

## Heinrich Heines "Florentinische Nächte"

von Frank Schwamborn



"Aimer une femme passe encore,  
mais une statue - quelle sottise!"

(Flaubert)

### I.

Maximilian, ein Dandy und "Déchiffreur", sitzt am Bettrand einer schönen Sterbenden (vom Typus "Venus dolorosa") und verabreicht ihr im Auftrag eines "Arztes" eine narrative Therapie: dialogische Erinnerungsarbeit am Krankenbett, Zeitvertreib zum Tod, bizarre Histörchen, die um seine Vorliebe für das Statuen- und Totenhafte kreisen und sämtlich "oxymorale Erlebnisse" zum Inhalt haben, angesiedelt in Grenzbezirken von Leben und Tod - und aus ihnen eine rätselhafte Ästhetik beziehend (eine Ästhetik des Rätsels).

Die *Florentinischen Nächte* sind Teil des *Salon* - also jener Texte, mit denen Heine in seinen und des Jahrhunderts Dreißiger Jahren schon im Titel programmatisch die Gesprächskultur seiner Zeit zu verschriftlichen suchte, und indem er einen persönlichen Erzähler zwischenschaltet, verwandelt er den geschriebenen Text gleichsam in einen gesprochenen.

In eine Art "Salon" verwandelt sich denn auch das Krankenzimmer, in dem sich Öffentliches (Historisches) und Privat-Persönliches spiegeln und konterkarieren. Wie in Boccaccio's "Decamerone" setzt "Krankheit" in der Heimstätte der Renaissance den Erzählvorgang in Gang<sup>1)</sup>, wiederum handelt es sich um ein Erzählen als Aufheiterung in schwerer Krisenzeit, und die Polarisierung von Schönheit und Tod in der Rahmenhandlung provoziert und spiegelt die geschilderten "Grenzerlebnisse" der Binnenerzählungen. Deren (fast sämtlich urbane) Schauplätze wechseln sprunghaft, "Florenz" stiftet nur mehr nominell die Örtlichkeit des Erzählens, "die konkrete Lokalität des Raumes, in dem erzählt wird, ist ein anonymes, ambulantes Nirgendwo."<sup>2)</sup> Das Krankenzimmer, die Stätte des Schwellendialogs (denn um einen solchen handelt es sich) ist in Halbdunkel getaucht, eine "Dämmerungsschau des Übergangs", wie sie die Erzählgegenstände reflektieren. Die Nacht, "die Zeit der durch Erschöpfung verursachten Inaktivität"<sup>3)</sup>, stiftet, den Tagen des Dekameron entgegen, einen "Eindruck numinoser Dunkelheit"<sup>4)</sup>.

Das Verhältnis des Erzählers zu seiner ZuhörerIn erscheint -- zwischen Sessel und

Sofa -- intim-tabuisiert, ästhetisch distanziert. Wie der sterbende Simson im *Schnabel-ewopski* durch Vorlesen, soll die sterbende Maria in den *Florentinischen Nächten* durch Erzählen ruhiggehalten werden. Die Kranke mit dem Madonnennamen (den sie teilt mit der geheimnisvollen Toten der *Reise von München nach Genua*) ist eine alles in allem recht muntere Sterbende. Ihre Stimme, der der Arzt ein striktes Sprechverbot erteilt hat, verrät charakteristisch karnevalistisch "zugleich das Lallen eines Kindes, das Zwitschern eines Vogels und das Geröchel eines Sterbenden", (IV, 324)<sup>5)</sup> und eben dies, und daß sie in ihrer Schönheit zu den Personen zählt, "die im Begriffe sind, einen schweren Gang zu gehen" (IV, 349), macht sie in den Augen Maximilians zum Kunstobjekt und rechten Ansprechpartner für seine - Beichtcharakter tragenden - ästhetisch-erotischen Bekenntnisse.

Lächerlich-schaurigerweise kann Maximilian nur gemalte, gemeißelte und tote Frauen lieben, "Gestalten von sehr zweifelhaftem Fleische" (IV, 332), denn : an Träumen (und ätherischen Geliebten) "beschmutzt man sich nicht" wie an "jenen roheren Gebilden des Tages". (IV, 331)<sup>6)</sup> Es ist diese seine "Nekrophilie" die Nachtseite der Kunst betreffend -- und die Grenzen von Leben und Kunst und Leben und Tod im Sinne wechselseitiger Überschreitbarkeit bis zur Identifikation vermittelnd -- die ihn erzählend bei Maria festhält. Denn seine Geständnisse werden recht eigentlich hervorgerufen und in Gang gesetzt nicht durch den Auftrag des geheimnisvollen Arztes, (den man immer nur in großer Eile "auf der Schwelle" antrifft und dem es mit seinen "schwarzen Handschuhen" (IV, 323) eher um einen kontrollierten Übergang vom Leben zum Tod zu tun zu sein scheint als um eine Heilung der Kranken: er erfüllt die Funktionen eines "Hermes Psychopompos"<sup>7)</sup> - wie der erzählende Maximilian) -- sondern durch den Anblick der kranken Frau selbst: in weißem Musselin hingestreckt auf einem grünseidenen Sofa bei künstlichem Licht in der Nacht. Maximilian, "der zugleich erzählte und erzählende Held",<sup>8)</sup> tritt der statuesken Schlafenden wie einer Plastik gegenüber - und wird bei ihrem Anblick von einer Ideen-Assoziation, einer "mémoire involontaire"<sup>9)</sup> heimgesucht: Kindheits-erinnerungen - und damit ineins: Erinnerungen an eine "Frühlingsperiode der Menschheit" (IV, 420), die im (kollektiven) Unbewußten schlafen.

Das nächtliche Liebeserlebnis mit der "schönen Marmorstatue, die im grünen Grase lag" (IV, 324) -- die grundlegende erste seiner vorgeblich therapeutischen und samt und sonders Motive des Tot-Lebenden variierenden "nährischen Geschichten" (IV, 323) -- schildert Maximilian als kindliche Initiationshandlung ("es war meine erste Reise" - IV, 324), als Kurzschluß von Individuation und Evolution inmitten Ruinen verfallener Feudalität.

"Hie und da standen auch Statuen, denen meistens die Köpfe, wenigstens die Nasen, fehlten. Ich erinnere mich einer Diana, deren untere Hälfte von dunklem Epheu aufs lächerlichste umwachsen war ... Nur eine Statue war, Gott weiß wie, von der Bosheit der

Menschen und der Zeit verschont geblieben; von ihrem Postamente freilich hatte man sie herabgestürzt ins hohe Gras, aber da lag sie unverstümmelt, die marmorne Göttin, mit den rein-schönen Gesichtszügen und mit dem straffgeteilten, edlen Busen, der wie eine griechische Offenbarung aus dem hohen Grase hervorglänzte. (...)

Die Schatten der Bäume waren wie angenagelt auf der Erde. Im grünen Grase lag die schöne Göttin ebenfalls regungslos, aber kein steinerner Tod, sondern nur ein stiller Schlaf schien ihre lieblichen Glieder gefesselt zu halten, und als ich ihr nahete, fürchtete ich schier, daß ich sie durch das geringste Geräusch aus ihrem Schlummer erwecken könnte. Ich hielt den Atem zurück, als ich mich über sie hinbeugte, um die schönen Gesichtszüge zu betrachten; eine schauerliche Beängstigung stieß mich von ihr ab, eine knabenhafte Lüsterheit zog mich wieder zu ihr hin, mein Herz pochte, als wollte ich eine Mordthat begehen, und endlich küßte ich die schöne Göttin mit einer Inbrunst, mit einer Zärtlichkeit, mit einer Verzweiflung, wie ich nie mehr geküßt habe in diesem Leben. Auch nie habe ich diese grauenhaft süße Empfindung vergessen können, die meine Seele durchflutete, als die beseligende Kälte jener Marmorlippen meinen Mund berührte (...) Eine wunderbare Leidenschaft für marmorne Statuen hat sich seither in meiner Seele entwickelt(...)

In diesen Marmor ist das ganze Traumreich gebannt mit allen seinen stillen Seligkeiten, eine zärtliche Ruhe wohnt in diesen schönen Gliedern, ein besänftigendes Mondlicht scheint durch ihre Adern zu rinnen (...)

O wie gerne möchte ich schlafen des ewigen Schlafes in den Armen dieser Nacht ... "

(IV, 325-27)

Den Denkmälern einer Frühlingsperiode der Menschheit kann man sich offensichtlich nur mit "kindischem Gebaren" nähern. Daß die Statue alles andere als authentisch griechisch ist, spielt dabei offenbar keine Rolle: es scheint auszureichen, daß sie die historische Erfahrung machen mußte, von ihrem Postament gestürzt zu werden (und anders als vermittelt ist die Antike ohnehin nicht mehr erfahrbar). Die versunkene Sinnenwelt erscheint, insofern der Sieg des "Nazarenertums" sie entzaubert hat (aber auch insofern sie einer vergangenen oder revolutionär gestürzten Feudalwelt als Schmuck und Zierrat diente) im Modus der Deformation und Krankheit. Eine sich mitten in die Zeitbewegung hineinstellende Kunst kann die "Marmorbilder der Schönheit" ja selbst nicht auf ihren Postamenten stehen lassen. Am Boden freilich liegt zugleich "das eigentlich Heroische, das wir ... in den marmornen Götterbildern der Alten erkennen". Der Klassizismus Winckelmanns erscheint buchstäblich "geerdet". Und unklassizistisch ist auch die Buchstäblichkeit dieser Statuen-Liebe, die "Kunstwirklichkeit" und "Leben-jetzt" vermittelt.

