

DIE GEQUÄLTE MÄNNLICHE SEELE

Grillparzers ›Das Kloster bei Sendomir‹ und das Wiener Biedermeier

Von Hans Richard Brittnacher (Berlin)

The tortured manly soul: Grillparzer's ›The Abbey near Sendomir‹ and the Viennese Biedermeier

This essay analyzes Grillparzer's often overlooked first novel, an adultery tale, as representative of the Viennese Biedermeier. The conspicuous recourse in the novel to the Gothic tradition makes it possible to read the *zerrissen* protagonist in the context of modern experiences of alienation and the uncanny.

Der Beitrag liest Grillparzers erste, zumeist als marginal gewertete Ehebruchsnovelle als repräsentativen Text des Wiener Biedermeier. Der explizite Rückgriff der Novelle auf das Schauerinventar der literarischen Tradition erlaubt es, das ohnmächtige Selbstbild des „zerrissenen“ literarischen Protagonisten im Kontext moderner Entfremdungs- und Unheimlichkeitserfahrungen zu verstehen.

Eine kritische Lektüre von Grillparzers Kriminalnovelle ›Das Kloster bei Sendomir‹ (1828) sollte auch die sozialpsychologische Misere des Biedermeierzeitalters berücksichtigen, die ihm seinen Ruf als Epoche des Weltschmerzes eingetragen hat.¹⁾ Grillparzers erste Prosaarbeit, die, lange überschattet vom unangefochtenen Rang seiner zweiten Novelle, ›Der arme Spielmann‹ (1848), kaum und zumeist nur abschätzig zur Kenntnis genommen wurde,²⁾ überrascht

¹⁾ Ausführungen zu den sozialen und mentalitätsgeschichtlichen Voraussetzungen des Weltschmerzes stehen auch am Beginn von Friedrich Sengles monumentaler Epochendarstellung. FRIEDRICH SENGLER, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*. 3 Bde. Bd. 1: *Allgemeine Voraussetzungen. Richtungen. Darstellungsmittel*, Stuttgart 1971, S. 1–33; zu Grillparzer als repräsentativem Vertreter des Wiener Biedermeier vgl. HEINZ POLITZER, *Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier*. Mit einem Vorwort von Reinhard Urbach, Wien 1990; vgl. auch den kurzen, aber instruktiven Essay: HINRICH C. SEEBÄ, *Wiener Biedermeier*, in: *Eine neue Geschichte der deutschen Literatur*, hrsg. von DAVID WELLBERY, JUDITH RYAN, HANS ULRICH GUMBRECHT u. a., Berlin 2007, S. 699–706.

²⁾ Wolfgang Baumgart etwa sprach von einer „sorglos erzählten[n] Novelle“, in Johannes Kleins' und Fritz Lockemanns *Monographien zur deutschen Novelle* wird ›Das Kloster bei Sendomir‹ eher beiläufig erwähnt. Auch Richard Lawson, der die Gestalt Elgas als eine frühe

unter dieser Perspektive durch ihre provozierende Modernität. Sie erlaubt, ein *Aperçu* Brechts zum Bankraub, seinem Mackie Messer in den Mund gelegt, im historischen Rückblick auch auf ein anderes Delikt auszuweiten: „Was ist schon ein Ehebruch gemessen am Ja-Wort?“

Der erste Teil meiner nachstehenden Interpretation versucht in einem *close reading* die sozialen und psychologischen Voraussetzungen von Eifersucht, Mord und Reue in Grillparzers Novelle zu rekonstruieren (1). Die genderspezifischen Implikationen des Subtextes jedoch relativieren die vermeintliche forensische Klarheit des Sachverhalts und liefern mit der Beschreibung affektiver Ausnahmezustände des Täters die Diagnose einer individuellen Krise, die sich zu einer psychosozialen Epochendiagnose pointieren lässt (2). Das von der Novelle eingesetzte Schauerinventar und die grotesken Verhaltensweisen ihrer Figuren reagieren auf die Zumutungen der kasernierten Triebwelt des Biedermeier, deren Aporien den Subjekten so undurchschaubar bleiben, dass sie sich selbst bis zur Unheimlichkeit fremd werden (3).

1. Unerhörte Ereignisse: Eifersucht, Mord und Buße

Die Rahmenhandlung der Novelle erzählt von zwei deutschen Reisenden in politischer Mission im Polen des 17. Jahrhunderts, die in einem Kloster übernachten müssen, wo ihnen ein sonderbarer Mönch – ein gewöhnlicher Klosterbruder, kein geweihter Priester –, auf ihr Verlangen die Geschichte des Klosters erzählt, die sich allmählich als seine eigene Lebensgeschichte und als Geständnis eines Mörders enthüllt: der Mönch, vormals ein Graf mit Namen Starschensky, hat seine untreue Frau Elga ermordet und büßt im Kloster seine

Version von Schnitzlers „süßem Mädél“ zu rehabilitieren suchte, betont noch die Zweitrangigkeit der Novelle im Vergleich zum ›Armen Spielmann‹. Erst bei Herbert Seidler gerät die Erzählung als „Höhepunkt [...] der österreichischen Biedermeiernovellistik“ in den Focus einer stärker an der seismographischen Leistung von Grillparzers Prosa orientierten Forschung, die in einzelnen Aufsätzen von Karl Pörnbacher, August Obermayer, Konrad Schaum, Gertrud Rösch und Christoph Leitgeb sich weiter vertiefte und in dem genderorientierten Beitrag von Dagmar Lorenz und zuletzt in der affektanalytischen Monographie von Sibylle Blaimer gänzlich neue und ungemein produktive Perspektiven gefunden hat. WOLFGANG BAUMGART, Grillparzers *Kloster bei Sendomir*. Neues zur Quellenfrage, Entstehung und Datierung, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 67 (1942), S.162–176; JOHANNES KLEIN, Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart, Wiesbaden 1954; FRITZ LOCKEMANN, Gestalt und Wandlungen der deutschen Novelle, München 1957; RICHARD LAWSON, The Starost's Daughter. Elga in Grillparzer's *Kloster bei Sendomir*, in: Modern Language Association 1 (1968), S. 31–37; HERBERT SEIDLER, Grillparzer als Lyriker, Epigrammatiker und Erzähler, in: Grillparzer-Feier der Akademie 1972. Politik, Gesellschaft, Theater, Weltwirkung (= Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 280).

Tat. Nach Jahren, in denen er „Trost in der Stille des Klosterlebens“ (144)³⁾ fand, sucht ihn regelmäßig die Erinnerung heim: „Die Zeit aber, statt den Stachel abzustumpfen, zeigt ihm stets gräßlicher seine Tat“ (144). Ritualhaft durchlebt er immer wieder Eifersucht und Mord: „In Zweisprach mit Geistern und gen sich selbst wütend, hütete man ihn als Wahnsinnigen manches Jahr“ (144). Tagsüber verausgabte er seine Kräfte „an den Bäumen des Forstes“, (144) während er nachts, „um die Stunde, da die beklagenswerte Tat geschah“ (144), seine Bußübung absolvierte:

Da wimmerte der Mönch und zusammengekrümmt, wie ein verwundetes Tier, in weiten Kreisen, dem Hunde gleich, der die Strafe fürchtete, schob er sich der Tür zu, die der Abt, zurücktretend, ihm freiließ. Dort angelangt, schoß er wie ein Pfeil hinaus, der Abt, hinter ihm, schloß die Tür. (145)

