

## 2 Der Ort der Literatur: ‚Die Leiden des jungen Werthers‘

„Wie froh bin ich, daß ich weg bin! Bester Freund, was ist das Herz des Menschen!“ (FA 8, 11),<sup>1</sup> ruft Werther am Beginn des ersten Briefs aus. Die *Leiden des jungen Werthers* (1774/87) untersuchen dieses Herz des Menschen in aller Radikalität. Radikal ist der Briefroman aber nicht nur, weil er mit dem Suizid seiner Hauptfigur und seines Haupterzählers endet, sondern vor allem aufgrund seiner Darstellungsverfahren. Diese Verfahren sind es auch, die – neben allen motivgeschichtlichen Parallelen<sup>2</sup> – eine Brücke zu den geologischen Texten schlagen lassen. Wie der Text das Herz und damit – wie es in *Granit II* heißt – den „jüngsten mannigfaltigsten beweglichsten veränderlichsten, erschütterlichsten“ (MA 2.2, 505) Teil der Schöpfung untersucht, zeigt sich insbesondere in seiner narrativen Struktur. Diese Struktur – darin besteht meine These – ist dadurch gekennzeichnet, dass sie einen Ort sucht, von dem aus eben das wenig fassbare, aber schließlich doch tödliche Herz erkannt werden kann.<sup>3</sup>

Bevor ich die *Leiden des jungen Werthers* analysiere, zeige ich anhand von Goethes fragmentarischem Briefroman *Arianne an Wetty* (1770), zu welchen Bedingungen diese Suche nach einem Ort des Erkennens von Gefühlen funktioniert (2.1). Auch wenn dieser Text nur aus zwei Briefen besteht, haben diese beiden Briefe für die *Leiden des jungen Werthers* eine bislang verkannte heuristische Funktion, weil sie die beiden Probleme getrennt behandeln, die jeden einzelnen Brief Werthers imprägnieren: Im ersten Brief entwirft der Text eine anthropologisch grundierte Theorie der Sinne als erkenntnistheoretisches Problem, dem nur narrativ beizukommen ist. Im zweiten Brief verschiebt sich dieses Problem auf das Hauptthema aller Briefromane: die unerfüllbare bzw. durch Intrigen verhinderte Liebe. Beide Probleme werden von einer formalen Klammer verbunden, die mit der Apostrophe ihre Struktur erhält. Davon ausgehend untersuche ich die *Leiden des jungen Werthers*, die diese Suche nach dem Herz des Menschen deutlich komplizierter gestalten, indem sie mit zwei verschiedenen narrativen Achsen arbeitet. Auf einer vertikalen Achse lassen sich zunächst drei narrative Ebenen unterscheiden: Auf einer ersten Ebene ordnet und ediert der

---

1 Alle Zitate aus den *Leiden des jungen Werthers* weise ich aus dem achten Band der ersten Abteilung der Frankfurter Ausgabe nach, weil sie über den Paralleldruck erlaubt, die beiden Textfassungen unmittelbar zu vergleichen.

2 Vgl. Thomé 1978, bes. 380–408.

3 Damit zusammen hängt ein, wenn nicht der zentrale Topos der Werther-Forschung, die unzählige Versuche unternommen hat, Werthers Suizid zu erklären. Vgl. Neumeyer 2009, bes. 202–205.

Herausgeber Werthers Briefe und nachgelassene Schriften.<sup>4</sup> Auf einer zweiten Ebene untersucht Werther selbst als erzählendes bzw. schreibendes Ich sein eigenes Herz. Auf einer dritten Ebene schließlich wird Werthers Herz als Teil des erzählten Ichs präsentiert; die Präsentation dieses erzählten Ichs übernimmt im Laufe des Textes zunehmend der Herausgeber, der – wie Uwe Wirth prominent analysiert<sup>5</sup> – Stück für Stück zum Erzähler avanciert. Werther als erzähltes Ich wird dabei selbst wiederum – am deutlichsten in der Lektüre der Ossian-Gesänge – zu einem Erzähler und liegt deshalb auf einer dritten narrativen Ebene. Diese drei Ebenen produzieren Notwendigkeit, nicht primär indem sie die Ereignisse kausal motivieren und damit in eine logische Folge bringen, sondern indem sie Ursachensuche für Werthers Suizid in der Verfassung seines Herzens betreiben. Diese Ursachensuche kreist entsprechend um das Lemma Herz, das immer dann eingesetzt wird, wenn im empfindsamen Code Grenzen des Erkennens markiert werden (2.2). Diese vertikale Achse der verschiedenen hierarchisch organisierten Erzählebenen wird durch eine horizontale Achse ergänzt, die in einem zweiten Schritt analysiert werden soll (2.3). Denn damit Werthers Herz und seine daraus entstehenden Leiden Sinn ergeben, braucht es parallele narrative Strukturen, die den Prozess der Identifikation – oder in der Diktion des Textes: den Prozess der Teilnehmung oder Teilnahme – transparent machen. Mit diesen Parallelerzählungen und ihren Spiegelfiguren generiert zunächst Werther als Erzähler Sinn; damit haben sie ein zutiefst epistemologisches Profil. Der Einsatzpunkt eines solchen Parallelnarrativs ist das berühmte sogenannte Suizidgespräch, das Werther mit Albert führt und in dem schließlich weniger abstrakte Argumente als vielmehr exemplarische Narrative den Disput prägen. Eine zweite Parallele ist Werthers erster Doppelgänger: der ehemalige Schreiber von Lottes Vater, der für Werther aufgrund seiner unerwiderten Gefühle für Lotte zur Identifikationsfigur wird. Die dritte und prominenteste Parallelerzählung schließlich ist die sogenannte Bauernburschenepisode, die Goethe erst in der zweiten Fassung des Textes hinzufügt. Diese Parallelerzählung rahmt den gesamten Briefroman und lässt in einer Art *Mise en abyme*<sup>6</sup> beobachten, wie die Grenzen des Erkennens mit den Grenzen des Erzählens zusammenhängen. Damit hat das epistemologische Profil des Erzählens zwei Achsen. Auf einer vertikal organisierten Achse untersucht der Text das Herz des Menschen und damit die Frage, warum Werther sterben muss. Auf einer zweiten horizontalen Achse untersucht zunächst Werther selbst sein eigenes Herz mittels Erzählungen. Schließlich über-

---

<sup>4</sup> Allein deshalb ist der Roman keinesfalls als autodiegetisch zu klassifizieren. Vgl. anders Frank 2014.

<sup>5</sup> Vgl. Wirth 2008, 233–283.

<sup>6</sup> Zum Zusammenhang von *Mise en abyme* und Metalepse vgl. Cohn 2012, bes. 108–111.

nimmt aber der Herausgeber als Erzähler der Bauernburschenepisode und verschiebt damit die Analyse der Figur, weil er nicht nur vom Bauernburschen erzählt, sondern gleichzeitig von Werthers Reaktion.

## 2.1 Apostrophe als Figur des monologischen Briefromans: ‚Arianne an Wetty‘

„O meine Freundin“ (FA 8, 560), „meine zärtliche Freundin“ (FA 8, 561) oder „Lieber Gott“ (ebd.) – Apostrophen strukturieren Goethes ersten monologischen Briefroman *Arianne an Wetty*, der sich nur fragmentarisch in einem Konzeptheft aus Charlotte von Steins Nachlass erhalten hat und der spätestens auf das Frühjahr 1770 datiert wird.<sup>7</sup> Apostrophen häufen sich nicht nur, indem die Briefe eine ganze Reihe von Adressaten anrufen. Vielmehr sind sie Stellen narrativer Selbstreflexivität: An ihnen gibt der Briefroman Einblick in seine Erzählverfahren. Die Apostrophen sind damit metaleptische Verfahren, die markieren, dass die narrative Funktion des Briefromans epistemologisch grundiert ist. Dies gilt insbesondere für den monologischen Briefroman, der die Perspektive des Briefes schreibenden Erzählers nicht durch Antworten korrigiert. Ausgangspunkt meiner Argumentation ist Blanckenburgs Diskreditierung des Briefromans im *Versuch über den Roman* und seine partielle Rehabilitierung in der Rezension der *Leiden des jungen Werthers*. Obwohl Blanckenburg zwar die Frage der Folge in den Vordergrund stellt, stiftet im Fall des Briefromans ausgerechnet eine Figur der Stimme den narrativen Zusammenhang. Diese Figur analysiere ich in einem zweiten Schritt und binde sie an die narratologischen Überlegungen an. Drittens untersuche ich schließlich *Arianne an Wetty* und zeige, dass die Apostrophe als metaleptisches Verfahren den Briefroman erst ermöglicht.

Der Briefroman ist bekanntlich zwar eines der populärsten Genres in der Erzählliteratur des achtzehnten Jahrhunderts, aber darum alles andere als unumstritten.<sup>8</sup> An prominenter Stelle diskreditiert etwa Blanckenburgs *Versuch über den Roman* den Briefroman als narrativ unbefriedigend, weil er keinen Überblick über die Handlung geben kann, wie sie ein extradiegetisch-heterodiegetischer Erzähler zu vermitteln im Stande ist. Denn nur die affektiv involvierten Schreiber perspektivieren die Handlung, gefährden aber damit das für Blanckenburg elementare Kausalgefüge.<sup>9</sup> Die Nähe zwischen erzählenden und

<sup>7</sup> Vgl. FA 8, 1088 und MA 1.2, 769 f.; Fischer-Lamberg 1955; Fischer-Lamberg 1956; Fink-Langlois 1980, 211 f.

<sup>8</sup> Vgl. Stiening 2005, 21–33; Liebrand 1997, 342–364.

<sup>9</sup> Vgl. Blanckenburg 1965, 285, 520–525.

erlebenden Figuren bedroht in dieser Weise den Sinn im Roman, der nur über eine genaue Darstellung der „inn[e]re[n] Geschichte“ sein ästhetisches Potenzial realisieren und dergestalt das Erbe des Epos antreten kann.<sup>10</sup> Statt die innere Handlung durch eine extradiegetisch-heterodiegetische Erzählfunktion mit Nullfokalisierung durchgängig zu motivieren, funktioniert der Briefroman als Genre, das Subjektivität narrativ auf die Spitze treibt, aber anders. Selbst die oft installierte Herausgeberfiktion übernimmt diese Funktion nur teilweise, weil ihre Epistemologie innerhalb der editorialen Rahmung notwendig begrenzt bleiben muss. Wie gibt der Briefroman dann Einblick in die innere Geschichte seiner Figuren-Erzähler? Mit einer rhetorischen Figur, mit der Briefromane förmlich durchsetzt zu sein scheinen: der Apostrophe.

Mit ihrer Funktion hängt auch die berühmte Rehabilitierung des Genres zusammen, zu der sich Blanckenburg nur ein Jahr nach seinem Verriss durch Goethes *Leiden des jungen Werthers* genötigt sieht. Das zentrale Argument dieser Rezension liegt im Leistungsprofil des Textes, dem es nicht trotz, sondern gerade wegen seiner Briefform gelingt, die innere Notwendigkeit seiner Handlung plausibel zu machen, also den Überblick über Kausalketten herzustellen, der „im menschl[ichen] Leben“<sup>11</sup> mangels Überschaubarkeit versagt bleibt. Denn die Briefform tilgt die Unwahrscheinlichkeit der freien Rede durch die Einbettung in eine strukturierte Kommunikationssituation: Besser als jeder unbeteiligte, allwissende Erzähler können gerade Werthers Briefe an seinen empfindsamen Freund Wilhelm die Gefühle des Schreibers „in Handlung setzen“.<sup>12</sup> Die Briefe erzählen also nicht primär eine Geschichte äußerer Handlungen, sondern sie zeigen die Gefühle ihres Verfassers anschaulicher und glaubwürdiger, als es ein Erzählerbericht könnte. Damit tritt die in den Briefen entworfene Geschichte in den Hintergrund; die Briefe werden zu Dokumenten des Gefühlszustands ihres Verfassers.<sup>13</sup> Indem die Briefform so Unmittelbarkeit inszeniert, rückt der Briefroman in die Nähe des Dramas.<sup>14</sup> Diesen Effekt von Unmittelbarkeit erzielt der Text über Apostrophen.

Prinzipiell verdoppelt die Apostrophe in einer triadischen Struktur die Position der Adresse, indem sie der ersten eigentlichen Adresse eine zweite Adresse hinzufügt.<sup>15</sup> Als „Abwendung vom Publikum“ stellt sie so eine spezielle Form

---

<sup>10</sup> Blanckenburg 1981, 396.

<sup>11</sup> Blanckenburg 1981, 392.

<sup>12</sup> Blanckenburg 1981, 396.

<sup>13</sup> Vgl. Wirth 2008, 252–255.

<sup>14</sup> Vgl. Voßkamp 1971, 92; Moravetz 1990, 25–31.

<sup>15</sup> Vgl. Spoerhase 2013, 158–163. Problematisch für den vorliegenden Zusammenhang ist hingegen der dort postulierte mediale Index der Apostrophe, der sie ausschließlich an Mündlichkeit bindet. Dagegen argumentiere ich mit Albrecht Koschorke, dass die Figur der Apostrophe

der *aversio* dar und meint allgemein das „Sich-Abwenden des Redners vom Publikum oder dem Redegegenstand“. <sup>16</sup> Im ursprünglichen Setting der antiken Gerichtsrede bezeichnet die Apostrophe die Abwendung von den Richtern und die Hin- bzw. Umwendung zum Publikum, zu abwesenden oder toten Personen oder zu Abstrakta wie dem Vaterland oder den Gesetzen. <sup>17</sup> Die Apostrophe verdoppelt so in ihrer Ab- bzw. Umwendungsbewegung immer die Position der Adresse, indem sie sich von der eigentlichen Adresse der Rede ab- und einer anderen Adresse zuwendet. Dabei wird letztere – da abwesend – performativ erst vor die Augen der ersten Adresse gestellt. Die Apostrophe stellt also gleichzeitig rhetorisch die zweite Adresse erst her und damit vor die Augen der ersten. Zu betonen ist, dass die konstitutive Abwendung keineswegs zu einer Substitution der ersten Adresse durch die zweite führt, sondern dass die zweite Adresse zur Bedingung der Kommunikation mit der ersten Adresse avanciert.

Vor diesem Hintergrund möchte ich die Apostrophe mit Jonathan Culler allerdings noch abstrakter als eine Abwendung von einer narrativen oder mimetischen Funktion der Rede hin zu einer performativen oder diskursiven Funktion fassen. Denn – auch losgelöst von seinem Versuch einer Definition des Lyrischen <sup>18</sup> – ist laut Culler die Apostrophe als textuelle Abwendung stets „against narrative“ <sup>19</sup> zu definieren: „Apostrophe is not the representation of an event; if it works it produces a fictive, discursive event“. <sup>20</sup> Weder in Beschreibung noch in Erzählung erschöpfen sich damit die Funktionen der Apostrophe; vielmehr legt die rhetorische Figur – neben der Selbstbegründung des sprechenden Ichs als „poetical persona“ <sup>21</sup> – die Konstruktionsbedingungen eines Textes offen, indem sie eine von der Geschichte unterschiedene Zeitebene markiert und auf dieser eine „fictio audientis“ kreiert. <sup>22</sup> Deshalb kann Culler folgern: „Apostrophe resists narrative because its *now* is not a moment in a temporal sequence but a *now* of discourse, of writing.“ <sup>23</sup> Demnach ist die Apostrophe eine Figur, die im Text die Abwendung von der Vergangenheit des Erzählten und die Hinwendung zur Gegenwart des Erzählens respektive Schreibens abbildet. Der Effekt der Apostrophe basiert auf dem Bruch mit der Geschichte, weil dieser den

---

durchaus im Rahmen des Briefromans zu den „*Ferntechniken suggestiver Vertrauenszeugung*“ (Koschorke 1999, 269) zu zählen ist.

<sup>16</sup> Halsall 1992, 830.

<sup>17</sup> Vgl. Lausberg 2008, § 762; Plett 2001, 84.

