

Inhalt

- 6 Dank
- 7 Grußwort
- 8 Vorwort
- 10 Sandra Richter
Goethes *Leiden des jungen Werther(s)* und seine Folgen in den Literaturen der Welt
- 14 Johannes D. Kaminski
Werthers Todestrieb: Fortschreibungen bei Foscolo, Chateaubriand und Senancour
- 21 Angelika Müller-Scherf
Zur Illustrations- und Wirkungsgeschichte von Goethes *Werther*
- 42 Sebastian Schäfer
Lotte an Werthers Grab. Emanzipation eines Werther-Motivs
- 54 Georg Weigand
Zwischen Zensur und Kriminalgeschichte. Die spanischsprachige Rezeption von Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* seit 1800
- 65 Stefan Keppler-Tasaki
Koproduktion und Kontrast. Goethes *Werther* in den USA und Japan
- 75 Arnhilt Inguglia-Höfle
Goethes *Werther* im Spannungsfeld der (chinesischen) Männerbilder. Zur Rezeption in China ab den 1920er Jahren
- 82 Amina Tall
Werther-Rezeption in Afrika mit besonderem Fokus auf Burkina Faso
- 92 Mounia Alami
Wanderung von *Werthers Leiden*: Der Impact auf die arabische Literaturlandschaft
- 102 Barbara Steingießer
Werther Music. Zur Rezeption von Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werthers* im Werk eines US-amerikanischen Jazzmusikers der Generation X
- 112 Aila Schäfer
Werthers ossianischer Abschied
- 120 Christof Wingertsahn
„Ach, [...] die gute Zeit schwärmender Wertherliebe ist lange vorüber“: Wertherliaden von Lenz, Moritz und Arnim
- 130 Harun Maye
Glücksaufschlager. Stellenlektüren in Goethes *Die Leiden des jungen Werthers*
- 156 Verzeichnis der ausgestellten Werke
- 170 Auswahlbibliographie
- 172 Kurzvitien
- 174 Personenregister
- 176 Abbildungsnachweis

Werthers Todestrieb: Fortschreibungen bei Foscolo, Chateaubriand und Senancour

In Goethe's *Leiden des jungen Werthers* fällt der Beschluss der Handlung mit dem Tod des Protagonisten zusammen. Trotz dieser erzählerischen Zusitzung fällt es einigermaßen schwer, den Suizid Werthers tatsächlich als Zielpunkt seines Lebens hinzunehmen. Dass es in der Tat möglich ist, den Selbstmörder als positiven Helden zu interpretieren, der nach reiflicher Überlegung auf eine Fortexistenz verzichtet, führen seine Weiterschreibungen in der italienischen und französischen Literatur vor, allen voran Ugo Fosclos *Letzte Briefe des Jacopo Ortis* (*Ultime lettere di Jacopo Ortis*, 1802/1817), François-René de Chateaubriands *René* (1802) und Étienne Pivert de Senancours *Obermann* (1804). Alle drei Romane zeigen, dass die romantische Liebe ein riskantes Projekt ist, das dem Leidenden zuerst Erlösung und eine bessere Welt verspricht, um ihm danach nur desto eindrücklicher die Begrenzung seines Seins vorzuführen.

Während Goethe den morbiden Ton seines Briefromans immer wieder als Konzession an den sentimentalischen Zeitgeist relativierte, der über den Import englischer Lektüre nach Deutschland gelangt war, empfahl sich der Text einigen Lesern als unorthodoxes Vademekum: Wer sein Leben nicht länger erträgt, soll es doch beenden. Oder wie sich der Held in seinem Streitgespräch mit Albert ausdrückt:

„Die menschliche Natur [...] hat ihre Gränzen: sie kann Freude, Leid, Schmerzen, bis auf einen gewissen Grad ertragen, und geht zugrunde, sobald der überstiegen ist. Hier ist also nicht die Frage, ob einer schwach oder stark ist, sondern ob er das Maß seines Leidens ausdauern kann; es mag nun moralisch oder physikalisch seyn.“¹

Im Laufe des Romans werden so kühle, anthropologische Feststellungen von impulsiven Berichten über suizidale Visionen abgelöst:

„Ach! Mit offenen Armen stand ich gegen den Abgrund, und athmete hinab! hinab, und verlor mich in der Wonne, all meine Qualen all mein Leiden da hinab zu stürmen, dahin zu brausen wie die Wellen. Oh! Und den Fuß vom Boden zu heben, vermochtest du nicht, und alle Qualen zu enden!“²

Dass Werther den Selbstmord wortreich rechtfertigt und verherrlicht, bevor er seinen eigenen ankündigt und zuletzt auch in die Tat umsetzt, brachte den Klerus aus der Fassung, dessen Vertreter kurzentschlossen ein Buchverbot forderten. So schrieb der Leipziger Reformtheologe Johann August Ernesti: „Diese Schrift ist eine Apologie und Empfehlung des Selbst Mordes; und des ist auch um des Willen gefährlich, weil es in witziger und einnehmender Schreib Art abgefaßt ist.“³ Und während daraufhin zahlreiche Traktate erschienen, die beweisen wollten, dass der *Werther* keineswegs zur Imitation, sondern allein zum Mitleid mit dem tragischen Helden aufrief, führte Goethes eigene literarische Produktion eindrucksvoll vor, welche Schlagkraft er seinen dichterischen Produkten zutraute: Fortan verzichtete er auf emotional aufwühlende Erzählungen und kultierte stattdessen einen distanzierten, gemessenen Ton. Exaltierte, düstere Charaktere, man denke an Torquato Tasso oder Faust, erscheinen praktisch nur noch, um eines Besseren belehrt zu werden. Gleichzeitig verbreitete sich die Legende, dass Lesende von der Melancholie des Protagonisten angesteckt würden. Bis heute raten Psychologen den Zeitungsredaktionen davon ab, Selbst-

mord-Fälle zu kolportieren, schließlich führe der „Werther-Effekt“ dazu, dass medial diskutierte Selbstmorde einen Rückkopplungseffekt auf die Leserschaft hätten. Die Logik dahinter lautet: Es gilt zu verhindern, dass Menschen von Selbstmorden erfahren und dadurch an ihre eigenen Absichten erinnert werden. Ungeachtet der bevormundenden Haltung, die darin zum Ausdruck kommt, ist die Benennung dieses Effektes nach Goethes Roman durchaus fragwürdig. Eine empirische Studie, die europäische Zeitungsarchive der letzten 250 Jahren nach konkreten Beispielen für *Werther*-inspirierte Selbstmörder absucht, zählt lediglich 29 dokumentierte Fälle.⁴

Was allerdings den Effekt betrifft, den *Werther* auf andere Schriftsteller hatte, die sich zwar nicht das Leben nahmen, jedoch selbst zur Feder griffen, um analoge Selbstmorderzählungen zu Papier zu bringen, muss Goethes Roman eine Virulenz zugestanden werden, die nur wenigen Werken der Weltliteratur zukommt.

Ugo Fosclos Letzte Briefe des Jacopo Ortis

Ugo Fosclos Briefroman kann als aktivistisches Gegenstück zum politisch eher desinteressierten *Werther* geladen werden. Von der Handlung her wirkt er zunächst wie eine epigone Erzählung, die den Sentimentalismus einfach auf italienischen Boden verpflanzt: Jacopo vertieft sich in die Lektüre klassischer Literatur, um sich von seinem unbefriedigenden Leben abzulenken. Als er Teresa begegnet, verändert sich sein Blick auf die Welt. An ihrer Seite rezitiert er Petrarca und sapphische Oden, während er von der goldenen Zukunft Italiens träumt. Doch nach dem ersten Kuss – unter einem Maulbeerbaum – weist sie ihn entrüstet mit den Worten zurück: „Ich werden dir nie angehören können!“⁵ Teresa ist nämlich mit Odoardo verlobt. Der niedergeschlagene Jacopo durchstreift nun die italienischen Provinzen, um allenorts auf soziales Elend und verkomme Eliten zu stoßen. Nach seiner Wallfahrt zu den Gräbern von Dante, Galileo und Michaelangelo nimmt er sich das Leben.

