KLAUS H. KIEFER

"Goethe!" – Vom "fait divers" zum Film

Ein Vortrag

Inhaltsübersicht

1. Das offene Kunstwerk | 2. Fait divers – Biographie und Roman | 3. Medientransformationen – Treue oder Schönheit | 4. Historizität – Kreativität – Aktualität

Im späten 18. Jahrhundert wird ein lokales Ereignis zur Weltliteratur. Goethe schreibt freilich „Die Leiden des jungen Werthers“, ohne sich allzu sehr darum zu kümmern (zum Leidwesen einiger Betroffener), wie es denn „eigentlich gewesen“. Dieses Geschäft übernahmen schon seinerzeit und bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein Andere. Während jedoch die Goethe-Biographie auf eine Identifikation von Autor und Protagonist hinarbeitete, blieben Werther-Bildnisse und Goethe-Porträts streng getrennt. Das Gleiche gilt auch für die historischen „Vorbilder“ der anderen Romanfiguren.

Wenn anders als in der Biographik Werther und Goethe im Bildmedium keine Ähnlichkeit zuteil wurde, war dies bloßes Unvermögen der Porträtisten bzw. Illustratoren oder war Goethes Aussehen nur nicht bekannt? Das kann im Falle Jerusalems und aller anderen Figuren zumindest bestätigt werden, nicht unbedingt bei Goethe. Er war für einen Bürgerlichen schon früh relativ gut bekannt. Aber die bildenden Künstler konzentrierten sich lieber auf Darstellungen eindrucksvoller Romanszenen, Werther als Außenseiter, als Kinderfreund, als Melancholiker, Lotte, die Brot schneidet, Lotte am Klavier usw. Goethe eignete sich wohl nicht als Werther; selbst als er später in der Campagna „auf den Ruinen sitzet und über das Schicksal menschlicher Werke nachdenket“ (Tischbein), wirkt er nicht wie ein Melancholicus. Privat in einer „wertherähnlichen“ Situation– gegenüber Frau von Stein – malt er jedoch Landscha f-ten, wie sie sein Werther selber gerne gemalt hätte.

Mit dem Aufkommen des Films stellt sich die Frage der Ähnlichkeit verschärft. Soll der filmische Werther Goethe ähneln, nicht nur physiognomisch, sondern auch in allen anderen Belangen (Aussprache, Körpersprache, Verhalten etc.)? Die Literaturwissenschaft hat sich vom Biographismus längst verabschiedet. Aber die Frage wird nochmals verschärft, wenn Philipp Stölzl gar ein „biopicture“, „Goethe!“ betitelt, dreht. Nichts darin stimmt (historisch). Alexander Fehling hat z.B. blaue Augen, die nur in einem Standphoto und im Filmplakat goethisch braun eingefärbt sind. Aber warum wirkt der Film zumindest für einen gewissen Zeitraum authentisch?

Der Vortrag, der sich keineswegs als „Finissage“ der Wetzlarer Ausstellung zu Goethes „Werther“ in Theater, Musik und Film seit dem 18. Jahrhundert versteht, obwohl so angekündigt, versucht das Phänomen der Ähnlichkeit mit dem Prinzip der Übersetzung zu verbinden, das den Prozess der Zeichenbildung geschichtlich „in Schwung“ hält.

Erstpublikation

Vorlage:

Word-Datei des Autors

Autor:

Prof. Dr. Klaus H. Kiefer
Ludwig-Maximilians-Universität München
Institut für Deutsche Philologie
Schellingstr. 3
D-80799 München

E-Mail:

khkiefer@germanistik.uni-muenchen.de

KLAUS H. KIEFER

"Goethe!" – Vom "fait divers" zum Film

Ein Vortrag

„il est dangéreux d'avoir un auteur pour ami"
Johann Christian Kestner, 24. Januar 1775

1. Das offene Kunstwerk

Am Ende einer so reich dokumentierten Ausstellung und einer so interessanten Veranstaltungsreihe – von dem exzellenten Katalog[1] gar nicht zu reden –, was kann man da noch beitragen, ohne zu wiederholen, was nicht schon längst in irgendeiner Form gesagt und gezeigt ist? Eine Zusammenfassung wäre denkbar, aber der geschichtliche Prozess, der seit Goethes Wetzlarer Erlebnissen und ihrer Fiktionalisierung in den „Leiden des jungen Werthers" ins Rollen gekommen ist, widerspricht eigentlich einer Synthese. Eher gilt es diesen facettenreichen Prozess *selbst* zu verstehen.

Ohne Umschweife möchte ich daher der Sache „auf den Grund" gehen, dabei nicht gerade von Goethe ermutigt, der in puncto „Werther" ausführt: „Auf den Grund der Sache war aber gar nicht zu kommen […]" (MA 16, 626).[2] Nichtsdestotrotz geht es im Folgenden eher ums Grundsätzliche, Theoretische, manchmal auch Spekulative, und nur gelegentlich ums interpretatorische Detail. Fangen wir gleich „ganz unten" an: Anders als beim Tier, das in Reiz-Reaktionsmechanismen (seinem „Funktionskreis") „gefangen" ist, ist die Sinnbildung des Menschen relativ „offen". Man nennt das „Semiose"; das ist aber keine Krankheit, nur manchmal hat es so den Anschein. Die evolutionäre Chance, ein Symbolsystem, die menschliche Sprache, immer neuen Herausforderungen anpassen zu können, ist zwar selbst eine Herausforderung – vor allem Lehrer und Erzieher wissen das, auch Regisseure oder Rezensenten –, aber nur dank des instabilen, situationsabstrakten Sprachzeichens, kann man erzählen, was andernorts oder auch früher war oder was auch in Zukunft sein oder nicht sein sollte, und da das Zeichen nicht die Sache selbst ist, sondern sie *ersetzt*, entstehen bei der Transformation eines Anlasses in ein Medium willentlich oder unwillentlich Mutationen.[3]

Vortrag gehalten zur Finissage der Sonderausstellung im Stadt- und Industriemuseum Wetzlar: Goethes „Werther" auf der Bühne. Der „Werther" in Theater, Musik und Film seit dem 18. Jahrhundert, 5. September 2014 - 25. Januar 2015. Der Vortragsstil wurde bewusst beibehalten.

[1] Goethes „Werther" auf der Bühne. Der Roman „Die Leiden des jungen Werthers" in Theater, Oper und Film seit dem 18. Jahrhundert, Stadtmuseum Wetzlar (Ausst. 5. September 2014 - 25. Januar 2015), Kat. hg. v. Anja Eichler, Petersberg: Imhof 2014; vgl. darin meinen Beitrag: Philipp Stölzls Werther-Film „Goethe!", S. 71-76; vgl. auch ausführlicher: Weltliteratur zu PferdePhilipp Stölzls Film „Goethe!", in: http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/kiefer_weltliteratur_zu_pferde.pdf (Newsletter des Goethezeitportals, Nr. 5, 11. Mai 2013). Film und Bildergalerie zit. m. time code (TC): Philipp Stölzl (Reg.): Goethe!, DVD: Warner 2010.

[2] MA = Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, hg. v. Karl Richter u.a., München u. Wien: Hanser 1985-2014, zit. m. Band u. Seite.

[3] Lüge und Fiktion, Dichtung und Wahrheit haben einen gemeinsamen semiotischen Ursprung, wie schon die Antike wusste (Plato, Lukian u.a.) und wie auch immer dieser Sachverhalt zu bewerten ist. Bereits Oktober 1774 kennzeichnet Goethe in seinem Brief an das Ehepaar Kestner seinen Roman als ein „unschuldiges Gemisch von Wahrheit und Lüge" (HA Br 1, 171 = Goethes Briefe, textkrit. durchges. u. m. Anm. vers. v. Karl Robert Mandelkow u. Mitarb. v. Bodo Morave, Bd. 1: Briefe der Jahre 1764-1786, Hamburg: Wegener 1968 [2. Aufl.], zit. m. Band u. Seite).

Das Zeichen mit seinen Komponenten „Sache + Zeichenträger + Interpretant“ lässt sich, wie folgt, veranschaulichen (Abb. 1):[4]

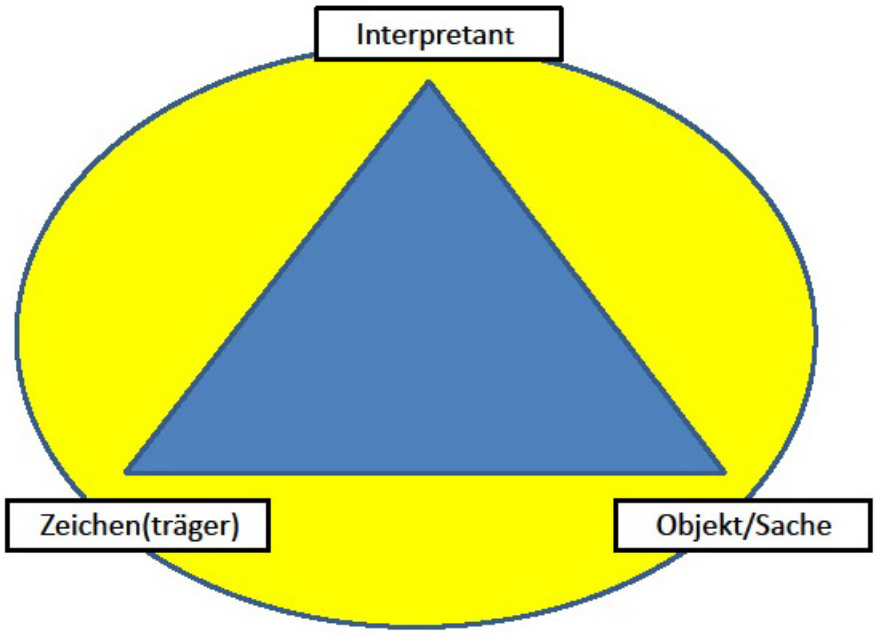


Abb. 1: *Das* Zeichen (triadisches Modell nach Charles Sanders Peirce)

Im Sinne dieses „schrecklich vereinfachten“ Modells sind Texte komplexe, stilistisch „superierte“ Zeichen. Der von Charles Sanders Peirce geprägte Begriff „Interpretant“ weist freilich auf eine altbekannte Methodik hin, die die Antike „Hermeneutik“ nannte: Kunst des Verstehens. Seit es Sprache gibt, ist Überlieferung auf *Inter*pretationen zwischen Sache und Zeichenträger bzw. Text angewiesen,[5] die geschichtlich immer wieder auseinanderdriften, wobei ich Sie nicht noch weiter verunsichern möchte, wenn ich hinzufüge, dass Sachverhalte natürlich *nur* durch Zeichen erscheinen und der sog. Interpretant *auch nichts anderes* ist als ein Zeichengebilde (n-ter Komplexität). Statt Fakten also Relationen und Hypothesen und das in einer prinzipiell unabschließbaren Folge. Das ist – nota bene: im Ganzen – *das Zeichen*, und in dieser angespannten „Semiosphäre“ (Lotman) muss der Mensch kommunizieren, er kann nicht anders. Die turbulente Lage bietet zwei *extreme* Verhaltensmöglichkeiten: zum einen den Interpretanten „stark“ zu machen (insbesondere Ideologien, auch Religionen tun das, etwa durch Glaubensbekenntnisse, auch die Wissenschaft versucht das auf ihre Weise…), zum anderen mit dem Zeichen zu spielen, es zu modifizieren. Wir werden dieser Alternative bzw. den jeweiligen Mischungsverhältnissen auch im Umgang mit den „Leiden des jungen Werthers“ begegnen.

