

Unlesbarkeit : Heinrich Heines Signatura Temporis

Autor(en): **Müller Farguell, Roger W.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(1993)**

Heft 17

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006611>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Roger W. Müller Farguell

UNLESBARKEIT
HEINRICH HEINES *SIGNATURA TEMPORIS*

This is the time. And this is the record of the time.
This is the time. And this is the record of the time.

(Laurie Anderson, *From the Air*)

Wer hat nicht schon gelesen von der berühmten "Flammenschrift an der Wand", die nach biblischer Überlieferung beim großen Gastmahl des Königs Belsazzar erschienen sei? Zu mitternächtlicher Stunde, so heißt es, "kamen Finger einer Menschenhand zum Vorschein, die schrieben dem Leuchter gegenüber auf die getünchte Wand des königlichen Palastes, und der König sah die Hand, die da schrieb" (Daniel V,5). – Allein zu lesen vermochte er sie sowenig wie die herbeigerufenen Schriftgelehrten seines Reiches, bis Daniel, der Prophet, sie ihm als aramäische Schriftzeichen zu verstehen gab und als Menetekel ("*mene, thekel, uphrasin*") übersetzte, was er bekanntlich so gedeutet hat, daß die Zeit des Tyrannen gezählt sei und die Aufteilung des neubabylonischen Reiches bevorstünde. Bei dieser Entzifferung der Flammenschrift durch den aramäischen Propheten Daniel im fünften vorchristlichen Jahrhundert dürfte es sich meines Wissens um den ersten belegten Versuch handeln, die Zeichen der Zeit aus der Signatur einer Handschrift zu lesen. Die "hant gottes" sich in den Dingen zu vergegenwärtigen, diese "signa signata" zu entziffern und lesbar zu machen, zählt in der Tradition von Paracelsus über Jakob Böhmes *de signatura rerum* (1730)¹, bis hin zu

1 Vgl.: Massimo Luigi Bianchi, "Signatura rerum: segni, magia e conoscenza da Paracelso a Leibniz", in: *Lessico Intellettuale Europeo*, Bd. XLIII, Rom, Atteneo, 1987. Schon in der unhintergehbaren Gewißheit des Paracelsus, "die hant gottes" mache "nichts ungezeichnetes", konstituiert sich Wissen erst durch die Fähigkeit, die Autorschaft der "signa signata" zu eruieren und etwa mit der Handschrift des Medicus gegenzuzeichnen, das heißt, göttliche Zeichen und "Figuren" kraft des Wissens zu re-signieren. Der dadurch entstandene Kontrakt rückt *deus archeus* und *auctor doctus* in der Signatur vertraglich zusammen. (Paracelsus, *Astronomia magna*, in:

Schellings System der Naturphilosophie und Novalis' "Hieroglyphenschrift der Natur"² zu den intellektuellen Herausforderungen der abendländischen Metaphysik. Die Bemühungen der humanistischen Gelehrten steht exemplarisch für den Versuch, aus den *Hieroglyphica* des Horapolon ikonologische Lexika zu transskribieren und hat dazu geführt, "statt mit Buchstaben mit Dingbildern (*rebus*) zu schreiben"³. Den Schlüssel zum Menetekel zu finden, gilt der unablässige Versuch der Intellektuellen, die ihr Alphabetentum auf das übertragen, was sie das "Buch der Welt" genannt haben, um aus dieser Allegorie des Lesens das Wissen ihrer Zeit zu erschließen. Indessen versichert schon Paracelsus, daß zwar die "signatura scientia" sei, doch habe freilich auch sie, wie alle Gottesdinge, an der entscheidenden Stelle "ein loch"⁴. Darin bohrt bis heute die Frage, wie eine "*figura*" zu lesen sei und was dann überhaupt "Lesen" heißt. Dazu stößt spätestens nach Paul de Mans *Allegorien des Lesens* die sprachtheoretische Skepsis, ob "Schrift" als Tropus auch tatsächlich lesbar sei, oder ob sie nicht vielmehr "von der Unmöglichkeit des Lesens" erzähle, insofern das "Lesen" eines Tropus selbst schon wieder eine Metapher wäre⁵.

In der vorgenannten Tradition der Signaturenlehre steht Heinrich Heine in besonders eigensinniger Weise. Von Heines Signaturen hat

Sämtliche Werke, Medizinische, naturwissenschaftliche und philosophische Schriften, Abt. I, Bd. 12, München und Berlin, 1929-1933, S. 172f.)

Vgl. dazu: S. Domandl, "Der Archeus des Paracelsus und die Leibnizische Monade. Eine Gegenüberstellung", in: *Von Paracelsus zu Goethe und Wilhelm von Humboldt*, Salzburger Beiträge zur Paracelsusforschung, Folge 22, 1981.

2 Zur "Hieroglyphenschrift der Natur" in der deutschen Romantik vergleiche Johannes Harnischfeger, *Die Hieroglyphen der inneren Welt. Romantikkritik bei E.T.A. Hoffmann*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1988, S. 224-236.

3 Karl Giehlow, "Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance", in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, Heft 1, Bd. 32, 1915, S. 34.

4 "Signatura ist scientia durch die all verborgen ding gefunden werden. und on die kunst geschicht nichts grüntlichs, es hat alles ein loch." (Paracelsus, *Von den natürlichen Dingen*, a.a.O., Bd. II, S. 89.)

5 Paul de Man, *Allegorien des Lesens*, aus dem Amerikanischen von W. Hamacher und P. Krumme, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1988, S. 111. Vgl. dazu Werner Hamacher, "LECTIO, de Man's Imperative" in: *Reading de Man Reading*, herausgegeben von L. Waters und W. Godzich, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, S. 171-201. Eine poetologische Dimension erschließt Jürgen Söring, "Grenzen der Lesbarkeit. Über die Kunst des Versagens", in: *Lehrmittel Deutsch*, Bd. 43, 1986, S. 189-211.

