

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2019



AISTHESIS VERLAG

AV

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2019

Herausgegeben im Auftrag des Vorstands
der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft
von Annette Simonis, Martin Sexl und Alexandra Müller

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2021



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Aisthesis Verlag Bielefeld 2021
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Open Access ISBN 978-3-8498-1659-9
Print ISBN 978-3-8498-1726-8
E-Book ISBN 978-3-8498-1727-5
ISSN 1432-5306
www.aisthesis.de



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

Isabelle Stauffer (Eichstätt)

Briefe, brennende Bücher, Fotografien und Reality-TV: zwei Adaptionen von Goethes *Werther*

Das achtzehnte Jahrhundert ist ein Jahrhundert der medialen Umwälzungen: Die Zeitschrift wird zu einem bedeutenden Medium, der Roman und der Brief werden neu definiert. Der Brief ist dabei von besonderem Interesse, da das 18. Jahrhundert als das „Jahrhundert des Briefs“¹ gilt. Die Empfindsamkeit will den Brief als „Herzensschrift und Seelenspiegel“² verstanden wissen und fordert die Echtheit und die Kongruenz von Brief und Gefühl.³ Zugleich werden diese empfindsamen Epistolartopoi noch während des 18. Jahrhunderts parodiert.

Es sind diese medialen Umwälzungen und Neudefinitionen, die das 18. Jahrhundert und seine Medien für das 20. und 21. Jahrhundert interessant machen. Eine solche Interessensbekundung sind filmische Adaptionen von Romanen des 18. Jahrhunderts. Dabei verstehe ich Adaptionen von Romanen des 18. Jahrhunderts als „Übersetzungen von unterschiedlichen und konfliktreichen Kontexten eines historischen Rahmens mit Referenz auf einen anderen“.⁴ Reflektieren diese Adaptionen den Medienwechsel und ihre Medialität – so meine These –, greifen sie die Medienthematik des 18. Jahrhunderts auf und bringen sie in Resonanz mit ihrer eigenen.⁵ Dabei stellen Briefromane ihre Verfilmungen vor besondere Herausforderungen: Wie soll das Medium Brief und die darin ausgedrückte Subjektivität filmisch adäquat wiedergegeben werden, zumal die Ich-Perspektive der Erzählinstanz im Film nur begrenzt umgesetzt werden kann?⁶

1 Georg Steinhausen. *Geschichte des deutschen Briefes: Zur Kulturgeschichte des deutschen Volkes*. 2. Aufl., Bd. 2, Dublin: Weidmann, 1968, S. 302.

2 Susanne Komfort-Hein. „Die Medialität der Empfindsamkeit: Goethes ‚Die Leiden des jungen Werther‘ und Lenz‘ ‚Der Waldbruder. Ein Pendant zu Werthers Leiden“.
Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (2002): S. 31-53, hier S. 38.

3 Vgl. Annette C. Anton. *Authentizität als Fiktion. Briefkultur im 18. und 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler, 1995, S. 25.

4 „translations of diverse and conflicted cultural contexts from one historical frame of reference to another“, Srividhya Swaminathan und Steven W. Thomas. „Introduction: Representing and Repositioning the Eighteenth Century on Screen“. *The Cinematic Eighteenth Century: History, Culture, and Adaptation*. Hg. Srividhya Swaminathan und Steven W. Thomas. New York: Routledge, 2018. S. 1-11, hier S. 2.

5 Zum Resonanzbegriff vgl. Stephen Greenblatt. „Resonanz und Staunen“. *Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1995. S. 7-29.

6 So ist beispielsweise durchgehend subjektive Kamera als Pendant zum autodiegetischen Erzähler kein überzeugendes filmisches Mittel. Sie vermittelt nicht den Eindruck eines menschlichen Auges, sondern eines mechanischen Blicks. Zudem verliert man den Kontakt zur erzählenden Hauptfigur, da sie nie im Bild zu sehen ist. Das Resultat dieser Bemühungen ist Illusionsverlust und unfreiwillige Komik, vgl. Christine N. Brinckmann: „Ichfilm und Ichroman“. *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Hg. Mariann Lewinsky und Alexandra

Wie der Medienwechsel vom Roman zum Film und die spezifische Medialität von Brief, Buch und Film reflektiert wird, möchte ich an zwei Verfilmungen von Johann Wolfgang Goethes monophonem Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers* (1774/87) zeigen. Für Goethes *Werther* verzeichnet die *Internet Movie Database* 18 Verfilmungen, von denen viele historisierend sind und einige nicht direkt auf Goethes Roman, sondern auf Jules Massenets Oper basieren.⁷ Aus den vielen *Werther*-Verfilmungen habe ich zwei ausgesucht, die sich gut ergänzen und über Medialität reflektieren: Egon Günthers historisierende, in der DDR entstandene Verfilmung *Die Leiden des jungen Werthers* von 1976 und Uwe Jansons aktualisierende Adaption *Werther* (D 2008).

