

Maria Katarzyna Lasatowicz  
Jürgen Joachimsthaler  
(Hrsg.)

Assimilation – Abgrenzung – Austausch  
Interkulturalität in Sprache und Literatur



PETER LANG  
Europäischer Verlag der Wissenschaften

1999

## Labyrinthische Diskurse

### Erzählstrategien in Grillparzers Almanach-Novelle „Das Kloster bei Sendomir“

#### I.

**D**IE Forschungsmeinungen über diese Novelle lassen sich in einem Satz zusammenfassen: Die Signatur dieses Textes ist die Inkongruenz.<sup>1</sup> Die Interpreten haben diese Brüche und Anachronismen auch hinlänglich benannt und teilweise zu erklären vermocht. Dazu gehört die „Einrangierung“ (wie Fontane einmal schrieb) als Kriminalnovelle<sup>2</sup>, dann der Hinweis auf die Abfassung in größter Eile, der sich aber am Manuskript nicht erhärten läßt<sup>3</sup>,

---

<sup>1</sup> Dagmar C.G. Lorenz: *Grillparzer. Dichter des sozialen Konflikts*. Wien, Köln u.a. 1986, bes. S. 57-61; hier S. 58.

<sup>2</sup> Winfried Freund: *Die deutsche Kriminalnovelle von Schiller bis Hauptmann*. Paderborn 1975.

<sup>3</sup> Grillparzer habe sie in größter Eile hingeschrieben, um dem Freund Schreyvogel einen ausgebliebenen Beitrag für das Taschenbuch „Aglaja“ zu ersetzen, äußerte Betty Paoli 1872, vgl. *Grillparzers Gespräche und Charakteristiken seiner Persönlichkeit durch die Zeitgenossen*. Hrsg. v. August Sauer. Wien 1904-1916; hier Bd. I, S. 257 und Bd. II/1, S. 321, und bestimmte damit den Tenor künftiger Klassifizierung. Dabei konnte schon Reinhard Backmann, von dem der Ausdruck „Almanach-Novelle“ stammt, im Kommentar die kontinuierliche Arbeit am Manuskript, dem keine Spur von Hast anzusehen ist, darlegen, vgl. Franz Grillparzer: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Hrsg. v. August Sauer, fortgef. v. Reinhold Backmann. [HKA] Bd. I/13: Prosaschriften I. Wien 1930, S. 295-297. Er weist auch darauf hin, daß in der zweiten Handschrift, die Grillparzer aus ersten Entwürfen vollendete und Schreyvogel übergab, sogar Korrekturen von dessen Hand zu finden sind. Um die Jahreswende 1825/26 war der „Aglaja“-Herausgeber durchaus nicht bereit, die Novelle umge-

und die Lektüre auf das darin verarbeitete biographische Substrat hin; dies waren die Beziehungen Grillparzers zu Charlotte von Paumgarten. Vor allem der Editor der historisch-kritischen Ausgabe, Reinhard Backmann, wies 1930 darauf hin, daß Grillparzer die Novelle vor 1822 konzipierte, als er eine Liaison mit Charlotte Jetzer, der späteren Frau seines Veters Ferdinand von Paumgarten, unterhielt. Die Beziehung erweist vor allem seine oft beobachtete Gefühlskälte und gehört in den Bereich der schwer zu erhellenden Autorpsychologie.<sup>4</sup>

Zu fragen ist also, wieweit sich einige der beobachteten Inkongruenzen aus den unterschiedlichen Diskursen des Textes herleiten lassen, ohne diese Brüche gleich in die Harmonie umfassender Auflösung überzuführen. Der rote Faden der Interpretation ist die Frage nach den drei Hauptfiguren Elga, Starschensky und Oginsky, die als Angehörige der polnischen Nation eingeführt werden. Welchen Anteil haben die verschiedenen, im Text festzumachenden Diskursstränge an der narrativen Konstituierung dieser Figuren?

Ein erster relevanter Diskurs wäre die Biographie und ihre Repräsentation im Text; ein zweiter wäre die vom Publikationsort erzwungene Anpassung an die Lesererwartungen und den Druck der Zensur. Die Novelle erschien 1828 im Taschenbuch *Aglaja*,<sup>5</sup> die Grillparzers Freund Joseph Schreyvogel<sup>6</sup> herausgab

---

hend zu drucken; Grillparzer scheint nur stockend den Text umgearbeitet zu haben, so daß ihn erst die vielzitierte Verlegenheit Schreyvogels Anfang 1827 bewog, aus dem ersten Entwurf eine Reinschrift zu fertigen und diese abzuliefern. Dieses Manuskript ist heute verloren.

<sup>4</sup> Dazu August Obermayer: *Franz Grillparzer: Das Kloster bei Sendomir*. In: Ders. (Hrsg.): „Was nützt der Glaube ohne Werke ...“. *Studien zu Franz Grillparzer anlässlich seines 200. Geburtstages*. Dunedin (Neuseeland) 1992, S. 205-218; hier S. 213. Ausgehend von den auffälligen Brüchen der Erzählung wird hier die Möglichkeit einer biographischen Interpretation zugelassen, allerdings im vollen Bewußtsein, daß eine solche Annahme an dieser Stelle nicht durch die nötigen Textbefunde erhärtet werden kann, sondern aus der bisher dokumentierten Forschung übernommen werden muß. Der warnende Hinweis vor „unreflektierter Übernahme“ ist in einem solchen Vorgehen mitgedacht, vgl. Robert Pichl: *Tendenzen der neueren Grillparzer-Forschung*. In: Robert Pichl, Alexander Stillmark, Fred Wagner, W.E. Yates (Hrsg.): *Grillparzer und die europäische Tradition*. Wien 1987, S. 145-158; hier S. 150.

