

Günter Oesterle

## **Niederländisches Genre und Kriminalgeschichte**

Eine Konstellation: Georg Wilhelm Friedrich Hegel – Karl Schnaase –  
Annette von Droste-Hülshoff

### **Vorbemerkung**

Ausgangspunkt der hier vorgenommenen Zusammenstellung einer ästhetischen Theorie, einer kunstgeschichtlichen Analyse und einer poetischen Darstellung des niederländischen Genres war eine Faszination. Annette von Droste-Hülshoff hatte in einem Prosafragment ein ästhetisches Experiment mit einer Gattung durchgeführt, deren ästhetische Besonderheiten theoretisch erst in jüngster Zeit und durch eine neuartige kulturgenetische Vorgehensweise von Hegel und Schnaase exponiert worden waren. Stauenswert dabei ist nicht nur, dass und wie Droste-Hülshoff die verschiedenen Bestimmungstücke des Genres, die Ästhetik des Flüchtigen, die Ästhetik des Zweideutigen und die ästhetische Theorie des Interieurs, im sprachlichen Medium erprobt; verblüffend ist mehr noch, dass sie die implizit zwischen Hegel und Schnaase sich abzeichnende Differenz in der Einschätzung der ästhetisch lizenzierten Darstellung des Bösen narratologisch zu nutzen weiß und folgerichtig das niederländische Gesellschaftsbild in eine »Kriminalgeschichte« überführt. Dass mit der Behandlung Karl Schnaases ein Kunsthistoriker ins Blickfeld rückt, der in seiner Jugend Freund von Karl Immermann und in seinem Alter guter Bekannter von Theodor Fontane war, mag als kleine Referenz an das Forschungsgebiet des Jubilars gelten.

### **Die folgenreiche Anwendung einer kulturgenetischen Vorgehensweise und die Entwicklung einer Ästhetik des ›Momentanen‹ (Hegel) und ›Zweideutigen‹ (Schnaase)**

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts lässt sich ein ästhetisch wie kulturtheoretisch gleichermaßen folgenreicher Vorgang beobachten, den man exemplarisch am Bedeutungszuwachs des »niederländischen Genres« entwickeln kann. Während im 18. Jahrhundert unter »niederländischem Geschmack« einerseits das derb Komische, andererseits das bloße Kopieren der Natur verstanden und folgerichtig die Gattung »niederländisches Genre« der untersten Stillage in rhetorischem Sinne zugeordnet wurde, setzt zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine ästhetische Um- und Aufwertung ein.<sup>1</sup> Im nieder-

---

1 Vgl. Eberhard Seybold: Das Genrebild in der deutschen Literatur. Vom Sturm und Drang bis zum Realismus. Stuttgart, Berlin: Kohlhammer 1967 (Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur, Bd. 3).

ländischen Genre sieht man eine »Kunststufe«<sup>2</sup> erreicht, in der nicht mehr das Problematische einer Kopie der Natur, sondern das Artifizielle, die »Wirkung«<sup>3</sup> und der »Schein«<sup>4</sup> der Naturnachahmung in ihrer höchsten Vollendung zur Darstellung kommen. Folglich wird auch nicht mehr primär das Derbe und Gemeine thematisiert, sondern ästhetische Erscheinungsweisen faszinieren wie das »Momentane«<sup>5</sup> oder die »Flüchtigkeit des Blicks«.<sup>6</sup> Die Blickveränderung vom Motiv zu einem formalästhetischen Gesichtspunkt ist so neuartig, dass sogar mit komplexen medienverbindenden Beschreibungen experimentiert wird. So versucht etwa Karl Schnaase in seinen 1834 erschienen »Niederländischen Briefen« das niederländische Genre als »musikalisches Element der Malerei« zu deuten.<sup>7</sup>

Zugespitzt lässt sich sagen, die Ästhetik des 19. Jahrhunderts widerlegt die ästhetisch abwertende Kritik des 18. Jahrhunderts und ihre Behauptung, das Niederländische sei das Gemeine. In den von Heinrich Gustav Hotho zusammengestellten Hegelschen Vorlesungen zur Ästhetik findet sich mehrfach die Bemerkung:

Unter dem Titel gemeiner Natur dürfen sie [die Genremalereien der Holländer, G.Oe.] nicht etwa schlechthin beiseite gestellt und verworfen werden. Denn der eigentliche Stoff dieser Gemälde, untersucht man ihn näher, ist so gemein nicht, als man gewöhnlich glaubt.<sup>8</sup>