Die Leiden des jungen Werthers ist Egon Günthers letzter Kinofilm in der DDR, der phantasievoll mit der Vorlage umgeht und Systemkritik übt.⁸ Mit Uwe Jansons *Werther* analysiere ich eine Verfilmung, die *Werthers* Geschichte vom 18. ins 21. Jahrhundert versetzt. Sie wurde für den Grimme-Preis 2009 nominiert, eine der renommiertesten Auszeichnungen für Fernsehsendungen.⁹

1. Egon Günther: Bücherverbrennung, verfremdende Elemente und traumartige Sequenzen

Egon Günthers Verfilmung wählt aus verschiedenen Briefen Ausschnitte aus, deren Sprache sie sehr behutsam modernisiert.¹⁰ Auch wird die Chronologie des Romans nicht immer eingehalten. Ich möchte nun anhand ausgewählter Stellen die medienadäquate Umsetzung und die Reflexion von Medialität in Günthers Verfilmung zeigen. Hierzu bietet sich der Vergleich des Beginns von Roman und Verfilmung an. Goethes *Werther* beginnt mit der bekannten Herausgeberfiktion:

Was ich von der Geschichte des armen Werthers nur habe auffinden können, habe ich mit Fleiß gesammelt, und lege es euch hier vor, und weiß, daß ihr mir's danken werdet. Ihr könnt seinem Geiste und seinem Character eure Bewunderung und Liebe, seinem Schicksale eure Thränen nicht versagen.

Schneider. Zürich: Chronos, 1997. S. 82-112. Brinkmanns Beispiel für einen solchen Film ist Robert Montgomerys *The Lady in the Lake* (USA 1947).

- 7 Vgl. The Internet Movie Database, https://www.imdb.com/find?q=werther&cs=tt&ref_=fn_al_tt_mr [letzter Zugriff am 22.08.2020].
- 8 Vgl. Gersch, Wolfgang. „Film in der DDR“. *Geschichte des deutschen Films*. Hg. Wolfgang Jacobsen u. a. Stuttgart: Metzler, 1993. S. 323-364, hier S. 353.
- 9 Vgl. „Nominierungen zum Grimme-Preis. Glänzende Spielfilm, matte Unterhaltung“. FAZ vom 28.01.2009, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/nominierungen-zum-grimme-preis-glaenzende-spielfilme-matte-unterhaltung-1759981.html> [letzter Zugriff: 24.08.2020].
- 10 Die Verfilmung folgt der zweiten Fassung des Romans von 1787, der sogenannten Klassik-Fassung. Zu dieser Bezeichnung vgl. Matthias Luserke. „Nachwort. Zur Entstehungs- und Druckgeschichte der beiden Fassungen“. Johann Wolfgang Goethe. *Die Leiden des jungen Werthers*. Studienausgabe. Paralleldruck der Fassungen von 1774 und 1787. Hg. Matthias Luserke. Stuttgart: Reclam, 1999. S. 295-310, hier S. 300.

Und du gute Seele, die du eben den Drang fühlst, wie er, schöpfe Trost aus seinem Leiden, und laß das Büchlein deinen Freund seyn, wenn du aus Geschick oder eigener Schuld keinen nähern finden kannst.¹¹

Der fiktive Herausgeber von Werthers Briefen, lehnt sich mit seiner Aufforderung an den Leser, mitzufühlen, zu weinen und das Buch als Freund zu betrachten, an die damals beliebte Gattung der religiösen Erbauungs- und Trostbücher an. Die Erbauungsliteratur sollte ihre Leser durch gefühlten Nachvollzug der Leiden Christi oder von Heiligen in ihrem religiösen Gefühl und tugendhaften Leben bestärken. Die Anlehnung an diese Gattung durch die entsprechende Rhetorik trug zu dem sogenannten ‚Wertherfieber‘, der Nachahmung von Werther durch Kleidung und im schlimmsten Falle auch durch Selbstmord, bei. Zugleich verhalf diese Anlehnung zum Durchbruch des damals neuen empfindsamen Briefromans, der zunehmend die ältere Gattung der Erbauungsliteratur ersetzte.¹²