Bislang bin ich vom Sprachzeichen ausgegangen, das zwar auch in der Biosphäre wurzelt (Stimmbänder, Schallwellen etc.), aber in seiner artifiziellen Medialität doch viel flexibler ist

[4] Das in der Literatur hundertfach dargestellte Modell hier in meiner persönlichen Version ohne Qualifizierung der Relationen. Es ist ein hochdynamisches Modell, das ständig in alle Dimensionen „feuert“; der Zeichenprozess kann sich an jeder Komponente „entzünden“. Wohlgemerkt darf weder der Zeichenträger (Peirce sagt: „representamen“) mit dem Zeichen selbst verwechselt werden, noch der Interpretant mit dem Interpreten. Zu allen semiotischen Begriffen vgl. Winfried Nöth: Handbuch der Semiotik, Stuttgart u. Weimar: Metzler 2000 (2., vollst. neu bearb. u. erw. Aufl.).

[5] Der zentrale Begriff ist hier „Aktualisierung“, wobei sich nicht jede Wertung z.B. eines *Jour*nalisten, der sich seinem *Tages*geschäft widmet, historisch bestätigt. Interpretationen und Aktualisierungen sind eine Art „Übersetzung“.

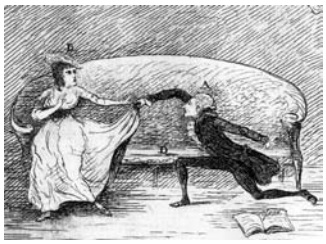
als die Körpersprache oder raum/zeitlich darstellende mimetische Kunst.[6] *Die* wiederum kann Anderes, was Sprache nicht vermag. Ein Bild sagt angeblich mehr als tausend Worte– man muss allerdings sehen *können*! Im übrigen sind die menschlichen Ausdrucksweisen asymmetrisch, d.h. nicht wirklich ineinander übersetzbar, allenfalls zu koordinieren, bestenfalls in einem „Gesamtkunstwerk“ (Wagner) wie der Oper oder auch im Film. Vor allem das letztere Genre wird uns heute interessieren; dies auch deswegen, weil der forschende Blick der Gegenwart durch Medienerfahrungen geprägt ist, die frühere Epochen nicht hatten. Durch Philipp Stölzls Werther-Film „Goethe!“, wie ich mit Absicht und mit Grund etwas paradox formuliere, schauen wir also zurück ins 18. Jahrhundert, in der Hoffnung, dass sich irgendwo die Blicke „kreuzen“…

Obwohl sich die Sprache in alle Verhaltensweisen einmischt und sie gewissermaßen liberalisiert, können körperliche Grundbedingungen, Vorstellungen, Erfahrungen nicht völlig ignoriert werden, etwa dass Werther und Albert als verschieden begabte Männer und Charlotte als junge, etwas naive Frau (MA 16, 576f.) vorgestellt werden, gewiss eine sehr grobe Kategorisierung. Über diese von allen geteilte Körperlichkeit kommt aber auch wieder das Tierreich ins Spiel, denn was treibt wohl Werther zu seinen Seelenergüssen gegenüber der Angebeteten oder dem Vertrauten Wilhelm? Werther spricht *es* nur metonymisch aus, also pars pro toto: Küsse, in der Regel tausendfach, auf die Hände, die „blaßrote“ Schleife, das Schattenbild, schließlich die Pistolen (MA 1.2, 240, 241, 295, 297).[7] Bei ihrem „speed dating“ in der gotischen Ruine – gehen im Film Johann und Lotte (diese sogar als treibende Kraft) sehr schnell zur Sache. So ist das eben heute. Meist werden die animalischen Reiz-Reaktionsmechanismen aber von bürgerlichen Normen und Konventionen unter Kontrolle gehalten,[8] was bekanntlich bei Werther und schon seinem Vorbild zu einem fatalen Affektstau führt, der zwar vor einem grippalen Infekt schützt (TC 00:43:06ff. u. 15ff.) – aber die bekannten Folgen zeitigt (Abb. 2 [a], [b], [c], [d]),[9] die sich im Zeitraffer wie eine Graphic

---

[6] In verschiedenen Epochen kann man diesbezüglich auch anderer Meinung sein, insbesondere wenn man die Grammatik z.B. als „erstarrt“ oder „einengend“ empfindet. In der „Kunst des 20. Jahrhunderts“ (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 16, Berlin: Propyläen 1926, S. 171) schreibt der Kubismus-begeisterte Carl Einstein: „Der Maler erprobt in willigerem, flinkerem Material; schon die Arbeit in der Fläche macht ihn kühnerer Bildung fähig […]“; vgl. Klaus H. Kiefer: Diskurswandel im Werk Carl Einsteins. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarde, Tübingen: Niemeyer 1994 (Communicatio. Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 7).

[7] Weiter als Werthers kühnste Träume (MA 1.2, 275 u. 290) geht lediglich eine Theaterkarikatur von James Sayers (WERTER a Tragedy for Masters & Misses, 20,7 x 23,9 cm [Ausschnitt], 1786), die ich im Wetzlarer Katalog (S. 101) erstmals gesehen habe, die aber meine Interpretation der zeitgenössischen Körpersprache (in meinem ebenfalls Anm. 1 genannten Goethezeitportal-Beitrag) bekräftigt: hoffnungsloses Knien auf beiden Knien wie bei Chodowiecki (s.u. Abb. 2 [a]) vs. „sprungbereite“ Haltung (das Sofa als Phallus?):



James Sayers: Werter a Tragedy, 1786

[8] Von Stölzls sinnlicher Lotte – dem Drehbuch (S. 77) gemäß – geschickt manipuliert, sie kleidet ihr Triebziel in eine konventionelle Anfrage: „LOTTE … sagen Sie, wäre das jetzt nicht der Augenblick? / JOHANN Welcher Augenblick? / LOTTE Der Augenblick[,] in dem Sie mich küssen.“ (TC 00:40:15ff.).

[9] Abb. 2 (a): Daniel Nikolaus Chodowiecki: Zeichnung ohne Titel [Kussszene], 1775, gestochen v. Daniel Berger, in: Goethe-Museum Düsseldorf, Werther-Saal, II, 48 (Ausschnitt; zus. m. Idealporträt Werthers [s.u. Abb. 12] insges. 13 x 7,8 cm), in: http://www.goethe-museum-kippenberg-stiftung.de/register/index.html; (b):

Novel[10] oder eben auch ein Film vor unserem ungeduldigen Auge entwickeln, ja überstürzen– womit die unterschiedlichen Wahrnehmungsweise von Damals und Heute evoziert wäre:

Abb. 2 (a): Daniel Nikolaus Chodowiecki: Kussszene, 1775

Jean Blais Simonet n. Jean Michel Moreau le Jeune: ohne Titel, Kupferstich, 13 x 8,6 cm, zu: Les Souffrances du jeune Werther. Traduction nouvelle ornée de trois gravures en taille douce, Paris: Didot 1809, zw. S. 216 u. 217 (zu S. 216: „C'est pour la dernière fois, Werther, dit-elle; vous ne me reverrez jamais!"), in: http://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/johann-wolfgang-von-goethe/die-leiden-des-jungen-werther/jutta-assel-werther-illustrationen-bilddokumente-als-rezeptionsgeschichte.html#A176; (c): Anonym: Werther sich erschießend, Aquarell, 18,6 x 16,2 cm, undat., in: http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fwww.arminbrunner.ch%2Fbilder%2Fgross%2Fgoethe_werther.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fliteraturweltenbgymt10a.wikispaces.com%2FDie%2BLeiden%2Bdes%2Bjungen%2BWerther&h=210&w=199&tbnid=bLCi6cBOKYMmlM%3A&zoom=1&docid=iZhyeeiO1iPETM&hl=de&ei=EM5kVJHeHoS6ygORh4G4CQ&tbm=isch&iact=rc&uact=3&dur=345&page=1&start=0&ndsp=27&ved=0CCgQrQMwAg; (d): François Charles Baude: La mort de Werther, Öl auf Leinwand, 90 x 116 cm, 1911, in: http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/Images/db/wiss/goethe/schnellkurs_goethe/k_3/werthers_tod.jpg.

[10] Vgl. meinen (nur leicht ironischen) Versuch, die „Demoiselles d'Avignon" von Picasso als „comic strip" zu lesen bzw. zu sehen, „Mit dem Gürtel, mit dem Schleier..." – Semiotik der Enthüllung bei Schiller, Fontane und Picasso, in: Klaus H. Kiefer: Die Lust der Interpretation – Praxisbeispiele von der Antike bis zur Gegenwart, Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren 2011, S. 127-145. Die aktualisierte (beschleunigte) Wahrnehmung schließt nicht notwendigerweise das Bedauern ein, „Werthers Leiden" noch nicht in einen „Weltcomic" verwandelt zu sehen; vgl. Andreas Platthaus: Weltliteratur als Grapic Novel. Ist der Werther wertlos?, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Feuilleton, 7. November 2013, http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/weltliteratur-als-graphic-novel-ist-der-werther-wertlos-12649560.html.

Abb. 2 (b): Jean Blaise Simonet: C’est pour la dernière fois, Werther…, 1809

Abb. 2 (c): Anonym: Werther sich erschießend

Abb. 2 (d): François Charles Baude: La mort de Werther, 1911

Indes zeigt schon die unmittelbar nach der Publikation einsetzende Wirkung von Werthers „Leiden“, dass mit Hilfe einer Wertreflexion, einer Wertekritik (im Rahmen einer Interpretation, denn dieser ist notwendigerweise Wertung inhärent) eben diese Normen und Konventionen abgeändert werden können.[11] Man kann die Geschichte auch anders erzählen (Abb. 3)[12] und – anders sehen.

Abb. 3: Daniel Nikolaus Chodowiecki: Freuden des jungen Werthers, 1775

[11] Die Normen werden zu Werten „heruntergeschraubt“; dadurch werden sie diskutabel. Sie können natürlich auch „konfirmiert“ werden, bis hin zum Verbot des Buches (MA 1.2, 786). Einige Vorüberlegungen zur Funktion-Wert-Norm-Trias s. Kiefer: Die Lust der Interpretation (Sachregister). Die Semantik ignoriert in der Regel, dass Bedeutungen grundsätzlich Wertungen (Werthandlungen) sind. Das Zeichen ist meiner Auffassung nach ein „Pragmem“.

[12] Abb. 3: Daniel Nikolaus Chodowiecki: Titelkupfer zu: [Friedrich Nicolai]: Freuden des jungen Werthers. Leiden und Freuden Werthers des Mannes. Voran und zuletzt ein Gespräch: Berlin: Nicolai 1775, 5,9 x 6,8 cm, in: http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fupload.wikimedia.org%2Fwikipedia%2Fcommons%2Fthumb%2F0%2F0d%2FFreuden_des_jungen_Werther-1755.jpg%2F220px-Freuden_des_jungen_Werther-1755.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fde.wikipedia.org%2Fwiki%2FFreuden_des_jungen_Werthers&h=374&w=220&tbnid=KN5fSD9Aqh3jyM%3A&zoom=1&docid=ME46wR_P5ebxpM&hl=de&ei=J_ZhVIf9BMrjO4zxgNgL&tbm=isch&iact=rc&uact=3&dur=846&page=1&start=0&ndsp=37&ved=0CCIQrQMwAA.