<sup>18</sup> Vgl. Spoerhase 2013.

<sup>19</sup> Culler 1977, 66.

<sup>20</sup> Culler 1977, 68.

<sup>21</sup> Culler 1977, 63.

<sup>22</sup> Halsall 1992, 830.

<sup>23</sup> Culler 1977, 68.

Eindruck erzeugt, der Sprecher respektive Erzähler „reagiere affekthaft“<sup>24</sup> und damit scheinbar weniger vermittelt. Auf den Leser wirkt besonders die parenthetische Apostrophe, weil sie nicht mehr an ihrem konventionellen Platz, weder im Redeanfang noch im Redeschluss – also an der Schwelle zum Paratext –, situiert ist. Ihr Effekt wird als „Peitschenhieb“<sup>25</sup> beschrieben, der den Leser aus der Vergangenheit der Erzählung in die Gegenwart der Rede reißt. Narratologisch gewendet liegt mit der Apostrophe eine Pause vor, die durch diesen Tempuswechsel markiert ist. Dadurch kann die Apostrophe den zeitlichen Verlauf der Geschichte aufheben, was insbesondere in den Evokationen der Elegie eine Rolle spielt, da dort bereits verstorbene Figuren gegen den chronologischen Imperativ anrufen und im Erzählakt der Klage vergegenwärtigt und verlebendigt werden.

Der Briefroman ist nicht zuletzt deshalb besonders anfällig für Apostrophen, weil jeder Brief – anders als etwa ein Tagebucheintrag – auf eine schriftliche Adresse angewiesen ist.<sup>26</sup> Denn in jedem Brief wird eine Adresse als strukturierender pragmatischer Rahmen gebildet; die Position eines anwesenden Gesprächspartners indes bleibt leer,<sup>27</sup> der Brief als „sermo absentis ad absentem“<sup>28</sup> – als Gespräch eines Abwesenden mit einem Abwesenden – ist unweigerlich von Adressen abhängig. Dort wird der abwesende, im monologischen Briefroman nie antwortende Gesprächspartner imaginativ vergegenwärtigt.<sup>29</sup> Katalysator dieser Vergegenwärtigung ist dabei oft eine Verdoppelung der Adresse. Genau an den Stellen, an denen die Adresse der Briefe thematisch wird, wird eine zweite Instanz angerufen, welche die Gemeinschaft der Korrespondenz herstellen soll. Kurz: Apostrophen generieren und garantieren die Adresse der Briefe. Adressen und Apostrophen sind deshalb besonders markiert, weil in ihnen die Bilder, Szenen und Narrative der Geschichte auf eine bestimmte Adresse hin formuliert und moderiert werden. Apostrophische Pausen werden auf diese Art zu den reflexiven Systemstellen der narrativen Form. Epistemologisch relevant sind diese Systemstellen, weil sie von der Geschichte abstrahieren und das Erzählen in den Vordergrund stellen. In den apostrophischen Pausen werden also nicht nur Instanzen angerufen, sondern mit diesen Anrufen wird die eigene Erkenntnisfunktion legitimiert und reflektiert.

---

24 Halsall 1992, 830.

25 Lausberg 2008, § 763.

26 Vgl. Haverkamp 1982, 252–254; Müller-Salget 2005, 75 f.

27 Vgl. Stanitzek 1995, 20. Der literarische Brief in Form des – dazu noch monologischen – Briefromans kann nicht unter den Normalfall der *communicatio* fallen, sondern muss durch Apostrophen strukturiert sein. Vgl. Ueding/Steinbrink 2011, 130 f.

28 Haverkamp 1982, 252.

29 Vgl. Voßkamp 1971, 82.

Bereits vor den *Leiden des jungen Werthers* zeigt das bislang von der Forschung vernachlässigte Briefromanfragment *Arianne an Wetty*, dass die Funktionen der Apostrophe mit tiefgreifenden Folgen für die epistemologische Konstituierung der Erzählung verbunden sind. Den Text als Briefromanfragment zu bezeichnen, ist eigentlich eine Übertreibung, weil er aus gerade einmal zwei Briefen besteht. Diese beiden Briefe haben es aber insofern in sich, als sie zwei Paradigmen verdichten, die den Briefroman des achtzehnten Jahrhunderts kennzeichnen und auch *Die Leiden des jungen Werthers* nicht unbeeindruckt lassen. Während im ersten Brief eine anthropologisch grundierte Theorie der Sinne samt erkenntnistheoretischen Implikationen im Zentrum steht, beschäftigt sich der zweite Brief mit der Unbeständigkeit der Empfindungen. Die Behandlung dieser Hauptthemen hängt dabei von der Briefform ab, die aber zunächst wenig offensichtlich ist. Denn ohne die Überschrift „Arianne an Wetty“ gibt es kein weiteres paratextuelles Indiz, das auf einen Brief hinweist: Sowohl Orts- als auch Datumsangabe fehlen wie auch eine Unterschrift. Damit nicht genug: Selbst die Überschrift, die Briefschreiber und -adressaten nennt, gibt Rätsel auf, weil – so das Kalkül der Forschung – gemessen an den Inhalten doch ein Mann an eine Frau schreiben muss, weshalb Arianne zu einem männlichen Vornamen deklariert wird<sup>30</sup> oder der Briefschreiber zumindest eindeutig zu einem Mann gemacht wird.<sup>31</sup> Die Forschung begründet dieses Gendering damit, dass der Verfasser des Briefs – wie der zweite Brief expliziert – Parallelen zu W. aufweist, der als Freund des Senders dessen „Nachfolger“ (FA 8, 562) in der Beziehung zu Wetty geworden ist. Abgesehen von der heteronormativen Begehrensökonomie, die diese Argumentation grundiert, spielt es allerdings keine Rolle, ob der Schreiber der beiden Briefe als männlich oder weiblich identifiziert wird. Bereits die Identität der Schreiber der beiden Briefe lässt sich mit Rekurs auf den Paratext nicht stützen, zumal eine Unterschrift fehlt; dementsprechend nenne ich den Schreiber der beiden Briefe Arianne, ohne dass hier bereits eine Entscheidung zu Fragen von Geschlecht und Begehren fallen soll.

Eine triadische Konstellation eröffnet den ersten Brief: Arianne schreibt an Wetty über Walter. Dass W. aus dem zweiten Brief und Walter aus dem ersten identisch sind, liegt zwar nahe, ist aber nicht eindeutig festzustellen. Ausgangspunkt des ersten Briefs ist eine für den Briefroman typische Erkenntnissituation: eine Informationsasymmetrie, die dadurch entsteht, dass weder eine extradiegetisch-heterodiegetische Erzählfunktion noch ein vorhergehender Brief klärt, worin Wettys Äußerung besteht, auf die der Brief Bezug nimmt und die er zwar

---

<sup>30</sup> Vgl. FA 8, 1090.

<sup>31</sup> Vgl. MA 1.1, 770.

„nicht widerlegen“ (FA 8, 560) kann, aber doch für falsch hält. Stattdessen sind wir auf Ariannes indirekte Kommentare angewiesen und erfahren, dass es um „Empfindungen“ – offenbar zwischen Arianne und Wetty – geht, die sich Arianne scheinbar im Gegensatz zu Walter weigert, „mit einer superfiziellen Erkenntnis, so kavalierement durch Stolz und Eigennutz [zu] erklären“ (ebd.). Diesen Erklärungsversuch von Empfindungen, deren Art der Brief bisher nicht expliziert hat, gibt der erste Brief und setzt dafür mit einem Vergleich an: „Es ist mit der Liebe wie mit dem Leben, wie mit dem Atemholen“ (ebd.). Mit diesem Vergleich, der das Ein- und Ausatmen mit Nehmen und Geben parallelisiert, meint Arianne den Eigennutz argumentativ zu widerlegen, den der Adressat bzw. die Adressantin offenbar als Vorwurf formuliert hat.

Dieses erste Argument führt der Brief mit einem zweiten fort, das die Meinung widerlegen soll: „leben und nicht leben wäre eins“ (ebd.). Leben – metaphorisch bereits mit Einatmen und Ausatmen besetzt – wird zu einer Voraussetzung für Anziehung und Abstoßung und damit zu jeder Art von Interaktion. Statt mit einer Metapher führt der Brief dieses Argument aber mit einem Verweis auf Herders Sprachursprungsschrift, der nicht nur für die Frage der Datierung des Textes von großer Bedeutung ist, sondern auch außerordentlich aufschlussreich für sein Darstellungsverfahren wird. Vom Ausruf „O meine Freundin“ (ebd.) eingeleitet findet sich nämlich spätestens mit dem Herder-Zitat genau der Versuch, den Arianne am Anfang des Briefs noch von sich weist: Walter zu widerlegen. Damit inszeniert der Brief eine triadische Struktur, deren Positionen Arianne, Wetty und Walter bilden; diese Struktur ist apostrophisch. Denn im gesamten Brief wendet sich Arianne von Walter ab und Wetty zu. In der Moderation des Herder-Verweises zeigt sich diese Abwendung durch die Adresse: „und ihr meint leben und nicht leben wäre eins. O meine Freundin [...]“ (ebd.), weil die zweite Person Plural eine Gemeinschaft (zwischen Walter und Wetty) figuriert, die Arianne durch den Brief gleichwohl brechen will. Statt also Walter direkt anzugreifen, spielt der Text über Bande und damit über Wetty. Der Verweis auf Herders Sprachursprungsschrift dient in diesem zweiten Argument dabei als Beweis und nimmt damit die Stelle ein, die die Metapher im ersten Argumentationspunkt vertritt.

O meine Freundin was nicht lebt hat keine anziehende Kraft, es fließt keine Atmosphäre von ihm aus deren Wirbel uns hinreißen könnten. Der kälteste Sinn ist das Sehen, Erkenntnis ist sein Gefühl, und drum behaupte ich, daß man das nie mit einem zärtlichen Herzen lieben kann, was allein Ansprache macht unsern Augen zu gefallen. (FA 8, 560)

Vom Plural wechselt der Brief in den Singular; statt Wetty und Walter adressiert er damit nur noch Wetty und benutzt die auf Herder verweisende Sinneshierar-



chie für sein Argument.<sup>32</sup> Herder führt in *Über den Ursprung der Sprache* die synästhetischen Qualitäten der Sprache mit ihren Erkenntnisfunktionen eng und kommt an dieser Stelle auf die doppelte Funktion der Sinne – als Erkenntnisgegenstand und als Erkenntniswerkzeug:

Der Mensch trat in die Welt hin; von welchem Ozean wurde er auf einmal bestürmt! mit welcher Mühe lernte er unterscheiden! Sinne erkennen! erkannte Sinne allein gebrauchen! Das Sehen ist der kälteste Sinn, und wäre er immer so kalt, so entfernt, so deutlich gewesen, als ers uns durch eine Mühe, und Übung vieler Jahre geworden ist: so sehe ich freilich nicht, wie man, was man sieht, hörbar machen könne? Allein die Natur hat dafür gesorgt, und den Weg näher angezogen: Denn selbst dies Gesicht war, wie Kinder und Blindgewesene zeugen, anfangs nur Gefühl. Die meisten sichtbaren Dinge bewegen sich; viele tönen in der Bewegung: wo nicht, so liegen sie dem Auge in seinem ersten Zustande gleichsam näher, unmittelbar auf ihm und lassen sich also fühlen.<sup>33</sup>

Der Kontext des Verweises macht deutlich, dass sich *Arianne an Wetty* nicht einfach affirmativ auf Herder bezieht, sondern die Sinneshierarchie, die Herder durchaus in Frage stellt, für sein Argument nutzt. Wo Herder dem Sehsinn zumindest in der spekulativ erschlossenen Ursprungsgeschichte der Sprache nämlich durchaus „Gefühl“ zugesteht und dabei nur in einer rhetorischen Frage nicht sieht, wie man dem Sehen Gefühl unterlegen kann, negiert *Arianne an Wetty* genau das und kehrt damit in der Referenz Herders Argument um. Die Beispiele, die *Arianne an Wetty* hierfür anführt – Edelstein und Tulpe –, sollen das am Objekt belegen. Neben diesen Beispielen aber führt der Briefschreiber seine eigene Erfahrung an: „Ich habe heute früh eine sonderliche Erfahrung hierüber gehabt“ (FA 8, 560). Welcher Art diese Erfahrung aber ist, verschweigt der Brief, was ihn nicht daran hindert, aus dieser Ellipse zu schließen: „Und so meine liebe halt ich das Sehen für eine Vorbereitung der übrigen Sinne denn der Geruch ist Genuß und das Gehör und der Geschmack, das Sehen nicht.“ (FA 8, 560 f.) Damit behält der Brief zwar die Differenzierung der Sinneshierarchie bei, invertiert aber ihre Bewertung. Dass dieser Verweis und mit ihm der ganze Brief genau darauf zielen, was er in seiner Exposition rhetorisch von sich weist – nämlich Walter zu widerlegen –, zeigt sich schließlich in der Grußformel, die über Wetty an Walter gerichtet ist: „Grüße deinen Walter, und sag ihm wir wollten Freunde bleiben. Leb wohl.“ (FA 8, 561)

<sup>32</sup> Ein eindeutiger Bezug auf Herder ist dabei nicht beweisbar; denkbar wäre auch eine gemeinsame Quelle, auf die wiederum sowohl Goethe als auch Herder referieren. Vgl. MA 1.2, 768 f. Diese Deutung präferiert Waltraud Wiethölter und verzeichnet französische Philosophen wie Buffon, Condillac, Diderot, Holbach und Bonnet als mögliche gemeinsame Quellen (FA 8, 1090 f.). Vgl. auch Fischer-Lamberg 1955, 249 f.; Thomé 1978, 361–365.

<sup>33</sup> Herder 1985, 745.

Der zweite Brief setzt an dieser triadischen Konstellation an und verschärft sie. Denn nun schreiben Arianne und W. – ob damit Walter gemeint ist, lässt sich wie ausgeführt nicht eindeutig entscheiden – „[a]uf einer Stube [...] an einem Tische sogar“ (FA 8, 561) an dieselbe Adresse: Wetty. Den einzigen, aber entscheidenden Unterschied zwischen den beiden Briefschreibern bestimmt Arianne in ihrer „Empfindung“ (ebd.), die unterschiedlicher nicht sein könnte, aber dennoch dadurch miteinander verbunden ist, dass W. „empfindet was [Arianne] auch empfunden“ (ebd.) hat. Auch hier liegt eine Asymmetrie vor, insofern nicht W.s Brief vorliegt, sondern lediglich Ariannes Vermutungen über den Inhalt desselben. Arianne kann aber nicht nur begründet „raten“ (ebd.), welchen Inhalt W.s Brief hat und welchen Empfindungszustand seines Schreibers er ausdrückt. Vielmehr kann er Prognosen darüber abgeben, wie W. in Zukunft empfinden wird, weil Arianne offenbar selbst in seiner Lage war: von Wetty verlassen zu werden. So gerät dieser zweite Brief nicht nur zu einem Reigen amouröser Verwicklungen, der Arianne bereits verflossene Liebschaften aufzählen lässt: Wetty, Netty und Nelly. Darüber hinaus zeigt der Brief eine durchaus abgeklärte Praxis der Empfindungen, die sich vor allem durch Unbeständigkeit des Herzens auszeichnet. Dass Wetty W. „eine ewige Liebe hoffen“ (FA 8, 562) ließ, wiegt also deutlich schwerer als das Ende der Beziehung.