In Egon Günthers Verfilmung von 1976 stellt sich die Herausgeberfiktion zu Beginn von *Werther* aus historischen und medienpezifischen Gründen ganz anders dar: In der farblich abgesetzten Rahmenhandlung – sie ist ganz in Schwarzweiß gehalten – übergibt Werthers Freund Wilhelm die Briefe und Aufzeichnungen Werthers einem Verleger in Leipzig (Abb. 1).¹³

Zuvor hatte der Verleger während einer Abendveranstaltung die Frage gestellt, warum die Deutschen eigentlich keine Nationalliteratur hätten. Damit nimmt dieser *Erbefilm* aktiv an der Debatte zur Rezeption des traditionellen literarischen Kanons in der DDR der 1970er Jahre teil.¹⁴ Die Gäste des Verlegers in Film – ganz auf die kulinarischen Genüsse des Abends konzentriert – finden das Manko einer fehlenden deutschen Nationalliteratur nicht so schlimm. Als

11 Johann Wolfgang Goethe. *Die Leiden des jungen Werthers*. Studienausgabe. Parallel-
druck der Fassungen von 1774 und 1787. Hg. Matthias Luserke. Stuttgart: Reclam,
1999, S. 7. Da die Verfilmung von Günther sich auf die Klassik-Fassung bezieht,
werde ich im Folgenden daraus zitieren.

12 Vgl. Georg Jäger. „Wertherwirkung. Ein rezeptionsästhetischer Modellfall“. *Histo-
rizität in Sprach- und Literaturwissenschaft*. Hg. Walter Müller-Seidel. München:
Fink, 1974. S. 389-409, hier S. 394-395 und S. 403-404. Zur Aktualisierung und
kritischen Aktualisierung Kritik von Jägers Position vgl. Katja Mellmann. „Das
Buch als Freund – der Freund als Zeugnis. Zur Entstehung eines neuen Paradig-
mas für Literaturrezeption und persönliche Beziehungen, mit einer Hypothese zur
Erstrezepion von Goethes *Werther*“. *Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert*. Hg. Hans-
Erwin Friedrich u. a. Tübingen: Niemeyer 2006. S. 201-240, insb. S. 219-231. Eine
Selbstmordwelle ist nicht nachweisbar, vgl. Ariane Martin. „Die Leiden des jungen
Werthers“. *Handbuch Sturm und Drang*. Hg. Matthias Luserke-Jaqui u. a. Berlin;
Boston: De Gruyter, 2017. S. 350-365, hier S. 355 und 362-363.

13 Vgl. *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992*. Hg.
Filmmuseum Potsdam. 2. Aufl. Berlin: Henschel, 1994, S. ?

14 Vgl. Daniela Berghahn. „The Re-Evaluation of Goethe and the Classical Tradition
in the Films of Egon Günther and Siegfried Kühn“. *DEFA: East German Cinema,
1946-1992*. Hg. Seán Allan und John Sandford. New York; Oxford: Berghahn,
1999. S. 222-244, hier S. 222-223.



Abb. 1: Wilhelm und der Verleger

Wilhelm eintrifft, diskutiert er mit dem Verleger darüber, ob Werther sich nur aus Liebe oder wegen der allgemeinen Umstände umgebracht habe – wobei sie von letzterem ausgehen. Mit den allgemeinen Umständen ist – wie später deutlich wird – die reaktionäre Gesellschaft gemeint¹⁵, da Werther in dieser Verfilmung zu einem Sozialrevolutionär stilisiert wird. An der wenig kulturinteressierten bürgerlichen Teegesellschaft und daran, dass man den toten Werther so schnell wie möglich begraben habe, wie Wilhelm berichtet, wird die Gesellschaftskritik erstmals angedeutet, welche diese Verfilmung übt.