<sup>5</sup> *Aglaja*. Ein Taschenbuch für das Jahr 1815 (-1833). Hrsg. v. Joseph Sonnleithner, (ab 1817) Joseph Schreyvogel. Wien 1814-1832. (Duodez, Jg. 1821-32 Kleinoktav. Mit Kupfern. Neue wohlfeile Ausg. 1833-36). Zur „Aglaja“ vgl. auch Maria Gräfin Lanckorońska, Arthur Rümmer: *Geschichte der deutschen Taschenbücher und Almanache aus der klassisch-romantischen Zeit*. München 1954, S. 91f.

<sup>6</sup> Joseph Schreyvogel selbst war bis dahin schon Mitarbeiter der *Österreichischen Wochenschrift* (1793) gewesen, während seines zweijährigen Aufenthalts in Jena Sekretär der *Literatur-Zeitung*, die in Österreich verboten war. Wieder zurück in Wien, leitete er das *Sonntagsblatt* neben der *Aglaja*, die er ab 1817 von Joseph Sonnleithner übernahm. Diese Redaktionsgeschäfte erledigte er neben seinem Amt

und für die er selbst unter dem Pseudonym „Thomas oder Karl August West“ beitrug.<sup>7</sup> Die vom Medium ausgehenden Erwartungen vereinnahmten die Novelle für den familial-patriarchalischen Diskurs der Epoche. Man darf annehmen, daß Grillparzer mit dem Programm der *Aglaja*, ihrem Inhalt und dem Lesepublikum vertraut war, denn seit 1819 hatte er darin Gedichte erscheinen lassen.<sup>8</sup> Dem Publikationsort ist vermutlich auch der Untertitel mit seiner Bezeugung der Authentizität geschuldet: „Nach einer als wahr überlieferten Begebenheit.“ Da die Novelle in Polen lokalisiert ist und von dreien ihrer Figuren behauptet, sie seien polnischer Nationalität, lohnt es sich ferner zu fragen, wie der Text am Polendiskurs der Restaurationszeit teilhat.

## II.

Zweifelsohne ist die stockende und widersprüchliche, über Abgründe gespannte Anordnung des narrativen Diskurses das nachhaltig faszinierende Element des Textes. Sie überlagert sehr dicht die *histoire*, hier verstanden als logische Ord-

---

als Sekretär des Hoftheaters und als Zensor. - Schreyvogels Tod 1832 (er starb an der Cholera) bedeutete für Grillparzer einen herben Schlag, den er im Tagebuch reflektierte, vgl. Tgb. 3168, in: Franz Grillparzer: *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*. Hrsg. v. Peter Frank und Karl Pömbacher. München 1965, Bd. 4, S. 639: „Seit seinem Tode ist niemand in Wien, mit dem ich über Kunstgegenstände sprechen möchte, ja auch in Deutschland wäre niemand, der mir anstände, höchstens etwa Heine, wenn er nicht innerlich ein lumpiger Patron wäre; dadurch versauere und verstocke ich in mir und die Produktion stellt sich immer ferner.“

<sup>7</sup> Von Schreyvogel erschienen die Erzählungen: *Samuel Brinks letzte Liebesgeschichte, eine Episode aus dem Roman seines Lebens*, v. C.A. West, vgl. *Aglaja* 1821, S. 177-257; *Der Fingerzeig der Vorsehung. Aus: Bilder aus dem Leben*, v. Th. und C.A. West, vgl. *Aglaja* 1826, S. 241-289; *Lebenserfahrungen eines Ungenannten*, vgl. *Aglaja* 1827; *War er ein Geisterseher; eine psychologische Merkwürdigkeit*; mitgeteilt von West; vgl. *Aglaja* 1829, S. 109-156; *Der Schmid seines eigenen Glücks; ein Charaktergemälde*, mitgeteilt von West, vgl. *Aglaja* 1830, S. 211-327; *Samuel Brink's erste Liebes- und Heirathsgeschichte*, von ihm selbst erzählt. Mitgeteilt von West, vgl. *Aglaja* 1831, S. 171-308.

<sup>8</sup> So war in der *Aglaja* auch das Gedicht *Auf die Ruinen des Campo Vaccino* erschienen, vgl. *Aglaja* 1820, ursprünglich S. 303-305, das auf Betreiben des bayerischen Hofes entfernt werden mußte, weil man den Hinweis auf das auf dem Forum Romanum errichtete Kreuz dahingehend verstand, daß die christliche Religion die antike Kultur verdrängt habe; Schreyvogel brachte eine bereinigte Ausgabe heraus. Der Buchhändler Joh. Baptist Wallishäuser widmete jeden Band einer Fürstin aus einem der regierenden europäischen Häuser; so war der betreffende Jahrgang 1820 der bayerischen Königin Friederike Wilhelmine Caroline zugeeignet gewesen. Estermann listet 67 Beiträge von Grillparzer zu Taschenbüchern und Almanachen auf, vgl. Alfred Estermann: *Die deutschen Literaturzeitschriften 1815-1850*. 11 Bde. 2. verb. u. erw. Aufl. München, Paris, New York 1991, Bd. 10, S. 220.

nung des Handlungszusammenhangs, als Fabel, und verdeckt die Banalität und ausgesprochene Unlogik des erzählten Geschehens:

Zwei deutsche Gesandte sind unterwegs nach Warschau, an den „Hof des kriegesischen Johann Sobiesky“, und übernachten in dem offensichtlich neu erbauten Kloster in der Woiwodschaft Sandomir. Ein Mönch zündet ihnen ungebeten das Feuer in ihrem Schlafsaal an und erzählt, auf ihre mehrmalige Bitte hin, die Geschichte des Klosters, die zugleich diejenige des Grafen Starschensky ist, der mit seinem Besitz das Kloster stiftete. Der Graf hat, als er sich zu Hofdiensten in Warschau aufhielt, Elga kennen und lieben gelernt, die Tochter des Starost von Laschek. Dieser und seine zwei Söhne waren als Verschwörer angeklagt worden und hatten daher ihren Besitz verloren; der Graf betreibt ihre Begnadigung und Wiedereinsetzung, weil er Elga liebt und schließlich heiratet. Seine finanzielle Hilfe für die verschwenderischen Verwandten seiner Frau vermindern sein Vermögen; er verläßt mit ihr, die sich von ihrer Familie distanziert und ihn anhänglich liebt, Warschau und lebt auf dem Stammschloß, wo auch das einzige Kind, eine Tochter, geboren wird. Der Hausverwalter weist ihn auf einen geheimnisvollen Fremden hin, der sich als der „arme Vetter“ Elgas, Oginsky, herausstellt; über ein geheimgehaltenes Medaillon entdeckt er die Ähnlichkeit zwischen ihm und seinem Kind, das so als illegitim entlarvt ist. Er läßt Oginsky suchen und in einem abgelegenen Turm einkerkern; um von seiner Frau ein Eingeständnis ihres Ehebruchs mit Oginsky erpressen, stellt er sie in einer Nacht Oginsky gegenüber. Sie streitet ab und will sich retten, indem sie anbietet, das Kind zu töten; Starschensky verhindert das, indem er sie ermordet, aber währenddessen entkommt Oginsky durch das Fenster. Starschensky stiftet seinen Besitz an das Kloster und tritt selbst in dieses ein; zwanghaft muß er seine Schuld immer wieder erzählen und wird dabei von dem hereintretenden Abt unterbrochen, der ihn zur Mette abholt. So erfahren die Reisenden die Identität des Mönchs.

Die wenigen Angaben verlegen die Erzählung ins 17. Jahrhundert, als Johann Sobiesky König von Polen (1674-1696) wurde und als Verbündeter Kaiser Leopolds I. den Österreichern in einer reichlich ausweglosen Lage zu Hilfe kam - er gewann am 12. September 1683 die Schlacht am Kahlenberg und half so, das von den Türken belagerte Wien zu entsetzen. Der Name Sobiesky zitiert daher einen heroischen Abschnitt polnisch-österreichischer Geschichte, die als Gegenstand oder Folie zahlreicher Erzählungen und Gedichte dient.

Grillparzers Bezug ist lakonisch, denn über die fremden Reiter wird nur gesagt:

Als Boten des deutschen Kaisers zogen sie, selbst Deutsche, an den Hof des kriegerischen Johann Sobiesky, und, vom Abend überrascht, suchten sie Nachtlager in dem vor ihnen liegenden Kloster (HKA I/13, 5).

Hier geht es auch kaum um die Zeit nach den Türkenkriegen, sondern um die Jahre nach dem Wiener Kongreß, wie dies schon Winfried Freund an dem gesellschaftlichen Konflikt gezeigt hat, der dem Kriminalfall zugrunde liegt. Auch die Bauweise des Klosters deutet nicht auf einen barocken Bau, sondern auf die Wiederentdeckung der Gotik und gehört somit in Grillparzers eigene Zeit.<sup>9</sup> Die 'Gothic Revival' ist nicht nur in der Baukunst eine gesamteuropäische Erscheinung, sondern hat beginnend mit der 'Gothic Novel' die Dramatik und das Romanschaffen der europäischen Romantik durchformt.<sup>10</sup> Grillparzers eigenes Schicksalsdrama *Die Ahnfrau* von 1817 bezeugt dies durch seinen großen Erfolg am beredtesten. Dieses architektonische Detail stellt einen kongruenten Selbstverweis des Textes auf seine literarische Tradition dar; auf der mimetischen Ebene hingegen beginnen mit ihm die Inkongruenzen der Handlung.

Auch der Anfang der Geschichte, die der Mönch zu erzählen beginnt, gelingt nur über eine Kaskade von Überraschungen, Stockungen und Mißverständnissen, hinter denen sich offensichtlich Geheimnisse verbergen. Frappierender noch ist das körperliche Gebaren des Mönchs, das eine gewalttätige Natur oder große innere Spannung vermuten läßt: Er verspricht sich und sagt zunächst drei statt dreißig Jahre; auf die Frage „[w]elch gottgeliebter Mann“ das Kloster gestiftet habe, bricht er in ein „schmetterndes Hohngelächter“ aus und zerbricht die Stuhllehne, auf der seine Hände lagen. Besondere Aufmerksamkeit verwendet der Erzähler an dieser Stelle auf ein Element des Raums, indem er mehrfach das Fenster selbst beschreibt und den Blick auf die hügelige Landschaft erwähnt: es ist ein „hohe[s] Bogenfenster“, das wie das ganze Gebäude

<sup>9</sup> Hans Ottomeyer in Zusammenarbeit mit Ulrike Laufer (Hrsg.): *Biedermeiers Glück und Ende. ... die gestörte Idylle 1815-1848*. München 1987, S. 612-622 und Lorenz [wie Anm. 1], S. 58.

<sup>10</sup> Zumal auf Kleist, Hoffmann und Grillparzer übte Matthew Gregory Lewis mit seinem Roman *The Monk* (1796) entscheidenden Einfluß aus. Das Verschwinden und Wiedererscheinen von Figuren, der labyrinthische Handlungsverlauf und das Labyrinth bzw. unterirdische Gänge als häufiger Schauplatz, ein dämonisiertes Bild katholischer Riten und das Klischee des Klosters als Fassade der Frömmigkeit verdanken sich diesem Text. Exemplarisch, zudem mit Hinweisen auf Grillparzer und Hoffmann, untersucht diesen Zusammenhang Peter K. Jansen: „*Monk Lewis*“ und *Heinrich von Kleist*. In: Kleist-Jahrbuch 1984, S. 25-54.