Das Motiv der Statuen-liebe begegnet bekanntlich häufig bei Heine.<sup>10)</sup> Es wird gemeinhin gelesen als emanzipatorisches Sozialprogramm des selbsternannten Hellenen zur "Rehabilitation des Fleisches", (griechische Statuen und Französische Revolution) als kontradiskursiver Affekt gegen eine erstarrte Klassizität, (die "Kunstperiode" und ihre

Epigonen) – oder auch als Parodie auf romantisch-christliche Ängste vor einer Versuchung durch “Frau Venus”, wie sie in der Literatur der Zeit verbreitet waren.<sup>11)</sup> (Abwegig erscheinen mir psychoanalytische Deutungen, die in den Marmorbildern eine Abwehr von Erstarrungsängsten sehen wollen<sup>12)</sup>) Denn der Marmor kann ebensowohl für Starrheit, Tod, Versteinerung stehen wie als chiffrierte Ahnung, “Erwartung und Imagination des durchaus schönen Lebens, wovon die Kunst sowohl die Erinnerung als auch die Versprechung verwahrt.”<sup>13)</sup> Maximilians tief ambivalente erotische Affinität zu den Marmorbildern beruht auf der Spannung beider Aspekte. Tatsächlich mußte sich die “tote Unsterblichkeit” der “unglücklichen Mischlinge aus Gottheit und Stein” (V, 254) einem Weltempfinden, das Tod und Leben ineinzudenken neigt, förmlich aufdrängen. Lebendig-tot sind die Marmorbilder sowohl in betreffs ihrer “belebten Plastizität”, als auch in betreffs ihres vagabundierenden Untergrunddaseins in der Christenwelt, hinter nazarenischen Vermummungen, als Maske und Maskerade (bis hin zur radikalen Désavouierung als solcher im *Apollogott* des *Romanzero* – I, 348–51.) Die historisch geborgte Utopie der Vergöttlichung ist jeweilig Kostüm, zitathaft Anverwandlung. Die antiken Götter haben als Kunstgebilde gewissermaßen Mittlerstatus zwischen den Zeiten. Sie werden in historischer Relativierung vorgeführt als das, was das Christentum aus ihnen gemacht hat: Gespenster, “Untergrundschönheiten” (Hosfeld), vagabundierende Reminiszenzen. Aus der Verkehrte-Welt-Vorstellung, das Ideale befinde sich im “Exil” des Außersozialen, bezieht Heine eine ganz eigene Ambiguität. Einerseits sind die Marmorbilder Gefallene im Exil der “winterlichen Interimszeit” des Christentums. Andererseits erwachen sie erst als Gefallene aus der Starre ihrer Erhabenheit und nähern sich einem Ideal belebter Plastizität. Dabei stellt das Unerlöste des Exils der Marmorgötter nicht den geringsten Teil ihres Reizes dar:<sup>14)</sup> es wird zum Sinnbild moderner Unbehaustheit. Als gestürzte eignen sich die Bildungssikonen als Identifikationsobjekte für die “Märtyrerrolle” des Dichters im “Ostrazismus der Gesellschaft” (VII, 311). Es wird dem – selber entwurzelten – Pariser Exilant nachgerade zum Schreibmovens, “den Göttern ein Exil zu bieten”, die relativierende Kraft von “Entwurzelung” verfügbar zu machen, und er steht nicht an, den “armen Emigranten, die ganz ohne Obdach und Ambrosia waren” (VI, 79), sein christlichstes Mitleid zu leihen. Er tut dies sozusagen in kollegialer Selbstironie der eigenen zu Fall gebrachten “Göttlichkeit”. (Ironischerweise wird sich dann später, 1851 im Nachwort zum *Romanzero* (I, 487), beim stilisierten Abschied des nun seinerseits todkranken Dichters von “Unserer Lieben Frau von Milo”, der Statue der Liebesgöttin im Louvre, die Mitleidperspektive verkehren -- doch zeigt sich dann, daß die “caritas” der Venus abgeht: sie hat keine Arme, dem zusammengebrochenen Wahl- Hellenen – den sie vor allem auf dem Gewissen hätte, wenn sie eines hätte – aufzuhelfen.)

Das “Gefallen-Ideale” also oder “unter Vermummung Dionysische” wird immer wieder bemüht im Sinne der historischen Dialektik von “Heiligem Grab” (Jerusalem) und

"Wiege der Kunst" (Athen). (V, 373) Schon in der *Harzreise* hatte Heine in einem Frauengesicht "unter der neuschwarzen Mönchsschrift eines Kirchenvatertextes die halberloschenen Verse eines altgriechischen Liebesdichters hervorlauschen" (III, 55f.) sehen wollen. Das christliche Verdikt gegen Statuen in Gotteshäusern suchte eben dieser, in seinen Werken immer wieder thematisierten, Gibbon entlehnten<sup>15)</sup> "historischen Vermummungsidee" entgegenzuwirken: dem "Überwintern" des Mythischen im christlichen Gewand. Gegen den Irrglauben einer Darstellbarkeit des Göttlichen hatte sich schon der altjüdische Gottesgedanke durch ein Statuenverbot von den heidnischen Götzendiensten abzusetzen versucht.<sup>16)</sup> Aus christlicher Sicht implizieren Statuen von jeher (ebenso wie Narren!<sup>17)</sup>) Gottferne. Nichts erscheint unchristlicher, als die "Beseeltheit der Materie", die sie vorgaukeln (und die Heine in ihnen feiert).<sup>18)</sup> Es ist aufschlußreich, wie er auch in den *Florentinischen Nächten* seinen "Austausch der Referenzsysteme" zwischen den polaren Spielfeldgrenzen von Sensualismus und Spiritualismus betreibt:

sein einziges Liebeserlebnis mit einem Gemälde (romantisch unplastisch- zweidimensional) hat Maximilian bezeichnenderweise mit einer Madonna. (IV, 328) Die lästerliche Erotisierung des Madonnenkultes konterkariert wie in den *Reisebildern* die häufig quasi-sakrale Verehrung der Antiken. Seine Leidenschaft für das Marienbildnis im Kölner Dom erfüllt Maximilian vorübergehend mit kreuzritterlicher Kampfeslust und Minne (ausgerechnet) für "die inmakulierte Empfängnis". (ebd.) - "Dieser Zustand dauerte jedoch nicht lange, und fast ohne Umstände verließ ich die Muttergottes, als ich in einer Antikengalerie mit einer griechischen Nymphe bekannt wurde, die mich lange Zeit in ihren Marmorfesseln gefangen hielt." (ebd.) Der an sich schon skandalöse Flirt mit der Gottesmutter ist also auch noch von einer empörenden Flüchtigkeit. Er wird einfach eingereiht in die Geliebtengalerie seiner flüchtigen "Bekanntschaften" mit Kunstwerken, und der Flaneur betreibt ein wählerisches Spiel mit deren jeweiligen kulturgeschichtlichen Konnotationen. "Der Flaneur sieht hin - und zugleich auf die alten Bilder in sich selber."<sup>19)</sup>

Im folgenden spinnt Heine-Maximilian sein Thema ästhetischer Reizbarkeit, herrührend aus erotischen Reflektionen die "absolute Grenze" des Todes betreffend fort. Er schlägt seine Motive jeweils nur an, läßt sie skizzenhaft unausgeführt, modelliert seine Erzählgebilde als Torsi - womit sich die Torsometaphorik übersetzt ins Textfragment.<sup>20)</sup> Die Liebesgeschichte mit der toten Very (die tote Veronika des *Buch Le Grand* : auch ein Schlüssel zu einer verlorenen Erinnerung - III, 143) entzündet sich gleichfalls aus einer sich unvermittelt im Anblick von Statuen einstellenden *mémoire involontaire*. Sie reflektiert und unterstreicht den Realitätscharakter rezeptiver Imagination. Indem sie ihn dem linearen Fluß der Zeit entrückt ("ich hatte in diesem Zustande nicht einmal den Wechsel der Jahreszeiten bemerkt" - IV, 330) - oder diesen gar, einfach durch die Kraft des Phantasmas, scheinbar zum Halten bringt - steigert die Obsession dieser Toten - Liebe noch Maximilians Berührungsscheu den "gespenstischen" Lebenden gegenüber, die

er mit einemmal vollends von jenseits der Grenze des Todes aus wahrzunehmen wähnt. Das trotzige Festhalten an eingebildeten Wirklichkeiten, der weise Wahnsinn von Ideen-Assoziationen jenseits der biographischen Zeit triumphiert hier ohne komisch zu werden wie im Falle Don Quichotte's. Romantisch erscheint in den *Florentinischen Nächten* neben den gesuchten Synästhesien vor allem die Identifikation von Kunst mit dem Schweifen der Imagination. (wohl nirgends ist Heine der romantischen Groteske so nahe gekommen wie in diesem "novellistischen Fragment".) Im Fest-sinne hat bei Maximilian Erinnerung gegenwärtigen Ereignischarakter. Die kontinuierliche "streng epische" Zeit wird immer wieder "übersprungen", die Erzähl-handlungen fixieren sich auf Krisenpunkte, Umbrüche und Katastrophen<sup>21)</sup>, "...wie es gewöhnlich im Traum zu geschehen pflegt, wenn man Raum und Zeit und die Gesetze des Seins und der Vernunft überspringt und nur an den Punkten verweilt, von denen das Herz träumt."<sup>22)</sup> Das Erzählen Maximilians am Krankenbett Marias gleicht einem Träumen ("unerlaubt frei schweifen") zu zweit, einem dialogischen, mit Kommunikation erfüllten Träumen. Es findet "in der Unendlichkeit" und "zum letzten Mal" ... statt, d.h. in Raum und Zeit, wie sie für den Karneval und das Mysterienspiel charakteristisch sind."<sup>23)</sup>

