

**ACHIM AURNHAMMER**

Maler Werther

Zur Bedeutung der bildenden Kunst in Goethes Roman

## Maler Werther

### Zur Bedeutung der bildenden Kunst in Goethes Roman\*

Von Achim Aurnhammer

Wenige Texte der deutschen Dichtung wirkten so nachhaltig wie Goethes erster Roman *Die Leiden des jungen Werthers*. Bis heute riß die Kette von Übersetzungen, Nachahmungen, Parodien und Bearbeitungen nicht ab. Doch auch die *Werther*-Forschung hat eine wechselvolle Geschichte. Von dienender Philologie bis hin zu eigenmächtiger Textadaption reichen die vielfältigen Versuche, dem schier unerschöpflichen Bedeutungspotential des Romans interpretierend beizukommen.<sup>1</sup> Aus religions- und geistesgeschichtlichem Blickwinkel erschien Werther als tragisches Beispiel eines säkularisierten Weltverständnisses;<sup>2</sup> ideologiekritisch-marxistischer Scharfblick entlarvte Goethes Helden als Repräsentanten und Opfer des Bürgertums in einer ständisch gegliederten Gesellschaft;<sup>3</sup> Literaturpsychologen sahen in dem Roman das familiäre Ur-drama bürgerlicher Sozialisation;<sup>4</sup> die historische Anthropologie befand den

---

\* Überarbeitete Fassung meiner Antrittsvorlesung an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Br. vom 15. Dezember 1993.

<sup>1</sup> Einen Überblick über die *Werther*-Forschung bietet die »Einleitung«, in *Goethes »Werther«*. Kritik und Forschung, hg. Hans Peter Herrmann, Wege der Forschung, Bd. 607 (Darmstadt, 1994), S. 1–19.

<sup>2</sup> Vgl. Herbert Schöffler, »Die Leiden des jungen Werther [zuerst 1938]«, in *Deutscher Geist im 18. Jahrhundert* (Göttingen, 1956), S. 155–181.

<sup>3</sup> Vgl. die Studien von Georg Lukács, »Die Leiden des jungen Werther [zuerst 1936]«, in *Goethe und seine Zeit* (Bern, 1947), S. 17–30, und Arnold Hirsch, »Die Leiden des jungen Werthers. Ein bürgerliches Schicksal im absolutistischen Staat«, *Études Germaniques*, 13 (1958), S. 229–250. – Die marxistische Goethe-Forschung der sechziger und siebziger Jahre stilisierte Werther vollends zum Opfer der bürgerlichen Klassengesellschaft und machte sich dabei die Wendung vom »gekreuzigten Prometheus« (so J. M. R. Lenz in seinen *Werther*-Briefen von 1775) zunutze: vgl. etwa Peter Müller, *Zeiteritik und Utopie in Goethes »Werther«* (Berlin, 1969); Kurt Rothmann, »War Goethes Werther ein Revolutionär? Auseinandersetzung mit Georg Lukács«, *Goethe-Jahrbuch*, 89 (1972), S. 86–115, und Klaus R. Scherpe, *Werther und Wertherwirkung. Zum Syndrom bürgerlicher Gesellschaftsordnung im 18. Jahrhundert* (Wiesbaden, 1975).

<sup>4</sup> Vgl. etwa die einschlägigen Studien von Reinhart Meyer-Kalkus, »Werthers Krankheit zum Tode. Pathologie und Familie in der Empfindsamkeit [zuerst 1977]«, in »Wie

Protagonisten für einen melancholisch-genialischen Schwärmer.<sup>5</sup> Ungeachtet der methodologischen Differenzen stimmt man aber darin überein, bei dem *Werther* handle es sich um ein einzigartiges epochales Zeugnis subjektiver Empfindsamkeit. Diese einseitige Betonung seiner Modernität isolierte den *Werther* nachhaltig von der literatur- und kunsthistorischen Tradition.

Für eine kulturwissenschaftliche Germanistik, die ästhetische Traditionen zu verstehen und zu erklären sucht, ist aber die Rekonstruktion des zeitgenössischen Bedingungsrahmens von Kunstwerken unerlässlich. Denn sie erst gestattet es, den geschichtlichen Bedeutungssinn des konkreten Einzelwerks zu ermitteln, dieses in eine typengeschichtliche Überlieferung einzurücken und seine innovative Qualität vergleichend zu bewerten. Auf diesem Ansatz beruht die vorliegende Studie, in der ich unter Rückgriff auf die Malereitheorie der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nachweisen möchte, daß Goethe *Die Leiden des jungen Werthers* als Malerroman konzipiert hat. Der Forschung ist das Zeichnen und Malen Werthers nicht entgangen, sie hat es aber als Nebensächlichkeit verbucht oder wie Erich Trunz im Kommentar der Hamburger Ausgabe als eines mehrerer »kleinerer Motive« abgetan.<sup>6</sup> Erstaunlicherweise machte sich auch die biographisch ausgerichtete *Werther*-Forschung kaum die bekannte Tatsache zunutze, daß sich in der Entstehungszeit des Romans der junge Goethe selbst mit dem Gedanken trug, Maler zu werden.<sup>7</sup> Sogar

---

*frob bin ich, daß ich weg bin!*«. *Goethes Roman »Die Leiden des jungen Werthers« in literaturpsychologischer Sicht*, hg. Helmut Schmiedt (Würzburg, 1989), S. 85–146, und Peter Fischer, »Familienauftritte. Goethes Phantasiewelt und die Konstruktion des Werther-Romans [zuerst 1986]«, in ebd., S. 189–220.

<sup>5</sup> Vgl. etwa Rolf Christian Zimmermann, *Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts*, Bd. 2: *Interpretation und Dokumentation* (München, 1979), bes. S. 167–212. – Eine diskurstheoretische Bestimmung von Werthers Empfindsamkeit erprobt Walter Erhart, »Beziehungsexperimente. Goethes »Werther« und Wielands »Musalemion«, *DVjs*, 66 (1992), S. 333–360.

<sup>6</sup> Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, *Werke*, Bd. 6: *Romane und Novellen I*, hg. Erich Trunz (München, <sup>11</sup>1982), S. 554.

<sup>7</sup> Unter diesem Manko leidet selbst die anspruchsvolle Studie von Ilse Graham, »Goethes eigener Werther. Eines Künstlers Wahrheit über seine Dichtung«, *JbDSG*, 18 (1974), S. 268–303. Bekanntlich forcierte der junge Goethe, der sich seiner Bestimmung zum Dichter noch nicht sicher war und sich eher zum Maler berufen fühlte, seine malerische Empfindung. Schon in früher Jugend hatte Goethe sich angewöhnt, die »Gegenstände wie Mahler in Bezug auf die Kunst anzusehen«, und rückblickend stellt er fest: »wo ich hinsah erblickte ich ein Bild« [*Aus meinem Leben* (*WA*, 1. Abt., Bd. 27, S. 16 ff.)]. In einer ironischen Versepistel an Friederike Oeser, die Tochter seines Leipziger Zeichenlehrers, attestiert sich Goethe selbst »[...] einen Zeichnergeist, // Den jeder Reitz bis zum Entzücken reisst« [Brief vom 6. November 1768, in *Der junge Goethe*, neu bearb. Ausgabe, hg. Hanna Fischer-Lamberg, Bd. 1 (Berlin, 1963), S. 251–255, hier 251]. Gerade zwischen 1772 und 1774, der Entstehungszeit des *Werther* tendierte Goethe ernsthaft zur bildenden Kunst. Im Jahre 1772 finden wir ihn des öfteren auf »Bilder-

motivgeschichtliche Spezialstudien zum bildenden Künstler in der Literatur berücksichtigen *Werther* allenfalls am Rande.<sup>8</sup> Die Richtung wies Gerhard Kurz, der daran erinnert hat, wie stark künstlerisch-ästhetisch Werthers Wahrnehmung geprägt ist;<sup>9</sup> doch verwendet Kurz den Künstler-Begriff unspezifisch und unhistorisch.

Als Maler deklariert sich Werther selbst bereits in seinem zweiten Brief, dem berühmten Brief vom 10. Mai, in dem er seinem Freund Wilhelm mitteilt, daß

---

jagd«, doch er ist nicht nur schauender, sondern auch schaffender Künstler: er ätzt, radiert, zeichnet und malt Landschaften wie Porträts. Die private *Ossian*-Ausgabe, die er zusammen mit Merck verlegt, zierte eine von Goethe eigenhändig gefertigte Titelvignette. Und noch am 20. November 1774 schreibt er an Sophie von La Roche: »Heut schlägt mir das Herz. Ich werde diesen Nachmittag zuerst den Oel Pinsel in die Hand nehmen! – Mit welcher Beugung Andacht und Hoffnung drück ich nicht aus, das Schicksaal meines Lebens hängt sehr an dem Augenblick, es ist ein trüber Tag!« [*Der junge Goethe*, Bd. 4 (Berlin, 1968), S. 253f., hier 253].

In einer umfassenden Sammlung chronologisch geordneter Textzeugnisse, als Anhang zu dem bildkünstlerischen Werk, dokumentiert das *Corpus der Goethezeichnungen*, hg. Gerhard Femmel, Bd. 7: *Die Zeugnisse* (Leipzig, 1973), die Bedeutung von Zeichnen und Malen für Goethe. Zu Goethe als Maler vgl. Arnold Federmann, *Goethe als bildender Künstler* (Stuttgart, 1932); Wilhelm Pinder, *Goethe und die bildende Kunst* (München, 1933); Walther G. Oschilewski, *Goethe und die Bildende Kunst* (Berlin-Grunewald, 1957); W. D. Robson-Scott, *The Younger Goethe and the Visual Arts* (Cambridge, 1981), und Jochen Klauß, *Der Zeichner Goethe. 1788–1832* (Weimar, 1990). Auch als Kunstkritiker ist Goethe vielfach gewürdigt worden; die einschlägige Literatur verzeichnet Ernst Osterkamp, *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen* (Stuttgart, 1991). Einen umfassenden Überblick über das Thema bietet der Ausstellungskatalog *Goethe und die Kunst*, hg. Sabine Schulze, Schirn Kunsthalle Frankfurt/M. (Ostfildern, 1994).