An die Stelle eines mit Vorurteilen belasteten Geschmacksurteils, das etwa, wie Hegel unterstellt, »mit der Vornehmigkeit einer hohen Nase von Hof und Höflichkeit her aus guter Gesellschaft«<sup>9</sup> gefällt wird, soll eine wissenschaftlich fundierte kulturgenetische Fragestellung treten. Auf diese Weise kann es erst gelingen, begrifflich zu machen, so Hegel, »was [...] die Holländer zu diesem Genre«,<sup>10</sup> und das heißt zur ästhetischen »Befriedigung an der Gegenwart des Lebens auch im Gewöhnlichsten und Kleinsten«, geführt hat.<sup>11</sup>

An dem Wechsel der Perspektive und Fragestellung von einem an der rhetorischen Stilhöhenlage orientierten Geschmacksurteil zu einer kulturwissenschaftlichen Vorgehensweise sind Ästhetiker wie Georg Wilhelm Friedrich Hegel sowie ästhetisch interessierte Kunsthistoriker wie z. B. Karl Schnaase gleichermaßen beteiligt. Für Hegel und Schnaase scheint mit dem »niederländischen Genre« der günstige Spezialfall

2 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Ästhetik*. Bd. 1. Frankfurt a. M.: Europäische Verlagsanstalt o. J., S. 573.

3 Karl Schnaase: *Niederländische Briefe*. Stuttgart, Tübingen: Cotta'sche Buchhandlung 1834, S. 195.

4 Hegel: *Ästhetik* (s. Anm. 2), S. 573.

5 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Berlin 1823. Nachgeschrieben von Heinrich Gustav Hotho. Hg. von Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg: Meiner Verlag 1998, S. 201.

6 Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. In: Ders.: *Werke in fünf Bänden*. Hg. von Ludger Lütkehaus. Bd. 1. Zürich: Haffmanns 1988, S. 308.

7 Schnaase: *Briefe* (s. Anm. 3), S. 155.

8 Hegel: *Ästhetik* (s. Anm. 2), S. 169f.

9 Ebd., S. 170.

10 Ebd., S. 169.

11 Ebd., S. 572.

vorzuliegen, dass sich eine kulturgeschichtliche mit einer ästhetischen Fragestellung verbinden lässt, nämlich, auf welche Weise und unter welchen Bedingungen diese neuartige Kunstgattung im engsten Zusammenhang mit einer gesamtulturellen Entwicklung entstanden sein könnte. In den Worten Schnaases lautet die Fragestellung, auf welche Weise der »innere Grund ein der Kunst und dem Leben gemeinschaftlicher ist«. <sup>12</sup> Karl Schnaase hat in den »Niederländischen Briefen« die kulturwissenschaftliche Kernfrage nach dem Zusammenhang zwischen einer relativ autonomen Kunstentwicklung und dem gesamtulturellen Prozess in den Mittelpunkt seiner Untersuchung gestellt:

Wie ist dies aber zu denken, wie kann die Kunst mit der bürgerlichen Verfassung, mit der Sitte gleichem Wechsel unterworfen sein, ohne äußere Abhängigkeit davon? Kann sie auf ihrem eigenen Gebiete dieselben Veränderungen erleiden, wie die Sitte auf dem ihrigen? Dies ist die Frage, die sich darbietet. <sup>13</sup>

Das niederländische Genre ist für soziokulturelle und ästhetische Zusammenhänge auch deshalb ein prominenter Demonstrationsfall, weil gleich zwei Befunde sich als aktuelle Provokationen für die damals zeitgenössische Kunstproduktion herausstellen sollten. Sie sind beschreibbar im Umfeld einer Krise der Kunst. Die bislang anzutreffende abwertende Beurteilung der niederländischen Genremalerei argumentierte nämlich auch gesellschaftspolitisch. Die künstlerische Zuwendung zu »unwürdigen Gegenständen« sei, so fasst Schnaase diese Kritik zusammen, nach dem Bildersturm und der Reformation »ein Erzeugnis der ungünstigsten Zeiten«. Es nehme nicht Wunder, dass in einer derartig kunstfeindlichen Zeit wie der Reformation der Gefallen an einer »bloßen, geistlosen Nachahmung« Auftrieb gewann oder die böse »Neigung überhand nahm, die Schattenseite der menschlichen Natur aufzufassen und sich an ihrer Erbärmlichkeit zu ergötzen«. <sup>14</sup> Es liegt nahe, eine derartige gesellschaftskritisch motivierte Kunstdiagnose als Herausforderung zu begreifen, zumal da sie von Hegel wie Schnaase nicht nur als eine Steilvorlage genutzt wurde, problematische Forschungsmeinungen zur Verbindung von Politik und Ästhetik zu widerlegen, sondern zugleich im Gegenzug dazu die Möglichkeit wahrzunehmen, eine Gesamtdiagnose des Standes der Kunst in der gesamtulturellen Entwicklung zu wagen. Hegels brisante und aktuelle Frage nach »dem Ende der Kunst ihrer höchsten Bedeutung nach« <sup>15</sup> stellt Schnaase im Blick auf das niederländische Genre, wenn er am Ende seiner Analyse schreibt:

Freilich aber steht diese Gattung auf der äußersten Gränze, da wo die Elemente der Schönheit sich auflösen, wo der Gegenstand und die Darstellung sich sondern, jener der Natur, dieser der Kunst anzugehören scheint, wo der reine Styl des Bildes sich in das Musikalische, der Ernst des Schönen in das Angenehme zu verlieren droht. <sup>16</sup>

Der Gleichklang der Fragestellung und die beiderseitige kulturgenetische Vorgehensweise von Hegel und Schnaase lässt sich nicht auf Einflüsse reduzieren. Zwar hat

12 Schnaase: Briefe (s. Anm. 3), S. 94.

13 Ebd., S. 94.

14 Ebd., S. 91.

15 Hegel: Ästhetik (s. Anm. 2), S. 22 und 580f.

16 Schnaase: Briefe (s. Anm. 3), S. 156.

Schnaase zwei Vorlesungen Hegels gehört, darunter aber nicht die »Vorlesung über die Philosophie der Kunst«. <sup>17</sup> Interessanter als eine solche Einflusshypothese aufzustellen, dürfte es sein, den Argumentationsgang von Hegel und Schnaase bis zu dem Punkt zu verfolgen, an dem sie jeweils unterschiedliche Richtungen einschlagen. <sup>18</sup> Die Differenz in der Analyse lässt sich – bei Hegel explizit und bei Schnaase implizit – auf die zeitgenössische Kunstproduktion beziehen. Für den Literaturwissenschaftler bietet es sich an, diese Konstellation zu nutzen, um Annette von Droste-Hülshoffs literarisches Experiment mit dem »niederländischen Genre« in ihrem Prosafragment »Joseph« zu perspektivieren.

Man kann nur schwer von der verschiedenen Darbietungsweise Hegels und Schnaases absehen. Während wir von Hegel entweder nur Nachschriften seiner Ästhetikvorlesung oder eine nach seinem Tode verfertigte Kompilation derselben von Heinrich Gustav Hotho vorliegen haben, tritt uns Schnaase mit einem an der avantgardistischen Publizistik der Zeit orientierten Reisebericht entgegen. <sup>19</sup> Abstrahiert man aber zunächst von der unterschiedlichen Präsentationsweise und konzentriert sich auf die Argumentation, so lassen sich einige Korrespondenzen in der Vorgehensweise feststellen.

Beide versuchen das Phänomen »niederländisches Genre« nicht nur punktuell zu analysieren, sondern innerhalb eines zivilisationsgeschichtlichen und kunstgeschichtlichen Prozesses zu orten. Hegel und Schnaase geben eine geopolitische, soziokulturelle und religionstheoretisch fundierte Antwort auf die Tatsache, dass die Holländer »den Inhalt ihrer Darstellungen aus sich selbst, aus der Gegenwart ihres eigenen Lebens erwählt, und dies Präsentate auch durch die Kunst verwirklicht [...] haben«. <sup>20</sup> Nach Hegel resultiert »die Befriedigung an der Gegenwart des Lebens auch im Gewöhnlichsten und Kleinsten« aus dem Zusammentreffen dreier Faktoren, die allesamt eine bis dato ungekannte Autonomie ermöglichten. Da ist einmal die Tatsache, dass »der Holländer« »den Boden darauf er lebt und wohnt« <sup>21</sup> nicht wie andere Völker erobert oder in Besitz genommen hat, sondern mit »saurem Fleiß« <sup>22</sup> »selber gemacht« <sup>23</sup>, das heißt »zum größten Teil« dem Meer abgerungen hat. Da ist zum zweiten zu nennen, dass »die Bürger der Städte wie die Bauern [...] durch Mut,

17 Vgl. Henrik Karge: Das Frühwerk Karl Schnaases. Zum Verhältnis von Ästhetik und Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert. In: Antje Middeldorf Kosegarten (Hg.): Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800. Göttingen: Wallstein 1997, S. 402-419, hier 408; Wolfgang Beyrodt: Ansichten vom Niederrhein. Zum Verhältnis von Carl Schnaases Niederländischen Briefen zu Georg Forster. In: Annemarie Gethmann-Siefert/Otto Pöggeler (Hg.): Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik. Bonn: Bouvier 1986, S. 169-182.

18 Vgl. Henrik Karge: Arbeitsteilung der Nationen. Karl Schnaases Entwurf eines historisch gewachsenen Systems der Künste. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 53 (1996), S. 295-306.

