

# HEINE JAHRBUCH 2015



54. Jahrgang

Heinrich-Heine-Institut  
Düsseldorf

**J.B. METZLER**



**J.B. METZLER**

Herausgegeben in Verbindung mit  
der Heinrich-Heine-Gesellschaft

# HEINE-JAHRBUCH 2015

54. Jahrgang

Herausgegeben von Sabine Brenner-Wilczek  
Heinrich-Heine-Institut  
der Landeshauptstadt Düsseldorf

Verlag J. B. Metzler

Anschrift der Herausgeberin:  
Dr. Sabine Brenner-Wilczek  
Heinrich-Heine-Institut  
Bilker Straße 12–14, 40213 Düsseldorf

Redaktion: Christian Liedtke

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

ISBN 978-3-476-02574-6  
ISBN 978-3-476-01400-9 (eBook)  
DOI 10.1007/978-3-476-01400-9

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2015 Springer-Verlag GmbH Deutschland  
Ursprünglich erschienen bei J. B. Metzler Verlag GmbH 2015  
[www.metzlerverlag.de](http://www.metzlerverlag.de)  
[info@metzlerverlag.de](mailto:info@metzlerverlag.de)

# Inhalt

Siglen ..... IX

## *Aufsätze*

### I.

- Sarah Deubner · Vera Icon und Veronika. Das »wahre Bild« in Heines  
»Ideen. Das Buch Le Grand« ..... I  
Thomas Giese · Mythologie und Aufstand. Tagespolitische Spuren  
in »Deutschland. Ein Wintermärchen« am Beispiel Griechenland ..... 19

### II.

- Steffen Leibold · »Der Rabbi von Bacherach«. Heinrich Heines  
»fragmentarisches« Verhältnis zu den Juden seiner Zeit ..... 41  
Peter Routledge · »Jehuda ben Halevy« and the Restructuring of Memory  
within Poetic Discourse ..... 58  
Hans Kruschwitz · »...möglich, daß die Sendung dieses Stammes  
noch nicht ganz erfüllt«. Satire, jüdische Textkultur und das moderne  
Europa bei Heinrich Heine ..... 84

### III.

- Sylvia Steckmest · Heines Onkel Henry und »die ganze Henriade« ..... 121  
Jan von Holtum · »Sein Leben lang ein zweibeiniger Leitartikel«. Zur frühen Heine-Rezeption Lion Feuchtwangers ..... 131

*Kleinere Beiträge*

- Bernd Kortländer · »Ein jüdisch eckler Gauch«. Gustav Schwab  
und Heines Schwaben-Polemik . . . . . 143
- Katharina Geiser · Die »Loreley« im Widerstand . . . . . 147

*Reden zur Verleihung des Heine-Preises 2014*

- Anselm Kiefer · Laudatio auf Alexander Kluge . . . . . 151
- Alexander Kluge · Dankrede . . . . . 157

*Reden zur Verleihung der Ehrengabe der Heinrich-Heine-Gesellschaft 2015*

- Joseph A. Kruse · Grußwort . . . . . 165
- Robert Koall · Laudatio auf Roger Willemsen . . . . . 171
- Roger Willemsen · Dankrede . . . . . 180

*Heinrich-Heine-Institut. Sammlungen und Bestände. Aus der Arbeit des Hauses*

- Christian Liedtke · Unbekannte Briefe von Ludwig Börne  
aus dem Archiv des Heinrich-Heine-Instituts . . . . . 195
- Karin Füllner · »Ein neues Lied, ein besseres Lied«. 17. Forum  
Junge Heine Forschung 2014 mit neuen Arbeiten  
über Heinrich Heine . . . . . 220

*Buchbesprechungen*

- Nina Bodenheimer · Heinrich Heine und der Saint-Simonismus  
(Martin Bollacher) . . . . . 225
- Alexandra Böhm · Heine und Byron. Poetik eingreifender Kunst  
am Beginn der Moderne  
und  
Anastasia Risch · »... wir schaffen aus Ruinen«: Der Byronismus  
als Paradigma der ästhetischen Moderne bei Heine, Lenau, Platen  
und Grabbe (Robert Steegers) . . . . . 230

Franziska Fritz · Wir Unglaubensgenossen. Die Genese der säkularen Option von Jean Paul bis Malwida von Meysenbug (Olaf Briese) . . . . .	236
Marie-Ange Mailliet, Norbert Waszek (Hrsg.) · Heine à Paris. Témoignage et critique de la vie culturelle française (Sabine Bierwirth) . . . . .	238
Birgit Mikus · The Political Woman in Print. German Women's Writing 1845–1919 (Gabriele Schneider) . . . . .	244
Han-Sin Oh · Heinrich Heine. Die Leiden des Dichters (Tanja Rudtke) . . .	247
Gabriele Schneider / Renate Sternagel (Hrsg.) · Ein Leben auf dem Papier. Fanny Lewald und Adolf Stahr (Ariane Neuhaus-Koch) . . . . .	248
Andreas Turnsek · Reisen in den Werken von Heinrich Heine und Kurt Tucholsky (Manfred Windfuhr) . . . . .	252
Meike Wagner (Hrsg.) · Agenten der Öffentlichkeit. Theater und Medien im frühen 19. Jahrhundert (Jan von Holtum) . . . . .	255
Eugen Wenzel · Ein neues Lied? Ein besseres Lied? Die neuen »Evangelien« nach Heine, Wagner und Nietzsche (Patrizia Czeizior) . . . . .	258
 <i>Heine-Literatur 2014 mit Nachträgen</i> . . . . .	 261
 <i>Veranstaltungen des Heinrich-Heine-Instituts und der Heinrich-Heine- Gesellschaft e.V. Januar bis Dezember 2014</i> . . . . .	 291
 <i>Ankündigung des 19. Forums junge Heine-Forschung</i> . . . . .	 303
 <i>Abbildungen</i> . . . . .	 305
 <i>Hinweise für die Manuskriptgestaltung</i> . . . . .	 307
 <i>Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Heine-Jahrbuchs 2015</i> . . . . .	 309

# Siglen

- B Heinrich Heine: Sämtliche Schriften. Hrsg. von Klaus Briegleb. Bd. 1–6. München 1968–1976.
- DHA Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. In Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut hrsg. von Manfred Windfuhr im Auftrag der Landeshauptstadt Düsseldorf. Bd. 1–16. Hamburg 1973–1997.
- Galley/Estermann Heinrich Heines Werk im Urteil seiner Zeitgenossen. Hrsg. von Eberhard Galley und Alfred Estermann. Bd. 1–6. Hamburg 1981–1992.
- Goltschnigg/Steinecke Heine und die Nachwelt. Geschichte seiner Wirkung in den deutschsprachigen Ländern. Texte und Kontexte, Analysen und Kommentare. Hrsg. von Dietmar Goltschnigg und Hartmut Steinecke. Bd. 1–3. Berlin 2006–2011.
- HJb Heine-Jahrbuch. Hrsg. vom Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf (bis 1973: Heine-Archiv Düsseldorf) in Verbindung mit der Heinrich-Heine-Gesellschaft. Jg. 1–32 Hamburg 1962–1994; Jg. 33 ff. Stuttgart, Weimar 1995 ff.
- Höhn Gerhard Höhn: Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk. Stuttgart, Weimar 1987, 1997, 2004.
- auf der Horst/Singh Heinrich Heines Werk im Urteil seiner Zeitgenossen. Begründet von Eberhard Galley und Alfred Estermann. Hrsg. von Christoph auf der Horst und Sikander Singh. Bd. 7–12. Stuttgart, Weimar 2002–2006.
- HSA Heinrich Heine: Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Säkularausgabe. Hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (seit 1991: Stiftung Weimarer Klassik) und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris. Bd. 1–27. Berlin, Paris 1970 ff.
- Mende Fritz Mende: Heinrich Heine. Chronik seines Lebens und Werkes. 2. bearb. u. erw. Aufl. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1981.
- Werner/Houben Begegnungen mit Heine. Berichte der Zeitgenossen. Hrsg. von Michael Werner in Fortführung von H. H. Houbens »Gespräche mit Heine«. Bd. 1, 2. Hamburg 1973.