<sup>8</sup> Käte Laserstein, *Die Gestalt des bildenden Künstlers in der Dichtung*, Stoff- und Motivgeschichte der dt. Literatur, Bd. 12 (Berlin, 1931), geht nur knapp auf den *Werther* ein und behauptet, daß dessen »Künstlertum [...] viel mehr dichterisch-musikalischer als malerischer Art« wäre (ebd., S. 9); Käthe Harnisch, *Deutsche Malererzählungen. Die Art des Sehens bei Heinse, Tieck, Hoffmann, Stifter und Keller*, Diss. Berlin 1938, erwähnt den *Werther* nur in einem einzigen Satz; Herbert Marcuse, *Der deutsche Künstlerroman* [von K. Ph. Moritz bis Th. Mann], Diss. Freiburg/Br. 1922 [wieder in *Schriften*, Bd. 1 (Frankfurt/M., 1978), bes. S. 42–51], hat zwar in *Werther* einen »künstlerischen Menschen« gesehen, seine Bemerkungen wie sein Künstlerbegriff (»lyrischer Subjektivismus«) bleiben aber viel zu allgemein; auf das Zeichnen und Malen Werthers kommt Marcuse mit keinem Wort zu sprechen. Auch die wirkungsgeschichtliche Forschung versäumte es, an die Tradition des Malerromans zu erinnern. Dabei spielte der bildkünstlerische Aspekt im *Werther* gerade für die produktive Rezeption eine bedeutende Rolle. Wilhelm Heineses Malerhelden *Ardingbello* bezeichneten Zeitgenossen wie Schillers Freund Körner als »ein Pendant zum *Werther*« (Brief vom 16. März 1788 an Schiller); zu den Malerromanen in der *Werther*-Nachfolge zählen Charles Nodiers *Le peintre de Salzbourg*, Franz Kratters *Der junge Maler am Hofe* und Adalbert Stifters *Feldblumen*.

<sup>9</sup> Vgl. Gerhard Kurz, »*Werther* als Künstler«, in *Invaliden des Apoll*, hg. Herbert Anton (München, 1982), S. 95–112.

er »so glücklich« ist, »daß meine Kunst darunter leidet. Ich könnte jetzo nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin niemals ein grösserer Mahler gewesen als in diesen Augenblicken.«<sup>10</sup> Gezeichnet und gemalt hat er aber wohl doch, denn nur eine Woche später berichtet er davon, daß ein junger Mann, der erfahren hatte, daß er »viel zeichnete« (109), das Gespräch mit ihm über zeitgenössische Kunsttheorien gesucht habe (109). Am 26. Mai erzählt Werther, er habe einen kleinen Jungen und dessen jüngeren Bruder gezeichnet, und er erläutert genau die Komposition des Gruppenbildes (111 f.). Daß er »ganz in mahlerische Empfindungen vertieft« (112) war, schreibt er im nächsten Brief. Mit der Bekanntschaft Lottes treten das Zeichnen und die Malerei in Werthers Korrespondenz in den Hintergrund; erst auf die Mahnung Wilhelms hin, dem »so viel daran gelegen ist, daß [Werther] sein Zeichnen nicht vernachlässige« (130), berichtet dieser im Brief vom 24. Juli mit großem Ernst von einer tiefgreifenden künstlerischen Krise: er, der noch »vor einiger Zeit sehr glücklich im Treffen war« (130) – ein feststehender Terminus der bildenden Kunst<sup>11</sup> –, habe Lottens Porträt »dreymal angefangen« (130), dreimal sei er gescheitert, so daß er sich zuletzt mit einem »Schattenriß« (130) begnügt habe. Die Schaffenskrise des Malers Werther hält bis zu seinem fluchtartigen Abschied an. Auch in der Residenzstadt, wo Werther als Gesandtschaftsekretär tätig ist, kommt er nicht zum Malen. Erst nach seiner Demission, als er sich auf dem Jagdschloß eines mänenatischen Fürsten aufhält, der »in der Kunst fühlt«, kann er Wilhelm mitteilen: »Das beste, was ich hier gethan habe, ist mein Zeichnen« (156).

Es müssen also nicht erst verdeckte Bedeutungsschichten freigelegt werden, um Werther als Maler zu erkennen, das leistet allein der bloße Rekurs auf den sogenannten Phänomensinn. Dieser Befund gilt ohne jede Einschränkung auch für die zweite Fassung (1787), wo Werther sogar zusätzlich noch einen Pflug zeichnet.<sup>12</sup> Fraglich bleibt aber, ob die genannten Belegstellen ausreichen, den

---

<sup>10</sup> Johann Wolfgang von Goethe, »Die Leiden des jungen Werthers«, in *Der junge Goethe*, neu bearb. Ausgabe, hg. Hanna Fischer-Lamberg, Bd. 4: *Januar-Dezember 1774* (Berlin, 1968), S. 105–187, hier 106 f. Auf diese Ausgabe beziehen sich im folgenden die eingeklammerten Seitenzahlen im Text.

<sup>11</sup> Als Kriterium der Porträtmalerei nennt Joseph von Sonnenfels, »Von den Verdiensten des Porträtmalers [1768]«, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 8 (Wien, 1786), S. 349–410, hier 367, das *Treffen*: »[...] wenn in irgend einem der ansehnlichen Häuser ein Porträt zu malen ist, was wird bei der Wahl des Malers in Erwägung gezogen? – Wenn ja noch etwas in Erwägung gezogen wird, so ist es, ob er trifft?«

<sup>12</sup> In diesem Zusatz der zweiten Fassung sieht Dirk Grathoff, »Der Pflug, die Nußbäume und der Bauerbursche: Natur im thematischen Gefüge des ›Werther-Romans‹«, *Goethe-Jahrbuch*, 102 (1985), S. 184–198, hier 186, einen Fehler Goethes; auf der mutmaßlichen Funktionsvertauschung von Sitzgelegenheit und ästhetischem Objekt durch den Maler Werther gründet die wenig überzeugende Studie, die zu zeigen

Text als Malerroman zu bestimmen, ohne daß man dazu Hilfsargumente heranziehen müßte, etwa der Art, Eduard Mörikes Maler Nolten, der doch als bildender Künstler unumstritten ist; zeichne und male auch nicht mehr als Werther.

Eine fundierte Antwort auf die Frage nach dem Maler Werther muß den Darstellungsmodus des Textes berücksichtigen.<sup>13</sup> Bekanntlich zeichnet sich Goethes Roman durch extreme Subjektivierung aus. Wir erfahren *Die Leiden des jungen Werthers* bis zu seinem Freitod – abgesehen von dem Herausgeberbericht am Ende – nur aus der Perspektive des Leidenden. Da die Briefe des Freundes Wilhelm ausgespart bleiben, ist Werthers Briefgespräch zu einem einseitigen Monolog deformiert. Zudem tragen vor allem die diskontinuierliche Zeitstruktur, die sich aus der unregelmäßigen Folge der Briefe ergibt, und die emphatische Sprache, in der Werther dem Freund seine situativ geprägten Bekenntnisse anvertraut, zur starken Subjektivierung der Erzählung bei. Ein projektiv stark überformtes Gesprächsfragment – das ist das Material, auf das eine Ätiologie von *Werthers Krankheit zum Tode* einzig angewiesen ist. Schon daraus ergeben sich beträchtliche rezeptionsästhetische Anforderungen an den Leser, der nur die Sicht des Protagonisten kennt.<sup>14</sup> Hinzu kommt, daß ein freundschaftliches Gespräch, wie es Werther mit Wilhelm führt, immer ein gewisses Vorverständnis zwischen den Dialogpartnern voraussetzt. Dieses Vorverständnis macht eine ausführliche Explikation der Gesprächsbedingungen überflüssig: Werthers Herkunft, sein Beruf und seine allgemeinen Ziele müssen dem Freund nicht mehr erklärt werden. Schlimmer noch für den

---

versucht, daß Werthers »touristische« Landschaftsbetrachtung in ironischer Spannung stünde zum »gesellschaftspraktischen Umgang mit Natur«. Grathoff vergißt offenbar die Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts, die schon lange bäuerliche Armut darstellte und ästhetisierte; vgl. John Barrell, *The Dark Side of the Landscape. The Rural Poor in English Painting 1730–1840* (Cambridge, 1980).

<sup>13</sup> Der *Werther* bildet ein gängiges Paradigma im Rahmen epochen-, gattungs- und formgeschichtlicher Überblicks. Doch werden solche Darstellungen der formalästhetischen Eigenart des Briefromans kaum gerecht. Stellvertretend genannt seien lediglich die Artikel von Gert Mattenklott, »Briefroman«, in *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, Bd. 4: 1700–1786, hg. Ralph-Rainer Wuthenow (Reinbek, 1980), S. 185–203, und Gerhard Buhr, »Die Leiden des jungen Werthers und der Roman des Sturm und Drang«, in *Handbuch des deutschen Romans*, hg. Helmut Koopmann (Düsseldorf, 1983), S. 226–243. Eine umfassende, erzähltheoretisch fundierte Strukturanalyse des *Werther* liegt nicht vor. Die Richtung wiesen Victor Lange, »Die Sprache als Erzählform in Goethes Werther«, in *Formenwandel. FS Paul Böckmann*, hg. Walter Müller-Seidel und Wolfgang Preisendanz (Hamburg, 1964), S. 261–272, und Klaus Müller-Salget, »Zur Struktur von Goethes »Werther«, *ZfdtPh*, 100 (1981), S. 527–544.

<sup>14</sup> Vgl. die rezeptionsästhetische Studie von Anselm Haverkamp, »Illusion und Empathie. Die Struktur der »teilnehmenden Lektüre« in den »Leiden Werthers«, in *Erzählforschung. Ein Symposium*, hg. Eberhard Lämmert (Stuttgart, 1982), S. 243–268.

Dritten im Bunde, den Leser des vertraulichen Briefmonologs: je mehr das Gespräch unter das Gesetz seiner Sache gerät,<sup>15</sup> desto unwichtiger wird die Ausgangsbasis des Gesprächs und desto weniger kann der Leser also auf ihre Erklärung hoffen.

Aus diesen formal- und rezeptionsästhetischen Gegebenheiten folgt: Gegen unsere Hypothese vom Maler Werther spricht weder die beschränkte Zahl expliziter Belege für Werthers Malen und Zeichnen noch die Tatsache, daß die expliziten Belege sich am Anfang häufen, um dann kontinuierlich abzunehmen. Denn beides könnte der subjektivierten Erzählform und der internen Logik des Gesprächs geschuldet sein. Doch müßten sich dann implizite Malerei-Belege im Text nachweisen lassen, die unsere Deutung stützen. Das heißt konkret: zu zeigen ist, daß Werther sich auch und gerade dann als Maler verhält, wenn er nicht malt. Worin bestehen nun, abgesehen vom Zeichnen und Malen, Werthers Aktivitäten? Werthers Lebenswandel zeichnet sich durch Tatenlosigkeit und Gleichförmigkeit aus. Trotz Unterschieden in beiden Teilen des Romans sind vor allem zwei charakteristische Merkmale durch häufige Wiederholung deutlich hervorgehoben: zum einen das Spazierengehen mit Landschaftsbetrachtung, zum anderen die Homer-Lektüre.