Allerdings ist diese Verfilmung, wie so viele Kunstprodukte der DDR, doppelt lesbar, nämlich nicht nur als Erfüllung von Parteipostulaten, sondern auch als Kritik an der DDR.¹⁶ Insofern wird nicht nur die dekadente feudale Gesellschaft, sondern es werden auch die Funktionäre der ostdeutschen Bürokratie kritisiert.¹⁷ Günther hatte nämlich seit 1965, als einer seiner Filme verboten wurde, Probleme mit der Zensur in der DDR. Zwei Jahre nach seiner Werther-Verfilmung

15 Vgl. Michael Staiger. *Literaturverfilmungen im Deutschunterricht*. München: Oldenbourg, 2010, S. 67. Auch Daniela Berghahn geht davon aus, dass Werthers Selbstmord in Günthers Verfilmung durch die Destruktivität der sozialen Bedingungen motiviert ist. Vgl. Berghahn. *The Re-Evaluation of Goethe* (wie Anm. 14). S. 232.

16 Daniela Berghahn spricht von „camouflaged ideological criticism“, Berghahn. *The Re-Evaluation of Goethe* (wie Anm. 14). S. 227. Michael Staiger liest Werthers aussichtslosen Kampf gegen die bornierte höfische Gesellschaft als „Kommentar der Filmmacher zur gesellschaftlichen Situation der DDR“. Staiger. *Literaturverfilmungen* (wie Anm. 13). S. 67.

17 Vgl. Berghahn. *The Re-Evaluation of Goethe* (wie Anm. 14). S. 235.

verliess er die DDR.¹⁸ Deshalb sind die Bemerkungen von Filmfiguren, wie „wir haben so manches nicht“¹⁹ und Wilhelms Drohung, „[a]ber wehe, ihr lasst die Leute nicht auch weinen“²⁰ auch auf die Mängelwirtschaft in der DDR und auf das Verbot, über Missstände betrübt zu sein und dies kundzutun, lesbar.

Vergleicht man die Anfänge beider Erzählungen, des Romans und seiner Verfilmung, so sind zwei wesentliche Modifikationen feststellbar: Die intertextuelle Bezugnahme auf die Erbauungsliteratur, die zum Erfolg des Briefromans verholfen hatte, ist durch die Markierung des *Werther* als Nationalliteratur ersetzt, was selbstreflexiv auf das neue Medium, den nationalen Film der DDR, verweist. Zugleich wird die an Lektürepraktiken der Erbauungsliteratur angelehnte freundliche Aufforderung, über Werthers Schicksal zu weinen, durch die in Wilhelms Drohung versteckte Kritik an der DDR ersetzt.

Die Subjektivität der in Ich-Form geschriebenen Briefe gibt der Film durch verschiedene, filmadäquate Mittel wieder. So werden Werthers Briefe an Wilhelm durch eine Voice-Over-Stimme vorgelesen, während man Werther und andere Personen bei verschiedenen Tätigkeiten sieht.²¹ Bei der berühmten Szene, in der Lotte für ihre Geschwister Brot schneidet, gibt es eine kurze Passage mit subjektiver Kamera, anschließend spricht Werther direkt in die Kamera. Als Werther sich einen neuen Gehrock machen lässt, der genau wie der alte aussehen soll, sieht er wie in einem Alptraum sein schwarz-weißes Spiegelbild grimassieren und sich schütteln wie ein Wahnsinniger. Ebenso subjektiv gestaltet ist Werthers Tagtraum von Alberts Tod, wozu die Voice-Over folgende Textstelle vorträgt:

Wenn ich mich so in Träumen verliere, kann ich mich des Gedankens nicht erwehren: wie, wenn Albert stürbe? Du würdest! Ja, Sie würde – und dann laufe ich dem Hirngespinnste nach, bis es mich an Abgründe führet, vor denen ich zurückbebe.²²

Dieser Text wird im Film durch ein Voice-Over vorgetragen, während Albert Kuchen kauend in Zeitlupe gefilmt wird, darauf erklingt Musik und Albert bricht, vom Schlag getroffen, zusammen und fällt mit dem Gesicht auf den Kaffeetisch. Wie um den surrealen, traumartigen Effekt der Sequenz noch zu verstärken, springt eine Katze aus dem Nichts mitten auf den Kaffeetisch und wirft die Kaffeekanne um (Abb. 2).

18 Vgl. Christoph Dieckmann. „Egon Günther: ‚Mein Herz ist drüben‘“. *Zeit Online* vom 2. Dezember 2017, <https://www.zeit.de/2017/49/egon-guenther-regisseur-ddr-dieschlussel>, [letzter Zugriff: 21.08.2020] und Ines Wälk. „Egon Günther“. *Defa-Stiftung*, <https://www.defa-stiftung.de/defa/kuenstlerin/egon-guenther/> [letzter Zugriff: 21.08.2020].

