

Claudia Keller

Im Strudel der Einsamkeit

Zeitsemantik der generischen Formen in Gottfried Kellers

Der grüne Heinrich

„Es ist an der Zeit!“ Mit dieser emphatischen Formel hat Johann Wolfgang Goethe in seinem 1795 erschienenen *Märchen* die Etablierung einer neuen Gesellschaftsordnung gefeiert:¹ Der Tempel fährt unter dem Fluss hindurch vom alten zum neuen Ufer und begründet unter zahlreichen Anspielungen auf die Johannes-Offenbarung ein neues tausendjähriges Reich.² Symbol für diese auch neue Zeitsemantik, mit der Goethe eine gelungene Gemeinschaftsbildung an das Ende der *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* stellt, ist die breite Brücke, auf der im Schlusstableau „viele Tausende“ des Volks in ewig lebendiger Bewegung „hin- und wider gingen“ sowie „hin- und her flossen“ (FA I, 9, 1111), Altes mit Neuem verbindend. In dieser räumlichen Konstellation wird eine Märchenzeit realisiert, in der Tradition und Erneuerung, Dauer und Wechsel ebenso miteinander verbunden sind, wie das Individuum seinen natürlich anmutenden Platz in der Gesellschaft einnimmt (Mülder-Bach 2019). Die Szene ist ein zentraler Intertext für zwei Stellen in der ersten Fassung von Gottfried Kellers *Der grüne Heinrich* (1854/55) – dem Brunnenspiel am Anfang und dem Brückentraum –, in denen das Verhältnis von modernem Künstlerindividuum und Gesellschaft verhandelt wird. Ich möchte zeigen, wie diese Problematik in Kellers Roman mit einer Zeitsemantik der generischen Formen einhergeht: Die Einsamkeit des Individuums im modernen Bildungsroman geht auch mit einer schrumpfenden, eingeschränkten Zeitlichkeit einher; während das Märchen und das Epos für eine Gemeinschaftserfahrung stehen, in der auch die Zeitlichkeit in ausgedehnter Fülle erscheint.

1 Zu dem mit dieser Losung verbundenen ‚Führungswechsel der Zeithorizonte‘ vgl. Oesterle (1985).

2 Zu diesem ersten Abschnitt ausführlicher vgl. Keller (2020). Zu den biblischen Konnotationen des Tempels vgl. Ohly (1995).

1 Heinrichs Brunnenorakel als verfehlte Märchenzeit

An einem Fluss liegt auch Heinrich Lees Heimatstadt. Auf der einen Seite befindet sich der Kirchhof, am anderen Ufer die Kirche, beide sind durch eine alte hölzerne Brücke verbunden. Es ist für Heinrich der Tag des Aufbruchs in die große Fremde, der Tag, an dem der „zwanzigjährige[] Gefühlsmenschen“ (XI, 19) seine kleinbürgerliche Herkunft zugunsten einer glorreichen Zukunft als Maler hinter sich lassen will. Auf dem Friedhof stehend, erinnert er sich an sein liebste Kinderspiel. Er pflückt eine jugendlich hoffnungsvolle Primel und lässt sie in die Quelle des Brunnens hineingleiten, rennt hinunter zur Brücke, folgt der Blume, wie sie in einer „Wasserleitung“ (XI, 21) unter der Brücke hindurch über den Fluss geführt und sodann in das Brunnenbecken vor der Kirche gespült wird. Von der „schönste[n] Aussicht über den glänzenden See hin“ (ebd.) angezogen, hält Heinrich jedoch mitten auf der Brücke inne und lässt „das arme Schlüsselblümchen allein den Berg wieder hinaufgehen“ (XI, 22). Oben angekommen, findet er die Primel, wie sie sich schon emsig in einem „Wirbel unter dem Wasserstrahle herum[drehte]“ und „nicht hinauskommen“ konnte (ebd.). Das Schlüsselblümchen trägt nicht nur den „Schlüssel“ bereits im Namen; es wird auch explizit ein „Zeichen“ (XI, 21) genannt, was dazu Anlass gibt, in diesem nur vermeintlich harmlosen Kinderspiel eher ein Orakel zu sehen. Denn das Blümchen, das Heinrich hier in die Pipeline schickt, kündigt nicht wie in Goethes *Märchen* ein neues Reich an, sondern ist das Symbol seines Untergangs: So hoffnungsvoll er am gleichen Tag mit der Schnellpost abfährt – die Primel verwelkt noch unterwegs an seinem Hut. Heinrich Lee bricht wie sein Namensvetter mit dem Nachnamen Faust am Ostermorgen auf seine Weltfahrt auf, doch schnell wird deutlich, was in einem Text, der bereits mit einer rasanten Schifffahrt über den See beginnt und damit durchaus dem Zeitalter der Beschleunigung zuzurechnen ist, mit einem derart ‚verträumten‘ Individuum geschieht, das sich ganz dem „Kribskrabs der Imagination“ hingibt (FA I, 7.1, 141). Der Zeitpfeil, der den Fortschritt verspricht, schlägt in die Unverfügbarkeit der Zeit um; Heinrich gerät aus dem Takt und in eine Stagnation, in der zu viel und zu wenig Zeit nicht mehr unterschieden werden können.³ Die völlige Umkehrung der hoffnungsvollen Anfangsszene zeigt sich an der Stelle, als er nach den Heimatsträumen tatsächlich aufbricht, aber sein Weg ganz anders aussieht: Heinrich war im „Dampfwagen“ angekommen und hatte sich um die geografische Beschaffenheit seiner Umgebung „und um das Straßennetz nicht

