



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Das tödliche Erstarren der Landschaft, der Zeit und  
der Protagonist\*innen in Goethes Roman ‚Die  
Wahlverwandtschaften‘“

verfasst von / submitted by

Elisabeth Lackner

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /

UA 190 333 299

degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

Studienrichtung lt. Studienblatt /

UF Deutsch UF Psychologie und Philosophie

degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Michael Rohrwasser



# Inhaltsverzeichnis

|                                                                   |           |
|-------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>EINLEITUNG .....</b>                                           | <b>1</b>  |
| AUFBAU .....                                                      | 1         |
| FORSCHUNGSSTAND .....                                             | 3         |
| <b>DIE PRÄSENZ DES TODES .....</b>                                | <b>5</b>  |
| ZEITLICHE VORAUSDEUTUNGEN DES TODES .....                         | 7         |
| <i>Die Novelle der wunderlichen Nachbarskinder</i> .....          | 9         |
| TODESSYMBOLS .....                                                | 12        |
| <i>Die Sterne</i> .....                                           | 14        |
| <i>Die Pappeln und Platanen</i> .....                             | 15        |
| <i>Die Asten</i> .....                                            | 17        |
| <i>Das Wasser</i> .....                                           | 19        |
| <i>Das Lusthaus</i> .....                                         | 22        |
| DER VERMEIDENDE UMGANG DER ROMANFIGUREN MIT TOD UND TRAUER .....  | 24        |
| <b>DIE DARGESTELLTE LANDSCHAFT UND IHRE „IDYLLISIERUNG“ .....</b> | <b>25</b> |
| FORMEN DES GARTENS IN DEN WAHLVERWANDTSCHAFTEN .....              | 27        |
| <i>Der Schlossgarten</i> .....                                    | 28        |
| <i>Der englische Garten</i> .....                                 | 29        |
| <i>Der Friedhof</i> .....                                         | 32        |
| DIE PARKANLAGE ALS IDYLLE .....                                   | 33        |
| DIE PARKANLAGE ALS ARKADISCHES ZWISCHENREICH .....                | 36        |
| VERBANNEN DES TODES AUS ARKADIEN .....                            | 41        |
| <i>Die Einebnung des Friedhofs</i> .....                          | 42        |
| <b>BILDHAFTIGKEIT .....</b>                                       | <b>47</b> |
| DIE EINGERAHMTE ABGESCHLOSSENHEIT DER SZENERIE .....              | 47        |
| DAS TÖDLICHE ERSTARREN DER LANDSCHAFT .....                       | 50        |

|                                                                   |           |
|-------------------------------------------------------------------|-----------|
| DAS ERSTARREN DES LEBENS ZUM BILD – STATUEN UND STATISTEN .....   | 53        |
| <i>Die Darstellung der „lebenden Bilder“</i> .....                | 56        |
| <i>Die Restauration der Kapelle</i> .....                         | 59        |
| <i>Ästhetisierung bis zum Tod – die erstarrte Schönheit</i> ..... | 61        |
| <i>Otilie als lebendes Bild und totscheinende Heilige</i> .....   | 64        |
| <b>PHÄNOMENE DER ZEITLICHKEIT .....</b>                           | <b>71</b> |
| ZYKLISCHE AUSRICHTUNG .....                                       | 72        |
| ZEITSTILLSTAND.....                                               | 74        |
| <i>Das historische Präsens</i> .....                              | 74        |
| ZEITVERGESSENHEIT.....                                            | 76        |
| DER VERLUST DER GEGENWART .....                                   | 78        |
| <b>FAZIT .....</b>                                                | <b>84</b> |
| <b>QUELLENVERZEICHNIS .....</b>                                   | <b>86</b> |
| <b>ABBILDUNGSVERZEICHNIS .....</b>                                | <b>91</b> |
| <b>ABSTRACT.....</b>                                              | <b>92</b> |

## Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den Ausprägungen und Bedingungen des Todes in Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften*<sup>1</sup>. Im Zentrum der Analyse sollen drei zentrale Motive des Romans stehen. Neben dem Motiv des Todes, das im Werk eine grundlegende Stellung einnimmt, sollen Bildhaftigkeit und Zeitphänomene untersucht werden. Im Speziellen wird versucht zu klären, ob das Erstarren des Raums, der Zeit und der Protagonist\*innen die im Werk auftretenden Todesfälle bedingt. Überdies wird analysiert, welche Versuche die Romanfiguren unternehmen, um das Vergängliche zu verdrängen und ob genau dieses Verdrängen als Auslöser für den Einfall des Todes gesehen werden kann. Einige Passagen dieser Arbeit stammen aus der von mir verfassten Proseminararbeit „Das tödliche Erstarren der Landschaft in Goethes *Wahlverwandtschaften*“.<sup>2</sup>

## Aufbau

Zunächst wird das Motiv des Todes in Goethes *Wahlverwandtschaften* analysiert. Der Tod tritt in der Handlung einerseits in Form von tatsächlichen Todesfällen, Scheintodesfällen und Unfällen und andererseits in symbolischer Form auf. Als Grundlage für diese Arbeit soll die Präsenz des Todes im Werk analysiert werden. Dafür wird eine Untersuchung der im Roman vorkommenden Todessymbole und etwaiger Todesvorzeichen vorgenommen. Außerdem wird der Umgang der Romanfiguren mit dem Tod analysiert.

Ein weiteres Kapitel dieser Arbeit wird sich mit der Landschaft beschäftigen. Die gesamte Handlung spielt sich in einer Parkanlage ab, welche von den Romanfiguren verändert und angepasst wird. Durch die Veränderungen wird die Anlage immer mehr zu einem künstlich erschaffenen Raum, in dem Natürlichkeit fehlt und der einer Idylle ähnelt. In diesem Zusammenhang wird analysiert, inwiefern die

---

<sup>1</sup> in weiterer Folge W = Johann Wolfgang von Goethe: Die Wahlverwandtschaften. In: Trunz, Erich (Hg.): Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in vierzehn Bänden. Romane und Novellen I, Bd. 6. München<sup>9</sup>: C.H. Beck 1977, S. 242-490.

<sup>2</sup> in weiterer Folge werden Passagen und Kapitel, die aus dieser Seminararbeit stammen, gekennzeichnet durch: Anm.: SA.

Parkanlagen den Kriterien einer Idylle entsprechen und ob die Verschönerungsarbeiten der Charaktere im Garten als Versuch gesehen werden können, Vergängliches zu verdrängen. Überdies soll analysiert werden, ob Parallelen zwischen der Motivik im Text und dem Motiv des „Et in Arkadia ego“ zu erkennen sind. Basierend auf dem Kunstmythos Arkadien, bedeutet „Et in Arkadia ego“, dass der Tod auch vor der Ideallandschaft Arkadiens nicht Halt macht. In diesem Zusammenhang soll das Verbannen des Todes aus den Anlagen und die Einebnung des Friedhofs skizziert werden. Die vorliegende Arbeit diskutiert, inwiefern die Bemühungen der Protagonist\*innen, eine statische und perfekte Landschaft zu erschaffen, in der das Lebendige keinen Platz mehr hat, als Auslöser dafür gesehen werden können, dass der Tod in der Handlung so häufig auftritt.

Im Fokus des dritten Kapitels steht die Bildhaftigkeit des Romans. Die beschriebene Landschaft wirkt im Werk häufig wie ein Landschaftsgemälde. Die Landschaftsbeschreibungen gleichen Bildbeschreibungen und die dargestellten Szenen erscheinen häufig ausschnitthaft und unbewegt. Es soll gezeigt werden, wodurch sich die bildhafte Darstellung auf der Ebene der Landschaft einerseits und auf der Ebene der Figuren andererseits vollzieht und welche Verbindungen zwischen dieser Bildhaftigkeit und dem in der Erzählung omnipräsenten Tod bestehen. Hierfür ist grundlegend zu klären, inwiefern sich die Beschränktheit des Handlungsraumes und die Fokussierung auf die Gartenkunst auf das zunehmende bildhafte Erstarren der Landschaft und der Figuren auswirken. Auf der Ebene des figuralen Erstarrens soll einerseits die bild- und statuenhafte Darstellung der Protagonist\*innen und andererseits deren Beschäftigung mit Bildern und Gemälden untersucht werden.

Zuletzt werden in der vorliegenden Arbeit die Zeitstrukturen in den *Wahlverwandtschaften* und die Verbindung der Zeit zum Tod untersucht. Es kommt zu einem Verdrängen der dahinfließenden Zeit durch die Protagonist\*innen, das unter anderem durch eine übertriebene Orientierung an zyklischen Zeitabläufen zu erkennen ist. Hierbei ist zu klären, ob dieses Verdrängen der Zeitlichkeit auch als Verdrängen der Vergänglichkeit gesehen werden kann und somit ebenfalls als Versuch

den Tod zu verbannen. In den Blick der Untersuchung rückt überdies das Stillstehen der Zeit, das in einigen Szenen deutlich wird, und der Zeitverlust der Protagonist\*innen. Es soll sich durch diese Analyse zeigen, ob zwischen den auftretenden Todesfällen und dem auftretenden Zeitstillstand und Zeitverlust der Protagonist\*innen ein Zusammenhang beobachtet werden kann. Auch das Erstarren einzelner Momente durch einen vom Erzähler geschaffenen Zeitstillstand wird in dieser Arbeit Erwähnung finden.

## Forschungsstand

In der Sekundärliteratur zum Roman *Die Wahlverwandtschaften* werden sowohl die Landschaft, die Todesthematik, als auch die Bildhaftigkeit und die Zeitstrukturen intensiv behandelt. Die Beschäftigung mit der Landschaft, der Natur und dem Garten ist im Werk zentral und wird in der Sekundärliteratur vielfältig analysiert. Vor allem die Motive des Gartens und der Idylle nehmen in den Analysen eine zentrale Stellung ein. Michael Niedermeier liefert mit *Das Ende der Idylle*<sup>3</sup> eine Schrift, die sich vor allem auf die Gartenkunst bezieht. Überlegungen zum Arkadienmotiv in den *Wahlverwandtschaften* finden sich unter anderem in Bernhard Buschendorfs *Goethes mythische Denkform*<sup>4</sup>. Der Tod und die unterschiedlichen Ausprägungen der Todessymbolik wurden in der Sekundärliteratur über die Jahre immer wieder verhandelt. An dieser Stelle ist vor allem Elisabeth Hermanns *Todesproblematik*<sup>5</sup> als wichtiges Werk zu nennen. Auch die Zeitstrukturen in den *Wahlverwandtschaften* werden in der Sekundärliteratur intensiv untersucht. Der Zeitverlust der Figuren, die verschobenen Zeitverhältnisse und der Zeitstillstand sind hier zentral. In Bezug auf die Zeitphänomene in den *Wahlverwandtschaften* ist Judith Reuschs *Zeitstrukturen*<sup>6</sup> eines der umfangreichsten Werke. In dieser Arbeit sollen nicht die jeweiligen Motive für sich, sondern ihre jeweilige Verbindung zum Tod

---

<sup>3</sup> Niedermeier, Michael: *Das Ende der Idylle. Symbolik, Zeitbezug, „Gartenrevolution“* in Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“. Berlin u.a.: Peter Lang 1992.

<sup>4</sup> Buschendorf, Bernhard: *Goethes mythische Denkform. Zur Ikonographie der „Wahlverwandtschaften“*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.

<sup>5</sup> Hermann, Elisabeth: *Die Todesproblematik in Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1998. (Philologische Studien und Quellen 147)

<sup>6</sup> Reusch, Judith: *Zeitstrukturen in Goethes Wahlverwandtschaften*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2004. (Epistema. Reihe Literaturwissenschaft 489)

analysiert werden. Eine Verbindung zwischen dem Erstarren der Figuren und dem Tod wird in Elisabeth Hermanns Untersuchung an einigen Stellen erwähnt. Reusch behandelt in ihrer Arbeit am Rande den Zusammenhang zwischen dem Erstarren der Zeit und dem Tod. In dieser Arbeit sollen diese Zusammenhänge zwischen dem Tod und dem Erstarren im Zentrum stehen. Es wird versucht zu zeigen, ob Zeitstrukturen, Bildhaftigkeit und Phänomene der Landschaft Einfluss auf die auftretenden Todesfälle und die Symbolik des Todes im Roman haben.



## Die Präsenz des Todes

Der Tod tritt zunächst in Form von Todesfällen, Scheintodesfällen und Unfällen auf. Otto, Ottilie, Eduard und der Pfarrer kommen im Roman zu Tode. Ein Junge ertrinkt beinahe, wird aber als Scheintoter wiederbelebt. Doch auch auf symbolischer und sprachlicher Eben ist der Tod in den *Wahlverwandtschaften* omnipräsent. Symbolische und sprachliche Elemente deuten den Tod voraus und verdeutlichen seine Präsenz. Der Tod ist demnach in den *Wahlverwandtschaften* zentral und er zieht sich durch die gesamte Handlung. Eva Horn meint in ihrem Text *Trauer schreiben*:

Tatsächlich ist der Tod in diesem Roman omnipräsent: er ist der Fluchtpunkt der Handlung, offener oder geheimer Bezug der Symboliken, und er erweist sich schließlich als die Crux jener Bildlogiken [...], die den Roman und seine Personen bis ins kleinste Detail beherrschen.<sup>7</sup>

Der Tod ist gewissermaßen sogar Voraussetzung für die gesamte Erzählung, da er Voraussetzung für die Beziehung zwischen Eduard und Charlotte ist. Die Ehe der beiden ist quasi durch den Tod bedingt, da ihre Beziehung erst durch den Tod ihrer ursprünglichen Ehepartner möglich wird. Charlotte und Eduard „liebten einander als junge Leute recht herzlich“ (W, 246), sie wurden aber durch den Wunsch von Eduards Vater, Eduard mit einer älteren reichen Frau zu verheiraten und Charlottes Zwangsehe mit einem „nicht geliebten, aber geehrten Manne“ (W, 246) wieder getrennt. Der Tod von seiner Exfrau ermöglicht Eduard zuerst „auf Reisen unabhängig, jeder Abwechslung, jeder Veränderung mächtig“ (W, 249) zu sein und schließlich sogar eine Ehe mit Charlotte. Als die beiden durch die Todesfälle ihrer Ehepartner „wieder frei“ (W, 246) werden, können sie endlich „ungestört zusammenleben“ (W, 246). Der Tod ist demnach grundlegend für die Beziehung der beiden. Darüber hinaus ist der Tod auch im Rahmen der Namensgebung der Protagonist\*innen grundlegend. Bei genauerer Betrachtung wird klar, dass alle Hauptpersonen den Namen Otto im Namen tragen. Während dies beim Knaben Otto und bei Ottilie recht offensichtlich ist, ist er im Namen Charlotte etwas versteckt. Auch

---

<sup>7</sup> Horn, Eva: Trauer schreiben. Die Toten im Text der Goethezeit. München: Fink 1998. (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen 95), S. 130.

der Hauptmann trägt den Taufnamen Otto, er wird allerdings stets mit seinem Titel angesprochen. Eduard der den Namen Otto trug, ließ sich umtaufen. Das Wort „tot“ ist im Namen Otto enthalten. Dreht man die Buchstaben um und lässt ein „t“ weg, erhält man das Wort „tot“.<sup>8</sup> Das Wort „tot“ ist also das verbindende Element zwischen den Namen der Protagonist\*innen.

Allgemein ist zu betonen, dass es im Roman nicht um eine reale, tragische Darstellung des Todes geht. Vielmehr ist der Tod im Werk ein langer, unaufhaltsamer, sich abzeichnender Prozess, der allmählich zum Verlust des Lebens führt. In Bezug auf die Darstellung des Todes zeigt sich, dass dieser nicht im vollen Ausmaß seiner Tragik dargestellt wird. Alle vier Todesfälle werden als „sanftes Hinübergleiten“<sup>9</sup> beschrieben. Während der alte Geistliche eines natürlichen Todes stirbt und das Kind, das zum Sterben geboren wurde, ertrinkt, werden die Todesursachen Eduards und Ottilies nicht dezidiert genannt. Ottilie, die immer weniger Nahrung zu sich nimmt, befindet sich in einem Prozess des langsamen Überganges in den Tod, den sie auch selbst wünscht, da sie auf die Erfüllung ihrer Liebe hofft. Eduard, der Ottilie in den Tod nachfolgen will, stirbt, ohne ersichtlichen Grund. Ebenso werden die Toten nicht betrauert. Während der Tod des Kindes als notwendig akzeptiert wird, scheint Eduard „keine Träne mehr zu haben, keines Schmerzes weiter fähig zu sein“ (W, 489) als Ottilie stirbt. Charlottes Reaktion auf Eduards Tod wird nicht erwähnt.

Die mangelnde Tragik in der Darstellung des Todes spricht laut Hermann für den Versuch einer metaphorischen Darstellung des Todes.<sup>10</sup>

Dieses Verfahren des spielerischen, bildhaften Umgangs mit dem Tod spiegelt sich auf der Handlungsebene des Romans in der Motivilk des Bildes als Zeichen des Erstarren und Toten wider. Bilder und Symbole des Todes werden folgerichtig zu Todesbildern, zu versteckten und andeutenden Zeichen der Gegenwart des Todes im Leben.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Vgl. Hörisch, Jochen: Die andere Goethezeit. Poetische Mobilmachung des Subjekts um 1800. München: Fink 1992, S. 126.

<sup>9</sup> Reusch: Zeitstrukturen, S. 36.

<sup>10</sup> Vgl. Hermann: Todesproblematik, S. 273-276.

<sup>11</sup> Ebd., S. 275.

Der Tod wird in den *Wahlverwandtschaften* nicht als tragisches Ereignis, sondern als permanente Gefahr geschildert, die nicht plötzlich in die Handlung eintritt, sondern sich von innen langsam ausbreitet und schon vor dem endgültigen Tod auftritt. Dieser Prozess führt, wie Herman beschreibt, zu einem Zustand des abgestorbenen Lebens, oder des „lebendigen Tot-Seins“.<sup>12</sup> Es geht also weniger um die Darstellung einzelner Todesfälle, sondern um ein symbolisches, bildhaftes Geflecht, das sich teils verdeckter, teils offener durch den Roman zieht und die Präsenz des Todes im Leben und das Weiterleben nach dem Tod thematisiert.

## **Zeitliche Vorausdeutungen des Todes**

Mithilfe von Symbolen und Metaphern wird immer wieder die Möglichkeit eines Todesfalles im Roman angedeutet. Auf die zentralen Todessymbole wird im Kapitel *Todessymbole* genauer eingegangen. Zahlreiche Vorausdeutungen auf den Tod sind auf sprachlicher und symbolischer Ebene in die Handlung eingeflochten. Das tragische Voranschreiten der Erzählung wird beispielsweise bereits durch die Gleichnisrede am Beginn der Erzählung vorweggenommen. Eigentlich handelt es sich dabei um die Erklärung chemischer Beziehungen durch den Hauptmann. Doch in der Gleichnisrede werden bereits symbolische Vorausdeutungen auf das Romangeschehen und die Entwicklung der Erzählung vorgenommen. Neben Andeutungen auf die Verhältnisse zwischen den Charakteren, kann auch eine Vorausdeutung auf den Tod erkannt werden. So heißt es in der Gleichnisrede:

Man muss diese tot scheinenden und doch zur Tätigkeit innerlich immer bereiten Wesen wirkend vor seinen Augen sehen, mit Teilnahme schauen, wie sie einander suchen, sich anziehen, ergreifen, zerstören, verschlingen, aufzehren und sodann aus der innigsten Verbindung wieder in erneuter, neuer unerwarteter Gestalt hervortreten; dann traut man ihnen erst ein ewiges Leben, ja wohl gar Sinn und Verstand zu [...]. (W, 274-275)

Diese Formulierung ist in Bezug auf die Charaktere als Vorausdeutung zu lesen,

---

<sup>12</sup> Vgl. ebd., S. 276.

die totscheinend vor sich hinleben und aus alten Verbindungen austreten, um neue einzugehen. Demnach ist die unerwartete Gestalt als neue Leidenschaft zu interpretieren. Die Verbindungen, Leidenschaften und Anziehungen der Protagonist\*innen verändern sich mit der Zeit. Der in der Gleichnisrede erwähnten Zerstörung sind die Todesfälle Ottos, Ottilies und Eduards zuzuschreiben. Die Anziehung und Leidenschaft endet demnach in Zerstörung und im Endeffekt in „inniger Verbindung, in unerwarteter Gestalt“ (W, 275). Diese Verbindung, die ewiges Leben verheißt, ist der Tod Ottilies und Eduards, der nach ihrer Anziehung, Zerstörung, ihrem gegenseitigen Aufzehren, endlich dazu führt, dass die Liebenden nebeneinander ruhen (vgl. W, 490). Durch dieses Gleichnis sowie durch Metaphern und Symbole wird die unausweichliche Tragik der Geschichte an einigen Stellen vorweggenommen. Wie Brandstädter argumentiert, wird beispielsweise die Unaufhaltbarkeit der Geschichte schon bei Ottilies Ankunft gewahrt. Der Wagen, in dem Ottilie anreist

*kam nicht angefahren, und er war nicht abgefahren. Sondern der Wagen war angefahren: so als könnte er gar nicht mehr aufgehalten werden: so als ließe die Geschichte sich jetzt nicht mehr anhalten: so als würde erst jetzt die Geschichte beginnen.*<sup>13</sup>

Mit Hilfe sprachlicher Mittel wird immer wieder auf die Unausweichlichkeit der Handlung und auf die Präsenz des Todes im Handlungsraum verwiesen. Diese sprachlichen Andeutungen treten auch in subtiler Form auf. Eduard wird beispielsweise an einer Stelle als „der unruhigste und der glücklichste aller Sterblichen“ (W, 327) beschrieben. Dieser Einsatz des Wortes Sterblicher macht den Leser\*innen die Möglichkeit eines möglichen Todes bewusst. Auch die Angst der Romanfiguren vor einem möglichen Ertrinken und der dadurch bedingte Ausbau der Hausapotheke und das Heranholen eines Arztes (vgl. W, 267-268) können als Vorausdeutungen auf die bevorstehenden Wasserunfälle gelesen werden. Nach dem Tod des Kindes bringt Charlotte Otto ganz im Stillen zur Kapelle. Es wird beschrieben, dass er „dort als das erste Opfer eines ahnungsvollen Verhängnisses“ (W, 464) ruhte.

---

<sup>13</sup> Brandstädter, Heike: Der Einfall des Bildes. Ottilie in den „Wahlverwandtschaften“. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000. (Epistema. Reihe Literaturwissenschaft 314), S. 55.

Durch diese Formulierung wird auf die bevorstehende Tragik verwiesen. Auch die Novelle der wunderlichen Nachbarskinder kann als Todesvorzeichen gelesen werden. Der Ausgang der Novelle ist im Gegensatz zum Roman allerdings positiv. Im folgenden Kapitel soll dieser Widerspruch untersucht werden.

### **Die Novelle der wunderlichen Nachbarskinder**

Die Novelle der wunderlichen Nachbarskinder ist eine in die Romanhandlung eingeschobene Novelle, die keine direkte Verbindung zur Handlung hat. Sie kann als Vorausdeutung auf den Tod aus Leidenschaft und die tödliche Gefahr des Wassers gelesen werden. Zwischen der Romanhandlung und der eingeschobenen Novelle der wunderlichen Nachbarskinder sind sowohl Parallelen als auch Widersprüche zu erkennen. Es handelt sich bei der Geschichte um „etwas Bekanntes oder gar Verwandtes“ (W, 442), wie der Erzähler der Geschichte im Nachhinein feststellt. Diese Bekanntheit und Verwandtschaft ist einerseits damit zu erklären, dass deutliche Parallelen zur Romanhandlung gezogen werden können und andererseits damit, dass die erzählte Geschichte dem Hauptmann selbst widerfahren ist. „Diese Begebenheit hatte sich mit dem Hauptmann und einer Nachbarin wirklich zugetragen, zwar nicht ganz wie sie der Engländer erzählte [...]“ (W, 442). Der Hauptmann, der der Bräutigam in dieser Geschichte ist, trägt auch im Roman den ertrunken geglaubten Jungen nach dem Dammbruch aus dem Wasser, der „wieder zum Leben hergestellt“ (W, 339) werden kann. Auch in der Novelle trägt er die „schöne Beute aufs Trockene; aber kein Lebenshauch war in ihr zu spüren“ (W, 440). Doch im Trockenen gelingt es ihnen „Körper wieder ins Leben zu rufen“ (W, 440). Beide, sowohl die Braut in der Novelle als auch der Junge in der Romanhandlung, stellen sich als Scheintod heraus und erwachen durch die Rettung des Hauptmannes. Die Wasserunfälle und der Scheintod treten also als Parallelen in der Romanhandlung und der Novelle auf. Darüber hinaus spielen die Motive unerwiderte Liebe, Zeitlichkeit und Bildhaftigkeit sowohl im Roman als auch in der Novelle eine große Rolle. Auch das Ausschmücken der Landschaft und die Symbolkraft des Wassers werden in der Novelle wiederholt. Bei der „Wasserlustfahrt“ (W, 439) kommt es zum Unglück.

Eine weitere Parallele stellen die arrangierten Ehen da. Sowohl Eduard und Charlotte als auch die Kinder in der Novelle sollten in von ihren Eltern arrangierte Beziehungen eintreten. Während die Ehen bei Eduard und Charlotte geschlossen, unglücklich ertragen und erst durch den Tod geschieden werden, wird die Idee einer Ehe zwischen den Nachbarskindern in der Novelle noch im Kindesalter wieder verworfen. Grund dafür sind die „seltsamen Leidenschaften“ (W, 435) der „feindlichen Wesen“ (W, 435), die sich im Spiel bekriegen. Als die Braut erkennt, dass es sich bei den Streitereien mit dem Nachbarsjungen um „die erste Leidenschaft“ (W, 437) handelte und dass sie den Nachbarsjungen liebt, ist sie bereits mit einem anderen Mann verlobt. „Sie war so oft Braut genannt worden, daß sie sich endlich selbst dafür hielt [...]“. (W, 436) Dieser Satz lässt eine Verbindung zu Ottilie erkennen. Auch Ottilie wird zu dem, was andere von ihr erwarten, und auch Ottilie stirbt als Braut im „Brautschmuck“ (W, 483). Ottilie „adaptiert das Bild, das andere sich von ihr gemacht haben“<sup>14</sup>. Die Braut in der Novelle befreit sich aus der bildhaften Vorstellung, die andere sich von ihr machen, indem sie beschließt für ihre Liebe zu sterben. Auch Ottilie denkt immer wieder darüber nach zu sterben und hungert sich schließlich zu Tode. Im Gegensatz zu Ottilie, deren Suizid ein schleichender und im Endeffekt erfolgreicher ist, bleibt der Suizidversuch der Braut erfolglos. Die Braut stürzt sich ins Wasser, um den Nachbarsjungen zu bestrafen. „Er [der Nachbarsjunge, den sie liebt] sollte ihr totes Bild nicht loswerden, er sollte nicht aufhören sich Vorwürfe zu machen, daß er ihre Gesinnung nicht erkannt, nicht erforscht, nicht geschätzt habe.“ (W, 438) Doch der Suizidversuch scheitert und sie wird vom Nachbarsjungen gerettet. Er bringt die schein tote Braut in die Wohnung eines Ehepaars, wo es ihm gelingt ihren „Körper wieder ins Leben zu rufen“ (W, 440). Diese Rettungsaktion führt zu einer wunderlichen Wendung, denn das Ehepaar bietet den Nassen „das Hochzeitskleid an, das noch vollständig dahing, um ein Paar von Kopf zu Fuß und von innen heraus zu bekleiden“ (W, 441). Im Hochzeitsgewand bekleidet kehren die Liebenden schließlich zurück und der Suizidversuch aus verzweifelter Liebe führt zu einer Erfüllung selbiger.

---

<sup>14</sup> Hermann: Todesproblematik, S. 198.

Während im Roman die von Reusch geschilderte „tödliche Verspätung“<sup>15</sup> ein grundlegendes Problem ist, geschieht in der Novelle alles gerade rechtzeitig. Rechtzeitig vor ihrer Hochzeit entdeckt die Braut ihre Liebe zu ihrem Nachbar, der sie rechtzeitig aus dem Wasser rettet und wiederbelebt, was eine Hochzeit der beiden ermöglicht.<sup>16</sup> Während in der Novelle der angestrebte Tod der Braut die Leidenschaft ermöglicht, bedingt im Romangeschehen die Leidenschaft die Todesfälle. Diese Gegenläufigkeit und die märchenhafte Übertreibung und stilistische Überformung der Novelle sind laut Hermann Zeichen dafür, dass die eingeschobene Novelle nicht als positives Gegenbild zur Romanhandlung gesehen werden kann. Es handelt sich um eine märchenhafte Darstellung, die nur in der Fantasie einen positiven Ausgang haben kann. Hermann sieht außerdem durch die ausgeschmückte Sprache der Novelle und die utopische Darstellung des Geschehens einen Verweis auf die Romangestalten selbst, die dazu tendieren, im Rahmen einer Fehldeutung oder Umdeutung Erfahrungen und Erlebtes positiv zu bewerten.<sup>17</sup> „Sie [die Novelle] ist ein Gegenbild, das gerade in seiner Parallelität zur Haupthandlung den Personen die tödliche Gefahr, in der sie selbst schweben, andeuten könnte.“<sup>18</sup> Laut Hermann „[...] gibt sie [die Novelle] ein Bild von der heimlichen Gegenwart des Todes und seiner Verbindung mit der Leidenschaft.“<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup> Reusch: Zeitstrukturen, S. 109.

