedener Weise, die Philosophie von Sarah Kofman und Emmanuel Lévinas. In ihrem Buch *Mélancholie de l'art*, aber auch in anderen Texten, beschreibt Kofman die philosophische Spekulation als apotropäische Geste, die erlaubt, einer Panik und einer Faszination im Schrecken zu entgehen, sie zu beherrschen. Diese Beschreibung wird eingeführt über den Vergleich mit einer mythischen Szene: „Perseus konnte über Medusa nur triumphieren, indem er sie ihr eigenes faszinierendes Antlitz im Spiegel betrachten ließ; die philoso-

¹ Lesbar ist die Spur der Leidenschaft und des Leiblichen noch in der niederländischen Sprache, in der „Philosophie“ mit „wijsbegeerte“ übersetzt ist.

phische Spekulation ist ein solcher Spiegel zum Einfangen der allzu verstörenden, allzu unerträglichen Bilder.² Die Szene, die Kofman hier der Philosophie als Spiegel vorhält, ist die einer Bannung der Gebanntheit im Schrecken. Lévinas wiederum bezieht sich in seiner zuerst 1963 publizierten Arbeit *La trace de l'autre* nicht auf eine Ursprungsszene der Philosophie, die sich wiederholt, sondern auf einen frühen Moment in ihrer Geschichte, der aber als solcher unbestimmbar bleibt, nämlich auf die Kindheit der Philosophie: „La philosophie est atteinte, depuis son enfance, d'une horreur de l'Autre qui demeure Autre, d'une insurmontable allergie.“³ Nicht nur erscheint in der Begrifflichkeit, die Lévinas hier wählt: erschüttert oder verletzt sein, Schrecken, Allergie –, das Andere, das anders bleibt, das also dem Denken des Anderen widersteht, als störender Rest, sondern in ihr äußern sich auch jene Bedingungen menschlicher Existenz, die nach Lévinas aus dem Diskurs der abendländischen Philosophie herausfallen oder in ihm neutralisiert werden: Obsession, Leiblichkeit, Angst, Verfolgung.

In der Anstrengung, den Schrecken zu bannen, ihn zu vergessen, von ihm nichts wissen zu wollen, ist aber ein Wunsch im Spiel, der sich im philosophischen Text versteckt hält, dessen Zeichen in ihm jedoch lesbar sind. Wie bricht nun der Schrecken, die Faszination, die Spur eines Anderen, das anders bleibt, die der philosophische Text zu bannen sucht, im literarischen Text wieder auf? Wie kommt dabei die Macht und die Ohnmacht der Lektüre selbst, das Vermögen oder Unvermögen der Entzifferung und der Übersetzung zur Sprache? Und welche Zeichen des Vergessens sind im literarischen Text lesbar? Ich möchte diese Fragen anhand der Lektüre einer Szene aus Heinrich Heines Erzählung *Florentinische Nächte* entwickeln, einem Text, der ein Fragment geblieben ist und dessen immer wieder unterbrochene und aufgeschobene Niederschrift im Zusammenhang steht mit Heines Arbeit an seinem *Memoiren*-Buch, sich also auf Aufzeichnungen Heines seit dem Jahr 1822 bezieht, die verloren sind.⁴ Unsere Lektüre hat also von vornherein mit Verlusten zu rechnen: mit Text-Verlusten aufgrund der Zensur, der Heines Texte

² Sarah Kofman, *Melancholie der Kunst*, Graz, Wien 1986, S. 19–20. Vgl. dazu Astrid Deuber-Mankowsky, In unendlicher Distanz zu sich selbst. Sarah Kofmans Denken der radikalen Alterität, in: *Die Philosophin* 15/97, S. 24–43, hier v. a. S. 29.

³ Emmanuel Lévinas, *La trace de l'autre*, in: *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris 1994, S. 187–202; hier S. 188.

⁴ Zur komplizierten Entstehungsgeschichte des Textes zwischen 1825 und 1836 vgl. den Kommentar von Klaus Briegleb in: Heinrich Heine, *Sämtliche Schriften*, hg. v. Klaus Briegleb, Bd. 1, München 1975, S. 855–866.

unterworfen waren, aufgrund der fragmentarischen Struktur des Textes und aufgrund der verlorenen *Memoiren*.

Die Bilder-Schriften der Töne

Der als Fragment überlieferte Text zerfällt in zwei Teilstücke, „Erste Nacht“ und „Zweite Nacht“ überschrieben. Das *setting* der Erzählung ist das einer Redekur, in der verschiedene Begehren zirkulieren, die einander überlagern. Den Rahmen des Textes bildet eine Dreiecksbeziehung, in der die Positionen klar verteilt sind. Die sterbende Maria besetzt jene Position des nahenden Todes, die die Voraussetzung der Erzählung markiert. Der Text vergißt sie bzw. er vergißt das Sterben Marias; da wo er abbricht, am Ende der „Zweiten Nacht“, ist sie verschwunden. Ihr sind zwei männliche Figuren zugeordnet: der sie behandelnde Arzt einerseits, dessen Verordnungen den weiblichen Körper in Erstarrung versetzen, seine Erregung stillstellen und seine Sprache ebenso wie die Stimme zum Verstummen bringen wollen, in einer Todesstarre, die den realen Tod verzögern soll, – und Maximilian andererseits, der Freund, der der Anweisung des Arztes entsprechend diese Stillstellung durch seine Erzählungen zu stützen sucht. Das Bündnis zwischen Arzt und Freund gegen das einbrechende Reale, das Sterben, das sie vor sich sehen, besteht im Verbot der weiblichen Rede und im Verbot der Stimme. Denn die Stimme kündigt etwas an, das unberechenbar ist und sich nicht in ein Bild fassen läßt: den Tod ebenso wie das Begehren. Maria, so ordnet der Arzt an, darf „bei Leibe nicht reden. Sie muß ruhig liegen, darf sich nicht rühren, nicht im mindesten bewegen, darf nicht reden, und nur geistige Bewegung ist ihr heilsam. Bitte erzählen Sie ihr wieder allerlei närrische Geschichten, so daß sie ruhig zuhören muß.“⁵