Werther erweist sich als großer Spaziergänger und Liebhaber der freien Natur. Im Laufe des ersten Teils besucht er auf »weiten [einsamen] Wanderungen« verschiedene Gegenden im Umland der Stadt: zunächst einen Landschaftsgarten auf einem Hügel, dann einen Brunnen vor dem Orte, danach das Bauerndorf Wahlheim und schließlich das Jagdhaus, wo Lotte lebt. Die Landschaft mit ihren armen Bewohnern verklärt sich dem einsamen Betrachter zur Idylle. Nachdem sich Werther in Lotte verliebt hat, verliert allerdings die Landschaft für ihn an Interesse und dient mehr der sympathetischen Erfahrung (Gewitter, Mondnacht). Doch selbst als Gesandtschaftssekretär, zu Beginn des zweiten Teils, unternimmt Werther Spaziergänge und betrachtet die Landschaft und die einfachen Leute. Auch die »Wallfahrt« (154) zu seinem Geburtsort dient einer sentimentalischen Naturerfahrung. Noch in seiner größten Liebesleidenschaft nach der Rückkehr zu Lotte sucht Werther in der Natur »zu sich selbst zu kommen« (vgl. 164).

Des weiteren ist Werther ein leidenschaftlicher Homer-Leser.<sup>16</sup> Schon zu Beginn verknüpft er seine Absage an die Bücherweisheit mit einem unbedingten Bekenntnis zu Homer:

<sup>15</sup> Vgl. die Ausführungen zum Gespräch als Modell hermeneutischer Erfahrung von Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode* (Tübingen, 1960), S. 362f.

<sup>16</sup> Die Homer-Lektüre Werthers ist mehrfach untersucht worden. Überwiegend deutet man seine Vorliebe für die heroische Gegenwart der *Odyssee* als Reaktion auf seine gesellschaftliche Isolation; vgl. etwa Carol E. W. Tobol und Ida H. Washington,

Ich will nicht mehr geleitet, ermuntert, angefeuret seyn, braust dieses Herz doch genug aus sich selbst, ich brauche Wiegenesang, und den hab ich in seiner Fülle gefunden in meinem Homer. (108)

Dem exklusiven Bekenntnis Werthers zu »seinem Homer« hat die Forschung seine allgemeine Vorliebe für Literatur entgegengehalten.<sup>17</sup> Diese zeige sich etwa in der sympathetischen Klopstock-Reminiszenz (*Frühlingsfeier*) angesichts eines Gewitters, seiner empfindsamen Ossian-Rezitation oder in seiner Einstimmung auf den Freitod durch Lektüre der *Emilia Galotti*. So hat man auch die Homer-Lektüre als decouvrierendes Indiz eines Lebens aus zweiter Hand gedeutet. Ohne die Belesenheit Werthers bezweifeln zu wollen, kommt jedoch meines Erachtens seiner Homer-Lektüre eine spezifische Bedeutung zu. Sie zeigt sich zum einen in der leitmotivischen Wiederholung, zum andern in der Verbindung des Leseerlebnisses mit dem Naturerlebnis und drittens darin, daß die Bildmächtigkeit Homers durchgängig zu Isolation und projektiver Überformung der Gegenwart führt. Während er sich über Goldsmith, Klopstock und Ossian mit Lotte verständigt, erlebt Werther die idyllische Welt der *Odyssee* nur allein in ländlicher Natur nach:

Wenn ich so des Morgens mit Sonnenaufgange hinausgehe nach meinem Wahlheim, und dort im Wirthsgarten mir meine Zukkererbsen selbst pflücke, mich hinsetze, sie abfädme und dazwischen lese in meinem Homer. Wenn ich denn in der kleinen Küche mir einen Topf wähle, mir Butter aussteche, meine Schoten an's Feuer stelle, zudecke und mich dazu setze, sie manchmal umzuschütteln. Da fühl ich so lebhaft, wie die herrlichen übermüthigen Freyer der Penelope Ochsen und Schweine schlachten, zerlegen und braten. Es ist nichts, das mich so mit einer stillen, wahren

---

»Werther's Selective Reading of Homer«, *MLN*, 92 (1977), S. 596–601; Sture Packalén, »...trinke meinen Kaffee da und lese meinen Homer«. Zu Goethes Homer-Aneignung im »Werther«, *Studia Neophilologica*, 62 (1990), S. 189–193, und Stuart W. Strickland, »Flight from the Given World and Return to the New: The Dialectic of Creation and Escape in Goethe's »Die Leiden des jungen Werther«, *GQ*, 64 (1991), S. 190–206. Diese Auffassung eines aggressiven, gesellschaftskritischen Potentials der Homer-Lektüre hat Erdmann Waniek, »Werther« lesen und Werther als Leser«, *Goethe-Yearbook*, 1 (1982), S. 51–92, relativiert, indem er daran erinnert hat, daß die *Odyssee* – ganz im Gegensatz zur *Ilias* – in der Goethe-Zeit als idyllisches Epos galt. In einem anderen Deutungskonzept gilt die Homer-Lektüre als implizite Ironie an der Affektation Werthers; vgl. etwa Heinz Schlaffer, »Exoterik und Esoterik in Goethes Romanen«, *Goethe-Jb*, 95 (1978), S. 212–226, bes. 215f., und Zimmermann (wie Anm. 5), S. 187–189. Beide Interpretationen berücksichtigen zwar allgemeine Einsichten der Leser-Forschung, lassen aber die spezifische Bedeutung der *Odyssee* für das 18. Jahrhundert außer Acht.

<sup>17</sup> Über Werther als Leser vgl. Ralph-Rainer Wuthenow, *Im Buch die Bücher oder der Held als Leser* (Frankfurt/M., 1980), S. 65–74; Bruce Duncan, »Emilia Galotti lag auf dem Pult aufgeschlagen: Werther as (Mis-) Reader«, *Goethe Yearbook*, 1 (1982), S. 42–50, und Peter Pütz, »Werthers Leiden an der Literatur«, in *Goethe's Narrative Fiction. The Irvine Goethe Symposium*, hg. William J. Lillyman (Berlin, New York, 1983), S. 55–68.

Empfindung ausfüllte, als die Züge patriarchalischen Lebens, die ich, Gott sey Dank, ohne Affektation in meine Lebensart verweben kann. (121)

Die distanzierende Funktion der Homer-Lektüre, die Werther der Gegenwart und den Menschen entrückt, zeigt sich noch deutlicher im zweiten Teil. Wiederholt versetzt Werther sich mit Homers Hilfe in die Stimmung vergangener Zeiten, um sich im »Gefühl der herrlichen Altväter« (155) seiner eigenen Empfindung zu versichern:

Ich machte der vornehmen Gesellschaft mein Compliment, gieng und setzte mich in ein Cabriolet und fuhr nach M. dort vom Hügel die Sonne untergehen zu sehen, und dabey in meinem Homer den herrlichen Gesang zu lesen, wie Ulyß von dem treflichen Schweinhirten bewirtheet wird. Das war all gut. (151)

Ist nun das tägliche Leben Werthers – Spazierengehen, Landschaftsstudium und Homer-Lektüre – symptomatisch für einen Maler aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts? Handelt es sich also um Merkmale einer »sekundären Sinnschicht« des Romans, »die sich erst auf Grund eines literarisch überlieferten Wissens« erschließt?<sup>18</sup> Aufschlüsse hierüber sind vorrangig von der zeitgenössischen Malereitheorie zu erwarten, auf die Werther selbst ausdrücklich hinweist, wenn er von seinem Kunstgespräch mit einem jungen Akademiker berichtet:

Da er hörte, daß ich viel zeichnete, und Griechisch konnte, zwey Meteore hier zu Land, wandt er sich an mich und kramte viel Wissens aus, von Batteux bis zu Wood, von de Piles zu Winkelmann, und versicherte mich, er habe Sulzers Theorie den ersten Theil ganz durchgelesen, und besitze ein Manuscript von Heynen über das Studium der Antike. Ich ließ das gut seyn. (109)

Hinter den genannten Namen verbergen sich bedeutende Kunsttheoretiker der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.<sup>19</sup> Sie stehen für die damalige ganz Europa erfassende Bewegung der Genieästhetik und Antikenbegeisterung, zu der etwa auch Francesco Algarotti, Christian Ludwig von Hagedorn, Claude Henri Watelet gehören. Die hochmütige Gebärde – »ich ließ das gut seyn« –,

---

<sup>18</sup> Die Begriffe übernehme ich von Erwin Panofsky, »Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst«, *Logos*, 21 (1932), S. 103–119, hier 106.

<sup>19</sup> Es handelt sich um die Kunsttheoretiker Charles Batteux, Robert Wood, Roger de Piles, Johann Joachim Winckelmann, Johann Georg Sulzer und Christian Gottlob Heyne; die *Werther*-Kommentare [vgl. etwa Trunz (wie Anm. 6), S. 569f.] erläutern lediglich die Namen, etwaige Bezüge oder Einflüsse der genannten Theoretiker auf den Roman blieben außer Betracht. – Wir wissen aus der Forschung, daß diese Namen auch den theoretischen Horizont des jungen Goethe abstecken, der insbesondere Sulzer – ungeachtet einer ablehnenden Besprechung – viel verdankt; vgl. Victor Lange, »Literatur und bildende Kunst. Aspekte von Goethes Ästhetik«, in *Bilder, Ideen, Begriffe. Goethe-Studien* (Würzburg, 1991), S. 46–70.

mit der Werther diesen Theoriekanon zurückweist, darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß er in seinem ganzen Verhalten eben diesem Kanon in eminentem Maße verpflichtet ist.

