

FELIX WOYWODE

EPIGONALITÄT

Anspruch und Scheitern in Karl Gutzkows Roman *Wally, die Zweiflerin* (1835)

Innerhalb von »vier Wochen« bringt ein 24-Jähriger einen Roman zu Papier, mit dem er eine »Epoche« seiner »innern Kultur« abzuschließen gedenkt. Passend dazu endet das Buch mit dem Selbstmord des Protagonisten, eines »führenden Jüngling[s]«¹, was neben einem platonischen Liebesverhältnis mit einer vergebenen Frau die moralische Anstößigkeit der Schrift begründet. Geistliche, ein Hamburger Pastor im Besonderen, der beinahe denselben Namen trägt wie der Dichter, melden sich zu Wort, bezeichnen den Roman als »Lockspeise[] des Satans«²; Verbote werden gefordert und erteilt: Das poetische »Zündkraut[]« des jungen Autors hat eine »Explosion« im »Publikum«³ hervorgerufen. Dekaden später wird er von »Brandraketen«⁴ sprechen, um die Wirkung des Romans zu verbildlichen. Der Dichter ist Goethe, die Schrift sein *Werther*, das Jahr 1774.

Fast genau 60 Jahre später greift erneut ein 24-Jähriger zur Feder, sein Name gleichenlautend, zweisilbig und ungewöhnlich wie der von Goethe, um einen Roman zu verfassen, »in den ich meine Seele hinein schreibe.«⁵ Er spricht nicht von innerer Kultur, aber von »Stadien [s]einer innern Gährungen«.⁶ Eine »vulkanische Eruption«⁷ sei dieser Roman gewesen, wird er im Nachhinein behauptet.

- 1 Johann Wolfgang von Goethe, Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, in: ders., Sämtliche Werke. Münchner Ausgabe, hg. von Karl Richter u. a., Bd. 16, München 1985, S. 621, 628, ebd., 613 (fortan MA).
- 2 Johann Melchior Goeze, Kurze aber nothwendige Erinnerungen über die Leiden des jungen Werthers, über eine Recension derselben, und über verschiedene nachher erfolgte dazu gehörige Aufsätze. Aus den freyw. Beytr. zu den Hamb. Nachr. aus dem Reiche der Gelehrsamkeit, um solche gemeinnütziger zu machen, besonders abgedruckt, Hamburg 1775, S. 6.
- 3 Goethe, MA 16, S. 623.
- 4 Im Gespräch mit Eckermann vom 2. Januar 1824. Goethe, MA 19, S. 490.
- 5 In einem Brief an Gustav Schlesier vom 7. Januar 1835. Zitiert nach: Heinrich Hubert Houben, Jungdeutscher Sturm und Drang. Ergebnisse und Studien von Dr. H. H. Houben, Leipzig 1911, S. 26.
- 6 In einem Brief vom 13. Februar 1837. Zitiert nach: ebd., S. 537.
- 7 So hat er es angeblich in seinem Tagebuch formuliert, das er in seiner Haftzeit schrieb und Teile daraus 1839 in *Vergangenheit und Gegenwart* veröffentlicht hat, wobei vorangegangene

ten. Innerhalb von »3 Wochen«⁸ habe er ihn vollendet und zwar derart, »daß es wie Raketen aufprasseln mußte«.⁹ Das ist er, nicht zuletzt, weil auch hier ein die Ehe unterlaufendes Verhältnis angedeutet wird und die Protagonistin durch Selbstmord endet. Diesmal meldet sich gleich der Papst, wenn auch nur der der Literatur: Es ist Wolfgang Menzel, vormals Förderer des nun Attackierten, der über den »Schmutzroman«, dessen »Gotteslästerei«, »Immoralität« und »Nuditätenmaler[ei]«¹⁰ wütet. Wieder folgen Verbote: in Preußen am 14. November und bundesweit am 10. Dezember. Der junge Delinquent wird sicherheitshalber gleich inhaftiert: Es handelt sich um Karl Gutzkow, den Roman *Wally, die Zweiflerin* und das Jahr 1835.

Betrachtet man Entstehung und Wirkung beider Romane, beschleicht einen der Eindruck, dass ihre Zeiten zusammenrücken und bei *Wally* alles schon einmal da gewesen ist. Bereits einem zeitgenössischen Konfidentenbericht ist etwa zu entnehmen, dass Menzel sich im moralisierenden Wüten gegen Gutzkow und seinen Roman die »abgeschabte fuchsige Perücke des seligen Herrn Hauptpastor Goeze auf sein [...] Haupt gestülpt« habe.¹¹ Während Menzel so zum »Nachfolger Johann Melchior Goezes«¹² wird, erscheint Gutzkow hingegen als Nachfolger der Goeze-Gegner Lessing und Goethe, als ihr Epigone. Schon Gutzkow selbst hat diesen Bezug direkt hergestellt. So habe sich sein »poetisches Bewusstsein« erst über die produktive Aneignung Goethes seit 1834 »zur volleren Klarheit«¹³ entfaltet, was 1836 in *Über Göthe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte* zur publizistischen Auseinandersetzung mit Goethe führt, dem »Gränzstein, in welche[m] das Alte enden, aber auch das Neue beginnen müßte«.¹⁴

Altes und Neues sind jedoch nicht ohne Weiteres zu identifizieren und zu trennen, wie Gutzkow verdeutlicht, wenn er über Goethe schreibt, dass dieser

Bearbeitungen nicht unwahrscheinlich sind. Karl Gutzkow, *Junges Deutschland* (1839), in: ders., *Schriften*, Bd. 2, Literaturkritisch-Publizistisches, Autobiographisch-Itinerarisches, hg. von Adrian Hummel, Frankfurt a. M. 1998, S. 1221.

8 Brief an Büchner vom 23. Juli 1835. Georg Büchner, *Werke und Briefe*. Münchner Ausgabe, hg. von Karl Pörnbacher u. a., 13. Auflage, München 2009 (1988), S. 339.

9 Karl Gutzkow, *Deutschland*, S. 1221.

10 Karl Gutzkow, *Wally, die Zweiflerin*, Roman, Studienausgabe mit Dokumenten zum zeitgenössischen Literaturstreit, hg. von Günter Heintz, durchgesehene und ergänzte Ausgabe, Stuttgart 1983 (Anhang), S. 282, 276–278.

11 Vom Dezember 1835. Ebd., S. 272.

12 Karl Gutzkow, *Unter dem schwarzen Bären. Erlebtes 1811–1848*, hg. von Fritz Böttger, Berlin 1971, S. 370.

13 Karl Gutzkow, *Über Göthe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte*, in: ders., *Schriften*, Bd. 2, S. 1938.

14 Ebd., S. 964.

in einem »Wendepunkte« gelebt und gewirkt habe, einer epochalen Schwellensituation, die sich dadurch auszeichne, »von Ereignissen in einem Kreise herumgedreht zu werden« und »wo man nicht mehr weiß, ob im Januskopfe das jugendliche Angesicht der Zukunft, oder das Profil des Greisen der Vergangenheit angehört.« Am verwendeten Präsens, das an dieser Stelle das Präteritum der Darstellung unterbricht, ist zu erkennen, dass Gutzkow seine eigene Zeit beschreibt, in der eine an Goethe erfolgende Neuorientierung nötig ist, da »allgemeine[] Begriffsverwirrung« vorherrsche und sich »[a]lle literarischen Definitionen [...] auf der Flucht«¹⁵ befänden.

Wally ist das Abbild dieser verworrenen literaturgeschichtlichen Schwellensituation, in der die Entfaltung des Neuen durch eine Überlast des Alten verstellt ist. Altes und Neues vermischen sich in diesem Roman zu einem dissonanten Gemenge, in dem die Zeitordnung zusammenfällt und den Eindruck erweckt, dass es kein Weiterkommen gibt, da die Zukunft magnetisch an der Vergangenheit haftet. Diese erdrückende Stillstandserfahrung resultiert aus dem vergangenheitsfixierten Gefühl der Nachkommenschaft, dem Epigonalitätsbewusstsein, das, so die These dieses Aufsatzes, *Wally* inhaltlich und formal bestimmt und das anhand des »Psychogramm[s] einer Epoche«¹⁶ in seiner Voraussetzungsfülle, seiner Vielschichtigkeit und in seiner Unüberwindbarkeit vorgestellt werden soll.

I. Epigonale Langeweile und Kälte

Verbunden mit der Frage nach der dichterischen Schwäche ist Epigonalität für die Gutzkow-Forschung ein doppelt anstößiges Thema, ist sie doch maßgeblich für die literaturwissenschaftliche Marginalisierung von Gutzkows Schriften bis etwa Mitte der 1990er Jahre verantwortlich.¹⁷ Sie berührt das Verhältnis von Poesie und Reflexion, das für Gutzkows Schriften konstitutiv ist, die von einem Übermaß an Reflexion und einem Mangel an poetischer Qualität gekennzeichnet zu sein scheinen. Epigonalität wirft damit die Frage auf, ob, wie Gutzkow es in seinen Lebenserinnerungen formuliert, »das ›Dichterische‹ in mir vorhanden war oder nicht«.¹⁸ Goethe hatte Reflexion 1812 in einer Abrechnung mit der *Epoche*

15 Ebd., S. 1060 f., 1072, 1068.

16 Günter Heintz, Nachwort, in: Gutzkow, *Wally*, S. 457 f.

17 Das 1997 an der Keele University abgehaltene Symposium, dessen Ergebnisse in Karl Gutzkow. Liberalismus – Europäertum – Modernität, hg. von Roger Jones und Martina Lauster, Bielefeld 2000 dokumentiert sind, hat den entscheidenden Gegenimpuls gesendet.

18 Karl Gutzkow, *Bären*, S. 409.

der *forcierten Talente*¹⁹ leicht pietätlos am Beispiel seines verstorbenen Freundes Schiller folgeschwer der Poesie gegenübergestellt und seine Position zuvor besonders mit seinem »ziemlich unbewußt«²⁰ verfassten *Werther* dichterisch veranschaulicht: »Selbst Schiller, der ein wahrhaft poetisches Naturell hatte, dessen Geist sich aber zur Reflexion stark hinneigte und manches, was beim Dichter unbewußt und freiwillig entspringen soll, durch die Gewalt des Nachdenkens zwang [...]«.²¹

Die ältere Forschung ist Goethes poetischer Ächtung der Reflexion gefolgt. Gutzkows Schriften wurden als dichterisch schwach abgetan und damit aus dem Fokus literaturwissenschaftlichen Interesses gerückt.²² Die jüngere Forschung begegnet dieser Verdrängung mit einem Abwehrreflex, der sie vom Untersuchungsschwerpunkt der Epigonalität Abstand nehmen lässt. Gutzkows Werke, gerade *Wally*, seien »einfach mehr als [...] ästhetisch mißlungen[]«²³ und ihre »Neubewertung«²⁴ erforderlich. Was bis dahin als epigonale dichterische Schwäche eines »halben Talente[s]«²⁵ ausgelegt wurde, wird nun im Gegenteil als »Leistung«²⁶ Gutzkows gewertet, der Dichtung journalistische Qualitäten abgewonnen, gar eine »neue Schreibweise« der journalistischen Prosa²⁷ begründet zu haben.

19 Veröffentlicht wurde sie zwar erst 1837, dies mindert aber ihren Aussagewert für *Wally* nicht, zumal Gutzkow sie später zur Kenntnis genommen und in bezeichnender Weise verarbeitet hat, wie am Ende dieses Aufsatzes gezeigt wird.

20 Goethe, MA 16, S. 621.

21 Goethe, MA 9, S. 640.

22 Von Friedrich Sengle etwa, der in seiner dreibändigen Monumentalstudie zur Biedermeierzeit *Wally* nur beiläufig behandelt und ihr »dichterische Schwäche« bescheinigt. Trotzdem hat er zur Umwertung von Gutzkows Werken beigetragen, da er die Biedermeierzeit nicht als »Epigonen-, sondern als Pionier- oder *Progonenzeit*« darzustellen bemüht ist und den Epigonalitätsaspekt daher übergeht, obwohl er im Kontext *Wallys* auf die »Werther-Tradition« und darauf hinweist, dass Gutzkow sich als »*Fortsetzer Lessings*« verstanden habe. Vgl. Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*, Bd. 1, *Allgemeine Voraussetzungen, Richtungen, Darstellungsmittel*, Stuttgart 1971, S. 184 f. sowie ders., Bd. 2, *Die Formenwelt*, Stuttgart 1972, S. 804.

23 Gert Vonhoff, *Vom bürgerlichen Individuum zur sozialen Frage. Romane von Karl Gutzkow*, Berlin u. a. 1994, S. 38.

24 Ebd., S. 72.

25 Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit*, Bd. 1, S. 108.

26 Günter Heintz, *Nachwort*, S. 450.

27 Roger Jones und Martina Lauster, *Einleitung*, in: dies. (Hg.), *Karl Gutzkow*, S. 10.

Ebenfalls seit Mitte der 1990er Jahre hat sich in der Forschung eine Umwertung des Epigonalitätsverständnisses vollzogen. Statt als »Kehrseite«²⁸ der Schaffenskraft des Genies, als gestalterisches Unvermögen, wird sie seitdem als »ästhetisches Vermögen«²⁹ verstanden, als Ausdruck einer neuen, heterogenen Subjektivität, wie sie auch die Struktur der *Wally* abbildet. Anders als *Werther* wird sie nicht von »innere[r] Begründung«³⁰ zusammengehalten, sondern setzt sich aus auffällig kurzen Romankapiteln, Tagebucheinträgen, Binnenerzählungen und teils authentischen Essays zusammen, in die sie am Ende, ähnlich wie *Werther*, übergeht.