# Aufsätze

## I.

### Vera Icon und Veronika Das »wahre Bild« in Heines »Ideen. Das Buch Le Grand«

Von Sarah Deubner, Hannover

#### Die kleine Veronika

Die kleine Veronika ist eine besonders rätselhafte Figur aus Heines »Ideen. Das Buch Le Grand«. Sie ist eine Gestalt, die als Andeutung und in Form flüchtiger Erinnerungsfetzen immer wieder im Text auftaucht, eine geistige Verwandte der toten Maria aus der »Reise von München nach Genua«, die Espagne einmal als »Gespenst in Heines (Hand-)Schriften«<sup>1</sup> bezeichnet hat. Im Kontext von Heines ästhetischen Überlegungen und Grenzgängen betrachtet, soll sich der Schleier um die rätselhafte Figur im Folgenden etwas lüften: Sie wird dann lesbar als Allegorie von Heines paradoxer Ästhetik, die alte und neue Kunst miteinander verbindet. Veronika begegnet dem Leser der »Ideen« als Geheimnis des Erzählers, von dem er den Leser zunächst nur wissen lässt, dass er es verschiedenen Frauenfiguren anvertraut hat. Sie stellt sich schließlich als eine Kindheitsfreundin des Erzählers heraus, die in jungen Jahren gestorben ist und deren Anblick als mit Kerzen aufgebahrter Leichnam einen prägenden Eindruck hinterlassen hat.<sup>2</sup> Das »Reisebild« endet mit der Schilderung eines Bildes aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie, auf dem der Erzähler sich und die kleine Veronika auf das naturgetreueste als Sultan und Sultanin abgebildet sieht – einem Bild, das noch vor ihren Lebzeiten gemalt wurde.

Die »Ideen« eignen sich für eine poetologische Lesart, da sie selbst das Thema immer wieder auf ästhetische Fragen und Fiktionalisierungsvorgänge lenken. Der Graf vom Ganges bekennt: Er ist nicht der Graf vom Ganges – oder etwa doch? – und verweist so auf den »Prozeß der fiktiven Konstruktion«<sup>3</sup>, der im gesamten Werk ausgestellt wird. Der Erzähler rezitiert vor seinem geplanten Selbstmord einen Monolog aus Heines Drama »Almanson« und spielt so auf andere Werke des Dichters an.<sup>4</sup> Ein »Altes Stück«, Märchen, Sagen und Ritter-Geschichten werden im Text erzählt, die Laokoon-Statue taucht auf, und Gemäldegalerien werden besucht, um nur auf die prominentesten metapoetischen Marker zu verweisen. Gerade in der letzten Szene, in der der Erzähler sich und die kleine Veronika auf dem Gemälde wiedererkennt, ist ein Bild der Selbstreflexivität und ästhetischen Reflexion par excellence gegeben: Der Erzähler beschaut sich selbst als Kunstwerk.

Vielfach ist auch die kleine Veronika schon mit Fragen nach der Kunst und Heines Kunstvorstellung in Verbindung gebracht worden. Heines Ästhetik entwickelt sich vor allem im Spannungsfeld zwischen der alten und der neuen Kunst. Die alte Kunst ist für ihn die Kunst der Kunstperiode, der Romantik und der Klassik. Diese hat er mehrfach für tot erklärt – doch wirklich tot scheint sie nicht zu sein, vielmehr spukt sie in gespenstischer Manier immer noch in seinen Werken umher. Die Hauptkritikpunkte, die er gegen die alte Kunst vorbringt, sind deren Indifferentismus gegenüber politischen und aktuellen Belangen und die hermetische Trennung von Wirklichkeit und Kunst. Laut Heines expliziten ästhetischen Positionierungen muss Kunst immer in Kontakt mit der Tageswirklichkeit stehen: »[D]er Dichter [ist] stark und gewaltig solange er den Boden der Wirklichkeit nicht verläßt, und er wird ohnmächtig sobald er schwärmerisch in der blauen Luft umherschwebt.« (DHA VIII, 193)

Die Welt darf nicht poetisiert und der Kunst angeglichen werden, stattdessen soll die Kunst dem Leben näher rücken, zum Handeln aufrufen, ohne dabei unästhetisch zu werden und die Kunst gänzlich dem politischen Zweck zu opfern, wie Heine es der Tendenzpoesie der 40er Jahre zum Vorwurf macht. Die Wertschätzung des Ästhetischen, die teilweise zu Lasten des Politischen geht, ist es auch, der die Distanz zwischen Heine und dem losen Schriftstellerkreis des Jungen Deutschland geschuldet ist. Voll Grauen blickt Heine auf eine Kunstauffassung, die die Schönheit vernachlässigt: »[M]it ihren rohen Fäusten zerschlagen sie als dann alle Marmorbilder meiner geliebten Kunstwelt [...]; sie hacken mir meine Lorbeerwälder um und pflanzen darauf Kartoffel<n>« (DHA XIII, 294).

Schön *und* wirkungsvoll, autonom *und* politisch? Heine schreibt auf einer Gratwanderung der doppelten Abgrenzung. Die neue Kunst, die noch in der Zukunft liegt, wird erst den paradoxen Spagat möglich machen können und die Forderungen nach Ästhetik und Politik gleichermaßen erfüllen.

Zumeist wird die kleine Veronika, so sie denn poetologisch gelesen wird, von der Forschung mit der Romantik und der alten Kunst assoziiert<sup>5</sup> – und das auch mit gutem Grund. Wie die alte Kunst gehört Veronika der Vergangenheit an und ist nur in der Erinnerung präsent. Sie ist tot, genau wie die Kunst der Kunstperiode, und sie ist wie jene eine Kindheitsliebe. Sie gehört dem Reich der Märchen und des kindlichen Aberglaubens an und auch der Religiosität, deren ideologische Rolle Heine ja bekanntlich an der Romantik kritisiert. Außerdem wird sie in Opposition zum Erwachsenwerden und geistigen Reifen des Erzählers gesetzt: Sie gehört zu der Zeit der »alte[n] Spiele und Märchen und Bilder« (DHA VI, 198), die der junge Düsseldorfer durch das Lesen von Büchern vertrieben und vergessen haben will.

Dennoch möchte ich im Folgenden zeigen, dass der besondere Zauber und die Faszination, die von der kleinen Veronika ausgehen, nicht allein damit zu begründen sind, dass sie einem sehnsuchtsvoll-nostalgischen Blick auf das romantische Erbe gleichkommt. In ihr kommt dagegen, so lautet meine These, das ganze komplexe Wesen der Heine'schen Auseinandersetzung mit den ästhetischen Gegebenheiten und Bedingungen der Gegenwart zum Ausdruck; sie ist eine poetologische Schlüsselfigur. Die kleine Veronika bedeutet nicht nur die alte Kunst, sondern verweist auf die Idee der neuen Kunst und auf die mit dieser einhergehende Problematik. Heines Poetik im Dazwischen, in der nicht nur das Alte, sondern auch das Neue eine Bedrohung darstellt, findet sich an dieser unscheinbaren Figur in all ihrer Paradoxität allegorisch ausgestaltet. Was niemals zusammenkommen kann, ohne sich gegenseitig zu mindern – die Tat und die Kunst –, wird in der Figur der kleinen Veronika in eine instabile Synthese überführt. Die Textbewegung, die immer wieder zu ihr zurückkehrt, wird sich so letztlich als von ästhetischen Fragen angetrieben herausstellen.

### Veronika und die Vera Icon

Neben den genannten Aspekten ist derjenige, der die poetologische Dimension der Veronika-Figur am deutlichsten macht, ihr Name.<sup>6</sup> Der Text selbst lenkt besondere Aufmerksamkeit auf ihn, immer wieder scheint er vom Vergessen bedroht: Der Erzähler hat sich »in erinnerungssüchtigen Stunden so oft den Kopf zerbrochen und konnte [s]ich nicht mehr auf den lieben Namen erinnern« (DHA VI, 181). Doch was hat es mit diesem Namen auf sich?



Meister der Münchner Heiligen Veronika: Veronika mit dem Schweißtuch, um 1420

Der Name Veronika setzt sich aus *vera* (»wahr« / »wirklich«) und *icon* (»Bild«) zusammen und bedeutet soviel wie »das wahre Bild« oder »das wirkliche Bild«. Die Vera Icon ist dabei ein konkretes »wirkliches Bild«, es handelt sich um die wahre, authentische Abbildung Christi. Die Legende der Heiligen Veronika besagt, dass sich Jesus auf seinem Leidensweg nach Golgatha das Gesicht mit dem aus Mitleid angebotenen Leinentuch der Veronika trocknete und sich aus seinem Schweiß und Blut sein genaues Abbild in das Tuch prägte. Das so entstandene heilige Bildnis trägt selbst den Namen *Veronica*.<sup>8</sup>

Der Rekurs auf die Heiligenlegende in Heines Text wird an der Stelle deutlich, wo die aufgebahrte Veronika den Erzähler an ein »Heiligenbildchen« (DHA VI, 219) erinnert. Das kleine Mädchen in Heines »Reisebild« ist also schon qua ihres Namens personifiziertes Bild und zwar ultimativ authentisches. Doch was bedeutet es für die kleine Veronika, dass sie die Vera Icon verkörpert und was sind die ästhetischen Implikationen derselben? Der Wahrheitsgehalt

der Vera Icon bemisst sich an der Ähnlichkeit der Darstellung zum Original. Im Gegensatz zu der Vielzahl an gewöhnlichen Jesus-Darstellungen in der Kunst zeigt die Vera Icon das *tatsächliche* Aussehen Jesu.<sup>9</sup> Die Entsprechung von Bild und Person geht über eine fotorealistisch genaue Abbildung hinaus: Das Bild wird im Mittelalter als Stellvertreter Christi behandelt, teilweise wird die Identität von Bild und Person postuliert.<sup>10</sup> Mit den vielen Nachschöpfungen oder Referenzbildern, die die Vera Icon darstellen, wird das Abbild Christi selbst zum Original verschoben.<sup>11</sup>