Die Eigentümlichkeit dieser Buße, vor allem ihre Nähe zum Verhalten eines geprügelten Hundes, hat die Forschung befremdet. Irritiert zeigte sie sich auch von der Drastik, mit der Grillparzers Erzählung – im Jahre 1828! – die Requisitenkammer des Schauerromans plündert, der als literarische Gattung bereits obsolet war. Obwohl die Erzählung im ausgehenden 17. Jahrhundert spielt, zeigt sich das Kloster im Stile von Grillparzers Zeit als Beispiel der *gothic revival architecture*, ahmt es doch „altertümliche Spitzformen mit absichtlicher Genauigkeit“ (119) nach und erinnert so an die Klöster der *gothic novel*, die äußerlich Schutz zu bieten scheinen, aber im Inneren Kerker und finstere Geheimnisse bergen.⁴⁾ „Finsternis und Nachtluft“ (140), Mondlicht, Wendeltreppen, um Mitternacht schlagende Uhren, bröckelnde und schließlich brennende Schlossmauern vervollständigen das topische Inventar des Schauerromans.⁵⁾ Auch die Erscheinung des Helden, des Grafen Starschenky, entspricht eher dem überlieferten Bild eines *gothic villain* als dem eines polnischen Landadligen: ein

³⁾ Ich zitiere den Text parenthetisch nach der Ausgabe: FRANZ GRILLPARZER, Sämtliche Werke. Bd 3: Satiren – Fabeln und Parabeln – Erzählungen und Prosafragmente – Studien und Aufsätze, hrsg. von PETER FRANK und KARL PÖRNBACHER, München 1964, S. 119–145.

⁴⁾ Vgl. auch KLAUS PÖRNBACHER, Nachwort, in: FRANZ GRILLPARZER, Das Kloster bei Sendomir, Stuttgart 1967, S. 51–62, hier: S. 57. „Das Kloster ist eine Stätte der Unrast, ja des Grauens.“ August Obermayer weist auf die Nähe der Novelle zu den historischen Romanen Walter Scotts hin. AUGUST OBERMAYER, Franz Grillparzer: *Das Kloster bei Sendomir*, in: „Was nützt der Glaube ohne Werke ...?“ Studien zu Franz Grillparzer angesichts seines 200. Geburtstages, hrsg. von AUGUST OBERMAYER, Dunedin 1992, S. 205–218, hier: S. 207.

⁵⁾ Zur metaphorischen Nähe von Grillparzers Novelle zu der von E.T.A. Hoffmann begründeten Tradition der Nachtstücke vgl. ROLF FÜLLMANN, Franz Grillparzer: *Das Kloster bei Sendomir*. Dokument einer österreichischen Romantik, in: Einsamkeit und Pilgerschaft. Figurationen und Inszenierungen in der Romantik, hrsg. von ANTJE ARNOLD, WALTER PAPE und NORBERT WICHARD, Berlin 2020, S. 113–126, hier: S. 123f. Füllmann erinnert an den romanischen Ursprung der Novelle bei Bocaccio, die dem Erzählen freilich eher derb-sinnliche Schwänke abverlangt, während die Schauerromantik die Regungen sinnlicher Lust zuverlässig eindunkelt.

Aristokrat und Mönch wie die meisten Schurken des Schauerromans,⁶⁾ mit den „aschfahlen Wangen“ (120) des dekadenten Bösewichts, aus denen „grauenhaft [...] die schwarzen Sterne“ (120) der Augen funkelten. Das „schmetternde“ (121) oder „gellende Hohngelächter“ (139), das seinem Mund entfährt, der unbeherrschte Charakter und der stechende, lüsterne Blick, der seine Opfer zu bannen vermag, gelten seit den Frühzeiten des Schauerromans geradezu als Metonymie des Wüstlings und Bösewichts.⁷⁾

Mit dieser schauerromantischen Färbung und der Vorliebe für theatrale Effekte und drastische Affekte greift Grillparzer auf das bereits in der ›Ahnfrau‹, seinem ersten Drama von 1817, virtuos eingesetzte Repertoire der Schauer- und Schicksalssemantik zurück, aber kann damit kaum mehr den analytischen Ansprüchen genügen, mit denen sich Kriminalnovellen dem Leser als sozialkritische Epochendiagnosen empfehlen, weil sie in ihren Fallgeschichten den komplexen Zusammenhang von aporetischen sozialen Normen, dysfunktionaler Sozialität und kontingenten Ereignissen ausleuchten.⁸⁾ In Grillparzers Klostersgeschichte hingegen werden eher die erzählerischen Mittel ausgebreitet, um „nach einer als wahr überlieferten Begebenheit“ (119), wie der Untertitel versichert, eine Geschichte vergangener Zeiten als eine schaurige Abfolge verhängnisvoller Ereignisse zu kolportieren.

Dazu passt, dass der Mönch seine Erzählung, also die Binnengeschichte der Novelle, gleichfalls mit einem literarischen Topos eröffnet, dem Stadt-Land-Gegensatz, der spätestens seit dem bürgerlichen Trauerspiel ein verbindliches Koordinatensystem für moralische Orientierung liefert. Die Stadt ist demzufolge ein Ort der Sünde, von „Geräusch und Glanz“ (127), aber auch der Ursprung politischer Unruhen, der Gärung des Neuen und eines ostentativen ständischen Gefalles,⁹⁾ das unweigerlich soziale Konflikte produziert. Das ländliche Leben hingegen steht für den Respekt vor konservativen Werten und für die Achtung von Besitz, Tradition, Fleiß und Sparsamkeit. Die Opposition von Stadt und Land ruft insofern weit über die topographische Dimension hinaus auch den Antagonismus von fremd und heimisch, von Verschwendung und Sparsamkeit, von Laster und Askese, von Gehorsam und Unbotmäßigkeit auf – und weist

⁶⁾ Man denke etwa an Ambrosio in M.G. Lewis ›The Monk‹ (1796) oder an den tückischen Schedoni in Ann Radcliffes ›The Italian‹ (1797).

⁷⁾ Vgl. dazu INGEBORG WEBER, Der englische Schauerroman, München, Zürich 1983.

⁸⁾ Vgl. dazu die beiden kommentierten Anthologien: HOLGER DAINAT (Hrsg.), Kriminalgeschichten aus dem 18. Jahrhundert, Bielefeld 1987; JOACHIM LINDER (Hrsg.), Kriminalgeschichten aus dem 19. Jahrhundert, Bielefeld 1990, sowie JOACHIM LINDER, Wissen über Kriminalität. Zur Medien- und Diskursgeschichte von Verbrechen und Strafjustiz vom 18. bis zum 21. Jahrhundert, hrsg. von CLAUS-MICHAEL ORT, Würzburg 2013.

⁹⁾ Diese Beobachtung auch bei CHRISTOPH LEITGEB, Grillparzers ›Kloster bei Sendomir‹ und Musils ›Tonka‹. Ein Sprachstilvergleich, in: Sprachkunst XXV (1994), S. 347–371, hier: bes. S. 354f.

den beiden Bereichen jeweils das ihnen entsprechende Geschlecht zu.¹⁰⁾ Die Erzählung zeigt sich darin dem Epochenprofil des Biedermeier verpflichtet, dessen Lob von schöner Ordnung und heiler Familien- und Lebenswelt an eine ernste und sanfte männliche Autorität gebunden ist,¹¹⁾ die sich nicht von hochfliegenden republikanischen Schwärmereien oder einem pathetischen Idealismus der Freiheit in Versuchung führen lässt, sondern tief in die Liebe zum Elementaren, zu Besitz und Boden eingesenkt bleibt. Das Biedermeier feiert ein Leben, das sich seinen Rhythmus nicht von den Fluktuationen der Politik verunsichern, sondern vom beständigen Rhythmus der Jahreszeiten vorgeben lässt.