Hans Blumenberg vermerkt, sie versuchten die "Lesbarkeit der Welt" als Buch *im* Buch darzustellen⁶. Bei Heine würde die Textualität der Welt ins Buch zurückgeholt und darin reflektiert. Dies gebe seinen "Zeitbildern", "Denkbildern", "Reisebildern" und auch seinen literarischen Porträts zeitgenössischer "Zustände" den Charakter einer Signatur, einer unverkennbaren Handschrift, die doch nicht die des Autors meint, sondern die seiner "Zeit". Ein signaturhaftes Schreiben der "Zeit" also, wie es die Heine-Forschung mit dem Begriff der "Schreibart" belegt hat, um damit das Besondere einer Heineschen "Zeit-Schrift" im "Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik" zu bezeichnen⁷. Besonders Wolfgang Preisendanz und Benno von Wiese⁸ haben Heines Signaturbegriff danach untersucht. Aber auch Klaus Briegleb, der Herausgeber der neuen Heine-Ausgabe, hat dazu angeregt, "die Schriftzüge der Revolution" in Heines Texten zu entziffern⁹.

Freilich liest, wer Geschichte als Signatur liest, in Wirklichkeit eine Allegorie des Schreibens und damit die Zeit als Schrift. Wer Heine liest, läuft leicht Gefahr, unkritisch und gelehrtegläubig wie Belsazzar vorzusetzen, die Zeichen der Zeit ließen sich tatsächlich als Schriftsprache lesbar machen, wenn nur dafür die Form der Lektüre spezialisiert genug wäre, ja, die raffinierten Techniken hermeneutischer Textexegese seien imstande, die Signatur zu verstehen und sie handlungsrelevant auslegen zu können. Wie aber, wenn die Signatur – jener Schlüssel zur Lesbarkeit der Welt – zugleich auch der Schlüssel wäre, ihre Lesbarkeit zu verschließen? Verschlüsselung von Zeiterfahrung im Schriftknoten der Darstellung? Im Begriff der Signatur ließe sich vielleicht erfassen, was Heine an prominenter Stelle seines *Belsatzar* als Problem der Lesbarkeit von Schriftzügen dargestellt hat: Wie wäre eine Schrift zu lesen, geschweige denn zu "deuten", die, wie die "Flammenschrift an der Wand", den Signifikanten mit der Bewegung des Schreibens lesbar macht und ihn zugleich aufzehrt und zum Verschwinden bringt?

6 Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1981, S. 32f.

7 Wolfgang Preisendanz, *Der Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik*, in: ders., *Heinrich Heine*, München, W. Fink Verlag, 1983 (2. Auf.), S. 43f.

8 Benno von Wiese, *Signaturen. Zu Heinrich Heine und seinem Werk*, Berlin, E. Schmidt Verlag, 1976.

9 Klaus Briegleb, *Opfer Heine? Versuche über Schriftzüge der Revolution*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1986.

Und sieh! und sieh! an weißer Wand
Da kams hervor wie Menschenhand;

Und schrieb, und schrieb an weißer Wand
Buchstaben von Feuer, und schrieb und schwand.

(Der König stieren Blicks da saß,
mit schlotternden Knien und totenblaß.

Die Knechtschar saß kalt durchgraut,
Und saß gar still, gab keinen Laut.)

Die Magier kamen, doch keiner verstand
Zu deuten die Flammenschrift an der Wand. (I, 56)¹⁰

Anders als die biblische Vorlage ist Heines Darstellung der *signatura temporis* kein Schattenspiel im Lichte schriftkundiger Hermeneuten, sondern Flammenschrift, deren buchstäbliche Signifikanz im Schreiben und Verschwinden der Buchstaben besteht – eine dynamisch-dekonstruktive Form also, die sich der Semantik des Inhalts gegenüber als indifferent erweist. Heines Text macht Flammenschrift sichtbar auf Kosten der Stummheit ihrer Leser. Was eben “wie Menschenhand” signiert, entzieht sich dem Zugriff unmittelbarer Lektüre im Gedicht, indem die Signifikanz der Schrift sich darin erschöpft, ihren eigenen Signifikanten schreibend zu dekonstruieren und prozesshaft zu löschen. Die Signatur der Zeit ist hier reine Präsenz des Schreibens, selbstrekursiver, schreibender Signifikant *in process* und an sich frei von jeder Repräsentationsfunktion.

Durch Darstellung des Schreibens entzieht sich Heines “Signatur” ihrer Lektüre¹¹. Ein Paradigma, dem ich im folgenden durch textimmanente Lektüre nachgehen möchte, zumal dort, wo von einer “zeitlichen Signatur” die Rede ist. Eine Signatur, so kann im Anschluß an Jacques Derrida gesagt werden, “impliziert per definitionem die gegenwärtige oder empirische Nicht-Anwesenheit des Unterzeichners”, sie ist – als Schrift – “die Verräumlichung als Unterbrechung der Anwesenheit im

10 Das Werk Heinrich Heines wird im folgenden nach der Ausgabe *Sämtliche Schriften*, herausgegeben von Klaus Briegleb, München, Hanser, 1975f., zitiert und im Text in Klammern mit Band- und Seitenzahl nachgewiesen.

11 Heines “Flammenschrift” kann als Spezialfall im “System der Signaturen” gelten, von dem Foucault sagt, es kehre die “Beziehung des Sichtbaren zum Unsichtbaren um”. Vgl. Michel Foucault, “Die Signaturen”, in: ders., *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1971, S. 56-60.

Zeichen”¹². Hat indessen, wie in der *signatura temporis*, die “Zeit” unterschrieben, dann wäre deren Anwesenheit im Zeichen definitionsgemäß unterbrochen, weil sich ihre Präsenz nur als Topos repräsentieren läßt. Der hier zur Diskussion gestellte Begriff der *signatura temporis* enthält folglich die These, daß Zeit, wo sie im Schreiben begriffen ist, nicht lesbar sei, und, wo ihr fertiger Namenszug erscheint, nicht mehr präsent sei. Zeit, ja überhaupt Geschichte, wären also lesbar als abwesende – unlesbar aber in ihrer Präsenz. Im Sinne dieser dynamischen Fort/Da-Struktur läßt sich Heines “zeitliche Signatur” am ehesten an Walter Benjamins Begriff der Gegenwart heranführen, von der er sagt, sie sei “nicht Übergang”, sondern Zeit, die dialektisch zum Stillstand gekommen sei¹³. Daraus erschließt sich auch für Heine, warum das Rätsel der Lesbarkeit des temporalen Schriftzuges in dessen Bewegung liegt. In Heines Begriff der “Signatur”, so meine These, ist eine Gegenläufigkeit vermittelt, die die Zeit zeichenhaft – *ut pictura* – und zugleich auch in Bewegung – *ut poiesis* – zeigt¹⁴. Als Zeichen in Bewegung wird im folgenden die *signatura temporis* von Zeitgeschichte, Privat- und Naturgeschichte zu untersuchen sein.

