

Besprechungen

Allgemeines

- Karl Bertau: Schrift – Macht – Heiligkeit in den Literaturen des jüdisch-christlich-muslimischen Mittelalters. Hrsg. von Sonja Glauch (M. PRZYBILSKI) 130
- Günther Mensching (Hrsg.): Gewalt und ihre Legitimation im Mittelalter (M. PRZYBILSKI) 132
- Herbert Jaumann: Handbuch Gelehrtenkultur der Frühen Neuzeit. Band I: Bio-bibliographisches Repertorium (J. ROBERT). 138
- Michael Braun / Werner Kamp (Hrsg.): Kontext Film. Beiträge zu Film und Literatur (M. STIGLEGER) 141
- Ruth Weichselbaumer: Mittelalter virtuell. Mediävistik im Internet (J. BEHROUZI-RÜHL). 144
- Daniel R. Woolf: Reading History in Early Modern England (B. BOXLER) 146
- British Romanticism and Italian Culture: Translating, Reviewing, Rewriting. Ed. Laura Bandiera and Diego Saglia (S. PARMEGIANI) 147
- The Reception of W. B. Yeats in Europe. Ed. Klaus Peter Jochum (W. WICHT) 150
- The Reception of D. H. Lawrence in Europe. Ed. Christa Jansohn and Dieter Mehl (T. IIDA) 152
- Daniela Caselli: Beckett's Dantes: Intertextuality in the Fiction and Criticism (M. TÖNNIES). 155
- Peter L. Shillingsburg: From Gutenberg to Google. Electronic Representations of Literary Texts (J. GREEN). 156
- Amy Villarejo: Film Studies. The Basics (U. MEYER). 159
- Geschichte des internationalen Films (Sonderausgabe). Übersetzt von Hans-Michael Bock und einem Team von Filmwissenschaftler/innen. Ed. Geoffrey Nowell-Smith / Film-Klassiker, 120 Filme. Ed. Michael Töteberg (A. ENGLHART) 160
- Birgit Steinbügl: Deutsch-englische Kollokationen. Erfassung in zweisprachigen Wörterbüchern und Grenzen der Korpusbasierten Analyse (M. SCHILK). 162
- Susanne Dyka: Probleme der Differenzierung im deutsch-englischen Wörterbuch für Deutsche (G. KNAPPE) 165

Germanisch und Deutsch

- Frieder Schanze (Hrsg.): Ludwig Sterners Handschrift der Burgunderkriegschronik des Peter von Molsheim und der Schwabenkriegschronik des Johann Lenz mit den von Sterner beigefügten Anhängen. Beschreibung der Handschrift und Edition der Schwabenkriegschronik (R. LENG) 168
- Stefan Keppler: Grenzen des Ich. Die Verfassung des Subjekts in Goethes Romanen und Erzählungen (B. JESSING) 170
- Harald Tausch: "Die Architektur ist die Nachtseite der Kunst". Erdichtete Architekturen und Gärten in der deutschsprachigen Literatur zwischen Frühaufklärung und Romantik (U. C. STEINER) 172

Archiv

für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen

245. Band 2008

Erscheinungsweise:
halbjährlich

Herausgeber:

HORST BRUNNER, CHRISTA JANSOHN,
MANFRED LENTZEN UND DIETER MEHL

Anglistische Redaktion:

PROF. DR. CHRISTA JANSOHN
Lehrstuhl für britische Kultur
Universität Bamberg
Kapuzinerstraße 25
D-96045 Bamberg
christa.jansohn@uni-bamberg.de

PROF. DR. DIETER MEHL
Institut für Anglistik, Amerikanistik und
Keltologie
Universität Bonn
Regina-Pacis-Weg 5
D-53113 Bonn
DieterMehl@web.de

Germanistische Redaktion:

PROF. DR. HORST BRUNNER
Institut für deutsche Philologie
Universität Würzburg
Am Hubland
D-97074 Würzburg
horst.brunner@mail.uni-wuerzburg.de

Romanistische Redaktion:

PROF. DR. MANFRED LENTZEN
Romanisches Seminar
Universität Münster
Bispinghof 3 a
D-48143 Münster
lentzen@uni-muenster.de

Verlag:

Erich Schmidt Verlag GmbH & Co.
Genthiner Straße 30 G
10785 Berlin-Tiergarten
Telefon: (030) 25 00 85-0
Telefax: (030) 25 00 85-305
Internet: www.ESV.info
E-Mail: ESV@ESVmedien.de

Vertrieb:

Erich Schmidt Verlag GmbH & Co.
Genthiner Straße 30 G
10785 Berlin-Tiergarten
Telefon: (030) 25 00 85-223
Telefax: (030) 25 00 85-275
E-Mail: ABO-Vertrieb@ESVmedien.de

Konto:

Berliner Bank AG
Kto.-Nr. 3 207 627 400
BLZ 100 200 00

Bezugsbedingungen:

Bezugsgebühren im Abonnement pro Jahr
€ 92,- / sfr. 156,- ; Einzelbezug je Heft
€ 52,- / sfr. 87,- ; jeweils einschließlich
7 % MwSt. und zuzüglich Versandkosten.
Die Bezugsgebühr wird jährlich im Voraus
erhoben. Abbestellungen sind mit einer
Frist von 2 Monaten zum 1. 1. j.J. möglich.
Keine Ersatz- oder Rückzahlungsansprüche
bei Störung oder Ausbleiben durch höhere
Gewalt oder Streik.

Weiter siehe Umschlagseite 3

Die See als Sehschule. Bilder, Medien und Mythen in Heines Nordsee-Dichtung

Von JÖRG ROBERT (Würzburg)

I.

Die Nordsee zählt zu den jungen Landschaften der deutschen Literatur.¹ Ihre Entdeckung fällt ins frühe 19. Jahrhundert, es ist der junge Heinrich Heine, der sich selbst zu ihrem "Hofdichter" erklärt.² Eine erste Begegnung Heines mit dem Meer fällt ins Jahr 1823, als er von Ende Juli bis Anfang September zu einer Badekur in Ritzebüttel-Cuxhaven weilt, die seine "fatalen Gemüthsbewegungen" lindert. Bei dieser Gelegenheit wird ein später aufgegebener Plan zu einer Venedig-Tragödie verfolgt, eine stürmische Überfahrt nach Helgoland vermittelt einen ersten Eindruck von der elementaren "Wildheit des Meeres"³ und regt zu lyrischen Gedichten an, die im Zyklus 'Heimkehr' im 'Buch der Lieder' (VII–XII, XIV) gedruckt werden.⁴ Anfang August 1825 reist Heine nach Promotion und Taufe das erste Mal in das elegante und aufstrebende Nordseebad der Insel Norderney, die seit 1820 sogar über eine Spielbank verfügte. Heine begeistert sich für das Meer, nennt es sein "wahlverwandte(s) Element".⁵ Der Sommer 1825 auf Norderney inspiriert Heine zu einem Gedichtzyklus in freien Rhythmen, der ersten Abteilung der 'Nordsee'. Bereits am 15.12.1825 teilt Heine dem Freund Moses Moser nach Hamburg den Plan mit, seine "Seebilder" zusammen mit den achtzig neuen Gedichten aus dem Heimkehr-Zyklus, der 'Harzreise' und dem 'Memoire über Polen' zu einem "Wanderbuch, 1ter Teil" zu vereinigen. Unter dem Titel 'Reisebilder von H. Heine. Erster Teil' erscheint die Sammlung im Sommer 1826. An einer Fortsetzung wird im Zuge eines neuerlichen Aufenthalts auf Norderney gearbeitet, den Heine im Juli 1826 antritt.

Heine empfindet insbesondere seinen zweiten 'Nordsee'-Zyklus als Durchbruch: "Dieser Teil soll ein außerordentliches Buch werden und großen Lärm

¹ Zur Topik von See und Seefahrt in der deutschen Literatur exemplarisch Ralph Häfner: *Konkrete Figuration. Goethes 'Seefahrt' und die anthropologische Grundierung der Meeresdichtung im 18. Jahrhundert*. Tübingen 2002 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 111), hier S. 149–152 zu Heine. Für kunsthistorischen Rat und Expertise danke ich Herrn PD Dr. Damian Dombrowski (Würzburg).

² An Campe, 28.7.1826. Heinrich Heine: *Säkularausgabe. Werke – Briefe – Lebenszeugnisse*. Bd. 20: Briefe 1815–1831. Bearbeiter Fritz H. Eisner. Berlin 1970 (im Folgenden: SA), S. 254.

³ Heine SA 20, S. 108.

⁴ *Heimkehr* XI ("Der Sturm spielt auf zum Tanze") transponiert teils wörtlich die im Brief an Moser (SA 20, S. 108) eingerückte Sturmschilderung.

⁵ An Campe, 29.7.1826; SA 20, S. 254.

machen. Ich muß etwas Gewaltiges geben. Die 2. Abteilung der 'Nordsee', die den 2. Band eröffnen wird, ist weit originaler und kühner als die 1. Abteilung und wird Dir gewiß gefallen. Ich habe eine ganz neue Bahn darin gebrochen, mit Lebensgefahr."⁶ Mitte Oktober 1826 hat Heine den Teilzyklus abgeschlossen (Erstdruck in 'Reisebilder' II. 1827) und er berichtet bereits am 24. Oktober von der Arbeit an den Prosa-Briefen eines dritten 'Nordsee'-Zyklus, der die Frage nach der neuen Mythologie aus 'Nordsee' I und II aufgreift und im Kontext einer satirischen Zeitdiagnose erstmals auf die "blutende Zerrissenheit" Deutschlands bezieht.⁷

In 'Nordsee' I und II hat Heine, angeregt durch Ludwig Tiecks freirhythmische 'Reisegedichte eines Kranken' (entstanden 1805; gedr. 1823)⁸ ein Novum geschaffen, indem er "als erster eine konkrete Meeres- und Küstenlandschaft, die Nordsee, zum poetischen Mittelpunktgegenstand" nimmt.⁹ Formal empfindet Heine das neue Genre als Befreiung vom Stil des 'Lyrischen Intermezzo': "Ich bin also doch nicht auf eine bloß lyrisch maliziöse zweystrophige Manier beschränkt."¹⁰ An Wilhelm Müller schreibt er: "Die 'Nordsee' gehört zu meinen letzten Gedichten, und Sie erkennen daraus, welche neue Töne ich anschlage und in welchen neuen Weisen ich mich ergehe."¹¹ Gegenüber Karl August Varnhagen, der sich positiv über die 'Nordsee' geäußert hatte ("die liebevollste Antwort"¹²), betont Heine: "Meine Nordseebilder sind con amore geschrieben."¹³ Dennoch scheint es ihm von Anfang an "sehr dubiös", ob das Publikum "an den Nordseebildern Geschmack finden" werde. An Karl Sim-

⁶ An Moser. 14.10.1826; SA 20, S. 267.

⁷ Heine Heine. Sämtliche Schriften. Hg. von Klaus Briegleb. 8 Bde. München 1975 (im folgenden SS), Bd. 1, S. 240. Markus Winkler: *Mythisches Denken zwischen Romantik und Realismus. Zur Erfahrung kultureller Fremdheit im Werk Heinrich Heines*. Tübingen 1995, S. 61–80; Ulrich Stadler: Heines "Nordsee III" als programmatischer Beitrag zur 'Neuen Mythologie'. In: Joseph A. Kruse (Hg.): *Aufklärung und Skepsis. Internationaler Heine-Kongress 1997 zum 200. Geburtstag*. Weimar 1998, S. 555–570.

⁸ An Moser schreibt er: "Tieck (sic!) und Robert haben die Form dieser Gedichte wenn nicht geschaffen, doch wenigstens bekannter gemacht; aber ihr Inhalt gehört zu dem Eigenthümlichsten was ich geschrieben habe". SA 20, S. 229. Zu Tieck und Robert vgl. Guenter Oesterle: "Laß Rom seyn...Singe Berlin!" Stadtpoesie in Prosa. Ludwig Tieck – Ludwig Robert – Heinrich Heine. In: Iwan D'Aprile/ Martin Disselkamp/ Claudia Sedlarz (Hg.): *Tableau de Berlin – Beiträge zur "Berliner Klassik"*. Hannover-Laatz 2005, S. 289–306, bes. 293–297. Vgl. auch Ernst Elster: *Das Vorbild der freien Rhythmen Heinrich Heines*. Euphorion 25 (1924), S. 63–86. Hinzu kam die Anregung durch Ludwig Roberts *An Ludwig Tieck. Promenaden eines Berliners in seiner Vaterstadt* (gedruckt zuerst im Morgenblatt für gebildete Stände, 10.–30.9.1824).

⁹ Joachim Müller: Heines Nordseegedichte. Eine Strukturanalyse. In: Ders.: *Von Schiller bis Heine*. Halle (Saale) 1972, S. 492–580, S. 495.

¹⁰ SA 20, S. 229.

¹¹ SA 20, S. 250.

¹² SA 20, S. 263.

¹³ SA 20, S. 254.

rock schreibt er: "Unsre gewöhnlichen Süßwasser-Leser kann schon allein das ungewohnt-schauklende Metrum einigermaßen seekrank machen."¹⁴ Weniger das Metrum, als die anstößigen Themen sorgen jedoch für eine zwiespältige Reaktion, "großen Lerm"¹⁵, wie Heine bereits gemutmaßt hatte: "Mein Christus auf dem Wasser, XII^{tes} Seebild, hat viel Unmuth gegen mich erweckt. So wie denn überhaupt meine Reisebilder mir hinlängliche Feindschaft bereitet."¹⁶

Neben den formalen und sprachlichen Aspekten dieser "kolossalen Epigramme",¹⁷ in denen sich allenthalben die Lektüre der Vossischen Homer-Übertragung während des Norderney-Aufenthaltes spiegelt,¹⁸ hat vor allem Heines "Hellenismus-Gedanken" die Forschung beschäftigt.¹⁹ In ihrer Auseinandersetzung mit der griechischen Mythologie, die sich bis ins satirische Spätwerk der 'Götter im Exil' fortsetzen wird, erscheint die 'Nordsee' als intertextueller, ja "interpikturaler"²⁰ Spiel- und Kunstraum, als "Gedächtnislandschaft".²¹ Diese Vielzahl an Bezügen und Verweisungen läßt auch die oft (gar von Heine selbst) betonte lyrische Unmittelbarkeit der Naturerfahrung fraglich erscheinen. Von einer "Hinwendung zu unmittelbar angeschauten und wirklich erlebten Naturbildern"²² kann kaum gesprochen werden, wo weniger das Bild der Natur als das Vorbild der Kunst im Zentrum steht, die "Seebilder" sich als gesehene 'Bilder' erweisen. Es macht gerade den Reiz dieser neuen, postromantischen Form der Naturdichtung aus, daß sie sich scheinbar trivialer "Requisiten und Kulissen, Klischees und Stereotypen" bedient,²³ um ihr intertextuelles Strandgut gerade als Klischee und Stereotyp zu markieren und zu entlarven.

Die folgenden Überlegungen zu 'Nordsee' I und II nähern sich dem Mythologiediskurs der 'Nordsee' weniger in ideen- als in kunst- und mediengeschichtlicher Perspektive. An zwei prominenten Beispielen wird sich die vertraute Rede vom Projektionscharakter der Heineschen Natur- und Götter-

¹⁴ 26.5.1826; SA 20, S. 246.

¹⁵ 26.10.1826; SA 20, S. 267.

¹⁶ SA 20, S. 265.

¹⁷ An Varnhagen 24.10.1826; SA 20, S. 271.

¹⁸ Lydia Baer: *Anklänge an Homer (nach Voss) in der 'Nordsee' Heinrich Heines*. The Journal of English and Germanic Philology 29 (1930), S. 1–17.

¹⁹ Ralph Martin: *Die Wiederkehr der Götter Griechenlands. Zur Entstehung des "Hellenismus"-Gedankens bei Heinrich Heine*. Sigmaringen 1999 (Aurora 9); Steffen Schneider: Die Mythologie der Schrift – Zu Heines *Nordsee*-Texten. In: Robert André/ Christoph Deupmann (Hg.): *Paradoxien der Wiederholung*. Heidelberg 2003, S. 45–69.