Das Bild ist sogar in der Lage, Wunder zu bewirken. Das ist in der christlichen Überlieferung normalerweise keine Eigenschaft von Bildern. Die Tuchreliquie übernimmt die »Privilegien eines Körpers«<sup>12</sup>, schreibt Hans Belting, wenn es, wie es sonst nur lebendige Heilige können, Wunder wirkt: »Durch das Wunder führte sich das Bild als lebendes Wesen ein und forderte seinen Anteil an der echten Präsenz, die man für die Eucharistie reklamierte.«<sup>13</sup>

#### Die Eucharistie, die Vera Icon und die Geschichte der kleinen Veronika

Auch Gerhard Wolf bezeichnet die Vera Icon als »eucharistisches Bild der ersten Stunde«<sup>14</sup>, eben weil auch in der Vera Icon Christus selbst nicht nur abgebildet ist oder symbolisiert wird, sondern auf gleiche Weise präsent ist. In der Eucharistie sind Brot und Wein keine bloßen Zeichen, die Jesu Leib repräsentieren, in ihnen herrscht *Realpräsenz*. Als Transsubstantiation wird der Vorgang der Wandlung bezeichnet, wenn in den vom Priester elevierten Gegenständen der Leib Christi präsent wird, ohne dass sich dabei die Erscheinung von Brot und Wein ändert. Die Vorstellung der Realpräsenz etablierte sich 1215 unter Papst Innozenz III., demselben, der den Kult um die Vera Icon ins Leben rief, als er die Tuchreliquie 1208 in einer Prozession präsentierte und in einer liturgischen Feier als Stellvertreter Christi behandelte.<sup>15</sup> Es handelt sich also beim Vera Icon-Kult und beim Eucharistie-Kult des 13. Jahrhunderts um zeitlich parallel etablierte Phänomene, die das traditionelle Zeichenmodell auf ähnliche Weise übersteigen.

In der Transsubstantiation wird der Gottessohn im Brot *gegenwärtig*. »Das ist mein Leib für euch«<sup>16</sup>, verkündet Jesus bei seinem letzten Mahl am Abend vor seiner Hinrichtung, als er das Brot bricht. In der Proklamation, »daß es der Leib des Herrn ist«<sup>17</sup>, den die Jünger essen, und nicht nur ein Symbol, während aber gleichzeitig der Leib Jesu am Tisch mit ihnen anwesend ist, wird die Grenze zwischen Signifikant und Signifikat aufgesprengt: Das Zeichen wird zu seiner Bedeutung, allerdings ohne, dass ein Zeichencharakter gänzlich verschwinden würde: Brot und Wein behalten ihre äußere Erscheinungsform bei.

Die erste Erwähnung der kleinen Veronika im Text geschieht bezeichnenderweise in einer eucharistischen Szene. Die schöne Johanna nennt den Namen der Veronika; sie ist eine Freundin des jugendlichen Erzählers, die – obwohl der Erzähler selbst den Namen seiner Kindheitsfreundin Veronika vergessen hat – deren Namen kennt. Johanna selbst steht dem Tode nahe, und bei ihrem letzten Beisammensein im Vorwissen ihres nahenden Todes nimmt sie Abschied von ihrem Freund, beinahe, so möchte man sagen, wie Jesus im Angesicht seines drohenden Todes. »Beym Abschied gab sie mir beide Hände – es waren weiße, süße Hände, und rein wie eine Hostie – und sie sprach: du bist sehr gut, und wenn du böse wirst, so denke wieder an die kleine, todtte Veronika.« (DHA VI, 181)

Die Elevation der Hostie, respektive das Reichen der Hände zum Abschied, und die Nennung des verloren geglaubten Namens Veronika geschehen gleichzeitig. Die Transsubstantiation wird im christlichen Glauben durch das Wort eingeleitet: Das Aussprechen der Worte Christi – »Hoc est corpus meum« – durch den Priester zeigt die Verwandlung von Brot und Wein in den Leib Christi in dem Moment, in dem die Worte gesagt werden<sup>18</sup>: »Denn das Wort wird präsentisch, indem das Brot zum Leib Christi wird, und das Brot wird zum Leib, wenn der Priester diese Worte spricht«<sup>19</sup>, so Wolf. Das »Hoc est corpus meum« des Heine'schen Textes, das das Prinzip der Realpräsenz aufruft, ist der vergessene Name Veronika. Das präsentisch gewordene Wort in der Eucharistie vollzieht das Fleisch gewordene Wort nach, das Jesus ist; durch die Vera Icon wird der Vorgang der Inkarnation nachvollzogen<sup>20</sup>, wie hier im Text auch durch das Wort Veronika. Die Personifikation des Zusammenfalls von Fleisch, Kunst, Wirklichkeit und Wort ist in Heines Text die Figur der kleinen Veronika.

Die Koppelung der Hostie an die Figur der Veronika und der damit einhergehende Fingerzeig auf diese als die Vera Icon wird im Verlauf des Textes noch verstärkt. Die Szene, in der die Hände einer schönen Frau gereicht werden und der Name Veronika genannt wird, wiederholt sich, als der Erzähler seiner Godesberger Freundin von Veronika berichten will, wobei die schöne Dame zu Godesberg mit der Erinnerung an die Kindheitsfreundin verschwimmt:

[...] wenn sie sprach [...], dann [...] erklang in mir die Stimme der kleinen Veronika – und ich ergriff die schöne Hand der Freundinn, und drückte sie an meine Augen, bis das Klingen in meiner Seele vorüber war – und dann sprang ich auf und lachte [...] und ich setzte mich wieder und ergriff wieder die schöne Hand und küßte sie und erzählte und sprach von der kleinen Veronika. (DHA VI, 217f.)

Ohne dass hier – wie im Falle der schönen Johanna – schon Hand und Hostie explizit verknüpft würden, so wird doch die Verbindung von Veronika mit der weib-

lichen Hand im Folgenden immanent deutlich. Das Kapitel endet mit obigem Zitat, und zu Beginn des Kapitels XVII vertauscht der Erzähler Veronika mit der Hand: »Madame, Sie wünschen, daß ich erzähle, wie die kleine Veronika ausgesehen hat. Aber ich will nicht. [...] Ich will aber jetzt erzählen, wie die schöne Hand aussah, die ich im vorigen Capitel geküßt habe.« (DHA VI, 218) Jene be-ringte Hand schlägt den Erzähler zuweilen zärtlich ins Gesicht:

Aber sie schlug nicht hart, und wenn sie schlug, hatte ich es immer verdient durch irgend eine gottlose Redensart, und wenn sie mich geschlagen hatte, so bereuete sie es gleich und nahm einen Kuchen, brach ihn entzwey, und gab mir die eine und dem braunen Dachse die andere Hälfte, und lächelte dann und sprach: »Ihr beide habt keine Religion und werdet nicht selig, und man muß Euch auf dieser Welt mit Kuchen füttern, da für Euch im Himmel kein Tisch gedeckt wird.« (DHA VI, 218)

Der empfangene Kuchen ersetzt dem Erzähler, der nach eigenem Bekenntnis zu jener Zeit »recht irreligiös« (ebd.) ist, die Hostie. Gleiches gilt für den Dachshund: Wer nicht glaubt, dem kann der Leib Christi nicht im Brot erscheinen und der tut besser daran, Kuchen zu essen als ungesäuertes Weizenbrot. Diese Travestie einer Eucharistie färbt allerdings nicht entwertend auf die eucharistische Dimension der Figur der kleinen Veronika ab.

Aber wenn mir die schöne Hand über die Stirne fuhr, blieb mir der Verstand stehen, und süßes Träumen erfüllte mich, und ich glaubte wieder fromme Marienliedchen zu hören, und ich dachte an die kleine Veronika. (ebd.)

Diese bleibt also unberührt von scherzhaften Umformungen der Kommunionsszene und führt zurück in ein christliches Ritual, in dem ein Zeichen gleichzeitig das Bezeichnete ist, was für den Verstand notwendigerweise nur im Zustand des Stillstands und der Frömmigkeit unproblematisch ist.