Der ästhetische Paradigmenwechsel der Spätaufklärung, der Bruch mit der akademischen Regelkunst zugunsten einer enthusiastisch-sensualistischen Genieästhetik, vollzieht sich in der bildenden Kunst früher und entschiedener als in der Dichtung. So hat in der malereitheoretischen Literatur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts der handwerklich-technische Aspekt merklich an Bedeutung verloren. Viel mehr Gewicht wird dem schöpferischen Ausdrucksverlangen, der Disposition zum Maler beigemessen. Empfindung, Einbildungskraft und Enthusiasmus etablieren sich als die entscheidenden Kriterien. Vor allem der *Fureur pittoresque*, der »malerische Enthusiasmus«, wird zum unverzichtbaren Ingrediens des Künstlers erklärt.<sup>20</sup> Nach genieästhetischer Auffassung setzt die Malkunst weniger eine ausgebildete Hand als vielmehr das geübte Auge eines begeisterten Genies voraus: »Nur wahrhaftig große Geister können große Künstler seyn.«<sup>21</sup> Wiewohl das Künstlertum auf einer angeborenen Begabung beruhen sollte, bedarf das Genie nach zeitgenössischem Verständnis der »Unterstützung«: »es muß irgend eine Reizung hinzukommen, wodurch die Würksamkeit jener Kräfte auf besondere Gegenstände gelenkt und dabey unterhalten wird.«<sup>22</sup> Die Genietheorie schafft damit den technischen Anspruch der Regelkunst keineswegs ab, sondern verlagert ihn vom Handwerklichen auf die methodische Steigerung der malerischen »Empfindsamkeit.«<sup>23</sup> Die Anlage zum Kunstgenie, die sich Werther selbst attestiert, genügt allein nicht, sie bedarf vielmehr der Vervollkommnung durch Begeisterung, Inspiration oder Enthusiasmus. Ein solches Enthusiasmus-Training schreibt die genieästhetische Malerausbildung zwingend vor. So fordert Sulzers *Theorie der Schönen Künste* unter dem Eintrag *Begeisterung*, »diese Gabe der Natur durch fleißige Übung [zu] verstärken.«<sup>24</sup> Dabei kommen der Lektüre Homers wie dem Landschaftserlebnis entscheidende Bedeutung zu.

---

<sup>20</sup> Vgl. Roger de Piles, *Cours de Peinture par principes* (Amsterdam und Leipzig, 1766), bes. S. 106–112 (»De l'enthousiasme«). In der komplementären Konkurrenz mit der auf Pseudo-Longinus zurückgehenden Kategorie des *Sublimen* erhält der *Enthusiasmus* den Vorrang: »[...] l'enthousiasme est une fureur de veine qui porte notre ame encore plus haut que le sublime [...]. L'enthousiasme nous enleve sans que nous le sentions, et nous transporte, pour ainsi dire, comme d'un pays dans un autre [...]« (ebd., S. 108).

<sup>21</sup> Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 2 Bde. (Leipzig, 1771–1774), s. v. »Künstler« (Bd. 2, S. 628–631), S. 631.

<sup>22</sup> Sulzer (wie Anm. 21), s. v. »Genie«, Bd. 1, S. 456–459, hier 457.

<sup>23</sup> Vgl. Sulzer (wie Anm. 21), s. v. »Künstler«, Bd. 2, S. 628–631, hier 629.

<sup>24</sup> Vgl. Sulzer (wie Anm. 21), s. v. »Begeisterung«, Bd. 1, S. 136–142, hier 141.

»Pour disposer l'esprit à l'enthousiasme« empfehlen alle Malereitheoretiker der Goethezeit die Lektüre poetischer Werke.<sup>25</sup> Nach Christian Ludwig Hagedorn folgt die »mahlerische Erfindung« der »dichterischen Erfindung«, welche ihren »Flug mit aller Freyheit der erhitzten Einbildungskraft« nimmt.<sup>26</sup> Und Joseph von Sonnenfels, dessen *Ermunterung zur Lektur an junge Künstler* (1768) wegen ihrer zeitlichen Nähe zum »Werther« höchst aufschlußreich ist, schreibt den jungen Malern vor, »de[n] Geist durch die Lesung der besten Schriften des Alterthums und der neueren Zeiten [zu] nähre[n], [...] die Einbildung durch die Dichter [zu] erhitze[n] [und] mit Bildern [zu] bereicher[n]«. <sup>27</sup> Sonnenfels legt in seinem Lektürekanon für bildende Künstler viel Gewicht auf die moderne deutsche Literatur (Klopstock und Geßner), dennoch hält auch er – wie fast alle Kunsttheoretiker des 18. Jahrhunderts – an dem Vorrang Homers fest. Als »fontana degl'ingegni« und »de' pittori [...] il re«, <sup>28</sup> »Inspirationsquelle« und »König der Maler«, wird Homer etwa von Francesco Algarotti gerühmt. Schon Alexander Pope und Madame Dacier hatten ihre für das 18. Jahrhundert maßgeblichen Homer-Übersetzungen gerade den bildenden Künstlern ans Herz gelegt,<sup>29</sup> Winckelmann wie Bodmer hatten Homer als

<sup>25</sup> De Piles (wie Anm. 20), S. 111: »Pour disposer l'esprit à l'enthousiasme, généralement parlant, rien n'est meilleur que la vue des ouvrages des grands maîtres, et la lecture des bons auteurs historiens ou poètes, à cause de l'élévation de leurs pensées, de la noblesse de leurs expressions, et du pouvoir que les exemples ont sur l'esprit des hommes.«

<sup>26</sup> Vgl. C[hristian] L[udwig] von Hagedorn, *Betrachtungen über die Malerey* [zuerst 1762], 2 Bde. (Wien, 1785), Bd. 1, S. 164.

<sup>27</sup> Joseph von Sonnenfels, »Ermunterung zur Lektur an junge Künstler [1768]«, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 8 (Wien, 1786), S. 273–296, hier 282f.

<sup>28</sup> Vgl. Francesco Algarotti, »Saggio sopra la pittura«, in *Saggi*, hg. Giovanni da Pozzo, *Scrittori d'Italia*, Bd. 226 (Bari, 1963), S. 53–144, hier 103 und 117. – Die kunsttheoretische Wertschätzung Homers hat eine lange Tradition; sie geht auf Phidias zurück, der Homer als »seinen Lehrer« bezeichnete. Darauf beriefen sich die Renaissance-Künstler, die in Homer eine wichtige Inspirationsquelle sahen (vgl. etwa Leon Battista Alberti, *De pictura*, III, 54).

<sup>29</sup> Vgl. *L'Iliade d'Homere traduite en François, avec des Remarques par Madame Dacier* [zuerst 1711], Bd. 1 (*avec quelques Reflexions sur la Préface Angloise de M. Pope*) (Paris, 1756), S. 30: »Les poésies d'Homere n'ont pas fait seulement les délices de esprit, elles ont fait encore dans tous les temps le plaisir des yeux; les plus grands peintres et les plus célèbres sculpteurs ont tiré de-là les sujets et les desseins de leurs plus grands ouvrages«. Im Stellenkommentar preist Madame Dacier die Bilder Homers den Malern als Inspirationsquelle an: »Quelles images! et quels sujets de tableaux! Si les peintres vouloient étudier ce grand Poète, ce seroit pour eux une source inépuisable de grandes et riches inventions« [ebd., Bd. 2 (Paris, 1756), S. 325]. – Das Exemplar der *Ilias*-Übersetzung in der Universitätsbibliothek Freiburg (Sign.: D 2332. 1–4) stammt, wie das Exlibris bezeugt, aus dem Besitz des Württembergischen Hofmalers N. Guibal. – Die zunehmende bildkünstlerische Wirkung Homers als Folge der Übersetzungen von Madame Dacier läßt sich auch an der steigenden Zahl illustrierter Homer-Ausgaben im 18. Jahrhundert

»unübertrefflichen Maler« gepriesen.<sup>30</sup> Ein bildkünstlerischer Homer-Kult setzte um 1750 mit Macht ein und dauerte bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts fort.<sup>31</sup> Wesentlichen Anteil daran hatten die 1757 erschienenen *Tableaux tirés d'Homère et de Virgile* des Grafen Caylus: Bildthemen nach Homer und Vergil als Anregung für Maler.<sup>32</sup> Freilich differenzierte man, wie dies etwa Christian Ludwig von Hagedorn macht, zwischen der *Ilias*, die den Künstler »auf das Erhabene führe«, und der *Odyssee*, die »sanftere Bilder, und vielleicht mehr Zeichnung angebe«.<sup>33</sup> Doch pries man ungeteilt die »Nacheiferung« Homers;<sup>34</sup> er entzünde das Genie des Künstlers, das sich dann, so begeistert,

---

ablesen; vgl. Ingeborg Krueger, *Illustrierte Ausgaben von Homers Ilias und Odyssee vom 16. bis ins 20. Jahrhundert*, Diss. (Erfurt, 1971), S. 23 f. und passim.

<sup>30</sup> Vgl. Georg Finsler, *Homer in der Neuzeit von Dante bis Goethe* (Leipzig und Berlin, 1912), S. 418. – Siehe etwa Johann Joachim Winckelmann, »Homer als Lehrer und Quelle« [im *Versuch einer Allegorie*], in *Kleine Schriften und Briefe*, hg. Wilhelm Senff (Weimar, 1960), S. 181–183, hier 182: »Es wäre zu wünschen, daß alle homerischen Bilder sinnlich und figürlich zu machen wären [...]«. Zu Winckelmans Homer-Begeisterung vgl. Konrad Kraus, *Winckelmann und Homer, mit Benutzung der Hamburger Homer-Ausschreibungen Winckelmans* (Berlin, 1935), sowie den Überblick von Joachim Wohlleben, *Die Sonne Homers* (Göttingen, 1990), S. 11–14. Johann Jakob Bodmer, *Gedichte in gereimten Versen* (Zürich, 1754), S. 159, betont in seiner Kritik an Popes Homer-Übersetzung die malerische Qualität des griechischen Originals: »Sie kennen den Abschied des Hector von Andromache und seinem Kinde als eines der schönsten Gemälde im ganzen Homer. Der geschickteste Mahler könnte durch die belebteste Vorstellung die Empfindungen, die diese Scene beseelten, nicht schneller und stärker in uns erweken als es der Griechische Poet mittelst weniger ungemeyner Züge gethan hat«.

<sup>31</sup> Vgl. Patrick Kragelund, »Abildgaard, Homer and the Dawn of the Millennium«, *Analecta Romana Instituti Danici*, 17–18 (1989), S. 181–224, hier 181. Siehe auch Dora Wiebenson, »Subjects from Homer's Iliad in Neoclassical Art«, *The Art Bulletin*, 46 (1964), S. 23–37.

<sup>32</sup> Comte de Caylus, *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssee d'Homere et de l'Eneide de Virgile; avec des observations générales sur le Costume* (Paris, 1757), S. XXXV, stellt dem Maler, der sich an Homer orientiert, enthusiastische Erfahrungen in Aussicht: »[...] il ne l'oubliera pas s'il se laisse emporter par Homere; il peut marcher sans crainte; ce grand homme le conduira dans l'Empirée, le centre commun, le séjour du génie«. – Werk und Bedeutung des Grafen Caylus würdigt knapp Carl Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Bd. 3, hg. Walther Rehm (Köln, 1956), S. 104–114.

<sup>33</sup> Hagedorn (wie Anm. 26), Bd. 1, S. 38 f.