19 Schnaase (s. Anm. 3) verweist z.B. auf die im Vormärz international berühmt gewordenen Schriften von Etienne Jouy: L'Hermite de la Chaussée d'Antin; ou, observations sur les mœurs au commencement du XIXe siècle, 1812-1814 (S. 16).

20 Hegel: Ästhetik (s. Anm. 2), S. 270.

21 Ebd., S. 170.

22 Ebd., S. 572.

23 Ebd., S. 170.

Ausdauer, Tapferkeit die spanische Herrschaft [...] abgeworfen und sich mit der politischen ebenso die religiöse Freiheit in der Religion der Freiheit erkämpft« haben.<sup>24</sup> Auf den letzten Punkt legt Hegels Argumentation ein besonderes Gewicht:

Ihrer Religion nach waren die Holländer, was eine wichtige Seite ausmacht, Protestanten, und dem Protestantismus allein kommt es zu, sich auch ganz in die Prosa des Lebens einzunisten und sie für sich, unabhängig von religiösen Beziehungen, vollständig gelten und sich in unbeschränkter Freiheit ausbilden zu lassen.<sup>25</sup>

Hegel resümiert: »Keinem anderen Volke wäre es unter anderen Verhältnissen eingefallen, Gegenstände, wie die holländische Malerei sie uns vor Augen bringt, zum vornehmsten Inhalt von Kunstwerken zu machen.«<sup>26</sup> Diese einzigartige Balance aus »Bürgerlichkeit und Unternehmungslust«, diese daraus resultierende »Frohheit und Übermütigkeit in dem Selbstgefühl, dass sie dies alles ihrer eigenen Tätigkeit verdanken«,<sup>27</sup> erfüllt nach Hegel die Voraussetzung für einen innovativen Darstellungsstil, der nicht mehr die Inhalte und ihre Realität, sondern die »Magie der Farben«, die frappantesten Effekte »der Lichtführung«, die »flüchtigsten Momente«, das »Vergänglichste, Vorübereilendste [...] das Augenblicklichste einer Gebärde« »in seiner vollsten Lebendigkeit« »zu ergreifen« sucht.<sup>28</sup>

Bei der Lektüre der verschiedenen Varianten in den Vorlesungsnachschriften lässt sich die Faszination Hegels an der innovatorischen Leistung verfolgen, »das Wandelnde in seinem ganz flüchtigen Vorbeifliegen [...] zum Anschauen« zu bringen.<sup>29</sup> Zugleich lässt sich sein Versuch rekonstruieren, das Phänomen begrifflich zu erfassen, dass das »Substantielle« um seine Macht über das »Flüchtige«<sup>30</sup> »gleichsam« ästhetisch »betrogen« wird. Zusammenfassend heißt es: »Vom Schönen wird gleichsam das Scheinen als solches für sich fixiert, und die Kunst ist die Meisterschaft in Darstellung aller Geheimnisse des sich in sich vertiefenden Scheinens der äußeren Erscheinungen.«<sup>31</sup> Dieses radikale Abheben auf »die Kunst des Scheinens, die sich zeigt und beweist«, erlaubt die These, dass die Gegenstände, weil sowieso schon bekannt, »das Uninteressante« seien.<sup>32</sup> Daher könne der Stoff sogar »gemein erscheinen [...], die Handlungen für sich können [sogar] ein Widerwärtiges« an sich haben. Die stoffliche Last ist gleichsam getilgt durch die Darstellung von »Situationen«, in denen die Personen gänzlich in ihrer Tätigkeit aufgehen. Hegel bezeichnet diese konzentrierte Situation als eine »Innigkeit im unmittelbar Gegenwärtigen«<sup>33</sup> und fügt als Beispiel an: »eine alte Frau, die bei Licht eine Nadel einfädelt.«<sup>34</sup>

24 Ebd., S. 170.

25 Ebd., S. 572.

26 Ebd., S. 572.

27 Ebd., S. 170.

28 Ebd., S. 573.

29 Hegel: Vorlesungen (s. Anm. 5), S. 201.

30 Ebd., S. 207.

31 Hegel: Ästhetik (s. Anm. 2), S. 573.

32 Hegel: Vorlesungen (s. Anm. 5), S. 201.

33 Ebd., S. 256.

34 Ebd., S. 201.

Während aber im niederländischen Genre der frühen Neuzeit sich in der »Innigkeit« des Gegenwärtigen »Harmonie«<sup>35</sup> herstellen lasse, ist diese Möglichkeit nach Einschätzung Hegels für seine eigene Zeit versperrt. Die »geistige Heiterkeit«, die »aufgeweckte geistige Freiheit und Lebendigkeit in Auffassung und Darstellung«<sup>36</sup> ist am Ende der romantischen Kunstepoche, wo die Gegenstände nicht mehr nur uninteressant, sondern beliebig geworden sind, nicht mehr möglich. Man weiß, dass Hegel die Kunstszene seiner Zeit interessiert verfolgt hat. Ein Reflex zu unserem Thema findet sich in seinen von Hotho kompilierten Vorlesungen zur Ästhetik:

Wir haben [...] gleichfalls gute Genrebilder auf unserer diesjährigen Kunstausstellung, doch reichen sie an Kunst der Darstellung noch lange nicht an die gleichartigen der Holländer heran, und auch im Inhalt können sie sich zu der ähnlichen Freiheit und Fröhlichkeit nicht erheben. Wir sehen z.B. eine Frau, welche ins Wirtshaus geht, um ihren Mann auszuzanken. Dies gibt nichts als eine Szene bissiger, giftiger Menschen. Bei den Holländern dagegen in ihren Schenken, bei Hochzeiten und Tänzen, beim Schmausen und Trinken geht es, wenn's auch zu Zänkereien und Schlägen kommt, nur froh und lustig zu, die Weiber und Mädchen sind auch dabei, und das Gefühl der Freiheit und Ausgelassenheit durchdringt alles und jedes.<sup>37</sup>

Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass Hegel aus zeitdiagnostisch kritischen Gründen das Potential des Widersprüchlichen und Gewalttätigen im niederländischen Genre allzu sehr verniedlicht und in »unbekümmerte[r] Ausgelassenheit«<sup>38</sup> bzw. in der stabilen Verbindung von »Heiterkeit und Komik«<sup>39</sup> zum Verschwinden gebracht hat. Der Kunsthistoriker Karl Schnaase urteilt hier differenzierter, kritischer, indem er Formen der Entzweiung mit der Entfaltung von Individualität auch schon im niederländischen Genre der frühen Neuzeit ausmacht. Während in Hegels Ästhetik das Gemeine, Gewalttätige und Böse von der Heiterkeit und lustvollen Selbsttätigkeit des holländischen Volkes kollektiv besiegt wird, zeigt Schnaase, wie innerhalb der »Behaglichkeit«<sup>40</sup> »Innigkeit« und »Wärme« dennoch »die individuelle Abweichung von der Regel«<sup>41</sup> schon am Werke ist. Da auch schon in diesem Stadium der Moderne das sich individualisierende Gemüt in ein komplexes und spannungsreiches Verhältnis zum Kollektiv der Familie und zum Kollektiv des Volkes sich begibt, ist es unvermeidlich, dass in den niederländischen »Gesellschaftsbildern«, wie Schnaase es nennt, »die dunkle Enge des Hauses«, »die Verwicklungen der Familie« und die »an Häßlichkeit« streifenden »Mühseligkeiten des bürgerlichen Lebens« zur Darstellung kommen.<sup>42</sup> Differenzierter als Hegel sieht Schnaase im zivilisationsgeschichtlichen Prozess der Individualisierung eine Dialektik von Mensch und Dingen sich entfalten, der nicht, wie bei Hegel, zur vollständigen Freiheit von den die Menschen umgebenden Gegen-

35 Hegel: Vorlesungen (s. Anm. 5), S. 256.

36 Hegel: Ästhetik (s. Anm. 2), S. 170f.

37 Ebd., S. 170.

38 Ebd., Bd. 2, S. 257.

39 Ebd., Bd. 2, S. 258.

40 Schnaase: Briefe (s. Anm. 3), S. 102f.

41 Ebd., S. 112f.

42 Ebd., S. 80.

ständen gelangt, sondern »bei allem Schein der Selbständigkeit« doch zugleich zu »höchste[r] Abhängigkeit von äußeren Umständen« führt.<sup>43</sup>