3 Zum ‚Zeitpfeil‘ und vergleichbarer Zeit-Formen vgl. Brüggemann (2015, bes. 17–52).

gekümmert“ (XII, 355). Als er losmarschiert, gelangt er an die Eisenbahngleise, wo ein „später Zug“ vorüberbraust, „der in fliegender Eile an das gleiche Ziel führte, welches Heinrich zu erreichen strebte, und wehmütig sah er die dröhnende Wagenburg in der nächtlichen Ferne verschwinden“ (ebd.). Heinrich schaut ihm nach, geht seines Weges, nimmt – ohne nur eine blasse Ahnung der Richtung habend – zweimal die falsche Abzweigung und gerät auf immer schmalere Wege ins Landesinnere (ebd.). Bevor er dann zur Beerdigung seiner Mutter kommt, wird er bekanntlich noch eine Zeit beim Grafen und Dorothea verbringen. Der Verlauf des Romans zeigt, dass das lebendige Hin und Her einer epischen Märchenzeit mit dem Bezug auf Goethes *Märchen* beim kindlichen Brunnenspiel nur noch zitiert wird, um im Gegensatz dazu die Auflösung der Zeitordnungen und die Kontingenz herauszustellen: Der lineare Fortschritt wird nicht in lebendiges Hin und Her verwandelt, sondern verkehrt sich in den lähmenden Sog eines Wirbels, der in Heinrichs besinnungslosem Bemalen von Fahnenstangen mit Spiral-Linien im Akkord kulminiert, und geht sodann in die totale Orientierungslosigkeit über, wie sie sich an seinem Irrweg nach Hause zeigt.⁴

2 Der Brückentraum: Minimale Körperzeit vs. der Traum epischer Unendlichkeit

Das Herausfallen des künstlerischen Individuums aus der Gesellschaft und die damit einhergehenden Veränderungen der generischen Zeitsemantiken wird auch in den sogenannten Heimatsträumen zu einem Tableau verdichtet, unmittelbar bevor Heinrich sich zum ersten Mal auf den Heimweg macht. Auch die Brücke, die dem goldenen Traumpferd zufolge die „Identität der Nation“ darstellt (XII, 339), hat Goethes *Märchen* als Intertext zur Grundlage und lässt sich als Spiegel des Anfangstableaus verstehen.⁵ Als Heinrich an die Brücke gelangt, fühlt er sich an die hölzerne überdachte Brücke erinnert, auf der er das Spiel mit dem Schlüsselblümchen zu spielen pflegte. Doch die Gestalt der Brücke ist im Traum verändert: „[D]as war aber nicht mehr die alte hölzerne Brücke, sondern ein marmorner Palast, welcher in zwei Stockwerken eine unabsehbare Säulenhalle bildete und so als eine nie gesehene Prachtbrücke über den Fluß

⁴ Gerhard Neumann (2000) hat mit Blick auf Goethes *Werther* auch einmal vom Wirbel als Zeitform des modernen Romans gesprochen. Zu weiteren solchen Zeit-Figuren, auch bei Gottfried Keller, vgl. Torra-Mattenklott (2016, bes. Kap. 1 und 5).

⁵ Auf die Verbindung dieser Stelle (nicht aber der Eingangspassage) mit Goethes *Märchen* hat bereits Kauffmann (2005) hingewiesen.

führte“ (XII, 337). Am Ende von Goethes *Märchen* steht eine aus dem Selbstopfer der Schlange gebaute steinerne Brücke, auf der Verkehr mit Vieh und Wagen in beide Richtungen möglich ist. Eine solche Verwandlung hat sich auch hier ereignet. Zusätzlich gibt es eine doppelstöckige Säulenhalle, deren Wände mit „zahllosen Malereien“ bedeckt sind, die auch vom Volk, das „auf der Brücke hin und her wogte“ (XII, 338), verstanden werden. Im Hin- und Herwogen, das schon bei Goethe in genau dieser Formulierung prominent das Zeitmaß des Austausches angibt, bildet sich zwischen dem lebendigen Volk und den gemalten Bildern ein „Blutumlauf“ (ebd.). Individuum und Kollektiv sind aufeinander bezogen, und auch hier bewirkt die Verbindung der beiden Ufer, dass „Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nur ein Ding zu sein“ scheinen (XII, 339). Es wird eine Zeitlichkeit etabliert, die genau wie in Goethes *Märchen* Dauer und Veränderung gleichzeitig impliziert: Die Bewegung des Hin und Her schließt sich zu einem Kreislauf, in dem das Werden und Vergehen die Zeiten bis in die Ewigkeit miteinander verbindet. Weil das Pferd diese „muntere und lustige Sache“ als die „Identität der Nation“ bezeichnet (ebd.), wird klar, dass hier ebenso wie in Goethes *Märchen* neben einer zyklischen Zeitsemantik auch die Etablierung einer Gesellschaftsordnung zur Disposition steht, in der das Individuum seinen Platz in dem ewigen Kreislauf zugewiesen bekommt. Der Unterschied zu Goethe besteht freilich darin, dass das Volk auf der Brücke und der Palast – Regierte und Regierende – nicht mehr getrennt sind, sondern das Volk sich selbst regiert, und entsprechend steht der Palast direkt auf der Brücke statt daneben. Von der Situation in Zürich ausgehend, wo, wie auf der ersten Romanseite geschildert wird, gerade der „gesetzgebende Rath der Republik“ im Rathaus abgehalten wird (XI, 15), müsste der Traum keine großen Verschiebungen mehr vornehmen, es liegt ja unmittelbar neben der Marktbrücke. Doch Heinrich ist von diesem Kreislauf ausgeschlossen – er kann zunächst nur beobachten und dann, den Irrlichtern in Goethes *Märchen* gleich, das „gemünzte“ Gold (XII, 344) in die gierige Menge verteilen, um sodann mit dem zu einer Biene verwandelten Pferd wegzufiegen.

Ohne die „im Grunde unenträtselbaren Bilder“, wie Wolfram Groddeck die Traumelemente bezeichnet (2009, 223), auf eindeutige ‚Vorbilder‘ zurückzuführen, möchte ich im Folgenden neben dem möglichen Zürich-Bezug einige Schichten dieser Architektur aufzeigen, um zu verdeutlichen, was es mit der Verschiebung von Goethes *Märchen* nicht zuletzt auch zeit- und gattungstheoretisch auf sich hat. Friedrich Ohly (1995) hat für das Architekturensemble in Goethes *Märchen* gezeigt, dass es sowohl auf das Pantheon wie auch auf die Engelsbrücke und den Petersdom in Rom Bezug nimmt. In Heinrichs Brückentraum, wo ein demokratischer „Blutumlauf“ (XII, 338) und keine Monarchie herrscht, wird der Brückenpalast mit einem Verweis auf das republikanische Florenz erweitert: Die rot-grün-