<sup>34</sup> Die Genie-Theoretiker übernehmen die Unterscheidung zwischen »Nachahmung« und »Nacheiferung« von Edward Young, *Gedanken über die Originalwerke [Conjectures on Original Composition]*, dt., übers. H. E. Teubern, Neudruck der Erstausgabe [Leipzig, 1760] hg. Kurt Jahn, *Kleine Texte für theologische und philologische Vorlesungen und Übungen*, Bd. 60 (Bonn, 1910), S. 29: »Die Nachahmung ist knechtisch, die Nacheiferung ist edel; jene fesselt, diese begeistert«. Dem Unterschied entspricht Youngs Aufforderung, Homer durch das Studium der Natur »nachzueifern«: »Folget seinen [scil. Homers] Fußstapfen bis zu der einzigen Quelle der Unsterblichkeit nach; trinket da, wo

nur noch an der Natur orientieren solle.<sup>35</sup> Einem solchermaßen durch Lektüre »im heiligen Homer« entflammten Maler-Genie hat der junge Goethe in *Künstlers Morgenlied* ein lyrisches Denkmal gesetzt.<sup>36</sup>

Die Genieästhetik sieht in der einsamen Konfrontation mit der Natur die größte Herausforderung an den bildkünstlerischen Enthusiasmus. Auch darin ist Homer dem angehenden Künstler das entscheidende Vorbild. So heißt es in Robert Woods *Versuch über das Originalgenie des Homers*, auf den Werther nämlich anspielt: »Nur das große Buch der Natur konnte Homer studieren, und er ward Original durch Noth sowohl als auch durch Genie.«<sup>37</sup> Dem »homerischen« Landschaftserlebnis, der medialen Sensibilisierung des Künstlers durch die Natur, mißt auch Sulzer entscheidende Bedeutung bei:

Unaufhörlich muß er [scil. der Künstler] seine äußern und innern Sinnen gespannt halten; [...] damit ihm von allen Werken der Natur [...] keines unbemerkt entgehe; [...] Man höret oft von reichen Genien und erfinderischen Köpfen sprechen, die in den schönen Künsten groß geworden. Diese sind keine andere, als die fleißigsten und scharfsinnigsten Beobachter der Natur. Ein solcher war vorzüglich Homer; dessen scharfen Auge (was man auch von seiner Blindheit sagt) nichts entging. Daher der überschwengliche Reichthum seiner Vorstellungen.<sup>38</sup>

Mit der genieästhetischen Wende geht eine Aufwertung der Landschaftsmalerei einher. Dem empfindsamen Landschaftsmaler mit enthusiastischem Ge-

---

er trank, auf dem wahren Helicon, nämlich, an der Brust der Natur. Ahmet nach; aber nicht die Schriften, sondern den Geist« (ebd., S. 13).

<sup>35</sup> Vgl. Finsler (wie Anm. 30), S. 254f. Die genieästhetischen Künstler versprachen sich von der Lektüre Homers eine enthusiastische Übertragung seiner natürlichen Einfachheit und Größe. So rühmt der französische Bildkünstler Falconet – der junge Goethe hat ihn rezensiert – die stimulierende Wirkung der Homer-Lektüre: »La lecture d'Homère, ce peintre sublime, élèvera l'ame de l'Artiste, lui imprimera si fortement l'image de la grandeur et de la majesté, que la plupart des objets qui l'environnent lui paroîtront considérablement diminués« [Etienne Falconet, »Réflexions sur la Sculpture«, in *Oeuvres*, Bd. 1 (Lausanne, 1781)], S. 1–54, hier 5. Solch ein »homerischer Größenwahn« ist anekdotisch – zum Spott Voltaires – von dem Bildhauer Bouchardon überliefert.

<sup>36</sup> Erstaunlicherweise wurde dieses bekannte Künstlergedicht aus dem Jahre 1773 oder 1774 nicht zur Deutung von Werthers Homer-Lektüre herangezogen. Auch Wolfgang Schadewaldt, »Goethe und Homer«, in *Goethestudien. Natur und Altertum* (Zürich und Stuttgart, 1963), S. 127–157, der die große Wirkung, die Homer auf Goethe ausgeübt hat, kundig umreißt, konstatiert zwar die enthusiastische Form des Homer-Erlebnisses in *Künstlers Morgenlied*, Werthers Homer-Lektüre im Freien bleibt aber unerkannt (S. 132f.). Sämtliche Belege für Goethes Homer-Rezeption hat Ernst Grumach, *Goethe und die Antike*, Bd. 1 (Berlin, 1949), S. 117 ff., zusammengestellt.

<sup>37</sup> Robert Wood, *Versuch über das Originalgenie des Homers* [*Essay on the Original Genius of Homer*, dt.], übers. Christian Friedrich Michaelis (Frankfurt/M., 1773), S. 64.

<sup>38</sup> Sulzer (wie Anm. 21), s. v. »Natur«, Bd. 2, S. 809–812, hier 811.

nie billigte man zu, die leblose Natur wie ein »zweiter Schöpfer« nachbildend neu zu beleben. Roger de Piles – auch ihn nennt Werthers Kunstgespräch – hatte die klassische Zweiteilung der Landschaftsmalerei in den heroischen (*style héroïque*) und ländmäßigen (*style champêtre*) Stil um einen Mischstil erweitert.<sup>39</sup> Dieser Mischstil, für den malerisch Claude Lorrain und literarisch Theokrit das Vorbild abgeben, integriert, ohne die ästhetisierende Glättung eines Vergil, bäuerliche Realistik und arkadische Idyllik. Für diesen Stil empfiehlt Hagedorn die sogenannte *gesperrte Landschaft*, die er auch »Gegend« nennt. Sie zeichnet sich dadurch aus, daß, um »der Zerstreung des Auges vorzubauen«, mindestens »ein Theil der Aussicht gebrochen« ist, und zwar in Gestalt einer »mit Hügeln und Gehölze, mit Gebäuden oder sonst gesperrten Partie«. <sup>40</sup> Da nur »sanften Empfindungen die Schönheit der Natur näher tritt, und sie zu ihren Vertrauten macht«, <sup>41</sup> lebt die empfindsame Idylle von der Ruhe. Von der erhabenen oder heroischen Landschaft unterscheidet sich die *gesperrte Landschaft* durch den Blick auf das »Kleine«, auf das Detail in der Natur.<sup>42</sup>

Vor dem Hintergrund des historischen Malerdiskurses erschließt sich der malerische Bedeutungszusammenhang von Werthers scheinbar unmalerischen Beschäftigungen: Spazierengehen, Landschaftsbetrachtung und Homer-Lektüre;<sup>43</sup> es handelt sich um die einschlägigen, von der genieästhetischen Malertheorie empfohlenen Mittel, Einbildungskraft und malerische Empfindung zu erhitzen, kurz um Inspirationsübungen eines Malers.

Wie sehr Werther dem genieästhetischen Malerbild auch in Einzelheiten entspricht, bezeugt sein Brief vom 26. Mai:

Die Lage [von Wahlheim] an einem Hügel ist sehr interessant, und wenn man oben auf dem Fußpfade zum Dorfe heraus geht, übersieht man mit Einem das ganze Thal. Eine gute Wirthin, die gefällig und munter in ihrem Alter ist, schenkt Wein, Bier, Caffee, und was über alles geht, sind zwey Linden, die mit ihren ausgebreiteten Aesten den kleinen Plaz vor der Kirche bedecken, der ringsum mit Bauerhäusern,

<sup>39</sup> Vgl. de Piles (wie Anm. 20), S. 160.

<sup>40</sup> Hagedorn (wie Anm. 26), S. 348. Sulzer (wie Anm. 21), s. v. »Landschaft«, Bd. 2, S. 653–676 [recte 658], hier 676, übernimmt Einteilung wie Terminologie.

<sup>41</sup> Vgl. Hagedorn (wie Anm. 26), S. 375.

<sup>42</sup> Die Theorie der Landschaftsmalerei im 18. Jahrhundert und ihre Verbindungen zur Literatur sind noch keineswegs erschöpfend behandelt. Der Orientierung dient Oskar Bätschmann, *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920* (Köln, 1989).

<sup>43</sup> Um die Behauptung, Werther sei kein Künstler, textimmanent abzustützen, führt Zimmermann (wie Anm. 5), S. 199f., ins Feld, daß Werther nur ein »Spaziergänger und Dreingucker« wäre, dessen Zeichnen »ja auch mit Homer-Lektüre und Kaffeetrinken als Luxus denunziert« würde. Die unfreiwillige Ironie dieser auf den bloßen Phänomensinn beschränkten Behauptung besteht darin, daß sie gerade auf die Momente beruft, die den Malerdiskurs als Bedeutungssinn verbürgen.

Scheuern und Höfen eingeschlossen ist. So vertraulich, so heimlich hab ich nicht leicht ein Plätzchen gefunden, und dahin laß ich mein Tischchen aus dem Wirthshause bringen und meinen Stuhl, und trinke meinen Caffee da, und lese meinen Homer. Das erstmal als ich durch einen Zufall an einem schönen Nachmittage unter die Linden kam, fand ich das Plätzchen so einsam. Es war alles im Felde. Nur ein Knabe von ohngefähr vier Jahren saß an der Erde, und hielt ein andres etwa halbjähriges vor ihm zwischen seinen Füßen sitzendes Kind mit beyden Armen wider seine Brust, so daß er ihm zu einer Art von Sessel diente, und ohngeachtet der Munterkeit, womit er aus seinen schwarzen Augen herumschaute, ganz ruhig saß. Mich vergnügte der Anblick, und ich setzte mich auf einen Pflug, der gegen über stund, und zeichnete die brüderliche Stellung mit vielem Ergötzen, ich fügte den nächsten Zaun, ein Tennenthor und einige gebrochne Wagenräder bey, wie es all hintereinander stund, und fand nach Verlauf einer Stunde, daß ich eine wohlgeordnete sehr interessante Zeichnung verfertigt hatte, ohne das mindeste von dem meinen hinzuzuthun. (111)