<sup>16</sup> Vgl. ebd., S. 108.

<sup>17</sup> Vgl. Hermann: Todesproblematik, S. 96-97.

<sup>18</sup> Ebd., S. 96.

<sup>19</sup> Ebd.

## Todessymbole

Als Vorausdeutungen auf den Tod können auch einige Symbole im Roman gedeutet werden. In den *Wahlverwandtschaften* sind sehr viele Symbole auszumachen, die mit dem Tod in Verbindung gebracht werden können. Diese Bilder oder Motive wirken als „wiederkehrende Erkennungszeichen strukturierend für das Roman-ganze“<sup>20</sup>. Benjamin schreibt: „In den verborgensten Zügen ist das ganze Werk von jener Symbolik durchwebt.“<sup>21</sup> Häufig wird das Symbol in den *Wahlverwandtschaften* als Leitmotiv verstanden, das im Verlauf des Romangeschehens immer wieder auftritt und anzeigt, worauf die Geschichte hinausläuft, oder hingegen das momentane Geschehen unterstreicht. Dadurch wird es möglich, mit Hilfe von Symbolen im Sinne des Leitmotives über das Romangeschehen hinauszugehen und auf Bevorstehendes zu verweisen.<sup>22</sup> Blessin argumentiert, dass diese Annahme des leitmotivischen Charakters sich nicht erfüllt, da die Verweisungszusammenhänge nicht eindeutig sind. Schon zwischen der von den Figuren angenommenen Bedeutung einzelner Symbole und der tatsächlichen Bedeutung dieser Symbole im Werk, besteht eine Inkongruenz.<sup>23</sup> Ursprünglich wertindifferenten Dingen wird von den Protagonist\*innen im Lauf der Erzählung Bedeutung zugeschrieben. Diese zugeschriebenen symbolischen Bedeutungen stellen sich aber im Erzählverlauf als Fehldeutungen heraus. Kein Ereignis im Roman tritt ohne Interpretation und Prognosen der Protagonist\*innen auf.<sup>24</sup>

Immer wieder werden in den *Wahlverwandtschaften* mittels des symbolischen Erzählstils Gegenstände und äußere Begebenheiten zu Chiffren für innere Zustände und Verhältnisse. Ein dichtes Netz von Korrespondenzen, Parallelen und Verweiszusammenhängen zieht sich durch den Roman. Einzelne Objekte werden in der Wiederholung und in ihrem Auftreten in bestimmten Zusam-

---

<sup>20</sup> Schwan, Werner: Goethes „Wahlverwandtschaften“. Das nicht erreichte Soziale. München: Fink 1983, S. 23.

<sup>21</sup> Benjamin, Walter: Wahlverwandtschaften. Aufsätze und Reflexionen über deutschsprachige Literatur. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Jan Philipp Reetsma. Frankfurt am Main. Suhrkamp 2007, S. 43.

<sup>22</sup> Vgl. Blessin, Stefan: Erzählstruktur und Leserhandlung. Zur Theorie der literarischen Kommunikation am Beispiel von Goethes „Wahlverwandtschaften“. Heidelberg: Carl Winter 1974. (Probleme der Dichtung. Studien zur deutschen Literaturgeschichte 15), S. 45.

<sup>23</sup> Vgl. ebd., S. 54-55.

<sup>24</sup> Vgl. ebd., S. 50-51.



menhängen zu deutlichen Symbolen. Dingliche Gegenstände, Naturelemente – ehemals bezeichnet als „leblose Dinge“ – und Pflanzen werden zum Zeichen für den Tod. Aber immer bleibt die Divergenz zwischen der Zuschreibung des Symbolgehalts der Gegenstände durch die Romanfiguren und der eigentlichen Bedeutung der Symbole des Romans bestehen.<sup>25</sup>

Durch die Deutungen der Charaktere wird den Geschehnissen Bedeutung zugeschrieben. Neis bringt diesen Vorgang der Bedeutungszuschreibung in Verbindung mit der mangelnden Freiheit der Romangestalten. Durch die Wiederkehr der Symbole werden die Charaktere zunehmend eingeschlossen und es kommt zu einem unentrinnbaren Festsitzen selbiger.<sup>26</sup> In Anlehnung an diese Überlegungen kann die Schlussfolgerung gezogen werden, dass auch die Symbolhaftigkeit einen wesentlichen Beitrag zum Erstarren der Figuren leistet. Durch symbolische Zuschreibungen werden schicksalhafte, vorgegebene und als natürlich erscheinende Erklärungsversuche vorgenommen. Der Mittler spricht von einem Versuch des Bedeutend-Machens:

Wir spielen mit Voraussagungen, Ahnungen und Träumen und machen dadurch das alltägliche Leben bedeutend. Aber wenn das Leben nun selbst bedeutend wird, wenn alles um uns sich bewegt und braust, dann wird das Gewitter durch jene Gespenster nur noch fürchterlicher. (W, 357)

Blessin deutet diese Ereignisse im Roman als „ständiges Ins-Gegenteil-Verkehren dessen, was die Figuren für so bedeutsam halten, dass sie es zum Leitfaden ihres Hoffens und Handelns erheben“<sup>27</sup>. Details, die am Anfang belanglos erscheinen, kehren im Erzählverlauf immer wieder, was dem\*der Leser\*in bei der Verknüpfung der einzelnen Handlungen hilft. Killy unterstreicht, dass sich die Symbole in der „kunstvollen Summe“<sup>28</sup> erst als wesentlich erweisen. Die Symbole avancieren durch die Fehldeutungen zu Warnsignalen, die aber von den Charakteren falsch entschlüsselt werden.<sup>29</sup> Exemplarisch soll das Symbol des nicht zerbrochenen

---

<sup>25</sup> Hermann: Todesproblematik, S. 80.

<sup>26</sup> Neis, Edgar: Erläuterungen zu Johann Wolfgang von Goethe. Die Wahlverwandtschaften. Hollfeld: Bange 1996. (Königs Erläuterungen und Materialien 298), S. 88.

<sup>27</sup> Blessin: Erzählstruktur und Leserhandlung, S. 50-51.

<sup>28</sup> Killy, Walter: Wirklichkeit und Kunstcharakter. Neun Romane des 19. Jahrhunderts. München: C.H. Beck 1963, S. 23.

<sup>29</sup> Vgl. Hermann: Todesproblematik, S. 78.

Glases beschrieben werden, das als Vorausdeutung auf den Tod interpretiert werden kann. Bei der Grundsteinlegung wird ein Glas in die Höhe geworfen, damit es in Scherben zersplittert und Glück verheißt. Jedoch wird dieses Glas zufällig aufgefangen. Eduard deutet das als Zeichen für die Liebe und das Glück zwischen ihm und Ottilie, da das Glas die Initialen E und O trägt. Diese Sicht Eduards ist paradox, da aus abergläubischem Blickwinkel das Glas zerbrechen müsste, um Glück zu bringen. Das Glas bleibt intakt, jedoch bricht das Glück von Eduard und Ottilie und das Glas wird zum Symbol für ihrer beider Tod.<sup>30</sup> Hermann sieht in der Todessymbolik das Hervortreten des Todes, der von den Protagonist\*innen verdrängt wird. Die symbolischen Nennungen sind zugleich Form der „Sichtbarmachung als auch der Verschleierung eines Phänomens“<sup>31</sup>. Durch die Symbolik im Roman vollzieht sich sowohl ein Verdecken als auch ein Aufdecken des Todes. Ohne das Thema zu benennen, wird der Tod durch die Symbole greifbar gemacht und erhält einen Platz im Roman, den die Protagonist\*innen ihm nicht einräumen wollen. Erst durch die Symbolik kann der Bereich des Todes, der von den Protagonist\*innen aus ihrem Leben verdrängt wird, sichtbar gemacht werden. Die Symbole erschließen sich nicht eindeutig, sondern werden sowohl von den Lesenden als auch von den Romanfiguren gedeutet.<sup>32</sup> Die Symbolik der *Wahlverwandtschaften* ist umfangreich und in der Sekundärliteratur werden unterschiedliche Gegenstände, Naturelemente und Pflanzen als Todessymbole analysiert. In den folgenden Kapiteln werden die zentralen Todessymbole näher beschrieben.

## Die Sterne

Die Sterne sind als Symbol der Hoffnung zu deuten. Im Roman fungieren sie sowohl als Zeichen der Hoffnung auf die Erfüllung der Liebe als auch als Hoffnungsträger für das Überleben und das Weiterleben nach dem Tod.<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> Vgl. ebd., S. 77.

<sup>31</sup> Ebd., S. 75.

<sup>32</sup> Vgl. ebd., S. 75-76. Anm.: SA.

<sup>33</sup> Vgl. Barnes, Harry George: Goethe's *Die Wahlverwandtschaften*. A literary interpretation. London: Oxford University Press 1967, S. 153.

Als sich Eduard und Ottilie nach Eduards Rückkehr am See treffen, verspüren sie Hoffnung für ihre Liebesbeziehung. „Die Hoffnung fuhr wie ein Stern, der vom Himmel fällt, über ihre Häupter weg. Sie wähten, sie glaubten einander anzugehören.“ (W, 456) Glücklich, hoffnungsvoll und hastig fährt Ottilie nach diesem Treffen mit dem Kind über den See, das Kind fällt ins Wasser und stirbt. Der Kahn steht bewegungslos auf dem Wasser und Ottilie wendet sich hoffnungsvoll den Sternen zu und ruft nach Hilfe. Ein Windstoß kommt und sie und das Kind werden ans Ufer getragen<sup>34</sup>:

Auch wendet sie sich nicht vergebens zu den Sternen, die schon einzeln hervorzublicken anfangen. Ein sanfter Wind erhebt sich und treibt den Kahn nach den Platanen. (W, 458)

In dieser Textstelle wird die Symbolik der Sterne sichtbar. Als Hoffnungssymbol treten sie hier als letzte Hoffnung auf, die Otto vor dem Tod bewahren soll, doch die Hoffnung ist vergebens.<sup>35</sup> Als das Kind tot, die Hoffnung auf eine Liebesbeziehung erloschen ist und Ottilie sich durch Entsagen selbst bestraft, scheinen auch die Sterne „ihren Glanz zu verlieren“ (W, 465).

## Die Pappeln und Platanen

Die Pappeln und Platanen tragen einen wichtigen Symbolcharakter. Sie treten im Lauf der Geschichte zahlreich auf und sind vielfach als Vorboten des Todes zu sehen. Eduard selbst hat die jungen Stämme, die sein Vater ausroden ließ, am Teich gepflanzt und hegt eine besondere Beziehung zu der Baumgruppe, vor allem nachdem er erfährt, dass das Pflanzen der Bäume und Ottilies Geburt auf den selben Tag fallen.

Im Nachhinein stellt der leidenschaftlich Liebende künstlich einen Zusammenhang her zwischen seinen Lieblingsbäumen und seiner Liebe zu Ottilie, der als solcher gar nicht besteht. Für Eduard sind die Platanen von nun an Lebensbäume der Liebe.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Anm.: SA.

<sup>35</sup> Anm.: SA.

<sup>36</sup> Hermann: Todesproblematik, S. 80.

Nicht nur Eduard baut eine Art Beziehung zu der Baumgruppe auf. Auch Otilies „liebster Weg [...] ging herunter nach den Platanen“ (W, 429). Doch es handelt sich bei der positiven Deutung dieses Symboles um eine Fehldeutung durch die Romanfiguren. Entgegen der Interpretation der Protagonist\*innen handelt sich bei den Pappeln und Platanen nicht um Lebensbäume der Liebe, sondern um Todesboten und Symbole, „die jetzt als Mahnmal der zerstörerischen Leidenschaft stehen“<sup>37</sup>. Die Platanen wurden schon in der Antike als Todesbäume bezeichnet.<sup>38</sup> Überdies wird in der Sekundärliteratur erwähnt, dass es sich bei den Platanen und Pappeln nicht um heimische Bäume handelt. Niedermeier bezeichnet das als „Übertragen fremdländischer Bildgehalte auf nördliche Landschaften“<sup>39</sup>. Otilie schreibt in ihrem Tagebuch: „Es wandelt niemand ungestraft unter Palmen, und die Gesinnungen ändern sich gewiß in einem Lande, wo Elefanten und Tiger zu Hause sind.“ (W, 416) Diese Ansicht Otilies kann auf das Romangeschehen umgelegt werden und unterstreicht die tödliche Verheißung der Bäume.

Für Eduard sind die Bäume Symbole der Leidenschaft, da der Tag, an dem er sie vor der Ausrodung durch den Vater rettete, mit dem Tag von Otilies Geburt zusammenfällt. Dieses Zusammentreffen der Ereignisse ist aber entgegen der Annahme Eduards eher als Vorzeichen für den Tod Otilies zu lesen, an deren Geburtstag die Todesbäume gepflanzt wurden. Eduard allerdings deutet diese Zusammenkunft der Daten als das „wunderbarste Zusammentreffen“ (W, 334). Die Platanen sind die seinen und auch Otilie betrachtet er als seinen Besitz, als er ausruft: „Du bist die Meine!“ (W, 338). Eduard bittet darum die „Platanen- und Pappelgruppe zu schonen“ (W, 303), als es um die Vereinigung der Teiche zum See geht. Diese Schonung führt dazu, dass der Anlegeplatz im See nicht zufriedenstellend gestaltet werden kann. Außerdem bleibt durch die Schonung der Platanen beim Umbau der Teiche nicht genug Platz am Ufer des Sees, sodass bei der Betrachtung des Feuerwerkes und dem darauffolgenden Erdrutsch die Zuseher\*innen keine Möglichkeit haben, den herabbrechenden Erdstücken auszuweichen.

---

<sup>37</sup> Ebd., S. 80-81.

<sup>38</sup> Vgl. Wellbery, David. E.: Die Wahlverwandtschaften. In: Lützel, Paul Michael/ McLeod James E. (Hg.): Goethes Erzählwerk. Interpretation. Stuttgart: Reclam 1985, S. 291-318, S. 305-306.

<sup>39</sup> Niedermeier: Das Ende der Idylle, S. 60

Die Platanen, die durch ihre Platzierung das Anlegen eines guten Anlegeplatzes erschweren, sind bei allen Wasserunglücken der Hintergrund der Szenerie. Sie werden vor Ottos Tod erwähnt, denn die Baumgruppe ist Ottilies Ziel bei der Kahnfahrt über den See, die zu Ottos Tod führt. Gegenüber den Pappeln und Platanen ereignet sich das Unglück, bei dem Otto ertrinkt. „Die Platanen sieht sie gegen sich über“ (W, 456) als sie mit dem Kind auf das Boot steigt, um übers Wasser zu fahren und auf die andere Uferseite zu gelangen. Auch vor dem oben erwähnten Erdbeben und dem beinahe Ertrinken eines Jungen, der als Scheintoter wieder belebt werden kann, versammelt sich die Gesellschaft bei den Platanen, um ein Feuerwerk zu betrachten. (vgl. W, 336)

## Die Asters

Die Asters kann man Vorboten des Todes zu lesen, da sie als herkömmliches Todessymbol bekannt sind und auch im Volksglauben als solches angesehen wird. Bei den Asters handelt es sich um Herbstblumen, die dann blühen, wenn sich andere Pflanzen auf das Absterben vorbereiten.<sup>40</sup> „[...] Asters besonders, waren in der größten Mannigfaltigkeit gesät und sollten nun überallhin verpflanzt, einen Sternhimmel über die Erde bilden.“ (W, 425) Anhand dieser Metapher zeigt sich aber auch die Symbolkraft der Asters als Hoffnungsträger. Verglichen mit den Sternen gelten sie demnach im Werk sowohl als Symbol der Hoffnung als auch des Todes. Laut Blessin korrespondiert diese Darstellung mit jener Szene in der die Asters auf Ottilies Kopf „wie traurige Gestirne ahnungsvoll glänzten“ (W, 485). Symbole des Todes und der Hoffnung werden in beiden Darstellungen verbunden. Die Asters, die eigentlich als Schmuck für Eduards Geburtstag verwendet werden sollen, sind schlussendlich Grabschmuck für Ottilies Totenfeier. Ihr Todestag fällt auf Eduards Geburtstag.<sup>41</sup> Für Ottilie selbst sind die Asters Hoffnungsträger und ein Symbol für die Liebe zu Eduard. Es ist Ottilie, die den Asters als erste Symbolcharakter zuschreibt, als sie vor dem Beet an Eduard denkt, mit dem sie die

---

<sup>40</sup> Vgl. Hermann: Todesproblematik, S. 82.

<sup>41</sup> Vgl. Blessin: Erzählstruktur und Leserhandlung, S. 46-47.

Blumen gepflanzt hat.<sup>42</sup> Ottilie entwickelt einen immer größeren Bezug zu den Asten und hält sich zunehmend mehr im Garten und bei den Blumen auf. Besonders vor ihrem Tod entwickelt Ottilie eine Vorliebe für die Asten:

Sie schien im Garten oft die Blumen zu mustern; sie hatte dem Gärtner angedeutet, die Sommergewächse aller Art zu schonen, und sich besonders bei den Asten aufgehalten, die gerade dieses Jahr in unmäßiger Menge blühten. (W, 480)

Nicht nur Ottilies Vorliebe für die Asten, auch direkte Andeutungen sprechen für die Todessymbolik der Herbstblumen. Beispielsweise wird vom Erzähler angedeutet, dass die Asten als Totenschmuck dienen werden:

Diese Sonnenblumen wendeten noch immer ihr Angesicht gen Himmel, diese Asten sahen noch immer still bescheiden vor sich hin, und was allenfalls davon zu Kränzen gebunden war, hatte zum Muster gedient, einen Ort auszuschnücken, der, wenn er nicht bloß eine Künstlergrille bleiben, wenn er zu irgend etwas genutzt werden sollte, nur zu einer gemeinsamen Grabstätte geeignet schien. (W, 374)

Auch wenn die Asten an dieser Textstelle noch im Hintergrund stehen, wird bereits klar, dass sie als Schmuck für die zukünftige Todesstätte verwendet werden. Eigentlich sind sie aber „dazu bestimmt, den Tod selbst anzuzeigen und auszuschnücken“<sup>43</sup> Als Ottilie stirbt, dienen die Asten als Trauerschmuck. Es wird alles mit Asten dekoriert und „[...] man setzte ihr einen Kranz von Asterblumen auf das Haupt, die wie traurige Gestirne ahnungsvoll glänzten.“ (W, 485) Hier wird erneut das Symbol der Sterne aufgegriffen und es wird klar, dass nun auch die letzte Hoffnung verloren ist, da auch die Sterne traurig glänzen. Die Asten haben nun ihren Zweck erfüllt. Sie wuchsen einzig um Ottilie als Trauerschmuck zu dienen.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Vgl. ebd., S. 47.

<sup>43</sup> Hermann: Todesproblematik, S. 81.

<sup>44</sup> Anm.: SA.

## Das Wasser

Das Wasser und die vom Wasser ausgehende Gefahr wird im Verlauf der Geschichte immer wieder thematisiert. Bereits zu Beginn, als der Hauptmann die Hausapotheke neu ausstattet, wird auf die „Nähe so mancher Teiche, Gewässer und Wasserwerke“ (W, 268) verwiesen, und auf die Gefahr, die von diesen ausgeht. Aus diesem Grund wird alles für die Hausapotheke besorgt, „was zur Rettung der Ertrunkenen nötig sein möchte“ (W, 268) und ein Arzt wird in die Parkanlagen geholt. Die Gefahr des Wassers ist den Charakteren demnach teilweise bewusst. Bereits bei der Planung der Umwandlung der drei Teiche in einen See äußert der Hauptmann Bedenken. Er hätte das Ganze „am liebsten ganz widerraten“ (W, 332), da die Sache ihm „bedenklich“ (W, 332) erschien. Der See wird trotz dieser Bedenken, wie auch der Rest der Landschaft, der Idylle angeglichen. Die Romanfiguren versuchen ihn an die „ideale Landschaft“<sup>45</sup> anzupassen. Dass sich die Natur nicht nach eigenen Wünschen perfekt gestalten und in Form pressen lässt, zeigt sich an den zahlreichen Unfällen, die am Wasser passieren. Laut Ottmann ist die Sehnsucht nach der ursprünglichen Natur der Auslöser für die Nachahmung der Natur, „deren archaische Kraft durch Ästhetisierung gebändigt werden sollte“<sup>46</sup>. Doch die Gefahr, die dem See innewohnt, kann nicht abgewiesen werden.

Die meiste Gefahr geht vom See aus, der in seiner Form besonders oft dem Streben nach Ästhetik zum Opfer gefallen ist.[...] Der See, der erst ein einzelner, dann ein dreifacher und nun wieder zurück zu einem einzelnen gemacht werden soll, fordert sein Tribut.<sup>47</sup>

Die Verbindung der Teiche, die unbedingt an Ottilies Geburtstag fertig sein soll, kann als Ausdruck für die „Grenzenlosigkeit“ (W, 333) gesehen werden. Grenzenlos ist einerseits „Eduards Neigung“ (W, 333) zu Ottilie, durch die er sich veranlasst fühlt, ihr an ihrem Geburtstag ein vollendetes Lusthaus, einen vereinigten See, das

---

<sup>45</sup> Buschendorf: Goethes mythische Denkform, S. 66.

<sup>46</sup> Ottmann, Dagmar: Gebändigte Natur. Garten und Wildnis in Goethes *Wahlverwandtschaften* und Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart*. In: Hinderer Walter (Hg.): Goethe und das Zeitalter der Romantik. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. (Stiftung für Romantikforschung 21), S. 245-395, S. 377.

<sup>47</sup> Reusch: Zeitstrukturen, S. 128.

Köfferchen und ein Feuerwerk zu präsentieren, und andererseits der enorme Eingriff in die Natur. Trotz des Dammbrechens wird die Vereinigung des Sees immer noch angestrebt und „der See lag in kurzer Zeit ausgebreitet vor ihren Augen“ (W, 348). An Otilies Geburtstag kommt es zum Erdrutsch, bei dem ein Junge beinahe ertrinkt. Große Teile des Damms lösen sich und „niemand [kann] vorwärts noch zurück“ (W, 336). Der ertrunkene Knabe wirkt zwar tot, doch wird auf zwei Ebenen suggeriert, dass es sich um einen Scheintoten handle und der Knabe wiedererwachen würde. Auf Ebene der Leser\*innen wird auf sprachlicher Ebene signalisiert, dass der „totgeglaubte Knabe“ (W, 337) wiedererwachen wird. Auch auf der Ebene der Protagonist\*innen geht Eduard bereits davon aus, dass es sich um einen Scheintod handelt und fordert mit dem Satz: „Auch ohne uns werden die Scheintoten erwachen und die Lebendigen sich abtrocknen“, eine Fortsetzung seines für Otilie inszenierten Feuerwerks. Durch die Vorkehrungen, die getroffen wurden, den Bestand der Hausapotheke zu erweitern und die Anwesenheit des Chirurgus wurde der Knabe „wieder zum Leben hergestellt“ (W, 339). Auch das Motiv des Kahns spielt in diesem Zusammenhang eine Rolle. Der Kahn, der ursprünglich die Funktion eines Rettungsfahrzeuges für Ertrinkende hatte, wird von Eduard mit Feuerwerkskörpern befüllt. Damit wird die lebensrettende Funktion des Bootes durch eine rein ästhetische Funktion ersetzt, da es nun zum Transport des Feuerwerks dient.<sup>48</sup> Der Scheintod des Jungen, der sich am See durch den Dammbrech ereignet, ist nicht der letzte Wasserunfall. Durch den Umbau des Sees „erhält der See seine unheimliche Naturgewalt zurück“<sup>49</sup>. Diese Naturgewalt bedingt schließlich auch Ottos Tod. Das Wasser ist, wie Gerndt formuliert: „oft nicht zu bändigen“<sup>50</sup>. Das Wasser kann auch als Sinnbild der präsenten Todesgefahr gesehen werden. Diese Gefahr wird bei einer Begegnung zwischen Charlotte und dem Hauptmann deutlich. Unter den Platanen wird ein Landungsplatz eingerichtet für

---

<sup>48</sup> Vgl. Ottmann: Gebändigte Natur, S. 377.

<sup>49</sup> Brosé, Claudia: Park und Garten in Goethes *Wahlverwandtschaften*. In: Arbeitsstelle Achzehntes Jahrhundert, Gesamtschule Wuppertal (Hg.): Park und Garten im 18. Jahrhundert. Heidelberg: Carl Winter 1978. (Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts 2), S. 125-129, S. 127.

<sup>50</sup> Gerndt, Siegmar: Idealisierte Natur. Die literarische Kontroverse um den Landschaftsgarten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland. Stuttgart: Metzler 1981, S. 22.



jene, die den See überqueren. Einer Überfahrt steht nichts mehr im Weg und Charlotte und der Hauptmann überqueren den See. Der Hauptmann ist bei der Überfahrt „Fähr- und Steuermann“ (W, 325). Dies erinnert, wie Elisabeth Hermann es beschreibt, an den Fährmann Charon im Totenreich, der als Beförderer zwischen Diesseits und Jenseits gilt. Charlotte wird die Überfahrt ungeheuer: „[...] Alles hatte etwas Geisterhaftes in dieser allgemeinen Stille. Es schien ihr, der Freund führe sie weit weg, um sie auszusetzen, sie allein zu lassen.“ (W, 325) Hier ist die Symbolik des Wassers als etwas Tödliches und Gefährliches zu erkennen, was durch die Anspielung auf den Fährmann des Totenreichs unterstrichen wird.<sup>51</sup> Durch Charlottes zunehmende Angst und die Bitte „baldmöglichst zu landen“ (W, 325) wird die unangenehme Kraft des Wassers deutlich, das die beiden kurze Zeit gefangen hält. Die Stille und die zunehmende Dämmerung hatten etwas „Geisterhaftes“ (W, 325). Nicht nur alle Unfälle des Romans, auch alle Ausbrüche erotischer Leidenschaften ereignen sich am See. Der See ist Symbol für Erotik und Leidenschaft und er repräsentiert die Dunkelheit. Das Seewasser ist ein Naturelement, das mit seiner Dunkelheit und Abgründigkeit ein Todesopfer fordert.<sup>52</sup>

Das Symbol des Wassers ist doppelt besetzt: es ist Zeichen für Erotisches, für das Unterbewusste, für die Leidenschaft – aber auch für Gefahr und Tod.<sup>53</sup>

Exemplarisch ist hier der Ausbruch der Leidenschaft zwischen Hauptmann und Charlotte am Wasser zu nennen, die sich nach ihrer unheimlichen Überfahrt ereignet. Es ist eine deutliche Ambivalenz zwischen der Gefahr, die vom Wasser ausgeht, und der Leidenschaft zu erkennen. „Er hielt sie fest und drückte sie an sich. [...] und drückte einen lebhaften Kuß auf ihre Lippen“ (W, 326) Nachdem der Hauptmann Charlotte durchs Wasser ans Ufer tragen muss, da das Boot feststeckt, tritt die Leidenschaft auf und die Szene endet mit einem Kuss. Auch die Leidenschaft zwischen Eduard und Ottilie entfesselt sich am Wasser. Am See betrachten die beiden das Feuerwerk an Ottilies Geburtstag (vgl. W, 338) und als

---

<sup>51</sup> Anm.: SA.

<sup>52</sup> Vgl. Kim, Yeon-Hong: Goethes Naturbegriff und die *Wahlverwandtschaften*. Symbolische Ordnung und Ironie. Frankfurt am Main u.a.: Lang 2002. (Analysen und Dokumente. Analysen zur Neueren Literatur 48), S. 121. Anm.: SA.

<sup>53</sup> Schwan: *Wahlverwandtschaften*, S. 256.

Eduard die Anlagen verlässt, unternimmt Otilie eine Kahnfahrt, um Eduard nah zu sein (vgl. W, 251). Außerdem tauschen sie am See „zum erstenmal entschiedene, freie Küsse“ (W, 456) aus.

