
Genres

1 Umkehr der Blickrichtung

Unter Stichworten wie *pictorial turn* (Mitchell 1992) oder *iconic turn* (Boehm 1994b) haben die Bildwissenschaften seit den 1990er Jahren das Wirkpotential der Bilder zu ihrem Thema gemacht. Der Begriff des *turns*, der ‚Wende‘, kann dabei nicht nur im Sinne eines Paradigmenwechsels, sondern ganz wörtlich im Sinne einer Umkehrung der Blickrichtung verstanden werden: Ähnlich etwa wie die Dinge in der Wissenssoziologie Bruno Latours werden die Bilder von William J.T. Mitchell, Gottfried Boehm und Horst Bredekamp nicht mehr in erster Linie als Zeichen oder Objekte, sondern als Akteure betrachtet, d. h. als gleichsam lebendige Artefakte, von denen Macht oder Energie ausgeht (Latour 2014; Mitchell 2005; Boehm 1994a, 1994b, 2007; Bredekamp 2015). Diese Energie kann sich darin äußern, dass der Betrachter das Bild als ein Gegenüber wahrnimmt, das ihn anblickt, als Verführungskraft, die ihn in Bann schlägt, aber auch als Provokation, auf die er mit ikonoklastischen Akten reagiert – sei es, dass diese sich gegen die Bilder selbst bzw. die ihnen entgegengebrachte kultische Verehrung richten, sei es, dass die Bilder als Substitute für etwas Drittes in Anspruch genommen werden, das sie darstellen oder verkörpern. Ein vernunftgeleiteter Umgang mit diesem energetischen Potential, so die These Bredekamps, setze die Bereitschaft voraus, dieses Potential allererst anzuerkennen, statt es „als Dingmagie und Okkultismus“ zu disqualifizieren (Bredekamp 2015, 105–107). Die Aufklärung habe diese Chance verpasst und das Problem in die Belletristik verbannt, statt sich seiner auf rationale Weise anzunehmen.

Dieser Auffassung lässt sich entgegenhalten, dass die Belletristik ein konstitutives Medium der Aufklärung ist und die von Bredekamp behauptete ‚Verbannung‘ daher keineswegs als Verdrängung, sondern im Gegenteil als ein Zur-Sprache-Kommen in einem dazu besonders geeigneten öffentlichen Medium zu verstehen ist. Im Folgenden möchte ich zeigen, dass sich Gottfried Kellers belletristischer Diskurs über die Bilder in einem solchen aufklärerischen Sinne lesen lässt, und zwar auch und gerade, insofern er als Literatur auf Literatur Bezug nimmt, d. h. in seiner intertextuellen Struktur. Die Reflexion über die Bilder, die besonders ausführlich und differenziert im *Grünen Heinrich* (1854/55), aber auch in den Novellenzyklen, vor allem in den *Sieben*

Legenden (1872) und den *Züricher Novellen* (1878) stattfindet, ist nicht nur eine autobiografische und ästhetische, sondern auch eine kulturkritische Reflexion, die den gesellschaftlichen Bilderhaushalt in einer ganz bestimmten historischen Situation zum Thema hat.¹ Das Scheitern des grünen Heinrichs als Landschaftsmaler hängt unter anderem mit dieser gesellschaftlichen Bildökonomie zusammen, in der ein aufgeklärtes Verhältnis zum Bild aus verschiedenen Gründen schwer zu gewinnen ist.

2 Bilderarmut und Bilderkult

Genau wie das historische Zürich, das ihr Modell gestanden hat, ist die „eingebildete“ deutsch-schweizerische Stadt, in der Heinrich aufwächst, reformiert,² und sie präsentiert sich dem Leser dementsprechend als eine bilderarme Stadt. Die reformatorischen Bilderstürme scheinen nicht nur bilderfreie Kirchen,³ sondern auch ein wenig kunstaffines Bürgertum hinterlassen zu haben, dessen allgemeine sittliche Vorbehalte gegenüber jeder Form der Sinneslust und der zweckfreien ästhetischen Betätigung sich mit einer spezifischeren, religiös bedingten Bilderfeindlichkeit verbinden. Mit seiner kindlichen Lust am Fabulieren stößt Heinrich im Milieu seines Elternhauses infolgedessen ebenso wenig auf Verständnis wie mit seinem späteren Wunsch, sich zum Landschaftsmaler ausbilden zu lassen. Im Gegenteil wird seine lebhaftere Fantasie von der Rigidität, mit der das reformierte Bürgertum das mosaische Bilderverbot auslegt, von Beginn

1 Während der historische Fokus des *Grünen Heinrich* auf Kellers eigener Lebenszeit liegt, beleuchten die *Züricher Novellen* verschiedene Abschnitte der Stadtgeschichte Zürichs, u. a. die reformatorischen Bilderstürme (in *Ursula*) sowie die Sinnesfeindlichkeit und eingeschränkte Bildkompetenz des reformierten Zürcher Bürgertums im achtzehnten Jahrhundert (in *Der Landvogt von Greifensee*). In den *Sieben Legenden* setzt Keller sich auf humoristische Weise mit der katholischen Marienfrömmigkeit und ihrem Bilderkult auseinander.

2 Das erste Kapitel der ersten Fassung des Romans (1854/55), auf die sich meine Ausführungen hier und im Folgenden beziehen, beginnt mit einer Schilderung der Stadt Zürich als Beispiel für die diversen Schweizer Städte, die „an einem See und einem Fluß zugleich liegen“. Der Erzähler gewinnt an ihnen „das Gefühl der Wirklichkeit“ und entwirft ausgehend von diesem Modell im zweiten Kapitel die fiktive oder „eingebildete“ Heimatstadt des grünen Heinrichs (IX, 15–17).

3 Vgl. zum Phänomen des Bildersturms und seinen gesellschaftlichen Implikationen den nach wie vor grundlegenden Sammelband von Martin Warnke (1973) sowie für eine gesamteuropäische Perspektive auf die Bilderstürme der Reformationszeit Schnitzler (1996). Speziell zum reformatorischen Bildersturm in Zürich vgl. die detaillierten Darstellungen von Peter Jezler (1990) und Lee Palmer Wandel (1995, 53–101).

an in enge Schranken gewiesen. Wenn der kleine Heinrich sich Gott in Ermangelung anschaulicher Erklärungen zunächst als einen Wetterhahn, später als einen Tiger vorstellt (XI, 86), so sind dies in der rückblickenden Deutung des Ich-Erzählers die ersten tastenden Schritte seiner bilderhungrigen, „suchenden Phantasie“ (XI, 108), die im abstrakten Gottesbegriff und den biblischen Erzählungen seiner zur Askese neigenden Mutter keine ausreichende Orientierung findet. Auf seine Frage „Was ist Gott? ist es ein Mann?“ erhält Heinrich von ihr die Antwort „Nein, Gott ist ein Geist!“ (XI, 85). So bleibt Gott für ihn am Ende „eine farblose und langweilige Person“, die ihn „zu allerlei Grübeleien und Sonderbarkeiten reizt[]“ (XI, 107).