Der bildkünstlerisch einschlägige Begriff der *Lage* (frz. *site*, ital. *sito*),<sup>44</sup> der panoramatische Blick im Einklang mit der ästhetischen Forderung nach Einheit des Bildgegenstands, und die präzise Schilderung des Platzes vor der Dorfkirche als *gesperrte Landschaft* – das alles verrät den empfindsamen Landschaftsmaler. Auf dem ländlichen Platz versucht Werther gezielt durch den Genuß von Kaffee – der Kaffee ist hier als anregendes Rauschmittel, nicht etwa als Element »esoterischer Ironie«<sup>45</sup> zu verstehen – und durch die Lektüre von Homer, seine Einbildungskraft zu erhitzen. Selbst das für die Bildfindung so wichtige Moment des *accidens*, des »Zufalls«, fehlt nicht; darunter verstehen die Theoretiker pittoreske Lichtverhältnisse, Wolkenformationen oder Personenkonstellationen, die die malerische Empfindung inspirieren.<sup>46</sup> Auch die *Staffierung* des sentimental Gruppenbildes (»Zaun, ein Tennenthor und einige gebrochne Wagenräder«) entspricht dem Kompositionsmuster der ländlichen Idylle.<sup>47</sup> Da Werther dabei keine erfinderischen Kunstgriffe vornimmt (»ohne das mindeste von dem meinen hinzuzuthun«), sondern nur der enthusiastischen Eingebung der Natur folgt, erachtet er seine Zeichnung als stolze Probe aufs Exempel genieästhetischen Kunstschaffens. Werthers Lobpreis der Natur, gepaart mit einem emphatischen Affront gegen die Regel, bleibt ganz im Tenor der Genieästhetik. Aus seinem ländlichen Gruppenbild zieht er den Schluß, sich

künftig allein an die Natur zu halten. [...] sie allein bildet den großen Künstler. [...] dagegen wird aber [...] alle Regel [...] das wahre Gefühl von Natur und den wahren Ausdruck derselben zerstören! (112)

<sup>44</sup> »Des Sites« handelt de Piles (wie Anm. 20), S. 161–163; vgl. auch den Artikel »Lage« in Sulzer (wie Anm. 21), Bd. 2, S. 650–653.

<sup>45</sup> So mißversteht es Schlaffer (wie Anm. 16), S. 215 f.

<sup>46</sup> Vgl. de Piles (wie Anm. 20), S. 163 (»Des Accidens«).

<sup>47</sup> Vgl. Hagedorn (wie Anm. 26), S. 345 f.

Diese Devise stimmt sinngemäß völlig – zum Teil sogar wörtlich – mit dem *Natur*-Artikel in Sulzers *Theorie der Schönen Künste* überein.<sup>48</sup>

Auch wenn Werther nicht malt, verhält er sich als Maler. Seine malerische Wahrnehmung zeigt sich exemplarisch in den charakteristischen Brunnenschilderungen. Die idyllische Gegend um den Brunnen vor dem Städtchen entspricht wieder ganz dem Muster der *gesperrten Landschaft*: Hügel, Einfassungsmäuerchen, »hohe[] Bäume, die den Platz rings umher bedecken« (107). Sie löst in Werther eine malerische Empfindung aus. Den bildkünstlerischen Enthusiasmus, von dem Werther am 12. Mai berichtet, begünstigen poetisch-archaische Vorstellungen. So geht in die malerische Empfindung die Welt der *Odyssee* ein. Sie wird im typisch homerischen Zahlwort *zwanzig* evoziert (»wohl zwanzig Stufen hinab«),<sup>49</sup> und in der Bezeichnung des Wasserholens als »Geschäft [...], das ehemals die Töchter der Könige selbst verrichteten« (107), antonomastisch vergegenwärtigt.<sup>50</sup> Wirksam wird in Werthers Enthusiasmus ferner die »patriarchalische Idee«, die Erinnerung an die idyllischen Brunnenszenen aus dem Alten Testament: die Begegnung zwischen Jakob und Rahel (1. Mos. 29),<sup>51</sup> mehr noch zwischen Rebekka und Abrahams Diener (1. Mos. 24ff.). Die werbenden »Altväter« gewinnen in Werthers begeisterter Künstlerphantasie Gestalt. Im Brief vom 15. Mai erprobt Werther die Wirklichkeit seiner malerischen Empfindung. Er begibt sich in die von ihm enthusiastisch überformte Idylle hinein:

Lezthin kam ich zum Brunnen, und fand ein junges Dienstmädgen, das ihr Gefäß auf die unterste Treppe gesetzt hatte, und sich umsah, ob keine Camerädin kommen wollte, ihr's auf den Kopf zu helfen. Ich stieg hinunter und sah sie an. Soll ich ihr

<sup>48</sup> Vgl. Sulzer (wie Anm. 21), s. v. »Natur«, Bd. 2, S. 809–812, hier 809: »Das Verfahren der Natur ist deswegen die eigentliche Schule des Künstlers, wo er jede Regel der Kunst lernen kann. [...] Jede Regel des Künstlers, die nicht aus dieser Beobachtung der Natur hergeleitet worden, ist etwas blos phantastisches, das keinen wahren Grund hat, und woraus nie etwas gutes erfolgen kann«.

<sup>49</sup> Homer gebraucht das Zahlwort *zwanzig* für eine unbestimmte Vielzahl. Als homerisches Charakteristikum hat es die Goethe-Philologie in *Hermann und Dorothea*, VII, 127, erkannt. Vgl. Leo Cholevius, *Aesthetische und historische Einleitung nebst fortlaufender Erläuterung zu Goethe's Hermann und Dorothea* (Leipzig, 1877), S. 226f. und 247, mit Stellennachweisen aus der *Odyssee*.

<sup>50</sup> Die Antonomasie zielt wohl weniger auf Nausikaa, als vielmehr auf die wasserholende Tochter des Laistrygonenkönigs. Die Szene der Laistrygonentochter im 10. Gesang der *Odyssee*, die ausdrücklich mit dem Wasserholen verknüpft ist, gehört zu den homerischen Bildthemen, die Graf Caylus (wie Anm. 31), S. 199, für einen Gemäldezyklus empfiehlt: »Deux Compagnons d'Ulysse, accompagnés d'une jeune fille chargée d'un vase: elle leur montre un Palais dans une Ville, et de ce Palais il sort une Géante épouvantable.«

<sup>51</sup> Diese idyllische Brunnenszene hat Johann Jakob Bodmer, *Kalliope*, Bd. 1 (Zürich, 1767), im »Ersten Gesang« seines biblischen Versepos *Rahel* dichterisch ausgestaltet.

helfen, Jungfer? sagt ich. Sie ward roth über und über. O nein Herr! sagte sie. – Ohne Umstände – Sie legte ihren Kringen zurechte, und ich half ihr. Sie dankte und stieg hinauf. (108)

Die beschriebene Szene ähnelt einer Bildanweisung für angehende Landschaftsmaler, wie sie Franciscus Maria Marsy in seinem bekannten lateinischen Lehrgedicht über die Malerei empfiehlt: »Pingit [...] redeuntem ex urbe Neæram, // Et vacuum læto referentem vertice testam«;<sup>52</sup> Claude Henri Watelets französische Version beschreibt dieses idyllische Bildthema wie folgt: »[...] une Bergere qui revient de la Ville, et qui[,] ayant vendu son laitage, rapporte gayement sa cruche vuide sur sa tête«<sup>53</sup> – also genau die spiegelverkehrte Entsprechung zu Werthers malerischem Erlebnis, als er der Magd, die vom Land in die Stadt geht, den vollen Krug aufs Haupt setzt.

Die für den *Werther*-Roman charakteristische *Wenn-dann*-Konstruktion, die in einfacher Form in der Brunnenepisode vorkommt und in vielgliedriger Erweiterung die großen Landschaftsschilderungen strukturiert, scheint mir das stilistische Äquivalent für Werthers malerische Inspirationsübungen zu sein.<sup>54</sup> Wie sehr Werthers enthusiastische Inspirationstechnik in der sprachlich-stilistischen Form zum Ausdruck kommt, erweist der berühmte Brief vom 10. Mai:

Eine wunderbare Heiterkeit hat meine ganze Seele eingenommen, gleich denen süßen Frühlingsmorgen, die ich mit ganzem Herzen genieße. Ich bin so allein und freue mich so meines Lebens, in dieser Gegend, die für solche Seelen geschaffen ist, wie die meine. Ich bin so glücklich, mein Bester, so ganz in dem Gefühl von ruhigem Daseyn

<sup>52</sup> Franciscus Maria Marsy, »Pictura, carmen [lat./frz.]«, übers. Claude Henri Watelet, in C. H. Watelet, *L'art de peindre. Poème avec des réflexions sur les différentes parties de la peinture* (Amsterdam, 21761), S. 247–312, hier 252.

<sup>53</sup> Watelet (wie Anm. 50), S. 253.

<sup>54</sup> Der pietistischen Erbauungsliteratur entstammt die für Klopstock charakteristische *Wenn*-Periode [vgl. knapp und instruktiv dazu August Langen, »Deutsche Sprachgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart«, in *Deutsche Philologie im Aufriß*, hg. Wolfgang Stammler, Bd. 1 (Berlin, 21957), Sp. 931–1395, hier 1076f.], die Johann Gottfried Herder als »die gewöhnliche Homiletische Schlachtordnung« kritisiert (zit. nach Schlaffer [wie Anm. 16], S. 215). Deren empfindsame Umdeutung im *Werther* hat Lange (wie Anm. 13) treffend bestimmt. Ausgehend von Joachim Ritters Subjektivitätsthese, hat Hans Peter Herrmann, »Landschaft in Goethes ›Werther‹. Zum Brief vom 18. August«, in *Goethes ›Werther‹* (wie Anm. 1), S. 360–381, hier 378, in seiner Analyse der Landschaftsbeschreibung im Brief vom 18. August darauf hingewiesen, »daß das ›Ganze‹ nicht mehr als gegeben erfahren, sondern durch die Einbildungskraft gesetzt« und »ästhetisch als Landschaft produziert wird«. Genau das ist aber die Methode malerischen Empfindens und künstlerischer Begeisterung. Daß sich die dichterischen Landschaftsbeschreibungen Goethes auf malerische Kompositionen zurückführen lassen, hat Theodore Ziolkowski, »Die Natur als Nachahmung der Kunst bei Goethe«, in *Wissen aus Erfahrungen. Werkbegriff und Interpretation heute. FS Herman Meyer*, hg. Alexander von Bormann (Tübingen, 1976), S. 242–255, gezeigt.

versunken, daß meine Kunst darunter leidet. Ich könnte jetzo nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin niemalen ein grösserer Mahler gewesen als in diesen Augenblicken. Wenn das liebe Thal um mich dampft, und die hohe Sonne an der Oberfläche der undurchdringlichen Finsterniß meines Waldes ruht, und nur einzelne Strahlen sich in das innere Heiligthum stehlen, und ich dann im hohen Grase am fallenden Bache liege, und näher an der Erde tausend mannigfaltige Gräsgen mir merkwürdig werden. Wenn ich das Wimmeln der kleinen Welt zwischen Halmen, die unzähligen, unergründlichen Gestalten, all der Würmgen, der Mückgen, näher an meinem Herzen fühle, und fühle die Gegenwart des Allmächtigen, der uns all nach seinem Bilde schuf, das Wehen des Allliebenden, der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält. Mein Freund, wenn's denn um meine Augen dämmert, und die Welt um mich her und Himmel ganz in meiner Seele ruht, wie die Gestalt einer Geliebten; 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, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes. Mein Freund – Aber ich gehe darüber zu Grunde, ich erliege unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinungen. (106f.)