19 Egon Günther. Die Leiden des jungen Werthers. 00:00:14-00:00:16.

20 Günther. Die Leiden (wie Anm. 19). 00:01:59-00:02:02.

21 Die häufige Präsentationsweise der Briefe durch Voice-Over erwähnt auch Daniela Berghahn, vgl. Berghahn *The Re-Evaluation of Goethe* (wie Anm. 14). S. 232.

22 Günther. Die Leiden (wie Anm. 19). 01:07:47-01:08:00. Goethe. Die Leiden des jungen Werthers (wie Anm. 11). S. 163.



Abb. 2: Der Tagtraum Werthers

Als die Musik und die Zeitlupe enden, reibt sich Werther das Gesicht und die Augen. Albert sitzt, als wäre nichts geschehen, munter am Kaffeetisch.

Das Subjektive dieses Tagtraums von Werther wird durch die Kombination verschiedener filmspezifischer Mittel erzeugt, was dem Film als einem mehrspurigen Medium mit Bild und Ton entspricht.²³ Auf der Tonebene erzeugen Voice-Over und Musik, auf der Bildebene die Zeitlupe und ungewöhnliche Vorkommnisse den subjektiven Effekt. So kann der Film das Subjektive des Briefes und den darin erzählten Tagtraum mediengerecht umsetzen. Auch auf anderen Ebenen funktioniert Günthers Verfilmung nicht realistisch. Neben den verfremdenden und traumartigen Sequenzen gibt es zusätzlich sprachliche Brüche: Neben Zitaten aus dem Roman wird partiell zeitgenössische Alltagssprache verwendet, und Katharina Thalbach, die Lotte spielt, lässt gelegentlich Spuren ihres Berliner Akzents hervortreten.²⁴ Auch der burschikose Kurzhaaarschnitt von Lotte entspricht nicht den historischen Frisuren. Dadurch erinnert der Film sowohl an seine doppelte zeitliche Perspektive – auf das 18. Jahrhundert und seine Gegenwart, die 1970er Jahre – als auch an seine Gemachtheit als Film.²⁵

In der Mitte des Films, als Werther in der Stadt, wo er in der Gesandtschaft arbeiten soll, ankommt, beobachtet er eine Bücherverbrennung. Auf Befehl

23 Vgl. „film’s multitrack nature“ nach Robert Stam. „Introduction. The theory and practice of Adaptation“. *Literature and Film. A guide to the theory and practice of film adaptation*. Oxford u. a.: Blackwell, 2005, S. 1-52, hier S. 20.

24 Vgl. Berghahn. *The Re-Evaluation of Goethe* (wie Anm. 14). S. 232.

25 Vgl. Berghahn. *The Re-Evaluation of Goethe* (wie Anm. 14). S. 232; Staiger. *Literaturverfilmungen* (wie Anm. 15). S. 60.

tragen Soldaten Körbe mit Büchern zu einem Scheiterhaufen und werfen die Bücher in das Feuer. Rund um den Scheiterhaufen stehen Leute und betrachten das Spektakel. Auf der Tonspur läuft das melancholisch klingende Violinkonzert G-Dur von Mozart. Dieser Ausschnitt, der im Buch nicht vorkommt, enthält wiederum Kritik an der Zensur der DDR. Außerdem wird durch die Darstellung der verbrennenden Bücher die Vernichtung des älteren Mediums vorgeführt und zugleich angeklagt. Diese Doppelung vom Zeigen und Beklagen der Zerstörung des älteren Mediums Buch im und durch das jüngere Medium Film erinnert – gerade im Fall von Literatur und Film – an die Kino-Debatte in den 1910er Jahren als Schriftsteller, Journalisten, Theater- und Kulturkritiker sich mit der Frage, ob der Film das Buch ablöse und damit zerstöre, befasst haben.²⁶ Da die Bücherverbrennung bei Günther jedoch deutlich negativ gewertet ist, kann man davon ausgehen, dass bei ihm der Film die Literatur gerade nicht ablösen und damit zerstören soll, sondern die beiden Medien ähnlichen Bedingungen unterworfen sind und einander gegenseitig unterstützen.