Stoff für diese Grübeleien findet er in der Trödelhalle der Frau Margreth, in der sich nicht nur das Bildinventar geplündelter Kirchenräume und vormals katholischer Haushalte angesammelt hat, sondern auch eine Gesellschaft wissensdurstiger armer Leute unterschiedlichen Glaubens. Ihnen bietet Frau Margreth nach Geschäftsschluss einen stets üppig gedeckten Tisch; vor allem aber teilt sie mit ihnen das Bedürfnis, „in Betreff des Religiösen und Wunderbaren eine kräftigere Nahrung zu suchen, als die öffentlichen Culturzustände ihnen darb[ie]ten“ (XI, 113). In der Wohnstube der Frau Margreth, in der die abendlichen Zusammenkünfte stattfinden, hängen „alte Heiligenbilder auf Goldgrund und in den Fenstern gemalte Scheiben“; dort bewahrt sie Dinge auf, denen sie „irgendeine merkwürdige Geschichte oder sogar geheime Kräfte“ zuschreibt und die sie deshalb nicht bereit ist zu verkaufen (XI, 111) – die vormals sakralen Objekte besitzen für sie, um mit Walter Benjamin zu sprechen, nach wie vor einen Kultwert, keinen Marktwert (Benjamin 1991, 482–484). Das Bildergedächtnis der Trödelhalle reicht indessen noch weiter zurück als in die Zeit unmittelbar vor der Reformation. Wie das römische Zahlensystem, das Frau Margret „in ihrer frühen Jugend, in einer entlegenen und vergessenen Landesgegend überkommen hatte, überliefert durch einen Jahrtausend alten Gebrauch“ (XI, 109), so verweist auch ihre Sammlung von „Heiden- oder auch Götzenbücher[n]“ (XI, 112) auf die vom Christentum verdrängte griechisch-römische Kultur, deren anschauliche Götterwelt im Zuge der Christianisierung dämonisiert, aber nicht zum Verschwinden gebracht wurde und für Frau Margreth unvermindert real geblieben ist:

Alle die Götter und Götzen der alten und jetzigen heidnischen Völker beschäftigten sie durch ihre Geschichte sowohl, als durch ihr äußeres Aussehen in den Abbildungen, hauptsächlich auch daher, daß sie dieselben für wirkliche lebendige Wesen hielt, welche durch den wahren Gott bekämpft und ausgerottet würden; das Spuken und Umgehen solcher halb überwundenen schlimmen Käuze war ihr eben so schauerlich anziehend, wie das grauenvolle Treiben eines Atheisten, unter welchem sie nichts Anderes verstand und verstehen konnte, als einen Menschen, welcher seiner Ueberzeugung von dem Dasein Gottes zum Trotz dasselbe hartnäckig und muthwillig läugne. (XI, 112–113)

Nachdem Frau Margreth gestorben ist und ihr einziger Erbe alle wertvollen Gegenstände abtransportiert und zu Geld gemacht hat, teilen ihre Freunde die Überreste des Trödelkrams als Andenken untereinander auf – ihr Auszug aus der Trödelhalle wird zum Bild eines verspäteten Bildersturms. Von nun an haben die Heiligenbilder, „Götzenbücher“ und Kultgegenstände bloß noch sentimentale Bedeutung:

Der Eine trug eine Partie Heiden- und Götzenbücher auf der Schulter, mit einem tüchtigen Stricke zusammengebunden und mit einem Scheite geknebelt, und unter dem Arme ein Säcklein getrockneter Pflaumen; der Andere hing ein Muttergottesbild an seinem Stabe über den Rücken und wiegte auf dem Kopfe eine kunstreich geschnitzte Lade, sehr geschickt mit Kartoffeln angefüllt in allen ihren Fächern. Hagere lange Jungfrauen trugen zierliche altmodische Weidenkörbe und buntbemalte Schachteln, angefüllt mit künstlichen Blumen und vergilbtem Flitterkram, Kinder schleppten wächserne Engel in den Armen oder trugen chinesische Krüge in den Händen, es war, als sähe man eine Schaar Bilderstürmer aus einer geplünderten Kirche kommen. Doch gedachte ein Jeder seine Beute als ein werthes Angedenken an die Verstorbene aufzubewahren [...]. (XI, 129)

Die Art und Weise, in der Keller in der Figur der Frau Margreth und ihrer Trödelhalle die Etappen der abendländischen Bildkultur mit ihren religiösen Verwerfungen Revue passieren lässt, ist – um auf Bredekamps These zurückzukommen – belletristisch in dem Sinne, dass die Episode nichts expliziert: Das Verhältnis der Menschen zu den Bildern wird hier im Einklang mit der Romankonstruktion in poetischen Bildern reflektiert. Der analytisch-dozierende Tonfall, der den *Grünen Heinrich* in späteren Passagen essayistisch wirken lässt (Andermatt 2016, 29 und 33),⁴ steht dem jungen Ich-Erzähler, der in diesem Abschnitt seiner Jugendgeschichte obendrein der Fantasiewelt seiner Kindheit auf der Spur ist, noch nicht in vollem Umfang zur Verfügung. Gleichwohl geht es hier weder um die sentimentale Evokation kindlicher „Kramseligkeit“, wie Heinrichs Neigung, sich mit alten Dingen zu umgeben, an späterer Stelle genannt wird (XII, 219), noch um den rein anekdotischen Reiz einer scheinbar aus der Zeit gefallenen Figur und ihres Milieus. Die Sichtung dessen, was die Gesellschaft aussortiert hat und als Trödel feilbietet, lässt vielmehr die Leerstellen erahnen, die der reformatorische Bildersturm hinterlassen hat und die Frau Margreths Anhänger, darunter auch der grüne Heinrich, in ihrer Wohnstube zu füllen versuchen. Im Zusammenspiel mit einer unzureichenden Alphabetisierung – Frau Margreth selbst kann nicht schreiben und „nur gebrochen Gedrucktes lesen“ (XI, 109); sie misst allem Gedruckten und Überlieferten „eine gewisse Wahrheit“ bei (XI, 112) – führt das unerfüllte

⁴ Andermatt bezieht sich in seiner Einschätzung auf Rohe, der im *Grünen Heinrich* eine „Polyphonie von (Wissens)diskursen“ am Werk sieht (Rohe 1993, 242), diesen Diskurspluralismus allerdings nicht als spezifisch essayistische Qualität bestimmter Kapitel, sondern als eine konstitutive Eigenschaft der Romanform gewertet wissen will.