„altertümliche Spitzformen mit absichtlicher Genauigkeit nachahmte.“ Die Gäste rücken ihren Tisch in die „Brüstung des geöffneten Bogenfensters“ (HKA I/13, 6), so daß der Mönch während seiner Erzählung gegenüber dem Fenster zu sitzen kommt und in die Landschaft hinausblickt, dabei die Worte murmelnd: „Wenn nur nicht so viel Nebel dazwischen läge, man sieht kaum das alte Stammschloß durchschimmern - und der Mond scheint auch so trübe.“ (HKA I/13, 9). Dann beginnt er die Geschichte des Stifters, des Grafen Starschensky, zu erzählen. Dieser Wechsel in die Binnenerzählung - der Text antwortet geradezu mustergültig der strukturalistischen Analyse von Rahmen- und Binnenerzählung - beschneidet die Präsentation der Handlungsstränge, da in der narrativen Logik der Figur nur noch erzählt werden kann, was diese weiß. Die vorsichtige Frage muß daher lauten: Was ist von seinen Auskünften über die drei Hauptfiguren zu halten?

### III.

Der Protagonist Starschensky muß sich in Warschau in die politischen Wirren des Landes mischen. Die Hauptstadt ist schon vor Beginn der eigentlichen Erzählung durch den Mönch als Ort des Unheils konnotiert: „Das ist eine arge Stadt, [...] Aller Unfrieden geht von dort aus.“ (HKA I/13, 8). Diese Charakterisierung deutet wiederum nur sehr oberflächlich auf Sobieskys Regierungszeit, beschreibt dafür umso deutlicher das napoleonische Europa:

Ein Reichstag rief ihn nach Warschau. Unwillig über die Verkehrtheit der Menge, deren jeder nur sich wollte, wo es das Wohl des Ganzen galt, ging er eines Abends durch die Straßen der Stadt; schwarze Regenwolken hingen am Himmel, jeder Augenblick bereit, sich zu entladen, dichtes Dunkel ringsum. (HKA I/13, 9).

Diese Situation gehört zum erzählerischen Grundbestand nahezu aller Novellen der *Aglaja*: Es ist die Begegnung mit der Frau, die im guten wie im bösen der Prüfstein für das weitere Leben des Mannes wird. Von ihrer Person ist seine weitere Identität nicht mehr zu trennen. So auch bei Grillparzer: Ihr Verbrechen macht ihn zum Verbrecher.

Da hört er plötzlich hinter sich eine weibliche Stimme, die zitternd und schluchzend ihn anspricht: Wenn Ihr ein Mensch seid, so erbarmt Euch eines Unglücklichen! Rasch umgewendet, erblickt der Graf ein Mädchen, das bittend ihm die Hände entgegen streckt. Die Kleidung schien ärmlich, Hals und Arme schimmerten weiß durch die Nacht. Der Graf folgt der Bittenden. Zehn Schritte gegang-

gen, tritt sie in eine Hütte, Starschensky folgt, und bald steht er mit ihr allein auf dem dunklen Flur. Eine warme, weiche Hand ergreift die seinige. - [...]

Ein bis dahin unbekanntes Gefühl ergriff den Grafen bei der Berührung der warmen Hand. [...] Eine neue Welt stand vor ihm auf, und bebend folgte er seiner Führerin, [...] (HKA I/13, 10).

Diese Szene hat Parallelen in Grillparzers weiterem Werk und läßt fragen, wie die Figur Starschensky eigentlich konstituiert ist. Er hat mit Alfons, dem Herrscher in dem späten Drama *Die Jüdin von Toledo*, die auffällige Askese gemeinsam, eine innere Versteinerung, die durch die gleiche Geste, den Druck einer warmen Frauenhand im dunklen Raum, gelöst wird.<sup>11</sup> Auch die quietistische Abgeschlossenheit, in der Starschensky bisher lebte, wird nicht mit der polnischen Nationalität in Verbindung gebracht, sondern verweist auf einen epochentypischen Zug der Restaurationszeit.<sup>12</sup> In der Gemeinschaft mit dem Verwalter, der zweimal topisch in fast gleichlautenden Worten charakterisiert wird<sup>13</sup>, wiederholt sich die Konstellation aus *Ein treuer Diener seines Herrn*, an dem Grillparzer ebenfalls im Jahr 1826 arbeitete. Da Starschensky zum einen so viele Züge mit andern Figuren Grillparzers teilt und weder durch den Mönch-Erzähler noch durch die Erzählinstanz seine polnische Identität bekräftigt wird, so drängt sich die Vermutung auf, dies sei eine im Kern anders angelegte Person. Die bisherige Forschung hat die Konstituierung der Figur aus dem Kontext weiterer Texte Grillparzers erhellt, sie aber noch nie in den Horizont des ursprünglichen Publikationskontextes gestellt. Die Frage wäre nun, ob sich einige der ‚unlogischen‘ Motivationen dieser Figur aus dem Zusammenhang der *Aglaja* erklären lassen.