Die Frage nach der Epigonalität als dichterischer Schwäche scheint somit für Gutzkows Werke erledigt.³¹ Und doch bleiben Zweifel, ob damit nicht der Blick auf eine literaturgeschichtlich bedeutsame Problemkonstellation und auf Gutzkows Schriften verstellt wird. So schreibt Gutzkow 1836 über das 18. Jahrhundert: »alle diese Anfänge«.³² Auch bemerkt der Protagonist der *Briefe eines Narren an eine Närrin*, eine in Goethes Todesjahr geschriebene »jeanpaulisierende Arbeit«³³ auf den Spuren Börnes: »Ich erwarte immer nur Altes, und weiß, daß selbst das scheinbar Neue im Grunde nur alt ist.«³⁴ Gänzlich visionslos schreibt Gutzkow

- 28 Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, Bd. 2, *Von der Romantik bis zum Ende des Dritten Reichs*, Darmstadt 1985, S. 83.
- 29 So der Titel der diesbezüglich wegbereitenden Dissertation von Matthias Kamann, *Epigonalität als ästhetisches Vermögen. Untersuchungen zu Texten Grabbes und Immermanns, Platens und Raabes, zur Literaturkritik des 19. Jahrhunderts und zum Werk Adalbert Stifters*, Stuttgart 1994.
- 30 Karl Gutzkow, *Wally*, S. 75.
- 31 Inzwischen gibt es wieder Ausnahmen. Etwa Ben Hutchinson, *Lateness and Modern European Literature*, Oxford 2016. Auch Peter Stein, der die größtenteils gerade »nicht-experimentelle«, also der Tradition verhaftete lyrische Produktion von Gutzkows frühen Jahren untersucht. Vgl. Peter Stein, *Im »Waffendienst der Zeit«*. Karl Gutzkow und die vormärzliche politische Lyrik, in: *Karl Gutzkow and His Contemporaries*. Karl Gutzkow und seine Zeitgenossen. Beiträge zur Internationalen Konferenz des Editionsprojektes Karl Gutzkow vom 7. bis 9. September 2010 in Exeter, hg. von Gert Vonhoff, Beke Sinjen und Sabrina Stolfa, Bielefeld 2011, S. 139. Auch Wolfgang Lukas verweist auf das Epigonalitätsproblem in Gutzkows Erzählungen, da sich in ihnen »die kollektive Zerrissenheit als spezifische Krise der »Übergangsepoche« [ausdrücke], die sich aus tradierten goethezeitlichen Denkpositionen zu lösen beginnt, zugleich aber emotional noch in ihr verhaftet ist.« Karl Gutzkow, *Die Selbsttaufe. Erzählungen und Novellen*, hg. von Stephan Landshuter, mit einem Nachwort von Wolfgang Lukas, Passau 1998, S. 392.
- 32 Karl Gutzkow, *Goethe*, S. 1022.
- 33 Karl Gutzkow, *Bären*, S. 304.
- 34 Karl Gutzkow, *Briefe eines Narren an eine Närrin (1832)*, hg. von Alfred Estermann, Frankfurt a. M. 1973 (fotomechanische Reproduktion der Erstausgabe), S. 97.

in der *Vorrede zu Schleiermachers Vertrauten Briefen über Friedrich Schlegels Lucinde* (1835): »Es wird nichts Neues kommen.«³⁵ Auch der *Sadduzäer von Amsterdam* (1834), der zuweilen als Beispiel dafür angegeben wird, dass Gutzkow doch eine formvollendete Novelle schreiben könne, ist der gescheiterte Versuch, es mit Goethes *Novelle* (1828) aufzunehmen. Gab es in dieser Gattungsklarheit vorführenden Erzählung gleich zwei unerhörte Begebenheiten zu berichten, eine erinnerungsbildlich übersteigerte und die eigentliche, in sich gespiegelte, sind es im *Sadduzäer* nur scheinbar zwei, die sich in der bloßen Wiederholung von Uriels Ausschluss aus der jüdischen Gemeinde erschöpfen. Selbst das Gutzkow noch von Arno Schmidt³⁶ zugesprochene Verdienst, den *Roman des Nebeneinander* begründet zu haben, wird beschattet von den *Wanderjahren*, denn schon dort ist das Nebeneinander Gestaltungsprinzip.³⁷

Besonders *Wally* ist für das Ringen mit dem Epigonalitätsbewusstsein in den 1830er Jahren vielleicht noch aufschlussreicher als Immermanns die Epochensignatur im Titel tragender Roman von 1836.³⁸ So weisen schon die eingangs konturierten Entstehungsumstände *Wallys* zu viele Übereinstimmungen mit denen des *Werther* auf, um bloßer Zufall zu sein: Gutzkow bewegt sich bewusst auf den bereiteten Bahnen Goethes, imitiert ihn gezielt. Während aber Goethe *Werther* geschrieben hat, um sich von einem inneren Erlebnisdruck zu befreien und diesen daher zu einer dichterischen Artikulation authentischen Gefühls geformt hat, aus der sich die »Brandraketen« als unweigerliche Nebenwirkung ergeben haben, wird in Gutzkows Äußerungen deutlich, dass er diese Raketen schon vor der Niederschrift von *Wally* »berechnete«³⁹ und es sich nicht aus der inneren Gestaltung des Gegenstandes ergeben hat, dass er genau eine Woche weniger an seinem Wurf geschrieben hat als Goethe an seinem.

35 Karl Gutzkow, *Vorrede zu Schleiermachers Vertrauten Briefen über Friedrich Schlegels Lucinde* (1835), in: Friedrich Schlegel, *Lucinde*, Friedrich Schleiermacher, *Vertraute Briefe*, hg. von Eike Midell mit Dokumenten-Anhang und Nachwort, Stuttgart 1970, S. 231.

36 »Er schuf nämlich sich den Begriff, und das Ding=selbst nicht minder: den ›Roman des Nebeneinander‹.[.]« Arno Schmidt, *Zur deutschen Literatur*, Bd. 4, Karl Ferdinand Gutzkow, Heinrich Albert Oppermann, Theodor Fontane, Karl May, Paul Scheerbart, Gustav Frenssen, Gottfried Benn, Alfred Andersch, Bargfeld 1988, S. 31. Bereits Gutzkow-Gegner Julian Schmidt, und mit ihm die jüngere Forschung, bezweifelt 1850, dass Gutzkow »eine neue Phase des Romans herbeigeführt« habe und sieht darin eine Verkaufsstrategie des unterhaltungsorientierten »Feuilletonromans«. Julian Schmidt, *Deutsche Romane*, in: Karl Gutzkow, *Liberale Energie. Eine Sammlung seiner kritischen Schriften*, Ausgew. und eingeleitet von Peter Demetz, Frankfurt a. M. u. a. 1974, S. 225 f.

37 Vgl. Waltraud Maierhofer, *Wilhelm Meisters Wanderjahre und der Roman des Nebeneinander*, Bielefeld 1990, S. 225.

38 Vgl. Günter Heintz, *Nachwort*, S. 459.

39 Karl Gutzkow, *Deutschland*, S. 1221.

Anders als *Werther* hat *Wally* jedoch kein Fieber hervorgerufen, beruht ihr Skandal vor allem auf der öffentlich geführten Fehde zwischen Gutzkow und Menzel, auf Rezeptionssteuerung, nicht auf der Sprach- und Gefühlskraft des Romans. Dieser ist im Gegenteil durch Kraftlosigkeit, durch Kälte gekennzeichnet, die neben dem Gefühl der stillstehenden Zeit der zweite zentrale Indikator des Epigonalitätsbewusstseins ist, die hier untersucht werden sollen und die auf dasselbe bewusstseinsgeschichtliche Problem zurückzuführen sind.

Die Kälte in *Wally* folgt einer programmatischen Intention und äußert sich in symptomatischen Facetten. Theodor Mundt verweist auf den programmatischen Aspekt der Kälte, wenn er über Gutzkows Roman schreibt, dass er »wie alle seine Bücher den Leser nur zu einem mühsam abgerungenen Anteil« bewege. Grund hierfür sei die kalkulierte, die »raffinierte Kälte«⁴⁰ des Werks. Gutzkow bestätigt diese intendierte Kälte und ergänzt sie um ihren symptomatischen Gehalt in einem Brief aus dem Jahr 1837. Darin bemerkt er zunächst im Rückblick über seinen Roman *Maha Guru. Geschichte eines Gottes* (1833), dass dieser ihn selbst »kälter« gelassen habe, »als [...] nicht einmal den beßern Theil der Leserwelt.« Daraufhin verweist Gutzkow auf die bewusstseinsgeschichtliche Tiefendimension der Kälteproblematik, die alle seine bisherigen Werke betreffe: »die Wärme, die meinen Schriften fehlt, liegt ganz tief im Grunde.«⁴¹

Die Tiefe dieses Grundes meint in empfindsamer Tradition, in der *Wally* steht, den für die Figuren des Romans als endgültig erfahrenen Verlust des tradierten »Sinnzentrums«⁴²: ihrer graduell verinnerlichten Gotteserfahrung. Die Erosion des göttlichen Sinnzentrums ist eine der Kernproblematiken bereits des 18. Jahrhunderts und damit für die Figuren der *Wally* selbst eine epigonale Last. Sie zeichnete sich nicht zuletzt im *Werther* in ihrer desaströsen Tragweite ab und hat vierzig Jahre vor *Wally* in Ludwig Tiecks Briefroman *William Lovell* (1795/96), auf den Gutzkow sich in der *Appellation an den gesunden Menschenverstand* (1835) bezieht,⁴³ ein anhand der Figurentode quantitativ zu bemessendes fatales Maximum erreicht.

Zwar begrüßen die *Wally*-Figuren den Zerfall des christlichen Integrationsystems, jedenfalls Cäsar, dessen Perspektive an vielen Stellen mit der des Erzählers übereinstimmt, da er politische Gestaltungsperspektiven und vor allem die Möglichkeiten dazu eröffnet. Doch wird die untergrabene Glaubensgewissheit

40 Karl Gutzkow, *Wally* (Anhang), S. 301.

41 Brief an Oskar Ludwig Bernhard Wolff vom 13. Februar 1837. Zitiert nach: Heinrich Hubert Houben, *Jungdeutscher Sturm und Drang. Ergebnisse und Studien von Dr. H. H. Houben*, Leipzig 1911, S. 536 f.

42 Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, 7. Aufl., Frankfurt a. M. 2014 (1994), S. 10.

43 Vgl. *Wally* (Anhang), S. 153.

von ihnen, selbst von Cäsar und seiner »Eiskälte«⁴⁴, noch immer als Verlust empfunden. Denn durch ihre Bewusstseinsprägung, ihre Bildung, können sie sich nicht von ihren theologisch geprägten Denkmustern, ihrer ebenso geformten Gefühlskultur und damit einhergehend auch nicht von den tradierten literarischen Vorbildern lösen, die zum christlichen Referenzsystem in Beziehung stehen und für Gutzkow von Goethe repräsentiert werden. Sie tragen daher einen »Friedhof toter Gedanken«⁴⁵ mit sich herum und können die »christliche Idee«⁴⁶ als Sinnzentrum nicht einfach verabschieden, sondern müssen an ihre Leerstelle notwendig eine neue Idee setzen, wieder einen »ideellen Schutzwehr[]«⁴⁷ gegen und für die Nöte der Wirklichkeit errichten, da es ein »ewige[s] Bedürfnis des Menschen [sei], ein Gesetz, eine Idee, die Alle zusammenhalte, an die Spitze jeder Gemeinschaft zu stellen.«⁴⁸

Daraus ergibt sich für die Figuren ein paradoxes Verarbeitungsverfahren ihrer Verlusterfahrung. Sie versuchen einerseits, das tradierte Sinnzentrum symptomatisch zu erhalten, weil sie darauf angewiesen sind, wollen es andererseits aber auch programmatisch verabschieden, da es seine weltordnende Verbindlichkeit eingebüßt hat. Zerrissen zwischen Altem und Neuem, verfangen in einem Labyrinth sinnentleerter Vergangenheitsbezüge, die das Neue zurückhalten und verdecken, sind die Figuren der *Wally* auf ein neues Sinnzentrum angewiesen, gelangen jedoch nur dahin, die seelische Problematik ihres bewusstseinsgeschichtlichen Zwischenzustands mithilfe der Reflexion zu durchdringen, ohne einen Ausweg zu finden.

Daher bleibt ihnen nur, sich in durchweg reflexionsbestimmte Bewältigungsmodi zu werfen, die gegen diese epigonale Verlusterfahrung aufgestellt werden, in ihrem zwanghaften Abgrenzungsbestreben aber zugleich zu ihrem Erhalt beitragen. Zu diesen Bewältigungsversuchen, die den Verlust des göttlich beseelten Gefühls des *Werther* zu verarbeiten versuchen, gehört die Kälte, aber auch der Enthusiasmus, die Ironie, das Ausweichen auf naturwissenschaftliche Gleichnisse sowie die Historisierung des ohnehin Vergangenen, das sich jedoch mit erdrückender Präsenz in der Gegenwart hält (vgl. 5.).

Auch deswegen wird die hervorstechende Kälte *Wallys* programmatisch abgrenzend dem enthusiastischen Gefühlsüberschwang *Werthers*, den Gutzkow einmal als »Triumph der Empfindsamkeit«⁴⁹ bezeichnet, gegenübergestellt. Da

44 Karl Gutzkow, *Wally*, S. 96.

45 Ebd., S. 6.

46 Ebd., S. 115.

47 Ebd., S. 37.

48 Karl Gutzkow, *Briefe*, S. 219.

49 Karl Gutzkow, *Goethe*, S. 1003.

die Kälte aber zugleich Ausdruck eines symptomatischen Erhaltungsversuchs des entschwundenen Sinnzentrums ist, lässt *Wally* sich als programmatische und symptomatische Kontrastschrift zum *Werther* lesen, ohne dass *Wally* auf die Empfindsamkeitstradition beschränkt ist. Dem Roman geht es ums Ganze: um die Verabschiedung des in der Wahrnehmung der Figuren überkommenen »Religionssystem[s]«⁵⁰, des christlichen Integrationssystems von Ich und Welt und des ästhetischen Literaturverständnisses, das sich auf dieses System beruft. Daher nimmt er die jüngere Tradition der Empfindsamkeit, der Romantik, aber auch etwa der Bukolik ins Visier; ablehnend, aber auch klammernd.