Bedürfnis nach Wissen und sinnlichem Stoff zu einer ungebremsten Hingabe an die Restbestände abgesunkenen Kulturguts, die von den reformatorischen und aufklärerischen Säuberungsmaßnahmen ausgeschieden wurden und für geringe Mittel zu haben sind. Dass sich an Frau Margreths Tisch neben der geistigen Nahrung auch bodenständige Leckereien genießen lassen, die sie ihrem Handels- und Leihverkehr mit der Landbevölkerung verdankt – noch nach dem dreitägigen Leichenschmaus reichen ihre Kartoffelvorräte aus, um die leeren Schubladen der hinterlassenen Möbel zu füllen –, deutet überdies darauf hin, dass die geistige wie körperliche Askese in Kellers Sicht ein primär städtisches Phänomen ist, was sich im weiteren Verlauf des Romans bestätigen wird. In novellistischer Verdichtung präsentiert die Frau-Margreth-Episode also einen wissenssoziologischen Befund. Zugrunde liegt ihm die anthropologische Prämisse, dass der Hunger nach Wissen ein menschliches Grundbedürfnis analog zum Bedürfnis nach Nahrung ist und sich durch Abstraktionen nur in begrenztem Maße befriedigen lässt.

Von der vormodernen und synkretistischen, durch keine rationale Ordnung gefilterten Bilder- und Mythenwelt der Trödelhalle wird Heinrichs Einbildungskraft zwar genährt und angeregt, aber nicht kultiviert und aufgeklärt. Besonders deutlich zeigt sich dies an den Kinderspielen, die Heinrich, teils von den okkulten Büchern der Frau Margreth, teils von den Naturaliensammlungen der „vornehmern Knaben“ (XI, 144–145) inspiriert, in eigener Regie betreibt: Die Darstellung seiner Sammlungen und Experimente, die von Mineralien über aufgespießte Insekten zu einer Menagerie lebendiger Kleintiere fortschreiten und in einer okkulten Kosmologie ihren Abschluss finden (XI, 145–151), entspricht der Ordnung naturgeschichtlicher Sammlungen des achtzehnten Jahrhunderts, wie sie etwa Adalbert Stifter noch während seiner Schulzeit in der Benediktinerabtei Kremsmünster kennenlernte (Begemann 2002, 97–101), weist aber gerade durch die Zufälligkeit, mit der sich diese Ordnung in Heinrichs Spiel einzustellen scheint, auf das Fehlen bewusst verfolgter Erkenntnisziele hin. Die kindliche Sammel- und Experimentiertätigkeit folgt allein dem sinnlichen Reiz der Objekte, der mangels sachkundiger Pflege schnell verfliegt, und bezieht ihre Anregungen und Ordnungsprinzipien, weil sie keine andere Anleitung erhält, schließlich aus den Götzenbüchern der Frau Margreth. An den grotesken Gestalten, die Heinrich, einer theosophischen Experimentalanordnung folgend, aus flüssigem Wachs verfertigt und wie Embryonen einer anatomischen Sammlung in Einmachgläsern aufbewahrt (XI, 149–151), lässt sich ablesen, wie dieses epistemisch fragwürdige, aber durchaus poetische Spiel mit Heinrichs späterer, sich immer wieder ins Abstrakte und Skurrile verirrender Künstlertätigkeit zusammenhängt: Von Beginn an sich selbst überlassen, lernt Heinrich nicht, seine Sinne in den Dienst genauer Naturbeobachtung zu stellen, sondern ersetzt Sachwissen und Empirie durch das ungehemmte Spiel einer Monstren gebärenden Einbildungskraft.

3 Wiederkehr der Bilder

Die Wiederkehr der Bilder – ebenfalls eine Umschreibung des *iconic turn*, hier in einer Formulierung Boehms (1994b) – ist ein zentrales Motiv des *Grünen Heinrich*. Es ist vorgeprägt in den Erzählungen E.T.A. Hoffmanns, Ludwig Tiecks und Joseph von Eichendorffs, deren Protagonisten ihre ästhetischen und erotischen Idealbilder in ihrer Lebenswelt aufzufinden suchen, im Spiegelkabinett ihrer Projektionen irre zu gehen drohen und dabei stets im Unklaren bleiben, ob sie ihrer eigenen Fantasie oder einem bösen Spuk verfallen sind. So können die Künstlerfiguren in E.T.A. Hoffmanns *Die Serapionsbrüder*, etwa Theodor in *Die Fermate* oder Traugott in *Der Artushof*, nur dann zu glücklichen Ehemännern und erfolgreichen Künstlern werden, wenn sie ihre inneren Bilder von den Realitäten des Lebens, ästhetische Inspiration von weltlicher Liebe zu unterscheiden lernen (von Matt 1971; Torra-Mattenklott 2018, 116–118). Der Tannenhäuser in Tiecks *Phantastus* wird seit seiner Jugend von „dunkle[n] Traumbilder[n]“ geängstigt (Tieck 1985, 174), verirrt sich in einem Geflecht aus unbestimmten Sehnsüchten, Eifersucht und imaginärer Schuld, findet unter den heidnischen Dämonen-Göttern im Venusberg vorübergehend Erfüllung und sieht sich am Ende dazu getrieben, den Wahn real werden zu lassen, indem er seine einstige Geliebte ermordet, um sich von ihr auf dem Weg ins Verderben nicht aufhalten zu lassen.⁵ Auch in Eichendorffs Novelle *Das Marmorbild* wird der erotische Bilderspuk, der den jugendlichen Protagonisten narrt, auf den vom Christentum verdrängten Venuskult zurückgeführt, der sich in einer antiken, in Frühlingsnächten zu dämonischem Leben erwachenden Marmorstatue materialisiert und die Grenzen zwischen Realität und Bilderwahn zum Verschwimmen bringt. Die Wiederkehr der Bilder kann in diesen romantischen Erzählungen als Folge narzisstischer Verblendung oder als Wiederkehr des Verdrängten verstanden werden, sei es im individualpsychologischen Sinne, sei es im Sinne eines kollektiven Unbewussten, aus dem tabuisierte erotische Sehnsüchte in Gestalt dämonischer Wiedergänger aufsteigen.

