

ALESSANDRA GOGGIO

Università degli Studi di Bergamo

Die Gefahren einer „ästhetischen“ Erziehung: Zu Karl Gutzkows Roman *Wally, die Zweiflerin*

The Dangers of an “Aesthetic” Education: On Karl Gutzkow’s Novel
Wally, die Zweiflerin

ABSTRACT

Der Beitrag deutet Karl Gutzkows Roman *Wally, die Zweiflerin* (1835) als kritische Reflexion, welche durch literarische Mittel die Gefahren einer von überholten literarischen Idealen geprägten „ästhetischen“ Bildung beleuchtet. Der Roman, oft als skandalöses und ästhetisch schwaches Werk abgetan, wird hier neu bewertet als ein komplexer, experimenteller Text, der das Erbe der klassisch-romantischen Literatur kritisch hinterfragt. Anhand einer detaillierten Analyse von Wallys Verwandlung von einer natürlichen, unabhängigen Frau zu einer tragischen Figur, die von literarischen Illusionen geformt wird, zeigt die Studie, wie Gutzkow die zerstörerische Macht idealistischer Literaturmodelle entlarven will. Die fragmentarische Struktur des Romans und seine verflochtenen Nebenhandlungen dienen daher nicht nur als erzählerisches Mittel, sondern als performative Kritik am Versagen der ‚klassisch-romantischen‘ Literatur, sich mit den sozialen Realitäten der Gegenwart auseinanderzusetzen. Letztlich erscheint Wally als ein Übergangswerk, das die ästhetischen Traditionen der Vergangenheit verwirft und zugleich auf eine stärker gesellschaftlich engagierte und realistische Literatur verweist.

SCHLÜSSELWÖRTER: ästhetische Erziehung, literarische (Selbst-)Inszenierung, Roman-
tik-Rezeption, Vormärz

ABSTRACT

This paper explores Karl Gutzkow’s novel *Wally, die Zweiflerin* (1835) as a critical reflection through literary means on the dangers of an ‘aesthetic’ education shaped by outdated literary ideals. Often dismissed as a scandalous and aesthetically weak work, the novel is re-evaluated here as a complex, experimental text that critiques the legacy of classical-romantic literature. Through a detailed analysis of Wally’s transformation – from a natural, independent woman into a tragic figure shaped by literary illusions – the study reveals how Gutzkow aims to expose the destructive power of idealistic literary models. Hence the novel’s fragmented structure

and interwoven subplots serve not merely as narrative devices but as performative critiques of literature's failure to engage with contemporary social realities. Ultimately, *Wally* emerges as a transitional work that denounces the aesthetic traditions of the past while gesturing toward a more socially engaged and realistic literature.

KEYWORDS: aesthetic education, literary (self-)staging, reception of Romanticism, *Vormärz*

1. Zur Einführung: *Wally* – nur ein Skandalroman?

Karl Gutzkows Roman *Wally, die Zweiflerin* wird in Literaturgeschichten und -kursen fast immer lediglich als *der* Roman erwähnt, der 1835 das sogenannte Jungdeutschen-Verbot auslöste und eine hitzige Debatte unter Literaturkritikern und -schaffenden entfachte¹. Man gewinnt fast den Eindruck, dieses Werk wäre längst vergessen und fände kaum noch Beachtung, wären diese außerliterarischen Umstände nicht gegeben. Hinzu kommt, dass dem Roman schon zur Zeit seiner Erscheinung mangelnde literarische Qualität vorgeworfen wurde. Stellvertretend sei hier an das Urteil von Gutzkows jungdeutschem Kollegen Theodor Mundt erinnert, der ihn als einen „unheimliche[n] und verwirrende[n] Regenschauer“ mit „ungemein frostig[en] und künstlich zusammengeflickt[en]“ Charakteren ohne „wirkliches Leben und inneres Bewegen“ bezeichnete (Gutzkow 1998: 303). Ein ziemlich vernichtendes Urteil, das im 20. Jahrhundert kaum abgemildert wurde, wie die folgende exemplarische Auswahl an Stimmen zum Roman verdeutlicht: Bei *Wally* handele es sich halt um ein „ästhetisch schwaches und inhaltlich provozierendes Werk“ (Sengle 1971: 176), eine „langweilige Lektüre“ (Wegener 1977: 51), ein „buntes Gemenge“, das jedoch „nicht zu einer Einheit verschmolzen wird“ (Höllerer 1958: 149) – kurz gesagt: um ein epigonales Produkt seiner „zerrissenen“ Zeit. In der Tat entspricht die narrative Struktur des Romans mit seinen zahlreichen Nebenhandlungen, Abschweifungen und Gattungsüberschreitungen weder der kompositionellen Ausgewogenheit und Kontingenz (trotz unterschiedlicher Materialien und Stilarten) der goetheschen *Wanderjahre* noch der erquickenden Frische einer frühromantischen Arabeske à la *Lucinde*. Vielmehr erscheint der Text als unübersichtlich und teilweise befremdlich, als ob die „epochale Zerrissenheit der Figuren auf die formale Heterogenität und inhaltliche Inkonsistenz des Romans“ (Woywode 2019: 251) (un)absichtlich übertragen worden wäre, wobei eine solche Inkonsistenz lediglich als „Symptom einer übermächtigen Tradition und zugleich der Schwierigkeiten, denen sich die neue Lite-

¹ Siehe hierzu die Dokumentation in Gutzkow 1998 und Wabnegger 1987.

ratur in ihrem Ablösungsprozess von den goethezeitlichen Vorbildern ausgesetzt sah“ (Heintz 1998: 455) gedeutet wurde.

Nichtsdestoweniger darf *Wally, die Zweiflerin* als Experimentierfeld für einen neuen ‚anti-realistischen‘ (Zeller 1995: 208), jedoch nicht realitätsfernen Roman-typus angesehen werden, der bereits einige Merkmale des Romans der Moderne (fragmentarische Struktur bzw. Montagetechnik) vorwegnimmt (Harrocks 2000: 152), ebenso wie für jenes transgenerische und ‚correlierende‘ Schreibverfahren Gutzkows (Vonhoff 2015), das erst einige Jahre später im ‚Roman des Nebeneinander‘ wirksam wird. Gerade aus diesem Grund sowie im Rahmen einer Neubewertung und De-Marginalisierung des Schriftstellers Gutzkow und seines Werkes wurde dieser Roman ab Anfang der 1990er Jahre erneut untersucht, und zwar aus einer Vielzahl von Perspektiven, die über die bereits erwähnten soziopolitischen Gründe für dessen „Berühmtheit“ hinausgehen und die nicht nur einzelne Partien des Textes in den Blick nehmen, sondern auch jenes „Beiwerk“ – gemeint sind die vielen Nebenhandlungen und -szenen, die die Haupthandlung um Wally und Cäsar ergänzen (Dobert 1968: 83) –, das in der Tat als „Kontrastive dazu [dient], das gerade Dargestellte zu präzisieren, historisch einzuordnen oder auch kritisch zu beleuchten“ (Vonhoff 2001: 19). Unsere Interpretation reiht sich ebenfalls in ebensolche jüngeren Versuche ein, den Roman in seiner Ganzheit und eher aus einem literaturwissenschaftlichen bzw. -geschichtlichen als aus einem soziologischen oder soziopolitischen Blickwinkel zu betrachten. Insbesondere wird gezeigt, wie die verschiedenen ‚zerrissenen‘ Teile des Romans ein – nur auf den ersten Blick chaotisches – Nebeneinander von (Re-)Inszenierungen literarischer Vorbilder erzeugen, welche die Unangemessenheit und Unzulänglichkeit der deutsch-idealistischen literarischen Tradition, insbesondere der Romantik, zur Darstellung der Realität der Epoche nach der Restauration exponieren und Wally, aber eigentlich auch Cäsar, als Opfer einer ‚falschen‘ – weil realitäts- und gesellschaftsfremden – literarischen Sozialisation bzw. ‚ästhetischen‘ Erziehung entlarven. Unter diesem Aspekt erscheint *Wally, die Zweiflerin* als ein Roman, der nicht nur die „Pathologie der Gesellschaft“ (Löwenthal 1981: 327) abbildet, sondern auch eine performative ‚Pathografie‘ der zeitgenössischen Literatur präsentiert, die sowohl als Wegbereiter als auch als fiktionales Pendant zu den im darauffolgenden Jahr veröffentlichten *Beiträgen zur Geschichte der neuesten Literatur* fungiert und über die Literatur der sogenannten Kunstperiode das Todesurteil verhängt.