Während *Werther* kaum über den Horizont der deutschen Kleinstaaterei hinausdenkt, verknüpft Foscolo seinen Roman mit der italienischen Zeitgeschichte, die wesentlich vom Frieden von Campo Formio (1798) und der Neuordnung Norditaliens bestimmt war. (Abb. 2a, b) Dass Napoleon der Abtretung der Republik Venedig an Österreich zustimmte, traf insbesondere die jungen Nationalisten,



Abb. 1: Francois-Xavier Fabre, *Portrait Ugo Foscolo*, Öl auf Leinwand, 1813, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

die von einem geinten Italien träumten. In diesem Sinne eröffnet Jacops erster Brief mit einer Klage über zerstörte Hoffnungen:

„Die Opferung unseres Mutterlands ist vollendet: Alles ist verloren. Das Leben, das uns bleibt, wird bloß dazu dienen, dass wir unser Elend und unsere Schande betrauern. Mein Name steht auf der Liste der Verbannten, wie ich erfuhr. [...] Alles wird noch schlimmer dadurch, dass wir Italiener unsere Hände im Blut anderer Italiener waschen.“⁶

Terasas Verlobter, Odoardo, verkörpert die verkomme Gegenwart ganz und gar, er ist nämlich ein politischer Wendehals, der eng mit den österreichischen Besatzern kollaboriert. Von Odoardos Protektion hängt zudem das Schicksal von Teresas Vater ab, der politisch verfolgt wird. Als Jacopo durch Italien streift, wird er Zeuge von tragischen Einzelschicksalen wie bei den verarmten Bauern, die als Brotdiebe am Galgen enden. Jacopo klagt:

„Wir Italiener sind also zu Verbannten und Fremden in Italien geworden. [...] Unsere Ernte bereichert unsere Unterdrücker; doch unser Land bietet den vielen Italienern, die von der Revolution aus

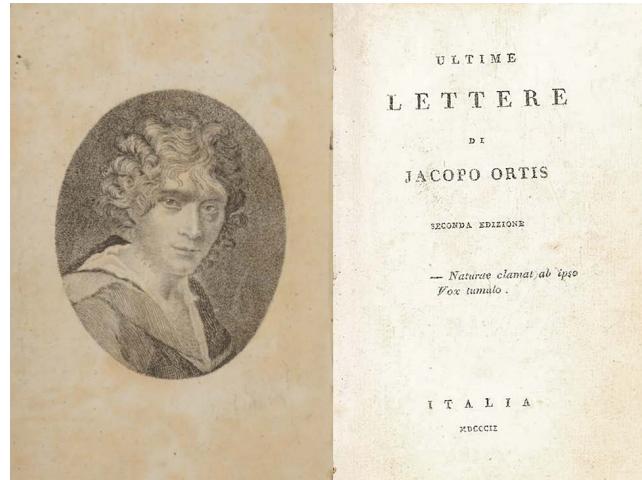


Abb. 2a: Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, 2. Auflage, o.O., 1802, Centro Manoscritti, Università di Pavia

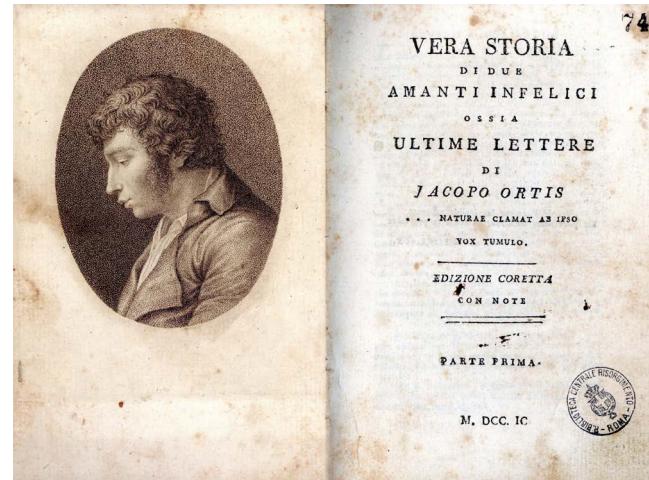


Abb. 2b: Ugo Foscolo, *Vera storia di due amanti infelici, ossia Ultime lettere di Jacopo Ortis, Parte prima [seconda]*, Bologna, 1799, Biblioteca di storia moderna e contemporanea

ihrem vertrauten Himmelsstricht vertrieben wurden, weder Behausung noch Kost.“⁷

Angesichts einer Welt, die für Jacopo keinen Platz mehr hat, kreisen seine Gedanken zunehmend um den Freitod. Sein Trost ist die Vorstellung, dass Teresa inmitten von Korruption und Verrat ein Emblem der Tugend bleibt. Selbst nach der Eheschließung mit Odoardo nimmt er sie als Inbegriff einer keuschen Jungfrau wahr, und so wird sie gewissermaßen zur Allegorie für ein Italien, das sich nicht der Fremdherrschaft unterwirft. In seinem letzten Brief schwärmt Jacopo: „Deine Tugend umstrahlt Dein himmlisches Antlitz, und ich betete Deine Tugend an. Du weißt Bescheid, ich liebte Dich wie man etwas Heiliges verehrt.“⁸ Und so wird Teresa, die Nachfolgerin Lot-

tes, zum Modell für die italienische Nationalallegorie, die wenige Jahre später als *Italia turrita* Karriere macht: ein Mädchen mit der Mauerkrone, das für die neue Wehrhaftigkeit unter Vittorio Emanuele II. stehen soll.

Sprachen Zeitgenossen von „Werther-Goethe“, um auf die legendäre Verwobenheit von Autor und Protagonist anzuspielen, muss hier genauso von „Ugo-Jacopo“ die Rede sein. Nach Foscolos Verbannung aus Venedig engagierte er sich in der kurzlebigen Cisalpinischen Republik, bevor er erneut fliehen musste, zuerst in die Schweiz und später nach England. Als Pionier der patriotischen Literatur erfuhr sein Werk erst Anerkennung, als ihn die Literaten des Risorgimento, allen voran Giuseppe Pecchino und Giuseppe Mazzini, zu ihrem Ahnherrn ernannten und *Jacopo Ortis* einen festen Platz im literarischen Kanon einräumten. Der Held, der sich ursprünglich nur das Leben genommen hatte, weil er sich im kleinbürgerlichen Leben nicht zuretfand und ihm die Liebe zu Lotte keinen Ausweg bot, wird bei Foscolo zum Proto-Märtyrer des patriotischen Schlags. (Abb. 3)



Abb. 3: Teofilo Patini, *La morte di Jacopo Ortis*, Öl auf Leinwand, 1873, Sammlung Enzo Buzzelli, Novara

Chateaubriand und Senancour

In seiner Autobiographie *Aus meinem Leben* machte Goethe die englische Literatur dafür verantwortlich, eine makabre Todessehnsucht in Mode gebracht zu haben, womit der Dichter klarstellen wollte: *Werther* war nur Symptom, nicht das Problem! Ähnlich drückte sich Chateaubriand aus, der mit dem Kurzroman *René* (1802)



Abb. 4: Anne-Louis Girodet-Trioson, *Porträt François-René de Chateaubriand*, Öl auf Leinwand, nach 1808, le Musée National du Château de Versailles

zwar zu literarischer Prominenz gekommen war und sich im Rückblick vom Nihilismus seines Protagonisten distanzierte. (Abb. 4) Chateaubriand zufolge wurde *René* mit der Intention verfasst, von den fatalen Folgen von Liebe und Einsamkeit zu warnen: „Der Autor bekämpft darin die Schwachheit von bestimmten jungen Leuten in diesem Jahrhundert, eine Schwachheit, die geradewegs zum Selbstmord führt.“ Und so erkennt er Jean-Jacques zum Urvater des Todessehnsucht und Goethe zu dessen unheilvollem Wiedergänger: „Weil sich [Rousseau] von den anderen absonderte und sich den eigenen Träume reien hingab, machte er eine Menge junger Leute denken, es sei eine feine Sache, sich den Wogen des Lebens hinzugeben. Der Roman *Werther* entwickelte sich aus diesem Giftkern heraus.“⁹ (Abb. 5)