Auch bei Keller, der gezielt gegen diese romantische Tradition anschreibt,⁶ wird die Wiederkehr der Bilder als Spuk inszeniert, aber ihr gespenstischer Charakter wird stets als metaphorisch gekennzeichnet oder als Aberglaube entlarvt, wie die bildmagischen Vorstellungen der Frau Margreth und die Gespenstergeschichten ihres Ehemanns. Die grotesken Figuren, die Heinrich in Wachs modelliert und später in seine Landschaften einzeichnet, sind Produkte seiner

⁵ Für die Geschichte vom Tannenhäuser vgl. Tieck (1985, 171–182).

⁶ So lässt sich etwa die Lehrzeit Heinrichs beim „Trödelmännchen“ in der deutschen Residenzstadt als Kontrafaktur zu Hoffmanns Kunstmärchen *Der goldene Topf* lesen, vgl. Torra-Mattenklott (2016, 200–207).

Einbildungskraft, die nicht etwa deshalb gespenstisch wirken, weil Heinrich selbst sie für wirklich hielte, sondern weil ihnen keine Vorbilder in der realen Welt entsprechen. Die Metaphorik des Gespenstischen ist im *Grünen Heinrich* analytischer Art, ähnlich der des Phantasmagorischen bei Karl Marx.⁷ Ein gutes Beispiel dafür ist die Bildermanufaktur des Herrn Habersaat, zu dem Heinrich in die Lehre geht und dessen Bilderproduktion wörtlich als „Kunstspuk“ bezeichnet wird (XI, 309).

Unmittelbar bevor Heinrichs Mutter auf der Suche nach einer geeigneten Lehrstelle für ihren Sohn bei Herrn Habersaat vorspricht, wird Heinrichs Wunsch nach einer Ausbildung zum Landschaftsmaler durch den Besuch einer öffentlichen Kunstausstellung beflügelt, deren Beschreibung sich zur Habersaat-Episode wie das Positiv zum Negativ, d. h. wie die Kunst zum Spuk verhält. Die Ausstellung, von der Heinrich erfährt, dass sie „von einem Vereine mehrerer größerer Schweizerstädte veranlaßt, in diesen bereits ihre Runde gemacht“ habe „und nun noch durch die kleineren Städte zirkulire, um auch hier der Kunst mehr Freunde zu gewinnen“ (XI, 308), ist ein Ereignis, für das die Besucher sich herausputzen wie zum sonntäglichen Kirchgang, eine Assoziation, die durch den Glanz und Zauber der Bilder sowie den Geruch ihrer frischen Firnisse noch verstärkt wird:

Da ich sah, daß nur fein gekleidete Leute hineingingen, lief ich nach Hause, putzte mich ebenfalls möglichst heraus, als ob es in die Kirche ginge, und wagte mich alsbald in die geheimnisvollen Räume. Ich trat in einen hellen Saal, in welchem es von allen Wänden und von großen Gestellen, in frischen Farben und Gold erglänzte. Der erste Eindruck war ganz traumhaft, große klare Landschaften tauchten von allen Seiten, ohne daß ich sie vorerst einzeln besah, auf und schwammen vor meinen Blicken mit zauberhaften Lüften und Baumwipfeln, Abendröthen brannten, Kinderköpfe, liebliche Studien, guckten dazwischen hervor und Alles entschwand wieder vor neuen Gebilden, so daß ich mich ernstlich umsehen mußte, wo denn dieser herrliche Lindenhain oder jenes mächtige Gebirge hingekommen seien, die ich im Augenblicke noch zu sehen geglaubt? Dazu verbreiteten die frischen Firnisse der Bilder einen sonntäglichen Duft, der mir angenehmer dünkte, als der Weihrauch einer katholischen Kirche, obschon ich diesen sehr gern roch. (XI, 308)

Die Textpassage liest sich wie eine Illustration zu den Abschnitten in Benjamins Kunstwerk-Aufsatz, in denen von der Säkularisierung des Kultbildes und seiner Aura die Rede ist (Benjamin 1991, 475–484): Heinrichs erster Besuch in einer Kunstausstellung gleicht einem katholischen Gottesdienst; der Zauber der gemalten Landschaften manifestiert sich als Unverfügbarkeit (in Benjamins Worten: als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“ [1991, 479]), und die

⁷ Vgl. in diesem Sinne meine Ausführungen zum Wort- und Metaphernfeld des ‚Schemens‘ im *Grünen Heinrich* (2016, 189–200). Zum Phantasmagorischen vgl. Marx (1962, 85–98).

Aura der Kunstwerke ist hier buchstäblich als ein Duft erfahrbar, der dem des Weihrauchs gleicht. Auf diese Schilderung einer emphatischen Kunsterfahrung, die als Initiationsszene gelesen werden kann, folgt unvermittelt die Beschreibung der Habersaat'schen Kunstmanufaktur, deren ökonomischer Erfolg auf dem Prinzip der technischen Reproduzierbarkeit beruht. Wie Frau Margreth und wie der bürgerliche Ausstellungsbetrieb ist auch Habersaat, der seine Manufaktur in einem ehemaligen Frauenkloster eingerichtet hat, ein Erbe des Katholizismus:

So trieb sie [Heinrichs Mutter; CTM] endlich einen Mann auf die Beine, welcher in einem alten Frauenklosterlein vor der Stadt, wenig beachtet, einen wunderlichen Kunstspuk trieb. Er war ein Maler, Kupferstecher, Lithograph und Drucker in Einer Person, indem er, in einer verschollenen Manier, vielbesuchte Schweizerlandschaften zeichnete, dieselben in Kupfer kratzte, abdruckte und von einigen jungen Leuten mit Farben überziehen ließ. Diese Blätter versandte er in alle Welt und führte einen dankbaren Handel damit. [...] Bei diesem Treiben unterstützte ihn ein tapferes Häuflein Gerechter, und der Schauplatz ihrer Thaten war das ehemalige Refektorium der frommen Klosterfrauen. Dessen beide Langseiten waren jede mit einem halben Dutzend hoher Fenster versehen mit runden Scheibchen, welche wohl Licht ein-, aber bei ihrer wellenförmigen Oberfläche keinen Blick hinausließen, was auf den Fleiß der hier waltenden Kunstschule wohlthätigen Einfluß übte. Jedes dieser Fenster war mit einem Kunstbeflissenen besetzt, welcher, dem Hintermanne den Rücken zukehrend, dem Vordermanne in's Genick sah. (XI, 309–310)