Dementsprechend schließt der zweite Brief mit Ratschlägen und der Bitte, beim nächsten unvermeidlichen Liebhaber nicht die Illusion zu nähren, dass das Verhältnis mehr als „gegenwärtige[r] Genuß“ (ebd.) und darum für die Ewigkeit sei. Damit ist dieser zweite Brief ein merkwürdiges Dokument, das nur wenig mit den empfindsamen Liebesschwüren beständiger Herzen gemein hat, auch wenn er sich empfindsamer Sprache sowohl auf semantischer als auch auf rhetorischer Ebene bedient: Lemmata wie Herz, Empfindung, Apostrophen an „Gott“ (FA 8, 561), Ausrufe, Aposiopesen und getilgte Namen kennzeichnen den zweiten Brief. Der eigentlich empfindsame Brief eines verschmähten Liebhabers – „ohne zweifel mit Gedanken, mit Worten die ohngefähr sein werden was man Vorwürfe nennt“ (ebd.), wie Arianne versichert – fehlt genauso wie Wettys Brief, auf den W. unmittelbar und Arianne mittelbar reagieren. Stattdessen inszeniert der vorliegende Brief eine abgeklärte Haltung eines ehemaligen Liebhabers, der sich ganz „in einen sitt- und tugendsamen Freund verwandelt“ (FA 8, 562) zu haben glaubt. Gleichwohl entlarvt sich diese Haltung auch ein Stück weit selbst, wenn sie als Effekt einer als „menaschieren“ (ebd.) diskreditierten Abrichtung bezeichnet wird, was Waltraud Wiethölter als Kaschieren der „Unsicherheit gegenüber den eigenen Empfindungen“ von Seiten des Briefschreibers deutet.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> FA 8, 1090.

Mit diesem zweiten Brief endet das Fragment zumindest in den beiden maßgeblichen Werkausgaben nicht, sondern mit sechs aphorismenartigen Paralipomena, die allerdings nicht durch das Straßburger Konzeptheft, sondern durch Lavaters Tagebuch überliefert sind und die vor allem auf den ersten Brief verweisen, indem sie „eine Phänomenologie der Empfindung“ nahelegen.<sup>35</sup> Verbunden sind diese Paralipomena durch zentrale Metaphern wie Empfindung als Musik und der Harmonie der Natur; zum Teil finden sie sich fast wörtlich in den *Leiden des jungen Werthers* wieder. Was den Paralipomena im Gegensatz zu den Briefen indes fehlt, ist die narrative Einbettung, die sich durch die triadische Struktur der Apostrophe darstellen lässt. Was die beiden Briefe nämlich auf keinen Fall darstellen, ist eine dialogische Struktur, und zwar in einem doppelten Sinn. Erstens inszenieren die Briefe keinen Dialog zwischen Sender und Empfänger, der sich auf die Beziehung der beiden Briefpartner beschränkt. Sie arbeiten sich stattdessen immer an einer dritten Position ab, die im ersten Brief mit Walter wie seiner Theorie der Empfindung und im zweiten Brief mit W. wie seiner enttäuschten Praxis der Empfindung besetzt wird. Zweitens sind beide Briefe insofern nicht dialogisch, als lediglich Arianne spricht; die Briefe bleiben unbeantwortet, und damit weist das Briefromanfragment auf einen monologischen Briefroman hin, der die eingangs erwähnte Informationsasymmetrie durch eine einseitige Epistemologie verschärft. Denn Ariannes Briefe bleiben nicht nur unbeantwortet; ihre Inhalte bleiben auch unkommentiert wie unkorrigiert. Beide Strukturen hängen dabei miteinander zusammen und an diesem Zusammenhang arbeiten sich die *Leiden des jungen Werthers* ab, indem sie die Apostrophe explizit als metaleptisches Verfahren in Dienst nehmen. Der Analyse dieser Struktur widmet sich das folgende Kapitel.

## 2.2 Vertikale Achse: Apostrophisches Erzählen auf drei Ebenen

Während *Arianne an Wetty* durch den gleichnamigen Paratext nur eine Erzählebene mit einer Erzählinstanz veranschlagt, lassen sich in den *Leiden des jungen Werthers* drei Erzählebenen erkennen, die je einen eigenen pragmatischen Rahmen entwerfen. Dieser pragmatische Rahmen zeichnet sich durch unterschiedliche Adressen aus, denen – analog zur triadischen Struktur in *Arianne und Wetty* – durch Apostrophen Konkurrenz gemacht wird. Monologisch sind alle drei Ebenen, weil die Adressen der *Leiden* stumm bleiben. Auf einer ersten

---

35 FA 8, 1089.

Ebene produziert die Rahmung durch die Herausgeberfiktion eine erste Form der Mittelbarkeit,<sup>36</sup> indem Werthers Briefe nicht nur ediert und geordnet werden, sondern ab einem bestimmten Punkt die Lücken in der „Geschichte des armen Werthers“ (FA 8, 11) füllen, die durch die immer kryptischeren Briefe entstehen. Auf einer zweiten Ebene schreibt Werther als erzählendes Ich an seinen empfindsamen, aber ebenso wie die Adressaten der Herausgeberfiktion stummen Freund Wilhelm.<sup>37</sup> Auf einer dritten Ebene schließlich agiert Werther als erzähltes Ich und wird dabei entweder durch sich selbst in den meist retrospektiven Briefen oder durch den zum Erzähler avancierenden Herausgeber vermittelt. Die privilegierte Adresse dieser Ebene ist Lotte, wie sich in den langen Lese-szenen am Ende des Romans zeigen lässt.

Auf allen drei Ebenen produziert der Text trotzdem eine lineare Folge, auch wenn mit den sie strukturierenden Apostrophen Pausen vorliegen. Die Sequenzialität, die Culler noch in der Internalisierung apostrophischen Sprechens aufgelöst hat,<sup>38</sup> sichert dabei die übergeordnete Struktur des Briefromans, weil die Datierung der einzelnen Briefe in der Gesamtstruktur eine zumindest temporale Abfolge konstituiert. Die Notwendigkeit dieser Abfolge, das heißt die kausale Verknüpfung der Ereignisse, wird allerdings über die einzelnen Apostrophen produziert und durch die Herausgeberfiktion gerahmt, welche die Apostrophen Werthers auf ‚höherer‘ diegetischer Ebene wiederholt. Das heißt: statt einer durchgängigen Motivierung der Ereignisse, die eine extradiegetisch-heterodiegetische Erzählfunktion leisten könnte, wie sie Blanckenburg vorschwebt, tritt die Frage nach dem Ort des Erzählens und Erkennens in den Vordergrund, der durch die Apostrophen markiert wird. Auf den ersten Blick mag dies paradox erscheinen: Ausgerechnet die Apostrophe soll narrative Kohärenz erzeugen, obwohl sie von der Zeitlichkeit der Geschichte abstrahiert und damit – folgt man Cullers Argument – nicht nur Sequenzialität, sondern mit ihr Kausalität und Teleologie auflöst. Dass sie trotzdem Kohärenz produziert, liegt an der Wiederholung der Apostrophe auf einer übergeordneten Ebene, die allerdings keineswegs unproblematisch ist. Denn sie weist auf eine metaleptische Struktur hin,

---

**36** Vgl. Koschorke 1999, 263–321, bes. 268 f.

**37** In der Forschung gab es öfter den Versuch, die Identität von Wilhelm und dem Herausgeber zu beweisen (vgl. Schweitzer 2004). Auch wenn mich die Argumente letztlich nicht überzeugen, weil die Herausgeberfiktion die Komplexität der Adressen an Wilhelm deutlich übersteigt, würde selbst eine Identität nicht gegen das hier vorgeschlagene Ebenenmodell sprechen, weil – analog zu Werther als erzählendem und erzähltem Ich – Wilhelm als Adresse und als Herausgeber zwei unterschiedliche Positionen übernehmen würde. Dementsprechend wäre er auch auf unterschiedlichen diegetischen Ebenen platziert.

**38** Vgl. Culler 1977, 66.

die den gesamten Roman kennzeichnet. Die Apostrophen des Textes sind dabei die Realisierungen der Metalepse auf der Textoberfläche.

Es sind also zwei Verdoppelungen zu konstatieren: Wo die Apostrophe als Ab- bzw. Umwendung zwei Adressen bildet und sich so von der Geschichte abwendet und den narrativen Diskurs markiert, überschreitet sie als metaleptisches Verfahren die diegetischen Ebenen bzw. Welten, die nicht nur die angerufenen, sondern ebenso die anrufenden Instanzen eigentlich voneinander trennen, also den fiktiven Herausgeber vom schreibenden Werther und diesen vom erlebenden Werther. Genau in den metaleptischen Verstößen gegen die ‚Erzähllogik‘ des monologischen Briefromans wird dabei sein narratives Potenzial reflektiert. Denn die Gattung des Briefromans setzt eine bestimmte diegetische Struktur, die in den *Leiden des jungen Werthers* über Apostrophen metaleptisch gebrochen wird und genau in diesem Bruch der Ebenen und Stimmen die Notwendigkeit der Handlung konstruiert. Diese Produktion von Notwendigkeit basiert auf einem apostrophischen Vor-Augen-Stellen der angerufenen wie der anrufenden Instanz, die ohne die Apostrophen unanschaulich blieben. Dementsprechend nimmt meine Analyse nun die drei verschiedenen diegetischen Ebenen des Textes in den Blick: Erstens untersuche ich die Rahmung durch den Herausgeber und seine Adressen; zweitens folgt Werther als erzählendes bzw. schreibendes Ich in Beziehung zu seiner Adresse Wilhelm; drittens gerät schließlich die Konstellation zwischen dem erzählten Ich Werthers und seiner Adresse Lotte in den Fokus der Analyse.

### **Ebene I: Der Herausgeber an den Leser**

Die *Leiden des jungen Werthers* sind ein monologischer Briefroman. Sieht man von einer kurzen Notiz ab, die von Lotte stammt, wird Werthers Version seiner eigenen Geschichte nicht auf derselben diegetischen Ebene ergänzt, kommentiert oder korrigiert. Diese Reduktion der Perspektive geht aber mit einer diegetischen Komplikation einher, die den Status des Herausgebers deutlich aufwertet. So avanciert der Herausgeber im Laufe des Textes nicht nur – wie Wirth bemerkt – zu einem veritablen Erzähler mit Übersicht und Innensicht,<sup>39</sup> sondern begründet bereits in seiner Herausgebervorrede einen bestimmten Rezeptionsrahmen,<sup>40</sup> der von Beginn des Textes keinen Zweifel daran lässt, wie die „Geschichte des armen Werthers“ (FA 8, 11) ausgehen wird. Zugleich produziert die

---

<sup>39</sup> Vgl. Wirth 2008, 270–281.

<sup>40</sup> Vgl. anders Moravetz 1990, 32.

dort prominent gebrauchte Apostrophe die pragmatische Konstellation erst, die den Rezeptionsrahmen der Briefe bildet.

Besonders auffällig ist dabei eine Abweichung von zeitgenössischen Gattungskonventionen der Herausgeberfiktion. Wo die Herausgeberinstanz in anderen Briefromanen die Authentizität der kompilierten Briefe explizit über deren Herkunft herstellt oder moralisierende Leseanweisungen gibt, ist Werthers Geschichte durch die in der Apostrophe produzierte Herzensgemeinschaft – also durch ihre prätendierte Wirkung im Leser – abgesichert.<sup>41</sup> Diese Herzensgemeinschaft wird durch zwei Adressen begründet, die im Layout durch die Gliederung in zwei Absätze bzw. im Erstdruck durch den Umbruch auf verschiedene Seiten voneinander abgetrennt sind. Die Verdoppelung der Adresse konstituiert so in ihrer Ab- bzw. Umwendung genau das in der Analyse veranschlagte Modell der Apostrophe:

#### ERSTES BUCH

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 Charakter eure Bewunderung und Liebe, seinem Schicksale eure Thränen nicht versagen.

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! (FA 8, 11)

Der erste Rezeptionsrahmen funktioniert über die Adresse im Plural und beruft sich durch das vollständige Sammeln der Textzeugnisse zunächst auf die editoriale Funktion der dokumentarischen Kompilation, die auffindet, sammelt und vorlegt.<sup>42</sup> Doch darauf fordert der Herausgeber unmittelbar eine doppelte Lesehaltung: Ihm selbst soll gedankt werden, während Werther – neben Bewunderung und Liebe – mit affektivem Mitleiden begegnet werden soll. Zwei rhetorische Stile werden hier explizit miteinander verbunden. Zunächst inszeniert sich der Herausgeber als zuverlässiger Garant der ganzen „Geschichte“ Werthers, indem ihn das qualifiziert, was der schreibende Werther im weiteren Verlauf mit „historisch“ (FA 8, 23) im Sinne einer kohärent erzählten und logischen Folge der Ereignisse als Gegensatz zur empfindsamen Schreibweise bezeichnen wird.<sup>43</sup> In der historischen Erzählweise – der Kommentar der Frankfurter Ausgabe übersetzt ‚historisch‘ mit „im Stil eines Tatsachenberichts“<sup>44</sup> – verstößt

<sup>41</sup> Vgl. Wirth 2008, 236–238; Haverkamp 1982, 261.

<sup>42</sup> Vgl. Wirth 2008, 238 f.

<sup>43</sup> Vgl. Meuthen 1994, 172 f.; Weitin 2008.

<sup>44</sup> FA 8, 963; vgl. weiter Wirth 2008, 273 f.

der Herausgeber damit also bereits gegen den empfindsamen Stil. Doch nur die historische Erzählweise garantiert die empfindsame Rezeption. Erst durch Sammlung und Ordnung der Briefe kombiniert mit ihrer moderierenden Rahmung machen sie diese möglich. Zum einen inszeniert sich also der Herausgeber als zuverlässiger Vermittler über die chronologische Anordnung und Erklärung der Briefe; zum anderen erschöpft sich der eingeforderte Effekt dieser linear-chronologischen Anordnung und des damit einhergehenden ‚historischen Stils‘ aber nicht im kalten Nachvollzug eines Tatsachenberichts. Vielmehr fordert er mit Bewunderung, Liebe und Tränen explizit eine affektive Reaktion im Sinne eines empfindsamen Leseprogramms und idealisiert zugleich den „armen Werther[]“ (FA 8, 11), indem er nahelegt, Werthers Geist und Charakter zu bewundern und zu lieben – lediglich sein Schicksal sei bemitleidenswert.

Die zweite Adresse ruft nicht mehr ein unbestimmtes ‚ihr‘ an, sondern im Singular die „gute Seele“ (FA 8, 11). Dabei verstärkt sie das empfindsame Leseprogramm deutlich, indem die Distanz der zweiten Adresse zur Figur verringert wird, die im bewundernden Mitleid des ersten Rezeptionsrahmens noch stärker markiert ist. Allerdings soll das „Büchlein“ (ebd.) als Trost und als Freund eine bereits medial gebrochene Funktion übernehmen, indem es als *remedium* das in ihm dargestellte und im Mitleid aktualisierte Leiden zugleich kuriert: Auf die Tränen, die Werthers Schicksal in den empathischen Lesern der ersten Adresse auslöst, folgt der Trost der guten Seele durch das dargestellte Leiden. Die Mittelbarkeit des narrativ präsentierten Schicksals der Figur wird über eine rhetorische Metalepse hergestellt, die eine narrative Metalepse auslöst. Die Synonymia „Schicksal“ und „Geschick“ aktiviert zunächst die Homonymie des Wortes „Geschick“. Erstens stellt es damit also ein Synonym zu „Schicksal“ dar und markiert die Entsprechung auf gleicher diegetischer Ebene: Dem Schicksal der Figur entspricht das der Adresse. Zweitens wird das „Geschick“ der Adresse zu einer Art *techné* des Mitleidens, die verhindern soll, es der Figur im Suizid nachzutun. Im medialen Setting des Briefromans rückt das „Büchlein“ folglich an die Stelle der empfindsamen Adresse: Was Wilhelm für Werther ist, soll seine Geschichte in Briefform für die adressierte gute Seele sein. Drittens werden Werthers Briefe durch die Rahmung des Herausgebers – gewissermaßen als doppelt ‚Geschicktes‘ – selbst zum „Geschick“ des Lesers. Indem vom ‚Geschickten‘ metonymisch auf das „Büchlein“ verwiesen wird, ist die metaleptische Ebenenverwirrung komplett. Das eigentlich extradiegetische „Buch“, das in der zweiten Fassung im Paratext der Überschrift explizit als „ERSTES BUCH“ (FA 8, 11) erscheint, wird nun intradiegetisch zum „Büchlein“. Parallel dazu wird der extradiegetische Status des Herausgebers prekär, der intradiegetisch integriert wird.<sup>45</sup> Über die

---

45 Vgl. Takeda 2008, 80; Wirth 2008, 276.

*aversio* der Apostrophe und die metaleptischen Wanderungsbewegungen des Geschicks in den Abgrund des Textes als eine *Mise en abyme* wird das den Briefroman kennzeichnende Spiel der Mittelbarkeit<sup>46</sup> in Gang gesetzt, das sowohl zum Mitleiden zwingt als auch zur Distanzierung nötigt.