Im zweiten Teil der *Lutetia*-Schriften findet sich ein Bericht über die Gemäldeausstellung zeitgenössischer Künstler im Salon du Louvre vom Jahr 1843, in welchem Heine die “zeitliche Signatur” in dieser temporalen Gegenläufigkeit beschreibt. Die “zeitliche Signatur”, so Heine, habe sich in den Gemälden als “Charakterzug” eingeschrieben, und dies in Form eines “Malerzeichen[s] des Zeitgeistes” (V, 480). Was sich in den Gemälden gleichsam als handschriftlicher Namenszug dieses Zeit-

12 Jacques Derrida: “Signatur Ereignis Kontext”, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, Wien, Passagen, 1988, S. 291-314, S. 311. In der Nachfolge Derridas untersucht Peggy Kamuf die Signatur als Prozeß der Aneignung und gleichzeitiger Enteignung auktorialer Subjektivität im Text: “[...] the signature pulls in both directions at once: appropriating the text under the sign of the name, expropriating the name into the play of the text.” (Peggy Kamuf, *Signature Pieces. On the Institution of Authorship*, Ithaca und London, Cornell University Press, 1988, S. 13.)

13 Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1980, Bd. I, 2, S. 702.

14 Heines Signaturbegriff besitzt die Struktur eines “objet ambigu”, wie es Paul Valéry im *Eupalinos* beschrieben hat, ein Zeichen-Ding, das “sich von selbst spaltet in Bauen und Erkennen”. (Paul Valéry, *Eupalinos ou l’Architecte*, in: ders., *Oeuvres*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1970, Bd. 2, S. 79 ff. in Rilkes Übertragung, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1973, S. 116 f.)

geistes manifestiert, was ihnen "das Wappen" jeder "neuen Herrschaft aufdrückt" (V,481), sind jene "gemeinsame[n] Eigentümlichkeiten", die sich allen Kunstgegenständen einprägen und ihnen "den verwandtschaftlichen Charakterzug" verleihen, durch den sich die "Gedanken der Zeit" in unverwechselbarer Weise offenbaren¹⁵. Diese Signatur der Zeit wird aber, meint Heine, erst *ex post* von den "Nachkommen" zu lesen und womöglich auch zu entziffern sein: "Was wird sich aber unsern Nachkommen, wenn sie einst die Gemälde der heutigen Maler betrachten, als die zeitliche Signatur offenbaren? Durch welche gemeinsame Eigentümlichkeiten werden sich diese Bilder gleich beim ersten Blick als Erzeugnisse aus unsrer gegenwärtigen Periode ausweisen?" (V,480f.). Vergeblich scheint auch hier der zeitgenössische Betrachter in diesem Namenszug der *signatura temporis* lesen zu wollen und sich zu mühen, "dieses Chaos im Geiste zu ordnen". Unlesbar bleiben daher dem Zeitgenossen die "Malerzeichen des Zeitgeistes":

Diese tollen Farben, die alle zu gleicher Zeit auf mich loskreischen, dieser bunte Wahwitz, der mich von allen Seiten angrinst, diese Anarchie in goldnen Rahmen, macht auf mich einen peinlichen, fatalen Eindruck. Ich quäle mich vergebens, dieses Chaos im Geiste zu ordnen und den Gedanken der Zeit darin zu entdecken [...]. (V, 480)

Wer dennoch in der *signatura temporis* zu lesen sucht, will vermittelnd antizipieren, was die Nachkommenschaft rückblickend aus der Kunstrezeption ersehen wird und sich ihr "gleich beim ersten Blick als Erzeugnisse aus unsrer gegenwärtigen Periode" ausweist. Diesen künftigen "ersten Blick" auf die Signatur der Zeit lesend vorauszunehmen, erweist sich als die eigentliche Aufgabe der Kunstkritik, wie sie Heine in seinen *Gemäldeberichten* zu verstehen gibt. Sie ist antizipierte Rückschau oder vorausgesandte Vision eines ersten Blickes zurück auf die Jetzt-Zeit, deren Malerzeichen unlesbar im gegenwärtigen Kunstwerk vorgezeichnet ist. Gerade so glaubte auch Walter Benjamin, daß historisches Denken "in einer von Spannungen gesättigten Konstellation"

15 Durch Fiktionalisierung zum lesbaren Zeichensystem, werde Zeit zu Geschichte, in der der Prätext zur Gegenwart zu lesen sei, schreiben Oskar Negt und Alexander Kluge in "Das Lesen des Textes wirklicher Verhältnisse; die schwerwiegende Frage, ob wir die Chiffre unseres Jahrhunderts verstehen", in: dies., *Maßverhältnisse des Politischen*, Frankfurt a.M., Fischer, 1992, S. 195-229.

chockartig innehält (ebd.)¹⁶. Das dynamische Zeitbild in Heines Texten zeichnet sich durch diese “Interferenz von Progression und Digression” aus¹⁷. Als künftiges Zeitbild der Gegenwart sistiert die “zeitliche Signatur” den Gedanken der Jetzt-Zeit in der Periode zwischen Rückblick und Vorschau. Ein farben-kreischender Anblick aus der Zukunft, nicht zu entschlüsseln für denjenigen, der in der linearen Zeitdimension lebt¹⁸. Diese Interferenz zeitlicher Wahrnehmungsrelationen betreibt die “Schreibart” Heines indes nicht nur bei der Betrachtung von Gegenständen der bildenden Kunst, sondern mit Vorliebe auch in Theater- und Ballettkritiken, also dort, wo Kunstwirkung aus dem ephemeren Moment einer Zeitkunst resultiert.