Die Lesart der kleinen Veronika als Personifikation der Vera Icon und ihre Verknüpfung mit der Symbolik des Abendmahls wird eindeutig, wenn man eine weitere Textstelle gegen Ende des Textes betrachtet. Der Erzähler stellt Mutmaßungen über die Entstehung des Gemäldes an, das ihn und seine Freundin Veronika zeigt, wie sie vor 3000 Jahren als Sultan und Sultanin von Delhi gelebt haben. Vielleicht, so vermutet er, hat der Maler des Bildes sie als Seelenwanderer damals beobachten können.

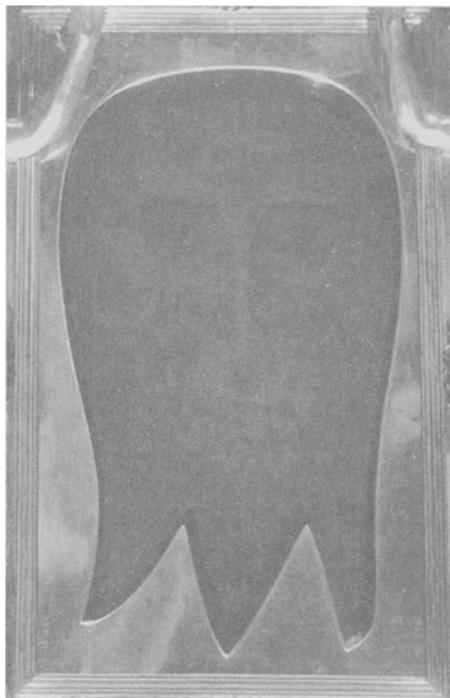
Oder saß seine Seele vielleicht in dem großen, heiligen Affen, der Ihnen damals, wie ein Jokey, aufwartete? – in diesem Falle mußte er sich wohl des silbergrauen *Schleyers* erinnern, den er einst mit *rothem Wein* überschüttet und verdorben hat – [...] (DHA VI, 221; Hervorhebungen SD)

Nicht nur, dass die Elemente Schleier und Wein zusammenkommen<sup>21</sup>, der rote Wein, der das Blut Christi bedeutet, trifft hier wörtlich auf den Schleier einer Frau namens Veronika. Und das im Kontext der Entstehung eines Bildes, das auf überzeitliche, ja, überirdische Weise ein authentisches Bild des Erzählers und der kleinen Veronika ist. Auch hier schieben sich Scherz und Travestie über die Vorlage aus der christlichen Überlieferung: Statt des blutüberströmten Gesichtes des Gottessohnes, das dieser auf dem Passionsweg in das angebotene Tuch drückt, ist es hier ein unachtsamer Affe, der einen Becher Wein umwirft und einen Schleier verdirbt. Die christliche Überlieferung wird hier in ihrer bildtheoretischen Be-deutsamkeit – als Idee der Vera Icon – aufgerufen und sogleich mit einer neuen Geschichte überschrieben, in der Hunde und Affen, Kuchen und modische Überlegungen – denn der Schleier habe ihr sowieso nicht gestanden, wie der Erzähler beichten muss – an die Stelle der Religion und des Christentums rücken. Das Bild des Antlitzes Christi wird ersetzt durch das Porträt eines Sultans und seiner Sultanin, das den Erzähler und seine Kindheitsfreundin darstellt.

### Bilder als Leerstellen und die Idee des idealen Bildes

Das Gemälde, das der Erzähler am Ende des »Reisebilds« betrachtet, zeigt ihn und die kleine Veronika. Doch die tatsächliche Abbildung auf dem Gemälde bleibt vor den Augen des Lesers verschwommen und schwer greifbar. Denn die abgebildeten Figuren haben mehrere Gesichter und unterschiedliche ethnische und das Alter betreffende Erscheinungsformen. Ist die abgebildete Frau eine göttlich schöne Sultanin? Ist sie die kindliche Veronika, die jugendliche Johanna? Oder ist sie die glücklich verheiratete Madame, die als die Reinkarnation der Veronika erscheint und die mit der zärtlich-neckischen Godesberger Freundin aus der Studentenzeit identisch ist? Die Kette der Identitätsübergänge zwischen einzelnen Figuren durchzieht den gesamten Text und geht noch über ihn hinaus: In der »Reise von München nach Genua« wiederholt sich die zentrale Gemälde-Szene bekanntermaßen auf fast identische Art mit der Figur der toten Maria. Der Gegenstand des Bildes bleibt also wechselhaft und im beständigen Übergang. Das einzige, was der Leser wirklich erfährt, ist, dass es sich um eine höchst authentische Darstellung handelt. Der Erzähler erinnert sich, dass »es den Leuten auffiel, daß die Gesichter auf jenem Bilde mit den unsrigen so viele Aehnlichkeit hatten« (DHA VI, 221). Das Bild selbst bleibt eine Leerstelle, die durch das *Setting* in der Gemäldegalerie als »ästhetisch« markiert ist.

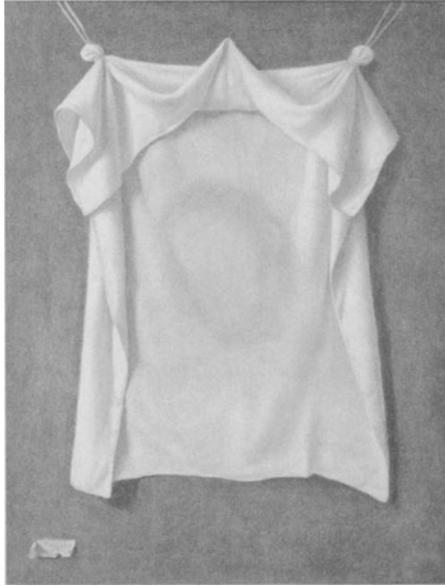
Auch die heilige Vera Icon muss immer eine Leerstelle bleiben, nicht zuletzt, weil das Bild zeichenlogisch Unmögliches darstellt und so ein undurchschaubares



Mandylyon aus S. Silvestro in Capite, Rom

Paradox bleibt. Es verbreiten sich schon früh zahlreiche Referenzbilder, die die Vera Icon zum Gegenstand haben, ohne dass die Künstler jener Bilder tatsächlich des heiligen Sudariums (geschweige denn eines Bildes auf jenem) ansichtig geworden wären. Stattdessen schufen sie zunächst nach freier Imagination höchst unterschiedliche Christusbilder. Erst im gegenseitigen Austausch und einer Angleichung der Bilder an frühere Abbildungen wird ab ca. 1300 eine einheitliche Darstellungsart gefunden; die Differenzen zwischen den einzelnen Bildern werden immer geringer, eine Art Formel wird geschaffen und so ein »Originalbild« konstruiert.<sup>22</sup> So kann man zum Beispiel auf die Ähnlichkeiten in der Darstellungsart des Gesichts Christi verweisen, die das oben abgebildeten Gemälde des Meisters der Münchner Heiligen Veronika und das Mandylyon aufweisen.

Ähnlich ist auf den beiden Bildern die typische und formelhafte Darstellung Christi in Form eines halslosen Gesichts mit dreigeteilten Haar- und Bartenden, die bis ins späte Mittelalter charakteristisch für die Vera Icon-Bilder sind.<sup>23</sup> Das hier abgebildete Mandylyon soll einst König Abgar V. von Edessa geheilt



Francisco de Zurbarán: Das Heilige Antlitz, 1658

haben, einen Zeitgenossen Jesu. Auf diese Überlieferung geht auch die Legende des Schweißtuchs der Veronika zurück, weil hier zuerst von einem Wunder wirkenden Bild Jesu die Rede ist, das – zumindest seit den Überlieferungen des 6. Jahrhunderts – auf einem Tuch abgebildet ist.<sup>24</sup>

Das obige Bild ist auf Holz gemalt und demnach ein Referenzbild, eine Kopie des Tuchbilds. Die heilige Vera Icon selbst ist unbekannt und ist demnach – so führt es Christiane Kruse aus – nicht mehr als ein leeres Leinentuch, auf das Bilder und Bildformulare projiziert werden<sup>25</sup>; das einzige, was zur Darstellung gelangen kann, ist die *Idee* eines idealen Bildes.<sup>26</sup> Das ideale Bild selbst bleibt demnach eine Leerstelle, um die die Bilder der irdischen Künstler kreisen. Ab dem 16. Jahrhundert entstehen Tendenzen in der Malerei, die Vera Icon lediglich als schattenhaften Umriss eines menschlichen Gesichts auf schmutzigem Leinen darzustellen, wie zum Beispiel bei Francisco de Zurbarán (Abbildung 3).<sup>27</sup> Darin wird gerade die Tatsache evident, dass das »wirkliche Bild« Christi nicht realiter auf dem Tuch, sondern nur in der Phantasie des Betrachters erstehen kann.<sup>28</sup>

Die kreisende Suche des Erzählers der »Ideen«<sup>29</sup> nach seiner immer unvollständig bleibenden Erinnerung an die kleine Veronika entspricht der Suche nach der »wahren« Vera Icon, dem idealen Bild. Schon im zweiten Kapitel klingt an,

dass sich diese Suche als unmöglich herausstellen könnte. In einem Glas Wein erblickt der in Gedanken an Selbstmord verlorene Erzähler das ferne Indien mit seiner exotischen Tier- und Pflanzenwelt.