Denn trotz ihrer programmatischen Verabschiedungsabsichten und ihrer symptomatischen Kompensationsversuche bekommen die Figuren das epigonale Bedürfnis eines theologisch geprägten, weltordnenden Sinnzentrums nicht aus ihrem Bewusstsein, können es in der ihnen bekannten Form jedoch auch nicht erhalten. Das Epigonalitätsbewusstsein kann daher nur bewältigt werden, indem es befriedigt wird: Wieder wird eine Idee, die aber nicht mit der alten identisch sein kann, zum wirklichkeitsübergeordneten Sinnzentrum erhoben.

Dass es sich bei dieser neuen Idee, die die alte christliche ersetzen soll und muss, um den Liberalismus handelt, wird im Ergebnis nicht überraschen. Die Komplexität dieses wechselseitigen Verabschiedungs- und Einsetzungsvorgangs ist jedoch kaum zu erfassen und erfordert eine textnahe und detailbedachte Vorgehensweise. Denn anders als *Werther* fügt *Wally* sich nicht zu einem suggestiv-stimmigen Ganzen zusammen. Vielmehr überträgt sich die epochale Zerrissenheit der Figuren auf die formale Heterogenität und inhaltliche Inkonsistenz des Romans, weshalb jeder Kleinigkeit literaturgeschichtliche Bedeutung zukommt.

Um sich einen Weg zur innersten Leerstelle des *Wally*-Labyrinths zu bahnen, soll im Folgenden zunächst der Titel analysiert werden, dessen Implikationen in der Forschung kaum beachtet wurden (2.). An ihm lässt sich anhand der diversen *Werther*- und *Faust*-Bezüge zeigen, wie voraussetzungsreich und voraussetzungsgebunden der Roman schon ist, bevor er überhaupt begonnen hat. Dann soll versucht werden, den kryptischen Romananfang zu entschlüsseln, in dem die literarische Vergangenheitslast in ihrem ganzen Gewicht gegenwärtig ist und konfus überlagerte Sinnebenen zur romanbestimmenden Paralyse führen (3.). Anschließend wird das Epigonalitätsbewusstsein anhand seines zentralen Symptoms konkretisiert, dem Eindruck, dass es nicht weitergeht und nicht weitergehen kann: der Erfahrung der Langeweile (4.). Dies erfolgt über einen kurzen Exkurs zu Tiecks *Lovell*. An ihm lässt sich zeigen, dass die epigonale Zeiterfahrung und die

50 Ludolf Wienbarg, Zur neuesten Literatur. Von Ludolf Wienbarg, Verfasser der »ästhetischen Feldzüge«, Mannheim 1835, in: ders., Ästhetische Feldzüge, hg. von Walter Dietze, Berlin und Weimar 1964, S. 209.

konstitutive Kälte *Wallys* aus demselben bewusstseinsgeschichtlichen Problem resultieren: dem Transzendenzverlust. Anschließend sollen die durchweg reflexionsbestimmten Bewältigungsversuche vorgestellt werden, die zur Verarbeitung des Epigonalitätsbewusstsein eingesetzt werden (5.). Im letzten Schritt wird die Kirchen- und Konventionskritik und ihre Auswirkung auf das Zeitbewusstsein der Figuren untersucht (6.). Dies wird die Frage beantworten, ob der Roman trotz seiner Vergangenheitsfokussierung und der erdrückenden Stillstandserfahrung, die schon Tieck ein halbes Jahrhundert zuvor ausführlich thematisiert hat, eine Antwort darauf geben kann, ob und wie es nun weitergehen kann und soll.

Mit der epigonalen Erfahrung der Langeweile lässt sich auch klären, was da eigentlich genau geschieht, als Gutzkow sich durch die Julirevolution in einen »enormen Politisierungsschub versetzt«⁵¹ findet. In der Forschung beruft man sich dabei in der Regel auf Gutzkows eigenen Bericht, demzufolge er durch dieses eindruckliche Ereignis eine Preisverleihung durch Hegel links liegen gelassen und »zum *ersten Male* eine Zeitung vors Gesicht« genommen habe. Doch ist auffällig, was ihn an den Neuigkeiten vornehmlich interessiert, denn das ist erstens, »wieviel Tote und Verwundete es in Paris gegeben [hat]«, zweitens, »ob die Barrikaden noch ständen,« drittens, »ob noch die Luntten brennten,« und erst zu guter Letzt: ob »der Palast des Erzbischofs rauchte, ob Karl seinen Thron beweine,« und ob es eine »Monarchie oder Republik«⁵² geben würde: Am Anfang von Gutzkows politischer Initiation stehen die sich überschlagenden Ereignisse, steht die Erlösung von der Last der Langeweile. Deren Ursachen gilt es zu klären. Zunächst soll jedoch der vergangenheitsverhaftete Titel entschlüsselt werden.

II. Der Romantitel und seine Funktion: Überlegenheitsgestus und Dissonanz

In der Vorrede zur zweiten Auflage (1852) *Wallys* schreibt Gutzkow, dass der Roman in einer Zeit entstanden sei, als ihr Autor »den leitenden Faden seines inneren bewußten Selbsts im Literaturlabyrinth fast verlor.«⁵³ Das ist nicht nur intentionsverschleiern des Kalkül, denn ohne vermittelndes Sinnzentrum wird die Vergangenheit zur »negativen Unendlichkeit«⁵⁴ sinnleerter Bezüge und Epigonalität ein Problem des Anfangens. So lässt sich die Vergangenheitsfixie-

51 Wolfgang Rasch im Nachwort zu Karl Gutzkow. Briefe und Skizzen aus Berlin (1832–1834), hg., kommentiert und mit einem Nachwort von Wolfgang Rasch, Bielefeld 2008, S. 116.

52 Alle Zitate dieser Passage: Karl Gutzkow, *Bären*, S. 271.

53 Karl Gutzkow, *Wally* (Anhang), S. 145.

54 Günter Heintz, Nachwort, in: ebd. (Anhang), S. 459.

rung des Romans bereits am Titel *Wally, die Zweiflerin* ablesen, in den Tendenzen eingearbeitet sind, die die Vergangenheit verabschieden und fortführen. Diese Überlagerung und Widersprüchlichkeit ist auf die Schwierigkeit zurückzuführen, sich von der Vergangenheit loszusagen, das Neue vom Alten zu trennen. »Unaufgelöste[] Dissonanz«⁵⁵, von der in den *Briefen* die Rede ist, ist damit schon dem Titel eingeschrieben und dem Roman thematisch übergeordnet.

Bereits das erste Wort des Titels ist mit Blick auf die erdrückende Vergangenheitsgebundenheit des Romans aufschlussreich. Es handelt sich bei Wally zum einen um eine Verniedlichungsform, die den thematisch romanbestimmenden Bewältigungsmodus gegenüber der Vergangenheitslast ausdrückt. In der Vorrede zur zweiten Auflage bemerkt Gutzkow, dass »der nicht abgekürzte« Name »Walpurgis«⁵⁶ hieße und stellt somit die »polemische Tendenz gegen die Ansprüche des Theologen- und Kirchentums« als »Hauptsache«⁵⁷ heraus. Denn die Verwendung des Diminutivs zeigt eine ironisch-herablassende Haltung und Respektsverweigerung gegenüber dem katholisch-kirchlichen Verehrungskult der heiligen Walpurga und eine Aberkennung päpstlich-priesterlicher Autorität an, die die Institution Kirche zusammenhält. Das »allmähliche Herunterkommen der Romantik«⁵⁸ und der Nachhall ihrer Rekatholisierungstendenzen begünstigen hier Gutzkows Luther-Imitatio.⁵⁹

Der Name Walpurgis stellt darüber hinaus – verniedlichend – den Bezug zu Goethes Lebenswerk *Faust* her, bildet die Walpurgisnacht doch ein zentrales Strukturelement beider Teile. Dieser Verweis nicht nur auf Goethes Hauptgeschäft, sondern auf das tollbunte, diabolische Treiben der Walpurgisnächte, deutet ebenfalls auf die kirchenkritische Tendenz des Romans hin. Allerdings wird hierbei das weniger programmatische denn provozierende und nicht zuletzt verkaufsförderliche Potential dieses Bezugs deutlich, wenn Mephistopheles selbst in der Walpurgisnacht des *Faust I* sagt: »Es ist zu toll, sogar für Meinesgleichen.«⁶⁰ In Verbindung mit dem Diminutiv, nach dem die Walpurgisnächte des goethischen *Faust* an teuflisch-frivolem Durcheinander und unchristlich-

55 Karl Gutzkow, *Briefe*, S. 49.

56 Karl Gutzkow, *Wally (Anhang)*, S. 144.

57 Ebd. (Anhang), S. 142.

58 Ebd., S. 23.

59 Luther ist eines der Vorbilder Gutzkows. So schreibt er z. B. in seiner Autobiografie, dass Luther schon »der Held des Hauses« seiner Kindheit gewesen sei und nutzt dies, um in der Beschreibung seines Helden ein idealisierendes Selbstporträt zu geben. Gutzkow, *Bären*, S. 115.

60 Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, hg. von Albrecht Schöne, Bd. 1, *Texte*, Frankfurt a. M. 2005, S. 173.

obszöner Drastik⁶¹ wohl überboten werden sollen, dürfen die Leser also einiges erwarten.

Der *Faust*-Bezug steckt auch im zweiten Teil des Titels: *die Zweiflerin*. So fragt Wally in einem Brief an ihre Freundin Antonie, »warum wir den ›Faust‹ nicht lesen sollen? Die Schilderung jener Zweifel, die eines Menschen Brust durchwühlen können [...]«⁶², womit die Zweifel der *Wally* in eine literaturgeschichtliche Tradition gestellt werden. Dies widerspricht jedoch der ablehnenden Überlegenheitshaltung, die der Diminutiv dieser Tradition gegenüber vorgibt. Es handelt sich hier um ein publikationsstrategisches Täuschungsmanöver. Denn der Traditionsbezug dient in erster Linie dazu, den religionskritischen Zweifeln Wallys literaturgeschichtliche Legitimität zu verleihen und der religionspolitischen Agitation des Romans Freiraum zu verschaffen. Ähnlich wird Gutzkow in der Sigunen-Szene vorgehen (vgl. 6.). Außerdem weitet erst der *Faust*-Bezug die kirchenkritische zur religionskritischen Tendenz aus, wie den *Briefen* zu entnehmen ist, in denen es heißt: »Religion! Es gibt einen Gränzstein, wo sie Lüge wird, wo ist der? Auf welcher Station bin ich noch im Gebiete Gottes, auf welcher schon im Gebiete des Teufels? Solche Fragen nannte meine Zeit Zweifel, Doctor Faustthum.«⁶³

Noch ein weiterer Bezug auf ein Werk Goethes verbirgt sich im Titel, der in der Zweisilbigkeit und dem Anlaut des Namens Wally liegt. Sie verweisen auf den *Werther*, der für Gutzkow den »Triumph der Empfindsamkeit«⁶⁴ repräsentiert. Goethes Roman dient damit als Kontrastfolie für die programmatische und symptomatische »Eiseskälte«⁶⁵ Cäsars und deutet auf die krisenhafte Erfahrung, deren Abgrenzungs- und Bewältigungsmodus diese Kälte ist. Schon in den *Briefen* war *Werther* Gegenstand spöttischer Abgrenzung, wenn der Narr an die Närrin schreibt: »Ich könnte mich zu Tod ängstigen, wenn Dir einmal so ein Buch, wie Werthers Leiden, aus dem Kopfe flöge! Thu‹ mir nur den Gefallen, und bestelle mich nicht zu deiner Hebamme!« Nur als »Kritiker«⁶⁶ könne der Narr sich zu einem solchen Werk in Bezug setzen. Und doch könnte *Wally* nicht »Wallys Leiden«⁶⁷ heißen. Denn dies würde den Vergangenheitsbezug entgegen dem

61 In seiner autobiografischen Rückschau erinnert sich Gutzkow im Kontext des *Faust* u. a. an einen delikaten Vers in der Hexenküche: »Jetzt kam ein zynischer Reim [auf »au«]. Gerade dieser wurde angestaunt und bewundert in der Möglichkeit, gedruckt zu werden und ordentlich in Büchern zu stehen.« Karl Gutzkow, *Bären*, S. 126.

62 Karl Gutzkow, *Wally*, S. 42.

63 Karl Gutzkow, *Briefe*, S. 229.

64 Karl Gutzkow, *Goethe*, S. 1003.

65 Karl Gutzkow, *Wally*, S. 96.

66 Karl Gutzkow, *Briefe*, S. 169.

67 Karl Gutzkow, *Wally*, S. 70.

Anspruch des Romans, den totalen Bruch mit der Vergangenheit zu vollziehen und den Durchbruch des Neuen zu ermöglichen, auf eine *Werther*-Parodie verengen. Goethes Werk dient Gutzkow hier als »Vereinigungspunkt«⁶⁸ des 18. Jahrhunderts: der Vergangenheit, mit der er radikal zu brechen versucht, ohne es zu können. Dass dies das zentrale Anliegen von *Wally* ist, wird am Romananfang besonders deutlich, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

III. Der Romananfang: christlich-ästhetische Wirklichkeitsdeutung und epigonale Bewusstseinsproblematik

Der erste Satz *Wallys* greift die Tendenzen des Titels auf und fährt vergleichbar voraussetzungsbezogen fort, wenn es zunächst enigmatisch und um poetische Bildlichkeit bemüht heißt: »Auf weißem Zelter sprengte im sonnengolddurchwirkten Walde Wally [...]«.⁶⁹ Es erfolgt keine klare raumzeitliche Bestimmung der Romanhandlung durch den Erzähler, sondern die Leser werden unvermittelt ins Geschehen geworfen und ihrer Orientierungslosigkeit überlassen. Diese ist zugleich die der Figuren und ihrer Zeit und wird im Wald verbildlicht. »Wald« und »Wally« sind darüber hinaus zu einer Alliteration zusammengezwungen, die wichtiger als herkömmliche Wortreihung und harmonische Sprachmelodie zu sein scheint, aus denen sich poetischer Zauber entfalten könnte. Hier sind sie nur holpriges »romantisches Zitat«⁷⁰.