Maria ist die, die hört, ohne zu sprechen, während Maximilian erzählt, der Kette seiner Assoziationen folgend Bilder und Szenen aus seiner Erinnerung zurückholt, wobei die Adressierung seiner Rede sich nach und nach verliert – am Ende der „Ersten Nacht“ ist Maximilian in der Autoerotik des Erzählens so sehr untergegangen, so „versunken in den Phantasmen seiner eignen Rede“, daß er Maria vollkommen vergessen hat und ihm entgangen ist, daß sie

⁵ Heinrich Heine, Florentinische Nächte, in: *Sämtliche Schriften*, hg. v. Klaus Briegleb, Bd. 1, München 1975, S. 557–615; hier S. 558. Im Text zitiere ich im folgenden nach dieser Ausgabe (Seitenzahlen in Klammern).

„schon lange eingeschlafen war“ (S. 584). In dieser Konstellation besetzt Maria, obwohl sie auf der Couch liegt, die Position des Analytikers, während Maximilian die des Analysanden einnimmt, der beteuert: „Ich will Ihnen alles sagen, alles was ich denke, was ich empfinde, ja was ich nicht einmal selber weiß!“ (S. 559). Das „alles sagen“ bezieht sich auf die nekrophile Spur in seinem sexuellen Begehren, seine Liebesgeschichten mit „gemeißelten oder gemalten“ und „toten Frauen“ (S. 563). Sie ist auch kennzeichnend für die Übertragungssituation, die jene Erinnerung an Bilder aus seiner Kindheit aufruft, welche den Beginn des Erzählens in der „Ersten Nacht“ auslöst. Gleichzeitig ist das „alles sagen“ ein Versprechen, ein Versprechen auch voyeuristischer Lust. Es steht im Dienst einer perversen Verführung – einer Verführung, die bestimmt ist durch das strikte Festhalten am Gebot der Enthaltsamkeit, festgeschrieben auf das bloße Sprechen und Zuhören, in dem nur „geistige Bewegung“ erlaubt ist.

Maximilian wird im Text als Meister der Übersetzung eingeführt. Töne übersetzen sich im Hören in Schrift, deren Zeichen zu Bildern zusammenschießen: „Was mich betrifft, so kennen Sie ja mein musikalisches zweites Gesicht, meine Begabnis, bei 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 allerlei grelle Geschichten erzählte (...)“ (S. 578). Maximilian selbst bezeichnet die Entstehung dieser Bilderschrift aus den Tönen nicht als Übersetzung, sondern als eine „Transfiguration“ (S. 583). Im Text ist sie dargestellt als eine Arbeit des Unbewußten, ausgelöst durch die Erregung der Töne, die der Kontrolle des Bewußtseins entzogen bleibt. Diese Transfigurationen umgehen nicht nur mediale Brechungen, sondern in ihnen bricht die Sprache der Affekte ebenso wie das Leibliche unmittelbar hervor: *der Ton blutet* (S. 580).⁶

Der Ton setzt eine Erregung frei, in der die Trennung von Affekt und Vorstellung einen Augenblick lang aufgehoben wird. In dieser Zäsur bricht Versiegeltes auf: „die sieben Siegel (...), womit Salomon die eisernen Töpfe versiegelt, nachdem er darin die überwundenen Dämonen verschlossen. Jene Töpfe hat der weise König ins Meer versenkt“ (S. 582). Die Schreckfiguren dessen, was verschlossen, versiegelt und versenkt war, kündigen sich an durch

⁶ Für die Theorie des Gedächtnisses, die in Heines Texten entwickelt ist, ist der Ton bzw. sind die Tonspuren von eminenter Bedeutung; von der Forschung zu Heine ist dies bisher kaum wahrgenommen worden.

Stimmen – „eben die Stimmen der darin verschlossenen Geister glaubte ich zu vernehmen“ (S. 582) – also wiederum durch Ton, noch bevor sie sichtbar werden. Maximilian, der dies hört und sieht, fällt in einem doppelten Sinn in den Schacht des kulturellen Gedächtnisses: einerseits nimmt er, als Einziger, ‚Vergessenes‘ wahr, für überwunden Geglauhtes, das zurückkehrt und so die Ohnmacht der Weisheit Salomons sichtbar werden läßt. Andererseits sind die Bilder, die den Schrecken darstellen, verdichtete Bilder aus dem Archiv des kollektiven Imaginären, „Zwittergeschöpfe von unbegreiflicher Zusammensetzung“ (S. 582). Salomons Kontrahent in dieser Szene, der in „rasendem Beschwörungseifer“ die verschlossenen bösen Geister zurückruft und „entfesselt“ (S. 582), ist ein fiedelnder Mönch, Repräsentant also christlicher Theologie: ein „entsetzlicher Spielmann“, „Zerstörungslust“ in den Augen (S. 581). Diese schreckerregenden Bilder, die an Gedächtnisspuren rühren, überfluten Maximilians Wahrnehmung – so „daß ich, um nicht wahnsinnig zu werden, die Ohren mir zuhielt und die Augen schloß“ (S. 582). Er stellt den Ton ab, damit die Schrift aufhört: um sich die auf ihn einstürzenden Bilder vom Leib zu halten.

Maximilians „Begabnis“ läßt sich so auch als eine Heimsuchung durch *Reminiszenzen* beschreiben. Sie kann ebenso in umgekehrter Richtung verlaufen, nämlich über das Aufbrechen eines anderen Tons, einer vergessenen oder verdrängten Tonspur in dem ‚was man sieht‘, hervorgerufen durch die Berührung der Namen, wie etwa in der Salon-Szene – „Die Namen heulen wenn sie sich berühren, aber die Menschen sieht man friedsam und freundlich nebeneinander stehen, wie die Antiquitäten in den erwähnten Butiken des Quai Voltaire“ (S. 599). In der Gedächtnisszene der „Zweiten Nacht“ dagegen geht es um eine andere Heimsuchung, nämlich um die Heimsuchung durch ein *Phantom*.