Überdies kommt es durch die Umgestaltung der Seen zu einem Dammbruch, der laut Hermann ebenso als Ausbruch der Leidenschaft interpretiert werden kann. Gleichzeitig führt auch die Umgestaltung der Beziehungen zwischen den Romanfiguren zu einem Bruch bestehender Beziehungen. Hier kann man eine gewisse Analogie erkennen, zwischen der Leidenschaft der Protagonist\*innen, die sich Bahn bricht und dem Wasser, das in einen künstlichen, aber natürlich wirkenden Zustand versetzt wird und aus diesem ausbricht. Der Bergsee, der einst geteilt wurde, soll nun wieder zu einem Gewässer vereinigt und in den ursprünglichen Zustand zurückversetzt werden. Das ursprüngliche Bild eines natürlichen Bergsees soll künstlich wiederhergestellt werden. Der Dammbruch kann als Symbol für den Ausbruch von Leidenschaft interpretiert werden, der eine enorme Zerstörungskraft hat, wie am Tod des Kindes zu sehen ist. Das Wasser ist also Zeichen für Liebe und Tod. Liebe und Tod scheinen zwar auf den ersten Blick ambivalent, im Roman wird das Wasser aber Zeichen einer tödlichen Leidenschaft.<sup>54</sup> Kayser sieht in der Platzierung des Sees in der Mitte der Parkanlage eine Verbindung zum Garten Eden und dem verbotenen Baum in der Mitte des Paradieses. Er meint der „zentrale Seebezirk [...] wird zum eigentlichen Tabubereich, in welchem der Sündenfall des Ehebruchs schicksalhaft geahndet wird.“<sup>55</sup>

## **Das Lusthaus**

Das Lusthaus kann ebenso wie das Wasser als Symbol für die zerstörerische Leidenschaft, die tödlich endet, gesehen werden. Ursprünglich sollte das Lusthaus dem Schloss gegenüberstehen und „aus den Schloßfenstern sollte man es übersehen“ (W, 288). Otilie schlägt allerdings vor, das Lusthaus auf die höchste Anhöhe zu bauen, wodurch man zwar das Schloss nicht mehr sieht,

---

<sup>54</sup> Vgl. Hermann: Todesproblematik, S. 86. Anm.: SA.

<sup>55</sup> Vgl. Kayser, Walter: Zur Symbolisierung des Wassers bei Goethe. Rheinfelden, Berlin: Schäuble 1992. (Deutsche und Vergleichende Literaturwissenschaft 17), S. 153.

denn es wird von dem Wäldchen bedeckt; aber man befände sich auch dafür wie in einer andern und neuen Welt, indem zugleich das Dorf und alle Wohnungen verborgen wären. Die Aussicht auf die Teiche, nach der Mühle, auf die Höhen in die Gebirge, nach dem Lande zu, ist außerordentlich schön. (W, 295)

Wie Dickson argumentiert, wird dem Lustgebäude dadurch, anstatt der Aussicht auf das Schloss und den kultivierten Park, der Blick auf eine wilde Landschaft zuteil. Man sieht „die halbverborgene Mühle, die Teiche, die Schlucht und die fernen Hügel“<sup>56</sup>. Auch Ottilie selbst fühlt sich, wie Dickson hervorhebt, beim Tod des Kindes „wie in einer andern Welt“ (W, 458). Die wilde Landschaft, die man vom Lusthaus aus sieht, vor allem die Mühle und die Teiche können als Symbol für entfesselte Leidenschaft gedeutet werden. Diese entfesselte Leidenschaft führt zum Tod des Kindes. Das rote Dach des Lusthauses sieht Eduard als erstes, als er vor dem Tod des Kindes zum Schloss zurückkehrt. Dieser Anblick ist es, der „unwiderstehliche Sehnsucht“ (W, 453) in ihm auslöst und ihn antreibt weiter zum See zu gehen, wo er zufällig auf Ottilie trifft. Diese Begegnung führt schließlich zum Tod Ottos.<sup>57</sup> Für Dickson ist dieses Geschehnis ein Beispiel dafür, dass der „Schnittpunkt verschiedener Landschaftsmotive“<sup>58</sup>, die Handlung und die damit einhergehenden Unglücke beschleunigt. Die Szene passiert am Schnittpunkt von Lusthaus, vereinigtem See und Platanen. Als Eduard auf das Dach des Lusthauses zugeht, kommt er zum See, von dem aus man die Platanen gut sehen kann. Für Dickson ist diese Vereinigung der Landschaftsmotive kein Zufall, sondern vielmehr geschickte symbolische Verknüpfung. Während die Platanen für Eduards Zuneigung zu Ottilie stehen und seinen Anspruchshaltung auf sie unterstreichen, ist der See jener Ort, an dem sich die Leidenschaften entfesseln.<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> Dickson, Keith A.: Raumverdichtung in den „Wahlverwandtschaften“. In: Rösch, Ewald (Hg.): Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975. (Wege der Forschung 113), S. 325-349, S. 337.

<sup>57</sup> Vgl. ebd.

<sup>58</sup> Ebd., S. 339.

<sup>59</sup> Vgl. ebd.

## **Der vermeidende Umgang der Romanfiguren mit Tod und Trauer**

Im Laufe des Romans wird immer wieder eine Abneigung, eine Angst oder ein Versuch der Verdrängung und Verbannung des Todes deutlich. In Bezug auf den Tod der Ehegatten Charlottes und Eduards wird nie Trauer erwähnt. Vielmehr wird ihr Tod als Eröffnung einer neuen Beziehung gesehen. Dieses Verdrängen des Todes zeigt sich außerdem exemplarisch in Eduards bewusstem Vermeiden des Weges, der am Friedhof vorbeiführt. Doch er ist verwundert, als er merkt, dass „Charlotte diese Trauer ausgeschmückt hat“ (W, 254), indem sie den Friedhof in eine Kleewiese verwandelt. Ein weiteres Beispiel für Eduards vermeidenden Umgang mit dem Tod ist jener Moment, als er Ottilie bittet, sie solle das Bild ihres toten Vaters, das sie in Form einer Kette um den Hals trägt, abnehmen, da ihm „die Möglichkeit schrecklich [erscheint], dass irgendein unvorhergesehener Stoß, ein Fall, eine Berührung Ihnen [Ottilie] schädlich und verderblich sein könnte.“ (W, 292) Eduard möchte mögliche Gefahren ausschließen. Außerdem ist es ihm nicht möglich, angemessen auf den Unfall und den darauffolgenden Scheintod eines Kindes zu reagieren. Mit den Worten: „Auch ohne uns werden die Scheintoten erwachen und die Lebendigen sich abtrocknen“ (W, 338), fordert er, dass das Fest zu Ottilies Geburtstag trotz des Unglücks weitergehen soll. Als Ottilie stirbt, will Eduard nicht einsehen, dass sie tot ist. Er weigert sich sie zu sehen und fordert, Ottilie sollte „gewartet, gepflegt, als eine Lebende behandelt werden; denn sie sei nicht tot, sie könne nicht tot sein“ (W, 484). Die Reaktionen aller Protagonist\*innen auf den Tod des Kindes sind vermeidend. Eine Bestattung findet nicht statt: „Ganz in der Stille hatte Charlotte das Kind nach der Kapelle gesendet.“ (W, 464) Der Tod des Kindes wird nicht betrauert, sondern als notwendig angesehen. Für Eduard ist nun das Hindernis entfernt, was seine Beziehung mit Ottilie möglich macht. Schon vor dem Unglück meint er: „Ottilie ist mein, und was noch zwischen diesem Gedanken und der Ausführung liegt, kann ich nur für nichts bedeutend ansehen“ (W, 447). Auch der Major bedauert den Verlust nicht, denn, „ein solches Opfer schien ihm nötig zu ihrem allseitigen Glück“ (W, 461). Hillebrand führt aus, dass Ottilie den Tod des Kindes als Zeichen Gottes sieht, der ihr den rechten Weg zeigen soll. Trauer zeigt auch sie keine.<sup>60</sup>

## Die dargestellte Landschaft und ihre „Idyllisierung“

Die gesamte Handlung spielt sich in der Parkanlage ab. Die Verschönerung dieser Gartenanlage wird zum Mittelpunkt des Schaffens der Protagonist\*innen. Aus der Beschreibung der Anlagen im ersten Kapitel geht hervor, wie die Landschaft aussieht und woraus sie sich zusammensetzt. In den ersten Ausführungen wird Eduard beschrieben, der in der Baumschule arbeitet. Charlotte befindet sich währenddessen „drüben in den neuen Anlagen“ (W, 242), wo sie die Mooshütte „die sie an der Felswand, dem Schlosse gegenüber gebaut hat“ (W, 242) fertigstellt. Von dieser Hütte aus hat man einen Ausblick: „unten das Dorf, ein wenig rechter Hand die Kirche, über deren Turmspitze man fast hinwegsieht, gegenüber das Schloß und die Gärten“ (W, 242). Die Obstgärten und das Schloss gehören zu den alten Anlagen Eduards und gegenüber errichtet Charlotte in den neuen Anlagen die Mooshütte. Durch die entgegengesetzten Aufenthaltsräume von Eduard und Ottilie wird ein Kontrast deutlich zwischen dem nutzbaren Arbeitsbereich Eduards und den neuen Anlagen, die Charlotte im Sinne einer Vergrößerung bzw. Verschönerung des Areals vornimmt. Als Ottilie und der Hauptmann in die Handlung eintreten, beschäftigen sich die vier immer mehr mit der Landschaftsgestaltung. Ihre Spaziergänge werden immer ausgedehnter und „alles, was man tut und vornimmt, hat eine Richtung gegen das Unermeßliche. So waren die Freunde nicht mehr in ihrer Wohnung befangen.“ (W, 291). Dieses Streben ins Unermessliche ist auch in Bezug auf die Leidenschaften zu betrachten. „In der Landschaft haben diese Menschen ihre Leidenschaften gefunden, und diese sind ihnen ins Unendliche geraten, weder die Kunst noch die Gefühle können sie in Zucht halten.“<sup>60</sup> Brosé argumentiert, dass man neben den chemischen Neigungen, die die Beziehungen der Figuren definieren, die Landschaft als ebenso einflussreich ansehen sollte, da es „vor allem die Landschaft und die Beschäftigung mit ihr [ist], die Veränderungen hervorruft“<sup>62</sup>. Brosé meint weiter, dass „die Ungezwungenheit der Landschaft [...] der Zügellosigkeit der

---

<sup>60</sup> Vgl. Hillebrand, Anne-Kathrin: Erinnerung und Raum. Friedhöfe und Museen in der Literatur. Würzburg: Königshausen und Neumann GmbH 2001. (Epistema. Reihe Literaturwissenschaft 341), S. 55.

<sup>61</sup> Brosé: Park und Garten, S. 128.

<sup>62</sup> Ebd.

unkontrollierten Leidenschaften“<sup>63</sup> entspreche. Zügellos ist auch die Beschäftigung mit der Natur und die Umgestaltung selbiger. Exemplarisch für das Eingreifen in die Natur ist das Bäumeveredeln und die Umgestaltung der Teiche. Die Handlung der *Wahlverwandtschaften* ist eine Geschichte der fatalen Folgen dieser Umgestaltung der Natur. Durch die Bearbeitung der Parkanlagen soll die Natur von den Protagonist\*innen einem Ideal angepasst werden. Ziel ist es, eine perfekte Idylle zu erschaffen. Die Verschönerung der Landschaft wird zum einzigen Thema, mit dem sich die Protagonist\*innen beschäftigen. Sogar zur Abendunterhaltung werden Karten, die den „Grundriß der Gegend und ihre landschaftliche Ansicht in ihrem ersten rohen Naturzustande“ (W, 288) zeigen, verglichen mit „andern Blättern [auf denen sich] die Veränderung vorgestellt fand, welche die Kunst daran vorgenommen, um alles das bestehende Gute zu nutzen und zu steigern.“ (W, 288). Verschiedene Bereiche der Parkanlage werden ausgeschmückt. Exemplarisch wird an dieser Stelle die Beschreibung der Mooshütte angeführt, die, von Charlotte errichtet,

auf das lustigste ausgeschmückt [war], zwar nur mit künstlichen Blumen und Wintergrün, doch darunter so schöne Büschel natürlichen Weizens und anderer Feld- und Baumfrüchte angebracht, daß sie dem Kunstsinn der Anordnenden zur Ehre gereichten. (W, 258)

Diese Form der Ausschmückung ist im Roman zentral. Es geht um eine Verschönerung der Anlage, die keinen praktischen Anspruch hat. Alles soll in dem Sinne verändert werden, dass das sich daraus ergebende Bild zufriedenstellend ist. Die Teiche sollen zu einem See vereinigt werden, „dann hätte der Anblick alles, was groß und wünschenswert ist“ (W, 303). Die Nutzbarkeit, Praktikabilität und mögliche Folgen treten in den Hintergrund und die Optimierung des Anblickes gewinnt an Bedeutung. Die Umgebung, in der sich die Romangestalten bewegen, ist von ihnen selbst konstruiert. Die Landschaft wird von Charlotte und Eduard nach ihren Zwecken verändert und nutzbar gemacht. Sie streben danach, den Park und den Garten zu einer „idealen Landschaft“<sup>64</sup> zu machen. Durch diesen Anspruch

---

<sup>63</sup> Ebd., S. 129.

<sup>64</sup> Buschendorf: Goethes mythische Denkform, S. 66.

jedoch verliert die Landschaft alles Reale und wird zur Scheinwelt.<sup>65</sup> Nach dem Vorbild eines Englischen Gartens, der den Anschein erwecken soll, dass das Gestaltete natürlich entstanden sei, der aber bis ins Detail geplant wird, wird die Landschaft von Eduard und Charlotte verändert.<sup>66</sup> Die reale Landschaft wird in ein kontrollierbares, überschaubares Bild verwandelt. Die Protagonist\*innen entziehen sich gewissermaßen der Natur, um sie beherrschen und von außen genießen zu können.<sup>67</sup> In dieser erschaffenen Welt ist kein Platz für Tod oder Leid. In der künstlichen Welt, die sich Charlotte und Eduard erschaffen, wird die Not ausgeschlossen. Hermann formuliert: „Sei es in der landschaftlichen Gestaltung oder im zwischenmenschlichen Bereich: mit Hilfe von Bildern wird die tote Wirklichkeit verdrängt und eine tödliche Scheinwelt erstellt.“<sup>68</sup>

## **Formen des Gartens in den *Wahlverwandtschaften***

Der Garten ist in den *Wahlverwandtschaften* der zentrale Aufenthaltsraum. Es wird das Ideal eines Landschaftsgartens angestrebt, der künstlich erschaffene Natur zeigen und an ein Landschaftsgemälde erinnern soll. Der Garten nimmt daher eine zentrale Rolle im Roman ein. Der Garten bildet Handlungs- und Aufenthaltsraum und Schaffensmittelpunkt der Protagonist\*innen. Außerdem kann ein Zusammenhang zwischen dem künstlich hergestellten Landschaftsgarten und dem bildhaften Erstarren der Landschaft gezeigt werden. In den *Wahlverwandtschaften* treten zwei Formen des Gartens auf, der französische Schlossgarten und der englische Garten. Eine Sonderform des Gartens ist der Friedhof, welcher als Teil des englischen Gartens gesehen werden kann. Die Erscheinung dieser Gartenformen spiegelt die Debatte um die Gartengestaltung des 17. und 18. Jahrhunderts wider. Das Motiv eines Epochenumbruchs wird anhand der Gartenkunst im Werk exemplifiziert. Der Schlossgarten, der als geradliniger Nutz- und Ziergarten der Renaissance gesehen werden kann, wird den neuen Anlagen gegenübergestellt, die dem Ideal des englischen

---

<sup>65</sup> Vgl. Hermann: Todesproblematik, S. 100. Anm.: SA.

<sup>66</sup> Vgl. ebd., S. 101. Anm.: SA.

<sup>67</sup> Vgl. ebd., S. 100. Anm.: SA.

<sup>68</sup> Ebd., S. 117.

Landschaftsgartens entsprechen.<sup>69</sup> Der Garten in den *Wahlverwandtschaften* bietet, wie Tabarasi in ihren Ausführungen zeigt, den Protagonist\*innen einen zeitlosen Illusionsraum, in dem Normen der höfischen Welt keine Gültigkeit haben müssen.<sup>70</sup>

## Der Schlossgarten

Der symmetrische Garten vor dem Schloss ist ein französischer Garten und zeichnet sich durch Perfektion aus.<sup>71</sup> Dieser Teil der Anlagen ist ein Relikt aus vergangenen Zeiten und eine Erinnerung an Eduards Vater. Es handelt sich um „den großen alten Schloßgarten [...] die regelmäßigen Anlagen, die sich von Eduards Vater herschrieben.“ (W, 417) Der Schlossgarten ist Nutz- und Ziergarten, in dessen Mitte das Schloss steht. Diese Zentrierung des Schlosses ist ein Ideal des französischen Gartens. Die Wege sind in dieser Form des Gartens immer in Richtung Schloss ausgerichtet, was laut Gebauer die Autorität der Herrschaft und der Politik hervorheben soll.<sup>72</sup> Im französischen Garten ist die geometrische Anordnung und die räumliche Trennung enorm wichtig. Durch die Normierung der Natur entsteht ein Eindruck von Künstlichkeit. Angestrebt wird eine ideale Landschaft, alles Wilde wird aus dem Garten verdrängt.<sup>73</sup> Im französischen Gartenstil werden die Pflanzen nach geometrischen Vorgaben geschnitten, wodurch der Garten künstlich wirkt.<sup>74</sup>

Beim französischen wie auch beim englischen Garten wird ein gewisses Maß an Ordnung im Landschaftsbild angestrebt. Während im englischen Garten jedoch versucht wird, den Garten natürlich wirken zu lassen, entbehrt der französische Garten mit seiner Geometrie jeglicher Natürlichkeit.<sup>75</sup> Ein zentraler Unterschied ist

---

<sup>69</sup> Vgl. Ottmann: Gebändigte Natur. S. 366.

<sup>70</sup> Vgl. Tabarasi, Ana-Stanca: Der Landschaftsgarten als Lebensmodell. Zur Symbolik der „Gartenrevolution“ in Europa. Würzburg: Königshausen und Neumann 2007, S. 323.

<sup>71</sup> Vgl. Reusch: Zeitstrukturen, S. 128.

<sup>72</sup> Vgl. Gebauer, Gunter: Auf der Suche nach der verlorenen Natur – Der Gedanke der Wiederherstellung der körperlichen Natur. In: Großklaus, Götz/ Ernst Oldemeyer (Hg.): Natur als Gegenwelt: Beiträge zur Kulturgeschichte der Natur. Karlsruhe: Loeper 1983, S. 101-120, S. 102.

<sup>73</sup> Vgl. ebd.

<sup>74</sup> Vgl. Reusch: Zeitstrukturen, S. 128.

<sup>75</sup> Vgl. ebd.



aber, dass der Schlossgarten auch ein Nutzgarten ist. Teil des Schlossgartens sind beispielsweise „Gewächshäuser“ (W, 242), die „Baumschule“ (W, 242) und die „Treibebeete“ (W, 242). Eduard beschäftigt sich eher mit dem alten Schlossgarten und Charlotte sich mit dem neuen Landschaftsgarten. Als der Hauptmann und Ottilie hinzukommen, beschäftigt sich der Hauptmann damit, den Landschaftsgarten zu planen und zu verbessern, während Ottilie sich um den Nutzgarten kümmert.<sup>76</sup>

### **Der englische Garten**

Die neueren Anlagen, die im Werk als Park bezeichnet werden, sind dem englischen Gartenstil zuzuordnen. Im englischen Garten soll im Gegensatz zum französischen Garten trotz der Veränderungen ein Anschein von Natürlichkeit erhalten bleiben. Die Natur soll optimiert und alle Gestaltungsmöglichkeiten ausgeschöpft werden, jedoch ohne den Eindruck von Künstlichkeit zu erzeugen.<sup>77</sup> Sichtbar wird dies in Goethes *Wahlverwandtschaften* exemplarisch in dieser Beschreibung des Parks: „Alles störende Kleinliche war ringsumher entfernt, alles Gute der Landschaft, was die Natur, was die Zeit daran getan hatte, trat reinlich hervor und fiel ins Auge.“ (W, 428) Im Landschaftsgarten wird die Natur optimiert und freigelegt. Es handelt sich nicht um einen Nutzgarten und im Vergleich zum französischen Garten wirkt der englische Garten weniger künstlich. Im englischen Garten sind Lichtungen, Seen und kleine Baumgruppen zu finden, die natürlich scheinen.<sup>78</sup> Der englische Lord wusste bei Anblick des Gartens „was man daran getan, von dem, was die Natur geliefert, kaum zu unterscheiden“ (W, 429). Ein Kennzeichen des englischen Gartens ist die scheinbare Einheit verschiedener Bereiche. Um Grenzenlosigkeit zu symbolisieren, werden im englischen Garten statt Mauern oder Zäunen Gräben um einzelne Anlagen errichtet. Dadurch erscheint das Landschaftsbild wie eine homogene Einheit.<sup>79</sup> „Niemand glaubt sich in einem Garten behaglich, der nicht einem freien Lande ähnlich sieht; an Kunst,

---

<sup>76</sup> Vgl. Tabarasi: Der Landschaftsgarten als Lebensmodell, S. 322.

<sup>77</sup> Vgl. Reusch: Zeitstrukturen, S. 128.

<sup>78</sup> Vgl. Gebauer: Auf der Suche nach der verlorenen Natur, S. 102-103.

<sup>79</sup> Vgl. Faber, Richard: Der Tasso-Mythos. Eine Goethe-Kritik. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 357.

an Zwang soll nichts erinnern; wir wollen völlig frei und unbedingt Atem schöpfen.“ (W, 418) In diesem Zitat aus den *Wahlverwandtschaften* wird zum einen der Wunsch nach scheinbarer Natürlichkeit, die keinen Hauch von Künstlichkeit erkennen lassen soll, und zum anderen das Streben nach der Unbegrenztheit des Gartens deutlich. Durch diese Freiheit, die eine gewisse Unendlichkeit andeutet, beginnt der Landschaftsgarten einem Landschaftsgemälde zu gleichen. Laut Buschendorf ist die scheinbare Unendlichkeit des dargestellten Raumes ein Kennzeichen der Landschaftsmalerei.<sup>80</sup> Der englische Garten ist ein Kunstwerk. Er ist mit einem weitläufigen Gemälde vergleichbar. Wie Weinhold betont, werden im Rahmen dieses ästhetischen Mediums innere Vorgänge dargestellt, die dadurch angreifbar werden.<sup>81</sup>

Die ästhetische Natur als Landschaft hat so im Gegenspiel gegen die dem metaphysischen Begriff entzogene Objektwelt der Naturwissenschaft die Funktion übernommen, in ‚anschaulichen‘, aus der Innerlichkeit entspringenden Bildern das Naturganze und den ‚harmonischen Einklang des Kosmos‘ zu vermitteln und ästhetisch für den Menschen gegenwärtig zu halten [...].<sup>82</sup>

In den *Wahlverwandtschaften* ist durch die Dualität der Gartenformen der historische Wandel vom Schlossgarten zum englischen Landschaftsgarten symbolisch abgebildet. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts gaben

zunehmend künstlerische, der Malerei abgewonnene Gesichtspunkte den Ausschlag bei der Gestaltung dieser Gärten, die eine bildhaft-schöne Landschaft darstellen sollten, und deren Gestaltung die Problematik der Vermischung von Kunst oder Künstlichkeit und Natur grundsätzlich in sich birgt.<sup>83</sup>

---

<sup>80</sup> Vgl. Buschendorf: Goethes mythische Denkform, S. 71.

<sup>81</sup> Vgl. Weinhold, Ulrike: Ebenbild und Einbildung. Zur Problematik des Garten-Motivs in Goethes „Wahlverwandtschaften“. In: Neophilologus 67 (1983), S. 419-431, S. 421.

<sup>82</sup> Ritter, Joachim: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. Münster: Aschendorff 1963. (Schriften der Gesellschaft zur Förderung der westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster 54), S. 20-21.

<sup>83</sup> Hielscher, Monika: Natur und Freiheit in Goethes „Die Wahlverwandtschaften“. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1985. (Europäische Hochschulschriften 1. Deutsche Sprache und Literatur 844), S. 87.

Im Rahmen dieses Wandels in der Gartenkunst wurde der Natur mehr als zuvor das Potenzial zur Schönheit zugesprochen. Hallbaum argumentiert, dass dadurch die Grenze zwischen Naturschönheit und Kunstschönheit verschwamm. Im Weiteren führte dies zu einer Verschmelzung zwischen Garten und Landschaft und der Landschaftsgarten rückte ins Zentrum.<sup>84</sup>

Die Debatte über das Verhältnis zwischen Natur und Kunst ist grundlegend für die Veränderungen in der Gartenkunst. Ein Abriss dieser Debatte wird durch eine Analyse der Naturdichtung deutlich. Shaftesbury war prägend für die Anfänge der Naturdichtung. Sein Ideal war eine Natur in ihrem ursprünglichen Zustand, die ganz ohne Eingriffe des Menschen blieb. Diese radikale Sichtweise hatte laut Hoffmann keinen großen Einfluss auf das spätere Ideal der Gartenkunst. Shaftesbury setzte dem geordneten, klaren Gartenverständnis ein Naturideal entgegen, das sich durch das Fehlen menschlichen Eingreifens auszeichnete. Da diese Sichtweise aber, wie Hoffman betont, ungeeignet war, um daraus ein Gartenkonzept abzuleiten, gewann Addison an Bedeutung, der sich in Anknüpfung an Shaftesbury gegen die geltende Gartenkunst auflehnte. Im Unterschied zu Shaftesbury erkennt er aber Naturschönes und Kunstschönes gleichermaßen an und strebt eine Vereinigung beider in der Gartenkunst an, was Hoffmann als „künstliche Verwilderung“<sup>85</sup> bezeichnet. Der Natur wurde diese Möglichkeit der Verknüpfung von Natur und Kunst zugesprochen und ab 1720 wurde der Garten vermehrt als Teil der Natur gesehen und dem Naturideal folgend gestaltet.<sup>86</sup>

Schließlich hielt auch die Landschaftsmalerei Einzug in die Gartenkunst. Schon in der Naturdichtung spielte die Bildhaftigkeit, die durch poetische Mittel ausgedrückt wurde, eine Rolle.<sup>87</sup> William Kent war schließlich ausschlaggebend dafür, dass die „Grundsätze malerischer Bildkomposition in die gärtnerische Praxis“<sup>88</sup> eingeführt

---

<sup>84</sup> Vgl. Hallbaum, Franz: Der Landschaftsgarten: Sein Entstehen und seine Einführung in Deutschland durch Friedrich Ludwig von Sckell. 1750-1823. München: Schmidt 1927, S. 34.

<sup>85</sup> Hoffmann, Alfred: Der Landschaftsgarten. Hamburg: Broschek 1963. (Geschichte der Deutschen Gartenkunst 3), S. 18.

<sup>86</sup> Vgl. ebd., S. 15-19.

<sup>87</sup> Vgl. ebd., S. 21.

<sup>88</sup> Ebd.

wurden. Gerndt bezeichnet die Landschaftsmalerei gar als „vertraute Schwester der Gartenkunst“<sup>89</sup>. Als Auswirkung dessen kann die Veränderung der Raumstrukturen im Landschaftsgarten angesehen werden. Laut Gamper erhält der Landschaftsgarten durch eine dem französischen Garten gegensätzliche Neigung zum unendlichen Raum seinen Bildcharakter. Demnach gleicht der nicht abgegrenzte Garten einem Landschaftsgemälde.<sup>90</sup>

## Der Friedhof

Der Friedhof ist eine Sonderform des englischen Gartens. Durch die Einebnung soll er in das Landschaftsbild integriert werden.<sup>91</sup> Die Einebnung des Friedhofs durch Charlotte muss vor dem Hintergrund der Friedhofsreform im 19. Jahrhundert betrachtet werden. Im 19. Jahrhundert fand ein drastischer Wandel im Umgang mit dem Tod statt. Das Verlangen nach Distanz zwischen den Lebenden und den Toten wurde stärker. Leichen wurden zum Inbegriff des Grauenhaften und man verbannte den Tod aus dem Leben und der Kunst. Auch eine räumliche Trennung zwischen Leben und Tod wurde angestrebt. Im Rahmen der Friedhofsreform im frühen 19. Jahrhundert kam es zu einer Auslagerung der Grabstätten aus den Städten. Während Leichen früher in oder bei den Kirchen bestattet wurden, strebte man nun eine Auslagerung der Gräber an die Peripherie der Städte an. Neben der Angst vor Infektionen und unhygienischen Ausdünstungen der Leichen nahm auch die Angst vor Toten zu, die aus dem Totenreich zurückkehren könnten.<sup>92</sup> Der Umgang mit den Toten und eine mögliche Verlagerung der Friedhöfe wurde um 1800 vielfach diskutiert. Aus hygienischen Gründen wurden Kirchenbestattungen verboten und Friedhöfe zunehmend säkularisiert.<sup>93</sup> In den *Wahlverwandtschaften* sind zahlreiche Fragen der zeitgenössischen Debatte um Friedhöfe zu finden. Es werden sowohl Fragen des individuellen Erinnerns als auch Fragen, die sich mit

---

<sup>89</sup> Gerndt: Idealisierte Natur, S. 64.

<sup>90</sup> Vgl. Gamper, Michael: Die Natur ist republikanisch. Zu den ästhetischen, anthropologischen und politischen Konzepten der deutschen Gartenliteratur im 18. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998. (Epistema. Reihe Literaturwissenschaft 247), S. 46.

<sup>91</sup> Vgl. Hermann: Todesproblematik, S. 109.

<sup>92</sup> Vgl. Ariés, Philippe: Studien zur Geschichte des Todes im Abendland. Üs. v.: Hans-Horst Henschen. München: Dt. Taschenbuch Verlag<sup>2</sup> 1982. , S. 25-26. Anm.: SA.