Albert verzichtet, Lotte vergisst ihren dämlichen Schwur (der in Wirklichkeit gar nicht existierte – aber Goethe braucht ihn, um den dramatischen Knoten enger zu schnüren),[13] oder aber: Werther landet im banalen Eheglückshafen, und für Lotte beginnt die lange Kette von Schwangerschaften und Geburten – in der Wirklichkeit waren es zwölf. Ohne Zweifel gibt es etliche Variationen des Dreiecksverhältnisses, die noch nicht erprobt wurden: ein „ménage à trois“ etwa – Goethe hätte aber auch das im Repertoire gehabt; denken Sie an „Stella“: hier lieben allerdings zwei Frauen *einen* Mann. So im übrigen auch im neuen Schiller-Film „Geliebte Schwestern“.[14] Eine homosexuelle Besetzung der Figurenkonstellation, die man für denkbar up to date halten möchte, gab es schon 1902.[15] „Anything goes“ (Feyerabend)?

2. Fait divers – Biographie und Roman

Die Diskussion, was „geht“ und was nicht „geht“, wurde schon seit dem anonymen Erstdruck der „Leiden des jungen Werthers“ geführt, ja der Konflikt gehört eigentlich zum Kern des Themas, vermutlich jeden (guten) Themas. „Unerfüllte Liebe“ ist freilich nicht Neues unter der Sonne,[16] und Goethe gestaltet die Handlung – sagen wir einfacher: die *äußere* Handlung – auch keineswegs innovativ, wenn auch (mit kleinen Peripetien) konsequent. Gewiss der Selbstmord war brisant, war ein christliches Tabu. Aber wie spötteln Johanns Kumpane bei seiner gloriosen Rückkehr nach Frankfurt doch zurecht – ich zitiere aus dem Drehbuch:

MERCK
Unser Goethe.

VOGLER
Schreibt einfach die banalste
Geschichte der Welt.

MERCK
Junge liebt Mädchen. Mädchen
heiratet den Anderen. Junge schießt
sich die Birne weg.[17]

---

[13] Vgl. Johann Christian Kestner an Goethe, 1783, in: Goethes Roman im Spiegel seiner Zeit. Eine Ausstellung des Goethe-Museums Düsseldorf, Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung in Verb. m. d. Stadt Wetzlar, Kat. v. Christina Kröll u. Hartmut Schmidt in Zus.arb. m. Irmgard Kräuptl u. Ruth Pink, hg. v. Jörn Göres, Düsseldorf: [Druck] Holle 1972, S. 49; im Folg. zit. „Goethes Roman im Spiegel seiner Zeit“.

[14] Dominik Graf (Buch u. Reg.): Geliebte Schwestern, Deutschland: Senator 2014. Auf meine Präferenz angesprochen, stellte ich fest, dass der Schiller-Film zu sehr auf (unbeweisbare) quasi „naturalistische“ Echtheit aus sei, der Goethe-Film dagegen mit seinen ironischen Zwischentiteln usw. spielerischer wirke. Eine Dame nahm Anstoß an der Sprechweise des jungen Goethe (Alexander Fehling), dem gelegentlich „die Spucke weg bleibe“. Das sei Goethe nicht angemessen. Ich meinte, dass niemand wirklich genau wisse, wie die jungen Leute im späten 18. Jahrhundert, auch die „Genies“ des Sturm und Drang, *gesprochen* haben. Eine Übersetzung der damaligen in eine gegenwartsnahe Jugendsprache sei unvermeidbar, zumal das populäre Genre Film nicht so sehr bei einem historisch gebildeten, vielmehr bei einem jugendlichen Publikum ankommen müsse.

[15] Narkissos (Pseudonym): Der neue Werther. Eine hellenische Passionsgeschichte, Leipzig: Spohr 1902. Es gab auch ein weibliches Pendant: [August Cornelius Stockmann]: Die Leiden der Jungen Wertherinn, Eisenach: Griesbachische Buchhandlung 1776. Es ist allerdings „die herrliche Lotte selbst“ (S. 19), wie der Erzähler bekundet, die sich in langen inneren Monologen Rechenschaft gibt und darob am Ende selbst verstirbt…

[16] Heinrich Heine zufolge eine „alte Geschichte“ (Sämtliche Schriften, hg. v. Klaus Briegleb, München: Hanser 1968, Bd. 1, S. 91; die Heine’sche Geschichte ist sogar noch etwas vertrackter.

[17] Alexander Dydyna, Christoph Müller, Philipp Stölzl: Drehbuch (masch.) zu „Goethe!“, S. 165 (TC 01:32:11ff.); nochmals Dank an die Autoren für die Zurverfügungstellung des Typoskripts.

Jeder Konflikt trägt Handlungsalternativen in sich (sonst wäre er keiner). Werthers lang*wierige* und nach heutigem Ermessen vielleicht sogar lang*weilige* Passion wird von Stölzl durch allerhand „action“ kompensiert, und da „die Verhältnisse“ (Brecht) heute so nicht mehr sind, kann und darf der Film auch nicht mehr mit einem Fanal enden; wie bekannt: Werther, seinerzeit ein moderner Messias, opfert sich quasi stellvertretend, er setzt ein Superzeichen, indem er ein gesellschaftliches Syndrom personifiziert. Er selbst, in seiner Subjektivität befangen, weiß es nicht, aber sein Publikum erkennt es. Halten wir lediglich fest, dass die Anteilnahme der Leser und Leserinnen, die natürlich durch Erzählstil und Romanform massiv befeuert wurde, Zeile für Zeile zu Empfindungen und Reflexionen zwang und in zahlreichen Wertheriaden eben auch verschiedensten Ausdruck fand. Bei einigen LeserInnen brannten die Sicherungen des „Als-Ob“ (Vaihinger) freilich durch (Abb. 4 [a] u. [b]).[18]

Abb. 4 (a): Titelkupfer zu: Baumgartner: Fanny, 1785|(b): Aechter Abris iener schaudervollen begebenheit, 1798

Hier z.B. stürzt sich eine junge Frau von der Münchner Frauenkirche, den „Werther“ in der Tasche, während sich die Mehrheit ihren Teil nur dachte und/oder in Rührung zerfloss (Abb. 5).[19]

[18] Abb. 4 (a): Anonym: Titelkupfer, 9,4 x 14,3 cm, in: Anton Baumgartner: Fanny die den 14ten Wintermonat 1785. in München vom Frauenthurm stürzte. Ein Traumgesicht, München: Strobl 1785, in: http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0007/bsb00070398/image_6; (b): Anonym: Aechter Abris iener schaudervollen begebenheit, die sich am 14t January 1785. zwischen 2. und 3. uhr nachmittags in der Kurbayrischen Haupt und Residenz Stadt München an der 17. jährigen Freule [sic] Maria Franzisca von Ickstatt zugetragen hat, Kupferstich, 25,9 x 18 cm, undat., Scan Goethe-Museum Düsseldorf. Goethe erwähnt den Fall im Reisetagebuch für Frau von Stein (MA 3.1, 19), als er auf dem Weg nach Italien durch München kommt und den bewussten Kirchturm besteigt, lässt ihn aber in der redigierten „Italienischen Reise“ weg.

[19] Abb. 5: Heinrich Beck: Fünf Mädchen, gemeinsam „Werthers Leiden“ lesend, Aquarell über Federzeichnung, 16 x 18,9 cm, undat., Goethe-Museum Düsseldorf, Werther-Saal, II, 68, Scan Goethe-Museum Düsseldorf.

Abb. 5: Heinrich Beck: Fünf Mädchen, gemeinsam „Werthers Leiden“ lesend

Noch bevor der anonyme Romancier enttarnt wurde – anders als in Stölzls Film –, rührte sich freilich auch eine analytische, ja kriminalistische oder einfach: historische Interpretantenbildung, zunächst in einem Theaterstück, das nie gespielt, aber immerhin schon 1775 gedruckt wurde. Auch hier stand die verschmähte Liebe Jerusalems alias von Masuren im Vordergrund.[20] Der Stückeschreiber, August Siegfried von Goué – auch er publizierte anonym –,[21] sucht die Schuldfrage aus intimer Kenntnis der Szene konkreter, wenn auch dramaturgisch kaum überzeugend, zu beantworten. Mitverantwortlich zumindest sei Jerusalems schikanöser Vorgesetzter (unter dem er selber zuvor zu leiden hatte), Jerusalem bzw. Masuren sei dessen „Schlachtopfer“.[22] Goethe alias Ritter Götz von der fröhlichen Reichskammergerichts-Tafelrunde wird allerdings schon als künftiger und wohl einfühlsamerer Buchautor avisiert,[23] obwohl er sich vorerst nur mit markigen Sprüchen (à la Berlichingen) bemerkbar macht.

Ein anderes Mitglied der bewussten Ritterrunde, Karl Wilhelm von Breidenbach, verspricht im selben Jahr eine „Berichtigung der Geschichte des jungen Werthers“, ebenfalls anonym.[24] Tatsächlich kann er zahlreiche Fakten in Goethes Fiktion aufzeigen bzw. Goethe’sche Fiktionen „korrigieren“,[25] natürlich immer mit dem nötigen Taktgefühl, d.h. er nennt nur die Anfangsbuchstaben der Personennamen. Hellsichtig betont er z.B., dass der „Sekretair K“, der im Roman „unter dem Namen Albert vorkommt“, also Kestner, *zugleich*

[20] In mehreren Dialogen z.T. fiktiver Figuren (Euphrasia, Nannette etc.) weidlich erörtert.

[21] Der Verfasser gibt vor, das Stück aus dem „Illyrischen“ zu übersetzen und ergänzt etliche Lücken durch wörtliche Zitate aus Goethes „Werther“; als Übersetzer nennt er sich Friedrich Bertram aus Siebenbürgen, was aber nicht weiter wichtig ist. Verschiedentlich hielt man ihn selber für den Wetzlarer Selbstmörder, vgl. Goethe an Kestner, Anfang November 1772 (HA Br 1, 136).

[22] [August Siegfried von Goué]: Masuren oder der junge Werther. Ein Trauerspiel aus dem Illyrischen, Frankfurt u. Leipzig 1775, S. 157. Der „Gesandte von der Krimm“ wird aber nur in einer Nebenhandlung als schlechter Mensch, Wollüstling etc., dargestellt; die ursächlichen Schikanen werden nur beiläufig erwähnt, Ideologiekritik – so durchaus bei Goethe vorhanden (MA 1.2, 253ff.) – bleibt aus.

[23] Ebd., S. 89. Goethes „Werther“ war bereits 1774 erschienen.

[24] [Karl Wilhelm von Breidenbach]: Berichtigung der Geschichte des jungen Werthers, Frankfurt u. Leipzig 1775.