Im Folgenden wird daher zunächst versucht zu verdeutlichen, wie die zahlreichen ‚Literaturinszenierungen‘, die sowohl in die Haupt- als auch in die Nebenhandlungen einmontiert sind, unterschiedliche Stufen einer ‚ästhetischen

Erziehung' verkörpern, die Wally allmählich aus dem wahren Leben in das Reich des Scheins und der Täuschung verbannt und schließlich zum Selbstmord treibt. Diese Untersuchung erfolgt in Form eines Close Readings des Textes, wobei die einzelnen Szenen aus dem Handlungszusammenhang herausgelöst und einzeln analysiert werden, und zwar sowohl in Bezug auf ihre inszenatorische Qualität als auch auf ihre (literatur-)kritische Funktion. Daran anschließend werden dann einige Überlegungen zum impliziten poetologischen Gehalt des Romans angestellt.

2. Wallys ‚ästhetische‘ Erziehung: vom Naturmensch zur literarischen Figur

Es mag zunächst hilfreich sein, die Handlung des Romans kurz zu skizzieren. Dies erweist sich als eine ziemlich leichte Aufgabe, reduziert man sie allein auf die Hauptfabel: Wally, eine junge Frau adliger Abstammung, lernt während eines Aufenthalts in Schwalbach, einem kleinen deutschen Kurort, den jungen Baron Cäsar kennen; die zwei nähern sich an und es kommt zunächst zu einem Liebesverhältnis, das durch Wallys plötzliche Heirat mit einem anderen Mann unterbrochen wird. Einige Zeit später treffen sich die beiden allerdings in Paris wieder, wo Wally inzwischen mit ihrem Mann lebt und von dessen Bruder Jeronimo umworben wird. Als Letzterer sich ihretwegen umbringt, flieht sie mit Cäsar nach Deutschland zurück. Die beiden leben für eine Weile glücklich miteinander, bis Wally an ihrem Glauben und an der Religion im Allgemeinen zu zweifeln beginnt und sich immer mehr in sich selbst zurückzieht. Kurz darauf trennt sich Cäsar von ihr und zieht mit Delphine, einer jüdischen Freundin Wallys, nach Heidelberg, von wo aus er seiner ehemaligen Geliebten eine Art Abhandlung über die Religion – die sogenannten *Geständnisse über Religion und Christentum* – schickt, welche die ‚Zweiflerin‘ von ihren Unsicherheiten der Religion gegenüber befreien soll; allerdings erreicht die Schrift nicht die gewünschte Wirkung und Wally begeht Selbstmord.

Diese an sich eher triviale Handlung, die einige Anklänge an F. Schlegels *Lucinde* sowie vor allem an G. Sands *Lélia* aufweist (Schillemeit 2006: 492-493), wird in drei Bücher gegliedert. In den ersten zwei werden die Ereignisse von einer heterodiegetischen Erzählinstanz dargestellt bzw. inszeniert (und zwar im konkreten Sinne des Wortes), deren Perspektive überwiegend personal ist, also mit der der Protagonisten, insbesondere Cäsar, übereinstimmt, die Geschichte(n) jedoch häufig auktorial kommentiert und damit eine ironische Distanz zum Erzählten und zu den Figuren schafft (Herrmann 2011: 165). Im dritten Buch hingegen

tritt der Erzähler fast vollständig zurück, indem er Wallys Tagebücher und Cäsars Geständnisse lediglich einführt; erst gegen Ende meldet er sich wieder, dem fiktiven Herausgeber im *Werther* ähnlich, um Wallys Selbstmord zu schildern.

Wie bereits angedeutet wird die Hauptfabel von einer Vielzahl von Nebengeschichten begleitet, die entweder vom (personalen) Erzähler oder unmittelbar von den Figuren selbst – insbesondere von Cäsar – performativ erzählt werden. So wird der Roman zugleich zu einer ‚Metasammlung‘ von Novellen, Märchen, Schauergeschichten sowie imaginierten Bildern und inszenierten dramatischen Szenen, die auf verschiedenen literarischen Vorlagen beruhen. Obwohl vermutet wurde, Gutzkow habe einige dieser, ebenfalls separat veröffentlichten, Geschichten dem Roman lediglich beigefügt, um sie als ‚Köder‘ für ein breites Publikum zu verwenden (Heintz 1998: 458) bzw. um die obligatorische Länge von zwanzig Bogen zu erreichen, die vor einem möglichen Vorzensurverfahren schützte, besitzen sie dennoch eine „konzeptionelle Bedeutung“ (Briese 1992: 433), denn einerseits „spiegeln [sie] den tödlichen Ausgang“ der Hauptgeschichte wider (Kruse 1987: 47), andererseits, zumal sie inhaltlich zu bestimmten Ereignissen innerhalb der fiktionalen Wirklichkeit des Romans nahestehen und die beiden Protagonisten teilweise involvieren, tragen sie zu einer Verwischung der Grenzen zwischen Realität und Fiktion sowie zwischen konkretem Handeln und idealisierter (Re-) Inszenierung von Wirklichkeit bei. Damit wird nämlich das Ineinandergreifen von Literatur und ‚wahrem‘ Leben – ein zentrales Anliegen der Jungdeutschen zur Veränderung von Gesellschaft und Realität – von seiner negativen Kehrseite beleuchtet, und zwar indem die Gefahren einer Literatur herausgestellt werden, deren Inhalte weiterhin idealistisch und wirklichkeitsfern bleiben.

Bevor man diese Geschichten genauer betrachtet, sei kurz auf die Position dieser Einschübe und deren Rolle in der Strukturierung der Handlung hingewiesen. In den drei Büchern – die ja auch als Akte einer Tragödie gelesen werden könnten – kommen diese an strategischen Stellen vor, die die Intensität und den Ausmaß von Wallys Erziehung schon strukturell beleuchten. Insbesondere die ersten zwei Bücher zeigen eine fast symmetrische und aufsteigende Struktur, wobei einem ersten ‚glücklichen‘ Höhepunkt stets ein zweiter, tragischerer folgt. Diese Schwankungen desorientieren zugleich die Leser_innen, die – wie Wally – immer mehr verwirrt werden, sodass es am Ende – d. h. im dritten Buch – selbstverständlich erscheint, dass die Protagonistin an ihren Zweifeln untergehen muss. Das Publikum hingegen soll dank der Distanz, die durch die metaleptische Hinzufügung von Cäsars Geständnissen erzeugt wird, dazu aufgefordert werden, Wallys (und das eigene) Schicksal kritisch zu reflektieren.