<sup>93</sup> Vgl. Hillebrand: Erinnerung und Raum, S. 48.

dem kollektiven Gedächtnis beschäftigen, aufgegriffen.<sup>94</sup> Die Betrachtung des Friedhofs als „Spiegel eines gesellschaftlichen Selbstbildes“<sup>95</sup> wird im Drang der Verschönerung deutlich. In der Einebnung des Friedhofs spiegelt sich neben der Debatte um den Umgang mit dem Tod auch Charlottes persönlicher Wunsch wider, den Tod zu verbannen. Die Umgestaltung des Friedhofes ist ein Versuch, die Willkür des Todes zu kultivieren.<sup>96</sup>

## Die Parkanlage als Idylle

Anmerkung: Dieses Kapitel entstammt der von mir verfassten Seminararbeit „Das tödliche Erstarren der Landschaft in Goethes *Wahlverwandtschaften*“.

Als wichtiges Kennzeichen der Idylle nach Reusch ist die Beschränkung auf einen begrenzten Raum zu nennen. In den *Wahlverwandtschaften* beschränkt sich die Handlung auf die Parkanlagen, in denen der Großteil der Handlung stattfindet. Die Protagonist\*innen verlassen diesen begrenzten Raum kaum. Wenn doch eine der Romangestalten die Idylle verlässt, beschränkt sich die Erzählung weiterhin auf die Handlung innerhalb des Landguts. Die Briefe bilden eine Ausnahme, da in ihnen auch über Geschehnisse außerhalb der Parkanlagen berichtet wird.<sup>97</sup> Überdies ist die Handlung zyklisch an den Jahreszeiten orientiert. Dieses Phänomen wird im Kapitel *Zyklische Ausrichtung* näher analysiert. Auch diese zyklische Ausrichtung gilt als Kennzeichen einer Idylle.<sup>98</sup> „Es wiederholen sich der zyklische Lauf der Natur und somit auch das Leben der Protagonisten, die sich stark mit den Naturvorgängen beschäftigen.“<sup>99</sup> Alle Protagonist\*innen richten sich an den Vorgängen der Natur aus und beschäftigen sich entweder mit der Veränderung oder mit der Planung des Gartens. Das gesamte Leben und Schaffen der Romanfiguren orientiert sich nicht an einem Wechsel zwischen Nacht und Tag, sondern an einem vier Mal im Jahr stattfindenden Wechsel der Jahreszeiten, der

---

<sup>94</sup> Vgl. ebd., S. 51. Anm.: SA.

<sup>95</sup> Vgl. ebd., S. 47.

<sup>96</sup> Vgl. Hermann: Todesproblematik, S. 109. Anm.: SA.

<sup>97</sup> Vgl. Reusch: Zeitstrukturen, S. 30-31.

<sup>98</sup> Vgl. ebd., S. 30-32.

<sup>99</sup> Ebd., S. 37.

durch die Erwähnung verschiedener Feste, die jährlich stattfinden, unterstrichen wird.<sup>100</sup> Die selbsterschaffene Idylle hat eine Wiederholung gewisser Zeitspannen zur Folge.

Arbeit, mühevollen Tätigkeiten, negative Seiten des Lebens sowie der Tod werden in der Idylle ästhetisiert und abgeschwächt dargestellt. Der Tod, die Vergänglichkeit und anderes Negatives, wie das Sichtbarwerden von Armut, werden hinausgedrängt. Dies ist auch im Roman zu erkennen. Demnach werden vom Hauptmann Vorkehrungen getroffen, damit während Ottilies Geburtstagsfest keine Bettler auf den Anlagen sind, da dadurch die „Anmut eines Festes gestört wird“ (W, 334). In der Idylle in den *Wahlverwandtschaften* hat nur eine Form der Arbeit ihren Platz, nämlich die Gartenarbeit. Es scheint, als wäre diese Arbeit einfach und ohne Anstrengung zu verrichten. Ebenso wird auch der Tod nicht als etwas Schreckliches, Hässliches dargestellt, sondern in ästhetisierter Weise.<sup>101</sup> „Die vier Personen, die im Laufe des Romans sterben, tun dies in stiller Form.“<sup>102</sup> Während der Pfarrer einfach zu Boden sinkt und trotzdem seine „freundliche einnehmende Miene“ (W, 422) behält, wird der Tod des Kindes mit den Worten „aber seine Augen sind geschlossen, es hat aufgehört zu atmen“ (W, 457) beschrieben. Ottilie sinkt auf dem Sofa sitzend langsam zurück und schläft friedlich ein (vgl. W. 484) und Eduards Tod wird nur mit dem Satz: „Endlich fand man ihn tot“ (W, 490) beschrieben. Alle vier Todesfälle werden als „sanftes Hinübergleiten“<sup>103</sup> dargestellt und „bei keinem dieser Todesfälle bekommt das Sterben eine realistische Note“<sup>104</sup>. In der Arbeit im Garten, die sich entsprechend der Jahreszeiten verändert, in der Fokussierung auf den Jahreszeitenwechsel und auch im Hinblick auf die Wiederholungen in Bezug auf die Todesfälle, die sich in ihrer emotionslosen Darstellung ähneln, zeigt sich die starke Ausrichtung des Werkes an zyklischer Wiederholung, was, wie oben bereits beschrieben, ein eindeutiges Kennzeichen einer Idylle ist.<sup>105</sup>

---

<sup>100</sup> Vgl. ebd., S. 32-33.

<sup>101</sup> Vgl. ebd., S. 35.

<sup>102</sup> Ebd.

<sup>103</sup> Ebd., S. 36.

<sup>104</sup> Ebd.

<sup>105</sup> Vgl. ebd., S. 30-32.

Die Protagonist\*innen streben sowohl eine Ästhetisierung, als auch eine gewisse Bequemlichkeit der Natur an, die der Freiheit und Willkür der Natur nicht mehr entsprechen kann. Sie versuchen die Natur zu ordnen. Darin drückt sich ein Wunsch nach Symmetrie und Reproduzierbarkeit aus. Es geht den Protagonist\*innen um „die Suche nach dem Berechenbaren, dem wiederkehrenden Muster und der Ausschließung aller aus dem Rahmen fallenden Zufälle“<sup>106</sup>. Die Arbeit im Garten und die starke Orientierung an Natur und Jahreszeiten sind also Ausdruck des Strebens der Protagonist\*innen nach einer Idylle, in der Vergängliches und Negatives keinen Platz hat.

Ottmann argumentiert, dass die Idylle durch das Eintreten der Leidenschaft in gewissem Maße verwildert<sup>107</sup>. Sowohl die „Kultivierung des vorhandenen Wilden, durch die es der gesellschaftlichen Nutzung zugänglich gemacht werden soll“<sup>108</sup>, als auch das Erschaffen künstlicher Wildnis können als Versuche gesehen werden, die verlorene Idylle zu restaurieren. Durch den Versuch einer Kultivierung des Wilden, soll die Idylle wiederhergestellt werden. In einem Anflug der Grenzenlosigkeit versuchen die Charaktere sich die Natur zu eigen zu machen. Sie wollen sie nach ihren Bedürfnissen verändern. Ihr Ziel ist es, eine statische und ideale Landschaft zu erschaffen, in der das Vergängliche keinen Platz mehr hat. Doch dies Unternehmen muss scheitern, da die Natur sich nicht der Vergänglichkeit berauben lässt.<sup>109</sup>

---

<sup>106</sup> Ebd., S. 129.

<sup>107</sup> Vgl. Ottmann: Gebändigte Natur, S. 374.

<sup>108</sup> Ebd.

<sup>109</sup> Vgl. Reusch: Zeitstrukturen, S. 129.

## Die Parkanlage als arkadisches Zwischenreich

Der Kunstmythos „Arkadien“ entstammt der Antike und bezeichnet eine Gegenwelt, in der in einer nicht kultivierten Ideallandschaft Menschen und Tiere friedlich zusammenleben. Ohne zivilisatorische Arbeit und Besitzansprüche leben die Menschen in Arkadien ein absichtsloses Dasein. Der Fokus liegt auf der Liebe, die bis zum Liebestod, zum seelischen Tod führen kann.<sup>110</sup> Es handelt sich bei Arkadien um einen Ort, der scheinbar natürlich wirkt, tatsächlich aber künstlich ist.<sup>111</sup>

Arkadien erweist sich so in einer ersten Betrachtung als eine geschichtlich-geographisch nicht genau bestimmbare Seelenlandschaft, in welcher der Konflikt von Liebe und Liebestod in einer ursprünglichen Lebensform und zugleich höchst reflektiert dargestellt werden kann.<sup>112</sup>

Die bekanntesten Arkadien-Künstler sind Poussin und Vergil. Seit der Neuzeit wird auf ihren Arkadienbildern ein Sarkophag gezeigt, auf dem die Worte „Et in arcadia ego“ abgebildet sind.<sup>113</sup> Die Wörter „Auch ich in Arkadien“ sind als vieldeutiges Rätsel zu verstehen, dessen Entschlüsselung nur anhand der jeweiligen textlich-bildlichen Repräsentation möglich ist.<sup>114</sup>

Buschendorf führt zwei Werke aus der bildenden Kunst an, auf die „Et in Arcadia ego“ zurückzuführen ist.<sup>115</sup>

---

<sup>110</sup> Vgl. Brandt, Reinhard: Arkadien in Kunst, Philosophie und Dichtung. Freiburg im Breisburg, Berlin: Rombach<sup>2</sup> 2006. (Rombach Wissenschaften. Reihe Quellen zur Kunst 25), S. 11.

<sup>111</sup> Vgl. ebd., S. 15.

<sup>112</sup> Ebd. S. 19.

<sup>113</sup> Vgl. ebd., S. 17.

<sup>114</sup> Vgl. ebd., S. 19.

<sup>115</sup> Anm.: SA.





Abbildung 1: Francesco Guercino: *Et in Arcadia ego*



Abbildung 2: Nicolas Poussin: *Et in Arcadia ego*

Buschendorf bezieht sich auf Gemälde von Francesco Guercino und Nicolas Poussin. Die Kunstwerke zeigen Hirten, die bei einer „Wanderung durch bukolische Gefilde plötzlich auf einen Totenkopf bzw. auf ein Grab stoßen und von diesem Anblick wie auch von der Inschrift „Et in Arcadia ego“ betroffen sind“<sup>116</sup>.

„Et in Arcadia ego“ wurde im 18. Jahrhundert interpretiert als: „Auch ich bin/war in Arkadien.“ Eigentlich meint der Satz laut Niedermeier aber: „[A]uch ich, der Tod, bin in Arkadien zu Hause“<sup>117</sup>, beziehungsweise nach Buschendorf: „Selbst in Arkadien habe ich, der Tod, Gewalt.“<sup>118</sup> Diese Tradition des Verständnisses von „Et in Arcadia ego“, die davon ausgeht, dass der Tod vor Arkadien nicht Halt macht, ist im Roman zu erkennen.

In den *Wahlverwandtschaften* ist das Arkadienmotiv klar zu erkennen. Laut Buschendorf ergibt sich das daraus, dass der Handlungsraum der *Wahlverwandtschaften*, wie auch Arkadien, als Zwischenreich gesehen werden kann. Demnach handelt es sich beim Handlungsraum der *Wahlverwandtschaften* um einen innerhalb der Handlung abgegrenzten Raum. Die Parkanlagen fungieren als Idylle, als Zwischenreich. Abseits dieser Anlagen ist allerdings keine Idylle zu erkennen. Diese Vorstellung einer abgeschlossenen Gegenwelt, die allerdings nur eine Nachahmung einer paradiesischen Idylle sein kann, ist deutlich zu erkennen. Snell spricht „von dem Gefühl, das ganz Arkadien erfüllt, dem Gefühl der Sehnsucht nach Frieden und Heimat“<sup>119</sup>, das er als Kennzeichen Arkadiens beschreibt und das sich auch durch den Roman zieht. Die Sehnsucht nach dem Goldenen Zeitalter wird in einer Aussage Charlottes deutlich, die meint: „[D]er allgemeine Friede sei befestigt und das Goldene Zeitalter vor der Tür [...] an Zwang soll nichts erinnern; wir wollen völlig frei und unbedingt Atem schöpfen“ (W, 418). Das Goldene Zeitalter steht zwar vor der Tür, Charlotte stellt aber auch die Frage ob man in „den vorigen Zustand zurückkehren könne“ (W, 418). Buschendorf stellt basierend auf

---

<sup>116</sup> Buschendorf: Goethes mythische Denkform, S. 111.

<sup>117</sup> Niedermeier: Das Ende der Idylle, S. 60.

<sup>118</sup> Buschendorf: Goethes mythische Denkform, S. 111.

<sup>119</sup> Snell, Bruno: Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft. In: Antike und Abendland 1 (1944), S. 26-41, S. 32.

diesen Aussagen Charlottes fest, dass der dargestellte Raum in den *Wahlverwandtschaften* ein „arkadisches Zwischenreich“<sup>120</sup> sei. Er zitiert an dieser Stelle Petriconi, der schreibt, dass es im Goldenen Zeitalter

weder Krieg noch Arbeit [gab], Besitz und Eisen waren unbekannt, die Menschen lebten in Sicherheit und Eintracht, es herrschte ewiger Frühling und die Erde brachte ohne alles Zutun Blumen und essbare Früchte hervor, mit deren Genuss sich die Menschen begnügten, ohne Handel oder ein Handwerk zu betreiben.<sup>121</sup>

Buschendorf argumentiert ausgehend von dieser Darstellung, dass in den *Wahlverwandtschaften* diese Kennzeichen teilweise erfüllt seien. Einerseits finden Eduards kriegerische Auseinandersetzungen nur abseits des Anwesens statt, durch Berichte erfahren die Frauen aber davon. Innerhalb der Parkanlagen wird zwar von den Protagonist\*innen außer der Gartenarbeit keine Arbeit verrichtet, sie nehmen allerdings Arbeit von Handwerkern, dem Gärtner, dem Architekten und dem Modehändler in Anspruch. Auch wird versucht „alles Schädliche, alles Tödliche zu entfernen“ (W, 268), trotzdem hält der Tod Einzug in die Parkanlagen und Unfälle ereignen sich.<sup>122</sup> Ausgehend von dieser Argumentation versuchen die Romanfiguren also, ein arkadisches Zwischenreich zu erschaffen, was aber nur bedingt gelingt. Die Protagonist\*innen versuchen beharrlich den Tod aus ihrer Idylle zu verdrängen. Sie versuchen die Natur zu perfektionieren und in eine statische, perfekte Landschaft zu verwandeln, in der Zufall, Unfall und Tod keinen Platz mehr haben. Doch der unberechenbare Teil der Natur fordert sein Tribut.<sup>123</sup>

Trotz aller Bemühungen der Romanfiguren, das Vergängliche aus ihrer Idylle zu verbannen, ist der Tod in ihrem Arkadien präsent. Der Gedanke an den Tod lässt sich zwar verschleiern, aber der Tod selbst lässt sich nicht aus Arkadien verbannen. Buschendorf interpretiert unter anderem die Umgestaltung des Friedhofes als Versuch, einen arkadischen Idealzustand zu schaffen, durch den der Tod verdeckt

---

<sup>120</sup> Buschendorf: Goethes mythische Denkform, S. 81.

<sup>121</sup> Petriconi, Hellmuth: Das neue Arkadien. In: Antike und Abendland 3 (1948), S. 187-200, S. 190-191.

<sup>122</sup> Vgl. Buschendorf: Goethes mythische Denkform, S. 81.

<sup>123</sup> Vgl. Reusch: Zeitstrukturen, S. 129. Anm.: SA.

wird.<sup>124</sup> Dieser Versuch scheitert aber und der Tod tritt immer wieder ins arkadische Idyll der Romanfiguren ein. Auch für Niedermeier wird durch die Umgestaltung des Friedhofs „der Tod in ein ästhetisches Gesamtkonzept integriert, das auf die Imaginierung eines idealisierten Naturzustandes zielt“<sup>125</sup>. Das Motiv des Grabsteins in Arkadien, das schon auf den Kunstwerken der Hirtendarstellungen zu finden ist, ist Symbol für die Präsenz des Todes im sonst idyllischen Arkadien. Laut Ottmann ist dieses Motiv in den *Wahlverwandtschaften* durch die Kombination aus Grabstätte und Garten, die Charlotte durch die Umgestaltung des Friedhofs kreiert, vertreten. Demnach sind die Grabsteine, die von Charlotte versetzt werden, nun Teile des Gartens und gleichen somit den Darstellungen der Grabsteine in den Arkadiengemälden.<sup>126</sup>

Betrachtet man den Roman in Bezug auf die Tradition des „Et in Arkadia ego“, so sind folglich einige Parallelen zu erkennen. Die veränderte Landschaft soll in ein „Arkadien im Sinne ästhetisierender Naturnähe und vermeintlicher Ursprünglichkeit“<sup>127</sup> verwandelt werden. Doch die Versuche der Romangestalten, die Umgebung in eine vermeintlich natürliche „ideale Landschaft“<sup>128</sup> umzuwandeln und den Tod daraus zu verbannen, scheitern.

---

<sup>124</sup> Vgl. Buschendorf: Goethes mythische Denkform, S. 122.

<sup>125</sup> Niedermeier: Das Ende der Idylle, S. 62.

<sup>126</sup> Vgl. Ottmann: Gebändigte Natur, S. 391.

<sup>127</sup> Hillebrand: Erinnerung und Raum, S. 60.

<sup>128</sup> Buschendorf: Goethes mythische Denkform, S. 66.

## **Verbannen des Todes aus Arkadien**

Das Verbannen des Vergänglichen und des Todes ist im Werk an einigen Stellen zu erkennen. Die Umgestaltung des Friedhofs kann als eindeutiger Versuch der Verdrängung des Todes gesehen werden. Aufgrund der zentralen Stellung dieses Motives im Roman ist der Friedhofsgestaltung ein eigenes Kapitel gewidmet.

Darüber hinaus wird die Verdrängung alles Vergänglichen und Negativen im Rahmen des Festes zu Otilies Geburtstag und im darauffolgenden Dammbruchs deutlich. Außerdem ist hier die Anpassung an die Idylle und die Umwandlung der Natur in ein ästhetisches Gesamtbild zu erkennen. In einem Anflug von Grenzenlosigkeit werden die drei Teiche zu einem See vereinigt, nur um ein schöneres Bild abzugeben. Zum Anlass des Festes wird versucht, alles Störende zu verbannen. Der Hauptmann trifft Vorsorge „wegen des Bettelns und anderer Unbequemlichkeiten, wodurch die Anmut des Festes gestört wird“ (W, 334). Außerdem wird „der Raum unter den Platanen von Gesträuch, Gras und Moos“ (W, 334) gesäubert. Die Natur erscheint in Form gepresst und der maßlosen Vorstellung der Protagonist\*innen angepasst. Sie versuchen, ein Bild der Landschaft zu erschaffen, aus dem alles Negative verbannt wird. Doch es scheint, als würde die Natur aus dieser erstarrten Szenerie ausbrechen. Das Wasser bricht sich Bahnen und durch den Zerfall des Dammes stürzen die Gäste in einer tragischen Szene ins Wasser. „Jeder wollte den besten Platz haben, und nun konnte niemand vorwärts noch zurück.“ (W, 336) Die Todesfälle im Roman treten trotz - oder gerade wegen - der Verdrängungsversuche auf. Beispielsweise kann das Beinahe-Ertrinken des Knaben durch den Dammbruch kann auf die landschaftlichen Veränderungen zurückgeführt werden, die an den Teichen vorgenommen wurden.

Laut Brandstädter ist auch die Restauration der Kapelle dem Arkadien-Motiv zuzuweisen. Der Ort der Toten wird zum „Denkmal voriger Zeiten“ (W, 366). Dadurch wird aus der Bedrohung des Todes eine ästhetische Erinnerung.<sup>129</sup> Im Rahmen

---

<sup>129</sup> Vgl. Brandstädter: Der Einfall des Bildes, S. 151.

dieser Ausgestaltung der Kapelle mit Bildern voriger Zeiten blickt der\*die Betrachter\*in „wie nach einem verschwundenen Goldenen Zeitalter, nach einem verlorenen Paradiese hin“ (W, 368). Das Goldene Zeitalter Arkadiens ist „eine Wunschvorstellung, eine Schlaraffenland-Vision jenseits der Erfahrbarkeit und Erfüllbarkeit“. <sup>130</sup>

Faber bezeichnet die Parkanlagen als „Todeslandschaft“<sup>131</sup> und diese Formulierung ist durchaus zutreffend. Trotz aller Versuche der Charaktere, den Tod aus ihren Anlagen zu verbannen, ist der Tod am Landgut präsent. „Der Tod lässt sich nicht künstlich einhegen und literarisch verbrämen, er kann jederzeit ungeschönt in das Leben einbrechen.“<sup>132</sup>

### **Die Einebnung des Friedhofs**

Auch der Friedhof wird dem Ideal der Protagonist\*innen angeglichen und soll als nutzbarer Teil des Gartens in die Idylle integriert werden. Wie Hermann feststellt, wird durch die Umgestaltung des Friedhofes versucht, die Willkür des Todes zu kultivieren.<sup>133</sup> Im Rahmen dieser Umgestaltung entfernt Charlotte die Grabsteine und ordnet sie an der Mauer des Friedhofs „den Jahren nach“ (W, 254). Die dadurch entstandene leere Fläche besät sie mit Klee und macht sie dadurch nutzbar:

Die sämtlichen Monumente waren von ihrer Stelle gerückt und hatten an der Mauer, an dem Sockel der Kirche Platz gefunden. Der übrige Raum war geebnet. Außer einem breiten Wege, der zur Kirche und an derselben vorbei zu dem jenseitigen Pfortchen führte, war das übrige alles mit verschiedenen Arten Klee besät, der auf das schönste grünte und blühte. Nach einer gewissen Ordnung sollten vom Ende heran die neuen Gräber bestellt, doch der Platz jederzeit wieder verglichen und ebenfalls besät werden. (W, 361)

---

<sup>130</sup> Ebd., S. 144.

<sup>131</sup> Faber: Zur sozialen Idyllik Goethes. In: Bolz, Norbert W. (Hg.): Goethes „Wahlverwandtschaften“. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur. Hildesheim: Gerstenberg 1981, S. 91-168, S. 104.

<sup>132</sup> Hillebrand: Erinnerung und Raum, S. 62.

<sup>133</sup> Vgl. Hermann: Todesproblematik, S. 109.

Sogar Eduard, der bisher versucht hat, den Friedhof zu umgehen, ist verwundert und gerührt, als er Charlottes Umgestaltung entdeckt:

Laß uns den nächsten Weg nehmen!“, sagte er zu seiner Frau und schlug den Pfad über den Kirchhof ein, den er sonst zu vermeiden pflegte. Aber wie verwundert war er, als er fand, dass Charlotte auch hier für das Gefühl gesorgt habe. Mit möglichster Schonung der alten Denkmäler hatte sie alles so zu vergleichen und zu ordnen gewusst, dass es ein angenehmer Raum erschien, auf dem das Auge und die Einbildungskraft gerne verweilen. (W, 254)

Als Eduard die Verschönerung sieht, ist er gerührt: „Eduard fühlte sich sonderbar überrascht, wie er durch die Pforte hereintrat: er drückte Charlotten die Hand, und im Auge stand ihm eine Träne.“ (W, 254) Wie Hermann zeigt, handelt es sich bei diesem Händedrücken um eine Abschiedsgeste und um ein Symbol für den Tod. Es handelt sich um eine grabsymbolische Geste aus der Antike, die aber im Klassizismus und in der Romantik wieder vermehrt auftrat. Für Hermann ist diese Geste Zeugnis für die Leblosigkeit und Erstarrtheit der Beziehung zwischen Eduard und Charlotte, die sich in dieser Symbolik bereits zeigt, bevor der Hauptmann und Ottilie in die Handlung eintreten.<sup>134</sup> Angestrebt wird von Charlotte vor allem eine Ästhetisierung des traurigen Ortes, der heiter wirken soll. Außerdem soll der Friedhof durch die Umgestaltung nutzbar gemacht werden. Durch die Veränderungen wird die Wiese begehbar und zugleich durch die Bepflanzung ästhetisch gemacht.<sup>135</sup> Auch die neuen Gräber sollen keinerlei Merkmal, Grabstein oder ähnliches tragen. Der Friedhof soll eine mit Klee besäte Wiese bleiben, die den Tod verbirgt und durch die Einebnung nutzbar gemacht wird. Hier wird eine Verdrängung des Todes deutlich. Alles, was an Tod und Vergänglichkeit erinnert, wird verbannt und dem restlichen Garten angeglichen.<sup>136</sup> Auch die geplante landwirtschaftliche Nutzung des Friedhofs kann dadurch erklärt werden. Durch sie „wird der Tod in ein ästhetisches Gesamtkonzept integriert, das auf die Imaginierung eines idealisierten Naturzustandes zielt.“<sup>137</sup>

---

<sup>134</sup> Vgl. Hermann: Todesproblematik, S. 57-58.

<sup>135</sup> Vgl. ebd., S. 109.

<sup>136</sup> Anm.: SA.

<sup>137</sup> Niedermeier: Das Ende der Idylle, S. 61.

Es wird darauf verwiesen, „wie schön Charlotte diese Trauer ausgeschmückt hat“ (W, 254). Und dieses Ausschmücken der Trauer ist auch Charlottes Ziel. „Da sie [Charlotte] gerne leben mochte, so suchte sie alles Schädliche, alles Tödliche zu entfernen.“ (W, 268) Charlotte versucht das Vergängliche, die Trauer und die Risiken und Möglichkeiten des Todes aus ihrem Leben zu verbannen. Auch die Erinnerung an den Tod wird „aus dem mit ihm assoziierten Raum“<sup>138</sup> verdrängt, indem Charlotte den Friedhof in einen begrünten Garten umwandelt.<sup>139</sup>

Die Befürchtung, daß der – mit dem Tod in Verbindung stehende – Raum Gefühle in ihr auslösen könnte, die sie nicht zulassen will, ist auch Antrieb ihrer quasi wissenschaftlichen, ästhetisierenden Beschäftigung mit dem Friedhof.<sup>140</sup>

Charlotte will keine Verbindung zwischen Grabstein und Erinnerung zulassen. Hillebrand unterstreicht, dass diese Umwandlung sich zwar gegen eine „Bindung des Gedenkens an die Grabstätten“ wendet, nicht aber gegen die Erinnerung im Allgemeinen. Denn die Erinnerung ist für die Protagonist\*innen von großer Bedeutung. Sie sind in ihren Liebesbeziehungen stark in der Erinnerung verhaftet. Demnach basiert ihre Liebe auf den Erinnerungen an frühere Zeiten.<sup>141</sup> Ihr Ziel ist es, „die Welt, die wir zusammen nicht sehen sollten, in der Erinnerung zu durchreisen“ (W, 247).

Charlotte will die Beschäftigung und Begegnung mit dem Tod auf ein Minimum reduzieren. Sie will nicht an den Tod erinnert werden. Dieser Versuch, den Tod aus der Idylle zu verbannen, ist paradigmatisch für das gesamte Romangeschehen.<sup>142</sup> Nicht einmal vor der „Ruhestätte“ (W, 361) machen die Protagonist\*innen in ihrem Streben nach einer idealen Landschaft halt. Diese Ruhestörung ist Anstoß für ein Gespräch mit einem Rechtsgelehrten. Erst im zweiten Teil des Buches wird wieder auf die Veränderung verwiesen, als ein von den Nachbarn beauftragter

---

<sup>138</sup> Hillebrand: Erinnerung und Raum, S. 56.

<sup>139</sup> Vgl. ebd.

<sup>140</sup> Ebd., S. 59.

<sup>141</sup> Vgl. ebd., S. 54.

<sup>142</sup> Anm.: SA.



Rechtsgelehrter Charlotte aufsucht, um ihr mitzuteilen, dass durch diese Veränderung die Stiftung der Familie an die Kirche widerrufen werde (vgl. W, 361). Ausschlaggebend dafür ist die Beschwerde der Nachbarn und anderer Gemeindemitglieder, dass sie durch die Organisation der Grabsteine zwar wüssten, „wer begraben sei, aber nicht, wo er begraben sei“ (W, 361). Durch die Umwandlung des Friedhofes in eine mit Klee bedeckte Wiese und die Entfernung der Grabsteine ist nicht mehr zu erkennen, an welcher Stelle die Angehörigen begraben sind. Der Friedhof wird dadurch zu einer versteckten Wiese der Toten und es ist nicht mehr möglich die Toten zu unterscheiden. Damit wird, wie Charlotte hervorhebt, eine gewisse Gleichstellung der Toten erlangt<sup>143</sup>:

Das reine Gefühl einer endlichen allgemeinen Gleichheit, wenigstens nach dem Tode, scheint mir beruhigender als dieses eigensinnige, starre Fortsetzen unserer Persönlichkeiten, Anhänglichkeiten und Lebensverhältnisse. (W, 363)

Hinter Charlottes Streben danach, nach dem Tode Gleichheit aller Menschen zu inszenieren, verbirgt sich laut Hermann der Wunsch, nach dem Tod Identität und Persönlichkeit aufheben zu können. Dieser Wunsch von Vergessenheit und Anonymität nach dem Tod ist „eine Absage an die Verantwortung und an die Notwendigkeit einer Rechtfertigung für das im Leben Getane und Versäumte“<sup>144</sup>.