Denn es geht im ersten Satz nicht primär um die *Darstellung* eines »Bildes«, wie der Erzähler es bezeichnet, sondern um die *Deutung* der Wirklichkeit als Bild durch Cäsars literarische und literarisierende Erwartungshaltung, durch die er Begegnungen im Leben »wie eine Romanenepisode nehmen«⁷¹ will, sowie um das christliche Bezugssystem, an das diese Erwartungshaltung gebunden ist. Das theologische Referenzsystem wird im »sonnengolddurchwirkten« Wald verbildlicht, der ausdrückt, dass die verworrene Wirklichkeit, in der sich die Figuren bewegen, göttlich durchdrungen ist. Eben dieses göttlichen Sinn gebende, der Wirklichkeit sonnengoldverleihende Licht ist jedoch für die Verworrenheit verantwortlich, da es die Figuren blendend in die falsche Richtung weist: in die Vergangenheit. Dem überstrahlenden göttlichen Licht werden daher die resemantisierten »Lichtritzen« entgegengesetzt, die Cäsar in *Wallys* »Haltung« zu erkennen

68 Karl Gutzkow, *Bären*, S. 374.

69 Karl Gutzkow, *Wally*, S. 5.

70 Gert Vonhoff, *Individuum*, S. 79. Vonhoff verengt dies und die Topografie jedoch darauf, dass sie »zur sozialgeschichtlichen Kennzeichnung der Hauptfigur« dienen. Ebd.

71 Karl Gutzkow, *Wally*, S. 69.

meint und die für ihn den Durchbruch des Neuen aus der überlebten Gestalt des Alten ankündigen. Noch wird das Neue aber vom Alten verdeckt, weshalb der Zelter, auf dem Wally voranreitet, richtungs-»blind«⁷² ist, nicht zuletzt für die Zukunft.

Die theologische Dimension des romaneröffnenden Bildes wird dadurch verstärkt, dass der erste Satz an der Stelle fortfährt, wo die *Briefe* aufgehört hatten und so einen neuen, zweifachen Bezug einschleust: auf Gutzkows ersten Roman und auf die Apokalypse. In den *Briefen* schließt der Narr seine Mitteilungen an die Närrin mit der Verkündigung des nun, Ostern 1832, unmittelbar bevorstehenden »neue[n] Heil[s] der Welt«, dessen Hereinbruch für Jahr 1836 zu erwarten sei: »Jetzt bricht die Revolution an.« Die frohe Botschaft, dass »jetzt endlich [...] das siebente Siegel geöffnet werde[]«, unterstützt er mit einer schrittweisen Exegese der Offenbarung Johannes', die für den Narren auf den finalen Kampf zwischen der Frau und dem Drachen (Offb 12) hinausläuft, den Kampf zwischen »Volksouveränität« in Gestalt der Frau und dem »Königthum«, das der »rothe[] Dra-che[]«⁷³ repräsentiere.

Die Frau wird in Offb 12,1 so beschrieben: »Und es erschien ein großes Zeichen am Himmel: eine Frau, mit der Sonne bekleidet, und der Mond unter ihren Füßen und auf ihrem Haupt eine Krone von zwölf Sternen.« Dies ist ein weiterer Grund, weshalb Wally durch einen »sonnengolddurchwirkten Walde« sprengt und dabei an ihrer Reitgerte ausgerechnet zwölf Ringe stecken. Sie reitet aber nicht allein, sondern von »zahlreichen Kavalieren«⁷⁴ umgeben und verstärkt damit den Bezug zur Apokalypse: auch dort erscheint ein »Reiter auf dem weißen Pferd« (Offb 19,11), dem »das Heer des Himmels« folgt und der selbst das »Wort Gottes« ist, das als »König aller Könige und Herr aller Herren« die »Völker [zu] schlage[n]« und sie zu »regieren mit eisernem Stabe« (Offb 19,15–16) gekommen sei. Indem der Roman dieses apokalyptische Bild zitiert, wird zum einen Wally zur Repräsentantin des weltumfassenden Herrschaftsanspruches des christlichen Glaubenssystems, seiner Moral und des Literaturverständnisses, das sich auf dieses beruft. Wally ist jedoch keineswegs Botin der christlich-heilsgeschichtlichen Richterstunde, da sie, der Roman-Titel gibt es vor, von Zweifeln befallen ist, die ihren eschatologischen Siegeszug ausbremsen und sie ein wertheriadisches Ende nehmen lassen. Zum anderen wird dadurch, dass dieses Offenbarungsbild zitiert, ihm aber seine heilsgeschichtliche Durchschlagskraft entzogen wird, die Autorität der Heiligen Schrift ausgehebelt. Wally, als Figur und als Roman, kommt so als *intendierte* Verkünderin eines neuen Literatur- und Moralverständnisses in

72 Ebd., S. 5.

73 Karl Gutzkow, *Briefe*, S. 324, 305, 310, 312 f.

74 Karl Gutzkow, *Wally*, S. 5.

altem Gewand herbeigeprescht, dessen Durchbruch ihren eigenen Untergang zur Voraussetzung hat.

Die umgedeutete christlich-endzeitliche Sinndimension wird mit einem weiteren Bezug auf Goethes *Faust* kontrastiert. In der klassischen Walpurgisnacht des zweiten Teils gelangt Faust an die Ufer des Flusses Peneius, wo es zunächst kein Weiterkommen zu geben scheint. Dann aber »Ist mir doch als dröhnt« die Erde / Schallend unter eiligem Pferde. / [...] Ein Reuter kommt herangetrabt, [...] / Von blendend-weißem Pferd getragen«. Es handelt sich um Chiron, der »bereit« ist, Faust »durch den Fluß zu tragen«. Chiron ermöglicht ihm so eine gerichtete Weiterbewegung, die Faust aus der Orientierungslosigkeit holt, die ihn an diese Übergangsstation – den Fluss – gebracht hat, wie Chiron erkennt: »Die verrufene Nacht / Hat strudelnd ihn hier hergebracht.«⁷⁵ Christlich-heilsgeschichtlicher Bewegungsabbruch und dichterisch-antikisierender Bewegungsvollzug hebeln sich gegenseitig aus, treten in ein dissonant-desorientierendes Wechselverhältnis. Daraus erklärt sich ein aufschlussreicher Widerspruch im romaneröffnenden »Bild«. Die Frage nämlich, warum Gutzkow anstelle von Zelter nicht einfach »weiße Stute« wie schon am Ende des ersten Absatzes oder »Schimmel«⁷⁶ wie am Ende des kurzen ersten Kapitels schreibt. Zelter meint laut Grimm'schem Wörterbuch eigentlich ein Pferd, das den Zeltgang geht, also trabt.⁷⁷ Wenn es aber trabt, kann Wally nicht mit ihm durch Wälder sprengen. In dieser stürmischen und zugleich stockenden Bewegung drückt sich die Dissonanz der sich überlagernden Sinnebenen des Bildes aus, die sich gegenseitig aufheben. Neben der Dissonanz wird so die verhinderte Bewegung⁷⁸, die Paralyse, zu einem zentralen Thema des Romans. Anders als Chiron oder der Himmelsreiter kann Wally dem in dieselbe Richtung gehenden Cäsar eben keine Orientierung im Wald bieten, sondern nur zu ihrem eigenen Ende führen. Auch deshalb schreitet Cäsar nicht auf dem, sondern »[a]m Wege«, der ein bewusstseins- und literaturgeschichtlich gebahnter ist; Cäsar ist sich durch Reflexion dieses Umstands bewusst und versucht, sich von diesem eingeschlagenen Weg zu entfernen – vergeblich: Er bleibt *am Wege*.

Die wunderwirkende Walpurgis, die in der Heiligenlegende auf stürmischer See in Not Geratene sicher ans andere Ufer bringt, wird hier auf ihre irdische Ohnmacht reduziert und die Heiligenlegende demontiert – wie Cäsar es in seinen Geständnissen mit Jesus machen wird, für dessen Geschichte er nur den wun-

75 Goethe, *Faust II*, S. 296, 301.

76 Karl Gutzkow, *Wally*, S. 5, 7.

77 Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 31, Leipzig 1956, Sp. 623–627.

78 Vgl. Gert Vonhoff, *Individuum*, S. 76. Gert Vonhoff versteht darunter in erster Linie die »sozialgeschichtlich[e]« Bewegungslosigkeit. Ebd., S. 114.

derbefreiten »historische[n] Kern«⁷⁹ gelten lassen will. Zugleich wird auch die Literatur in ihrer tradierten Form verabschiedet. So heißt es im ersten Satz weiter, Wally sei

ein Bild, das die Schönheit Aphroditens übertraf, da sich bei ihm zu jedem klassischen Reize, der nur aus dem cyprischen Meerschaume geflossen sein konnte, noch alle romantischen Zauber gesellten: ja selbst die Draperie der modernsten Zeit fehlte nicht, ein Vorzug, der sich weniger in der Schönheit selbst als in ihrer Atmosphäre kundzugeben pflegt.⁸⁰

Anders als in der klassischen Walpurgisnacht des *Faust II* werden Klassik und Romantik hier nicht zur Darstellung gebracht, sondern als referenzlose Zuschreibungen am »Bild« montiert⁸¹, zu dem Wally erhoben wird. Anstatt sie dichterisch zu realisieren, ist schlicht die Rede von »jedem klassischen Reize« und »alle[n] romantischen Zauber[n]«, nicht zuletzt von der »Draperie der modernsten Zeit«, die offenbar das Resultat der Vermengung von Klassik und Romantik ist – die bereits Goethe im *Faust* vollzogen hat. Es ist nicht die Darstellung, sondern die Deutung des Bildes durch den ästhetischen und ästhetisierenden Blick eines an der jüngeren und jüngsten literaturgeschichtlichen Vergangenheit geschuldeten Betrachters, die hier zum Ausdruck kommt; hervorstechend ist der auf das romantische Theorem der progressiven Universalpoesie verweisende Totalitätsanspruch: »alle« Zauber der Romantik, »jede[r] klassische[] Reiz[]«.

Erst im zweiten Abschnitt wird deutlich, dass es keine übergeordnete Erzählerbeschreibung, sondern Cäsars »abstrakt-ästhetisch[er]«⁸² Blick ist, der hier vorgeführt,⁸³ mit der Perspektive des Erzählers überblendet und dem Leser zunächst unbemerkt zur Identifikation vorgesetzt wird. Zugleich ist das »Bild« Wally damit als klassisch-romantische »Phantasmagorie« ausgemalt, als ein Trugbild einer literarisierten und literarisierenden Erwartungshaltung, das sich »in Nichts auflös[en]« wird. Dass es ein tiefsitzendes Bedürfnis Cäsars ist, Wally in diese klassisch-romantische »Nebelgestalt« zu verwandeln, verdeutlicht der Erzähler am Ende des ersten Kapitels: »Er [Cäsar] gefiel sich darin, an eine alte

79 Karl Gutzkow, *Wally*, S. 110.

80 Ebd., S. 5.

81 Für David Horrocks ist *Wally* der »Vorläufer der Montage-Technik«. David Horrocks, *Maskulines Erzählen und feminine Furcht*. Gutzkows »Wally, die Zweiflerin«, in: Gutzkow, hg. von Roger Jones und Martina Lauster, S. 152.

82 Herbert Kaiser, Karl Gutzkow, *Wally, die Zweiflerin* (1835), in: *Romane und Erzählungen zwischen Romantik, Realismus*, hg. von Paul Michael Lützeler, Stuttgart 1983, S. 189.

83 So auch Horrocks, *Maskulines Erzählen und feminine Furcht*, S. 160. Horrocks fokussiert dies jedoch geschlechterpolitisch und interpretiert *Wally* als Emanzipationsdokument.

Sage zu glauben, an die Prinzessin im Walde, und sich selbst mit irgendeinem Zauber in Verbindung zu bringen.«⁸⁴

Dieses Bedürfnis ist demnach Ergebnis seiner literaturgeschichtlichen Bewusstseinskonditionierung, aus der eine entsprechende Erwartungshaltung erwächst. Wegen ihr ist Cäsar bestrebt, besondere Begegnungen wie eine »Romanenepisode«⁸⁵ aufzufassen, wobei diese Erwartungshaltung die Begegnung erst zu einer besonderen macht. Dass der Roman-Beginn die Perspektive Cäsars mit der des Erzählers in eins setzt, sie somit zu derjenigen wird, mit der die Leser sich identifizieren, hat seinen Grund darin, dass diese ästhetisierte und ästhetisierende Betrachtungsweise dem lesenden Bewusstsein ausgetrieben werden soll. Auch deswegen trägt Cäsar den Titel des »großen Römers«⁸⁶ als Namen, denn vom republikanisch-demokratischen Standpunkt aus ist dieser Titel, der eines Tyrannen, nicht ein Vollendendes, sondern ein zu Überwindendes. So liebäugelt etwa der Narr in den *Briefen* mit dem »Revolutionswerk, wie es bei Brutus und Cassius einst stehen geblieben«⁸⁷ sei und inszeniert sich in seinem letzten Brief gar selbst als Brutus.⁸⁸

Die Tendenz des Romans, den ästhetischen Blick zu bekämpfen, wird in eine poetologische Programmatik übersetzt, als Cäsar und Wally im trostlosen Schwalbach zur Kur sind und Cäsar Wally zur Ablenkung und Manipulation zwei Schauergeschichten erzählt. Nach der ersten Erzählung, in der frommes Verhalten in den Wahnsinn führt, erwidert Wally: »Oh, ich bitte sie, erzählen Sie Geschichten, die sich runden und einen Schluß haben!«⁸⁹ Nach der zweiten Erzählung, die von einem unglücklich verliebten, schließlich Suizid begehenden und als Gespenst seine Geliebte heimsuchenden Tambour handelt, heißt es vom Erzähler, dessen Perspektive hier erneut mit der reflexiv durchdringenden Cäsars übereinstimmt: »Wally hatte von dieser Erzählung erwartet, daß sie in einer Beziehung mit Schwalbach stünde, und allem, was auf diese Erwartung keine Rücksicht nahm, nur eine oberflächliche Aufmerksamkeit geschenkt.«⁹⁰ Wally hat wie Cäsar ihre literarische Bildung so tief verinnerlicht, dass die darin begründeten Erwartungshaltungen nicht mehr hinterfragt, sondern unmittelbar angewendet werden und im Falle ihrer Enttäuschung einen vehementen Abwehrreflex hervorrufen. Cäsar hingegen ist einen Schritt weiter und hat seine literatur-

84 Karl Gutzkow, *Wally*, S. 57, 64, 7.

85 Ebd., S. 69.

86 Ebd., S. 46.

87 Karl Gutzkow, *Briefe*, S. 229.

88 Vgl. ebd., S. 318.

89 Karl Gutzkow, *Wally*, S. 26.

90 Ebd., S. 29 f.

geschichtlich konditionierte Erwartungshaltung reflektiert, wodurch er sie manipulierend gegen Wally einsetzen kann.