16 In der Signatur tritt die Kunstrezeption zu einem dynamischen “Zeitbild” zusammen – eine dialektische Monade der Zeit, die ihre Spannkraft dadurch bewahrt, daß sie, im Sinne einer “Doppelperspektive”, Zukunft und Vergangenheit in sich aufhebt. Zu Recht hat deshalb Benjamin in der Diskussion um Heines Begriff der Signatur immer dort Pate gestanden, wo sich das Gespräch um die Textualisierung von Geschichte in der dynamischen Form von Heines “Schreibart” dreht. In dessen “Schreibart” hat insbesondere Wolfgang Preisendanz die spekulative Intelligenz Heines gesehen, “die gegenständlichen Bezugspunkte so zur Sprache zu bringen, daß sie den Charakter der Signatur bekommen”. Preisendanz versteht darunter vornehmlich die Assoziationstechnik von Heines Texten, die mit Hilfe von “shifting patterns” (S. 43) die mannigfaltigen Elemente der historischen Erfahrung zu einer Signatur seiner Zeit verbindet. Zumal in Heines *Reisebildern* – und hier geht Preisendanz über Benjamins Begriff der “Gegenwart” hinaus – werde eine “Poesie sprachlicher Bewegungslinatur” (S. 38) erzeugt, die die Eigenschaft besitze, auch “das Gegenwärtige zum Transitorischen” (S. 75) zu relativieren. (Wolfgang Preisendanz, “Der Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik”, in: ders., *Heinrich Heine*, a.a.O.) Irmgard Zepf hat in ihrer Arbeit über Heines *Gemäldeberichte* darauf insistiert, daß es sich bei der genannten “Schreibart” nicht einfach um die Fortsetzung der *ut-pictura-poesis*-Diskussion handle, sondern daß Heines “Denkbildern” eine sprachliche Dialektik innewohne, die den Text erst zur beweglichen Signatur werden lasse: “Den Signaturen haftet damit eine dialektische Beweglichkeit an, die den Text als Ganzes in einem transitorischen Fluß halten.” (Irmgard Zepf, *Denkbilder. Heinrich Heines Gemäldebericht zum Salon 1831. Eine Untersuchung der Schrift “Französische Maler”*, München, W. Fink Verlag, 1980, S. 47.)

17 Wolfgang Preisendanz, ebd., S. 31.

18 Diese diskontinuierliche Zeiterfahrung hat vor allem Otto W. Johnston in seiner Studie *Signatura Temporis in Heine's 'Lutetia'* thematisiert, wenn er in der Unterbrechung des Erzählkontinuums eine Desillusionierung erblickt, “which starts out following the stylistic pattern for poeticizing current events, but is then altered or interrupted”. (Otto W. Johnston, “Signatura Temporis in Heine's ‘Lutetia’”, in: *The German Quarterly*, vol. 47, 1974, S. 215-252, zit. S. 222.)

Hier ist Heines Rezension von Adolphe Adams Ballett *Die Willis* (1841) zu erwähnen, das Théophile Gauthier nach Ideen von Heines Schrift *Die Elementargeister* mit einem Libretto versehen hat¹⁹. Sie beginnt mit einem unerwartet bewegten Auftakt: “Wir tanzen hier auf einem Vulkan”, zitiert Heine und setzt nach einer Kunstpause hinzu “– aber wir tanzen. Was in dem Vulkan gärt, kocht und brauset, wollen wir heute nicht untersuchen, und nur wie man darauf tanzt, sei der Gegenstand unserer Betrachtung” (V, 390). Die besagte Rezension endet mit der phantastisch-hyperbolischen Beschreibung einer Galoppade, in der ein Cancan, getanzt in rasendem Crescendo, die räumlichen Grenzen der Saaldecke sprengt und dabei die ganze tanzende “Sippschaft sich plötzlich auf Besenstielen, Ofengabeln und Kochlöffeln” (V, 395) hoch über die Köpfe der Pariser Polizei emporschwingt. Die “unaussprechlichen Tänze” (ebd.) von denen in dieser Rezension die Rede ist, sind in der Tat “getanzte Persiflage” (ebd.) alldessen, was sie an gesellschaftlichen Verboten negieren. Heines Text wiederum beschreibt sie als Signatur alldessen, was nicht Gegenstand seiner Betrachtung sein soll, nämlich der innere, gärende Paroxysmus des Vulkans von Paris. Die “Schreibart” dieses Textes gehorcht also einer doppelten Negation, indem sie das “Unaussprechliche” der Tänze im *unterdrückten* Gegenstand seiner Betrachtung explodieren läßt. Zu lesen gibt diese Signatur der Zeit lediglich eine Figur der Inversion, in der – paradoxerweise – die Oberfläche (der Tanz auf dem Vulkan) ihren Inhalt (den vulkanischen Hexenkessel) sprengt²⁰.

19 In einer Zeit “politischer Meeresstille”, wie er in einem Brief an Cotta vom 3. März 1841 schreibt (V,940), nimmt Heine seine Tätigkeit als französischer Korrespondent der Augsburger *Allgemeinen Zeitung* nach achtjähriger Unterbrechung wieder auf. Er kommt damit einem Wunsch des Redaktors Gustav Kolb entgegen, der deutschen Heimat einige “Miniaturbilder, Porträts und Gemälde” aus Frankreich zu schenken (ebd.). Seine Sendung vom 7. Februar 1842 findet sich abgedruckt im ersten Teil der *Lutetia*.

20 Nicht anders verhält es sich mit den “unmöglichen Tanzposituren” jener gespenstischen griechischen Frauenfiguren am Schluß von Heines *Ludwig Börne*-Buch, die abgemagert und fröstelnd, Nymphentänze nach üppigen Renaissancegemälden und bacchantische Tänze nach etruskischen Vasenreliefs aufführen (IV,142). Im schlaglichtartig zitierten Bildungshorizont erhellt sich das, was Heine in seiner Denkschrift gegen Ludwig Börne bei den Intellektuellen der Metternichzeit eindunkeln sieht. Dabei verhält sich die innere Gebrochenheit der Tänzerinnen analog zur kaleidoskopisch aufgebrochenen Kulisse ihres Schauplatzes, der sich aus Fragmenten eines kulturellen Wissenshorizontes zusammensetzt, bestehend aus zitierten Mythologemen und Raumabbreviatoren, die einst zu der von Heine (mit Hegel)

Seine *signatura temporis* generiert der Text Heinrich Heines vornehmlich aus einer doppelten Bewegung, die zugleich schreibt und negiert, was sie schreibt; sie dementiert einerseits die Lesbarkeit des Kunstwerkes, das sie kommentiert und kommentiert andererseits die Definition der Revolution, die sie einleitend dementiert²¹.