Die kleine Galerie italienischer Musiker, die die Erste Nacht beschließt -- die bedenkenlose Beiordnung und Gleichschaltung fiktiver und realer Gestalten ist charakteristisch: eine bewußte Mésalliance von Kunstwirklichkeit und Außenwelt des Plauderns im "Salon" -- variiert die angeschlagenen Motive im Sinne romantischer Synästhesie. Nicht um zu hören, sondern um zu sehen geht Maximilian in die Oper; wie die Musik die Gesichter der Italienerinnen "beleuchtet" (IV, 333), und wie die Natur in umgekehrter Mimesis in der "Leiblichkeit des italienischen Volkes" (IV, 332) die Meisterwerke der Bildenden Kunst kopiert: "...die Wirkung der Musik, die ich in der Oper auf den Gesichtern der schönen Frauen bemerke, gleicht ganz jenen Licht- und Schatteneffekten, die uns in Erstaunen setzen, wenn wir Statuen in der Nacht bei Fackelschein betrachten. Diese Marmorbilder offenbaren uns dann mit erschreckender Wahrheit ihren innewohnenden Geist und ihre schauerlichen stummen Geheimnisse." (IV, 333) In Italien also gibt es bereits so etwas wie "erzeugte Kunstwirklichkeit" und deren Rück-strahlung ins Leben des Volkes (die "Andacht" vor den Madonnenbildnissen zahlt sich aus).-Ganz ähnlich, im Sinne einer Interdependenz von äußerer "Beleuchtung" und innerer "Bewegung", hatte Heine in den *Bädern von Lucca* sein Programm einer "supernaturalistischen" Ästhetik und seinen Begriff von "Signatura" skizziert: "...durch wechselnde Beleuchtung können wir bei Statuen uns einigermaßen eine Bewegung der Formen denken, und die Fackel, die ihnen äußeres Licht zuwirft, scheint sie auch von innen zu beleben." (III, 315) Also "flackernde" Innen-Außen-Interdependenzen, innere Belebungen durch ephemere wechselndes Licht von außen: "Journalistische" Aktualisierungen des Überzeitlichen der Kunst (durch Zeitbezüge) - wie sie der Text selbst zu praktizieren sucht.

Die Porträtskizzen Rossinis, Bellinis und Paganinis stellen ein kleines Panoptikum

prominenter Fälle von "Tot-Lebenden" vor. Giocchino Rossini, wird gesagt, ist zwar physisch noch am Leben, aber künstlerisch tot, weil nicht mehr komponierend. (IV, 334f. – gleichsam das Komplement zum Nachruhm: dem von Heine mehrfach ironisierten "Fortleben" großer Toter in ihren Werken.<sup>24)</sup> Der "Schwan von Pesaro" hat "in der Mitte des Lebens zu singen aufgehört" (ebd.) – die letzte und vielleicht große Buffonerie des hedonistischen Bonvivant.-

Des von so rosiger Gesundheit gezeichnet scheinenden Bellini Tod wird vermeldet, während es von dem "Teufelsgeiger" Paganini, der "immer wie ein Sterbender aussah" (IV, 339), heißt, er befinde sich "frisch und munter zu Genua". (ebd.) Paganini in seiner leichenhaften Lebendigkeit und Bellini in seiner trügerischen "Frische ... Fleischblüte" (IV, 337) stellen eines der für Heine so charakteristischen Gestaltenpaare nach dem Kontrastprinzip vor.<sup>25)</sup> Das infantilisierende Porträt Bellinis ("ein gutes, liebes Kind, manchmal etwas unartig..." – IV, 335) ist eine Karikatur von grotesker Hyperbolik. Vor allem insofern es sich hier um das parodistische Wiederbeleben eines Frischverstorbenen handelt, reiht sich diese Episode ein in die erzählte Galerie lebender Bilder. Heines ansonsten in diesem novellistischen Fragment eigentümlich reduzierter grotesker Sprachwitz entzündet sich bezeichnenderweise an einem Tatbestand, der den Maestro für die Salonkultur seiner Zeit unmöglich machte: seinem schlechten Französisch:

"... schlecht ist hier viel zu gut. Man muß entsetzlich sagen, blutschänderisch, weltuntergangsmäßig. Ja, wenn man mit ihm in Gesellschaft war und er die armen französischen Worte wie ein Henker radebrach und unerschütterlich seine kolossalen Coq-à-l'âne auskramte, so meinte man manchmal, die Welt müsse mit einem Donnergekrache untergehen ... Eine Leichenstille herrschte dann im ganzen Saale; Todesschreck malte sich auf allen Gesichtern, mit Kreidefarbe oder mit Zinnober; die Frauen wußten nicht, ob sie in Ohnmacht fallen oder entfliehen sollten; die Männer sahen bestürzt nach ihren Beinkleidern, um sich zu überzeugen, ob sie wirklich dergleichen trugen; und was das Furchtbarste war, dieser Schreck erregte zu gleicher Zeit eine konvulsive Lachlust, die sich kaum verbeißen ließ." (IV, 336)

Auch hier greift der Erzähler zu einem Vergleich aus der Bildenden Kunst: die "zusammengekoppelten Mißgestalten" im Schloß des Prinzen zu Pallagonien, wie es Goethe in seiner *Italienischen Reise* schildert<sup>26)</sup>, müssen herhalten als Bild für Bellinis "unwillkürliche Calembours" (IV, 337): das sprachlich Groteske findet sein Äquivalent in einem "Museum von barocken Verzerrtheiten" aus dem Mutterland der "Grottesci", das seinerseits einem – Museumscharakter tragenden – literarischen Werk entlehnt ist. – Maximilian, dem Liebhaber des Marmornen und Totenhaften, wird Bellini erst kurz vor seinem Ableben sympathisch, bei ihrer letzten Begegnung "im Hause einer großen Dame, die den kleinsten Fuß in Paris hat". (IV, 337) Die Szene positioniert den zu einer Art Schoßhündchen depravierten, verzweifelt Artigkeiten drehselnden Maestro wie in einem

Genrebild zu Füßen einer namenlosen, medusenartigen Schönen<sup>27)</sup> (“nie kommt mir dieses Gesicht aus dem Gedächtnisse!” – IV, 338): Schabernack und “Gioconda-Lächeln”<sup>28)</sup>, “wie es nur auf irgendeinem altitalienischen Porträte gefunden wird.” (ebd.) Der “arme Bellini” läßt sich von dem lebenden Kunstwerk behexen und ist wenig später ein toter Mann.

Die gleiche Groteskwirkung von Lachlust und Schrecken, wie sie Bellinis Französisch verbreitet, geht auch von einer Porträtskizze Paganinis aus, die von dem tauben Maler Lyser stammt, der “die Opernkritiken in einem schätzbaren Journale zu Hamburg” (IV, 339) schrieb: “In der sichtbaren Signatur des Spieles konnte der taube Maler die Töne sehen. Gibt es doch Menschen, denen die Töne selber nur unsichtbare Signaturen sind, worin sie Farben und Gestalten hören.” (IV, 340) Des Übergänglichen der Künste, des Verweisungscharakters ihrer Zeichensprachen und Lysers “geistreichen Tollheit” und “genialen Eulenspiegeleien” (IV, 339) bedarf es, um die musikalische Physiognomie des Genuesers adäquat wiederzugeben. Im folgenden zeichnet Maximilian selbst in Worten, “in grell schwarzen flüchtigen Strichen” (IV, 340) den Virtuosen nach Maßgabe der Groteskästhetik als eine Gestalt, “dem schweflichten Schattenreiche” entstieg: “in den eckigen Krümmungen seines Leibes lag eine schauerliche Hölzernheit und zugleich etwas närrisch Tierisches ... Hat er diese Komplimente einem Automaten abgelernt oder einem Hunde? ... Ist das ein Lebender, der im Verscheiden begriffen ist ... Oder ist es ein Toter, der aus dem Grabe gestiegen, ein Vampir mit der Violine ... ” (IV, 342)

Gemäß der populären Fiktion vom Teufelspakt des kindisch-düsteren, genialisch-schwindstüchtigen Künstlers werden Paganini und sein Agent und Famulus (“...der eben kein anderer ist als Satan” – IV, 341) frei nach Faust und Wagner – bzw., wiederum, deren Darstellung auf einem Gemälde – präsentiert als schauerlich-bizarres Karnevalspaar. (IV, 340f.)

