

2. Werther-Illustrationen

Bilddokumente als Rezeptionsgeschichte

Bildprogramm I: Der Außenseiter im bürgerlichen Heim

Originalveröffentlichung in: Jäger, Georg (Hrsg.): Die Leiden des alten und neuen Werther : Kommentare, Abbildungen, Materialien zu Goethes Leiden des jungen Werthers und Plenzdorfs Neuen Leiden des jungen W., München 1984, S. 57-105 , S. 190-208 (Literatur-Kommentare ; 21)

*Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2021), DOI:
<https://doi.org/10.11588/artdok.00007500>*

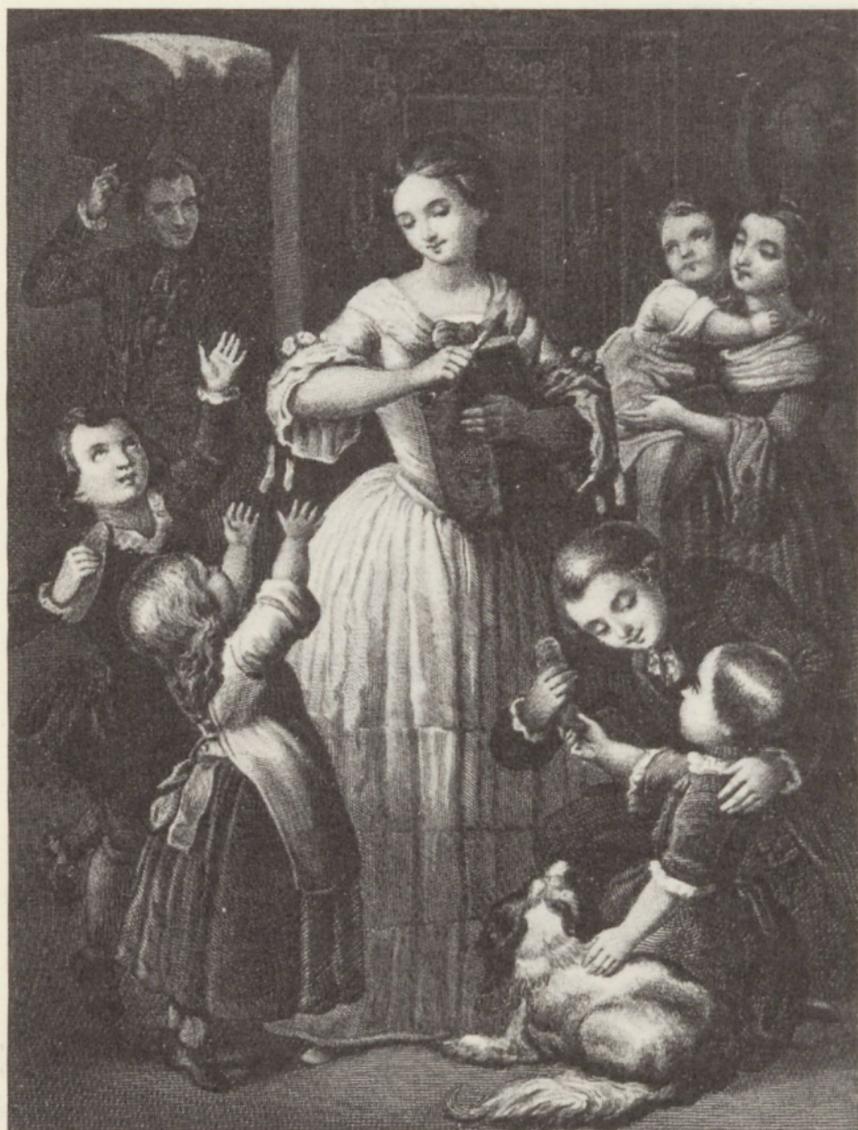
a. Die erste Begegnung Werthers mit Lotte,
die sog. Brotschneide-Szene



1. N. D. Chodowiecki / D. Berger: Lotte und die Brotschneide-Szene,
1775



2. J. Nisle: Brotschneide-Szene, 1840



3. J. B. Sonderland / C. Mayers Kunst-Anstalt Nürnberg: Brottschneide-Szene, 1853



4. W. Kaulbach / E. Finden: Brotschneide-Szene, 1836



5. W. Kaulbach / Photo nach Carton: Brottschneide-Szene, 1859

b. Werther unter den Kindern



6. J. H. Ramberg / L. Beyer: Kindergruppe, 1831



7. J. Nisle: Kindergruppe, 1840

Die Welt der Kinder

c. Lotte am Klavier oder die Macht der Musik



8. J. H. Ramberg / Fr. Rosmäsler: Klavierszene, 1831

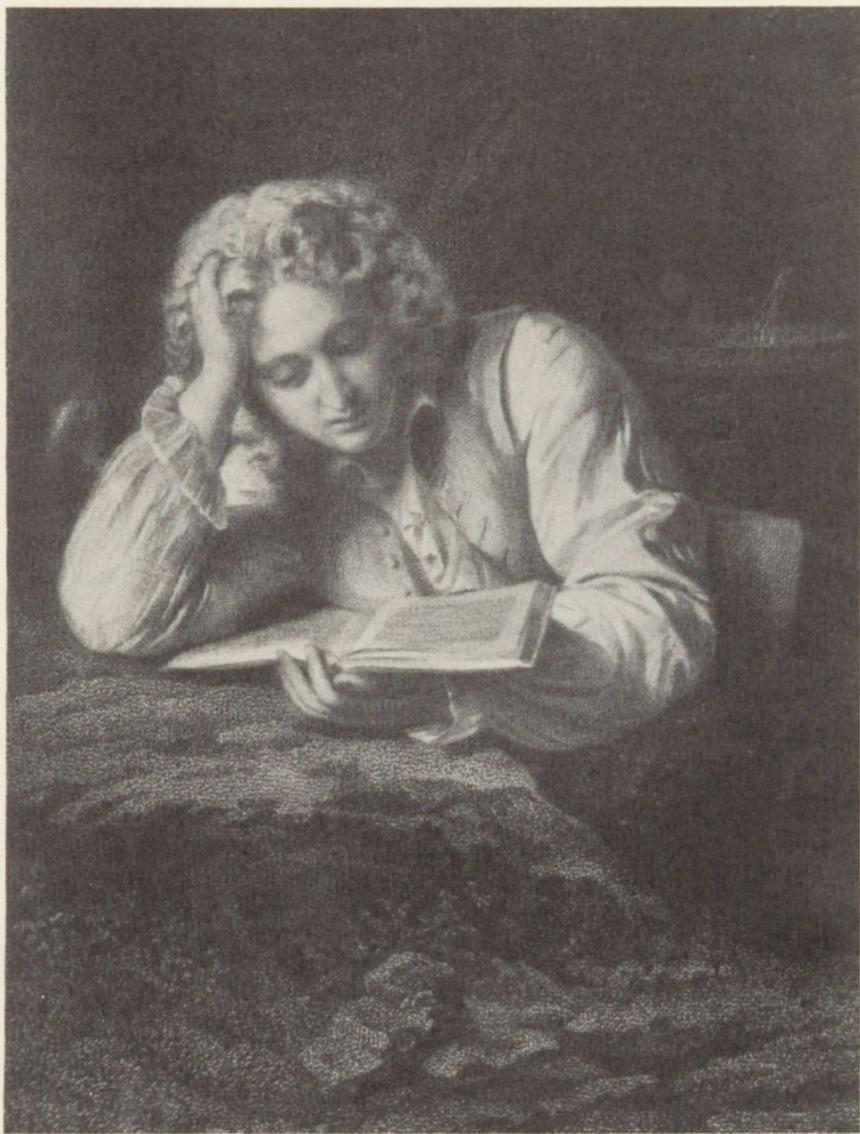


9. T. Jobannot: Klavierszene, 1844

Bildprogramm II:

Literatur und Lektüre im *Werther* und ›Wertherfieber‹

a. Einstimmung durch Literatur

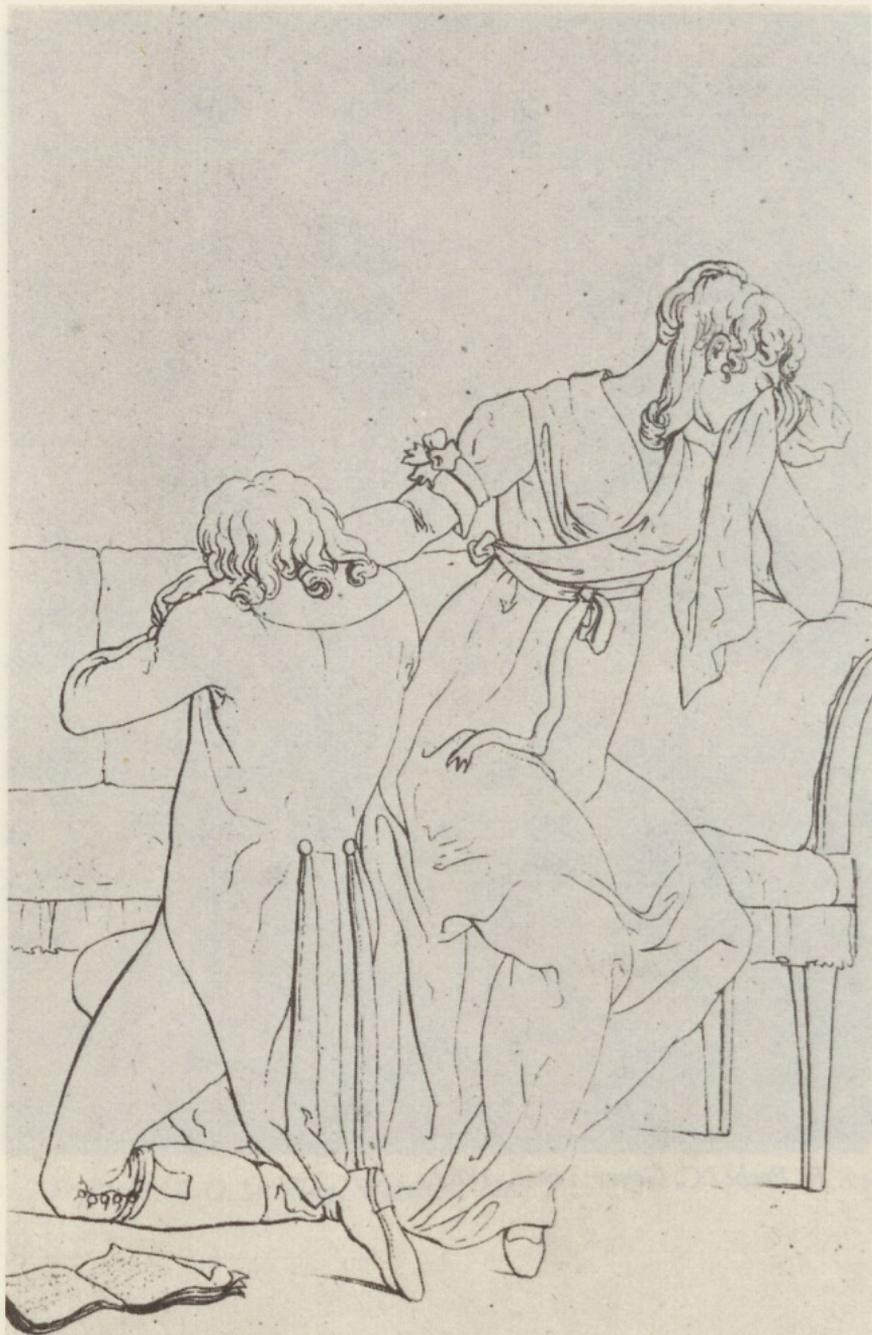


10. *Fr. Pecht / L. G. Sichling: Werther, 1864*

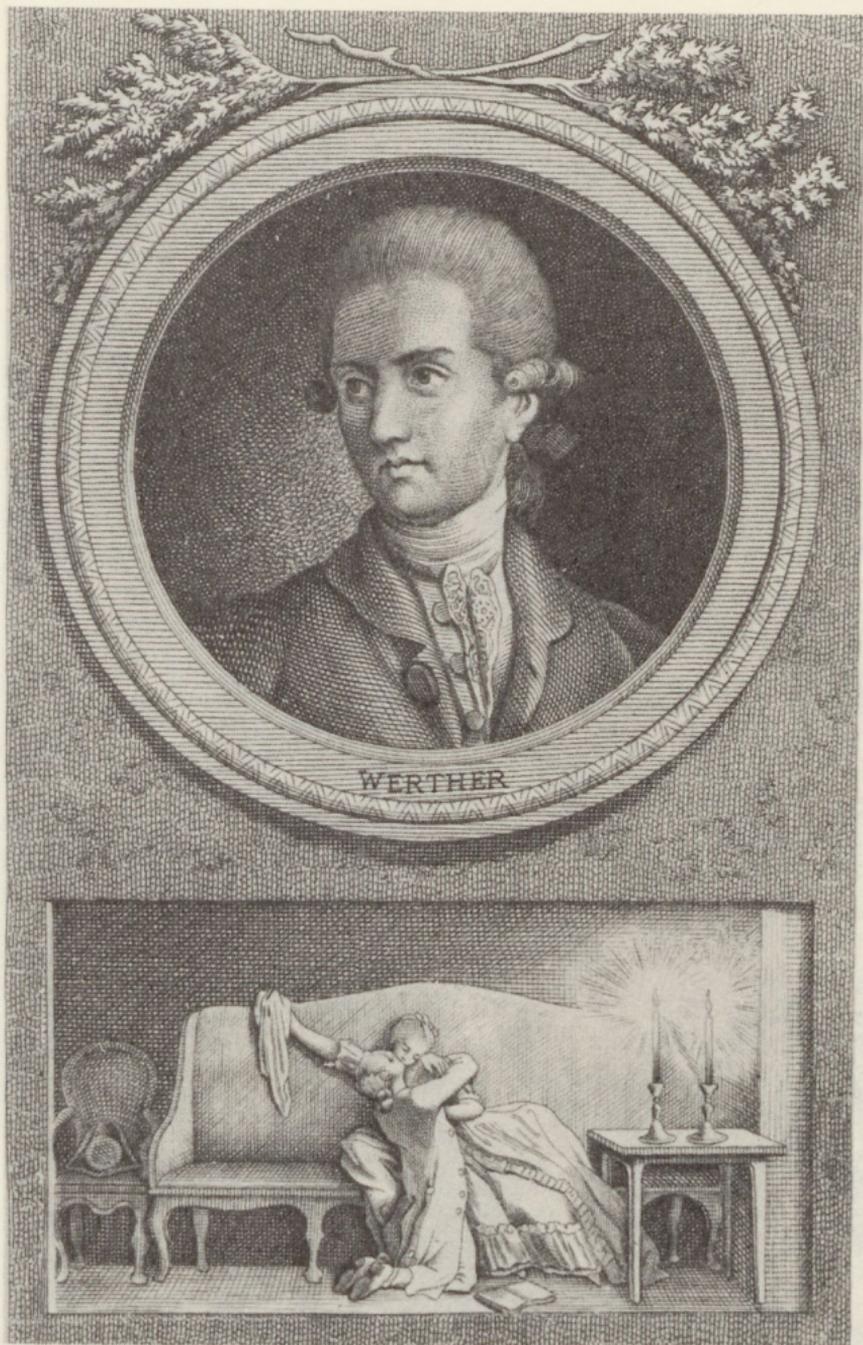


11. Fr. Pecht / C. Geyer: Lotte, 1864

b. Das Buch als Verführer



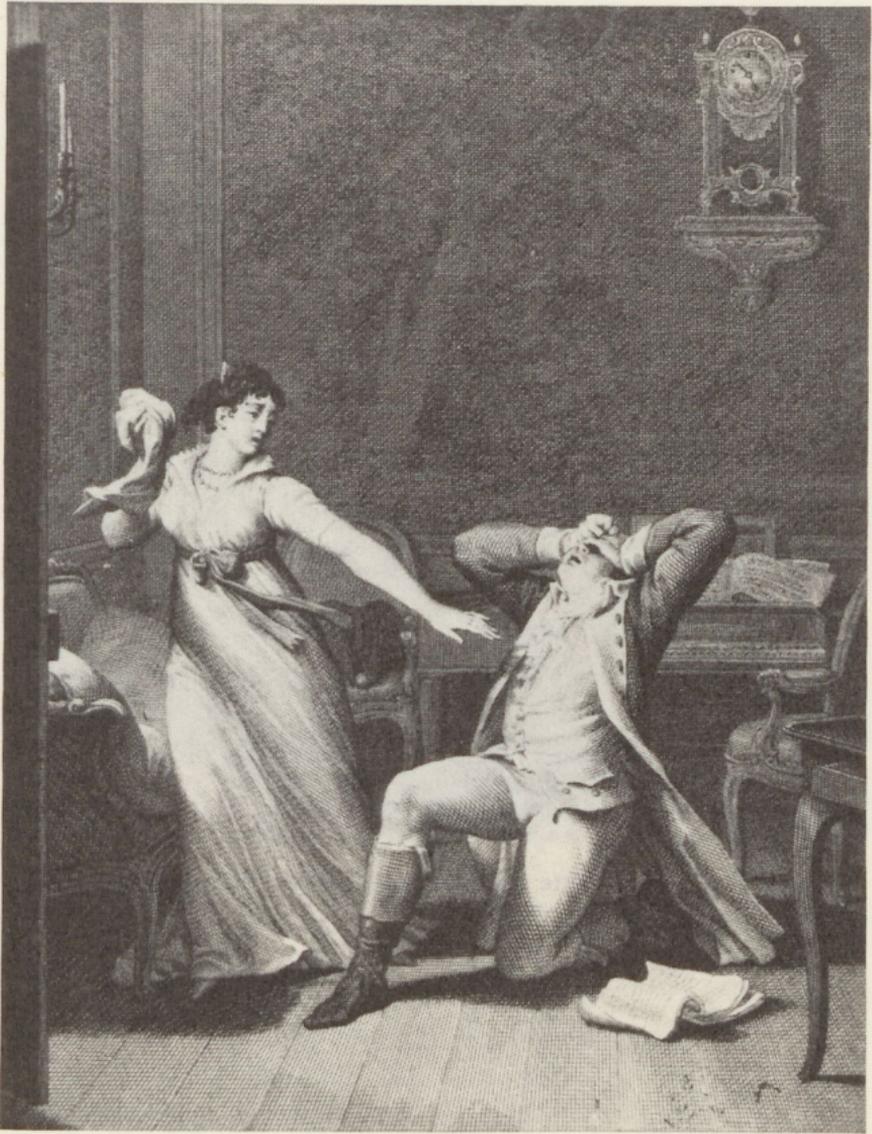
12. V.R. Grüner: Ossian-Lektüre-Szene, 1809



13. N. D. Chodowiecki / D. Berger: Werther und Ossian-Lektüre-Szene, 1775



14. F.M.J. Queverdo: Ossian-Lektüre-Szene, 1809



15. J. M. Moreau / J. B. Simonet: Lottes Flucht nach der Lektüre, 1809



16. Nach R. J. Smith: Lotte an Werthers Grab, 1783



17. B. A. Duncker: Werther-Lektüre, 1775

Die Sekundärliteratur zum *Werther* kennt zahlreiche Veröffentlichungen zu den Illustrationen des Briefromans, die meist die Darstellungen beschreibend kommentieren als Veranschaulichungen des Textes und/oder sie in kunsthistorische Traditionen stellen¹; sie befassen sich hauptsächlich mit den Illustrationen des 18. Jahrhunderts, der ersten Rezeptionsphase. Diese Untersuchung erinnert an wichtige unbeachtete *Werther*-Illustrationen des Rezeptionszeitraums nach 1830 und versucht am Beispiel von zwei Bildprogrammreihen (bestehend aus 9 bzw. 6 Textillustrationen zwischen 1775 und ca. 1870 und bildlichen Dokumenten zur Rezeption des Romans) exemplarisch vorzuführen, inwieweit diese Illustrationen über ihre Funktion der bildhaften Vermittlung des Wortes hinaus einen Beitrag leisten zur Kenntnis je zeittypischer Aufnahme und Interpretation des Textes.