²⁰ So der von Valeska von Rosen ins Spiel gebrachte Terminus. Art. Interpikturalität. In: Ulrich Pfisterer (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft – Ideen, Methoden, Begriffe*. Darmstadt 2003, S. 161–164.

²¹ Schneider (Anm. 19), S. 52.

²² Gerhard Höhn: *Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk*. Stuttgart/Weimar 2004, S. 76.

²³ Ebd.

bilder technisch konkretisieren. Heine "projiziert" nämlich nicht nur metaphorisch, wie Benno von Wiese feststellt, "seinen Liebesschmerz und seine Seelenkrankheit in die Natur",²⁴ oder, mit Jürgen Brummack zu sprechen, "das Pantheon an den nächtlichen Wolkenhimmel."²⁵ Natur ist in der 'Nordsee' nicht nur "Seelenraum"²⁶ sondern optisches Theater – die See wird zur Sehschule. Dies zeigt sich daran, daß sich zwei der berühmtesten unter Heines borealen Visionen strukturell an den beiden populären "proto-kinematischen" Zauber- und Illusionskünsten des frühen 19. Jahrhunderts orientieren. Spiegeln die 'Götter Griechenlands' (II, 6) Wahrnehmungs- und Projektionsmuster der *Laterna magica*, so manifestiert sich in 'Seegespenst' (I, 10) der Anschauungsmodus des Guckkastens. Beiden Massenmedien haftet zu Beginn des 19. Jahrhunderts bereits der Beigeschmack des Trivialen an, den Heine dazu nutzt, die beiden komplementären Tendenzen der (wenig später) so genannten "Kunstperiode" – Klassizismus und Romantik – als gespenstische Nekyomantie zu ironisieren. In den 'Göttern Griechenlands' trifft dies einen "indifferenten" Klassizismus (Goethe), in 'Seegespenst' eine auf das Mittelalter fixierte romantisch-nazarenische Kunst, deren historischen Antityp Heine in der hedonistischen Heiterkeit und sinnlichen Lebensfülle der niederländischen Malerei erblickt. 'Seegespenst' muß damit – so die Seitenthese – als Präfiguration jener Kunstphilosophie gelten, die Heine wenige Jahre später vor allem in 'Französischer Maler' (1831) exponieren wird.

II.

Wie sich Mythologie und Mediologie in der 'Nordsee' im Zeichen eines subjektiven, "technisierten Blicks"²⁷ in die Natur verbinden, kann das berühmteste Stück des Zyklus, 'Die Götter Griechenlands' (II, 6), belegen.²⁸ Schon der Titel verweist unzweideutig auf Schillers Hymne (beinahe) gleichen Titels ('Die Götter Griechenlandes', 1788), mehr noch auf die von ihr ausgehenden philosophisch-literarischen Kontroversen um die "neue Mythologie", die um 1800 von den Verfassern des 'Ältesten Systemprogramms des deutschen Idealismus' (Hegel, Schelling, Hölderlin; entstanden 1795/96) und von Friedrich Schlegel

²⁴ Benno von Wiese: Mythos und Mythenparodie in Heines Nordseegedichten und in seinem Gedicht "Unterwelt". In: Helmut Koopmann (Hg.): *Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt/Main 1979 (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts 36), S. 123–140, hier S. 124.

²⁵ Jürgen Brummack (Hg.): *Heinrich Heine. Epoche – Werk – Wirkung*. Von Michael Behal, Martin Bollacher, Jürgen Brummack, Bernhard Mann, Jürgen Walter. München 1980, S. 111.

²⁶ Thomas Bourke: *Stilbruch als Stilmittel. Studien zur Literatur der Spät- und Nachromantik*. Frankfurt/ Bern/ Cirenster 1980 (Europäische Hochschulschriften. Reihe I: Deutsche Literatur und Germanistik 297), S. 236.

²⁷ Ulrich Stadler: Der technisierte Blick. *Optische Instrumente und der Status von Literatur. Ein kulturhistorisches Museum*. Würzburg 2003 (ohne Bezug auf Heine).

²⁸ Zuletzt Martin (Anm. 19), S. 31–45; Winkler (Anm. 7), S. 78–80.

im 'Gespräch über die Poesie' (1799) inauguriert, in den philosophischen Hymnen eines Novalis ('Hymnen an die Nacht'; 1800) und in Hölderlins Elegien ('Brot und Wein'; entst. 1800/01) fortgesetzt werden – um nur die wichtigsten Stationen dieser Debatte zu nennen.²⁹ Anders als der Titel suggeriert, setzt sich Heine kaum mit Schiller selbst auseinander,³⁰ sondern verbindet dessen "Klage über den Untergang der lebendigen Schönheit mit Prometheus' Tat",³¹ d.h. konkret mit Goethes Sturm-und-Drang-Hymne gleichen Titels, auf die bereits die Wahl der freien Rhythmen verweist.³² An den rebellischen Gestus des Goetheschen Prometheus ("Ich kenne nichts Ärmeres / Unter der Sonn als euch, Götter!") schließen 'Die Götter Griechenlands' denn auch unmittelbar mit dem Bekenntnis an: "Ich hab euch niemals geliebt, ihr Götter! / Denn widerwärtig sind mir die Griechen, / Und gar die Römer sind mir verhaßt" (v. 64).³³ Schon der Adressat beider Hymnen ist derselbe: wie bei Goethe richtet sie sich auch bei Heine gegen die olympischen Götter, die als "verlassen" (v. 69) und moribund ("wie Sterbende") apostrophiert werden; als "nacht-wandelnde Schatten" und "ungeheure Gespenster" kehren sie zurück, verdrängt und "besiegt" durch die "neuen, herrschenden, tristen Götter, / die schadenfrohen im Schafspelz der Demut" (v. 75f.).

Der Gedanke einer Theomachie der Götter bzw. Religionen knüpft unmittelbar an Schillers Hymne an. Es handelt sich um jenen Passus, den Friedrich Leopold Graf zu Stolberg in seiner noch im selben Jahr 1788 formulierten Einrede ('Gedanken über Herrn Schillers Gedicht: Die Götter Griechenlands') als "vermessen" zurückgewiesen hatte: "Einen zu bereichern unter allen, / Mußte diese Götterwelt vergehn" (v. 99f.).³⁴ Als Theomachie charakterisiert Schiller diesen Vorgang in der ersten Fassung, wenn er feststellt, es "herrscht ein An-

²⁹ Zur Mythosdebatte exemplarisch Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt/Main 1979; Manfred Frank: *Der kommende Gott*. Frankfurt/Main 1982 (Edition Suhrkamp 1142); Gerhart von Graevenitz: *Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit*. Stuttgart 1987.

³⁰ Dies betont schon Benno von Wiese (Anm. 24), S. 123. Vgl. Ders.: *Heine und Schiller*. Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 20 (1976), S. 448–463.

³¹ Martin (Anm. 19), S. 43.

³² Der Artikel Rudolf Druß: *Dichter und Titan. Der poetologische Bezug auf den Prometheus-Mythos in der Lyrik von Goethe bis Heine*. Heine-Jahrbuch 25 (1986), S. 11–26 geht nicht auf *Die Götter Griechenlands* ein.

³³ Hier und im folgenden nach der Erstfassung im *Buch der Lieder* zitiert. Heine SS Bd. 1, S. 206.

³⁴ Norbert Oellers: Stolberg, das Christentum und die Antike. Der Streit mit Schiller. In: Frank Baudach/ Jürgen Behrens/ Ute Pott (Hg.): *Friedrich Leopold Graf zu Stolberg (1750–1819). Beiträge zum Eutiner Symposium im September 1997*. Eutin 2002 (Eutiner Forschungen 7), S. 109–126, hier S. 119. Wolfgang Frühwald: *Die Auseinandersetzung um Schillers Gedicht 'Die Götter Griechenlandes'*. Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 13 (1969), S. 251–271; Hans-Dietrich Dahnke: Die Debatte um *Die Götter Griechenlandes*. In: Ders. u.a. (Hg.): *Debatten und Kontroversen. Literarische Auseinandersetzungen in Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts*. Bd. 1. Berlin u.a. 1989,

drer in des Aethers Reichen / auf Saturnus umgestürztem Thron" (v. 180, NA 1, S. 195). Im Jahr vor der französischen Revolution formuliert, schwingen hier politische Untertöne mit. Der religiöse Systemwandel ist Folge eines monarchischen "Umsturzes". Mit dem Christentum siegt die Tyrannis über die Demokratie, der narzißtische Absolutist, der "in dem langen Strom der Zeiten / Ewig nur – sein eigen Bild (sieht)", gewinnt die Oberhand über die "Bürger des Olymp". Ein "poetischer Rückruf"³⁵ der Olympier, wie ihn Schiller intendierte, steht bei Heine nicht mehr zur Debatte, im Gegenteil: Die Götter Griechenlands kehren ungerufen zurück, als "Untote, als Wiedergänger".³⁶ Zwar wird Schillers Theomachiegedanke aufgenommen, aber gewissermaßen verstetigt. Die Auseinandersetzung der christlichen mit den griechischen Göttern ist lediglich Episode in einer prinzipiell offenen Reihe weiterer mythologischer Kämpfe, das Christentum wird Teil der antiken Mythologie. Schillers Flucht in die *consolatio aesthetica* ("Was ewig im Gesang soll leben / Muß im Leben untergehn") wird eine deutliche Absage erteilt, die jedoch weniger Schiller als vielmehr den Protagonisten der wenig später sogenannten "Kunstperiode" – Goethe – trifft. Heine titulierte ihn im Prosastück 'Nordsee' III als "Wolfgang Apollo" und den "großen Heiden" und verteidigt "seine nackten Göttergestalten" gegen den christlich-moralischen "Tugendpöbel".³⁷ Daraus läßt sich ersehen, daß die 'Götter Griechenlands' nicht nur eine mythen- und religionskritische, sondern auch eine literaturpolemische Spitze enthalten. Die griechischen Götter sind die Götter Goethes, ist der Gott und "Kunstgreis"³⁸ Goethe selbst, der als gespenstischer Revenant noch sechs bzw. sieben Jahre lang sein nächtliches Unwesen treiben und die Propheten der neuen Dichtung wie Heine mit seinem klassizistischen "Indifferentismus"³⁹ heimsuchen wird. Die Ambivalenz gegenüber den paganen Göttern, wie sie Heines Hymne verrät, spiegelt die gegenüber der poetischen Vater-*Imago* Goethe, von dem Heine kurz zuvor, im Oktober 1824, in Weimar so kühl und "indifferent" empfangen worden war. So verstanden, handeln die 'Götter Griechenlands' weniger von der neuen Mythologie oder gar dem neuen "Naturmythos"⁴⁰ als vom Dichten im Schatten des Epigonentums und vom Versuch der "Insurrektion gegen Goethe"⁴¹ – Gespensterangst ist "Einflußangst".

S. 193–269; Heinz Gockel: *Mythos und Poesie. Zum Mythosbegriff in Aufklärung und Frühromantik*. Frankfurt/ Main 1981 (Das Abendland, N.F. 12), S. 185–200.

³⁵ Helmut Koopmann: *Poetischer Rückruf: Die Götter Griechenlands*. In: Norbert Oellers (Hg.): *Gedichte von Friedrich Schiller*. Stuttgart 1996 (Universal-Bibliothek 9473), S. 64–83.

³⁶ Martin (Anm. 19), S. 35.

³⁷ Heine SS Bd. 2, S. 219.

³⁸ Heine SS Bd. 4, S. 414 ('*Neue Gedichte. Zeitgedichte*').

³⁹ Heine SS Bd. 3, S. 394 ('*Die romantische Schule*').

⁴⁰ Von Wiese (Anm. 30), S. 133.

⁴¹ Heine SS Bd. 1, S. 455 ('*Die deutsche Literatur von W. Menzel*').

III.

Bei allen perspektivischen Differenzen, die hier nicht zu vertiefen sind, verbindet Schillers und Heines Versionen desselben Sujets eine Gemeinsamkeit auf poetischer bzw. poetologischer Ebene. Sie betrifft die formalen Potentiale naturlyrischer Dichtung als Imaginations- und Illusionskunst, als Kunst der Bilder und Projektionen. Schiller hatte in seiner 'Matthisson-Rezension' gefordert, der Landschaftskünstler müsse seinen Gegenstand, die äußere Natur, "durch eine symbolische Operation in die menschliche zu verwandeln", d.h. zu anthropomorphisieren und zu personifizieren suchen.⁴² Schillers poetischer Übertragungsakt schließt konzeptionell an die rhetorische Tropenlehre, insbesondere die Theorie der *translatio* (Metapher) und der *sermocinatio/Prosopopöia* an, wendet diese jedoch ins Philosophisch-Weltanschauliche. Die Einbildungskraft animiert die materiellen, aber unbelebten Dinge durch phantasmagorische Überblendung: "Unbeseelte", d.h. unmenschliche Natur wird durch Projektion beseelt und bewegt, verwandelt sich aus einem System mechanischer Wechselwirkungen in ein "wechselnde(s) Drama"⁴³ mit gewissermaßen menschlichen Aktanten. Ziel dieses poetischen Animismus ist es, im Leser bzw. Zuhörer einen Assoziationsprozeß in Gang setzen, der die rezipierten Bilder der Dichtung mit den Bildern der eigenen Erinnerung verkettet. Eine solche phantasmagorische Verzauberung und Übermalung der Natur, wie sie Schiller in der 'Matthisson-Rezension' theoretisch fordert, bestimmt auch Heines 'Götter Griechenlands', mit dem Unterschied, daß die poetische Geisterbeschwörung die exorzierten Götter nur mehr als gespenstische Wiedergänger und "Schatten", in der Sprache der Zeit: als "Phantasmagorien" zu beschwören vermag

Der Begriff "Phantasmagorie" hat bei Heine und seinen Zeitgenossen eine doppelte Bedeutung. Zumeist bezeichnet er metaphorisch das Irreale, Spuk- und Illusionshafte eines Phänomens, das sich so unvermittelt auflöst, wie es erschienen war. Hinter der uneigentlichen verbirgt sich eine konkrete, technische Bedeutung. "Phantasmagorie" bezeichnet nämlich eine weiterentwickelte Form der *Laterna magica*, die der Belgier Etienne Gaspar Robertson (1763–

⁴² NA 22, 271. Zur *Matthisson-Rezension* im Rahmen von Schillers Lyriktheorie Joachim Bernauer: '*Schöne Welt wo bist du?: Über das Verhältnis von Lyrik und Poetik bei Schiller*'. Berlin 1995, S. 215–228; Wolfgang Ridel: '*Der Spaziergang*'. *Ästhetik der Landschaft und Geschichtsphilosophie der Natur bei Schiller*. Würzburg 1989, S. 26–31; die philosophisch-ästhetische Dimension des Textes erschließt Wolfgang Ranke: *Dichtung unter den Bedingungen der Reflexion*. Würzburg 1990, S. 145–188; zur Psychologie Jörg Robert: *Die Kunst der Natur – Schillers Landschaftsästhetik und die anthropologische Revision von Lessings Laokoon*. In: Georg Braungart/ Bernhard Greiner (Hg.): *Schillers Natur. Leben, Denken und literarisches Schaffen*. Sonderheft 6 der Zeitschrift für Allgemeine Kunstwissenschaft. Hamburg 2005, S. 139–154.

⁴³ NA 22, 275.