[25] Auch Kestner liest gegenüber dem Autor Goethe (Brief 1783) und u.a. seinem Freund August von Hennings (Brief vom 7. November 1774) „Korrektur“, allerdings nicht öffentlich; vgl. Goethes Roman im Spiegel seiner Zeit, SS. 46f. u. 48f.

auch der „Geheime Sekretair H“ sei, also Herd, dessen tugendhafte, wenn auch reizvolle Gemahlin, so pikant formuliert es Breidenbach, von Jerusalem umworben wurde. Neben dem „mehrfachen“ Lottchen (MA 16, 626) gibt es also auch den „doppelten“ Albert. Und um wieviel komplizierter Werther selbst! Breidenbach stellt allerdings zweierlei klar, erstens: „So viel ich schließen kann, war nicht die Zärtlichkeit, sondern die Ehrbegierde, Werthers Leidenschaft.“[26] Und zweitens: „Ob der Verfasser [des „Werther“] das alles für Charlotte, und sie wieder für ihn so vieles gefühl't, als das Werk zu verrathen scheinet, ist mir unbekannt und unwahrscheinlich.“[27]

Es ist schwer zu belegen, ab wann und durch wen der biographische Anteil des Autors an Werthers Leiden zur Sprache kam und ins Licht der Öffentlichkeit rückte, stand doch Goethe mit Jerusalem in keiner engen Verbindung, und sein Verhältnis zu Kestner und dessen Braut war wohl nicht weit über Wetzlar bzw. Hannover hinaus bekannt.[28] Doch die Literaten des 18. Jahrhunderts waren auch ohne „e-mail“ und Twitter eifrige Briefschreiber und Kolporteure. Das „Damen Conversations Lexikon“ aus dem Jahr 1834 jedenfalls versichert schon ganz im Brustton der Überzeugung, „Werther“ sei aus Goethes „eigener Liebe zu Lotten, der Verlobten eines Freundes, hervorgegangen“.[29] Inzwischen war zwar, 1814, Band 4 von Goethes „Aus meinem Leben“ erschienen, wo der Autor die „Unterscheidung zwischen dem Dichterischen und dem Wirklichen“ (MA 16, 621) grundsätzlich in Frage stellte; ich habe es schon angedeutet. Doch hiervon unerschrocken hat sich die Goethe-Philologie des 19. Jahrhunderts Gewissheit zu verschaffen versucht: „wie es denn eigentlich gewesen“ (Ranke)! Die strukturale Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts wiederum hat diesen Biographismus nachhaltig bekämpft, freilich nicht ohne von seinen Errungenschaften nach wie vor zu profitieren und, wo immer auch möglich, zu komplementieren. Bei wohl keinem anderen Autor der Weltliteratur wurden so viele Daten, Quellen, Materialien, Bilddokumente zusammengetragen wie bei Goethe, und auch eine beachtliche Werther-Ikonographie entwickelte sich. Auch die Wetzlarer Ausstellung steht in dieser Tradition.

All das würde den strengsten Strukturalisten, der den „Tod des Autors“ (Barthes) propagiert, nicht heiß machen, wenn nicht Werke entstünden wie etwa Philipp Stölzls „biopic“ „Goethe!“, der zu Beginn des 21. Jahrhunderts mit Titel und Ausrufezeichen in den scheinbar überwundenen Biographismus zurückfällt. Man kann diesen Rückfall nicht einfach als trivial abtun[30] – der Film wirkt authentisch, insofern „Übersetzungen“[31] authentisch wirken können, und sein Regisseur ist gottlob noch am Leben –, und schon deshalb nicht, weil die „antibiographische“ Argumentation eigentlich in einen Selbstwiderspruch mündet. Denn wenn der „Tod des Autors“ – dessen „Intention“ lange Zeit als Lesehilfe gedient hatte –

---

[26] [Breidenbach]: Berichtigung, S. 10.

[27] Ebd., S. 8. Eine Zuhörerin, Gisela von Schneidemesser, machte mich auf spätere Briefe Breidenbachs an Charlotte Kestner aufmerksam (in: Oskar Ulrich: Charlotte Kestner. Ein Lebensbild, Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing 1921, bes. S. 175f.), die darauf schließen lassen, dass Breidenbach so strikt urteilt, weil er selber wohl die Wetzlarer Lotte umschwärmt hatte. Allerdings ist (in alphabetischer Reihenfolge) Breidenbachs, Goethes und Kestners Charlotte nicht Jerusalems „Geheime Sekretärin“ Elisabeth Herd. Immer wenn wir versuchen, die beiden Damen auseinanderzuziehen, schnellen sie, wie von Gummiband gezogen, wieder zusammen: eben in die fiktive Gestalt der Wertherschen Lotte.

[28] Vgl. August von Hennings: Tagebücher und Briefe, in: Goethes Roman im Spiegel seiner Zeit, S. 46.

[29] Anonym: Göthe, Johann Wolfgang, in: Damen Conversations Lexikon. Herausgegeben im Verein mit Gelehrten und Schriftstellerinnen von Carl Herloßsohn, 10 Bde., Leipzig: Adorf Verlags-Bureau 1934-38, Bd. 4, S. 471-474, hier S. 471, zit. n.: http://www.zeno.org/DamenConvLex-1834/A/G%C3%B6the,+Johann+Wolfgang+von).

[30] Auch der am literarischen Kanon ausgebildete Deutschlehrer sollte die Genres kennen, die seine Schüler sehen und hören: Werbung, Popsong, Grafitti etc. (Beispiele s. Kiefer: Die Lust der Interpretation).

[31] Wie oben schon angesprochen (Am. 5), handelt es sich bei einer Interpretation (von Vorlagen welcher Art auch immer) um eine Übersetzung von einem „System“ in ein anderes; zugleich ist auch eine Medientransformation, die hier vorliegt (vom wesentlich literarischen Material ins filmische), eine Übersetzung (s. Kap. 3).

die „Geburt des Lesers“ zeitigt, dann rechtfertigt diese Geburtshilfe (Mäeutik) doch *gerade* ein sogar in *doppeltem* Sinne biographisch angehauchtes Werk wie Stölzls „Goethe!“. Werther *ist* dessen produktiver „Lektüre“ zufolge ganz „legitim“, wenn ich so sagen darf, nicht vielleicht *gleich* Goethe, so doch ähnlich oder relativ ähnlich „oder oder oder“ (TC 00:02:22), sondern auch Stölzls Motivation, einen solchen Film zu drehen, hat ein biographisches Motiv: in Gestalt eines Deutschlehrers, der dem jungen Stölzl Goethes Jugendwerk nachhaltig beibrachte.

Im Zentrum eines biographischen Interesses sollten aber *eigentlich* gar nicht Goethes vergebliche Liebesmühen stehen, sondern die Karl Wilhelm Jerusalems, dessen viel gravierenderer „Fall“, er bezahlt ja mit seinem Leben, es aber kaum zum „fait divers“ gebracht hat, wie die Franzosen so schön sagen.[32] Die Lokalnachricht kursierte zunächst nur im Stadt*gespräch*,[33] dann im privaten Briefverkehr und in den o.g. anonymen Schriften. Erst die Literarisierung und Steigerung des „fait divers“ zur Weltliteratur, macht Jerusalems Schicksal historisch, biographie*würdig*,[34] eine Autobiographie konnte er wohl nicht mehr gut selber schreiben. *Andere* schrieben an seiner Statt, und die Früchte des plötzlichen Ruhms heimste ein Anderer ein, nämlich der ambitionierte Jungautor Goethe. Beim Filmemacher Stölzl tritt Jerusalem vollends in die zweite Reihe. In seiner Nebenrolle und *seinem* „Opfertod“ macht er den Weg frei für Goethes Erfolgsgeschichte – wie es in der Tat ja auch war. Stölzl, nicht selten der „Geschichtsfälschung“ beschuldigt, allegorisiert durch den bewussten Rollentausch einen Sachverhalt, den so deutlich die Goethe-Forschung nicht ausgesprochen hatte. Goethe *war* der glückliche Gewinner; Jerusalem dagegen war tot und Lotte und Albert – verheiratet.

Als Kestner Goethe von der unerfüllten Liebe Jerusalems zur Frau eines Kollegen berichtete, scheint dieses Verhältnis zwar einigen Wetzlarern bekannt, nicht aber dem zukünftigen Romanautor, der ohnehin nicht mehr am Schauplatz weilte,[35] und Kestner dachte wohl auch nicht im geringsten daran, dass er sich und seine inzwischen angetraute Frau mit seinem Bericht vom 2. November 1772 (MA 1.2, 778-786) in eine weltliterarisch riskante Parallele einrückte, ja, wie er selber beklagt, „prostituierte“.[36] Goethe plagiiert im übrigen ungeniert Kestners Brief und integriert ihn in die letzten Seiten seines Romans.

Kurzum: die Wertheriaden und Wertheriana und alle sonstigen „Brandraketen“ (MA 19, 490) konnten sich nur an Goethes explosivem Meisterwerk entzünden, nicht aber an Jerusalems sub specie aeternitate unbedeutendem Leben und Sterben (was leider unser aller Los ist), auch nicht an Goethes Halbaffaire mit Lotte Buff. Im sog. Werther-Grab (Abb. 6),[37]

---

[32] In Wetzlar gab es zwar von 1769 bis 1772 die „Wöchentlichen Frag- und Anzeigungsnachrichten“, deren Sammlung im Historischen Archiv der Stadt Wetzlar jedoch unvollständig ist; das Vorhandene tangiert weder Goethe noch Jerusalem. Dank an Anja Eichler und Wolfgang Wiedl für diese Information (4. November 2014).

[33] Vgl. Kestners Tagebucheintrag vom 30. Oktober 1772: „Aujourd’hui est arrivée cette malheureuse catastrophe de Mr. Jerusalem. Toute la ville le regrette généralement.“ (zit. in: Goethes Roman im Spiegel seiner Zeit, S. 38).

[34] Vgl. Roger Paulin: Der Fall Wilhelm Jerusalem. Zum Selbstmordproblem zwischen Aufklärung und Empfindsamkeit, Lessing-Akademie Wolfenbüttel u. Göttingen: Wallstein 1999 (Kleine Schriften zur Aufklärung, Bd. 6), SS. 7 u. 11ff.

[35] Kestner hätte sonst anders formuliert. Goethe hielt sich nur von Ende Mai bis 11. September 1772 in Wetzlar auf (mehr war nicht geplant). Jerusalem erschoss sich am 30. Oktober des Jahres.

[36] Kestner an Goethe, September/Oktober 1774, in: Goethes Roman im Spiegel seiner Zeit, S. 45.

[37] Abb. 6: John Raphael Smith: Charlotte at the Tomb of Werther, Kupferstich im Röteldruck, 40,3 x 36 cm, London 1783, in: Goethes Roman im Spiegel seiner Zeit, S. 193.

Abb. 6: John Raphael Smith: Charlotte at the Tomb of Werther, 1783

um das sich seinerzeit ein regelrechter Kult entfaltete – heute in einer Wetzlarer Grünanlage eingeebnet – , lag zwar Jerusalem, und nicht Goethe, aber Werther war so sehr dessen *Geschöpf*, dass zum baldigen Leidwesen des Autors dieser selber und sein Held zu einer semantischen Einheit, nicht aber zu einer ikonischen verschmolzen. Werther blieb die Ikone der Empfindsamkeit; Goethes Bild verklärte sich zum Klassiker.