[...] und dazwischen klang die schmelzend klagende Stimme der Sultaninn von Delhi – in ihrem Teppichgemache rannte sie stürmisch auf und nieder, *sie zerriß ihren silbernen Schleyer*, sie stieß zu Boden die schwarze Sklavinn mit dem Pfauenwedel, sie weinte, sie tobte, sie schrie – Ich konnte sie aber nicht verstehen, der Keller des Signor Unbescheiden ist 3000 Meilen entfernt vom Harem zu Delhi, und dazu war die schöne Sultaninn schon todt seit 3000 Jahren [...]. (DHA VI, 173; Hervorhebung SD)

Das Tuch ist zerrissen, die räumlich und zeitlich in die Ferne verlagerte Vera Icon kann nicht mehr geschaut werden. Die Tat des Zerreißens vernichtet den Schleier, so wie das Tat gewordene Zeichen sich selbst als Zeichen negiert. Das der Vera Icon inhärente zeichenlogische Paradox macht diese in höchsten Grade instabil. Es ist die Sultanin, identisch mit der kleinen Veronika, die den Schleier zerreißt. Veronika zerstört die *Veronica*. Das in sich paradoxe Zeichenmodell fällt zusammen, es vernichtet sich selbst.

Dass die Suche nach dem idealen Bild unerfüllt bleiben muss, zeigt sich auch in der Tatsache, dass die Figur der Veronika selbst als nicht greifbare Erinnerung – gewissermaßen als Idee – durch den Text gleitet und wie in einer Art Transfiguration oder Seelenwanderung in die anderen weiblichen Figuren hinübergeht. Wie im Falle der Vera Icon-Bilder das wirkliche Bild Christi nur in der Phantasie des Betrachters entsteht, lebt auch die Figur der kleinen Veronika vordringlich in der Phantasie des Erzählers und nicht in seiner Erinnerung: Ihre Einführung durch eine Märchenerzählerin und die Übergänge in andere Figuren markieren sie deutlich als fiktional und Spiel der Phantasie.<sup>30</sup> Die Wiederholung der Szenenanordnung um die kleine Veronika in der »Reise von München nach Genua« in der Figur der toten Maria lässt jene beiden Frauenfiguren ähnlich formelhaft erscheinen wie die Bildformel, die im Laufe der Jahrhunderte für die Jesus-Darstellungen auf Vera Icon-Bildern gefunden wurde.

Einerseits steht das wahre Bild also im Zeichen der Echtheit und Authentizität. Gerade im Falle der toten Maria wird das deutlich, wenn der Abscheu, den Maria zu Lebzeiten vor Spinnen hatte, auf das Bild übertragen wird, das als ihr Stellvertreter in Erscheinung tritt.<sup>31</sup> Andererseits wird in dem Motiv dieses Bildes deutlich, dass es realiter nur Projektionsfläche für Authentizitätsaussprüche ist und dass die Suche nach dem wahren Bild also immer ergebnislos bleiben muss.

## Die Vera Icon und die neue Kunst

Für Gerhard Wolf stellt die Vera Icon aufgrund ihrer Auseinandersetzung mit der eigenen Materialität und den Fragen nach den Möglichkeiten der Kunst ein »Metabild[] im Vorfeld der ›Erfindung‹ der Metamalerei«<sup>32</sup> dar. Sie reflektiert auf die Möglichkeit des Bildes zur Authentizität, die über Abbildung hinausgeht und Realität wird. Kunst im Modus der Echtheit und Wahrhaftigkeit ist Kunst, die sich nicht auf ihr Kunst-Sein, sondern auf die Wirklichkeit beruft, die sie nicht nur darstellt, sondern *ist*. Indem sie so gesehen die Grenze der Kunst überschreitet, ist wahre und wirkliche Kunst im Sinne der Vera Icon Nicht-Kunst. Denn das Wesen der Kunst liegt gerade darin, nicht Wirklichkeit zu sein, sondern artifizielles Gebilde. Das Wunder wirkende Bild, in dem das Abgebildete präsent ist, ist aber nicht mehr Bild, es wird zur Tat. Genau hier liegt auch die Forderung, die Heine an die »neue Kunst« stellt. In ihr sollen Tat und Gedanke zusammenfallen und die Wirklichkeit zum »sichtbare[n] Gedanke[n]« (DHA VIII, 446) werden. Das Wort wird Fleisch. Wenn Heine beschwört, dass das Wort Wirklichkeit werden soll, so stellt er die Literatur ebenfalls auf die Stufe der Nicht-Kunst: Wenn die Tat an die Stelle der Phantasie, der Schönheit und der Gemachtheit tritt und Kunst sogleich Wirklichkeit wird, so verschwindet ihr Kunst-Charakter. Mit der Tat wird der Gedanke ausgelöscht, die Fiktionalität, die Vorläufigkeit und somit der Autor.<sup>33</sup> Die Bedrohlichkeit eines solchen ästhetischen Paradigmas hat Jürgen Fohrmann anschaulich an der Büttel-Figur in Heines »Deutschland. Ein Wintermärchen« herausgearbeitet, die drohend die Taten des Dichters ausführt.<sup>34</sup>

Wenn das Bild zur Wirklichkeit wird, kann sein Urheber nunmehr auch kein menschlicher Künstler, sondern nur noch Gott sein. Nicht durch Menschenhand, durch göttliche Kraft ist das ideale Porträt Christi entstanden, ein sogenanntes *Acheiropoietos* – ein Bild, das die Bildgrenze auch deshalb durchstößt, weil es *nicht von Hand gemacht* ist.

Durch die schöpferische Kraft schlechthin erschaffen, ist die Vera Icon nicht nur Abbild der Realität, der *natura naturata*, oder der *natura naturans*, der schaffenden Natur. Vielmehr ist sie durch die *natura naturans* Hervorgegangenes und somit Realität. Dabei bleibt sie aber interessanterweise gleichzeitig Abbild. Die »Strukturformel« der Vera Icon liegt, so Hartmut Böhme, darin, dass es in ihr »keine Vermittlung«<sup>35</sup> mehr gibt. Es steht nichts Trennendes mehr zwischen Bild und Abbild, »die Differenz von Zeichen und Bedeutung«<sup>36</sup> ist in der Idee der Vera Icon getilgt.

Gott, der ultimative Künstler, der »große[] Urpoet[]« (DHA VI, 200), wie Heine ihn nennt, bringt jenes paradoxe Kunstwerk hervor, das zugleich »wahr«

und »Bild«, Wirklichkeit und Kunstwerk, sein kann. Denn das wahre Bild Christi bleibt doch auch immer ästhetisches Gebilde. So wenig, wie im Abendmahl-Ritual Brot und Wein ihre Erscheinung aufgeben und sich tatsächlich in Leib und Blut verwandeln, so wenig gibt die Vera Icon ihren Kunstcharakter auf. Wäre sie gänzlich Wirklichkeit, also der Sohn Gottes, käme dieses Bild einem Götzen gleich.<sup>37</sup> Doch sie bleibt, trotz höchster Annäherung an die Wirklichkeit, zugleich Bild. Seit dem 14. Jahrhundert wird die Vera Icon bezeichnenderweise auch immer als Bild im Bild dargestellt<sup>38</sup> wie sowohl auf dem gezeigten Bild des Münchner Meisters der Heiligen Veronika als auch auf dem Gemälde von Francisco de Zurbarán.