Der Auftritt Paganinis in Hamburg wird gegeben als eine kleine komprimierte “divina commedia” voll inszenierter Schauerromantik, “ein surrealistisch-autobiographisches Bühnenstück, ein Drama in vier Akten mit Kostüm- und Dekorationswechsel.”<sup>29)</sup> Heine läßt Paganini in Maximilians Phantasmen alle Tiefen seiner “Verworfenheit” ausagieren und artistisch darüber triumphieren. Wir sehen Paganini als jungen Galan, der einen Eifersuchtsmord begeht, als Büber, Sträfling, Bettelmönch, schließlich – die Spiel-dimension ins Unendliche potenzierend – als “Mensch-Planet, um den sich das Weltall dreht”. (IV, 347) Hier wird dem Signaturenleser nun die groteske Abweichung vom Schönheitssinn zur Kunst, denn augenscheinlich ist dieser “Bruder in Apoll” (VI, 74) ein Vertreter der “Nicht-mehr-schönen-Künste”. Der Zitatcharakter der Heineschen Groteske<sup>30)</sup> wird in den Traumevokationen und höllischen Phantasmagorien des Paganinispiels, in dem das ganze Inventar mittelalterlicher Allegorese eine kleine Auferstehung feiert (“Ungetüme von fabelhafter Häßlichkeit, Krokodile mit Fledermausflügeln, Schlangen mit Hirschgeweihen, Affen bemützt mit Trichtermuscheln,



Seehunde mit patriarchalisch langen Bärten, Weibergesichter mit Brüsten an die Stelle der Wangen, grüne Kamelsköpfe, Zwittergeschöpfe von unbegreiflicher Zusammensetzung ..." - IV, 346) offenbar wie sonst vergleichbar nur im Tanzpoem vom *Doktor Faust*<sup>31)</sup>: das alles ist bloße Aufzählung, Dekoration, Requisitenwechsel. Paganini scheint (wie die Gioconda) "mehrere Leben durchschritten" zu haben, daher rührt die Gewalt seiner "Metamorphosen durch Kunstkraft" in Maximilians rezeptiver Imagination. Die Musik wird - als Chiffrensprache - reduziert zum Vehikel für's Bildersehen. Geschichten in tönender Bilderschrift: das kennt man, politisch gewendet, aus den *Reisebildern*, ebenso wie die Unterscheidung in "esoterische" und "exoterische" Zuhörer. (vgl. III, 250f.) Das auf dem Konzertpodium statthabende Grotesk-Dämonische dient der Hamburger Kaufmannswelt ("Olymp von Bankiers" - IV, 341) zur wohlfeilen Unterhaltung -- die Philistergroteske knüpft an die Lucca-Reisebilder an: promptes Umrechnen von Kunstgenuß in klingende Münze, materiellen Gegenwert -- und erst das Zueinander und Miteinander von beidem stellt die eigentliche Groteske vor. Während Maximilian den "Transfigurationen der Töne" (IV, 345) nachhängt: sublimierte, chiffrierte, quälende Bekenntnisse ("melodische Qualnisse" / "das obligate Bockslachen" IV, 345) - und während ihm die Traumevokationen dieser Klänge, aller Häßlichkeit des Genuesers zum Trotz, schließlich "den Schönheitslinien ... eines griechischen Kunstwerks" (IV, 348) paari erscheinen, wecken ihn die prosaischen, in die roheste kaufmännische Wirklichkeit ernüchternden Bemerkungen des bornierten Pelzmaklers auf das unsanfteste aus den erzählten Träumen - wie anschließend die Worte des Arztes aus dem Traum des Erzählens.

Maximilian hat quasi monologisiert, im leeren Raum erzählt, Maria ist darüber in einen Schlaf gefallen, der "ihrem Antlitz schon ganz den Charakter des Todes (verleiht)," (IV, 348) - sie gleicht schon der eigenen Totenmaske. Maximilian wünscht sich eine "Lebendmaske", einen ikonischen Gipsabguß von ihrem Gesicht, doch der Arzt weist auf die Problematik eines fixierenden Festhaltenwollens des fliehenden (flüchtigen) Lebens mit Kunstmitteln. Sein Diktum, eine tote Schönheit gebe es nicht (eine Schönheit, die den Tod "maskiert") ist lesbar als Absage an potentielle "Kunstperioden".

Maximilian widerspricht nicht, aber all seine Erzählungen tun dies im Grunde, insofern sie um das Oszillieren von Tod und Schönheit kreisen, und zwar durchaus nicht im Sinne der Kunstperiode. In den Totenmasken ist die Schwellensituation selbst in Gips gegossen, das Stehenbleiben des Lebens paradox verewigt, und eben diese Paradoxie ist es, die ihn anzieht. "Die Maske als Grundfigur des Widerspruchs zwischen Sein und Schein, zwischen Fiktion und Wesen"<sup>32)</sup> ist hier geknüpft an die Ambivalenz der "finalen Entscheidungen, der letzten Augenblicke des Lebens vor dem Tod (...). Die Wirklichkeit dieser Zeit ist durchaus literarisch."<sup>33)</sup>

## II. Mademoiselle Laurence: kann ein schönes Weib "bedeuten"?

Die Erzählung der Zweiten Nacht beginnt mit einem von Heines vernichtenden Pauschalverdikten über England und die Engländer<sup>34)</sup> als kleinem eingearbeiteten, autobiographischen Reisebild. Maximilian berichtet von einer trostlos seelenlosen "Fort-schrittwelt" der Mechanisierung und Maschinisierung, des wechselseitigen Wesenaus-tauschs von Mensch und Maschine. Die pessimistische Vision einer allgemeinen Automatisierung -- die Londoner "Automatenmenschen" stellen eine weitere, kunst-abgewandte Variation des Tot-Lebenden-Motivs dar -- stiftet nichts als Trübsal und Mißbehagen im Erzähler-Protagonisten, der vom Maßstab "antiker Regelmäßigkeit" (IV, 352) aus urteilend, in Land und Leuten nur die "Abweichung vom Typus des Schönen" sieht. Aus dem Spiegelbild der schwarzen Themse assoziiert Maximilian die "kummervollsten Geschichten" (IV, 354) der Kälte und Entfremdung, der vom Kollektiv der Menschenwelt ausgehenden organisierten Erstickung alles Lebendigen.

Es ist das Land der "Napoleonmörder", und selbstredend ist es ein historischer Katzenjammer -- die auch in den Antikentorsi reflektierte Leiterfahung zu Fall gebrach-ter Größe -- dem der Erzähler nachhängt, wenn er sein nihilistisches Stimmungstief auf die Waterloo-brücke arrangiert, um sich was folgt von dieser Folie völliger Niedergeschlagenheit abheben zu lassen. Es fällt ihm schwer, in dieser Umgebung geträumte Gegenwelten zu aktivieren -- es bedarf des Anstoßes von außen: es bedarf einer "gallischen Gaukelei" -- und es zeigt sich, daß die puritanische Trostlosigkeit Londons nur durch importierte Franzosen überhaupt aufhellbar erscheint. Der Auftritt des "kleinsten, aber wichtigsten von Heines Orchestern"<sup>35)</sup>, ein Miniaturkarneval aus dem Mutterland der Revolution, verändert schlagartig die Szenerie, und natürlich ist es von Bedeutung, daß die jeweils dunkel und kalt gezeichneten, karikierten nordischen Schau-plätze: das kaufmännische Hamburg und das puritanische London sozusagen zum Zu-schauen verurteilt bleiben: Philister und Automaten blicken verständnislos auf theatra-lisch-artistische Darbietungen aus dem Kunstland Italien bzw. Revolutionsland Fran-keich.

Die vierköpfige Truppe des Monsieur Türlütü stellt in der Tat ein sonderbares Geschichtstheater vor: "Clowns und Graziosos ... nach dem Abgang der Helden" (III, 166), mit dem *Buch Le Grand* zu sprechen - zu einer Zeit, da in Frankreich "wieder heran-gewatschelt (kommen) die dicken Bourbonen..." (ebd.) Die *mélange du sublime et gro-tesque* reflektiert die unmittelbare Augenzeugenschaft einer Politfarce. -- "Der unverken-nbar karnevalistische Charakter dieser grotesken Gruppe der Straßenartisten manife-stiert sich eklatant im pantomimischen Element ihres Auftretens."<sup>36)</sup> Die Straße als öffentlicher Ort und Bühne, die Nähe zum Elementaren, Vortheatralischen, das Darstel-

lungsprinzip des "umgestülpten Lebens", das Milieu der Außenseiter und Exilanten: Maximilian betrachtet das bizarre Schauspiel voll ernstem Interesses für das Lächerliche. Das Leben der Gaukler und Straßenartisten eröffnet Bezüge zur eigenen Existenznot. (unübersehbar ist die Affinität zu einem theatralen Außenseitertum) In der primitiven Begleitmusik von Trommel und Triangel scheint Heine ein Porträt seiner eigenen Schreibart zu liefern: "... eine Mischung von täppischer Brummigkeit und wollüstigem Gekitzel ... eine pathetisch närrische, wehmütig freche, bizarre Melodie, die dennoch von der sonderbarsten Einfachheit" (IV, 356f.)

Der wiederum "kindische", von Monarchen gehätschelte Zwerg Türlütü markiert die Schießbudenfigur eines Marquis, ein grotesk eingeschrumpftes ancien régime, "die guten Manieren der Vergangenheit" parodistisch wiederbelebend und zugleich monarchistische Fort- und Restbestände karikierend: "die jetzigen Monarchen seien gleichsam mit ihm aufgewachsen." (IV, 356) Pathetisch-ridikul kontrastieren seine Gebärden seine Zwergenhaftigkeit. Wie im Falle des Trommlers Le Grand beobachten wir hier die "Schaffung eines erniedrigenden Doppelgängers, als Erzeugung der Umgestülpten Welt."<sup>37)</sup>

Die schwarzgewandete "Madame Mutter", die Witwe des Bauchredners, ist ihrerseits sozusagen "ganz Bauch", den die Trommel noch verdoppelt: eine trauernde Präsenz von Hunger und Fortpflanzung. Der "gelehrte" Hund muß seine Gelehrtheit demütigerweise dadurch unter Beweis stellen, daß er den Namen von Heines Lieblingsfeind Lord Wellington mit dem Beiwort "Heros" versieht. Der tierisch krähende Zwege komplimentiert die Komplimente des gelehrten Hundes.<sup>38)</sup> (Animalisierung des komischen Helden: natürliches Theater des Karnevals mit Tieren als Regenten) Die Aufhebung der Rangordnung Mensch-Tier gehört zum Spezifikum der Groteske. (Heine hat sie andernorts als "buntes Echo der eigenen Herzstimme" gepriesen.<sup>39)</sup>) - Doch wie die Auslassungen über England im Theater dieser Prosa nur Kulissenfunktion haben für den Auftritt der Gaukler, so bilden diese drei ihrerseits nur die groteske Folie und den Hintergrund für den Tanz des Mädchens. Wer ist Mademoiselle Laurence?