Damit konstruiert die „mit allen Wassern des empfindsamen Jargons gewaschen[e]“<sup>47</sup> Vorrede in der Apostrophe zwei Adressen und verlangt so einerseits ein Mitleiden mit der Figur in der lesenden Aktualisierung des dargestellten Leidens. Andererseits verspricht sie eine Suspendierung dieses Leidens im Mitleiden, indem sie das Leiden durch seine Objektivierung im „Büchlein“ therapiert. Auf diese Art und Weise folgt die Herausgebervorrede einer Poetik des anthropologischen Romans,<sup>48</sup> die eine Kausalität zwischen Charakter und Schicksal produziert, diese Kausalität aber zugleich medial durchkreuzt. Die vielgelobte Unmittelbarkeit des monoperspektivischen Briefromans ist also der Effekt eines höchst mittelbaren Spiels der Apostrophe.

In der Vorrede indes erschöpfen sich keineswegs die Interventionen des Herausgebers, der im weiteren Verlauf des Textes zunächst durch Fußnoten in die Brieffolge eingreift. Dabei ist weniger die in den Briefromanen des achtzehnten Jahrhunderts wie auch in *Arianne an Wetty* übliche Elision bzw. Anonymisierung bestimmter Personen- und Ortsangaben erstaunlich als vielmehr ihre Begründung. So ist der Brief vom 16. Juni, in dem Werther Wilhelm die Begegnung mit Lotte schildert, durch zwei Elisionen gekennzeichnet, die der Herausgeber in Fußnoten rechtfertigt. Die erste Fußnote erklärt die Tilgung der von Lotte diskreditierten Bücher:

Man sieht sich genöthiget diese Stelle des Briefes zu unterdrücken, um niemand Gelegenheit zu einiger Beschwerde zu geben. Obgleich im Grunde jedem Autor wenig an dem Urtheile eines einzelnen Mädchens, und eines jungen unstäten Menschen gelegen seyn kann. (FA 8, 43)

Deutlich ist an dieser Stelle die Distanzierung, die der Herausgeber sowohl zu seinen Lesern – als unpersönliches Indefinitpronomen ‚man‘ im Gegensatz zum ‚ich‘ der Vorrede – als auch zu seinen Figuren herstellt, indem er Lottes und Werthers Urteil relativiert und die Frage nach der durch die Tilgung geschaffenen Lücke rhetorisch für obsolet erklärt. Bereits auf der nächsten Seite wird diese Distanzierung allerdings zurückgenommen:

---

<sup>46</sup> Vgl. zu dieser Struktur Polaschegg 2012, 203 f.

<sup>47</sup> Haverkamp 1982, 257.

<sup>48</sup> Vgl. Frick 1988, 343–364.



Man hat auch hier die Nahmen einiger vaterländischen Autoren weggelassen. Wer Theil an Lottens Beyfalle hat, wird es gewiß an seinem Herzen fühlen, wenn er diese Stelle lesen sollte, und sonst braucht es ja niemand zu wissen. (FA 8, 45)

Während Goldsmiths empfindsamer *Vicar of Wakefield* als einziger Roman des hier kommentierten Literaturgesprächs explizit erwähnt wird, tilgt der Herausgeber alle deutschsprachigen Autorennamen. Mit der Lücke des Herausgebers geht einher, dass Werther „ganz außer [s]ich“ (ebd.) gerät und sich zu einem heftigen Monolog hinreißen lässt, der die Mitfahrerinnen durchaus verstört. Die Distanzierung der ersten Tilgung wird hier insofern zurückgenommen, als die Fußnote auf das empfindsame Vermögen einer einführenden Lektüre hinweist, welche die Lücken durch Identifikation zu füllen vermag. Damit wiederholt der Herausgeber auf seiner diegetischen Ebene das Verfahren, das Werther gegenüber Wilhelm bereits zu Beginn des Briefs veranschlagt, wenn er die Erklärung seiner Schreibpause ebenso in das Herz seiner Adresse verlagert. Die affektive Identifikation wird also für die Sinnstiftung – hier verstanden als Lückenfüllung – vorausgesetzt und durch den Herausgeber aber zugleich mittels Distanzierung durchbrochen.

Dieses Spiel von Teilnahme und Distanznahme treibt der Herausgeber spätestens dann auf die Spitze, wenn er sich in seiner Zwischenrede direkt an den Leser wendet, weil Werthers „eigenhändige Zeugnisse“ (FA 8, 199) nicht mehr hinreichen, um seine Geschichte zu erzählen und diese stattdessen darauf angewiesen ist, dass der Herausgeber sie „durch Erzählung [...] unterbrechen“ (ebd.) muss.<sup>49</sup> Der Herausgeber begründet seine Eingriffe also zunächst gut philologisch, übernimmt aber schnell zusätzliche Rollen. Als Arzt stellt er Diagnosen über „Unmuth und Unlust [...] in Werthers Seele“ (ebd.) und als Ermittler befragt er die Hinterbliebenen: Albert, Lotte und „Alberts Freunde“ (ebd.). Zumindest am Beginn seiner Intervention begründet er dabei sein Wissen: „[G]enaue Nachrichten“ (ebd.) hat er von verschiedenen Zeugen gesammelt und geprüft. Die Versionen widersprechen sich „bis auf wenige Kleinigkeiten“ (ebd.) nicht; allerdings sind die „Sinnesarten der handelnden Personen“ (ebd.) strittig. Das Dilemma dieser beschränkten Epistemologie bringt er deshalb auf den Punkt:

Was bleibt uns übrig, als dasjenige was wir mit wiederholter Mühe erfahren können, gewissenhaft zu erzählen; die von dem Abscheidenden hinterlassenen Briefe einzuschalten und das kleinste aufgefundene Blättchen nicht gering zu achten; zumal da es so schwer

---

<sup>49</sup> Bei diesem Eingriff geht es also nicht nur um „das theologische wie biopolitische Skandalon einer Selbsttötung“, wie Neumeyer bemerkt (Neumeyer 2009, 190), sondern mindestens ebenso um die Unmöglichkeit einer „Rekonstruktion der Selbsttötung“ (ebd.) aus Werthers Quellen allein.

ist, die eigensten wahren Triebfedern auch nur einer einzelnen Handlung zu entdecken, wenn sie unter Menschen vorgeht, die nicht gemeiner Art sind. (FA 8, 199)

Der Herausgeber begnügt sich also nicht mit der äußeren Geschichte, obwohl die Motivation der Figuren nicht eindeutig ermittelt werden kann. Stattdessen sucht er diese noch im „kleinste[n] aufgefundene[n] Blättchen“ (ebd.). Das hindert ihn freilich nicht, diese Motivation *en détail* zu beschreiben und verabschiedet sich damit von dieser programmatischen Relativierung seines Wissens. Nicht nur kennt der Herausgeber Werthers „trübes Gemüth“ (FA 8, 201), er kann sogar Werthers inneren Monolog wiedergeben, den dieser allein „unterwegs“ (ebd.) gehabt haben soll:

Seine Gedanken fielen auch unterwegs auf diesen Gegenstand. Ja, ja, sagte er zu sich selbst, mit heimlichem Zähnnirschen: das ist der vertraute, freundliche, zärtliche an allem theilnehmende Umgang, die ruhige daurende Treue! Sattigkeit ists und Gleichgültigkeit! Zieht ihn [Albert, SM] nicht jedes elende Geschäft mehr an als die theure, köstliche Frau? Weiß er sein Glück zu schätzen? Weiß er sie zu achten wie sie es verdient? Er hat sie, nun gut er hat sie – Ich weiß das, wie ich was anders auch weiß, ich glaube an den Gedanken gewöhnt zu seyn, er wird mich noch rasend machen, er wird mich noch umbringen – [...]. (FA 8, 201 f.)

Diesen inneren Monolog führt Werther auf einem Weg zum Jagdhaus; wie der Herausgeber seinen Inhalt wiedergeben kann, begründet er nicht. Die anschließenden Briefe werden als „Zeugnisse“ (FA 8, 211) von Werthers Innenleben eingeschaltet.

Der Effekt dieser Emanzipation der Stimme, welche die Lizenzen eines Herausgebers so massiv überschreitet, liegt in einem Versuch der möglichst lückenlosen Darstellung und Erklärung von Werthers innerer Geschichte. Die Stimme des Herausgebers interpretiert Werther und seine Briefe, die über Werthers Absichten aber nur begrenzt Auskunft geben. Stattdessen weiß die Stimme von einem weiteren Selbstgespräch Werthers, dass sein Suizid „keine übereilte, keine rasche That seyn“ (FA 8, 215) und nur „mit der besten Überzeugung mit der möglichst ruhigen Entschlossenheit“ (ebd.) begangen werden sollte. Der letzte Brief an Wilhelm wird dementsprechend als „zweydeutige[r] Brief“ (FA 8, 217) qualifiziert; der Brief wird vom Suizid her reinterpretiert. Diese Moderation geht soweit, dass die Stimme Funktionen des Paratextes erfüllt und auch die Datierung des letzten Briefs, den Werther an Lotte schreibt, selbst übernimmt:

Montags früh, den ein und zwanzigsten December schrieb er folgenden Brief an Lotten, den man nach seinem Tode versiegelt auf seinem Schreibtische gefunden und ihr überbracht hat, und den ich Absatzweise hier einrücken will, so wie aus den Umständen erhellet, daß er ihn geschrieben habe. (FA 8, 223)

Werthers letzter Brief wird durch den Erzählerbericht in Schreibszenen zerstückelt;<sup>50</sup> zwischen den Absätzen, in denen Werther vor allem Lottes Trauer um ihn vorwegnimmt, ergänzt der Herausgeber nun die monologische Perspektive, die den Text bislang durch die weitgehende Beschränkung auf Werthers Briefe gekennzeichnet hat. Nicht nur wird so ergänzt, was Werther macht, wenn er nicht am Schreibtisch sitzt (vgl. FA 225 f.), sondern auch das Innenleben anderer Figuren wird detailliert geschildert (vgl. FA 227 f.).

Hier zeigt sich der Effekt der Apostrophe, wie ihn Culler bestimmt hat, in extremer Form. Werthers Briefe sind zu diesem Zeitpunkt nicht mehr narrativ in dem Sinn, dass sie in späterem Erzählen von Ereignissen berichten. Auch als Dokumente seines Gefühlszustands taugen sie nur noch bedingt, selbst wenn sich Werther nun auch explizit über diesen äußert. Ihre dominante Funktion besteht stattdessen in der Vorwegnahme von Lottes Leseszene:

O Lotte! Heut oder nie mehr. Weihnachtsabend hältst du dieses Papier in deiner Hand, zitterst und benettest es mit deinen lieben Thränen. Ich will, ich muß! O wie wohl ist es mir, daß ich entschlossen bin. (FA 8, 227)

Werthers letzter Brief dominiert damit früheres Erzählen, das seinen Suizid mit dessen präsupponierten Effekten begründet und vorwegnimmt. Diese Lücke in der Darstellung der Handlung füllt an anderen Stellen die Stimme des Herausgebers, die hier aber deutlich zurücktritt: Werthers Ossian-Übersetzung wird zwar wiedergegeben, aber nicht mehr moderiert oder begründet. Weder ein forensischer Analytiker ist dieser Herausgeber, der Werthers Gefühlszustände analysiert und kommentiert, noch ein Ermittler, der Zeugen befragt. In der letzten Leseszene, die auf einer anderen narrativen Ebene noch eine große Rolle spielen wird, übernimmt der Herausgeber lediglich die Funktion einer extradiegetisch-heterodiegetischen Stimme mit Nullfokalisierung. Diese Stimme unterbricht die Abfolge der erzählten Ereignisse nicht mehr durch Erzählerkommentare, sondern verstärkt in ihrem teilweise szenischen Erzählen die Spannung (vgl. FA 8, 245 f.). Die Stimme zieht sich also zum Schluss fast ganz zurück, was sich bis in die reduzierte Syntax des berühmten Schlusses verfolgen lässt:

Um zwölfte Mittags starb er. Die Gegenwart des Amtmannes und seine Anstalten tuschten einen Auflauf. Nachts gegen eilfe ließ er ihn an die Stätte begraben, die er sich erwählt hatte. Der Alte folgte der Leiche und die Söhne, Albert vermocht's nicht. Man fürchtete für Lottens Leben. Handwerker trugen ihn. Kein Geistlicher hat ihn begleitet. (FA 8, 267)

Allerdings ist die Erzählung hier sehr detailliert und ganz im Sinne eines „medizinischen Kriminalprotokolls“<sup>51</sup> gestaltet, das keinen Aspekt vernachlässigt:

<sup>50</sup> Vgl. Wirth 2008, 233.

<sup>51</sup> Meyer-Kalkus 1977, 135.

Welches Buch befand sich auf dem Tisch, wie viel Wein hat Werther am Abend seines Suizids getrunken, wo hat er ihn genau begangen, an welcher Stelle seines Körpers ist die Pistolenkugel eingedrungen? Doch eine Bewertung, Erklärung oder einen Kommentar gibt die Stimme an dieser Stelle nicht, als ob es sich hier nur um den Bericht von Konsequenzen des vorher bereits Erzählten handelt; ihr bevorzugtes Pronomen ist „man“ (bes. FA 8, 265 f.). Bei der Reduktion dieses Erzählstils fällt besonders auf, dass Apostrophen, die den Text sonst so auffällig strukturieren, auf dieser Erzählebene nun völlig fehlen. Ihre Funktion übernehmen vielmehr die eingeschalteten Briefe und Dokumente, die allerdings auf einer anderen diegetischen Ebene liegen. Diese zweite Ebene gilt es im Folgenden zu analysieren.

## **Ebene II: Werther an Wilhelm**

Während die Apostrophe also im Verlauf des Textes zunehmend von der ersten diegetischen Ebene verschwindet, findet sie sich bereits zu Beginn auf einer zweiten Ebene: zwischen Werther und Wilhelm, dem Adressaten der Briefe. Auch hier liegt eine monologische Struktur zugrunde, weil Wilhelm auf Werthers Briefe genauso wenig wie die Adressen der Herausgebervorrede antwortet. Grundlegend für diese Struktur ist die narratologische Trennung von erzählendem oder schreibendem Ich und erzähltem oder erlebendem Ich.<sup>52</sup> Mit geringem Abstand erzählt Werther in seinen Briefen von sich und den ihm widerfahrenden Ereignissen; erst in den narrativen Briefen – könnte man argumentieren – wird sich der schreibende Werther seines erzählten Ichs bewusst.<sup>53</sup> Durch diese Trennung wird deutlich, dass der Text auch auf dieser Ebene keiner dyadischen, sondern einer triadischen Struktur folgt. Produziert wird die dritte Instanz dieser Struktur über Apostrophen, was ich an zwei Briefen exemplarisch zeigen möchte: Werthers erstem Brief und dem Brief vom 16. Juni, in dem er zum ersten Mal von Lotte erzählt.