Verdächtig als Kapitale des Bösen wird in Grillparzers Erzählung die Hauptstadt Warschau: „Das ist eine arge Stadt [...] Aller Unfrieden geht von dort aus“ (122).¹²⁾ Der von seinen Gütern zu einem Reichstag in der Hauptstadt abberufene Starschensky gehorcht nur widerwillig der Pflicht, weil er im Kern seines Wesens das ruhige Leben auf dem heimischen Grund und Boden und im „Schloss seiner Väter“ (123) dem bunten Treiben in der Stadt vorzieht. Dieser Traditionalismus charakterisiert nicht nur den Landadligen, sondern entspricht auch seiner persönlichen, auf äußerste Zurückhaltung bedachten Gesinnung: „Ein von Natur schüchterner Sinn, und [...] ein über alles gehendes Behagen am Besitz seiner selbst hatte ihm bis dahin keine Annäherung [an das weibliche Geschlecht, H.R.B.] erlaubt. Abwesenheit von Unlust war ihm Lust“ (123). Die eigentümlich libidinöse Besetzung der Lustlosigkeit, die Entscheidung für eine stoische Gemütsruhe, deutet freilich im Umkehrschluss an, dass eine Lust, die über sich selbst hinaus anderen Objekten gilt, Bedingung des Unglücks werden kann, vielleicht sogar werden muss.

Starschenskys beschaulicher Gemütszustand erfährt eine harte Prüfung, als er im Sündenbabel Warschau einer Frau begegnet. Der Erzähler nimmt Zuflucht bei einem orientalischen Märchen, um den betörenden, nachgerade epiphanischen Charakter dieser Begegnung zu veranschaulichen:

¹⁰⁾ Ebenda, S. 368. „Auch im Kloster bezeichnet das ‚Fremde‘ zunächst einmal die Frau als jemanden, deren Heimat ‚Stadt‘ der des erzählenden Starschensky diametral entgegengesetzt ist.“

¹¹⁾ Zur Epochencharakteristik vgl. HELMUT BACHMAIER (Hrsg.), Grillparzers Dramen, in: Franz Grillparzer: Werke in sechs Bänden [nur 2 erschienen], Frankfurter Ausgabe, Bd. 2: Dramen 1817–1828, Frankfurt/M. 1986, S. 601–917.

¹²⁾ Die Novelle stellt sich damit in krassen Gegensatz zu der verbreiteten Polenbegeisterung nach einem (fehlgeschlagenen) Anschlag polnischer Kadetten auf den Bruder des Zaren, um die politische Emanzipation von Russland zu befördern. Aus Solidarität mit den verfolgten Revolutionären entstanden die sogenannten Polenlieder, an denen auch Grillparzer mit seinem Gedicht „Warschau“ von 1831 beteiligt war, das in seinen ersten Versen den Fall der Hauptstadt beklagt: „So bist du denn gefallen, Stadt der Ehre, | Des Heldensinnes letzter Zufluchtsort.“ Zum Polnischen Novemberaufstand und seinen Folgen für die deutschsprachige Literatur vgl. PETER SPRENGEL, Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1830–1870. Vormärz – Nachmärz, München 2020, S. 264–269.

Sie erzählen ein morgenländisches Märchen von einem, dem plötzlich die Gabe verliehen ward, die Sprache der Vögel und anderen Naturwesen zu verstehen, und der nun, im Schatten liegend am Bachesrand, mit freudigem Erstaunen um sich überall Wort und Sinn vernahm, wo er vorher nur Geräusch gehört und Laute. (124)

Die betörende Schönheit der Frau, durch die irritierenden Attribute der Armut eher noch gesteigert, verwandelt den selbstgefälligen Misanthropen in einen Schwärmer. Ihre Schönheit wird indes nur behauptet: die Worte des Erzählers beschreiben, eingeleitet vom Klischee der schönen Polin, eher ihre verführerische Sinnlichkeit:

Das Mädchen war schön, schön in jedem Betracht. Schwarze Locken ringelten sich um Stirn und Nacken, und erhoben, mit der gleichgefärbten Wimper, bis zum Sonderbaren den Reiz des hellblau strahlenden Auges. Der Mund mit üppig aufgeworfenen, beinahe zu hochroten Lippen [...] Grübchen in Kinn und Wangen; Stirn und Nase, wie sie vielleicht gerade der Maler nicht denkt, wie sie aber meinen Landsmänninnen wohl stehen, vollendeten den Ausdruck des reizenden Köpfchens und standen in schönem Einklang mit den Formen eines zugleich schlank und voll gebauten Körpers, dessen üppige Schönheit die ärmliche Hülle mehr erhob als verbarg. (124)

Nur noch „ärmlich“ ist die Hülle, die den Körper des Mädchens so dürtig bedeckt, weil sich die Familie der schönen Elga, ihr Vater, ihre zwei Brüder und der Vetter Oginsky, „in politische Verbindungen eingelassen [hatten], die das Vaterland mißbilligte“ (125), was schließlich zur Verbannung, zum Einzug des familiären Vermögens und zuletzt zu Not und Elend geführt hatte. Starschensky, durch die Begegnung mit dem Mädchen wie verwandelt, setzt seinen Besitz und seine politischen Beziehungen ein, um die Familie Elgas zu rehabilitieren. Seine Heirat mit Elga ist die logische Konsequenz, nachdem Starschensky Zeuge von Zwistigkeiten Elgas mit dem Vater und den Brüdern wird, die ihn von der Ahnungslosigkeit des Mädchens im politischen Ränkespiel der Lascheks überzeugen, zumal ihre Aggressionen vor allem die männlichen Mitglieder ihrer Familie betreffen, als deren argloses Opfer Elga erscheint: „Am auffallendsten aber war ihre schroffe Kälte, um es nicht Härte zu nennen, gegen den Gefährten von ihrer Brüder Schuld und Strafe, den armen Vetter Oginsky, den sie kaum eines Blickes würdigte“ (127). Die Werbung um Elgas Hand verläuft erfolgreich, wengleich explizit nur der Vater einwilligt. Elga kommentiert den Handel um ihre Ehe mit einem körpersprachlichen Zeichen, das ihre Machtlosigkeit charakterisiert, aber von der Kulturgeschichte der weiblichen Schamhaftigkeit gerne als Zustimmung gedeutet wird: „Nun endlich traf der Graf mit seiner Bewerbung hervor, der alte Starost [Elgas Vater, H.R.B.] weinte Freudentränen. Elga sank schamerrötend und sprachlos in seine Arme und der Bund war geschlossen“ (127).

2. Genderimplikationen: Männliche Verfügungsgewalt, weibliche Untreue

Die Familie des Starosten profitiert nicht nur politisch, sondern auch finanziell vom familiären Zugewinn. Dass Elga „von ihrem Vater in eine lieblose Ehe manipuliert wurde“¹³⁾, ist eine vielleicht forcierte, aber durchaus naheliegende Beobachtung, denn Elgas Brüder, zwar politische Abenteurer, aber auch verschwenderische Lebemänner, bedürfen, kaum „aus der Verbannung heimberufen [...]“ (127), dringend neuer finanzieller Mittel: „Auf die Kasse des Grafen mit ihrem Unterhalte angewiesen, hatten sie den überschwenglichsten Verbrauch von dieser Zugestehung gemacht“ (123). Nach der Anweisung des Grafen an seine Verwalter, bei Anfragen der Familie Elgas großzügig zu verfahren, „war des Forderns und Nehmens kein Ende“ (128), bis der Graf, durch seine Freigiebigkeit in Not geraten, beschließt, der Stadt und dem ruinösen Lebenswandel den Rücken zu kehren und zuhause, „auf eigener Scholle den Leichtsinns der letztverflossenen Zeit wieder gut zu machen“ (128).