"Es war eine luftiggebaute, anmutige Gestalt. Das Gesicht griechisch schön. Edel gerade Nase, lieblich geschürzte Lippen, träumerisch weich gerundetes Kinn, die Farbe sonnig gelb, die Haare glänzend schwarz um die Schläfen gewunden. (...)

Tanz und Tänzerin nahmen fast gewaltsam meine ganze Aufmerksamkeit in Anspruch. 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 herumpirouettiert, daß man nichts sieht als Himmel und Trikot, nichts als Idealität und Lüge! (...)

Mademoiselle Laurence war keine große Tänzerin, ihre Fußspitzen waren nicht sehr

biegsam, ihre Beine waren nicht geübt zu allen möglichen Verrenkungen, sie verstand nichts von der Tanzkunst, wie sie Vestris lehrt, aber 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 flatternde Rabenflügel. 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... (...)

Es war ein Tanz, welcher nicht durch äußere Bewegungsformen zu amüsieren 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. Ich ahnte nur manchmal, daß von etwas grauenhaft Schmerzlichem die Rede war. Ich, der sonst die Signaturen aller Erscheinungen so leicht begreift, ich konnte dennoch dieses getanzte Rätsel nicht lösen (...) 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 frevelhaft kühnen Weise jener Bacchantinnen, die wir auf den Reliefs der alten 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 lauern-dem Ohre, als hörte sie eine Stimme, die zu ihr heraufspräche..." (IV, 355/357f.)

Vergleicht man den Auftritt von Mademoiselle Laurence mit dem der Tänzerin Franscheska in den *Bädern von Lucca* (III, 312ff.), so fällt die Verdüsterung der Perspektive auf. Auch von ihr heißt es: "das Gesicht war ganz göttermäßig, wie man es bei griechischen Statuen findet" (III, 314), auch von ihren "schwarzen Haaren" ist die Rede, "die in glänzend glatten Ovalen die Schläfe bedeckten" (ebd.), auch hier zelebriert Heine sein synästhetisches Ideal belebter Plastizität<sup>49</sup>, auch Franscheskas Auftritt hebt sich ab von einer Kulisse von Karikaturen, auch sie wird geschildert aus der Perspektive eines Liebenden: die Reisebeschreibung gerät dem Begeisterten zur "Topographie Franscheskas", die auch eine unübersehbar synthetische, keine individuelle Gestalt ist und deren Füße ebenfalls eine Chiffrensprache exekutieren. Aber Franscheskas Füße parodieren pantomimisch wirklich ihre Privatgeschichte. Ihr Auftritt steht ganz im Zeichen der Frohbotschaft der Sinnelust, der "Götterzeiten" freier Liebe, freier Lust ohne "gotische Lüge" (III, 318) und eines tranzendentalen Übermutes ("ist das ein großer Mangel, wenn eine Tänzerin einige sechstausend Jahre zu jung ist?" - III, 312) der seinesgleichen sucht. - Bei Mademoiselle Laurence kann von Übermut keine Rede sein.

Eher erscheint die Truppe des Monsieur Türflütü in jener Trientiner Schaustellerfamilie der *Reise von München nach Genua* vorgebildet, die auch schon das Elend der Gaukler, die Ambivalenz von Possenreißerei und Prostitution und die karnevaleske *Mésalliance* von Kindlichkeit und Sterben ("über dem unglücklichen Mädchen, diesem Frühling, den der Tod schon verderblich angehaucht, lag eine unbeschreibliche Anmut" – III, 249) thematisierte: "lebensstüchtige Todesbegeisterung" (III, 250) – des Humors! – der opera buffa und der *commedia dell' arte*.

Mademoiselle Laurence vereint gewissermaßen die Summe der vorherigen ätherisch – morbiden Liebeserlebnisse in sich. Ihr Tanz hat Ritualcharakter: eine nicht entzifferbare Bewegungssprache, ein hieroglyphisches Spektakel, das dem geübten *Déchiffreur* verschlossen bleibt: nicht klassisch, nicht romantisch oder – mit Kleists Marionettenterminologie gesprochen – nicht "geziert". Es handelt sich nicht nur um ein Rätsel, sondern Rätselhaftigkeit scheint schlechthin sein Inhalt, und obwohl Maximilian erklärtermaßen keine Wiederholungen liebt, kann er von diesem immergleichen unleserlichen Tanz nicht genug bekommen. Der Flaneur scheint am Ende fast zu der Gruppe dazuzugehören, die ihren "Hermeneutiker" quasi magisch mit sich zieht, bis er sie aus den Augen verliert.

Der zweiten Begegnung mit Mademoiselle Laurence in Paris vorangestellt ist ein wiederum eigens als Kulisse arrangiertes französisches Sozialtableau, das dem britischen kontrastiv entgegengestellt ist: in Paris erscheinen dem Betrachter selbst Greuel im "heitersten Rosenlicht" (IV, 361): Heines rosarote Brille der Revolution. Die Frankophilie begründet sich aus einer erklärten Vorliebe für großes Welttheater (für Theatralität überhaupt): "Die Franzosen hatten soeben ihre Juliusrevolution aufgeführt, und die ganze Welt applaudierte." (IV, 361) Die anachronistische Farce bourbonischer Restauration ist auch schon wieder Makulatur. Der Erzähler porträtiert die Pariser vornehme Gesellschaft -- "jene Welt, die dem seligen Lafontaine die Typen seiner Tiercharaktere geliefert hatte" (IV, 363) -- als Panoptikum (*Menagerie*) ihrer Geschichte. Er preist die "Gleichheit der feinen Sitten" bei aller "Verschiedenheit ihrer Bestandteile". (ebd.) Er nimmt Anteil an den Winterunterhaltungen des Salonlebens und fühlt sich dabei in jene "Raritätenbutiken" versetzt, "wo die Reliquien aller Zeiten kunterbunt nebeneinander ruhen". (ebd.) Eben dies ist seine Welt: das gegenwartsrelevante Inventarisieren geschichtsberedter Überreste.

Die Präsenz eines historischen Totums wird beschworen allein aus der raschen Aufeinanderfolge und inneren Umschlägigkeit der epochalen Umwälzungen von 1789 – 1830 und im geselligen Leben der Hauptstadt latent gegenwärtig gesehen: ein buntes Nebeneinander, eine Art Kostümball des politisch Heterogenen und historisch Sukzessiven, das Maximilian verbindet mit einer zeitgeschichtlichen Wendung des Statuenmotivs im Sinne eines trans- oder posthistorischen Blicks auf die französische Gesellschaft:

“Da sah ich alte Mousketairs, die einst mit Maria Antoinette getanzt, Republikaner von der gelinden Observanz, die in der Assemblée Nationale vergöttert wurden, Montagnards ohne Barmherzigkeit und ohne Flecken, ehemalige Direktorialmänner, die im Luxembourg gethront, Großwürdenträger des Empires, vor denen ganz Europa gezittert, herrschende Jesuiten der Restauration, kurz lauter abgefärbte verstümmelte Gottheiten aus allen Zeitaltern und woran niemand mehr glaubt. Die Namen heulen, wenn sie sich berühren, aber die Menschen sieht man friedsam und freundlich nebeneinanderstehen wie die Antiquitäten in den erwähnten Butiken des Quai Voltaire.” (IV, 363)

Das “süße Leben von Paris” entpuppt sich als ein historisches Krämerlädchen – das angestaubte Geschichtspersonal amüsiert sich. Was historisch abgetan ist und nur mehr seine eigene Maskerade, vermag in diesem Museum von Zeitzeugen zumindest gesprächsweise eine Art urgesellschaftliche Vertraulichkeit zurückzugewinnen – den historischen Rollen spottend, die man spielte. Die (personifizierten) Abbrüviaturen des Wechsels geraten zur Verspottung von Machtverhältnissen als solchen. Die Metamorphose als Geschichtsprinzip – als komische Menschheitstragödie zu besichtigen in Paris – ist in hohem Maße “zum Narren haltend”.