In der Einleitung zu den *Memoiren* hat Heine die "Signatura" als "Wechselwirkung äußerer Begebenheiten und innerer Seelenereignisse" bestimmt (VI/1,555). Seine *Memoiren* erzählt er denn auch konsequenterweise als Privatgeschichte, in der äußere und innere Biographie invertiert sind²². Eine andere "Privatgeschichte" beschreibt Heine in seinem letzten Novellenfragment, die *Florentinischen Nächte* (1836), dem ich mich nun zuwenden möchte. Wir wechseln damit von der "Zeitgeschich-

überwunden gedachten "Kunstperiode" angehört haben mochten, und die nun behelfsmäßig nebeneinandergestellt zu einem Ensemble ikonoklastisch zusammengewürfelter Stilfiguren epigonaler Art herabsinken. (Vgl. dazu Clarissa Kucklich, *Phantasie und Bildung. Aspekte einer Bildungspoetologie bei Heinrich Heine*, Frankfurt a.M., P. Lang, 1988.) Die Signatur der Zeit zeigt ihr janusartiges Gesicht in der elegischen Re-Signatur des Verlorenen, das sie dekomponiert. Hier hat Heine die *signatura temporis* meisterhaft mit seiner eigenen Handschrift re-signiert.

21 Die Exegeten von Heines Texten haben sich besonders in den siebziger Jahren nicht zurückgehalten, von Heine als von einem alternden "Lutetia-Ästhetem" zu sprechen, der als Flaneur in den Straßen von Paris "Erlebtes" bereits unter seinem "Schreibblick" erfaßt und darin seine "Signatur" resignativ eingeschrieben habe: "Der 'Lutetia'-Ästhet erblickt im Rhythmus der Cancan-Tänzer seine autobiographische Katastrophe: 'das Alter', den Kräfteverfall des Visionärs der totalen Befreiung, das Ende 'Lutetias'. Unterm Schreibblick, der sich verträumt, droht die Pantomime, die er 'erlebt', nicht den Rattenzug an. Sondern die Pantomime ist getanztes *Warten*, das der Träumer des Augenblicks *nicht ewig* mehr mitwarten kann." (Klaus Briegleb, *Opfer Heine?* a.a.O., S. 120.) Ebenso Manfred Schneider: "Der ganze Artikel ist Hexenmeisterrede, angesprochen gegen das Rumoren der Vulkane, indem er die geheimen Bewegungen der lebendigen Geister ins Wort zu bannen sucht. Denn der Tanz ist die ganz andere Sprache, in der allein das erotische und das revolutionär beehrte Glück Realität annehmen kann. Allerdings vollzieht sich der Tanz als Realität und als Zeichen. [...] In dieser Paradoxie definiert und dementiert sich der revolutionäre Schriftsteller Heinrich Heine." (*Die kranke schöne Seele der Revolution. Heine, Börne, das "Junge Deutschland", Marx und Engels*, Frankfurt a.M., Syndikat, 1980, S. 86.) Diese Re-Signierung der *signatura temporis*, die "Schreibart" dieser Texte Heinrich Heines, ist aber wiederum eine Funktion ihrer Lesart, die – nach 1968 – ihrerseits vor den Zeichen der Zeit resigniert hat.

22 Bereits Benno von Wiese hat festgestellt, "Heines Denken in Signaturen" suche "den reflexiven Gegensatz von Innen und Außen in der Anschauung wieder aufzuheben." (Benno von Wiese, *Signaturen. Zu Heinrich Heine und seinem Werk*, a.a.O., S. 31.)

te” des Pariser Kulturfeuilletons zur novellistischen Darstellung einer “Privatgeschichte” – und vollziehen damit auch diskursiv eine für Heines Signaturbegriff charakteristische Wendung.

Als Inversion von Erinnerung und tänzerischem Ausdruck einer Frauenfigur erscheint im zweiten Teil der *Florentinischen Nächte* das Rätsel einer getanzten Signatur. Die Binnenerzählung der *Florentinischen Nächte*, so kann grob resümiert werden, dreht sich um die rätselhafte Identität einer jungen Tänzerin namens Mademoiselle Laurence. Wie der Erzähler Maximilian zu berichten weiß, findet er die tanzende Laurence zu wiederholten Malen im ärmlichen Gefolge einer grotesken Gauklerfamilie. Irritiert durch die eigenwillige Gestikulation der Tanzenden, die sich “wie mit lauerndem Ohr” zur Erde beugt, “als hörte sie eine Stimme, die zu ihr heraufspräche”, die alsbald rasend aufspringt, um sogleich wieder kerzengerade zu erstarren, und – erzitternd – sorgfältig langsam die Hände reibt, als wollte sie Blut von ihren Händen waschen – irritiert also durch diese pantomimischen Signaturen der Tänzerin wirft der Erzähler die Frage auf, wie dieses “getanzte Rätsel” wohl zu lösen, wie diese “getanzte Privatgeschichte” wohl zu lesen wäre. Die *signatura temporis* scheint in dieser rätselhaften Tanzsprache eine Bewegungsspur zu sein, in die sich die Identität einer Privatgeschichte unlesbar eingeschrieben hat:

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 Signatur aller Erscheinungen so leicht begreift, ich konnte dennoch dieses getanzte Rätsel nicht lösen [...] (I, 593)

Versuchen wir dieses “getanzte Rätsel” zu lösen. Aus der Perspektive des Erzählers wird das Gehörte von seiner optischen Wirkung her beschrieben: Dem lauschenden Hinbeugen nach der Erde entsprechen die ausgelassenen Sprünge, dem wiederholten Lauschen ein Nicken mit dem Kopf und die geheimnisvolle Geste des Händewaschens. In diesem Parallelismus von Hören und sichtbarer Bewegung wird eine doppelte Entzifferungsarbeit realisiert: von seiten der Tänzerin als Sichtbarmachen des Gehörten, seitens des Erzählers als Lesbarmachen des Gesehenen. Beide Prozesse sind im Innersten dialogisch verbunden durch das Rätsel eines Tanzes, der wie eine Sprache strukturiert sein soll. Bei genauerer Betrachtung entpuppt sich das Darstellungsproblem dieses

“getanzten Rätsels” folglich als innerer Verknüpfungszusammenhang nicht nur einer, sondern zweier verschiedener Transformationen: einer, die die Chiffrierung, und einer anderen, die die Dechiffrierung der fraglichen Signatur betrifft. Während die erste die Problematik einer pantomimischen Sichtbarmachung des Gehörten aufwirft, thematisiert die andere die Lesbarkeit der getanzten Signatur. Der Erzähler, der dieses “getanzte Rätsel” beschreibt, ist für sein Verständnis dieser Signatur ganz auf visuelle Sprachzeichen verwiesen, die er gleichsam als klanglose Partitur liest²³.