1837) um 1800 dem Publikum präsentierte.⁴⁴ Ihre technischen Voraussetzungen zur Abfassungszeit der 'Nordsee'-Zyklen seien kurz resümiert.⁴⁵ Robertsons Verfahren, das in den Dreißiger Jahre von dem Engländer Childe weiter verfeinert wurde, bedeutete eine Revolution der etablierten Form der Zauberlaterne. Sein ungeheurer Erfolg gründete darin, daß "er sämtliche denkbaren Bewegungstechniken mit der Projektion auf Rauch verband, was ein offenbar überwältigendes dreidimensionales Bilderlebnis ermöglichte."⁴⁶ Robertson hatte gegen Ende des 18. Jahrhunderts der alten, zuerst von Athanasius Kircher beschriebenen Urform der Zauberlaterne⁴⁷ mithilfe eines fahrbaren Projektors eine neue Dynamik verliehen. Bei seinem "Phantascop"⁴⁸ (wie er seine Zauberlaterne nannte), befand sich der Projektor in der Ausgangsstellung dicht hinter einem transparenten Schirm, in unmittelbarer Nähe der Lichtquelle (einer leistungsstarken, seit 1783 verfügbaren Argandlampe), produzierte also zunächst ein relativ kleines Bild. Ließ man den Projektor lautlos zurückgleiten, vergrößerte sich die abgebildete Gestalt mehr und mehr. Hinzu kam eine Art Auf- und Abblendtechnik: um die Illusion zu erzeugen, die Gestalt käme aus der Ferne, verwendete Robertson eine Verschlussvorrichtung, genannt "Katzenauge", die wie eine Iris als Blende diente. Effekte der Überblendung mithilfe zweier Projektoren ("Erscheinungsbilder") oder des allmählichen, gleitenden Übergangs von Bild zu Bild ("dissolvent views") kennzeichnen neue technische Möglichkeiten der Phantasmagorie gegenüber der Projektionskunst des 18. Jahrhunderts, wie sie von berühmt-berüchtigten Geisterbeschwörern wie Johann Georg Schröpfer gepflegt und in Friedrich Schillers 'Geisterseher' literarisch decouviert wurde.⁴⁹ Als Projektionsflächen wurde seit dem 18. Jahr-

⁴⁴ Zum folgenden Jürgen Berger: Die Projektion. Anmerkungen zur Geschichte der Laterna Magica. In: *Laterna Magica – Vergnügen, Belehrung, Unterhaltung. Der Projektionskünstler Paul Hoffmann (1829–1888)*. Eine Ausstellung des Historischen Museums Frankfurt. Frankfurt/Main 1981, S. 29–54, S. 42f. Zum literarischen Niederschlag der Laterna magica vgl. den ausgezeichneten Überblicksartikel von Klaus Bartels: Protokinematische Effekte der Laterna magica in Literatur und Theater des achtzehnten Jahrhunderts. In: Harro Segeberg (Hg.): *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*. München 1996 (Mediengeschichte des Films Bd. 1), S. 113–147.

⁴⁵ Stellen und Texte dazu bei Bartels (Anm. 44), S. 123–127.

⁴⁶ Ebd., S. 121.

⁴⁷ Vgl. unten Anm. 72.

⁴⁸ Friedrich von Zglinicki: *Die Wiege der Traumfabrik. Von Guckkästen, Zauber-scheiben und bewegten Bildern bis zur UFA in Berlin*. Berlin 1986, S. 38.

⁴⁹ Zu Schillers Hauptquelle, Johann Christoph Wiegles *Onomatologia curiosa, artificiosa et magica oder gantz natürliches Zauberlexicon* (1784) und ihrer Verwendung Ernst Weizman: *Die Geisterbeschwörung in Schillers 'Geisterseher'*. Jahrbuch der Goethegesellschaft 12 (1926), S. 174–193; zur poetologischen Dimension Monika Schmitz-Emans: *Zwischen wahren und falschem Zauber: Magie und Illusionistik als metapoetische Gleichnisse. Eine Interpretation zu Schillers 'Geisterseher'*. ZfdPh 115

hundert vielfach Rauch und Nebel verwendet ("Nebelbildverfahren"), um die Suggestion körperlicher Präsenz und Lebendigkeit zu verstärken. Robertson verwendete etwa einen hinter Rauch verborgenen Schleier. (Abb. 1)⁵⁰

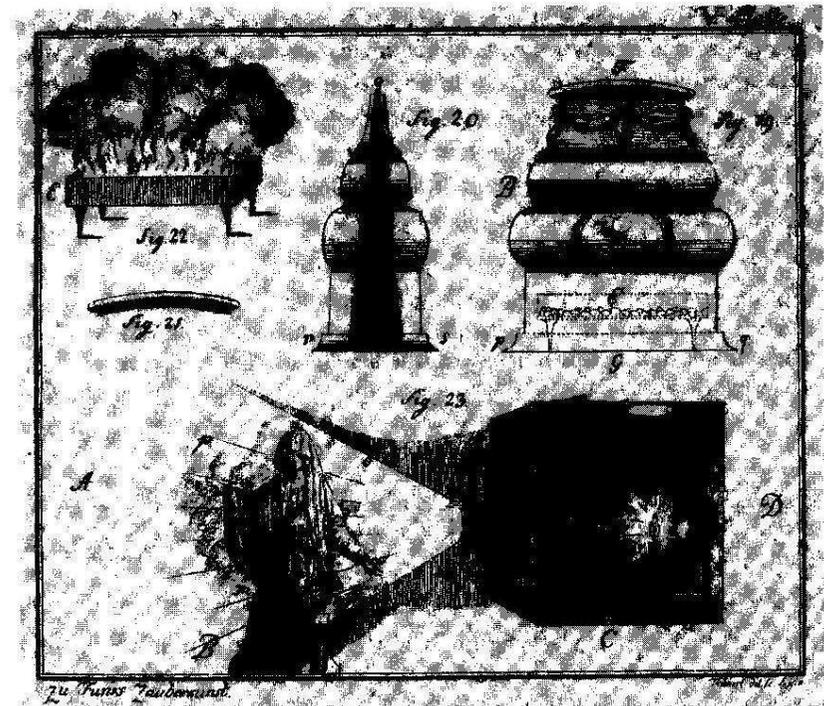


Abb. 1: Medardus Thoerert: Erklärungskupfer zu Christlieb Benedict Funk: *Natürliche Magie oder Erklärung verschiedner Wahrsager- und Natürlicher Zauberkünste*. Berlin und Stettin 1783, Tafel V. Nach Volker Mergenthaler: *Sehen Schreiben – Schreiben Sehen. Literatur und visuelle Wahrnehmung im Zusammenspiel*. Tübingen 2002 (Hermaea 96), S. 28.

Auch im Zeitalter der Aufklärung hatte die Laterna magica wie die gesamte "Licht- und Schatten-Kunst", wie sie Kircher nannte, ihre Nähe zur Magie und Zauberei nicht verloren. Nekyomantien aller Art blieben das Lieblingsthema der Illusionisten: Toten-, Geister- und Gespensterbeschwörungen werden flankiert von Projektionen von Heiligen, verlorenen Seelen, Göttern und Teufeln:

(1996). Sonderheft: Klassik, modern, S. 33–43; Volker Mergenthaler: *Sehen Schreiben – Schreiben Sehen. Literatur und visuelle Wahrnehmung im Zusammenspiel*. Tübingen 2002 (Hermaea 96), S. 19–101.

⁵⁰ Bartels (Anm. 44), S. 121.

“Philipsthals Horrortheater, Skelette, Gespenster und Metamorphosen, anamorphotische Verzerrungen, die optische Zerstückelung menschlicher Körper beherrschten Mitte des neunzehnten Jahrhunderts die Szene.”⁵¹ Dieser “Gespensterstil”⁵² gilt jedoch spätestens seit den 1820er Jahren zunehmend als trivial und verliert zugunsten seriöserer Themen der Volksaufklärung an Bedeutung. An ein bildungsbürgerliches Publikum, das seinen Homer kannte, appellierten spätere mythologische Lichtbilderserien wie die “Belagerung von Troja” der Londoner Royal Polytechnic Institution (1879). Sie zeigten nach Angaben eines erhaltenen Augenzeugenberichtes “verschiedene Tableaux” wie die “schöne Helena, Paris, Menelaus, Hector, Achilles und Götter, letztere in der Form von Geistererscheinungen.”⁵³

Die frühen Phantasmagorien zielen jedoch weniger auf Belehrung und Popularisierung von Wissen als auf den “delightful horror”. So berichtet ein Augenzeuge jener Phantasmagorien, die Robertson seit 1798 in Paris im Pavillon de L’Echiquier, seit 1799 im alten Kapuzinerkloster nahe bei der Place Vendôme mit stetig wachsender Resonanz beim Publikum vorführte:

Die Wände waren mit schwarzen Tapeten und daran haftenden Menschenknochen Totenkäuzchen u. dgl. m. versehen. Eine düster brennende Hängelampe diente eher dazu diesen Ort schauerlich zu machen als ihn zu erhellen. Plötzlich erlosch auch dieses Zwiefellicht und unter Regen, Blitz, Donner, Totengeläute, Tam-Tam-Lärm, Uhu-Gekrächze, schauerlichem Pfeifen, einem wüsten Luftzug usw. erschien eine kleine, kaum merkliche Figur. Diese schwoh, allmählich sich nähernd, zu einem Gespenst heran und kolossal geworden, schien es, als ob sie sich in den Zuschauerraum stürzen wollte. Sie verschwand dann aber unerwartet. Darauf kam unversehens ein anderer Geist, der rasch bis ins Unmerkliche abnahm, um bald darauf zu einer anderen Erscheinung anzuwachsen.⁵⁴

Bis in den Wortlaut (“kolossale Gespenster”) reichen die Parallelen zu Heines mythologischer Geisterschau in ‘Die Götter Griechenlands’. Selbst die Struktur des Hymnus, die revuehafte Sukzession der olympischen Hauptgötter findet ihr technisches Analogon in der Praxis, mehrere Wechseldiapositive in Serie zu schalten. Wie der gebannt staunende Zuschauer einer Phantasmagorie des frühen 19. Jahrhunderts reagiert Heines lyrisches Ich mit deiktischen Gesten (“der dort”) auf das Erscheinen einer neuen Gottheit, d.h. des nächstfolgenden Projektionsbildes. Darüber hinaus erinnert die Art und Weise, wie Heine in der ersten Strophe den Übergang zwischen Tag und Nacht, Naturszenarie und Geistererscheinung einfängt, an das unvermittelte Aufleuchten der Projektionen auf der künstlich erzeugten Rauch- und Nebelwand.

⁵¹ Ebd., S. 146.

⁵² Zglinicki (Anm. 48), S. 39.

⁵³ Nach Almut Junker: Paul Hoffmann und seine Laterna-Magica-Bilder. In: *Laterna magica* (Anm. 44), S. 7–28, hier S. 21.

⁵⁴ Zitiert nach Berger (Anm. 44), S. 42.

Es gehört zur Spezifik von Heines ‘Nordsee’-Gedichten, daß sie stets zugleich das wahrgenommene Phänomen selbst, die Technik seiner optischen (bzw. poetischen) Darstellung und den Akt seiner Wahrnehmung reflektieren. Präzise und in feinen Abstufungen werden zunächst Lichtreize und Farbenspiel im Übergangsbereich von Tag und Nacht beschrieben. Der Mond übernimmt in Heines Lichtregie – analog zur “brennende(n) Hängelampe” in der oben geschilderten Vorführung – die Funktion, eine dämmrige Illumination zu erzeugen. In diesem technisch konkreten Sinne sind die einleitenden Verse tatsächlich ein “Lichtgesang”⁵⁵:

Vollblühender Mond! In deinem Licht,
Wie fließendes Gold, erglänzt das Meer;
Wie Tagesklarheit, doch dämmrig verzaubert,
Liegt’s über der weiten Strandesfläche;
Und am hellblau, sternlosen Himmel
Schweben die weißen Wolken,
Wie kolossale Götterbilder
Von leuchtendem Marmor.

Nein, nimmermehr, das sind keine Wolken!
Das sind sie selber, die Götter von Hellas,
Die einst so freudig die Welt beherrschten,
Doch jetzt, verdrängt und verstorben,
Als ungeheure Gespenster dahinzieh’n
Am mitternächtlichen Himmel (v. 1–14).

Der Umschlag von der Naturimpression in die phantasmagorische Vision folgt einer tropologischen Opposition von eigentlicher und uneigentlicher Rede, einer Logik der Metapher. Ein *concretum* (Wolken) verwandelt sich in ein Bild, d.h. in “Götterbilder”, die sich wiederum gleichsam optisch verdichten und materialisieren. Der rhetorischen Bild(er)logik unterliegt eine Logik des Sehens. Entspricht die objektive Naturwahrnehmung der eigentlichen Rede, so das poetische Bild bzw. der Vergleich der Illusion: Der lyrische Sprecher sieht zunächst Wolken, dann Statuen, schließlich die Götter selbst. Wie sich der Zuschauer der Laterna magica in einen verdunkelten Projektionsraum begibt, so nimmt Heines lyrischer Sprecher im Anbruch der Nacht seinen Platz am Strand ein. Der Blick richtet sich in Erwartung des Schauspiels zur imaginären Himmelsleinwand als Projektionsfläche. Wie die Gestalten der Zauberlaterne erscheinen Heines Götter unvermittelt und plötzlich, ebenso plötzlich stellt sich die Illusion von Bewegung und Lebendigkeit ein, hervorgerufen durch die Bewegung der Wolken als Projektionsfläche. Auch die Überwältigung des Sprechers durch optische Reize (“staunend, seltsam geblendet”) läßt an Reaktionen vor den Projektionen der Laterna magica denken. Dabei besteht kein

⁵⁵ Müller (Anm. 9), S. 562.

Zweifel, daß es sich um "Phantasmagorien", Trug- und Schattenbilder handelt. So erscheinen die Götter z.B. als "das luftige Pantheon" (v. 16), wie bei der realen Phantasmagorie wird zwar die Illusion von Bewegung erzeugt – Heine spricht von "grau'nhaft bewegten Riesengestalten" –, die Projektionen bleiben jedoch "feierlich stumm" (v. 17) – anders als noch die Götter Homers, die sich dem Menschen in Stimme und Präsenz offenbarten.

Um Heines poetische Phantasmagorien in ihrer Stoßrichtung zu verstehen, muß man sich den kontinuierlichen Ansehensverlust vergegenwärtigen, den das einstige "Massenmedium"⁵⁶ Zauberalterne seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts erlitten hatte. 1825, im Entstehungsjahr des ersten 'Nordsee'-Zyklus, formuliert Johann Georg Krünitz' weit verbreitete 'Oekonomisch-technologische Encyclopädie': "Früher wurde die Zauberalterne, als etwas Uebernatürliches angestaunt; sie brachte Schrecken, Zaubereyen und Bewunderung hervor; späterhin sank ihr Ansehen, und zuletzt so sehr, daß sie sich durch eine begleitende Drehorgel Jedermann auf der Straße anbot."⁵⁷ Mit dem Verfahren selbst sind seine Themen zum gesunkenen Kulturgut geworden. Aus den Göttern sind Gespenster und Phantasmen geworden, die sich nicht mehr – wie noch bei Homer – am mediterranen Tage (oder Nachmittage), sondern "am miternächtlichen Himmel", d. h. zur (nordischen) Geisterstunde zeigen. Schon in dieser räumlich-zeitlichen Dislozierung zeigt sich ihre Entwurzelung, ihre Barbarisierung und Borealisierung. Wenn sie als "tote, nachtwandelnde Schatten" (v. 71) angesprochen werden, ist damit zugleich die (konkrete) Ebene der optischen Projektion und ihre (übertragene) Bedeutung für die Realität der "alten" Mythologie eingefangen. Das Gedicht schließt an jenen Entlarvungsgestus an, von dem bereits die naturmagischen Traktate des späten 18. Jahrhunderts beseelt waren, die, wie bei Christlieb Benedict Funk zu beobachten, allenfalls bemüht waren, noch die krudeste optische "Zauberey" als "eine Art von Experimentalphysik"⁵⁸ zu rehabilitieren. Solche apologetischen Absichten liegen dem Heine der 'Götter Griechenlands' denkbar fern. Das Gedicht zeigt einen Aufklärer und Skeptiker des *Protocinema*, der Mythenkritik als Medienkritik inszeniert.

IV.

Heines Anleihen bei der optischen Schwesterkunst beschränken sich keineswegs auf die 'Götter Griechenlands'. Auch außerhalb der 'Nordsee'-Zyklen wird wiederholt auf optische Projektionsmedien der Zeit bezug genommen. Dies gilt vor allem für das "Schattenspiel", seiner (vermeintlichen) Herkunft

⁵⁶ So A. Schöne in der Frankfurter Ausgabe (FA) 7,2, S. 483.

⁵⁷ Johann Georg Krünitz: *Oekonomisch-technologische Encyclopädie*. Bd. 1–242. Berlin 1773–1858, hier Bd. 140, S. 390.