Der Rechtsgelehrte führt aus, dass die Bindung, die Angehörige haben, doch viel mehr auf den Grabhügel abziele als auf den Grabstein und dass mehr noch „die tröstliche Hoffnung dereinst unmittelbar neben“ (W, 363) den Verstorbenen begraben zu werden mit der örtlichen Versetzung der Grabsteine ausgelöscht wurde. Doch die Proteste der Nachbarn und Gemeindemitglieder werden von Charlotte abgetan, die den Friedhof als Teil ihres Anwesens, als Teil des Gartens behandelt. Der öffentliche Raum wird ohne Umschweife nach privaten Gelüsten verändert. Auch der Architekt argumentiert ähnlich wie Charlotte, dass es nicht nötig sei, den genauen Ort ausmachen zu können, an dem Menschen begraben sind. Er argu-

---

<sup>143</sup> Anm.: SA.

<sup>144</sup> Hermann: Todesproblematik, S. 114.

mentiert somit, wie auch Charlotte, gegen die Notwendigkeit von Nähe zu Angehörigen über den Tod hinaus.

Am Ende des Werkes wird allerdings gegen all diese Prinzipien verstoßen. Wurde zuvor für die Gleichheit aller Menschen nach dem Tode und die Bestattung ohne örtliche Zuordenbarkeit auf der Friedhofswiese argumentiert, werden Eduard und Ottilie schließlich in der Kirche nebeneinander bestattet. Charlotte bezahlt eine Stiftung an die Kirche, damit die Toten vereinigt liegen können. Sie verstößt damit selbst gegen ihre anfänglichen aufklärerischen Bemühungen und reagiert auf jene Art, die sie zuvor kritisiert hat.<sup>145</sup>

---

<sup>145</sup> Vgl. Hillebrand: Erinnerung und Raum, S. 63.

## Bildhaftigkeit

Landschaft und Menschen haben in den *Wahlverwandtschaften* bildhaften Charakter. Durch die Beschränkung des Handlungsraumes auf Eduards Parkanlagen und die starke Fixierung auf den Landschaftsgarten erscheint der Handlungsraum in seinen Beschreibungen wie ein gerahmtes Gemälde. Nicht nur die Landschaft, sondern auch die Charaktere werden in die Sphäre des Bildhaften integriert und nehmen immer mehr bildhafte Züge an. Es ist ein Erstarren der Natur, der Landschaft und der Menschen auf verschiedenen Ebenen zu erkennen.

### Die eingerahmte Abgeschlossenheit der Szenerie

Die Landschaft gilt als zentraler Schauplatz der Handlung in den *Wahlverwandtschaften*. Die gesamte Handlung der *Wahlverwandtschaften* spielt sich bis auf einzelne Szenen im Landgut Eduards und Charlottes ab. Außerhalb des Landguts finden nur Begegnungen zwischen Eduard und dem Mittler (Teil 1, Kapitel 18 und Teil 2, Kapitel 15), Eduard und dem Hauptmann (Teil 2, Kapitel 12) sowie Ottilie (Teil 2, Kapitel 16) statt. Laut Dickson trägt diese Raumverdichtung zu einem dramatischen Spannungsaufbau, zur Charakterisierung der Protagonist\*innen und zur Beschleunigung des Konfliktes bei. Dem\*der Leser\*in wird schon früh klar, dass ein Entrinnen aus der abgeschlossenen Szenerie nicht möglich ist.<sup>146</sup> Durch diese Raumverdichtung können die Protagonist\*innen dem Konflikt nicht entkommen. Der\*die Leser\*in lenkt die gesamte Aufmerksamkeit auf das Landgut. Außerhalb dieses Handlungsraumes ist eine Welt nicht, oder nur bedingt, denkbar. Es wird der Eindruck vermittelt, als seien alle Geschehnisse, die außerhalb des Landguts passieren, völlig belanglos. Alle Romanfiguren treten erst ins Geschehen ein, als sie selbstständig das Landgut betreten. Was außerhalb der Anlagen oder in der Vergangenheit geschieht, wird nicht oder höchstens beiläufig erwähnt.<sup>147</sup> „Außerhalb des Gutes sind die Charaktere einfach nicht mehr im Blickfeld, obwohl sie in den tragischen Konflikt unmittelbar verstrickt sind, der sie

---

<sup>146</sup> Vgl. Dickson: Raumverdichtung, S. 326.

<sup>147</sup> Vgl. ebd., S. 327.

bei ihrer Rückkehr erwartet.“<sup>148</sup> Von Jean Paul übernimmt Dickson die Beschreibung des Romans als „Rennbahn der Charaktere“<sup>149</sup>. Sobald die Protagonist\*innen diese Rennbahn verlassen, kommt es zu dramatischen Folgen. Exemplarisch nennt Dickson hier die Begegnung Eduards und Ottilies im Wirtshaus. Dieses Treffen ist das einzige Treffen der beiden außerhalb der Parkanlagen. Diese Begegnung ist es, die Ottilie in ihre Krise stürzt. Wie Dickson hervorhebt, sagt Ottilie schon bei Ottos Tod: „Ich bin aus meiner Bahn geschritten, ich habe meine Gesetze gebrochen.“ (W, 462). Als sie nach dem Treffen mit Eduard wieder auf das Gut zurückkehrt, schreibt sie in ihr Tagebuch: „Ich bin aus meiner Bahn geschritten und ich soll nicht wieder hinein.“ (W, 467) Dickson stellt fest, dass diese Annahme Ottilies eine Fehlannahme ist, da sie nur erneut in die „Rennbahn der Charaktere“ eingetreten ist: nun darf sie „ihre Rolle spielen in der triumphierenden Auflösung der Tragödie der *Wahlverwandtschaften*“.<sup>150</sup> Deutlich wird hier vor allem, dass der beschränkte Handlungsraum eine Einschränkung für die Romanfiguren darstellt und sich das etwaige Übertreten der Grenzen der Parkanlagen auf die Charaktere auswirkt. Ein weiteres Merkmal der Raumverdichtung ist die Anonymität des dargestellten Raums. Auch diese Anonymität kann auf den Handlungsraum der *Wahlverwandtschaften* übertragen werden.<sup>151</sup> Denn obwohl der Raum detailliert beschrieben wird, wird nicht konkretisiert, um welchen realen Ort es sich handeln könnte.

Brandstetter spricht in ihren Ausführungen von Goethes Rahmentchnik und meint damit das Festhalten von Bildausschnitten, Räumen und Körperbildern innerhalb eines Rahmens. Immer wieder kommt es zu einem Durchbrechen und Verwischen dieser Rahmen, das in einem Übertritt vom Leben in den Tod gipfelt.<sup>152</sup> Bringt man diese Ausführungen mit Dicksons Argumentation der Raumverdichtung in Verbindung, ist davon ableitbar, dass es sich bei der landschaftlichen Szenerie,

---

<sup>148</sup> Ebd., S. 328.

<sup>149</sup> Ebd.

<sup>150</sup> Ebd., S. 329.

<sup>151</sup> Vgl. ebd.

<sup>152</sup> Vgl. Brandstetter, Gabriele: Schreibszenen – Briefe in Goethes *Wahlverwandtschaften*. In: Hinderer Walter (Hg.): Goethe und das Zeitalter der Romantik. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. (Stiftung für Romantikforschung 21), S.193-212, S. 194.

die durch die Grenzen des Landguts beschränkt wird, um den größten Rahmen des Werkes handelt, bei dessen Übertritt die Handlung dramatische Entwicklungen nimmt. Wird dieser Rahmen als solcher gedacht, der die Charaktere gewissermaßen am Verlassen des Handlungsortes hindert, so ist auch die Einladung von Ottilie und dem Hauptmann als einzig mögliche Veränderung anzusehen. Charlotte und Eduard können den in der Erzählung vorgegebenen Rahmen des Landguts nicht verlassen. Der Drang nach Veränderung und die Langeweile führen dazu, dass sie andere Personen in den Rahmen holen müssen. Schon zu Beginn der Erzählung, als sie in der Mooshütte sitzen und durch das Fenster, wie durch einen Rahmen, blicken (vgl. W, 243), bemerkt Eduard: „[D]ie Hütte scheint mir etwas zu eng.“ (W, 243) Als Charlotte entgegnet: „Für uns beide doch geräumig genug“ (W, 243), widerspricht sich Eduard selbst und antwortet: „[F]ür einen Dritten ist auch wohl noch Platz“ (W, 243) und Charlotte meint schließlich: „[U]nd auch für ein Viertes“ (W, 243). Dieses Gespräch kann als Symbol für die Enge und Begrenztheit des Handlungsraumes gesehen werden, in den aber trotzdem neue Personen eintreten können. In seiner Überzeugungsrede an Charlotte, den Hauptmann aufs Gut einzuladen, meint Eduard: „Durch die Gegenwart des Hauptmanns würde nichts gestört, ja vielmehr alles beschleunigt und neu belebt.“ (W, 247) Trotz Charlottes Zweifel, „nichts Hinderndes, Fremdes herein[zu]bringen“ (W, 247), werden aufgrund von zunehmender Langeweile und mangelnder Handlungsmöglichkeiten Hauptmann und Ottilie in den Rahmen eingegliedert.

Obwohl immer wieder Zweifel aufkommen, werden die in den Rahmen aufgenommenen Personen nicht wieder weggeschickt. Symbolisch dafür kann Eduards Aussage am Ende des Werkes gewertet werden, der sagt:

Ich für meine Person, mag lieber in meinem Kreise Fehler und Gebrechen so lange dulden, bis ich die entgegengesetzte Tugend gebieten kann, als daß ich den Fehler los würde und nichts Rechtes an seiner Stelle sähe. (W, 481-482)

Sieht man das Eingliedern Ottilies und des Hauptmannes als Fehler, so kann man in dieser Aussage die Tendenz der Charaktere und vor allem Eduards erkennen,

der nicht imstande ist den Fehler zu beheben, da im Handlungsrahmen kein Ersatz dafür wäre.

Laut Fink ist „die klassizistische Einfachheit des Handlungsgerüsts und des Rahmens als Zeichen einer Verlagerung ins Innere“<sup>153</sup> zu sehen. Die Leidenschaft der Protagonist\*innen ist vor allem eine innere Leidenschaft und „kann sich darum auch innerhalb des Rahmens dieser sozialen Konventionen entfalten, ohne allzuviel anzustoßen“<sup>154</sup>.

Der Rahmen ist demnach einerseits die Beschränkung des Handlungsraumes. Andererseits wird durch die starre Szenerie Bildhaftigkeit vermittelt. Der Rahmen spielt überdies eine Rolle beim Erstarren der Landschaft und der Protagonist\*innen, welches im Folgenden näher beschrieben wird.

## Das tödliche Erstarren der Landschaft

Die Beschreibung der Landschaft tritt in den *Wahlverwandtschaften* nicht als eine Beschreibung realer Landschaften auf, sondern vielmehr als bildhafte Beschreibung. Durch gezielt eingesetzte poetische Mittel appelliert der Autor hier an das Bildgedächtnis der Leser\*innen.<sup>155</sup> Schon am Beginn des Werkes, als Eduard und Charlotte den Hauptmann auf eine Anhöhe führen, wird der Fokus des\*der Lesers\*in auf den Ausblick auf die Landschaft gelenkt: „Der Blick wird oben freier und die Brust erweitert sich.“ (W, 259) Die Landschaft wird in dieser Textstelle und im Verlauf des gesamten Werks dargestellt, als würde es sich um ein Gemälde handeln<sup>156</sup>:

Man hat einen vortrefflichen Anblick: unten das Dorf, ein wenig rechter Hand die Kirche, über deren Turmspitze man fast hinwegsieht, gegenüber das Schloß und die Gärten. [...] Dann [...]

---

<sup>153</sup> Fink, Gonthier-Louis: Goethes „Wahlverwandtschaften“. Romanstruktur und Zeitaspekte. In: Rösch, Ewald (Hg.): Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975. (Wege der Forschung 113), S. 438-484, S. 440.

<sup>154</sup> Ebd.

<sup>155</sup> Vgl. Buschendorf: Goethes mythische Denkform, S. 68. Anm.: SA.

<sup>156</sup> Vgl. Reusch: Zeitstrukturen, S. 126. Anm.: SA.

öffnet sich rechts das Tal und man sieht über die reichen Baumwiesen in eine heitere Ferne. Der Steig die Felsen hinauf ist gar hübsch angelegt. (W, 242)

Durch die Verknüpfung von Stil und Erzähltechnik wird laut Buschendorf unser Bildwissen angeregt, um sich anhand des Gelesenen eine Kunstlandschaft vorzustellen.<sup>157</sup> Buschendorf nennt drei Kennzeichen einer idealen Landschaft, die er alle in den *Wahlverwandtschaften* erfüllt sieht. Vor allem die Fernsicht, der Sfumato-Effekt<sup>158</sup> und die Unendlichkeit, die durch den Text suggeriert werden, gelten als Kennzeichen einer idealen Landschaft im Sinne der Landschaftsmalerei.<sup>159</sup> Dem\*der Leser\*in wird bereits durch die Erwähnung des „vortrefflichen Anblicks“ (W, S. 242), den man von der Mooshütte aus hat, Fernsicht suggeriert. Die Sfumato-Technik wird laut Buschendorf dadurch vermittelt, dass „die schönste Stunde eines Aprilmittags“ (W, S. 242) beschrieben wird. Dadurch wird ein Bild mit gleichmäßiger, weicher, lichtdurchfluteter Atmosphäre erzeugt. Der Eindruck von Unendlichkeit wird laut Buschendorf durch einen Wechsel zwischen Aussicht und Gegenprospekt erzeugt. Als Beispiel nennt er hier jenes Gespräch zwischen dem Gärtner und Eduard, bei dem der Gärtner den Blick, den man von der gegenüberliegenden Seite auf die Anlagen hat, schildert. Eduard bringt eine Bemerkung über die Sicht nach drüben ins Gespräch ein. (vgl. W, S. 242) Dadurch wirkt es für den\*die Leser\*in, als würde er/sie sich inmitten des Raumes befinden und als wäre eine gewisse Unendlichkeit des Raumes gegeben.<sup>160</sup>

„Die Landschaft als ideales Gemälde wird sogar bereits vom Erzähler impliziert.“<sup>161</sup> Als Eduard am Fenster in der Mooshütte Platz nimmt und „durch Tür und Fenster die verschiedenen Bilder, welche die Landschaft gleichsam im Rahmen zeigten, auf einen Blick übersehen konnte“ (W, 243), hat auch der

---

<sup>157</sup> Vgl. Buschendorf: Goethes mythische Denkform, S. 69.

<sup>158</sup> Unter Sfumato versteht man eine Technik, die aus der Malerei stammt und mit Hilfe derer man eine Angleichung des Raumes durch verschwommenes Licht erreichen kann. Die Landschaft wird mit Hilfe von Licht und Farben weich dargestellt, indem die Konturen ineinander verschwimmen.

<sup>159</sup> Vgl. Buschendorf: Goethes mythische Denkform, S. 71.

<sup>160</sup> Vgl. ebd., S. 73-74.

<sup>161</sup> Reusch: Zeitstrukturen, S. 126.

Lesende ein Bild vor sich, das einem Gemälde gleicht. Das Bild scheint fast unwirklich schön. Die Landschaft soll keiner realen Landschaft entsprechen. Vielmehr soll das Bild einer Ideallandschaft vermittelt werden. Brandstetter bezeichnet das als Goethes Rahmentchnik und meint damit sowohl das Festhalten von Bildausschnitten, wie in der angeführten Textstelle ersichtlich, als auch die Rahmen der Räume und der Körperbilder, die sich in der Kapelle und der Darstellung der lebenden Bilder zeigen.<sup>162</sup>

Die Fixierung auf das Bildhafte zeigt sich außerdem daran, dass Eduard erst dann glaubt, seine Besitztümer vor sich zu sehen und zu kennen, als der Hauptmann davon eine Karte anfertigt (vgl. W, S. 261). Auch der Engländer, der auf den Anlagen zu Besuch ist, ist damit beschäftigt, „die malerischen Aussichten des Parks in einer tragbaren dunklen Kammer aufzufangen und zu zeichnen [...]“ (W, 430). Auch zeigt er Charlotte und Ottilie Bilder seiner Reisen, was ihnen ermöglicht, „in ihrer Einsamkeit die Welt so bequem zu durchreisen“ (W, 430). Laut Buschendorf wird der\*die Leser\*in schon durch dieses Streben nach einer Abbildung des Geländes dazu angeregt, sich zu orientieren.<sup>163</sup> Die Beschäftigung der Protagonist\*innen mit den Abbildungen der Wirklichkeit und der Landschaftsplanung wird intensiver. Die Romanfiguren verbringen ihre Abende damit, die Skizzen des Hauptmannes, auf denen die „landschaftliche Ansicht in ihrem ersten rohen Naturzustande“ (W, 288) zu sehen ist, mit anderen Zeichnungen zu vergleichen, auf denen die vorgenommenen Veränderungen sichtbar werden. Ziel dieser Beschäftigung ist, „all das bestehende Gute zu nutzen und zu steigern“ (W, 288). Durch die Inszenierung und Planung der Umgebung, der Landschaft und des Lebens versuchen die Protagonist\*innen Unmittelbarkeit, Spontanität Überraschungen aus ihrem Leben zu verbannen.

---

<sup>162</sup> Vgl. Brandstetter: Schreibszenen, S. 194.

<sup>163</sup> Vgl. Buschendorf: Goethes mythische Denkform, S. 66.



Wird das Leben mit Hilfe von Bildern, deren Motive man selbst auswählt und zusammenstellt, in Szene gesetzt, so ist man vor unerwünschten Überraschungen gefeit. [...] Der Anschein von Natürlichkeit und Lebendigkeit ist hierbei allerdings nur noch schwerlich aufrechtzuerhalten.<sup>164</sup>

## Das Erstarren des Lebens zum Bild – Statuen und Statisten

„Erstarren des Lebens zum Bild“<sup>165</sup> ist in den *Wahlverwandtschaften* deutlich zu erkennen. Das Leben der Protagonist\*innen verliert im Lauf der Handlung immer mehr an Bewegung, bis es schließlich zum Stillstand kommt. Jegliche Art von Veränderung wird unmöglich, das Leben der Protagonist\*innen erstarrt zu einem stehenden Bild. Die Charaktere sind schließlich nur mehr Figuren in der von ihnen gestalteten Umgebung und in den von ihnen entworfenen Vorstellungsbildern.<sup>166</sup>

Mit der Verwendung spezifischer Symbole und Sinn-Bilder und mit der Gegenüberstellung kontrastierender Bilder vollzieht der Autor der *Wahlverwandtschaften* auf der Erzählebene eine Erscheinung nach, die sich auf der Handlungsebene mit fortschreitendem Geschehen immer deutlicher abzeichnet: die Fixierung des Lebens im Bildhaften und das Erstarren des Lebens zum Bild.<sup>167</sup>

In die Bildhaftigkeit der Landschaft werden auch Personen eingegliedert. Es scheint, dass Leute und Dorf ebenso zum Besitz Eduards gehören wie die Ländereien. Die Personen dienen als Dekoration der Landschaft.<sup>168</sup> Die Dorfbewohner werden veranlasst, als lebende Statisten „zumindest jeden Sonntag und Festtag, diese Reinlichkeit, diese Ordnung zu erneuern“ (W, 304) und sich vor ihren Häusern aufzustellen.

Auch die Bauernknaben, die zur Pflege der Anlage engagiert werden, erscheinen nur als Statisten innerhalb des Landschaftsgemäldes.

---

<sup>164</sup> Hermann: Todesproblematik, S. 106.

<sup>165</sup> Ebd., S. 99.

<sup>166</sup> Vgl. ebd., S. 99-100. Anm.: SA.

<sup>167</sup> Ebd., S. 99.

<sup>168</sup> Vgl. ebd., S. 105-106. Anm.: SA.

Diese Form der Inszenierung von Personen in den Landschaftsbildern wird an der folgenden Textstelle sichtbar:

Man fand an ihnen eine bequeme Dressur, und sie verrichteten ihr Geschäft nicht ohne eine Art von Manöver. Gewiß, wenn sie mit ihren Scharreisen, gestielten Messerklingen, Rechen, kleinen Spaten und Hacken und wedelartigen Besen einherzogen, wenn andre mit Körben hinterdrein kamen, um Unkraut und Steine beiseitezuschaffen, andre das hohe, große, eiserne Walzenrad hinter sich herzogen, so gab es einen hübschen, erfreulichen Aufzug, in welchem der Architekt eine artige Folge von Stellungen und Tätigkeiten für den Fries eines Gartenhauses sich anmerkte; Otilie hingegen sah darin nur eine Art von Parade, welche den rückkehrenden Hausherrn bald begrüßen sollte. (W, 349)

Dem Architekten dienen die Stellungen der Knaben als Vorlage für ein Fries, während Otilie darin eine Parade erkennt. Durch das Integrieren von Menschen in die zum Bild erstarrte Welt wird versucht, selbige wieder zu beleben. Dies funktioniert aber nicht und das Leben erstarrt endgültig zu einem zweidimensionalen Bild.<sup>169</sup>

Auch die in manchen Szenen geschilderte statuenhafte Darstellung der Romanfiguren führt zu einem Erstarren selbiger. Immer wieder nehmen die Protagonist\*innen Stellungen ein, die sie unbeweglich erscheinen lassen. Nach Reusch geht den meisten dieser Posen eine „starke Gemütsbewegung der Protagonisten voraus, die schließlich mit dem Kniefall endet, der im Roman häufig repetiert wird“<sup>170</sup>. Dieses Einfrieren der Romanfiguren und die damit einhergehende statuenhafte Darstellung selbiger tritt häufig in Verbindung mit dem Einsatz des historischen Präsens auf. Otilie wird am öftesten als Statue dargestellt.<sup>171</sup> Als Beispiel für diese statuenhafte Darstellung kann jene Szene genannt werden, in der Eduard in der Ähnlichkeit der Handschrift Otilies zu seiner eigenen die Liebe Otilies zu erkennen glaubt und die beiden in einer statuenhaften Position beschrieben werden. Der Erzähler schildert: „Sie standen voreinander, er hielt ihre Hände, sie sahen einander in die Augen, im Begriff sich wieder zu

---

<sup>169</sup> Vgl. ebd., S. 106-107. Anm.: SA.

<sup>170</sup> Reusch: Zeitstrukturen, S. 165. Anm.: SA.

<sup>171</sup> Vgl. ebd., S. 158.

umarmen.“ (W, 324) Durch die spezifische Beschreibung, die keine Umarmung, sondern nur eine bevorstehende Umarmung beschreibt, wird die Bewegungslosigkeit dieser Szene deutlich. Der Kniefall, der von Reusch als Indiz für eine Szene genannt wird, in der die Charaktere zu Statuen werden<sup>172</sup>, tritt im Werk häufig auf. Beispielsweise endet das erste Aufflammen der Leidenschaft zwischen Charlotte und dem Hauptmann mit einer statuenhaften Haltung und im Kniefall. Nachdem der Hauptmann sie küsst, „lag er zu ihren Füßen, drückte seinen Mund auf ihre Hand“ (W, 326). Ein weiterer Kniefall wird beschrieben, als sich Eduard und Ottilie am See begegnen. An dieser Stelle fliegt er „[...] auf sie zu und liegt zu ihren Füßen. Nach einer langen stummen Pause [...]“ (W, 454). Auch hier wird durch den Kniefall und durch die Erwähnung, dass diese Position lange und ohne zu sprechen gehalten wurde, das Bild einer Statue vermittelt. Das wohl eindrücklichste Einfrieren der Szene als Statue passiert, als Ottilie mit dem toten Kind am See ist. „Ohne Bewegung liegt das Kind in ihren Armen, ohne Bewegung steht der Kahn auf der Wasserfläche [...]. Knieend sinkt sie in dem Kahne nieder [...]“ (W, 457). Der letzte Kniefall der Erzählung ist jener Nannys vor Ottilies Sarg (vgl. W, 486), die sie zuvor geheilt hatte. Durch diese statuenhafte Posen wird dem\*der Leser\*in ein starres Bild suggeriert. Laut Horn handelt es sich dabei um Ersetzungen der Bilder durch Menschen. Diese Ersetzung benennt sie als das eigentliche Problem des Romans.<sup>173</sup> „Das Lebendige für das Tote zu setzen ist demnach die Logik der Bildlichkeit [...] In genau dieser Hinsicht ist das Bild – mehr als die Schrift – das Paradigma der Repräsentation im Roman.“<sup>174</sup> Dieses Erstarren in Bildhaftigkeit auf verschiedenen Ebenen führt zu einem Einfrieren im Augenblick, sowohl der Landschaft als auch der Personen. Der eigentliche Versuch, die Umgebung durch eine Gestaltung der Landschaft zu erweitern, scheitert. Durch die künstliche Fixierung der Landschaft erstarrt das Leben der Romanfiguren und sie sind in ihrer selbstkonstruierten Welt gefangen.<sup>175</sup> „Die erlangte Freiheit ist eine Scheinfreiheit.“<sup>176</sup> Die ursprüngliche Idee der

---

<sup>172</sup> Vgl. ebd., S. 165.

<sup>173</sup> Vgl. Horn: Trauer schreiben, S. 142-143.

<sup>174</sup> Ebd., S. 147.

<sup>175</sup> Anm.: SA.

<sup>176</sup> Hermann: Todesproblematik, S. 107.

Protagonist\*innen, Vergängliches zu bewahren, kehrt sich ins Gegenteil um und „das im Wechsel Dauerhafte wird zu einem erstarrten Toten, das auf Dauer Berechnete ist dem Tod verfallen“<sup>177</sup>. Ein Ausbrechen aus dieser künstlichen kleinen Welt ist nicht mehr möglich, jede Bewegung darin erstarrt und selbst der Versuch einer künstlichen Belebung ist zum Scheitern verurteilt.<sup>178</sup>

### Die Darstellung der „lebenden Bilder“

Besonders deutlich wird das Erstarren zum Bild durch die Darstellung der *tableaux vivants*, der „lebenden Bilder“. Bei diesem Verfahren werden berühmte Gemälde von lebenden Personen in Form von Standbildern nachgestellt. Die Darstellung von bekannten Gemälden in Form von Standbildern war um 1800 weit verbreitet.<sup>179</sup> Nach dem Erscheinen der *Wahlverwandtschaften* 1809 verbreitete sich diese Darstellungsform.<sup>180</sup> Im Roman wird mit Hilfe der *tableaux vivants* das Motiv des Bildhaften exemplarisch vorgeführt.

Dargestellt werden Poussins *Ahasverus und Esther*, Treburgs *Väterliche Ermahnung* und der *Belisar* nach van Dyck. Grundlage für die „lebenden Bilder“ sind in den *Wahlverwandtschaften* nicht die Originale, sondern Kupferstiche. Das Gemälde kann man dabei als zweidimensionale Kopie der Wirklichkeit sehen, die ein\*e Künstler\*in festgehalten hat. Diese Kopie wird mit Hilfe von Personen dreidimensional nachgestellt.<sup>181</sup> Reusch argumentiert, dass dieses Nachstellen der Bilder auch in Bezug auf die Zeitstruktur relevant ist. „Durch die mehrfache Kopie der Wirklichkeit, dann des daraus entstehenden Gemäldes, dann des Kupferstichs und schließlich des lebenden Gemäldes“<sup>182</sup> stellen die Protagonist\*innen die Originalszene nach, die als Modell für das Originalgemälde verwendet wurde. Dadurch findet eine „Re-Inszenierung der Vergangenheit“<sup>183</sup> statt. „Das Spiel ist Zeitvertreib

---

<sup>177</sup> Ebd.

<sup>178</sup> Vgl. ebd. Anm.: SA.

<sup>179</sup> Vgl. Trunz, Erich: *Weimarer Goethe-Studien*. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1980. (Schriften der Goethe-Gesellschaft 61), S. 210.

<sup>180</sup> Vgl. Reusch: *Zeitstrukturen*, S. 162.

<sup>181</sup> Vgl. ebd., S. 162-163. Anm.: SA.

<sup>182</sup> Ebd., S. 163.

<sup>183</sup> Ebd.

im wahrsten Sinne des Wortes: die Zeit wird vertrieben, bleibt stehen und macht der gegenwärtig gewordenen Vergangenheit Platz.“<sup>184</sup>

Der Graf schlägt die Inszenierung „lebender Bilder“ vor, um Luciane vom weiteren Rezitieren abzuhalten. Unter den Anwesenden sieht der Graf „so manche wohlgestaltete Personen, denen es gewiß nicht fehlt, malerische Bewegungen und Stellungen nachzuahmen“ (W, 392). Es wird beschlossen sich in der Erstellung „lebender Bilder“ zu versuchen. Auch Luciane erkennt, dass das Darstellen der „lebenden Bilder“ ihrer Art entspricht, was vom Erzähler hervorgehoben wird, der meint, „daß sie schöner aussah, wenn sie still stand, als wenn sie sich bewegte“ (W, 392).