Die Rückkehr in die Provinz erlaubt es dem Erzähler, die Dichotomisierung von Stadt und Land und deren Korrelate, Verschwendung, Laster und politische Unruhe einerseits und ererbter Besitz, Solidität und Fruchtbarkeit andererseits noch weiter zu verschärfen. Der Graf „widmete alle Stunden [...] einzig der Wiederherstellung seiner [...] herabgekommenen Vermögensumstände und der Verbesserung seiner Güter“ (130). Die Felder lohnen die in sie investierte Mühen und tragen reiche Ernte, der Wohlstand blüht wieder auf, und schließlich schenkt Elga dem Grafen zwar nicht den ersehnten „männlichen Stammhalter“ (130), aber doch eine reizende Tochter, die der Mutter ähnlich sieht, wenn sie auch in „einem seltsamen Spiele“ (130) der launischen Natur, mit blonden Locken und schwarzen Augen bezaubert, während „schwarze Locken“ (124) und „hellblau strahlende Augen“ (124) das Gesicht der Mutter prägen. Erneute Ansinnen der Verwandtschaft nach finanzieller Hilfe werden nun entschlossen abgewehrt: Die Brüder – und auch der ominöse Vetter Oginsky – haben nicht von ihrem verschwenderischen Lebensstil abgelassen, werden sogar verdächtigt, Anschläge zu hegen und „Parteigänger für landesschädliche Neuerungen“ (130) zu werben. Dem Hausverwalter der Güter des Grafen, einer jener Dienerfiguren der österreichischen Literatur,

¹³⁾ DAGMAR C. G. LORENZ, Grillparzer. Dichter des sozialen Konflikts, Wien, Köln, Graz 1986, S. 61. Lorenz gebührt das Verdienst, als erste die exklusive Dimension männlicher Akteure, männlicher Perspektiven und männlicher Werte in dieser Novelle erkannt zu haben – und damit die Bedenklichkeit der Vorgänge, die einer mit dem Wortlaut des Textes einverstandenen Lektüre zu entgehen drohen. Vgl. ebenda, S. 58: „Der Mord an einer Frau, welcher gleichzeitig der Tochter die Mutter raubt, wird als akzeptabel hingestellt und hingenommen. Widerspruchslos wird eine Geschichte, die einen Kauf zum Thema hat, als Liebesgeschichte ausgegeben.“

die in ergebener Solidarität den konservativen Charakter ihrer Herren noch überbieten,¹⁴⁾ kommt es zu, den nur im Verborgenen schwelenden Groll Starschenskys gegen die Familie Elgas unmissverständlich auszusprechen. Böse und Gut erscheinen auch ihm topographisch auf urbane und ländliche Welt verteilt: Es sei vielleicht zu begreifen

wie es in den Städten Unzufriedene gibt, die an Staat und Ordnung rütteln und denen die Gewalt nichts zu Danke machen kann, aber auf dem Lande, im Wald und Feld, fühle mans deutlich, dass doch am Ende Gott allein alles regiert. [...] Aber die Ruhestörer haben keine Rast, bis sie alles verwirrt und zerrüttet, Vater und Brüder in ihr Nest gezogen, Gottes Verderben über sie! (I31)

Schließlich teilt er auch dem Grafen seinen Verdacht mit, dass ein Vertrauter seiner Schwäger heimlich ins Schloss eingelassen werde und Nächte verborgen auf dem gräflichen Besitz verbringe. Lange zögert Starschensky, seine Frau einer Liebschaft mit einem Nebenbuhler aus der Stadt zu verdächtigen, bis er durch Zufall im doppelten Boden des Schmuckkästchens seiner Frau ein verborgenes Porträt findet:

Es war das Bild eines Mannes in polnischer Nationaltracht. Das Gefühl einer entsetzlichen Ähnlichkeit überfiel den Grafen wie ein Gewappneter. Da war das oft besprochene Naturspiel mit den schwarzen Augen und blonde Haare, wie – bei seinem Kinde. – Er sah das Mädchen an, dann wieder das Bild. – [...] Er blickte wieder hin. Da schaute ihn sein Kind mit schwarzen Schlangenaugen an, und die blonden Haare loderten wie Flammen, und die Erinnerung an jenen verschmähten Vetter in Warschau ging gräßlich in ihm auf. – Oginsky! Schrie er und hielt sich am Tisch, und die Zähne seines Mundes schlugen klappernd aufeinander (I36).¹⁵⁾

So sehr ihn dieser Beweis der Untreue seiner Frau auch aus der Fassung bringt, so gefasst und konzentriert geht er zu Werke, um seine Frau zu überführen:¹⁶⁾

¹⁴⁾ Schon Günther in ›Die Ahnfrau‹ (1817) hat sich als redliches Faktotum in familiären Krisen bewährt. Das demütige Bekenntnis zur Ordnung durch Bancbanus hat Grillparzer in seinem Trauerspiel ›Ein treuer Diener seines Herrn‹ (1830) behandelt. In der Literaturgeschichte ist das Thema des treuen Dieners u.a. populär geworden durch Gestalten wie Jacques und Onufri in Joseph Roths ›Radetzkmarsch‹ (1936) oder durch die Figur des Lukas, des treuen Dieners von Hans Karl Bühl in Hoffmannsthal ›Der Schwierige‹ (1917). Vgl. auch den Eintrag: Bediente, der überlegene, in: ELISABETH FRENZEL (Hrsg.), *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 6. Aufl., Stuttgart 2008, S. 17–49.

¹⁵⁾ Das Motiv der Physiognomie des Kindes, die den Verdacht eines (wenn auch nur gedanklichen, aber dafür doppelten) Ehebruchs bestätigt, dürfte Grillparzer von Goethes ›Wahlverwandtschaften‹ übernommen haben, wo das von Eduard und Charlotte gezeigte Kind die Züge des Hauptmanns und die Augen Otilies trägt. Vgl. dazu KLEIN, *Geschichte der deutschen Novelle* (zit. Anm. 2), S. 69.

¹⁶⁾ Diesen Widerspruch hat auch bemerkt: KONRAD SCHAUM, *Schuld und Sühne in Grillparzers Erzählung ›Das Kloster bei Sendomir‹*, in: KONRAD SCHAUM, *Grillparzer Studien*, Bern, Berlin, Brüssel 2001, S. 291–310, hier: S. 300.

Er reist nach Warschau, sammelt Beweise und Zeugenaussagen, erfährt, dass Elga „und Oginsky [...] sich schon frühzeitig geliebt [und] [...] daß Elga sich nur schwer von ihm getrennt“ (136f.) habe. Nachdem er so seinen Verdacht bestätigt hat, kann Starschensky seine Frau in einer dramatisch-forensischen Szene mit Indizien, Schwüren und Zeugen zur Rede stellen und mit früheren Falschaussagen konfrontieren. Als sie jedoch weiter ihre eheliche Treue beteuert, versucht er die Widerspenstige zum Meineid zwingen, um sie angesichts der arrangierten Beweise ihrer Untreue desto nachhaltiger beschämen zu können.