⁵⁸ Christlieb Benedict Funk: *Natürliche Magie oder Erklärung verschiedner Wahrsager- und Natürlicher Zauberkünste*. Berlin und Stettin 1783, S. IV.

wegen auch "ombres chinoises" genannt, bei dem die Bewegungen von Handpuppen, Marionetten oder realen Akteuren unmittelbar gezeigt oder mithilfe einer Laterna magica auf Leinwand projiziert wurden.⁵⁹ Im 18. Jahrhundert hatte es einen beispiellosen Siegeszug angetreten, war bis in allerhöchste Kreise vorgedrungen und erfreute sich noch um 1800 ungebrochener Popularität. Schon Goethe hatte die Vorführungen eines Schattenspielers, den er im März und April 1773 in Frankfurt gesehen hatte, in seiner Farce 'Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilen' (1774) verarbeitet; auf die Romantiker übte das Schattenspiel mit seinem improvisierenden, phantastisch-phantasmagorischen Charakter einen besonderen Reiz aus. So verfaßte Achim von Arnim ein Stück mit dem Titel 'Das Loch oder Das wiedergefundene Paradies. Ein Schattenspiel', Joseph von Eichendorff ein "Puppenspiel" mit dem Titel 'Das Incognito oder mehrere Könige oder Alt und neu'.⁶⁰ Eduard Mörike schließlich bezeichnete sein Intermezzo 'Der letzte König von Orplid' in 'Maler Nolten' (1832) als "ein phantasmagorisches Zwischenspiel", gedacht ist auch hier an die Form des Schattenspiels.⁶¹

Wie die "Phantasmagorie" so löst sich auch der Begriff 'Schattenspiel' schon früh von seiner technischen Ausgangsbedeutung und konnotiert dann "das Flüchtige und Bunte der Erscheinungswelt oder die phantastische Bilderwelt der Poesie" oder auch "die Gefährdungen (...) denen der Mensch ausgesetzt ist, sofern er Wirklichkeit nur nach seinen Vorstellungen, den täuschenden Schattenbildern des Wirklichen bemißt."⁶² In diesem technisch-metaphorischen Doppelsinn spricht auch Heine des öfteren von "Schattenspielen". So schildert er in 'Florentinische Nächte' die bilderzeugende Macht der Musik Niccolò Paganinis, eine – im Wortsinn – phantasmagorische Kunst, die, wie Nietzsche später in der Semantik der Elektrizitätslehre formulieren wird, eine "Entladung der Musik in Bildern"⁶³ bewirkt:

Was mich betrifft, so kennen Sie ja mein musikalisches zweites Gesicht, meine Begabung, bei jedem Tone, den ich erklingen höre, auch die adäquate Klangfigur zu sehen; und so kam es, daß mir Paganini mit jedem Striche seines Bogens auch sichtbare Gestalten und Situationen vor die Augen brachte, daß er mir in tönen-

⁵⁹ Gerd Eversberg: "Ombres chinoises". Zur Geschichte eines Medienspektakels seit dem siebzehnten Jahrhundert. In: Segeberg (Anm. 44), S. 45–67.

⁶⁰ Ludwig Achim von Arnim: *Das Loch oder Das wiedergefundene Paradies. Ein Schattenspiel*. Joseph von Eichendorff: *Das Incognito oder mehrere Könige oder Alt und neu. Ein Puppenspiel*. Text und Materialien zur Interpretation besorgt von Gerhard Kluge. Berlin 1968.

⁶¹ Eversberg (Anm. 59), S. 63f.

⁶² Kluge (Anm. 60), S. 84f.

⁶³ Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*. (Kap. 6). In: Kritische Studienausgabe. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1999, Bd. 1, S. 50.

der Bilderschrift allerlei grelle Geschichten erzählte, daß er vor mir gleichsam ein farbiges Schattenspiel hingaukeln ließ, worin er selber immer mit seinem Violinspiel als die Hauptperson agierte.⁶⁴

Wieder wird hier Wirklichkeit in Traum verwandelt, an der Grenze beider Sphären vermischen sich dabei synästhetisch die einzelnen Sinneswahrnehmungen und mit ihnen die Künste: die Musik generiert Klangbilder, eine "tönende Bilderschrift" (gemeint sind die sog. "Chladnischen" Klangfiguren), aus der wiederum narrative Formen und Formationen, "allerlei grelle Geschichten" und mithin "farbiges Schattenspiel" hervorgeht – *ex musica pictura, ex pictura poesis*. Wie in den 'Göttern Griechenlands' wird das Unwirkliche und Illusionäre dieser musikalisch induzierten Bilderzüge, die sich zu einer regelrechten Traumgeschichte zusammenschließen, betont.

Eine ähnliche Traumprozession, von Heine als "Mummenschanz" bezeichnet, findet sich im "Schelmenroman" 'Schnabelewopski'. Auf den Hamburger Jungfernstieg blickend, erscheinen dem Protagonisten des Romans die geschäftigen Bürger der Stadt wie "Puppen einer Rathausuhr", die sich seit seinem letzten Aufenthalt in der Stadt noch immer "in derselben Bewegung" befänden. In einem Anfall von "nährische(n) Wahnsinn" sieht er in ihnen plötzlich "Zahlen, als arabische Chiffren", ein "Leichenzug", der sich "wie ein chinesisches Schattenspiel" – "ombres chinoises" – vor seinen Augen vollzieht.⁶⁵ Ganz analog ein Passus in 'Ludwig Börne. Eine Denkschrift', der sich als Hinweis auf die Zoom-Effekte der Projektion interpretieren läßt: Heines "überreizten Geist jagen die bizarrsten Nachtgesichte. Wachende Träume, die übereinander hinstolpern, so daß die Gestalten sich abenteuerlich vermischen, und wie im chinesischen Schattenspiel sich jetzt zwerghaft verkürzen, dann wieder gigantisch verlängern".⁶⁶ Den protokinematischen Effekt der narrativen Bilderfolge schildert Heine im 'Rabbi von Bacharach'. Während der Bootsfahrt auf dem Rhein nach der Flucht aus Bacharach vermischen sich bei Sara im Halbschlaf Erinnerungen an die eigene Kindheit mit biblischen Erzählungen wie der von Jakob und Rahel: "So zogen der schönen Sara die alten Geschichten durch den Sinn, wie ein hastiges Schattenspiel."⁶⁷ Wie in den 'Florentinischen Nächten', aber auch in der 'Nordsee' sind die geschilderten Imaginationen synästhetisch und multimedial, indem sie die einzelnen Sinne und Sinneswahrnehmungen assoziativ auseinander hervorgehen lassen. Die Naturmusik des Rheins stimuliert die Einbildungskraft zu phantasmagorischen "lebensgroß(en) und verzerrt(en), tolle(n) Bildern", die hier nicht dem hellenischen, sondern dem jüdischen Sagenkreis, der "Agade", entstammen:

⁶⁴ Heine SS Bd. 1, S. 578.

⁶⁵ Ebd., S. 516 bzw. 517.

⁶⁶ Heine SS Bd. 4, S. 55.

⁶⁷ Heine SS, Bd. 1, S. 473.

Der Erzvater Abraham zerschlägt ängstlich die Götzengestalten, die sich immer hastig wieder von selbst zusammensetzen; der Mitzri wehrt sich furchtbar gegen den ergrimten Moses; der Berg Sinai blitzt und flammt; der König Pharaoschwimmt im Roten Meere, mit den Zähnen im Maule die zackige Goldkrone festhaltend; Frösche mit Menschenantlitz schwimmen hintendrein, und die Wellen schäumen und brausen, und eine dunkle Riesenhand taucht drohend daraus hervor.⁶⁸

V.

Daß Heine auch E.G. Robertsons Phantasmagorie-Technik als innovativste Ausprägung des Schattenspiels bekannt ist, verrät eine Stelle aus dem "Tanzpoem" 'Doktor Faust'. In den 1851 gedruckten Skizzen für eine Ballettfassung des Stoffes findet sich zum Abschluß des zweiten Aktes der Hinweis:

Faust aber bewegt wieder seinen Stab, und im Hintergrunde der Szene erklingen plötzlich kriegerische Trompetenstöße, und man erblickt in Reih und Glied eine ganze Schar von Kopf bis zu Füßen geharnischter Ritter. Indem die Höflinge sich gegen diese zu ihrer Verteidigung umwenden, fliegen Faust und Mephistophela durch die Luft davon, auf zwei schwarzen Rossen, die aus dem Boden hervorkommen. Im selben Augenblick zerrinnt, wie eine Phantasmagorie, auch die bewaffnete Ritterschar.⁶⁹

Wenn Heine die Phantasmagorie im Zusammenhang mit dem Faust-Stoff erwähnt, ist dies kein Zufall. Faust ist für das 19. Jahrhundert der Prototyp des optischen Illusions- und Zauberkünstlers, des Phantasmagoreten *avant la lettre*. Schon der Protagonist des Faust-Buches gilt dem 18. Jahrhundert aufgrund seiner Helena-Beschwörung als historischer Archeget in der Kunst der "Zauberlaterne".⁷⁰ Chronologisch ist dies zwar unwahrscheinlich, denn die Zauberlaterne wird erstmals in Huygens Briefwechsel im März 1660 erwähnt und von Athanasius Kircher, wengleich "oberflächlich und ungenau",⁷¹ in der

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Heine SS Bd. 6/2, S. 363. Helmut Heißenbüttel: Materialismus und Phantasmagorie im Gedicht. Anmerkungen zur Lyrik Heinrich Heines. In: Ders. *Zur Tradition der Moderne. Aufsätze und Anmerkungen 1964–1971*. Neuwied u.a. 1972, S. 56f., macht auf die Stelle aufmerksam, deutet "Phantasmagorie" jedoch – im Lichte von Marx und Benjamin – rein metaphorisch (im Sinne von "imaginär", "eingebildet"), um damit Heines Intention zu fassen, "das im Sinne von Marx Phantasmagorische im Charakter der überlieferten poetischen Redeweise aufzudecken und zugleich zur Produktion einer ganz neuen Art von Gedichten zu verwenden" (S. 57).

⁷⁰ Johann Samuel Halle: *Magie oder die Zauberkräfte der Natur*. 4 Bde. Berlin 1784, hier Bd. 1, S. XXXIX: "Faust zitierte mit Hilfe der Zauberlaterne zu Erfurt verstorbene Personen". Zur protokinematischen Struktur der Episode vgl. Hartmut Böhme: Der Affe und die Magie in der *Historia von D. Johann Fausten*. In: Werner Röcke (Hg.): *Thomas Mann. Doktor Faustus 1947–1997*. Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, NF Bd. 3 (2001), S. 109–145; Nicole Gronemeyer: *Optische Magie. Zur Geschichte der visuellen Medien in der Frühen Neuzeit*. Bielefeld 2004.

⁷¹ Berger (Anm. 44), S. 35.

zweiten Auflage seiner 'Ars magna lucis et umbra' (1671) beschrieben (Abb. 2).⁷² Die Tradition assoziierte jedoch schon im 17. Jahrhundert den Namen des

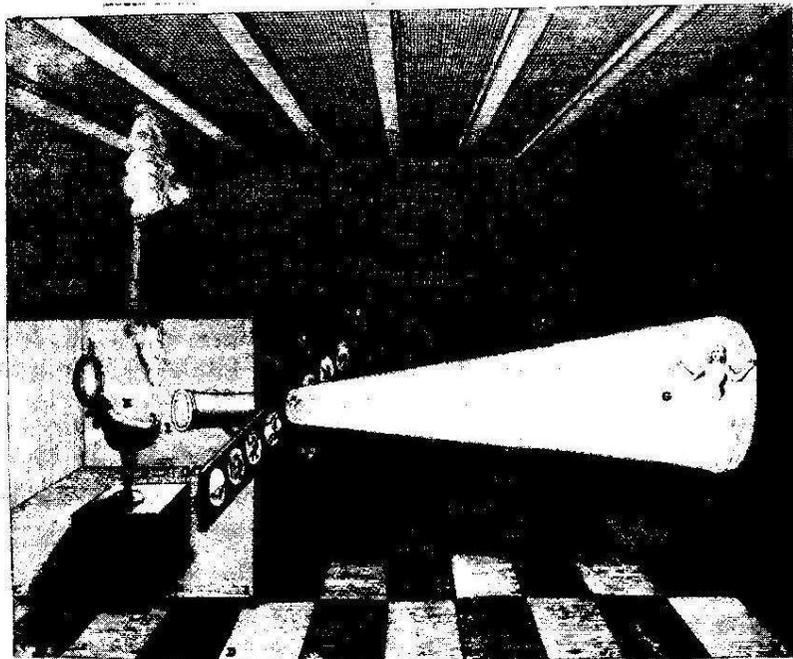


Abb. 2: Laterna magica. Aus Athanasius Kircher: *Ars magna lucis et umbrae in X. libros digesta*. Amsterdam 1671, S. 768.

Schwarzkünstlers Faust mit der Erfindung der optischen Magie, wie sich an Rembrandts Gemälde 'Ein Fingerzeig Gottes' (Rijksmuseum, Amsterdam, 1652) belegen lässt. Es zeigt eine Schriftprojektion mit einem Hohlspiegel, die vermutlich auf eine Theateraufführung von Marlowes 'Dr. Faustus' (1650) bezug nimmt (Abb. 3).

Heines Interesse an poetischen wie optischen "Schattenspielen" zeigt eine intuitive Nähe zum großen Antipoden "Wolfgang Apollo" Goethe. In engste zeitliche Nachbarschaft zu den 'Nordsee'-Gedichten fallen Goethes Pläne, die Helena-Beschwörung in 'Faust II' als Projektionstheater zu inszenieren und so

⁷² Athanasius Kircher: *Ars magna lucis et umbrae in X. libros digesta*. Amsterdam 1671, S. 768–770 (*De Lucerna (!) Magicae seu Thaumaturgae constructione*); hier S. 769: *Est autem res visu dignissima, cum ejus ope, vel integras scenas satyricas, Tragicas theatrales et similia ordine ad vivum exhibere liceat.*



Abb. 3: Rembrandts Gelehrter. Nachgestochen von Johann Heinrich Lips für den Druck von 1790: *Faust. Ein Fragment*. Nach Albrecht Schöne (Hg.): *Johann Wolfgang Goethe. Faust. Texte*. Darmstadt 1999 (= FA 7,1), S. 30.

den "Traum von einem 'Faust'-Film"⁷³ zu realisieren. Dies bahnt sich schon in der 1797 verfassten *Zueignung* an:

Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten!
Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt.
Versuch' ich wohl, euch diesmal fest zu halten?
Füh' ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?
Ihr drängt euch zu! nun gut, so mögt ihr walten,
Wie ihr aus Dunst und Nebel um mich steigt;

⁷³ Ulrich Gaier: Goethes Traum von einem *Faust*-Film. In: Ders.: *Fausts Modernität. Essays*. Stuttgart 2000, S. 92–136; zur Laterna magica Helmut Schanze: *Goethes Dramatik. Theater der Erinnerung*. Tübingen 1989, S. 179ff.

Mein Busen fühlt sich jugendlich erschüttert
Vom Zauberhauch, der euren Zug umwittert (v. 1–8).⁷⁴

Kunstvoll überlagern sich in Goethes Stanzas zwei resp. drei Sinnschichten: Das Gedicht schildert 1. die Erinnerung an das „einst“ gesehene Puppenspiel, das Goethe als „Schattenspiel“ bezeichnet (v. 10: „Schatten“), und 2. dieses selbst in seiner visuellen Eigenart. Die „schwankende(n) Gestalten repräsentieren denn auch kaum „die in Metamorphosen sich umbildenden organischen Gestalten“ der Goetheschen Morphologie.⁷⁵ Geschildert werden vielmehr mit technischer Präzision Effekte von Schattenspiel und Phantasmagorie. Auf die Zauberlaterne verweist Goethe selbst, wenn er von „Zauberhauch“ oder „Geisterreich“ spricht (v. 26). Die Gestalten „schwanken“, weil sie nach dem Prinzip der Phantasmagorie auf „Dunst und Nebel“ projiziert werden, wodurch Bewegung und Lebendigkeit suggeriert wird; als „liebe Schatten steigen (sie) auf“, weil dies dem Kunstgriff entspricht, durch sukzessive Entfernung des Diapositivs von der Lichtquelle das Näherkommen oder Verschwinden der Erscheinungen zu simulieren. Da es sich um optische Projektionen, „Schatten“ also, handelt, fällt es dem Dichter schwer, sie „festzuhalten“ (v. 3). Erstmals 1808 gedruckt, dann erneut in der Ausgabe von 1828 kommt ‚Zueignung‘ programmatische Funktion für den ‚Faust‘ als Gesamtwerk zu, dient also keineswegs nur dem Zweck, „eine längst überholte Etappe des Entstehungsprozesses festzuhalten“.⁷⁶ Es ist ein poetologisches Gedicht, und in dieser Bestimmung liegt die dritte Ebene, die hier angesprochen wird: denn nicht nur das Puppenspiel und die Erinnerung an dieses folgen der Mechanik der Zauberlaterne; auch der ‚Faust‘-Dichtung insgesamt eignet der Charakter einer poetischen Phantasmagorie, freilich nun einer haltbaren und konsistenten.