Schon auf der ersten Seite des Romans (Gutzkow 1998: 5)² wird man mit einer Szene konfrontiert, die einen ausgesprochen ekphrastischen Charakter aufweist: Die schöne Wally, die „im sonnengolddurchwirkten Wald“ auf ihrem „weißen Zelter“ erscheint, wird derart beschrieben, dass sie einem künstlich-künstlerischen Konstrukt gleicht. Nicht ohne Grund ist gleich im ersten Satz von einem „Bild“ die Rede und die Figur der Protagonistin wird mit klassischen („die Schönheit Aphrodites“) und romantischen („romantische[r] Zauber“) ikonografischen und literarischen Motiven ausgestattet. Diese Eröffnungsszene fungiert somit als Zitat (Kaiser 1983: 195) bzw. als Inszenierung eines imaginierten *tableau vivant*³, das einem bildungsidealistischen und aus Bildern und Mustern der klassisch-romantischen Literatur gespeisten Wahrnehmungs- und Vorstellungsvermögen entspringt, das jedoch weder der fiktionalen noch der realen zeitgenössischen Wirklichkeit gerecht wird. Nicht zufällig wird schon zu Beginn angedeutet, das Bild sei „von kleinen Lichtritzen“ durchzogen (W 5) – ein Motiv, das implizit die museale Überholtheit dieser Darstellungsweise kritisiert. Konnte damals eine solche „Secondhand-Romantik“ (Götze 2006: 361) die „Aufforderung [des Erzählers bzw. Autors, A.G.] zur Distanzwahrung gegenüber der Figur“ (Vönhoff 1994: 80) untergraben, so erscheint heute die Künstlichkeit einer solchen Darstellung hingegen offensichtlich. Wie Gutzkow selbst in seiner *Verteidigung gegen Menzel* in Bezug auf die vielkritisierte und als unmoralisch verurteilte *Sigune*-Szene zugibt, haben derartige Szenen „nur malerischen Wert“ (Gutzkow 1998: 322)⁴ und dürfen daher als Karikaturen einer literarisch geprägten Wirklichkeitswahrnehmung gelesen werden.

Durch diese erste ekphrastische Darstellung wird Wally also als „literarische Figur“ (Herrmann 2011: 165), als Produkt einer Beobachtung zweiter Ordnung im luhmannschen Sinne eingeführt. Dabei übernimmt der Erzähler zunächst Cäsars Perspektive und gibt *dessen* von literarischen Vorbildern geprägte Wahrnehmung der Szene wieder, nur um sie wenig später kritisch-ironisch zu kommentieren, etwa als er den jungen Mann als „genialen Charakter[]“ mit einem „ganzen Friedhof toter Gedanken, herrlicher Ideen [...] hinter sich“ bezeichnet und ihn zum Vertreter jener „[u]nglücklichen Jugend“, der „das Feld der Tätig-

² Im Folgenden im Text mit *W* und Seitenzahl angegeben.

³ Diese narrative Strategie entspricht nicht nur Heines Karikatur der „romantischen Manier“ (vgl. Vönhoff 2001: 23), sondern ruft zugleich Goethes *Wahlverwandtschaften* ins Gedächtnis – allerdings mit parodistischer Intention.

⁴ H.E.G. Paulus bezeichnete die Titul-Episode bereits 1836 als ein „restauriertes, altes Künstlergemälde“ (Paulus 1836: 72).

keit [...] verschlossen“ ist, macht (W 5-6). Obwohl Cäsar sich als entschiedener Gegner und Verächter der klassischen, insbesondere der romantischen Literatur profiliert (W 13-20), vermag er es dennoch nicht, die Wirklichkeit anders als durch literarische Muster und Modelle dieser Epoche zu erfassen und dementsprechend zu reproduzieren. „Warum ist Cäsar nicht Schriftsteller geworden?“ (W 15), fragt der Erzähler ironisch und spielt damit auf seine ‚Begabung‘ an, die in Wahrheit ein Fluch ist, die umgebende Wirklichkeit nur noch als eine endlose Folge von „Romanepisode[n]“ (W 69) wahrnehmen zu können. Infolge seiner (literarischen) Sozialisation ist er geradezu ‚gezwungen‘, Wally nicht als lebendiges Individuum zu behandeln, sondern als schablonenhaften „Gegenstand einer poetischen Darstellung“ (W 60), als jene „Prinzessin im Walde“ (W 7) aus einer alten Sage, in die er sich selbst hineinprojiziert.⁵

Als Cäsar jedoch bald erkennt, dass Wally nicht seinem Idealbild entspricht⁶, beginnt er, sie zu „erziehen“ – indem er einerseits ihr Geschichten erzählt, die Fiktionalisierungen realer Ereignisse sind, und andererseits ihre Treffen nach literarischen Vorbildern gestaltet. Diese ‚ästhetische‘ Erziehung beginnt nach einem Gewitter – eine klare Anspielung auf Goethes *Werther* –, als Cäsar Wally die Geschichte vom „tollen Bärbel“ und seinem Liebhaber Waldemar erzählt, um „ihr die trübe Zeit zu verkürzen“ (W 24). Da Wally jedoch gefühllos und kritisch auf die herzerreißende Geschichte reagiert – sie beklagt sogar deren fehlende formale Geschlossenheit („»Oh, ich bitte Sie, erzählen Sie Geschichten, die sich runden und einen Schluß haben!«“, W 26) – versucht Cäsar ihr Interesse mit einer weiteren Anekdote, der vom Trompeter und seiner Frau, zu wecken. Doch auch dieser schenkt Wally offenbar nur „oberflächliche Aufmerksamkeit“ (W 29-30). Erst als Cäsar scherzhaft auf die angebliche reale Anwesenheit der Protagonistin

⁵ An einer anderen Stelle weist der Erzähler zudem darauf hin, dass „ihm [Cäsar, A.G.] jede Situation fatal [ist], in der er sich selbst nicht hätte beobachten können“ (W 33) – eine Charakterisierung, die seine permanente Selbstinszenierung und Verdinglichung als Objekt zweiter Ordnung betont.

⁶ Wally zeigt sich der romantischen Literatur gegenüber zunehmend desinteressiert und kritisch: „»Diese guten Waldsänger«, sprach sie vor sich hin, »nehmen sich die Freyheit, sehr ennuyant zu sein. Wenn uns die Reime nicht in einer Art von melodischer Spannung hielten, die Monotonie der Gefühle und Anschauungen wäre tödlich.«“ (W 9). Wally wird außerdem als konkret und realitätsbezogen charakterisiert: „Sie ist ohne Schwärmerei für die Natur, ohne Sinn für Blumen, welche sie zerkaut, wenn sie ihr in die Hand kommen. Sonne, Mond und Sterne gehen ihre Bahnen, ohne von Wally bemerkt zu werden. Jedermann wird bereit sein, sie gefühllos zu nennen, und ihr dennoch Unrecht tun. Wallys unaussprechlicher Reiz ist ihre Natürlichkeit. Sie gibt sich, wie sie ist, und hat die Tugend, alles beim rechten Namen zu nennen“ (W 24).

in ihrer unmittelbaren Nähe hinweist, reagiert sie erschrocken (W 31). Dieser Moment markiert die erste Stufe von Wallys ‚Erziehung‘ und ihren Eintritt in die Welt der Fiktion bzw. in Cäsars imaginierte Welt: Erst indem er eine Brücke zwischen literarischer Fiktion und konkreter Realität schlägt, gelingt es ihm, Wallys Interesse zu wecken und sie – wenn auch unbewusst – in seine Inszenierung hineinzuziehen. Hierbei handelt es sich zugleich um eine Umkehrung der Rollenverteilung von Natalie und Wilhelm in Goethes *Wilhelm Meister*: Denn obwohl Wallys anfänglicher Auftritt an den der „Amazone“ erinnert (Zeller 1995: 208), gelingt es ihr nicht, Cäsar aus seiner fiktionalen Selbstverstrickung und schauspielerischen Selbstinszenierung zu ‚retten‘ – vielmehr wird sie selbst von ihm in das Reich des schönen Scheins hineingezogen. Cäsar dient keineswegs Wallys Emanzipation. Im Gegenteil: Er zerstört ihre unbeschwerte und freie Natur und macht sie zu einer ‚reflektierten‘ Figur, die wie er ‚zerrissen‘ ist, weil sie die Grenzen zwischen Fiktion und Realität nicht mehr erkennen kann.