Der agonale Charakter dieser Szenen, das dramatische *chiaroscuro* der Natur, das die affektive Performanz von Ankläger und Opfer begleitet, und schließlich die dabei verhandelten Themen von Liebe und Verrat, von Meineid und vom Fluch des Bastardkindes zeigen einmal mehr Grillparzer als den Dramatiker des Schauer- und Schicksalsdramas, den es in die Prosa verschlagen hat, wo er die in der ›Ahnfrau‹ dominierenden Themen von Ehebruch und Familienverbrechen neu variiert.¹⁷⁾ Der Zerfall der sinnstiftenden, patriarchalischen Tradition wird als Verhängnis erfahren, das dem Einzelnen keine Handlungsmacht mehr zugesteht und nur ein Bastardkind überleben lässt, das wohl dereinst wie Jaromir in der ›Ahnfrau‹ den Fluch seiner inzestuösen Zeugung mit dem Leben zahlen wird.

Starschenskys Trumpfkarte im Szenario der Tribunalisierung ist Oginsky: Seinen Nebenbuhler hat der Graf entführen und gefangensetzen und die „verhüllte Gestalt, vielleicht durch Knebel am Sprechen verhindert“ (137), ein schriftliches Geständnis aufsetzen lassen. Nun soll er in einem veritablen *coup de théâtre* als Zeuge der Anklage auftreten. Da Elga jedoch trotz aller Beweise weiter die ihr zu Last gelegte Untreue leugnet, will er seine Frau töten, gibt der um ihr Leben Bettelnden aber eine letzte Chance:

Weil du denn dieses schmacherfüllte, scheußliche Dasein schätze über alles, so wisse: ein einziges Mittel gibt es, dich zu retten. Nenn es, nenne es, wimmerte Elga. Der Brandfleck meiner Ehre, sprach der Graf, ist das Kind. Wenn seine Augen der Tod schließt, wer weiß, ob mein Grimm sich nicht legt. [...] Nacht und Dunkel verhüllen die Tat. Geh hin und töte das Kind. (142f.)

Nur die Ermordung der Tochter, des leibhaftigen Beweises ihrer Untreue, könne Elga also vor dem Tode bewahren und Starschensky von ihrer wahrhaft tief empfundenen Reue überzeugen. Die Existenz des Kindes beweist aber nicht nur Elgas Untreue, sie ist zugleich auch das Symbol von Starschenskys dynastischer Impotenz – und damit die Disqualifikation seines Selbstverständnisses

¹⁷⁾ Diese Beobachtung auch bei FÜLLMANN, Franz Grillparzer (zit. Anm. 5), S. 115. Zur Nähe vom ›Kloster bei Sendomir‹ und der ›Ahnfrau‹ vgl. OBERMAYER, Das Kloster (zit. Anm. 4), S. 207.

als Patriarch. Als Elga in die Aufforderung zum Kindesmord einwilligt, sticht der empörte Gatte sie nieder, brennt das Schloss ab, erwirkt bei einer Audienz beim König „die freie Verfügung über seine Lehengüter“ (144), lässt ein Kloster an der Stätte des Ehebruchs, der „alte[n] abgebrannte[n] Warte“ (144), errichten, wo er schließlich selbst seinen Dienst als Ordensbruder antritt. Hier sind ihm die beiden deutschen Unterhändler begegnet, denen er seine Geschichte erzählt. Der um Mitternacht erscheinende Abt, der mit den Worten „Wo bleibst du, Starschensky? [...] Die Stunde Deiner Buße ist gekommen“ (144f.) eintritt, beseitigt letzte Zweifel an der Identität des erzählenden Mönches mit dem gräflichen Mörder.

Ausdrücklich hatte sich Starschensky der Frauenlosigkeit seiner Zuhörer versichert, als er seine Begegnung mit der verführerischen Elga erzählte:

„Seid ihr Ordensritter?“ unterbrach sich der Mönch, zu dem Jüngeren der Fremden gewendet. „Was bedeutet das Kreuz auf Eurem Mantel?“ – „Ich bin Malteser“, entgegnete dieser. – „Ihr auch?“ wendet der Mönch sich zum zweiten, – „Keineswegs“, war die Antwort. – „Habt ihr Weib und Kinder?“ – „Beides hatte ich nie.“ [...] „So! so“ murmelte kopfnickend der Mönch. Dann fuhr er fort. (123f.)

Der zölibatäre, kinderlose Status der Deutschen macht sie zu idealen Zuhörern, die Starschenskys Darstellung der Ereignisse ihre geneigte Aufmerksamkeit schenken – der Darstellung eines Witwers, der die Gelübde des Klosters abgelegt und sich dem Zölibat verpflichtet hat.¹⁸⁾ Es ist eine Welt, in der sich Männer über Frauen verständigen, von ihnen erzählen, mit dem Besitz von Frauen handeln, gegen Frauen ermitteln, in Personalunion von Ankläger, Richter und Henker Frauen anklagen, über sie richten, das Urteil vollstrecken und sich vom König, dem obersten der Männer, begnadigen und den Fortbestand ihrer Besitzrechte versichern lassen. Berechtigt zu dieser Hegemonie sind sie nach Auskunft des Textes als Repräsentanten einer patriarchalischen Ordnung, die im ländlichen Besitz ihren sinnfälligen Ausdruck und in seinem Bewohner, dem autochthon, isoliert und bescheiden lebenden Aristokraten, ihre Gewähr und ihren Vertreter findet.

Im selbstgenügsamen Dienst am Erbe der Väter sieht Starschensky seine Bestimmung, folglich erscheint die Figur des vom Vater auf den Sohn vererbten treuen Dieners nicht nur als familiäres Faktotum, sondern als von der Tradition selbst beglaubigte Stimme konservativer Mäßigung, die misstrauisch die Zeichen der Unordnung registriert und sie nicht nur als sittliche Gefährdung, sondern auch als Indiz bevorstehenden Umsturzes deutet. Die extensiven landschaftlichen Schilderungen zeichnen eine idyllische Natur, die jedoch

¹⁸⁾ Vgl. LORENZ, *Dichter des sozialen Konflikts* (zit. Anm. 13), S. 58.

bedroht ist: unter der Oberfläche gärt es, das biedermeierliche Bild der Welt zeigt haarfeine Risse, hinter denen das Chaos der Triebwelt flackert. Das neu errichtete Kloster an der Stätte des Ehebruchs mauert den hier verübten Frevel buchstäblich ein. Dass es jedoch im Stil alter Klöster erbaut ist, erinnert auch an die Kraft des Verdrängten, wiederzukehren. Die Bedrohung der Ordnung geht von den Frauen aus, deren ehebrecherische Beziehungen zu Lebemännern, Abtrünnigen und Aufsässigen den Keim von Untreue, Verrat und Umsturz in die bestehende Ordnung einschleppen. Leidenschaft und Revolution kommen überein in der Eigenschaft, die bestehende Macht und ihre Werte zu untergraben.