Ganz entgegen Chateaubriands Selbstinterpretation steht *René* dem *Werther* um nichts nach. Seine subjektive, mitunter solipsistische Prosa entwirft eine tragische Welt, in der das genialische Individuum – also *René*, ein junger, melancholischer Aristokrat – dazu verdammt ist, seine eigene Begrenzung zu erfahren. Den frühen Tod seiner

Eltern konnte er nie überwinden, auch nicht die zurückweisende Kälte seiner Schwester Amélie. Als er in der Pariser Gesellschaft sein Glück versucht, fühlt er sich bloß an die Lebensmüdigkeit erinnert, die ihn Zeit seines Lebens begleitet hat:

„Die Abschau vor dem Leben, die ich schon seit meiner Kindheit fühlte, kehrte mit einer neuen Kraft zurück. [...] Für eine Weile kämpfte ich gegen dieses Übel, doch mit Gleichgültigkeit und ohne festen Entschluss, es zu besiegen. Unfähig ein Gegenmittel gegen diese seltsame Wunde in meinem Herz zu finden, entschloss ich mir das Leben zu nehmen.“¹⁰

Als seine Schwester Amélie jedoch von seinem Vorhaben erfährt, besucht sie den vereinsamten Bruder und ringt ihm das Versprechen ab, diese Sünde nie zu begehen. Im Zuge dieser Begegnung kommen die Geschwister einander so nahe, dass die Grenze zum Inzest bald überschritten ist. Nun überschlagen sich die Ereignisse: Als Amélie beschließt, Nonne zu werden, stürmt René die Festlichkeiten ihrer Weihe, um mit ihr ohnmächtig auf den Boden zu sinken. Wenige Tage später stirbt sie, woraufhin ihr erschütterter Bruder nach Amerika übersetzt, um sich in der Wildnis zu verlieren. Nach abgeschlossener Lebensbeichte vor einem Priester und einem Indianer lässt René sein Leben in einem Massaker – findet also

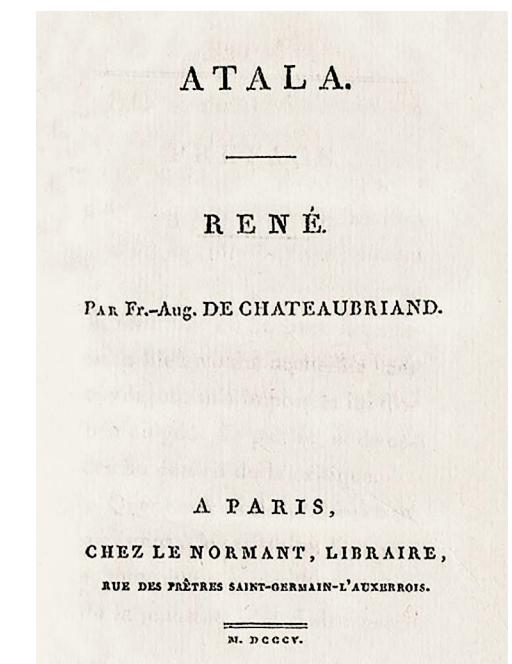


Abb. 5: François-René de Chateaubriand, *Atala – René*, Titelblatt, Paris, 1805, Bibliothèque Nationale de France

einem großen Taschentuch in ihrer rechten sowie einem Buch in ihrer linken Hand. Beide nicht signierte Kupferstiche sind in ein Oval gefasst. Darüber stehen jeweils vier Zeilen des Gedichts:

*„Jeder Jüngling sehnt sich so zu lieben,
Jedes Mädchen so geliebt zu seyn,
Ach, der heiligste von unsren Trieben,
Warum quillt aus ihm die grimme Pein?“*

*„Du beweinst, du liebst ihn, liebe Seele,
Rettet sein Gedächtnis von der Schmach,
Sieh, dir winkt sein Geist aus seiner Höhle,
Sey ein Mann, und folge mir nicht nach.“*

Mit seinen mahnenden Worten möchte der Dichter die Rezeption seines Werkes steuern und Nachahmungen von Werthers Ende verhindern.

Im gleichen Jahr erfolgte mit dem bebilderten Raubdruck von Goethes Schriften bei Himpburg 1775 der Siegeszug der Illustrationen. Im ersten von insgesamt drei Bänden befindet sich der Werther-Roman mit einer Titelvignette von Johann Wilhelm Meil. Das kleine Rundbild „Werther zeichnet die Kinder“ steht in der Romanschilderung als erstes bildwürdiges Motiv, das von zahlreichen Illustratoren behandelt wird und sogar von Martin Ferdinand Quadal 1796 in Öl gemalt wurde.

Als Frontispiz vor dem ersten und zweiten Teil erscheinen erstmals die bekannten von Daniel Berger gestochenen Porträts von Lotte und Werther mit den dazugehörigen Unterszenen nach Entwürfen von Chodowiecki. Der Berliner Daniel Nikolaus Chodowiecki (1726–1801) war der bedeutendste Illustrator in Deutschland im 18. Jahrhundert. Er gab den beiden Protagonisten erstmals ein Gesicht. Es handelt sich um frei erfundene Idealbildnisse in der Tradition von Porträts berühmter literarischer oder historischer Persönlichkeiten. Für fiktive Personen treten sie hier erstmals auf. Sie bilden in Form von runden Medaillons mit einer Namenstafel den oberen Teil einer zweigeteilten Darstellung, die eine Steinplatte imitiert. Darunter befinden sich in rechteckigem Ausschnitt Szenen aus dem Roman, die Chodowiecki „Basrelief“ nennt.¹ Die kongeniale Verbindung von Bildnis und Romanschilderung ist eine Erfindung von Chodowiecki, die einzigartig bleibt.

Ein Brustbild Lottes war dem ersten Teil des Romans vorangestellt (Abb. 1). Lotte trägt einen Mantel über einem Kleid mit Spitzeneinsatz. Ihr Haar ist nach hinten gebunden und umgibt den Kopf mit einem Locken-

kranz. Einzige Zierde ist ein schmales Haarband. Das Gesicht, mit kleinem Mund und zierlicher Nase, wird insbesondere durch die großen Augen dominiert. Den runden Bildausschnitt bekrönt eine durch eine Schleife gehaltene Rosengirlande. Unter dem Bildnis ist in einem rechteckigen Bildfeld die erste Begegnung von Lotte und Werther dargestellt, als Werther sie zum Ball abholt, die sogenannte Brotschneideszene.

Das Porträt Werthers im zweiten Teil (Abb. 2) zeigt den Titelhelden in zeitgenössischer Kleidung und modischer Haartracht mit seitlichen Locken und einem von einer Schleife festgebundenem Zopf im Nacken; sein Blick ist nach links gewandt. Das Brustbild wird von einem runden Rahmen eingefasst, der am oberen Rand mit zwei über Kreuz angeordneten Blattzweigen verziert ist. Darunter ist in einem bühnenartigen Ausschnitt die Liebesszene zu sehen, die durch die Lektüre der Ossian-Gesänge ausgelöst wurde.

Diese Bilderfindung von Chodowiecki wurde bereits ein Jahr später in ein Stammbuch kopiert; ein Indiz für die überzeugende künstlerische Umsetzung der Textstelle. In dieser Himsburgschen Ausgabe von 1775 befinden sich drei weitere Textillustrationen. Es sind die Kupferstiche „Erste Begegnung“ von Berger nach Conrad Krüger und „Werther am Boden“ von Berolini nach Krüger sowie die vielfigurige Sterbeszene, die den schwerverletzten Werther in seinem Bett zeigt, von Berger nach Chodowiecki (siehe den Beitrag S. Schäfer, Abb. 3).