Erst der Poetische oder Bürgerliche Realismus hat im übrigen – man denke an Fontanes „Effi Briest“ und „Adultera“ aus einer Zeitungsnachricht wieder Ähnliches gemacht , allerdings völlig ohne biographische Verwicklungen seitens des Autors. Heute, wo die Regenbogenpresse voller „faits divers“ ist, scheint der Funke allerdings nicht mehr überzuspringen.

3. Medientransformationen – Treue oder Schönheit

Vergleicht man die biographistische Rezeption des „Werther“, also die Identifizierung von Autor und Protagonist, mit der schon erwähnten Werther-Ikonographie, so überrascht in der Tat, dass Werther nie mit den Zügen Goethes ausgestattet wurde. Werthers Bildnisse ähnelten auch nie Jerusalem, laut Goethe: einem „hübschen blonden Jüngling“ (MA 16, 578), es sei denn dem Kostüm nach. Auch dieser pausbäckige Junge (Abb. 7) war blond und hübsch, aber mit größter Wahrscheinlichkeit frei erfunden.[38]

[38] Abb. 7: Anonym: Werther am Schreibpult, die Pistolen in der Hand, Aquarell, 23,7 x 37,5 cm, undat., Goethe-Museum Düsseldorf, Werther-Saal, II, 21 (ohne Abb.), in: http://www.goethezeitportal.de/wissen/enzyklopaedie/goethe/goethe-werther.html.

Abb. 7: Anonym: Werther am Schreibpult, die Pistolen in der Hand

In der Tat war aber Jerusalem, der liberalen englischen Mode entsprechend gekleidet, so durch Wetzlar spaziert. Ich brauche diesen wohlbekannten, von Stölzl amüsant verdrehten, Sachverhalt nicht zu wiederholen. Freilich bedurfte es noch einiger Accessoires, Schreibpult, Reisekoffer, Feder und Pistolen – die melancholische Gestik nicht zu vergessen –, um aus dem jungen Mann einen Werther zu machen. Nicht zuletzt schafft der Bildtitel Klarheit.

Goethes Aussehen war zumindest soweit bekannt, dass sich Kupferstecher eine Vorlage hätten besorgen *können*,[39] spätestens nach seinem Porträt, dem ersten öffentlichen überhaupt, in Nicolais „Allgemeiner deutschen Bibliothek“ 1776 (Abb. 8 [a] u. [b]).[40] Beginnen wir mit der Vorlage, einer Kreidezeichnung von Georg Melchior Kraus nach dessen Weimarer Goethe-Bildnis in Öl aus dem Vorjahr; gestochen dann von Daniel Nikolaus Chodowiecki, den Goethe durchaus schätzte.

[39] Die Beschaffung der Vorlage war weitaus schwieriger als das Kopierverfahren.

[40] Abb. 8 (a): Georg Melchior Kraus: D. I.W. Göthe, schwarze Kreide, 17,2 x 11,5 cm (Ausschnitt), 1776 (n. seinem Goethe-Gemälde, Öl auf Leinwand, 46,5 x 38,5 cm, 1775/76), in: Goethe und die Kunst, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 21. Mai - 7. August 1994 u. Kunstsammlungen zu Weimar, 1. September - 30. Oktober 1994, Kat. hg. v. Sabine Schulze, Ostfildern: Hatje 1994, Goethe im Porträt, S. 159-187, hier S. 161; ebd., S. 162 das o.g. Goethe-Gemälde von Kraus, das die Vorlage der Vorlage war; (b) Kupferstich v. Daniel Nikolaus Chodowiecki: D. I.W. Göthe, 15,1 x 9,4 cm (Ausschnitt), in: Allgemeine deutsche Bibliothek, Bd. 29 (1776), 1. Stück (vorgebunden o.S.); D. = Dr.

Abb. 8 (a): Georg Melchior Kraus: D. I.W. Göthe, 1776 (b): Daniel Nikolaus Chodowiecki: D. I.W. Göthe, 1776

Das zweite publizierte Porträt findet sich in Lavaters „Physiognomischen Fragmenten“ 1777; auch hier die Vorlage zuerst (Abb. 9 [a] u. [b]),[41] eine Ölminiatur, die Johann Daniel Bager zugeschrieben wird, großformatig gestochen von Gottfried Saiter. Alle Porträts ähneln sich durchaus untereinander und wohl auch dem Original.

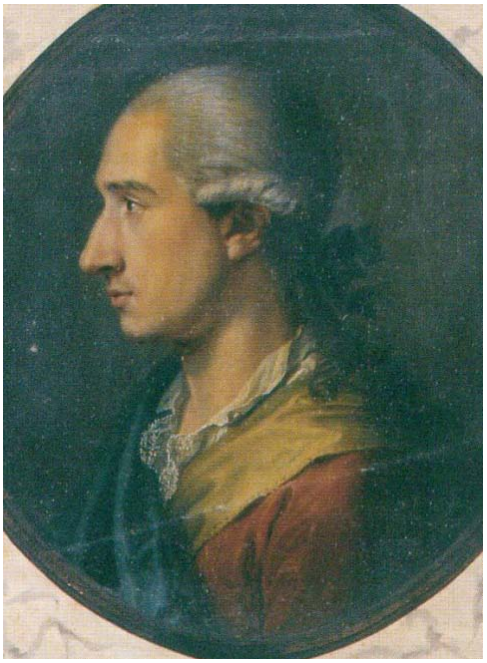


Abb. 9 (a): Johann Daniel Bager: Goethe, um 1773 (b): Gottfried Saiter: Goethe, 1777

Doch wie stellen wir überhaupt Ähnlichkeit fest? Bestenfalls können wir heute, wie im Falle Goethes, auf die formale, ggf. auch farbliche Wiederholung markanter Merkmale, Stirne,

[41] Abb. 9 (a): Johann Daniel Bager (zugeschr.): Goethe, Miniatur in Öl, 16,1 x 14,6 cm (Ausschnitt), um 1773, in: Goethe und die Kunst: Goethe und Lavater, S. 205; (b): gestochen v. Johann Gottfried Saiter, in: Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe. Dritter Versuch. Mit vielen Kupfern, Leipzig u. Winterthur: Weidmanns Erben & Reich u. Heinrich Steiner & Co. 1777, 24,3 x 17,4 cm (Ausschnitt).

Nase, Augen, etc. achten – wenn die Künstler nicht voneinander „abkupferten“ – und mit zeitgenössischen Beschreibungen vergleichen. Diese sind allerdings mitnichten „objektiv“ und können es, semiotisch gesehen, auch gar nicht sein. Ich zitiere nur einen Auszug aus der schon genannten Schrift Lavaters, der ja als Spezialist für Physiognomik galt, zu Goethes Porträt; die Rubrik beginnt so:

> Und nun… ist denn dieß wohl Göthe? – der edle, feurige, selbständige, allwürksame, genialische Göthe? – Nein. Er ist's wieder nicht; doch scheint er sich uns nähern zu wollen – Nicht klein ist dieß Gesicht – gewiß nicht; ähnlicher, wenn man will, als auch das erste nach Gips – aber so groß nicht – und doch ist jenes auch wieder so groß nicht, als die Natur – In diesem Blick, diesem Munde, dieser Stellung ist doch so unbeschreiblich viel wahres, bestimmtes – einfaches, auf einen festen Punkt hinzielendes – theilnehmend mit der Kälte ins Hineinschauen dahin gerissener Laune. – [42]

So zieht sich die Beschreibung noch mehrere Seiten hin. Daraus werden wir nicht klug. Silhouetten bzw. Scherenschnitte, die mit technischen Hilfsmitteln angefertigt wurden, waren im Detail genauer, aber auch „eindimensional“ (Abb. 10).[43]

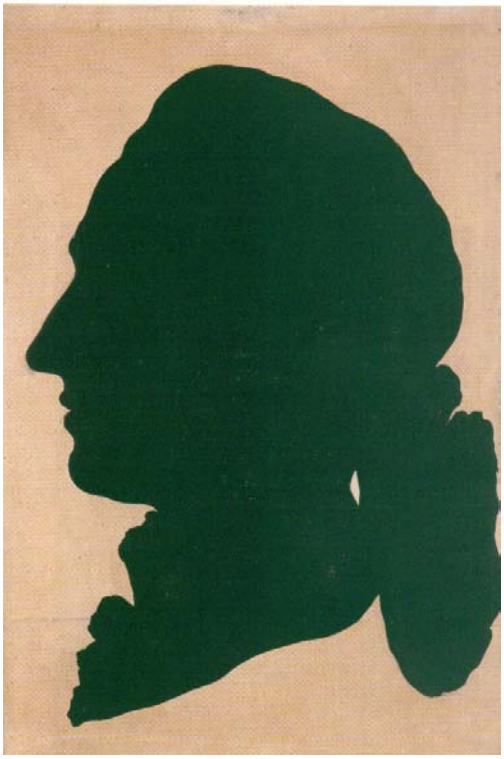


Abb. 10: Goethe. Lebensgroßer geschnittener Schattenriss, 1775-80

Gute Porträtisten jedenfalls waren selten, und nicht nur Goethe, der selber porträtierte, bezeugte der Porträtkunst gegenüber einige Skepsis.[44] Was aber angesichts der Goethe-Bildnisse unmittelbar deutlich wird: So sieht kein „looser“ aus, und die Filmdramaturgie muss

[42] Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Eine Auswahl. Mit 101 Abbildungen, hg. v. Christoph Siegrist, Stuttgart: Reclam 1984 (RUB 350[5]), S. 238. Lavater zieht auch andere Goethe-Porträts und sogar eines von Goethes Vaters zum Vergleich heran. Mit dem Gesicht „nach Gips“ bezieht er sich auf ein Porträtrelief v. Johann Peter Melchior, 16,5 x 12,5 cm, 1775, in: Goethes Roman im Spiegel seiner Zeit, S. 178.

[43] Vgl. Abb. 10: Anonym: Johann Wolfgang Goethe. Lebensgroßer geschnittener Schattenriss, h 41 cm, 1775-80, in: Goethe und die Kunst, S. 159-187, hier S. 160.

[44] Vgl. Gudrun Körner: Über die Schwierigkeiten der Porträtkunst. Goethes Verhältnis zu Bildnissen, in: Goethe und die Kunst, S. 150-158. Körner demonstriert (S. 156f.) am Beispiel der Goethe-Porträts von Angelika Kauffmann, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Johann Heinrich Meyer, dass häufig das Porträt mehr dem Porträtisten bzw. dessen Selbstporträt glich als dem Porträtierten.

den jungen „Meteor“ (MA 16, 629 – für Goethe ist der Begriff allerdings Neutrum) denn auch erst durch einige extreme Belastungen führen, leiden lassen – Liebesentzug, Duell, Gefängnis –, um ihn dem Konzept „Werther“ anzunähern.