Eine Geliebte von sehr zweifelhaftem Fleische

Der Name der Geliebten wird schon in der „Ersten Nacht“ eingeführt, und zwar als Name, der für eine Verdichtung steht: Laurence. Weder ist Laurence „eine Marmorstatue“ noch „ein Gemälde“, weder ist sie „eine Tote“ noch „ein Traum“, sondern eine Verdichtung aus all diesen Momenten: eine „Geliebte von sehr zweifelhaftem Fleische“, wie Maria ironisch und nichtsahnend kommentiert (S. 567/8).

„Es sind nun acht Jahre, daß ich nach London reiste, um die Sprache und das Volk dort kennen zu lernen“ (S. 586). So beginnt Maximilians Erzählung, um nach einer Beschreibung seines sich täglich steigernden Mißbehagens über die Sprache, die Menschen und das Essen anzukommen in der Szene einer

narzißtischen Spiegelung, die aber entstellt zitiert wird, gebrochen durch die Male der Verwundungen, die der Blick in den Spiegel zeigt: „Mir war als spiegelte sich darin [im Wasser der Themse] meine Seele, als schaute sie mir aus dem Wasser entgegen mit allen ihren Wundenmalen (...) Dabei kamen mir die kummervollsten Geschichten ins Gedächtnis (...)“ (S. 589). In diese Szene des Versinkens dringt ein Ton ein, der von außen kommt, zufällig. Das Eindringen des Tons wird als Augenblick des Erwachens beschrieben: „In diesem Augenblick geschah es, daß eine sonderbare Musik mich aus meinen dunklen Träumen weckte“ (S. 590). Diese sonderbare Musik kündigt nicht nur das erste kontingente Zusammentreffen mit der Geliebten an, sondern sie ist es auch, die jedesmal den Tanz der Geliebten auslöst und so auch im Text zum Ankündigungszeichen oder Erkennungszeichen einer Wiederholungsfigur wird. Doch die Töne dieser Musik übersetzen sich nicht, wie sonst immer, in Bilderschriften, sondern sie werden, zunächst, vergessen. „Dieser Musik aber vergaß ich bald, als das junge Mädchen zu tanzen begann“ (S. 592).

Die erste Beschreibung des Tanzes von Mademoiselle Laurence, die nun folgt, zeugt vom Scheitern der Begriffe und der Lektüre. Sie entwickelt sich über eine Serie von Negationen: „Das war nicht das klassische Tanzen (...); das waren nicht jene getanzten Alexandriner (...) Mademoiselle Laurence war keine große Tänzerin (...) Das war in der Tat kein klassischer Tanz, aber auch kein romantischer Tanz (...) Dieser Tanz hatte weder etwas Mittelalterliches, noch etwas Venezianisches, noch etwas Bucklichtes, noch etwas Makabrisches, es war weder Mondschein darin noch Blutschande (...)“ (S. 592/3). Es wird gesagt, was *es* nicht ist, und diese Geste der wiederholten Benennung und Zurückweisung zeigt, wie die beschreibende Sprache gleichsam selbst hysterisiert wird. Die Häufung des „nicht“ deutet auf eine Unähnlichkeit, auf eine Unmöglichkeit der Erinnerung im Sinne einer Wiedererkennung: auf die Wahrnehmung von etwas, das nicht wiederzuerkennen ist, weder in Begriffen der klassischen Grammatik, der Grammatik der Schrittfolgen und Körperdrehungen im klassischen Ballett, noch in Begriffen der Montage von Zitaten aus der Grammatik historischer Tanzformen, die auf kulturelle Codes verweisen, noch in Begriffen motivischer Strukturen. Diese Begriffe werden in Maximilians Beschreibung nur wiederholt, um ihre Inadäquanz zu kennzeichnen. Hilflos greift Maximilian zum Begriff der „Natur“ und rettet sich in eine sinnlose Phänomenologie, die die Sprache des Leibes, die Sprache der Gebärden und die Zeichen der Affekte aufzuzeichnen sucht: „sie tanzte wie die Natur den Menschen zu tanzen gebietet: ihr ganzes Wesen war im Einklang mit ihren Pas, nicht bloß ihre Füße, sondern ihr ganzer Leib tanzte, ihr Gesicht tanzte (...) sie wurde manchmal blaß, fast totenblaß, ihre Augen öffneten

sich gespenstisch weit, um ihre Lippen zuckten Begier und Schmerz, und ihre schwarzen Haare, die in glatten Ovalen ihre Schläfen umschlossen, bewegten sich wie zwei schwarze Rabenflügel“ (S. 593).

Das Feld der materialisierten Zeichen hat sich verlagert: vom Ton auf den Körper. Der Körper spricht. Die „äußeren Bewegungsformen schienen Worte einer besonderen Sprache, die etwas Besonderes sagen wollte“ (S. 593). Der Begriff des „Besonderen“ weist auf das Andere einer Grammatik hin, deren Vokabular aus „Bewegungsformen“ gebildet ist, welche sich aufgrund geheimer syntaktischer Regeln zu Sätzen verknüpfen, um etwas ganz Bestimmtes zu erzählen – ‚es‘ zu ‚sagen‘, wie es im Text heißt. Im Tanz bringt der Körper nicht einen anderen Text oder eine andere Schrift zur Sprache. Der Körper selbst, genauer gesagt die Choreographie seiner Bewegungen, *ist* diese Schrift. Auch von der Sprache, die die „äußeren Bewegungsformen“ des Körpers im Tanz sprechen, könnte man zunächst sagen, daß sie nichts anderes erzählt als die sie verbindende Syntax. Das „Besondere“ wäre dann die Syntax selbst, ihre Andersheit, ihre andere Herkunft, die Andersheit und der andere Ort der Gesetzmäßigkeit, der sie folgt. Die Signatur dieser Schrift, die als sichtbare Bezeichnung ähnlicher Ähnlichkeiten auf ein System unmittelbarer Ähnlichkeiten zurückführen würde und so die Bedeutungsfiguren in ihrem „Sinn“ erschließen würde, an den Tag bringen würde, „was sich ähnelt“, bleibt unkenntlich und unentzifferbar.