Es überrascht daher nicht, wenn sich das phantasmagorische Prinzip der ‚Zueignung‘ als mediale Strategie im Stück mehrfach niederschlägt. Im Vorabdruck des 3. Aktes z.B., der 1825/26 wieder aufgenommen und 1827/28 separat publiziert wird, trägt die Episode den (später gestrichenen) Untertitel „classisch-romantische Phantasmagorie.“⁷⁷ Albrecht Schöne hat darauf hingewiesen, daß Goethe auch an zahlreichen anderen Stellen seiner Faustdichtung „hinsichtlich der bühnentechnischen Realisierung ‚geisterhafter‘ Erscheinungen“ an die Zauberlaterne gedacht habe.⁷⁸ Anlässlich der geplanten Weimarer Inszenierung schreibt Goethe an den Maler Wilhelm Zahn, man habe bei der Berliner Aufführung von 1819 die Erscheinung des Erdgeistes „auf eine phan-

⁷⁴ FA 7,1, S. 11.

⁷⁵ So Albrecht Schöne im Kommentar zur FA 7,2, S. 152; ähnlich Trunz in der Hamburger Ausgabe Bd. 3, S. 505.

⁷⁶ Schöne in FA 7,2, S. 151.

⁷⁷ Schöne ebd., S. 580.

⁷⁸ Kommentar FA 7,2, S. 479; zur Laterna magica bei Goethe ebd. S. 484.

tasmagorische Weise“ inszeniert.⁷⁹ An den Einsatz der Phantasmagorie läßt ferner schon die Pudel-Szene im ‚Studierzimmer I‘ oder die Evokation der Gestalten aus dem Kesseldampf der ‚Hexenküche‘ denken.

Bleibt in den genannten Szenen die technische Apparatur verborgen, so erscheint sie in ‚Rittersaal‘ offen auf der Bühne; die Epiphanie Helenas, in der sich Faust in der Rolle des „Hofentertainers“⁸⁰ selbst verliert, wird als technisches Kunststück und „multimediale Inszenierung“⁸¹ desavouiert. Aus dem Reich der Mütter, die „des Lebens Bilder“ (v. 6430) verwalten, beschwört der Bildmagier Faust mithilfe der oben beschriebenen Projektionstechnik Helena und Paris, indem er aus einem Dreifuß mit Weihrauchduft versetzten „dunstige(n) Nebel“ (v. 6440) aufsteigen läßt, auf dem sich nacheinander ein griechischer Tempel, dann – „ein Geister-Meisterstück“ (v. 6443) – der Raub der Helena erkennen lassen.⁸² Faust erweist sich jedoch als schlechter Illusionist, indem er seinem eigenen „Fratzengeisterspiel“ (v. 6547) erliegt und Mephistopheles’ Warnung zum Trotz „aus der Rolle fällt“. Als Helena von Paris entführt zu werden droht, greift Faust eifersüchtig in die Projektion ein („Ich rette sie, und sie ist doppelt mein“; v. 6557), es kommt, wie es in der Regieanweisung heißt, zur „Explosion, Faust liegt am Boden. Die Geister gehen in Dunst auf“ (nach v. 6563). Faust bezahlt die Verwechslung von Realität und Illusion mit einem Koma, das ihn die nächsten beiden Akte aus dem Gang der Handlung entfernt.

Goethe inszeniert in der Helena-Beschwörung *more allegorico* ein medienkritisches Lehrstück, in dem der Teufel als skeptischer Realist zugleich als Mediendidaktiker figuriert. In Faust zeigen sich die zerrüttenden, pathologischen Auswirkungen einer Gräkomanie, die zur Bilder- und Mediensucht verkommt. So ähnelt Fausts Koma von ferne jenen Ohnmachtsanfällen, die als Reaktion auf die ersten Vorführungen der Kinematographen bezeugt sind. Auch wenn Heine Goethes multimediale klassisch-romantische Inszenierungen zum Zeitpunkt der Abfassung seiner ‚Nordsee‘-Zyklen noch nicht kennen konnte, bleibt die Koinzidenz der illusionistischen Effekte und ihrer intendierten kritischen Moral im Hinblick auf die Legitimität des Klassizismus bemerkenswert. Daß es gerade der vermeintliche Hellenist Goethe ist, der das Spuk-

⁷⁹ Schöne, ebd. 479. Aus dem Brief geht andererseits auch hervor, daß Goethe bei aller Begeisterung für das Verfahren mit seinen technischen Details kaum vertraut gewesen ist. Bartels (Anm. 44), S. 145.

⁸⁰ Schöne FA 7,2, S. 477.

⁸¹ Steffen Schneider: *Archivpoetik. Die Funktion des Wissens in Goethes ‚Faust II‘*. Tübingen 2005 (Hermæa 108), S. 190. Zur Helena-Beschwörung und ihrer Tradition ebd. S. 189–227.

⁸² In *Nordsee III* spricht Heine davon, daß die „großen Männer“ der Weltgeschichte „in heiligen Stunden (...) wie Nebelgebilde vor unsere Seele“ treten. Heine SS Bd. 2, S. 234.

und Simulakrenhafte einer zum technischen Kunststück abgesunkenen Antikensehnsucht und Idolatrie und damit das Ende der Kunstperiode besiegelt, ist eine Ironie der Literaturgeschichte, von welcher der Heine der 'Götter Griechenlands' noch nichts ahnen konnte.

Erst mehr als zwei Dekaden später, in dem erwähnten Entwurf zum "Tanzpoem" 'Doktor Faust', folgt Heine der Goetheschen Lesart der Faustlegende und macht seinen Protagonisten zum Prototypen des Hellenisten, Hedonisten und Klassizisten, in dem sich auf inkommensurable Weise der Antipode Goethe aber auch Heine selbst, der Sympathisant des hellenischen Sensualismus, spiegelt. Die Episode der Beschwörung Helenas situiert Heine im 'Hexensabbat' des 3. Aktes, dem Pendant zur Walpurgisnacht. Faust zeigt "Widerwillen und Ekel" gegenüber "all dem Fratzentreiben, das er vor sich sehe, ob all dem gotischen Wüste", denn er selbst "empfindet eine unendliche Sehnsucht nach dem Reinschönen, nach griechischer Harmonie, nach den uneigennützig edlen Gestalten der Homerischen Frühlingswelt." Voller Verständnis für Faust berührt Mephistophela "mit ihrem Zauberstab den Boden" und läßt "das Bild der berühmten Helena von Sparta daraus hervorstiegen und sogleich wieder verschwinden."⁸³ Eine kurze, aber bedeutungsvolle Sequenz, die Heine in den "Erläuterungen" zum "Doktor Faust" kommentiert:

Unendlich bedeutungsvoll ist die Erscheinung der schönen Helena in der Sage vom Doktor Faust. Sie charakterisiert zunächst die Epoche, in welcher dieselbe entstanden, und gibt uns wohl den geheimsten Aufschluß über die Sage selbst. Jenes ewig blühende Ideal von Anmut und Schönheit, jene Helena von Griechenland, die eines Morgens zu Wittenberg als Frau Doktorin Faust ihre Aufwartung macht, ist eben Griechenland und das Hellenentum selbst, welches plötzlich im Herzen Deutschlands emportaucht, wie beschworen durch Zaubersprüche. Das magische Buch aber, welches die stärksten jener Zaubersprüche enthielt, hieß Homeros, und dieses war der wahre, große Höllenzwang, welcher den Faust und so viele seiner Zeitgenossen köderte und verführte. Faust, sowohl der historische als der sagenhafte, war einer jener Humanisten, welche das Griechentum, griechische Wissenschaft und Kunst, in Deutschland mit Enthusiasmus verbreiteten. (S. 383)

"Die Revolte der realistischen, sensualistischen Lebenslust gegen die spiritualistisch altkatholische Askese" sei für ihn "die eigentliche Idee der Faustsage", schreibt Heine wenig später (S. 384). Konstatiert wird dies – gut zwei Jahrzehnte nach den 'Göttern Griechenlands' – nunmehr im Lichte seiner Kenntnis von Goethes 'Faust II', dessen Helena-Figur ihm "con amore" und dem "Geiste der Sage getreu" gedichtet scheint (S. 388). Heine befindet sie für

das Beste oder vielmehr das einzig Gute in besagtem zweiten Teile, in dieser allegorischen und labyrinthischen Wildnis, wo jedoch plötzlich, auf erhabenem

⁸³ Heine SS Bd. 6,1, S. 366.

Postamente, ein wunderbar vollendetes griechisches Marmorbild sich erhebt und uns mit den weißen Augen so heidengöttlich liebevoll anblickt, daß uns fast wehmütig zu Sinne wird. Es ist die kostbarste Statue, welche jemals das Goethesche Atelier verlassen, und man sollte kaum glauben, daß eine Greisenhand sie gemeißelt. (S. 387)

VI.

Von der klassischen zur "germanischen" Mythologie und ihren Gespenstern. Ein spukhaftes "Fratzengeisterspiel" wie in den 'Göttern Griechenlands' inszeniert Heine in der 'Nordsee' ein weiteres Mal, in dem "berühmt-berühmte(n)"⁸⁴ Stück mit dem Titel 'Seegespenst' (I, 10). Auch hier geht es keineswegs, wie man gemeint hat, um "unmittelbare Erlebnisaussprache",⁸⁵ sondern um eine doppelbödig chiffrierte Positionsnahme für politische wie künstlerische Konfliktfragen der Zeit, die Schriften wie 'Französische Maler' (1831), 'Schnabelewopski' u.a. präfiguriert. 'Seegespenst' stellt dabei, so wird zu zeigen sein, (1.) eine verhüllte Reflexion über die "neue Kunst", (2.) über neue Medien ihrer Popularisierung – konkret: den Guckkasten bzw. das Guckkastenbild – dar.

Das Thema des Gedichts – die versunkene Stadt am Meeresgrund – knüpft zunächst beim Leitdiskurs der 'Nordsee' an, der Suche nach "Nationalbesonderheiten" und "Nationalerinnerungen" als Ausprägungen einer "neuen", d.h. hier deutschen Mythologie.⁸⁶ Der imaginierte Tauchgang zur versunkenen Nordseestadt läßt sich als Bild und Allegorie einer Archäologie kollektiver wie individueller Erinnerung verstehen. Was hier durch den lyrischen Sprecher haluziniert wird, ist ein hybrider Ort mit gleichermaßen historischer, (auto-)biographischer wie kunsthistorischer Realität. Stofflich knüpft Heine an die Atlantis-Sage und ihre boreale Variante, die Sage von der untergegangenen wendischen Kaufmannsstadt Vineta, an, deren exakte Lokalisierung zwischen Usedom, Rügen, Wollin und Barth noch heute Rätsel aufgibt. In seiner 'Deutschen Mythologie' (1835) erwähnt Jacob Grimm zwar nicht Vineta, aber doch "erzählungen von untergegangenen, *versunkenen burgen* (...). bei ruhiger flut schaut man noch ragende spitzen der thürme und vernimmt ihre glocken läuten."⁸⁷ Mit dieser kollektiven Schicht interferiert eine individualhistorische bzw. -psychologische. So verweist das "treppenhohe Rathaus" und die "steinerne(n) Kaiserbilder" auf die zweite Heimat Hamburg, wohin Heine im November 1825 umgezogen war. Im 'Schnabelewopski' rechnet Heine "das alte Rathaus, wo die großen Hamburger Bankiers, aus Stein gemeißelt und mit

⁸⁴ Bourke (Anm. 26), S. 234.

⁸⁵ Müller (Anm. 9), S. 529.

⁸⁶ Heine SS Bd. 3, S. 236.

⁸⁷ Jacob Grimm: *Deutsche Mythologie*. 3 Bde. Frankfurt/Berlin/Wien 1981, hier Bd. 2, S. 820f.

Zepter und Reichsapfel in Händen, abkonterfeit stehen”, ausdrücklich “zu den Merkwürdigkeiten der Stadt.”⁸⁸ Der Tauchgang selbst wird mit dem Prozeß des Erinnerens, der Abstieg in die See mit dem in die Seele und ihre sedimentierten Erinnerungen gleichgesetzt. ‘Seegespenst’ zeigt “eine Art Anamnese”,⁸⁹ die Wiederkehr der Geliebten (in ‘Nordsee’ III “Evelina” genannt) “als verdrängte psychische Realität.”⁹⁰ *Post festum* hat Heine diese Deutung selbst nahegelegt, wenn er in einem Passus von ‘Nordsee’ III See und Seele aufeinander bezieht:

Ich liebe das Meer wie meine Seele. Oft wird mir sogar zumute, als sei das Meer eigentlich meine Seele selbst; und wie es im Meere verborgene Wasserpflanzen gibt, die nur im Augenblick des Aufblühens an dessen Oberfläche heraufschwimmen und im Augenblick des Verblühens wieder hinabtauchen, so kommen zuweilen auch wunderbare Blumenbilder heraufgeschwommen aus der Tiefe meiner Seele und duften und leuchten und verschwinden wieder – »Evelina!« Man sagt, unfern dieser Insel, wo jetzt nichts als Wasser ist, hätten einst die schönsten Dörfer und Städte gestanden, das Meer habe sie plötzlich alle überschwemmt, und bei klarem Wetter sähen die Schiffer noch die leuchtenden Spitzen der versunkenen Kirchtürme, und mancher habe dort in der Sonntagsfrühe sogar ein frommes Glockengeläute gehört. Die Geschichte ist wahr; denn das Meer ist meine Seele.⁹¹

Die Vision der versunkenen Stadt ist nur eine Komponente des im Titel angekündigten “Seegespenstes”. Das *tableau maritime* ist im Grunde ein Diptychon, dessen Teile sich wie Totale und *close up*, wie Vedute (bzw. städtisches Interieur) und Genrebild zueinander verhalten. Fängt der erste Teil das öffentliche Leben einer gotisch-spätmittelalterlichen Stadt zwischen Rathaus, Marktplatz und Dom ein, so zoomt der zweite Teil ein bestimmtes “altes Haus” heran, in dem ein Mädchen, die vergessene bzw. idealisierte Geliebte des Sprechers, sichtbar wird. Den harten Übergang zwischen beiden Einstellungen vollzieht wie schon in ‘Abenddämmerung’ ein akustischer Eindruck: “Glockengeläute” (v. 33) verbindet sich mit “rauschendem Orgenton” (v. 34). Die Belebung der *città morta* artikuliert sich in halluzinativ vernehmbaren Tönen und Stimmen.⁹² Bleibt bei der Betrachtung der Stadtansicht die Distanz noch

⁸⁸ Heine SS Bd. 1, S. 510.

⁸⁹ Martin (Anm. 19), S. 64

⁹⁰ Winkler (Anm. 7), S. 66.

⁹¹ Heine SS Bd. 2, S. 224.