Wie Hoffmann Scholl² setze ich voraus, »that the illustration would have an effect on each individual's interpretation of the text«, d. h. daß der Leser in seiner Textrezeption und -interpretation beeinflusst wird von jeweils beigegebenen Bildern, welche zu den eigenen sinnlichen Vergegenwärtigungen des Textes – den »Illustrationen der individuellen Phantasie«³ – treten und diese stören, lenken, überlagern oder verdrängen.⁴ Als einen Beleg für die Kenntnis der rezeptionsbeeinflussenden Qualität von Illustrationen im Untersuchungszeitraum werte ich Goethes Forderung⁵, seinen *Faust* nicht mit Kupfern zu begleiten, »wenn sie auch noch so gut wären. Sie beschränken die Einbildungskraft des Lesers, die ich ganz frey erhalten möchte.« Denn wie die Kritiken erhelten die Abbildungen nicht nur den Text, sondern legen ihn deutend aus, ›korrigieren‹ ihn, fügen ihm zusätzliche Bedeutungsschichten zu – gewollt oder unbewußt und abhängig vom intellektuellen und künstlerischen Vermögen des Illustrators, der manchmal sich der Forderung eines Verlegers nach marktgerechter Ware zu fügen hatte.

Die Bedeutung der Illustration für den damaligen Buchmarkt darf nicht unterschätzt werden: als wichtiges Medium der sich konstituierenden ›bürgerlichen‹ Künste⁶ half die Illustration den Verlegern, für die einsetzende Flut von Romanen und Dramen neue Leserschichten zu gewinnen. Bücher mit Bildern (Titelkupfer, Illustrationen, Vignetten) fanden grösse-

re Verbreitung, und so wurde »etwa seit dem Jahre 1770 [...] fast jedes auch noch so unbedeutende Werk oder Werkchen mit Kupfern oder zumindest mit einer Titelvignette geziert.«⁷ Anders als Baumgart⁸ glaube ich, daß Illustrationen einem Buch damals Leser gewannen – wohl hauptsächlich ungeübte, denen Bilder Einstiegsmöglichkeiten in den Text boten⁹ –, und traue dem Gleim-Nachruf auf Chodowiecki: »[...] wär er nicht gewesen, so blieb wohl eine Schar von unsern Büchern ungelesen.«¹⁰ In Kenntnis der Werbewirksamkeit dieses »außerliterarischen Elementes« für ihr Produkt¹¹ wünschten sich Autoren wie Verleger die Illustrierung eines Werkes durch besonders bekannte Künstler wie Chodowiecki oder Ramberg, die unabhängig von der Qualität des Textes durch ihre Popularität Käufer anlocken konnten.¹²

Die im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in ihren Funktionen als Schmuck, Werbemittel, Rezeptionshilfe u. a. meist anerkannte Buchillustration erfuhr parallel vielschichtige Kritik. Sie richtete sich gegen schlechte künstlerische und technische Qualität allgemein, gegen ihre Kostspieligkeit und damit Verteuerung des Buches¹³, oder es wurden einzelne Punkte (Szenenauswahl, Komposition, Personencharakterisierung, fehlende Stimmung, mangelhafte Zeichnung etc.) bemängelt. Gemessen wird an der überragenden Qualität der zeitgenössischen französischen buchkünstlerischen Arbeiten; deren Graphiken im Rokoko- und Louis-XVI-Stil, die mit höchstem technischem Raffinement sublimen Ausdruckswertes und höfische Eleganz erreichten, waren für eine aristokratische bibliophile Oberschicht bestimmt.¹⁴ Die deutsche, handwerklich-bemühte Buchgraphik dagegen wurde bis auf wenige Ausnahmen für eine breite bürgerliche Rezipientenschicht mit beschränkten Geldmitteln geschaffen.¹⁵

Obschon bei Verlegern, Autoren und Buchkäufern ein Interesse an Illustrationen grundsätzlich vorausgesetzt werden darf, war die Bebilderung eines Werkes ein finanziell schwieriges Problem.¹⁶ Um Leser unterschiedlichster Kaufkraft gleichmäßig zu befriedigen, fanden die Verleger im späteren 18. Jahrhundert einen Ausweg: sie boten manche Bücher in verschiedenen Ausstattungen an. Man konnte den Text mit und ohne bzw. mit verschiedenen Illustrationen kaufen, auch in verschiedenen Schrifttypen und auf unterschiedlichem Pa-

pier – zu jeweils anderen Preisen. Der Preis für ein illustriertes Werk hing von der Anzahl der Abbildungen sowie von der Qualität des Buchkünstlers ab; bei 5 bis 10 Illustrationen verdoppelte sich der Preis in etwa (z. B. kosteten Goeckings *Lieder Zweier Liebender*, Leipzig 1779, mit 5 Vignetten 12, ohne 6 Groschen).¹⁷

Gewöhnlich konnte man die Illustrationen auch gesondert kaufen.¹⁸ Die sich in Form von Großgraphiken als Wand schmuck verselbständigenden und einzeln käuflichen Illustrationen von Wertherszenen bleiben hier, da sie nicht als Buchillustrationen zu werten sind, unbeachtet. Es handelt sich hauptsächlich um englische (Farb)Stiche – als Bildpaare oder in Reihen geordnet – im traditionellen »empfindsamen« Stil, welche die frühen Versionen (London 1782 ff.)¹⁹ in zahlreichen, mehr oder minder getreuen Nachstichen weiter verbreiteten.²⁰ Auch deutsche Nachstiche²¹ zeugen für die Beliebtheit dieser Kompositionen, die – vom Text abgelöst – zu beliebigen Genreszenen in klischeehafter Ausführung verflachten: zu einer allgemein verständlichen Bilderfolge einer rührseligen und idyllischen Liebesgeschichte.²²

2.1. Stilgeschichtliche Entwicklungen in der Buchillustration 1770-1870

Etwa um die Mitte des 18. Jahrhunderts war die an der »heiter-verwegenen Schnörkelwelt« des französischen höfischen Rokoko²³ sich orientierende deutsche Illustrationskunst abgelöst bzw. überformt worden durch die »Gegenbewegung« des beginnenden Klassizismus. Neben die noch dem Rokoko verpflichteten allegorischen Illustrationen und zierlich-dekorativen Vignetten der sog. Zopfzeit²⁴ traten seit den siebziger Jahren die klaren, harmonischen, klassizistisch-idealisierenden Kompositionen mit handlungsarmen Szenen in geschlossener Rahmung, die sehr textgetreu eine steigende Zahl belletristischer Bücher schmückten. Parallel dazu entwickelte sich eine »empfindsame« Illustrationskunst²⁵, deren Höhepunkt in der Mitte der 70er Jahre liegt, die in ihren Ausläufern aber bis ins 19. Jahrhundert reicht. Im Gegensatz zu einer allegorisierenden Kunst, deren Entschlüsselung nur

dem Gebildeten möglich war, fand hier der Bürger den adäquaten Ausdruck für die empfindsamen Züge, die er kultivierte und gegen das ›vernünftige‹ Lebensprogramm der Aufklärung setzte. Die Beachtung des Naturwahren, die Einbeziehung des Naturraumes, eine Emotionen vorführende Motivauswahl und Ausdrucksintensität lassen den Betrachter mitfühlen und mithandeln. Nur zum Teil erfüllte der in jenen Jahren bekannteste und einflußreichste Buchillustrator Daniel Chodowiecki (von dem die ersten Werther-Illustrationen stammen) dieses Verlangen in seinen auf Naturbeobachtung fußenden zahllosen Blättern, die eher »solide Nachbildung und Ausdeutung des Lebens in der Zopfzeit« sind.²⁶ In Befolgung der klassizistischen Forderung nach Einfachheit, Klarheit und Harmonie erhielten die Bücher nach 1780 weniger Bilderschmuck, dafür sorgfältige typographische Gestaltung auf gutem Papier. ›Klassische‹ Autoren wie Goethe, Schiller oder Hölderlin verbieten nun den Verlegern die Illustrierung ihrer Werke²⁷ mit zum Teil scharfen Argumenten: »[...] Kupfer und Poesie parodieren sich gewöhnlich wechselweise [...]« (Goethe an Cotta, 25. Nov. 1805).²⁸

Um 1800 wie auch in den folgenden Jahrzehnten zeigt sich die deutsche Buchkunst vielseitig: der von den alten Traditionen bestimmte Stilpluralismus umfaßt Arbeiten, die dem Rokoko wie dem klassizistischen Empire verpflichtet sind, daneben stehen Schilderungen realistischer Szenen aus Natur und Alltagsleben sowie empfindsame Stimmungsbilder. Nur langsam dringen ›romantische‹ Elemente in die illustrative Graphik ein²⁹, die von verschiedenen, sich neu etablierenden Kunstrichtungen entwickelt wurden: der romantischen, nazarenischen und neudeutschen Schule³⁰, wobei die beiden letzteren Strömungen in den Kunstzentren München und Düsseldorf zusammenfallen.³¹ In den zwanziger Jahren entsteht daneben – bei Betonung des realistischen Elementes – die bürgerliche und volkstümliche Graphik des Biedermeier. Formal bildete die Illustrationsgraphik in jener Phase zwei der klassizistischen Kunsttheorie und -praxis verpflichtete Eigenheiten aus³²: Illustrationen zu Werken ›klassischer‹ Autoren erscheinen nun meist in zyklischen Folgen ohne den Text, der als allgemein bekannt vorausgesetzt wird³³; technisch bedient man sich häufig des Umrißstiches – der auch von

Goethe gefordert und gefördert wurde³⁴ – oder des verwandten ›gefüllten‹ Linienstichs.

Bei den Buchillustrationen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts handelt es sich häufig um Mischformen aus den oben genannten Stilen, da zahlreiche Illustratoren jener Zeit »inhaltlich und stilistisch keine eigene Prägung besitzen«³⁵ und daher eklektizistisch arbeiten. Festzustellen ist für die Zeit zwischen 1775 und 1870 allgemein das »Fortschreiten von einer unsinnlichen symbolischen Kunst zu immer stärkerer Gegenständlichkeit und naturalistischer Charakterisierung«.³⁶ Die anfängliche, vom Buchillustrator geforderte Texttreue der Darstellung weicht allmählich einer größeren Unabhängigkeit des Künstlers, der seine Interpretation stärker sichtbar werden läßt.

2.2. Die Bildprogramme

Die mir bekannt gewordenen Werther-Illustrationen³⁷ bis ca. 1870³⁸ lassen sich in Gruppen von ungefähr 10 Kernmotiven gliedern³⁹, deren stereotype Wiederholungen bis ins 20. Jahrhundert Reihenbildungen ermöglichen, die zu vielschichtigen Untersuchungen Anlaß geben. Die szenischen Kernmotive, die hauptsächlich illustriert wurden, stellen die Höhe- und Ruhepunkte des Geschehens dar, d. h. sie greifen die empfindsamsten und idyllischen Szenen auf. Statistisch erfuhr die meisten Darstellungen das Motiv der ihren Geschwistern Brot austeilenden Lotte bei der ersten Begegnung mit Werther.⁴⁰ Auch die letzte Begegnung der beiden – geschildert werden unterschiedliche Momente: Unterbrechung der Ossian-Lektüre, Vereinigung im Kuß, Lottes Flucht – war ein beliebter Bildvorwurf.⁴¹ Diese beiden ältesten Kernmotive, die bereits im Jahr nach Erscheinen des Romans durch Chodowieckis Szenenwahl zur Illustrierung des Raubdrucks von Himburg 1775 geprägt wurden (wie ähnlich weitere Motive für die späteren Auflagen von 1777 und 1779⁴²), blieben vorbildhaft für die nachfolgenden Künstler. Sie werden hier in den Bildprogrammreihen I und II – ergänzt durch einige weitere für die Interpretation fruchtbare Motive⁴³ – in Kompositionen von verschiedenen Illustratoren vorgestellt und analy-

siert. Das III. Bildprogramm umfaßt Bildzeugnisse zum Umgang mit Literatur, wie er sich im Roman selbst und seiner Rezeption darstellt. Doch nicht nur die Kernmotive, auch deren Kompositionstypen wurden früh ausgebildet: neben Chodowiecki sind es die ikonographischen Schemata der englischen Werther-Graphik, welche – mit einigen zusätzlichen Motiven – in der Folgezeit tradiert werden.⁴⁴

Die Interpretation der in den Bildprogrammen exemplarisch erfaßten Werther-Illustrationen ist nicht vorrangig interessiert am ästhetischen oder stilgeschichtlichen Aspekt der Darstellungen, sondern an der Möglichkeit, zusätzliche interpretatorische, insbesondere sozialpsychologische Deutungsmomente aus den Bildanalysen zu gewinnen.

2.2.1. *Bildprogramm I:*

Der Außenseiter im bürgerlichen Heim

(a) *Die erste Begegnung Werthers mit Lotte, die sog. Brotschneide-Szene*

Illustriert wird folgende Textstelle⁴⁵:

[...] Ich gieng durch den Hof nach dem wohlgebauten Hause, und da ich die vorliegenden Treppen hinaufgestiegen war und in die Thüre trat, fiel mir das reizendste Schauspiel in die Augen, das ich jemals gesehen habe. In dem Vorsaale wimmelten sechs Kinder, von elf zu zwey Jahren, um ein Mädchen von schöner mittlerer Taille, die ein simples weisses Kleid mit blaßrothen Schleifen an Arm und Brust anhatte. Sie hielt ein schwarzes Brod und schnitt ihren Kleinen rings herum jedem sein Stük nach Proportion ihres Alters und Appetites ab, gabs jedem mit solcher Freundlichkeit, und jedes rufte so ungekünstelt sein: Danke! indem es mit den kleinen Händchen lang in die Höh gereicht hatte, eh es noch abgeschnitten war, und nun mit seinem Abendbrode vergnügt entweder wegsprang, oder nach seinem stillern Charakter gelassen davon nach dem Hofthore zugiang [...]

Idealporträt mit Kleinszene

Abb. 1: »Lotte« – Kupferstich von Daniel Berger nach Nikolaus Daniel Chodowiecki, 1775 (Ex. Goethe-Museum, Düsseldorf)

Das Titelpuffer zum Himburgischen Raubdruck des *Werther* von 1775 zeigt in einer (Gedenk)Stein-Fassung Lottes

Porträt im verzierten Medaillon, darunter eingelassen einen schmalen ›Bühnen‹-Raum, auf dem sich die Szene abspielt.⁴⁶ Bei dem idealen Lotte-Porträt ist an »eine beabsichtigte Porträtähnlichkeit« mit dem historischen Vorbild »gewiß nicht zu denken«.⁴⁷ Das als »Lotte« ausgewiesene Mädchen mit zeitgemäßer Frisur sucht ›Blickkontakt‹ und tritt dadurch mit dem Betrachter in Beziehung.

Die darunter gegebene Szene spielt in einem kleinen, schmucklosen Raum (»Vorsaale«): ein Louisquinze-Sessel als einziges Requisit dient der Epochenbestimmung und Raumbegrenzung. Im Zentrum steht Lotte im »simple[n] weisse[n] Kleid mit [...] Schleifen an Arm und Brust«. Sie hält ein Brot und schneidet ihren sechs kleinen Geschwistern, die »mit den kleinen Händchen lang in die Höhe« reichen oder mit der erhaltenen Scheibe davongehen, ein Stück ab. Chodowiecki könnte den Text nicht getreuer nachzeichnen.⁴⁸

Werther tritt lebhaft von links mit grüßend erhobenen Armen durch die geöffnete Türe auf Lotte zu, ihr »ein unbedeutendes Compliment machend«.⁴⁹ Lotte wendet ihm ihren Kopf zu, sie schauen sich an – während die Aufmerksamkeit der Kinder teils dem Brot, teils Werther, teils dem Bildbetrachter (ein Kunstgriff, um diesen ins Geschehen einzubeziehen) gehört. Chodowiecki schildert den Eintritt Werthers in Lottes intime Häuslichkeit schlicht und beobachtet genau (Kinderdarstellungen). Werther geht auf Lotte zu, die ruhig weiter das Brot austeilt.

Die Auswahl dieser Szene ist typisch für Chodowiecki: er bevorzugt Momente der Ruhe, in denen er durch Handlungen, Haltungen, Gesten etc. die gefühlvolle *innere* Bewegtheit seiner Figuren zeigen kann.

Das Kupfer mit dem Idealporträt Lottes und wechselnden Kleinszenen darunter erfreute sich großer Beliebtheit.⁵⁰ Eine weite Verbreitung und Prägung der visuellen Vorstellungen dieser literarischen Gestalt, wie auch der damit verbundenen Motive, darf für zeitgenössische und spätere⁵¹ Leser und Illustrationskünstler angenommen werden.