Denn diese Miniatur-Binnengeschichten erzählt Cäsar nicht wegen ihres künstlerischen Gehalts, sondern um Wallys Zweifel zu verstärken, in denen er den Keim des Neuen erkennt. Und sie werden erzählt, um den programmatischen Anspruch des Romans auszudrücken, die überkommenen ästhetischen Kategorien der Vergangenheit zu verabschieden. Wallys Hinwendung zum literarischen Interpretations- und Integrationssystem von Ich und Welt, das im Motiv des Büchertischs verbildlicht wird, »worauf die Erzeugnisse der neuesten Literatur lagen« und »der so viel Widersprechendes friedlich umschloß«, ist jedoch bereits in ihren Zweifeln begründet. So sitzt sie an einem Sonntag allein in ihrem Zimmer und blättert in der Bibel: Ihr »Auge haftete stier auf den Buchstaben: sie schlug eine Seite nach der andern um: dann lehnte sie sich zurück, eine Träne stand in ihrem Auge.« Daraufhin »sah [sie] mit einem flehenden, verzweifelnden Blick«⁹¹ auf ihren Büchertisch, weil sie aufgrund ihrer verlorenen Glaubensgewissheit ihr Trost- und Anleitungsbedürfnis von der Heiligen Schrift auf die profane Literatur überträgt, da sie dieses religiöse Bedürfnis nicht loszuwerden vermag.

Ein längst historisches und nicht gerade erfolversprechendes Unterfangen, denn schon im *Lovell* schlug dieser in religiösem Zweifel begründete biblisch-literarische Übertragungsversuch fehl und kann für Wally also erst recht keine Lösung mehr sein. Wallys epigonale religiös-literarische Zweifel werden literaturgeschichtlich angemessen in der sich kaum noch bildenden Träne Wallys verbildlicht, die den Tränenstürzen der Empfindsamkeit gegenüberzustellen ist. Die literaturgeschichtliche Stufung dieses Motivs wird durch Jeronimo verstärkt, den Bruder von Wallys späterem Ehemann Luigi, der ebenfalls einen Tisch besitzt, auf dem sich »einige Bücher« befinden, die aber »mit Staub bedeckt waren und deshalb ahnen ließen, daß Jeronimo noch aus sich selbst Trost und Unterhaltung schöpfen konnte.«⁹² Auch Cäsar verfängt sich im Erwartungshorizont des tradierten Literatursystems, trotzdem er dies reflektierend erkennt. Im Folgenden soll der Grund dafür untersucht werden, denn hier kommt das Epigonalitätsbewusstsein der Figuren in Reinform zur Geltung: als Zeitbewusstsein.

91 Ebd., S. 9f.

92 Ebd., S. 74.

IV. Epigonales Zeitbewusstsein: Langeweile als Symptom des Transzendenzverlusts

Wie Wally hat auch Cäsar seinen Wunsch nach einem weltordnenden Integrationsystem aufgrund einer Glaubenskrisse von der Religion auf die Literatur übertragen. So will er bestimmte Begegnungen »wie eine Romanepisoden nehmen«, »um sein[em] ewige[n] Selbstennui«⁹³ damit etwas entgegenzuhalten. »Selbstennui«: »Dies ist die Langeweile.« Die hier gemeinte Langeweile ist eine christlich-theologische und zugleich historische Problemgröße, da »die Alten« für dieses »moderne[]« Phänomen »gar keinen Ausdruck hatten«⁹⁴ und die Langeweile in ihrer theologischen Dimension bereits 40 Jahre zuvor in Tiecks *Lovell* die Krisenerfahrung ist, mit der die Figuren sich zu arrangieren haben.

Die Langeweile ist hier das Resultat davon, dass die Jenseitserwartung, auf die das christlich sozialisierte Bewusstsein der Figuren konditioniert ist, durch die aufklärerische Religionskritik untergraben und in die Diesseitserfahrung zurückgeworfen wird.⁹⁵ Daher haben die Garten-Imaginationen im *Lovell* ihren heilsgeschichtlichen, zeittranszendierenden Sinn verloren, sind aber wegen der christlich geprägten Erwartungshaltung der Figuren für sie nicht ohne diesen Sinn zu denken.⁹⁶ Dadurch verschränken sich Diesseits und Jenseits ineinander, fallen Anfang und Ende einer vormals chronologisch strukturierten Zeitordnung zusammen: Die Gegenwartserfahrung weitet sich zur Ewigkeit aus, ohne diese ausfüllen zu können. Das Resultat ist das »langweilige, ewige Einerlei«⁹⁷, das

93 Ebd., S. 69.

94 Ebd., S. 14.

95 Dies ist auch Wallys Problem, deren »religiöser Schmerz letztlich nur eine Äußerung ihrer Zurückgeworfenheit auf sich selbst« ist. Kaiser, Wally, S. 190. Da dies Ausdruck einer schwerwiegenden literaturgeschichtlichen Problematik ist, ist das vereinfachende »nur« hier unangebracht.

96 Karl Wilmont, es könnte aber auch jede andere Figur des Romans sein, bringt dieses Problem auf den Punkt, wenn er mit dem ästhetisierten Auge des Schwärmers die transzendierende Gartenimagination in die rettungslos weltliche Gartenwirklichkeit zu überführen bestrebt ist: »[I]ch suche indes von einem Ende des Gartens zum andern [...] ein Etwas, das ich selbst nicht kenne«. Ludwig Tieck, *William Lovell*, hg. von Walter Münz, Stuttgart 1986, S. 331. Dieser horizontalen Evasionsbewegung ist das vertikale Transzendierungsstreben der Figuren zur Seite zu stellen, das in Andreas Testament – es könnte aber auch an jeder anderen Stelle des inneren und äußeren Form entbehrenden Romans stehen – festgehalten wird: »Ich hatte von der großen Liebe Gottes zu den Menschen gehört, und dies Gefühl hielt ich für diese Liebe, denn es war, als wenn mein Herz ein magnetischer Mittelpunkt wäre, der vom Himmel unwiderstehlich angezogen würde und den die körperliche Hülle kaum noch auf der Erde zurückhielte.« Ebd., S. 609.

97 Ebd., S. 300.

sich endgültig anfühlt, es aber nicht sein kann, weil die Konditionierung des Bewusstseins auf das Zwei-Welten-Schema ewige Endlichkeit nicht zulässt. Die Langeweile wird so zur »Qual der Hölle«, verlagert in die Gegenwart als endlos ausweitete Entleerungserfahrung des Jetzt, bei der man nur

[...] dasitzen und die Nägel betrachten, im Zimmer auf und nieder gehen [kann], um sich wieder hinzusetzen, die Augenbraunen reib[t], um sich auf irgend etwas zu besinnen, man weiß selbst nicht worauf; dann wieder einmal aus dem Fenster [...] s[ieht], um sich nachher zur Abwechslung aufs Sofa werfen zu können, – [...] nenne mir eine Pein, die diesem Krebs gleichkäme, [...] wo man Minute vor Minute mißt, wo die Tage so lang und der Stunden so viel sind[.]⁹⁸

Auch Wally bewegt sich »in ewig gleichen Kreisen«⁹⁹, Cäsar schreibt in seinen Geständnissen: »Wir werden uns, solange die Erde kreist, in Zirkeln bewegen.«¹⁰⁰ Die zur leeren Ewigkeit gestreckte Momenterfahrung ergibt sich daraus, dass die »christliche Idee«, wie es in *Wally* heißt, nicht aufgegeben werden kann: »Die Vorstellung eines über uns thronenden Werkmeisters ist ein Bedürfnis, das unsere Phantasie immer geltend machen wird.«¹⁰¹ Um diesem endlosen unerfüllten Augenblickserlebnis zu entgehen, versuchen die Figuren im *Lovell* und in *Wally*, das theologische durch ein literarisches Integrationssystem zu ersetzen und sich an literarischen Vorbildern zu orientieren. Gleich zu Beginn etwa gibt Wally »sich das Ansehen, als wäre sie mit ihrer Situation [dem romantisch-klassizistisch-modernen: phantasmagorischierenden Blick Cäsars, F. W.] verschwistert.«¹⁰² Nicht zuletzt die Literatur der Empfindsamkeit scheint ihnen als poetische Blaupause für ihr Bewusstsein geeignet zu sein, da sie es ihnen erlaubt, sich in die Schwärmerei als »übertreibende Empfindung«¹⁰³ zu werfen. Diese übertreibende Empfindung erfährt mit der persönlichen oder schriftlichen Anwesenheit des sie im Idealfall spiegelnden geliebten Menschen einen intensitätsverstärkenden Rückkopplungseffekt und lässt im so gesteigerten Selbstgefühl die Ahnung einer möglichen Jenseitserwartung aufkommen, nach der es die Figuren beider Romane verlangt.¹⁰⁴

98 Ebd., S. 215.

99 Karl Gutzkow, *Wally*, S. 9

100 Ebd., S. 109.

101 Ebd., S. 115, 98.

102 Ebd., S. 5.

103 Ludwig Tieck, *Lovell*, S. 47.

104 Gutzkow zitiert diese Vorstellung in seiner Autobiografie: »Im Doppelleben der Menschheit als Mann und als Weib liegt eines der Zauberworte, die uns die Tür ins Jenseits entriegelt.« Karl Gutzkow, *Bären*, S. 168.

Die endlos ausgedehnte, ausgehöhlte Augenblickserfahrung erhält so den Anschein einer beseelenden Erfüllungsstunde, ist aber, es liegt im Wort, zeitlich korrumpiert, somit begrenzt und daher an den unausweichlichen Sturz in die nicht zu transzendierende Selbstbeschränkung gebunden. Das gesteigerte Selbstgefühl der Schwärmerei ist deshalb ebenso ausgehöhlt wie der Enthusiasmus, der Ende des 18. Jahrhunderts mit der Schwärmerei gleichgesetzt wird und wörtlich »der von Gott Erfüllte« – »Gott in uns«¹⁰⁵ bedeutet. Dies schließt den kalten Nihilismus im Angesicht göttlicher Abwesenheit ein und macht den Enthusiasmus bei zunehmendem Autoritätsverlust theologischer Transzendenzvorstellungen zum Indikator des Gottverlusts und zum Bewältigungsmodus dieser Krisenerfahrung. Im *Lovell* kann sie jedoch nicht bewältigt werden, die einzige Erlösung aus dem langweiligen, ewigen Einerlei bietet der meist gewaltsame Tod, den ein Großteil der Figuren erleidet. In *Wally* werden dem schwärmerischen Enthusiasmus weitere Verarbeitungsversuche zur Seite gestellt, die in ihrer verabschiedenden und kompensierenden Funktion gleichermaßen scheitern. Zugleich zeigen sie aber die Tiefenwirkung der Leerstelle an, die die erodierte christliche Idee bei den Figuren hinterlassen hat und die schließlich mit dem Liberalismus neu besetzt wird – und werden muss.

V. Die Bewältigungsversuche

Den schwärmerischen Enthusiasmus als Bewältigungsmodus gibt es auch in *Wally* noch, in ungetrübter Form allerdings nur bei der Nebenfigur Jeronimo. Er wird von Wally als »junge[r] Enthusiast[]« und »exzentrischer Schwärmer« bezeichnet und von seinem Bruder Luigi, dem Ehemann Wallys, in *Werther-Manier* durch Wallys »himmlische[] Locken«¹⁰⁶ und Briefe in den Wahnsinn der Liebe getrieben, um sich dessen Vermögen anzueignen. Er endet wie Werther und Lovell und erschießt sich.¹⁰⁷ Der Enthusiasmus als Bewältigungsmodus ist damit erneut gescheitert. Durch seinen ausgeprägten Enthusiasmus erweist Jeronimo sich als Spiegelfigur Cäsars und Wallys, sie drei bilden ein Spiegelfigurenterzett, an dem sich der Gottesverlust in unterschiedlicher Graduierung ermessen lässt. Am geringsten ist die verlorene Glaubensgewissheit bei Jeronimo und seinen staubigen, also unberührten Büchern, am stärksten bei Cäsar verinnerlicht,

105 Manfred Engel, *Das ›Wahre‹, das ›Gute‹ und die ›Zauberlaterne der begeisterten Phantasie‹. Legitimationsprobleme der Vernunft in der spätaufklärerischen Schwärmerdebatte*, in: *German Life and Letters* 62 (2009), H. 2, S. 53.

106 Karl Gutzkow, *Wally*, S. 61, 72, 64.

107 Vgl. ebd., S. 84 f.

Potential nach beiden Seiten hin hat Wally zwischen ihnen. Cäsars »Eiskälte«¹⁰⁸ ist der Verhaltensmodus, der dem Enthusiasmus gegenübergestellt wird und Cäsar somit zum Anti-Schwärmer macht, nur dem Anschein nach jedoch zu einer Teufelsfigur, die, ausgestattet mit einem kalten Herzen, für die Literatur der Biedermeierzeit nicht unüblich ist.¹⁰⁹

So stellt Wally zwar den Bezug zwischen Cäsar und einem altbekannten Teufel her, nachdem Cäsar sie durch die poetisierende Blume hindurch darum gebeten hat, sich für ihn zu entkleiden: »[S]ie ging wie Gretchen im ›Faust‹ und lüftete Fenster und Türen, da Mephistopheles [Cäsar] im Zimmer es so schwül gemacht hatte.«¹¹⁰ Cäsars Kälte ist jedoch ein *angenommener* Überwindungsgestus, für den er »sein Herz künstlich verhärtet und zu einer gemachten Empfindungslosigkeit herabgestimmt hatte«¹¹¹, und der anzeigt, dass das Bedürfnis, sich in den schwärmerischen Enthusiasmus zu werfen, bei aller Reflexion auch ihm noch immer eingegeben ist.