⁹² Andererseits erinnern solche akustischen bzw. synästhetischen Effekte an die Praxis der sog. Dioramen und Panoramen, die seit den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts größten Zulauf in Deutschland und Frankreich hatten. Günter Hess: Panorama und Denkmal. Erinnerung als Denkform zwischen Vormärz und Gründerzeit. In: Alberto Martino (Hg.): *Literatur in der sozialen Bewegung. Aufsätze und Forschungsberichte zum 19. Jahrhundert*. Tübingen 1976, S. 130–206, zitiert S. 138 ein zeitgenössisches Konversationslexikon: “Bei dergleichen Schaustellungen erhöht man den Eindruck durch Hervorbringung dem Dargestellten entsprechenden Geräusches, als Glockengeläute (!), Rollen des Donners, Brausen des Windes etc.” Die Kritik einer am 20.6.1830 eröffneten

gewahrt, so reißt die Musik das Ich in die Tiefe der eigenen Erinnerung: “mich selbst ergreift des fernen Klangs geheimnisvoller Schauer”. Wieder ist es die “gewaltige Melodey”, die in den Abgrund lockt, Eros und Musik bilden – wie in der ‘Loreley’ – eine Einheit. Mit beinahe gleichlautenden Worten erwähnt Heine ein “unendliches Sehnen, tiefe Wehmut”. Die verdrängte – “geheilte” – Liebeswunde reißt wieder auf, wird “von lieben Lippen aufgekußt”, die versunkene Geliebte ähnelt der Sphinx-Figur aus Heines Vorrede zum ‘Buch der Lieder’, die dem Liebenden “fast den Odem” austrinkt.⁹³ Wie ihre Schwester ‘Loreley’ ist sie ein ambivalentes Weiblichkeitsideal, Vampir und Undine, Projektion des (männlichen) Autors, seines “Sehnens” wie seines “Gram(s)”, aber auch seines schlechten Gewissens: daß die Geliebte sich keineswegs selbst “aus kindischer Laune” versteckt, sondern vom Autor verdrängt und “vergessen” wurde im Abgrund der eigenen Seele, wird ja ausdrücklich angedeutet. Das lyrische Ich selbst stilisiert sich als Ahasver und fliegender Holländer, der seine idealisierte Braut “auf der ganzen Erde” gesucht haben will. Doch damit kippt das Gedicht endgültig ins Ironisch-Burleske, der Stilbruch ist perfekt. Als sich der Sprecher, der Halluzination erliegend, in die “klugen, treuen Augen” der Geliebten versenkt und in die Tiefe stürzen will, wird er vom Kapitän beherzt an die Oberfläche der Realität und des Bewußtseins zurückgezogen mit den Worten: “Doktor, sind Sie des Teufels”, eine Anspielung auf eine Szene aus E.T.A. Hoffmanns ‘Der Goldene Topf’, in dessen zweitem Kapitel der Student Anselmus während einer Bootsfahrt auf der Elbe Opfer eines Tagtraums wird, in dem ihm die ferne Geliebte Serpentina und ihre Schwestern erscheinen.⁹⁴ Die Schlußszene erschöpft sich jedoch nicht im Slapstickhaften, sondern enthält eine ideelle Dimension: die Rettung des Dichters ist “Allegorie für die Rettung der Dichtung schlechthin vor der Todesorientiertheit der Frühromantik”⁹⁵ und, so wäre zu ergänzen, vor der romantischen Liebe zum Morbiden und Moribunden, einer “Mittelalter-Ideologie”, die nicht nur Gespenster beschwört, sondern in ihrem künstlerisch-weltanschaulichen Anachronismus selbst gespenstisch geworden ist.

VII.

Wie die ‘Götter Griechenlands’ bietet auch ‘Seegespenst’ ein optisches Experiment in poetischer Form, eine Reflexion über Wahrnehmungsstruk-

Ausstellung mit Dioramabilder betont: “Zur Erhöhung des Genusses tragen endlich auch die fernen Glocken- und Orgeltöne hauptsächlich bei, indem sie Täuschung auf das angenehmste vervollständigen” (ebd. 142).

⁹³ Heine SS Bd. 1, S. 15.

⁹⁴ Zu dieser Tradition Gerhard Kaiser: *Doktor Faust, sind Sie des Teufels. Eine Notiz zu Heinrich Heines ‘Seegespenst’*. Euphorion 78 (1984), S. 188–197.

⁹⁵ Bourke (Anm. 26), S. 241. Ebenso Johann Jokl: *Von der Unmöglichkeit romantischer Liebe. Heinrich Heines ‘Buch der Lieder’*. Opladen 1991, S. 236.

turen, Kunst- und Medientgeschichte. Entspricht dem Blick auf die Götter am nächtlichen Firmament die Projektionstechnik der *Laterna magica*, so der Tagtraum auf See dem Modell des Guckkastens (auch "optischer Kasten" oder "Raritätenkasten" genannt), der seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts seinen Siegeszug von den Jahrmärkten bis in die bürgerliche wie adlige Alltagskultur hinein angetreten hatte.⁹⁶ August Langen hat den Guckkasten in seiner wegweisenden Studie über 'Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts' als "das wohl bedeutsamste Symbol für den psychologischen Vorgang der Aufnahme im Rationalismus des 18. Jahrhunderts" gewürdigt.⁹⁷ Das Guckkastenbild und das korrespondierende "Prinzip der Rahmenschau" stehe für ein dem Postulat der "cognitio distincta" genügendes, "objektiv richtiges Sehen", während die *Laterna magica* als Inbegriff "flüchtiger oder trügerischer Phantasiegebilde", subjektiver Verzerrung und Wahrnehmungsdiffusion zu gelten habe.⁹⁸ Repräsentiert der Guckkasten Wahrnehmungsideale der Aufklärung, so steht die *Laterna magica* in Langens Entwurf für eine auf das Phantasmagorische ausgerichtete Romantik. Eine solch klare Epochenäsur läßt sich jedoch nur bedingt setzen. Sie widerspricht einerseits dem außerordentlichen Interesse, das bereits das Aufklärungsjahrhundert den Effekten der Phantasmagorie entgegenbringt,⁹⁹ und übersieht andererseits die Tatsache, daß schon der Romantik (man denke an E.T.A. Hoffmanns 'Sandmann') alle optischen Medien als potentiell verzerrend und trügerisch gelten, ganz gleich ob Brillen, Teleskope, Guckkästen oder Zauberlaternen.¹⁰⁰ Heine, der Hoffmann-Kenner und -Verehrer, steht ganz in der Tradition und Topik dieser medienskeptischen Sicht. Guckkasten wie *Laterna magica* sind ihm gleichermaßen "störanfällig", Metaphern einer überschießenden, subjektiv verzerrenden Einbildungskraft, die nur Illusionen und "Gespenster" produziert. Anders als von Langen charakterisiert, repräsentiert der Blick in den Guckkasten bei Heine nicht mehr einen Willen zum objektiv-klaaren Erkennen der Realität, im

⁹⁶ Zum Guckkasten (in Auswahl) Mia Geimer-Stangier/ Eva Maria Mombour: *Guckkasten*. Siegen 1991. Carlo A. Zotti Minici: *Il mondo nuovo. Le meraviglie della visione dal '700 alla nascita del cinema*. Mailand 1988; Thomas Ganz: *Die Welt im Guckkasten*. Zürich 1994, bes. S. 49–74; Wojciech Sztaba: *Die Welt im Guckkasten*. Fernsehen im achtzehnten Jahrhundert. In: Segeberg (Anm. 44), S. 97–112.

⁹⁷ August Langen: *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus*. Jena 1934 (Deutsche Arbeiten der Univ. Köln 6). Nachdruck Darmstadt 1965, S. 32. Zur Geschichte des Sehens in der Aufklärung vgl. die brillante Studie von Bernd Busch: *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*. München/Wien 1989, bes. S. 93–117.

⁹⁸ Langen (Anm. 97), S. 18.

⁹⁹ Bartels (Anm. 44), S. 125f., weist auf verschiedene falsche Zuordnungen Langens und eine "gewisse() Unkenntnis der Projektionstechnik" (S. 126) hin.

¹⁰⁰ Ulrich Stadler: *Von Brillen, Lorgnetten, Fernrohren und Kuffischen Sonnenmikroskopen. Zum Gebrauch optischer Instrumente in Hoffmanns Erzählungen*. E.T.A. Hoffmann Jahrbuch 1 (1992/93), S. 91–105.

Gegenteil: Das Bild erweist sich in 'Seegespenst' als Einbildung, die scharfen Konturen, die das Ich auf seiner Tauchfahrt wahrzunehmen glaubt, als Zerrbilder der Einbildungskraft.

Heines Seebild ist, wie gesagt, ein Diptychon. Die Meeresoberfläche trennt als Symmetrieachse taghelles Bewußtsein und dunkle Tiefe des Unbewußten. Das "spiegelklare Wasser" (v. 3) kontrastiert mit dem "träumenden Auge" (v. 2) des Ichs, das wie ein Taucher hinabgleitet – "tiefer und tiefer" (v. 4) in den Grund der See bzw. der Seele. Heine wendet dazu eine Art Zoomtechnik an, die ihr Analogon in der Vergrößerungslinse des Guckkastens hat. Wieder ist vom "dämmernde(n) Nebel" (v. 6) die Rede, das Diffuse konturiert sich jedoch, wird "farbenbestimmter" und schließlich – obwohl in der Tiefe – "sonnenklar" (v. 9). Die Abfolge des Gesehenen folgt der Logik der Tauchfahrt: Zuerst werden die höchsten Punkte der Stadt, "Kirchenkuppel(n) und Türme" (v. 8), erfaßt, schließlich panoramatisch die "ganze Stadt" (v. 9), die sich jedoch sogleich auf den "wimmelnden Marktplatz" (v. 15) konzentriert. Was Heines lyrischer Taucher hier erblickt, ist nun weniger ein Erinnerungsbild als ein erinnertes Bild, das mit ironischer Expertise kunsthistorisch eingeordnet wird – als Genrebild im "altertümlich niederländischen" Stil.¹⁰¹ Heines Seevision erweist sich als Bildbeschreibung, als Ekphrasis einer Stadtlandschaft ("eine ganze Stadt"; v. 9) im Stil des 17. Jahrhundert (Abb. 4).¹⁰² Sie bezieht sich jedoch weniger auf ein bestimmtes Gemälde als auf einen Bildtypus der flämisch-niederländischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts; man hat von einer "Musterkollektion von geläufigen malerischen Motiven der niederländischen Schule" gesprochen.¹⁰³

Die Bezeichnung "altertümlich niederländisch" ist bewußt mehrdeutig: sie charakterisiert a) die Stadt selbst, b) ihre "realistisch exakte Ausfaltung",¹⁰⁴ wie sie für den niederländischen Stil typisch ist, zugleich c) diesen Stil als einen "altertümlichen" mit den Konnotaten "historisch", "obsolet", "anachronistisch", "unmodern". Der Blick in die Tiefe ist ein Blick in die Vergangenheit: es erscheint eine spätmittelalterlich-gotische, vielleicht frühbarocke Stadt, offenbar in der Periode der spanischen Besetzung. Auf sie deuten sowohl die

¹⁰¹ Diese kunsthistorische Konkretion bildet einen ironischen Gegensatz etwa zu Müllers *Vineta*-Gedicht (1826), das Heine in *Nordsee* III zitiert, oder Eichendorffs *Meevestille* (gedruckt 1835). Beide arbeiten mit dem "romantischen Stilprinzip der streifenden, andeutenden Schilderung" (Bourke [Anm. 26], S. 237), wo Heine gerade in realistisch-"niederländischer" Absicht urbanistische Details und historische Kostümierung ausmalt.

¹⁰² Zur niederländischen Stadtdarstellung und ihren Ursprüngen grundlegend Svetlana Alpers: *The art of describing. Dutch art in the 17th century*. London 1983.

¹⁰³ Kaiser (Anm. 94), S. 193. Die neuere Literatur hat Heines Hinweis auf den niederländischen Stil ansonsten weitgehend ignoriert und spricht unscharf von "Biedermeier". Jokl (Anm. 95), S. 239.

¹⁰⁴ Müller (Anm. 9), S. 530.

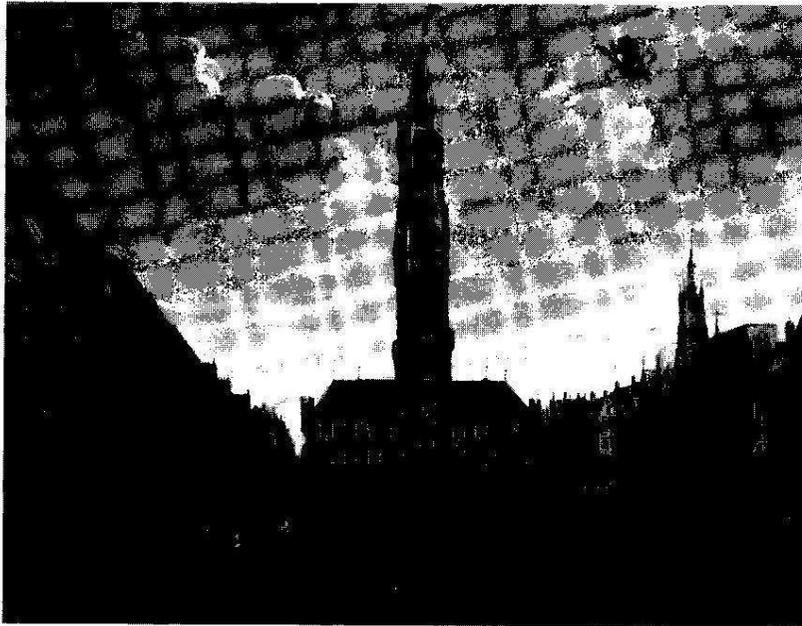


Abb. 4: Jan Baptist van Meunincxhove († 1703): *Der große Markt von Brügge* (ca. 1690–1700). Groeninge Museum. In: Van der Stock, Jan (Hg.): *Stadtbilder in Flandern. Spuren bürgerlicher Kultur 1477 – 1787*. Ausstellung im Renaissanceschloß Schallaburg (18. Mai – 27. Oktober 1991). Brüssel 1991, S. 59.

“steinerne(n) Kaiserbilder” (v. 17) mit ihren territorialen, den mittelalterlichen Reichsgedanken verkörpernden Insignien als auch die “spanische Tracht” (v. 27) hin. “Gesangbuch und Rosenkranz” (v. 31) verweisen auf eine katholische Welt und Gesellschaft. Dem Betrachter der Vedute bietet sich ein Bild “altständischer Ordnung”¹⁰⁵ und philiströser Soigniertheit, das stark an die oben zitierte Prozession Hamburger Bürger aus dem ‘Schnabelewopski’ erinnert, die wie “Puppen einer Rathausuhr” am Jungfernstieg promenieren. Auch in ‘Seegespenst’ dominiert in karikaturesker Zuspitzung das Gemessen-Geometrische, ablesbar an den “pyramidisch beschnittene(n) Linden” (v. 21) und am Promenieren, ja “Stolzieren” der Honoratioren mit ihren “langen Degen und langen Gesichtern” (v. 14), die sich wie in der Genremalerei zu korrespondierenden Gruppen zusammenfinden.¹⁰⁶ Heines Beschreibung zeigt “gebändigtes Leben,

¹⁰⁵ Jokl (Anm. 95), S. 239.

¹⁰⁶ Analoge mittelalterlich-gotische Stadtszenarien entwirft Heine immer wieder – offenbar im Rückgriff auf “altniederländische” Bildmodelle. Es handelt sich offenbar um kunst- und architekturhistorische Topoi. Die Kulisse für den fünften Akt des bereits

genau an der Grenze zwischen Fülle und Eingeschnürtheit, zwischen Bewegtheit und Erstarrung.”¹⁰⁷ Das altniederländische Sujet und sein korrespondierender Stil sind, in der Nähe zur holländischen Grenze verfaßt, zunächst ein Element des topographischen *aptum*, Ausdruck von Lokalkolorit. Andererseits zeichnen sich hier symbolische Valeurs ab, die Heine den Kunstepochen als Chiffren aktueller kultur- und literaturpolitischer Positionen zumißt. Die “altertümlich niederländischen” Züge der Vision, die Heine mit ironischer Freude am Detail zeichnet, dienen dazu, “den Mythos vom Mittelalter ad absurdum zu führen, indem sie ihn als schlecht kostümiertes Biedermeier ridikulisieren”.¹⁰⁸ Was hier gezeigt wird, ist zugleich politisch wie artistisch – beides gehört für Heine zusammen – verschollen, vergessen und “versunken”.