Die Illustrationen von Chodowiecki mit den Porträts von Lotte und Werther wurden auch als Einzelblätter vertrieben.² Ihre Beliebtheit führte zur starken Abnutzung der Stichvorlage, die man schließlich erneuern musste. Dies bot Chodowiecki die Gelegenheit, neue Unterszenen zu entwerfen. Die Nachfrage betraf insbesondere das Bildnis Lottes, denn bereits für die zweite Ausgabe bei Himpburg von 1777 erscheint unter ihrem Bild der „Besuch beim Pfarrer“. In der dritten Auflage bei Himpburg von 1779 steht an dieser Stelle das Motiv der Pistolenübergabe, während unter der neuen Druckplatte mit Werther der Moment des Abschieds „Werther, Lotte und Albert in der Laube bei Mondschein“ zu sehen ist. Hinzu kommen als weitere Illustrationen von Chodowiecki: „Werther holt Lotte zum Ball ab“ und „Werther in der Gesellschaft am Hof des Grafen von C.“³

Für die erste rechtmäßige Gesamtausgabe der Schriften Goethes bei Göschen im Jahr 1787 wurde Chodowiecki wiederum Illustrationen gebeten. Seine „Brunnenszene“ wurde aber nur der Einzelausgabe der *Leiden des jungen Werthers* als Frontispiz vorangestellt; dem ersten Band



Abb. 1: Daniel Nikolaus Chodowiecki, *Idealbildnis Lotte mit Brotschneideszene*, in: Johann Wolfgang Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*, Frontispiz vor dem ersten Teil, Berlin, 1775, Städtische Museen Wetzlar

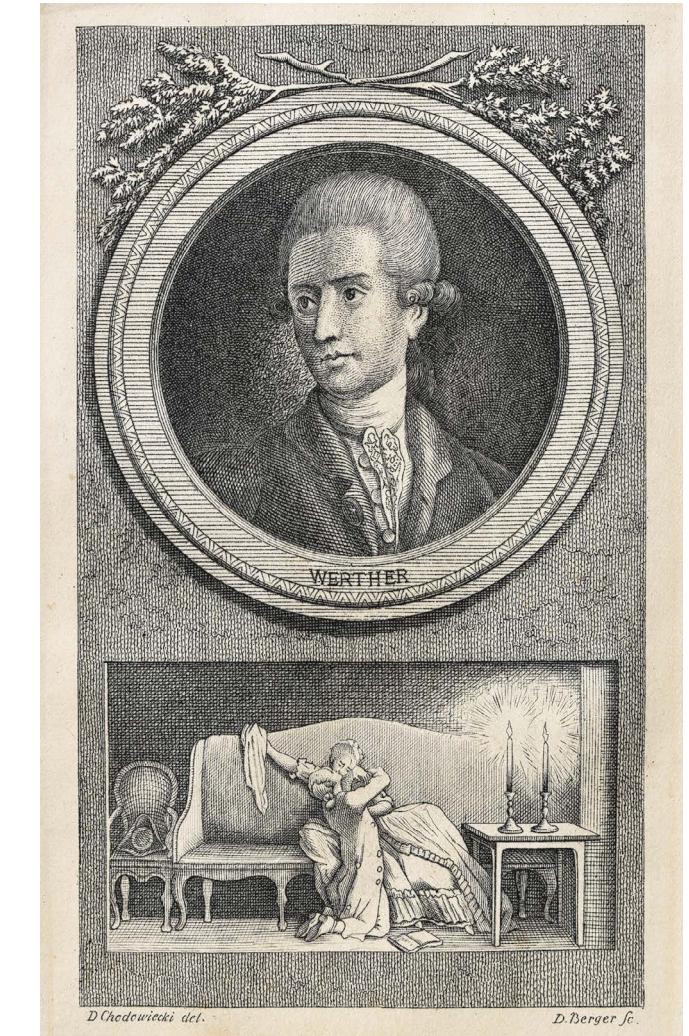


Abb. 2: Daniel Nikolaus Chodowiecki, *Idealbildnis Lotte mit Ossian-Szene*, in: Johann Wolfgang Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*, Frontispiz vor dem ersten Teil, Berlin, 1775, Städtische Museen Wetzlar

von Goethes Schriften dagegen die Klavierszene von Johann Heinrich Ramberg (1763–1840).⁴ Die Titelvignette zu beiden Teilen stammt von Johann Wilhelm Meil und zeigt in reich verziertem Rundbild einen „Trauernden Genius“, der am Sockel einer Säule lehnt, auf dem eine Vermählungsszene zu sehen ist. Er weist den kleinen Amor ab, der sich selbst einen Pfeil ins Herz bohrt. Als weiteres Symbol für die Aussichtslosigkeit der Liebe liegt der Anker der Hoffnung am Boden.

Die Brunnenszene von Chodowiecki ist stark von architektonischen Elementen geprägt. Lotte und ihre kleine Schwester sind die Stufen zur Quelle hinabgestiegen, während Werther rechts vor einer Ummauerung als Rückenfigur zu sehen ist. Die Blätter eines Laubbaums erscheinen vor einem gemauerten Rundbogen und

schließen das Bild nach oben ab. Die Illustration wirkt weniger klar definiert und lebendig als die früheren und wurde dementsprechend stark kritisiert.

Die Klavierszene von Johann Heinrich Ramberg erscheint bedeutend emotionaler. Sie zeigt Lotte am Piano zusammen mit Werther und ihrer kleinen Schwester in einem Raum bei geöffnetem Fenster. Lotte schaut von ihrem Spiel auf zu Malchen, die zwischen ihr und Werther steht und auf ihre Puppe weist. Werther sitzt leicht nach vorne gebeugt auf einem Stuhl Lotte gegenüber. Den Kopf hat er auf seinen linken Arm gestützt. Dargestellt ist der Moment, in dem sein Blick auf Lottes Trauring fällt, der ihm signalisiert, dass sie für ihn unerreichbar ist. Die Bilderfindung erschien zunächst als Einzeldruck in London zusammen mit der Pistolenszene in Kooperation mit dem

Stecher Bartolozzi und gehört neben der Brotschneideszene zu den beliebtesten Motiven aus dem Roman. Auf einem undatierten Fächerblattentwurf von Chodowiecki treten zur leicht modifizierten Kusszene noch zwei neue Motive hinzu: die oft variierte „Begegnung mit dem Irren“ und die kaum thematisierte Empörung Werthers über die abgeschlagenen „Nussbäume“. Damit hat Daniel Nikolaus Chodowiecki in einer Zeitspanne von zwölf Jahren wesentliche Momente des Romangeschehens bildlich festgehalten. Sie sollten als Kernmotive in der Nachfolge verbindlich bleiben. Seine Werther- und Lotte-Bildnisse kann man als ikonisch bezeichnen.⁵

Werther-Rezeption in den Niederlanden

Die erste Werther-Übersetzung ins Niederländische erschien bereits 1776 in Utrecht bei A. van Emenes.⁶ Sie hatte keinen Bildschmuck, aber ein Motto auf der Titel-



Abb. 3: Jan Evert Grave, *Alcimor und Philanthropus diskutieren am Grab Werthers*, in: Johann Wolfgang von Goethe, *Het lijden van den jongen Werther*, Utrecht, 1787, Städtische Museen Wetzlar