Das Treffen zwischen Starschensky und Elga ist als eine hochsignifikante Szene voll latenter Erotik gestaltet, die auffallend einer Novelle von Joseph Schreyvogel selbst ähnelt, die im Jahr 1826 erschien, als Grillparzer seine Erzählung gerade fertigstellte. Schreyvogel alias West erzählt die Geschichte eines jungen Mannes, der zum Zyniker geworden ist und sich das Leben nehmen will. Mit der Pistole in der Brusttasche geht er durch die Vorstadt,<sup>14</sup> als ihn ein Mädchen

<sup>11</sup> *Die Jüdin von Toledo*, V. 466-469. Die Finsterkeit hat in der Novelle in diesem Augenblick eine andere Qualität gewonnen. Statt metaphorisch auf die Drohungen durch eine Revolution zu verweisen, wird sie erotisch verheißungsvoll aufgeladen.

<sup>12</sup> Freund [wie Anm.2], hier 59.

<sup>13</sup> Vgl. HKA I/13, S. 14: „Starschenskys Hausverwalter, ein als redlich erprobter Mann“, und 17f: „von seinem Hausverwalter begleitet, einem alten redlichen Manne“.

<sup>14</sup> Auch hier nähert sich Grillparzer fast wörtlich an Schreyvogels Text an, der schrieb: „Es fing an, dunkel zu werden, als er durch die Straßen ging.“



anspricht: „Darf ich Sie begleiten, mein Herr?“ Die Ähnlichkeit der Begegnung zwischen Elga und Starschensky setzt sich fort, als er ihr in ihre Wohnung folgt:

Es war schon finster auf der Treppe; das Mädchen mußte vorausgehen und Alberten bei der Hand fassen, um ihm den Weg zu zeigen. Er fühlte die kleine warme Hand in der seinigen pulsieren, in dem Augenblicke stieß sein Arm an die Pistole, die er in der Brusttasche seines Überrockes trug. Ein Schauer überlief ihn; die That, welche zu vollbringen er ausgegangen war, stand mit einemmale in ihrer ganzen Gräßlichkeit vor ihm. Die gedankenlose Zerstreuung, womit er dem Mädchen gefolgt, war plötzlich verschwunden.<sup>15</sup>

Auch hier bedeutet die Begegnung mit dem Mädchen eine Lebenswende, die durch die Berührung der Hände initiiert wird. Diese Erzählung, die gedruckt erschien, als Grillparzer auf Schreyvogels Wunsch seine eigene Erzählung umarbeitete, scheint diesen direkt angeregt zu haben, die Begegnung zwischen Elga und Starschensky in dieser Abfolge von Stimme - Blick - Berührung zu gestalten. Aber noch mehr Analogien finden sich: Auch dieses Mädchen bettelt für ihren Vater, denn dieser wurde krank aus Kummer und Überanstrengung nach einem Bankrott. Der junge Mann hilft Vater und Tochter, wieder Arbeit zu finden (er als Buchhalter, sie als Putzmacherin), und nimmt selbst seine Studien wieder auf, um ein „nützliches Mitglied der Gesellschaft“<sup>16</sup> zu werden. Zuletzt erreicht er die Berufung als Leibarzt eines hohen Hofbeamten in die Residenz und somit die Möglichkeit, um die Hand des Mädchens anzuhalten, die ihm als Lebensretterin gilt.<sup>17</sup> Die Struktur dieser Geschichte, die ebenfalls in Rahmen- und Binnenerzählung zerfällt, und die genuin optimistische Handlung, die sehr direkt an die Verbesserungsfähigkeit des Menschen appelliert, hat Grillparzer ein Stück weit in seine Erzählung eingebaut. Die Fürsorge für den kranken Vater, seine Fürsprache für die Rehabilitation der Familie und die Liebe zu seiner schönen Tochter geben auch dem selbstgenügsam lebenden Grafen einen unerwarteten und zunächst beglückenden Lebensinhalt. Die Vorwürfe werden dabei einzig auf die Familie gehäuft:

Im ersten Augenblicke, als Starschensky den Namen Laschek hörte, wußte er auch schon, daß die Lage des Unglücklichen nicht ganz unverschuldet war. Denn, wenn er auch einer unmittelbaren Teilnahme an den Anschlägen seiner Söhne nicht geradezu überwiesen werden konnte, so hatte er doch durch Leichtsinn in der Jugend und üble Wirtschaft im vorgerückten Alter seinen Söhnen die

<sup>15</sup> *Der Fingerzeig der Vorsehung. Aus: Bilder aus dem Leben*, v. Th. und C.A. West. In: *Aglaja* 1826, S. 241-289; hier S. 268-269.

<sup>16</sup> *Der Fingerzeig der Vorsehung* [wie Anm. 15], hier S. 274.

<sup>17</sup> Auch Schreyvogel überläßt es, wie Grillparzer bis fast zum Ende des Textes, den Zuhörern, die Identität des Erzählers mit dem jungen suizidgefährdeten Studenten zu erraten.

rechtlichen Wege des Emporkommens schwierig, und Wagnisse willkommen gemacht. (HKA I/13, 12).

Elga dagegen wird dezidiert als die ‚schöne Polin‘ vorgestellt, von der zugleich die erotische Lockung der ‚schönen Jüdin‘ ausgeht:

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 ward keineswegs durch eine kleine Narbe entstellt, die, als schmale, weißlich gefärbte Linie schräg abwärts laufend, sich in den Karmin der Oberlippe verlor. Grübchen in Kinn und Wangen, Stirn und Nase, wie vielleicht gerade der Maler sie nicht denkt, wie sie aber meinen Landsmänninnen wohl stehen, vollendeten den Ausdruck des reizenden Köpfchens und standen in schönem Einklange mit den Formen eines zugleich schlank und voll gebauten Körpers, dessen üppige Schönheit die ärmliche Hülle mehr erhob als ver barg.- (HKA I/13, 10f.)