Die Bezeichnung „Kunstspuk“ kann hier auf unterschiedliche Weise gedeutet werden: Erstens beruht Habersaats Geschäftsmodell auf der Ausbeutung jugendlicher Arbeitskräfte, die ihm in der Hoffnung auf eine solide Ausbildung anvertraut werden, tatsächlich aber ihre Zeit mit Handlangerdiensten vergeuden, ohne dafür entlohnt zu werden – in Kellers Bildlichkeit eine Form des Teufelspakts, den ein „hüstelnde[r] Kupferstecher“ und eine Gruppe „melancholische[r] Drucker“ als „infernalische Helfershelfer[]“, „Unterteufel“ und „Dämonen“ unterstützen (XI, 312).⁸ Zweitens verfertigt Habersaat seine Zeichnungen ohne jeden Bezug zur lebendigen Natur nach einem einheitlichen Schema und mit den immer gleichen Tuschen, so dass „Erde Weg und Steine [...] alle aus dem nämlichen Stoffe zu bestehen schienen“ (XI, 316). Dass die Fenster des ehemaligen Refektoriums keinen Blick nach draußen erlauben und die Schüler nichts als den Rücken des jeweiligen Vordermanns vor sich sehen, gewährleistet, dass dieses formalisierte, von der tatsächlichen Landschaftswahrnehmung durch die mechanische Kombination graphischer Versatzstücke und multiple Reproduktionsschritte abgekoppelte Verfahren nicht von äußeren Einflüssen gestört wird, sondern sich immerfort selbst reproduziert. Auf diese Weise entstehen keine

⁸ Diesen Aspekt hat zuletzt – im Zusammenhang mit einer Rekonstruktion möglicher historischer Vorbilder für Habersaats Betrieb – Bruno Weber (2020) besonders betont.

plastischen Abbilder der lebendigen Natur, sondern realitätsferne, aber leicht verkäufliche Blendereien, die Kunst und Naturbezug lediglich vortäuschen. Drittens schließlich haben Habersaats Lehrlinge und Handlanger den Platz der vertriebenen Nonnen eingenommen, sind statt mit dem Kopieren und Illuminieren mittelalterlicher Handschriften und Heiligenbilder aber mit dem Kolorieren industriell gefertigter Kunstdrucke für den internationalen Vertrieb beschäftigt, agieren also als dämonische Wiedergänger einer untergegangenen religiösen Kunstpraxis. In ihrem historischen Bezug zur Reformation und zu den Bilderstürmen knüpft die Lokalisierung der Bildermanufaktur in einem säkularisierten Frauenkloster direkt an die Frau Margreth-Episode an. Während die Bedürfnisse von Frau Margreths Gästen auf die Leerstellen hinweisen, die Reformation und Bilderstürme bei den einfachen Leuten und Kindern hinterlassen haben, zeigt die industrielle Bilderproduktion im ehemaligen Refektorium, warum die modernen Substitute diese Bedürfnisse nicht befriedigen können: Im Unterschied zu den Geschichten der Frau Margreth fehlt ihnen der Bezug zum Leben und die sinnliche Fülle, die die Abende in der Trödelhalle im doppelten Sinne nahrhaft wirken lassen.

Eine weitere Form des Bilderspuks, die sich den romantischen Bilderfantasien auf den ersten Blick anzunähern scheint, ist Judiths Badeszene gegen Ende der Jugendgeschichte, die als intertextuelle Referenz auf Eichendorffs *Marmorbild* bekannt ist: An einem Waldbach in der Nähe der „Heidenstube“, einer Felsenhöhle im Wald, in der Anna wenige Jahre zuvor die Geister einer Heidenfamilie zu erblicken glaubte, löst Judith sich bei einem nächtlichen Spaziergang von Heinrich, um ihm kurz darauf wie eine betörende Geistererscheinung, halb singende Lorelei, halb marmorne Venusfigur, durchs Wasser entgegenzugehen (XII, 80–82). Die Episode beginnt mit einer gemeinsamen Lektüre in Ariosts *Orlando furioso*, bei der Heinrich sich selbst den Part des fahrenden Ritters und Judith den der verführerischen Kriegerin oder Zauberin zuschreibt (XII, 77–79), evoziert also nicht nur Eichendorffs Venusstatue, sondern eine ganze Sippschaft heidnisch-dämonischer Frauenbilder. Für den Protagonisten und seine Freundin bleibt dieses Rollenspiel jedoch als poetische Fiktion durchschaubar. So bleibt Judith in der Badeszene stets als zitierende Urheberin der erotischen Inszenierung kenntlich, die ihr am Ende selbst ein bisschen unheimlich wird (XII, 82), und nimmt an keiner Stelle tatsächlich den Charakter einer dämonischen Verführerin an. Im Gegenteil gehört es zu ihrer Rolle, Heinrich mit ihrem untrüglichen Realitätssinn auf seine moralischen Verfehlungen aufmerksam zu machen.⁹ Wenn sie ihm bei der ersten Begegnung „wie eine reizende Pomona“ erscheint (XI, 237), die ihre Früchte und

⁹ So ermahnt sie Heinrich streng, als er ihr vom unglücklichen Ausgang seines Verhältnisses zu seinem Lehrer Römer erzählt (XII, 73–75).

Blumen vor ihm ausbreitet und ihn mit Milch und Äpfeln versorgt, so ist auch dies zwar ein Bild der Verführung, zugleich aber ein Hinweis darauf, dass sie in ihrer sinnlichen und nährenden Präsenz auf der Seite des Natürlichen und Lebendigen steht, nicht auf der Seite der leeren Abstraktionen und des realitätsfernen Bilderspuks. Kellers Eichendorff-Referenz zielt auf eine Entdämonisierung des sinnlichen Frauenkörpers ab, der seinen Zauber im *Grünen Heinrich* als lebendes Bild, nicht als Gespenst ausübt.