Für die Entzifferung derart klangloser Partituren bietet der Text der *Florentinischen Nächte* einige aufschlußreiche Beispiele, die wir an dieser Stelle vergleichsweise beiziehen. Sie finden sich eingebettet in verschiedene Episoden, vornehmlich im ersten Teil der Novelle. Hier sind vor allem die Studien der Künstlerphysiognomien von Bellini und Paganini zu erwähnen, die wiederholt die Fähigkeit zur Wahrnehmung einer “Transfiguration der Töne” (I, 581f.) zur Anschauung bringen. Hierhin gehören aber auch die bewegten Signaturen lauschender Frauengesichter in der italienischen Oper, auf denen sich die “Wirkung der Kunst” (I, 569) in physiognomischer Weise abzuzeichnen scheint. Es ist gewiß nicht gewagt, zu behaupten, Heine habe in diesen physiognomischen Studien mitunter einige Glanznummern musikalischer Visualisierungskunst geboten, die auch den hohen Ansprüchen zeitgenössischer Synästhesiedarstellungen der romantischen Schule Clemens Brentanos, E.T.A. Hoffmanns oder auch Novalis’ musikalischen “Figurenworten” genügen können²⁴. Das vorherrschende Erzählparadigma wird auf die

23 Diese Übersetzung von visuellen und akustischen Elementen im Tanz hat Susanne K. Langer eine “symbolische Bewegung” genannt, die bei jeder Rezeption des Tanzkunstwerkes einer Rückübersetzung bedarf: “To make the dance a work of art requires that translation of kinesthetic experience into visual and audible elements [...]” (Susanne K. Langer, *Feeling and Form*, New York, Ch. Scribner’s Sons, 1953; wiederabgedruckt in, *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, hrsg. v. Roger Copeland und Marshall Cohen, New York, Oxford Univ. Press, 1983, S. 44.)

24 Novalis hat diese gleichzeitig “hörbaren und sichtbaren Worte” “Wortfiguren” oder “Figurenworten” genannt. In ihnen sollte es möglich sein – wie in Heines Signatur – in “Figuren sprechen und schreiben” zu können “und Worte vollkommen plastisieren, und Musiciren” zu lernen. (Novalis, *Aus den Freiburger Naturwissenschaftlichen Studien 1798/99*, in: ders. *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, München, Hanser, 1978, Bd. 2, S. 458.) Heine hat diese “Idealfiguren” Novalis’ allerdings dahingehend erweitert und differenziert, daß er in seiner Darstellung der Signatur gezeigt hat, wie das beschriebene Hören zur enigmatischen

Formel gebracht, wenn der Erzähler von sich behauptet, jenes “musikalische zweite Gesicht” zu besitzen, “meine Begabnis, bei jedem Tone, den ich erklingen höre, auch die adäquate Klangfigur zu sehen” (ebd.). Diese visuelle “Klangfigur” ist eine *figura* im rhetorischen Sinne einer Synästhesie. Sie rekurriert auf einen physikalischen Vorgang einer Visualisierung von Resonanzspuren in feinem Sand, der von Ernst Chladni 1785 entdeckt und als “Klangfigur” bezeichnet wurde. Heine legt diese Figur der Synästhesie den Wahrnehmungen seines Erzählers zugrunde, um damit den Signaturcharakter der Erscheinung zu erzeugen.

Wenden wir uns nun einer Passage zu, die möglicherweise eine Erklärung für diese synästhetisch konstituierte Signatur in sich birgt. In den Erzählungen der *Ersten Nacht* berichtet Maximilian von einem tauben Maler namens (Johann Peter) Lyser, “der, in seiner geistreichen Tollheit mit wenigen Kreidestrichen den Kopf Paganinis so gut getroffen hat, daß man ob der Wahrheit der Zeichnung zugleich lacht und erschrickt” (I, 575). Dies sei ihm nur deshalb so frappierend gelungen, weil er “den Musikern die Musik auf dem Gesichte zu lesen” verstanden habe. Die Erklärung dieses Phänomens, die der Erzähler daraufhin abgibt, ist für die Frage nach der Lesbarkeit enigmatischer Signaturen von erheblicher Bedeutung:

Was ist eigentlich da zu verwundern? 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. (I, 575)

Der schreibende Taube malt Töne – der Ohrenmensch indessen hört Farben. Eines sei gleich vorausgeschickt: Es geht hier nicht um die Wiederholung jenes klassischen Versuchs, “die Hieroglyphen der Poesie, der Malerei und der Musik miteinander zu vergleichen”, den bereits Denis Diderot in seiner *Lettre sur les sourds et muets* unternommen hat²⁵. Der

Figur werden kann, die das Verstehen suspendiert. (Vgl. dazu Liselotte Dieckmann, “The Metaphor of Hieroglyphics in German Romanticism”, in: *Comparative Literature*, vol. VII/1, 1955, S. 306-312.)