3. *Ich und alter ego – die Aporien des Biedermeier*

Karl Pörnbacher hat die Intention Grillparzers mit dem Interesse des Autors an der Psychologie der weiblichen Natur zu erklären versucht:

Grillparzer wollte weder eine Ehebruchsgeschichte erzählen noch eigenes Erleben darstellen. Er zeigt die rätselhafte, nicht zu durchschauende Frau, die ihrem ersten und einzigen Geliebten treu ist, und den Mann, der in unbeherrschter Leidenschaft und aus verletztem Stolz mit menschlichen Mitteln Unrecht sühnen will, ja sich sogar dazu verpflichtet glaubt und daran scheitert.¹⁹⁾

Dass Gerhart Hauptmann unter dem Titel ›Elga‹ (1896) den Stoff entsprechend dramatisiert hat, verleiht Pörnbachers Mutmaßung auch wirkungsästhetische Plausibilität. Aber die Novelle lässt sich mit Gewinn auch als psychodynamische Tragödie eines Mannes lesen, der seine eigene Sinnlichkeit so abgewürgt hat, dass er, als sie erwacht, sie nicht zu bändigen vermag, für ihre Enttäuschung aber nicht das eigene Unvermögen, sondern die Frau als ewige Eva beschuldigt. Diese Überzeugung stellt den vitalisierenden Impuls seines Lebens dar, wirkt aber auch als infernalisches Ferment, da sie seine Seele nicht zur Ruhe kommen lässt. Starschensky gibt sich mit der Ermordung der Frau nicht zufrieden, sondern fühlt sich genötigt, für den Rest des Lebens Versuchung und Abwehr in einem Rollenspiel immer wieder neu durchzuspielen: der ambivalente Charakter, dem die deutschen Botschafter begegnen, der unscheinbare Mann, der vor Kraft zu bersten scheint, der demütige Mönch, dem die Begierde aus den Augen funkelt, charakterisieren den Wolf im Schafspelz,²⁰⁾ den „der Beschauer [...]“

¹⁹⁾ PÖRNBACHER, Nachwort (zit. Anm. 4), S. 62. Pörnbacher verweist auf den biographischen Hintergrund, das Liebesverhältnis Grillparzers zu Charlotte von Paumgarten, der Frau seines Veters. Auch ohne dieses biographische Detail ist die literarische Inszenierung des Ehebruchs als zersetzendes Ferment sozialer Verhältnisse deutlich erkennbar.

²⁰⁾ Vgl. dazu auch LORENZ, Dichter des sozialen Konflikts (zit. Anm. 13), S. 58.

eher für alles, als für einen friedlichen Sohn der Kirche erkannt hätte“ (120). Seine Begierde und sein Zorn arbeiten unaufhörlich in ihm gegeneinander, verdammen ihn zum Wissen um seine moralische Unzuverlässigkeit und zur Theatralisierung seiner Ambivalenz.

Mit einem affektanalytischen Ansatz hat Sibylle Blaimer im vielleicht wichtigsten Beitrag zur Grillparzer-Philologie der letzten Jahre das Interesse auf das in Grillparzers Werken elaborierte schamtheoretische Wissen gelenkt und gezeigt, wie sehr die Figuren im Interesse der Schamprophylaxe handeln, um sich die Leidenserfahrung des Peinlichen zu ersparen.²¹⁾ Ausführlich und differenziert analysiert sie die dramatische Inszenierung von riskanten, transgressiven Affekterfahrungen, die das Subjekt in seiner Geltung bedrohen. Grillparzers Novelle – das mag ein Grund dafür sein, dass der Dramatiker hier der Prosa den Vorzug gab – zeigt die Figuren ganz im Bann ihrer Affekte, beschreibt also das Scheitern der Schamvorsorge.

Die Ohnmacht des seinen Affekten ausgelieferten Mannes ist das Korrelat zur sinnlichen Potenz der Frau. Die Vermutung vom unheilvollen Charakter der Frau ist die Lebenslüge des Biedermeier, mit der sich seine männlichen Vertreter ihre eigene Begierde perhorreszieren. Pörnbacher verweist auf einen Tagebucheintrag Grillparzers zu Alphonso dem Guten, der lieblos lebte, bis ihm mit Rahel die Erfahrung der Erotik, die ‚Wollust‘ begegnet, „die in seinem Inneren eine ungeheure Gärung“ hervorruft.²²⁾ Es liegt nahe, in der Restaurationszeit unter Metternich, die in Glücks- und Freiheitsverlangen unzulässige subjektive Anmaßungen erblickte, das zeitgeschichtliche Gegenstück zu den Risiken der Sinnlichkeit zu sehen, die Alphonso in ›Die Jüdin von Toledo‹ (1851) so wie den Grafen Starschensky in ›Das Kloster von Sendomir‹ plagen.

Die deutsche Kriminalnovelle, die in ihren markantesten Ausprägungen, bei Schiller oder Droste-Hülshoff, nüchtern nach Täter und Opfer, Verbrechen und Sühne und ihren anthropologischen Voraussetzungen und sozialen Bedingungen fragt, scheint kaum ein geeignetes Gattungsmuster für Grillparzers Novelle abzugeben.²³⁾ Nicht Täter und Opfer, nicht Verbrechen und Sühne, vielmehr die eigenwillige Codierung und Umwertung dieser vier Kategorien

²¹⁾ SIBYLLE BLAIMER, *Tragische Scham und peinliche Prosa. Werk und Poetik Franz Grillparzers im Zeichen unsäglicher Affekte*, Würzburg 2019. Blaimers voluminöse Darstellung beschränkt sich im analytischen Teil auf einige Dramen (›Die Ahnfrau‹, ›Sappho‹, ›Das goldene Vließ‹, ›König Ottokars Glück und Ende‹ und ›Die Jüdin von Toledo‹) sowie auf die Novelle ›Der arme Spielmann‹. ›Das Kloster von Sendomir‹ findet keine Berücksichtigung, passt aber unter den oben genannten Gesichtspunkten gut in die Koordinaten dieser Analyse.

²²⁾ PÖRNBACHER, Nachwort (zit. Anm. 4), S. 60.

²³⁾ Vgl. WINFRIED FREUND, *Die deutsche Kriminalnovelle von Schiller bis Hauptmann*, Paderborn, München, Wien 1980, S. 54–62.

lenken den Blick auf eine Diagnose des Biedermeierzeitalters und die von Verboten beherrschte Triebwelt ihrer Akteure. Denn der Täter, der Mörder Starschensky, stellt in der Perspektive des Erzählers eher das Opfer dar. Das wirkliche Opfer, Elga, die vom Gatten gemordete Ehefrau, agiert hingegen als die eigentliche Täterin, eine heimtückische, mit den Gefühlen des Mannes spielende Verführerin, Betrügerin und Ehebrecherin. Die Tat, der Mord an der Frau, erscheint als Bagatelldelikt im Vergleich zum Ehebruch und die Strafe, eine selbstaufgelegte Buße, erlaubt es dem Täter auch, sich theatralisch die Genußnahme der Rache immer wieder neu zu vergegenwärtigen.

Nur oberflächlich entspricht der Täter dem Herrscher Alphonso in Grillparzers ›Die Jüdin von Toledo‹ (1872). Zwar hat er mit diesem „die auffällige Askese gemeinsam, eine innere Versteinerung, die durch [...] den Druck einer warmen Frauenhand im dunklen Raum gelöst wird“²⁴), aber die dadurch freigesetzte sinnliche Energie trägt die Spuren der langen Gefangenschaft. Starschensky ist in Wahrheit ein hochemotionaler, affektstarker Charakter, dessen Triebe an der Kette zerren, an die er sie gelegt hat – er ist „sein[er] selbst nicht mächtig“ (133), seine Frau erlebt ihn „stotternd vor Wut“ (134). Noch als zurückgezogen und vorgeblich bußfertig lebender Mönch geht er dem Palatin von Plozk nach einer abfälligen Bemerkung über seine Familie „an die Kehle“ (122). Auch im Kloster, zu einem Leben tätiger Buße angehalten, bringt sich beim Schlag der Uhr um Mitternacht eine fast pathologische, unbeherrschbare Affektregime mit Macht zur Geltung: „Seine Knie schlotterten, seine Zähne schlugen aufeinander, er schien hinsinken zu wollen, als sich plötzlich die Tür öffnete [...]“ (144).