Werthers erster Brief führt Wilhelm als Adresse ein und folgt damit zunächst ganz dem Gestus empfindsamer Freundschaft. Als „[b]ester Freund“ (FA 8, 11) ist Wilhelm der geeignete Brieffreund, wenn es um Werthers Herzensangelegenheiten geht. Ausgangspunkt des Briefs ist eine vergangene triadische Konstellation zwischen der „arme[n] Leonore“ (ebd.), ihrer Schwester und Werther selbst. Werther ist auf der Flucht vor dieser Konstellation und wird sie –

<sup>52</sup> Dementsprechend muss die Feststellung Cohns modifiziert werden, in homodiegetischen Erzählungen sei keine Metalepse möglich. Vgl. Cohn 2012, 106 f.

<sup>53</sup> Vgl. exemplarisch Erhart 1992.

wie sich in der Herausgebervorrede über das Attribut ‚arm‘ andeutet – doch mit Albert und Lotte wiederholen. Doch vor der Wiederholung steht ein folgenreiches Versprechen, das Licht darauf wirft, wen Werther mit Wilhelm adressiert:

Ich will, lieber Freund, ich verspreche dir's, ich will mich bessern, will nicht mehr ein bißchen Übel, das uns das Schicksal vorlegt, wiederkäuen, wie ich's immer gethan habe; ich will das Gegenwärtige genießen, und das Vergangene soll mir vergangen seyn. Gewiß du hast Recht Bester, der Schmerzen wären minder unter den Menschen, wenn sie nicht – Gott weiß warum sie so gemacht sind! – mit so viel Emsigkeit der Einbildungskraft sich beschäftigen, die Erinnerungen des vergangenen Übels zurück zu rufen, eher als eine gleichgültige Gegenwart zu ertragen. (FA 8, 11 f.)

Werther gibt hier ein Versprechen und eine Willenserklärung, die den zukünftigen Briefwechsel regelt. Wilhelm wird als „lieber Freund“ und „Bester“ in einer *captatio benevolentiae* zur empfindsamen Adresse stilisiert; die Ursache des Übels und Leidens wird ins Schicksal und in die Einbildungskraft gelegt. Während das Schicksal hier als eine nicht zu kontrollierende Instanz eingeführt wird, ist mit der Einbildungskraft ein Moment der Kontrolle angedeutet. Diese Kontrolle der Einbildungskraft wird bereits über die Interjektion der formelhaften Berufung auf Gott relativiert, bedarf aber nicht nur des Mediums Brief, sondern zuallererst der Distanz zum Adressaten wie zu den „vergangenen Übel[n]“ (FA 8, 13). Werthers erster Brief beginnt konsequenterweise mit „Wie froh bin ich, daß ich weg bin!“ (FA 8, 11). Die vermeintlich „unzertrennlich[e]“ (ebd.) Gemeinschaft muss erst aufgegeben werden, bevor die Reetablierung der empfindsamen Freundschaft im Medium der Briefe erfolgen kann.

Werthers erster Brief gibt aber nach dem ersten Absatz eine zweite Motivation für seine Reise: Werther ist nicht nur auf der Flucht vor der Affäre um Leonore, sondern in Erbschaftsangelegenheiten und im Auftrag seiner Mutter unterwegs. Wilhelm wird in die Kommunikation dieser Angelegenheiten einbezogen, weil Werther nicht direkt an seine Mutter schreibt, sondern Wilhelm als Mittler benutzt: „Du bist so gut, meiner Mutter zu sagen, daß ich ihr Geschäft bestens betreiben und ihr ehestens Nachricht davon geben werde“ (FA 8, 13), verlangt Werther. Da diese Forderung direkt nach der Willenserklärung im vorherigen Absatz steht, verstehe ich sie als ihre Antwort und vorweggenommene Gegenleistung. Durch das Zusammenspiel dieser beiden Absätze ist eine Arbeitsteilung, wenn nicht gar ein Erzählvertrag mit Antrag und Annahme entstanden, der den künftigen Briefwechsel reguliert. Die verbleibenden beiden Absätze des ersten Briefs brauchen Wilhelm als Adresse dagegen nicht. Der dritte Absatz beschreibt Werthers Naturerfahrung und seine präferierte Form der Naturaneignung, während der vierte Absatz Werthers melancholische Projektion als Nachfolge eines gärtnernden Grafen inszeniert.

Eine deutlich größere Rolle spielt Wilhelm als Adresse im mit Abstand längsten Brief des Textes vom 16. Juni, der Lotte in die Handlung einführt. Er beginnt nach einer längeren Schreibpause mit einer Rechtfertigung:

Warum ich dir nicht schreibe? – Fragst du das, und bist doch auch der Gelehrten einer? Du solltest rathen, daß ich mich wohl befinde, und zwar – Kurz und gut, ich habe eine Bekanntschaft gemacht die mein Herz näher angeht. Ich habe – ich weiß nicht.

Dir in der Ordnung zu erzählen wie's zugegangen ist, daß ich eines der liebenswürdigsten Geschöpfe habe kennen lernen, wird schwer halten. Ich bin vergnügt und glücklich und also kein guter Historienschreiber. (FA 8, 37)

Das Problem liegt dabei nicht in Werthers Vergnügen und Glück, sondern in seiner Empfindsamkeit, die ihm die Sprache raubt: Abweichungen von der grammatikalischen Norm, gehäufte Gedankenstriche und Schreibabbrüche rücken den Zustand des erzählenden Werthers vor die erzählte Geschichte in den Vordergrund.<sup>54</sup> Der Brief erzählt also nicht von einer Geschichte, sondern wird im Schreiben metonymisch zu dieser Geschichte. Er erzählt damit weniger von der tatsächlichen Begegnung mit Lotte; vielmehr wird er zu einer symptomatischen Dokumentation des schreibenden Ichs, das vor einer Beschreibung von Lotte zunächst wortreich kapituliert.

Einen Engel! – Pfuy! das sagt jeder von der seinigen, nicht wahr? Und doch bin ich nicht im Stande, dir zu sagen, wie sie vollkommen ist, warum sie vollkommen ist; genug sie hat allen meinen Sinn gefangen genommen.

So viel Einfalt bey so viel Verstand, so viele Güte bey so viel Festigkeit, und die Ruhe der Seele bey dem wahren Leben und der Thätigkeit. –

Das ist alles garstiges Gewäsch was ich da von ihr sage, leidige Abstractionen, die nicht einen Zug ihres Selbst ausdrücken. Ein andermal – Nein nicht ein andermal, jetzt gleich will ich dir's erzählen. Thu' ch's jetzt nicht, so geschäh es niemals. (FA 8, 37)

Keine Bezeichnung scheint Lotte angemessen;<sup>55</sup> die Flucht in eine Reihe von paradoxen Attributen, die Lotte vereint, hilft bei Werthers Zustand nur wenig. Dabei hängt die vermeintlich unmittelbare Sprache des Herzens von einem kulturell immens aufgeladenen Bilderapparat ab, den der Text in einer metonymischen Reihe durchdekliniert. Statt Lotte zu beschreiben, ergeht sich Werther in einer Reihe von Bezeichnungen, die sich permanent selbst zu überbieten suchen, montiert dabei Bilder aus den verschiedensten Registern und macht Lotte zur Protagonistin in einem „reizendste[n] Schauspiel“ (FA 8, 41). Dabei bedient

<sup>54</sup> Vgl. Erhart 1992, 344–348.

<sup>55</sup> Vgl. Sauder 2010, 34.

sich Werther christlicher Marienikonographie, paganer Venusattribute bis hin zu Heldinnen empfindsamer Romane.<sup>56</sup> Am Ende dieses Katalogs steht mit der Apostrophe Klopstocks die Anrufung eines Abwesenden, die die empfindsame Gemeinschaft begründet:

Sie stand auf ihren Ellenbogen gestützt; ihr Blick durchdrang die Gegend, sie sah gen Himmel und auf mich, ich sah ihr Auge thränenvoll, sie legte ihre Hand auf die meinige und sagte – Klopstock! – Ich erinnerte mich sogleich der herrlichen Ode die ihr in Gedanken lag und versank in dem Strome von Empfindungen, den sie in dieser Losung über mich ausgoß. Ich ertrug's nicht, neigte mich auf ihre Hand und küßte sie unter den wonnevollsten Thränen. Und sah nach ihrem Auge wieder – Edler! hättest du deine Vergötterung in diesem Blicke gesehen, und möchte ich nun deinen so oft entweihten Namen nie wieder nennen hören. (FA 8, 53 f.)

Der Verweis auf die Ode findet sich bekanntlich erst in der zweiten Version des Textes. „Klopstock!“ ist hier aber mehr als nur der Verweis auf einen Autor und seine *Frühlingsfeyer*; vor allem bezeichnet die Apostrophe einen Gefühlszustand, den Werther mühelos zu entschlüsseln vermag und der die Kraft hat, Lottes und Werthers Gemeinschaft zu stiften.<sup>57</sup> Werther reagiert auf Lottes Apostrophe nicht nur pantomimisch mit einem Kuss, sondern wiederholt sie als erzählendes Ich, indem er sich von Wilhelm ab- und Klopstock als Objekt von Lottes „Vergötterung“ zuwendet.

Lottes Einführung in den Briefroman, die in der Klopstock-Apostrophe gipfelt, hängt dabei von der empfindsamen Adresse ab, die sich gleichsam vor das Objekt der Erzählung schiebt. Nicht nur am Anfang des Briefs inszeniert der Text eine Schreibpause: Er benutzt Unterbrechungen, wenn sich Werther durch seine Beschreibungsversuche genötigt sieht, Lotte aufzusuchen (vgl. FA 8, 39), und Ellipsen, wenn er im folgenden Brief die „Hereinfahrt vom Balle“ (FA 8, 55) ausspart. Statt Erzählung erfolgt also stets die Verschiebung auf die empfindsame Adresse. Wenn Werther zu Wilhelm das Versagen seines Sprachvermögens etwa mit den Worten kommentiert: „Davon hast du eine Vorstellung, weil du mich kennst“ (FA 8, 47); oder wenn Lotte von ihren Empfindungen wiederum völlig eingenommen „thränenvoll [...] Klopstock“ (FA 8, 53) apostrophiert, was zur ersten Kusszene des Romans führt, dann ist der so montierte immense Bilderapparat nur noch Stichwortgeber oder Katalysator einer über Apostrophen hergestellten empfindsamen Gemeinschaft.

---

<sup>56</sup> Vgl. FA 8, 944–958.

<sup>57</sup> Vgl. Alewyn 1979, 360–362. Vgl. auch Rohde 2014, 149–156.

### Ebene III: Werther an Lotte

Damit komme ich mit der den zweiten wie fatalen Kuss auslösenden *Ossian*-Lektüre gegen Ende des Textes zur dritten Ebene, die als Spiegelszene des Klopstock-Verweises interpretiert wird<sup>58</sup> und auf einer formalen Ebene ebenso von Apostrophen abhängt wie die Stiftung der empfindsamen Gemeinschaft zwischen Werther und Lotte. Hier wird das erzählte Ich – nun in der dritten Person durch den Herausgeber-Erzähler vermittelt – selbst wiederum zu einem parasitär erzählenden, weil rezitierenden Ich. Am Kulminationspunkt der Handlung ist die seitenlange Lektüre der *Ossian*-Übersetzung Werthers nämlich alles andere als textuelle Energieverschwendung, sondern ein Moment von „most radical authenticity“.<sup>59</sup> Dieser Moment ist aber von der narrativen Rahmung durch den Herausgeber abhängig. In seiner narrativen Struktur wiederholt das *Ossian*-Zitat dabei die apostrophische Struktur, die bereits auf den anderen beiden diegetischen Ebenen zu beobachten war.

Schon vor der finalen Lektüre hat Werther seinen Suizid dezidiert „ohne romantische Überspannung“ (FA 8, 223) beschlossen, nachdem Lotte die Bedingung der Zuneigung Werthers in der Unmöglichkeit ihrer Erfüllung auf den Punkt gebracht hatte (vgl. FA 8, 221). Der Suizid muss jetzt – da einmal beschlossen – plausibilisiert, vermittelt und bebildert werden. Denn, so weiß der Herausgeber, er „solle keine übereilte, keine rasche That seyn, er [Werther, SM] wolle mit der besten Überzeugung mit der möglichst ruhigen Entschlossenheit diesen Schritt thun“ (FA 8, 215). Im Abschiedsbrief an Lotte wird dann auch klar, dass Werther ihr die Rolle der klagenden Hinterbliebenen zgedacht hat, die nun in der gemeinsamen *Ossian*-Lektüre eingeübt wird. Bereits Werthers Ankunft zu dieser Lektüreszene stellt einen Verstoß gegen Lottes Bitte dar, sie „nicht eher“ (FA 8, 219) als am Weihnachtsabend zu besuchen. So erscheint Werther im Wortsinn eben nicht „recht geschickt“ (ebd.), das heißt dezidiert ungeschickt. Die Tanzmusik, die Lotte am Klavier anstimmt und die noch die empfindsame Gemeinschaft begründet hat, „wollte nicht fließen“ (FA 8, 231); sie wird durch die Lektüre *Ossians* ersetzt.<sup>60</sup>

Die *Ossian*-Gesänge sind ein intertextuell überdeterminierter Verweis auf die Gefährlichkeit der Lektüre von Liebesromanen.<sup>61</sup> Zugleich sind sie in ihrem morbid-pathetischen Grundton aber wahrlich kein Liebesroman; vielmehr dienen die Texte des „Dichter[s] der Vorzeit“ (FA 8, 185) Werther zur Selbstbespie-

<sup>58</sup> Vgl. Alewyn 1979, 363.

<sup>59</sup> Wellbery 1994, 208.

<sup>60</sup> Vgl. zum Tanz als Stifter der empfindsamen Gemeinschaft Wellbery 1994, 182–184.

<sup>61</sup> Vgl. FA 8, 949–951; Schmidt 2003, 760–779.



gelung seines Schicksals, das eben nicht „einzig“ (ebd.) ist, sondern auf Vorbilder zurückgreifen kann.<sup>62</sup> Zugleich figuriert die gemeinsame Lektüre als Handlungsanweisung,<sup>63</sup> die sich in den gebetsmühlenartig wiederholten, den Text charakterisierenden Apostrophen ausdrückt.<sup>64</sup> Denn in der Tat handelt es sich bei den *Ossian*-Gesängen um eine Art Staffellauf der Stimmen: Auf die *Venus-invocatio* – die über Lottes ikonographische Besetzung durch die ihr von Werther bei ihrer ersten Begegnung gereichten Orangen auch Lotte selbst als Venus anruft (vgl. FA 8, 49) – folgt Ossian als Regieinstanz, welche die ihm folgenden klagenden Stimmen rahmt:<sup>65</sup> Colma, Ryno und Alpin – durch Nebentext als Stimmen gesetzt – werden von den Sängern Minona, Ullin und Alpin verkörpert und beklagen daraufhin durch Apostrophen verstorbene Helden und vergegenwärtigen diese in ihrem Gesang:

Und es erscheint in seiner Kraft. Ich sehe meine geschiedenen Freunde [...]. Höret Colmas Stimme, da sie auf dem Hügel allein saß. (FA 8, 233)

[Minona in Colmas Stimme] O von dem Felsen des Hügels, von dem Gipfel des stürmenden Berges, redet Geister der Todten! redet, mir soll es nicht grausen! (FA 8, 235)

[Ullin in Rynos Stimme] Ullin trat auf mit der Harfe und gab uns Alpins Gesang – Alpins Stimme war freundlich, Rynos Seele ein Feuerstrahl. [...] Alpin! trefflicher Sänger! (FA 8, 237)

[Alpin in seiner Stimme] Nimmer achtet er auf die Stimme, nie erwacht er auf deinen Ruf. O wann wird es Morgen im Grabe? zu biethen dem Schlummerer: Erwache! (FA 8, 239)

Mit der Identität von Stimme und Sprecher in Alpin endet allerdings der Staffellauf der Stimmen: Alle Sänger, Ossian eingeschlossen, vermögen es nicht, Morar – den „ersten der Helden“ (FA 8, 237) – zu erwecken. Dieses Lektüreprogramm funktioniert. Denn Werthers Deklamation löst einen Gefühlsausbruch bei Lotte aus, der ihn verstummen lässt: „Sie fühlten ihr eignes Elend in dem Schicksale der Edlen, fühlten es zusammen und ihre Thränen vereinigten sie.“ (FA 8, 245) Analog zur Klopstock-Apostrophe stiften hier die Apostrophen im *Ossian*-Text die empfindsame Gemeinschaft. Dann hebt Werther das Blatt auf und liest weiter, allerdings nicht aus den bisher zitierten *Songs of Selma*, sondern aus Ossians *Berrathon*, der mit den bisher eingeschalteten *Ossian*-Zitaten nichts als den vermeintlichen Autor gemeinsam hat.<sup>66</sup>

<sup>62</sup> Vgl. Edmunds 1996, 51 f.; Klein 2011, 71.