Schon der Narr in den *Briefen*, der bestrebt ist, »die aufauchenden Flügel meiner Begeisterung niederzuhalten, und da ernst und kalt zu erscheinen, wo ich nur Lied und Feuerstrom sein möchte«¹¹², ist so verfahren. Doch beide können sich gar nicht erwärmen, denn die Herzenswärme, der sie sich verweigern, ist ihnen verwehrt, ist sie doch Ausdruck des »gläubige[n] Gefühl[s]«, eines »noch hoffenden, noch glaubensfähigen Gemüthe[s]«. ¹¹³ Diesen Figuren ist ihr Sinnzentrum verlorengegangen, ihr Bewältigungsmodus ist selbst Ausdruck derjenigen Problematik, von der sie sich zu lösen versuchen. In der *Vorrede zu Schleiermachers Vertrauten Briefen über Friedrich Schlegels Lucinde* (1835) bringt Gutzkow dieses Problem auf einen angemessenen Begriff: »So kam es, daß die Frauenherzen zusammenschumpften.«¹¹⁴ In *Wally* ist an Cäsars »Steckenpferd[]«, der »Verachtung der Musik«¹¹⁵, abzulesen, dass keineswegs nur die Herzen der Frauen, sondern auch die der Männer zusammengeschrumpft sind und es sich bei diesem Seelenschwund um ein Problem der Zeit handelt.

Ein Justizrat und ehemaliger Kollege E. T. A. Hoffmanns spricht diese Diagnose an Cäsar gewendet aus: »[S]agen Sie mir von allen neuen Autoren einen, der ein gutes Urteil über Musik hätte? Es ist Mangel einer gewissen Saite in der Seele, daß es ganz unmöglich ist, die Namen Menzel, Börne, Heine usw. mit irgend-

108 Ebd., S. 96.

109 Vgl. Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit*, Bd. 1, S. 230.

110 Karl Gutzkow, *Wally*, S. 53.

111 Ebd., S. 20.

112 Karl Gutzkow, *Briefe*, S. 207.

113 Ebd., S. 296, 78.

114 Karl Gutzkow, *Schleiermachers*, S. 233.

115 Karl Gutzkow, *Wally*, S. 14.

einer musikalischen Verrichtung zusammenzubringen.« Dass es ein Mangel ist, zeigt Cäsar, indem er mit affektiver Vehemenz zum Gegenschlag ausholt, so die treffende Einschätzung des Justizrats bestätigt und zugleich auf die zugrundeliegende Problematik der Bewusstseinsprägung, die »Bildung«, verweist: »Musik ist absolut [!] nichts: die Bildung legt erst das hinein, was wir darin zu finden glauben. Wenn ich bei irgendeinem Musikstück ein solcher Narr bin, an die Unsterblichkeit der Seele zu glauben [...]«. In antiromantischer Abgrenzung wird Musik so zu »klingende[r] Mathematik«, Instrumente zu »Klangmaschine[n]« und Cäsars Ziel, »die Fibern des menschlichen Herzens [zu] anatomiere[n:]«¹¹⁶ sie zu problematisieren.

Auch den Erzähler betrifft die aus den geschrumpften Herzen resultierende Kälte. Besonders deutlich wird dies in seinem forciert nüchternen Anti-*Werther*-Erzählverfahren, das die teilnehmende Lektüre erschwert und die politische Tendenz des Romans untergräbt, da ein der Kälte verschriebener Roman keine lesenden Herzen in flammenden Eifer zu versetzen vermag. Zu Beginn des zweiten Kapitels z. B. heißt es in pragmatisch-kontrahierender Abgrenzung von Werthers Brief vom 16. Juni, der die zentrale Begegnung mit Lotte in aller Ausführlichkeit zum Gegenstand hat und sämtliche erzählerische Register der Empfindsamkeit zieht: »Ein gewisser Regierungspräsident gab einen beinahe ländlichen Ball. Wally und Cäsar sahen sich hier.«¹¹⁷ Auch die Gewitterszene des *Werther*-Briefs, die, jedenfalls von den Frauen, als Weltuntergangsindikator wahrgenommen und der harmonisch-leidenschaftlichen Übereinkunft zweier sich liebender Herzen im Angesicht dieses gewaltigen Naturschauspiels gegenübergestellt wird, reduziert der Erzähler mit erkälteter Abgeklärtheit auf das zugrunde liegende naturwissenschaftliche Regelwerk. Auch hierin, im Vertrauen auf die Gültigkeit naturbestimmender und Weltordnung verbürgender Gesetzmäßigkeiten, drückt sich jedoch die Last der Goethe-Epigonalität aus: »Ein Gewitter in Schwalbach ist immer eine Katastrophe; aber sie geht vorüber.«¹¹⁸

Das Ausweichen auf naturwissenschaftliche Gleichnisse stellt einen weiteren Bewältigungsversuch dar und zieht sich ebenfalls durch den ganzen Roman. Schon im ersten Abschnitt wird er eingeführt, wo es heißt: »Aber die übrigen [Begleiter Wallys] hingen nur wie der Eisenfeilstaub am Magnet«. Diese magnetische Einwirkung ist der Versuch, sich, auch wenn das »Zeitalter der Schicksalsidee«¹¹⁹ vorbei ist, auf eine Form »höherer Lenkung der Ereignisse«¹²⁰ zu

116 Ebd., S. 16 f., 28, 14.

117 Ebd., S. 7.

118 Ebd., S. 24.

119 Ebd., S. 5, 40.

120 Karl Gutzkow, Briefe, S. 287.

berufen, in diesem Fall auf die Idee in der Natur wirkender Gesetze, die eine Welt durchdringen, die von Kontingenz bestimmt wird: »Der Zufall war grausam genug, hier alles zu erleichtern«, heißt es einmal. Doch versagen die »physikalischen Gleichnisse«, die Wally genauso »gern«¹²¹ verwendet wie der Erzähler, in ihrer Gebrauchsabsicht. Denn die säkularen Voraussetzungen sind aufgrund der tiefenwirksamen Bewusstseinskonditionierung noch nicht in nötigem Ausmaß gegeben, haben aber bereits zu stark die Einrichtung des Glaubens untergraben, um nicht auf naturwissenschaftliche Gleichnisse auszuweichen, wie Wally merkt: »Der Vulkan, das Licht, die Wärme, die Elektrizität, der Magnetismus, wie kann Gott in der Voltaschen Säure stecken?«¹²²

Dass dies auch die Erfahrung Cäsars und des Erzählers ist, macht ein naturwissenschaftliches Gleichnis mit literaturgeschichtlicher Komponente deutlich: »Cäsar war die Balancierstange dieser Equilibres. Er rektifizierte wie irgendein chemisches Natron alle die barocken Konfusionen, welche Wally anrichtete.«¹²³ Doch wie das romaneröffnende Bild bleibt auch das nur eine Zuschreibung. Cäsars Rektifizierungen, also Klärungen, werden nicht ausgeführt und können auch vom Erzähler nicht übernommen werden, da beide selbst in diesen Konfusionen und ihrer Ursache verfangen sind: dem zwischen Altem und Neuem »zerrissene[n] Prinzip unserer Zeit«¹²⁴. Diese Zerrissenheit äußert sich nicht zuletzt darin, dass die Figuren zwar nicht mehr begeistert sind und nicht mehr die unmittelbare »Nähe des Himmels«¹²⁵ in ihrer Brust spüren, aber begeistert sein wollen, weil ihr Bewusstsein darauf dressiert ist.¹²⁶ Sie können Enthusiasmus daher nur auf den vorgegebenen Pfaden der Literaturgeschichte zeigen: indem sie ihre Empfindungen durch literarische Zitate schablonieren. Der Narr in den *Briefen* etwa schildert mit eindeutigen literaturgeschichtlichem Bezug »meine Leiden« oder zitiert eine zentrale Vokabel aus Goethes Sturm-und-Drang-Lyrik, wenn er schreibt: »[I]n meinen Adern rollte es wie Gluthenstrom.«¹²⁷ In *Willkomm und Abschied* z. B. heißt es in der Fassung von 1789: »In meinen Adern welches Feuer! / In meinem Herzen welche Glut!«¹²⁸

Dass dieses Schreiten auf bereiteten literaturgeschichtlichen Wegen keinen adäquaten Ausdruck ihrer gegenwärtigen Situation ermöglicht, verdeutlicht ein

121 Karl Gutzkow, *Wally*, S. 85, 53.

122 Ebd., S. 43.

123 Ebd., S. 48.

124 Ebd., S. 20.

125 Ebd., S. 90.

126 Gutzkow verwendet dieses Wort in halb-ironischem Sinn auch in seiner Autobiografie: »Die Dressur meiner christlich-germanischen Gefühle«. Karl Gutzkow, *Bären*, S. 293.

127 Beide Zitate: Karl Gutzkow, *Briefe*, S. 64.

128 Goethe, *MA* 3,2, S. 16.

Tagebucheintrag Wallys, in dem sie ihr Ende kommen sieht und zur Beschreibung zunächst »den alterprobten Wortschatz des Schauerromans« verwendet, dissonant vermischt mit »Ausdrücke[n] der wissenschaftlichen Reflexion«¹²⁹:

Ich zittere, während mein Puls ganz richtig und medizinisch schlägt. Muß ich sterben, was verbrach ich, daß mir Raben erscheinen müssen? Ich sehe eine schwarze Halle und einen weiten Sarg. Ein Rumpf fällt von der Decke, wo eine Öffnung, hinunter in den Sarg, und den nachstürzenden Kopf greift unser Arzt auf. Oben muß das Schafott sein. Der Mann drückt das blutige Haupt stürmisch auf den rauchenden Körper, paßt Fuge auf Fuge, Ader auf Ader und legt einen Silberreifen um die gierig zusammenklaffenden Fleischränder beider Teile. Er dreht sich um, und Leben, galvanisches Leben regt sich in dem Körper, und der Leichnam erhebt sich[.]¹³⁰

Daraufhin kippt diese maschinell gefertigte Imagination in eine bukolische Szenerie, in »Schäferpoesie«¹³¹. Aus dem Leichnam wird ein »blasser, schöner Jüngling«, der »zur Pforte hinaus[schleicht]« und dort »auf grüner Flur« ein »Mädchen, das Rosen bricht und im Schatten der Allee ausruht«, trifft, mit dem er scherzend und lachend Küsse tauscht. An der Verkehrung der schauerromantischen Szenerie in ihr bukolisches Gegenteil und dem damit einhergehenden, rückwärtsgerichteten Zeitsprung eines ohnehin schon historischen Rückgriffs ist zu erkennen, dass die literaturgeschichtliche Vergangenheit durch den Verlust des Sinnzentrums wie in eine »grundlose Flut versenkt«¹³² erscheint und sich als eine Welt der endlosen, sinnentleerten Bezüge ohne Wirklichkeitszugriff und Zeitgefüge erweist. Denn die bewusstseinsgeschichtlichen Voraussetzungen haben sich geändert: In der *Wally* »weht[] kein Wind«¹³³ mehr, kein »Wehen des Allliebenden, der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält«¹³⁴ wie noch im *Werther* ist zu spüren.

Das wissen die Figuren. Wally gesteht es sich zwar zunächst nicht ein, wie die bereits angeführte Gegenüberstellung der Lektüre auf ihrem Büchertisch mit der trostversagenden Bibellektüre zeigt. Cäsar arrangiert sich jedoch damit und erprobt einen weiteren Bewältigungsmodus: die Ironie. Sie tritt mit am deutlichsten dann hervor, als er Wally in Schwalbach die Schauer geschichten

129 Beide Zitate: Walter Höllerer, *Zwischen Klassik und Moderne. Lachen und Weinen in der Dichtung der Übergangszeit*, Stuttgart 1958, S. 149.

130 Karl Gutzkow, *Wally*, S. 105 f.

131 Walter Höllerer, *Klassik*, S. 149.

132 Karl Gutzkow, *Wally*, S. 122.

133 Ebd., S. 44.

134 Goethe, *MA*, 2.2, S. 352.

der tollen Bärbel und der »Rache des gespenstischen Tambour« erzählt. Letztere wäre »würdig gewesen«, von E. T. A. »Hoffmann bearbeitet zu werden.«¹³⁵ Sie wird hier nicht noch einmal eigens untersucht, denn dieses Phantasiestück in Hoffmanns Manier funktioniert nach demselben Prinzip wie die oben angeführte bukolische Schauer-Imagination Wallys: Die Bausteine sind da, aber die Seele fehlt. Die Ironie, mit der Cäsar die literarische Tradition, in diesem Fall die schauerromantische, behandelt, erweist sich damit wie alle anderen bisher vorgestellten Bewältigungsmodi als erzwungen und wirkungslos. So neckt er Wally zwar, um ihre literaturgeschichtliche Erwartungshaltung ins Leere laufen zu lassen, nachdem er die Erzählung beendet hat: »Gott, da steht sie!« [die Protagonistin seiner Erzählung] »Wo?« schrie Wally auf. Cäsar lachte. Es war ein Scherz.¹³⁶ Die Ironisierung bleibt jedoch wirkungslos, da Cäsars Geschichte zwar die tradierten schauerromantischen Erzählelemente zitiert, daraus aber aufgrund des zeittypischen Seelensaitenmangels keine Stimmung, eben keine »Atmosphäre« hervorzubringen vermag, von der im romaneröffnenden Bild die Rede ist.