4 Im Blick des Bildes

Abschließend möchte ich auf ein Bild eingehen, das zu den wenigen gelungenen Gemälden gehört, die Keller im *Grünen Heinrich* beschreibt. Es stammt nicht vom grünen Heinrich selbst, sondern ist das Hauptwerk seines Münchner Malerfreundes Ferdinand Lys und steht in eklatantem Gegensatz zu Heinrichs ‚spiritualistischen‘ Bildern sowie seiner „kolossalen Kritzelei“, in denen der Bilderspuk und mit ihm Heinrichs Schaffenskrise kulminiert.¹⁰ Das Gemälde bezieht sich auf die Psalmworte „Wohl dem, der nicht sitzt auf der Bank der Spötter“ (Ps 1,1; hier in Kellers Formulierung), und wird von Lys auch als seine „Hohe Commission“ oder sein „Ausschuß der Sachverständigen“ bezeichnet (XII, 115). Auf einer halbkreisförmigen Steinbank sitzend, sind darauf „vier bis fünf Männer in der Tracht des achtzehnten Jahrhunderts“ zu sehen, „einen antiken Marmortisch vor sich, auf welchem Champagner in hohen venetianischen Gläsern perl[]“ (XII, 113): ein Jüngling, der „die Erfahrungen eines Greises in sich zu tragen“ scheint, ein Greis, der mit einer Hand „Schnippchen“ schlägt und den „Muthwillen eines Neunzehnjährigen“ zeigt, in der Mitte ein „ausgemachter Taugenichts und Hanswurst“, der „die Nase verzieht“ und sich eine Rose vor den Mund hält, daneben einen „stattlicher ernster Mann“, der „mit mitleidigem, bedauerlichem Spott“ dreinblickt, und schließlich ein „eleganter Abbé in seidener Soutane“, der sich „eine Prise in die Nase“ drückt und dabei, wohl von der Lächerlichkeit des Gegenübers vor dem Bilde amüsiert, einen Augenblick innezuhalten scheint (XII, 113–114). Ihnen gegenüber mit dem Rücken zum Betrachter sitzt ein reich gekleidetes Mädchen, das eine Laute stimmt und dabei von dem jüngsten der Männer mit Champagner versorgt wird. Die Männer blicken an dem Mädchen vorbei aus dem Bild heraus, und „der Beschauer, der nicht ganz seiner bewußt war, befand sich so übel unter die-

¹⁰ Zu Heinrichs „Spiritualismus“ vgl. (XII, 117–120), zur „kolossalen Kritzelei“ vgl. (XII, 220–225), für die Formulierung vgl. (XII, 221). Zum ‚gespenstischen‘ Charakter dieser künstlerischen Praxis s. o., Anm. 7.

sen Blicken, daß man eher versucht war auszurufen: Weh' dem, der da steht vor der Bank der Spötter! und sich gern in das Bild hinein geflüchtet hätte“ (XII, 114).

Die Pointe des Bildes besteht also in der Umkehrung der Bibelworte, die einem Rollentausch – einem Wechsel der Blickrichtung – zwischen dem Betrachter und den dargestellten Personen entspricht: Nicht das Bild oder das Abgebildete ist das Objekt der Betrachtung, sondern die Person, die dem Bild gegenübersteht. Nach dem Urteil des Erzählers liegt die besondere Qualität des Gemäldes in dem Widerspruch zwischen der kritischen, ja negativen Haltung der dargestellten Männer und ihrer lebendigen, naturnahen Darstellung:

Alles dies war so zweifellos, breit und sicher und doch ohne alle Manier und Unbescheidenheit, sondern aus dem reinsten naiven Wesen der Kunst und aus der Natur herausgemalt, daß der Widerspruch zwischen diesem freudigen, kraftvollen Glanz und dem kritischen Gegenstand der Bilder die wunderbarste Wirkung hervorrief. Dies klare und frohe Leuchten der Formenwelt war Antwort und Versöhnung, und die ehrliche Arbeit, das volle Können, welche ihm zu Grunde lagen, waren der Lohn und Trost für den, der die skeptischen Blicke der Spötter nicht zu scheuen brauchte, oder sie tapfer aushielt. (XII, 115)

Im Fortgang der Romanhandlung wird der kritische Blick der gemalten Spötter Heinrich ebenso treffen wie Ferdinand Lys. Die kleine Männerrunde, die gegen Ende des Künstlerfests in einem Gewächshaus zwischen Myrten- und Orangenbäumen die von Lys verlassene Agnes mit Gesang und Champagner tröstet und sie in einen bis zur Bewusstlosigkeit gesteigerten Alkoholrausch versetzt (XII, 193–195), ähnelt auffällig der Figurenkonstellation auf Lys' Gemälde.¹¹ Vor allem aber findet das Duell zwischen Heinrich und Lys am nächsten Morgen unter der Beobachtung des Bildes statt:

Sie standen gerade vor dem wandgroßen Bilde, auf welchem die Bank der Spötter gemalt war. Das schöne Bild glänzte im Morgenlicht und in all' seiner festen, vollen Farbenpracht, und die Spötter schienen die Kämpfenden neugierig und launig zu betrachten. Der Abbé nahm seine Prise, der Alte schlug ein Schnippchen und der Taugenichts hielt die Rose vor den höhnischen Mund. (XII, 204)

Ohne dass der Erzähler dem Bild ein konkretes Urteil unterschöbe, steht zu vermuten, dass keiner der beiden Künstlerfreunde vor den Blicken der Spötter bestehen kann. Als eine kritische Instanz, die selbst ihren Urheber nicht verschont, ist das

¹¹ Zu der trinkfreudigen Runde gehören neben dem grünen Heinrich ein „Bergkönig“ mit weißem Bart und der muntere, als Winzer verkleidete Musiker und „Gottesmacher“, der wenig später erfolgreich um Agnes' Hand anhalten wird (XII, 193–194). Ferdinand Lys buhlt währenddessen, als „altorientalische[r] König“ verkleidet (XII, 174), vergebens um Eriksons künftige Frau Rosalie und stellt auf diese Weise ein anderes seiner Bilder nach, das ihn selbst als prächtig gekleideten Salomo mit der Königin von Saba zeigt (XII, 112).

Gemälde offenkundig ein Gegenentwurf zu Heinrichs Jugendgeschichte, die ihn in seinem Narzissmus bestätigt, statt ihm ein Korrektiv zu bieten (Schneider 2009, 75; Torra-Mattenkloft 2016, 196–197).

Dass Lys' Gemälde genau wie Judiths nächtliche Inszenierung als Zitat eines romantischen Sujets verstanden werden kann, legt neben dem Schauplatz – die Spötter sitzen in einer römischen Villa unter einem Rebendach – vor allem die Personenkonstellation nahe: Zu den fünf Spöttern gehören ein „Taugenichts“ und „ein eleganter Abbé in seidener Soutane“. Im Verbund mit der Bemerkung, dass der Betrachter „sich am liebsten in das Bild hinein geflüchtet hätte“ erinnert dieses Ensemble an das römische Gartenfest in Eichendorffs Novelle *Aus dem Leben eines Taugenichts*, auf dem eine Gruppe deutscher Künstler das in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Die Fermate* beschriebene Gemälde Johann Erdmann Hummels (Abb. 1) als lebendes Bild nachstellt (Eichendorff 1985, 531).