Von dieser Diagnose aus ergeben sich Verbindungslinien zu Heines bedeutendster kunstkritischer Studie, den Rezensionen der als Sensation gefeierten Ausstellung im Salon Carré von 1831, zusammengestellt in der Schrift ‘Französische Maler’.¹⁰⁹ Heines Bildbeschreibungen transponieren, fünf Jahre nach

erwähnten “Tanzpoems” *Doktor Faust* (SS Bd. 6/1 S. 369) nimmt die Stadtansicht von *Seegespenst* teils wörtlich auf: “Ein großer freier Platz vor einer Kathedrale, deren gotisches Portal im Hintergrunde sichtbar. Zu beiden Seiten zierlich geschnittene Lindenbäume (!); unter denselben links sitzen zechende und schmausende Bürgersleute, gekleidet in der niederländischen Tracht des sechzehnten Jahrhunderts (!). Unfern sieht man auch mit Armbrüsten bewaffnete Schützen, die nach einem auf einen hohen Pfahl gepflanzten Vogel schießen. Überall Kirmesjubil: Schaubuden, Musikanten, Puppenspiel, umherspringende Pickelheringe und fröhliche Gruppen. In der Mitte der Szene ein Rasenplatz, wo die Honoratioren tanzen.” Dasselbe typische Personal findet sich in einer Momentaufnahme aus Düsseldorf in *Ideen. Das Buch Le Grand* (Kap. VI, SS Bd. 2, S. 264): “Ich freute mich, daß wir Einquartierung bekämen – meine Mutter freute sich nicht –, und ich eilte nach dem Marktplatz. Da sah es jetzt ganz anders aus, es war, als ob die Welt neu angestrichen worden, ein neues Wappen hing am Rathause, das Eisengeländer an dessen Balkon war mit gestickten Sammetdecken überhängt, französische Grenadiere standen Schildwache, die alten Herren Ratsherrn hatten neue Gesichter angezogen und trugen ihre Sonntagsröcke und sahen sich an auf französisch und sprachen »Bon jour«, aus allen Fenstern guckten Damen, neugierige Bürgersleute und blanke Soldaten füllten den Platz, und ich nebst andern Knaben, wir kletterten auf das große Kurfürstenpferd und schauten davon herab auf das bunte Marktgewimmel.” Auch im *Schnabelewopski* findet sich das Motiv der versunkenen Stadt, verbunden mit einer satirisch-ichthyologischen Marktszenenerie (SS, Bd. 1, S. 527): “Wie angestrengt ich auch manchmal in die klare See hinabschaute, so konnte ich doch nicht die versunkenen Städte sehen, worin die Menschen, in allerlei Fischgestalten verwünscht, ein tiefes, wundertiefes Wasserleben führen. Es heißt, die Lachse und alte Rochen sitzen dort, wie Damen geputzt, am Fenster und fächern sich und gucken hinab auf die Straße, wo Schellfische in Ratsherrentracht vorbeischwimmen, wo junge Modeheringe nach ihnen hinauflognieren und wo Krabben, Hummer und sonstig niedriges Krebsvolk umherwimmelt. Ich habe aber nicht so tief hinabsehen können, und nur die Glocken hörte ich unten läuten.”

¹⁰⁷ Müller (Anm. 9), S. 530.

¹⁰⁸ Jokl (Anm. 95), S. 239.

¹⁰⁹ Irmgard Zepf: *Heinrich Heines Gemäldebericht zum Salon 1831: Denkbilder. Eine Untersuchung der Schrift ‘Französische Maler’*. München 1980 (zum Salon S. 60–

‘Seegespenst’ verfaßt, dessen implizite Kunsturteile in das Programm einer “modernen” und “neuen Kunst”, welche die Geister der sich neigenden “Kunstperiode”¹¹⁰ wie überhaupt “das tote Scheinwesen der alten Kunst” ein für alle Mal bannen soll. In diesem “Beitrag zu einer postklassischen Kunsttheorie”¹¹¹ spielt die Auseinandersetzung mit der niederländischen bzw. flämischen Malerei – zwischen beiden wird nicht unterschieden¹¹² – eine unscheinbare, aber nicht unbedeutende Rolle.¹¹³ Heines Urteil über die Niederländer ist dabei ambivalent und paradox.¹¹⁴ Einerseits qualifiziert ihre “Gegenstellung zum christlichen Spiritualismus”¹¹⁵ die Genremalerei zum Prototyp einer sensualistischen Kunst der Lebensbejahung, in der Heine den Dualismus von Geist und Körper überwunden sieht. Wie Léopold Roberts ‘L’arrivée des moissonneurs dans les marais Pontins’, das zentrale Stück der Salon-Besprechung, ist auch die Genremalerei “gleichsam die Apotheose des Lebens”¹¹⁶, wenn auch nur des “bürgerlichen Kleinlebens”¹¹⁷ bzw. des “holländische(n) Käseleben(s)”¹¹⁸ in seiner historischen Bedingtheit und Abgeschlossenheit. Zum Kronzeugen dieser saint-simonistischen Sicht auf die alten Niederländer wird ihm Jan Steen (1626–1679), dessen “göttlichste() Heiterkeit” Heine in der ‘Reise von München nach Genua’ (Kap. 28) – just am Beispiel einer realen Marktszene – hervorhebt.¹¹⁹ Zur Identifikationsfigur wird er für Heine im ‘Schnabelewopski’ (11. Kap.). Auf den Spuren seines Autors – Heine hatte Leiden während seiner Reise in die Niederlande (Juli bis August 1827) besucht – quartiert sich der Protagonist vermeintlich in eben jenem Haus ein, das einst

74); Susanne Zantop: *Liberty Unbound. Heine's "Historiography in Color"*. In: Dies.: *Paintings on the Move*. Lincoln/London 1989, S. 31–49; Höhn (Anm. 22), S. 269–281; Ralph Häfner: *Die Weisheit des Silen. Heinrich Heine und die Kritik des Lebens*. Berlin/New York 2006, S. 91–177 (“Die Wirklichkeit des Bildes”), dort bes. S. 100–139 (zu den Bildern des ‘Salon 1831’).

¹¹⁰ Heine SS Bd. 3, S. 72.

¹¹¹ Höhn (Anm. 22), S. 275.

¹¹² In *Französische Maler* spricht Heine von Delaroches Nähe zur “flämischen Schule”, um ihn im selben Atemzug als “graziösen, eleganten Niederländer” zu bezeichnen. Heine SS Bd. 3, S. 67.

¹¹³ Eine materialreiche Sammlung von Heines Stellungnahmen zur niederländischen Kunst bietet Karl Robert Heinrich Hessel: *Heinrich Heines Verhältnis zur bildenden Kunst*. Marburg 1931, S. 79–89.

¹¹⁴ Zantop (Anm. 109), S. 44.

¹¹⁵ Höhn (Anm. 22), S. 277.

¹¹⁶ Heine SS Bd. 3, S. 53

¹¹⁷ Ebd., S. 50.

¹¹⁸ Ebd., S. 51.

¹¹⁹ Heine SS Bd. 2, S. 372f: “Es war mir immer außerordentlich belehrend, wenn ich mit den Werken einer Schule auch die Originale vergleichen konnte, die ihr als Modelle gedient haben; der Charakter der Schule kam mir dann klarer zur Anschauung. So ist mir auf dem Jahrmarkt zu Rotterdam der Jan Steen in seiner göttlichsten Heiterkeit plötzlich verständlich geworden.” Zu Jan Steens Rolle bei Heine vgl. Hessel (Anm. 113), S. 82–84.

“der große Jan Steen” bewohnte.¹²⁰ Heine bezieht Jan Steens Bilderwelt auf den welt- und kulturgeschichtlichen Antagonismus von christlichem Spiritualismus und saint-simonistischer “Rehabilitation des Fleisches”, kurz von “Religion des Schmerzes” und “Religion der Freude”:

Keine Nachtigall wird je so heiter und jubelnd singen, wie Jan Steen gemalt hat. Keiner hat so tief wie er begriffen, daß auf dieser Erde ewig Kirmes sein sollte; er begriff, daß unser Leben nur ein farbiger Kuß Gottes sei, und er wußte, daß der Heilige Geist sich am herrlichsten offenbart im Licht und Lachen. Sein Auge lachte ins Licht hinein, und das Licht spiegelte sich in seinem lachenden Auge.¹²¹

Es ist ein hedonistischer, saint-simonistischer Jan Steen, den Heine im ‘Schnabelewopski’ auferstehen läßt. Schlagwörter lauten “fröhliches Leben”, “unchristliche(r) Wandel”, “Trunkliebe” und “ungeregelte Wirtschaft” (ebd.). Der Genius loci des Leidener Quartiers veranlaßt Heine, diesen “modern helle(n) Geist der Freude” als willkommenen “Spuk” und “Gespenster”-Erscheinung zu imaginieren.

Skeptischer steht Heine, der kunsthistorischen Meinung seiner Zeit folgend, dem Naturalismus der Genremalerei und ihrer vermeintlichen Konzentration auf rein “technische Meisterschaft” gegenüber.¹²² Ihre “häuslichen Szenen” erscheinen im Maßstab der Dreißiger Jahre als Vorläufer des Biedermeier, dem bestenfalls noch “historisches Interesse” im Hinblick auf den “Geist der Zeit” abzugewinnen ist. Wie ein Guckkastenbild eröffnen die Genrebilder dann die Gelegenheit, dem “sechzehnten Jahrhundert in die Fenster [zu] schauen”, nicht ohne Grund spielten die “spiegelblanke(n) Fenster” und das Motiv des Fensterblicks schon in ‘Seegespenst’ eine Rolle:

Denn wenn wir die hübschen Gemälde des Mieris, des Netscher, des Jan Steen, des van Dou, des van der Werff usw. betrachten, offenbart sich uns wunderbar der Geist ihrer Zeit, wir sehen sozusagen dem sechzehnten Jahrhundert in die Fenster

¹²⁰ Es handelt sich jedoch um einen Irrtum Heines, denn das Haus Jan Steens war bereits 1801 abgerissen worden. Hessel (Anm. 113), S. 82.

¹²¹ Heine SS Bd. 1, S. 541.

¹²² Diese längst topische Zuordnung des Niederländischen zum “Gemeinen” formuliert exemplarisch Schiller in seinen *Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst* (entst. 1793, gedr. 1802): “Einen gemeinen Geschmack haben in der bildenden Kunst die Niederländischen Maler, einen edlen und großen Geschmack die Italiener, noch mehr aber die Griechen bewiesen.” NA 20, S. 241. Friedrich Schlegel erblickt in der niederländischen Malerei einen “Zustand von elementarischer Auflösung der Kunst” und spricht von einem “chaotischen Gewirre von knechtischer Nachahmung aller möglichen rohen Naturgegenstände”, bei dem die “Kunst zur bloßen Technik herabgesunken und ihre ursprüngliche Idee ganz verloren gegangen war.” Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe. Hrsg. von Ernst Behler u.a. München 1958–1961, Bd. 4, S. 81. Zur Topik vgl. Peter Demetz: *Defenses of Dutch Painting and the Theory of Realism. Comparative Literature 15/2* (1963), S. 97–115, bes. S. 99f. zur klassizistischen Abwertung des niederländischen Stils (ohne Bezug auf Heine).

und erlauschen damalige Beschäftigungen und Kostüme. In Hinsicht der letztern waren die niederländischen Maler ziemlich begünstigt, die Bauerntracht war nicht unmalerisch, und die Kleidung des Bürgerstandes war bei den Männern eine allerliebste Verbindung von niederländischer Behaglichkeit und spanischer Grandezza, bei den Frauen eine Mischung von bunten Allerweltsgrillen und einheimischem Phlegma.¹²³

Es folgt eine lange symbolträchtige Aufzählung exotischer Kostüme, Accessoires und Requisiten, die zugleich die "Weltweite des holländischen Lebens" und seine "Beschränktheit" demonstrieren sollen.¹²⁴ Heine mag dabei an konkrete Genrebilder aus dem Œuvre der zuvor aufgezählten Niederländer (Frans van Mieris d.Ä., Jan Steen, Gerard Dou, Adriaen van der Werff) gedacht haben. Schon in 'Seegespenst' hatte sich das Anachronistische der Seestadt, ihre geister- und schemenhafte Existenz in den "verschollnen Gewändern" (v. 29) gespiegelt. Details wie der "burgundische() Samtmantel" kehren als Topoi in den Kostümbeschreibungen von 'Französische Maler' wieder, und überhaupt ist in 'Seegespenst' der Nexus von "malerischem", exotisch-fernem Kostüm und altniederländischem Stil bereits klar hergestellt. Heines Präzision bei der Beschreibung der "schwarzbemäntelt(en) Männer" mit ihren "weißen Halskrausen und Ehrenketten" (v. 13) oder der Frauen mit "gülden(em) Band" (v. 23), den "schwarzen, samtnen Mützchen" (v. 25) und zumal den "braunen, verschollnen Gewändern" der älteren Frauen (v. 30) hat einen ironisch-karikierenden Unterton. Er transponiert nicht nur den humoristisch-komischen Zug niederländischer Genremalerei in die eigene Dichtung, sondern ironisiert auch dessen anachronistische Wiederbelebung durch die neueste Kunst, welche die "heutigsten Menschen mit den heutigen Gefühlen in die Garderobe des katholischen und feudalistischen Mittelalters" kleidet.¹²⁵ Gemünzt ist dies vor allem auf die Nazarener Franz Pfaff (1788–1812), Peter Cornelius (1783–1867) und Friedrich Overbeck (1789–1869) und die von ihnen repräsentierte "historische Schule zu München".¹²⁶ Wie die Vineta-Vedute von 'Seegespenst' steht diese "altertümliche" Kunst, wie es in 'Französische Maler' heißen wird, im "unerquicklichsten Widerspruch mit der Gegenwart".¹²⁷ In ihrer historischen Mimikry führt sie ein Scheinleben und muß – buchstäblich – wieder "zu Grunde gehen, weil ihr Prinzip noch im abgelebten, alten Regime, in der heiligen römischen Reichsvergangenheit wurzelt."¹²⁸ So ist ein Peter Cornelius wie

¹²³ Heine SS Bd. 3, S. 50. Zu Heines "historistischer" Lesart und ihren methodischen Voraussetzungen instruktiv Zepf (Anm. 109), S. 128–132.

¹²⁴ Zepf (Anm. 109), S. 132; Zantop (Anm. 109), S. 33f.

¹²⁵ Heine SS Bd. 3, S. 51. Hessel (Anm. 113), S. 86 weist übrigens für die zitierten Kostümdetails auf Rubens als Anreger hin.

¹²⁶ Heine SS Bd. 2, S. 384 (*Reise von München nach Genua*); Häfner (Anm. 109), S. 128 Anm. 125.

¹²⁷ Heine SS Bd. 3, S. 72.

¹²⁸ Ebd.

"der Geist eines jener großen Maler aus raphaelscher Zeit, der aus dem Grabe hervorsteige, um noch einige Bilder zu malen, ein toter Schöpfer", dessen Bilder uns "mit Augen des funfzehnten Jahrhunderts" anschauen. "Gespenstisch", heißt es auch hier, "sind die Gewänder, als rauschten sie uns vorbei um Mitternacht."¹²⁹

VII.

'Seegespenst' enthält jedoch, wie gesagt, nicht nur eine Reflexion über die "neue Kunst", sondern auch über die Medien ihrer Popularisierung. Der Blick in die Tiefe der See entspricht dem Blick in einen Guckkasten. Wie im Fall der 'Götter Griechenlands' ist damit ein optisches Spektakel angesprochen, dem zu Heines Zeit längst der Ruch des Trivialen anhaftet. Die zeitgenössischen Bildquellen oder Adolf Glaßbrenners literarische Miniaturen ('Welt im Guckkasten') zeigen die Guckkastenmänner als heruntergekommene Savoyarden, die vor allem Kindern und Frauen ihre Attraktionen feilbieten (Abb. 5). Spätestens seit den 20er Jahren begannen die Dioramen, Panoramen und Neoramen den konventionellen Guckkästen ihren Rang streitig zu machen.¹³⁰ Wenn Heine den Guckkasteneffekt in 'Seegespenst' noch einmal beschwört, so nicht zuletzt deshalb, weil dem Medium derselbe Hautgout des Altertümlichen und Obsoleten anhaftete wie dem dargestellten Gegenstand selbst – beide Symbole einer rückständigen Epoche und ihrer anachronistischen Kunst. Wie in den 'Göttern Griechenlands' verbirgt sich in der Geisterschau und ihrer erfolgreichen "Bannung" bzw. "Reinigung" (so der Titel des auf 'Seegespenst' folgenden Hymne) eine Katharsis auch der ästhetischen Prinzipien: wird in den 'Göttern Griechenlands' der Klassizismus, so hier die romantische Verklärung des Mittelalters zum gespenstischen Revenant erklärt.