Die Ironisierung entspricht am stärksten dem Überlegenheitsanspruch des Titel-Diminutivs und ist auch die Haltung des Erzählers. Dieser greift Cäsars Grusel-Erzählung auf und lässt Wally tatsächlich der Geliebten des Tambours begegnen, die sich mit einem »gräßlichen Schrei« in eine »gräßliche[] Lage« bringt, indem sie »ihren Kopf in den losen Sand«¹³⁷ wühlt. Jedoch erreicht diese Ironie, die nur der Abgrenzung von der romantischen Vergangenheit dient, nicht das Niveau eines E. T. A. Hoffmann. Denn ihr fehlt das grundierende Entsetzen über den Verlust des göttlichen Sinnzentrums, der das Fundament der Wirklichkeit brüchig werden lässt, ihre Proportionen auf beängstigende Weise verschiebt und der Ironie erst den balancierenden Wert ihres Witzes und ihre Tiefe verleiht. Wenn auch ebenfalls ironisierend, bezeichnet Heine Hoffmanns Werk nicht grundlos als »entsetzlichen Angstschrei in 20 Bänden.«¹³⁸

Eines der zentralen Anliegen des Romans ist es demnach, die Überlegenheit gegenüber der Vergangenheit ironisch auszudrücken. Auffällig ist am angeführten Musik-Disput außerdem, dass Cäsar hier gegen die Vergangenheit nur die Vergangenheit ausspielen kann und als Zukunftsperspektive bloß einen Blick

135 Karl Gutzkow, Wally, S. 30, 27.

136 Ebd., S. 31.

137 Ebd., S. 45.

138 Heinrich Heine, Die romantische Schule (1833/35), in: ders., Werke und Briefe, Bd. 5, Die romantische Schule, Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland, Elementargeister, kleine Schriften 1832–1839, Shakespeares Märchen und Frauen, Textrevisionen und Erläuterungen von Gotthard Erler, 3. Auflage, Berlin und Weimar 1980, S. 97.

in die Geschichte offeriert,¹³⁹ wenn er behauptet, dass er nicht wisse, »worin der Zusammenhang der Literatur und der Instrumentation liegen sollte. Goethe scheint mir auch ohne den Kontrapunkt verständlich zu sein.«¹⁴⁰ Er bleibt, wie der Roman, der über weite Strecken seine Perspektive einnimmt, in seiner epigonalen Bewusstseinsstruktur gefangen. Dies kennzeichnet auch die zweite Grundtendenz des Romans, die mit dem verwerfenden Überlegenheitsanspruch gegenüber der literarischen Tradition zusammenhängt und zum Durchbruch des Neuen beiträgt: die Religions- und Konventionskritik.

VI. Kirchen- und Konventionskritik: Vergangenheit als Zukunft

Wie eingangs gezeigt (vgl. 2.), bringt der Titel des Romans über den Diminutiv von Walpurgis und den darin enthaltenen *Faust*-Bezug die zweite Tendenz der Schrift ins Spiel: die Religionskritik. Sie ist mit einer politischen Absicht verbunden, wie Cäsars Geständnissen zu entnehmen ist, in denen es heißt, dass das Christentum, seitdem »der Begriff Kirche erfunden, als Konzilien und Würden-träger eingesetzt wurden,« es also »von Priestern und Mönchen repräsentiert« werde, »nur noch Vorwand einer politischen Tendenz des Zeitalters[]« sei. Mit dieser politischen Tendenz ist der Absolutismus und damit einhergehend der Aristokratismus gemeint, denn die Kirche habe »aus Gott einen Souverän, einen Patriarchen, einen Geistlichen[]« gemacht. Dabei ist es nicht geblieben, wie Wally in ihr Tagebuch schreibt: »Er [der Johannes der Offenbarung] etabliert im Himmel eine vollendete Kirche mit Chören der Seligen und Altären, auf welchen die Cherubim thronen.« So habe Gott durch die Bibel seinen himmlischen Hofstaat erhalten, was zu allem Übel auch noch Goethe »für die Kanonisierung seines Faust« genutzt habe. »Der Kanon« könne daher nichts weiter »als die erste Erscheinung des Christentums«¹⁴¹ sein. Es gelte jedoch nicht nur, »die Menschheit von einem religiösen Mechanismus zu befreien«, sondern »zu gleicher Zeit [...] auch auf dreihundert Jahre die Kunst, die Literatur, die Schönheit aller [!] vergangenen Zeiten und die Schönheit der Ewigkeit zu derogieren«, also abzuschaffen.¹⁴²

Dass mit dem aristokratisch institutionalisierten Christentum auch die darauf basierende Gesellschaftsform abgeschafft werden soll, erklärt die Beschreibung

139 Wenn Kaiser schreibt, dass die Figuren versuchen würden, »die Fixpunkte des Idealismus[] in die Immanenz der Historie zu übersetzen«, ist das keine Leistung, sondern Ausdruck der Epigonalitätsproblematik. Kaiser Herbert, Wally, S. 199.

140 Karl Gutzkow, Wally, S. 16.

141 Ebd., S. 116, 107, 93, 112.

142 Ebd., S. 117, 218 (Kommentar).

der irritierenden Topografie des Kurorts Schwalbach: »Von üppiger Natur kann bei einem Lande nicht die Rede sein, das von Alaun und Schwefel unterminiert ist«. Zur Klarheit verhilft die Vorrede zur zweiten Auflage des Romans, in der eine ähnlich strukturierte Stelle zu finden ist:

Die Zeit von 1830 bis 1848 war reich an Bundestagsprotokollen, Zensurverboten, Einkerkierungen, Lokal-Ausweisungen aus allen Staaten der deutschen Landkarte; aber unter dieser hergebrachten Eisesdecke [...] wogte und wallte das Meer, bewegt vom Atemzuge des ewigen Frühlings. Die stille Liebe zu allen möglichen Idealen der Menschheit hatte in jener Zeit jeden ergriffen [...] ¹⁴³.

Da dies während der Restauration Manteuffels verfasst worden ist, schreibt Gutzkow auffällig unbestimmt von »allen möglichen Idealen der Menschheit«. Um welche es sich handelt, macht das in diesem Kontext verwendete Wort »Schwefel« deutlich, das auf die Apokalypse verweist. Zu den dort beschriebenen Plagen, die in der finalen Richterstunde Gottes über die Menschheit kommen, gehören auch »Feuer und Rauch und Schwefel« (Offb 9,17). Der Kurort und mit ihm die aristokratische Gesellschaftsform, ihre Konventionen und Wally, die durch den Besitz eines Schimmels als Dame der höheren Schicht gekennzeichnet wird ¹⁴⁴, sind damit dem Anspruch nach dem Ende geweiht, die Idee des Liberalismus, eingeschmuggelt in die Literatur, soll es herbeiführen.

Die Kritik an der gesellschaftlichen Konvention wird durch Wallys schon angesprochene zwölf Ringe und die Reitgerte, an der sie befestigt sind, verbildlicht (vgl. 3.). Die Reitgerte repräsentiert die keusche Selbstzucht ihrer Trägerin, die sich von ihren Bewerbern Ringe schenken lässt und diese als Symbol ihrer unantastbaren Tugend im Kurbad unbekümmert in einen Brunnen wirft, um Platz für neue zu schaffen. Diese zur Schau gestellte Tugend ihrer Unnatürlichkeit zu überführen ist das Ziel Cäsars und führt zur zentralen »Sigunen-Szene« ¹⁴⁵: Als absehbar wird, dass Wally Luigi, Jeronimos intriganten Bruder, heiraten wird, tritt Cäsar mit einem zunächst empörenden Entkleidungsgesuch an sie heran, das er jedoch hinter literaturgeschichtlich abgesicherter Legitimität zu verbergen weiß: »Da gibt es ein reizendes Gedicht des deutschen Mittelalters, der ›Titurel‹, in welchem eine bezaubernde Sage erzählt wird. Tschionatulander und Sigune beten sich an.« In umkreisender Umschreibung bittet er sie schließlich, »daß

¹⁴³ Ebd. (Anhang), S. 137.

¹⁴⁴ Vgl. Vonhoff, Individuum, S. 79.

¹⁴⁵ Gutzkow selbst bezeichnet sie so in der Vorrede von 1852. Karl Gutzkow, Wally (Anhang), S. 146.

Sigune« sich »in vollkommener Nacktheit [...] ihm zeigen möge.« Wally verlässt wortlos das Zimmer, schlägt dann aber die »rührende Geschichte« nach und »fühlte, daß das wahrhaft Poetische [...] höher steht als alle Gesetze der Moral und des Herkommens.« Motiviert durch diese höhere Einsicht kommt es, der Erzähler berichtet es als sei es eine Nebensächlichkei, »an Wallys Hochzeitstage« zur Enthüllungsszene. Aber: »Zum Zeichen, daß eine fromme Weihe die ganze Üppigkeit dieser Situation heilige,« sprosst »eine hohe Lilie [...] dicht an dem Leibe Sigunens [Wallys] hervor und deckt symbolisch, als Blume der Keuschheit, an ihr die noch verschlossene Knospe ihrer Weiblichkeit.«¹⁴⁶ Mit der Lilie wird die Tendenz dieser Szene verbildlicht, denn sie ist keineswegs nur die »Blume der Keuschheit«, sondern steht, wie den *Briefen* zu entnehmen ist, für das »Poetische im Liberalismus«¹⁴⁷. Poesie hat damit in dieser Szene wie auch im gesamten Roman nur eine untergeordnete Funktion, jedenfalls in ihrem althergebrachten, von Cäsar als mittelalterlich aufgefassten Verständnis, das für ihn mit einer überlebten Moralvorstellung einhergeht. Da der Roman mit einem authentischen Essay Gutzkows schließt, der die Leser damit zu beruhigen versucht, dass auch ohne »Christentum« die »Menschheit [...] fortbestehen«¹⁴⁸ werde, steht Cäsars Sicht hier stellvertretend für die zentrale Intention des Romans – wenn nicht gar für die seines Autors.

Anders als am Romananfang repräsentiert Cäsar hier nicht die zu überwindende ästhetische Wirklichkeitsdeutung, sondern das zu verwirklichende jungdeutsche Moralverständnis. So schreibt Wienbarg in seinen *Feldzügen* (1834): »[J]ene Kasteiung des Fleisches [...] war die Seele des Mittelalters.«¹⁴⁹ In der Sigunen-Szene wird daher die mittelalterliche und als mittelalterlich aufgefasste Literatur und Moralvorstellung verabschiedet, wobei mittelalterlich hier für den Bezug zum christlichen Religions- und Moralsystem steht und damit auch die Literatur des 18. Jahrhunderts, aber auch die jeder anderen Zeit betrifft, die sich in den Dienst der christlichen Moral stellt. Deshalb »schwebt« über dieser vom Erzähler strategisch als »Bild« bezeichneten Enthüllungsszene »der Vogel Phönix, der fußlose Erzeuger seiner selbst«¹⁵⁰. Dies soll den Durchbruch einer neuen Moralvorstellung verbildlichen, die gegen die christliche ins Feld geführt wird: Die »Republik der Liebe«¹⁵¹, bei der nicht »des Priesters Segen« oder gesellschaftliche Konventionen, sondern allein die Liebe »Sakrament der Ehe«¹⁵² ist.

146 Alle Zitate: Ebd., S. 52–57.

147 Karl Gutzkow, *Briefe*, S. 48.

148 Karl Gutzkow, *Wally*, S. 132.

149 Ludolf Wienbarg, *Feldzüge*, S. 81.

150 Karl Gutzkow, *Wally*, S. 56.

151 Karl Gutzkow, *Briefe*, S. 109.

152 Beide Zitate: Karl Gutzkow, *Wally*, S. 91.

Dies dient jedoch nicht dazu, ein romantisches Konzept zu bekräftigen, sondern die Institution Kirche zu untergraben und zugleich ein neues, weltordnendes Integrationssystem mit einem neuen Literaturverständnis durchzusetzen.

Denn Gutzkow verkündet in dieser Szene, abgeschirmt vom tradierten Konzept autonomer Poesie, ein neues Literatur- und Moralverständnis, indem er das alte von innen heraus aushöhlt und das neue darin einschmuggelt. Er kann damit so berechtigt wie unberechtigt in der Vorrede zur zweiten Auflage schreiben, diese Szene schildere »wunder etwas Sittliches«¹⁵³. Doch ist diese neue Moral in altem Gewand tatsächlich etwas Altes, gehört sie doch zur Programmatik einer Rousseau'schen »Wiedereinsetzung des *Natürlichen*«¹⁵⁴. Diese bestimmt auch die Religionskritik Cäsars, der sich gleich zu Beginn seines »Glaubensbekenntnis[ses]« der »frommen Naturreligion« verschreibt, »für die ich glühe[]«. Sie zielt darauf ab, das Christentum als Institution auf seinen »historische[n] Kern« zurückzuführen und es so von jeglicher Hierarchie zu lösen, die liberaldemokratischen gesellschaftlichen Verhältnissen, eben der »politischen Emanzipation«¹⁵⁵, im Weg stehe.

Cäsar spielt dabei mit der Christus-Imitatio, wenn er schreibt, dass Jesus nicht daran gedacht habe, »eine neue Religion zu stiften«. In erster Linie habe er »doch seine Invektiven gegen die politische Verfassung in Jerusalem, gegen den hohen Rat und gegen Priester«¹⁵⁶ gerichtet und so auf dem *indirekten* Weg einer »verunglückten Revolution« eine neue Religion hervorgebracht. Welche neue Religion Cäsar vorschwebt, schreibt die von seinen Gedanken beeinflusste Wally in ihr Tagebuch: »Der Atheismus ist eine Religion!«¹⁵⁷ Der Atheismus als Religion: Das meint ein neues, *politisches* Integrationssystem mit dem Liberalismus als neuer, dem Wirklichkeitsganzen vorstehender Idee, die die Leerstelle der verabschiedeten Idee Gottes zu ersetzen hat, da das Epigonalitätsbewusstsein sich durch seine Bildung von seinen theologisch geprägten Denk- und Gefühlsmustern nicht zu lösen vermag.