Biedermeierliches Familienidyll

Abb. 2: Brotschneideszene / Erste Begegnung – Umrissstich von Julius Nisle. Illustration Nummer II von 12 Stahlstichen zum Werther, 1840⁵² (Ex. Gutenberg-Museum, Mainz)

Wir sehen in den sparsam möblierten, weiten Vorsaal: Schrank, Glasballon⁵³, Wäschekorb und Schemel deuten die tätige Nutzung des Raumes an, der sich rückwärts türlos zum Treppenhaus öffnet. In der Bildmitte steht, frontal zum Beschauer, die mädchenhafte Lotte im schleifengezierten schlichten Kleid, Brotlaib und Messer in der Linken; mit der Rechten reicht sie mit liebevollem Blick einer Kleinen ihre Scheibe Brot. Frisur und Halsschmuck wie auch die Haare und bequemen Kleider der sechs Geschwister sind biedermeierlich – die Art, wie sie die Schwester bittend umdrängen, ihre treuherzigen Blicke und Gesten, ihr Spiel und Essen mit Hündlein und Katze ebenfalls.⁵⁴

Rückwärts im Türrahmen ist der jünglingshafte Werther beim Anblick des »reizendste[n] Schauspiel[s]« stehen geblieben: er wagt nicht, nähertretend die idyllische Szene zu stören. Sinnend blickt er nicht auf die Gruppe, sondern träumt hinweg – seine »ganze Seele ruht [...] auf der Gestalt«⁵⁵, die ihm den Rücken zukehrt. Werther, nur Betrachter, nicht Teilhaber an dieser liebevollen Familienszene, blickt sehned himmelwärts: sucht er den Vater, der alle nährt?⁵⁶

Werther als Staffagefigur einer häuslichen Familienszene

Abb. 3: Brotschneideszene / Erste Begegnung – Stahlstich von Carl Mayer's Kunst-Anstalt in Nürnberg, nach einer Zeichnung von Johann Baptist Sonderland, 1853⁵⁷ (Ex. StaatsB Bamberg)

Nah ist die Szene an den vorderen Bildrand gerückt: Lottes mütterliche Gestalt im Ballkleid füllt hell beleuchtet das Zentrum. Sie hält ein großes Hausbrot gegen die Brust, von dem sie eben eine neue Scheibe abschneidet. Bedeutsam ist die Komposition: tulpenförmig umschließen symmetrisch die Kinder (und Werther im Hintergrund) Lotte, die als »Frucht« (= Nahrung) bringender »Blütenstempel« die Mitte einnimmt. Der Betrachter fungiert als der fehlende Basispunkt, der

beide Seiten zusammenschließt: er ist so einbezogen ins Geschehen.

Um Lotte bilden die Kinder paarweise Kleingruppen, wobei jede ihre eigene ›Geschichte‹ erzählt.⁵⁸ Ihre Kleider – kleinste Details wie Rüschen und Knöpfe sind sorgfältig wiedergegeben⁵⁹ – verraten bürgerliche Wohlhabenheit, wie auch das reichgezierte Empiremöbel hinter Lotte. Aus dem ovalen Bilderrahmen rechts davon blickt ein Porträt auf die Gruppe: ist es die verstorbene Mutter oder der abwesende Vater, die auf diese Weise präsent sind?

Dem ist formal zugeordnet der reif und biedermännisch wirkende Werther, der hinten links, aus dem dunkelnden Garten kommend⁶⁰, grüßend das Zimmer betritt. Er hält lächelnd den Zylinder (!) in der Schwebelage und blickt erstaunt auf Lotte in der Kinderschar, deren Brotausteilung allerdings nicht er, sondern der Bildbetrachter sieht.

Nicht die textgetreue Umsetzung interessierte den Künstler, nicht die sich anknüpfende Beziehung zwischen Werther und Lotte oder z. B. die Darstellung von Werthers Sehnsucht, in diese familiäre Szene aufgenommen zu werden. Werther ist hier zum Kompositionselement, zur Staffagefigur geworden für eine häusliche Familienszene, zu deren Teilnehmer der intendierte Betrachter gemacht wird.

Vom Genrebild zum Ausstattungsstück

Abb. 4: Titelstahlstich von Edward Finden, nach einer Zeichnung von Wilhelm Kaulbach, 1836⁶¹ (Ex. Privatbesitz)

Abb. 5: Photographie im Schmuckrahmen, nach dem Carton von Wilhelm Kaulbach, 1859⁶² (Ex. UB München; Abb. ohne Schmuckrahmen)

4. (Version 1836). Lotte im schlichten, schleifenverzierten Festkleid und Rosen im Haar steht, Brot schneidend, nach links den Kindern zugewandt. Diese bilden mit ihr und dem Hund⁶³ die Form einer breit fußenden, nach oben sich auflösenden Pyramide, was formal die ruhige Wirkung der Szene und den Eindruck der Verbundenheit dieser Gruppe schafft. Selbst die Kreatur ist aufgenommen in diesen sich umorgt und geliebt wissenden Kreis – nur der junge Werther steht ›draußen‹ in der Türe im Hintergrund, kompositionell auf

Lotte bezogen. Er blickt großäugig verwundert⁶⁴, die Arme erstaunt erhoben⁶⁵, auf diese – als könne er die Szene nicht fassen, die sich ihm bietet.

Die schlichte Ausstattung des Raumes mit Tisch-Flasche-Glas und Landschaftsbild signalisiert bürgerliche Einfachheit. Kleidung und Frisuren orientieren sich am ›Zopf-Stil‹; auch Werthers Kostüm ›stimmt‹. Kaulbach schildert die Szene textgetreu, doch zeigen sich Ansätze zur narrativen Ausschmückung der Darstellung.

5. (Version 1859). Die Komposition scheint dem alten Konzept zu folgen, doch sind die Änderungen für die Interpretation der Szene entscheidend: die geschlossene pyramidale Form aus Lotte-Kindern-Hund, die die Zusammengehörigkeit verbildlicht, wird aufgelöst. Lotte steht Brot schneidend nach links, der Kinderschar und der geöffneten Türe zugewendet. Um sie tummeln in Form einer Ellipse⁶⁶ ihre acht Geschwister, die sie – wie Kometen die Sonne – umringen. Die Ellipse steigt von rechts vorn nach links hinten an und führt den Blick zu Werther, der zwar diesem ›System‹ nicht angehört, jedoch durch Überlagerung einer zweiten, zirkelförmigen Kompositionsfigur⁶⁷ mit Lotte verbunden ist. Werther hat eben, aus dem Garten kommend, die Türe geöffnet; er verharrt auf der Schwelle, und sein Blick liegt starr (vgl. auch seine rechte Hand!) auf Lotte, die aufmerksam auf Brot und Messer schaut und ihn nicht wahrnimmt.

Friedrich Spielhagen, der sich im einführenden Abschnitt seiner Erläuterungen zu Kaulbachs Illustrationen mit der literarischen Wertherfigur identifiziert – allerdings nur bis zur ersten Begegnung mit Lotte, dem Zielpunkt seiner Wünsche⁶⁸ – beschreibt die Brotschneideszene, wodurch wir Kenntnis über die zeitgenössische Auffassung dieser Darstellung erhalten⁶⁹:

Wer kennt sie nicht, diese reizende Geschichte, wie Werther Lotten zum Ball abholen will und sie beim Butterbrodschneiden (!)⁷⁰ unter ihren Geschwistern überrascht! [...] Da mitten im Zimmer und mitten in einer wimmelnden Schaar von Kindern steht ein schönes, schlankes Mädchen in einem einfachen geschmackvollen Ballanzuge – weisses, etwas tief ausgeschnittenes Kleid, wie es die Mode verlangt. Das schöne, reiche Haar gleichmässig aus dem Gesichte ge-

kämmt und oben zu einem Toupet aufgebauscht, das ein Kranz von natürlichen Rosen, der hinten in einer Schleife endigt, umgiebt. Das ist, ein paar Schleifen an Busen und Armen nicht zu vergessen, ihr ganzer Schmuck, nein, nicht ihr ganzer Schmuck! Oder wäre das grosse Schwarzbrod, von dem sie eben, es fest gegen den schönen Busen drückend, ein Stück abschneidet, kein Schmuck für diese so holde, jungfräuliche Mutter? Ihr Gesicht mit den bedeutenden Zügen ist ruhig und ernst; die schönen braunen Augen blicken auf die Kinderschaar herab und scheinen dasjenige aufzusuchen, welches »dieses Stück haben soll«. Das Stück ist noch nicht ganz abgeschnitten; es kann noch ein wenig grösser gemacht werden, und dann wird es wohl der pausbäckige prächtige Bengel bekommen, der ordentlich kläglich bittend zu der Göttergestalt der grossen Schwester hinaufschaut. Einige sind schon abgefunden. Zuvörderst das Kind, bei dessen Geburt die Mutter starb und die achtzehnjährige Lotte zur Mutterstelle berufen wurde, das rechts im Vordergrund auf dem hohen Kinderstühlchen sitzt, in voller Werdelust sich schon beider Schuhchen und eines der Strümpfchen entledigt hat und eben daran ist, mit den kleinen, wie Hände beweglichen Füßen das andere Strümpfchen auch herunter zu streifen. Alle zweiunddreissig Zähne hat es nun wohl noch nicht; jedenfalls müssen die, welche es hat, gut sein, denn es beisst wacker in sein Stück Brod. Auch der älteste Junge hat in sein Stück Brod schon wacker hineingebissen und seine ganze linke Backe mit Butter beschmiert. Jetzt soll Schwester Sophie auch abbeissen; Schwester Sophie, die, wenn Lotte weggefahren ist, das Regiment führt, trotzdem sie nur elf Jahre, und also mehrere Jahre jünger als der Wildfang von Bruder ist, und mit ihrer Haube auf dem Kopfe und dem Strickstrumpf in der Hand die mangelnden Jahre durch ein klein wenig pedantische Würde zu ersetzen sucht. Sie wird wohl ihre liebe Noth haben, das kleine Hausmütterchen! Von dem zweitältesten Bruder wenigstens, der hinter Lottens Rücken, halb in Uebermuth und halb in schalkhafter Naschhaftigkeit, heimlich nach den Früchten in der Schaale auf dem Spiegeltisch langt, sind wir nicht sicher, ob er nicht manchmal, wie zum Beispiel schon in diesem Augenblicke, die Ruthe verdient, deren Griff so ominös gerade über seinem Lokenkopf hinter dem Spiegel hervorragt.

Im ganzen der Bildbeschreibung gewidmeten Text wird Werther mit keinem Wort erwähnt. Er interessiert nicht! Lotte, die »jungfräuliche Mutter« ist es, die in Bild und Text im Mittelpunkt des Interesses steht. Sie ist die Figur, mit der man sich identifizieren will und kann.⁷¹

Am stärksten ins Auge fällt die Verschiedenheit der Ausstattung von Raum und Personen in den beiden Versionen der

Brotschneideszene. Die schlichte Aufmachung des ausgehenden 18. Jahrhunderts ist »gründerzeitlichem Barock« in detaillierter Ausführung gewichen: prunkvolle Üppigkeit in Raumschmuck und Kleidung⁷² transponieren diese Szene ins großbürgerliche Milieu. Die klar sicht- und deutbare Komposition der 1. Fassung ist komplizierter geworden: will der Betrachter der 2. Fassung die psychischen Prozesse, die sich in der Brotschneideszene abspielen, in der Deutung des illustrierenden Künstlers erkennen, muß er die *Komposition* entschlüsseln, da die Figuren keine Aussagen über ihre »Seele« machen.⁷³ Dies kritisiert Moritz Thausing 1866⁷⁴: »Bei allem äußeren Aufwande starrt uns oft innere Leere entgegen, bei allem Ebenmaß der Gliederformen suchen wir umsonst in der Bewegung und im Antlitz der Hauptpersonen die Seele, den Schlüssel der Situation.«⁷⁵

Das beunruhigende Spannungsmoment, das Kaulbach mit Werthers »Eindringen« in die familiäre Atmosphäre und Geborgenheit des Raumes zur Darstellung bringt, haben weder Thausing noch Spielhagen erkannt. Doch blieb von letzterem nicht unbemerkt »dieses Paar im Vordergrund, [...] wie sie sich, das todte Hottepferd und die lebendige Katze, so grimmig aus ihren Schielaugen anblicken!«⁷⁶ Dieses »Paar« im Dunkel der unteren linken Ecke steht in enger Beziehung zu dem Paar Werther und Lotte: wie dieser auf die Brotschneidende, schielt die Katze – gegenläufig – auf das Holzpferdchen, dem sie nichts anhaben kann.⁷⁷ Und noch einen verschlüsselten Hinweis auf die Beziehung Werther/Lotte gibt Kaulbach: der kleine Junge hinter Lottes Rücken, der als einziger den Betrachter anschaut und ihn so zum Mitwisser macht, greift nach der verbotenen Frucht. Auch Werther hebt schon die »gekrümmte« Rechte, um zuzugreifen: nach dem Brot? nach Lotte?⁷⁸

Sechundsiebzig Jahre sind seit Chodowieckis Auswahl und erster Illustrierung der Brotschneideszene vergangen. Das anmutige Genrebild mit idylischem Charakter – was neben Chodowieckis auch Nisles, Sonderlands und Kaulbachs frühe Fassung charakterisiert – hat sich verändert zum prächtigen »Ausstattungsgenre« mit deutlichen Hinweisen auf die Bedrohtheit dieser häuslichen Idylle. Werthers erste Begegnung mit Lotte weist sich in Kaulbachs 2. Version dem ge-

nauen Interpretieren als Darstellung eines beginnenden Psycho-
dramas aus: die spätere Entwicklung der Geschichte ist in
dieser Szene schon sichtbar gemacht.

(b) Werther unter den Kindern

Illustriert wird folgende Textstelle⁷⁹:

Vorgestern kam der Medikus hier aus der Stadt hinaus zum Amtman-
ne und fand mich auf der Erde unter Lottens Kindern, wie einige auf
mir herumkrabbelten, andere mich neckten und wie ich sie küzzelte,
und ein grosses Geschrey mit ihnen verführte. Der Doktor, der eine
sehr dogmatische Dratpuppe ist, [...] fand dieses unter der Würde ein-
es gescheuten Menschen, das merkte ich an seiner Nase. Ich lies
mich aber in nichts stören, lies ihn sehr vernünftige Sachen abhan-
deln, und baute den Kindern ihre Kartenhäuser wieder, die sie zer-
schlagen hatten. [...]

Die problematische Integration in die Familie

*Abb. 6: Kupferstich von Leopold Beyer nach der Zeichnung von Hein-
rich Ramberg, 1831⁸⁰ (Ex. Bayer. StaatsB München)*

»Dem Zug der Zeit nach kleinbürgerlicher Idylle folgend,
hat Ramberg das Motiv neu in die Illustration aufgenom-
men.«⁸¹ Von August Böttiger stammt die dem Kupfer beigege-
bene Bilderklärung⁸²:

Die Kinder um und auf dem am Zimmerboden liegenden und ihnen
sich hingebenden Werther. Schalkheit und Muthwille, Tüppigkeit
und Trotz, schüchterne Neckerei der Kinder, und Werthers freundli-
ches Kindseyn mit den Kindern, geben einen recht guten, nicht ganz
bedeutungslosen, Abstich gegen den bemessenen Arzt, diese dogma-
tische, solches Spiel misbilligende Drahtpuppe unter der Thür, aus
welcher die Aussicht auf Laube und Gartenthor sich bietet, während
im Zimmer seitwärts das cypressenbekränzte Bildniß der seligen Mut-
ter dem Ganzen einen freundlich ernstern Halt verleiht. Auch das zwi-
schenkläffende und knurrende Lieblingshündchen des Künstlers ver-
derbt hier nichts. [...]

Die Bildtradition, in der diese Szene steht, ist aufschlußreich
für die Interpretation: der französische König Heinrich IV.,
im Spiel mit seinen Kindern, kriecht als Pferd – mit den Kin-
dern auf dem Rücken – auf allen Vieren über den Fußboden,

als ein Höfling eintritt.⁸³ Er kümmert sich nicht um den ›Würdeverlust‹ – genausowenig wie Werther, der sich durch den Doktor »in nichts stören« läßt, um Kind unter Kindern zu sein.

Böttiger erkennt⁸⁴, daß Werthers »scheinbar harm- und bewußtloses Spiel mit dem Kinderleben [...] freilich mehr schon eine Flucht vor jenem Grübeln und doch auch wieder eine Verlockung in ein [...] maasloses, vergebliches und verderbliches Sehnsüchteln ist«. Läßt sich Böttigers Argument des Kinderspiels als »Verlockung in ein Sehnsüchteln« dahin verstehen, daß Werther durch seine Regression erreichen möchte, daß Lotte als Mutter auch ihn zärtlich als Kind annimmt? Es gibt zahlreiche Textstellen im Roman, in denen Werther sich als Kind setzt: »Was man für ein Kind ist!«⁸⁵ »wenn ihr nicht werdet wie eines von diesen!«⁸⁶ Bei seiner ersten Begegnung mit Lotte zeigte sie sich ihm in ihrer mütterlichen Funktion als liebevolle Nährerin der Kinder. Inzwischen ist er in ihre Familie integriert – als Kind, wie es scheint.

Das Bildnis der verstorbenen Mutter über der ›Kinder-Gruppe⁸⁷ macht deutlich, daß diese – in der Privatsphäre – unter mütterlichem Schutz stehen. Im simultan dargestellten Außenraum, dem Garten, verharret isoliert der Doktor mit seinem Stock – als Repräsentant des vernünftigen Mann-Vaters, der seine Würde höher schätzt als kindliche Lust.⁸⁸

Werther als Nebenfigur eines humoristischen Genrestücks

Abb. 7: Stahlstich von Julius Nisle, 1840 (vgl. Abb. 2)

In Nisles sehr biedermeierlicher Darstellung⁸⁹ erfährt dieses Motiv eine humoristische Ausschmückung. Werther liegt auf dem Boden eines mit sechs Kindern, Eichhörnchen und vielerlei Spielzeug angefüllten Zimmers. Er »küzzelt« gerade das Kleinste, während ein Bub auf ihm reitet; wie das kleine Mädchen rechts blicken beide amüsiert auf den Bruder, der sich mit Zipfelmütze und Morgenrock als ›Philister‹ verkleidet hat und mit einer Rute droht. Hinter ihm⁹⁰ öffnet eben der Doktor die Türe⁹¹ und sieht indigniert auf sein Zerrbild en miniature. Die zwei Mädchen hinter Werther sind so in ihr Puppenspiel vertieft, daß sie nichts von allem bemerken.

Nisle schmückt die schon im Text malerische Szene detailfreudig aus, so daß die vorgegebenen bildhaften Momente mit teils humoristischen, teils gemütvollen Elementen überformt werden. Durch die Transponierung der Szene in die Biedermeierzeit aktualisiert er sie für den zeitgenössischen Betrachter.

Anders als bei Ramberg ist Werther hier durch die Komposition zur Nebenfigur geworden. Aus dem Zentrum des Bildes⁹² ist er nach links gerückt; Hauptfigur ist der kleine ›Philister‹⁹³, zu dem die Blicke führen. Werther unter den Kindern ist zum humoristischen Genrebild geworden, bei dem der zugrunde liegende Text, da er nicht mehr in seinen Bezügen verstanden wird, nur noch den Stoff liefert.

Werther unter den Kindern: der Außenseiter ist im bürgerlichen Heim integriert, allerdings in der schwierigen Rolle des Kindes – oder die Szene wird überhaupt als Genremotiv mißverstanden.