- 25 Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* (1751), in: ders., *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1978, vol. IV. Deutsch: *Brief über die Taubstummen*, in: ders., *Ästhetische Schriften*, Berlin und Weimar, Aufbau, 1967, Bd. 1, S. 69. Wie Heine, geht es auch Diderot um eine Form von visueller “Hieroglyphensprache”, die Tauben akustische Wahrnehmungsinhalte zu lesen erlaube.

rhetorische Chiasmus nämlich, der hier in der “unsichtbaren Signatur” der Töne “Farben und Gestalten” zu lesen gibt, in der “sichtbaren Signatur des Spieles” indes Töne zu sehen behauptet, dieser Chiasmus der Sinne ist eine originale Wendung Heinescher Prägung²⁶. Gewiß, eine synästhetische Figur in Form eines Chiasmus zu beschreiben, gehört durchaus zu den Kunstgriffen der romantischen Literatur. Worin besteht aber der entscheidende Unterschied etwa zu Ludwig Tiecks synästhetischem Chiasmus “in Tönen zu denken und in Worten und Gedanken zu musizieren”, wie es in der Einleitung zum Schauspiel *Die verkehrte Welt*²⁷ heißt? Auch dort sind doch Töne denkbar und Worte Musik. Heine hingegen – und dies ist neuartig – suspendiert die Vorstellung der gleichzeitigen synästhetischen Wahrnehmung im Chiasmus der Signaturen. In der “sichtbaren Signatur” werden (unhörbare) Töne gesehen, in der “unsichtbaren Signatur” hingegen Farben und Formen gehört. Das Hören wird durch die Metapher des Sehens und umgekehrt das Sehen durchs Hören metaphorisch ersetzt. Sehen und Hören stehen also in einem chiastischen *Substitutions-* und nicht in einem *Summationsver-*hältnis, wie wir es von der traditionellen Synästhesie gewohnt sind. Dies ist Heines spezifischer Beitrag zur romantischen Synästhesie²⁸. Tatsächlich ist damit aber auch eine Formel gegeben, in der die enigmatische Signatur in Heines Novelle als Überkreuzung sichtbarer Töne und hörbarer Farben und Gestalten erkennbar wird. Beim Lesen von Heines

26 Als substantiellen Beitrag zu Heines Ästhetik hat auch Jeffrey I. Sammons die Paganini-Passage bewertet. Vgl. Jeffrey I. Sammons, *Heinrich Heine, The Elusive Poet*, New Haven/London, Yale Germanic Studies, 1969, Bd. 3, S. 326-334.

27 Ludwig Tieck, *Die verkehrte Welt. Ein historisches Schauspiel in fünf Aufzügen*, in: ders., *Werke in vier Bänden*, München, Winkler, Bd. II, 1964, S. 274. Auch Brentanos vielzitierte Synästhesie “Blickt zu mir der Töne Licht” aus dem Singspiel *Die lustigen Musikanten* macht den Blick auf Klänge denkbar. (Clemens Brentano, *Werke*, München, Hanser, Bd. I, 1968, S. 145.) Vgl. dazu Alexander von Bormann, “Der Töne Licht. Zum frühromantischen Programm der Wortmusik”, in: *Die Aktualität der Frühromantik*, hrsg. v. E. Behler und J. Hörisch, Paderborn, Schöningh, 1987, S. 191-207. Im Hinblick auf eine Diskurstheorie der literarischen Sinneswahrnehmung vgl. Peter Utz, *Das AUGE und das OHR im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit*, München, Fink, 1990, bes. Kpt. 8.

28 Bereits in der *Harzreise* findet sich diese synästhetische Substitutionsfigur der Sinne, “wo die Engel zu den Füßen Gottes sitzen, und in den Zügen seines Antlitzes den Generalbaß studieren” (II, 120). Vgl. dazu auch Sarahs Vision der Synagogen-Gesänge in *Der Rabbi von Bacherach* (I, 488f.) sowie die Sprache des Trommels in *Das Buch Le Grand*, die das Treiben der Welt zu “durchschauen” vermag, (II, 273).

klangbildlichen Signaturen wird die "sichtbare Signatur", die Töne vor Augen führt, durch die "unsichtbare Signatur", die Farben hörbar macht, substituiert. Dadurch verliert im Resultat, wer in der sichtbaren Signatur der Erscheinung liest, die klangliche Präsenz in Musik und Stimme und bleibt immer abhängig von den Malerzeichen des Interpreten, der selber taub die sichtbare Signatur seiner klanglosen Partitur beschreibt. In dem, was Heines Erzähler am Beispiel des tauben Malers Lyser beschreibt und analysiert, ist jene "Transfiguration der Töne" in sichtbare Mimik des Gesichts und der Gestalt am Werk, die auch im "getanzten Rätsel" Mademoiselle Laurences den Eindruck der Unlesbarkeit einer Signatur hervorgerufen hat. Die Paganini-Passage aus der *Ersten Nacht der Florentinischen Nächte* enthält also in gewisser Weise den Schlüssel zum "getanzten Rätsel" im zweiten Teil der Novelle. Und es ist notabene ein Schlüssel, der verschießt. Beide Signaturen verschließen sich der Lektüre einer hörbaren Sprache, die die "Privatgeschichte" enthält, und tun dies gleich einer Hieroglyphenschrift, von der Hegel in seiner *Enzyklopädie* einmal festhält, sie sei ein Umweg über "die Töne, welche selbst schon Zeichen sind" und damit sichtbare Chiffren des Klanges. In der Tat liest, wer Töne schon als sichtbare Zeichen von Tönen sieht, die Musikalität und Stimmhaftigkeit der Signatur als "Hieroglyphenschrift". Sein Lesen ist "taubes Lesen" und sein Schreiben "ein stummes Schreiben". Der synästhetische Chiasmus der Signatur ist schließlich dafür verantwortlich, daß die Präsenz der Stimme vom Akt der Lektüre getrennt bleibt. In der rhetorischen Figur dieser synästhetischen Signatur "bleibt die Metapher rätselhaft", wie Jacques Derrida schreibt, "und verweist darauf, daß der 'eigentliche' Sinn der Schrift der einer ersten Metapher ist"²⁹. Im Hinblick auf Heine ist zu präzisieren, sein chiastischer Signaturbegriff sei die Metapher einer Handschrift, die die sinnliche Lektüre durchkreuzt und trennt. So gesehen bleibt die Signatur notwendig unlesbar – und zwar auch für einen Leser "der sonst die Signatur der Erscheinungen so leicht begreift" (I, 593) – weil gerade jene Metaphern der Sinne, die gemeinhin für die Verstehbarkeit eintreten, hier in ein Verhältnis zueinander gesetzt werden, in dem die Wahrnehmung des einen Sinnesorgans diejenige des anderen suspendiert.

29 Jacques Derrida, *Grammatologie*, aus dem Französischen von H.-J. Rheinberger und H. Zischler, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1974, S. 31.

Die Lösung des “getanzten Rätsels” liegt in der Beantwortung der Frage, warum es nicht zu lösen ist³⁰. Denn auch in diesem Fall heißt Verstehen in erster Linie erklären, was am Lesen rätselhaft ist³¹.