Der Enthusiasmus Werthers für die Natur äußert sich in synästhetischer Metaphorik (»süßer Frühlingmorgen«), in durchgängiger Personifikation von Naturphänomenen (»die Sonne« »ruht«, »die Welt« und »der Himmel« »ruhen«, einzelne Sonnenstrahlen »stehlen sich«), in aneignenden Possessivpronomina (»Finsternis meines Waldes«) und in den absoluten Komparativen des Ortsadverbs »nahe«, die den Übergang von der Hingabe Werthers zur Teilhabe an der Natur andeuten: »näher an der Erde«, »näher an meinem Herzen«. Dieser Prozeß kulminiert schließlich in der metaphorischen Verinnerlichung der Außenwelt: »[wenn] die Welt um mich her und Himmel ganz in meiner Seele ruht«. Der erotische Vergleich »wie die Gestalt einer Geliebten«, der an die christliche Brautmystik erinnert, sowie die visionäre Steigerung der Außensicht zu einer inneren Schau der Gottheit (»wenn's denn um meine Augen dämmert«) – das griechische Verbum  $\mu\upsilon\omega$  bedeutet »ich schließe die Augen« – unterstreichen den mystischen Charakter von Werthers Empfindung. Die Annahme einer mystischen Erfahrung unterstützt auch die deutliche Gradation dieser Natur- und Gottesschau im Sinne einer mystischen Stufenlehre. Diese Gradation spiegelt sich in der dreiteiligen grammatischen Struktur des Briefes wider. Den Brief eröffnen vier einfach gebaute Sätze, die mit raumzeitlich begrenzten Existenzaussagen des Ich-Erzählers (»Ich bin so allein«, »ich bin so glücklich« und »ich [...] bin niemalen ein grösserer Mahler gewesen als in in diesen Augenblicken«) und durch raumzeitliche Deixis das mystische Erlebnis vergegenwärtigen. Werther schildert sich und seinem Freund, den er in den drei Teilen des Briefes jeweils einmal anredet (»mein Bester«, »mein Freund« und nochmals – in Gedankenstrichen – »mein Freund«) dieses mystische Erlebnis in einer ausführlichen *Wenn-dann*-Konstruktion. Ihr anaphorisch intensivierter Bedingungsstil entfaltet in drei Schritten eine zunehmende Kon-

gruenz zwischen äußerer Natur und epischem Ich: 1. »wenn das liebe Thal um mich dampft [...] ich dann im [...] Grase [...] liege«, 2. »wenn ich das Wimmeln der kleinen Welt [...] näher an meinem Herzen fühle«, 3. »wenn's denn um meine Augen dämmert, und die Welt um mich her und Himmel ganz in meiner Seele ruht, wie die Gestalt einer Geliebten«. Die Konklusion dieser dreifach gestuften Klimax: »dann sehn ich mich oft und denke«, gipfelt in dem Wunsch Werthers, als ein *second maker* den enthusiastischen Zustand künstlerisch umsetzen zu können. Wie das Zeitadverb »oft« erkennen läßt, liegt der Naturschilderung kein singuläres Erlebnis, sondern ein wiederholtes Exerctium zugrunde.<sup>55</sup> Werthers Enthusiasmus entpuppt sich somit als Inspirationsübung.

Auch die Bildlichkeit, in der Werther über sich berichtet, entstammt unverkennbar der inspirationsästhetischen Malereitheorie. So gehen die Temperaturmetaphern, häufig als krankhafte Symptome des sogenannten Werther-Fiebers mißverstanden, auf die genieästhetische Vorstellung der erhitzten Einbildungskraft zurück. Wenn Werther sich mit diesen Metaphern eine ohnehin erhitzte Einbildungskraft attestiert – »feurige Natur« (136) »warme[ ] Imagination« (156) –, dann deutet er seinem Freund Wilhelm auch an, daß ein enthusiastischer Überschwang gefährlich werden kann.<sup>56</sup>

Wenn wir den *Werther* als Malerroman charakterisieren, bedarf auch die Rolle Lottes in diesem Konzept einer neuen Bestimmung. Um es vorwegzunehmen: Lotte widerspricht dem Malerdiskurs keineswegs, sie ist vielmehr integraler Bestandteil dieses Erklärungsmodells. Schon bei der ersten Begegnung nimmt Werther Lotte mit dem Blick eines Malers als lebendes Bild wahr.

<sup>55</sup> Pütz (wie Anm. 17), S. 66, hat erkannt, daß den *Wenn-dann*-Perioden im *Werther* »weniger konditionale als generalisierende Bedeutung« zukommt. Der Forschung blieb nicht verborgen, daß Werthers Bekenntnis: »Ich könnte jetzo nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin niemals ein grösserer Mahler gewesen als in diesen Augenblicken« auf die Äußerung des Malers Conti in Lessings *Emilia Galotti*, I, 4, anspielt, »daß ich wirklich ein großer Maler bin, daß es aber meine Hand nur nicht immer ist«; die Übereinstimmung des Wiederholungsmoments wurde jedoch übersehen. Statt aus der Lessing-Parallele den durch die genieästhetische Theorie gedeckten Schluß zu ziehen, daß bei dem wahren Künstler der Enthusiasmus das technische Vermögen überfordern könne, wird die Ähnlichkeit beider Maler in ihr Gegenteil verkehrt. So beharrt Erich Trunz (wie Anm. 6), S. 566, auf dem Vorurteil vom Dilettanten Werther und behauptet, daß »das Wesentliche« des Zitats »der Unterschied« wäre: »bei Lessing spricht ein Maler, der im Schaffen lebt; Werther dagegen bleibt Dilettant, der träumt, der aber niemals vom inneren Zwang des Schaffens besessen ist und für das Werk lebt«.

<sup>56</sup> Werther selbst beschreibt seinem Freund Wilhelm die Gefahr des enthusiastischen Überschwangs in einem Tiervergleich: »Man erzählt von einer edlen Art Pferde, die, wenn sie schrecklich erhitzt und aufgejagt sind, sich selbst aus Instinkt eine Ader aufbeissen, um sich zum Athem zu helfen. So ist mir's oft, ich möchte mir eine Ader öffnen, die mir die ewige Freyheit schaffte.« (153)

Ihrer malerischen Energie verdankt es gerade die Brotschneideszene, daß sie zu einem beliebten Sujet der *Werther*-Illustratoren wurde.<sup>57</sup> Hängt aber auch Werthers Leidenschaft für Lotte mit seinem Malerberuf zusammen? Eine Antwort auf diese Frage muß den Umstand berücksichtigen, daß Werther sich Lotte als Liebesobjekt wählt, nachdem er erfahren hat, sie sei »schon vergeben«, und zwar »an einen einen sehr braven Mann, der weggereist ist, seine Sachen in Ordnung zu bringen nach seines Vaters Tod« (114). Sein Verhältnis mit der Amtmantochter Lotte ähnelt darin seiner Bekanntschaft mit der Schulmeister Tochter, einer zweifachen Mutter, die er immer wieder besucht, während sich ihr Mann in der Schweiz aufhält. Werther begibt sich also vorsätzlich in Dreiecksverhältnisse. Der Text liefert genügend Anhaltspunkte dafür, daß es sich dabei – psychoanalytisch gesprochen – um einen Besetzungsvorgang handelt. Werther richtet seine Affekte auf ein nicht erreichbares Objekt in der Hoffnung, die gestaute Energie durch Verschiebung als bildkünstlerischen Enthusiasmus nutzen zu können. Lotte dient ihm in der klassischen Doppelfunktion von Muse und Modell, der Bedeutung Lauras für Petrarca oder Leonores für Tasso vergleichbar. Wie sich zuvor Werther in einsamer Natur in malerische Empfindung hineinsteigert, tut er dies nun, indem er Lotte enthusiastisch zum »Engel« und zur »Heiligen« idealisiert. Von dieser Stilisierung erhofft Werther eine Sublimierung seiner Triebkräfte: »Sie ist mir heilig. Alle Begier schweigt in ihrer Gegenwart« (129). Lotte weiß selbst um ihre inspirierende Doppelrolle von Muse und Modell, die sie als unerreichbare Geliebte für Werther verkörpert. Sie will ihn vor affektivem Überschwang bewahren und ihn in regulierter Empfindung halten; so berichtet Werther am 1. Juli:

Und wie sie mich auf dem Wege schalt, über den zu warmen Antheil an allem! und daß ich drüber zu Grunde gehen würde! Daß ich mich schonen sollte! O der Engel! Um deinetwillen muß ich leben! (125f.)

Die Geliebte wünscht, Werther solle weiter seinen maßvoll empfindsamen Inspirationsübungen nachgehen, denn sie schenkt ihrem Maler zu seinem Geburtstag am 28. August eine Homer-Ausgabe im praktischen Taschenformat:<sup>58</sup> das passende Geschenk für einen empfindsamen Landschaftsmaler auf der Suche nach Begeisterung.

---

<sup>57</sup> Vgl. dazu Jutta Assel, »Werther Illustrationen – Bilddokumente als Rezeptionszeugnisse«, in *Die Leiden des alten und neuen Werther. Kommentare, Abbildungen, Materialien zu Goethes »Leiden des jungen Werthers« und Plenzdorfs »Neuen Leiden des jungen W.«*, hg. Georg Jäger (München und Wien, 1984), S. 57–105.