Abb. 3: Bücherverbrennung

2. Uwe Janson: Fotografien und Reality-TV

Uwe Jansons Verfilmung von 2008 versetzt Werthers Geschichte ins 21. Jahrhundert. Dieser Modernisierung entsprechend ist der im Roman zeichnende und schriftstellernde Werther Fotograf und zieht mit seinem Freund Wilhelm

²⁶ Vgl. Anton Kaes (Hg.), *Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film; 1909-1929*. München: dtv, 1978.

durch die Großstadt Berlin und auf den großen Beerberg in Thüringen. Wilhelm ist vom Adressaten der Briefe zu einem anwesenden Begleiter von Werther geworden. Albert ist Kunstverleger und weigert sich, Werthers Fotos zu verlegen, nachdem er ihm erst Hoffnungen gemacht hatte. Lotte arbeitet in Alberts Verlag. Werther ist immer noch eine Art Revolutionär. Sein Protest richtet sich gegen die Konsumgesellschaft.²⁷ Lotte ist dem gewandelten Frauenbild entsprechend nicht mehr ein Ausbund an Tugend und häuslicher Weiblichkeit, sondern eine *Femme fatale*. Die Rollen von Werther und Lotte werden von Stefan Konarske und Hannah Herzsprung gespielt.

Der Film mischt Passagen aus dem Briefroman mit moderner Alltagssprache und aktuellen englischsprachigen Songs.²⁸ Er hält sich in den ausgewählten Briefpassagen, die per Voice-Over vorgetragen werden, wenig an die Chronologie der Vorlage und kombiniert in einem Vortragssegment Ausschnitte aus unterschiedlichen Briefen. Damit stellt Jansons Film den Bezug zur literarischen Vorlage aus und transformiert sie zugleich.²⁹

Nach einer Einleitung durch Wilhelm, der als homodiegetischer Erzähler eingeführt wird und sich illusionsbrechend an die Zuschauer wendet³⁰, beginnt die eigentliche Geschichte in einer Berliner Bar, wo Werthers damalige Freundin Romy ihre Beziehung beendet. Als Werther darauf mit Wilhelm durch Berlin zieht, trifft er auf Lotte. In dieser Sequenz wird Werther beim Fotografieren gezeigt, zugleich nimmt die Filmkamera wiederholt die Position von Werthers Fotokamera ein. Auf der Tonspur ist dazu das Klicken von Werthers Auslöser zu hören (Abb. 4).

Werthers Fotografien vermitteln dem Zuschauer seine Sicht auf die Welt und übernehmen somit dieselbe Funktion wie im Roman die Briefe. Aus den Briefen wird zu Beginn der Sequenz zudem per Voice-Over ein Ausschnitt vorgetragen.³¹ Neben der Voice-Over arbeitet der Film auch mit Überblendungen und ruckartiger Kameraführung oder Steadycam, um Subjektivität zu erzeugen.

27 Vgl. Staiger. *Literaturverfilmungen* (wie Anm. 15). S. 69.

28 Vgl. auch Staiger. *Literaturverfilmungen* (wie Anm. 15). S. 68.

29 Vgl. auch Jean-Pierre Palmier. „Transmediale Trauer. Literarische und filmische Emotionalisierung am Beispiel der filmischen Goethe-Adaptionen *Werther* (2008) und *Mitte Ende August* (2009)“. *Emotionen in Literatur und Film*. Hg. Sandra Poppe. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012. S. 249-266, hier S. 262.

30 Vgl. auch Palmier. *Transmediale Trauer* (wie Anm. 29). S. 260.

31 Es handelt sich um einen Ausschnitt aus dem Brief vom 1. Juli im ersten Teil des Romans über die üble Laune als Laster: „Ist es nicht genug, daß wir einander nicht glücklich machen können, müssen wir auch noch einander das Vergnügen rauben, das jedes Herz sich noch manchmal selbst gewähren kann? Und nennen Sie mir den Menschen, der übler Laune ist, und so brav dabey, sie zu verbergen, sie allein zu tragen, ohne die Freude um sich her zu zerstören! Oder, ist sie nicht vielmehr ein innerer Unmuth über unsere eigene Unwürdigkeit, ein Mißfallen an uns selbst, das immer mit einem Neide verknüpft ist, der durch eine thörichte Eitelkeit aufgehetzt wird? Wir sehen glückliche Menschen, die wir nicht glücklich machen, und das ist unerträglich.“ (Goethe. *Die Leiden des jungen Werthers* (wie Anm. 11). S. 67.)



Abb. 4: Werther beim Fotografieren

gen.³² Werthers Fotos und einige Filmsequenzen weisen einen ähnlichen Stil auf. In der anschließenden Sequenz rennt Lotte Werther um, der fotografierend herumläuft und sie nicht kommen sieht. Er entschuldigt sich, hilft ihr auf und fotografiert sie mehrfach, bis sie dagegen protestiert. Werther sieht Lotte in dieser Filmsequenz primär und hauptsächlich durch seine Kamera, ähnlich wie im Roman Werther seine Liebe durch die Briefe reflektiert und festigt (Abb. 5).