Maximilian erkennt also die Choreographie des Leibes als Sprache, als „Text“ oder als Schrift, aber er kann sie nicht lesen: und das wird prekär vor allem deshalb, weil sie keineswegs verstümmelt scheint und weil das Deutungsproblem, das sie aufwirft, sich nicht als ein Problem darstellt, das durch eine Übersetzung zu lösen wäre. Sein ungewöhnliches und unerwartetes Versagen, vor dem er erstaunt stehenbleibt, erscheint als Grenze des Verstehens und der Nicht-Mittelbarkeit der Leidenschaft: „Was aber sagte dieser Tanz? Ich konnte es nicht verstehen, so leidenschaftlich auch diese Sprache sich gebärdete. Ich ahnte nur manchmal, daß von etwas grauenhaft Schmerzlichem die Rede war. Ich der sonst die Signatur aller Erscheinungen so leicht begreift, ich konnte dennoch dieses getanzte Rätsel nicht lösen, und daß ich immer vergeblich nach dem Sinn desselben tappte, daran war auch wohl die Musik Schuld, die mich gewiß absichtlich auf falsche Fährten leitete, mich listig zu verwirren suchte und mich immer störte“ (S. 593). „Rätselhaft“ erscheint für Maximilian zunächst, wie seine „Begabnis“ zu einer Transfiguration, die „sonst“ immer „Bedeutung“ und „Geschichte“ hervorbringt, in diesem besonderen Fall „umsonst“ ist, ihn im Stich läßt oder ihn sogar irreführt. Die Schuld der Musik liegt darin, wie sie ihn zu Fehldeutungen verleitet: gerade sein

Entzifferungs- und Übersetzungsvermögen, seine „Begabnis, bei jedem Tone, den ich erklingen höre, auch die adäquate Klangfigur zu sehen“, führt ihn auf „falsche Fährten“. Das, was die Klangfiguren beschreiben, ist nun nicht mehr lesbare Schrift, sondern wird zur Spur, die auf den unentzifferbaren Sinn der getanzten Figuren des Leibes deutet. Doch erweisen sich diese Spuren als falsche, so daß die Musik eine *Störung* bedeutet. Wie die analytische Deutung durch die Symptomsprache der Hysterie, so wird die Deutung Maximilians durch die Sprache der Töne listig verwirrt und auf falsche Fährten gelenkt. Gerade sein Deutungsvermögen macht ihn blind oder unterstützt seine Blindheit für den Sinn des „getanzten Rätsels“ (so „daß ich immer vergeblich nach dem Sinn desselben tappte“). Der Tanz von Mademoiselle Laurence – angekündigt als „außerordentlichstes Schauspiel“ (S. 592), das wie eine Verkehrung der Kunststücke des gelehrten Hundes erscheint, der aus zerstreuten Buchstaben Lesbares zusammensetzen kann, den „Namen des Lord Wellington“ nämlich (S. 590), – wird für Maximilian zu einer hermeneutischen Aufgabe; das Problem der Deutung wird nun seinerseits gedeutet als Lösung eines Rätsels.

Die Ohnmacht der Lektüre entfaltet auf ihrer Kehrseite eine wortreiche und detailgenaue Beschreibung des Tanzes, die sich im Text über mehrere Seiten erstreckt, eine Beschreibung voller Fragezeichen, adjektivischer Zuschreibungen und Unentscheidbarkeiten. Sie versucht, Ähnlichkeiten zu entdecken: „War es ein südfranzösischer oder spanischer Nationaltanz? An dergleichen mahnte wohl der Ungestüm, womit die Tänzerin ihr Leibchen hin und her schleuderte, und die Wildheit womit sie manchmal ihr Haupt rückwärts warf, in der frevelhaften kühnen Weise jener Bacchantinnen, die wir auf den Reliefs der antiken Vasen mit Erstaunen betrachten. Ihr Tanz hatte dann 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? Manchmal beugte sich das Mädchen zur Erde, wie mit lauerndem Ohre, als hörte sie eine Stimme, die zu ihr heraufspräche (...) sie zitterte dann wie Espenlaub“ (S. 594). Das Ende des Tanzes ist durch einen seitwärts geworfenen Blick gesetzt, „einen Blick, der so bittend, so flehend, so seelenschmelzend (...) und dieser Blick fiel zufällig auf mich“ (S. 594). Dieser zufällige Blick, der das Rätsel gleichsam an Maximilian adressiert, löst sein Begehren aus und setzt ihn auf die Spur des Tons, der als Anzeichen für die Wiederholung der Szene fungiert. In der Wiederholung der Darstellung dieser Szene im Text wird die Beschreibung zur Grammatik, zu einer bloßen Aufzählung der grammatischen Elemente, die sich wiederholen und daher als „dieselben“ erkennbar sind. „Es waren wieder dieselben rätselhaften Bewegungen, dieselbe Sprache die etwas sagte

was ich nicht verstand, dasselbe ungestüme Zurückwerfen des schönen Kopfes, dasselbe Lauschen nach der Erde, die Angst die sich durch immer tollere Sprünge beschwichtigen will, und wieder das Horchen mit nach dem Boden geneigtem Ohr, das Zittern, das Erblassen, das Erstarren, dann auch das furchtbar geheimnisvolle Händewaschen, und endlich der bittende, flehende Seitenblick, der diesmal noch länger auf mich verweilte“ (S. 595). Verzaubert und fasziniert folgt Maximilian der Spur des Tons – „drei Wochen lang, von Morgen bis Abend, trieb ich mich umher in den Straßen von London, überall verweilend, wo Mademoiselle Laurence tanzte. Trotz des größten Volksgeräusches, konnte ich schon in der weitesten Entfernung die Töne der Trommel und des Triangels vernehmen“ (S. 595) – bis sich die Spur irgendwann verliert. „Aber Mademoiselle Laurence konnte ich nimmermehr vergessen, sie tanzte lange Zeit in meinem Gedächtnisse“ (S. 596).