weiße Fassadengeltung der Säulenhalle verweist durchaus, wie Wolfgang Rohe festgestellt hat, auf das Basler Schützenfest⁶ – architektonisch gesehen ist jedoch zunächst viel eher an Giotto's Glockenturm, das Baptisterium und den Dom St. Maria del Fiore in Florenz zu denken. Der Florentiner Kontext wird noch deutlicher, wenn man die Säulenhalle mit den Gemälden berücksichtigt. Diese stellen, wie es in der Traumbeschreibung heißt, „die ganze fortlaufende Geschichte und alle Thätigkeiten des Landes“ dar (XII, 337), verschiedene Stände, Berufe und Handlungen treten „ungezwungen zusammen“ (XII, 338). Ein solches Freskenprogramm mit republikanischem Kontext wurde in Florenz im Salone dei Cinquecento, dem Saal des Großen Rats, im Palazzo Vecchio ausgeführt: Legendar sind die beiden unvollendet gebliebenen Cartoni von Leonardo und Michelangelo, mit denen Heinrich durch die Lektüre von Goethes *Cellini* bekannt war.⁷ Umgesetzt wurde das Bildprogramm jedoch erst von Giorgio Vasari unter der Herrschaft des Großherzogs Cosimo de' Medici. In seinem Bildprogramm greifen antike Mythologie und die politische ebenso wie die kulturelle und künstlerische Geschichte von Florenz in vielbezüglichen Bildern ineinander – die Verbindung von Kunst und Gesellschaft und eine prosperierende Republik greifen hier ganz anders als in Heinrichs Gegenwart ineinander.

Als letzte Tiefenschicht lässt sich Homer ausmachen – ein Zusammenhang, den auch der Maler Römer herstellt, als er Heinrich einen Heimkehrtraum als Odysseus prophezeit (XII, 31–32). Hier geht es jedoch um den Schild des Achilleus in der *Ilias*, die ihm „lange nicht nahe treten wollte“ und dann doch offensichtlich Spuren hinterlassen hat (XII, 31). In Lessings Worten ist dieser Schild ein „Inbegriffe von allem, was in der Welt vorgehet“ und beansprucht eine vergleichbare Totalität wie die Gemälde in der geträumten Säulenhalle (Lessing 1766, 186): Auf die Himmelskörper folgen Meer und Erde; es werden Städte im Krieg und im Frieden gezeigt, Tierherden, Weinernte und bukolische Szenen geschmückt mit Tänzern und Sängern. In Homers Beschreibung wird die Schilderung der Entstehung des Schildes zur Erzählung einer Welterschaffung und trifft sich so mit dem in Heinrichs Traum geschilderten „[E]ntstehen und [W]erden“ im Austausch zwischen gemaltem und wirklichem Leben (XII, 338).

Mit dem Bezug zum Homerischen Epos steht wiederum auch eine Zeitform zur Disposition, die aus der Aktualität der Ereignisse herausgehoben ist. Die Form des Schildes wie auch das Zeitmaß dieser Szene ist der Kreis, und so können beide – die Schild-Beschreibung der *Ilias* und der Brückentraum – als metapoetische

⁶ Rohe liest die Farbgebung als Vorausdeutung auf das Basler Schützenfest, in dem der „rot-weiße Staat seine organisch-grüne Legitimität“ erhält (1993, 186).

⁷ Als Heinrich Lee dreißig Tage lang Goethe liest, wird auf die Autobiographie von Benvenuto Cellini explizit hingewiesen (XII, 16).

Reflexion auf das epische Erzählen gelesen werden, das mit zyklischer Ewigkeit verbunden ist. Homers Schild-Beschreibung steht, wie Erika Simon dargelegt hat, an einem dramatischen Wendepunkt, der eine Veränderung von Achilleus vom passiv Grollenden zum aktiv Rächenden zur Folge hat. Bevor die Wendung einsetzt, bewirkt die ausführliche Schilderung des Schildes eine Retardation in Form einer Dehnung und Stauung der Zeit (Simon 1995). Diese Funktion haben auch die Traumerzählungen, indem sie ‚epische‘ Erzählinselfen im dramatischen Niedergang von Heinrich darstellen. Dies wird im Verlauf des Traums explizit zum Thema: Der Ritt über die Brücke erscheint Heinrich unendlich lang: „Ist es nicht wenigstens eine Stunde“, so bemerkt er gegenüber seinem Goldfuchs, „daß wir auf dieser endlosen Brücke reiten und uns umsehen in dem Getümmel?“ (XII, 341). Das besserwisserische Pferd hatte ihn darauf aufmerksam gemacht, dass es sich bei dem endlosen Traum vom Epos zyklischer Zeit tatsächlich um einen *Traum* von Heinrich handelt, dessen Zeitlichkeit in scharfem Kontrast zu seiner materialen Körperzeit steht. Denn während Heinrichs Unbewusstes ihn in die epische Aufhebung der Zeit führt, liegt sein Körper in einem von Armut gezeichneten Zimmer. Er wird vom Pferd – dem damals aktuellen Stand der Naturwissenschaft entsprechend (Rohe 1993, 225) – darüber belehrt, dass das ganze Brückentableau nur eine zwei Sekunden dauernde Ausgeburt seiner Phantasie sei: „Auch ist dieses Minimum von Zeit ein und dasselbe Minimum von Raum, kurz die identische Kleinigkeit Deines in das Kopfkissen gedrückten Schädels, in welchem sich eine so weite Gegend und tausend belebte und verschiedene Dinge gleichzeitig ausbreiten und zwar Alles auf Rechnung des einen Hufschlages“ eines auf der Straße vorbeiziehenden Pferdes, womit der Goldfuchs auch gleich die Begründung seiner eigenen Existenz mitliefert (XII, 341). Unendliche Zeit und reiche Vielfalt im Epos versus minimale Raum-Zeit-Konstellationen im modernen Individuum. Heinrich kann sich eine Gesellschaft, wie Goethes *Märchen* sie am Ende imaginiert, nur erträumen und noch im Traum hat das Bild Risse bzw. Löcher, ist doch der Granitboden des Brückenpalasts mit „verschiedene[n] Löcher[n]“ versehen, in die alles, was „sich Geheimnißvolles oder fremdartiges in dem Handel und Wandel erblicken ließ [...] mit einem großen Besen hinabgekehrt“ und „schleunig“ vom Fluss weggeführt wird (XII, 338).