Bei dem Sichtbarmachen von Werthers Foto-Kamera und ihrer partiellen Identifikation mit der Filmkamera handelt es sich um eine Metaisierung.³³ Eine Metaisierung ist nach Werner Wolf,

das Einziehen einer Metaebene in ein Werk, eine Gattung oder ein Medium, von der aus metareferentiell auf Elemente oder Aspekte eben dieses Werkes, dieser Gattung oder dieses Mediums als solches rekurriert wird. Dies geschieht in Form ausdrücklicher oder wenigstens angedeuteter (rationaler) Aussagen, Kommentare usw., die ein Medien- bzw. Literaturbewusstsein voraussetzen.³⁴

32 Vgl. auch Palmier. *Transmediale Trauer* (wie Anm. 29). S. 260 und (zu den filmischen Mitteln) Staiger. *Literaturverfilmungen* (wie Anm. 15). S. 68.

33 Vgl. Marion Gymnich. „Meta-Film und Meta-TV: Möglichkeiten und Funktionen von Metaisierung in Filmen und Fernsehserien“. *Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*. Hg. Janine Hauthal u. a. Berlin; Boston: De Gruyter, 2007. S. 127-154, hier S. 137.

34 Werner Wolf. „Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien“. *Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*. Hg. Janine Hauthal u. a. Berlin; Boston: De Gruyter, 2007. S. 25-64, hier S. 31.



Abb. 5: Werther und Lotte

Mit dieser Metaisierung wird in Jansons Verfilmung auf deren fiktiven und adaptiven Status hingewiesen.

Es gibt noch eine weitere Sequenz in Jansons Adaption, die sich der Metaisierung als einer Reflexion über Medien bedient. Nach einer zweiten Begegnung mit Lotte und einer Schlägerei wegen ihr kommt Werther nach Hause. Zu Hause setzt er sich vor den Fernseher, in dem gerade seine ehemalige Freundin Romy auftritt – die wohl nicht zufällig nach einem großen Star der Kinogeschichte benannt ist –, ironischerweise in einer Casting Show ähnlich wie *Deutschland sucht den Superstar*. Man sieht abwechselnd den Fernseher und Werther, Werthers Eltern sowie den Onkel Bernd in typischer Schuss-Gegenschuss-Manier, wie sie die Castingshow anschauen und Romys Auftritt kommentieren. Romy versucht in der Casting-Show, sich an medial erzeugte Starimages anzunähern, die deren Teilnehmer als objektiv existierende und damit prinzipiell für sich erreichbare Lebensentwürfe wahrnehmen. Dies gelingt Romy nicht: Ihr Auftritt ist erbärmlich. Die Casting Show wiederum gewinnt über die misslungenen Inszenierungen ihrer Teilnehmer, denen jedoch immer das Versprechen des möglichen perfekten Auftritts und damit des Startums innewohnt, Authentizität und damit Einschaltquoten.³⁵ Werther überklebt das Fernsehbild mit einer seiner Fotografien von Lotte und damit den von einem jüngeren Medium erzeugten Realitätseindruck durch eine von ihm in einem älteren Medium geschaffene subjektive Realität (Abb. 6).

35 Vgl. Daniel Klug. „Der Hohn macht die Musik. Die Inszenierung von Talentfreiheit in der Musikcastingshow ‚Deutschland sucht den Superstar‘“. *Musikcastingshows: Wesen, Nutzung und Wirkung eines populären Fernsehformats*. Hg. Holger Schramm und Nicolas Ruth. Wiesbaden: Springer, 2017. S. 15-36, insb. S. 16, 31 und 33.



Abb. 6: Lottes Foto auf dem Fernsehbild

Später treten auch noch Werthers Eltern im Fernsehen auf, wo sie über ihren Sohn, Werther selbst, interviewt werden. Auf die Frage des Interviewers, was er sich von seinem Sohn wünschen würde, sagt Werthers Vater: „Echtheit, Echtheit, ja! Echte Musik, echtes Auto, echte Joint-Rauchen, echten Punk, n’echten, naja, echten Fick eben“³⁶, er lacht und schließt mit der für ihn typischen nichtssagenden Formel „easy-peasy“³⁷. Zuvor hatte Werthers Vater auf eines von Werthers Fotos, bevor er diese in den Müll geworfen hat, geschrieben: „Mach mal was ECHTES.“³⁸ Damit zitiert Werthers Vater letztlich die Verkaufsformel des Reality-TVs. Reality-TV-Formate inszenieren nämlich scheinbar echte Personen in angeblich „echten Lebensumständen“³⁹.