Das »Metabild« *avant la lettre* wird in Heines Text zur Metapoese, das Textil des Tuches wird in den Text überführt. Die unmögliche Balance zwischen Nicht-Kunst und Kunst bestimmt schon frühe Kommentare zum *Acheiropoieton* des Gottessohnes: Als »Bild-Nichtbild«, »eikōn-ouk eikōn«, wird das eindrucksvolle Bild schon im Jahr 944 bei dem Referendar Gregor beschrieben.<sup>39</sup> Es ist die Auseinandersetzung mit einer Nicht-Kunst, die zugleich Kunst ist, die im Zentrum des Schaffens Heines steht. Die »aporetische[] Anstrengung der Selbstüberwindung des Bildes«<sup>40</sup>, die Wolf der Vera Icon attestiert, spiegelt Heines poetologisches Ringen. Nur wenn es Kunst zugleich gelingt, *Tat zu werden und Kunst zu bleiben*, ist sie *neue Kunst* im Sinne Heines: eine Kunst, die sich über den Bezug zum Leben legitimiert, aber sich dennoch nicht im Leben selbst auflöst. Diese Kunst muss genauso die bilderstürmerischen Tendenzen jener »dunklen Iconoklasten« (DHA XIII, 294) überwinden, die Heine in der neuen kommunistisch-politischen Bewegung ausmacht, wie auch die Vera Icon sich gegenüber dem christlichen Bilderverbot behaupten musste.<sup>41</sup>

### Fazit

Die rätselhafte Figur der kleinen Veronika ist also, wie ich zeigen konnte, nicht ausschließlich mit der alten Kunst verknüpft, sondern enthält im Kern die Frage nach den Möglichkeiten einer neuen Kunst. Ihr Name ist es aber nicht allein, der die Vermutung nahelegt, dass in den »Ideen« die Idee eines idealen Bildes verhandelt wird, welches die Heine'sche Dichotomie von der autonomen Ästhetik der alten Kunst und dem wirklichkeitsverpflichteten Engagement der neuen Kunst zur Synthese führt. Die Verknüpfung mit der Eucharistie-Thematik an zentralen Textstellen hat den Verdacht bestätigt, dass die Frage der Realpräsenz und der Fleischwerdung des Wortes als die Frage nach der Möglichkeit einer zur höchstmöglichen Wirklichkeit gewordenen Kunst im Text gestellt wird. Die gänzliche

Wirklichkeitswerdung des Bildes verneint schon das Konzept der Vera Icon: Nicht Götze ist sie, sondern wunderwirkender Stellvertreter. Genauso ist die neue Kunst nicht gänzlich Wirklichkeit, sondern zum Handeln aufrufende, sich der Tat annähernde Kunst. Die Antwort, die der Text auf die Frage nach der Möglichkeit der Balance von Kunst und Nicht-Kunst gibt, findet sich in dem zentralen Gemälde in der Düsseldorfer Galerie, dessen Entstehungsgeschichte Wein auf Schleier treffen lässt. In den mit den Projektionen des Erzählers belegten Bildern im Text wird das Bildkonzept der Vera Icon in seiner ganzen utopischen Unerreichbarkeit entfaltet: Weder der Gegenstand des wahren Bildes kann fest greifbar sein, wenn die dargestellte Figur in endlosen, die Werkimmanenz überschreitenden Transfigurationen jedem Zugriff entflieht; noch ist die sichtbare Seite des Bildes, das Darstellende, wirklich fassbar: Das Bild bleibt Leerstelle.

Die Darstellung signifiziert letztlich keine Entsprechung in der Wirklichkeit, sondern verweist nur auf den metamorphen Prozess der Fiktionalisierung, der jede Logik der Zeitlichkeit und Identität durchbricht. In den Authentizitätspostulaten wird der Versuch unternommen, diesen Prozess aus der Kunst in die Wirklichkeit hineinreichen zu lassen. Doch in letzter Konsequenz Tat werden kann das Bild nicht; die Sultanin hat ihren Schleier zerrissen.

Das »wahre Bild« und mit ihm die kleine Veronika steht als Idee eines ästhetischen Spagats, einer unmöglichen Synthese zwischen Kunst und Nicht-Kunst im Text und wird dabei in seiner Paradoxie entlarvt. Es kann weder erschaffen noch geschaut werden, und das beständige Übergehen von Figuren ineinander zeigt nicht nur die Unerreichbarkeit authentischer Darstellung, sondern auch die unbeirrbare Suchbewegung der Texte nach dem wahren Bild, die sich unendlich fortsetzt und so zum Movens der Entstehung des Textes selbst wird.

### Anmerkungen

1 Michel Espagne: Die tote Maria: ein Gespenst in Heines Handschriften. – In: DVjs 57 (1983), S. 298–320, hier S. 298.

2 »Madame, Sie können sich kaum vorstellen, wie hübsch die kleine Veronika aussah, als sie in dem kleinen Särgelein lag. Die brennenden Kerzen, die rund umher standen, warfen ihren Schimmer auf das bleiche, lächelnde Gesichtchen, und auf die rothseidenen Röschen und rauschenden Goldfitterchen, womit das Köpfchen und das weiße Todtenhemdchen verziert war – die fromme Ursula hatte mich Abends in das stille Zimmer geführt, und als ich die kleine Leiche, mit den Lichtern und Blumen, auf dem Tische ausgestellt sah, glaubte ich Anfangs, es sey ein hübsches Heiligenbildchen von Wachs; doch bald erkannte ich das liebe Antlitz, und frug lachend: warum die kleine Veronika so still sey? und die Ursula sagte: das thut der Tod.« (DHA VI, 218 f.)

3 Vgl. Jeffrey L. Sammons: »Ideen: Das Buch Le Grand«. Ins Deutsche übersetzt von Helmut Koopmann. – In: Heinrich Heine. Hrsg. von Helmut Koopmann. Darmstadt 1975, S. 307–347, hier S. 320.

4 Vgl. ebd.

5 Zum Beispiel liest Betz sie als Allegorie für die romantische Liebe und die Poesie – im Gegensatz zur »Madame«, die er als Allegorie der Freiheit und der Prosaform versteht. Vgl. Albrecht Betz: Ästhetik und Politik. Heinrich Heines Prosa. München 1971, S. 118. Von der restlichen Forschung wurde diese Deutung allerdings als problematisch angesehen. Vgl. Höhn 2004, S. 212. Für Fallon Duncan ist Veronika ebenfalls eine Allegorie für die Romantik: Sie vertritt das Narrentum, das dem Vernünftigen gegenübersteht. Vgl. Fallon L. Duncan: *Allegory and Ambiguity. Heine's »Ideen. Das Buch Le Grand« in the Light of Schlegel's »Lucinde«*. – In: HJb 32 (1993), S. 48–73, hier S. 63 ff. Ähnlich äußert sich Olaf Hildebrand, der in Veronika eine »poetische[] Symbolfigur der romantischen Kindheit« sieht. Olaf Hildebrand: *Emanzipation und Versöhnung. Aspekte des Sensualismus im Werk Heinrich Heines unter besonderer Berücksichtigung der »Reisebilder«*. Tübingen 2001, S. 113. Gerade die Verknüpfung mit den Kindheits-erinnerungen sehen Sammons und Holub ebenfalls als Hinweise auf eine enge Verbindung der Veronika- und der Johanna-Erinnerungen mit der Romantik. Vgl. Sammons: *Ein Meisterwerk* [Anm. 3], S. 325 ff., und Robert C. Holub: *Personal Roots and German Traditions. The Jewish Element in Heine's Turn Against Romanticism*. – In: *Heinrich Heine und die Romantik – Heinrich Heine and Romanticism. Erträge eines Symposiums an der Pennsylvania State University* (21.–23. September 1995). Hrsg. von Markus Winkler. Tübingen 1997, S. 40–56, hier S. 52 f. Für Götz Großklaus, der eine strukturalistische Analyse des Textes unternimmt, stellt sich die Verbindung der thematischen Leiteinheit des Textes »Veronika« zum externen Kontext »Romantik« und »Romantische Kunsttheorie« hauptsächlich über den im Textzusammenhang mit der kleinen Veronika stets präsenten christlich-katholischen Zeichenkomplex her. Text-interne Verbindungen der »Veronika« bestehen auf horizontaler Ebene zur »Kindheit«, zum »Märchen« und zum »Rhein«, die jeweils ebenfalls auf die externe Größe »Romantik« verweisen. Dementsprechend ergibt auch Großklaus' systematische Analyse der Textstruktur eine dichte Verwobenheit der Figur mit der Romantik und der romantischen Ästhetik. Vgl. Götz Großklaus: *Textstruktur und Textgeschichte. Die »Reisebilder« Heinrich Heines. Eine textlinguistische und texthistorische Beschreibung des Prosatyps*. Frankfurt a. M. 1973, hier S. 58 ff., insbes. S. 66.

6 Die zentrale Rolle von Wort und Sprache im Text wird durch den immer im Raum stehenden Sprach- und Erinnerungsverlust in Bezug auf Veronikas Namen betont. Das erste Mal wird der Verlust des Namens im Kontext der Nennung des Namens durch Johanna thematisiert, ein weiteres Mal bei der Erinnerung an alte Kindheitsspiele. Diese Erinnerungsszene wird zudem eingeleitet durch die Erzählung eines verschwundenen Namens, wenn der Erzähler vergeblich versucht, auf einer hölzernen Bank, auf der er »den Namen meines Mädchens eingeschnitten« (DHA VI, 197) hatte, diesen wieder zu finden. Der Erzähler ist bestrebt, sich wieder an »alle alte[n] Spiele und Märchen und Bilder und die kleine Veronika und sogar ihren Namen« (DHA VI, 198; Hervorhebungen SD) zu erinnern; in dieser Reihung sind Literarisches, die Märchen und allgemein Ästhetisches, die Bilder und die Spiele (Schiller), mit dem verlorenen Namen Veronika in eine Reihe gestellt.