(c) *Lotte am Klavier oder die Macht der Musik*

Illustriert wird die folgende Textstelle⁹⁴:

[...] Heut sas ich bey ihr – sas, sie spielte auf ihrem Clavier, manchfaltige Melodien und all den Ausdruck! all! all! – Was willst du? – Ihr Schwestergen putzte ihre Puppe auf meinem Knie. Mir kamen die Thränen in die Augen. Ich neigte mich und ihr Trauring fiel mir in's Gesicht – Meine Thränen flossen – Und auf einmal fiel sie in die alte himmelsüsse Melodie ein, so auf einmal, und mir durch die Seele gehn ein Trostgefühl und eine Erinnerung all des Vergangenen, all der Zeiten, da ich das Lied gehört, all der düstern Zwischenräume des Verdrusses, der fehlgeschlagenen Hoffnungen, und dann – Ich gieng in der Stube auf und nieder, mein Herz erstikte unter all dem. Um Gottes Willen, sagt ich mit einem heftigen Ausbruch hin gegen sie fahrend, um Gottes Willen hören sie auf. Sie hielt, und sah mich starr an. Werther, sagte sie, mit einem Lächeln, das mir durch die Seele gieng, Werther, sie sind sehr krank, ihre Lieblingsgerichte widerstehen ihnen. Gehen sie! [...]

Die Sänftigung des Schwermütigen

Abb. 8: Kupferstich von Friedrich Rosmäsler nach Job. Heinrich Ramberg, 1831⁹⁵ (Ex. Bayer. StaatsB München)

Dieses schon früh⁹⁶ in die Wertherikonographie eingeführte Motiv der klavierspielenden Lotte wurde von Ramberg bereits vorher gestaltet.⁹⁷ August Böttiger liefert zur 2. Fassung folgende Erklärung⁹⁸:

Indeß Lotte seelenvoll eine alte himmelsüße Melodie spielt, wie um den dumpf Brütenden zu trösten, steigern sich die Zeichen seiner Seelenkrankheit durch den Anblick ihres Trauringes und wie in eine schreiende Dissonanz verkehrt tritt selbst jene Harmonie in sein Herz. Nur das Kind puppt harmlos auf seinem Knie, und wie für dieses sein Schmerz, so ist für ihn dessen Harmlosigkeit, die ihm früher wohl zu Herzen ging, nicht vorhanden. Das Bild des wilde Thiere durch sein Spiel herbeizaubernden Orpheus an der Wand ist nicht bedeutungslos. Figuren und Köpfe sind hier leicht die gelungensten und kaum bedurfte es des am Puppenkleid zerrenden Hündchens, den Ausdruck des Bildes zu erhöhen. [...]

Wieder gibt Böttiger über die Bilderklärung hinaus Hinweise für die Interpretation der Szene: das Bild an der rechten Wand des »über-Eck« gestellten Zimmers⁹⁹ zeigt den »wilde Thiere durch sein Spiel herbeizaubernden Orpheus«. Doch Orpheus vermag mehr: das die Macht der Musik versinnbildlichende Motiv der von Orpheus bezauberten Tiere ist »auch im Sinne der beliebten Schilderungen des paradiesischen Friedenszustandes¹⁰⁰ zwischen reißenden und zahmen Tieren ausgebaut worden«. ¹⁰¹ Lotte kann Werther, der mit zerwühltem Haar in der Pose des Schwermütigen¹⁰² hinter ihr sitzt, durch ihr »himmelsüßes« Spiel nicht mehr sänftigen: der paradiesische Friedenszustand geht zu Ende. Noch wenige Tage zuvor¹⁰³ vermochte Lotte durch ihr Klavierspiel und Gesang Werthers Gefühl sympathetisch zu erregen¹⁰⁴ – nun versagt die »Sprache der Menschheit« (Gluck)¹⁰⁵ in ihrer Gemeinschaft stiftenden, psychagogischen Funktion.

Die von Böttiger bemerkte veränderte Haltung Werthers zu dem auf seinen Knien spielenden Kind, für das er keinerlei Aufmerksamkeit zeigt, drückt sein gewandeltes Gefühl für Lotte aus: er ist nicht mehr das Kind unter Kindern (vgl.

Abb. 6-7), das sich ihre mütterliche Zuneigung ersehnt. Er ist der leidenschaftlich Liebende – sie die unerreichbar Geliebte, von der er träumt¹⁰⁶, die er als seine Frau imaginiert¹⁰⁷ und von der er sagt, »daß sie einen Gift bereitet, der mich und sie zu Grunde richten wird«. ¹⁰⁸ So ist verständlich, daß der Schwermütige durch die Musik nicht befriedet wird. ¹⁰⁹

»Werther, sie sind sehr krank [. . .] Gehen sie!«

Abb. 9: Radierung von Tony Johannot, 1844¹¹⁰ (Ex. StaatsB München)

Johannot wählt wie häufig einen neuen, in keiner Bildtradition stehenden Moment zur Illustrierung der Klavierszene. An die vordere Bildkante gerückt, in diffuser, die Raumsituation bewußt verunklärer Beleuchtung¹¹¹ zeigt die Komposition Lotte am Klavier, die eben ihr Spiel unterbricht und sich Werther zuwendet. Dieser, ein »Gebrochener«, steht hinter ihr und blickt auf sie nieder. ¹¹² Daneben spielt auf einem Sessel das »Schwestergen« selbstvergessen mit ihrer Puppe.

Johannot stellt den psychologischen Höhepunkt der Szene dar: Werther, durch die Musik aufgewühlt und nicht getröstet, »gieng in der Stube auf und nieder«, bis er – an der Qual seines Herzens erstickend – die empfindsame Hausmusik unterbrach. Musik ist für Lotte eine »Zuflucht«¹¹³, die ihr ein erotisches Spiel in der Besänftigung und Aufreizung der Begierden erlaubt. Dieses »Musikalisch-Erotische« in seiner »sinnlichen Unmittelbarkeit«¹¹⁴ wird für Werther zur bedrohenden Macht. Lotte, die sich als »Sehnsuchtsobjekt« weiß, sieht in ihm den Schwermütigen, den sie zu »bannen« vermag: »Sie hielt, und sah mich starr an. Werther, sagte sie, mit einem Lächeln, das mir durch die Seele gieng, Werther, sie sind sehr krank [. . .]. Gehen sie!« Damit hört das Spiel indes nicht auf, nur das Medium wechselt: An die Stelle der Musik tritt die Literatur. Sie schafft den Distanzraum, in dem Werther seine Sinnlichkeit zu reflektieren und die Situation zu transzendieren vermag. Die Ossian-Lektüreszene als Psychodrama der »zukünftig verlorenen Geliebten« (dazu S. 24) korrespondiert der Klavierszene.

Johannots Komposition ist ohne Kenntnis der beiden Sätze, die sie illustriert, nicht zu verstehen. Es ist keine Genre-

szene, die sich als Wandschmuck eignet, d. h. eine alltägliche und darum allgemein verständliche Situation darstellt. Die Komposition schildert keine Handlung, sondern die Stimmung und emotionale Bezogenheit des Paares in einem bestimmten Augenblick: sie gibt – in Johannots emotional-imaginativem Nachvollzug – dem subjektiven Gefühl Werthers und Lottes Ausdruck.¹¹⁵

2.2.2. Bildprogramm II:

Literatur und Lektüre im *Werther* und ›Wertherfieber‹

(a) *Einstimmung durch Literatur*

Porträt Werthers

Abb. 10: *Werther*, Stahlstich von Lazarus G. Sichling nach Friedrich Pecht, 1864¹¹⁶ (Ex. Privatbesitz)

Illustriert werden folgende, von Pecht kombinierte Textstellen¹¹⁷:

Da ist gleich vor dem Orte ein Brunn', ein Brunn', an den ich gebannt bin wie Melusine mit ihren Schwestern. Du gehst einen kleinen Hügel hinunter, und findest dich vor einem Gewölbe, [...] wo unten das klarste Wasser aus Marmorfelsen quillt. Das Mäuergen, das oben umher die Einfassung macht, die hohen Bäume, die den Platz rings umher bedecken, die Kühle des Orts, das hat alles so was anzüglisches, was schauerliches. Es vergeht kein Tag, daß ich nicht eine Stunde da sizze. – [...] ich brauche Wiegengesang, und den hab ich in seiner Fülle gefunden in meinem Homer. Wie oft lull ich mein empörendes Blut zur Ruhe [...].

»Das Motiv des auf das Land zurückgezogenen, [...] ausruhenden Menschen ist – wie in der Literatur – in der Buchillustration [seit dem] letzten Drittel des 18. Jahrhunderts verbreitet. Das Buch und die Lektüre gehören häufig dazu.«¹¹⁸ In die Wertherikonographie führte für die Buchgraphik als erster Friedrich Pecht das Motiv der einsamen Lektüre Werthers am Brunnen ein¹¹⁹: »In dieser angenehmen Beschäftigung mit sich selber, in dieser zwecklosen Träumerei, die einem jungen Mädchen allenfalls ebenso hübsch ansteht, als einem Mann

schlecht, hat denn auch der Künstler¹²⁰ ihn [Werther] dargestellt, wie er den Homer am Brunnen liest [...]. Natürlich suchte der Künstler das Weichliche, Gefühliche, Schwärmerische des Charakters herauszukehren, dachte sich ihn blond und rosig von Teint, mit Händen, die die schnöde rauhe Arbeit immer abschreckt.«¹²¹ Pecht deutet »einen Schwächling wie Werther, der sich eines beliebigen Unterrocks halber eine Kugel durch den Kopf schießt«¹²², als unmännlichen egozentrischen Schmarotzer der Gesellschaft, der »überhaupt nicht dazu kommt irgendetwas zu thun, als im Wirthsgarten Erbsen auszuhülsen. Ein Mann ist aber nur so viel werth, als er thut.«¹²³ Für einen Untätigen »ist nichts natürlicher, als dass in der Leere dasjenige Gefühl allein und übermäßig Platz nimmt, welches in der Seele des thätigen Mannes immer nur die zweite Stelle behaupten kann, [...] dass die Liebe dann für Werther ein Fluch wird, wie sie für jeden anderen ein Segen ist.«¹²⁴ Pecht zeichnet Werther in Bild und Text negativ. Er – ein selbstbewußter, arbeitsamer Bürger seiner Zeit – hatte kein Verständnis für solch einen in realitätsabgewandter Selbstbezogenheit lebenden, »schwachen Charakter«.¹²⁵ Die »gewaltige Wirkung des Buchs« (»Markstein einer Culturepoche«) ist ihm »Beweis«: »Das Deutschland, oder vielmehr das Europa, das durch den ›Werther‹ in Bewegung gesetzt wurde, war durch und durch krank.«¹²⁶

Pechts Komposition steht in der Tradition der Einsiedlerdarstellungen in der Landschaft¹²⁷, die als Attribut häufig ein Buch verwenden. Es handelt sich aber nicht nur um die Säkularisierung des Einsiedlermotivs¹²⁸, sondern deutlich zeigt sich die Ableitung vom Bildtypus der büßenden Magdalena.¹²⁹ Hier in dieser Wertherillustration ist das Buch allerdings »nicht mehr topischer Bestandteil der dargestellten Figur, sondern wichtiges Merkmal einer charakteristischen Lektüresituation«¹³⁰ im Freien.

Werther imaginiert, am Brunnen sitzend, die biblischen patriarchalen Zeiten, »wie sie alle die Altväter am Brunnen Bekanntschaft machen und freyen«.¹³¹ Er liest den »Wiegengesang« des Homer¹³², und im Genuß der »Züge patriarchalen Lebens«¹³³ in Wahlheim einige Wochen später interpretiert er Odysseus: »Und so sehnt sich der unruhigste Vagabund zuletzt wieder nach seinem Vaterlande, und findet in seiner Hüt-

te, an der Brust seiner Gattin, in dem Kreise seiner Kinder und der Geschäfte zu ihrer Erhaltung, all die Wonne, die er in der weiten öden Welt vergebens suchte.« Werther formuliert seine Wünsche nach familialer Einbindung über das Medium der Literatur. Er besetzt projektiv die Literatur mit subjektiven Wunschbildern und umgekehrt die Realität mit Projektionen aus der Literatur.

Porträt Lottes

Abb. 11: Lotte, Stahlstich von Conrad Geyer nach Friedrich Pecht, 1864¹³⁴ (Ex. Privatbesitz)

Illustriert wird folgende Textstelle¹³⁵:

[...] Wir traten an's Fenster, es donnerte abseitwärts und der herrliche Regen säuselte auf das Land, und der erquickendste Wohlgeruch stieg in aller Fülle einer warmen Luft zu uns auf. Sie stand auf ihrem Ellenbogen gestützt und ihr Blick durchdrang die Gegend, sie sah den Himmel und auf mich, ich sah ihr Auge thränenvoll, sie legte ihre Hand auf die meinige und sagte – Klopstock!

Pecht wählte für die Darstellung »der weltberühmten Amtmannstochter, die [...] bestimmt war, durch ihre Reize so viel Unglück anzurichten«¹³⁶, jenen gefühlvollen Moment der Ballnacht nach dem Gewitter, ehe Lotte die Klopstock-»Loosung« über Werther »ausgoß«, um mit ihm die erwartete empfindsame Verschmelzung zu erleben durch ein »gemeinsam literarisch angeeignetes Seelengeschehen«.¹³⁷ In Pechts Komposition zwingt Lotte den Betrachter zur Identifikation mit Werther, an dessen Platz er steht, dem sie sich zuwendet – auf das fortziehende Gewitterweisend – und den sie durch die Klopstock-Parole zum Eintritt in die Seelengemeinschaft auffordert.

Pechts Goethe-Galerie repräsentiert einen im 19. Jahrhundert neu entstandenen Typus der Literaturillustrationen in graphischen Folgen: Haupt- und Nebenfiguren aus dem *Gesamtwerk* eines Dichters werden aus dem Textgeschehen gelöst und als »Charakterbilder« in Porträts vorgestellt. Vorbildhaft könnten die »Byron-Beauties« der Brüder Finden, London 1834, die »Beauties« aus Walter Scotts Romanen und ähnliches sein¹³⁸; Pecht nimmt in seine Goethe-, Schiller- und

Lessinggalerien allerdings auch Männerporträts auf. Er möchte mit seinen Bildnissen »die Phantasie des Beschauers anregen [...], sich die ganze Schönheit jener idealisierten Charaktere wieder zu vergegenwärtigen«¹³⁹, und bekennt sich zu seiner ganz individuellen Deutung der Werke und Personen. Er machte die Erfahrung, daß ihm »die Personen förmlich lebendig wurden, und er ganz vergass, dass es blos Geschöpfe des Dichters seien, dass er sie liebte, sie hasste, so warm schien ihr Blut in den Adern zu schlagen [...]. Und weil sie ihm mit so unmittelbarer Gewalt aufstiegen, so hat er sie auch so gegeben, ganz individuell, wie sie ihm kamen; jedoch mit irgendeiner persönlichen Erinnerung [...] verknüpft, hatten sich die Figuren des Dichters doch so untrennbar unter die übrigen gemischt, die ihm ein ziemlich reiches Leben vorgeführt, hatten sie sogar unvermerkt die Gestalt, die Züge dieser oder jener ihm wirklich einst begegneten Personen angenommen. [...] der Verfasser hat ein gutes Stück Selbsterlebtes, Selbstempfundenes hineingebracht.«¹⁴⁰ Goethes literarische Gestalten, Werther und Lotte, sind für Pecht Projektionsfiguren geworden, die er mit Eigenem individuell füllt.

(b) *Das Buch als Verführer*¹⁴¹

Voranstellen möchte ich eine Textstelle aus Dantes *Divina Commedia*, in der die Ossian-Lektüre- und Liebesszene vorgebildet ist, beide Male ist das Buch der unmittelbare Anlaß verbotener Leidenschaft.¹⁴² Im zweiten Kreis der Hölle, in dem die Wollüstigen büßen, begegnet Dante Francesca und Paolo und fragt diese¹⁴³:

Francisca, [...] sage mir, an welchen Merkmalen und auf welche Art gab euch die Liebe zur Zeit eurer sanften Seufzer die zweifelhaften Begierden zu erkennen? Sie versetzte: [...] wenn du so viel Verlangen hast, den ersten Ursprung unserer Liebe zu wissen, so vernimm, was Worte, mit Thränen unterbrochen, dir werden erklären können. Wir lasen an einem Tage zum Zeitvertreib in Lanzelots Geschichte, wie ihn die Liebe bezwungen. Wir waren allein, und ohne etwas Uebels zu argwöhnen. In der Empfindung über dasjenige, was wir lasen, begegneten unsere Blicke sich öfters einander, und unsere Wangen veränderten die Farbe. Aber nur ein Augenblick war es, der uns überwand. Als wir lasen, wie das erwünschte Lächeln der Schönen von einem so großen Liebhaber geküßt wurde, so küßte dieser, der nie-

mals mehr von mir wird getrennet werden, ganz zitternd meine Lippen. Das Buch und sein Verfasser waren die Unterhändler unserer Liebe.

Dantes Frage ist auch an Werther und Lotte zu richten, und ihre Antwort lautet ebenfalls: das Buch war der Unterhändler (Kuppler) unserer Liebe. Dante wurde nach langer Vergessenheit im 18. Jahrhundert wiederentdeckt in England, Deutschland und der Schweiz. Den entscheidenden Hinweis auf diese Szene könnte Goethe durch Johann Jakob Bodmer erhalten haben.¹⁴⁴ Doch zeigt die Wertherszene grundlegende Unterschiede zu ihrem möglichen Vorbild. Die durch die Lektüre ausgelöste Liebesszene zwischen Werther und Lotte¹ endigt nicht mit dem so berühmt gewordenen, vielsagenden Schlußvers Francescas: »Quel giorno più non vi leggemmo avante«, und es fehlt die Ermordung der beiden Liebenden durch den eifersüchtigen Ehemann. Die Sühnung *ihrer* Sünde übernimmt Werther allein.¹⁴⁵

Ein anderes, zeitlich näher liegendes Vorbild, in der zweisame Lektüre unmittelbarer Anlaß der Liebesäußerung ist, könnte für Goethe eine Stelle aus den *Briefe[n] der Mi Lady Juliane Catesby* der Madame Riccoboni (deutsch 1760)¹⁴⁶ gewesen sein. Lady Catesby schildert ihre Liebe zu Mi Lord Osbery:

Indem wir einmal eine Begebenheit lasen, die sehr rührend, und von zweyen Personen handelte, die sich zärtlich liebten, und die man grausamer Weise von einander trennte: so fiel das Buch aus der Hand, unsere Thränen vermischten sich; und da wir uns beyde [...] starr und schüchtern ansahen: so schlug er einen Arm um mich, als wenn er mich halten wollte. Ich neigte mich gegen ihn; wir brachen zu gleicher Zeit das Stillschweigen, und ruften zusammen aus: Ach, wie unglücklich waren sie nicht! [Es folgt die Liebeserklärung.]