Heinrich erlebt im Traum noch einige weitere Episoden und gelangt auch bis zu seinem alten Heimathaus, wo sich der Traum jedoch definitiv in einen Alptraum verwandelt hat. Der Erzählerkommentar beim Aufwachen bemerkt die kompensatorische Funktion der Träume im Sinne einer Wunscherfüllung: Die Träume stellen „dem schlafenden Heinrich die Kraft und Schönheit des Vaterlandes in den lieblichsten Traumbildern, wo alles glänzend übertrieben war in dem Maße, als er sich dahin zurücksehnte und seine verlangende Phantasie das Ersehnte ausmalte“ (XII, 349). Die Träume haben eine Wirkung wie die

„einer schönen Freundin, welche ihm das Elend versüßte“ und von deren Erinnerung er tagelang zehrt (ebd.). Mit der Zeit werden Heinrich die Phantasien von Reichtum und Überfluss aber unheimlich, zumal sie meistens ein böses Ende nehmen, und so ‚korrigiert‘ er seine Träume: „Je tiefer er aber in gänzliche Verlassenheit hineinlebte, desto weniger märchenhaft und unsinnig wurden die Träume, aber sie nahmen eine einfache Schönheit und Wahrheit an, welche, selbst wenn sie traurigen Inhaltes war, eine tröstliche Rührung und Ruhe in Heinrich’s Gemüth verbreitete“ (ebd.). Wie wenig Heinrich zum lebendigen Hin und Her des gesellschaftlichen „Blutumlauf[s]“ (XII, 338) gehört, wird in den letzten Traumsequenzen nun in explizite Bilder gefasst: Er sitzt einsam auf einem dunklen Berg und überblickt das „in hellem Scheine“ vor ihm ausgebreitete Land (XII, 350). Überall ziehen Menschen in Gruppen vorbei, sammeln sich „zu heiteren Festen, zu allerhand Handlungen und Lebensübungen“ (ebd.), was Heinrich beobachtet, ohne aber teilzunehmen. Als er von den Landsleuten mit seiner solipsistischen Vereinzelung konfrontiert wird, verteidigt er sich mit einer wohlgefügteten Rede, die wie ein Lied klingt. Die „liedartige Rede herzustellen oder vielmehr von Neuem abzufassen“ (ebd.), ist nach dem Aufwachen sein erstes Bestreben: „[U]nd indem er ein altes Bleistümpfchen und ein Fetzen Papier mit Mühe zusammensuchte, schrieb er, in den Takt gerathend und mit den Fingern zählend, diese Strophen auf“ (ebd.). Dabei ist klar: Wer mit den Fingern Verse zählen muss, beherrscht sein Handwerk nicht. Keineswegs wird Heinrich hier zum Dichter,⁸ vielmehr zeigt sich da, wo er scheinbar ‚in den Takt gerät‘, wie kontaktlos er geworden ist. Es ist gerade das Mechanische des Takt-Schlagens, das Heinrichs gesellschaftliche Isolation als Unverfügbarkeit der Zeit sichtbar werden lässt, kann doch der Künstler nicht mehr – und im Gegensatz noch zum Handwerker – an den rhythmischen Puls der Gesellschaft gebunden werden. Man kann Heinrichs Gedicht in einen regelmäßigen vierhebigen Jambus pressen, aber das Mechanische wird gerade dort deutlich, wo es davon spricht, dass die „müde Danaide“, die bekanntlich dazu verdammt ist, im Tartaros bis in alle Ewigkeit Wasser in ein mit Löchern durchsetztes Fass zu schöpfen, „[e]inmal neugierig um sich blicket“ (ebd.), da sich die Worte hier gegen einen solch eintönigen Rhythmus eigentlich streben. Heinrich macht keine Kunst; das ‚Hämmern‘ der Verse dient allein dazu, seine „Gemütsverfassung“ auszudrücken, während ein eigentliches Kunstwerk, wie der Erzähler anmerkt, doch „erst in der versöhnten Erinnerung entstehen kann“ (XII, 351). Der Vergleich mit den Danaiden könnte treffender nicht sein: Für Heinrich kristallisiert sich die Zeit niemals, weder in sozialer noch in ästhetischer Hinsicht, zu

⁸ Zu diesen Gedichten in der ersten und zweiten Fassung vgl. Groddeck (2009, 240–244).

einer Form. Im Gegensatz zum ewigen Kreislauf in den Gemälden auf der Traumbrücke gibt es für Heinrich nur eine negative Unendlichkeit, den Sog des Wirbels nach einem leeren Zentrum hin, ein Zerrinnen der Zeit und der Form.

3 Spiegelstrukturen – Reflexionen des Epischen

Wenn der lähmende Wirbel, aus dem die Primel sogleich am Anfang nicht mehr herauskommt, dem vollendeten Kreis(lauf) im Brückenpalast gegenübersteht, dann liest sich das auch als eine Reflexion auf die generischen Formen von Gattungen und ihren Zeitsemantiken – eine Frage, die durch den Intertext von Goethes *Märchen* bereits von Anfang an im Raum steht. Im *Grünen Heinrich* misslingt alles: Die Märchenzeit des lebendigen Hin und Her und der zyklische Kreislauf des Epos verwandeln sich in den Strudel der Einsamkeit, aber auch eine Bildung des Protagonisten nach dem Modell des Zeitpeils des Bildungsromans glückt nicht. Der Traum eines gesellschaftlichen Zusammenhangs wird konterkariert von der geschrumpften Körperzeit und den subjektivistischen Leidensgedichten. Damit wird auch deutlich, dass die Diagnose der Goethezeit, wonach die Kunst aus der Kultur gefallen sei,⁹ in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts aktueller war denn je: Der Brückentraum offenbart, dass die Integration des Künstlers in die Gesellschaft nur noch ein Traum und zudem ein Traum der Vergangenheit sein kann. Und die Traumszene auf dem einsamen Berg macht überdeutlich, wie deplatziert, ja geradezu lächerlich der Rekurs auf eine Ästhetik des Erhabenen in einem Roman ist, der wie vielleicht kein zweiter schonungslos offenlegt, wie problematisch die Autonomieästhetik im Zeitalter der beschleunigt-industriellen Moderne geworden ist. Der panoramatisch-erhöhte Standpunkt, den Heinrich Faust in seiner Hybris im letzten Akt von *Faust II* einnimmt, ist hier konterkariert. Mit seinem Namensvetter hat Heinrich Lee einige Gemeinsamkeiten, wenn auch, abgesehen vom parallelen Werdegang, als Antithesen:¹⁰ Während es im *Faust* um Party geht, macht sich bei Heinrich Lee Katerstimmung breit. Mit dem gleichen Überschuss an Phantasie, dem Drang nach Zusammenhang und der Unfähigkeit ausgestattet, zwischen Schein und Sein zu unterscheiden, erzählt seine Geschichte von der totalen Lähmung innerhalb der Beschleunigung. Erst am Ende treffen sich beide Heinrichs wieder – im Scheitern und mit der Bilanz mehrerer Leichen. *Der grüne Heinrich* spielt also auch durch, was geschieht,

⁹ Vgl. hierzu Keller (2018, 119–125) sowie weitere Literatur ebd.