In einer weit ausholenden Studie untersucht Schnaase das Verhältnis des Menschen zu den Dingen in Antike und Moderne.<sup>44</sup> Er kommt dabei zu dem Schluss, dass die Dinge bei Homer zwar mächtig und bedeutend seien; sie blieben aber dennoch »von der Beziehung zu den Verwandten und Hausgenossen« »völlig getrennt«. Bedingt durch das Christentum verändere sich der Status der Dinge im Hause grundsätzlich. Die Liebe wird gleichsam »auf das Innere des Hauses selbst übertragen«.<sup>45</sup> Es entsteht »ein geistiges Band des Wechselverkehrs zwischen dem Hause und der Familie«. Das Ergebnis dieses Wechselverkehrs ist nicht nur eine »Genauigkeit«<sup>46</sup> und »genaue Kenntnis« »in der Behandlung jedes einzelnen Gegenstandes«,<sup>47</sup> sondern zugleich die Entfaltung einer physiognomisch verfahrenen Intimität im Umgang mit den Dingen: »Das Ganze des Hauses wird durch die Ordnung und die vollendete Natürlichkeit der Einzelnen zu einem Körper, der durch den Bewohner belebt ist, in ihm seine Seele hat«.<sup>48</sup> In der Anspielung auf das in der Antike zuerst entworfene Ganze des Hauses gibt Schnaase zu erkennen, dass und wie radikal das antike Oikos-Modell in der Moderne umgeschrieben werden muss.<sup>49</sup> Es bleibt nämlich auf die Öffentlichkeit bezogen. Für Schnaase lässt sich demgegenüber mit der modernen Beziehung von Landschafts- und Gesellschaftsbild ein neuartiges Korrespondenzpaar ausmachen. Die Architektur von Schnaases »Niederländischen Briefen« gibt eine Theorie des Interieurs zu entdecken.<sup>50</sup> Seine Briefe führen vor, dass der Prozess der Vergeistigung und Individualisierung die Landschaft Zug um Zug sowohl aus der Unbestimmtheit wie auch aus dem Sich-Verlieren in Einzelheiten herausführt, um in der frühen Neuzeit zur »reine[n] Totalwirkung«<sup>51</sup> einer »eigentümlichen« Landschaft durch einen individuellen Betrachter zu gelangen. Parallel zu diesem ästhetisierten Landschaftskörper entsteht im Innern des Hauses ein »physiognomisches Band«, das mit den Gliedern der Familie auch die bloßen Umgebungen »umfasst«.<sup>52</sup> »Auch hier«, schreibt Schnaase, »ähnlich wie in der Landschaft sehen wir also den Menschen

43 Ebd., S. 142.

44 Ebd., S. 101f.

45 Ebd., S. 102.

46 Ebd., S. 86.

47 Ebd., S. 152f.

48 Ebd., S. 87.

49 Vgl. Irmintraut Richarz: *Oikos, Haus und Haushalt. Ursprung und Geschichte der Haushaltsökonomik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1991; Reinhard Koselleck: *Die Auflösung des Hauses als ständischer Herrschaftseinheit*. In: Neithard Bulst/Joseph Goy/Jochen Hoock (Hg.): *Familie zwischen Tradition und Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1981, S. 109-124.

50 Wolfgang Kemp hat in einem informativen und weitgespannten Aufsatz die These vertreten: »wir müssen uns damit abfinden, daß das Interieur eine Gattung ohne Theorie ist«. Ders.: *Beziehungsspiele. Versuch einer Gattungspoetik des Interieurs*. In: Sabine Schulze (Hg.): *Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov. Ostfildern - Ruit: Hatje 1998*, S. 17-29, hier 23.

51 Schnaase: *Briefe* (s. Anm. 3), S. 51.

52 Ebd., S. 102.

nur als die Seele des großen Körpers an, in dem er lebt.<sup>53</sup> Schnaase erläutert derart, aus welchen inneren und äußeren Gründen die »neue Gattung« des niederländischen Genres das »Gefühl der Wärme für einen anderen Stoff mit hervorrufen konnte«.<sup>54</sup> Er bleibt nicht wie Hegel bei der Beschreibung dieser »Innigkeit«<sup>55</sup> stehen. Als kenntnisreichem Kunsthistoriker gelingt es ihm, die »Meister dieser Gattung« von »Gesellschaftsmalerei« in zwei Hauptklassen zu teilen. Auf der einen Seite beschreibt er einen Typus kollektiver Heiterkeit, »eine Welt derben, sinnlichen, aber gutmütigen Wesens«, wo wie in Schenkestuben, Bauernhochzeiten und Märkten »Sitte und Bildung die Ausbrüche der sinnlichen Natur weniger hemmen«.<sup>56</sup> Vergleichbar der Argumentation Hegels sieht Schnaase hier das karnevaleske Prinzip des Humors herrschen, das alles moralisch Problematische gleichsam überspringt: »Man fühlt«, schreibt er über Jan Steen, »für diesen Geist ist keine ernste Welt da, die Haus- und Staatsaktionen des bürgerlichen Lebens sind für ihn nur Faschingsscherze, deren feierlicher Ton die Lust des folgenden Moments erhöhen soll«.<sup>57</sup> Hegel hat vornehmlich diese kollektiv ausgerichtete, von karnevaleskem Humor gefärbte Genremalerei im Blick. Schnaase hingegen hat in seinen kulturtheoretischen Erörterungen eigens auf die in der Moderne entstehende komplizierte Spannung zwischen jedem Einzelnen, der familiären Sitte jedes Hauses und der kollektiven Sitte jedes Volkes hingewiesen.<sup>58</sup> Mit den Vorstellungen von Genrebildern aus »den niederen Kreisen der Gesellschaft« war daher nur ein bestimmter Ausschnitt markiert. Es findet sich nämlich noch ein zweiter Typ von Genrebildern »von weniger ausgesprochener Komik«, der sich thematologisch stärker »in dem Kreise der mittleren wohlhabenderen Stände« »sitiert«, »in ruhigen Vorfällen, wo höchstens Spuren innerer Erregung sind, und schon die Sitte starke Ausbrüche verhütet«.<sup>59</sup> An dieser zweiten Gattung »feinerer Häuslichkeit« lässt sich eine Ästhetik des »Zweideutigen« entdecken. Solche »Szenen aus dem Innern des Familienlebens« kommen nämlich nicht darum herum, die dargestellten Menschen »bereits in Handlungen begriffen« vorzustellen, die uns notgedrungen »auf den Unterschied des Guten und des Bösen führen«.<sup>60</sup> Da aber diese Genrebilder im Unterschied zu den Historienbildern die einzelnen Gestalten nie »gesondert und in selbständiger Bedeutung auftreten« lassen, sondern immer nur gattungsgemäß als Teil des »umgebenden Hauses« und Milieus, können sie den Gegensatz von Gut und Böse nur »streifen«.<sup>61</sup> Daher ist es diesen Genre-»Kunststückchen«<sup>62</sup> von ihren Gattungsprinzipien her nur möglich, einen Ausschnitt einer »artigen Novelle« »erraten« zu lassen. Ihr Ziel ist es, unsere Aufmerksamkeit auf »unwesentliche Dinge« zu lenken, die aber eine wichtige Rolle im Aufspüren des »mehr Angedeuteten als vollkommen Ausgesprochenen«