Besonders das rührselige Sichfinden über dem Unglück anderer, mit denen man sich identifiziert, ist der Goethe- und der Riccoboni-Szene gemeinsam. »An welchen Merckmaalen und auf welche Art« Werther und Lotte »die zweifelhaften Begierden« erkannten, d. h. wie die Ossian-Lektüre zum »Verführer« der beiden seit Wochen in höchster Gefühlsüberspanntheit Lebenden wurde, das schildert der Herausgeber in der »Geschichte der letzten merkwürdigen Tage unsers Freundes«.¹⁴⁷

Als Werther, zum Sterben entschlossen¹⁴⁸, zu Lotte geht, um Abschied von der Ahnungslosen, über seinen Besuch Verwirrten¹⁴⁹ zu nehmen, setzt sich diese nach einiger Zeit, im »Gefühl ihrer Unschuld«, »gelassen zu Werthern auf's Canapee« und bittet ihn, seine »Uebersetzung einiger Gesänge Ossians« ihr vorzulesen. »Er lächelte, holte die Lieder, ein Schauer überfiel ihn, als er sie in die Hand nahm, und die Augen stunden ihm voll Thränen, als er hinein sah, [...] und las.«¹⁵⁰ Diese Szene, wie Werther mit Lotte auf dem Canapee sitzt und ihr vorliest, wurde meines Wissens nie illustriert. Darstellungen gibt es von vier sich nacheinander abspielenden dramatischen Momenten: (1) die erste Unterbrechung der Lektüre durch Lottes Weinen¹⁵¹, (2) die Kußszene nach Abbruch des Vorlesens¹⁵², (3) Lotte entzieht sich Werther, (4) Lottes Flucht.¹⁵³

Lotte unterbricht die Ossian-Lektüre

Abb. 12: Umrißstich von Vincenz Raimund Grüner, Wien 1809¹⁵⁴ (Ex. Österr. NationalB Wien)

Illustriert wird folgende Textstelle¹⁵⁵:

[...] Ein Stroh von Thränen, der aus Lottens Augen brach und ihrem gepreßten Herzen Luft machte, hemmte Werthers Gesang, er warf das Papier hin, und faßte ihre Hand und weinte die bittersten Thränen. Lotte ruhte auf der andern und verbarg ihre Augen in's Schnupftuch, die Bewegung beyder war fürchterlich. Sie fühlten ihr eigenes Elend in dem Schicksal der Edlen, fühlten es zusammen, und ihre Thränen vereinigten sie. Die Lippen und Augen Werthers glühten an Lottens Arme, ein Schauer überfiel sie, sie wollte sich entfernen und es lag all der Schmerz, der Antheil betäubend wie Bley auf ihr. [...]

Grüner illustriert die Szene äußerst textgetreu. Das Canapee steht parallel zum Bildrand in der vorderen Hälfte des Blattes, füllt dessen ganze Breite und riegelt den völlig neutralen Bildraum nach hinten ab; dadurch wird die Szene wie in einer Nahaufnahme dem Betrachter vorgestellt. Lotte sitzt rechts in der Sofaecke, den Arm auf die Lehne stützend und ins Schnupftuch weinend¹⁵⁶; ihre andere Hand hält der links neben ihr knieende, dem Betrachter den Rücken weisende Wer-

ther¹⁵⁷, dessen »Lippen und Augen [...] an Lottens Arme« glühen. Beide tragen ihr berühmt gewordenes »Kostüm«: Lotte das schlichte, schleifenverzierte Kleid, Werther Kniehosen, Frack und Stiefel. Das Ossian-Manuskript hat Werther von sich geworfen. Links in der vorderen Ecke liegt es aufgeblättert, auch kompositionell – durch die Diagonallage – die Harmonie störend.

Grüner, den nur seine zahlreichen Goethe-Illustrationen und -Briefe der Nachwelt interessant machten¹⁵⁸, gibt keine Interpretation der Textstelle. Klassizistischer Doktrin folgend, schildert er keinen bewegten Szenenablauf, sondern zeichnet mit sparsamen Umrisslinien in harmonischer Komposition den durch das Buch ausgelösten trauervollen »Zustand« des stilisierten und in posierender Stellung erstarrten Paares.

Kußszene mit Werthers Porträt

Abb. 13: Werther, Kupferstich von Daniel Berger nach Nikolaus Daniel Chodowiecki, 1775 (Ex. Goethe-Museum, Düsseldorf)

Illustriert wird folgende Textstelle¹⁵⁹:

[...] Die ganze Gewalt dieser Worte fiel über den Unglücklichen, er warf sich vor Lotten nieder in der vollen Verzweiflung, faßte ihre Hände, druckte sie in seine Augen, wider seine Stirn, und ihr schien eine Ahnung seines schrecklichen Vorhabens durch die Seele zu fliegen. Ihre Sinnen verwirrten sich, sie druckte seine Hände, druckte sie wider ihre Brust, neigte sich mit einer wehmüthigen Bewegung zu ihm, und ihre glühenden Wangen berührten sich. *Die Welt vergieng ihnen, er schlang seine Arme um sie her, preßte sie an seine Brust, und deckte ihre zitternde stammelnde Lippen mit wüthenden Küssen.* [...] [Hervorhebung J.A.].

Das Titelkupfer (Gegenstück zur »Lotte« im Himburgischen Nachdruck 1775¹⁶⁰) zeigt in einer Steinfassung Werthers Idealporträt im verzierten Medaillon. Die darunter gegebene Bühnenhafte Miniaturszene spielt in der rechten, hinteren Ecke eines schmalen Raumes, dessen Breite ein großes, hochlehniges Canapee einnimmt, das links von einem Fauteuil und rechts von einem Tischchen gerahmt wird; die Ecke betont die Intimität des Geschehens, das ausladende Sofa lädt zu ga-

lanten Fantasien ein. Im Zentrum des Bildes sieht man das junge Paar im leidenschaftlichen Kuß vereint. Es ist der kurze Augenblick der beidseitigen Hingabe, der Moment der Ruhe vor dem Bewußtwerden der Bedeutung dieser ›Tat‹.¹⁶¹ Werther, links vor Lotte knieend, umschlingt diese, sie mit seiner Rechten zu und an sich ziehend: so erreicht Chodowiecki, daß Werthers fordernde Leidenschaft wie auch Lottes mehr passiv-zögernde Hingabe sichtbar werden. Werther wird dadurch kenntlich als der die Situation Bestimmende; Lotte wird sogleich aus diesem sinnenverwirrenden ›Traum‹ erwachen, ihre Hand wird Werther abwehrend vor die Brust stoßen, ehe sie aufspringt.¹⁶² Die sparsamen Requisiten sind beispielhaft für Chodowieckis geniale Ökonomie bei der Schilderung von Handlung und Stimmung einer Szene. Werthers Hut¹⁶³ auf dem Sessel zeigt an, daß er als Gast zu raschem Besuch gekommen ist. Das Schnupftuch in Lottes ausgestreckter Rechten verweist auf die vorangegangene bewegte Tränenszene mit erster Lektüreunterbrechung.¹⁶⁴ Das Buch – corpus delicti wie delectans – ist bei der Umarmung aus Werthers linker Hand geglitten und liegt nun aufgeschlagen und auffällig an der vorderen ›Zimmerkante‹.¹⁶⁵ Die zwei vorn auf dem Tischchen brennenden Kerzen dienen nicht nur der Zeitbestimmung (Abend) und der effektvollen Beleuchtung der Szene; sie symbolisieren die gleichmäßig und stark brennende Liebe der beiden.¹⁶⁶ Werthers und Lottes Leidenschaft stehen in diesem Moment in Flammen.

Chodowieckis Wahl dieses – bei innerer Aufgewühltheit – äußerlich ruhigen, ›positiven‹ Momentes der Liebesszene wurde selten wieder aufgegriffen, obwohl z. B. die Aquarellkopie eines Stammbuchblattes für die Beliebtheit dieser Darstellung zeugt.¹⁶⁷ Julius Nisles Illustration von 1840¹⁶⁸ verwischt das bei Chodowiecki anklingende Motiv der beidseitigen Leidenschaft durch erzählerische Züge (detaillierte Ausführung des Interieurs und der Personen mit betont biedermeierlichem Charakter). Seine Darstellung verwandelt die Literaturillustration in eine selbständige bürgerliche Liebespaaridylle¹⁶⁹; der Wandel von der meditativen zur narrativen Behandlung eines Textes wird auch hier¹⁷⁰ wieder sichtbar.

Lotte entzieht sich Werthers Umarmung

Abb. 14: *Werther! cria-t-elle d'une voix étouffée. – Kupferstich von Francois Marie Isodore Quéverdo, 1793¹⁷¹ (Ex. Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt/M.)*

Illustriert wird folgende Textstelle¹⁷²:

[...] Werther! rief sie mit erstikter Stimme sich abwendend, Werther! und drückte mit schwacher Hand seine Brust von der ihrigen! Werther! rief sie mit dem gefaßten Tone des edelsten Gefühls; er widerstand nicht, lies sie aus seinen Armen [...].

Quéverdo, ein beliebter französischer Stecher galanter Genreszenen, veranschaulicht in seiner *Werther*-Illustration die leicht laszive Erotik des späten Rokoko. Er übernimmt den Bildtypus der stürmischen Liebeswerbung (hier in der abgedunkelten Ecke eines wohlausgestatteten Innenraums), wo eine tiefdecolletierte, etwas derangierte junge Dame verzweifelt versucht, sich aus der leidenschaftlichen Umarmung ihres Kavaliere zu lösen. Das affektierte Sich-Sträuben dieser reich und kokett gekleideten Lotte erhöht den pikanten Reiz dieser Verführungsszene. Fehl am Platze scheint hier das über Lotte hängende Porträt der verstorbenen Mutter als mahnender Wächterin der Tugend ihrer Tochter¹⁷³, wie auch Ossian-Gesänge als Lektüre dieses Paares wenig wahrscheinlich sind.¹⁷⁴

Quéverdos Darstellung zeigt eine von Goethes Text unabhängige galante Szene, die als Beispiel für die bis ins 19. Jahrhundert gerne rokokoisierende französische Illustrationskunst – speziell bei erotischen Themen und Motiven – stehen soll.

Lottes Flucht

Abb. 15: *C'est pour la dernière fois, Werther, vous ne me reverrez jamais. – Kupferstich von Jean Blaise Simonet nach Jean Michel Moreau le Jeune, 1809¹⁷⁵ (Ex. Goethe-Museum, Düsseldorf)*

Lottes Flucht. Illustriert wird folgende Textstelle¹⁷⁶:

[Werther ließ Lotte aus seinen Armen] und warf sich unsinnig vor sie hin. Sie riß sich auf, und in ängstlicher Verwirrung, bebend zwischen

Liebe und Zorn sagte sie: Das ist das leztemal! Werther! Sie sehn mich nicht wieder. Und mit dem vollsten Blick der Liebe auf den Elen- den eilte sie in's Nebenzimmer [...].

Moreau zeigt in seiner textnahen Darstellung das Paar in der linken hinteren Ecke eines hohen, mit Möbeln angefüllten Zimmers. Rückwärts verweist die Uhr auf die fünfte Stunde, in der sich das ›Drama‹ abspielt; das Klavier erinnert an die vorangegangene Szene, als die Musik in Werther eine ähnlich leidenschaftliche Stimmung auslöste wie nun die Ossian-Lektüre in beiden. Das Canapee steht an der linken Wand und wird halb verdeckt von der geöffneten Türe, durch die Lotte sogleich das Zimmer und Werther auf immer verlassen wird. Lottes weich fließendes Empiregewand mit Busenschleife ver- rät die heftige Bewegung, mit der sie sich soeben vom Sofa ›aufriß‹ und nun – mit pathetisch-abweisender-Geste der Lin- ken gegen Werther und dem Schnupftuch in der erhobenen Rechten – zur Flucht wendet, einen schmerzlichen Blick auf Werther zurückwerfend.¹⁷⁷ Dieser kniet – in theatralischer Gebärde die Hände über den Augen verschränkt – in der Zimmermitte, ein Bild des beschämten, verzweiflungsvollen Jammers.¹⁷⁸ Das aufgeblätterte Ossian-Manuskript liegt rechts von ihm auf dem Parkett: Lottes Abwehrgeste gegen den ›Verführer‹ lenkt den Blick auf dessen Medium. Die auf die szenenbedeutsamen Punkte (Personen, Manuskript, Sofaecke) beschränkte Beleuchtung erhöht den bühnenarti- gen Effekt der Darstellung.

Moreau war neben J. Duplessi-Bertaux¹⁷⁹ in seinen späte- ren Jahren der typische und vielbeschäftigte Illustrator der französischen Revolution und des napoleonischen Kaiser- reichs. Seine *Werther*-Illustration zeigt die Merkmale des Re- volutionklassizismus: Wahl eines dramatischen Momentes als Bildvorwurf, übersteigerte Pathetik im Ausdrucksgestus der Figuren – wodurch eine theatralische ›Aufladung‹ von Gehalt und Stimmung einer Szene erreicht wird – und effekt- volle Beleuchtung. Die letzte Begegnung, die Trennung von Werther und Lotte ist zur wirkungsvoll inszenierten Bühnen- scene geworden.

Lottes Flucht bildet den dramatischen Schlußpunkt der vierteiligen Bildsequenz der Rührung-Kuß-Abschiedsszene im *Werther*; sie ermöglicht die bewegteste, wenn auch nicht

bewegendste Szenengestaltung und ist das am häufigsten illustrierte Motiv.¹⁸⁰ Im Vergleich aller Illustrationen der letzten Begegnung wird eine Tendenz sichtbar: Die anfangs bei der Liebesszene textgetreu leidenschaftlich beteiligte Lotte (vgl. die Darstellung der Kußszene bei Chodowiecki, Abb. 13)¹⁸¹ wird zu einer die Leidenschaft abwehrenden, sittlich empörrten Frauengestalt umgedeutet, die sich durch Flucht den Nachstellungen des Verführers Werther entzieht.¹⁸²

(c) *Lektüre im
Werther-Kult und ›Wertherfieber‹*

Lotte an Werthers Grab

Abb. 16: Kupferstich nach John Raphael Smith's Großgraphik von 1783¹⁸³ (Ex. Goethe-Museum, Düsseldorf)

»Die Darstellung kann sich nur auf eine indirekte Schilderung bei Goethe berufen. In der Vorwegnahme sieht Werther die Vision seines eigenen Grabes«¹⁸⁴, bzw. beschreibt er in seinem Abschiedsbrief an Lotte – besorgt um seine künftige Ruhestätte und sein künftiges Andenken – für sein Grabmal einen imaginären Ort, »der einer antiken Sitte folgend zu einem Topos in Kunst und Dichtung geworden ist«¹⁸⁵ und den die Illustration berücksichtigt¹⁸⁶:

[...] Auf dem Kirchhofe sind zwey Lindenbäume, hinten im Ekke nach dem Felde zu, dort wünsch ich zu ruhen. [...] Ach ich wollte, ihr begrübt mich am Wege, oder im einsamen Thale, daß Priester und Levite vor dem bezeichnenden Steine sich segnend vorüberging, und der Samariter eine Thräne weinte. [...]

Eine verzierte Urne im antikischen Stil, mit Werthers Namenszug, steht links unter einer Trauerweide auf einem Steinsockel. Lotte – das schlichte Kleid mit Busenschleife halb unter einem Umhang, das Haar unterm großen Hut verborgen – ist eben von einer einfachen Ruhebänk vor einigen Bäumen rechts aufgestanden und hat ein noch geöffnetes Buch¹⁸⁷, in dem sie an diesem stillen Orte las, sinken lassen. Wehmutsvoll blickt sie auf die Urne und überläßt sich ihren Erinnerungen, die augenscheinlich durch die Lektüre geweckt worden sind.¹⁸⁸

Lotte an Werthers Grab ist eines der Kernmotive der früh in England entwickelten *Werther*-Darstellungen¹⁸⁹ und wurde auch auf dem Kontinent eines der bevorzugten Dokumente des *Werther*-Kultes. Das Motiv gehört zur Gruppe der Freundschafts- und Gedächtnisbilder. Lankheit¹⁹⁰ erwähnt *Werther*-Gedenkbilder unter den frühesten Freundschaftsbildern und betont ihre Bedeutung für die Genese dieses sentimental Bildtypus. Zu erklären sind Entstehung und Beliebtheit des Motivs aus dem empfindsamen Freundschafts- und Gedächtniskult der Zeit. Die Darstellung diente als bildhafter ›Auslöser‹ melancholischer Gefühle und ermöglichte dem empfindsamen Betrachter die gesuchte Identifikation auf zweierlei Weise: mit Werther, dem unglücklich Liebenden und nun beweinten Toten, *und* mit der um ihn trauernden Lotte, der die Liebe zu ihm aus gesellschaftlichen Gründen verwehrt war.¹⁹¹

Eine Gesellschaft im Park bei der Werther-Lektüre

Abb. 17: Radierung von Balthasar Anton Duncker, 1775¹⁹² (Ex. Stadt- u. UniversitätsB Bern)

»Daß eine in einen Roman eingefügte Vignette die Lektüre des Romans selbst zum Gegenstand hat« – wie diese Darstellung der *Werther*-Lektüre – »ist ein seltener Fall.«¹⁹³ Bereits ein Jahr nach Erscheinen des Romans führt Duncker in seiner Schlußvignette zur ersten schweizer *Werther*-Ausgabe die unterschiedlichen Rezeptionsweisen am Beispiel einer ›gemischten Gesellschaft‹ vor Augen. Um eine Parkbank haben sich mehrere höfisch geputzte Personen samt einer jungen Vorleserin geschart, man lauscht mit unterschiedlicher Teilnahme dem Vortrag aus *Werthers Leiden*¹⁹⁴: Eine ältere Dame führt gerührt ihr Schnupftuch an die Augen; ein junger Kavalier lümmelt sich ungezwungen zu ihrer Linken und spielt mit seinem Hund, während ein zweiter der Gesellschaft den Rücken kehrt und die ›Natur‹ beobachtet.¹⁹⁵ Zwischen Bank und Gebüsch vertreibt sich ein ältliches Paar – sie scheinheilig-betrübt, er lüstern-neckisch – halb versteckt die Zeit.¹⁹⁶ Das kleine Mädchen links außen veranschaulicht mit theatralischer Komik die *Werther*handlung; sie, eine Lotte en minia-

- 61 Weimann: Goethe in der Figurenperspektive, S. 227.
- 62 Ebd. S. 225.
- 63 Ebd. S. 232. Mit Bezug auf das Ende der *Sinn-und-Form*-Fassung konstatiert W. eine »Steigerung des geistigen und praktischen Ausdrucks« Edgars: »Sein Tod kennzeichnet nicht den erfüllten Endpunkt eines Schweigens wie bei Werther, sondern erfolgt (durch Unfall) auf dem Höhepunkt einer praktischen Tätigkeit, deren abgeschlossenes Resultat (die Erfindung) zugleich beides: das Auffinden seiner Fähigkeiten und das Zurückfinden in die Gesellschaft, bedeutet hätte.« (S. 232) Plenzdorf, ein mitunter überraschter Zuhörer der Akademie-Diskussion, hat dieser Deutung in der Buchfassung die Grundlage entzogen.
- 64 Werner Neubert: Niete in Hosen – oder ...? In: Neue Deutsche Literatur. Jg. 21. 1973. H. 3. S. 130-35. Hier S. 135, 133.
- 65 Girnus: Lachen über Wibeau, S. 1278. Die laufende Konfrontation mit Werther ist »ein notwendiges Element der ironischen Absetzung« (S. 1282).
- 66 Ebd. S. 1279.
- 67 Franz Peter Waiblinger: Zitierte Kritik. Zu den *Werther*-Zitaten in Ulrich Plenzdorfs *Die neuen Leiden des jungen W.* In: Poetica 8 (1976), S. 71-88. Hier S. 74, 72.
- 68 Scharfschwerdt: Werther in der DDR, S. 261.
- 69 Brinker-Gabler: »Ich weiß nicht, ob mich einer versteht, Leute.«, S. 89.
- 70 Ebd. S. 87.
- 70a Für »Klassiker auf dem Klo« vgl. Karl Kraus: Die letzten Tage der Menschheit, I. Akt, 29. Szene und IV. Akt, 29. Szene: »Abdruck von Klassiker-Zitaten auf Klosettpapier« als Ausdruck der »Entmenschung«.
- 71 Großklaus: West-östliches Unbehagen, S. 89.
- 72 Waiblinger: Zitierte Kritik, S. 86. Indem Plenzdorf »die Kritik hinter dem klassischen Text verschanzt, macht er sie unangreifbar« (S. 87).
- 73 Heinz Klunker: Der W.-Effekt. In: neues hochland. Jg. 66. 1974. S. 451-65. Hier S. 455.