Nur wenige Jahre nach Champollions Entzifferung der ägyptischen Hieroglyphen im Jahre 1822 beginnt Heine seine Reiseschrift *Die Stadt Lucca* in Form einer hieroglyphischen Signatur. In der Einleitung dazu kündigt Heine seine narrative Reise durch ein ironisch verbrämtes Gespräch über die zeitgenössische Naturphilosophie an, das er vorgibt, mit einer alten Eidechse im Apennin geführt zu haben. Auf dem Schwanz des Reptils meint der Erzähler die “ewigen Hieroglyphen” (II, 480) zu lesen, die zeitlos zeichenhaft und doch stets unlesbar von der Lesbarkeit der Welt künden. Darin, so heißt es, habe er die Geschichte der “stummen Natur” erfahren, deren Schlüssel diese kleinen Tiere signaturhaft auf ihrem Rücken tragen und darin “gleichsam die geheimen Annalen der Natur aufbewahren”. Walter Benjamin hat solche Signaturen der Zeit eine “allegorische Physiognomie der Natur-Geschichte” genannt: “Auf dem Antlitz der Natur steht ‘Geschichte’ in der Zeichenschrift der Vergängnis”³².

Auf ihren Köpfchen, Leibchen und Schwänzchen blühen so wunderbare Zeichenbilder, wie auf egyptischen Hieroglyphenmützen und Hierophantenröcken. Meine kleinen Freunde haben mich auch eine Zeichensprache gelehrt, vermittels welcher ich mit der stummen Natur zu sprechen vermag. [...] O Natur! du

- 30 Ein Text wie dieser, der die unmittelbare Lesbarkeit der “Signatur der Erscheinung” so nachdrücklich bestreitet, bietet der Erschließung ihres Zeichencharakters auch dann einen nachhaltigen Widerstand, wenn, wie in Heines Novelle, das Thema des Tanzes als Geschichte eines Traumas am Ende nachgetragen wird. Dessen ungeachtet finden sich auch in der neueren Heine-Forschung Interpretationen, die den Tanz in den *Florentinischen Nächten* etwa als “Allegorie oder Pantomime der Revolution” (Manfred Schneider, *Die kranke schöne Seele der Revolution*. a.a.O., S. 78) oder als weibliches Bacchanale in der “dionysische[n] Sprache des Tanzes” verstehen wollen. (Lia Secci, “Die dionysische Sprache des Tanzes im Werk Heines”, in: *Zu Heinrich Heine*, hrsg. v. P. Chiarini und I. Zagari, Stuttgart, Klett, Reihe LGW-Interpretationen, 1981, S. 89-101.)
- 31 Gegen eine Dekonstruktion, die “den Text in seine Unverständlichkeit” treibe, wendet Karlheinz Stierle den Begriff der “Relevanzfigur”: “Die medien-spezifische Unbestimmtheit ist eine Bedingung der werkhafte[n] Bestimmtheit als Relevanzfigur. Diese zu erfassen ist aber nicht allein Sache der Reflexion, sondern der Anschauung.” (Karlheinz Stierle, “Dimensionen des Verstehens. Der Ort der Literaturwissenschaft”, *Konstanzer Universitätsreden*, Bd. 174, 1990, S. 20/33.) In der Tat ist in Heines Begriff der “Signatur” eine Figur der Anschauung gegeben, die durch ihre Unbestimmtheit an Relevanz gewinnt.
- 32 Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, a.a.O., Bd. I,1, S. 353.

stumme Jungfrau! wohl verstehe ich dein Wetterleuchten, den vergeblichen Redeversuch, der über dein schönes Antlitz dahinzuckt [...] (II, 478f.)

Jetzt erst können wir sagen: die stumme Natur spricht in Hieroglyphen zwar vergeblich, doch nicht minder verständlich. Auch hier ist Synästhesie die Schlüsselfigur der Heineschen Signatur. Ich fasse zusammen und erinnere – von dieser signaturhaften “Coda” her – an die vorliegende These einer verschlüsselten Zeitdarstellung in Heines *signatura temporis*. Wie die eingangs diskutierte Flammenschrift im *Belsazar*, die sich schreibend dekonstruiert, so verschließt sich auch die “zeitliche Signatur” in Gemälden durch die in schreienden Farben verschmelzende Interferenz von Progression und Digression jeder unmittelbaren Lektüre der Gegenwart. Und sie verschließt sich als getanzte “Privatgeschichte” ebenso sehr wie in der hieroglyphisch gezeichneten “Naturgeschichte” durch eine synästhetische Wahrnehmungsstruktur. “Stummes Schreiben” im Tanz und die “vergeblichen Redeversuche” der Jungfrau Natur trennen synästhetisch das “taube Lesen” in sichtbaren Signaturen von der Geschichte, die sie erzählen. Alle genannten Darstellungsformen von Geschichte geben folglich im Medium der *signatura temporis* jederzeit Unlesbarkeit zu lesen. Die Frage indessen, was solche Unlesbarkeit zu verstehen gibt, stellt sich *ante portas* und könnte zur Schlüsselfrage werden in der literaturwissenschaftlichen Debatte zwischen Hermeneutik und Dekonstruktion.

Abstract

Heinrich Heine’s notion of the signature is analysed in its temporal dimension: time, as it has registered in things. The question here is how the signature of time is to be read. Proceeding on the dynamic-deconstructive form of the temporal character in Heine’s *Belsazar*, the “zeitliche Signatur” in the report on paintings in *Lutetia* has been described as a counterrunning movement of anticipating retrospection. The “Schreibart” of Heine’s *Zeit- and Denkbilder* undermines the readability of historical reality through the movement of a writing that writes and negates this writing respectively. Heine’s description of contemporary history along with the fiction of private history in *Florentinische Nächte* virtually hinder literal understanding of time by rhetorical figures of inversion, which render the signature of time unreadable. As well, the hieroglyphic signatures of natural history in Heine’s journal of travels *Die Stadt Lucca* form no exception to this. Controlled by the synaesthetic chiasm that represents the “unsichtbare Signatur” in inaudible voices and tones, the *signatura temporis* remains sealed to any forwardness of hermeneutic interpretation, failing a conclusion, as long as it cannot be revealed how the signature closes itself off from the lecture.