Dabei liegt auch etwas Gespenstisches, eine gewisse Trostlosigkeit und “Geschichts-ermüdung” über der Szenerie, die wiederum in sonderbarem Kontrast steht zu dem Geist hektischer Aufgipfelung des Lebens aus einem geheimen Bewußtsein des Todes, den Maximilian den Pariserinnen zuschreibt. Er illustriert dies anhand der Sage von den Willis, den am Tage ihrer Hochzeit gestorbenen Bräuten, die Heine auch in den *Elementargeistern* erzählt: deren unbefriedigte Tanzlust sich noch jenseits des Grabes geltend macht. In dieser geschichtsträchtigen Welt der “Willis des Salon” (IV, 366) also trifft Maximilian die geheimnisvolle Tänzerin wieder. Gehört sie dazu? In welcher Beziehung? Zumindes insofern, wie sich herausstellt, sich auch ihre, dem Gesellschaftsleben der Salons so konträre Tanzkunst der Straße “dem Grabe verdankt”. Sie ist inzwischen mit einem alternden Bonapartisten verheiratet und führt in Paris das Leben einer Halbweltkokotte. Ihre Anwesenheit auf der Soirée in der Chaussee d’ Antin erinnert an das Diktum aus den *Französischen Zuständen*: “Die Salons lügen, die Gräber sind wahr.” (V, 90)

Die Dialektik von “Überzeitlichkeit” (der Kunst) und “Leben-jetzt” scheint auf in dem bekannten Bezug von “Venus” und “Pariserin”.<sup>41)</sup> Ihre Züge sind “nicht mehr so marmorrein und marmorglatt wie ehemals”, (IV, 366) das geübte Auge sichtet “jene feinen Witterungsflecken ..., wie man sie auf dem Gesichte von Statuen, die einige Zeit dem Regen ausgesetzt standen, zu finden pflegt” – (Ablagerungen historischer Erfahrungen? Allegorie der eigenen – in die Jahre gekommenen – Ideale?) aber sie ist noch immer “wunderschön und entzückend verdrießlich”. (ebd.) Es kommt zwischen ihr und dem

Erzähler zu einem stilisierten, rituellen Frage-Antwort-Spiel, den Verbleib der übrigen Mitglieder der Truppe betreffend, die allesamt den Tod finden (d.h. die Schwelle überschreiten, in der Clowns und Narren als Grenzgänger zu Hause sind). Maximilian selbst wird Zeuge des Endes des gelehrten Hundes und des vertierten Komödianten Türlütü. Der Hund fällt der "Tollheit" seiner intellektuellen Hochstapeleien zum Opfer. Die Mésalliance von Mensch und Tier ist geknüpft an den Modus der Schwelle von Leben und Tod: "Fast menschlich sah das unglückliche Tier aus in seiner Todesangst.." (IV, 369) Es ist, wie Heine auch andernorts feststellte, das Leiden, das die Menschen den Tieren annähert und umgekehrt. 1852, in der "Matratzengruft", schrieb er nach eigener Aussage "Thierfabeln aus Schmerzen", und im November 1855 klagte er, er werde "den lieben Gott, der so grausam an mir handelt, der der Thierquälergesellschaft verklagen". Die toposhafte Verknüpfung von Krankheit und Tier soll Kreatürlichkeit reflektieren helfen.

Schön ist die jeweils "schmerzlich lächelnde" kreatürliche Kollegialität zwischen Heine/Maximilian und den beiden sterbenden Mensch-Tier-Konstrukten. Der Zwerg Türlütü stirbt als nicht mehr vorzeigbare Jahrmarktsattraktion im "Zelt der Riesen" auf dem Boulevard du Temple. Ein Kind schaukelt den Greis in einer Kinderwiege fröhlich zu Tode: "schlafe, Türlütüchen, schlafe!" ("mein Wiegenlied ist dein Todesgesang" heißt es vergleichbar in der Ballade *Karl I. im Romanzero*) Die Todeswiege des Zwerges komplementiert das Geburtsgrab der Tänzerin. "Die Umkehrung der Proportionen weitet die Szene zur effektvollen Apotheose der karnevalistischen Groteske: im Tod wird die Geburt sichtbar, in der Erhöhung die Niederlage."<sup>42)</sup> Türlütü verscheidet mit der Fanfare seines gewohnten (gemeinhin morgendliches Erwachen signalisierenden) gallischen Hahenschreis, der andernorts bei Heine, in den "Briefen aus Helgoland" des *Börne-Buches*, (VII, 61) als Fanal der Revolution fungiert: "In Paris hat der Hahn gekräht!" Sein Tod in der Wiege des Jahrmarktzeltes gerät zur Beerdigung einer historischen Attrappe.

Was Mademoiselle Laurence betrifft, so hat es gewissermaßen Tradition in der Heineforschung, sie im Sinne des Delacroix-Gemäldes als Allegorie der Freiheit zu deuten.<sup>43)</sup> Hierfür spricht das Bacchantische ihres Tanzes, die Nähe des Statuenmotivs zu revolutionären Implikationen und insbesondere ihr herausgestellter Rätselcharakter: von der "Sphinx" der Revolution hat Heine mehrfach gesprochen, und seine eigenen Sympathien für die Ideen von 1789 und 1791 hinter chiffrierten Rätseln und Andeutungen zu verbergen, hatte er bekanntlich zur Zeit der Veröffentlichung der *Florentinischen Nächte* allen Grund. Der Name Laurence, "die Lorbeergeschmückte", deutet freilich zugleich in Richtung Kunst – einer Kunst, die sich dem Grabe verdankt. Die italienische Maria nennt sie auch "Laurenzia" (IV, 350), und Maximilian kommt eingangs von einem Besuch in der Laurenziana, dem berühmten, dem Heiligen Laurentius geweihten Grabmal der Medici in Florenz -- einer Klosterkirche und Bibliothek, wo er die "Nacht" des Michelangelo, eine wiederum weibliche marmorne Allegorie liebend betrachtet hatte. (IV, 327) Florenz -- Laurence -- Laurenzia -- Laurenziana<sup>44)</sup>: vielleicht ist es Zufall, aber es scheint doch

zumindest nominell in diesem nazarenisch-hellenischen Wortspiel Berührungspunkte zu geben zwischen der "lorbeergeschmückten" Tänzerin und dem Hl. Laurentius, dem Schutzheiligen der Bibliotheken.

So gesehen erschiene Maximilians angesichts von Michelangelo's Florentinischer "Nacht" geäußerter Wunsch nach einer Art "Liebestod" in den Armen der Kunst -- die Idee des Weißen, Marmornen verband Heine auch in der Lyrik häufig mit der des Bleichen, Todgeweihten<sup>45)</sup> -- am Ende zumindest partiell in der Umarmung der Tänzerin eingelöst. Das Empire-Schlafzimmer, in dem Laurence und der Erzähler sich schließlich liebend-lakonisch- ehebrüchig vereinigen, (Maximilian fungiert kurzerhand als "Platzhalter" des Bonapartisten, und das Erzählen der Siege Napoleons führt zum "Sieg" im Schlafzimmer...) beschwört die Erinnerung an die Heroen- "Zeit der goldenen Adler, der hochfliegenden Federbüsche, der griechischen Koiffüren, der Gloire, der militärischen Messen, der offiziellen Unsterblichkeit, die der Moniteur dekretierte..." (IV, 371) Es wird zum Ort der Enträtselung des geheimnisvollen Tanzes - welche freilich nur ein neues Rätsel darstellt: "Die erzählerische Kunst liegt im ganzen Werk in der Kombination von Verrätselungen und Enthüllungen, die noch tiefer ins Rätselhafte hineinführen."<sup>46)</sup>

Des getanzten Rätsels Lösung ist nichts anderes als das zentrale karnevalistische Motiv der "schwangeren Madame La Mort": die doppelseitige Wahrheit eines lebenspendenden Sterbens aus einer verschlingend- gebärenden Erde, auf die der ganze Text aufgebaut ist. "In den Lebendigen Karnevalsgestalten", schrieb Michail Bachtin, "ist der Tod schwanger, erweist sich der gebärende Mutterschoß als Grab."<sup>47)</sup> Und: "Charakteristisch für den Karneval sind die Neugeborenen, die auf Särgen sitzen."<sup>48)</sup> Die Geburt der Tänzerin aus der sterbenden Mutter im Grab steht in diesem Sinne für den Doppelleib, als welcher der groteske Körper konzipiert ist. "Das irdische Schreckliche ist das kindererzeugende Organ: das Leibesgrab."<sup>49)</sup> Wir sehen "Lebensanfang und Lebensende untrennbar ineinander verflochten"<sup>50)</sup>. Der Tod tritt nach diesem Verständnis der Groteske als unentbehrliches Moment ins Lebensganze ein: "Dargestellt wird gleichsam der Durchgangshof des ewig sich erneuernden Lebens, das nie versiegende Gefäß von Tod und Zeugung."<sup>51)</sup> Grundlegend sind in der Gestalt des lebenspendenden Todes die Ideen von Erhöhung und Erniedrigung vermittelt. Wie im Falle der Geburt Gargantuas in Rabelais' Roman "wird hier der Mord von dem Neugeborenen durch den Geburtsakt selbst begangen. Entbindung und Tod sind der aufgesperrte Rachen der Erde und des Mutterschoßes."<sup>52)</sup> "Das Leben geht immer aus der Zersetzung des Lebens hervor, es ist in erster Linie dem Tod verpflichtet, der ihm Platz macht. (...) Bachtin geht es darum, die Ambivalenz Tod-Leben in einem Punkt, in einem Akt, an einem Ort zu zeigen: es ist der weibliche Körper. (...) Das Drama, das den Körper zum Szenarium hat, ist, indem es immer dieselbe Geschichte agiert, geschichtslos."<sup>53)</sup> In der karnevalistischen Zeit ist die historische Zeit "gleichsam abgeschaltet".<sup>54)</sup> Der "schwangere Tod", die Geburt im Grab, steht somit als anthropologischer Übergangsritus, "der zuallererst die Zeitlichkeit der



menschlichen Existenz überhaupt thematisiert.<sup>55)</sup> Die Bezüge auf die historische Zeit kleiden gleichsam nur den transitorischen Vorgang. Es dominiert die Kategorie der Zeit als Krisenzeit, wie sie auch den Schwellendialog der Rahmenhandlung beherrscht. Allerdings hat das von Bachtin in der Literatur der Renaissance gefeierte Frohe des Motivs von der "Unaufhörlichkeit des Lebens" (der Gattung) bei Heine alles Freudige verloren, die Atmosphäre ist offenkundig gerade durch die Zeitbezüge, historisch verdüstert. Eher scheint hier ein lähmender Fatalismus, ein Nicht-sterben-können in Szene gesetzt.