2. Werther-Illustrationen

- 1 Kat. Ausst. Düsseldorf, Goethe-Museum, 1972: Die Leiden des jungen Werthers. Goethes Roman im Spiegel seiner Zeit. (Katalog: Christina Kröll, Hartmut Schmidt u. a.). – Insel Almanach auf das Jahr 1973. Die Leiden des jungen Werthers. Goethes »Werther« als Schule der Leidenschaften. Mit Beiträgen v. Jörn

- Göres u. a. Frankfurt/M. 1972. – Buchkunst und Literatur in Deutschland 1750 bis 1850. Hg. v. Ernst L. Hauswedell u. Christian Voigt. Bd. 1. Hamburg 1977. – Leser und Lesen im 18. Jahrhundert. Colloquium [...] (Beiträge zur Geschichte der Literatur u. Kunst des 18. Jh. 1) Heidelberg 1977. – Kat. Ausst. Düsseldorf, Goethe-Museum, 1977: Lesewuth, Raubdruck und Bücherlesen. Das Buch in der Goethe-Zeit. – Kat. Ausst. Berlin, Kunstbibliothek, 1978: Französische und deutsche Buchillustration des 18. Jahrhunderts. – Die Buchillustration im 18. Jahrhundert. Colloquium [...] (Beiträge zur Geschichte der Literatur u. Kunst des 18. Jh. 4) Heidelberg 1980. – Kat. Ausst. Ratingen, Stadtmuseum, 1982: Werther Illustrationen (Katalog: Ursula Mildner-Flesch u. a.).
- 2 Rosemary Hoffmann Scholl: *Illustration and Text in German belletristic Literature of the 18th Century*. Thesis, Univ. of Illinois at Urbana-Champaign 1971 (masch.). Zitat S. 267.
 - 3 Wolfgang Baumgart: *Der Leser als Zuschauer. Zu Chodowieckis Stichen zur Minna von Barnhelm*. In: *Die Buchillustration im 18. Jahrhundert*. S. 13–25. Hier S. 14.
 - 4 Vgl. Friedrich Pecht: *Goethe-Galerie. Charaktere aus Goethe's Werken*. Gezeichnet von F. P. und Arthur von Ramberg. Fünfzig Blätter in Stahlstich mit erläuterndem Texte von F. P. Leipzig 1864. Vorwort, unpag.: *Von Goethes literarischen Gestalten »ist fast jedem ein ganz bestimmtes Bild derselben aufgegangen, nur leider jedem wieder ein anderes, nach seiner individuellen Auffassung gefärbtes«.*
 - 5 *Goethe und Cotta. Briefwechsel 1797–1832*. Textkritische u. kommentierte Ausg. Hg. v. Dorothea Kuhn. Bd. 1. Stuttgart (1979), S. 173.
 - 6 Vgl. Walter Koschatzky: *Bemerkungen zur Graphik des 18. Jahrhunderts*. In: *Kat. Ausst. Bregenz, Vorarlberger Landesmuseum, 1968 u. Wien, Österr. Museum für Angewandte Kunst, 1969: Angelika Kauffmann und ihre Zeitgenossen*, S. 37–43. Hier S. 38: *Die Graphik wird führend für den neuen Geist des Natürlichen, Sentimentalen. Sinn und Inhalt der zeitgenössischen Literatur sollten verbreitet werden.*
 - 7 Maria Lanckoronska u. Richard Oehler: *Die Buchillustration des XVIII. Jahrhunderts in Deutschland, Österreich und der Schweiz*. 3 Bde. Leipzig 1932–34. Hier Bd. 2, S. 50. – Dies findet seine Bestätigung durch die Statistik von Hoffmann Scholl: *Illustration and Text*, S. 143. Fazit: *»During most of the 18th century in Germany, the fact that a book contained illustrations at all frequently determined the fate of the text.«* (S. 266)
 - 8 Baumgart: *Der Leser als Zuschauer*, S. 13 f.

- 9 Vgl. Lichtenbergs Argumentation, der vom Illustrator Verständnihilfen für den Leser erhofft, weil im Bild ein Handlungszusammenhang auf einem Blick überschaubar wird, d. h. es können simultan die verschiedenen Gefühle der Personen in Handlung, Gestik etc. ausgedrückt werden. Lichtenberg in Meusels *Miscellaneen*, 1779. Abgedruckt bei Hoffmann Scholl: *Illustration and Text*, S. 184f.
- 10 Baumgart: *Der Leser als Zuschauer*, S. 13.
- 11 Peter Küpper: Autor und Illustration. Zu einigen Aufträgen von Matthias Claudius an Daniel Chodowiecki. In: *Die Buchillustration im 18. Jahrhundert*, S. 53–64. Hier S. 46.
- 12 Vgl. die Kritik in Meusels *Miscellaneen*, 1782 (abgedruckt bei Hoffmann Scholl: *Illustration and Text*, S. 63): »Mit Kupfern von Chodowiecki oder Geyser [...] überzeugt man sich schon im voraus von der Wichtigkeit des Buches, und der Verleger [...] verkauft seine Waare eher.« – Weiter Jattie Enklaar: *Buch und Buchillustration*. Matthias Claudius: *Wandsbecker Bote*. In: *Die Buchillustration im 18. Jahrhundert*, S. 26–43. Hier S. 40ff. – Daß man Illustrationen als verkaufsfördernd betrachtete, zeigen auch die werbenden Erwähnungen von »erläuternden Kupfern« in Annoncen. In den kritischen Organen (z. B. Meusels *Miscellaneen*, *Allgemeine Deutsche Bibliothek*) werden die Illustrationen ausführlich besprochen.
- 13 Wegen der »überfliessige[n] Vertheuerung« sprach sich z. B. Klopstock gegen die Illustrierung von Büchern aus. Helmut Pape: *Klopstocks Autorenhonorare und Selbstverlagsgewinne*. In: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 10 (1969/70), Sp. 1–268. Hier Sp. 233/34. Über die finanziellen Auswirkungen von Illustrationen auf die Buchkalkulation vgl. Hoffmann Scholl: *Illustration and Text*, S. 48–64.
- 14 Dazu Georg Witkowski: *Die deutsche Buchillustration des XVIII. Jahrhunderts*. In: *Zs. für Bücherfreunde* 1/II (1897/98), S. 401–14. Hier S. 404. In der Einleitung des *Ausst. Kat. Berlin 1978: Französische und deutsche Buchillustration* (s. Anm. 1), wird Chodowiecki als der einzige Künstler bezeichnet, »der es mit den Franzosen aufnehmen kann«.
- 15 Beachtenswert ist ein Beitrag in Meusels *Miscellaneen*, 1782 (abgedruckt bei Hoffmann Scholl: *Illustration and Text*, S. 63), wo klarsichtig als Ursache für die häufig ungenügende Qualität die Armut der im buchgraphischen Gewerbe tätigen unbekanntem Künstler angeführt wird, die diesen schlechtbezahlten Broterwerb »fabrikmäßig« (Lanckoronska/Oehler: *Buchillustration*, S. 35) betreiben mußten, um sich zu ernähren. Simple Schematisierungen in Bildaufbau, Raum-, Natur- und Personengestal-

- tung waren die Folge. Den Zusammenhang zwischen Bezahlung und Qualität der Illustratoren sieht auch Goethe (Brief an Krafft, 1779; abgedruckt bei Hoffmann Scholl: *Illustration and Text*, S. 34): »Auch der Künstler wird nie bezahlt, sondern der Handwerker.«
- 16 Alle Informationen zu diesen »finanziellen Erwägungen« verdanke ich Hoffmann Scholl: *Illustration and Text*, S. 41 ff.
 - 17 Ebd. S. 43. Es fällt auf, daß es bei der Verwendung verschiedener Papierqualitäten zu größeren Preisunterschieden kommt (Erhöhung bis zum 3-fachen, S. 46).
 - 18 z. B. von Chodowiecki, *Text* S. 81 f.
 - 19 Vgl. Kat. Ratingen, 1982: Werther Illustrationen (s. Anm. 1), Nr. 31 ff. u. S. 77-79.
 - 20 Ebd. Nr. 48-52, 54-74, 89-90. Die Verbreitung belegt [Sophie von La Roche]: *Journal einer Reise durch Frankreich*. Altenburg 1787, S. 455-56 (9. Juni 1785; Hinweis H.-W. Jäger).
 - 21 z. B. aus Augsburg. Kat. Ratingen, Nr. 83-87.
 - 22 In diesem Sinn schreibt Goethe 1813, im 3. Tl. von *Dichtung und Wahrheit* über die *Werther*-Rezeption: »Man kann von dem Publikum nicht verlangen, daß es ein geistiges Werk geistig aufnehmen solle. Eigentlich ward nur der Inhalt, der Stoff beachtet [...]«. Der *Werther* diente seiner Zeit auch als Kommunikationsmedium: *Werther*-Wandschmuck, -Kostüm, -Szenen auf allerlei Haushaltsgerät »sprachen« zu gleichgesinnten Seelen.
 - 23 Lanckoronska/Oehler: *Buchillustration*, S. 5.
 - 24 Vertreter dafür sind Salomon Geßner oder Adam Friedrich Oeser.
 - 25 Renate Krüger: Daniel Chodowiecki als »empfindsamer« Illustrator. In: *Die Buchillustration im 18. Jahrhundert*, S. 53-64. Hier S. 53 ff.
 - 26 Ebd. S. 56.
 - 27 Hoffmann Scholl: *Illustration and Text*, S. 219.
 - 28 Goethe und Cotta. *Briefwechsel*, Bd. 1, S. 133.
 - 29 Die Sonderform der frühromantischen Graphik – z. B. die symbolischen Illustrationen Runges – bleibt hier unberücksichtigt.
 - 30 Anita Fischer: *Die romantische Buchillustration im 19. Jahrhundert*. Berlin 1933, S. 9 ff. u. 62 f.
 - 31 Ausgebildet wurden hier als Maler und nebenberufliche Illustratoren Sonderland (Abb. 3), Nisle (Abb. 2,7), Kaulbach (Abb. 4,5) und Pecht (Abb. 10,11).
 - 32 Nach dem Vorbild der zyklischen Illustrationen John Flaxman's zu antiken Autoren, die in Umrißmanier seit 1795 erschienen.
 - 33 Fischer: *Die romantische Buchillustration*, S. 8. Vgl. Rambergs, Kaulbachs, Johannots, Pechts Goethe-Illustrationen. Da sie

- nicht mehr den Text illustrierend begleiten, sind teilweise Erläuterungen beigegeben.
- 34 Arthur Rümmer: Das illustrierte Buch des 19. Jahrhunderts in England, Frankreich, Deutschland 1790-1860. Leipzig 1930, S. 221.
- 35 Fischer: Die romantische Buchillustration, S. 60.
- 36 Ebd. S. 15.
- 37 Bisher kaum abgebildet und ausgewertet wurden die Werther-Illustrationen von Kaulbach (Version 1836, Abb. 4), Nisle (Abb. 2,7; 1840), Sonderland (Abb. 3; 1853), Pecht (Abb. 10,11; 1866), Grüner (Abb. 12; 1810).
- 38 Zeitliche Schwerpunkte: 1775 bis 90er Jahre, 1830 bis ca. 1870.
- 39 Christina Kröll, in Kat. Düsseldorf, 1972: Die Leiden des jungen Werthers (s. Anm. 1), S. 136. Vgl. Kat. Ratingen, S. 76 u. 79, Aufzählung der illustrierten Motive: Erste Begegnung / Besuch beim Pfarrer / Brunnenszene / 1. Abschiedsszene Albert, Lotte, Werther / Lotte am Klavier / Liebesszene / Pistolenübergabe / Lotte an Werthers Grab u. a.
- 40 Goethe: Die Leiden des jungen Werthers. 1. Text. Erste und Zweite Fassung. Bearbeiter des Bandes Erna Merker (Werke. Akademieausg. Bd. 2) Berlin 1954, S. 20. (16. Juni). – Abgekürzt bezeichnet als ›Brottschneideszene‹.
- 41 Ebd. S. 144. Abgekürzt bezeichnet als ›Liebesszene‹.
- 42 Vgl. Georg Witkowski: Chodowieckis Werther-Bilder. In: Zs. für Bücherfreunde 2/IV (1898), S. 153-62. Hier S. 156 ff. (Abb. Ia, 1-5).
- 43 Werther unter den Kindern (Abb. Ib, 6-7), Lotte am Klavier (Abb. Ic, 8-9).
- 44 Vgl. Kat. Ratingen, S. 76-79.
- 45 Goethe: Werther. Akademieausg., S. 20 (16. Juni).
- 46 Vgl. dazu Chodowieckis eigenhändige Kupfervignette zur französischen Übersetzung, Maestrich 1776, die Änderungen zeigt.
- 47 Witkowski: Chodowieckis Werther-Bilder, S. 156.
- 48 Die einzige textliche Unstimmigkeit betrifft das ›Wertherkostüm‹: die Schnallenschuhe des Kavaliere gehören durch Stiefel ersetzt.
- 49 Goethe: Werther. Akademieausg., S. 21 (16. Juni). Nur scheinbar fällt das Licht durch die Türe und führt den Blick mit Werthers Bewegung auf Lotte zu: der kleine Raum ist wie eine Bühne von vorne ausgeleuchtet, und der Betrachter darf (als Unbefugter?) einen Blick auf die momentane Szene werfen.
- 50 Vgl. Witkowski: Chodowieckis Werther-Bilder, S. 157: »[...] haben die Zeitgenossen vor allem an *ibr* Gefallen gefunden«. Auch gab es eine dem ›Wertherkostüm‹ entsprechende Kleidung à la

- Lotte. Vgl. [August Friedrich Cranz]: *Meine Lieblingsstunden in Briefen den besten Menschen bestimmt*. 1. Bd. 3. Aufl. Berlin 1792, S. 214-25: An einen kranken Freund, der an der Düpe der Zärtlichkeit krank liegt. Ueber die modische Empfindsamkeit. Selinde studierte »die Wertherische Lotte aus dem Grunde, kleidete sich ganz in Weiß mit rothen Schleifen, trat ans Fenster, wrens regnete, horchte auf das Rauschen des Windes, der zwischen den Blättern spielte, liebäugelte mit dem Monde, und wünschte Kinder um sich zu haben, denen sie, wie Lotte, auch täglich Brodt schneiden könnte« (S. 221).
- 51 Durch Tradierung der Motive und Kompositionstypen.
- 52 Erschienen als Heft 6 und 7 einer Folge von 92 Blatt Umrißstichen zu Goethes Werken, Stuttgart 1840-41. – Vernichtendes Urteil: Unmaßgebliche Bedenken über Julius Nisles Zeichnungen zu Goethe's Meisterwerken. In: *Telegraph für Deutschland*, No. 78, Hamburg 1840, S. 309 f. Der Kritiker polemisiert gegen Nisles »verrenkte Figuren« und »herzlose Puppen«. Die Zeichnungen sind ihm zu akademisch ideal, zeigen zu wenig Naturstudium. Wichtig der Hinweis, daß die Bildchen koloriert und sehr wohlfeil waren und daher zum Schmuck der »Schreibbuchdeckel der Schulkinder« dienen konnten.
- 53 Zum Ansetzen von Essig, Beerenwein etc.
- 54 Eine ähnlich idealisierte Einförmigkeit der Kindergesichter und -figuren findet sich in den gleichzeitigen idyllischen Kinderdarstellungen Ludwig Richters, der sich gleichfalls künstlerisch an Nazarenern wie Julius Schnorr von Carolsfeld orientierte (vgl. die »heile Welt« der beiden).
- 55 Goethe: *Werther*. Akademieausg., S. 21 (16. Juni). Bei Nisle trägt Werther zwar den zum »Kostüm« gehörenden runden Hut, Kniehosen und Frack, jedoch keine Stiefel.
- 56 Vgl. Gilbert Austin: *Die Kunst der rednerischen und theatralischen Declamation*. Leipzig [1818] (Reprint Hanau 1970), S. 166: »*Die Augen*. Sie werden erhoben, im Gebete.«
- 57 In: *Galerie zu Goethe's Werken*. 42 Stahlstiche nach Zeichnungen von Ferdinand Rothbart, Johann Baptist Sonderland, Gustav Osterwald u. anderen namhaften Künstlern etc. Stuttgart: Göpel 1853.
- 58 Die narrativen Elemente sind gehäuft. Der Betrachter um 1850 erwartete vom Künstler gedankenvolle Kompositionen, die oft zu geschwätzigem Genreszenen verflachten. Die Bilder dienten der belehrenden Unterhaltung.
- 59 sog. Detail-Realismus, besonders gepflegt von der Düsseldorfer Schule, der Sonderland angehört. Die geforderte ideale Verklärung der Realität erlaubte Genauigkeit nur im Detail.

- 60 Nicht textgetreu. In England wurde die Szene in eine Laube verlegt, wo Lotte am Tisch sitzend den Kindern das Brot austeilte (vgl. Kupferstich von Smith/Bunbury 1782, Kat. Ratingen, Nr. 31 und die diesem Bildtypus folgenden Stiche).
- 61 Goethe's poetische und prosaische Werke in zwei Bänden. Stuttgart u. Tübingen: Cotta 1836-37. Titelkupfer zu 2,1: Romane und Novellen.

62 In: Goethe-Galerie. Nach Original-Cartons von Wilhelm Kaulbach. Mit erläuterndem Text von Fr[iedrich] Spielhagen. Jubiläumsausgabe. München: Bruckmann [1872]. Erschienen erstmals 1857-64 in Folgen: Goethe-Galerie, 21 Kreidezeichnungen in photographischen Nachbildungen. – Um die Beliebtheit der Kaulbach'schen ›Frauengestalten‹ zu belegen, hier ein Überblick über die verschiedenen Ausführungen, in denen diese Kompositionen von Bruckmann angeboten wurden (1866):

Goethe-Galerie. I. Abtheilung. Goethe's Frauengestalten.