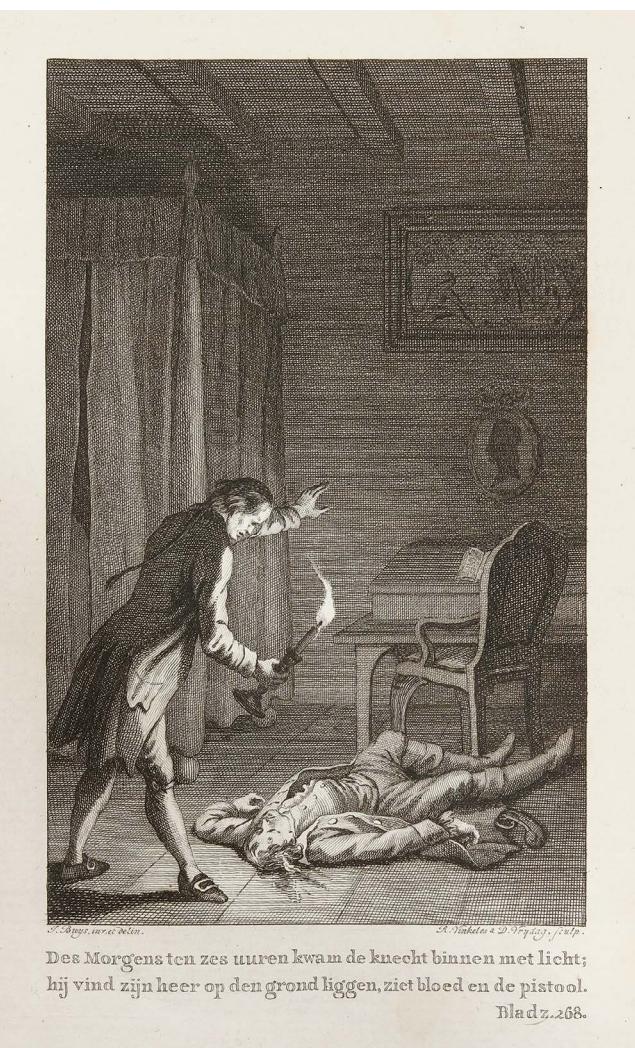


Abb. 4: Reinier Vinkeles und Daniel Vrijdag nach Jacobus Buys, *Der Diener findet den toten Werther*, in: Johann Wolfgang von Goethe, *Het lijden van den jongen Werther*, Amsterdam, 1792, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt am Main

seite zum Thema Liebe und Leid: „Moest dan Liefde, een drift zoo heilig en zoo rein / Moest die helaes! Een bron zoo veel jammers zijn!“⁷

Der Übersetzung von 1787 *Het lijden van den jongen Werther* sind vier Kupferstiche von Jan Evert Grave (1759–1805)⁸ beigefügt (Abb. 3). Der Künstler illustriert mit der Brotschneideszene, „Werther zeichnet die Kinder“ und dem Auffinden des Leichnams drei beliebte Szenen aus dem Roman sowie als neues Motiv „Alcimor und Philanthropus diskutieren am Grab von Werther“. Diese fiktive Begegnung beruht auf dem Buch von Riebe, der in zwei Gesprächen die unterschiedlichen Standpunkte von Alcimor und Philanthropus zum Thema Suizid erörtert.⁹ Das kleine Buch erschien bereits 1775 und gehört zu den vielen Werken, die das

kontroverse Thema behandeln. Die Illustration zeigt die beiden schon äußerlich verschiedenen Männer vor dem flachen Grabstein, der zwischen zwei Bäumen am Rand eines Dorfes liegt, dessen Kirche links hinter Büschen zu erkennen ist. Die historisch belegte Diskussion zur Frage des Freitods, die Goethe mit den Philosophen in Garbenheim führte, ist durch Kestner überliefert und in einer Lithografie von Ludwig Pietsch (1824–1911) im späten 19. Jahrhundert dargestellt worden.

Eine weitere niederländische Ausgabe erschien 1792 bei Allart in Amsterdam.¹⁰ Die Titelvignette zeigt einen Bogen brechenden Amor; den Text illustrieren wieder vier ganzseitige Stiche von Reinier Vinkeles & Dan. Vrijdag nach Jak. Buys. Zu sehen sind die Brotschneideszene, die Abschiedsszene mit dem Handkuss, der irre Heinrich und der tote Werther am Boden (Abb. 4).

Undatiert sind acht niederländische Scherenschnitte mit französischen und niederländischen Beschriftungen. Vermutlich handelt es sich um keine Buchillustrationen, sondern unabhängige künstlerische Papierarbeiten, die einzeln oder als Serie gerahmt als Wandschmuck dienten. Die Klavierszene und die Pistolenübergabe sind nach dem Vorbild der Stiche von Ramberg und Bartolozzi gearbeitet, die 1785 und 1787 in London veröffentlicht wurden. Als weitere Übernahme einer englischen Grafik ist die „Declaration d'amour de Werther“ (Abb. 5) zu sehen. Es handelt sich aber nicht um Werther, sondern um Conrad, der vor Berta kniet, während deren Mutter mit ausgebreiteten Armen hinter beiden steht und einen Brief in ihrer linken Hand hält. Die Szene spielt auf eine Stelle im *Werther* vom 4. Mai 1771 an, in der es um die „arme Leonore“ geht, die sich in den Verehrer ihrer Schwester verliebt hat.

1785 erschien ein anonyme Briefroman mit dem Titel *Eleonora*, der die bei Goethe nur angedeutete unglückliche Liebesgeschichte weitererzählt. Vorlage für den Scherenschnitt ist die Radierung von Jean Marie Delattre nach William Hamilton (1751–1801), die 1788 in London erschien und damit einen terminus post quem für die Entstehung der Serie bildet.

Dies gilt auch für eine sechsteilige Illustrationsfolge von I. Gleich (Abb. 6), die in Augsburg bei dem italienischen Kunstverleger Joseph Carmine (1749–1822) erschien und die seltene Liebeserklärung ebenfalls mit der falschen Bezeichnung „Declaration d'Amour de Werter“ umfasst. Diese Drucke weisen wie die Scherenschnitte in der Komposition viele Übereinstimmungen zu den englischen Großgrafiken auf, sind aber stilistisch den Umrissstichen um 1800 stärker verwandt und reduzie-

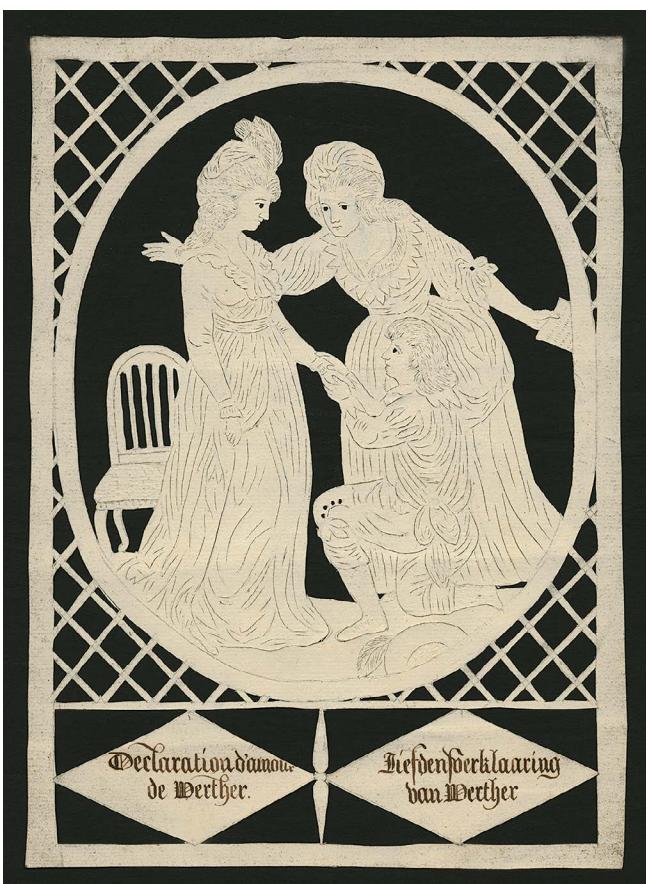


Abb. 5: Unbekannter Künstler, *Declaration d'amour de Werther* (Liebeserklärung), Scherenschnitt, nach 1788, Niederlande, Goethe-Museum Düsseldorf, Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung

ren die räumliche oder landschaftliche Umgebung auf ein Minimum.