Abb. 1: Johann Erdmann Hummel: *Die Fermate* (um 1814). Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München.

Die Fermate beginnt mit einer Beschreibung des Gemäldes, die zugleich den Kern der Handlung andeutet:

Eine üppig verwachsene Laube – ein mit Wein und Früchten besetzter Tisch – an demselben zwei italienische Frauen einander gegenüberstehend – die eine singt, die andere spielt Chitarra – zwischen beiden hinterwärts stehend ein Abbate, der den Musikdirektor macht. Mit aufgehobener Battuta paßt er auf den Moment, wenn Signora die Kadenz, in der sie mit himmelwärts gerichtetem Blick begriffen, endigen wird im langen Trillo, dann schlägt er nieder und die Chitarristin greift keck den Dominanten Akkord. – Der Abbate ist voll Bewunderung – voll seligen Genusses – und dabei ängstlich gespannt. – Nicht um der Welt willen möchte er den richtigen Niederschlag verpassen. (Hoffmann 2001, 71–72)

Erst im Anschluss an diese Beschreibung wird der Leser mit den beiden Protagonisten Eduard und Theodor bekannt, die vor dem Bild stehen und es kommentieren. Während Eduard die Lebendigkeit der Gestalten lobt und in die Laube am liebsten „gleich hineinsteigen“ möchte (Hoffmann 2001, 71), erkennt Theodor in der Szene eine Episode aus seinem eigenen Leben wieder, deren Erzählung den größten Teil der Novelle ausmacht. Die Überschreitung der Grenze zwischen Leben und Bild – sei es durch das Hineintreten des Betrachters ins Bild, durch das Wiedererkennen des Erlebten im Bild oder durch die Verlebendigung des Bildes in der Erzählung – ist eines ihrer zentralen Motive.

In Eichendorffs *Leben eines Taugenichts* wird die Darstellung des Hummel'schen Gemäldes als lebendes Bild durch eine Eifersuchtsszene unterbrochen, die der Gesangsdarbietung ein ähnlich abruptes Ende beschert wie in Hoffmanns Erzählung: Die Sängerin wird just in dem Moment gestört, in dem sie zu ihrem ausgedehnten Triller vor dem Schlussakkord ansetzt. Während es bei Hoffmann jedoch der auf dem Gemälde dargestellte Abbate ist, der die Fermate durch das Niederschlagen der dirigierenden Hand vorzeitig beendet, wird der Triller bei Eichendorff durch ein Ereignis außerhalb des Bildes beendet. Die Übertretung der Grenze zwischen Bild und Leben, die Hoffmanns Erzählung in verschiedenen Variationen thematisiert, wird bei Eichendorff also durch eine Störung der künstlerischen Darbietung umgesetzt, ohne die das lebende Bild als Interpretation von Hoffmanns *Die Fermate* unvollständig bliebe.

Kellers fiktive „Bank der Spötter“ ist keinesfalls eine weitere Reinszenierung des von Hoffmann und Eichendorff zitierten Gemäldes. Sie kann vielmehr als eine Kombination der von Hummel und Hoffmann dargestellten Szene mit jener Tischrunde gelesen werden, die in Eichendorffs Erzählung im Garten übrigbleibt und weitertrinkt, nachdem die meisten Gäste des Künstlerfests sich bereits zurückgezogen haben. Am Tisch sitzen nun zwei Maler, der Taugenichts und ein Mädchen, das auf einer Gitarre klimpert:

Ich war nur noch mit meinem Maler, und dem Herrn Eckbrecht – so hieß der andre junge Maler, der sich vorhin so herum gezankt hatte – allein oben zurück geblieben. Der Mond schien prächtig im Garten zwischen die hohen dunklen Bäume herein, ein Licht flackerte im Winde auf dem Tische vor uns und schimmerte über den vielen vergoßnen Wein auf der Tafel. Ich mußte mich mit hinsetzen und mein Maler plauderte mit mir über meine Herkunft, meine Reise, und meinen Lebensplan. Herr Eckbrecht aber hatte das junge hübsche Mädchen aus dem Wirtshause, nachdem sie uns Flaschen auf den Tisch gestellt, vor sich auf den Schoß genommen, legte ihr die Guitarre in den Arm, und lehrte sie ein Liedchen darauf klimpern. (Eichendorff 1985, 535)

Die Tischrunde endet damit, dass das Serviermädchen weggerufen wird, der mit dem Taugenichts näher bekannte Maler einschläft und Herr Eckbrecht dem Taugenichts, den er irrtümlich ebenfalls für einen Künstler hält, ins Gewissen redet. Da die überhebliche Moralpredigt offensichtlich auf einem Missverständnis beruht, sucht der Taugenichts in einem unbeobachteten Moment das Weite.

Eine Gemeinsamkeit zwischen Hoffmanns Abbate und Eichendorffs Taugenichts besteht darin, dass sie der Eitelkeit ihres jeweiligen Gegenübers die Grundlage entziehen, ohne dabei tiefergehende Absichten zu verfolgen – der Abbate, indem er der Sängerin durch das vorzeitige Niederschlagen die Gelegenheit für ihren Triller raubt, der Taugenichts, indem er vor den besserwisserischen Reden des deutschen Malers davonläuft. Bei beiden handelt es sich um vermeintlich naive Figuren,¹² die für Eitelkeiten gerade aufgrund ihrer Naivität keine Projektionsfläche bieten. In ähnlicher Weise überkreuzen sich Naivität und Weisheit auch in dem kindlichen Greis und dem greisenhaften Jüngling, die in Kellers Beschreibung von Lys' „Hoher Commission“ neben ihnen auf der „Bank der Spötter“ sitzen. Anders als auf Hummels Gemälde sind die Blicke der männlichen Figuren auf dem von Keller entworfenen Bild nicht auf die musizierende Frauenfigur gerichtet; sie stehen nicht im Bann ihrer Schönheit oder ihrer musikalischen Darbietung, sondern durchbrechen die ästhetische Immanenz, indem sie den Betrachter außerhalb des Gemäldes in den Blick nehmen. Durch die Unentrinnbarkeit ihrer höhnischen Blicke verhindern sie jede Form der idolatrischen Versenkung ins Bild. Unterliegt der Betrachter der Versuchung, die weibliche Figur genauer in Augenschein zu nehmen, die ihm den Rücken zuwendet, so kann er dies nur unter der kritischen Beobachtung der vier Männer tun, deren Spott ihn zwangsläufig auf sich selbst zurückwirft.