Auch hier zunächst einige technische Voraussetzungen. Das einfachste Modell des Guckkastens bestand aus einem hölzernen, meist tragbaren Kasten mit einer, später mehreren runden Gucklöchern auf der Vorderseite, die mit Linsen versehen waren. Durch diese hindurch erblickte der Betrachter Bilder, die scheinbar an dessen Rückwand angebracht waren, tatsächlich jedoch auf dem Grund des Kastens lagen und mit einem Spiegel an die gegenüberliegende Innenwand projiziert wurden.¹³¹ Durch diese optische Einrichtung erscheint der flache Druck, meist ein Kupferstich, später eine Lithographie, in plasti-

¹²⁹ Heine SS Bd. 2, S. 386.

¹³⁰ Zu der in Anm. 92 zitierten Literatur vgl. auch Heinz Buddermeier, *Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*. München 1970; daß Heine in diese populären Massenmedien und ihre "neue Technik" sogar die Hoffnung auf eine Revolution der Kunst setzte, läßt ein Passus in *Französische Maler* durchblicken, den Margaret A. Clarke und die Düsseldorfer Ausgabe auf die "Panoramen" und "Dioramen" beziehen (DHA 12/2, S. 594).

¹³¹ Sztaba (Anm. 97), S. 97–112.



Abb. 5: Der Guckkasten und seine Zuschauer. W. H. Pyne (1805). Augsburg Slg. Seitz. In: Zotti Minici, Carlo A. (Hg.): *Il mondo nuovo. Le meraviglie della visione dal '700 alla nascita del cinema*. Mailand 1988, S. 101.

scher, gleichsam dreidimensionaler Tiefe und vermittelt dem Betrachter den Eindruck, sich im Bild zu befinden, buchstäblich in die Tiefe des Bildes hineingezogen zu werden. Den Reiz des Guckkastens machten einerseits der Schlüssellocheffekt, andererseits die "pseudo-räumliche Wirkung" aus, die durch eine Art Weitwinkelleffekt zustande kam und den Betrachter magisch in die gezeigten Szenerien hineinversetzte.¹³² Der Blick in den Guckkasten bot magische Aussichten in Zeit und Raum: "Wie in einem Märchen wird hier der alte Traum

¹³² Sixt von Kapff/Angelika Steinmetz-Oppland: *Weitverbreitete Ansichten: Guckkastenbilder aus dem Verlag von Georg Balthasar Probst (1731–1801)*. In: John Roger Paas (Hg.): *Augsburg, die Bilderfabrik Europas*. Augsburg 2001, S. 199–226, S. 207.

¹³³ Sztaba (Anm. 97), S. 103.

zur Wahrheit: In einer Zauberkegel oder auf dem Boden eines magischen Pokals oder im Wasserspiegel eines tiefen Brunnens ist plötzlich eine ferne Welt, ein Bild der Zukunft oder Vergangenheit zu sehen."¹³³ Die Affinität zu Heines Tiefseeblick und seinen magischen Lockungen ist offenkundig. In 'Seegespenst' fungiert die transparente Wasserlinie als optisches Medium und Vergrößerungslinse eines imaginären Guckkastens, an dessen Grund das Bild der versunkenen Stadt ruht. Die Zoomtechnik ("schaute tiefer und tiefer") und die "allmählig(e)" Vergrößerung des Objektes entspricht aufs Genaueste dem optischen Eindruck der Guckkastenschau.

Die bedeutendste Parallele liegt jedoch im gezeigten Gegenstand selbst, denn "das Hauptthema der Guckkastenbilder waren Ansichten von Städten, Gebäuden und Landschaften aus nahen und fernen Ländern."¹³⁴ Bis in Heines Epoche hinein teilten sich fünf Städte in Europa die Produktion von Guckkastenblättern für den europäischen Markt: Paris, London, Bassano in Oberitalien, später Berlin. Vor allem jedoch die freie Reichsstadt Augsburg, die "Metropole der graphischen Künste in Deutschland",¹³⁵ besaß in Deutschland eine Art Monopol. Zwischen 1765 und 1830 sind hier allein fünf Produzenten von Guckkastenblättern nachgewiesen.¹³⁶ Nach Umfang und künstlerischer Qualität kommt unter ihnen dem Verlag von Georg Balthasar Probst die herausragende Bedeutung zu, der zwischen 1766 und 1790 mehr als 340 Blätter für den internationalen Markt herstellte. Es handelt sich zumeist um Radierungen, bisweilen mit dem Grabstichel nachgearbeitet, im genormten Format von 27/28 cm Höhe und 40–42 cm Breite; sie trugen erklärende, häufig viersprachige Unterschriften. Den Gegenstand des Bildes gab eine am oberen Rand spiegelverkehrt eingravierte Überschrift an. Die Kolorierung der Blätter wurde unter Verwendung von Schablonen in Heimarbeit von Frauen und Kindern durchgeführt; oft wirkt sie daher grob-farbig und primitiv. Die im Verlag Georg Balthasar Probst erschienen Blätter belegen einen thematischen Schwerpunkt auf der Darstellung von Veduten – "Prospecten" – deutscher, europäischer, sogar fernöstlicher Metropolen. Der Guckkasten ermöglichte imaginäre Fernreisen, brachte oft exotische 'Reisebilder' zu Gesicht, wie dies auch Heines 'Seegespenst' unternimmt, das ja wenig später von Heine in den Kontext der 'Reisebilder' gestellt werden wird. Als Reise durch Zeit und Raum ist Heines Fahrt zum Meeresgrund ein poetisches Guckkastenblatt, das sich in Probsts Katalog von "Reisebildern" aus nahen und fernen Regionen gut einfügen würde. Wie Heine gingen auch Probst und seine Mitarbeiter von bildkünstlerischen Vorlagen aus. Die meisten Guckkastenbilder waren keine *ad vivum* ge-

¹³⁴ Ebd., S. 99.

¹³⁵ Wolfgang Seitz: *Augsburg, capitale della grafica in Germania, come centro di produzione delle vedute ottiche*. In: Zotti (Anm. 96), S. 69–75, hier S. 69.

¹³⁶ Vgl. auch Wolfgang Seitz: *Die Augsburger Guckkasten-Verlage. Eine Reise durch die Städte des 18. Jahrhunderts*. Augsburg 1991, unpag. [S. 2].

stochenen Originalwerke, sondern bedienten sich auf einem seit dem 18. Jahrhundert florierenden Markt gestochener oder radierter Veduten.¹³⁷ Der Blick in den Guckkasten eröffnete dem Betrachter daher auch einen verkleinerten Blick auf die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts: so wurden für die Ansichten Venedigs etwa Veduten von Piranesi übernommen, Florentiner Veduten gehen auf Blätter von Zocchi zurück usw.

Nach der Typologie der Kunst- und Nationalstile trifft auch auf die Guckkastenbilder das Prädikat "altertümlich niederländisch" zu, selbst wo zeithistorische Ansichten geboten werden. Die Faszination der Bilder lag in ihrem dokumentarischen Realismus, ihrer "scheinbar getreuliche(n) Schilderung fremder Städte und Gegenden".¹³⁸ Der Bildaufbau trennt einen bühnenartigen Hintergrund, der detailgenaue bauliche Gegebenheiten und Sehenswürdigkeiten präsentiert, von einem Vordergrund, der eine "lebendige, figurenreiche Staffage als erzählendes Element" einführt (Abb. 6).¹³⁹ Heines Blick auf die Stadt am Grund vollzieht diese Logik von Hinter- und Vordergrund, Totale



Abb. 6: Breslau: *Prospect des Rath-Hauses von hinten; samt der Haupt-wacht gegen die Fischtröge zu*. Kupferstich, verlegt von Georg Balthasar Probst. In: John Roger Paas (Hg.): *Augsburg, die Bilderfabrik Europas*. Augsburg 2001, S. 203.

¹³⁷ Von Kapff/Steinmetz-Oppelland (Anm. 132), S. 204.

¹³⁸ Ebd., S. 206.

¹³⁹ Ebd., S. 206.

und *closeup*, Kulisse und menschlichem Personal. Bevor der Blick auf die vergessene Geliebte fällt, wird durch das "spiegelklare Wasser" hindurch zunächst die gleichsam kolorierte ("farbenbestimmter") Vedute einer flämisch-niederländischen Stadt gezeigt, wie sie Georg Balthasar Probst mehrfach produziert hatte. So finden sich in seinem Bestand Bilder von Amsterdam (Nr. 1–4; 53–54; 143: Gesamtansicht; 274–277), Den Haag (21–24; 314–315), Leiden (287–288), Rotterdam (177–180, 289–290), Haarlem (236–237), Utrecht (291–294), Batavia (177–180) und Delft (238–239, 254–255, 266–269), die beliebte Sujets und Ansichtstypen der altniederländischen Malerei aufgriffen (z.B. die "Oude Kerk"). Eine Serie von Stichen nach Thomas Bowles enthält die Darstellung des Amsterdamer, eine andere die des Brüsseler Rathauses, ganz analog zu Heines "treppenhohe(m) Rathaus". Dem Städte- folgt das Genrebild, das eine Figur des Wimmelbildes – die ehemalige Geliebte – in ihrem "jahrhundertlang" (v. 58) gewahrten Versteck aufspürt.

IX.

Heine mag die Gespenster der eigenen Seele wie die der "Kunstperiode" schließlich gebannt haben – als literarischer *Revenant* taucht sein poetisches 'Seegespenst' an anderer Stelle, 68 Jahre später wieder auf. Szenenwechsel von der Nord- an die Ostsee nach Kessin in Hinterpommern, wenige Kilometer südöstlich von Rostock gelegen. Im Siebzehnten Kapitel seines Romanes 'Effi Briest' (1894/95) läßt Fontane seine Heldin einen Ausritt mit jenem Major Crampas unternehmen, mit dem Effi eine belanglose, aber für alle Beteiligten folgenreiche Affäre eingehen wird. Ihr Ausflug führt beide ans Ufer der Ostsee, wo die schwimmenden Bojen in der ohnehin spuk- und gespenstergläubigen Effi die Assoziation der versunkenen wendischen Handelstadt Vineta aufsteigen lassen:

Aber sehen Sie da die Bojen, wie die schwimmen und tanzen. Die kleinen roten Fahnen sind eingezogen. Immer wenn ich diesen Sommer, die paar Mal, wo ich mich bis an den Strand hinauswagte, die roten Fahnen sah, sagt ich mir: da liegt Vineta, da muß es liegen, das sind die Turmspitzen...«

»Das macht, weil Sie das Heinesche Gedicht kennen.«

»Welches?«

»Nun, das von Vineta.«

»Nein, das kenne ich nicht; ich kenne überhaupt nur wenig. Leider.«

»Und haben doch Gieshübler und den Journalzirkel! Übrigens hat Heine dem Gedicht einen anderen Namen gegeben, ich glaube 'Seegespenst' oder so ähnlich. Aber Vineta hat er gemeint. Und er selber – verzeihen Sie, wenn ich Ihnen so ohne weiteres den Inhalt hier wiedergebe –, der Dichter also, während er die Stelle passiert, liegt auf einem Schiffsdeck und sieht hinunter und sieht da schmale, mittelalterliche Straßen und trippelnde Frauen in Kapotthüten, und alle haben ein Gesangbuch in Händen und wollen zur Kirche, und alle Glocken läuten. Und als er das hört, da faßt ihn eine Sehnsucht, auch mit in die Kirche zu gehen, wenn auch

bloß um der Kapothüte willen, und vor Verlangen schreit er auf und will sich hinunterstürzen. Aber im selben Augenblicke packt ihn der Kapitän am Bein und ruft ihm zu: 'Doktor, sind Sie des Teufels?'¹⁴⁰

Der literarisch versierte Crampas referiert Effi teils wörtlich, teils paraphrasierend den Inhalt von 'Seegespenst', dabei spielt ihm jedoch sein Literaturgedächtnis einen Streich. Crampas gibt nämlich verkürzend nur den ersten Teil des Heineschen Gedichts, das städtische Interieur, wieder. Denn keineswegs war es ja "die Sehnsucht, auch mit in die Kirche zu gehen", die Heines Ich zum Sprung in die Tiefe ansetzen ließ, auch nicht "um der Kapothüte willen". Fontanes Major Crampas beläßt es beim humoristischen Genrebild, das Effis Gespensterfurcht ironisch widerlegen soll. Verdrängt – oder bewußt verschwiegen – wird der erotisch-abgründige zweite Teil der Heineschen Dichtung, die Liebeswunde und der drohende Untergang der Geliebten in den metaphorischen Fluten der Ostsee. Das verkürzte Heine-Zitat stellt eine subtil-verdichtete Vorausdeutung auf den weiteren Gang der Handlung dar, eine Fehlleistung, deren tragische Ironie sich erst intertextuell, im Rückblick auf Heines maritimes *Tableau de voyage* erschließt. Die Gespenster der Liebe lassen sich eben nicht bannen, ebenso wenig wie die der Kunst.

Tyndale as Promoter of Figural Allegory and Figurative Language: *A Brief Declaration of the Sacraments*

By JAMES SIMPSON (Cambridge, MA)

Everyone knows that Lutheran evangelical writers, following Luther (1483–1546) himself, repudiated allegory and figurative readings of scripture wherever possible. Scripture was plain and incontrovertible. It interpreted itself, and was in any case easy to read because its only sense was the literal sense. In this short essay I show how William Tyndale both champions these views and, strikingly, repudiates them, in one treatise especially. In treating the sacrament of the Eucharist in his *Brief Declaration on the Sacraments*¹, Tyndale overturns all his own and all the standard evangelical hermeneutic and rhetorical persuasions. He does not remark on the striking inconsistency, but in this short essay I do remark on precisely that. I also try to understand why the Eucharist should be the place where the fissures of an evangelical hermeneutics become so startlingly visible. The Eucharist, as we shall see, forces theorists to be very clear about the ongoing presence, or the arrest, of the past. It also forces theorists into precise formulations of the rhetorical tropes adequate to represent history's effects.

I

William Tyndale (c. 1494–1536) published his *Brief Declaration on the Sacraments* between July 1533 and his imprisonment in May 1535 (prior to his execution in October 1536).² We can be fairly certain of the *terminus a quo* of July 1533, since Tyndale wrote to John Frith (1503–1533) in the Tower in December 1532, warning Frith not to write on the Eucharist. "On the presence of Christ's body in the sacrament", Tyndale warned Frith, "meddle as little as

¹ In the following notes, references to "image" number designate the image number of the facsimile edition in the electronic archive Early English Books Online, consulted at <http://eebo.chadwyck.com.ezp1.harvard.edu/home> (access: 13 July 2007)

² The work is edited (under the title *A Fruitful and Godly Treatise Expressing the Right Institution and Usage of the Sacrament of Baptism and the Sacrament of the Body and Blood of Our Saviour Jesu Christ*) in *Doctrinal Treatises and Introductions to Different Portions of the Holy Scriptures by William Tyndale*, ed. Henry Walter, Parker Society (Cambridge, 1848), pp. 347–85. I use an abbreviated form of the title (*A briefe declaration of the sacraments*) under which the text was published in 1548. For Tyndale's biography, see David Daniell, *William Tyndale, A Biography* (New Haven, 1994). On p. 220, Daniell repeats the statement by Walter that the text was printed in 1533, though it is unclear to me in either text as to what the evidence for that precise date is.

¹⁴⁰ Theodor Fontane: *Romane und Erzählungen in acht Bänden*. Hg. von Peter Goldammer, Gotthard Erler, Anita Golz und Jürgen Jahn. Berlin/Weimar ²1973, Bd. 7, S. 143f.