Ob in der Hochphase der Goethe-Biographik nicht doch gelegentlich nach dem Leben kopiert wurde (frz. copier sur le vif) – dafür kann ich die Hand nichts ins Feuer legen. Ich meine aber, selbst als schon Goethes narzisstische Partizipation an den „Leiden“ des jungen Jerusalems alias Werthers ruchbar wurde, blieben die historischen Figuren von jeder Abbildung verschont. Sie blieben „Idealporträts“,[45] lediglich durch anekdotische Elemente auf „Werthers Leiden“ rückführbar und epochal modifiziert: von Rokoko bis Biedermeier und darüber hinaus. Dabei ging es gewiss nicht ums Recht am eigenen Bild; Raubdrucke waren in der Goethezeit an der Tagesordnung, so bekanntlich auch im Fall von Werthers „Leiden“.

Ich müsste hier nun die lange Reihe der Schauspieler, der alten und der neuen Werthers, Revue passieren lassen, um zu zeigen, dass es eigentlich überhaupt keine ideale Verkörperung des literarischen Phantoms „Werther“ geben kann, vom Problem der Dramatisierung des monoperspektivischen Briefromans einmal ganz abgesehen.[46] Im Falle der Oper, genauer: von Jules Massenets „drame lyrique“, erscheint der Fall einerseits komplexer, weil die Heldentenöre ohnehin nicht immer rollenkonform erscheinen – aber entscheiden Sie selbst (Abb. 11 [a] u. [b]).[47] (Zuerst wurde das „falsche“ Bild gezeigt.)

Abb. 11 (a): Ernest van Dyck als Siegmund, 1898

(b): Ernest van Dyck als Werther, 1892

[45] Ursula Mildner-Flesch u. Heinz Krüger: Werther-Illustrationen, in: Werther-Illustrationen. Stadtmuseum Ratingen, Kat. z. Ausst. 19. März - 2. Mai 1982, Köln: [Druck] Kleikamp 1982, S. 71-92, hier S. 72.

[46] Vgl. Thorsten Valk: Massenets „Werther“ in kultur- und medienkomparatistischer Perspektive, in: Goethes „Werther“ auf der Bühne, S. 55-64, hier S. 56.

[47] Abb. 11 (a): Ernest van Dyck als Siegmund in Richard Wagners „Walküre“, Metropolitan Opera, New York, 1898; (b): Ernest van Dyck als Werther in Jules Massenets „Werther“, Wiener Hofoper, 1892, in: http://célébrités.fr/ernest-van-dyck-photos.

Andererseits kann die Partitur – Musikkenner mögen es mir nachsehen – als ein „Hilfsmittel“ verstanden werden, dessen Beherrschung den Interpreten zur „incarnation idéale du héros romantique“[48] werden lässt, wie Jonas Kaufmann in der Werther-Rolle an der Opéra Bastille 2010 (Abb. 12)[49] nachgesagt wurde.

Abb. 12: Jonas Kaufmann als Werther, 2010

Doch „omnia mutantur“ (Ovid). – Eigentlich besitzt nur das Material zu Goethe selbst Substanz genug, um das Mimesis-Problem vertieft zu diskutieren, schließlich ist *er* ja der wesentliche Urheber des gesamten Zeichenprozesses, auch wenn er nur Sprachrohr eines so epochalen wie universalen Problems gewesen sein mag.[50] Mangels medialer Masse macht es dagegen wenig Sinn, die Suche nach Ähnlichkeiten bei allen anderen dramatis personae durchzuführen.[51]

---

[48] http://chroniquesdunculturomaneparisien.blogspot.de/2010/01/jonas-kaufmann-incarnation-ideale-du.html.

[49] Abb. 12: Jonas Kaufmann als Werther, Opéra Bastille, 2010, in: http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fstatic.universal-music-services.de%2Fasset_new%2F224500%2F881%2Fview%2FJonas-Kaufmann---Op--ra-national-de-Paris--Elisa-Haberer.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fwww.universal-music.de%2Fjonas-kaufmann%2Fnews%2Fdetail%2Farticle%3A87122%2Fjonas-kaufmann-morgen-auf-arte-mit-werther&h=332&w=606&tbnid=zCWkIrVo46c_yM%3A&zoom=1&docid=XgfGome-tEZKXM&hl=de&ei=FjVnVIuhNYzXPJrJgbgD&tbm=isch&iact=rc&uact=3&dur=447&page=1&start=0&ndsp=24&ved=0CFEQrQMwDw.

[50] Massimo A. Bonfantini: La semiosi e l’abduzione, Milano: Bompiani 1987, S. 16 betont, dass das dynamische Objekt „primo motore“ des Zeichenprozesses sei. Man müsste daher weit hinter den Autor zurückgehen, dem nur „ein Gott“ gab zu sagen, worunter eine Generation litt (vgl. MA 6.1, 748).

[51] Meine Interpretation insbesondere von Stölzls Lotte (hervorragend Miriam Stein) sowie der anderen (nicht weniger gelungenen) Hauptfiguren s. meinen in Anm. 1 zitierten Beitrag.

Meines Wissens hat erst Stölzl (und/oder sein Team) eine Ähnlichkeit zwischen dem (von ihm) „wertherisierten“ Goethe und dem historischen Vorbild *gesucht* (Abb. 13),[52] wie aus Abb. 9 ersichtlich, auch wenn Gustav Seibt in der „Süddeutschen Zeitung“ behauptet, der Schauspieler Alexander Fehling – um den es hier geht – sei zwar ein „schöner Mann“, sehe aber Goethe absolut „nicht ähnlich“.[53] Wer hat nun recht? – Ich bin jedenfalls nicht der finale Interpretant…

Abb. 13 (a): Alexander Fehling als Goethe, 2010 (b): Fehling auf dem Filmplakat, 2010

Allerdings meine *ich*, die Umfärbung von Fehlings blauen Augen auf dem Standphoto (Abb. 13 [a]) und dem Filmplakat zu „Goethe!“ (Abb. 13 [b]) in goethisch braune könnte als Indiz für eine identifikatorische Absicht gelten. Warum Fehling im Film keine braunen Kontaktlinsen trägt (wie Günter Wallraff als Türke Ali), entzieht sich meiner Kenntnis. Eine mimetische Intention ist gewiss nicht obligatorisch, auch wenn man seinen Werther-Film „Goethe!“ betitelt.[54] Doch in dieses Thema von Ethik und Ästhetik, Treue und Schönheit will ich mich nicht vertiefen. Vielmehr suche ich nach einer Erklärung der bis Stölzl für Text und Bild unterschiedlichen Rezeptionsgeschichte. Zunächst: Werther war ein Typ, Goethe ein Individuum, und dieser hat sich offenbar nie in einer Werther-Pose gefallen: als Schwärmer,

[52] Abb. 13 (a): Alexander Fehling als Goethe, DVD-Bildergalerie, TC 00:38 (Ausschnitt); (b): Filmplakat zu „Goethe!“ (Ausschnitt), in: http://www.epochtimes.de/Philipp-Stoelzl-im-Gespraech-ueber-Goethe-und-die-Kunst-des-Filmemachens-a641876.html (Ausschnitt). Stölzl hat zwar das Bemühen um Ähnlichkeit meines Wissens nie explizit bestätigt, aber der *Augen*schein spricht für sich.

[53] Gustav Seibt: Die heilbare Krankheit zum Tode. Philipp Stölzls Film „Goethe!“ enthüllt: Ein Bummelstudent kann Popstar werden, in: Süddeutsche Zeitung, Nr. 240 (16./17. Oktober 2010), S. 15.

[54] Egon Günther hat 1976 „Die Leiden des jungen Werthers“ verfilmt. Der Darsteller des Werther (Hans-Jürgen Wolf) ähnelt weder Goethe noch Jerusalem in keiner Weise, und das ist unter *diesem* Titel auch gar nicht gefordert. Wie getreu Herbert Knaup dagegen in Günthers „Die Braut“ 1999 Goethe verkörpert – oder Veronica Ferres Christiane Vulpius –, darüber kann man streiten. Zwar ist Christiane wohl die Hauptfigur und Goethe sollte als „ganz normaler“ Mann gezeigt werden (vgl. Gespräch mit Herbert Knaup, in: Die Braut. Das Buch zum Film um Goethe und Chritiane Vulpius von Egon Günther, hg. v. Jürgen Haase, Berlin: Parthas 1999, S. 126), aber man vermisst eben doch die literarische Dimension, ohne die Goethe ebenso uninteressant wäre wie Jerusalem. Man bedenke z.B., dass Goethe die „Römischen Elegien“ „im ersten Rausche mit der Dame Vulpius“ (Karl August Böttiger, MA 3.2, 451) vollendet hat – nichts davon im Film (vgl. meine Studie: Faustines Blick – „Elegie. Rom, 1789“, in: „Die famose Hexen-Epoche“ – Sichtbares und Unsichtbares in der Aufklärung. Kant – Schiller – Goethe – Swedenborg – Mesmer – Cagliostro, München: Oldenbourg 2004 [Ancien Régime, Aufklärung, Revolution, Bd. 36], S. 287-298).

Träumer, Verzweifelter, Gescheiterter, etwa so: mit versonnenem Blick nach oben (Abb. 14):[55]

Abb. 14: Daniel Nikolaus Chodowiecki: Werther, 1775

Oder so – wie häufig mit der Hand an der Stirn oder am Kinn (als „melancholisches" Zeichen) (Abb. 15 [a] u. [b])[56] – Posen, für Goethe undenkbar, selbst als er in Italien „auf den Ruinen sitzet und über das Schicksal menschlicher Werke nachdenket"[57] – Sie kennen das berühmte Tischbein-Gemälde.

[55] Abb. 14: Daniel Nikolaus Chodowiecki: Werther, Zeichnung, Medaillon (Ausschnitt) zu: „Kussszene" (s.o. Abb. 2 [a]), 1775, gestochen v. Daniel Berger, in: Goethe-Museum Düsseldorf, Werther-Saal, II, 48, insges. 13 x 7,8 cm, in: http://www.goethe-museum-kippenberg-stiftung.de/register/index.html. Der schräg nach oben gerichtete Bild kennzeichnet auch den Visionär, in seiner hochstaplerischen Version s. die Abb. des sog. Grafen Cagliostro, in: Cagliostro. Dokumente zu Aufklärung und Okkultismus, m. Erläut. hg. v. Klaus H. Kiefer, München: Beck - Leipzig u. Weimar: Kiepenheuer 1991 (Bibliothek des 18. Jahrhunderts), Verzeichnis, S. 715ff.

[56] Abb. 15 (a): Morange n. Saint Amand: [Werther als Melancholiker], Ausschnitt aus: Lolotte et Werther, Farbstich, 33,2 x 26,4 cm, undat., in: Goethes Roman im Spiegel seiner Zeit, S. 188, Scan Goethe-Museum Düsseldorf; (b): James Walker: Werter [sic], Radierung, 14,4 x 8,8 cm, 1784, British Museum, Nr. 1883, 1208.54, Untertitel: From a Picture painted by Mr. [Henry] Walton, after the Original by Werter himself. On the back of the Portrait was written, „THE SHADOW OF A SHADE", in: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3595438&partId=1&searchText=John+Walker&page=4.

[57] Johann Heinrich Wilhelm Tischbein an Johann Caspar Lavater, 9. Dezember 1786, zit. n. Jutta Assel u. Georg Jäger: Goethe-Motive auf Postkarten: Tischbeins „Goethe in der Campagna", in: http://www.goethezeitportal.de/digitale-bibliothek/forschungsbeitraege/autoren-kuenstler-denker/goethe-johann-wolfgang-von/jutta-assel-und-georg-jaeger-goethe-motive-auf-postkarten-goethe-tischbein.html.