Von Elga berichtet der Mönch-Erzähler nur Positives: Zwar hat sie einen Hang zum Luxus und genießt die Vergnügungen und Festlichkeiten der Hauptstadt; aber als Starschensky sich gezwungen sieht, auf sein Stammschloß zurückzukehren, weil sein Vermögen das weitere Leben in der Stadt nicht mehr zuläßt, willigt sie sofort ein. Eine vorübergehende Mißstimmung, eine Heimlichkeit mit ihrem Vater bleibt unaufgelöst.

Dieser Handlungsabschnitt wird wieder dazu benutzt, Starschensky von den anderen polnischen Figuren abzuheben.<sup>18</sup> Vor allem liebt er die Ordnung; er bemüht sich um die Erhaltung der Güter und seines geminderten Vermögens, das die Schwäger - das Vertrauen und seine überschwengliche Liebe zu Elga ausnützend - verschwendet haben:

Doch plötzlich war der Rausch des Glücklichen auf eine noch weit empfindlichere Weise gestört. Starschenskys Hausverwalter, ein als redlich erprobter Mann, erschien, trübe Wolken auf der gefurchten Stirn. Man schloß sich ein, man rechnete, man verglich, und es zeigte sich bald nur zu deutlich, daß, durch das, was für Elgas Verwandte geschehen war, durch den schrankenlosen Aufwand der letzten Zeit, des Grafen Vermögensstand erschüttert war, und schleunige Vorsorge erheischte. Das Schlimmste zu dieser Verwirrung hatten Elgas Brüder getan.

Diese Brüder hatten den „überschwenglichsten Gebrauch“ von der Kasse des Grafen gemacht. Dieser greift sofort ein:

<sup>18</sup> Auch der Name „Starzenski“ ist für ein polnisches Grafengeschlecht belegt, vgl. HKA I/13, S. 300. Die polnische Identität Starschenskys wird keineswegs so in den Vordergrund geschoben wie diejenige Oginskys.

Der Graf übersah mit einem Blicke das Bedenkliche seiner Lage, und ordnungsliebend wie er war, hatte für ihn ein rasches Umkehren von dem eingeschlagenen Taumelpfade nichts Beängstigendes. (HKA I/13, 15).

Elga ist die liebende und ergebene Frau, die dann auf dem ländlichen Besitz eine Tochter zur Welt bringt. Von ihrer aufrührerischen und verschwundungs-süchtigen Familie hat sie sich gelöst. So urteilt sie vernichtend über ihren Vetter Oginsky: „Die Genossen meiner Brüder sind alle schlecht, dieser aber ist der schlechteste!“ (HKA I/13, 26).

#### IV.

Die nun folgende, von großer familiärer Harmonie geprägte Phase ist mehrfach untersucht worden. Freund verweist auf die retardierende Funktion, die zur grundsätzlich dramatischen Struktur der Novelle gehöre;<sup>19</sup> ferner leitet sie sich her aus der Perspektive der Binnenerzählung, in der sich die Fokussierung verengt und nur noch die Wahrnehmungen des Grafen wiedergegeben werden können. Zudem - und das wäre die hier zu beweisende These - verwirklicht die Erzählung in dieser Phase weiter das in der Begegnung Elga-Starschensky angefangene Familiengemälde. In seiner harmonischen und ländlich-patriarchalen Semantik ist es dem Textprogramm des Taschenbuchs verpflichtet, aus dem Grillparzer offensichtlich wichtige Motive und Handlungseinheiten übernommen hat.

Der Graf widmete alle Stunden, die er nicht den häuslichen Freuden schenkte, einzig der Wiederherstellung seiner, durch die unüberlegte Freigebigkeit an Elgas Verwandte, herabgekommenen Vermögensumstände, und der Verbesserung seiner Güter. Tagelang durchging er Meierhöfe und Fruchtscheuern, Saatfelder und Holzschläge, immer von seinem Hausverwalter begleitet, einem alten redlichen Manne, der, vom Vater auf den Sohn vererbt, dessen ganzes Vertrauen besaß. (HKA I/13, 17-18).

Zunächst deutet alles auf ein gutes Ende, wie es in der Erzählung von Schreyvogel vorgebildet wäre. In diesen familialen Handlungsstrang wird nun ein anderer verwoben, der mit dem „armen Vetter Oginsky“ (HKA I/13, 14) verbunden ist. Von der Familie Elgas wird keiner der Brüder, kaum der Vater, sondern nur er erzählend repräsentiert: wir erfahren mehr über sein Aussehen, als über Starschenskys Erscheinung zu dieser Zeit:

<sup>19</sup> Freund [wie Anm.2], S. 58.

Gut gebaut und wohl aussehend wie er war, schien er eine solche Abneigung durch nichts zu verdienen; vielmehr war in seinem, beinahe zu unterwürfigen Benehmen das Streben sichtbar, sich um die gute Meinung von Jedermann zu bewerben. Keine Härte konnte ihn aufbringen; nur schien ihm freilich jede Gelegenheit erwünscht, sich der beinahe verächtlichen Behandlung Elgas zu entziehen. Zuletzt verschwand er ganz, und Niemand wußte wo er hingekommen war. (HKA I/13, 14).