¹⁰ Auf Parallelen zwischen dem *Grünen Heinrich* und Goethes *Faust* wurde immer wieder am Rande hingewiesen, vgl. in diesem Zusammenhang bspw. Kaiser (1991, 46–49).

wenn die im *Faust* entfesselten Kräfte voll entfaltet sind, jedoch kein Mephisto mit immer mehr Geld und Zaubertricks zur Stelle ist und aus der Patsche hilft. Entgegen der sonst allgegenwärtigen Identifikation des neunzehnten Jahrhunderts mit dem titanischen Übermenschen macht Keller deutlich, dass Heinrichs Weltfahrt nur diejenige eines in allen Belangen gescheiterten Künstlers ist.

Doch dem faustischen Vorwärtstreben und der teleologischen Bildung Wilhelm Meisters – der Bildungsroman ist eine weitere (Kontrast-)Folie zum *Grünen Heinrich* – stellt bereits Goethe eine Gegenbewegung auf der Ebene des Textes entgegen. Beide Texte, und der zweite Teil jeweils mehr als der erste, weisen Tendenzen zur Episierung auf, wie Goethe es mit Friedrich Schiller Mitte der 1790er Jahre diskutiert: Gegen alle Einwände Schillers, der einen „poetische[n] Reif“ für den *Faust* fordert (1977, 88), verteidigt Goethe die rhizomatisch aufquellende Masse seines Stücks und die Aushebelung eines linearen Narrativs zugunsten der brüchigen Szenenfolge allegorischer Bilderreihen und, besonders im *Wilhelm Meister*, ein verräumlicht-topographisches Erzählen, ganz so wie es Schiller als Modus des Epischen festhält: „Wir eilen [...] nicht ungeduldig zu einem Ziele, sondern verweilen uns mit Liebe bei jedem Schritte“ (1977, 66). Goethe und Schiller konzipieren das Epische im Gegensatz zum Drama (und auch im Widerspruch zu einer linear-teleologischen Konzeption des Bildungsromans) als ein ständiges Vor und Zurück, oder anders formuliert, als ein Hin und Her, wie es auch die entscheidende Formulierung im kurz zuvor entstandenen *Märchen* ist. Es kommt ihnen darüber hinaus beim Epischen alles darauf an, das Interesse vom Was auf das Wie zu lenken und jegliche Neugierde zu vermeiden.

Eine solche Neugierde kann bei der Lektüre des *Grünen Heinrich* gar nicht erst aufkommen, ist doch mit dem Brunnenorakel Heinrichs Schicksal bereits auf den ersten Seiten besiegelt. Doch der Text schreitet keineswegs in dem gleichen Tempo ins Verderben, wie die Primel in den Sog des Brunnens schießt. Der Roman hat seine eigene Zeit-Form: So hat der Ritt über die Brücke, der Heinrich als qualvoll endlos vorkommt, einerseits die Funktion, einen Komplementärkontrast zur geschrumpften Körperzeit Heinrichs darzustellen. Für die Erzählung des Romans hingegen wird am Brückentableau eine Fabulierungs-, Verschiebungs- und Verdichtungslust ausgelebt, die ein Verweilen bei den einzelnen Schilderungen mit sich bringt und nicht ungeduldig „zum Ziele“ schreitet – auch im Wissen, dass es an diesem Ziel nichts zu holen gibt. Als Roman hält *Der grüne Heinrich* der gescheiterten Freiheit seines Protagonisten die Sinnlichkeit und Fülle des Epos entgegen.

Dies geschieht jedoch stets im Bewusstsein, dass das Epos als solches nicht mehr möglich ist, sondern nur gebrochene Reflexionen davon. So thematisiert der Roman die Gattung des Epos gerade an den immer wieder wegen ihrer „Unförmlichkeit“ kritisierten Stellen (XI, 14): Beim großen Künstlerfest in München

wird Peter Vischer explizit als Hephaistos bezeichnet und seine Werkstatt als „lebendige[s] Epos“, wo sich aus „[e]inem Kerne“, die „ehernen Gestalten und eine Welt ebenmäßiger Zierrathen“ bilden, weil die ganze Familie in „Einem Hause“ zusammenarbeitet (XII, 147). Und die Gattungsbezeichnung taucht auch auf in Heinrichs Nachsinnen über das freiheitliche römische Recht und das germanische mit seinem „unechte[n] Individualismus“ – eine Einsicht die Heinrich erstmals einen „allgemeine[n] Begriff von der Rechtsgeschichte“ vermittelt (XII, 255). Das römische Recht wird ihm zu einem Spiegel der Kulturgeschichte als „ein wahrhaftes, großes, singendes und klingendes Epos“, in welchem er – wieder diese Formulierung – die „hin- und herwandelnden“ Völkerbewegungen verfolgt (ebd.). Hier wie dort steht das Epische für eine Bewegung und Mannigfaltigkeit, in der doch eine Einheit existiert, ein Miteinander von Individuum und Gesellschaft, wie es sich Heinrich eben nur erträumen kann. In der Reihe von den antiken Epen Homers über die Rechtsgeschichte, die mittelalterliche Kunstproduktion, florentinische Freskenzyklen, moderne Künstlerfeste bis hin zum „moderne[n] Epos“, das in Eriksons ironischer Rede als Massenprodukt verspottet wird, verfolgt der Roman also mit solchen Fabulierungen auch die Transformationen des Epischen bis in die Moderne und schreibt eine Art intermediale Gattungsgeschichte, in der er sich selbstreflexiv verortet. Damit grenzt er sich von Jeremias Gotthelf ab, dessen vielbewunderte epische Naivität ihre Grenzen darin habe, wie Keller anlässlich von Gotthelfs Tod schreibt, dass dieser „Technik, Kritik, Literaturgeschichte, Ästhetik“ nicht zu integrieren vermöge (XV, 115).