Ebenfalls undatiert sind zwei kolorierte Zeichnungen von Taco Scheltema (1770–1837), die jeweils Lotte und Werther trauernd an einer Urne stehend zeigen. Die Darstellung von Lotte weist große Übereinstimmung zu einem 1790 datierten Gemälde „Lotte am Grab“ von C. Remstaede auf. Bei dem nicht weiter bekannten Maler handelt es sich vermutlich um einen dilettierenden Niederländer. Die Werke beider Künstler beruhen auf einer Bildidee von John Raphael Smith, die 1783 in London gedruckt wurde und ihrerseits eine starke Rezeption erfuhr.¹¹

Außer diesen künstlerischen Arbeiten sind auch literarische Rezeptionen in Holland in Form von Wertheriaden nachweisbar.¹² Ein Gedicht der niederländischen Dichterin Adriana van Overstraten (1756–1828) beschäftigt sich ebenfalls mit der besonders beliebten Vision von „Charlotte bij het graf van Werther“, die um 1796 in einer Liedersammlung veröffentlicht wurde.

Lotte an Werthers Grab. Emanzipation eines Werther-Motivs

Vom Buch zur Illustration

Der *Werther* erschien zu Michaelis 1774 nicht nur ohne Nennung Goethes als Autor, sondern auch ohne Illustrationen. Eine schlichte Vignette zierte die bei Weygand in Leipzig verlegte Erstausgabe.¹ Im zweiten Druck desselben Jahres konnte das zunächst abgedruckte Druckfehlerverzeichnis schließlich durch eine zweite Vignette ersetzt werden.² Dies sollte sich in den Jahren danach grundlegend ändern. Die erste Werther-Illustration findet sich nicht erwartungsgemäß in einer der zahlreichen weiteren Ausgaben des *Werther*, sondern ausgerechnet in der Parodie

Die Freuden des jungen Werthers, Leiden und Freuden Werthers des Mannes von Friedrich Nicolai, dem Goethe daraufhin durch lebenslange Abneigung verbunden war (Abb. 1).³ Der erst danach bei Walthard 1775 in Bern erschienene Raubdruck gilt als erste illustrierte Werther-Ausgabe überhaupt. Er enthält interessanterweise eine Abbildung zur Rezeption des *Werther* mit nicht zu übersehendem ironischem Unterton (Abb. 2).⁴ Der eigentliche Startschuss für Illustrationen des *Werther* kam 1775 mit der Werther-Ausgabe des Berliner Verlegers Christian Friedrich Hirsch, der den seinerzeit bereits sehr bekannten Kupferstecher Daniel Nikolaus Chodowiecki damit beauftragt hatte, seine nicht auto-

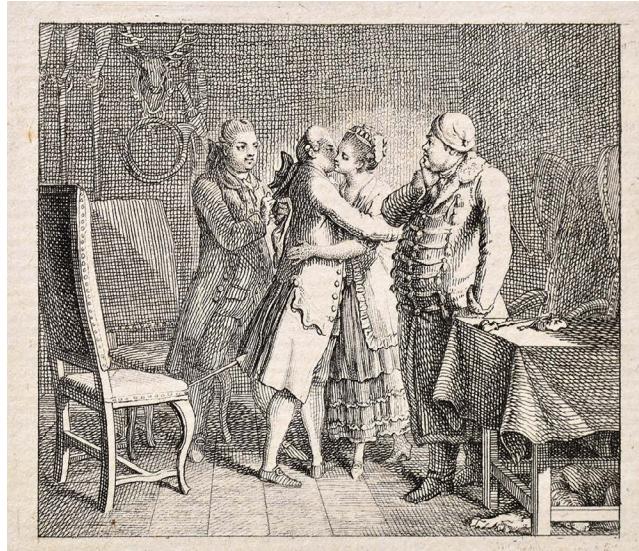


Abb. 1: Daniel Nikolaus Chodowiecki, *Begegnungszene*, Titelkupfer zu Friedrich Nicolai, *Freuden des jungen Werthers, Leiden und Freuden Werthers des Mannes*, Berlin, 1775, Privatbesitz



Abb. 2: Anton Duncker, *Lesende Gesellschaft im Park*, Schlussvignette, in: Johann Wolfgang Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*, Bern, 1775, Privatbesitz

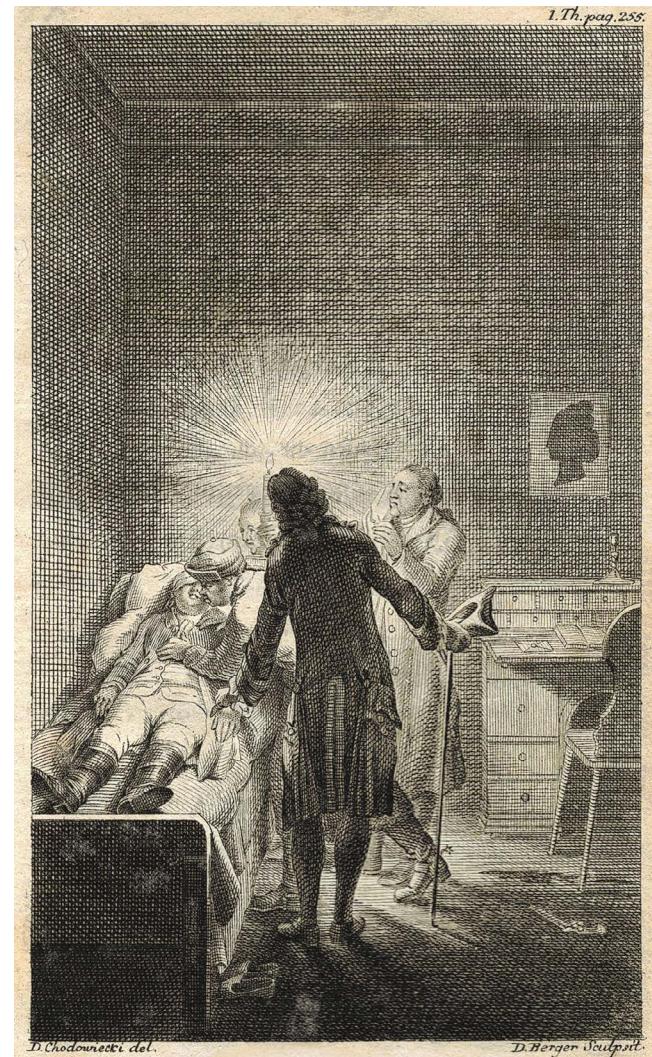


Abb. 3: Daniel Nikolaus Chodowiecki, *Werthers Ende*, Kupferstich, in: Johann Wolfgang Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*, Berlin, 1775, Privatbesitz

risierte Ausgabe zu illustrieren (Abb. 3). Chodowiecki stattete auch die 1776 bei Dufour & Roux in Maastricht erschienene zweite französische Übersetzung des *Werther* mit zwei Kupferstichen aus. Diese auf George Deyverdun zurückgehende Übersetzung fand im Gegensatz zur zuvor vom Weimarer Kammerherrn von Seckendorff abgelieferten Übersetzung weite Verbreitung. Die französische Übersetzung von Deyverdun, wahrscheinlich im Druck des Jahres 1777, war die Vorlage für die Übersetzung des *Werther* ins Englische, die 1779 erschien und ohne Illustrationen auskommen musste.⁵ Diese Übersetzung sah sich einer starken Nachfrage gegenüber, während die erste Übersetzung aus dem Deutschen ins Englische, die 1786 erschien, wenig Anklang fand.⁶ In der Folgezeit der Ausgaben von Walthard und Hirschburg ist bis zum Ende des 18. Jahrhunderts eine beacht-

liche Menge an Druckgrafiken mit mehr als 20 verschiedenen Werther-Motiven, teilweise in verschiedenen Variationen, geschaffen worden. Dabei sind die Motive während dieser 25 Jahre und auch in der Zeit danach immer wieder kopiert worden.⁷ Insbesondere in England hat sich ein Markt entwickelt, der nicht auf die Illustration des Textes abzielte, sondern eigenständige Werther-Grafiken etablierte, die sich mitunter erheblich von der Textvorlage entfernten.⁸