Allein Oginsky wird einmal ausdrücklich als Pole beschrieben. Als der Graf ein geheimes Fach im Schmuckkasten seiner Frau entdeckt, findet sich dort ein Portrait: „Es war das Bild eines Mannes in polnischer Nationaltracht.“ (HKA I/13, 23). Zudem trägt er den Namen einer nachweisbaren Persönlichkeit: Michal Kleofas Oginsky, dessen Porträt in der Nationalgalerie in Krakau hängt; von ihm waren 1826, also im Jahr, als Grillparzer die Novelle für den Druck fertigschrieb, die *Memoires sur la Pologne et les Polonais* in zwei Bänden in Paris erschienen.<sup>20</sup> In Oginsky vereinigen sich ganz starke Signale polnischer Identität, er ist der ‚eigentliche‘ Pole im Gegensatz zum ‚uneigentlichen‘ Polen Starschensky, der statt nationaler Züge epochentypische Charakteristika auf sich vereint, wie sie auch andere Figuren in den Dramen kennzeichnen. Im Zusammenhang mit Oginsky wird dagegen zitiert, was an Konnotationen im trivialen Diskurs über Polen angehäuft war.<sup>21</sup> Schon August Ehrhardt stellte in seiner Monographie 1910 fest, daß die Lascheks „im Gegensatz zu Starschenskys Charakter, den Geist der Unordnung, der lärmenden Unruhe, schrankenloser Gelüste [verkörpern], der zum Aufstand gegen die bestehende Ordnung führt.“<sup>22</sup>

Starschensky erzwingt eine Konfrontation Oginskys mit Elga, die zur Abrechnung mit dem Ehebrecher und Aufrührer führen sollte und könnte.<sup>23</sup> Der Graf hat ihn eingekerkert und zu einem abschließenden Geständnis gezwungen:

Elga ist hier, sagte der Graf, und fragt, ob es wahr sei, daß du mit ihr gekost? Wie oft soll ich's noch wiederholen? sagte der Mann, sich in seinen Ketten umkehrend.-

<sup>20</sup> HKA I/13, S. 302. Die Porträts von Michal Kleofas Oginsky und seiner Frau wurden 1792 von Guiseppa Grassi gemalt, vgl. Mieczysław Porębski: *Das Nationalmuseum in Kraków. Galerie der polnischen Malerei und Skulptur des 19. Jahrhunderts in den Tuchhallen. Ein Führer durch die Sammlungen.* Kraków 1991, S. 17.

<sup>21</sup> Vgl. dazu Hubert Orłowski: „*Polnische Wirtschaft*“. *Zum deutschen Polendiskurs der Neuzeit.* Wiesbaden 1996.

<sup>22</sup> Hier zit. nach HKA I/13, S. 302.

<sup>23</sup> Beide Bereiche, das öffentliche und das private Schicksal, werden hier - wie in *König Ottokars Glück und Ende* auch - in Analogie gebracht. Der öffentliche Aufruhr korrespondiert dem Aufruhr der Gefühle. Vgl. auch Freund [wie Anm.2], S. 57: „Den spezifischen Zuschnitt gewinnt die Novelle durch die Verbindung von erotischer und politisch-revolutionärer Leidenschaft.“

Der Befund der Handschrift ist an dieser Stelle sehr aussagekräftig. Dort wird „gekost“ durch „gebuhlt“ ersetzt, dieses wieder durch „gekost“, aber nach „umkehrend“ fährt die Handschrift fort „ich habe sie genossen“. - Diesen letzten Satz hatte der Herausgeber Schreyvogel mit Bleistift unterstrichen. Grillparzer folgte diesem Zensurwunsch umgehend und tilgte den Satz im Druckmanuskript (HKA I/13, 307).

### Oginsky ist feige und verweigert den Kampf:

- 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! - Ich mag nicht fechten! sagte Oginsky. Du mußt! schrie Starschensky und drang auf ihn ein. (HKA I/13, 30)

Es kommt nicht zum Kampf. Dafür wird in einer hochgradig unwahrscheinlichen Szene, die erneut ein Klischee aufruft, die polnische Figur verabschiedet und fallengelassen:

Die Zwischenzeit benützte Oginsky, und während der Graf noch am Eingange beschäftigt war, riß er das Fenster auf, und sprang hinab. Der Fall war nicht tief; Oginsky erreichte unbeschädigt den Boden, und als der Graf von der Türe weg zum Fenster eilte, verhallten bereits die Fußtritte des Entflohenen in weiter Entfernung. (HKA I/13, 30)

Diese Szene kann nicht auf mimetische Stimmigkeit befragt werden, ohne daß ihre ganze Unlogik deutlich wird: Wie weit können Tür und Fenster in einem „Turm“ voneinander entfernt sein? Wie schnell muß Oginsky laufen, wenn er schon „in weiter Entfernung“ ist, als der Graf ihm durch das Fenster nachsieht? Diese Szene funktioniert nicht auf der Ebene der *histoire*, sondern der des *discours*: Sie teilt verdeckt, noch ehe der Akt dies offen tut, die Identität von Starschensky mit dem Mönch-Erzähler mit, indem beide Figuren am Fenster gezeigt werden. Das aufwendig inszenierte Detail erweist sich jetzt als genaues narratives Kalkül, weil es den Zusammenhang zwischen Rahmen- und Binnenhandlung festigt.

Die Flucht des Ehebrechers ist eine Inkongruenz mehr, die sich jedoch aus dem mehrfachen Wechsel der Diskurse erklären läßt. Von der Repräsentation der patriarchalen Familie und der guten Ordnung auf dem Lande springt der Text zum Diskurs über Revolution, Stadt und „üble Wirtschaft“, wie er sich in Oginsky verkörperte. Dann wird dieser verlassen, aufgegriffen wird stattdessen die Ehegeschichte, aber an ihrem wunden Punkt. Was geschieht mit dem ehebrecherischen Vetter? Er kommt ungestraft davon! Das dürfte es im

Textprogramm des Taschenbuches nicht geben. In der narrativen Inszenierung funktioniert diese Wendung nur, weil der Diskurs sich ganz vehement der Frau und der Bestrafung der Ehebrecherin zuwendet, die wiederum sehr gut in das Textprogramm paßt: „Dein Mitschuldiger ist entflohen, sagte er, aber du entgehst mir nicht“ (HKA I/13, 30). Starschensky stellt Elga nun auf die Probe: Sie könne sich retten, wenn sie das Bastard-Kind töte. Als sie dazu schließlich bereit wäre, wendet ihr Ehemann diese Erpressung in ihr Todesurteil.<sup>24</sup>