Da Cäsar schon seit seiner Kindheit in einer Art Traum⁷ lebt – oder besser gesagt: sich selbst inszeniert –, stellt dieser Zustand für ihn keine besondere Herausforderung dar. Anders jedoch für Wally, die an diesem Erziehungsprozess zerbrechen wird. Dass Wally allmählich in ein Theaterspiel hineingezogen wird, in dem zunächst nur Cäsar Regie führt und zugleich Wally zur Schauspielkunst erzieht, zeigt sich exemplarisch in der Anmerkung des Erzählers, nachdem dieser die Geschichte vom Trompeter und seiner Frau erzählt hat: „Diese Szene war bald vergessen. [...] Wenn es nicht Liebe war, die ihn trieb, so war es die Aufgabe [...] Wally, diese Ungezähmte und Unbändige, überwunden zu haben.“ (W 31). Indem der Erzähler hier „auf das Theatralische aufmerksam macht“ (Zeller 1995: 210), bereitet er zugleich die nächste Szene vor: Als Cäsar im Wald auf Wally trifft und sie sich zu einer nahegelegenen Lichtung begeben, kommt es zu einer physischen Annäherung. Diese Episode lässt sich als eine durchdachte „Kontrafaktur der klassischen Liebesszene“ (Vönhoff 2001: 29) lesen, und zwar in doppelter Hinsicht. Cäsars „Humanitätsfrage“, Wallys Wunsch, „statt eines Weibes Mensch zu sein“, sowie die Verwendung des schillerschen Begriffs „Sternenzelt“ (W 34-35) fungieren als Elemente einer „künstlich-kunstvollen Vermittlung“ (Rippmann

⁷ Schon als Kind phantasiert Cäsar über sein Leben (und seinen Tod), als wäre es ein Roman: „Cäsar sagte mir oft, als Kind hab’ er sich fortwährend damit geängstigt, daß er keines natürlichen Todes sterben würde. [...] Er gestand mir mit eisigem Grauen, daß er oft stundenlang heimlich mit entblößtem Halse gesessen und sich in die Illusion des Schafotts hineingedacht habe, daß ihm die Tränen geflossen seien aus Verzweiflung, so sterben zu müssen.“ (W 100-101).

1987: 120), die bloß eine Inszenierung der *klassischen* Idee der Humanität ermöglicht, welche Cäsar nur erlaubt, sich Wally körperlich zu nähern. Zudem findet hier – noch vor der berühmten Titurel-Szene – eine ironische Reinszenierung einer weiteren bedeutenden Liebesszene der Literatur des *klassischen* Mittelalters statt: der Minnegrottenzene aus Gottfrieds *Tristan*⁸. Wie dort ist auch der „grüne[] Rasenplatz[]“ (W 32), an dem sich Cäsar und Wally aufhalten, vom Rest der Gesellschaft abgeschirmt und wird somit zum vermeintlich gesellschaftsfreien Raum, in dem sie ihre Liebe fern von der sanktionierenden bürgerlichen Ordnung ausleben dürften (Hammer 2018: 427). Doch wie im mittelalterlichen Epos handelt es sich auch hier nur um eine scheinbare Flucht aus der Gesellschaft⁹, da die Annäherung zwischen den beiden durch eine „bildungsbürgerlich motivierte Stilisierung der Liebe“ (Vönhoff 1994: 89) erfolgt (bzw. nur erfolgen darf). Um ihre Leidenschaft gesellschaftlich legitimieren zu können, inszenieren sich beide nur als ‚Menschen‘ nach der Humanitätsauffassung der Weimarer Klassik bzw. als ‚edle Herzen‘ im mittelalterlich-klassischen Sinne (Mertens 1995: 50). Cäsars und Wallys Handlungen sind daher nicht authentisch, sondern reine Nachahmung und Reinszenierung literarischer Vorbilder, wie der Erzähler ironisch hervorhebt:

Sehet da eine Szene, wie sie in alten Zeiten nicht vorkam! Hier ist Raffiniertes, Gemachtes, aus der Zerrissenheit unsrer Zeit Gebornes: und was ist die Wahrheit Romeo und Juliettens gegen diese Lüge! Was ist die egoistische Geschlechtsliebe gegen diesen Enthusiasmus der Ideen, der zwei Seelen in die unglücklichsten Verwechselungen werfen kann! [...] Die Übereinkunft der Liebe zwischen Wally und Cäsar mußte ihren Verhältnissen ein neues Kolorit geben. Wir fürchten, daß die Farben allmählich erbleichen werden. Aber noch sind sie hell und frisch. (W 35)

Dieser trügerische Glückszustand währt jedoch nur kurz: Durch den Vorfall mit der Trompeterfrau muss Wally die Gefahren der Auflösung der Grenzen zwischen Realität und Fiktion am eigenen Leib erfahren. Einige Tage später, bei einem nächtlichen Spaziergang, beobachtet sie eine gespenstische „Szene“, wie sie im Roman ausdrücklich genannt wird (W 45): Eine Frau irrt durch das Dorf, bleibt vor ihr stehen und vergräbt schließlich ihren Kopf im Sand. Am nächsten

⁸ Dass Gutzkow mit dem mittelalterlichen Epos bestens vertraut war, bezeugt nicht nur die Anwesenheit eines Exemplars des Textes in seiner Bibliothek (*Auctions-Katalog* 1879: 18), sondern auch die Tatsache, dass er einige Verse aus dem Epos als Motto für die 9. Ausgabe seines «Forum der Journal-Literatur» benutzte (Gutzkow 1831).

⁹ Wie V. Mertens anmerkt, bedeutet der Rückzug in die Minnegrotte „nicht Regression aus der höfischen Gesellschaft, sondern das glatte Gegenteil, die Vereinnahmung“ (1995: 50).

Morgen erfährt Wally von Cäsar, dass „die Frau des Trompeters an der gespenstischen Trommelmusik ihres Ohres diese Nacht gestorben sei. Sie sei [...] in der Allee gefunden worden, wie sie mit dem Kopf in den Sand gewühlt dagelegen“ (W 46). Erneut verwischt Cäsar die Grenze zwischen Fakten und Fiktion: Allerdings scheint Wally plötzlich die Gefahren zu ahnen, die ihre Beziehung zu Cäsar verbirgt, und beschließt, den Kurort schnellstmöglich zu verlassen¹⁰. Mit diesem tragischen Schluss endet das erste Buch.

Der zweite Teil des Romans öffnet sich mit der plötzlichen Verlobung Wallys mit dem sardinischen Gesandten, jenem „praktische[n] Egoist[en]“ (W 72), der im Roman den aufkommenden Materialismus und Kapitalismus verkörpert. Doch Cäsar ist nicht bereit, Wally loszulassen und verwickelt sie in zwei weitere miteinander verknüpfte Inszenierungen, um sie dauerhaft an sich zu binden. Die erste findet in Wallys Wohnung statt: Als Cäsar sie dort in einem „schwärmerische[n] schwarzen Kleid“ antrifft, verhält er sich wie ein empfindsamer Dramenheld: „Liebenswürdig war es von diesem grenzenlosen Leichtsinn, daß er Tränen am Auge hängen hatte. Cäsar schwamm in Entzücken. Er war auf eine *Komödie* gefaßt und fand *eine tragische Szene*, die ihn erschütterte.“ (W 51). Nicht zufällig ist auch diese Episode von Begriffen durchzogen, die auf ihre Theatralität hinweisen; dass es sich noch einmal um eine von Cäsar geführte Inszenierung handelt, wird überdies anhand eines Kommentars des Erzählers untermauert: „Alles übrige dichtete seine Phantasie hinzu“ (Ebd.)¹¹. Kurz darauf erzählt er ihr dann eine neue Geschichte, und zwar die Liebesgeschichte zwischen Tschionatulander und Sigune aus dem *Jüngerem Titirel*. Dabei versucht er, die berühmte Abschiedsszene zwischen den Liebenden, als der Held darum bittet, „daß Sigune – in vollkommener Nacktheit zum vielleicht – ewigen Abschiede sich ihm zeigen möge“ (W 52) zu seinem Vorteil auszunutzen und Wally dazu zu überreden, sich ihm nackt zu zeigen. Daraufhin verlässt Wally empört das Zimmer, was Cäsar dazu veranlasst, sie als ein Wesen „ohne Poesie“ zu bezeichnen, das nicht nur ihn, sondern „die Poesie beleidigt hat“ (W 53).