Als ungelöstes Rätsel, als ungestilltes Deutungsbegehren setzt sich der Tanz im Gedächtnis fort. Auch im Gedächtnis des Lesers und der Leserin von Heines Text, welcher das doppeldeutige Geheimnis um das „sehr zweifelhafte Fleisch“ der Geliebten verhüllt läßt.

Das Totenkind

Den Schrecken über dieses ungelöste Ende, das nichts „ganzes“ ergibt, bringt Marias Schrei zum Ausdruck: „Und das ist die ganze Geschichte?“ (S. 596). Das, was bis dahin fehlt und nun folgt, nämlich die Lösung des Rätsels, ist – so nennt es Maximilian – der „Schwanz der Geschichte“ (S. 596).

Fünf Jahre später, in Paris, in der Stadt, in der „alle Wunden viel schneller [heilen] als irgendanderswo“ (S. 597), trifft Maximilian durch Zufall wieder auf Mademoiselle Laurence, verliert sie, sucht sie, findet sie wieder, und erfährt schließlich, durch ihre Erzählung, die „Geschichte“, die des Rätsels Lösung bringen soll. Was nun folgt, ist gleichsam eine Anamnese des Familiengeheimnisses. Der Anfang der Erzählung bedeutet jedoch zunächst nur eine weitere Verrätselung des Rätsels. Es tritt nun auf als Sprachgeheimnis, als ein Geheimnis in Worten, die aber von somatischen Zeichen durchsetzt sind – in der eher beiläufigen Bemerkung von Laurence nämlich, daß sie „ein verfluchtes Gespenst, ein Vampir, ein Totenkind (...)“ genannt werde, im Abbruch der Rede nach diesem Wort, ihrem plötzlichen Innehalten, heftigen Zusammenschauern und dem Seufzer: „Ach, ich wollte, sie hätten mich bei meiner Mutter im Grabe gelassen!“ (S. 610). An den somatischen Zeichen, die dem Wort „Totenkind“ folgen, wird sichtbar, daß es das Wort ist, an dem die

Erregung haftet. Es ist ein Phantomwort, das die Topik der Niederschrift des Geheimnisses deckt.

Die dann folgende Erzählung ist genau genommen die Erzählung einer Erzählung einer Erzählung: Laurence erzählt Maximilian, was ihr als Kind erzählt wurde, und Maximilian wiederum erzählt diese Erzählung, Jahre später, nun adressiert an Maria. Damit ist eine Kette von Nachträglichkeiten in Gang gesetzt – wobei wir zwischen der Struktur der Nachträglichkeit in der Zeit des Erzählens und jener in der Zeit des „Ereignisses“ unterscheiden sollten, auch wenn diese Unterscheidung zunehmend verwischt, je mehr sie sich dem nähert, was Laurence als Kind erzählt wurde. Kernpunkt der Erzählung ist das Wort „Totenkind“ als Name, der dem Kind gegeben wurde: „In der Stadt nämlich wo wir wohnten“, so erzählt Laurence, „hieß man mich immer: das Totenkind! Die alten Spinnweiber behaupteten, ich sei eigentlich die Tochter eines dortigen Grafen, der seine Frau beständig mißhandelte und als sie starb sehr prachtvoll begraben ließ; sie sei aber hochschwanger und nur scheinot gewesen, und als einige Kirchhofsdiebe, um die reichgeschmückte Leiche zu bestehlen, ihr Grab öffneten, hätten sie die Gräfin ganz lebendig und in Kindesnöten gefunden; und als sie nach der Entbindung gleich verschied, hätten die Diebe sie wieder ruhig ins Grab gelegt und das Kind mitgenommen und ihrer Hehlerin, der Geliebten des großen Bauchredners, zur Erziehung übergeben. Dieses arme Kind, das begraben gewesen noch ehe es geboren worden, nannte man nun überall: das Totenkind ...“ (S. 610/11).

Wichtig ist nun, wie diese Geschichte, die die Namensgebung „erklären“ soll, präsentiert wird: nämlich als „Gerücht“, das „kein bloßes Märchen“ (S. 610) sei. Unter diesem Titel wird sie Laurence als Kind „bezeugt“, und das bedeutet, daß eine Unterscheidung zwischen narrativer Wahrheit und historischer Wahrheit ins Spiel kommt: die historische Wahrheit ist nur negativ, in der Form der Verneinung faßbar („kein bloßes Märchen“), so daß die Ränder des Fiktiven verschwimmen. Es ist nicht erkennbar und auch nicht rekonstruierbar, wie weit die erzählte Geschichte eine nicht erzählte Geschichte verbirgt. Dazu tritt eine zweite „Zeugenschaft“, in Gestalt einer simulierten Stimme: der Stimme des „großen Bauchredners“ nämlich. Er konnte, so erzählt Laurence, „seine Stimme so modulieren, daß man glauben mußte sie käme aus der Erde hervor, und er machte mir dann weis, das sei die Stimme meiner verstorbenen Mutter, die mir ihre Schicksale erzähle. Er konnte sie wohl kennen, diese furchtbaren Schicksale, denn er war einst Kammerdiener des Grafen. Sein grausames Vergnügen war es, wenn ich armes kleines Mädchen über die Worte die aus der Erde hervorzusteigen schienen, das furchtbarste Entsetzen empfand. Diese Worte, die aus der Erde hervorzusteigen schie-

nen, meldeten gar schreckliche Geschichten, Geschichten, die ich in ihrem Zusammenhang nie begriff“ (S. 611).