Lotte an Werthers Grab

Eine herausgehobene Stellung unter den Werther-Motiven bildete im englischsprachigen Raum die trauernde Lotte an Werthers Grab. Eingeführt wurde dieses Motiv 1783 durch den britischen Maler und Kupferstecher John Raphael Smith (1751–1812) unter dem Titel „Charlotte at the Tomb of Werter“ (Abb. 4). Die linke Hälfte des Rundbilds wird von einer Trauerweide ausgefüllt, unter der eine große verzierte Urne mit stilisierter Flamme und der Inschrift „Werter“ auf einem Sockel mit quadratischer Grundform steht. In der rechten Bildhälfte der insgesamt sehr fein als Punktierstich ausgeführten Arbeit ist Lotte mit einem melancholischen Gesichtsausdruck dargestellt. Sie trägt einen Hut und ein langes weißes Kleid mit blauen Schleifen und darüber einen Schleier, sodass ihr Haar



Abb. 4: John Raphael Smith, *Charlotte at the Tomb of Werter*, kolorierter Kupferstich, 1783, London, Privatbesitz



Abb. 5: Unbekannter Künstler, *Lotte an Werthers Grab*, Öl auf Metall, um 1790, Privatbesitz

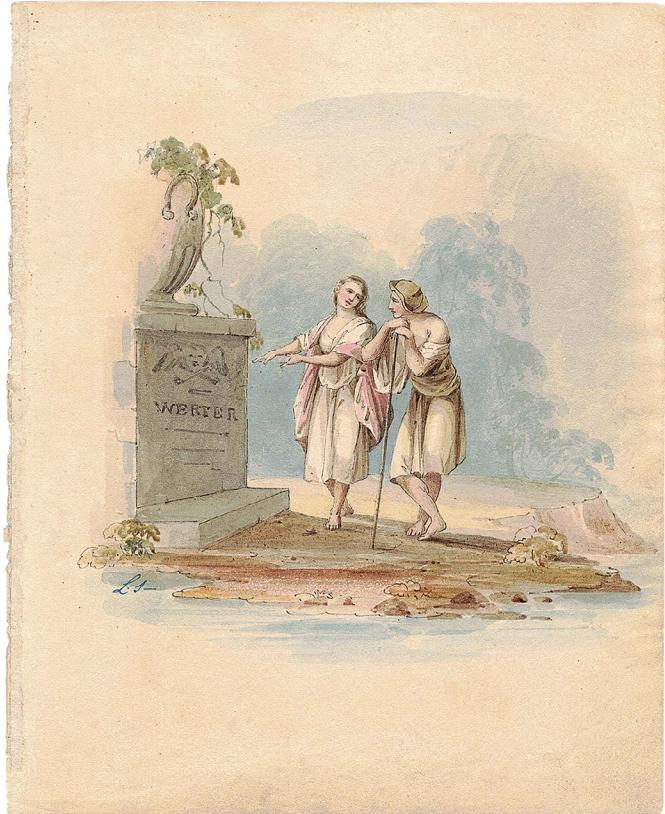


Abb. 6: Unbekannter Künstler, *Paar an Werthers Grab darstellend*, Zeichnung mit rückseitigem Gedicht, um 1824, Großbritannien, Privatbesitz

nicht zu erkennen ist. In der Hand hält sie ein Buch, auf dem „Klopstock“ zu lesen ist. Am rechten Bildrand ist eine Baumgruppe zu sehen mit einer Bank darunter. In der Folgezeit wurde diese Grafik von mindestens sieben weiteren Kupferstechern (teilweise unter starker Vereinfachung) kopiert und es sind mindestens vier Varianten des Motivs auf Druckgrafiken bekannt.⁹ Dies deutet bereits auf eine weitere Verbreitung hin, als es von anderen Werther-Motiven bekannt ist. Darüber hinaus beschränkt sich das Motiv keineswegs auf die Grafik, sondern findet sich auch in Aquarellen und Gemälden wieder (Abb. 5), teilweise sogar zusammen mit eigenen Dichtungen (Abb. 6). Außerdem gibt es mehrere Objekte aus Keramik, sowohl auf Gebrauchsgegenständen mit Bildern (Abb. 7) oder Reliefs (Abb. 8) von Lotte an Werthers Grab, als auch als Figur (Abb. 9). Es existieren Schmuck (Abb. 16) und sogar Schnupftabakdosen (Abb. 10–11) mit dem Motiv. Auch Seidenarbeiten (Abb. 12) und schließlich Karikaturen (Abb. 13) beschäftigen sich mit Lotte an Werthers Grab. Das Motiv erfreut sich bis weit in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts hin ein einer weiten Verbreitung. Ein derart weitreichender Umgang mit einem Motiv aus dem *Werther* dürfte einzigartig sein. Die Ergründung der Ursachen eröffnet



Abb. 7: Sandler & Green, Krug mit Motiv *Charlotte Weeping over the Tomb of Werter*, Transfer Printing auf Creamware, um 1800, Liverpool, Privatbesitz.



Abb. 8: Wedgwood, Teekanne mit Relief von *Lotte an Werthers Grab*, Basaltware, um 1790, Stoke-on-Trent, Privatbesitz.



Abb. 9: Staffordshire, Figur *Charlotte at the Tomb of Werter*, Porzellan, um 1800, Privatbesitz.



Abb. 10: Unbekannter Künstler nach John Raphael Smith, Tabatière mit *Charlotte at the Tomb of Werter*, Gouachemalerei auf Elfenbein mit vergoldeter Rahmung und Schildpatteinlage, nach 1783, Großbritannien, Privatbesitz, Provenienz: Sammlung Siegfried Clasen Köln, nach 1783



Abb. 11: Unbekannter Künstler nach John Raphael Smith, Tabatière mit *Charlotte at the Tomb of Werter*, Walnussholz mit Schildpatteinlage und Inschrift „Charlotte pleurant sur [le] tombeau de son amant“ (Charlotte, weinend am Grab ihres Liebhabers), nach 1783, Großbritannien, Privatbesitz.

Wanderung von Werthers Leiden: Der Impact auf die arabische Literaturlandschaft

„Das schmale Bändchen hat Epoche gemacht und wirkt bis heute“¹

Der folgende Beitrag gibt einen Überblick über die Bedeutung deutscher Literatur und Goethes insbesondere in der arabischen Literatur. Im Anschluss an eine Erörterung des geschichtlichen und übersetzerischen Hintergrunds und die Würdigung der unentbehrlichen Rolle des „Gate-Keepers“ im Spannungsfeld zwischen Theorie und Praxis wird die Rezeption des Werther-Romans in ihrer geschichtlich-chronologischen Entwicklung von den Anfängen bis zur Gegenwart, aber auch ihre Wirkung bis hin zur aktuellen digitalen Selbstbedienung und Rezeptionsformen anhand von Highlights zwischen Text und Bild veranschaulicht. Abschließend wird der Frage nachgegangen, welchen transkulturellen Impact *Werther* auf arabische Literaturtradition gehabt hat.