¹⁰ Wallys Begründung ihrer Entscheidung zur Abreise deutet die tragischen Folgen von Cäsars Einfluss bereits an: „ich bin eines Ortes müde, der mich umbringen muß.“ (W 46)

¹¹ In diesem Fall scheint er sich an dem Modell von Goethes *Wahlverwandtschaften* zu orientieren, denn Cäsar und Wally unterhalten sich über wissenschaftliche Themen (die „Erfindung des Schießpulvers, [das] Gesetz der Schwere, [den] Kompaß und [die] Magnetnadel“, Ebd.), was an einige Gespräche im Roman erinnert. Ein weiterer Bezug zu Goethes Roman ergibt sich, als der Erzähler Cäsars Rolle in seiner Beziehung mit Wally mit einem chemischen Bild beschreibt: „Cäsar war die Balancierstange dieser Equilibres. Er rektifizierte wie irgendein chemisches Natron alle die barocken Konfusionen, welche Wally anrichtete.“ (W 48).

So heftig sich Wally noch einmal gegen Cäsars durch literarische Vorbilder ‚verzernte‘ Wirklichkeitsauffassung wehrt, kann sie ihm nicht widerstehen. Nun zeigen sich die Früchte seiner Erziehung: Allmählich wendet sich Wally vom „Idealen des Naturschönen“ ab, beginnt, sich „an die Kunst, an das Gebilde der Phantasie“ zu halten (W 54), schlägt schließlich „die rührende Geschichte nach, die ihr Cäsar erzählt hatte“ (Ebd.) und, da sie sich „verächtlich vor[kommt], seitdem sie fühlte, daß sie für die höhere Poesie keine Gegenstand war“ (Ebd.), beschließt zum Schluss, seinen Wunsch zu erfüllen. Die darauffolgende sogenannte Signe-Szene bildet nicht nur ein raffinierter Kunstgriff Gutzkows, um die Prüderie seiner Zeit anzuprangern, sondern auch eine Potenzierung der Eingangsszene, denn vom Erzähler wird sie ausdrücklich als „reizendes Gemälde [beschrieben], ein Gemälde in altem Stil, zart, lieblich wie die saubern Farbengruppen, welche sich auf dem sammetweichen Pergamente goldener Gebetbücher des Mittelalters finden“, umrahmt von „Epheu und Weinlaub“ (W 56). Dieses Bild erscheint also – gemäß der Mittelalter-Vorstellung des 19. Jahrhunderts – „bezaubernd und märchenhaft [...] wie ein Traum in den Tausend Nächten“ (Ebd.). Die ganze Episode stellt also eine reine Illusion, eine an Kitsch grenzende Inszenierung (Götze 2003: 147) dar, wie am Ende deutlich wird: Als Wally/Sigune von der Realität eingeholt wird, d. h. als der sardinische Gesandte sie von hinten umschlingt und fortträgt, löst sich die „Phantasmagorie [...] in Nichts“ auf (W 57).

Obgleich sich Wally bald von Cäsar trennen muss und mit ihrem Ehemann nach Paris zieht, kehrt sie nicht in die konkrete Realität zurück: Vielmehr wird sie zur „fleißige[n] Bundesgenossin des großen Feldzugs gegen Natur, Wahrheit, Tugend und Völkerfreiheit“ (W 59) und lebt weiterhin in einer künstlichen Welt. Infolgedessen treibt sie mit ihrem spielerischen – im doppelten Sinne – Verhalten den idealistisch-romantischen und realitätsfernen Jeronimo, den Bruder ihres Mannes, der sie „wie eine Nebelgestalt, die man sich aus Täuschungen zusammensetzt“ (W 64) liebt, in den Abgrund. Jeronimo bildet eine Art Gegenpol zu Cäsar: Er ist ein ‚wahrer‘ Werther – ganz Gefühl und Empfindung, ein „exzentrischer Schwärmer“ (W 72), der genau wie Wally mit Cäsar Opfer der Inszenierung seines Bruders wird. Um ihn seines Vermögens zu berauben, instrumentalisiert der sardinische Gesandte seine Frau und macht sie zum (un)bewussten „Werkzeug einer nichtwürdigen Intrigue“ (W 74).

Die zufällige Wiederbegegnung mit Cäsar – jenem Mann, dem sich Wally „auf ewig durch jene mystische Szene verpflichtet“ fühlt (W 66) – bildet einen Höhe- und Wendepunkt der Geschichte und nimmt Wallys tragisches Ende vorweg. Nachdem Cäsar ihr während eines Unglücks plötzlich als tugendhafter Held

erschienen ist und das Leben gerettet hat (W 68), verschwindet er für eine Weile und kündigt schließlich an, Paris für immer verlassen zu wollen. Dies stürzt Wally in tiefste Verzweiflung, wobei sie in eine Welt „fieberhafter Phantasien“ (W 70) und des Zweifels flieht: „Die Erinnerungen, Ideen und Ideenschatten jagten sich untereinander und gingen wahnwitzig lächerliche Bundsgenossenschaften ein und fraßen sich untereinander auf wie Ungetüme, denen die Gestalt, die Schönheit, die Freiheit des Willens und das Wort fehlt.“ (Ebd.). Erst als Cäsar sie wieder besucht, um die Pläne ihres Mannes aufzudecken und ihre ‚poetische‘ Unschuld zu retten, scheint sie wieder zu sich zu kommen und fängt wieder an, ihre Rolle in dessen Inszenierung zu spielen, was Jeronimo letztlich zum Selbstmord treibt. Wie das erste, endet also auch das zweite Buch des Romans mit einem Freitod aus unglücklicher Liebe. Wallys Verhalten ist nun jedoch ein anderes: Während sie in Bad Schwalbach noch Mitgefühl sowohl für die unheimliche Szene als auch für das tragische Schicksal der Frau zeigte, ist sie nun kaum berührt. Vielmehr nutzt sie das Ereignis als Vorwand, ihren Mann zu verlassen und mit Cäsar zu fliehen. Ihr Realitätssinn scheint inzwischen so weit verloren, dass selbst Cäsar über die Leichtsinnigkeit erschrickt, mit der sie „über das kaum getrocknete Blut [tritt], das hie und da mit zersplitterten Knochen vermischt war“ (W 86).

Nun völlig aus der Realität ausgeschlossen, flüchtet Wally wieder in die „unsichtbare Welt“ (W 128) der Poesie und anschließend in jene der Religion. Im dritten Buch, das – Cäsars Geständnisse ausgenommen – aus ihren Tagebucheinträgen besteht, schlüpft Wally zunächst in die Rolle der Schriftstellerin und beginnt, sich „wenigstens schriftlich mit ihr [der Außenwelt] zu beschäftigen“ (W 87). Hatte Cäsar früher „Fähigkeiten, die sich als die eines Schriftstellers bzw. Erzählers bezeichnen lassen“ (Harrocks 2000: 154), eingesetzt, um sie zu ‚erobern‘, d. h. um sie zu erziehen und zur Protagonistin seiner Inszenierung zu machen, so versucht sie nun, sich von ihm zu emanzipieren, indem sie selbst ‚Autorin‘ ihrer Geschichte wird. Doch dadurch verschwindet auch der letzte Schein von Unmittelbarkeit aus ihrem Leben. Je tiefer sie in ihre „satanischen Ironien“ (W 93) sinkt, desto realitätsfremd wird sie: Wally vermag keine echte Verbindung mehr zur Welt oder zu anderen Menschen herzustellen und lebt weiterhin in einer selbst geschaffenen Fiktion, die von einer überholten romantisch-schaurigen Ästhetik geprägt ist (Drescher 2017: 171). In ihren Tagebuchreflexionen erklingen nämlich Motive und Topoi jener Literatur der Kunstperiode, die Wally durch ihre Erziehung gelernt hat, als ‚natürlich‘ zu betrachten. Dementsprechend lassen sich ihre anschließenden Zweifel an der Religion zugleich als implizite Kritik an der Kunstreligion der klassisch-romantischen Literatur (Rosenberg 1987: 62). Denn