Die Erinnerung an diese ominöse Herkunft also bemächtigt sich der Tänzerin im Tanz; tanzend wird sich die wandelnde Statue -- "ein verfluchtes Gespenst, ein Vampir, ein Totenkind" (IV, 374) -- minutenweise dessen gewahr; es ist sozusagen die Erde selbst, die die Tänzerin geboren hat,<sup>56)</sup> - und das stellt den Inhalt ihres Tanzes dar: das "Horchen nach der Erde" als Ek-stasis: "ich vergaß meiner selbst und kam mir vor, als sei ich eine ganz andere Person..." (IV, 375) Ein Aus-sich- Heraustreten, ein Transitorisches wird inszeniert in diesem Tanz, der sich wiederholt als Phantasmagorie im Schlafzimmer in Paris -- und im Krankenzimmer in Florenz. Die Liebesnacht vereinigt (erneut, wie schon im Paganinispiel, Attribute von Hölle und Unterwelt bemühend) das "Totenkind" und den Erzähler-Déchiffreur. "Sie war so schlank, so jung, so schön, diese Lilie, die aus dem Grabe gewachsen, diese Tochter des Todes, dieses Gespenst mit dem Gesicht eines Engels und dem Leib einer Bajadere!" (IV, 375) Es ist, als ob der Schriftsteller Hochzeit hält - wenn nicht mit seiner Kunst selbst: einer mondänen Kurtisane, die "mit einem ältlichen Bonapartisten verheiratet ist" ... - so doch mit ihrem Ursprung: "Es scheint die Frage nach dem schöpferischen Impuls selbst zu sein."<sup>57)</sup> Es ist das Rätsel der Existenz, mit dem der Impuls des Schaffenden identifiziert wird. Darum bedeutet auch die Enthüllung der "Bedeutung" des Tanzes keineswegs ein Ende der Entzifferungsarbeit. Auch nachdem Mademoiselle Laurence sich dem Erzähler (im doppelten, biblischen Sinne) zu "erkennen" gegeben hat, sucht er noch "in ihren Zügen ein Verständnis jener Sympathie, die meine Seele für sie empfand. Was bedeutet dieses Weib? Welcher Sinn lauert unter der Symbolik dieser schönen Formen?" (IV, 376) Der Erzähler stellt (sich) selbst die Fragen des Lesers - wie seine am Ende doch einigermaßen anrühige und entsublimierte Liebe zu Laurence "Lektüre" ist: kann ein schönes Weib "bedeuten"? -- Es ist das gleiche schaffende Deuten oder deutende Schaffen, das von Anfang an aus der "Hermeneutikerleidenschaft" seiner Geschichten spricht. "Zwar legitimiert sich das karnevalistische Weltempfinden im Spiel mit Exzentrizitäten, seine stärkste Ausprägung findet man jedoch vor allem in der tief ambivalenten Leidenschaft des Erzählers zu gemalten, gemeißelten und sogar toten Frauen."<sup>58)</sup>

## Anmerkungen

- 1) Zum Boccacciobezug vgl. das Vorwort zum *Salon III* (IV, 305). Die *Florentinischen Nächte* und die *Elementargeister* werden dort angekündigt als "eine Reihe harmloser Märchen, die, gleich den Novellen des Dekamerone, dazu dienen könnten, jene pestilenzielle Wirklichkeit, die uns dermalen umgibt, für einige Stunden zu vergessen." Anschließend wird die besagte "politische Pestilenz" dingfest gemacht in Person Menzels, des "Denunzianten".--
- Die *Florentinischen Nächte* erschienen 1836 zugleich auf Französisch und in Cottas *Morgenblatt* auf Deutsch. Ihr Erscheinen fällt in die Zeit der größten Zensurbeschränkungen Heines, nachdem Ende 1835 der Bundestag das bekannte Verbot der Schriften des "Jungen Deutschland" erlassen hatte. Die ältere Forschung hat sich das Urteil "harmlos" zu eigen gemacht und das Fragment wenig beachtet. Seit den 70er Jahren ist es jedoch verstärkt Gegenstand des Interesses geworden. Vgl. u.a. Elvira Grözinger. Die doppelte Buchhaltung. Einige Bemerkungen zu Heines Verstellungsstrategie in den *Florentinischen Nächten*. In: Heine-Jahrbuch 1979. S. 73ff.; Andras Sandor: Auf der Suche nach der vergehenden Zeit. Heines *Florentinische Nächte* und das Problem der Avantgarde. In: Heine-Jahrbuch 1980. S. 103ff.; Rolf Hosfeld: Nachtgedanken. Heinrich Heines *Florentinische Nächte*. In: Signaturen. Heinrich Heine und das 19. Jahrhundert. Berlin 1986. S. 73-90; die m.E. eindringlichste Interpretation, gerade auch was das hier zur Debatte stehende Problem des Karnevalesken betrifft, lieferte schon Slobodan Grubacic: Heines Erzählprosa. Versuch einer Analyse. Stuttgart 1975. S. 97-113.
- 2) Grubacic, a.a.O.S.100.
- 3) Sandor, a.a.O.S.106.
- 4) Grubacic, a.a.O.S.101.
- 5) Heine wird zitiert nach der 7-bändigen Ausgabe von Ernst Elster (Leipzig 1887ff.)
- 6) Vgl. *Französische Maler IV*, 61: "Die Toten haben überhaupt einen Ausdruck im Gesichte, wodurch der Lebende, den man neben ihnen erblickt, wie ein Geringerer erscheint; denn sie übertreffen ihn immer an vornehmer Leidenschaftslosigkeit und vornehmer Kälte."
- 7) Als "Seelenspediteur" und "Hermes Psychopompos" läßt Heine den Gott Merkur in den *Göttern im Exil* in Friesland untertauchen.
- 8) Grubacic, a.a.O.S.112.
- 9) Sandor, a.a.O.S.109.
- 10) 1822 erklärte Heine, er sei in eine Statue auf der Terrasse von Sanssouci verliebt, 1824 in die Göttinger Venus von Medici. 1842 sagte er nach einem Zeugnis Camilla Seldens: "Wirklich geliebt (...) habe ich nur Tote oder Statuen." (Camilla Selden, H.H.s letzte Tage. Jena 1884. S.81.)- Vgl. auch die folgenden Passagen aus der *Harzreise*, der *Romantischen Schule* und den *Elementargeistern*:
- "...fort aus diesem drängenden Tollhauslärm rettete ich mich in den historischen Saal, nach jener Gnadenstelle, wo die heiligen Bilder des belvederischen Apolls und der mediceischen Venus nebeneinanderstehen, und ich stürzte zu den Füßen der Schönheitsgöttin, in ihrem Anblick vergaß ich all das wüste Treiben, dem ich entronnen, meine Augen tranken entzückt das Ebenmaß und die ewige Lieblichkeit ihres hochgebenedeiten Leibes, griechische Ruhe zog

durch meine Seele, und über mein Haupt, wie himmlischen Segen, goß seine süßesten Lyraklänge Phöbus Apollo."(III, 22f.)

"Die Statue, die der Pygmalion verfertigt, war ein schönes Weib, sogar der Meister verliebte sich darin, sie wurde lebendig unter seinen Küssen, aber soviel wir wissen, hat sie nie Kinder bekommen (...) und das kam mir gestern in den Sinn, als ich, die unteren Säle des Louvre durchwandernd, die alten Götterstatuen betrachtete. Da standen sie mit den stummen weißen Augen, in dem marmornen Lächeln eine geheime Melancholie, eine trübe Erinnerung vielleicht an Ägypten, das Totenland, dem sie entsprossen, oder leidende Sehnsucht nach dem Leben, woraus sie jetzt durch andere Gottheiten verdrängt sind, oder auch Schmerz über ihre tote Unsterblichkeit. Sie schienen des Wortes zu harren, das sie wieder dem Leben zurückgäbe, das sie aus ihrer kalten, starren Regungslosigkeit erlöse. Sonderbar! Diese Antiken mahnten mich an die Goetheschen Dichtungen, die ebenso vollendet, ebenso herrlich, ebenso ruhig sind und ebenfalls mit Wehmut zu fühlen scheinen, daß ihre Starrheit und Kälte sie von unserem jetzigen bewegt warmen Leben abscheidet, daß sie nicht mit uns leiden und jauchzen können, daß sie keine Menschen sind, sondern unglückliche Mischlinge aus Gottheit und Stein." (V, 254)

"(...) neuere Poeten schöpften hier die Motive ihrer schönsten Dichtungen. Der Schauplatz ist gewöhnlich Italien und der Held derselben ein deutscher Ritter. (...) Plötzlich steht er vor einer marmornen Bildsäule, bei deren Anblick er fast betroffen stehenbleibt. Es ist vielleicht die Göttin der Schönheit, und er steht ihr Angesicht zu Angesicht gegenüber, und das Herz des jungen Barbaren wird heimlich ergriffen von dem alten Zauber. Was ist das? So schlanke Glieder hat er noch nie gesehen, und in diesem Marmor ahndet er ein lebendigeres Leben, als er jemals in den roten Wangen und Lippen, in der ganzen Fleischlichkeit seiner Landsmänninnen gefunden hat. Diese weißen Augen sehen ihn so wollüstig an und doch zugleich so schauerlich schmerzvoll, daß seine Brust erfüllt wird von Liebe und Mitleid, Mitleid und Liebe." (IV, 423)-Zum Statuenmotiv bei Heine vgl. das luzide Kapitel "Marmorbilder" in: Dolf Sternberger, Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde. Frankfurt a.M.1976. - Es bleibt bemerkenswert, daß der sprachlich vielleicht brillianteste Beitrag zur neueren Heineforschung nicht von einem Germanisten, sondern von einem Politologen stammt, der - noch dazu - den politischen Heine restlos unterschlägt (- oder genauer: bewußt in Abrede stellt).