<sup>63</sup> Damit ändert sich mit der *Ossian*-Lektüre auch Werthers sonstiger Lektüremodus. Vgl. dazu Wellbery 1994, 199 f., 208. Allgemein zu Werther als Leser vgl. Waniek 1982.

<sup>64</sup> Vgl. Pabst 2009, 143.

<sup>65</sup> Vgl. Mac Con Mí 2010, 302.

<sup>66</sup> Vgl. Hennig 1947, 127 f. Vgl. auch Hennig 1946.

„Warum weckst du mich Frühlingsluft? Du buhlst und sprichst: Ich bethaue mit Tropfen des Himmels! Aber die Zeit meines Welkens ist nahe, nahe der Sturm, der meine Blätter herabstört! Morgen wird der Wanderer kommen, kommen der mich sah in meiner Schönheit, ringsum wird sein Auge im Felde mich suchen und wird mich nicht finden.“ (FA 8, 245, Anführungszeichen im Orig.)

An der Stelle, wo in *Berrathon* – der angeblich letzten *Ossian*-Hymne – der eigene Tod des erzählenden Ichs und die Klage darüber vorweggenommen werden, wo das Ich sich also im Futur in die Position der durch die Apostrophe vergegenwärtigten Helden setzt und die Grenzen zwischen Intra- und Metadiegeese verwischen, bricht nunmehr Werther – von der „Gewalt dieser Worte“ (FA 8, 247) überwältigt – die Lektüre ab und überfällt wiederum Lotte mit nicht minder gewalttätigen, „wüthenden Küssen“ (ebd.). Damit verstößt Werther gegen das einzige Versprechen, das er Lotte nur einen knappen Monat zuvor gegeben hatte: sie niemals zu küssen (vgl. FA 8, 185). Außerdem rekurriert er auf den Brief vom 12. Oktober, der eine ähnliche Situation beschreibt (vgl. FA 8, 173). Die noch in ihren lektüreinduzierten Tränen bestätigte Herzensgemeinschaft ist aufgrund dieser Aktion im Diesseits gebrochen und Lottes „Jammer“ (FA 8, 265) zugleich über den Tod Werthers hinaus gesichert. Im Abschiedsbrief an Lotte verfügt Werther noch testamentarisch, wo, wie und vor allem mit welchen Fetischen er zu begraben sei (vgl. FA 8, 263). Zugleich legt er Lotte auf ihre Rolle als „Engel“ (FA 8, 249) fest – eine Bezeichnung, die er am Anfang noch prominent von sich gewiesen hat (vgl. FA 8, 37) – und lässt keinen Zweifel daran, dass Lotte ihm posthum die Bestätigung in ihrer apostrophischen Klage schuldig sein wird.<sup>67</sup>

Es ist nicht Verzweiflung, es ist Gewißheit, daß ich ausgetragen habe, und daß ich mich opfre für dich. [...] So sey es! – Wenn du hinaufsteigst auf den Berg, an einem schönen Sommerabende, dann erinnere dich meiner, wie ich so oft das Thal herauf kam, und dann blicke nach dem Kirchhofe hinüber nach meinem Grabe, wie der Wind das hohe Gras im Scheine der sinkenden Sonne, hin und her wiegt – Ich war ruhig da ich anfang, nun nun weine ich wie ein Kind, da alles das so lebhaft um mich wird. (FA 8, 225)

Werthers ‚Opfer‘ steht also unter dem Vorbehalt der Anerkennung, mit der Lotte den sich Opfernden posthum in ihrer Klage zu bestätigen hat. Das Muster dafür hat Werther mit der *Ossian*-Lektüre gegeben.

Apostrophen strukturieren über Ab- und Umwendungen Goethes *Leiden des jungen Werthers* auf verschiedenen diegetischen Ebenen und schaffen selbst im

<sup>67</sup> Über den Tod hinaus soll hier „the rich suspense of absolute desire as a pure potentiality of literature“ gesichert werden, wie Michael Gratzke im Kontext masochistischer Theorien argumentiert. Vgl. Gratzke 2012, 38; vgl. dazu weiter: Dollinger 2000.

monologischen Briefroman die permanente Gerichtetheit auf verschiedene Adressen. Weil die Ebenen dabei überschritten werden, liegt der Apostrophe eine metaleptische Struktur zugrunde. Auf der Ebene der Herausgeberfiktion werden über die empfindsame Herzensgemeinschaft mit ihren Adressen die Rezeptionsrahmen der „Geschichte des armen Werthers“ (FA 8, 11) geschaffen, welche die Idealisierung der Figur bereits vorwegnehmen und jede Nachahmung zugleich verhindern. Über die Apostrophe der guten Seele wird die Epistemologie des Briefromans reflektiert. Auf einer zweiten Ebene des erzählenden Ichs produzieren verschiedene Apostrophen – neben Schreibabbrüchen, Bedeutungsverschiebungen oder Elisionen – das Schicksal des erzählten Ichs und stellen so den Zusammenhang der syntagmatischen Erzählung her. Auf einer dritten Ebene des erlebenden Ichs, das bezeichnenderweise größtenteils ein – zunächst Homer, später *Ossian* – lesendes Ich ist,<sup>68</sup> sichert sich Werther schließlich über seinen Tod hinaus die Klage über sein als notwendig konstruiertes Schicksal, indem die *Ossian*-Lektüre genau diese einübt. Lotte, Wilhelm und der in der Herausgeberfiktion generierte Leser werden so in die Position der Klagenden gesetzt, die Werthers im Suizid finalisierte Leiden posthum zu bestätigen haben. Pointiert zusammengefasst: Zufällig und austauschbar scheinen in den *Leiden des jungen Werthers* lediglich die montierten Bilder. Die Notwendigkeit der Handlung hängt von der Art und Weise ihrer Montage ab.

### 2.3 Horizontale Achse: Identifikatorisches Erzählen in drei Parallelnarrativen

Im vorhergehenden Unterkapitel habe ich argumentiert, dass die Apostrophe den Text auf drei verschiedenen diegetischen Ebenen strukturiert und eine Verschiebung von der extradiegetischen über die intradiegetische auf eine meta-diegetische Ebene inszeniert. Sobald der Herausgeber nämlich zum Erzähler avanciert ist, finden sich nur noch Apostrophen auf den anderen beiden diegetischen Ebenen, vor allem in den *Ossian*-Gesängen. Diese Ebenenverschiebung hängt aber von einem Narrativ ab, das in meiner bisherigen Argumentation keine Rolle gespielt hat: der sogenannten Bauernburschenepisode, die den gesamten Text durchzieht und deren Ende diesen Wechsel einläutet. Die Bauernburschenepisode funktioniert als Parallelgeschichte, durch die Werther als erzählendes Ich und erzähltes Ich sich selbst im Anderen beobachten kann und damit durch Analogieschlüsse Sinn generiert. Sie ist bereits im ersten Brief an-

---

<sup>68</sup> Vgl. Blödnorn 2008.

gelegt, wo Werther – wie kurz erwähnt – seine melancholische Projektion auf den Garten des verstorbenen Grafen skizziert. Die Bauernburschenepisode steht in ihrer Struktur wiederum im Text nicht isoliert; sie hat zwei Vorgänger, die hier zunächst analysiert werden. *Die Leiden des jungen Werthers* folgen in diesen Verbindungen insgesamt einer doppelten Struktur von Ähnlichkeit und Differenz einerseits sowie Wiederholung und Variation andererseits. Da sich die drei Parallelnarrative mit ihren Spiegelfiguren nicht eindeutig auf einer diegetischen Ebene verorten lassen und im Fall des Bauernburschen die Ebenen auch wechseln, möchte ich hier von einer horizontalen Achse sprechen, welche die vertikal strukturierte Achse mit ihren drei verschiedenen Ebenen verkompliziert. Die Parallelgeschichten auf der horizontalen Achse überschreiten zwar weniger die diegetischen Ebenen, sind aber nichtsdestotrotz metaleptisch strukturiert, weil sie die Identifikation von Werther mit ihren Figuren produzieren und die Bedingungen dieser Assoziation zugleich hinterfragen: Sie zeigen damit, dass die narrative Funktion auch dieser Parallelnarrative epistemologisch strukturiert ist. Mit drei Figuren identifiziert sich Werther im Verlauf des Textes und baut diese Identifikation narrativ aus: erstens mit dem Mädchen im Suizidgespräch mit Albert, zweitens mit dem ehemaligen Schreiber, der ebenfalls unglücklich in Lotte verliebt war, und drittens schließlich mit besagtem Bauernburschen.

### **Narrativ I: Ins Wasser gehen – das Mädchen des Suizidgesprächs**

Das sogenannte Suizidgespräch ist eine der hochreflexiven Passagen in den *Leiden des jungen Werthers* und hat dementsprechend die Aufmerksamkeit der Forschung auf sich gezogen.<sup>69</sup> Das verwundert nicht, weil sie am ehesten das Ende des Romans vorwegnimmt, wenn Werther zum ersten Mal Alberts Pistolen leiht und diese auch noch – allerdings ohne abzdücken – „über’s rechte Aug an die Stirn“ (FA 8, 93) setzt; also genau an die Stelle, an der sich Werther später schließlich erschießen wird. Durch diese Geste entspinnt sich ein Disput, in dem Werther den Suizid als notwendige Folge einer „Krankheit zum Tode“ (FA 8, 99) und in eine Reihe mit „großen Handlungen“ (FA 8, 97) stellt, wohingegen Albert ihn als „Schwäche“ (ebd.) verurteilt, die ein „Mensch von Verstande“ (FA 8, 103) schlicht nicht begeht. Diesen Disput, den Werther als „wunderbare Scene“ (FA 8, 93) bezeichnet, gibt er in seinem Brief größtenteils in direkter Rede wieder. In seinem Verlauf fordert Werther vor allem – ganz im Sinne der Romanpoetik Blanckenburgs – vor der Verurteilung des Suizids „die inneren

---

<sup>69</sup> Vgl. stellvertretend Neumeyer 2009, 176–180.

Verhältnisse einer Handlung“ (FA 8, 95) zu erforschen; also den Suizid an den Wurzeln zu packen, die laut Werther eben nicht in Schwäche, sondern letztlich in Stärke liegen. Werthers Beispiele indes überzeugen Albert nicht:

Ein Volk, das unter dem unerträglichen Joch eines Tyrannen seufzt, darfst du das schwach heissen, wenn es endlich aufhört und seine Ketten zerreißt? Ein Mensch, der über dem Schrecken, daß Feuer sein Haus ergriffen hat, alle Kräfte gespannt fühlt, und mit Leichtigkeit Lasten wegstößt, die er bey ruhigem Sinne kaum bewegen kann; Einer der in der Wuth der Beleidigung es mit sechsen aufnimmt und sie überwältigt, sind die schwach zu nennen? (FA 8, 97)

Wie Albert bemerkt, sind diese Beispiele nicht unmittelbar mit der Frage des Suizids verbunden, und Werthers Argumentation erinnert – wie er Wilhelm selbst konzidiert – oft an „Radotage“ (FA 8, 97), statt logisch nachvollziehbar zu sein. Also bringt Werther schließlich eine Fallgeschichte als Beispiel.

Damit wird er keine Analogien zwischen ‚großen‘ Taten und Suiziden bilden und einen allgemeinen Satz logisch korrekt bestätigen, aber Alberts Mitgefühl bzw. „Theilnehmung“ (FA 8, 95) auslösen. Sein erklärtes Ziel besteht darin, Albert zum „mitempfinden“ (FA 8, 99) zu bewegen.<sup>70</sup>

Alberten war das zu allgemein gesprochen. Ich erinnerte ihn an ein Mädchen, das man vor weniger Zeit im Wasser todt gefunden und wiederholte ihm ihre Geschichte. – Ein gutes Geschöpf das in dem engen Kreise häuslicher Beschäftigungen, wöchentlicher bestimmter Arbeit, heran gewachsen war, das weiter keine Aussicht von Vergnügen kannte, als etwa Sonntags in einem nach und nach zusammengeschafften Putz mit ihres Gleichen um die Stadt spazieren zu gehen, vielleicht alle hohe Feste einmal zu tanzen, und übrigen mit aller Lebhaftigkeit des herzlichsten Antheils manche Stunde über den Anlaß eines Gezänkes, einer üblen Nachrede, mit einer Nachbarinn zu verplaudern – Deren feurige Natur fühlt nun endlich innigere Bedürfnisse, die durch die Schmeicheleyen der Männer vermehrt werden [...]. (FA 8, 99 f.)

Bevor Werther auf den Suizid zu sprechen kommt, gibt er in einer langen Relativsatzreihe eine verdichtete Charakterisierung der Protagonistin seiner Geschichte. Durch die Relativsätze mit Infinitivkonstruktionen wird dem eigentlich späteren Erzählen der temporale Index genommen, was den Wechsel ins szenische Präsens – durch den zweiten Gedankenstrich auch diakritisch markiert – vorbereitet.

Die nun folgende Geschichte ist von rhetorischen Figuren durchsetzt, die alle darauf zielen, das eingangs erwähnte Mitgefühl auszulösen, indem der Gefühlszustand der Protagonistin aktualisiert und veranschaulicht wird. Der Tem-

---

<sup>70</sup> Vgl. Frey 2009, 321 f.

puswechsel ist dabei nur ein Mittel; Wiederholungen und asyndetische Trikola kennzeichnen die Geschichte, die in syntaktischen Parallelismen erzählt wird:

[...] ihre vorige Freuden werden ihr nach und nach unschmackhaft, bis sie endlich einen Menschen antrifft, zu dem ein unbekanntes Gefühl sie unwiderstehlich hinreißt, auf den sie nun alle ihre Hoffnungen wirft, die Welt rings um sich vergißt, nichts hört, nichts sieht, nichts fühlt als ihn, den Einzigen, sich nur sehnt nach ihm, dem Einzigen. (FA 8, 101)

Diese Parallelismen führen – so Werther – unweigerlich zum Suizid: „keine Aussicht, kein Trost, keine Ahndung!“ (ebd.) Statt also den kontinuierlichen Weg zum Suizid im Sinne einer Fallgeschichte mit medizinischem Vokabular zu motivieren und die „Krankheit zum Tode“ (FA 8, 99) zu veranschaulichen, übernehmen rhetorische und narrative Mittel diese Funktion. Das geht so weit, dass Werther in erlebter Rede die Gedanken des suizidalen Mädchens wiedergibt: „Der hat sie verlassen, in dem sie allein ihr Daseyn fühlte.“ (FA 8, 101)<sup>71</sup> Wie Christiane Frey bemerkt, bildet Werther in seiner Geschichte „das nicht beobachtbare innere Seelengeschehen“ des Mädchens ab.<sup>72</sup> Damit überschreitet er hier dezidiert die Lizenz eines intradiegetisch-homodiegetischen Erzählers und nimmt die bereits analysierten Übergriffe des Herausgebers vorweg. Dass hier die „Natur“ oder die „feurige Natur“ (FA 8, 101) den Suizid heraufbeschwört und nicht etwa das Verlassen des Freundes, veranschaulicht die Geschichte nicht. Mit Exklamationen nimmt Werther gegen Ende deshalb nur konsequenterweise mögliche Einwände vorweg: „Wehe dem! der zusehen und sagen könnte: die Thörinn! Hätte sie gewartet, hätte sie die Zeit wirken lassen“ (FA 8, 103). Alberts Einwände verschweigt Werther darauf auch größtenteils; nur „unter andern“ (ebd.) gibt er den Einwand wieder, dass Werthers Apologie lediglich im Falle des „einfältigen Mädchen[s]“ (ebd.), aber nicht für einen „Mensch von Verstande“ (ebd.) zutrifft. Daraufhin bricht Werther den Disput mit einem Ausruf ab, nachdem Albert die „Vergleichung“ (ebd.) noch immer nicht einleuchten will, weil ihn Werthers rhetorische und narrative Mittel nicht überzeugen. Einen Effekt haben sie indes zumindest auf Werther, dem „das Herz so voll“ (ebd.) wird, dass der Abbruch des Gesprächs unvermeidbar wird.