wie Gutzkow in dem poetologischen Aufsatz erklärt, der dem Roman folgt und als interpretatorischer Schlüssel gelesen werden kann, sind Religion und Poesie verwandte Phänomene: Sie stellen „zwei Garantien der unsichtbaren Welt“ dar, wobei „[j]ene das Reich der Möglichkeit auf[schließt], um zu trösten; diese, weil sie die Wirklichkeit erklären will. Beide beruhen auf Täuschungen“ (Gutzkow 1998: 128). Doch Wally ist nicht mehr in der Lage, zur wahren „poetische[n] Wahrheit“ (Ebd.: 130) zu gelangen, also zu jener Erklärung der Wirklichkeit, die die Literatur leisten sollte; ihre ästhetisch-literarische Erziehung durch Cäsar hat sie in ein Reich der Fantasie verbannt, in dem alles nur noch „Wahrscheinlichkeit“ ist, und in dem sie allerdings keinen Trost findet, sondern sich wie in einem „bodenlosen Abgrund, von wo keine Wiederkunft“ (Ebd.: 105) ist, fühlt. Ihr verzweifelter Versuch, sich aus diesem „Halbschlummer“ (Ebd.: 130) zu befreien, spiegelt sich in den Tagebucheinträgen wider, wo Wally stets zwischen „männlichen“, d.h. emanzipierten, teils radikalen Gedanken (W 96), harscher Kritik an romantisch überhöhten Frauenfiguren wie Rahel Varnhagen und Bettina von Arnim (W 101), und typisch romantischen Narrativen – wie der Geschichte vom Schlafwandler Alfred (W 102-104) oder der ‚Frankenstein-Rhapsodie‘ (W 105-106), mit der sie den ersten Teil des Tagebuchs abschließt – hin- und herpendelt.

Der bereits zerbrechliche psychische Zustand der Protagonistin wird durch Cäsar weiter destabilisiert: Während er schließlich, wenn auch nur im privaten und nicht im öffentlich-politischen Raum, zur Aktion übergeht, also Wally für die freiere und realitätsnähere Delphine verlässt und nach Heidelberg zieht, um dort zivil zu heiraten, hört er dennoch nicht auf, Wally mit seinen Geschichten zu ‚quälen‘. Denn Höhepunkt seiner Strategie stellen freilich jene „Geständnisse über Religion und Christentum“, die er ihr zuschickt. In dieser Schrift, die nicht zufällig unter dem Schatten des Heidelberger Schlosses wie zahlreiche romantische Märchen und Geschichten verfasst wird, schildert Cäsar die Geschichte der historischen Figur Jesu als ein „Ereignis[] [...]“, aus welchem spätere Zeiten ein episches Gedicht machten mit Wundern und einer ganz fabelhaften Göttermaschinerie“ (W 110-111), wobei er damit versucht, die ‚traditionelle‘ Religion als eine ‚falsche‘ Mythologie zu entlarven, auf der „die Kunst, die Literatur, die Schönheit aller vergangenen Zeiten“ (W 117) beruhen. Dagegen bekennt sich Cäsar zu einer neuen, säkularen Religion, die politische und soziale Emanzipation fördern soll. Doch seine Worte, die nach Aktion und Revolution rufen, sind halt auch in diesem Fall nur Projektion seiner andauernden Inszenierung als progressiver Intellektueller. Seine Passivität und „fehlende Konkretion“ (Vönhoff 1994: 137) lässt sich unter anderem an der Rhetorik und Passivkonstruktionen erkennen, die er anwendet:

Die künftige politisch-soziale Revolution bezeichnet er als die „weißen Blätter einer Geschichte, die hinfort von uns beschrieben werden sollen“ (W 123), wobei er nochmal die Literatur als Filter zwischen sich und der Wahrheit anwendet; später dann, in dem Aufruf, mit dem er seine *Geständnisse* abschließt, spricht er von jener neuen „Brücke [zwischen Himmel und Erde]“ die „von neuem *gebaut werden [muß]*“ (W 124), ohne sich allerdings selbst als ‚Bauer‘ dieser Brücke ins Spiel zu bringen. Seine Ohnmacht jeder (politischen) Aktion gegenüber und seine Neigung zur Darstellung bzw. Verarbeitung der Realität nur nach literarischen Maßstäben werden ebenfalls dadurch betont, dass der Schluss seiner Schrift – mit seinem prophetisch-emphatischen Ton und dem traditionellen Bild von Erde und Himmel – an die letzten Zeilen von Schlegels *Rede über die Mythologie* erinnert – ein letzter Beweis dafür, dass Cäsar nicht in der realen Welt, sondern im ästhetisierten Diskurs lebt:

Mich däucht wer das Zeitalter, das heißt jenen großen Prozeß allgemeiner Verjüngung, jene Prinzipien der ewigen Revolution verstünde, dem müßte es gelingen können, die Pole der Menschheit zu ergreifen und das Tun der ersten Menschen, wie den Charakter der goldnen Zeit die noch kommen wird, zu erkennen und zu wissen. Dann würde das Geschwätz aufhören, und der Mensch inne werden, was er ist, und würde die Erde verstehn und die Sonne. (Schlegel 1967: 322)

Das Projekt einer neuen, emanzipierten Menschheit, das Cäsar in seiner Schrift entwirft, entpuppt sich letztlich als bloße literarische Übung, der jede Kraft zur politisch-sozialen Veränderung fehlt. In diesem Sinne wird Wallys Lektüre der *Geständnisse* zum letzten Akt ihrer ‚Erziehung‘: Nicht zuletzt aufgrund der suggestiven Lesesituation – „Es schlug Mitternacht, als Wally das saubergeschriebene Heft durchlesen hatte“ (W 124)¹² – erscheinen ihr Cäsars Worte wie eine Schauergeschichte (Harrocks 2000: 168). Entsprechend werden sie von Wally als weitere literarische ‚Phantasmagorie‘ gedeutet, die ihre Zweifel an der Existenz einer echten Wirklichkeit nur verstärkt.

Die Vorstellung eines ‚goldenen Zeitalters‘, wie sie sowohl von den Klassikern als auch den Romantikern – und, wenn auch scheinbar unter anderem Vorzeichen, von Cäsar – gepflegt wird, ruft in Wally keine Hoffnung auf eine neue Zeit hervor, sondern apokalyptische Visionen von der Selbstauslöschung der Menschheit. Erst indem Wally infolge der Lektüre Selbstmord begeht – eine letzte Handlung, die sie

¹² Damit wird wiederum durch einen literarischen Verweis auf den bevorstehenden Selbstmord Wallys angespielt, da Mitternacht die Uhrzeit von Werthers Suizid ist: „Es schlägt zwölf! So sei es denn! – Lotte! Lotte, lebe wohl! lebe wohl!“ (Goethe 2010: 199).

wiederum sorgfältig inszeniert¹³ –, wird die zerstörerische Macht jener Literatur offenbar, die Heine als „romantische Schule“ so scharf kritisierte: Nur durch die Opferung ihres ‚wahren‘ Lebens, kann Wally sich von der von Cäsar konzipierten Inszenierung befreien (Tebbe 2012: 1834). Ihre ‚ästhetische‘ Erziehung mündet somit nicht in die Bildung ihrer Humanität, sondern in ihre Vernichtung.