- 11) Zu nennen wären v.a. Eichendorffs *Marmorbild* (1819), Willibals Alexis' *Venus in Rom* (1828) und Prosper Mérimée's *Venus d'Ille* (1841). Zu den parodistischen Bezügen der *Florentinischen Nächte* auf Eichendorff vgl. Hosfeld,a.a.O.S.79-81.
- 12) Manfred Schneider, *Die kranke schöne Seele der Revolution* (1980,S.39) spricht von einem "Pygmalion Komplex" bei Heine.
- 13) Sternberger,a.a.O.S.193.
- 14) ebd.S.291.
- 15) "Ein Dämon, heißt es bei Gibbon, hatte den Namen und die Attribute des Jupiter, ein anderer die des Äskulap, ein dritter die der Venus, ein vierter etwa die des Apollo übernommen, und in diesem Sinne seien die Christen "geneigt, ja begierig" gewesen, die ausschweifendsten Dichtungen der heidnischen Mythologie zuzulassen." (Sternberger,a.a.O.S.190 nach Edward Gibbons "Geschichte des Verfalls und Untergangs des Römischen Reiches". Dt. Frankfurt/Leipzig. Bd.III. S.148-54.)

- 16) Im Alten Testament heißt es 5. Mose 27, 15: "Verflucht ist, wer ein Schnitzbild oder Gußbild - ein Greuel für den Herrn - , ein Machwerk von Künstlerhand, verfertigt und insgeheim aufstellt."
- 17) Nach christlichem Verständnis bedeutet Narrheit Verstocktheit gegenüber Gott. "Narrheit war ... in erster Linie die Abwesenheit von Sapientia im Sinne von Gotteserkenntnis und damit gleichbedeutend mit Geistesblindheit, Gottesleugnertum und menschlicher Unzulänglichkeit" (Werner Mezger, *Antike Motive und Elemente in der Fastnacht des Spätmittelalters?* In: S. Döpp, *Karnevaleske Phänomene in antiken und nachantiken Kulturen*. S. 249.) Der Schellenbehang des Narren charakterisierte diesen schon in den Psalmengesängen Davids als "lieblos" und "gottfern". Vgl. den Beginn des 52. Psalms: "Dixit insipiens in corde suo: non est Deus." Vgl. auch im Neuen Testament 1. Korinther 13, 1f.
- 18) Vgl. den Passus in der *Romantischen Schule*: (V, 225): "Minder vorteilhaft war diese Religion (das Christentum) für die bildenden Künste. Denn da auch diese den Sieg des Geistes über die Materie darstellen sollten und dennoch eben diese Materie als Mittel ihrer Darstellung gebrauchen mußten, so hatten sie gleichsam eine unnatürliche Aufgabe zu lösen."
- 19) Klaus Briegleb, *Opfer Heine?*S.
- 20) Grubacic, a.a.O.S.
- 21) Vgl. Michail Bachtin, *Probleme der Poetik Dostojewski's*. München 1971.S.168.
- 22) Dostojewski, zit.n.ebd.
- 23) ebd.S.201.
- 24) Vgl. etwa das Gedicht "Epilog" in der "Nachlese" II, 110.
- 25) Die bekannteste aus der Vielzahl derartiger Kontrastpaarungen stellen die nach dem Vorbild von Don Quichotte und Sancho Pansa als Karikaturen modellierten, "für die Bildung reisenden" Taufjuden der *Bäder von Lucca*, Gumpelino und Hirsch-Hyazinth, dar. - "Sehr bezeichnend für das karnevalistische Denken sind Gestaltenpaare, die nach dem Kontrastprinzip (hoch und niedrig, dick und dünn) oder nach dem Prinzip der Identität (Doppelgänger, Zwillinge) ausgewählt werden. "(Michail Bachtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. München 1969.S.53.)
- 26) In der *Italienischen Reise* unter dem Datum "Palermo, den 9. April 1787".
- 27) Hosfeld, *Nachtgedanken*, a.a.O.S.78 hat Heines Freundin Christina Belgiojoso als Vorbild für diese "Gioconda" nachgewiesen.
- 28) Vgl. ebd. nach Walter Pater, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. London 1910: "Walter Pater hat die Zeichen mehrerer Tode auf dem Gesicht der Gioconda mit dem "Wahn eines ewigen Lebens" in Zusammenhang gebracht, "das zehntausend Erfahrungen zusammenschweißt.""
- 29) Grözinger, a.a.O.S.72.
- 30) "Hoffmanns Visionen haben inhaltlich gestaltende Funktion, diejenigen Heines illustrieren. - Das Unheimliche ist zitierbar geworden." (Irmingard Karger, *Heinrich Heine. Literarische Aufklärung und wirkbetonte Textstruktur. Untersuchungen zum Tierbild*. Göppingen 1975.S. 197)
- 31) Vgl. das höllische Arsenal im "Tanzpoem": "Ungetüme mit Tierfratzen, fabelhafte Mischlinge des Skurrilen und Furchtbaren, die meisten mit Krone auf den Köpfen und Sceptern in den Tatzen ..." (IV, 482)

- 32) Grubacic, a.a.O.S.110.
- 33) ebd.S.100.
- 34) Vgl. die *Briefe Helgoland* des Börne-Buches (DHA XI, 36) und die *Englischen Fragmente* der *Reisebilder*.
- 35) Barker Fairley, Heinrich Heine. Stuttgart 1965.S.
- 36) Grubacic,a.a.O.S.102.
- 37) Renate Lachmann, Vorwort zu: Michail Bachtin, Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt a.M. 1995.S.30.
- 38) Zur Tradition gelehrter Tiere, Zwergen, Riesen, Mißgeburten auf Jahrmärkten vgl. Bachtin, Rabelais,a.a.O.S.56.
- 39) Gelegentlich der Besprechung der Bilder Decamps'. Vgl. Fairley,a.a.O.S.122.
- 40) Dierk Möller, Heinrich Heine. Episodik und Werkeinheit. 1973.S.77.
- 41) Günter Oesterle, Heinrich Heines Tannhäusergedicht. In: Signaturen. Heinrich Heine und das 19. Jahrhundert (Argument Sonderband) Berlin 1986.S.17 spricht von einem "Changieren zwischen Venus und Pariserin".
- 42) Grubacic,a.a.O.S.105.
- 43) Seit Betz' Heinebuch (Albrecht Betz, Ästhetik und Politik. Heinrich Heines Prosa. München 1971. S.101. Betz deutete auch den Dialog mit "Madame" in *Ideen. Das Buch Le Grand* als "Dialog mit der Freiheit". -ebd.S.118.). So neuerdings auch Hosfeld, Nachtgedanken,a.a.O.S.83f.: "Was wird aus der Freiheit, die für diese Komödianten tanzt?"
- 44) Kurioserweise reimt Heine auch im *Wintermärchen* "Florenz" auf "Lorenz" (II, 479)
- 45) Vgl. schon das frühe "Ich lag und schlief..." aus dem Zyklus *Junge Leiden*.( I , 28)
- 46) Grubacic,a.a.O.S.110.
- 47) Bachtin,Literatur und Karneval, S.66.
- 48) Bachtin,Rabelais, S.438.
- 49) Bachtin,Literatur und Karneval,S.36.
- 50) Bachtin,ebd.S.17.
- 51) Bachtin,ebd.S.18.
- 52) Bachtin,Rabelais,S.371.
- 53) Lachmann,a.a.O.S.37.S.38.S.39.
- 54) Bachtin, Literatur und Karneval, S.82.
- 55) Bernhard Teuber, Zur Schreibkust eines Zirkusreiters: Karnevaleskes Erzählen im "Goldenen Esel" des Apuleius und die Sorge um sich in der antiken Ethik. In: S.Döpp (Hg.), Karnevaleske Phänomene in antiken und nachantiken Kulturen und Literaturen. Trier 1993. S.185.
- 56) Die ältere Forschung konnte mit dem Motiv - wie überhaupt mit den *Florentinischen Nächten* - wenig anfangen. Hanna Spencer sprach in ihrem Heinebuch (1977,S.16) von der "totgeborenen Fabel von der totgeborenen Tänzerin". Benno von Wiese urteilte (B.v.W., Signaturen.S.86): "Mit dieser Grusel-geschichte wird uns reichlich viel zugemutet."
- 57) Laura Hofrichter, Heinrich Heine. Biographie seiner Dichtung. Göttingen 1966. S. 120. Vgl. auch Möller a.a.O.S.149: "Geistiger Mittelpunkt der *Florentinischen Nächte* ist die reizbare Imagination des künstlerisch empfindenden Menschen."
- 58) Grubacic,a.a.O.S.110.