Der affektive Kontrollverlust demonstriert die Macht einer riskant gebliebenen Sinnlichkeit, die sich einem von Triebverzicht und Vernunft geprägten Verhaltenssystem nicht ergeben will. Dies verleiht den Figuren, den Motiven und der Dynamik der Schauerromantik noch im Biedermeier trotz ihres Anachronismus literarische Berechtigung. Denn wie keine andere Gattung hat der Schauerroman der kasernierten Sinnlichkeit immer wieder zu gewaltsamen Ausbrüchen verholfen.²⁵) Vom affektiv enrasierten Wüstling des

²⁴) GERTRUD M. RÖSCH, Labyrinthische Diskurse. Erzählstrategien in Grillparzers Almanach-Novelle *Das Kloster bei Sendmir*, in: Assimilation – Abgrenzung – Austausch: Interkulturalität in Sprache und Literatur, hrsg. von MARIA KATARZYNA LASATOWICZ, JÜRGEN JOACHIMSTHALER, Berlin, Bern, Brüssel 1999, S. 243–256, hier: S. 249.

²⁵) Diese Beobachtung beeinträchtigt die These vom Biedermeier als einer gezähmten Romantik, die der Komparatist Virgil Nemoianu in einigen großräumigen Darstellungen entwickelt hat und schränkt ihre Gültigkeit eher auf die französische und englische, in geringerem Maße auch auf die mitteleuropäische Kultur ein – es führt kein Weg von Schlegel zu Mörike oder Grillparzer. Vgl. VIRGIL NEMOIANU, *The Taming of Romanticism. European Literature and the Age of Biedermeier*, Cambridge (Mass.), London 1984; vgl. auch

Schauerromans führt der denkbar kürzeste Weg zum „Zerrissenen“ des Biedermeierzeitalters.²⁶⁾ Zuverlässig erhält die schauerphantastische Metaphorik der Novelle ihren Einsatz, wenn es darum geht, die Brisanz einer unter der Oberfläche nur mühsam gebändigten Triebwelt zu veranschaulichen. Wenn die Affekte an der Kette zerren, rumort die Nacht und tönen warnend die Glocken. Es ist das aufflackernde Wissen um die unverjährten Ansprüche der Sinnlichkeit, die der Prosa des Biedermeier, auch Grillparzers kleiner Novelle, in „episodischer Verwendung“ einen „schaurigen Ton“ verleihen, den Sengle als Charakteristikum biedermeierlicher Prosa charakterisiert hat.²⁷⁾ Nicht zufällig ist das Auffinden des Bildes von Oginsky, seines Rivalen, in der Schmuckschatulle der Frau auch der Wendepunkt der Novelle,²⁸⁾ weil es nicht nur den Ehebruch bestätigt, sondern auch die denkbar stärkste Verletzung des patriarchalischen Szenarios darstellt. Schon der Zweifel an der Vaterschaft erodiert den väterlichen Besitz, ein leibhaftiges Bastard-Kind stellt den Fortbestand einer legitimen Dynastie in Frage.

Die Entdeckung der Ähnlichkeit Oginskys mit ‚seiner‘ Tochter führt daher zu einem affektiven Ausnahmezustand, in dem sich Entsetzen und Wut ununterscheidbar verbinden: „und die Zähne seines Mundes schlugen klappernd aufeinander“ (136). In der anschließenden Kurzschlusshandlung, einer *mise en abyme* des weiteren Geschehens, will er sich das *corpus delicti* aneignen und nimmt zugleich seine Karriere als Gattenmörder vorweg: „Das Bild hatte er in seinen Busen gesteckt; so floh er, wie ein Mörder“ (136).

Er wird tatsächlich zum Mörder, bezichtigt sich „verdammlicher Übereilung“ (144), mit der er „Verbrechen [...] durch Verbrechen“ (144) strafen zu können glaubte – von Reue kann jedoch keine Rede sein.²⁹⁾ Mit dem Bußritual

DERS., Ostmitteleuropäisches Biedermeier. Versuch einer Periodisierung (1780–1850), in: Österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert, hrsg. von HERBERT ZEMAN, Graz 1982, S. 125–140.

²⁶⁾ Die Zerrissenheit als eine spezifische Form der Melancholie, die der biedermeierlichen Poesie des heimlichen und kleinen Glücks die Abgründe ihrer seelischen Verluste nachrechnet, hat als erster Alexander von Ungern-Sternberg in seiner Novelle ›Die Zerrissenen‹ (1832) ausgearbeitet, bis sie in Nestroys ›Der Zerrissene. Posse mit Gesang‹ (1844) ihr ironisches Nachspiel fand, das den Terminus zur gebräuchlichen Vokabel bei der Charakterisierung der Seelenlage des Wiener Biedermeier werden ließ. Der Zerrissene oder der Raunzer sind das österreichische Gegenstück zum *l'homme blasé*. Zur Relevanz der Kategorie für die Charakteristik Grillparzers vgl. HINRICH C. SEEBÄ, Grillparzer und die Selbstentfremdung des Zerrissenen im 19. Jahrhundert, in: Franz Grillparzer, hrsg. von HELMUT BACHMAIER, Frankfurt/M. 1991, S. 201–220.

²⁷⁾ SENGLÉ, Biedermeierzeit, Bd. II: Die Formenwelt (zit. Anm. 1), S. 937–951, hier: bes. S. 938.

²⁸⁾ Vgl. dazu auch FÜLLMANN, Franz Grillparzer (zit. Anm. 5), S. 121.

²⁹⁾ Vgl. auch SCHAUM, Schuld und Sühne (zit. Anm. 16), S. 299: „Mit einem derart zerrissenen Bewußtsein ist er zur Wiedergutmachung seiner Schuld bereit, nicht aber zur Reue seiner Tat“.

gehört er der klösterlichen Regel, aber gewährt sich, im stets erneuten Erwägen des Für und Wider, insgeheim Absolution. Selbstgerecht und vom zutiefst sündigen Charakter der Frau überzeugt, setzt er das Kind bei einem armen, kinderlosen Köhlerhepaar aus. Das Bastard-Kind darf überleben, wird ausgesetzt wie Ödipus im Mythos, wie Undine in Fouqués Erzählung, wie Judas in den ›*Legendae aureae*‹. So froh die Pflegeeltern über das geschenkte Kind auch sein mögen – es wird die Hypothek seiner Herkunft nicht abstreifen können. Die Dissonanz seines Gesichts ist sein Kainszeichen, das den Fluch einer illegitimen Herkunft in einer patriarchalischen Ordnung markiert.