## **Narrativ II: Verrückt werden – der ehemalige Schreiber**

Das erste Narrativ funktioniert also nur für Werther; Albert ist sichtlich nicht überzeugt von der Notwendigkeit des Suizids im Fall des Mädchens, und von

<sup>71</sup> Vgl. Frey 2009, 322.

<sup>72</sup> Frey 2009, 327.

Wilhelms Reaktionen als mittelbarer Adresse der Geschichte ist im Text ebenfalls nicht die Rede. Die zweite Parallelgeschichte hat nicht den Suizid als gemeinsamen Nenner zwischen Werther und ihrer Figur, sondern Lotte als begehrtes Objekt. Die Geschichte der oft als Doppelgänger bezeichneten Figur ist an einer entscheidenden Stelle platziert. Direkt nach dem Schwur, dass Werther Lotte niemals küssen wird, begegnet Werther ausgerechnet seinem Vorgänger. In der zweiten Fassung von 1787 verstärkt Goethe diesen Effekt, indem er den kurzen Brief vom 26. November hinzufügt, in dem Werther sein „Schicksal“ (FA 8, 185) als einzigartig markiert – und es doch in den Texten der „Dichter der Vorzeit“ (ebd.) wiederfindet. Dieses Schicksal begegnet ihm nun nicht in Form von Literatur, sondern in Form einer Figur, die sich später als Spiegelfigur erweisen wird, indem er ihn – allerdings erst nachträglich – als ehemaligen Schreiber und unglücklich in Lotte Verliebten identifiziert: „Ich soll, ich soll nicht zu mir selbst kommen! wo ich hintrete, begegnet mir eine Erscheinung, die mich aus aller Fassung bringt. Heute! o Schicksal! o Menschheit!“ (FA 8, 185) Mit zwei exklamatorischen Apostrophen beginnt Werther seinen Bericht von der Begegnung mit einem „Menschen in einem grünen schlechten Rocke, der zwischen den Felsen herumkrabbelte und Kräuter zu suchen schien“ (FA 8, 185). Seine „interessante Physiognomie“ (ebd.) weckt Werthers Interesse und er spricht den Unbekannten an, der ihm schnell ein „unheimliches“ (FA 8, 187) Gefühl vermittelt, als er zugibt, dass er im Winter Blumen sucht. Auch das Gespräch mit seiner Mutter, die ihren Sohn Heinrich sucht und dabei auf Werther trifft, gibt Werther dabei in späterem Erzählen wieder. Er erfährt, dass ihr Sohn „ein so guter stiller Mensch [war], der [sie] ernähren half, seine schöne Hand schrieb“ (FA 8, 189), bevor er „auf einmal [...] in Raserey“ (ebd.) fiel. Als sie schließlich erklärt, dass ihr Sohn ausgerechnet die darauf folgende Zeit im „Tollhause“ (ebd.) als die glücklichste Zeit bezeichnete, die Zeit, „wo er nichts von sich wußte“ (ebd.), verlässt Werther fluchtartig die Szene: „Das fiel mir auf wie ein Donnerschlag, ich drückte ihr ein Stück Geld in die Hand und verließ sie eilend.“ (ebd.)

Erst das darauf folgende Selbstgespräch erklärt, warum Werther wie von einem „Donnerschlag“ (ebd.) gerührt flieht – es stellt Parallelen zwischen Werther und Heinrich her:

Da du glücklich warst! rief ich aus, schnell vor mich hin nach der Stadt zu gehend, da dir es wohl war, wie einem Fisch im Wasser! – Gott im Himmel! hast du das zum Schicksale der Menschen gemacht, daß sie nicht glücklich sind als ehe sie zu ihrem Verstande kommen und wenn sie ihn wieder verlieren! – Elender! und auch wie beneide ich deinen Trübsinn, die Verwirrung deiner Sinne, in der du verschmachtest! Du gehst hoffnungsvoll aus, deiner Königin Blumen zu pflücken – im Winter – und trauest, da du keine findest, und begreifst nicht, warum du keine finden kannst. Und ich – und ich gehe ohne Hoffnung, ohne Zweck heraus, und kehre wieder heim wie ich gekommen bin. – Du wähnst,

welcher Mensch du seyn würdest, wenn die Generalstaaten dich bezahlten. Seliges Geschöpf! das den Mangel seiner Glückseligkeit einer irdischen Hinderniß zuschreiben kann. Du fühlst nicht! du fühlst nicht daß in deinem zerstörten Herzen, in deinem zerrütteten Gehirne dein Elend liegt, wovon alle Könige der Erde dir nicht helfen können. (FA 8, 189)

In diesem Selbstgespräch ist wenig von dem distanzierten Stil übriggeblieben, in dem Werther nach der Eingangsapostrophe von der Begegnung erzählt. Neben dem Wechsel von der dritten Person, in der Werther die Figur im Gespräch adressiert, in die zweite Person, indiziert vor allem die Apostrophe an Gott die triadische Struktur. In der Apostrophe an Gott liegt der Motor des Analogieschlusses, den Werther zieht: „Und ich“ ist das Mittel dieses Schlusses, den Werther in einer zweiten Apostrophe ausführt:

O Gott! du siehst meine Thränen! Mußtest du, der du den Menschen arm genug erschufst, ihm auch Brüder zugeben, die ihm das bißchen Armuth, das bißchen Vertrauen noch raubten, das er auf dich hat, auf dich, du Allliebender! [...] Vater! den ich nicht kenne! Vater! der sonst meine ganze Seele füllte, und nun sein Angesicht von mir gewendet hat! rufe mich zu dir! Schweige nicht länger! dein Schweigen wird diese dürstende Seele nicht aufhalten – Und würde ein Mensch, ein Vater zürnen können, dem sein unvermuthet rückkehrender Sohn um den Hals fiele und rufe: Ich bin wieder da, mein Vater! Zürne nicht daß ich die Wanderschaft abbreche, die ich nach deinem Willen länger aushalten sollte. Die Welt ist überall einerley, auf Mühe und Arbeit, Lohn und Freude; aber was soll mir das? mir ist nur wohl wo du bist, und vor deinem Angesichte will ich leiden und genießen. – Und du, lieber himmlischer Vater solltest ihn von dir weisen? (FA 8, 191)

Neben den Anspielungen auf das Lukasevangelium und das Gleichnis vom verlorenen Sohn wird hier unmissverständlich deutlich, dass es Werther nicht bei der Erzählung von der Begegnung mit dem geisteskranken Heinrich belässt, sondern – ganz im Sinne der mitfühlenden ‚Teilnehmung‘ – Parallelen herstellt und so Sinn generiert. Über den kontinuierlichen Wechsel zwischen der ersten und dritten Person verallgemeinert das erzählende Ich zudem diese Parallelisierung und verstärkt sie.

Komplett wird die Parallelisierung aber erst im folgenden Brief vom 1. Dezember, wo keine Apostrophe die Erzählung unterbricht und gerade mit „trocknen Worten“ (FA 8, 191) die so emphatischen Ausrufe verstärkt:

Wilhelm! der Mensch, von dem ich dir schrieb, der glückliche Unglückliche, war Schreiber bey Lottens Vater, und eine Leidenschaft zu ihr, die er nährte, verbarg, entdeckte und worüber er aus dem Dienst geschickt wurde, hat ihn rasend gemacht. Fühle, bey diesen trocknen Worten, mit welchem Unsinne mich die Geschichte ergriffen hat, da mir sie Albert eben so gelassen erzählte, als du sie vielleicht liesest. (FA 8, 191)

Lotte ist das Bindeglied, das den Schreiber mit Werther verbindet und Werther trägt diese Entdeckung, die ihn ja zu „Unsinne“ (ebd.) führt, erstaunlich gelas-



sen und gerafft vor. Warum qualifiziere ich diesen Stilbruch, der zwischen emphatischen Apostrophen, die von Ausrufen, Gedankenstrichen und Aposiopen nur so wimmeln, und einem nüchtern-reduzierten Bericht schwankt, als Verstärkung in der Beschreibung von Werthers Gefühlszustand? Weil dieser Wechsel die Arbeitsteilung vorbereitet, die sich zwischen dem Herausgeber-Erzähler und Werthers Briefen bzw. Figurenerzählen gezeigt hat. Nur noch zwei kurze Briefe vom 4. und 6. Dezember, und der Herausgeber wird sich in der zweiten Fassung des Textes genötigt sehen, erklärend zu intervenieren und sich gleichzeitig zunehmend mit Kommentaren zurückzuhalten. Werthers Dokumente hingegen werden an diesem Punkt immer weniger narrativ und mehr zu Dokumenten des Gefühlszustands des erzählenden Ichs. Beide Verfahren verdichten sich in dieser Binnenerzählung vom ehemaligen Schreiber und bereiten diese Arbeitsteilung auf unterschiedlichen diegetischen Ebenen hier bereits auf derselben Ebene – der von Werther als erzählendem Ich – vor.

### **Narrativ III: Zum Mörder werden – der Bauernbursche**

Deutlich komplizierter gestaltet sich die dritte Identifikationsfigur, die Goethe in der zweiten Fassung an exponierten Stellen im Handlungsverlauf platziert und die nicht nur von Werther, sondern schließlich auch vom Herausgeber-Erzähler präsentiert wird. Der Bauernbursche macht damit die narratologische Probe aufs Exempel, weil sein Narrativ es erlaubt, die bisher entwickelten Thesen der apostrophischen Struktur auf mehreren diegetischen Ebenen zu erproben. An drei exponierten Stellen taucht die Figur in den *Leiden des jungen Werthers* auf: erstens datiert auf den 30. Mai, direkt vor dem Brief vom 16. Juni, der Lotte einführt; zweitens am 4. September des zweiten Jahres, nachdem Werther von seiner Reise zu Lotte und Albert zurückgekehrt ist, und damit kurz vor der sogenannten Kanarienvogelepisode, die Lotte in ikonographisch zweifelhaftem Licht erscheinen lässt (vgl. FA 8, 167); drittens schließlich – und nun vom Herausgeber erzählt – direkt nach der Intervention des Herausgebers (FA 8, 201–209). Eingeführt wird der Bauernbursche wieder in Form einer „Scene“ (FA 8, 33), die Werther nicht nur widerfahren ist, sondern die ihn zu einer „lebhaften Theilnehmung“ (ebd.) hinreißt, von der er nun Wilhelm erzählt. Wie Werther hier erzählt, reflektiert dieser explizit:

Wenn du auf diesen Eingang viel Hohes und Vornehmes erwartest, so bist du wieder übel betrogen; es ist nichts als ein Bauerbursch, der mich zu dieser lebhaften Theilnehmung hingerissen hat – ich werde, wie gewöhnlich, schlecht erzählen, und du wirst mich, wie gewöhnlich, denk ich, übertrieben finden; es ist wieder Wahlheim, und immer Wahlheim das diese Seltenheiten hervorbringt. (FA 8, 33)

Diese kurze Reflexion der Erzählweise gibt neben der Funktion einer *captatio benevolentiae* einen Einblick in die Art der empfindsamen Brieffreundschaft zwischen Werther und Wilhelm. Sie scheint – gemessen an der Affektstruktur der beiden Figuren – nicht symmetrisch zu sein. Wilhelms Vorstellungen einer angemessenen Erzählung und angemessenen Affektdisposition, die hier bezeichnenderweise parallel geführt werden, stimmen nicht mit Werthers Vorstellungen überein.

An der folgenden Erzählung von Werthers Begegnung mit dem Bauernburschen hat Wilhelm aber zunächst nichts zu beanstanden: Werther erzählt in späterem Erzählen chronologisch von dem Ereignis ohne längere Kommentare. Diese Art des Erzählens verändert sich aber, sobald der Bauernbursche selbst von seinen Gefühlen für seine verwitwete Arbeitgeberin erzählt:

[...] aus seiner [des Bauernburschen, SM] Erzählung leuchtete so merklich hervor, wie schön, wie reizend sie für ihn sey, wie sehr er wünsche, daß sie ihn wählen möchte, um das Andenken der Fehler ihres ersten Mannes auszulöschen, daß ich Wort für Wort wiederholen müßte, um dir die reine Neigung, die Liebe und Treue dieses Menschen anschaulich zu machen. Ja, ich müßte die Gabe des größten Dichters besitzen, um dir zugleich den Ausdruck seiner Geberden, die Harmonie seiner Stimme, das heimliche Feuer seiner Blicke lebendig darstellen zu können. Nein, es sprechen keine Worte die Zartheit aus, die in seinem ganzen Wesen und Ausdruck war; es ist alles nur plump, was ich wieder vorbringen könnte. (FA 8, 35)

Werther zieht sich zunächst auf indirekte Rede zurück, um die Liebesbekundungen des Bauernburschen darzustellen, und kapituliert schließlich vor dieser Darstellung mit dem Verweis darauf, dass selbst die originalgetreue Wiedergabe die Körpersprache vernachlässigen würde. So wird der Bauernbursche zur Verkörperung von „Unschuld und Wahrheit“ (ebd.) und zum „Bild dieser Treue und Zärtlichkeit“ (ebd.). Dass dieses Bild wichtiger ist als das abgebildete Objekt zeigt sich schließlich darin, dass Werther es explizit ablehnt, die Angebetete des Bauernburschen aufzusuchen, um sich nicht „das schöne Bild [zu] verderben“ (FA 8, 37). Stattdessen findet Werther – wie er im unmittelbar darauffolgenden Brief berichtet – mit Lotte selbst das „reizendste Schauspiel“ (FA 8, 41), das er zum Anlass nimmt, wiederum selbst zu einem Bild dieser Liebe zu werden.<sup>73</sup> Werther wiederholt im ersten Brief vom Bauernburschen damit die monologische Struktur, die den Roman durch seine Informationsasymmetrie auf allen drei Ebenen kennzeichnet: Korrekturen der Erzählung erscheinen zumindest nicht auf derselben diegetischen Ebene. Die Parallelisierung zwischen den Figuren erfolgt im ersten Bauernburschenbrief noch relativ

73 Vgl. Aurnhammer 1995, 100–103.

subtil: Werther wird von dem Bild, das ihm der Bauernbursche als Verkörperung einer „Reinheit“ (FA 8, 35) der Liebe vorstellt, „wie selbst davon entzündet“ und führt zu „lechte[n] und schmachte[n]“ (FA 8, 37). Der Bauernbursche wird Werther so zum Vorbild; der Entzug des Objekts – die Aussparung der Witwe – ist dafür Voraussetzung.

Im zweiten Bauernburschenbrief vom 4. September des zweiten Jahres wird diese Parallelisierung intensiviert und mit ihr verschärft sich die Konstellation zwischen Wilhelm und Werther. Denn Werther findet den Bauernburschen und berichtet von der Begegnung wieder mit einer Reflexion seiner Erzählung:

Gestern traf ich ihn von ohngefähr auf dem Wege nach einem andern Dorfe, ich redete ihn an und er erzählte mir seine Geschichte, die mich doppelt und dreyfach gerührt hat wie du leicht begreifen wirst, wenn ich dir sie wieder erzähle. Doch wozu das alles, warum behalt' ich nicht für mich, was mich ängstigt und kränkt? warum betrüb' ich noch dich? warum geb' ich dir immer Gelegenheit mich zu bedauern und mich zu schelten. Seys denn, auch das mag zu meinem Schicksal gehören! (FA 8, 161)

Bedauern und schelten wird Wilhelm Werther also, wie die rhetorische Frage andeutet; der Bauernbursche wird nicht mehr zum Vorbild stilisiert, dem Werther nacheifert, sondern zum Menetekel. Integriert wird diese Reaktion mit dem Verweis auf Werthers Schicksal, das bereits durch die Vorrede des Herausgebers eine exponierte Stellung einnimmt.