Exkurs in die Geschichte

Wurden die französische und englische Literatur im Zuge der Kolonisation in Nordafrika und der gesamten arabischen Region bereits ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wahrgenommen, so setzte die Rezeption insbesondere der klassischen deutschen Literatur dort erst vergleichsweise spät ein. Die Rezeption der deutschen Literatur stellt im arabischen Raum ein Forschungsdesiderat dar. Bisherige Schwerpunkte widmen sich dem Fremdbild der eigenen Kultur, Goethes Konzept der Weltliteratur und dem großen und breitgefächerten Interesse, das Goethe dem Orient entgegenbrachte. Goethe gilt im arabischen Raum als der populärste und meistübersetzte deutsche Autor. Sein

Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers* war schon in der ersten arabischen Übertragung im Jahr 1905 äußerst erfolgreich. Das Werk erlebte mehrfache Übersetzungen mit verschiedenen Auflagen. Jedoch wurde der Text nicht direkt aus dem Deutschen übertragen, sondern die Übersetzer bedienten sich für diesen Zweck einer französischen Ausgabe. Den Umweg über französische oder englische Ausgaben mussten auch alle sonstigen Übersetzungen nehmen. Daran wird deutlich, dass die deutsche Literatur häufig über Mittlersprachen rezipiert wurde. Die erste Übertragung *Werthers* erfolgte durch den arabischen Schriftsteller Ahmad Hassan al-Zayyat². (Abb. 1a und 1b) Seine Übersetzung ist zugleich die am weitesten verbreitete, weil sie beide Sprachen, in diesem Fall die Deutsche und Arabische, sowie Kulturen miteinander verbindet. Die verschiedenen Goethe-Übersetzungen wurden sowohl in Ägypten als auch in Syrien, im Libanon und in Kuwait veröffentlicht. Sie fielen in eine Phase des Übergangs der arabischen Gesellschaft von einer unterentwickelten, stagnierenden Gesellschaft in die Moderne. Diese Phase war unter anderem von einer erstaunlichen Offenheit gegenüber der Kultur anderer Länder geprägt. Dies schuf zunächst gute Voraussetzungen für die Arbeit der Übersetzer, legte diesen allerdings auch eine große Verantwortung auf, mussten sie doch eine sorgfältige Auswahl treffen und entscheiden letztlich darüber, welche Inhalte und Ideen einer bestimmten Kultur vermittelt wurden, sie fungieren als „Gate-Keeper“. (Abb. 2) Die Leistung der literarischen Übersetzung lag dabei weniger im Kultur-Import als in der Bereicherung der arabischen Nationalkultur durch

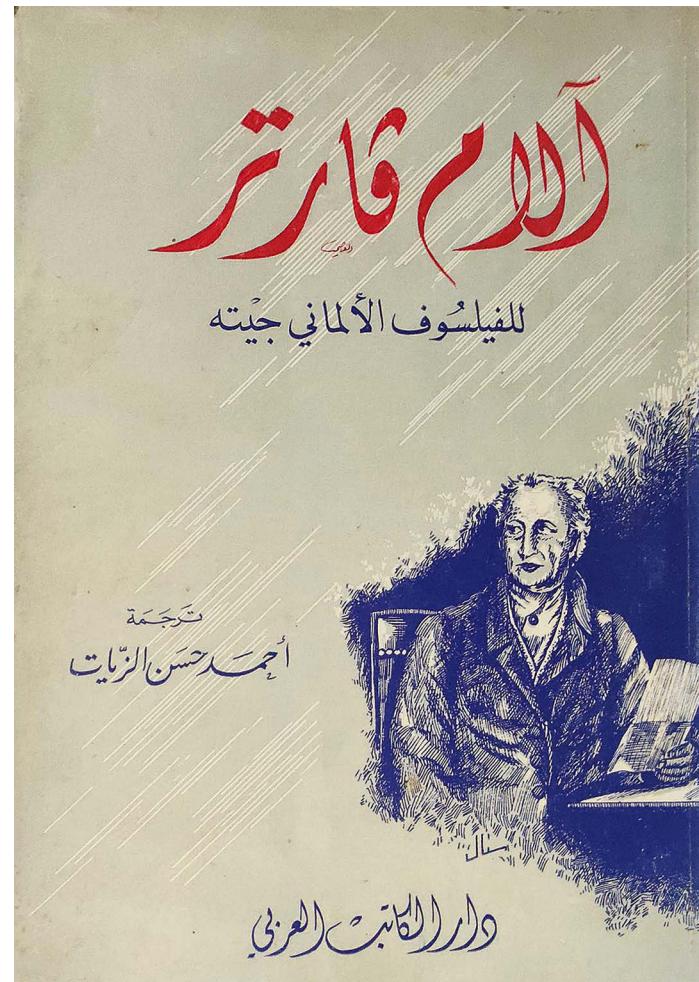


Abb. 1a: Johann Wolfgang von Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*, Übersetzung aus dem Französischen durch Ahmad Hassan al-Zayyat, o.O., 1950, Privatbesitz

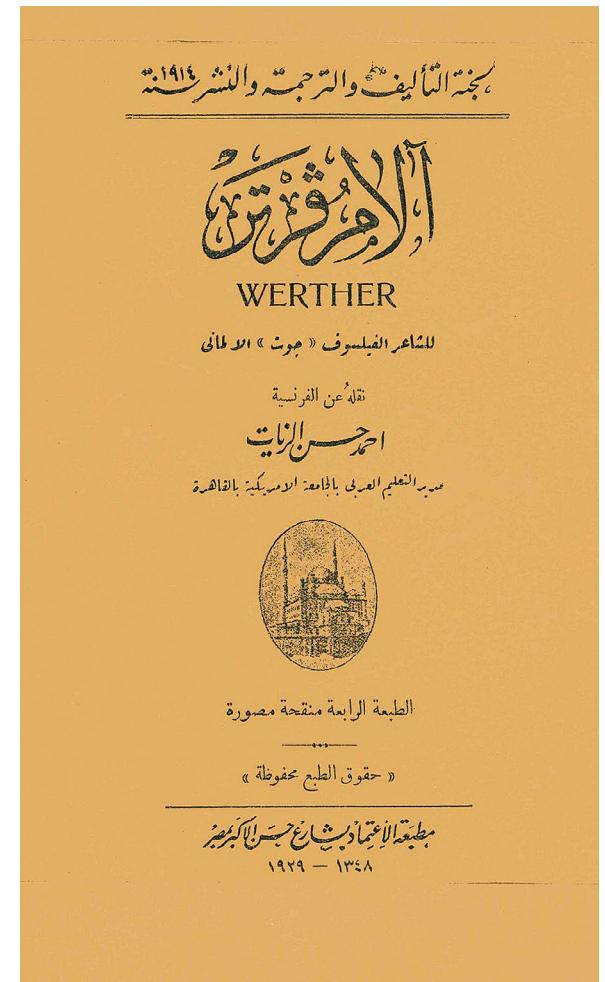


Abb. 1b: Johann Wolfgang von Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*, Übersetzung aus dem Französischen durch Ahmad Hassan al-Zayyat, Kairo, 1959, Städtische Museen Wetzlar

fremde Elemente. Gleichzeitig war die Besorgnis, die eigene arabische Literatur könne durch diese Übersetzungen zu stark beeinflusst werden und dadurch einer Akkulturation und Verwestlichung anheimfallen. Soziokulturelle Ähnlichkeiten spielen bei der Rezeption fremder Literatur eine entscheidende Rolle. Übersetzer bilden dabei eine Brücke, über die die Rezeption der deutschen Literatur in Form von Übertragungen noch lebendig ist, obwohl sie in den 1930er Jahren eine Art Stagnation von zwei Jahrzehnten erlitt, aber danach markierte dies für die arabische Goetherezeption den Beginn einer neuen Phase der Produktivität. Die erste und bis zum jetzigen Zeitpunkt einzige direkte Übersetzung des *Werthers* aus dem Deutschen bleibt die 2015 in Ägypten erschienene Übersetzung Najem Walis³. Da die arabische Sprache nicht zu den indogermanischen Sprachen gehört, existieren große Unterschiede zum

Deutschen hinsichtlich Phonetik, Morphologie, Syntax und in Bezug auf den lexikalischen Fundus. Jeder Übersetzer bringt die eigene „kulturelle Befindlichkeit“ mit.

Von Goethes *Werther* bis zur arabischen Seele: Eine literarische „Osmose“

Die *Leiden des jungen Werthers* erschien erstmals 1919 in Kairo in der Übertragung Ahmed Riyads, der den Roman ins Arabische übersetzte und damit den Weg für weitere *Werther*-Übersetzungen im arabischen Sprachraum bereitete. Solche erschienen 1924, 1929, 1967, 1968 und 1980, diesmal von Ahmed Hassan al-Zayyat. Weitere Übersetzungen folgten durch Omar Ahmed Amin – ohne Erscheinungsjahr –, 1943 durch Abderahmane Badawi, 1950 durch Nakhla Ward und



Mario Jodra, *Las penas del joven Werther* de Johann Wolfgang von Goethe, Glicee-Druck, 2016,
Städtische Museen Wetzlar