Der Schrecken, von dem Laurence als Kind erfaßt wird, ist also ein doppelter: er wird einmal ausgelöst von den „schrecklichen Geschichten“ selbst, genauer gesagt davon, wie die Worte für das Kind „bedeuten“: sie erzählen keinen Inhalt, sondern sind Meldungen: Anzeichen einer schrecklichen Botschaft, deren Inhalt aber unfassbar bleibt. Das „nie begriffen-haben“ deutet darauf hin, wie dieser Inhalt, das also, was als vorausgegangenes, wirklich Geschehenes erzählt wird, nie ins Bewußtsein aufgenommen werden konnte. Jenseits des Erzählten liegt aber das andere schreckerregende Moment darin, daß die Stimme, die diese Botschaften überbringt, für das Kind als Stimme der Mutter erscheint: als Stimme ohne Körper. In der Stimme meldet sich der Körper der Mutter zurück – aber als einer, der für das Kind nicht vorstellbar ist. Die Stimme der Mutter, an die das Kind „glaubt“, repräsentiert zugleich „zu viel“ und „zu wenig“ Präsenz und Referenz: sie ist buchstäblich ‚schein-tot‘. Sie „scheint“ aus der Erde hervorzukommen, als überlebende und sehr lebendige Referenz auf etwas unvorstellbares Vorausgegangenes, und das Kind glaubt diesem Schein des Scheintoten. Das „furchtbarste Entsetzen“ löst nicht das aus, was die Stimme bezeugt, sondern die unmittelbare Zeugenschaft der Stimme selbst, die Präsenz dieser Stimme, welche den Tod der Mutter umgeht oder unter ihm hervorkommt.

Dieses „furchtbarste Entsetzen“, dem das Kind wiederholt ausgesetzt ist, wie Laurences Erzählung andeutet, markiert aber kein Extrem, sondern einen Rand. Das Entsetzen haftet an den Worten, an der Art und Weise, wie sie bedeuten, indem sie „aus der Erde hervorzusteigen schienen“ und schreckliche Geschichten „meldeten“. Der Schrecken aber, der an den Inhalt des Erzählten gebunden ist, reicht über jenen Rand hinaus. Diese in ihrem Zusammenhang nie ins Bewußtsein aufgenommenen und später allmählich vergessenen Geschichten sind dem Gedächtnis des Körpers als unbewußter Text eingeschrieben – es sind „Geschichten, die ich in ihrem Zusammenhang nie begriff, die ich auch späterhin allmählich vergaß, die mir aber wenn ich tanzte recht lebendig wieder in den Sinn kamen“ (S. 611). Der Tanz läßt sich so als Form verstehen, in der Wörter agiert werden. Das, was den Tanz auslöst, ist nicht ein Zwang zur Wiederholung, wie ihn Freud für die Träume der Unfallsneurotiker beschreibt⁷, sondern ein Ton oder genauer gesagt, eine nachträglich

⁷ Sigmund Freud, Jenseits des Lustprinzips, in: *Gesammelte Werke* Bd. XIII, Frankfurt a. M. 1987 (9. Auflage), S. 32.

gelegte Tonspur. Wir sind also mit einer anderen Struktur der Nachträglichkeit konfrontiert, als Freud sie in seiner Konzeptualisierung des Traumas beschrieb, was schon daran sichtbar wird, daß die nachträgliche traumatische Bedeutung sich hier nicht auf *eine* vorausgegangene „erste Szene“ bezieht, sondern auf zwei: nämlich auf eine *im* Leben des Subjekts, auf eine, die in den Anfang dieses Lebens geschrieben ist, nämlich die Verwicklung von Geburt und Tod der Mutter, und auf eine, die nicht im Leben des Subjekts stattgefunden hat, sondern ihm vorausliegt.

Denn der Text, der im Tanz erinnert wird, der am eigenen Leib agiert wird, ist der Text eines Anderen. Wenn man daher den Tanz von Laurence als Klage des Leibes bezeichnen könnte, so handelt es sich um die Klage eines Anderen bzw. eines ganz Anderen: „Ja, wenn ich tanzte, ergriff mich immer eine sonderbare Erinnerung, ich vergaß meiner selbst und kam mir vor als sei 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 Gedächtnis“ (S. 611).

Heines Text setzt hier sehr präzise eine theoretische Figur in Szene, die zuerst von Nicolas Abraham in einer 1978 publizierten Arbeit im Bild des Phantoms beschrieben und als spezifische Form einer transgenerationellen Traumatisierung untersucht wird. Das Phantom, so erklärt Abraham, „ist eine Erfindung der Lebenden. Eine Erfindung in dem Sinne, daß es, wenn auch auf halluzinatorische Weise, individuell oder kollektiv, die Lücke vergegenständlichen muß, die die Verdunkelung eines Abschnitts im Leben eines Liebesobjekts in uns erzeugt hat. (...) Das heißt, nicht die Gestorbenen sind es, die uns heimsuchen, sondern die Lücken, die aufgrund von Geheimnissen anderer in uns zurückgeblieben sind.“⁸ Entsprechend ist das, wovon Laurence heimgesucht wird, nicht etwas, das sie in sich selbst begraben hat, sondern ein Grab, das ihre Mutter in sich verborgen hat: ein unaussprechliches Geheimnis, ein verschwiegenes Wissen, ein verheimlichtes Trauma in der Geschichte der Mutter. Die Heimsuchung durch das Phantom läßt sich demnach als Darstellung einer Frage verstehen – als schmerzvolle Darstellung der unbeantwortbaren und völlig unbeußten Frage nach dem, was aus dem Familiengedächtnis getilgt werden muß.⁹ Man könnte daher argumentieren, daß der Tanz von Laurence lesbar ist als eine solche schmerzvolle Darstellung der Frage nach dem, was sie nicht

⁸ Nicolas Abraham, Aufzeichnungen über das Phantom. Ergänzung zu Freuds Metapsychologie, in: *Psyche* 8/91, S. 691–698, hier S. 691/2.