53 Schnaase: Briefe (s. Anm. 3), S. 89.

54 Ebd., S. 93.

55 Ebd., S. 91.

56 Ebd., S. 81.

57 Ebd., S. 84.

58 Ebd., S. 103.

59 Ebd., S. 81.

60 Ebd., S. 88.

61 Ebd., S. 90.

62 Ebd., S. 87.



spielen. Hier ist der Ort, wo die Schule des Sehens von Nuancen und »unmerklichen Übergängen« vorausweist auf eine Schule des detektivischen Spurenlesens. Das Genre als Interieur ermöglicht die Idylle oder die Kriminalgeschichte. Schnaase lenkt den Blick auch auf die Genese der Kriminalgeschichte, darauf, »wie aus der ruhigsten Häuslichkeit sich Handlungen entwickeln, welche zunächst nur unbedeutend und familiär, dann aber, da sie jene Ruhe stören, immer im gewissen Grade zweideutig und sinnlich erscheinen«. <sup>63</sup>

Fassen wir zusammen: Hegel und Schnaase haben das bislang abgewertete niederländische Genre aufwerten können, weil sie dessen Vorliebe für niedrige und sogenannte »unwürdige Gegenstände« nicht mehr aus der Perspektive der Motivwahl und der Stilhöhe, sondern einerseits historisch aus seinem soziokulturellen Kontext und andererseits formalästhetisch erklären und beurteilen. Hegel lässt diese historisierende Aufwertung allerdings nur für die frühe Neuzeit gelten. Damals sei »das Schlimme in der Situation« durch das Komische aufgehoben worden, wogegen heutige Bilder »der ähnlichen Art« »sich daran gefielen pikant zu sein«, indem sie »etwas innerlich Gemeines, Schlechtes und Böses ohne versöhnende Komik« zur Darstellung brächten. <sup>64</sup> Der Kunsthistoriker Schnaase, Schüler von Savigny und Hegel, löst diese Dichotomie von positivem Einst und negativem Jetzt differenzierend auf, indem er auch an Genrebildern der frühen Neuzeit Zwielfichtiges und Zweideutiges entdeckt. Die Anschlussstellen für die Verbindung von niederländischem Genre und Kriminalgeschichte sind damit vorbereitet. Annette von Droste Hülshoff wird sie zu nutzen versuchen.

Es lässt sich generell beobachten, dass Schriftsteller des Vormärz bei ihren literarischen Experimenten sich zunehmend am niederländischen Genre orientieren, ja sich gegen die erwartbare zeitgenössische Kritik auf neuere Studien zum Genrebild berufen. Auf exponierte Weise ist dies bei Friedrich Hebbel der Fall. Im Jahr 1840 beabsichtigt Hebbel, seinen Erzählungen den Titel »Niederländische Gemälde« zu geben. <sup>65</sup> Zur Rechtfertigung seiner literarischen Versuche, milieubedingte, ans Böse streifende Handlungen darzustellen, dachte Hebbel daran, in das geplante Vorwort »meine Confession über die Gattung« einzufügen. <sup>66</sup> Das vorliegende Bekenntnis bezeugt ein geschärftes kunst- und kulturhistorisches Bewusstsein über die bislang weit-

63 Ebd., S. 88.

64 Hegel: Ästhetik Bd. 2 (s. Anm. 2), S. 258.

65 Friedrich Hebbel: Erzählungen und Novellen. In: Ders.: Sämtliche Werke in zwölf Bänden. Hg. von Richard Maria Werner. Bd. 8. Berlin: Behrs Verlag 1902, S. 417.