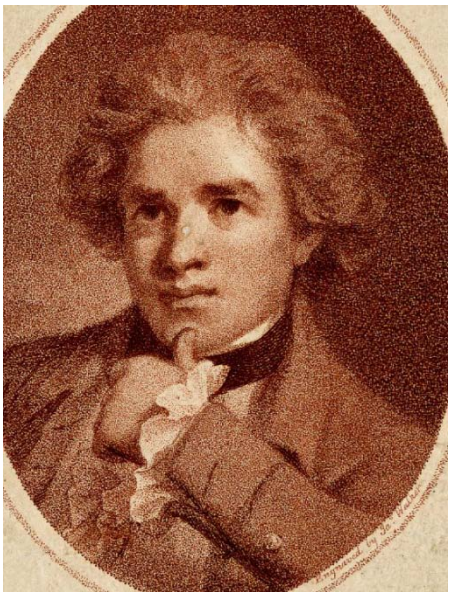


Abb. 15 (a): Morange: Werther als Melancholiker (b): James Walker: Werter, 1784

Auch mit dem historischen Jerusalem haben diese Bildnisse kaum etwas zu tun, aber hat das sein Porträt, das einen 24-jährigen zeigen soll (Abb. 16)?[58] Unwahrscheinlich… Oder war des Künstlers Absicht, eine Frühvergreisung aus Liebesleid zu zeigen?

Abb. 16: Karl Wilhelm Jerusalem, um 1771

[58] Abb. 16: Anonym: Karl Wilhelm Jerusalem, Pastellbildnis, Oval 31,2 x 24,9 cm, um 1771, Städtische Sammlungen Wetzlar, Jerusalemhaus, in: http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fmuseen-in-hessen.de%2Fmuseum%2Fshow_image.php%253Fid%253D393&imgrefurl=http%3A%2F%2Fmuseen-in-hessen.de%2Fmuseum%2F%3Fid%3D399&h=248&w=239&tbnid=MZKdzoh9YopHqM%3A&zoom=1&docid=zPqlkGRGfBlwNM&hl=de&ei=36JiVNzeDIO3PNuegdAH&tbm=isch&iact=rc&uact=3&dur=451&page=1&start=0&ndsp=32&ved=0CCUQrQMwAQ.

Doch zurück zu Goethe: Mangelte es lediglich an technischen Möglichkeiten, dass dieser, der durchaus eine Lust an Verkleidung an den Tag legte, nicht ein Werther-„Selfie“ von sich schoss?[59] Immerhin tobten sich er und sein Herzog sowie dessen Gefolge auf der Schweizer Reise 1775 im Werther-Kostüm aus.[60] Goethes persönlicher Briefstil, insbesondere gegenüber Charlotte und Albert, erscheint auch nicht wesentlich anders als der Werthers, und nicht nur Werther, sondern auch Goethe selbst sind passionierte, wenn auch dilettantische Zeichner.[61] Aber was zeichnen sie? Vor allem Landschaften, die ihrer teils stürmischen, teils empfindsamen Seelenlage entsprechen, und hier geht auch Goethe stürmisch und empfindsam über die Bildkonventionen seiner Zeit hinaus.[62] Was Werther sieht, häufig ohnmächtig, es auf den Zeichenblock zu bannen, gleicht Goethes Naturerlebnis:

> Ich könnte jetzo nicht zeichnen, nicht einen Strich, und ich bin niemalen ein größerer Maler gewesen als in diesen Augenblicken. Wenn das liebe Tal um mich dampft, und die hohe Sonne an der Oberfläche der undurchdringlichen Finsternis meines Waldes ruht, und nur einzelne Strahlen sich in das innere Heiligtum stehlen, und ich dann im hohen Grase am fallenden Bache liege, und näher an der Erde tausend mannigfaltige Gräsgen mir merkwürdig werden. […] dann sehn ich mich oft und denke: ach könntest du das wieder ausdrücken, könntest du dem Papier das einhauchen, was so voll, so warm in dir lebt, daß es würde der Spiegel deiner Seele […]. (MA 1.2, 199)

Petra Maisak hat in ihrer Ausgabe des „Werther“-Erstdrucks einige Beispiele zusammengestellt, um die „komplementäre“ Funktion von Wort und Bild beim jungen Goethe[63] zu dokumentieren. So kann man z.B. die Zeichnung „Dampfende Täler bei Ilmenau“ dem eben gegebenen Zitat aus dem „Werther“ zuordnen, auch wenn die Zeichnung 1776, also *nicht* während dessen Niederschrift entstanden ist (Abb. 17);[64] allerdings befand sich Goethe wieder einmal in einer „wertherähnlichen“ Situation (MA 15, 511) – *wieder* mit einer Charlotte, *wieder* einer nicht zu erweichenden (von Stein), wie seine Widmung (auf der Rückseite) verrät:

> Ach so drückt mein Schicksal mich,
> Daß ich nach dem Unmöglichen strebe.
> Lieber Engel, für den ich *nicht lebe*,
> zwischen den Gebürgen leb ich für dich.

[59] Obwohl Goethe mehrfach Freunde und Bekannte zeichnete, mied er das Selbstporträt.

[60] S. Carl Ludwig von Knebel, zit. in: Goethes Roman im Spiegel seiner Zeit, S. 160.

[61] Diesen Dilettantismus wollte Goethe alias Maler Möller in Italien überwinden – bis er am Ende resignierte (aber doch weiter zeichnete); vgl. Klaus H. Kiefer: Wiedergeburt und Neues Leben. Aspekte des Strukturwandels in Goethes Italienischer Reise, Bonn: Bouvier 1978 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturgeschichte, Bd. 280).

[62] Petra Maisak: Der Zeichner Goethe oder „die practische Liebhaberey in den Künsten“, in: Goethe und die Kunst, S. 104-112, bes. S. 106.

[63] S. Petra Maisak: Nachwort, in: Johann Wolfgang Goethe: Die Leiden des jungen Werthers. Erste Fassung von 1774. Mit 37 frühen Zeichnungen des Autors, hg. v. ders., Stuttgart: Reclam 2010 (Reclam Bibliothek), S. 235-277, hier S. 261; das Nachwort enthält bezeichnenderweise zwei Kapitel: „Werther-Fieber“ und „Zeichen-Fieber“.

[64] Abb. 17: Goethe: Dampfende Täler bei Ilmenau, Bleistift, Pinsel in Grau auf blaugrauem Papie, 17 x 32 cm, 22. Juli 1776, ebd., S. 47; Hervorheb. im Widmungsgedicht Kf.

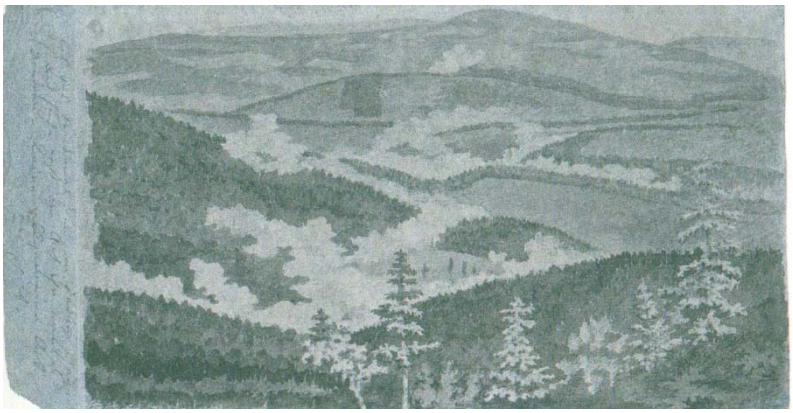


Abb. 17: Goethe: Dampfende Täler bei Ilmenau, 1776

Auch zu Goethes mehr Ossian'schen Kreidezeichnung „Fluss mit Nebelstreif" (Abb. 18) aus dem Jahr 1777 lässt sich eine Parallelstelle in „Werthers Leiden" anführen (MA 1.2, 266),[65] nachdem sich das Gemüt des Helden immer mehr verfinstert hat:

Abb. 18: Goethe: Fluss mit Nebelstreif, 1777

Hier, im Briefstil und in der Landschaftsschilderung sind also Ähnlichkeiten vorhanden.[66] Die Werther-Illustrationen dagegen konzentrieren sich, wie es Jutta Assel ausdrückt, auf bestimmte „Bildprogramme",[67] etwa „Werther als Außenseiter" oder „als Kinderfreund" und auf Kernszenen wie die bekannte Brotschneide- oder Kussszene, Lotte am Klavier usw., narrative Anekdoten, wie oben schon gesagt.

[65] Abb. 18: Goethe: Fluss mit Nebelstreif, Braune Kreide auf bräunlichem Papier, 14,7 x 22,6 cm, um 1777, ebd., S. 141.

[66] Das Wetzlarer Publikum war allerdings enttäuscht, wie bei den einleitenden Worten der Kulturdezernentin Sigrid Kornmann zur Sprache kam, dass in Stölzls „Goethe!" keine Ähnlichkeiten zwischen dem wirklichen bzw. historischen und dem Film-Wetzlar zu sehen waren, also auch hier lokale „Übersetzungen"; so auch im Falle der gotischen Architektur, auch der Musik. Caspar David Friedrich und Mozart malten „Huttens Grab" bzw. komponierten „Bona nox" *nach* der Publikation von „Werthers Leiden"; s. dazu meine in Anm. 1 genannte Studie.

[67] S. Jutta Assel: Werther-Illustrationen. Bilddokumente als Rezeptionsgeschichte, in: http://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/johann-wolfgang-von-goethe/die-leiden-des-jungen-werther/jutta-assel-werther-illustrationen-bilddokumente-als-rezeptionsgeschichte.html#Fn71.

4. Historizität – Kreativität – Aktualität

Selbst als im Filmschauspiel Werther zum Eben*bild* Goethes wurde, wäre aber eine 1:1-Umsetzung des Werther-Textes mit Goethe in der Hauptrolle undenkbar, selbst im Gedankenspiel nicht. Zwischen Wort und Bild liegt eine mediale Kluft. Die Geschichte *musste* notwendigerweise anders erzählt werden, nicht nur weil Goethe am Leben blieb und Werther sterben musste. Viele Wertheriaden lassen ja den Protagonisten am Leben, natürlich den fiktiven. Der historische Goethe dagegen war nicht umzubringen. Solange ein Mindestmaß an Goethe- bzw. Werther-Bezügen erkennbar ist, setzt eine Wechselwirkung von Text und Bild (auch bewegtem) ein, die dann unweigerlich in einem je spezifischen Mischungsverhältnis resultiert. Was Annette Frese dabei „Wortprimat“[68] nennt – man sollte besser sagen: „Textprimat“ – hat seine Ursache darin, dass Jerusalem eben nur in Gestalt von Goethes Werther „überlebt“ hat. Sonst hat sich aus dem „fait divers“ ja keine eigene Überlieferung entwickelt. *Möglich* wäre dies schon gewesen; Goethe wäre dabei nur eine Randfigur – wie schon bei Goués dramaturgischer Totgeburt.