7 Vgl. *Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie*. Begründet von Gerhard Strauss. Hrsg. von Harald Olbrich. Neubearbeitung. Leipzig 1994, Bd. 6, S. 560. Auch Duncan geht am Rande auf die Verbindung zwischen der kleinen Veronika und der Vera Icon ein, ohne aber die bildtheoretische Bedeut-

samkeit der Vera Icon in den Blick zu nehmen. Für ihn bekräftigt die religiöse Komponente die Assoziation der kleinen Veronika mit der Romantik. Vgl. Duncan: *Allegory and Ambiguity* [Anm. 5], S. 63.

8 Natürlich ist die Entstehungsgeschichte dieser Legende von unterschiedlichen Versionen geprägt, die auf die oben stehende zulaufen. An den Anfängen steht noch die Rede von einem irdischen Maler, der das wahre Bildnis gemalt hat. Das Element eines von Christi Antlitz geprägten Abbildes geht auf eine Version der Abgar-Legende aus dem 6. Jahrhundert zurück. Vgl. Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. 6. Aufl. München 2004, S. 233 ff. Siehe auch die Ausführungen unten zu Abbildung 2.

9 Die Evidenz der Übereinstimmung mit dem Dargestellten ergibt sich nach Belting nicht nur daraus, dass das Bild eine getreue Abbildung Christi ist, vielmehr ist auch die Art der Entstehung des Bildes – der mechanische, von einem realen Körper hinterlassene Abdruck – ein Beweis für die Existenz des nun abwesenden Körpers. Vgl. Hans Belting: *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*. München 2005, S. 250.

10 Vgl. Belting: *Bild und Kult* [Anm. 8], S. 240.

11 Vgl. Belting: *Das echte Bild* [Anm. 9], S. 68.

12 Ebd.

13 Ebd., S. 117.

14 Gerhard Wolf: *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*. München 2002, S. 65.

15 Bezeichnenderweise war die inszenierte Feier am 20. Januar 1208, bei der die Vera Icon präsentiert wurde, die Hochzeit von Kanaan, bei der Wasser zu Wein verwandelt wird, also die Transsubstantiation vor dem Abendmahl schon im Kleinen vollzogen wird. Der Kontext der Präsentation der Vera Icon weist demnach schon auf deren eucharistische Dimension. Vgl. Wolf: *Schleier und Spiegel* [Anm. 14], S. 80. Das vom Papst verfasste Ablassgebet, nach dem jeder, der es vor einer *Veronica* betete, einen zehntägigen Ablass erhielt, führte letztlich zu der immensen Verbreitung und Popularisierung von Kopien des Tuchbildes. Vgl. Christiane Kruse: *Vera Icon – oder die Leerstellen des Bildes*. – In: *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*. Hrsg. von Hans Belting, Dietmar Kamper und Martin Schulz. München 2002, S. 105–130, hier S. 111 ff.

16 1 Kor, 11,24; hier und im Folgenden nach der Einheitsübersetzung zitiert.

17 1 Kor, 11,29.

18 Wolf betont, dass Sprache in diesem Kontext nicht die Wandlung bewirkt, sondern exponiert bzw. auf das zeigt, was mit Brot und Wein geschieht. Vgl. Wolf: *Schleier und Spiegel* [Anm. 14], S. 71.

19 Ebd.

20 S. ebd., S. 71 und S. 329.

21 Duncan erkennt an dieser Stelle auch eine Verknüpfung von Wein, Hostie und Schleier. Er deutet sie allerdings sehr abweichend: »[T]hese three symbols taken together become a self-parodic emblem for the narrator's own metamorphosis, his turning away from the naivete, wonder and mystic Romanticism of his youth to pursue reason and learning. The veil in this aesthetic context refers to the veil of Romantic illusion [...]« Duncan: *Allegory and Ambiguity* [Anm. 5], S. 66.

22 Vgl. Kruse: *Vera Icon* [Anm. 15], S. 122 f.

23 Vgl. ebd., S. 119. Die frühen Referenzbilder stellen Christus dagegen ganz unterschiedlich dar: als Halbfigur, als Brustbild oder nur als Kopf. Vgl. ebd., S. 123.

24 Vgl. Belting: *Bild und Kult* [Anm. 8], S. 236 ff.

25 Vgl. Kruse: Vera Icon [Anm. 15], S. 124.

26 Vgl. Belting: Bild und Kult [Anm. 8], S. 49.

27 Vgl. Kruse: Vera Icon [Anm. 15], S. 125f.

28 Vgl. ebd., S. 127ff.

29 Am Rande lässt sich anmerken, dass der Titel des Werkes die Frage nach Bildern schon konnotiert. Das deutsche Wort *Idee* stammt von dem griechischem Verb *idein* (sehen) ab und wird in der Antike in Theorien der Wahrnehmung häufig mit *eidolon* verbunden, was ›sichtbares Bild‹ bedeutet. In der Tradition Platons werden die Termini für Idee und Bild kontrastiert, indem *eidōs* als ›Gedanke‹ und ›übersinnlicher Begriff‹ aufgefasst wird und *eidolon* als sinnlich wahrzunehmendes Abbild, als *eikōn*. Vgl. William J. T. Mitchell: Bildtheorie. Aus dem Amerikanischen von Heinz Jatho, Jürgen Blasius, Christian Höller u. a. Hrsg. und mit einem Nachwort von Gustav Frank. Frankfurt a. M. 2008, S. 15. Die titelgebende Idee ist demnach als das Andere zum Ikon lesbar, welches so ex negativo den Text überschreibt.

30 Der Erzähler bekennt selbst, dass er, obwohl er das behauptet hat, nicht der Graf vom Ganges ist, und zeigt so, dass die Übergänge in andere Figuren als Vorgänge der Phantasie gewertet werden können. Das metafiktionale Spiel des Textes ist von Beginn an Programm – schon in dem vorangestellten »Alten Stück«. Dieses Stück, das nur ein vermeintliches Zitat ist, soll sich in der tatsächlichen Liebesgeschichte des Erzählers wiederholen, die letztlich in Kapitel XVIII in Form eines Märchens erzählt wird. Das Ich spielt in seiner Geschichte eine Rolle, die »Hauptrolle« (DHA VI, 171), und auch die anderen Figuren scheinen Rollen zu spielen. Die Rede von »Maskenbällen« (DHA VI, 222) beendet den Text und greift damit letztlich das Bildkonzept der Vera Icon wieder auf. Schließlich stellt diese selbst eine Art »Lebendmaske« (vgl. Belting: Das echte Bild [Anm. 9], S. 47) dar; im französischen Raum fiel die Verehrung der Heiligen Veronika auch nicht von ungefähr in die Zeit des Karnevals. Vgl. Wolf: Schleier und Spiegel [Anm. 14], S. 347.

31 »Haben Sie doch die Güte, das Bild für einige Augenblicke von der Wand herabzunehmen, ich will nur den Staub von den Lippen abblasen und auch die Spinne, die in der Ecke des Rahmens sitzt, fortscheuchen – Maria hatte immer einen Abscheu vor Spinnen.« (DHA VII, 80)

32 Wolf: Schleier und Spiegel [Anm. 14], S. XXIV. »Vor und in d[er] Geschichte unterschiedlicher Modelle von ›Metamalerei‹ wirft die *vera icon* in ihrem spirituellen Bildkonzept die Frage nach Ursprung und Autorschaft, nach Medialität und Materialität der Bilder, nach dem Prozeß der pikturalen Metamorphose oder Transsubstantiation sowie den Grenzen der Darstellbarkeit auf.« Ebd.

33 Vgl. Jürgen Fohrmann: Schiffbruch mit Strandrecht. Der ästhetische Imperativ in der »Kunstperiode«. München 1998, S. 160ff.

34 Vgl. auch Jürgen Fohrmann: Heines Marmor. – In: Heinrich Heine. Neue Wege der Forschung. Hrsg. von Christian Liedtke. Darmstadt 2000, S. 274–291.

35 Hartmut Böhme: Erinnerungszeichen an unverständliche Gefühle. – In: Robert Musil: Vereinigungen. Zwei Erzählungen. Mit einem Essay von Hartmut Böhme. Frankfurt a. M. 1990, S. 185–221, hier S. 214.

36 Ebd., S. 212. Hartmut Böhme untersucht die Figur der stillen Veronika in Musils »Vereinigungen« und kommt zum Ergebnis, dass die Vera Icon in Musils Text eine poetische Sprache bedeutet, in der Signifikant und Signifikat eins werden.

37 Im 1 Kor, 13, 12 heißt es: »Jetzt schauen wir in einen Spiegel und sehen nur rätselhafte Umrisse, dann aber schauen wir von Angesicht zu Angesicht.« Dementsprechend ist in jedem Bild Jesu nur ein Spiegel oder Abbild zu sehen und das tatsächliche Gesicht Jesu kann nur am Tag des jüngsten Gerichts wirklich gesehen werden. Vgl. Kruse: Vera Icon [Anm. 15], S. 114.