Als erstes wird das Gemälde des Belisar nach van Dyck dargestellt:

Ein großer und wohlgebauter Mann von gewissen Jahren sollte den sitzenden blinden General, der Architekt den vor ihm teilnehmend traurig stehenden Krieger nachbilden, dem er wirklich etwas ähnlich sah. Luciane hatte sich, halb bescheiden, das junge Weibchen im Hintergrunde gewählt, das reichliche Almosen aus einem Beutel in die flache Hand zählt, indes eine Alte sie abzumahnen und ihr vorzustellen scheint, daß sie zuviel tue. Eine andre, ihm wirklich Almosen reichende Frauensperson war nicht vergessen. (W, 392)

Nach der Darstellung dieses Gemäldes wird die kunstreiche Beleuchtung erwähnt, durch die „man fürwahr in einer anderen Welt zu sein glaubte“ (W, 393). Wie Brandstädter hervorhebt, trägt besonders das Licht eine wichtige Rolle bei der Darstellung der *tableaux vivants*.<sup>185</sup> Gleichzeitig wird auf das Unheimliche dieser Darstellung verwiesen, da „die Gegenwart des Wirklichen statt des Scheins eine Art von ängstlicher Empfindung hervorbrachte“ (W, 393). Auf dieses „lebende Bild“ wird erneut verwiesen, als der Architekt an Otilies Sarg steht. „Schon einmal hatte er so vor Belisar gestanden. Unwillkürlich geriet er jetzt in die gleiche Stellung; und wie natürlich war sie auch diesmal!“ (W, 487) Das künstlich erzeugte, mit lebenden

---

<sup>184</sup> Ebd., S. 164.

<sup>185</sup> Vgl. Brandstädter: Der Einfall des Bildes, S. 159.

Menschen nachgestellte Bild des Belisar erfüllt sich also im Verlauf der Erzählung. Die Bildhaftigkeit dringt auch in die Wirklichkeit ein, ebenso wie der Tod. Ironischerweise wird auf die erneute Natürlichkeit der Stellung Belisars verwiesen, die eigentlich eine Künstlichkeit ist.

Nach Poussins *Ahasverus und Esther* wird die Darstellung von Terburgs *Väterliche Ermahnung vorgenommen*, welche „weit über jenes Originalbildnis hinausreichte“ (W, 394). „Otilie blieb von diesem Bilde wie von den übrigen ausgeschlossen.“ (W, 393) Der Architekt, der Otilie vergöttert, will, dass sie an der nächsten Darstellung teilnimmt. Dargestellt wird das Weihnachtsbild, wofür der Architekt „sie [Otilie] in seinem Sinne zur Mutter Gottes erhoben“ (W, 403) hat. Als Otilie an der Inszenierung teilnimmt und die Maria im Weihnachtsbild darstellt, „schien das Bild festgehalten und erstarrt zu sein“ (W, 404). „Otiliens Gestalt, Gebärde, Miene, Blick übertraf aber alles, was je ein Maler dargestellt hat.“ (W, 404) Die Gleichsetzung Otilies mit einer Heiligen wird in der Darstellung dieser Szene, in der sie als Mutter Gottes auftritt, ebenso deutlich wie im Rahmen der Gestaltung der Kapelle, in der die Engelsbilder anfangen ihr zu gleichen. Während der Inszenierung des Bildes erfährt Otilie, dass ein Fremder angekommen ist, und sie will sich aus der Erstarrung lösen, um ihn zu begrüßen. „Ihr Herz war befangen, ihre Augen füllten sich mit Tränen, indem sie sich zwang immerfort als ein starres Bild zu erscheinen.“ (W, 405) Dieses Empfinden Otilies hat durchaus Symbolgehalt in Bezug auf ihre Figur, die nicht nur in dieser Darstellung, sondern generell etwas bildhaft Erstarrtes an sich hat, worauf im Kapitel *Otilie als lebendes Bild und totscheinende Heilige* genauer eingegangen wird.

Im Rahmen der Inszenierung der „lebenden Bilder“ wird außerdem eine Begräbnisszene bildlich dargestellt. Gezeigt wird Luciane, die als königliche Witwe einen Aschenkrug tragend, begleitet von den Tönen des Totenmarsches, auf die Bühne kommt. Durch den Auftritt des Architekten, der von Luciane gebeten wird, passend zu der Szene ein Grabmal und eine Urne zu zeichnen, wird die Situation in die Länge gezogen. Während der Architekt zeichnet und Luciane „in größte Verlegenheit“ (W, 381) kommt, weiß der Klavierspieler, der den Totenmarsch

spielt, nicht mehr, „in welchen Ton er ausweichen“ (W, 381) soll. Die Charaktere haben Freude am Nachstellen des Todes „ohne zu merken, wie nahe ihr Tun und Verhalten dem Tod ist“<sup>186</sup>.

Der Versuch einer Flucht aus der Realität und gleichzeitig einer Wiederbelebung des Lebens durch die künstlerische Darstellung von „lebenden Bildern“ scheitert. Vielmehr führt das Nachstellen zu einem tödlichen Erstarren.<sup>187</sup> Die Bilder, die nachgestellt werden, sind „Sinnbilder des Unlebendigen und des Absterbens. Das nachgestellte Leben bleibt nur ein Abbild des Lebens.“<sup>188</sup> Während bei der Darstellung der *tableaux vivants* zweidimensionale Bilder in die dreidimensionale Darstellung übertragen werden, kann man bei der Landschaft das Gegenteil beobachten. Die Protagonist\*innen versuchen, die Landschaft nach vorgefertigten Bildern zu gestalten. Die Landschaft, die immer mehr einem Landschaftsgemälde gleicht und vom Erzähler in einen Rahmen gefasst wird, wird unnatürlich und starr, ebenso wie die „lebenden Bilder“.<sup>189</sup>

## Die Restauration der Kapelle

In der Restauration der Kapelle ist eine Verdrängung und Ästhetisierung des Todes zu erkennen. Außerdem spielt vor allem die Bildhaftigkeit und das Erstarren zum Bild eine große Rolle. Zuletzt ist auch in Bezug auf die Umgestaltung der Kapelle ein verschobenes Zeitverhältnis erkennbar. Hermann stellt fest, dass die Handlung im zweiten Teil langsam verläuft und dass die Zeit in den Parkanlagen scheinbar stillsteht. „Gerade die Regungslosigkeit, die sich ausbreitet, markiert den Übergang zu bildhaften Szenen, die nun mehr und mehr erstarren und schließlich im Tod enden.“<sup>190</sup> In Verbindung mit diesem Erstarren spielt die Kapelle eine große Rolle. Im Sinne der „Verzierung und Erheiterung“ (W, 365) wollen der Architekt, Charlotte und Ottilie den Begräbnisplatz und die Kirche verschönern. Nachdem der Architekt eine Seitenkapelle entdeckt, wird auch diese in die Planung integriert.

---

<sup>186</sup> Hermann: Todesproblematik, S. 131.

<sup>187</sup> Vgl. ebd., S. 141.

<sup>188</sup> Ebd.

<sup>189</sup> Vgl. Reusch: Zeitstrukturen, S. 165. Anm.: SA.

<sup>190</sup> Hermann: Todesproblematik, S. 121.

Der Architekt möchte „diesen engen Raum als ein Denkmal voriger Zeiten“ (W, 366) wiederherstellen. Die zeitliche Ebene kommt hier zum Tragen. Während die Zeit in den Parkanlagen stillsteht, ist in Bezug auf die Restauration der Kapelle eine Orientierung an der Vergangenheit zu erkennen, die einen Verlust der Gegenwart bedeutet. Es wird versucht die Vergangenheit mit Hilfe der Kunst nachzubilden. Die Charaktere verlieren ihr Zeitgefühl, was im Kapitel *Phänomene der Zeitlichkeit* näher ausgeführt wird. Als die Kirche „[...] der Vergangenheit entgegenwuchs, so mußte man sich beinahe selbst fragen, ob man denn wirklich in der neueren Zeit lebte [...]“ (W, 367). Hermann stellt fest, dass die Restauration der Kapelle jeden Sinn entbehrt, da diese nicht mehr genutzt wird.<sup>191</sup> Diese sinnlose Beschäftigung, die nur einer Ästhetisierung der Idylle dient, begleitet die gesamte Romanhandlung und drückt sich auch in der Arbeit an der Natur aus. Retrospektiv ist die Restauration die Vorbereitung von Otilies und Eduards Ruhestätte.

Otilie beginnt dem Architekten beim Ausmalen der Kapelle zu helfen. Laut Hermann ermöglicht diese Tätigkeit Otilie eine gewisse Entfaltung und Freiheit. „Fatal daran ist jedoch, daß Otilie Freiheit und Leben gewinnt, indem sie an ihrer eigenen Grabstätte arbeitet.“<sup>192</sup> Im Rahmen des Ausmalens entfalten die Gemälde eine besondere Eigenschaft:

Auch die Gesichter, welche dem Architekten zu malen allein überlassen war, zeigten nach und nach eine ganz besondere Eigenschaft; sie fingen sämtlich an, Otilien zu gleichen. Die Nähe des schönen Kindes mußte wohl in die Seele des jungen Mannes, der noch keine natürliche oder künstlerische Physiognomie vorgefaßt hatte, einen so lebhaften Eindruck machen, daß ihm nach und nach auf dem Wege vom Auge zur Hand nichts verlorenging, ja daß beide zuletzt ganz gleichstimmig arbeiteten. Genug, eins der letzten Gesichtchen glückte vollkommen, so daß es schien, als wenn Otilie selbst aus den himmlischen Räumen heruntersähe. (W, 372)

Otilie erwächst zu ihrem eigenen Abbild und erhält gleichzeitig eine heilige Note. Sie löst sich in ihrer Bildwerdung gewissermaßen auf. Sie geht nach und nach in

---

<sup>191</sup> Vgl. ebd., S. 127.

<sup>192</sup> Ebd.



die Sphäre des Bildhaften ein. „[...]Es schien ihr, indem sie auf- und umherblickte, als wenn sie wäre und nicht wäre, als wenn sie sich empfände und nicht empfände, als wenn dies alles vor ihr, sie vor sich selbst verschwinden sollte [...].“ (W, 374) Ottilie ist es auch, die „Blumen und Fruchtgehänge“ (W, 372) aufhängt, die „Himmel und Erde gleichsam zusammenknüpfen sollten“ (W, 372). Diese Verknüpfung von Himmel und Erde kann als Brückenbau zwischen dem Leben und dem Tod gesehen werden und symbolisch für Ottilies Übergang ins Totenreich stehen.

### **Ästhetisierung bis zum Tod – die erstarrte Schönheit**

Die Ästhetisierung der Landschaft ist eng verbunden mit dem Erstarren selbiger zum Bild. Die ersten Ästhetisierungsarbeiten, die im Werk dargestellt werden, sind jene durch Charlotte an der Mooshütte. Charlotte errichtet die Mooshütte „an der Felswand, dem Schlosse gegenüber“ (W, 242) und dekoriert sie mit künstlichen Blumen, Wintergrün und „schönen Büschel[n] natürlichen Weizens und anderer Feld- und Baumfrüchte“ (W, 258). „Alles ist recht schön geworden. Man hat einen vortrefflichen Anblick“ (W, 242), äußert sich der Gärtner am Beginn des Werkes über die Anlagen. Im weiteren Verlauf gilt es als Ziel, „den schönsten Raum herzustellen“ (W, 285). Die Schönheit wird auch besonders bei der neu gestalteten Kapelle hervorgehoben, bei der „die Schönheit des Gewölbes“ (W, 373) durch den in „schönen Muster[n] gelegten“ (W, 373) Fußboden noch unterstrichen wird. Der Kleet Teppich, dem der Friedhof weichen musste, wird als schön beschrieben. (vgl. W, 361) Das Streben nach einer Verschönerung der Landschaft geht einher mit dem Erstarren selbiger zum Bild. Alles, was nur als schön beschrieben wird, ergibt sich ausschließlich durch ein besonderes Aussehen. Durch eine Verschönerung wird nichts anderes angestrebt, als ein schönerer Anblick, ein schöneres Bild.

Auch die Romanfiguren werden mit dem Adjektiv *schön* beschrieben und somit in den Raum der erstarrenden Verschönerung integriert. Besonders Ottilies Schönheit wird immer wieder hervorgehoben. Alle Protagonist\*innen, bis auf den Mittler, fühlen sich von Ottilies Schönheit berührt oder angezogen. Was genau diese Schönheit auszeichnet, wird anfangs nicht thematisiert. „Deutlich wird allerdings, daß es sich nicht um eine grelle oder blendende, vielmehr um eine leise und fragile,

ja fast nebensächliche Größe handelt.“<sup>193</sup> Berichten die Charaktere im Buch von Ottilie, ist die Rede vom „übrigens so schönen und lieben Kinde“ (W, 264). Das Wort „übrigens“ erzeugt hier laut Brandstädter eine Beiläufigkeit und hat außerdem Argumentcharakter, da der Einsatz diametral zu Mängeln oder Schwächen Ottilies angeführt wird, als wäre die Schönheit ein Ausgleich.<sup>194</sup> Sie wird beschrieben als „schön heranwachsendes Mädchen [, das] sich nicht entwickeln, keine Fähigkeiten und Fertigkeiten zeigen wollte“ (W, 251). Ottilie ist also schön, ansonsten kann sie aber nichts. Diese Beschreibung trifft auch auf Bilder oder Statuen zu. „Bild ist, was nicht spricht, nicht ansieht, nichts empfindet. Bild-Sein ist reine Anwesenheit“<sup>195</sup> Ottilie selbst wird mit Schönheit gleichgesetzt, als sie nach ihrer Ankunft den Männern vorgestellt wird. Mit den Worten „Schönheit ist überall ein willkommener Gast“ (W, 281) wird der positive Empfang Ottilies durch die Männer Eduard und Hauptmann erklärt. Eduard, der von ihr angetan ist, bezeichnet sie als „unterhaltend“ (W, 281). Worauf Charlotte verdeutlicht, dass Ottilie noch nicht gesprochen hatte. Ottilie ist schön und es scheint, als müsse sie ansonsten nichts können oder tun. Durch diesen Fokus auf ihr Aussehen, kombiniert mit der Darstellung als wandelndes Wesen (vgl. W, 446), entsteht in gewissem Maß ein erstarrtes, ein totscheidendes Bild. Wie Brandstädter zeigt, sind die Adjektive *unterhaltend*, *angenehm* und *anschaulich* die Marker von Bildlichkeit im gesamten Werk. Mit diesen Ausdrücken wird auch Ottilie immer wieder bezeichnet.<sup>196</sup> Vor allem ihre Augen und ihr Blick werden immer wieder erwähnt. Als Eduard und Ottilie im Gasthaus aufeinandertreffen und er sie fragt, ob sie die Beziehung fortführen möchten, „sah [sie] den dringend Fordernden mit einem solchen Blick an, daß er von allem abzustehen genötigt war“ (W, 473). Als sie kurz darauf stirbt, „blickt [sie] ihn lebevoll und liebevoll an“ (W, 484). Zuletzt geschieht die von Nanny empfundene Vergebung Ottilies durch ihren Blick (vgl. W, 486).

Als Ottilie das erstarrte Kind aus dem Wasser zieht, beschreibt der Erzähler folgendes Bild: „[O]hne Bewegung steht der Kahn auf der Wasserfläche; aber auch

---

<sup>193</sup> Brandstädter: Der Einfall des Bildes, S. 132.

<sup>194</sup> Vgl. ebd.

<sup>195</sup> Ebd., S. 57.

<sup>196</sup> Vgl. ebd., S. 58.

hier lässt ihr schönes Gemüt sie nicht hilflos. Sie wendet sich nach oben.“ (W, 457) Das Erwähnen ihrer Schönheit scheint an dieser Stelle auf den ersten Blick unpassend. Man kann dieses Hervorheben ihrer Schönheit aber als Ironie auffassen, denn Ottilie ist in dieser Situation erneut schön, aber hilflos, sonst würde sie nicht das Kind zum Himmel strecken und in dieser statuenhaften Position verweilen. Auch hier ist Ottilie schön, sie hat aber keine Fähigkeiten, dem Kind in irgendeiner Weise zu helfen, oder ans Land zu kommen. Sie verweilt als schöne Statue, bis der Wind sie ans Ufer trägt. „Ruhig und schön“ (W, 459) wird als nächstes das tote Kind beschrieben, das in einem Korb liegt. Zuletzt wird auch die tote Ottilie „schöner als alle“ (W, 486), die dem Begräbniszug folgen, beschrieben. „Der fort-dauernd schöne, mehr schlaf- als todähnliche Zustand Ottiliens“ (W, 488), die aufgebahrt liegt und zur Attraktion wird, ist die Gipfelung ihrer Schönheit und übernatürlichen Darstellung und zugleich auch die letzte Station ihrer Bildwerdung.

Das Erstarren, das durch die Fixierung auf das Schöne stattfindet, lässt sich auch auf die anderen Romangestalten umlegen. Charlotte und Eduard werden von Ottilie als das „schönste Hofpaar“ (W, 290) beschrieben und auch der Graf verwendet diese Formulierung, als er sagt, sie seien „das schönste Paar bei Hof“ (W, 311) gewesen. Dieses Paar ist schön, die Beziehung aber ist, wie im Kapitel *Der Verlust der Gegenwart* genauer ausgeführt wird, schon von Beginn an zum Scheitern verurteilt. Die Ausführungen des Grafen über die damalige „Schönheit Charlottens“ (W, 317) gehen dem Akt der Kindeszeugung zwischen Eduard und Charlotte voraus, der zu Ottos Geburt führt. Auch Lucianes Schönheit wird im Zuge der Erstellung der lebenden Bilder vom Erzähler hervorgehoben, der bemerkt, „daß sie schöner aussah, wenn sie stillstand“ (W, 392). Der Architekt meint, das „schönste Denkmal des Menschen“ (W, 364) sei ein Abbild, ein Bildnis des Verstorbenen. Nicht seine Eigenschaften oder seine Taten, nur sein Aussehen wird dadurch festgehalten. Diesen Ersatz Verstorbener durch Bilder, den Tausch des Toten und Lebendigen beschreibt Horn als jene Bildlogik, die im Roman verheerende Folgen hat.<sup>197</sup>

---

<sup>197</sup> Vgl. Horn: Trauer schreiben, S. 147.

## Otilie als lebendes Bild und totscheinende Heilige

Die Beschreibung der totscheinenden Wesen, mit denen der Hauptmann chemische Substanzen beschreibt, kann ebenso als Verweis auf die Figuren gelesen werden:

Man muß diese tot scheinenden und doch zur Tätigkeit innerlich immer bereiten Wesen wirkend vor seinen Augen sehen, mit Teilnahme schauen, wie sie einander suchen, sich anziehen, ergreifen, zerstören, verschlingen, aufzehren und sodann aus der innigsten Verbindung wieder in erneuter, neuer, unerwarteter Gestalt hervortreten. (W, 275-276)

Als totscheinendes Wesen kann vor allem Otilie beschrieben werden. Das lässt sich einerseits auf die statuenhaften Positionen zurückführen, in denen Otilie vermehrt auftritt, andererseits wird dies durch die geisterhafte, körperlose Beschreibung Otilies deutlich. Otilies Gang, all ihre Bewegungen waren „ohne einen Schein von Unruhe, ein ewiger Wechsel, eine ewig angenehme Bewegung. Dazu kam, daß man sie nicht gehen hörte, so leise trat sie auf.“ (W, 284) Otilies Gang wird als „leicht schreitend“ (W, 291) beschrieben, selbst beim Abstieg über einen felsigen Abhang schreitet sie „im schönsten Gleichgewicht von Stein zu Stein“ (W, 291) und Eduard glaubt, als er sie von unten beim Abstieg beobachtet, „ein himmlisches Wesen zu sehen, das über ihm schwebte“ (W, 291). Das Adjektiv „himmlisch“ (W, 464) wird im Verlauf des Buches immer wieder verwendet, um Otilie zu beschreiben. Otilie wird als „das bleiche himmlische Kind“ (W, 484) bezeichnet. Sie empfindet durch Eduards Liebe einen „Himmel auf Erden“ (W, 332). Als Eduard sie im Gasthaus aufsuchen möchte und wartend in ihrem Zimmer steht, scheint ihm der Besuch wie ein „himmlischer Aufenthalt“ (W, 472). Die Bezeichnung Otilies als „Kind“ (W, 315; 329; 343), „das gute tätige Kind“ (W, W, 283) oder „das schöne Kind“ (W, W, 372; 443) spielen laut Hermann neben dem Hervorstreichen ihrer Jugend auf Otilies „Selbstlosigkeit, Abhängigkeit und Unmündigkeit“<sup>198</sup>.

---

<sup>198</sup> Hermann: Todesproblematik, S. 193.

Immer wieder erstarrt Ottilie zu einer Statue. Eindrücklich wird dies vor allem, als sie sich bei der Ankunft in der Parkanlage vor die Füße von Charlotte wirft und ihre Knie umarmt. (vgl. W, 281) Auch in der Szene, in der Ottilie nach Ottos Ertrinken im Kahn kniend das tote Kind an ihre Brust hält und sich flehend zum Himmel wendet (vgl. W, 457), erscheint sie als Statue. Diese Szene erinnert nach Reusch sogar an eine pathetische Pose einer Marmorstatue.<sup>199</sup> Ottilie wirkt in mehreren Szenen wie eine erstarrte, zum Bild gewordene Figur – so auch, als sie „das Kind auf dem Arm, lesend und wandelnd“ (W, 446) spazieren geht und „eine gar anmutige Penserosa“ (W, 446) bildet. In Bezug auf ihre Statuenhaftigkeit müssen ihre besonderen Gebärden Erwähnung finden. Der Gehilfe schreibt in einem Brief, den Eduard vorliest:

[... ]ich habe nie gesehen, daß Ottilie etwas verlangt oder gar um etwas dringend gebeten hätte. Dagegen kommen Fälle, wiewohl selten, daß sie etwas abzulehnen sucht, was man von ihr fordert. Sie tut das mit einer Gebärde, die für den, der den Sinn davon gefaßt hat, unwiderstehlich ist. Sie drückt die flachen Hände, die sie in die Höhe hebt, zusammen und führt sie gegen die Brust, indem sie sich nur wenig vorwärts neigt und den dringend Fordern- den mit einem solchen Blick ansieht, daß er gern von allem ab- steht, was er verlangen oder wünschen möchte. Sehen Sie jemals diese Gebärde, gnädige Frau, wie es bei Ihrer Behandlung nicht wahrscheinlich ist, so gedenken Sie meiner und schönen Ottilien. (W, 280)

Diese Gebärde Ottilies, die besonders durch ihren Blick ihr Gegenüber dazu bringt, von ihren Forderungen abzusehen, wird ein weiteres Mal erwähnt, als Eduard an Ottilie herantritt und sie von der Rückkehr überzeugen will. In dieser Szene legt sie den von Eduard geschriebenen Brief weg,

dann drückte sie die flachen, in die Höhe gehobenen Hände zusammen, führte sie gegen die Brust, indem sie sich nur wenig vorwärts neigte, und sah den dringend Fordern- den mit einem solchen Blick an, daß er von allem abzustehen genötigt war, was er verlangen oder wünschen mochte. (W, 473)

---

<sup>199</sup> Vgl. Reusch: Zeitstrukturen, S. 166. Anm.: SA.

Wie bereits beschrieben hat Otilie etwas Statuen- und Bildhaftes an sich. Selbst entstehende Bilder und Kunstwerke beginnen im Verlauf des Werks immer mehr ihr zu gleichen. Bei der Neugestaltung der Kapelle, bei der Otilie und der Architekt gemeinsam die Wände bemalen, fangen die Gesichter „sämtlich an Ottilien zu gleichen“ (W, 372) und es scheint sogar „als wenn Otilie selbst aus den himmlischen Räumen heruntersähe“ (W, 372). Laut Brandstädter bezeichnet dieses Phänomen „den Übergang von Ottilies Bildhaftigkeit zu ihrer Bild-Werdung“<sup>200</sup>. Die Engel sind, wie Brandstädter argumentiert, ein Symbol für das Gute und das Vergangene. Dadurch wird ein „Zugleich von Leben und Tod am Ort der Schönheit“<sup>201</sup> inszeniert. Wie Brandstädter formuliert, ist das Besondere am Roman und an der Figur Ottilies „das komplizierte Verhältnis zwischen Bildhaftigkeit und Bild-Werdung“<sup>202</sup>.

Hermann argumentiert, dass Otilie sich im Verlauf der Handlung selbst verliert. Die eingenommene Rolle als Pflegemutter für das Kind von Charlotte und Eduard ist laut Hermann aus zwei Gründen nicht erfüllbar. Einerseits, da das Kind der Grund für die Unmöglichkeit einer Beziehung und für den damit einhergehenden Stillstand Ottilies ist, und andererseits dadurch, dass Otilie selbst noch ein Kind ist.<sup>203</sup> „Otilie erstarrt in sich. Ihr Sein reduziert sich auf das Bild, das sie nach außen hin abgibt.“<sup>204</sup>

Zusätzlich schwingt auch Ottilies Todessehnsucht im Roman mit. Als sie in der Kapelle ist, stellt sie sich vor, im Totenreich empfangen zu werden und denkt daran, hier „sitzen [zu] bleiben, lange, lange, bis endlich die Freunde kämen“ (W, 375). Daraus ist ihr stiller Wunsch zu lesen, im Reich der Toten auf ihre Geliebten zu warten. Auch als sie nach dem Tod des Geistlichen bei Ottos Taufe den Toten beobachtet, empfindet sie Neid. „Das Leben ihrer Seele war getötet, warum sollte der Körper noch erhalten werden?“ (W, 422) Der Tod ist für sie die einzige

---

<sup>200</sup> Brandstädter: Der Einfall des Bildes, S. 142.

<sup>201</sup> Ebd., S. 150.

<sup>202</sup> Ebd., S. 131.

<sup>203</sup> Vgl. Hermann: Todesproblematik, S. 193.

<sup>204</sup> Ebd.

Möglichkeit, sich selbst zu verwirklichen. Sie strebt nach einer Existenz im Jenseits und einer Vereinigung mit dem Geliebten. Der Tod kann endgültig als Symbol für eine mystische Vereinigung Otilies und Eduards gedeutet werden.<sup>205</sup>

Nach dem Tod des Kindes fällt sie in einen todesähnlichen Schlummerzustand. Auch nach dem Tod ihrer Mutter war sie in den gleichen schlafähnlichen Zustand verfallen. Dies ist ein weiterer Schritt in ihrem Prozess des Erstarrens, der bis zu ihrem Tod führt. Als sie von ihrem Totenschlaf erwacht, beschließt Otilie für ihre Schuld am Tod des Kindes zu büßen:

Eduards werd' ich nie! Auf eine schreckliche Weise hat Gott mir die Augen geöffnet, in welchem Verbrechen ich befangen bin. Ich will es büßen; und niemand gedenke mich von meinem Vorsatz abzubringen! [...] In dem Augenblick, in dem ich erfahre: du habest in die Scheidung gewilligt, büße ich in demselbigen See mein Vergehen, mein Verbrechen. (W, 463)

Dieses Entsagen „befreit [sie] von der Last jenes Vergehens“ (W, 464) und sie erhebt sich gewissermaßen der Realität. Sie hat sich „unter der Bedingung des völligen Entsagens verziehen“ und sieht sich nun als „geweihte Person“ (W, 467), die „sich dem Heiligen widmet“ (W, 467). Otilie befindet sich nun auf einem schmalen Grat zwischen Leben und Tod. Die Vorbereitung und Beschäftigung, die sie vor Eduards Geburtstag vornimmt, werden die Vorbereitungen auf ihren eigenen Tod sein.<sup>206</sup> Otilie selbst schreibt in ihrem Tagebuch: „Man sagt: ‚Er stirbt bald‘, wenn einer etwas gegen seine Art und Weise tut.“ (W, 385) Als Otilies Erstarren voranschreitet und ihre Entscheidung zu büßen langsam in die Entscheidung zu sterben übergeht, verändert sich ihr Gemüt und sie wird plötzlich als „heiter und gelassen“ (W, 478) beschrieben. Eduards Versuche, Otilie aus ihrem Erstarren zu befreien, scheitern. Sie bereitet ihren eigenen Tod vor, durch den sie endgültig zu ihrem eigenen Abbild und zur Heiligenfigur erhoben wird. In diesem Zusammenhang tritt das Köfferchen auf, das in der Sekundärliteratur unter anderem von Hermann als Todessymbol gedeutet wird. Otilie, die es bisher nicht gewagt hat, den

---

<sup>205</sup> Vgl. Hillebrand: Erinnerung und Raum, S. 57.

<sup>206</sup> Vgl. Lockemann, Theodor: Der Tod in Goethes „Wahlverwandtschaften“. In: Rösch, Ewald (Hg.): Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975. (Wege der Forschung 113), S.161-174, S. 172.