Das Identifikationspotenzial der Erzählung und Wilhelms präsupponierte Reaktion werden dabei noch verstärkt, wenn Wilhelm in die Position des Richters gesetzt wird, der über den Fall des Bauernburschen – und damit letztlich auch über Werther als Spiegelfigur – zu entscheiden hat: „Könnt' ich dir, mein Freund, jedes seiner Worte vor Gericht stellen!“ (FA 8, 161) Die Erzählung des Bauernburschen wird zum Geständnis und Bekenntnis, das „Gott zum Zeugen“ (FA 8, 163) anruft. Mit diesem Wechsel wird auch Werthers Brief zum Geständnis; als gemeinsamen Nenner inszeniert Werther das Schicksal:

Und hier, mein Bester fang' ich mein altes Lied wieder an, das ich ewig anstimmen werde: könnt' ich dir den Menschen vorstellen, wie er vor mir stand, wie er noch vor mir steht! Könnt' ich dir alles recht sagen, damit du fühltest wie ich an seinem Schicksale Theil nehme, Theil nehmen muß! Doch genug, da du auch mein Schicksal kennst, auch mich kennst, so weißt du nur zu wohl, was mich zu allen Unglücklichen, was mich besonders zu diesem Unglücklichen hinzieht. (FA 8, 163)

Die Parallelisierung funktioniert also abermals über eine Verschiebung an die Adresse: Statt den gemeinsamen Nenner zu explizieren, ist Wilhelm die Instanz, die nicht nur beurteilt und bewertet, sondern diese Lücke auch imaginativ füllt. Die Lücke ist nun nicht mehr – wie im ersten Bauernburschen-Brief – die verwitwete Angebetete des Bauernburschen, sondern Werthers affektive Disposi-

tion. Vor diesem Hintergrund ist das Ende der Geschichte des Bauernburschen auch sekundär; Werther vergisst es in seiner Erzählung zunächst konsequenterweise auch, nicht ohne den Hinweis darauf, dass es „sich aber leicht hinzu denken läßt“ (ebd.). Größere Bedeutung scheint Werther seiner Schlussapologie beizumessen:

Was ich dir erzähle, ist nicht übertrieben, nichts verzärtelt, ja ich darf wohl sagen, schwach schwach hab' ich's erzählt und vergrößert hab ichs, indem ichs mit unsern hergebrachten sittlichen Worten vorgetragen habe. (FA 8, 165)

Gerade indem Werther seine Erzählung permanent unterbricht, im Konjunktiv Unsagbarkeitstopoi bedient und Wilhelm adressiert, ist sie allerdings alles andere als schwach – zu dem Preis, dass sie weniger die Geschichte des Bauernburschen erzählt als Einblick in Werthers affektive Disposition – als erzählendes Ich – gibt. Der Bauernbursche dient Werther als Rechtfertigung dafür, dass es so etwas wie „[d]iese Liebe, diese Treue, diese Leidenschaft“ (FA 8, 165) gibt; die Erzählung wird selbst zum Zeugen seines Gefühlshaushaltes. Das zeigt sich nicht zuletzt in der Schlusswendung, in der Werther eben nicht von seinen Gefühlen überwältigt ist, sondern sich abwägend inszeniert:

[...] lies die Geschichte mit Andacht, ich bitte dich. Ich bin heute still, indem ich das hinschreibe; du siehst an meiner Hand, daß ich nicht so strudele und sudele wie sonst. Lies mein Geliebter und denke dabey, daß es auch die Geschichte deines Freundes ist. Ja, so ist mirs gegangen, so wird mirs gehen, und ich bin nicht halb so brav, nicht halb so entschlossen, als der arme Unglückliche, mit dem ich mich zu vergleichen mich fast nicht getraue. (FA 8, 165)

Das erzählende Ich ist nicht Opfer seiner eigenen Gefühle, sondern setzt die Geschichte vom Bauernburschen ein, um seinen Gefühlshaushalt zu bebildern und vor Wilhelm zu rechtfertigen.

Im weiteren Verlauf der Erzählung eskaliert die Geschichte des Bauernburschen, die nun nicht mehr durch Werthers Briefe erzählt, sondern durch den Erzählerbericht des Herausgebers vermittelt wird. Nachdem dieser zum ersten Mal einen detaillierten Einblick in Werthers Gedankenwelt gibt, ohne sein Wissen auch nur ansatzweise zu begründen (vgl. FA 8, 201 f.), erläutert er Werthers Gefühlszustand, als das Bauernburschennarrativ in einem Totschlag ein Ende findet. Wie Rüdiger Campe betont, dient das Bauernburschennarrativ dem Herausgeber auch dazu, Werther zum pathologischen Fall zu machen.<sup>74</sup> Das Bild von „Liebe und Treue“ hat sich in „Gewalt und Mord verwandelt“ (FA 8, 205), was dem Herausgeber zur Erläuterung dient:

---

<sup>74</sup> Vgl. Campe 2014, 45–48.

Durch die entsetzliche gewaltige Berührung war alles, was in seinem Wesen lag, durcheinander geschüttelt worden. Aus seiner Trauer, seinem Mißmuth, seiner gleichgültigen Hingegebenheit, wurde er auf einen Augenblick herausgerissen; unüberwindlich bemächtigte sich die Theilnehmung seiner und es ergriff ihn eine unsägliche Begierde den Menschen zu retten. Er fühlte ihn so unglücklich, er fand ihn als Verbrecher selbst so schuldlos, er setzte sich so tief in seine Lage, daß er gewiß glaubte auch andere davon zu überzeugen. (FA 8, 205)

Werther ist also angesichts des Bauernburschen überwältigt; sein Mitgefühl ändert aber wenig an der rechtlichen Bewertung der Tat. Die juridische Konstellation, die Werther in seinem zweiten Brief zum Bauernburschen bereits angedeutet hat, wiederholt sich hier mit Lottes Vater in der Rolle des Richters und Werther als Verteidiger. Damit liegt den *Leiden des jungen Werthers* eine doppelte juridische Struktur zugrunde: In der Gesamtanlage verhandelt der Herausgeber mit seinen Lesern Werthers Geschichte; in den Briefen verhandelt das erzählende Ich selbst vor Wilhelm die Geschichte des erzählten Ichs und mit ihm die Schuld des Bauernburschen.<sup>75</sup> Als Albert sich auf die Seite von Lottes Vater schlägt, wird auch Werther in den Worten des Amtmanns klar: „Nein, er ist nicht zu retten!“ (FA 8, 207) Der Herausgeber stellt nun die Parallelen zwischen Werther und dem Delinquenten her, indem er nach seinem Erzählerbericht ein „Zettelchen“ (ebd.) von Werther auf den selben Tag datiert und einschaltet, das Werthers Überidentifikation veranschaulicht: „Du bist nicht zu retten Unglücklicher! ich sehe wohl daß wir nicht zu retten sind.“ (ebd.) Das Ende der Geschichte des Bauernburschen ist dabei die letzte Passage, in der der Herausgeber Werthers Gefühlszustand nicht nur beschreibt, sondern auch ausführlich kommentiert und einordnet:

Der vergebliche Versuch, den Werther zur Rettung des Unglücklichen gemacht hatte, war das letzte Auflodern der Flamme eines verlöschenden Lichtes; er versank nur desto tiefer in Schmerz und Unthätigkeit; besonders kam er fast außer sich, als er hörte, daß man ihn vielleicht gar zum Zeugen gegen den Menschen, der sich nun aufs Lügen legte, auffordern könnte. (FA 8, 209)

Die Geschichte des Bauernburschen wird also pathographisch funktionalisiert. Dabei ist der Bauernbursche nicht nur als Spiegelfigur eingeführt, sondern über

---

<sup>75</sup> Diese juridische Struktur widerspricht nicht grundsätzlich dem Konzept der empfindsamen Freundschaft, sondern weist vielmehr auf die grundlegende Aufgabe des empfindsamen Freundes hin, in der Rolle eines Richters Seelenführung zu betreiben und die Arbeit an Werthers Selbst voranzutreiben. Für diesen Hinweis danke ich Anthony Mahler. Vgl. Renner 1985, 17–20. Zur Funktion Wilhelms als Adresse vgl. Martin 2010, 213–217. Dass Wilhelms Antworten teilweise durch Werther aufgegriffen und wiedergegeben werden, spricht – narratologisch – nicht gegen die monologische Grundstruktur. Vgl. anders Lange 2014, 106.

die verschiedenen narrativen Formen unterschiedlich eingebettet. Auf diese Art und Weise beteiligen sich die *Leiden des jungen Werthers* zwar an der Parallelführung der beiden Narrative, aber sie zeigen zugleich die Bedingungen dieser Projektion. Erst die Interpretation durch Werther macht den Bauernburschen zu einer Projektionsfläche für seine eigenen Gefühle; erst die Interpretation des Herausgebers verleiht dem Bauernburschen-Narrativ Bedeutung für Werthers Geschichte. Beide Interpretationen sind Deutungsangebote, die der Text zwar nahelegt, aber eben auch als Deutungsangebote ausstellt.

## 2.4 Zusammenfassung: Herz erzählen – Briefroman

Werthers sprichwörtliche Fülle des Herzens ist der Effekt eines komplexen medialen Arrangements, wie Waltraud Wiethölter die neuere Forschung zu den *Leiden des jungen Werthers* zusammenfasst. Diese Diagnose gilt auch noch über zwanzig Jahre nach dem Erscheinen der Frankfurter Ausgabe;<sup>76</sup> die Basis des medialen Arrangements kann durch den Zusammenhang von Erkennen und Erzählen beschrieben werden. Anhand des Fragments *Arianne an Wetty* habe ich zunächst die triadische Struktur des Briefromans analysiert und erläutert, wie die beiden Hauptthemen der beiden Briefe zusammenhängen: eine anthropologisch grundierte Theorie der Sinne, die ihre beschränkte Epistemologie stets markiert, und eine Praxis der Sinne, die die Unbeständigkeit des Herzens zu ihrem Topos macht. An *Arianne an Wetty* lässt sich so auch beobachten, welches Potenzial in dieser triadischen und gleichzeitig monologischen Struktur des Briefromans steckt, indem der Text auf einer apostrophischen Struktur basiert. Diese apostrophische Struktur ist schließlich maßgeblich für *Die Leiden des jungen Werthers*; sie funktioniert auf zwei Achsen. Auf einer ersten vertikalen Achse reguliert die Apostrophe die drei diegetischen Ebenen des Romans. Sowohl der Herausgeber als auch Werther als erzählendes und schließlich als erzähltes Ich bedienen sich verschiedener Apostrophen auf eine durchaus exzessive Weise, die von der kausalen Handlungsfolge der erzählten Geschichte ablenkt und zum Ausdruck der affektiven Disposition und der mit ihr einhergehenden epistemologischen Beschränkung der verschiedenen Instanzen wird. Alle drei Ebenen betonen also vor den Aspekten von Zeit und Modus vor allem den narratologischen Aspekt der Stimme; in ihrer Multiplikation und Hierarchisierung ist auf der vertikalen Achse dabei eine Bewegung zu erkennen, die als ausbuchstabierte Mise en abyme bezeichnet werden kann. Dominiert zu Beginn

---

<sup>76</sup> Vgl. FA 8, 944; Rohde 2014, bes. 149–156.

der Rahmen der Herausgeberfiktion mit einer kompliziert gebauten Eingangsapostrophe, verschiebt sich der Fokus zunächst auf die zweite diegetische Ebene, in der Werther an Wilhelm schreibt und dabei permanent Apostrophen in Dienst nimmt, um seinen Gefühlen Ausdruck zu verleihen. Schließlich löst diese Ebene Werther als erzähltes Ich ab, der nun auf einer metadiegetischen Ebene die *Ossian*-Gesänge mit Lotte als Adresse rezitiert. Genau zu dem Zeitpunkt, als sich der zum Erzähler avancierte Herausgeber mehr und mehr in einen Erzählerbericht zurückzieht, sich aller Apostrophen und schließlich auch jeglichen Kommentars enthält, erzählt Werther in einem Staffellauf der Stimmen Ossians Schicksal und legt damit sein eigenes fest. Die Stimmen und ihre metaleptische Dissoziation zwischen den verschiedenen diegetischen Ebenen der vertikalen Achse dienen dabei alle einem Zweck: das Herz des Menschen zu erkennen.

Neben der vertikalen Achse kennzeichnet den Text eine horizontale Achse, die eine Gegenbewegung zu dieser *Mise en abyme* in die Metadiegesen inszeniert und sich dabei metaleptischer Verfahren bedient, die den Zuschreibungsmechanismus der Identifikation hinterfragen: Drei parallele Narrative zeigen den Mechanismus der Sinnstiftung als Prozess der (Über-)Identifikation qua Analogiebildung. Im ersten Narrativ vom suizidalen Mädchen versucht Werther im Rahmen des sogenannten Suizidgesprächs das Skandalon des Suizids zu erklären. Mehr als diese Identifikation ist für mein Argument die narrative Fassung dieser Geschichte aufschlussreich, weil sie einerseits die Grenzen des Erkennens betont, doch diese andererseits markiert und überschreitet. Strukturell nimmt Werthers Erzählung damit die Übergriffe des Herausgebers im zweiten Teil des Textes vorweg. Die zweite Parallelerzählung des ehemaligen Schreibers von Lottes Vater verstärkt dieses Verfahren, indem sie zunächst in einer Stilmischung von der Identifikationsfigur erzählt und erst nachträglich ihre Identität preisgibt. In dieser nachträglichen Preisgabe bricht Werther mit seinem empfindsamen Erzählstil und nimmt damit die Arbeitsteilung des Textes zwischen Herausgeber-Erzähler und Werther als Figur vorweg, die den Schluss kennzeichnet. Im dritten und komplexesten Parallelnarrativ – der Geschichte vom Bauernburschen – schließlich verändert sich sukzessive die Instanz, die Identität über Parallelisierung stiftet: Der Herausgeber löst Werther als erzählendes Ich Stück für Stück ab. Der erste Brief inszeniert direkt vor Lottes Einführung in den Text die Voraussetzung der Idealisierung, die den Bauernburschen zum idealen Liebenden stilisiert. Damit wiederholt Werther die monologische Struktur des Gesamttextes, indem die Darstellung des Bauernburschen bewusst unkorrigiert bleibt. Im zweiten Brief zeigen sich die Verwerfungen dieses Ideals und verschieben die Leerstelle vom affektiven Objekt in die affektive Disposition, die nun zwischen Werther und dem Bauernburschen parallelisiert wird.

Schließlich übernimmt der Herausgeber die Erzählung und benutzt das Bauernburschen-Narrativ zur umfassenden Schilderung von Werthers affektivem Zustand. Alle drei Narrative produzieren dadurch einerseits Kausalität, indem sie Werthers Geschichte parallelisierend plausibilisieren. Andererseits durchkreuzen sie diese Kausalität, indem sie auf ihre Bedingungen explizit hinweisen. Diese Durchkreuzung erfolgt vor allem mit narrativen Mitteln, die Strukturen variierend wiederholen, wie sie bereits auf der vertikalen Achse zu konstatieren waren. So gesehen sind auch die Parallelgeschichten auf der horizontalen Achse metaleptisch strukturiert, weil sie sukzessive epistemologische Strukturen und mit ihnen schließlich auch diegetische Ebenen überschreiten; sie inszenieren dergestalt letztlich eine paradoxe Struktur, die zwischen Assoziation und Dissoziation schwankt.