3. Fazit: Gegen die Tyrannei der alten Literatur

Wally geht also nicht (nur) an ihren Zweifeln zugrunde, sondern letztlich an der „Tyrannei“ (W 55) der ‚alten‘ Literatur. Ein ähnliches, in mancher Hinsicht vielleicht noch tragischeres Schicksal erfährt auch Cäsar, der am Ende zwar überzeugt scheint, revolutionär zu handeln, faktisch jedoch im idealistischen Stillstand verharret. Cäsar und Wally bilden im Roman somit eine Art „Doppelfigur“ (Kaiser 1983: 148), an der die negativen Auswirkungen der Literatur der Kunstperiode exemplarisch veranschaulicht werden. Auf der einen Seite dient Cäsar als Beispiel für den ‚falschen‘ Intellektuellen seiner Zeit, der vorgibt, für progressive und liberale Ideale zu kämpfen, tatsächlich jedoch in den Fesseln seiner literarischen Sozialisation gefangen bleibt und lediglich überkommene idealistische Vorstellungen reproduziert. Diese verwandeln konkretes Handeln in ein abstraktes, idealisiertes Selbstinszenieren und verhindern damit jeden echten Fortschritt. Auf der anderen Seite verkörpert Wally die ‚Masse‘, die zu sozial-politischem Bewusstsein erzogen werden soll, jedoch durch eine nicht mehr zeitgemäße ‚ästhetische‘ Bildung mit überholten klassisch-romantischen Trugbildern und idealistischen Vorstellungen weiter indoktriniert wird, wobei ihre Emanzipation letztendlich scheitern muss. Anstatt zur Aktion aufzurufen, bewirkt eine solche Literatur eher das Gegenteil: Sie betäubt¹⁴ ihr Publikum und macht es blind für die Realität. Beide Figuren sind also Gefangene, unbewusste Schauspieler, Marionetten¹⁵ und Opfer eines „ästhetischen Spiel[s]“ (Kaiser 1983: 195), das jedoch nicht zu einem ästhetischen Staat

¹³ Nicht nur klingt in Wallys letzten Worten („Lebet wohl! Alle! Alle!“, W 127) Werthers Abschied nach, sondern ihr Selbstmord lässt sich zudem als Anspielung auf den Freitod sowohl von Charlotte Stieglitz’ (Vönhoff 1994: 147) als auch der romantischen Dichterin Karoline von Günderrode lesen.

¹⁴ Nicht zufällig greift Wally „nach einem deutschen Buche, um sich in Paris einzuschläfern“ (W 85).

¹⁵ Man vergleiche dazu die Aussage, die Büchner seinem Lenz in den Mund legt: «Da wollte man idealistische Gestalten, aber Alles, was ich davon gesehen, sind Holzpuppen» (Büchner 2012: 164).

führt, sondern im Gegenteil die Literatur – wie die vom sardinischen Gesandten angezettelte Intrige zeigt – zum Werkzeug sowohl des alten politischen als auch des neuen ökonomischen Despotismus macht.

In diesem Zusammenhang stellen die Nebenepisoden bzw. das ständige Erzählen, Inszenieren und Imaginieren klassisch-romantischer Szenen kein bloßes Beiwerk dar. Vielmehr veranschaulichen sie performativ, jenem „dumpfe[n] Murmeln“ (W 22) im Ohr der Trompeterfrau ähnlich, das andauernde Nachwirken alter literarischer Muster und Strukturen, die einen hemmenden Einfluss auf die Gesellschaft ausüben und gegen die die ‚wahren‘ Dichter anzukämpfen haben. Darüber hinaus lässt sich die Struktur des Textes als Kritik an traditionellen Formen der Literatur in zweifacher Hinsicht interpretieren: Einerseits entsprechen die drei Bücher, in die sich der Roman gliedert, drei traditionellen Gattungen – Gesprächs-, Liebes- und Tagebuchroman (Kleinwort 2016: 47-48) –, welche die allmähliche Abkehr des Individuums von Gemeinschaft und Gesellschaft hin zu übersteigter Subjektivität und Individualität (und letztlich dessen Tod) exemplifizieren, wobei *ex negativo* für eine aktivere Teilnahme am gesellschaftlichen Leben sowie für Literaturformen plädiert wird, die diesen Anspruch zu erfüllen vermögen. Andererseits zeugt die formale Freiheit des Romans – der keine ideale Geschlossenheit anstrebt (Steinecke 1983: 21), sondern die „Aufsprengung der ‚geschlossenen‘ Form des klassischen Prosagenres“ (Rosenberg 1987: 53) –, von Gutzkows Versuch, sein Konzept von Literatur bzw. „poetischer Wahrheit“ zu verdeutlichen, d. h. „revolutionär“ (Gutzkow 1998: 130) zu verfahren und neue, damals unbekannte und auf ihre Weise ‚störende‘ Erzählweisen zu erproben.

Schlussendlich lässt sich *Wally* als Abbild einer literarischen Übergangsphase verstehen, in der Altes auf Neues trifft (Woywode 2019: 245). Was hier neu ist und in gewissem Sinne als Vorreiter des postmodernen Pastiches betrachtet werden könnte, ist ein spielerisches Zitieren und Wiederverwenden klassischer und romantischer Topoi sowie das Dekonstruieren herkömmlicher Romanstrukturen – und zwar nicht so sehr, um ein „romanistisches“ Werden zu reproduzieren, sondern eher, um die reine Abstraktion offenzulegen, die hinter einer solchen Poesie steckt und den Menschen von seiner Realität entfernt, bis er diese nicht mehr erkennen kann. Ausgerechnet dieses Spiel war es, das damals – und noch lange danach – die Kritik störte und den Roman als „bedürftig“, weil nicht harmonisch oder einem ideellen Ziel folgend, erscheinen ließ: Wie in seinen politischen und journalistischen Schriften zielte Gutzkow auch mit seinen Romanen darauf ab, Unruhe zu stiften und alte Konventionen und Ideen aufzulösen.

Es handelt sich dabei also nicht um ein statisches Abbild, sondern um ein performatives, dessen Inhalt und Form zwar auf den ersten Blick chaotisch oder gar ‚verzweifelt‘ erscheinen mögen, was allerdings – im Gegensatz zu den im Roman eingefügten Inszenierungen – jede Identifikation mit den Protagonist_innen verhindert. Weder entführt der Roman die Leser_innen in eine künstliche Scheinwelt noch betäubt er sie durch ästhetische Überwältigung, sondern er konfrontiert sie mit den fortbestehenden Gefahren und problematischen Nachwirkungen der Literatur der Kunstperiode. In diesem Sinne fungiert Gutzkows Roman als eine Art „Schmuggelhandel“¹⁶ seiner literaturkritischen Ideen und Überzeugungen und stellt dementsprechend keine idealisierende Inszenierung, keinen Versuch dar, die Aporien der Gegenwart in eine trügerische Harmonie zu überführen, sondern eher eine Denunziation, eine Anklage, kurz: das „Dokument einer bestimmten Zeit“ (Kleinwort 2011: 51), in der man zwar wusste, was Literatur, insbesondere die Gattung des Romans, nicht mehr sein sollte, aber noch nicht, wie sie künftig zu gestalten sei.

LITERATURVERZEICHNIS

PRIMÄRLITERATUR

Büchner, G.

2012 „Lenz“. In: *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von Ariane Martin. Stuttgart: Reclam, 153-181.

Goethe, J.W.

2010 *Die Leiden des jungen Werthers*. Stuttgart: Reclam.

Gutzkow, K.

1998a *Wally, die Zweiflerin*. Studienausgabe mit Dokumenten zum zeitgenössischen Literaturstreit herausgegeben von G. Heintz. Stuttgart: Reclam.

SEKUNDÄRLITERATUR

Auctions-Katalog der von Karl Gutzkow nachgelassenen Bibliothek (Belletristik, Geschichte, Theatralia) [...] Öffentliche Versteigerung gegen Baarzahlung am Dienstag den 2. Dezember 1879 [...] im Auctionslokale von Isaac St. Goar [Frankfurt am Main].