Auf der Figurenebene markiert der Roman deutlich, dass entgegen der Darstellung Hegels in der „zur *Prosa* geordnete[n] Wirklichkeit“ (Hegel 1970, 392) weder die Aussöhnung des Individuums mit den Verhältnissen noch ein Abstreifen der prosaischen Gestalt durch „Schönheit und Kunst“ möglich sind (Hegel 1970, 393). Auf der Ebene der Erzählverfahren wählt er in Bezug auf die Frage, wie „auf diesem Boden der Prosa [die Poesie] ihr verlorenes Recht wieder[erlangen]“ kann (ebd.), nicht die von Friedrich Theodor Vischer beschriebene Rückkehr zu vergangenen Zuständen, wie sie Gotthelf versucht. Keller wählt vielmehr die „Aufsuchung der grünen Stellen mitten in der eingetretenen Prosa“ (Vischer 1857, 1305), indem er epische Zustände aufsucht und die Lesenden bei deren Fabulierungen so verweilen lässt, wie man, so zumindest laut Goethe, überhaupt bei der Farbe Grün verweilt, die „reale Befriedigung“ verschafft und bei der man „nicht weiter“ will und kann (FA I, 23.1, 256). Er sucht solche Stellen als epische Erzählinselfen auf – aber er hebt sich auch von ihnen ab, indem sie als Gattungszielen in einer Montage anderer Zeit- und Gattungsformen markiert werden. Er setzt sie anhand einer ihnen impliziten kulturhistorischen Reflexion in Beziehung. Damit verhält sich der Text ganz anders als der ewig grüne Heinrich, dessen

jugendliche Naivität ihn direkt ins Verderben treibt,¹¹ und er vermag durch seine Verortung in der Eposradition wiederum auch die kulturhistorische Funktion moderner ‚bürgerlicher Epopöen‘ zu übernehmen, wie sie etwa Karl Wilhelm Ferdinand Solger in Bezug auf Goethes *Wahlverwandtschaften* formuliert hatte: „In diesem Roman ist, wie im alten Epos, alles, was die Zeit Bedeutes und Besonderes hat, enthalten, und nach einigen Jahrhunderten würde man sich hieraus ein vollkommenes Bild von unserm jetzigen täglichen Leben entwerfen können“ (1983, 201).

Dazu gehört auch, dass die Bewegung, die das Erzählen seinem Protagonisten gegenüber vollzieht, die Kreis-, Pfeil- und Wirbel-Formen in eine reflexive Spiegelstruktur überführt. „Eine Spiegelwelt ist die Welt der Keller’schen Schriften“, hat schon Walter Benjamin bemerkt und verweist darauf, dass das „Abspiegeln [...] geradezu das besondere Verhalten des Epikers“ sei (1977, 291). Darin unterscheidet sich der Epiker vom „Querschnitt durch die Struktur des Geschehens“ des Dramatikers und von der „unendliche[n] Konzentration des Daseins“ des Lyrikers (ebd.). Oder man könnte auch sagen: In der Abwendung von der Teleologie des Dramas und des Bildungsromans realisiert der Roman eine Zeitstruktur, die sich ihrerseits an das lebendige Hin und Her des *Märchens* annähert. Sein Bauplan stellt, wie Frauke Berndt gezeigt hat, ein Triptychon dar, das, wie sie treffend bemerkt, zum „Hin- und Her-Blicken“ zwingt (1999, 200)¹²: Aufbruch und Heimkehr; Jugendgeschichte und Künstlerleben stehen sich gegenüber und begründen damit auch das Spiegelverhältnis der Eingangsszene mit dem Brunnenspiel und dem Brückentraum: Zweimal wird hier anhand derselben Brücke, die aber jeweils andere Gestalt hat, seine Übergangssituation mit prophetischem Charakter dargestellt, wobei sich die erste Situation auf seine gescheiterte Entwicklung als Individuum und der Traum auf sein unmögliches Verhältnis zur Gesellschaft bezieht. Ein solch spiegelndes Verfahren wird im Roman auch explizit als alternative Haltung zwischen der nicht mehr möglichen Position ästhetischer Erhabenheit und einer unmittelbaren subjektiven Identifikation mit dem Geschehen eins, nämlich wenn Römer vom „rechte[n]“ Seher verlangt, sich im entscheidenden Augenblick einem Festzug anzuschließen, und zwar „mit seinem goldenen Spiegel, gleich dem achten Könige im Macbeth, der in seinem Spiegel noch viele Könige sehen ließ“ (XII, 17). Die richtige Position für das Zuschauen zwischen Nähe und Distanz zu finden und so der Gegenwart den Spiegel vorzuhalten, gelingt Heinrich nicht, über den es einmal

¹¹ So geht das Epos bei ihm, so Bernd Neumann in Bezug auf Kellers Gotthelf-Besprechungen, „durch die Reflexion“ hindurch (1982, 333).

¹² Mir scheint diese Figur auch passender für die von Berndt beschriebenen Spiegelungen als den geschlossenen Kreis als eine „Figur der Vollendung“, wie Berndt an anderer Stelle schreibt (1999, 414). Die Kreisform des Epos ist ja gerade unmöglich geworden.

heißt: „So war nun der schöne Spiegel, welcher sein Volk widerspiegeln wollte, zerschlagen und der Einzelne, welcher an der Mehrheit mitwachsen wollte, gebrochen“ (XII, 465). Das Spiegeln ist aber das poetologische Prinzip Kellers, nicht nur in Benjamins Sinne als Abspiegeln, sondern weil er die ‚grünen Stellen‘ noch stets mit einem goldenen Schimmer verbindet, so wie er in seinem Verweis auf Shakespeare die Präzisierung des Spiegels als ‚golden‘ hinzuerfindet. Auf dieser Ebene ist auch der Brückentraum eine zentrale poetologische Passage, werden hier doch besonders dichte Spiegelbeziehungen zwischen der Biografie Heinrichs, seiner psychischen Verfassung, seiner sozialen Situation hergestellt und dabei auch, wie aufgezeigt, ein Geflecht an Bezügen auf die reale Topographie sowie die Literatur- und Kunstgeschichte etabliert. Das komplexe architektonische Gebilde aus Brücke, Palast, zweistöckiger Säulenhalle, Gemälde und Löcher im Boden erhält damit eine allegorisch-poetologische Dimension.¹³