„Halt! schrie plötzlich Starschensky. Dahin wollt' ich dich haben! sehen, ob noch eine Regung in dir, die Wert des Tages. Aber es ist schwarz und Nacht. Dein Kind soll nicht sterben, aber Schändliche, du! und damit stieß er ihr den Säbel in die Seite, daß das Blut in Strömen emporprang, und sie hin fiel über das unverletzte Kind.“<sup>25</sup>

Mit diesem starken, ans Schauerliche grenzenden Effekt wird die Bestrafung der Ehebrecherin instrumentiert, um von dem eigentlichen Schuldigen abzulenken. Dieses Ende ist - wenn überhaupt - wesentlich im Sinne Reinhard Backmanns gedeutet worden, der feststellt, in der ungestraften Flucht des „Vetters“ exkulpiere sich Grillparzer selbst, nachdem er als ein Vetter Ferdinand von Paumgartens mit dessen Frau Charlotte in den Jahren 1820 bis 1821 ein Verhältnis gehabt hatte. Die sich sehr schnell vollendende Ehetragödie und die ausführlich inszenierte Seelenqual des büßenden Starschensky<sup>26</sup> überrollen diese sowohl ungeklärt bleibende wie lächerliche Flucht, die ihren Sinn nur aus dem verdeckten biographischen Substrat der Erzählung gewinnt. Somit wäre

<sup>24</sup> Dabei änderte Grillparzer diese Stelle, damit sich weniger Angriffspunkte fänden. So heißt es von Elga: „Damit hatte sie das Kind wiederholt an ihre Brust gedrückt; mit weggewandtem Auge ergriff sie eine große Nadel, die ihren Pelz zusammenhielt; das Werkzeug blinkt, der bewaffnete Arm - Halt! schrie plötzlich Starschensky“, vgl. HKA I/13, S. 31. In der Handschrift hingegen steht: „Damit hatte sie das Kind tief unter ihre Brust herabsinken lassen; mit weggewandtem Auge ergriff sie eine große Nadel, die ihren Pelz zusammenhielt; das Werkzeug blinkt, der bewaffnete Arm nahte zitternd dem Herzen des Kindes“, HKA I/13, S. 307. Eine so explizit gestaltete Szene wäre wohl ein Anathema in einem Organ gewesen, zu dessen Bildprogramm die Madonna mit dem Kind gehörten. Zum Programm der Taschenbücher vgl. Lydia Schieth, Fürs schöne Geschlecht. Frauenalmanache zwischen 1800 und 1850. Bamberg 1992, 160-180; Paul Gerhard Klussmann, Das literarische Taschenbuch der Biedermeierzeit als Vorschule der Literatur und der bürgerlichen Allgemeinbildung, in: Almanach- und Taschenbuchkultur des 18. und 19. Jahrhunderts. Hrsg. v. York-Gothard Mix. Wiesbaden 1996, 89-111, bes. 95-98.

<sup>25</sup> HKA I/13, S. 31. Auch diese Szene ist auf der semantisch-syntaktischen Ebene inkongruent, denn worauf bezieht sich „es“? Es könnte den allgemeinen Gegensatz zu „Tag“ bedeuten, aber sich auch als Pronomen auf ein Substantiv im Neutrum beziehen, etwa „Herz“, das in einer früheren Manuskript-Stufe stand. Die Inkongruenz wäre dann ein Hinweis auf eine nicht ganz konsequente Umformulierung dieser Passage.

<sup>26</sup> Dagmar Lorenz zweifelt an dem Bußwillen Starschenskys, vgl. Lorenz [wie Anm.1], S. 60.

die Erzählung in doppelter Hinsicht „eine Art Beichte oder Buße“ (HKA I/13, 293) für diese ehebrecherische Liaison, in der aber die Schuldfrage umgekehrt und allein der Frau aufgebürdet wird. Ein solches Ende provozierte offenbar weder den Zensor Schreyvogel noch die Leserinnen der *Aglaja*. Das Programm dieser Almanache beleuchtet nur um so klarer die eigentliche Stellung der zum reinen Bild verklärten, zur Mutter und zur Dichtermuse erhobenen Frau. Dieses Idealbild hatte eine dunkle Seite: Wer von dem Weg tugendhafter Fraulichkeit und Mutterschaft abwich, hatte wenig Mitleid zu erwarten.

## V.

Dunkle Flure, geheime Türen und unterirdische Gänge gehören zu den Schauplätzen der Erzählung.<sup>27</sup> Labyrinthisch hängen auch die Diskurse des Textes zusammen: In eine Familiengeschichte biedermeierlichen Zuschnitts ist eine Aufarbeitung biographischen Substrats eingelegt. Auf dem Umweg des Polendiskurses wird die politische Revolte in die Handlung eingeschleust, die dann Unordnung und Leid in das Leben des ‚unpolnischen‘ Protagonisten bringt. Identifizierbar werden diese Diskurse erst, wenn man die Inkongruenzen der Erzählung ernst nimmt, statt sie als unvermeidliche Schwächen einer ‚Almanach-Novelle‘ beiseite zu schieben.

---

<sup>27</sup> Diese Interpretation des labyrinthischen Schauplatzes als Repräsentation seelischer Zustände verfolgt sehr konsequent für *Die Ahnfrau* Heinz Politzer: *Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier*. Mit einem Vorwort v. Reinhard Urbach. Wien, Darmstadt 1990, S. 58-80.