Die christliche Religion wird und kann aufgrund der epigonalen Bewusstseinsstruktur nicht aufgegeben werden, sondern das theologische Denken wird in politisches transformiert, eine Idee durch eine andere ersetzt. Von einer solchen theologisch-politischen Idealsynthese träumt schon der Narr in den *Briefen*: »Die Zukunft wird uns unzählige Charaktere zeigen, in denen die Flammen der Begeisterung für das hohe Ziel aller politischen Freiheit, Republicanismus, mit dem

153 Ebd. (Anhang), S. 147.

154 Karl Gutzkow, Bären, S. 367.

155 Karl Gutzkow, Wally, S. 122.

156 Ebd., S. 106, 110 f.

157 Ebd., S. 93.

heiligen Feuer religiöser Andacht und Hingebung zusammengeschlagen werden.«¹⁵⁸ Die Umwandlung der theologischen Endstundenerwartung wird dabei, wie schon gezeigt wurde (vgl. 3.), am Ende der *Briefe* vom Narren über die Auslegung der Offenbarung des Johannes angedeutet und auch in *Wally* wieder aufgegriffen, etwa durch den von Schwefel unterminierten Kurort Schwalbach. Nur durchzieht *Wally* eine politische Ernüchterung, die schon dadurch deutlich wird, dass das am Ende der *Briefe* angekündigte, baldige Anbrechen der politischen Heilstunde, die »Stunde der Erlösung«¹⁵⁹, noch immer nicht eingetroffen ist – der stehende Wind, auf den bereits verwiesen wurde, meint auch den politischen. Cäsar adressiert deshalb gleich zu Beginn ungeachtet der heilspolitischen Vision am Ende der *Briefe* noch immer die »Heilige Zukunft«. Dass er sich dabei fragt: »[W]ann hör ich auf, mich mir selbst zu opfern?«¹⁶⁰ verweist auf seine Christus-Imitatio, auf seine Märtyrerfunktion als Stifter eines neuen, religionsgleichen Integrationssystems liberalpolitischer Prägung, dem noch die Jünger fehlen – wie kann es anders sein bei seiner Predigt der Kälte?

Aus der Überlagerung von theologischer und politischer Heilserwartung ergibt sich eine literaturgeschichtliche Vorwärtsbewegung, die das Zeitbewusstsein verändert. Hingen die Figuren von Tiecks *Lovell* vierzig Jahre zuvor noch im langweiligen, ewigen Einerlei fest, hält in der *Wally* allmählich die Kategorie des Fortschritts wieder Einzug in die temporale Bewusstseinsstruktur der Figuren. Dies ist am regelmäßigen Verweis auf »den Schlag der Pendeluhr«¹⁶¹ abzulesen, der hier als mahnender Verweis auf das rasche Verrinnen der Zeit fungiert und doch durch die Hervorhebung jedes einzelnen Schlages in parataktischen Sätzen retardierend in die Textur des Romans geklopft wird.

Die Überschneidung von verweilender und vorwärtseilender Zeit findet ihren deutlichsten Ausdruck am Ende des Romans, als *Wally* »[n]och sechs Monate« ihr Leben aushält und der Anbruch des Neuen als Tod des Alten unmittelbar bevorzustehen scheint. Ihre Minuten sind gezählt und in heilfroher Erwartung zu zählen: »Eine Uhr lag neben ihr.«, »Eine Stunde verrann nach der andern.« Doch wird auch hier die Zeitbeschleunigung ausgebremst, wird jeder Pendelschlag entleert von enthusiastischer politischer Heilserwartung in das Wortgeflecht des Romans gehämmert: »Es schlug sieben Uhr.« Dann: »Es schlug acht Uhr.« Um »neun Uhr«¹⁶² schließlich schreibt sie ein letztes Mal und beendet dann mit einem Dolchstoß ihr Leben.

158 Karl Gutzkow, *Briefe*, S. 38.

159 Ebd., S. 320.

160 Karl Gutzkow, *Wally*, S. 6.

161 Ebd., S. 53.

162 Alle Zitate: Ebd., S. 124–127.

Wenn Cäsar sich für jemanden hält, der wie der Narr der *Briefe* den Staat und die »ganze Form der Kirchenconstitution«¹⁶³ »nur [als] Übergangspunkt in einen andern Zustand«¹⁶⁴ ansieht, das kirchliche und politische »Staatsleben« für ihn damit »nicht mehr werth [ist], als der todte Mechanismus einer Uhr«, er selbst also »den Pendel an der Uhr der Zeit in Schwingungen nach meiner Art versetz[en]«: den An- und Durchbruch einer neuen Zeit verkünden will, bleibt am Ende die Frage, was als neue Perspektive aufgeboten werden kann. Denn schon der Narr steht vor dem Problem des Fortführens nach einem destruktiven Bruch: »Da steh« ich nun mit Hammer und Brecheisen. Weit vor mir liegt das öde Feld einer Zerstörung«. Bei allem republikanischem Eifer kämpft er »nur um die Wege zum Ziele,« kennt »aber das Ziel selbst nicht«, was nicht zuletzt an den »wenigen Erkennungs- und Stichwörter[n] des Liberalismus«¹⁶⁵ liegt.

Auch bricht Cäsar seine Geständnisse da ab, wo die »weißen Blätter[] der Geschichte« beginnen, die es »hinfort«¹⁶⁶ zu beschreiben gelte. Die Naturreligion im Geiste Spinozas, als Teil einer Programmatik zur Wiedereinsetzung des Natürlichen auf den Bahnen Rousseaus, die er in seinen Geständnissen dem verfälschenden Kirchenchristentum gegenüberstellt, gibt als Zukunftsperspektive jedoch lediglich einen Blick in die Vergangenheit und kann schon deswegen nicht dem Geist der neuen Zeit entsprechen. Ebenso ist die Aussicht, mit der der Roman schließt, dass auch ohne Christentum die Menschheit »fortbestehen«¹⁶⁷ werde, nur ein schwacher Trost und keine Perspektive für die Zukunft. Und bereits am Ende des *Sadduzäers* steht die Aussicht auf Spinoza und dessen pantheistische Naturfrömmigkeit: auch hier die Wiederkehr des Alten als Verkündigung des Neuen. Wie also ist die politische Erlösungstunde herbeizuführen, das Ideal des Liberalismus in die Wirklichkeit zu überführen, wenn Wallys durchkältetes Schicksal, anders als das Werthers, keine Anteilnahme hervorruft, keine fiebernde Jüngerschaft bilden wird? Wohl nur mit »gute[m] Wille[n]«¹⁶⁸ und »jede[r] Minute Leben«¹⁶⁹: einer rastlos tätigen Feder.

163 Karl Gutzkow, *Briefe*, S. 37.

164 Ebd., S. 254.

165 Ebd., S. 50, 138, 270, 216 f.

166 Alle Zitate: Karl Gutzkow, *Wally*, S. 123.

167 Ebd., S. 132.

168 Karl Gutzkow, *Briefe*, S. 216.

169 Karl Gutzkow, *Wally*, S. 59.

VII. Zusammenfassung und Ausblick

In *Wally* richtet sich diese Feder vergeblich gegen das Epigonalitätsbewusstsein, das sich nicht von den Voraussetzungen der Vergangenheit befreien kann. Im Zeitbewusstsein entspricht dies dem »langweilige[n] ewige[n] Einerlei«, das schon das Problem der Figuren von Tiecks *Lovell* 40 Jahre zuvor war. Dass im Bewusstsein der *Wally*-Figuren nun dennoch allmählich eine Vorwärtsbewegung möglich ist, resultiert aus veränderten und sich ergänzenden bewusstseinsgeschichtlichen und historischen Rahmenbedingungen: den, wie Gutzkow einmal schreibt, *zusammengeschrumpften Herzen* und der daraus gewandelten Bedürfnislage sowie der zunehmenden politisch-strukturellen Erosion des Absolutismus, aus der die Julirevolution hervorgegangen ist und zu der sie zugleich beigetragen hat – ein politischer Lichtblick, der durch das Epigonalitätsbewusstsein aber auch unumgänglich seine theologische Färbung behält. Damit wird deutlich, was bei Gutzkows Politisierungsschub durch die Julirevolution bewusstseinsgeschichtlich geschieht. Die Politisierung geht aus der Notwendigkeit hervor, trotz Aushöhlung der christlichen Glaubensgewissheit weiterhin eine Idee über das Weltganze zu setzen, da das Bewusstsein durch die christliche Sozialisierung seit einer ungefähren Ewigkeit darauf angewiesen ist. Die Politisierung ermöglicht es, die verloren gegangene zeitliche Gerichtetheit wiederherzustellen und dem Chronologieverlangen des christlich konditionierten Bewusstseins entgegenzukommen. Dies wird in *Wally*, aber auch schon in den *Briefen* am augenfälligsten durch die Überblendung von republikanisch-politischer Zukunftsperspektive und Apokalypse angezeigt. Die theologische Heils- und Richtstunde wird so zu einer politischen. Mit derselben Tücke: Sie will und will einfach nicht anbrechen. Die *Briefe* schließen mit der Aussicht des nahenden Umsturzes, *Wally* endet mit dem Tod einer ihrer zwei Hauptfiguren und der dürftigen Hoffnung, dass die von ihr repräsentierte Gesellschafts- und Glaubensform ihr bald folgen werde, sowie der ernüchternd-schwachen Bekräftigung, dass die Menschheit auch ohne Christentum fortbestehen werde.

Durch das erwartende Zuarbeiten auf die politische Erlösungsstunde kann Gutzkow nur stichpunktartig politische Gestaltungsperspektiven entwickeln, weil er jede Minute dafür verwenden muss, gegen das anzuschreiben, was es seiner Überzeugung nach zu überwinden gilt. Er ist daher überfordert, als der Tag des politischen Heils 1848 plötzlich an der Schwelle zur Wirklichkeit steht. Zwar schreibt er im Rückblick über die Märzrevolution: »Jede Gestaltung war möglich.« Und fährt fort: »Ein neuer Gedanke muß in diese Leute geschleudert werden!« Sein politisch sachverständiges und vielversprechendes Gestaltungskonzept lautet dann: »Der König soll die allgemeine Volksbewaffnung, die Bürgergarde dekretieren!« Man erinnert sich an das zu Beginn von *Wally* zitierte

Offenbarungsbild vom Kampf zwischen der Frau und dem Drachen, die in der Auslegung des *Briefe*-Narren für Volkssouveränität und Königtum stehen. »Graf Arnim« hält dem entgegen: »›Volksbewaffnung?‹ [...] ›Was denken Sie sich denn unter Volksbewaffnung?‹«¹⁷⁰

Die Antwort bleibt nicht nur im Moment dieser Frage, sondern auch in der autobiographischen Rückschau Gutzkows unbeantwortet und zeigt, dass er nie den Idealismus als epigonales Bewusstseinsbedürfnis, nie den Konflikt von Idee und Wirklichkeit überwinden, nie der Wirklichkeit ihren Eigenwert geben konnte, wie er noch einmal zwanzig Jahre später, 1868, schreibt: »Irgend einen Zweck, eine Idee, eine Zuspitzung muß auch die Beobachtung und Schilderung des Getreidesäens oder der Schafzucht oder der doppelten Buchhaltung haben.« Außerdem setzt er sich hier, noch immer, mit Goethes poetischer Ächtung der Reflexion auseinander: »Die Reflexion ist an sich unpoetisch.« Dieser Sentenz hält Gutzkow, vielmehr *will* ihr und ihrem Urheber die »›Poesie des Gedankens‹« entgegenhalten, deren Erläuterung vor allem eines deutlich macht: Anstrengung. Denn diese Reflexionspoesie sei die »individuelle Genesis des Gedankens, der im Gemüth noch einmal vollzogene oder geprüfte dialektische Proceß.«

In diesem Kontext relativiert Gutzkow auch den Innovationsgehalt seines Konzepts vom Roman des Nebeneinander, das als Idee der geschilderten Romanwirklichkeit übergeordnet wird; dieser Romantypus, und dabei hat Gutzkow nun wohl die *Wanderjahre* vor Augen, sei nicht erstmals, aber »noch mehr als früher« ein »Spiegel des Lebens«¹⁷¹. Was sich so andeutet, bestätigt sich im Vorwort der fünften Auflage der *Ritter vom Geiste* (1869), in der die vorwärts, aber ziellos: »spiralförmig fortkreisende[] Unruhe«¹⁷² Wallys mit der Idee des Fortschritts verbunden wird und damit eine entschiedene *Richtung* erhält, die jedoch nicht in die Zukunft, sondern in die Vergangenheit führt: »Der Kreislauf der Geschichte ist eben spiralförmig. Was einmal gewesen, kehrt mit gewissen Modifikationen immer wieder.«¹⁷³ Dies ist nicht die Überwindung, sondern die Vollendung des Epigonalitätsbewusstseins, wie es in *Wally* und ihrem tendenziellen und darstellerischen Durcheinander gut 35 Jahre zuvor problematisiert wurde und nicht bewältigt werden konnte. Ein Jahr später schreibt Gutzkow-Gegner Julian Schmidt in seinen *Bildern aus dem geistigen Leben unserer Zeit* (1870) mit dem inzwischen altbekannten, man möchte sagen: altdeutschen Pathos des revolutionären Neu-

170 Karl Gutzkow, *Bären*, S. 538f.

171 Alle Zitate: Karl Gutzkow, *Walten und Schaffen des Genius* (1868), in: ders., *Schriften*, Bd. 2, S. 1330f.

172 Karl Gutzkow, *Wally*, S. 42.

173 Karl Gutzkow, *Vorrede zur fünften Auflage der Ritter vom Geiste*, in: Demetz (Hg.), *Gutzkow*, S. 239.

anbruchs: »Der Glaube der vergangenen Zeit war: das Ideal sei der Wirklichkeit Feind und hebe sie auf; unser Glaube dagegen ist, daß die Idee sich in der Wirklichkeit realisiert, und diesen Glauben halten wir für das Princip der Zukunft.«¹⁷⁴ Er hat Gutzkow damit über sich selbst hinausgehoben und ihn zur Erfüllung desjenigen Anspruches verholfen, an dem dieser selbst stets gescheitert ist: Progone zu werden.

174 Julian Schmidt, Bilder aus dem geistigen Leben unserer Zeit, Leipzig 1870, S. 34.