⁹ Vgl. Nicholas Rand, Kann man nach Freud noch *Hamlet* lesen?, in: *Psyche* 8/91, S. 690.

wissen darf. Im Tanz inszeniert Laurence das sprachliche Agieren eines im Unbewußten der Mutter lebendig begrabenen Geheimnisses.¹⁰

Wenn Abraham feststellt, daß die zwanghafte periodische Wiederkehr des Phantoms auftrete „wie ein Bauchredner, wie ein Fremder“¹¹, so wird deutlich, wie diese Form der Wiederkehr in Heines Text wörtlich figuriert ist. Die Erzählung des „großen Bauchredners“ und der Schrecken, der sie umgibt, gibt die Regeln an, der die Syntax der „äußeren Bewegungsformen“ folgt. Der Tanz wiederholt nicht nur die Erzählung des „großen Bauchredners“; er erscheint selbst als „Bauchrede“, aber in nicht simulierter Form, als Rede einer anderen Stimme durch den eigenen Leib. Diese andere Stimme aber ist nicht die Stimme der Mutter, sondern eine Stimme, die die mütterliche Stimme simuliert; sie ist verstellt, eine scheinbar scheinote Stimme. Wie die Stimme, so sind auch die Namensgebung und die schrecklichen Geschichten aus der Geschichte der Mutter, die auf *etwas* in der Vorgeschichte des Kindes verweisen, eine Erfindung der Lebenden: der Erzähler, so erzählt Laurence, „konnte sie wohl kennen, diese furchtbaren Schicksale, denn er war einst Kammerdiener des Grafen.“ Doch die Erzählung hat den Status einer narrativen Wahrheit, nicht den einer historischen Wahrheit; die „sonderbare Erinnerung“, die Laurence im Tanz überwältigt, das gequält-sein von Qualen und Geheimnissen einer anderen Person, bezieht sich auf narrative Fakten, nicht auf historische. Ein narratives Faktum entsteht, wenn eine erzählte Geschichte, die erzählt wird, um eine nicht erzählte Geschichte zu verbergen, um also ein historisches Faktum im Schweigen zu halten, in der Tradierung von einer Generation zur nächsten selbst den Status der Faktizität erhält. Übertragen auf Heines Text, nimmt in dieser Konstellation der „große Bauchredner“ die Stelle des Vaters ein, der dem Kind ein Familiengeheimnis enthüllt, um sich sadistisch zu vergnügen. Das sadistische Genießen ruft die sexuelle Spur im verschwiegenen Trauma der Mutter in Erinnerung; es benutzt sie gleichsam zur Übermittlung, läßt dabei aber im Dunklen, wie weit sich die narrative Wahrheit mit der historischen deckt. Insofern läßt sich der Status dessen, was erzählt wird, nicht bestimmen. An dieser Stelle wäre also zu präzisieren: narrative und historische Wahrheit sind nicht mehr unterscheidbar, und dies ist noch viel beunruhigender, da die historische Faktizität ja *existiert*. Die Stimme der Mutter – als Zeugenschaft der historischen Wahrheit dessen, was in ihrem Unbewußten niedergeschrieben ist – bleibt für immer stumm.

¹⁰ Vgl. Abraham, Aufzeichnungen über das Phantom, S. 694.

¹¹ Ebd.

Geht man aus von Abrahams vorläufigen *Aufzeichnungen*, die das Phantom als Vergegenständlichung einer Lücke im Aussprechbaren beschreiben, so läßt sich der Moment der Erzählung des „großen Bauchredners“, der Ort dieser Rede in Heines Text, als literarische Vergegenständlichung einer solchen Vergegenständlichung lesen. Ebenso wie für Maximilian bleiben auch für uns, die Leserinnen und Leser von Heines Text, die schrecklichen Geschichten unausgesprochen. Sie sind weder verborgen noch enthüllt: als ein Unausprechliches, das auf ein anderes Unausprechliches verweist. Auch Laurence kann sie nicht aussprechen – sie kann sie nur in einer Sprache erzählen, die sie nicht „versteht“ und die radikal heterogen zur Sprache ihres „eigenen“ Unbewußten ist. Der Moment der Erinnerung ist geknüpft an eine völlige Auslöschung des „selbst“ („ich vergaß meiner selbst und kam mir vor als sei ich eine ganz andere Person“). Sie ist wie ein strahlendes Implantat: „und sobald ich aufhörte zu tanzen, erlosch wieder alles in meinem Gedächtnis.“ Nicht nur für Laurence selbst, sondern auch für alle anderen bleibt diese Sprache, die ihren Körper besetzt, vollkommen unverständlich. Die Botschaften, die durch den Körper des Anderen übermittelt und ausgetragen werden, bleiben unlesbar; was sie zu lesen geben, ist bloß „die lückenhafte Überlieferung einer versuchten Spurenbeseitigung“.¹²

Das Wissen des Textes

Aus jener Syntax, die Maximilians Entzifferung von Bildern aus Tönen zugrunde liegt, fällt die Syntax dieser „besonderen“ Sprache heraus. Heines Text konfrontiert oder verschränkt auf diese Weise zwei verschiedene Gedächtnisszenen, in denen unterschiedliche Bedeutungen von Schrift und Lektüre entwickelt sind, und die beide, auf unterschiedliche Weise, eine Umschrift des Begriffs der „Privatgeschichte“ bedeuten. Lassen sich die Bilderschriften, die Maximilian aus den Tönen in der weiter oben beschriebenen Szene um den König Salomon entziffert, als *Symptome* lesen, als Anzeichen für die Wiederkehr eines kulturell Verdrängten, für die Wiederkehr auch eines verdrängten Schreckens, so zeichnet die Szene des Tanzes und ihre Wiederholung Figuren einer *anderen* Wiederkehr, in der nicht ein Verdrängtes wiederkehrt, sondern etwas anderes. In dieser Gedächtnisszene geht es um eine Wiederkehr, der die

¹² Rand, Kann man nach Freud noch *Hamlet* lesen?, S. 690.