21 Blatt Photographien nach
Originalzeichnungen von
W. v. Kaulbach.

Facsimile-Ausgabe	224	Thlr.
Einzelne Blätter	12	Thlr.
Größe I.	140	Thlr.
Einzelne Blätter	7½	Thlr.
Größe II.	84	Thlr.
Einzelne Blätter	4½	Thlr.
Größe IV. (Gross Quart-Format) mit Text von <i>Fr. Spielhagen.</i>		
Elegant in Leinwand geb.	20	Thlr.
Reich in Leder geb.	24	Thlr.
Einzelne Blätter	1	Thlr.
Größe VI. (Visitenkarten-Format)		
In elegantem Glacé-Carton	7	Thlr.
Einzelne Blätter	10	Ngr.
Album-Ausgabe (Größe VI.) mit Text von <i>Fr. Spielhagen.</i> Prachtband in feinstem Kalbleder mit reichen Verzierungen u. Beschlagen	12	Thlr.
Kupferstich-Ausgabe nach <i>Kaulbach's</i> Originalen in Linienmanier gestochen von <i>Mandel, Preissel, Raab</i> etc. Groß Folio- Format mit Text von <i>A. Stahr.</i> 9 Lieferungen	38	Thlr.

- 63 Das Motiv des von Kaulbach eingeführten Hundes (Fütterung) taucht in späteren Kompositionen wiederholt auf.

- 64 Vgl. Johann Jakob Engel: Schriften. Bd. 7-8: Mimik, Tl. 1. 2 Berlin 1804 (Reprint Frankfurt/M. 1971). Hier Tl. 1, S. 166 über die Bewunderung: Das Auge erweitert sich, denn die Seele möchte vom Gegenstand der Bewunderung »so viel Lichtstrahlen einziehen als möglich; auch ist die unbewegliche Richtung des Auges auf den Gegenstand absichtlich«. »Das Ausbreiten der Arme findet fast nur in dem ersten Augenblicke Statt«.
- 65 Ebd. S. 166.
- 66 Die elliptische Linie wird um Lottes Hüften durch die Köpfe der Kinder gebildet. Kaulbach stellt hier *acht* Kinder um Lotte dar; vgl. Goethe: Werther. Akademieausg., S. 10 (17. May): die neun Kinder des Amtmanns.
- 67 Der kleine an Lotte »hinaufsteigende« Bub bildet zusammen mit der ihn haltenden Schwester den verbindenden Winkelpunkt der beiden Geraden, die in Lotte und Werther gipfeln.
- 68 Der Schriftsteller F. Spielhagen ist ein Vertreter und Verteidiger der »idealen« Kunstrichtung. Zur Identifikation mit Werther vgl. seine einleitenden Sätze, Goethe-Galerie, S. 11: Hat doch »diese so reizende Geschichte [...] ein Jeder von uns gelesen – nein nicht gelesen! – mit erlebt; ist doch ein Jeder von uns [...] gefahren, um Charlotte S. . . . abzuholen, und [...] ist dann, als der Wagen am Hofthor hielt, hinabgesprungen, in die Thür getreten, und – welch' ein Bild, das sich nun plötzlich seinen erstaunten Augen zeigt!«
- 69 Ebd.
- 70 Trockenes schwarzes Hausbrot ist als Abendmahlzeit für *diese* Kinder nicht vorstellbar.
- 71 Vgl. Jäger, oben S. 18 f.
- 72 Dazu kritisch M[oritz] Th[ausing]: Kaulbach als Illustrator der deutschen Klassiker. I. Goethes Frauengestalten. In: Zs. für bildende Kunst 1 (1866), S. 37-43. Durch »Überladung und große Lebendigkeit« werden Kaulbachs Kompositionen »auf die gefährlichen Spitzen des Pathetischen und Prächtigen getrieben« (S. 38).
- 73 Ein Vergleich mit der noch einfacher gebauten Szene Chodowieckis (s. Abb. 1) macht deutlich, daß dort die Figuren durch Ausdruck und Gestik ihre innere Verfaßtheit sichtbar machen.
- 74 Thausing: Kaulbach, S. 38.
- 75 Thausing konnte die »Seele«, den »Schlüssel der Situation« nicht entdecken, da er ihn nicht in kompositionellen Verweisen erkannte. Bei einem »Realidealisten« wie Kaulbach, welcher der Düsseldorf/Münchner Cornelius-Schule entstammte, suchte er den psychologisch deutbaren individuellen Gesichts- und Körperausdruck vergebens. Seine Kritik der »Lotte«-Illustration ist

dennoch positiv, was die »allerliebste Kindergruppe« (S. 39) betrifft.

- 76 Spielhagen: Goethe-Galerie, S. 13. – Für die Katze als Tier der Sinnlichkeit vgl. Vischers »philosophischen Werther« *Ein Traum* von 1831. Der Selbstmörder stellt dem Erzähler seine »Freundin« vor: »Es war eine Katze, die er unter dem Schlafrocke hervorzog und mit wahrhaft liebevollen Blicken beschaute, streichelte und an die Wangen drückte.« Dazu Brief an Mörike vom 20. April 1831: »Der Leser soll immerhin die kecksten sinnlichen Vorstellungen damit [mit der Katze] verbinden: aber er soll sich auch das Sinnlichste *rein* denken können.« Briefwechsel zwischen Eduard Mörike und Friedrich Theodor Vischer. Hg. v. Robert Vischer. München 1926. Zitate S. 264, 39.
- 77 In Tony Johannots Illustration dieser Szene, 1844 (vgl. Anm. 110), wird die Ahnung eines Unheils, die Bedrohung durch den Eintritt eines Fremden (= Werther) in den häuslichen Kreis, klar anschaulich gemacht in den Reaktionen der Kinder: sie klammern sich erschreckt an Lottes Rock oder schmiegen sich ängstlich aneinander, als Werther, der einen dunklen Schatten wirft, hinter ihnen erscheint. – Hermann Lüders (1836-1908), der Johannots Komposition 1870 aufgreift (Leiden des jungen Werthers von Goethe. Mit Zeichnungen von H. L. Berlin 1870) und seitenverkehrt variiert, eliminiert diese bedrohlichen Anzeichen.
- 78 Es ist die Geste des unterdrückten Zupacken-Wollens: die Pfote der Katze, ehe sie zuschlägt.
- 79 Goethe: Werther. Akademieausg., S. 31-32 (29. Juny).
- 80 Zweite Szene der Werther-Folge in: Minerva. Taschenbuch für das Jahr 1831. Zwei und Zwanzigster oder der Neuen Folge Erster Jahrgang. Mit 9 Kupfern. Leipzig: Fleischer.
- 81 Kat. Ratingen, S. 147.
- 82 (Karl August Böttiger): Erklärung der Kupfer zur Minerva für 1831 (s. Anm. 80), S. V ff. – Diese Erklärungen wurden auch im Kat. Ratingen nicht herangezogen, was zu falschen Bildbeschreibungen führt (z. B. Nr. 113 a + b). – Böttiger, S. VII f., beurteilt in seiner Einleitung den *Werther* sehr zwiespältig: das »in die Nation eingegangene Dichterwerk« preist er nur, weil Goethe »dem hohlen, thatenlosen Grübeln, der gefährlichen Ueberschwänglichkeit und Schwelgerei im Geistigen, wie im Sinnlichen« hat Werke folgen lassen, die die Aussagen des Jugendwerks »aufheben und widerlegen«.
- 83 Ein beliebtes Motiv jener Zeit, vgl. z. B. das Historienbild von Pierre Révoil, ca. 1820, verbreitet im Stich von E. Schuler.
- 84 Böttiger, in: Minerva, S. VIII f.

- 85 Goethe: Werther. Akademieausg., S. 40 (8. Juli).
- 86 Ebd. S. 32 (29. Juni).
- 87 In der soweit textbezogenen Darstellung Rambergs ist das Porträt ein die Szene interpretierender Zusatz (kein bloß »schmückender« wie das Hündchen) – vielleicht bezogen auf folgende Textstelle (Akademieausg., S. 65): »die Gestalt meiner Lotte schwebt immer um mich«.
- 88 Der Außenraum steht für Öffentlichkeit wie der Innenraum für die Privatsphäre. – Zieht man eine Diagonale von links oben (Mutterbild) nach rechts unten (negiert wird der von der Komposition nicht beanspruchte vordere Bildraum), so ergibt sich ein Dreieck, das Mutter und »Kinder« im Raum umfaßt (= Geborgenheit), während der Doktor »draußen« bleibt im 2. Dreieck.
- 89 Bezogen auf das Äußere von Raum und Personen wie deren Verhalten untereinander.
- 90 Dadurch daß sich eine Figur vertikal in der anderen »fortsetzt«, wird kompositionell ihre Rollenidentität betont.
- 91 Nisle übernahm den Doktor offensichtlich aus Rambergs Komposition (vgl. Haltung des Stockes).
- 92 Ramberg betont dies dadurch, daß Werthers Kopf im Schnittpunkt der Diagonalen des Bildes liegt (1. Diagonale s. Anm. 88 – gekreuzt mit Diagonale aus der linken unteren Ecke zum oberen Türpfosten).
- 93 Kompositionell eindeutig ist dessen übergroßer Kopf der Schnittpunkt eines Winkels, gebildet aus Doktor-»Philister«-Reiter-Werther (Linie durch die Köpfe). Wird verstärkt durch die symmetrische »Rahmung« des »Philisters« mit Reiter links und Mädlein rechts.
- 94 Goethe: Werther. Akademieausg., S. 112 (4. Dez.).
- 95 In: Minerva (s. Anm. 80). Sechste (fälschlich: fünfte) Scene.
- 96 Kat. Ratingen, S. 124/25, führt für 1785 zwei englische Versionen dieser Szene an, kann aber nicht klären, ob der Komposition von Ramberg (gest. durch F. Bartolozzi) oder dem Stich nach Kingsbury die Einführung dieses neuen Motivs verdankt wird. Widersprüchlich S. 81.
- 97 Nach Ramberg stach Geyser für Göschens Goethe-Ausgabe von 1787 das 2. Titelkupfer und brachte damit eine für die Großgraphik erfundene Szene in die Buchillustration ein (Kat. Ratingen, S. 112) – vgl. die Abb. bei Witkowski: Buchillustration, S. 403, wo zurecht diese Illustration »eine glatte, charakterlose Gesellschaftsszene« genannt wird (S. 404). – Das Genremotiv »Klavier-szene« ist nun transponiert in den bürgerlichen Raum, wo sich die empfindsame Hausmusik in ihrer gemeinschaftsstiftenden Funktion zeigt.

- 98 Böttiger: Erklärung der Kupfer, S.XII/XIII: 6.Die Klavierscene.
- 99 Die Wahl dieses Raumausschnitts ist geschickt: die beiden Zimmerwände streben auseinander, wie sich in Bälde das Paar »entzweit«.
- 100 Ein in der bildenden Kunst häufig dargestelltes Motiv.
- 101 Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. 35. Halbbd. Stuttgart 1939, Sp. 1249 (Art. Orpheus).
- 102 Engel (Mimik. Tl. 1, S. 336 ff.) charakterisiert so die Haltung des Schwermütigen.
- 103 Goethe: Werther. Akademieausg., S. 107 (24. Nov.).
- 104 Ganz im Sinne der empfindsamen Musikästhetik. Dazu Leo Babel / E. Gerhard: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert. Hg.v. Gert Mattenklott (Ullstein Buch Nr.2995) (Frankfurt/M. 1973). Empfindsame Musik, S. 334-94. »Der einzige Zweck der neuen [empfindsamen] Musik ist also die Erregung des subjektiven Gefühls« in sich und den Zuhörern (S. 344). – Hans Joachim Moser: Geschichte der deutschen Musik. Bd.2. Stuttgart u. Berlin 1928. 4. Buch: Das Halbjahrhundert der Empfindsamkeit.
- 105 Ebd. S. 348.
- 106 Goethe: Werther. Akademieausg., S. 61 (21. August).
- 107 Ebd. S. 91 (29. Juli).
- 108 Ebd. S. 106 (21. Nov.).
- 109 Ist es zu spekulativ, das am Puppenkleid zerrende Hündlein als Hinweis auf Werthers entsprechende Wünsche gegenüber Lotte zu deuten?
- 110 Johannots Folge von 10 Radierungen erschien in: Werther par Goethe. Traduction nouvelle [...] par Pierre Leroux. Paris [1845]. – Die Illustrationen gibt es auch als lithographiertes Plakat, Paris ca. 1850 (Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt/M.): Werthers Abschied von Lotte wird von den anderen Szenen umrahmt.
- 111 Dies schafft mit Blumenstrauß, Draperie und Bild eine reizvoll-intime Atmosphäre.
- 112 Engel: Mimik. Tl.1, S. 313 u. Tl.2, S. 171: die Haltung der »mühsam sich fortschleppenden Schwermuth (Fig. 33)«.
- 113 Goethe: Werther. Akademieausg., S. 107. In den Briefen vom 12. Sept. (Kanarienvogelszene) und vom 24. Nov. wird Lottes erotische Selbstinszenierung besonders deutlich.
- 114 Sören Kierkegaard: Entweder-Oder. Hg.v. Hermann Diem u. Walter Rest. Köln u. Olten (2.Aufl. 1960). Das Musikalisch-Erotische, S. 58-163. K. bestimmt Musik als »sinnliche Unmittelbarkeit« (S. 86) im Unterschied zur reflektierenden Sprache. In

- dieser wird »das Sinnliche als Medium zu einem bloßen Werkzeug herabgesetzt und beständig negiert« (S. 81). Damit schließt er an Hegels *Ästhetik* an.
- 115 Dies erklärt, warum Johannot zu einem der gesuchtesten Illustratoren des französischen »Romantismus« wurde.
- 116 In: Goethe-Galerie, 1864 (s. Anm. 4), unpag.
- 117 Goethe: Werther. Akademieausg., S. 6 u. 7 (12., 13. May).
- 118 Heinke Wunderlich: »Buch« und »Leser« in der Buchillustration des achtzehnten Jahrhunderts. In: Leser und Lesen im 18. Jahrhundert, S. 93-123. Hier S. 122. *Werther* wird von W. als Beispiel nicht herangezogen.
- 119 Von Johann David Schubert gibt es ein Aquarell: Werther in Wahlheim lesend und Erbsen entschotend, 1787 (Wolfgang Pfeiffer: Die Wertherillustrationen des Johann David Schubert. Weimar 1933, Abb. 3), das für die Vorlagensammlung der Staatl. Porzellan-Manufaktur Meissen geschaffen wurde und zur Übertragung auf Porzellan bestimmt war (ebd. S. 5).
- 120 Pecht ist in persona der illustrierende und erläuternde Künstler.
- 121 Pecht: Goethe-Galerie, Werther-Erläuterungen, S. [3].
- 122 Ebd. S. [1].
- 123 Ebd. S. [2].
- 124 Ebd. S. [4].
- 125 Vgl. Jäger, oben S. 32 f.
- 126 s. Anm. 122.
- 127 Vgl. Hans Ost: Einsiedler und Mönche in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts. Düsseldorf 1971. Besonders S. 67 ff. und S. 91 (über die Verwandtschaft von Einsiedler- und Gelehrten-genre). Siehe auch Wunderlich: »Buch« und »Leser«, S. 118 ff., der Osts grundlegende Arbeit nicht erwähnt.
- 128 Werther nimmt nicht nur die typische Haltung des versunken Lesenden ein, sondern sein Gesicht bei der einsamen Lektüre zeigt zudem die »Lage der Seele, in der sie sich ihren eigenen Vorstellungen überläßt« (Wunderlich: »Buch« und »Leser«, S. 119 – Zitat von Joh. Georg Zimmermann).
- 129 Vgl. z.B. die populäre Darstellung von Carlo Dolci. Zu den Magdalenendarstellungen s. Ost: Einsiedler, S. 93 ff. In die Nähe der Vanitas-Meditation gerückt ist ein Brief Werthers aus jener Zeit (22. May, Akademieausg. S. 10 ff.).
- 130 Wunderlich: »Buch« und »Leser«, S. 121.
- 131 Goethe: Werther. Akademieausg., S. 6 (12. May). Gemeint sind Jakob und Rachel, Ezechiel und Ruth. Werthers eigene Wünsche nach Bekanntschaft und Liebe spiegeln sich in diesen Vorstellungen.
- 132 Ebd. S. 7 (13. May). Hier wird Werthers Sehnsucht deutlich, wie

ein Kind in der Wiege zur Ruhe gesungen zu werden. Da (noch) keine ›Mutter‹ da ist, dienen ihm die Homerischen Gesänge als Ersatz.

133 Ebd. S. 31 (21. Juny).

134 In: Goethe-Galerie, 1864 (s. Anm. 4), unpag.

135 Goethe: Werther. Akademieausg., S. 28 (16. Juny).

136 Goethe-Galerie, Erläuterungen zu »Lotte«, S. [1]. – Pecht äußert sich ironisch-ablehnend über diese Figur. Für ihn war die Gestalt Lottes »immer eine Abstraction geblieben«. Er nahm, um eine Inspiration für sein Porträt zu erhalten, »Zuflucht zu dem authentischen Bilde jener Lotte Kestner, die Goethe einst zu seiner Schöpfung begeistert hatte«, und begriff »jetzt wenigstens, wie er den Selbstmord ihrethalben doch lieber seinem Werther überlassen« (ebd.). Pecht vertiefte sich dann in den Roman, um diesen »Frauencharakter« kennenzulernen: »Dass man sich [...] bis zum Wahnsinn in dieses gern tanzende, gern Romane lesende, im übrigen gesund häusliche, ja hausbackene [...] Gesicht verlieben kann, das begreift man noch immer nicht« (S. 2).

137 Jäger, S. 22 f. »Klopstock« wird von Lotte als ›Reizwort‹ benutzt, das die dieser Situation angemessene Gefühlsweise evoziert. Werther wendet die psychische Ineinswerdung der beiden verwandten Seelen ins Konkrete: »Ich ertrugs nicht, neigte mich auf ihre Hand und küßte sie unter den wonnevollsten Thränen« (Akademieausg., S. 28, 16. Juny), obschon Lotte als Verlobte Alberts und als Mutter-Imago im »Zeichen des Verbots« steht (vgl. Jäger, S. 18). – Klopstock als »Loosung« zur Entdeckung und Vereinigung gleichgestimmter Seelen benutzt wieder August Lafontaine in seiner Erzählung *Das Nadelöhr*, 1796 (Wunderlich: ›Buch‹ und ›Leser‹, S. 114).