Machen wir uns jedoch bewusst, dass Fehling seine und vor allem Stölzls Vorstellungen des jungen Goethe nur interpretiert bzw. in Zeichen übersetzt,[69] wobei die Illusionskraft des Films dank der „willing suspension of disbelief“ (Coleridge) des Zuschauers darüber hinwegtäuscht, dass eben nur die – gewissermaßen – „hauchdünne“ visuelle Oberfläche, und die auch nur mit Hilfe von Maske, Perücke und Kostüm, realisiert wird. Die unendliche Differenz zum Original wird schon deutlich, wenn wir das – angenommen – naturget reue *Stand*bild (s.o. Abb. 13 [a]) im Film in Bewegung setzen.[70] In dieser Hinsicht hat der Film seit jeher seine technischen Möglichkeiten voll ausgespielt, auch in trivialen Genres wie z.B. „Nachts im Museum“ 2006 mit Ben Stiller in der Hauptrolle (Abb. 19),[71] filmdidaktisch jedenfalls sehr lehrreich. (Damit sollte auch gesagt sein, dass man heutzutage weder Gattungs- und Mediengrenzen noch kanonisch Hohes und Triviales steril separieren sollte.)

---

[68] Annette Frese: Historischer Abriß zur Buchillustration, in: Ursula Mildner-Flesch u. Heinz Krüger: Werther-Illustrationen, S. 53-70, hier S. 60.

[69] Welcher „Schauspielschule“ Fehling folgt, wie er seine Vorstellungen von Goethe (entsprechend Vorbildung, Empathie und Drehbuch) und die Regieanweisungen umsetzt, kann hier nur als Frage formuliert werden.

[70] Allerdings findet das Standphoto, soweit ich sehen kann, im Film keine weitere Verwendung. Es ist gestellt: nach dem Vorbild von Abb. 9.

[71] Abb. 19: Schawn Levy (Reg.): Nachts im Museum (Night at the Museum), Ben Stiller als Larry Daley u. Robin Williams als Theodore Roosevelt, 2006, in : http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fwww.cineclub.de%2Fimages%2F2006%2F12%2Fnachts-im-museum-2.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fwww.cineclub.de%2Ffilmarchiv%2F2006%2Fnachts-im-museum.html&h=337&w=450&tbnid=xB-D55yifB6mRM%3A&zoom=1&docid=Wco9ZI3Rwacp2M&hl=de&ei=hUZiVPOzO4naPIr8gegC&tbm=isch&iact=rc&uact=3&dur=1458&page=1&start=0&ndsp=20&ved=0CFMQrQMwDg; weitere Informationen s. http://de.wikipedia.org/wiki/Nachts_im_Museum.

Abb. 19: Ben Stiller u. Robin Williams in: Nachts im Museum, 2006

Unzählige Möglichkeiten der Gestik, Mimik, der Handlung, auch der Sprache usw. usw. eröffnen sich; im wahrsten Sinn *kreative* Entscheidungen werden fällig, sobald sich die „nature morte“ verlebendigt. Der Künstler wird zum „alter deus“, dabei ist er doch nur im wahrsten Sinn des Wortes ein „Film“-Schaffender (engl. film: dünnes Häutchen). – Was hält die Illusion zumindest für „ein paar schöne Stunden“[72] zusammen, wie es in den 50-er Jahren des vergangenen Jahrhunderts hieß (Abb. 20) – so dass sie nicht gleich platzt wie eine schillernde Seifenblase?

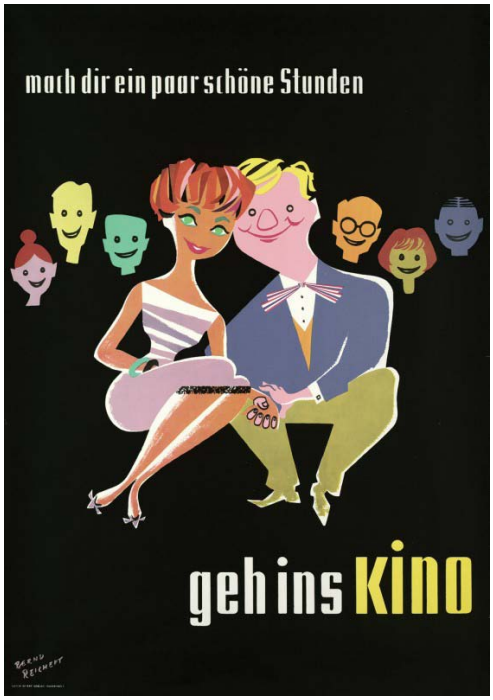


Abb. 20: Bernd Reichert: Kino-Werbung, um 1950

[72] Abb. 20: Bernd Reichert: Mach dir ein paar schöne Stunden, geh ins Kino, Farblitographie, 84 x 59 cm, Hamburg: Sator Werbe Verlag, um 1950, in: http://www.google.de/imgres?imgurl=http://p2.la-img.com/375/24504/8868373_1_l.jpg&imgrefurl=http://www.liveauctioneers.com/item/8868373&h=800&w=562&tbnid=aWKdI70e3NOUjM:&zoom=1&tbnh=90&tbnw=63&usg=__E42sJIWex1CmDP6wgyeBpYe_gRE=&docid=ozNYhMFk0xHowM&sa=X&ei=tk5fVLm6OYKwPafKgbAB&ved=0CC8Q9QEwAg&dur=732.

Meine These ist – ich habe sie eingangs schon angedeutet: Der Regisseur hält den Zuschauer durch eine „starke“ Interpretantenbildung bei der Stange. Was heißt das? Zunächst: es sind erkennbar *viele* Elemente oder Motive aus Goethes Leben und Werk in den Film eingebaut. Aber was heißt „erkennbar“, wenn doch das Meiste in Stölzls Werk gar nicht stimmt, jedenfalls nicht 100% und schon gar nicht im Lichte der aktuellen Goethe-Forschung? In diesem Zusammenhang bedeutet ein *„starker“* Interpretant, dass im Publikum eine gewisse Allgemeinbildung vorhanden ist – Kunst ist interaktiv –;[73] z.B. weiß man, was „Sturm und Drang“ oder „Aufklärung“ bedeuten, Begriffe, die im Film auch recht schulbuchhaft anzitiert werden. „Empfindsamkeit“, „Pantheismus“, „Adelskritik“ usw. bleiben dagegen (weitgehend) auf der Strecke.[74] Die Drehbuchautoren sind – glücklicherweise, soweit ich verstanden habe – keine studierten Germanisten; sie „vermissen“ also auch nicht so viel: *sie gestalten*! Die Motive müssen zudem „stark“ generalisierbar sein: so der Vater/Sohn-Konflikt, das Liebesdilemma, der junge Mann macht Karriere, der Frau blühen Küche (TC 01:00:36ff.) und Kinder, etc. Der verständnisvolle „starke“ Rezipient kennt auch *noch* den „Faust“, dessen Entstehungsgeschichte in Stölzls „Goethe!“ durchaus originell eingeflochten ist. Allerdings ist dieses Wissen nicht mehr in allen Generationen verbreitet, so dass ich kürzlich *meinen* (nicht: weinen) musste, als ich mir den schon erwähnten neuen Schiller-Film, „Geliebte Schwestern“, pflichtgemäß angesehen habe, in einer Nachmittagsvorstellung in der Münchner Innenstadt, das Opus sei nicht ab sechs, sondern ab 60 Jahren freigegeben.[75] Anders gesagt: Für die junge Generation ist „Goethe!“ entweder unverständliche Dichtung (und wenn es nicht den engagierten Deutschlehrer gäbe, ginge keiner ins Kino) oder nackte Wahrheit. Das Ausrufezeichen in Stölzls Titelgebung gibt dem jugendlichen „Leichtsinn“ freilich in Letzterem recht. Diese Autorisation kann sich auf die dichterische Freiheit berufen, mit dem überlieferten Material anders zu verfahren als z.B. die Wissenschaft. Spielt der Künstler mit den Zeichen, so entsteht ein neuer Mythus: „Popstar Goethe“ etwa (Abb. 21),[76] der Goethe des 21. Jahrhunderts?

---

[73] Goethe hat sich in „Dichtung und Wahrheit“ und in den „Gesprächen mit Eckermann“ etwas widersprüchlich zum zeitgenössischen Interpretanten geäußert; hier am 24. Januar 1824 in dem Sinne, „daß der Werther Epoche machen würde“ (MA 19, 490), wann immer er erschiene; das ist die universalistische These: „Es liegt in jeder Zeit so viel unausgesprochenes Leiden […]“. Der Autobiograph hingegen betont die frustrierte bzw. depressive Gesinnungslage der Jugend um 1770: „Diese Gesinnung war so allgemein, daß eben Werther deswegen die große Wirkung tat […].“ (MA 16, 616).

[74] Die Stimmungslage des Films ist zwar emotional, aber nicht empfindsam. Empfindsamkeit, die lange Passagen des „Werther“ färbt, ist – anders als „Sturm und Drang“ – filmisch-aktional schwer darzustellen und würde vom Publikum vermutlich als „Länge“ empfunden. Pantheismus wird punktuell anzitiert (ohne dass es der Laie bemerkt): TC 00:22:15ff. Adelskritik, nicht das zentrale Motiv des „Werther“, aber doch kein nebensächliches, fehlt im Film völlig.

[75] Auch im Wetzlarer Publikum fehlten Jugendliche und jüngere Erwachsene. Die Ausstellungsorganisatoren beklagten auch die Absenz der Wetzlarer Schulen, darunter immerhin auch eine „Goetheschule“ (Gymnasium).

[76] Abb. 21: Alexander Fehling als „Popstar“ Goethe, 2010, in: DVD-Bildergalerie, TC 01:58. Möglicherweise ist auch diese Sicht schon wieder überholt. Angesichts des meistbesuchten Films des Jahres 2013 „Fack ju Göhte“ (Reg. Bora Dagtekin) könnte allenfalls gezeigt werden, dass das ehemalige bildungspolitische „Machtwort“ Goethe immerhin noch als Reizwort funktioniert, sonst wäre der Spielort anders benannt (in Wirklichkeit das Lise-Meitner-Gymnasium in Unterhaching bei München). Die Schulverhältnisse bzw. Rechtschreibkompetenzen der Gesamtschüler werden nur annähernd realistisch geschildert. Die Schreibung „Goehte“ taucht erst relativ selten in deutschdidaktischen Staatsexamina auf und ist ja auch mindestens zur Hälfte richtig…

Abb. 21: Alexander Fehling als „Popstar“ Goethe, 2010

Arbeitet der Philologe mit den Zeichen, so strebt er seinen jeweiligen methodologischen Prämissen gemäß nach maximaler Faktizität, wobei es den *finalen* Interpretanten freilich nicht geben kann. *Beider* Impuls ist es, der Gegenwart etwas von der Überlieferung, der Geschichte verständlich zu machen, wodurch sich Geschichte (als „starke“ Erzählung) auch erst bildet. Der Künstler braucht selbstverständlich auch (wissenschaftliche) Informationen, und es steckt ohne Zweifel viel Historizität in Stölzls Film. Der Wissenschaftler wiederum braucht aber das Kunstwerk, hier das filmische, um – in Umkehrung des schon zitierten Ranke-Worts – zu überlegen, ob es nicht doch auch *anders* hätte gewesen sein können.