Symptombildung gerade untersagt ist¹³: um eine Tradierung von Traumatisierungen, um eine radikale Unlesbarkeit und eine radikale Heterogenität. Das hat Folgen für die Hermeneutik: denn auch das Rätsel löst sich anders, als Maximilian es sich wünschte – nämlich so, daß es kein Rätsel mehr ist, sich aber auch nichts gelöst hat.

Denn Maximilian setzt seine Entzifferungsarbeit am weiblichen Körper fort, wenn er die schlafende Laurence in seinen Armen hält und ihren Leib mit einem Blick betrachtet, der das radikal Heterogene seiner Sprache gerade stillstellt: „Was bedeutet dieses Weib? Welcher Sinn lauert unter der Symbolik dieser schönen Formen?“ (S. 613). Seine Suche nach Bedeutung hält weiterhin fest an der Voraussetzung, die Sinnbildhaftigkeit der „schönen Formen“ verberge einen *anderen* Sinn – nicht etwa *etwas anderes als* Sinn. Laurence wiederum ist weiterhin, ungeachtet ihrer „Geständnisse“ und „Erklärungen“, die sich auf ein nachträgliches Wissen stützen, im Traum oder im Schlaf der Heimsuchung durch das Phantom ausgesetzt – immer dann, wenn das indexikalische Zeichen des Tons sich meldet. Was die Logik der Wiederkehr des Tons angeht, so läßt sich darüber nichts sagen, außer, daß es einen Zeittakt gibt, der einer geheimen Regel gehorcht, vielleicht aber auch nur dem bloßen Zufall.

Die Anamnese des Familiengeheimnisses bleibt so völlig ohne Effekte. Strukturell passiert etwas ähnliches wie in Freuds hysterischen Fallgeschichten, wenn sichtbar wird, daß das Erinnern und die Deutung das Symptom keineswegs verschwinden lassen. Währenddessen verliert sich allmählich die Spur, die in Heines Text durch die Darstellung der Wiederkehr gelegt ist, ebenso wie die Ohnmacht der Lektüre in der Macht der „vollendeten“ Erzählung verschwindet. Nach einigen Wochen, so leitet Maximilian das Ende seiner Erzählung ein, „wunderte ich mich nicht mehr im mindesten, wenn des Nachts die leisen Klänge von Trommel und Triangel ertönten, und meine teure Laurence plötzlich aufstand und mit verschlossenen Augen ein Solo tanzte“ (S. 614/15). Für Maximilian, den Liebhaber, der „keine Wiederholungen“ liebt (S. 567), hat sich so das undeutbar „Besondere“ der Sprache des Leibes, „die etwas Besonderes sagen wollte“, in einen „besonderen Reiz“ der Geliebten verkehrt oder übersetzt – in einen Reiz, der weder ein „Wundern“ noch Schrecken noch ein hermeneutisches Begehren mehr auslöst. Die sexuelle Spur in der Gedächtnisszene der transgenerationalen Traumatisierung ist gleichsam in der Liebesgeschichte versickert.

¹³ Vgl. Abraham, Aufzeichnungen über das Phantom, S. 694.

Welche Effekte hat aber nun die hier als Fallgeschichte des Verhältnisses von Philosophie und Literatur vorgestellte Lektüre für die dieser Lektüre vorgestellten Fragen? Wenn Heines Text als literarischer Kommentar zur Macht und Ohnmacht von Lektüren lesbar ist, so ist in ihm die Liebe zum Wissen als Deutungsbegehren wiedergekehrt, und der Mangel im Wissen als Mangel in der Deutung. Die Deutung bezieht sich auf einen ganz anderen Begriff von Wissen, in dem es nicht um ein „zu wenig“, sondern um ein „zu viel“ geht: um ein Wissen, das man „hat“, ohne es zu haben. Der Text selbst „hat“ ein solches Wissen, in dem Sinn, wie Heine Abraham liest: indem nämlich in seinem Text ein theoretisches Konzept oder eine theoretische Figur „vorgedacht“ oder vorausgenommen ist, von der er nichts wissen kann im Sinne des Einflusses, des Dialogs oder des Gedächtnisses einer Lektüre jener Texte, in denen diese Figur theoretisch entwickelt ist. Es handelt sich hier also um den sonderbaren Fall einer Philosophie oder Theorie *in der* Literatur, in dem die Theorie, so könnte man vielleicht vorläufig sagen, als Phantom auftaucht: als ein Phantom, das aber nicht aus der „Vergangenheit“, nicht aus der Vorgeschichte kommt, sondern aus der „Zukunft“: als Phänomen der Nachgeschichte.

Umgekehrt läßt die in der Lektüre von Heines Text entwickelte Darstellung einer schmerzvollen Darstellung der Frage nach dem, was aus dem Gedächtnis getilgt werden muß, sich auch an die Philosophie adressieren: als Frage danach, wie die Philosophie der Klage (des Anderen) bzw. deren Verschweigen einen Ort und eine Stimme gibt, oder anders gesagt, wie der Ton, der Schrecken, die Spur des Sexuellen aus der Philosophie verschwinden. Gesten der Bannung, der Aufhebung und des ungeschehen-machens sind, wenn auch auf sehr verschiedene Weise, im philosophischen Text wie im literarischen Text lesbar. In einer solchen umgekehrten Adressierung kehrt das Vergessen (in) der Philosophie wieder als Unlesbarkeit (in) der Philosophie: das heißt, als Frage nach dem Deutungsbegehren und der Macht oder Ohnmacht in der eigenen gegenwärtigen Lektüre.

Anschrift der Autorin: Dr. Birgit R. Erdle, Deutsches Seminar der Universität Zürich,
Schönberggasse 9, CH-8001 Zürich