Bei dieser Fernsehsituation in einem Fernsehfilm mit der über den Bildschirm geklebten Fotografie und dem Beharren auf Echtheit in einem Fernsehinterview handelt es sich um eine weitere Metaisierungstrategie⁴⁰, die deutlich macht, dass es in Jansons Film keineswegs um Echtheit geht, sondern um Kunst, die Kunst zitiert und ausstellt, die Echtheit allenfalls simuliert.

36 Uwe Janson. *Werther* (D 2008). 00:18:32-00:18:45.

37 Janson. *Werther* (wie Anm. 36). 00:18:46-00:18:47.

38 Janson. *Werther* (wie Anm. 36). 00:14:40-00:14:56.

39 Vgl. Klaus Neumann-Braun und Axel Schmidt. „Nichts ist authentischer als die Suche nach Authentizität. Real-People-Formate im Fernsehen und im Internet“. *Psychosozial* 23/4 (2000): S. 65-80, hier S. 65-67.

40 Vgl. Gymnich. *Meta-Film und Meta-TV* (wie Anm. 33). S. 144.

3. Fazit: Medien des 18. Jahrhunderts und der Gegenwart

Beide Verfilmungen von Goethes *Werther* reflektieren den Medienwechsel, indem sie der autodiegetischen Erzählsituation der Briefe Werthers mit filmischen Mitteln entsprechen, ihre Gemachtheit ausstellen und über Medien reflektieren. Günthers Film greift auf ältere Medien wie Buch und Brief zurück, um die Filmzensur in der DDR zu kritisieren. Dadurch stehen bei ihm die verschiedenen Medien nicht in Konkurrenz zueinander, sondern ihre Gemeinsamkeit wird betont. In Jansons modernisierender Adaption werden Werthers Briefe durch das jüngere und dem Fernsehen nähere Medium der Fotografie ersetzt. Die Fotografie ist – wie der Brief in der empfindsamen Brieftheorie – ein Medium, dem Authentizität zugeschrieben wird⁴¹ und das eng mit dem für Werther zentralen Todesthema verknüpft ist.⁴² Jansons Film reflektiert in einer Hochphase des Reality-TVs zudem das Verhältnis von Fotografie und Fernsehen durch das Zeigen seiner Figuren beim Schauen von Castingshows und seine auf den Fernsehschirm geklebte Fotografie.⁴³ Die Castingshow als „performatives Realitätsfernsehen“⁴⁴ gibt ein Versprechen auf authentische Darstellung, während sie tatsächlich Realität inszeniert.⁴⁵ In beiden Adaptionen wird die Medienthematik des 18. Jahrhunderts mit derjenigen der jeweiligen Gegenwart konfrontiert und der Ausdruck ‚echter‘ Gefühle durch Medien problematisiert.

41 Vgl. Jan Gerstner. *Das andere Gedächtnis. Fotografie in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld: transcript, 2013, S. 32.

42 Für einen Überblick über die Todesmetaphorik in der Fototheorie einerseits sowie einen Einblick in die fotografische Memorialkultur andererseits vgl. Matthias Christen. „All photographs are memento mori“. Susan Sontag und der Tod in der Fototheorie“. *Susan Sontag und die Fotografie*. Hg. Jörn Glasenapp. Marburg: Jonas, 2012. S. 23-36.

43 Er fordert eine „höchst reflektierende Rezeptionshaltung“ ein (Palmier. Transmediale Trauer (wie Anm. 29). S. 262).

44 Margreth Lünenborg und Claudia Töpfer. „Das System Castingshow: Provokationen und Skandale als ökonomisches und ästhetisches Prinzip von Castingshows“. *Television* 25/1 (2012): S. 44-47, hier S. 44.

45 Vgl. Elisabeth Klaus und Stephanie Lücke. „Reality TV. Definition und Merkmale einer erfolgreichen Genrefamilie am Beispiel von Reality-Soap und Docu-Soap“. *Medien- und Kommunikationswissenschaft* 51/2 (2003): S. 195-212, hier S. 205.