138 Vorläufer dieser – das Gesamtwerk eines Dichters im Querschnitt schildernden – druckgraphischen Illustrationszyklen sind wahrscheinlich die Shakespeare- bzw. Milton-Gallery der Brüder Boydell, London, die seit den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts ihre Sammlung von Ölbildern auch als Stichfolgen herausbrachten; sie zeigen jedoch die Figuren in die Szene eingebunden (vgl. in dieser Nachfolge die Goethe-Galerien von J. Nisle und W. Kaulbach, Abb. 2, 5, 7). Die Abhängigkeit von Rollenbild-Folgen von Theaterstücken und von druckgraphischen Historienbild-Zyklen müßte in einer Monographie untersucht werden. Ebenso der Zusammenhang mit Porträtfolgen von berühmten Personen aus Geschichte, Kunst und Wissenschaft, zu denen im 19. Jahrhundert bevorzugt ›Schönheiten-Galerien‹ treten, die nur weibliche Bildnisse enthalten – z. B. Porträtfolgen der weiblichen Aristokratie um Queen Viktoria

- (London 1838), des preußischen Hofes (Berlin um 1840), die Stieler'sche Schönheiten-Galerie Ludwigs I. (München 1855 ff., gest. v. A. Fleischmann) – in der auch Bürgerliche vertreten sind –, J. Melchers *Schönheiten-Galerie weiblicher Porträts aus den österr. Kronländern* (München um 1860) und ähnliche Unternehmungen. Die Schönheiten-Galerien als Graphikfolgen von literarischen Frauengestalten schließen sich hier an.
- 139 Goethe-Galerie, Vorwort, S. [4].
- 140 Ebd. S. [3] u. [4].
- 141 Inwiefern dergleichen Darstellungen in Literatur und Kunst als Topoi der Romankritik verstanden werden müssen, bedarf einer gesonderten Untersuchung.
- 142 Vgl. Wolfgang Hartmann: Dantes Paolo und Francesca als Liebespaar. Entstehung und Entwicklung eines Bildthemas in der Malerei des 19. Jahrhunderts. In: Jahrbuch des Schweizer Instituts für Kunstwiss. 1968/69, S. 7-29. H. bemerkte nicht die ikonologische Verwandtschaft dieser beiden Liebesszenen mit dem Buch als Verführer (wobei das Nebenmotiv des rachsüchtigen Ehemanns im *Werther* entfällt). Er beachtete daher nicht die Themengestaltung durch Chodowiecki (Abb. 13) – die 11 Jahre vor dem von ihm als früheste Formulierung angesehenen Ölbild Heinrich Füßlis (1786) liegt – und den möglichen Einfluß dieser oder nachfolgender *Werther*-Kompositionen auf Entstehung und Entwicklung seines Bildthemas.
- 143 Prosaübersetzung von Johann Nicolaus Meinhard: Versuche über den Charakter und die Werke der besten Italiänischen Dichter, Braunschweig 1763. Abdruck bei Reinhold Köhler: Der fünfte Gesang der Hölle in zwei und zwanzig Uebersetzungen seit 1763 bis 1865 (Dante's Göttliche Komödie und ihre deutschen Uebersetzungen) Weimar 1865, S. 3-6. Hier S. 5.
- 144 Johann Jacob Bodmer: Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemähde der Dichter etc., Zürich 1741 (Reprint Frankfurt/M. 1971), S. 43/44: Inhaltsangabe der Francesca und Paolo-Episode, Abdruck einiger Verse und Kommentar. Bodmer führt diese Episode als Beleg der verführerischen Macht von Kunstwerken an: Die Poeten malen »die Schönheit in ihrer reizenden Gestalt mit einer so schädlichen als vortrefflichen Kunst nach dem eigensten Leben«, so daß »die Begierden dadurch nicht anderst entzündet werden, als ob der Vorwurf derselben in der nackenden Natur vor die Sinnen gelegt wäre« (vgl. Anm. 141). – Zur Dante-Kenntnis Bodmers und seiner Vermittlerrolle vgl. Emil Sulger-Gebing: Dante in der deutschen Litteratur des XVIII. Jahrhunderts bis zum Erscheinen der ersten vollständigen Übersetzung der Divina Commedia (1767/69). Tl. II.

- In: Zs. für vergleichende Litteraturgeschichte N.F.9 (1896) S. 457-90; zu Bodmer S. 471-79. – In der Sturm und Drang-Zeit scheint Goethe mit Dante nicht direkt in Berührung gekommen zu sein. Emil Sulger-Gebing: Goethe und Dante. Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte 32) Berlin 1907, S. 49.
- 145 Vgl. den Abschiedsbrief an Lotte vor seinem Selbstmord (Akademieausg., S. 148): »[...] für diese Welt Sünde, daß ich dich liebe, daß ich dich aus seinen [Alberts] Armen in die meinigen reissen möchte? Sünde? Gut! und ich strafe mich davor [...]«.
- 146 Riccoboni (d.i. Marie Jeanne Laboras de Mezières): Briefe der Mi Lady Juliane Catesby an die Mi Lady Henriette Campley ihre Freundin. Aus dem engl. u. franz. in das teutsche übersetzt. Frankfurth und Leipzig 1760, S. 79. Zu einem früheren Lieblingsbuch Lottes von Riccoboni s. Jäger, oben S. 23.
- 147 Akademieausg., S. 116 ff. – Einen wichtigen Hinweis auf den emotionalen Gleichklang ihrer Seelen bei gemeinsamer Lektüre (ihre Herzen schlagen »sympathetisch«) gibt Werther schon im Brief vom 29. Juli (S. 91): »bey der Stelle eines lieben Buchs, wo mein Herz und Lottens in einem zusammen treffen«.
- 148 Abschiedsbrief Werthers an Lotte (Akademieausg., S. 132; 21. Dec.): sein Selbstmord scheint ihm der einzig mögliche Ausweg aus dieser hoffnungslosen Dreiecksgeschichte und verzehrenden Leidenschaft.
- 149 Goethe: Werther. Akademieausg., S. 134 f.
- 150 Ebd. S. 136.
- 151 Ebd. S. 144, Abb. 12.
- 152 Ebd. S. 145, Abb. 13. Ähnlich wird auch bei der Darstellung der Liebesszene von Francesca und Paolo – mit wenigen späteren Ausnahmen – die Unterbrechung der Lektüre durch Blicktausch, Umarmung oder Kuß gezeigt (vgl. Hartmann: Francesca und Paolo, Anm. 3).
- 153 Ebd. S. 145, Abb. 14 u. 15.
- 154 J. W. v. Goethe: Sämtliche Werke. 26 Bde mit je einem Titelkupfer von V. Grüner. Wien: Anton Strauß 1810-17. Hier Bd. 9: Romane von Goethe. Erster Theil, 1810.
- 155 Goethe: Werther. Akademieausg., S. 144.
- 156 Eine ähnliche Komposition und die fast gleiche posierende Haltung Lottes zeigt das anonyme Titelkupfer der englischen Ausgabe: *The Sorrows of Werther*. Translated [...] by Dr. Pratt. London 1813. Da die 1. Aufl. von 1809 noch keine Titelillustration hat, ist eine Abhängigkeit von Grüner wahrscheinlich. – Lottes Tränenstrom, der die Lektüre unterbricht, wird ausgelöst durch die jammervolle Erinnerung Armins, des alten Fürsten von Gor-

- ma, der als letzter seines Stammes im Kreise der ossianischen Helden den Verlust seiner Kinder – und damit den Untergang seines Geschlechts – beweint: Daura, die Tochter, »schön wie der Mond auf den Hügeln von Fara, weiß wie der gefallene Schnee, süß wie die athmende Luft«, starb qualvoll durch Verrat und brachte in tragischer Verkettung auch ihrem Bruder und ihrem Geliebten den Tod beim Versuch ihrer Rettung. – Es ist zu fragen, warum Lotte beim Anhören dieses Gesanges so stark bewegt wurde. Ist es der Untergang Dauras und deren schuldloses Schuldigwerden am Tode des Bruders und Geliebten? Identifiziert sich Lotte mit diesem Schicksal? Vgl. Jäger, S. 24.
- 157 Die seitlich knieende Haltung Werthers (die auf den Text zurückgeht; Akademieausg., S. 145) findet sich seit Chodowieckis Komposition (1775) in fast allen Darstellungen dieser Szene wie auch in vielen Francesca- und Paolo-Illustrationen. In Grüners Umrißstich zeigt sich der von den Klassizisten geforderte »reine Kontur« vorbildhaft, ohne Überschneidung der Figuren (Flaxman-Nachfolge, vgl. Anm. 32); Szenenwahl und die ruhige Komposition erfüllen gleichfalls den klassizistischen Regelkanon.
- 158 Vgl. Otto Erich Deutsch: Goethe und Vinzenz Raimund Grüner. Mit einem unbekanntem Goethebrief. In: Zs. für Bücherfreunde. N.F. Jg. 11, 2. Hälfte (1920) S. 190-92. Dazu die Zuschriften Jg. 12 (1920), Kleine Mitteilungen, Sp. 75-76.
- 159 Goethe: Werther. Akademieausg., S. 145.
- 160 Vgl. Abb. 1: Gegenstück »Lotte«. Die beiden Titelkupfer wurden unterschiedlich vor Teil 1 oder 2 des Romans eingebunden und frei verkauft.
- 161 Zu Chodowieckis Wahl dieses Moments vgl. S. 82. – Nach Engel: Mimik. Tl. 1, S. 309ff. findet Werthers wie Lottes Bedürfnis Ausdruck im Kuß. Neben den Empfindungen der Leidenschaft bezeugt sich auch die »höhere, die von sinnlicher Wollust und körperlichem Vermischungstrieb weit entfernte Freundschaft« – ihr »inneres Wohlwollen, ihr Verlangen nach gegenseitiger Mittheilung der Seelen, ihre Harmonie in Empfindungen, Wünschen und Ideen« – »durch Verbindung oder Berührung der Körper; sei es durch Handschlag, oder durch Kuß und Umarmung«.
- 162 Von Chodowiecki hinreißend komponiert: Lotte »fließt« in einer Diagonalen von rechts unten (Fuß) nach links oben (Hand im Tuch) durch Werthers Arme und bildet im Zentrum einen »Knoten« mit diesem, den das Auge nur schwer lösen kann; die beiden sind eng und innig ineinander verschränkt für diesen kurzen Moment. Daß Lotte nicht die empfindungslos Verführte ist, son-

- dern erschüttert durch die Lektüre in Werthers Arme sinkt, belegt der Bericht über ihre Seelenlage am nächsten Tag (Akademieausg., S. 149): »ihr Blut war in einer fieberhaften Empörung [. . .]. Wider ihren Willen fühlte sie tief in ihrer Brust das Feuer von Werthers Umarmungen«.
- 163 Deutlich wird hier wieder Chodowieckis Nachlässigkeit gegenüber ›Äußerlichkeiten‹ wie Kostüm etc. Es ist nicht der runde Wertherhut, auch trägt Lotte ein Rokokokostüm.
- 164 Lotte hält das Tuch so nachdrücklich empört wie eine Standarte – als ob sie auf die vielen Tränen verweisen möchte, die als Folge dieses Kusses noch geweint werden.
- 165 Formal eine Entsprechung des Tränentuchs.
- 166 Vgl. den Gebrauch der Hochzeitslichter für Braut und Bräutigam. Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Hg.v. Hanns Bächtold-Stäubli. Bd.4. Berlin, Leipzig 1931/32. Art. Kerze, Sp. 1243-55 (Verf.: Freudenthal).
- 167 Kat. Düsseldorf 1972, S. 163, Abb. und Beschreibung Nr. 322. Chodowiecki gibt in seiner Illustration zu Wezels *Peter Markks*, Leipzig 1779, eine sehr ähnliche Darstellung; vgl. Lanckoronska/Oehler: Buchillustration. Bd. 2, Abb. 160.
- 168 Nisles Werther-Illustrationen Nr. IX und Anm. 52.
- 169 Eine ähnliche Entwicklung stellt Hartmann (Dantes Paolo und Francesca, S. 23 f.) auch für sein Bildthema fest.
- 170 Vgl. Abb. 7, Text S. 89 f.
- 171 Titelkupfer zu: Werther. Traduction de l'allemand. Seconde partie. A Paris, chez Louis 1794.
- 172 Goethe: Werther. Akademieausg., S. 145.
- 173 Vgl. die Erklärung Böttigers zu derselben ›Abschieds‹-Szene der Rambergischen Illustrationen (S. XIII zu Nr. 7, in: Minerva, 1831; s. oben S. 88).
- 174 Durch die exponierte Lage des Manuskripts im Vordergrund wird allerdings Lektüre als Anlaß der Unterbrechung nahegelegt.
- 175 Illustrationskupfer zu: Les Souffrances du jeune Werther. Traduction Nouvelle ornée de 3 gravures en taille douce. Paris: Didot 1809.
- 176 Goethe: Werther. Akademieausg., S. 145.
- 177 Austin: Declamation, S. 169 f. beschreibt Lottes »Attitude« (zusammengesetzte Gesten bei gemischten Affekten und Leidenschaften) als Ausdruck von Furcht (Flucht) und Abscheu; dazu kommt Lottes »vollste[r] Blick der Liebe«. – Vgl. auch Engel: Mimik. Tl. 1, S. 216 ff., 220, 222: Ausdrucksgesten für Flucht aus Furcht, Zorn und Schrecken.
- 178 Nach Austin: Declamation, S. 167 f., ist dies der Ausdrucksgestus

- für demütige Unterwerfung in Schmerz, Beschämung und Verzweiflung. Vgl. S. 172, Fig. 108: »Schaam im äußersten Grade sinkt auf die Kniee, und bedeckt die Augen mit beiden Händen.«
- 179 Rümman: Das illustrierte Buch des 19. Jahrhunderts, S. 10.
- 180 Vgl. Duplessi-Bertaux' sehr ähnliche klassizistische Komposition 1797 (Kat. Ratingen, Nr. 111 c u. Abb.) – die allerdings im Ausdrucksgestus verhaltener ist – oder Rambergs 7. Szene (s. Anm. 173) neben zahlreichen englischen Versionen (Kat. Ratingen, Nr. 33, 44, 45, 57, 63, 69, 72, 74 u. a.).
- 181 Werthers Eindruck dieser Umarmung (Akademieausg., S. 147): »Gestern! [...] zum erstenmale ganz ohne Zweifel durch mein innig innerstes durchglühte mich das Wonnegefühl: Sie liebt mich! Sie liebt mich. Es brennt noch auf meinen Lippen das heilige Feuer das von den deinigen ströhmte [...]«.
- 182 Vgl. besonders die englischen Versionen (Anm. 180). Die Illustratoren wählten fast ausschließlich das Fluchtmotiv als Vorlage für diese Szene und beeinflussten somit den Betrachter zugunsten Lottes: sie flieht die Sünde, der sie nur kurz – durch den verderblichen Einfluß der gemeinsamen Lektüre – erlegen war.
- 183 Charlotte at the Tomb of Werther – vgl. Kat. Ratingen, Nr. 32 m. Abb. Smith's Kompositionstyp blieb vorbildlich für die zahlreichen Nachstiche. Die hier abgebildete Version wurde wahrscheinlich gestochen von Rose le Noir, ebd. Nr. 40. Vgl. auch Nr. 41, 42, 65, 71 u. a. – Das Motiv erfreute sich großer Beliebtheit in Werther-Gedichten, s. Stuart Pratt Atkins: *The Testament of Werther in Poetry and Drama* (Harvard Studies in Comparative Literature XIX) Cambridge, Mass. 1949, S. 72–80. In der Volksbuchfassung – die Motive aus Millers *Siegwart* aufnimmt – geht Lotte ins Kloster und wallfahrtet täglich zu Werthers Grab. Endlich findet man sie tot auf dem Grab des Geliebten. Albert Ludwig: »Werthers Leiden« als Volksbuch. In: Beilage zur (Augsburger) Allgemeinen Zeitung. 1906. Nr. 207, 7. Sept., S. 457 f.
- 184 Kat. Düsseldorf 1972, S. 142, Nr. 261. Dazu Brief vom 21. Dec.; Akademieausg., S. 132.
- 185 Kat. Ratingen, S. 117.
- 186 Goethe: Werther. Akademieausg., S. 155. Anspielung auf die bibl. Szene vom barmherzigen Samariter, der mitleidig verweilt, während die Selbstgerechten, besorgt nur um »Bewahrung vor solchem Übel«, vorbeiziehen. Damit wird die unterschiedliche Reaktion auf Werthers Ende vorweggenommen.
- 187 In Smith's Stich ist das Buch mit »Klopstock« bezeichnet, (vgl. S. 95 u. Abb. 11). Klopstocks Ode war das »Kennwort« Lottes

- und Werthers, bei dem ihre Seelen sich fanden. Die Erinnerung an diese gemeinsamen Empfindungen, durch die Lektüre immer wieder wachgerufen, hält das Gedächtnis des Toten lebendig.
- 188 Die Darstellung könnte die Mottoverse illustrieren, die Goethe der zweiten rechtmäßigen Ausgabe (Leipzig: Weygand 1775) mit auf den Weg gab: »Du beweinst, du liebst ihn, liebe Seele, rettetest sein Gedächtnis von der Schmach [...]«. Goethe bejaht den Gedächtniskult, warnt aber im folgenden vor der ›Nachahmung‹ des Selbstmords. – Zur Lektüre im Freien vgl. Wunderlich: ›Buch‹ und ›Leser‹, S. 112 ff. u. 117 ff.; Thomas Koebner: Lektüre in freier Landschaft. Zur Theorie des Leseverhaltens im 18. Jahrhundert. In: *Leser und Lesen im 18. Jahrhundert*, S. 40–57 (über Vanitas-Reflexionen S. 43).
- 189 Vgl. Kat. Ratingen, S. 79.
- 190 Klaus Lankheit: *Das Freundschaftsbild der Romantik*. Heidelberg 1952, S. 42.
- 191 In der Komposition bilden Lotte und die Werther-Urne auf dem Sockel quasi ein ›Paar‹ – was besonders auffällig ist in der Scherenschnitt-Version des Motivs; Kat. Ratingen, Nr. 82. Der Betrachter erfaßt daher beide Figuren – die lichte Gestalt Lottes und den dunklen Körper des Werther-Grabmals – als ›Paar‹ und kann sich auf beide gleichermaßen beziehen.
- 192 Schlußvignette des Nachdrucks: *Die Leiden des jungen Werthers*. Bern, bey Beat Ludwig Walthard 1775.
- 193 Wunderlich: ›Buch‹ und ›Leser‹, S. 112.
- 194 Daß es sich um die Lektüre des *Werther* handelt, zeigt sich am beziehungsvollen Spiel des kleinen Mädchens.
- 195 Beide verkörpern Züge Werthers, seine kindhafte Ungezwungenheit bzw. seine Naturschwärmerei.
- 196 Augenscheinlich animiert ihn die Lektüre zu diesem Zeitvertreib, vgl. Bodmer Anm. 144.
- 197 Lotte mordet Werther! Daß Lotte ihm den Tod bringt, schreibt auch Werther (Abschiedsbrief an Lotte; Akademieausg., S. 152f.): »du Lotte [...], von deren Händen ich den Tod zu empfangen wünschte, und ach nun auch empfang«. Vgl. den Brief vom 21. Nov. (S. 106).
- 198 Lanckoronska/Oehler: Buchillustration. Bd. 2, S. 185.