- 38 Vgl. Olbrich (Hrsg.): *Lexikon der Kunst* [Anm. 7], Bd. 6, S. 561.  
39 Vgl. Wolf: *Schleier und Spiegel* [Anm. 14], S. XXI und S. 28.  
40 Ebd., S. 331.  
41 Vgl. dazu Böhme: *Erinnerungszeichen* [Anm. 35], S. 211.

# Mythologie und Aufstand Tagespolitische Spuren in »Deutschland. Ein Wintermärchen« am Beispiel Griechenland

Von Thomas Giese, Düsseldorf

Thomas Mann schreibt in einem Privatbrief vom Juni 1939 über Heine: »Seine politische Intuition ist erstaunlich und sein Urteil über ›uns‹ Deutsche von unheimlicher Richtigkeit.« Es sei aber kein »Urteil« im eigentlichen Sinne, sondern »eine mythisch-psychologische Prophetie tragisch-objektiven Charakters«.<sup>1</sup> Der Gegenwartsbezug von Heines Texten hat stets fasziniert. Auf dem internationalen Heine/Schumann-Kongress in Düsseldorf, der 2006 unter dem Titel »Übergänge. Zwischen Künsten und Kulturen« stattfand, stellte Ingo Meyer fest:

Nur über die Folie der »metaphorischen« Unvordenklichkeit des Mythos kann Heine als Dichter »aller Zeiten« poetische Zeitgeschichtsschreibung realisieren: instantan für die Ewigkeit schreiben. Dies ist der tiefere Sinn der hermeneutischen Grundsatzklärung wechselseitiger Erhellung von Gegenwart und Vergangenheit [...].<sup>2</sup>

Im produktiven Umgang mit der griechischen Mythologie sei Heine »entschieden auf die sozial-politische Konfliktlage der Gegenwart ausgerichtet«, beobachtet Eun-Kyoung Park, bei dem Dichter »werden mit mythischen Bildern stets konkrete gesellschaftliche Vorgänge oder politische, historische Konstellationen und Sachlagen mit Blick auf die umfassende Emanzipation beschrieben.«<sup>3</sup> Neben den offenkundigen weist sie auch auf zahlreiche versteckte mythologische Anspielungen in Heines Werk hin. Sie zitiert z. B. eine Passage aus Homers »Odyssee«, in der die Meernymphe Kalypso Odysseus anhimmelt, auf »[d]aß er des Vaterlandes vergesse.« Doch Odysseus sehnt sich dennoch danach, »nur den Rauch von Ithakas heimischen/ Hügeln steigen zu sehen und dann zu sterben!<sup>4</sup>« In der Fabel vom täppischen Polit- und Tanzbären Atta Troll parodiert und profaniert Heine den erhabenen Tonfall des antik-hellenischen Kollegen:

Heute sterb' ich fast vor Heimweh –  
Sehen möcht ich nur den Rauch,

Der emporsteigt aus dem Schornstein,  
Wenn man Nudeln kocht in Stukkert. (DHA IV, 70)

Park weist zudem auf eine weitere Persiflage jener Homer-Verse hin, die sich in »Deutschland. Ein Wintermärchen« findet<sup>5</sup>: Auf die Frage von Hamburgs Stadtgöttin Hammonia, warum er die Reise in den Norden angetreten habe, legt Heine dem Ich-Erzähler Worte mit ironischem Unterton in den Mund:

Ich sehnte mich nach dem blauen Rauch,  
Der aufsteigt aus deutschen Schornsteinen,  
Nach niedersächsischen Nachtigall'n  
Nach stillen Buchenhainen.

Ich sehnte mich nach den Plätzen sogar,  
Nach jenen Leidensstationen,  
Wo ich geschleppt das Jugendkreuz  
Und meine Dornenkronen –

Ich wollte weinen, wo ich einst  
Geweint die bittersten Thränen –  
Ich glaube Vaterlandsliebe nennt  
Man dieses thörrige Sehnen. (DHA IV, 147)

Seinem Hamburger Verleger Campe hatte Heine das Reise-Epos selbstbewusst angekündigt: »Ich bin diesmal sicher, daß ich ein Werkchen gegeben habe, das mehr furore machen wird als die populärste Broschüre und das dennoch den bleibenden Werth einer klassischen Dichtung haben wird.« (HSA XXII, 100) Demonstrativ hat der Dichter hier den »bleibenden Werth« an zweite Stelle gerückt, in erster Linie soll das Epos aber »furore machen«, ja sogar »die populärste Broschüre« in den Schatten stellen.

Was ist an den zahlreich eingewobenen mythologischen Anspielungen das Populäre? Auf der Düsseldorfer Tagung über Versepen im Vormärz blieb Gerhard Höhn 2006 vage, als er Heines Intention mit den Worten beschrieb: »Mit populären Versen in die politischen Tageskämpfe eingreifen [...]«. Die vom Dichter geforderte »höhere Politik« setze »letztlich eine höhere Dichtung voraus«, so Höhn. Heine protestiere »nicht so sehr aufgrund politisch überlegener Ideen, als durch eine komplexere, stimmigere Kunstpraxis«.<sup>6</sup> Jene bizarren Traumgebilde, die während der »Wintermärchen«-Kutschfahrt – über Aachen und Köln, durch den Teutoburger Wald und in der preußischen Festungsstadt Minden – in die Verse fließen, dürfen uns nicht vergessen lassen, dass es letztlich der konkrete Bezug zur politischen und gesellschaftlichen Realität des Jahres 1844 ist, der für den Dichter an erster Stelle steht. Schon in seiner 1833 als Artikelserie für die Zeit-

schrift »L'Europe littéraire« begonnenen und später zur »Romantischen Schule« erweiterten Programmschrift über die deutsche Literatur hatte Heine ausdrücklich Partei für den Dichter E. T. A. Hoffmann ergriffen und ihn scharf von Novalis abgegrenzt. Denn dieser, »mit seinen idealischen Gebilden, schwebt immer in der blauen Luft, während Hoffmann, mit allen seinen bizarren Fratzen, sich doch immer an der irdischen Realität festklammert«. Der mythische Riese Antaios wird Heine hier zum Inbegriff für das Verhältnis von Dichter und Realität:

Wie aber der Riese Antheus unbezwingbar stark blieb, wenn er mit dem Fuße die Mutter Erde berührte, und seine Kraft verlor, sobald ihn Herkules in die Höhe hob: so ist auch der Dichter stark und gewaltig solange er den Boden der Wirklichkeit nicht verläßt, und er wird ohnmächtig sobald er schwärmerisch in der blauen Luft umherschwebt. (DHA VIII, 193)

Der unmittelbare Bezug zu den realen Zuständen, die »Bodenhaftung«, hatte für Heine stets Priorität. Dies macht er auch im Versepos selbst klar. Am Ende von Caput I findet sich die poetologische Antaios-Passage in Verse gesetzt:

Seit ich auf deutsche Erde trat  
Durchströmten mich Zaubersäfte –  
Der Riese hat wieder die Mutter berührt,  
Und es wuchsen ihm neu die Kräfte. (DHA IV, 93)

Um zu einem »populären« Verständnis von »Deutschland. Ein Wintermärchen« zu gelangen, müssen die konkreten Tagesmeldungen und Debatten der Jahre 1843/44 untersucht werden. Ein wichtiger Themenkomplex ist dabei Griechenland. Die verstärkte Forschungstätigkeit zum gesamteuropäischen Philhellenismus, die es in den vergangenen Jahrzehnten gab, hat eine Basis gelegt, das Epos in dieser Hinsicht wieder in seinem ursprünglichen Kontext zu lesen. Im Jahrbuch 2012 des Forum Vormärz Forschung etwa, welches den Themenschwerpunkt »Vormärz und Philhellenismus« hat, wird in dreizehn Beiträgen herausgearbeitet, wie Griechenland ab 1821, dem Beginn des griechischen Befreiungskriegs, zu einem zentralen Ort des Kampfes für Demokratie und europäische Solidarität wird, wobei die »literarischen wie kulturellen und politischen Phänomene [...] einer komparatistischen oder interkulturell orientierten Betrachtung unterzogen« werden.<sup>7</sup> In den Beiträgen finden auch bekannte Vertreter des Philhellenismus Erwähnung, zu denen Heine eine persönliche Verbindung hatte. Zum Beispiel seine Münchener Bekannten Harro Harring und Friedrich Thiersch oder Franz Lieber, der auch mit seinem Verleger Julius Campe Umgang hatte. 1827, während seines London-Aufenthalts, hatte Heine Lieber aufgesucht, allerdings wahrscheinlich nicht mehr angetroffen, da dieser im Begriff stand, in die Vereinigten Staaten zu emigrieren.<sup>8</sup> Lieber gehörte zu jenen Burschenschaftlern, die 1821 nach Griechen-