4 Kulturhistorisches Erzählen im „Revolutionszeitalter“

Dabei steht dieses Erzählen in engem Zusammenhang mit den Zeitdiagnosen, den gesellschaftlichen Bedingungen, die mit ein Grund für Heinrichs Scheitern sind. Die Bilderreihe des Brückenpalastes bewegt sich im Problemhorizont der Kulturgeschichte bis in die Moderne: Sie beginnt mit der Folie der Antike und zeigt die Bewegung der Renaissance hin zur modernen Gesellschaft, mit ihren zentralen Fragen der Entstehung des modernen Individuums, der richtigen Staatsform oder der adäquaten Integration der Kunst in die Gesellschaft. Sie thematisiert mit der Spiegelung von Goethes *Märchen* die Auswirkungen der Französischen Revolution und reicht mit den Reflexen aus Heinrichs Lebenswelt bis in die Gegenwart des noch jungen Schweizerischen Bundesstaats hinein. Die Fortschrittsskepsis, die sich in radikaler Form in Heinrichs Unverfügbarkeit der Zeit zeigt, ist als moderne Krisenzeit auch der Grundton, der die Erzählung in ihrer Abwendung vom Zeitpfeil und ihrer Umgestaltung zu einem spiegelnden Hin und Her bestimmt. Das Hin und Her ist auch eine alternative Zeit-Form des Erzählens in einer modernen Kulturgeschichte, einem „Revolutionszeitalter“, das Jacob Burckhardt zufolge von der Renaissance bis in Kellers Gegenwart anhält. Auch Burckhardt hat 1860,

¹³ Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf, die mit Bezug auf die Heimatsträume von einer „allegorischen, sich über Bilder konstituierenden und sich an Bildern brechenden Darstellungsform des Romans“ spricht (1997, 452).

also wenige Jahre nach dem Erscheinen der ersten Fassung des *Grünen Heinrich* in der *Kultur der Renaissance* aufgrund der Einsicht in die Diskontinuitäten und Desynchronisierungen das Ziel einer gemeinsamen Kunst- und Kulturgeschichte verabschiedet. Er hat, wie Philipp Müller basierend auf Überlegungen von Rainer Warning dargelegt hat, die ehemals nach dramatisch-syntagmatischen Prinzipien verstandene Historiographie in eine, Kellers Erzählverfahren vergleichbare, entdramatisierte, verräumlichte und paradigmatischen Erzählprinzipien gehorchende Kulturgeschichte umgewandelt (Müller 2008, 226–235). Gegen eine teleologische Geschichtsphilosophie wird die Kontingenz des Geschichtsverlaufs formuliert, die eine Verschiebung von den Künstlergeschichten zu den ‚Triebkräften‘ seiner Potenzenlehre nach sich zieht.

Im „Uebergangsgeschiebe“ (XII, 110) der Gegenwart haben die in den *Grünen Heinrich* einverleibten ‚grünen Stellen‘ epischer Schilderungen die Funktion einer kulturhistorischen Analyse, die in poetischen Bildern verdichtet, die minimale materiale Körperzeit von Heinrich ausweitet und die latent vorhandenen Schichten der „tausend belebte[n] und verschiedene[n] Dinge“ wieder sichtbar macht (XII, 341). Daraus ergeben sich Blickverschiebungen – auch für uns, wenn wir das nächste Mal über die Zürcher Gemüsebrücke neben dem Rathaus gehen und all die oben herausgearbeiteten Schichten, mit Aby Warburg gesprochen, „Bilderfahrzeuge“ kultureller Erinnerung sehen (2010, 636). Erzählung und Figur stehen, blicken wir noch auf den Anfang des Romans zurück, förmlich über Kreuz: Die textuelle Gegenbewegung zum Protagonisten Heinrich beginnt mit einem Panorama über die Alpen- und Seelandschaft um Zürich und mündet in eine gemächliche, das Verweilen ermöglichende Schifffahrt von Rapperswil in die Stadt hinein, wo das Tempo zunimmt und wir auf dem „leicht dahin schwebenden Kahn“ (XI, 15) „pfeilschnell“ (XI, 16) unter den Brücken hindurch fahren. Aus der Höhe und Ferne begibt sich dieses Erzählen in die Nähe und in die Tiefe; es lässt uns links und rechts blicken und hält Bilder der Vergangenheit und Gegenwart ausfabulierend fest. Wir sehen den „Rath der Republik“ (XI, 15), hören das „Getöse des Marktes“ (XI, 16) und als Zeugen der Vergangenheit treffen wir auf den römischen Lindenhain sowie die Statue Karls des Großen. Sodann öffnet sich der Blick wieder bis, mit verringertem Tempo, die Fahrt nach Baden führt und dort endet. Überformt wird das Ganze vom allegorischen Bild, wonach die eben durchfahrene Topografie der Gürtel der „persönliche[n] Schutzgöttin des Landes“ sei mit Zürich „als größere edle Rosette“ (XI, 17).