Koffer mit den wertvollen Stoffen, den sie von Eduard bekommen hat, auszupacken, begutachtet nun immer wieder ihr Köfferchen, wagt allerdings nicht, sich aus den Stoffen etwas zu nähen. Als Ottilie in die Pension reist, nimmt sie ihren Koffer nicht mit. Sie will das Vergangene hinter sich lassen, doch das gelingt ihr nicht. Der ungenutzte Inhalt des Koffers symbolisiert laut Hermann Ottilies innerste Fähigkeiten, die sie genauso wie den Inhalt des Köfferchens nicht nutzt. Nur ein einziges Mal packt Ottilie den Koffer aus und schneidet verschiedene Stoffe zu, die am Ende einen Anzug ergeben. Dies geschieht kurz vor ihrem Tod. Ottilie fertigt sich somit ihr eigenes Totenkleid an.<sup>207</sup> Dass dieses Totenkleid auch einem Brautkleid gleicht, zeigt sich in Nannys Ausruf: „Sehen Sie nur, liebstes Fräulein, das ist ein Brautschmuck, ganz Ihrer wert!“ (W, 483). Ottilie, die erst durch den Tod mit ihrem Geliebten vereinigt sein kann, wird im Brautkleid beerdigt. Nur wenig später findet sich auch der Bräutigam an ihrer Seite ein und „so ruhen die Liebenden nebeneinander“. Nicht nur das Kleid, auch der Koffer begleitet Ottilie in den Tod. „So stand nun der Sarg Ottiliens, zu ihren Häupten der Sarg des Kindes, zu ihren Füßen das Köfferchen [...]“ (W, 487)

Ottilie, so formuliert es Hermann, „adaptiert das Bild, das andere sich von ihr gemacht haben“<sup>208</sup>. Sie erstarrt zu einem „lebenden Bild“, zu einer Heiligen. Sie sieht sich als

eine geweihte Person [...], die nur dadurch ein ungeheures Übel für sich und andere vielleicht aufzuwiegen vermag, wenn sie sich dem Heiligen widmet, das, uns unsichtbar umgebend, allein gegen die ungeheuren zudringenden Mächte beschirmen kann. (W, 467-468)

Nach dem unvorhergesehenen Treffen mit Eduard außerhalb der Parkanlagen ist sie tief verunsichert, schweigt fortan und hört auf zu essen und zu trinken. Wie Brandstädter formuliert:

---

<sup>207</sup> Vgl. Hermann: Todesproblematik, S. 83.

<sup>208</sup> Ebd., S. 198.



Ottilies Ent-sagen ist buchstäblich ein Nicht-Sprechen, das in ihrem Hungertod kulminiert; ihr Sterben vollzieht sich als reine Bild-Werdung, als Ästhetisierung und Idealisierung im Zeichen des schönen und geordneten Bildes.<sup>209</sup>

Ihr fortschreitendes Erstarren und die stärker werdende Verkörperung einer Heiligen, die Ottilies Wesen erfüllt, tut ihren Zweck. Eduard hält Abstand von der erhobenen Ottilie und meint: „Es fällt mir nicht ein, ihre Hand zu fassen, sie an mein Herz zu drücken; sogar darf ich es nicht denken, es schaudert mir. Sie hat sich nicht von mir weg-, sie hat sich über mich weggehoben.“ (W, 477-478). Er will „Ottiliens Erstarren wieder beleben, ihr Schweigen wieder auflösen“ (W, 478). Brandstädter bemerkt im Zusammenhang mit dieser Aussage Eduards, dass ein Ins-Leben-Zurückholen ein Tot-Sein voraussetzt und dass diese Aussage somit den Tod ein Stück weit vorwegnimmt. Das Erstarre tritt also in Verbindung mit dem Tod einerseits und mit dem Bildhaften andererseits auf.<sup>210</sup> Gleichzeitig ist Ottilie aber als erstarrtes Bild ihrer selbst noch lebendig. Brandstädter argumentiert, dass dieser Übergang vom Leben in den Tod, der sich bei Ottilie langsam vollstreckt, dafürspricht, dass im Roman Leben und Tod nicht scharf voneinander abgegrenzt werden, sondern vielmehr schleichend ineinandergreifen.<sup>211</sup> Während Ottilie schon vor ihrem Tod in einem Zustand todesähnlicher Erstarrung verharrt, wird sie nach ihrem Tod immer noch wie eine Lebendige gesehen. Eduard fordert, dass sie „als eine Lebende behandelt“ (W, 484) werden soll. Am Weg zum Begräbnis fällt ein Lichtstrahl auf sie und die „aufgehende Sonne rötete nochmals das himmlische Gesicht“ (W, 485). Diese Rötung des Gesichtes verleiht ihr einen lebendigen Schein. „Der fortdauernd schöne, mehr schlaf- als todähnliche Zustand Ottiliens zog mehrere Menschen herbei.“ (W, 488) Auch als Tote ist Ottilie immer noch „schöner als alle, die dem Zuge folgten“ (W, 486) und sie wirkt „überirdisch“ (W, 486). An die Spitze getrieben wird die Darstellung als Heilige durch die übernatürliche Heilung Nannys, die nach ihrem Fenstersturz zuerst wie „zerschmettert“ (W, 486) daliegt, dann aber durch Ottilie wieder geheilt wird. Nanny ist davon überzeugt, dass Ottilie „[...] sich aufrichtete und mit entfalteten Händen mich segnete“

---

<sup>209</sup> Brandstädter: Der Einfall des Bildes, S. 169.

<sup>210</sup> Vgl. ebd., S. 180.

<sup>211</sup> Vgl. ebd., S. 182.

(W, 486).

Otilie bezeichnet in ihrem Tagebuch das Bildnis als bestes Denkmal eines Menschen. Diese Existenz „im Bilde, in der Überschrift“ (W, 370) sieht Otilie als zweites Leben. Dabei wird, wie Hillebrand herausstreicht, übersehen, dass es sich beim Abbild eines Menschen um eine Reduktion desselben handeln muss. Festgehalten wird eine Momentaufnahme des Aussehens. Keine Eigenschaften, keine Bewegungen können dadurch festgehalten werden.<sup>212</sup> In dem Sinne, dass sie recht bewegungs- und eigenschaftslos ist, kann man Otilie schon zu Lebzeiten als ihr eigenes Bild sehen. Zuerst in den gemalten Bildern in der Kapelle und anschließend im Leichnam selbst wird Otilie zu ihrem eigenen Abbild. Otilies Leiche ist im Glassarg aufgebahrt und sie ist endgültig das ideale menschliche Bildnis ihrer selbst. Wie alle Toten in den *Wahlverwandtschaften* ist auch Otilie ansehnlich und scheint nur zu schlafen. Ihre fortdauernde Schönheit zieht Besucher an. Inmitten der Kunstwerke in der Kapelle, umgeben von den ihr gleichenden Engeln, wird ihre Leiche als Bildnis im Glassarg „musealisiert“<sup>213</sup>. „Sie tritt nun buchstäblich in das zweite Dasein als Bild ein, als das sie das Nachleben in der Erinnerung definiert hat.“<sup>214</sup>

---

<sup>212</sup> Vgl. Hillebrand: Erinnerung und Raum, S. 69.

<sup>213</sup> Ebd., S. 74.

<sup>214</sup> Ebd.

## Phänomene der Zeitlichkeit

Laut Reusch sind die im Werk auftretenden Phänomene Zeitvergessenheit, Zeitstillstand und zyklische Ausrichtung der Zeit Ausdruck der Verdrängung des linearen Zeitablaufs durch die Protagonist\*innen. Die Verleugnung der natürlich ablaufenden Zeit führt zu einem gestörten Zeitempfinden und einer Zeitvergessenheit der Romanfiguren. Außerdem konstruieren die Protagonist\*innen durch Wiederholungen einen zyklischen Zeitablauf. Dieser Zeitablauf wird nur durch starre Szenen, die einen Stillstand der Zeit vermitteln, unterbrochen.<sup>215</sup>

Das gestörte Zeitverhältnis der Protagonist\*innen im Roman spiegelt sich laut Hermann in drei verschiedenen Verhaltensweisen wider. Entweder trauern die Protagonist\*innen um vergangene Zeiten, oder sie schlagen die Zeit durch unnötige Beschäftigungen tot. Überdies nennt Hermann das durch das Versinken in Leidenschaft ausgelöste vollkommene Erhobensein über das Zeitgeschehen und den damit einhergehenden Verlust des Zeitgefühls.<sup>216</sup>

Das Leben der Romanfiguren läuft scheinbar ohne Zeitgefühl ab. Zwischen Werktagen und Sonntagen sind keine Unterschiede zu erkennen. Die Zeit läuft zyklisch ab und zur Orientierung bleiben nur einzelne sich wiederholende Ereignisse.<sup>217</sup> Das Kriterium der Einmaligkeit, das uns normalerweise dabei hilft, den Lauf der Zeit zu erkennen, wird von den Romanfiguren durch die Bemühungen „den status quo des oberflächlich friedlichen Alltags zu erhalten“<sup>218</sup> zunichte gemacht und im Rahmen der zyklischen Wiederholungen lassen sich Zeitverläufe nicht mehr klar erkennen.<sup>219</sup> Der Zeitstillstand, der die zyklische Handlung an einigen Stellen durchbricht, ist ein vom Erzähler geschaffenes Phänomen, das vor allem durch den Einsatz des historischen Präsens im Roman auftritt.<sup>220</sup>

---

<sup>215</sup> Vgl. Reusch: Zeitstrukturen, S. 11. Anm.: SA.

<sup>216</sup> Vgl. Hermann: Todesproblematik, S. 68. Anm.: SA.

<sup>217</sup> Vgl. Reusch: Zeitstrukturen, S. 12. Anm.: SA.

<sup>218</sup> Ebd. Anm.: SA.

<sup>219</sup> Vgl. ebd. Anm.: SA.

<sup>220</sup> Vgl. ebd., S. 156-157. Anm.: SA.

## Zyklische Ausrichtung

Die zyklische Ausrichtung des Zeitverlaufs in den *Wahlverwandtschaften* wird vor allem dadurch greifbar, dass alle Zeitangaben sich entweder auf die Jahreszeit oder auf die Tageszeit beziehen.<sup>221</sup> Fixpunkte, die eine zeitliche Einordnung des Geschehens ermöglichen, sind Naturvorgänge, die durch die Jahreszeiten bedingt auftreten, und Feste, wie Geburtstage.<sup>222</sup> Anstatt einer Zeitangabe durch Daten werden Zeitbestimmungen angegeben, die eine Jahreszeit bezeichnen oder mit dem Pflanzenwachstum verbunden sind.

Eingeleitet wird die Geschichte bereits mit der Zeitangabe des „Aprilmittags“ (W, 242). Im weiteren Verlauf wird die „Beeren- und Kirschzeit“ (W, 350) als zeitliche Orientierungshilfe in Form einer Angabe, das Pflanzenwachstum betreffend, gegeben. Auch zahlreiche Angaben zu Jahreszeiten sind im Werk zu finden, wie beispielsweise: „Das Jahr klingt ab“ (W, 376), „je tiefer der Winter sich senkte“ (W, 390), „der scheidende Winter“ (W, 417) und: „Der Frühling war gekommen [...] alles keimte, grünte und blühte“ (W, 423). Am Ende des Buches, als die Hoffnung auf eine Erfüllung des Glücks weitestgehend vernichtet ist, wird die Beschreibung von Jahreszeit und Blütenwuchs aufgegriffen, um an die alten Zeiten zu erinnern. Obwohl faktisch alles verloren ist, „bewegte sich [...] alles wieder in dem alten Gleise“ (W, 479).

Der Schmuck an Früchten und Blumen, der dieser Zeit eigen ist,  
ließ glauben als wenn es der Herbst jenes ersten Frühlings wäre:  
die Zwischenzeit war ins Vergessen gefallen. Denn nun blühten  
die Blumen, dergleichen man in jenen ersten Tagen gesät hatte,  
nun reiften Früchte an den Bäumen, die man damals blühen ge-  
sehen. (W, 479)

Anhand des folgenden Eintrages in Ottilies Tagebuch wird die sich zyklisch wiederholende Ausrichtung der Zeit besonders deutlich: „So wiederholt sich denn abermals das Jahresmärchen von vorn.“ (W, 426) Die Handlung wird chronolo-

---

<sup>221</sup> Vgl. ebd., S. 112.

<sup>222</sup> Vgl. ebd., S. 115.

gisch erzählt und auch längere Zeitabschnitte werden nicht gerafft oder ausgelassen.<sup>223</sup> Die Erzählung beginnt an einem Aprilmittag und endet ein Jahr später Ende September. Fink geht in seinen Ausführungen auf den symbolischen Gehalt der Jahreszeiten ein. Im Frühling beginnt die Erzählung und Liebe und Leidenschaft treten in die Handlung ein. Im Sommer befinden sich die Romangestalten in der Krise, die anschließend zum Höhepunkt führt.<sup>224</sup> Nachdem der Sommer zu Ende geht, trennen sich die Liebespaare und es beginnt eine Zeit der „herbstlichen Einkehr und winterlichen Stille“<sup>225</sup>. Im Frühling wird Otto geboren und der Pastor stirbt. Der Tod des Kindes ist zeitlich nicht festgelegt, laut Fink ist er aber im Sommer einzuordnen und bezeichnet eine erneute Krise im Sommer.<sup>226</sup> Im Herbst sind die vier Freunde erneut vereint, „bevor die Liebenden mit der Natur dahinschieden“<sup>227</sup>.

Eine weitere Besonderheit, die Blessin hervorhebt, ist die Wiederholung einzelner Szenen im Erzählverlauf. Viele Einzelbilder treten mehrmals auf und sind „spiegelbildlich [aufeinander] bezogen“<sup>228</sup>. Durch einen bewusst vom Erzähler angedeuteten Vergleich, wie beispielsweise „so standen die Liebenden abermals auf seltsame Weise gegeneinander“, wird versucht zwei Szenen gleichzusetzen, was allerdings scheitert, da die Unterschiedlichkeit der Szenen dem\*der Leser\*in schnell klar wird. Laut Blessin wird die Wiederholung so inszeniert, dass gleichzeitig die Gegensätzlichkeit hervorgehoben wird, was den Vergleich scheitern lässt. Diese Verbindung zwischen Vergleich und Gegensatz ist charakteristisch für die *Wahlverwandtschaften*.<sup>229</sup>

---

<sup>223</sup> Vgl. Fink: Romanstruktur und Zeitaspekte, S. 440.

<sup>224</sup> Vgl. ebd., S. 440-441.

<sup>225</sup> Ebd., S. 441.

<sup>226</sup> Vgl. ebd.

<sup>227</sup> Ebd.

<sup>228</sup> Blessin: Erzählstruktur und Leserhandlung, S. 43.

<sup>229</sup> Vgl. ebd., S. 43-44.

## Zeitstillstand

Reusch macht in ihren Analysen deutlich, dass es sich sowohl bei der Zeitvergessenheit als auch beim Zeitstillstand um Phänomene handelt, die sich durch ein Gefühl des Zeitverlustes bemerkbar machen. Während sich jedoch die Zeitvergessenheit in einer Vernachlässigung der Zeit durch die Protagonist\*innen ausdrückt, ist ein Zeitstillstand ein vom Erzähler geschaffenes Phänomen. Durch einen Bruch mit dem gewohnten Zeitverlauf der Handlung bekommt der\*die Leser\*in das Gefühl, die Zeit würde stillstehen. Dieser Zeitstillstand wird durch ein Erstarren mancher Szenen, das Menschen und Gesten statuenhaft erscheinen lässt, erlangt. Ein weiteres Mittel, das in den *Wahlverwandtschaften* häufig verwendet wird, um Zeitstillstände zu vermitteln, ist das historische Präsens. Das historische Präsens tritt am Ende des Romans immer häufiger auf, was nach Reusch die vermehrte Verdrängung der Gegenwart durch die Protagonist\*innen ausgleicht.<sup>230</sup> „Die verdrängte Gegenwart ruft sich immer nachdrücklicher in der Sprache des Erzählers in Erinnerung.“<sup>231</sup> Die im Präsens formulierten Sinnsprüche des Erzählers sind nicht diesem gegenläufigen Ausgleich zuzuordnen. Lebenserfahrungen, die scheinbar Wissen oder Verständnis des\*der Leser\*in voraussetzen, wie: „Der Haß ist parteiisch, aber die Liebe ist es noch mehr“ (W, 329), werden zwar auch im Präsens gehalten, haben aber nicht den gleichen Effekt.<sup>232</sup> In dieser Arbeit werden daher jene tragischen Situationen des Ertrinkens geschildert, bei denen das historische Präsens einen verlangsamenden oder beschleunigenden Effekt hat.

## Das historische Präsens

Die Situationen, die mit dem historischen Präsens beschrieben werden, sind sehr unterschiedlich und umfassen tragische Momente ebenso wie gefühlsbetonte oder nachdenkliche. Nach Reusch besteht die Gemeinsamkeit „in der zeitlichen Nähe des Erzählers und des Lesers zum Erzählten“.<sup>233</sup> Laut Rohrbacher kennzeichnet das historische Präsens die Krisenmomente der Handlung. Häufig übernimmt es

---

<sup>230</sup> Vgl. Reusch: Zeitstrukturen, S. 156-157.

<sup>231</sup> Ebd., S. 157.

<sup>232</sup> Vgl. ebd.

<sup>233</sup> Ebd., S. 160.

die Funktion der Abbildung der Innerlichkeit einer Figur. Durch den Einsatz des Präsens erhält der\*die Leser\*in somit eine Innenschau der Figuren.<sup>234</sup> An manchen Stellen wird die geschilderte Handlung durch das historische Präsens beschleunigt, an manchen verlangsamt.<sup>235</sup> Die Beschreibungen, die im Präsens formuliert sind, erinnern an Bildbeschreibungen oder Inhaltsangaben. In der Beschreibung des Erzählers geht es dann nicht mehr um den Verlauf der Handlung, sondern um die Beschreibung eines unbewegten Standbildes.<sup>236</sup>

Die erste Szene, die im historischen Präsens verfasst ist, ist die Rettung des scheinbaren Knaben nach dem Dammbruch:

Der Chirurgus kommt und übernimmt den totgeglaubten Knaben;  
Charlotte tritt hinzu, sie bittet den Hauptmann nur für sich zu sorgen [...] sie eilt durch die zerstreute Gesellschaft, die sich noch unter den Platanen befindet. (W, 337)

Wie Reusch in ihrer Arbeit hervorstreicht, soll der Einsatz des historischen Präsens in dieser Szene beschleunigend wirken und die Unruhe des Moments vermitteln.<sup>237</sup> Auch das Ertrinken des Knaben Otto und die nachfolgend versuchte Wiederbelebung sind im historischen Präsens verfasst. Ab jenem Zeitpunkt, als Ottilie die Platanen am anderen Ende des Sees sieht und mit dem Knaben ins Boot steigt, bis zu dem Zeitpunkt als Charlotte das tote Kind sieht, verläuft die Erzählung im historischen Präsens. (W, 456-459) Dadurch wirkt Ottilie, die „das erstarrte Kind mit beiden Armen über ihre unschuldige Brust“ (W, 457) hebt, wie eine Statue:

Ohne Bewegung liegt das Kind in ihren Armen, ohne Bewegung steht der Kahn auf der Wasserfläche; aber auch hier lässt ihr schönes Gemüt sie nicht hilflos. Sie wendet sich nach oben. Knieend sinkt sie in dem Kahne nieder und hebt das erstarrte Kind mit beiden Armen über ihre unschuldige Brust, die an Weiße und leider auch an Kälte dem Marmor gleicht. Mit feuchtem Blick sieht sie empor und ruft Hülfe von daher, wo ein zartes Herz die größte Fülle zu finden hofft, wenn es überall mangelt. (W, 457)

---

<sup>234</sup> Vgl. Rohrbacher, Imelda: Poetik der Zeit. Zum historischen Präsens in Goethes *Die Wahlverwandtschaften*. Wien: Vienna University Press 2016. (Schriften der Wiener Germanistik 5), S. 320.

<sup>235</sup> Vgl. Reusch: Zeitstrukturen, S. 160.

<sup>236</sup> Vgl. ebd., S. 158.

<sup>237</sup> Vgl. ebd., S. 159.

Diese Szene entzieht sich durch die Erzählung im Präsens dem linearen Zeitgefühl. Es bleibt unklar, wie lange Ottilie in dem Kahn steht und den Knaben zum Himmel streckt. Es könnten Minuten oder Stunden vergehen.<sup>238</sup> Durch die Schilderung im Präsens wird die Handlung verlangsamt und es kommt zu einem Erstarren der Szene.

## **Zeitvergessenheit**

Die Zeitvergessenheit der Protagonist\*innen führt zu zahlreichen Unglücken. Die Zeitvergessenheit wird an jener Stelle greifbar, an der der Hauptmann vergisst, seine chronometrische Sekunden-Uhr aufzuziehen (vgl. W, 290). Auch beim Tod des Knaben Otto spielt sie eine Rolle. Nachdem Ottilie beim Spaziergang mit dem Knaben ein Buch liest und „Zeit und Stunde“ (W, 454) vergisst, sieht sie, „daß die Sonne sich hinter die Berge gesenkt hatte“ (W, 455), tritt den weiten Weg zum Schloss hinauf hastig an und steigt eilig mit Otto auf den Kahn. Ihre Aufmerksamkeit ist, als sie auf den Kahn steigt, nicht auf das gegenwärtige Geschehen gerichtet, sondern auf die Zukunft. „Mit Gedanken ist sie schon drüben wie mit den Augen.“ (W, 456) Einerseits wird hier Ottilies Zeitvergessenheit deutlich, andererseits die mangelnde Verhaftung in der Gegenwart. Nachdem sie die Zeit vergisst, liegt ihr Fokus auf der Zukunft. Durch ihr träumerisches Zeitvergessen und die mangelnde Konzentration auf das gegenwärtige Geschehen geschieht das Unglück, bei dem Otto stirbt. Reusch argumentiert, dass Zeitvergessenheit gerade bei Ottilie zu beobachten ist, deren Prüfungen im Pensionat alle an mangelnder Zeiteinteilung scheitern. Im Rechnen „waren alle schneller“ (W, 278), im Zeichnen „hatte sie etwas zu Großes unternommen und war nicht fertig geworden“ (W, 278), beim Musizieren „findet sie weder Zeit noch Ruhe“ (W, 278). Reusch meint, dass diese Zeitverlorenheit ein wichtiger Grund ist, warum sich Ottilie in den zeitlosen Parkanlagen so wohl fühlt.<sup>239</sup> Auch Ottilies Tod ist durch Zeitvergessenheit bedingt. Als Eduard Ottilie im Wirtshaus aufsucht und sie zu einer Erfüllung ihrer Liebe überreden will, kommt er „allzuzeitig dort an“ (W, 471) und verbringt anschließend „lange,

---

<sup>238</sup> Vgl. ebd., S. 12.

<sup>239</sup> Vgl. ebd., S. 108.



lange Zeit“ (W, 472) in ihrem Zimmer, bis er entscheidet, ihr einen Brief zu schreiben, um sie auf ihr Treffen vorzubereiten. Als er sie kommen hört und aus dem Zimmer gehen will, fällt ihm auf, „daß er die Uhr mit dem Petschaft noch auf dem Tisch gelassen“ (W, 473) hatte. Er hatte also buchstäblich die Zeit vergessen. Dieses Vergessen der Uhr führt dazu, dass Ottilie ihn im Zimmer antrifft und der Prozess ihrer Erstarrung und Distanzierung, der schließlich im Tod endet, vorangetrieben wird. Wie Reusch herausstreicht, ist Eduards Zeitvergessenheit auch der Auslöser für das Unglück an Ottilies Geburtstag. Die Vorbereitungen für Ottilies Geburtstagsfest laufen, auf Eduards Wunsch hin, hastig und übereilt ab. Durch mangelnde Vorbereitung kommt es zum Erdrutsch, bei dem ein Knabe beinahe ertrinkt.<sup>240</sup> Ebenso führen Mittlers mangelndes Gespür für die Zeit und seine Zeitvergessenheit zu Todesfällen. Während der Taufe des Kindes stirbt der alte Geistliche, da Mittlers Rede zu lange andauerte. „Daß der gute Mann sich gern gesetzt hätte, entging dem rüstigen Redner [...]“ (W, 422). Mittler verschuldet überdies durch sein schlechtes Timing und das Weiterführen seiner Rede über die Folgen des Ehebruchs auch Ottilies Tod. Mittler, „der nicht wußte, was und wo ers sagte“ (W, 483), bemerkt nicht, dass Ottilies „Gestalt sich verwandelt hatte“ (W, 483) und sie, nachdem sie seiner Rede lauscht, kurz darauf stirbt.

Laut Reusch tritt im Roman die „tödliche Verspätung“<sup>241</sup> als zentrales Motiv auf. Einzelne Situationen und die Gesamthandlung sind unter diesem Phänomen zu fassen. Charlotte und Eduard werden zu spät ein Paar, Eduard verliebt sich zu spät in Ottilie. Er verpasst seine Chance mit Ottilie, die ihm bereits, als er von seinen Reisen zurückkehrt und bevor er mit Charlotte liiert ist, vorgestellt wird. Charlotte selbst geht außerdem davon aus, dass sie durch das Aufschieben der Entscheidung, in die Scheidung von Eduard einzuwilligen, den Tod des Kindes zu verschulden hat. Charlotte meint: „Durch mein Zaudern [...] habe ich das Kind getötet.“ (W, 460) Zu spät und bereits tot wird das Kind von Ottilie aus dem Wasser gezogen.<sup>242</sup>

---

<sup>240</sup> Vgl. ebd.

<sup>241</sup> Ebd., S. 109.

<sup>242</sup> Vgl. ebd., S. 108-109.

Nicht nur die Eile und die tödliche Verspätung tragen zu den Unglücken bei, sondern auch der Aufschub. Schon zu Beginn der Erzählung, als die Frage überdacht wird, ob man den Hauptmann und später Ottilie ins Landgut einladen sollte, bittet Eduard den Hauptmann in einem Brief um „Aufschub“ (W, 250) einer Antwort. Auch Charlotte bittet um „Aufschub“ (W, 257), als Eduard ihr zuredet, sie solle Ottilie aus der Pension in die Anlagen holen. Während es, wie Reusch unterstreicht, am Anfang noch so wirkt, als wären diese Aufschübe der Entscheidungen für die Entscheidungsfindung zuträglich, wird nach und nach klar, dass genau das Gegenteil der Fall ist. Anschaulich zeigt sich das, als der Gehilfe Ottilie wieder in die Pension bringen will. Ottilie und Charlotte schieben die Entscheidung allerdings auf und Ottilie bleibt weiterhin in den Anlagen.<sup>243</sup> Diese Entscheidung hätte die Unglücke des weiteren Romangeschehens verhindern können, wäre sie getroffen worden. Stattdessen „dachte sie [Charlotte] Zeit zu gewinnen; sie hoffte, Eduard sollte sich erst als glücklicher Vater wiederfinden und einfinden, dann, war sie überzeugt, würde sich alles geben“ (W, 415). Nach diesem Gespräch tritt, wie der Erzähler berichtet, „Stillstand“ (W, 415) ein, „der einer allgemeinen Verlegenheit ähnlich sieht“ (W, 415). Dieser Stillstand, der den Moment nach dem Gespräch beschreibt, kann motivisch für den voranschreitenden Stillstand gelesen werden, der Einzug in das Leben der Protagonist\*innen und in die Landschaft hält. Man kann argumentieren, dass der Zeitverlust, der sich unter anderem durch Aufschub zeigt, zum Stillstand der Zeit beiträgt.

## **Der Verlust der Gegenwart**

Die Protagonist\*innen verlieren durch das Verdrängen des Bewusstseins der linear ablaufenden Zeit ihr Zeitgefühl.<sup>244</sup> Hermann stellt fest, dass die Protagonist\*innen entweder in der Vergangenheit leben, oder sich im Ausharren auf die Zukunft befinden. Die Gegenwart wird ignoriert, ist eine Phase am Weg zur Wiederherstellung der Vergangenheit oder eine Zwischenphase am Weg in die Zukunft.<sup>245</sup> Während laut Hermann am Anfang des Romans eine Fixierung auf die Vergangenheit zu

---

<sup>243</sup> Vgl. ebd., S. 104-106.

<sup>244</sup> Vgl. ebd., S. 11.

<sup>245</sup> Vgl. Hermann: Todesproblematik, S. 64.

erkennen ist, tritt ein Bruch auf, als der Hauptmann und Ottilie in die Handlung eintreten.<sup>246</sup> Die Beziehung zwischen Charlotte und Eduard war zwar schon früh erhofft, aber lange nicht erreichbar. Als sie schließlich möglich wird ist sie gekennzeichnet durch eine starke Verhaftung in der Vergangenheit und den Drang danach „wieder einzubringen“ (W, 313), was versäumt wurde. Zwar wurde das „so früh so sehnlich gewünschte, endlich spät erlangte Glück“ (W, 246) erreicht, doch wird in Charlottes Ausführungen deutlich, dass die Liebe eher der Vergangenheit nachtrauert. Die Beziehung Eduards und Charlottes ist ein Versuch, die Vergangenheit zurückzuholen. „Wir freuten uns der Erinnerung, wir liebten die Erinnerung“ (W, 246). So beschreibt Charlotte den Anfang der Beziehung. Als Argument gegen die Einladung des Hauptmannes auf das Gut, erzählt Charlotte wiederum, dass sie eigentlich geplant hatte, Eduards Reisetagebücher anzusehen und sie gemeinsam zu überarbeiten, um „die Welt, die wir zusammen nicht sehen sollten, in der Erinnerung zu durchreisen“ (W, 247). Die Beziehung der beiden nährt sich also vor allem aus der Erinnerung und der Vergangenheit.