12 Als Ich-Erzähler beweist Eichendorffs Taugenichts immer wieder eine Auffassungsgabe und ein Reflexionsvermögen, das den Horizont der naiven Figur weit übersteigt. Der Abbate ist bei Hoffmann als Figur nicht weiter ausgearbeitet, wird aber entgegen seinem wohlmeinenden Bemühen, es der Sängerin recht zu machen, augenscheinlich durch einen unkontrollierbaren ‚satanischen‘ Trieb zum Gegenteil verführt (Hoffmann 2001, 89).

Wie die badende Judith, so ruft also auch Ferdinand Lys' „Hohe Commission“ eine ganze Serie früherer Bilder auf und zitiert sie nicht zuletzt in ihrer sinnlichen Fülle und Verführungskraft. In beiden Fällen wird der erotische Reiz jedoch gebrochen durch einen kritischen Blick, der den Betrachter trifft und verhindert, dass sich das Bild zu einer illusionären Wirklichkeit schließt. Wie bei Eichendorff, so kehren auch bei Keller die verdrängten Bilder wieder – die Anregungen dazu stammen nicht zuletzt aus dem katholischen München, in dem es keinen Bildersturm gegeben hat, sowie aus der romantischen Italien-Literatur. Anders als in *Das Marmorbild* nehmen die Bilder im *Grünen Heinrich* jedoch weder dämonische noch christliche Züge an. Was sich zwischen den dilettantischen Bemühungen und missglückten Entwürfen des grünen Heinrich positiv andeutet – etwa in der Figur der Judith oder in Ferdinand Lys' „Bank der Spötter“ –, ist die Vision eines kritischen Realismus, der die Poesie und Verführungskraft des Sinnlichen feiert, ohne sich dem ungehemmten Narzissmus oder der Idolatrie eines wundergläubigen Katholizismus hinzugeben.

Literatur

- Andermatt, Michael. „Der grüne Heinrich (1854/55, 1879/80)“. *Gottfried Keller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Ursula Amrein. Stuttgart: Metzler, 2016. 16–46.
- Begemann, Christian. „Metaphysik und Empirie. Konkurrierende Naturkonzepte im Werk Adalbert Stifters“. *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Hg. Lutz Danneberg, Friedrich Vollhardt. Tübingen: Niemeyer, 2002. 92–126.
- Benjamin, Walter. „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Dritte Fassung“. *Gesammelte Schriften*. Bd. 1.2. Hg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991. 471–508.
- Boehm, Gottfried. „Die Bilderfrage“. *Was ist ein Bild?* Hg. Gottfried Boehm. München: Fink, 1994a. 325–343.
- Boehm, Gottfried. „Die Wiederkehr der Bilder“. *Was ist ein Bild?* Hg. Gottfried Boehm. München: Fink, 1994b. 11–38.
- Boehm, Gottfried. *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin: Berlin University Press, 2007.
- Bredenkamp, Horst. *Der Bildakt*. Berlin: Wagenbach, 2015.
- Eichendorff, Joseph von. „Aus dem Leben eines Taugenichts“. *Werke in fünf Bänden*. Bd. 2. Ahnung und Gegenwart. Erzählungen. Hg. Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1985. 446–561.
- Hoffmann, E.T.A. „Die Serapions-Brüder“. *Sämtliche Werke in sieben Bänden*. Bd. 4. Hg. Wulf Segebrecht. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2001.
- Jezler, Peter. „Etappen des Zürcher Bildersturms. Ein Beitrag zur soziologischen Differenzierung ikonoklastischer Vorgänge in der Reformation“. *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*. Hg. Bob Scribner. Wiesbaden: Harrassowitz, 1990. 143–174.

- Latour, Bruno. *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Übers. Gustav Roßler. Frankfurt/M.: Suhrkamp, ³2014.
- Marx, Karl. *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Karl Marx, Friedrich Engels. Werke*. Bd. 1. Der Produktionsprozeß des Kapitals. Hg. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Bd. 23. Berlin: Dietz, 1962.
- Matt, Peter von. „Die gemalte Geliebte. Zur Problematik von Einbildungskraft und Selbsterkenntnis im erzählerischen Werk E.T.A. Hoffmanns“. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 21.1 (1971): 395–412.
- Mitchell, William J.T. „The Pictorial Turn“. *Artforum* 30.7 (1992): 89–94.
- Mitchell, William J.T. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago, London: University of Chicago Press, 2005.
- Palmer Wandel, Lee. *Voracious Idols and Violent Hands. Iconoclasm in Reformation Zurich, Strasbourg, and Basel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Rohe, Wolfgang. *Roman aus Diskursen. Gottfried Keller ‚Der grüne Heinrich‘ (Erste Fassung; 1854/55)*. München: Fink, 1993.
- Schneider, Sabine. „‚Poesie der Unreife‘. Autobiographisches Schreiben im Roman“. *Der grüne Heinrich. Gottfried Kellers Lebensbuch – Neu gelesen*. Hg. Wolfram Groddeck. Zürich: Chronos, 2009. 55–77.
- Schnitzler, Norbert. *Ikonomismus – Bildersturm. Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts*. München: Fink, 1996.
- Tieck, Ludwig. „Phantasmus“. *Schriften in zwölf Bänden*. Bd. 6. Hg. Manfred Frank. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1985.
- Torra-Mattenklott, Caroline. *Poetik der Figur. Zwischen Geometrie und Rhetorik. Modelle der Textkomposition von Lessing bis Valéry*. Paderborn: Fink, 2016.
- Torra-Mattenklott, Caroline. „‚Da sieht man, was ein Bild doch kann!‘ Bildnisbegegnung und Einbildungskraft in Richard Wagners *Der fliegende Holländer*“. *figurationen. gender – literatur – kultur* 19.2 (2018): 105–124.
- Warnke, Martin (Hg.). *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*. München: Hanser, 1973.
- Weber, Bruno. „Was bedeutet Meister Habersaats Refektorium? Über Fiktion und Faktizität bei Gottfried Keller“. *Mitteilungen der Gottfried Keller-Gesellschaft Zürich* (2020): 22–59.