Ein solcher Wechsel zwischen den Perspektiven, Tempi und Erzählmodi steht für eine Erzählhaltung, die wörtlich mit dem Fluss der Zeit geht, sich dabei jedoch ebenso sehend hineinbegibt wie spiegelnd herausbewegt. Wolfgang Preisendanz hat die Nähe und Distanz des Textes zu seinem Protagonisten als ein „Schwanken zwischen Abstand und Innigkeit“ beschrieben und mit dem Verfahren einer,

nicht zuletzt durchgängig von Humor grundierten, doppelten Perspektive den poetischen Realismus Kellers beschrieben (1977, 78).¹⁴ So sehr der Roman mit der rasanten Flussfahrt markiert, dass er in einer beschleunigten Gegenwart spielt, so spielt er doch ebenso schnell seine Erzählverfahren alternativer Zeit-Formen und Bildmontagen aus und steht damit quer zu Heinrich, der, über die Brücke rennend, nichts anderes in der Pipeline hat als seinen Untergang. Die beiden Zeitachsen haben jedoch einen gemeinsamen Schnittpunkt – nämlich in dem Moment, als Heinrich in der Mitte der Brücke innehält, während wir mit dem Schiff unter ihr hindurchfahren: Vom Anblick der Alpen angezogen, vergisst er „selbst über dem Wasser schwebend“ sein Ziel (XI, 21). Für einen kurzen Moment ist unentschieden, ob sein Zögern ihn direkt in den lähmenden Strudel führt – oder ob er nicht doch auf unser Schiff aufspringt. Wäre er auf das Schiff aufgesprungen, so wäre Heinrich wohl glücklicher geworden. Der Text hätte ihm die Freiheit geschenkt, die nicht allein im Humor, sondern auch in einer bestimmten Zeiterfahrung liegt – einer Zeiterfahrung, die er uns Lesenden gibt.

Literatur

Benjamin, Walter. „Gottfried Keller. Zu Ehren einer kritischen Gesamtausgabe seiner Werke“. *Gesammelte Schriften*. Bd. 2.1. Hg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977. 283–295.

Berndt, Frauke. *Anamnesis. Studien zur Topik der Erinnerung in der erzählenden Literatur zwischen 1800 und 1900 (Moritz – Keller – Raabe)*. Tübingen: Max Niemeyer, 1999.

Brüggemann, Heinz. *Modernität im Widerstreit. Zwischen Pluralismus und Homogenität. Eine Theorie-, Kultur- und Literaturgeschichte (18.–20. Jahrhundert)*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015.

Goethe, Johann Wolfgang. *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Hg. Henrik Birus u. a. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag. 1985–1999 [Sigle FA, Band- und Seitenangabe].

Groddeck, Wolfram. „‘Traumkomposition‘ – Erzählung, Verdichtung, Gedicht“. *„Der grüne Heinrich“*. *Gottfried Kellers Lebensbuch – Neu gelesen*. Hg. Wolfram Groddeck. Zürich: Chronos, 2009. 221–244.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik III. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe*. Hg. Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1970.

Kaiser, Gerhard. *Mutter Natur und die Dampfmaschine. Ein literarischer Mythos im Rückbezug auf Antike und Christentum*. Freiburg/Br.: Rombach, 1991.

Kauffmann, Kai. „Phantastische Austauschprozesse. Zu Goethes *Märchen* und den Heimatsträumen in Kellers *Grünem Heinrich*“. *Tauschprozesse. Kulturwissenschaftliche*

¹⁴ Zur zweifachen Perspektive vgl. Preisendanz (1977, 108–127).

- Verhandlungen des Ökonomischen*. Hg. Georg Mein, Franziska Schößler. Bielefeld: transcript, 2005. 203–226.
- Keller, Claudia. *Lebendiger Abglanz. Goethes Italien-Projekt als Kulturanalyse*. Göttingen: Wallstein, 2018.
- Keller, Claudia. „Hin und Her. Utopie lebendiger Gemeinschaft in Goethes *Märchen* und die Folgen („Wanderjahre“, Keller, Handke)“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 94.2 (2020): 161–179.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*. Berlin: bey Christian Friedrich Voß, 1766.
- Mülder-Bach, Inka. „Die Prosa der Gesellschaft. Literarische Form und soziale Bindung in Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*“. *Prosa schreiben. Literatur – Geschichte – Recht*. Hg. Jens Kersten, Martin Zimmermann. Paderborn: Fink, 2019. 225–248.
- Müller, Philipp. *Erkenntnis und Erzählung. Ästhetische Geschichtsdeutung in der Historiographie von Ranke, Burckhardt und Taine*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2008.
- Neumann, Bernd. *Gottfried Keller. Eine Einführung in sein Werk*. Königstein: Athenäum, 1982.
- Neumann, Gerhard. „Goethes *Werther*. Die Geburt des modernen europäischen Romans“. *Spuren, Signaturen, Spiegelungen. Zur Goethe-Rezeption in Europa*. Hg. Bernhard Beutler, Anke Bosse. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2000. 515–537.
- Oesterle, Ingrid. „Der ‚Führungswechsel der Zeithorizonte‘ in der deutschen Literatur“. *Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode*. Hg. Dirk Grathoff. Frankfurt/M.: Peter Lang, 1985. 11–76.
- Ohly, Friedrich. „Römisches und Biblisches in Goethes *Märchen*“. *Ausgewählte und neue Schriften zur Literaturgeschichte und Bedeutungsforschung*. Hg. Uwe Ruberg, Dietmar Peil. Stuttgart, Leipzig: S. Hirzel, 1995. 217–235.
- Preisendanz, Wolfgang. *Wege des Realismus. Zur Poetik und Erzählkunst im 19. Jahrhundert*. München: Fink, 1977.
- Rohe, Wolfgang. *Roman aus Diskursen. Gottfried Keller ‚Der grüne Heinrich‘ (erste Fassung, 1854/55)*. München: Fink, 1993.
- Schiller, Friedrich. *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Bd. 29. Briefwechsel. Schillers Briefe. 1. 11.1796–31.10.1798. Hg. Norbert Oellers, Frithjof Stock. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1977.
- Simon, Erika. „Der Schild des Achilleus“. *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. Hg. Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer. München: Fink, 1995. 123–141.
- Solger, Karl Wilhelm Ferdinand. „Über die Wahlverwandtschaften [1809/1810]“. *Die Wahlverwandtschaften. Eine Dokumentation der Wirkung von Goethes Roman 1808*. Hg. Heinz Härtl. Berlin: Akademie-Verlag, 1983. 199–202.
- Torra-Mattenkloß, Caroline. *Poetik der Figur. Zwischen Geometrie und Rhetorik. Modelle der Textkomposition von Lessing bis Valéry*. Paderborn: Fink, 2016.
- Vischer, Friedrich Theodor von. *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*. Dritter Theil. Stuttgart: Macken, 1857.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. *Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1997.
- Warburg, Aby. „Mnemosyne Einleitung“. *Aby Warburg. Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*. Hg. und komm. Martin Tremel, Sigrid Weigel, Perdita Ladwig. Berlin: Suhrkamp, 2010. 620–639.