¹⁶ So schrieb Gutzkow an den Freund Büchner einige Wochen vor der Niederschrift des Romans: „Treiben Sie wie ich den Schmuggelhandel der Freiheit: Wein verhüllt in Novellenstroh, nichts in seinem natürlichen Gewande: ich glaube, man nützt so mehr, als wenn man blind in Gewehre läuft, die keineswegs blindgeladen sind“ (Büchner 1999: 399).

Briese, O.

- 1992 „Kannibalische Menschheit. Gutzkows Roman ‚Wally, die Zweiflerin‘ im Lichte seiner philosophischen und literarischen Quellen“, *Wirkendes Wort* 42/3, 430-439.

Büchner, G.

- 1999 „Brief von Gutzkow, Karl: 17. 3. 1835“. In: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden*. Bd. 2, hg. von Henri Poschmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 399.

Dobert, E.W.

- 1968 *Karl Gutzkow und seine Zeit*. Bern/München: Francke.

Drescher, M.R.

- 2017 *Poets of Protest. Mythological Resignification in American Antebellum and German Vormärz Literature*. Bielefeld: transcript.

Götze, K.H.

- 2003 „Was aus der romantischen Liebe wird, wenn sie der Zensur anheim fällt und politische Dienste leisten muß. Liebe und Sexualität in Gutzkows *Roman Wally, die Zweiflerin*“, *Cahiers d'Études Germaniques*, 45, 137-148.
- 2006 „Ungleichzeitigkeiten der Liebe in der deutschen und französischen Romantik. Drei Stichproben: um 1800, um 1820 und um 1835“. In: A. von Bormann (Hrsg.) *Ungleichzeitigkeiten der europäischen Romantik*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 347-364.

Gutzkow, K.

- 1831 *Forum der Journal-Literatur* 9, 29 August 1831. Berlin: W. Logier.

Hammer, A.

- 2018 „Minnegrotte“. In: T. Renz, M. Hanauska u. M. Herweg (Hrsg.) *Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters*. Berlin/Boston: de Gruyter, 427-436.

Harrocks, D.

- 2000 „Maskulines Erzählen und feminine Wut. Gutzkows *Wally, die Zweiflerin*“. In: R. Jones u. M. Lauster (Hrsg.) *Karl Gutzkow. Liberalismus – Europäertum – Modernität*. Bielefeld: Aisthesis, 149-163.

Herrmann, L.

- 2011 „Reconstructing Wally. Karl Gutzkows ‚Emancipation des Fleisches‘ und die Bewegtheit der Literatur“. In: M. Blawid u. K. Henzel (Hrsg.) *Poetische Welt(en)*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 159-171.

Höllerer, W.

- 1958 *Zwischen Klassik und Moderne. Lachen und Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit*. Stuttgart: Klett.

Kaiser, H.

- 1983 „Karl Gutzkow: *Wally, die Zweiflerin* (1835)“. In: P.M. Lützelner (Hrsg.) *Romane und Erzählungen zwischen Romantik und Realismus. Neue Interpretationen*. Stuttgart: Reclam, 183-201.

Kleinwort, M.

- 2016 „Noch (k)ein letztes Wort und (k)eine letzte Hand – Karl Gutzkows *Wally, die Zweiflerin* und *Vergangene Tage*“. In: K. Krüger, E. Mengaldo u. E. Schumacher (Hrsg.) *Textgenese und digitales Edieren*. Berlin/Boston: de Gruyter, 39-55.

Kruse, J.A.

- 1987 „Gutzkows *Wally* und der Verbotsbeschluss“. In: J.A. Kruse u. B. Kortländer (Hrsg.) *Das junge Deutschland*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 39-50.

Löwenthal, L.

- 1981 *Das bürgerliche Bewußtsein in der Literatur*, hg. von Helmut Dubiel. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Mertens, V.

- 1995 „Bildersaal – Minnegrotte – Liebestrank. Zu Symbol, Allegorie und Mythos im Tristanroman“, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 117, 40-64.

Paulus, H.E.G.

- 1836 *Des Großherzogl. Badischen Hofgerichts zu Mannheim vollstindig motivirtes Urtheil uber die in dem Roman: Wally, die Zweiflerin, angeklagten Preßvergehen nebst zwei rechtfertigenden Beilagen und dem Epilog des Herausgebers*. Heidelberg: Karl Gross.

Rippmann, I.

- 1987 „»... statt eines Weibes Mensch zu sein« Frauenemanzipatorische Ansätze bei jungdeutschen Schriftstellern“. In: J.A. Kruse, B. Kortländer (Hrsg.) *Das junge Deutschland*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 108-133.

Rosenberg, R.

- 1987 „Jungdeutsche Klassik- und Romantik-Kritik. Die Jungdeutschen als Literaturgeschichtsschreiber“. In: J.A. Kruse, B. Kortländer (Hrsg.) *Das junge Deutschland*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 51-64.

Schillemeit, J.

- 2006 „Karl Gutzkow: *Wally, die Zweiflerin*“. In: Id. *Studien zur Goethezeit*. Göttingen: Wallstein, 492-497.

Schlegel, F.

- 1967 „Gespräch über Poesie“. In: Id. *Kritischen Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. 2.1: *Charakteristiken und Kritiken 1796-1801*, hg. von H. Eichner. München: Schöningh, 284-362.

Sengle, F.

- 1971 *Biedermeierzeit*. Bd. 1. Stuttgart: J.B. Metzler.

Steinecke, H.

- 1983 Romantheorie der Restaurationsperiode“. In: P.M. Lützeler (Hrsg.) *Romane und Erzählungen zwischen Romantik und Realismus. Neue Interpretationen*. Stuttgart: Reclam, 11-37.

Tebbe, K.

- 2012 „Suizid in der Neueren deutschen Literatur“. In: M. Anderheiden, W.U. Eckart (Hrsg.) *Handbuch Sterben und Menschenwürde*. Berlin/Boston: De Gruyter, Bd. 3, 1833-1844.

Vonhoff, G.

- 1994 *Vom bürgerlichen Individuum zur sozialen Frage. Romane von Karl Gutzkow*. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang.
- 2001 „Gegenlektüren in Gutzkows *Wally, die Zweiflerin*“. In: G. Frank, D. Kopp (Hrsg.) *Gutzkow lesen!* Bielefeld: Aisthesis, 19-50.
- 2015 „›Correlation‹ als Signum der Moderne. Zu Gutzkows Frühwerk mit besonderer Berücksichtigung der *Beiträge zur Geschichte der neuesten Literatur* (1836)“. In: S. Keppler-Tasaki, W.G. Schmidt (Hrsg.) *Zwischen Gattungsdisziplin und Gesamtkunstwerk*. Berlin: Berlin; Boston: De Gruyter, 423-439.

Wabnegger, E.

- 1987 *Literaturskandal. Studien zur Reaktion des öffentlichen Systems auf Karl Gutzkows Roman „Wally, die Zweiflerin“ (1835-1848)*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Wegener, B.

- 1977 „Gutzkows ‚Wally‘ und die Folgen. Anmerkungen zu antisemitischen Elementen in der Literaturkritik des Vormärz“, *Mannheimer Hefte* 1, 51-59.

Woywode, F.

- 2019 „Epigonalität. Anspruch und Scheitern in Karl Gutzkows Roman *Wally, die Zweiflerin* (1835)“, *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 63, 243-277.

Zeller, R.

- 1995 „diese Verhüllung ist das reizende Gegenteil dessen, was sie scheint: Verhülltes und Enthülltes in Gutzkows ‚Wally, die Zweiflerin‘“. In: W.M. Fues, W. Mauser (Hrsg.) *Verbergendes Enthüllen. Zu Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 207-214.

ALESSANDRA GOGGIO

Università degli Studi di Bergamo

alessandramaria.goggio@unibg.it

ORCID code: 0000-0001-5344-7381