<sup>58</sup> »Es waren zwey Büchelgen in duodez dabey, der kleine Wetsteinische Homer, ein Büchelgen, nach dem ich so oft verlangt, um mich auf dem Spaziergange mit dem Ernestischen nicht zu schleppen.« (140)

Werther instrumentalisiert Lotte, um sich in künstlerische Begeisterung zu versetzen. Daß neben der melancholisch-genialen Anlage auch Rauschmittel wie Kaffee und Wein, von dem Werther ganze Bouteillen konsumiert, und mehr noch »die Liebe [...] oder andre heftige Leidenschaften den Grund zur Begeisterung geben«,<sup>59</sup> wußten die Enthusiasmus-Theoretiker des 18. Jahrhunderts. Auch in diesem Punkte folgt Werther der Inspirationstheorie. Das erhellt aus der Charakterisierung seiner Liebesleidenschaft:

[...] meiner Einbildungskraft erscheint keine andere Gestalt als die ihrige, und alles in der Welt um mich her, sehe ich nur im Verhältnisse mit ihr. (141)

Denn sein Zustandsbericht stimmt fast wörtlich mit der »Begeisterung des Genies« in Sulzers *Theorie der schönen Künste* überein:

Der gefaßte Gegenstand schwebt ihm [scil. dem begeisterten Genie] unaufhörlich vor Augen; alle andre Vorstellungen werden nur in der Beziehung auf denselben erwo-gen.<sup>60</sup>

Werthers Künstlertum manifestiert sich in seinem ausschließlichen Interesse für Lotte, durch das – wieder nach Sulzer – »das Auge so geschärft [wird], daß man auch das unmerklichste gewahr wird«. <sup>61</sup> Doch im Zuge seiner petrarkistischen Detailbesessenheit<sup>62</sup> und medialen Sensibilisierung muß der Maler schmerzhaft erfahren, wie seine Formungskraft und sein bildkünstlerisches Ausdrucksvermögen hinter der Affektenergie seiner vorsätzlich angefachten Begeisterung zurückbleiben. Auf Nachfragen Wilhelms gesteht er ihm am 24. Juli seine tiefgreifende künstlerische Krise ein:

Da Dir so viel daran gelegen ist, daß ich mein Zeichnen nicht vernachlässige, möcht ich lieber die ganze Sache übergehn, als Dir sagen: daß zeither wenig gethan wird.

Noch nie war ich glücklicher, noch nie meine Empfindung an der Natur, bis auf's Steingen, auf's Gräsgen herunter, voller und inniger, und doch – ich weis nicht, wie ich mich ausdrücken soll, meine vorstellende Kraft ist so schwach, alles schwimmt, schwankt vor meiner Seele, daß ich keinen Umriß pakken kann; aber ich bilde mir ein, wenn ich Thon hätte oder Wachs, so wollt ich's wohl herausbilden, ich werde auch Thon nehmen wenn's länger währt, und kneten, und sollten's Kuchen werden.

Lottens Porträt habe ich dreymal angefangen, und habe mich dreymal prostituiert; das mich um so mehr verdriest, weil ich vor einiger Zeit sehr glücklich im Treffen war, darauf hab ich denn ihren Schattenriß gemacht, und damit soll mir genügen. (130)

<sup>59</sup> Vgl. Sulzer (wie Anm. 21), s. v. »Begeisterung«, Bd. 1, S. 136–142, hier 141.

<sup>60</sup> Ebd., S. 139.

<sup>61</sup> Ebd.

<sup>62</sup> Jörg-Ulrich Fechner, »Die alten Leiden des jungen Werthers. Goethes Roman aus petrarkistischer Sicht«, *Arcadia*, 17 (1982), S. 1–15, sieht Goethes Jugendroman in der Tradition des Petrarkismus, forciert allerdings manche Analogien (etwa die Charakterisierung Werthers als *Cicisbeo*) zu sehr.

Was bereits im Brief vom 10. Mai in dem irrealen Wunschsatz anklingt – »ach könntest du das wieder ausdrücken« – wird hier zu grundsätzlicher Skepsis verschärft: »ich weis nicht, wie ich mich ausdrücken soll«. Der angedeutete Wechsel des bildkünstlerischen Mediums – von der Malerei zur Plastik – entspringt einem gesteigerten Ausdrucksverlangen, dem das zweidimensionale Medium nicht mehr genügt. Doch die Tatsache, daß das Porträt der Geliebten dreimal mißlingt, weist auf den Grund für das Scheitern Werthers als Maler hin. Werthers übergroße Leidenschaft für sein Modell überfordert seine Ausdruckskraft. Mit dem Überhandnehmen seiner Leidenschaft für Lotte geht unausweichlich ein Versiegen seiner künstlerischen Einbildungskraft einher: diese Gefahr ahnt Werther früh und sucht vergeblich, ihr durch Flucht zu entgehen. Am 3. November schließlich leistet er seinen Offenbarungseid als Maler, denn seine Raserei für die Geliebte hat seine malerische Empfindung gänzlich erschöpft. Werther konstatiert das Erlöschen seiner Schaffenskraft. In seinen eigenen Augen ist er nurmehr ein vertrocknetes, seiner Fassungskraft beraubtes Gefäß. Seine unüberbrückbare Distanz zur Natur kommt in der Fensterperspektive zum Ausdruck. Dem ausgebrannten Maler erscheint die vormals enthusiasmierende Natur als ein uninspiriertes totes Kunstprodukt: »ein lakirt Bildgen«.

Ich leide viel, denn ich habe verlohren was meines Lebens einzige Wonne war, die heilige belebende Kraft, mit der ich Welten um mich schuf. Sie ist dahin! – Wenn ich zu meinem Fenster hinaus an den fernen Hügel sehe, wie die Morgensonne über ihn her den Nebel durchbricht und den stillen Wiesengrund bescheint, und der sanfte Fluß zwischen seinen entblätterten Weiden zu mir herschlängelt, o wenn da diese herrliche Natur so starr vor mir steht wie ein lakirt Bildgen, und all die Wonne keinen Tropfen Seligkeit aus meinem Herzen herauf in das Gehirn pumpen kann, und der ganze Kerl vor Gottes Angesicht steht wie ein versiegter Brunn, wie ein verlechter Eymel! (161 f.)

Wenn es in den genieästhetischen Malertheorien der Zeit warnend heißt, die selbst induzierte Gewalt der Leidenschaft könne außer Kontrolle geraten und in Wahnsinn umschlagen, so ist sich Werther dieser Gefahr durchaus bewußt, denn er hält seinem Rivalen Albert die kryptische Klimax entgegen: »Leidenschaft! Trunkenheit! Wahnsinn!« (135) – und er erläutert diese Klimax, indem er bekennt, in seinem Ringen um Genialität selbst oft die bedrohliche Nähe des Wahnsinns verspürt zu haben. Der Ausgang des Romans schildert die existentielle Konsequenz des malerischen Scheiterns: von der Macht der Begeisterung erfaßt, kann Werther der Raserei nicht mehr entgehen, sie aber auch nicht formend bewältigen. Daher entschließt er sich zum Selbstmord. Die Begegnung mit dem Blumensucher im Winter, einer Art Doppelgänger, den die unglückliche Leidenschaft zu Lotte nach erzwungener Ernüchterung zum stillen Wahnsinn führte, bestärkt Werther in seinem Entschluß, noch im Zustand der Leidenschaft in den Tod zu gehen.

Die Lotte-Episode zeigt also im Rahmen des Malerromans, wie lebensgefährlich vorsätzliche Begeisterung und mediale Sensibilisierung für den genial veranlagten Künstler werden, wenn dieser »das Maas seines Leidens [nicht] ausdauren kann« (136).  $\Theta\epsilon\iota\alpha \mu\alpha\nu\iota\alpha$ , »göttlicher Wahnsinn«, und  $\theta\epsilon\iota\omicron\varsigma \phi\acute{o}\beta\omicron\varsigma$ , »göttliche Furcht«, das Vermögen die entfesselte Leidenschaft zu bannen, geraten allzu leicht aus dem Gleichgewicht.<sup>63</sup>

Goethe griff das Thema des gefährdeten Genies später noch einmal auf, gestaltete es aber diesmal am Beispiel eines Dichters: ich meine den *Torquato Tasso*, den der Franzose Jean-Jacques Ampère mit Goethes Zustimmung als »gesteigerten Werther« bezeichnet hat.<sup>64</sup> Während der prometheische Stürmer und Dränger Werther nämlich im Leiden an der Disproportion von künstlerischer Empfindung und Ausdrucksvermögen verstummt, kann der klassizistische Tasso sein Leiden künstlerisch umsetzen und seiner Einsicht gnomischen Ausdruck verleihen:

Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,  
Gab mir ein Gott, zu sagen wie ich leide. (V. 3432f.)

Dem genieästhetischen Leidensdruck ist aber nicht jeder Künstler gewachsen, und zu den »Invaliden Apolls« zählen viele im Leid verstummte Schatten. Daran mahnt Goethes Maler Werther.

---

<sup>63</sup> Goethe kannte die Gefahren des genieästhetischen Enthusiasmus selbst nur zu gut. Doch anders als Werther, der dem zügellosen Enthusiasmus sowie der vorsätzlich hypertrophierten Einbildungskraft nicht mehr Herr werden kann, gelangt Goethe über seiner Pindar-Lektüre zur Einsicht in die Ordnung als Gegenkraft zur zügellosen Raserei. Dies berichtet er in einem Brief um den 10. Juli 1772 an Herder:

Über den Worten Pindars'  $\acute{\epsilon}\pi\kappa\rho\alpha\tau\epsilon\upsilon\nu \delta\upsilon\nu\alpha\sigma\theta\alpha\iota$  ist mirs aufgegangen. Wenn du kühn im Wagen stehst, und vier neue Pferde wild unordentlich sich an deinen Zügeln bäumen, du ihre Krafft lenckst, den austretenden herbey, den aufbäumenden hinabpeitschest, und iagst und lenckst und wendest, peitschest, hältst, und wieder ausjagst biss alle sechzehn füsse in einem Tackt ans ziel tragen. Das ist Meisterschafft,  $\acute{\epsilon}\pi\kappa\rho\alpha\tau\epsilon\upsilon\nu$ , Virtuosität. Wenn ich nun aber überall herumspaziert binn, überall nur drein geguckt habe. Nirgends zugegriffen. Dreingreifen, packen ist das Wesen ieder meisterschafft. Ihr habt das der Bildhauerey vindizirt, und ich finde dass ieder Künstler so lang seine Hände nicht plastisch arbeiten nichts ist. Es ist alles so Blick bey euch, sagtet ihr mir offt. Jetzt versteh ich's tue die Augen zu und tappe.

[*Der junge Goethe*, Bd. 2 (Berlin, 1964), S. 255f.]

Vielleicht mißfiel das Scheitern des Malers Werther, die unausgesprochene Einsicht in die Notwendigkeit des  $\theta\epsilon\iota\omicron\varsigma \phi\acute{o}\beta\omicron\varsigma$ , den der Genieästhetik verschworenen Zeitgenossen Goethes so sehr, daß sie die Künstlerproblematik des *Werther* übergingen.

<sup>64</sup> Vgl. Elizabeth M. Wilkinson, »Tasso – ein gesteigerter Werther: im Licht von Goethes Prinzip der Steigerung. Eine Untersuchung zur Frage der kritischen Methode«, *Goethe*, N. F. 13 (1951), S. 28–58.