Andererseits setzt sich im Überleben des Kindes auch das Überleben Oginskys fort, der nach seinem Geständnis, von Starschensky zum Duell gefordert, den Ehrenhandel zurückweist und kurzerhand Reißaus nimmt. „Du hast mich im Tiefsten verletzt, sprach der Graf. Du weißt, wie Männer und Edelleute ihre Beleidigungen abtun. Hier nimm diesen Stahl, fuhr er fort, indem er einen zweiten Säbel aus seinem Oberrocke hervorzog, und stelle dich mir!“ (142) Oginsky aber sind die Konventionen von ‚Männern und Edelleuten‘ gleichgültig: „Ich mag nicht fechten! sagte Ogyinsky. Du mußt! schrie Starschensky [...]“ (142). Aber auch diese ultimative Forderung kann Oginsky nicht zum Kampf bewegen. Als ein Fluchtversuch Elgas die Rachepläne Starschenskys zu vereiteln droht, nutzt Oginsky die Gunst der Stunde und flieht durch einen Sprung aus dem Fenster. Dass Oginsky entkommt, obwohl dies auf der Ebene der *histoire* kaum plausibel erscheint, verweist auf die symbolische Bedeutung dieser Figur im *discours* der Erzählung.³⁰⁾

Oginskys Auftreten hat zuverlässig den Rhythmus der Erzählung skandiert: erstmals fällt sein Name, als Starschensky Elgas Bekanntschaft macht, um sie wirbt, und der Erzähler auf den „armen Vetter“ verweist, „den sie kaum eines Blickes würdigte“ (127), obwohl er „gut gebaut und wohlaussehend war“ (127), während sich die Reisenden der Rahmengeschichte von der wenig einnehmenden, unersetzten Erscheinung Starschenskys haben überzeugen können. Die tiefe Zuneigung, die Elga und Oginky, wie der Leser erst später erfährt, füreinander empfinden, steht als romantisches Liebesmodell der herzlosen, auf Nachwuchshoffnung und Besitzstandswahrung gegründeten Partnerschaft von Elga und Starschensky entgegen. Die Bereitwilligkeit, mit der Oginski für eine „beträchtliche Summe“ (129) die Ansprüche auf seine Jugendliebe geopfert hat, die Feigheit, sich zu ihr im offenen Kampf zu bekennen, diskreditieren ihn als moralischen, nicht als erotischen Charakter. Die lässige Handhabung seiner Virilität wirkt auf Elga offenbar anziehender als der biedere, kaufmännisch fundierte Chauvinismus des Grafen Starschensky.

³⁰⁾ Vgl. RÖSCH, Labyrinthische Diskurse (zit. Anm. 24), S. 254.

Die Heimlichkeiten in der Warte und die Tatsache, dass Ogynski verschwindet und dann wieder erscheint, sich zu nächtlicher Stunde im Schlossgarten anschleicht, präsentieren das Zärtlichkeitsrepertoire einer galanten Erotik, das die sture Rechtschaffenheit Starschenskys vermissen lässt. Oginsky, der eigentliche Gegenspieler Starschenskys, „der rätselhafte Unbekannte“ (132), agiert erst am Schluss der Erzählung in eigener Person. Der Leser wird an keiner Stelle direkt, nur durch Mitteilungen Dritter oder über eine Ekphrasis des verborgenen Porträts vom Erscheinungsbild Oginskys unterrichtet. Als Oginsky endlich leibhaftig die Bühne der Erzählung betritt, darf er nicht als wirklicher Antagonist auftreten, sondern bleibt, geknebelt und verummmt, lange sprachlos, bis er sich aus dem Staub macht und verschwunden bleibt.

All das weist der Figur einen gleichsam puppenhaften Status zu: Oginsky ist ein Starschensky *in effigie*, ist all das, was dieser zu sein nicht vermag: „gut gebaut und wohlaussehend“, polnisch,³¹⁾ feurig, hedonistisch, ein Überlebenskünstler, dem das Herz einer leidenschaftlich liebenden Frau gehört. Er ist das, was Starschensky gerne wäre, was ihm aber sein Selbstverständnis nicht zu sein erlaubt, was aber doch zu stark ist, um getötet zu werden: Starschensky kann sich nicht mit sich selbst duellieren, auch wenn der aus „seinem Oberrock“ (142) gezogene zweite Säbel dieses Vorhaben verdeutlicht. Dass Starschensky nicht nur seine Waffe, sondern auch die seines Rivalen bei sich trägt, deutet auf die Dramatik eines mit sich entzweiten Ich. Das Duell ist eben kein Ehrenhandel unter zwei Rivalen, sondern der folgenlose, narzisstische Schaukampf eines mit seiner Lust ringenden Subjekts, das ihrer nicht Herr zu werden vermag: Deshalb kann Oginsky lebend entkommen. Starschensky aber läuft wie ein Tier im Kreis herum, hadert ergebnislos mit sich, begehrt, verteufelt aber zugleich, was er begehrt, liebt insgeheim, muss aber töten, was er liebt, und kann doch nie vergessen, geliebt zu haben. Er ist eine gequälte Seele, die Karikatur des dressierten Subjekts in einem restaurativen System.

Grillparzer variiert in seiner Novelle das aus dem Bürgerlichen Trauerspiel bekannte Motiv des Liebesopfers: Die gesellschaftliche Ordnung steht durch eine Mesalliance in Frage und kann nur durch die Tötung eines der Liebenden – in der Regel der Frau – wiederhergestellt werden. Auch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts fand das Motiv – das zeitgleich durch die Affäre Ludwig I. in Bayern mit Lola Montez politisch neu vitalisiert wurde – Einsatz auf der Bühne, man denke an Hebbels ›Agnes Bernauer‹ (1852). Im ›Kloster

³¹⁾ Nicht Starschensky, der Held der Erzählung, sondern die Lascheks und ihr Vetter Oginsky entsprechen dem kulturellen Stereotyp des Polen, der Unruhe, der Lust, dem aufsässigen Naturell. Vgl. dazu RÖSCH, Labyrinthische Diskurse (zit. Anm. 24), S. 253. Zum ‚polnischen Nationalcharakter‘ vgl. das Standardwerk von HUBERT ORLOWSKI, „Polnische Wirtschaft“. Zum deutschen Polendiskurs der Neuzeit, Wiesbaden 1996.

von Sendomir ist freilich die Parteinahme für die bürgerliche Seite so ersatzlos gestrichen wie die dort übliche moralische Integrität der liebenden Frau.

Die moralischen Gewissheiten des Bürgerlichen Trauerspiels sind im unzuverlässigen Affekthaushalt der anthropologischen Verfassung eines modernen Subjekts nicht länger fest gegründet. Die Dramen Grillparzers inszenieren, wie schon Max Kommerell feststellte, der Grillparzer den „Dichter der Treue“ nannte, die Krisen, die sich ergeben, wenn seine Figuren ihren Lebenskreis verlassen und in eine fremde, abgeschlossene Welt eintreten: *Tertium non datur*.³²⁾ Dass es keine dritte Ordnung gibt, in der sich die ursprüngliche und die neue Welt versöhnen lassen, prägt Grillparzers immer wieder variierte dramatische Faktur.³³⁾ Auch die beiden Erzählungen folgen dem Grundmuster der Erschütterung über den Verlust der Tradition. Das ›Kloster von Sendomir‹ ist wie ›Der Traum ein Leben‹ (1834) ein Werk, das die Aporie des Biedermeierzeitalters reflektiert, indem es dessen Werte zum Ausdruck bringt, aber gleichzeitig ihre dialektische Implikation enthüllt: „Inszeniert wird eine aus der Unzufriedenheit der Epoche resultierende Flucht von Trägheit und Langeweile, die [...] in eine [...] Handlung führt, in der der exotische Traum in einen Alptraum der Intrigen und des Mordes umschlägt.“³⁴⁾ Wie Rustan ist auch Starschensky auf seinen Gütern zu einem tatenlosen und jämmerlichen Leben genötigt, aus das ihn erst die Reise nach Warschau und die Begegnung mit Elga herausreißen. Zuletzt kann er aber nur in einem Paroxysmus der Gewalt seine Verfügung über die Frau in einer Bluttat bekräftigen und muss in traumatischer Erinnerung seine Rache, aber auch seine Ohnmacht, immer wieder neu erleben.

³²⁾ MAX KOMMERELL, *Dichter der Treue*, Frankfurt/M. 1952.

³³⁾ PETER VON MATT, *Der Grundriß von Grillparzers Bühnenkunst*, Zürich 1965.

³⁴⁾ SEEBÄ, *Wiener Biedermeier* (zit. Anm. 1.), S. 701.