Welche Auswirkungen dieses Verhaftetsein in der Vergangenheit haben kann, zeigt sich in dem sexuellen Akt, der die Geburt des Knaben Otto bedingt. Als Eduard und der Graf durchs Schloss gehen, „verlor sich [der Graf] in vorige Zeiten, gedachte mit Lebhaftigkeit an die Schönheit Charlottens“ (W, 317) und jenes Abends, an dem der Graf Eduard zu Charlotte führte. In dieser Erinnerung schwelgend, fordert der Graf nun Gleiches ein und nachdem Eduard ihn zum Zimmer der Baroness geleitet hat, passiert jene sexuelle Zusammenkunft, die die Geburt des „aus doppeltem Ehbruch“ (W, 455) entstandenen Otto zur Folge hat. Eduard, der zwar Verlangen danach spürt, Ottilie zu treffen, ist jedoch durch die Verhaftung in der Vergangenheit irritiert. „[E]ine sonderbare Verwechslung ging in seiner Seele vor“ (W, 319), die ihn ins Zimmer seiner Frau treibt und zur Zeugung des Kindes Otto führt, der eine „doppelte Ähnlichkeit“ (W, 445) zeigt, da er Ottilie und dem Hauptmann ähnelt. Otto, der durch eine Bindung gezeugt wurde, die der Vergangenheit angehört und die Hoffnung auf die Entfesselung der Liebe in der Zukunft zunichte macht, ist in der Gegenwart nicht verhaftet. Er kann in der Gegenwart

---

<sup>246</sup> Vgl. ebd.

nicht leben, da es für ihn keine Gegenwart gibt. Er ist ein Produkt der Vergangenheit und ein Hindernis der Zukunft und sein Tod ist somit, wie auch die Protagonist\*innen selbst feststellen, notwendig und unvermeidbar. Für den Hauptmann beispielsweise ist „ein solches Opfer [...] nötig zu ihrem allseitigen Glück“ (W, 461).

Während laut Hermann am Anfang des Romans eine Fixierung auf der Vergangenheit zu erkennen ist, tritt ein Bruch auf, als der Hauptmann und Ottilie in die Handlung eintreten. Den Protagonist\*innen wird die Unerfülltheit ihrer Lage bewusst, die sich durch ein Streben nach Vergangenem auszeichnet. Als „die Erinnerung an die vergangene Liebe allein die Gegenwart der Ehe nicht mehr auszufüllen vermag“<sup>247</sup>, beginnen sich die Romanfiguren an der Zukunft zu orientieren. Diese baut zwar nicht mehr auf der Vergangenheit auf, aber ebenso wenig auf der Gegenwart. Die Leidenschaft, die langsam zwischen den Romanfiguren entsteht, enthebt sich jeder Zeitlichkeit, da sie sich weder aus der Vergangenheit nährt, noch der in der Gegenwart bestehenden Ordnung der Paare gerecht wird.<sup>248</sup>

Da zeigte sich denn, daß der Hauptmann vergessen hatte seine chronometrische Sekunden-Uhr aufzuziehen, das erstemal seit vielen Jahren; und sie schienen, wo nicht zu empfinden, doch zu ahnden, daß die Zeit anfangs ihnen gleichgültig zu werden. [...]. Überhaupt nimmt die gewöhnliche Lebensweise einer Familie, die aus den gegebenen Personen und aus notwendigen Umständen entspringt [...] eine werdende Leidenschaft in sich wie ein Gefäß auf, und es kann eine ziemliche Zeit vergehen, ehe dieses neue Ingrediens eine merkliche Gärung verursacht und schäumend über den Rand schwillt. (W, 290)

In dieser Textstelle wird zum einen die auftretende Gleichgültigkeit und die Zeitvergessenheit der Protagonist\*innen deutlich, gleichzeitig wird auch die Leidenschaft erwähnt, die Einzug in das Leben Eduards, Ottilies, Charlottes und des Hauptmannes hält. Es wird beschrieben, wie diese Leidenschaft eine „ziemliche Zeit“ vor sich hin gärt, bevor sie sich zeigt. Bevor die Leidenschaft „über den Rand schwillt“, befinden sich die Protagonist\*innen in einer Phase der Zeitlosigkeit.

---

<sup>247</sup> Ebd.

<sup>248</sup> Vgl. ebd.

Als es scheint, als könnte die Leidenschaft nicht erfüllt werden, wollen Eduard und Charlotte unabhängig voneinander die Zeit totschiagen. Das Überbrücken der Zeit wird bei Charlotte deutlich, als sie in Gedanken an die Abreise des Hauptmanns wünscht, „die totenhafte Zeit“ (W, 320) würde die Schmerzen lindern, und bei Eduard, als er erfährt, dass Charlotte ein Kind empfangen soll. Um „die Zeit zu töten und den Lebensraum auszufüllen“ (W, 359) ist Eduard bereit in den Krieg zu gehen. „Er sehnte sich nach dem Untergang, weil ihm das Dasein unerträglich zu werden drohte“ (W, 359) und ist deshalb bereit zu sterben. Ohne die Hoffnung auf eine Zukunft mit den Geliebten wollen Charlotte und Eduard in der Gegenwart nicht leben, sondern richten ihren Fokus auf die Zukunft und wollen die Zeit totschiagen. Eduard vergisst die Gegenwart und sehnt sich nach einer Zukunft, in der sich die Liebe erfüllen kann. Er hat keinen Spaß mehr am Schaffen: „[E]s soll schon alles fertig sein, und für wen? Die Wege sollen gebahnt sein, damit Ottilie bequem sie gehen, die Sitze schon an Ort und Stelle, damit Ottilie dort ruhen könne.“ (W, 327-328) Während die anderen Romanfiguren sich mehr und mehr an der Zukunft orientieren, ist bei Charlotte ein Festhalten an der Vergangenheit zu erkennen. Der Wunsch, die früheren Verhältnisse wiederherzustellen, tritt vor allem bei Charlotte auf. Nachdem sie beschließt, Ottilie wieder ins Internat zu bringen, denkt sie kurz „in einen früheren beschränkteren Zustand könne man zurückkehren, ein gewaltsam Entbundenenes lasse sich wieder ins Enge bringen“ (W, 329). Doch, dass das nicht möglich ist, wird bereits deutlich, indem der Erzähler diese Idee als „Wahn“ (W, 329) bezeichnet. Sogar nach dem Tod des Kindes, als Ottilie das Landgut verlässt, um in die Pension zurückzukehren, hat Charlotte „die Hoffnung, ein altes Glück wieder herzustellen“ (W, 470). Der Erzählerkommentar, der anschließend an die Kritik des Hauptmannes und Eduards an Charlottes neuen Anlagen Erwähnung findet, kann in diesem Zusammenhang symbolisch gedeutet werden. Der Erzähler beschreibt Charlotte mit den Worten: „Sie konnte das Alte nicht fahrenlassen, das Neue nicht ganz abweisen“ (W, 263). Dies kann als Metapher für ihr allgemeines Umgehen mit Zeit gesehen werden. Dieser Satz steht symbolisch für Charlottes Krise, die die gesamte Erzählung begleitet. Einerseits hält sie an der Vergangenheit und somit an Eduard fest, andererseits gelingt es ihr nicht, den Hauptmann und eine mögliche Zukunft mit ihm vollkommen abzuweisen.

Den Romanfiguren scheint dieses gestörte Verhältnis zur Zeit stellenweise bewusst zu sein. Dass Charlotte sich über ihre Zeitvergessenheit im Klaren ist, zeigt sich an jener Textstelle, in der sie über die Grabsteine am Kirchhof spricht. Charlotte meint: „[G]egen diese Bildnisse habe ich eine Art von Abneigung: denn sie deuten auf etwas Entferntes, Abgeschiedenes und erinnern mich, wie schwer es sei, die Gegenwart recht zu ehren.“ (W, 365) Die mangelnde Beschäftigung mit der Gegenwart scheint Charlotte bewusst zu sein. Außerdem kann diese Stelle als Ausdruck für Charlottes Abneigung gegen den Tod gelesen werden. Auch Ottilie scheint sich darüber bewusst zu sein, dass ihr Leben sich stark an der Zukunft ausrichtet, indem sie in ihrem Tagebuch formuliert: „Wir blicken so gern in die Zukunft, weil wir das Ungefähre, was sich in ihr hin und her bewegt, durch stille Wünsche gern zu unsern Gunsten heranleiten möchten.“ (W, 384) Eduard scheint zu wissen, dass weder Festhalten an der Vergangenheit, noch Vorgeifen in die Zukunft Gutes verheißen:

Wer in einem gewissen Alter frühere Jugendwünsche und Hoffnungen realisieren will, betrügt sich immer: denn jedes Jahrzehnt des Menschen hat sein Glück, seine eigenen Hoffnungen und Aussichten. Wehe dem Menschen, der vorwärts oder rückwärts zu greifen [...] veranlaßt wird! (W, 448)

Diese Ahnung Eduards zeigt sich im Gespräch mit dem Major, in dem er feststellt, dass es nicht möglich ist, Jugendwünsche im Nachhinein zu erfüllen. Dass dieses Wissen ihn aber nicht davor schützt, an der Zukunft festzuhalten, zeigt sich nur wenig später, als er im Zusammenhang mit der Scheidung von Charlotte und der ersehnten Beziehung zu Ottilie „alles nicht als möglich, sondern als schon geschehen“ (W, 452) annimmt. Eduard, der nun die Erfüllung seiner Wünsche wahrscheinlicher sieht als zuvor, verliert sich wieder im Verharren auf die Zukunft, in der eine Beziehung zu Ottilie möglich werden könnte. Auch der Gehilfe stellt Überlegungen zum Zeitverständnis an:

Es gibt wenig Menschen, die sich mit dem Nächstvergangenen zu beschäftigen wissen. Entweder das Gegenwärtige hält uns mit Gewalt an sich, oder wir verlieren uns in die Vergangenheit und suchen das völlig Verlorene, wie es nur möglich sein will, wieder herzurufen und herzustellen. (W, 417)

Im Gegensatz zu den Äußerungen der anderen Charaktere sind die beiden zeitlichen Ebenen, die der Gehilfe nennt, die Gegenwart und die Vergangenheit. Hermann stellt fest, dass Zeit von den Protagonist\*innen als „äußere Macht“ wahrgenommen wird, die sie steuert und von der sie geleitet werden.<sup>249</sup> Diese Annahme lässt sich exemplarisch anhand der Aussage des Gehilfen stützen, in der von der Gewalt des Gegenwärtigen und dem Verlust in der Vergangenheit die Rede ist. Es scheint, als könne die Zeit Gewalt auf die Romanfiguren ausüben.

Der Verlust der Gegenwart, der sich in einer zunehmenden Orientierung an der Vergangenheit oder der Zukunft ausdrückt, ist im Romangeschehen festzumachen. Ebenso wie die Zeitvergessenheit spielt auch die mangelnde Verankerung in der Gegenwart eine wichtige Rolle. Der Zeitverlust der Figuren wird zum Problem. In Bezug auf die Nacht der Zeugung des Knaben Otto, bei dem Eduard und Ottilie gedanklich in Vergangenheit und Zukunft verhaftet sind, kommentiert der Erzähler: „Und doch lässt sich die Gegenwart ihr ungeheures Recht nicht rauben.“ (W, 321)

---

<sup>249</sup> Vgl. ebd., S. 67.

## Fazit

In dieser Arbeit konnte gezeigt werden, dass die im Roman *Die Wahlverwandtschaften* auftretenden Motive Tod, Bildhaftigkeit und Zeit eng miteinander verbunden sind. Das Erstarren der Zeit, der Romanfiguren und der Landschaft sind Phänomene, die einerseits den Tod bedingen und ihn andererseits begleiten. Demnach tritt der Tod in den *Wahlverwandtschaften* nicht als abruptes Ableben auf, sondern als schleichendes, aber voranschreitendes Erstarren. Auf Ebene des Erzählers ist die unausweichliche Lage der Protagonist\*innen von Anfang an klar. Bemerkungen und Symboliken, die auf den Einfall des Todes hindeuten, werden in die Erzählung eingeflochten. Der Erzähler bereitet offensichtlich das todbringende Ende der Geschichte vor. Gleichzeitig versuchen die Romanfiguren den Tod zu verbannen bzw. sind die ganze Handlung über schon in einem scheinbaren Zustand gefangen. Die Protagonist\*innen sind in ihrer räumlich beschränkten, sich zyklisch wiederholenden Welt, in der der Tod schon vorprogrammiert ist, nur mehr Scheintote, die ihrem Schicksal nicht entkommen können, obwohl sie es mit aller Kraft versuchen. Obwohl sie durch Verschönerungsversuche in der Natur und durch Orientierung an zyklischen, Abläufen versuchen, alles Vergängliche zu verdrängen und eine Idylle zu schaffen, in die der Tod keinen Zutritt hat, und obwohl sie positive Interpretationen aller todbringenden Symboliken vornehmen, ist der Tod immer schon Teil der Handlung und unausweichlich. Vor allem der Unfall des Knaben beim Dammbruch, der zum Scheintod führt, kann auf die Veränderungen der Natur zurückgeführt werden. Durch die Umwandlung der Natur im Sinne der Verschönerung erstarrt die natürliche Landschaft immer mehr zum Bild. Doch da Vergänglichkeit zwingend Teil der Natur ist und eine Idylle ohne Tod abseits von Schlaraffenland-Visionen nicht denkbar ist, bricht die Natur aus diesem idealen Bild aus und fordert ihr Tribut. Ottos Tod und der Scheintod des Knaben, die beide durch die Kraft des Wassers verursacht wurden, können als Ausbrüche der Natur aus ihrem erstarrten Bild gesehen werden.

Das Erstarren der Landschaft ist einerseits durch die Bildsprache bereits vom Erzähler impliziert und wird andererseits durch die Arbeit der Protagonist\*innen im



Garten verstärkt. Die Versuche, die Natur zu perfektionieren, Vergängliches zu verdrängen und Künstliches zu erschaffen, mündet zwangsläufig im Erstarren selbiger. Die Ebene der Bildhaftigkeit tritt immer mehr in die Handlung ein und führt zu einem Erstarren der Charaktere, vor allem Ottilies. Auf zeitlicher Ebene und auf Ebene der Bildsprache führen die Darstellungen der Charaktere als Statuen schrittweise mehr und mehr zur Bildwerdung, ebenso wie die Darstellung der lebenden Bilder. Die Bildwerdung der Figuren wird ebenso wie das Erstarren der Landschaft sowohl auf Erzählebene als auch durch von den Charakteren bewusst inszenierte Mittel vorangetrieben. Diese Bildwerdung steht in enger Verbindung mit dem Tod, denn was zum Bild erstarrt, kann nicht mehr leben. Anhand der Figur Ottilies wird das Erstarren zum Bild am eindrucklichsten sichtbar. Ottilie, die vom Erzähler und von den anderen Protagonist\*innen schon am Beginn bildhaft beschrieben wird, wird immer mehr mit einer übernatürlichen Scheintoten assoziiert. Ottilies Tod ist nicht abrupt, vielmehr ist ihr Tod ein langer Prozess des Erstarrens. Die Heiligkeit, die Ottilie zugesprochen wird, kann als Vorausdeutung auf ihren Tod gesehen werden und entspricht dem Bild einer übersinnlichen, schwebenden Schönheit, das in einigen Textstellen vermittelt wird. In der Vollendung der Bildwerdung stirbt Ottilie und wird endgültig zum toten Abbild ihrer selbst.

Neben dem Zeitstillstand, der in Zusammenhang mit dem bildhaften Erstarren auftritt, sind die Phänomene Zeitvergessenheit und Zeitverlust essentiell und können als Auslöser für Todesfälle gesehen werden. Otto, der ausgelöst durch das dankliche Verhaftetsein seiner Eltern in der Vergangenheit gezeugt wurde, kann nicht leben, da er die erwünschte Zukunft der Protagonist\*innen verhindert. Auch bei Ottos Tod spielt die Zeitvergessenheit eine Rolle, da es erst durch Ottilies Vergessen der Zeit zum Unfall kommt. Obwohl die Gefahr des Wassers im Roman schon vor Ottos Tod gewahr und durch den Erzähler symbolisch aufgebaut wird, wagt Ottilie die gefährliche Überfahrt und Otto ertrinkt. Gleichmaßen ist die Zeitvergessenheit bei Ottilies Tod einer der Auslöser, da Eduard und der Mittler durch ungeschickte Momente des Zeitvergessens Ottilies Erstarren und ihren Todeswunsch vorantreiben. Überdies spielt der mangelnde Gegenwartsbezug der Romanfiguren auch beim Erdrutsch am See eine Rolle, da Eduard, der in Eile die Planungen für das Fest vornimmt, bereits an die Zukunft mit Ottilie denkt.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass komplexe wechselseitige Zusammenhänge zwischen den analysierten Motiven bestehen. Der Versuch der Romanfiguren, eine Idylle zu erschaffen, in der der Tod keinen Platz hat, scheitert, da dadurch ein Erstarren zum Bild vollzogen wird. Auch die zyklische Ausrichtung der Zeit kann in diesem Zusammenhang als Versuch betrachtet werden, der Vergänglichkeit zu entgehen. Dies scheitert aber, da auch diese zyklische Ausrichtung zu einem Erstarren beiträgt. Der Handlungsraum erstarrt zum Bild, ebenso wie die Romanfiguren und ein Leben als Bild im Bild ist nicht mehr möglich. Das Erstarren und der Tod sind eng verstrickte Motive, die nebeneinander verlaufen. Das Erstarren der Landschaft und somit des Handlungsraums führt dazu, dass die Protagonist\*innen nicht aus ihrer Umgebung fliehen können. Das Erstarren der Figuren wird durch die statuenhafte Darstellung selbiger und die Beschäftigung der Romanfiguren mit bildlichen Darstellungen, wie Karten, lebenden Bildern oder der Restauration der Kapelle vorangetrieben. Durch Bildsprache und den gezielten Einsatz des historischen Präsens vollzieht der Autor einen Zeitstillstand des Geschilderten. Die zunehmende Bildwerdung auf verschiedenen Ebenen deutet darauf hin, dass ein Leben irgendwann nicht mehr möglich ist und der Tod tritt deutlicher in die Handlung ein.

## **Quellenverzeichnis**

### **Goethe-Ausgaben**

Johann Wolfgang von Goethe: Die Wahlverwandtschaften. In: Trunz, Erich (Hg.): Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in vierzehn Bänden. Romane und Novellen I, Bd. 6. München<sup>9</sup>: C.H. Beck 1977, S. 242-490.

### **Sekundärliteratur**

Ariés, Philippe: Studien zur Geschichte des Todes im Abendland. Üs. v.: Hans-Horst Henschen. München: Dt. Taschenbuch Verlag<sup>2</sup> 1982.

Barnes, Harry George: Goethe's *Die Wahlverwandtschaften*. A literary interpretation. London: Oxford University Press 1967.

Benjamin, Walter: *Wahlverwandtschaften*. Aufsätze und Reflexionen über deutschsprachige Literatur. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Jan Philipp Reetsma. Frankfurt am Main. Suhrkamp 2007.

Blessin, Stefan: *Erzählstruktur und Leserhandlung. Zur Theorie der literarischen Kommunikation am Beispiel von Goethes „Wahlverwandtschaften“*. Heidelberg: Carl Winter 1974. (Probleme der Dichtung. Studien zur deutschen Literaturgeschichte 15)

Brandstetter, Gabriele: *Schreibszenen – Briefe in Goethes Wahlverwandtschaften*. In: Hinderer Walter (Hg.): *Goethe und das Zeitalter der Romantik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. (Stiftung für Romantikforschung 21), S.193-212.

Brandt, Reinhard: *Arkadien in Kunst, Philosophie und Dichtung*. Freiburg im Breisburg, Berlin: Rombach 2006. (Rombach Wissenschaften. Reihe Quellen zur Kunst 25)

Brandtstädter, Heike: *Der Einfall des Bildes. Otilie in den „Wahlverwandtschaften“*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000. (Epistema. Reihe Literaturwissenschaft 314)

Brosé, Claudia: *Park und Garten in Goethes Wahlverwandtschaften*. In: *Arbeitsstelle Achzehntes Jahrhundert, Gesamtschule Wuppertal* (Hg.): *Park und Garten im 18. Jahrhundert*. Heidelberg: Carl Winter 1978. (Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts 2), S. 125-129.

Buschendorf, Bernhard: *Goethes mythische Denkform. Zur Ikonographie der „Wahlverwandtschaften“*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.

Dickson, Keith A.: *Raumverdichtung in den „Wahlverwandtschaften“*. In: Rösch,

Ewald (Hg.): Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975. (Wege der Forschung 113), S. 325-349.

Faber, Richard: Der Tasso-Mythos. Eine Goethe-Kritik. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999.

Faber, Richard: Zur sozialen Idyllik Goethes. In: Bolz, Norbert W. (Hg.): Goethes „Wahlverwandtschaften“. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur. Hildesheim: Gerstenberg 1981, S. 91-168.

Fink, Gonthier-Louis: Goethes „Wahlverwandtschaften“. Romanstruktur und Zeitaspekte. In: Rösch, Ewald (Hg.): Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975. (Wege der Forschung 113), S. 438-484.

Gamper, Michael: Die Natur ist republikanisch. Zu den ästhetischen, anthropologischen und politischen Konzepten der deutschen Gartenliteratur im 18. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998. (Epistema. Reihe Literaturwissenschaft 247)

Gebauer, Gunter: Auf der Suche nach der verlorenen Natur – Der Gedanke der Wiederherstellung der körperlichen Natur. In: Großklaus, Götz/ Ernst Oldemeyer (Hg.): Natur als Gegenwelt: Beiträge zur Kulturgeschichte der Natur. Karlsruhe: Loeper 1983, S. 101-120.

Gerndt, Siegmund: Idealisierte Natur. Die literarische Kontroverse um den Landschaftsgarten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland. Stuttgart: Metzler 1981.

Hallbaum, Franz: Der Landschaftsgarten: Sein Entstehen und seine Einführung in Deutschland durch Friedrich Ludwig von Sckell. 1750-1823. München: Schmidt 1927.

Hermann, Elisabeth: Die Todesproblematik in Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1998. (Philologische Studien und Quellen 147)

Hielscher, Monika: Natur und Freiheit in Goethes „Die Wahlverwandtschaften“. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1985. (Europäische Hochschulschriften. Deutsche Sprache und Literatur 844)

Hillebrand, Anne-Kathrin: Erinnerung und Raum. Friedhöfe und Museen in der Literatur. Würzburg: Königshausen und Neumann 2001. (Epistema. Reihe Literaturwissenschaft 341)

Hoffmann, Alfred: Der Landschaftsgarten. Hamburg: Broschek 1963. (Geschichte der Deutschen Gartenkunst 3)

Horn, Eva: Trauer schreiben. Die Toten im Text der Goethezeit. München: Fink 1998. (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen 95)

Hörisch, Jochen: Die andere Goethezeit. Poetische Mobilmachung des Subjekts um 1800. München: Fink 1992.

Kayser, Walter: Zur Symbolisierung des Wassers bei Goethe. Rheinfelden, Berlin: Schäuble 1992. (Deutsche und Vergleichende Literaturwissenschaft 17)

Killy, Walter: Wirklichkeit und Kunstcharakter. Neun Romane des 19. Jahrhunderts. München: C.H. Beck 1963.

Kim, Yeon-Hong: Goethes Naturbegriff und die *Wahlverwandtschaften*. Symbolische Ordnung und Ironie. Frankfurt am Main u.a.: Lang 2002. (Analysen und Dokumente. Analysen zur Neueren Literatur 48)

Lockemann, Theodor: Der Tod in Goethes „Wahlverwandtschaften“. In: Rösch, Ewald (Hg.): Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975. (Wege der Forschung 113), S.161-174.

Neis, Edgar: Erläuterungen zu Johann Wolfgang von Goethe. Die Wahlverwandtschaften. Hollfeld: Bange 1996. (Königs Erläuterungen und Materialien 298)

Niedermeier, Michael: Das Ende der Idylle. Symbolik, Zeitbezug, „Gartenrevolution“ in Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“. Berlin u.a.: Peter Lang 1992.

Ottmann, Dagmar: Gebändigte Natur. Garten und Wildnis in Goethes *Wahlverwandtschaften* und Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart*. In: Hinderer Walter (Hg.): Goethe und das Zeitalter der Romantik. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. (Stiftung für Romantikforschung 21), S. 245-395.

Petriconi, Hellmuth: Das neue Arkadien. In: Antike und Abendland 3 (1948), S. 187-200.

Reusch, Judith: Zeitstrukturen in Goethes Wahlverwandtschaften. Würzburg: Königshausen und Neumann 2004. (Epistema. Reihe Literaturwissenschaft 489)

Ritter, Joachim: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. Münster: Aschendorff 1963. (Schriften der Gesellschaft zur Förderung der westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster 54), S. 20-21.

Rohrbacher, Imelda: Poetik der Zeit. Zum historischen Präsens in Goethes *Die Wahlverwandtschaften*. Wien: Vienna University Press 2016. (Schriften der Wiener Germanistik 5)

Schwan, Werner: Goethes „Wahlverwandtschaften“. Das nicht erreichte Soziale. München: Fink 1983.

Snell, Bruno: Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft. In: Antike und

Abendland 1 (1944), S. 26-41.

Tabarasi, Ana-Stanca: Der Landschaftsgarten als Lebensmodell. Zur Symbolik der „Gartenrevolution“ in Europa. Würzburg: Königshausen und Neumann 2007.

Trunz, Erich: Weimarer Goethe-Studien. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1980. (Schriften der Goethe-Gesellschaft 61)

Weinhold, Ulrike: Ebenbild und Einbildung. Zur Problematik des Garten-Motivs in Goethes „Wahlverwandtschaften“. In: Neophilologus 67 (1983), S. 419-431.

Wellbery, David. E.: Die Wahlverwandtschaften. In: Lützeler, Paul Michael / James E. McLeod (Hg.): Goethes Erzählwerk. Interpretation. Stuttgart: Reclam 1985, S. 291-318.

### **Abbildungsverzeichnis**

Abbildung 1: Buschendorf, Bernhard: Goethes mythische Denkform. Zur Ikonographie der „Wahlverwandtschaften“. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 110.

Abbildung 2: Buschendorf, Bernhard: Goethes mythische Denkform. Zur Ikonographie der „Wahlverwandtschaften“. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 111.

## Abstract

Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit ist Johann Wolfgang von Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften*. Im Zentrum der Analyse steht der Tod, der im Werk eine zentrale Stellung einnimmt. Es wird die Verbindung zwischen dem Tod im Werk und den Motiven Zeit und Bildhaftigkeit untersucht. Konkret wird analysiert, ob eine Verbindung zwischen dem Erstarren der Landschaft, der Zeit und der Figuren auf der einen und dem Tod auf der anderen Seite besteht. Zu diesem Zweck nimmt, neben einer allgemeinen Untersuchung des Todes im Roman, die Analyse der Bildhaftigkeit eine zentrale Stellung ein. Die bildhafte Darstellung betrifft sowohl die Landschaft als auch die Figuren. Es wird der Frage nachgegangen, ob dieses Erstarren zum Bild einen Einfluss auf die Todesfälle im Roman hat. Überdies wird der Umgang der Protagonist\*innen mit der Natur untersucht. Die Romanfiguren versuchen beharrlich die Parkanlagen zu verschönern und ihre Gartenlandschaft in eine Idylle zu verwandeln, aus der alles Vergängliche verbannt werden soll. Basierend auf diesen Veränderungen der Landschaft stellt sich die Frage, ob diese Verdrängung des Vergänglichen als Verdrängung des Todes gedeutet werden kann und ob genau diese missglückte Verdrängung den Einfall des Todes auslöst. Überdies wird ein eventueller Zusammenhang zwischen den Zeitstrukturen und dem Tod im Roman analysiert.

The object of investigation of this diploma thesis is Johann Wolfgang von Goethes novel *Die Wahlverwandtschaften*. The center of this analysis is death, which has an important role in the novel. The aim of this analysis is to demonstrate a connection between death in the novel and the lyrical motives time and graphic quality. More precisely, this analysis tries to examine possible connections between the freezing of the landscape, time, and the characters on the one hand and death on the other hand. After a more general analysis of death in this novel, the most important aspect is the graphic quality regarding landscape and characters. Additionally, it will be discussed if the freezing of the landscape has an impact on the occurring deaths. Furthermore, the manipulation of nature by the characters is analyzed. The characters try to embellish the park and transform it into an idyllic scene. They try to banish the ephemeral from their idyll. An important part of this analysis



consists in the question if the attempt to banish the ephemeral can be seen as an attempt to banish death and if a failure in this endeavor plays a role in the occurrence of death. Furthermore the correlation between time structures and death is examined.