66 Hebbel: Werke (s. Anm. 65), S. 416–420, hier 417. Auffallend ist, dass in der Hebbelforschung die Frage nach dem Zusammenhang der Erzählungen mit dem niederländischen Genre bislang ausgeblendet wurde: Christian Jenssen: Hebbels Erzählungen. In: Hebbel-Jahrbuch (1955), S. 51–62; Fritz Martini: Der Erzähler Friedrich Hebbel. In: Helmut Kreuzer (Hg.): Friedrich Hebbel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989, S. 251–254; Ingrid Kreuzer: Hebbel als Novellist. In: Helmut Kreuzer (Hg.): Hebbel in neuer Sicht. Stuttgart: Kohlhammer 1963, S. 150–163; Andrea Rudolph: Die Granate im romantischen Kelch – ein Beitrag zur Struktur der Prosa Friedrich Hebbels. In: Günter Häntzschel (Hg.): »Alles Leben ist Raub«. Aspekte der Gewalt bei Friedrich Hebbel. München: iudicium 1992, S. 61–79. Eine Ausnahme bildet Friedrich Sengle: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848. Bd. 2: Die Formenwelt. Stuttgart: Metzler 1972, S. 799.

gehend abschätzig beurteilte Gattung.<sup>67</sup> Annette von Droste Hülshoff stand derartigen Experimenten nicht fern. Während Hebbel zum Beispiel in seiner Erzählung »Heidvogel und seine Familie« einen Alkoholiker darstellt, der seine Familie zugrunde richtet, wählt sie in ihrem als »Kriminalgeschichte« untertitelten Erzählversuch »Joseph« einen Kassierer namens Steenwick, der zwanzig Jahre im Hause der Erzählerin Mevrow von Ginkel dient, als leidenschaftlicher Spieler aber heimlich nach und nach die Kasse seines Herrn zu leeren beginnt. Geschehensort ist Belgien und eine Reihe von Hinweisen auf die niederländischen Maler Jan Wijnants, Philipp Wouvermann und Gerhard Dow deuten darauf hin, dass in diesem Fragment die von Schnaase beschriebene Konstellation von Landschaft und Interieur, Genre und Kriminalgeschichte konstitutives Darstellungsprinzip werden sollte. 1834, als Schnaase seine Reiseschilderungen unter dem Titel »Niederländische Briefe« im Cotta-Verlag publizierte, unternahm Droste-Hülshoff eine Reise in die Niederlande.<sup>68</sup>

### **Annette von Droste-Hülshoffs Prosafragment »Joseph« und die Entstehung einer »Kriminalgeschichte« aus dem poetisierten niederländischen Genre**

Man könnte fast vermuten, Annette von Droste-Hülshoff habe sich beim Erzählbeginn der »Kriminalgeschichte« »Joseph« inspirieren lassen von Jan van Eycks »Arnolfinischer Hochzeit«. Denn wie dort der Maler und Beobachter des Bildes sich im Spiegel an der Rückwand des Interieurs erblickt,<sup>69</sup> so porträtiert hier der in die Erzählung einführende Erzähler in der Nachschrift der Einleitung sich selbst am Teetisch, denn – und damit wird ein Leitprinzip der Gattung Genre aufgerufen –: »Es geht Nichts über Deutlichkeit und Ordnung in allen Dingen« (200). Die Nachschrift lautet:

N.B. Den Nachbarn, zu dem Mevrouw redet, und der natürlich Niemand ist, als ich, Caspar Bernjen, Rentier und Besitzer eines artigen Landgutes in Nieder->schen, [muss ...] der Leser sich als einen ansehnlichen, korpulenten Mann mit gesunden Gesichtsfarben in den besten Jahren mit blauem Rock mit Stahlknöpfen und einer irdenen Pfeife im Munde, an der linken Seite des Teetisches denken. (199f.)

Der Erzähler berichtet demnach einführend von der Erzählerin der folgenden Geschichte, einer inzwischen gestorbenen, ehemals »gute[n] Nachbarin« in ihrem holländischen »kleinen Landsitze, dem sie genau das Aussehn eines saubern Wandschränkens mit Pagodenaufsatz gegeben hatte«. Er widmet ihr sein »Andenken«, indem er

67 Hebbel verteidigt sich gegenüber der Kritik Julian Schmidts mit dem Hinweis, es sei diesem Kritiker offenbar entgangen, dass er sich bei seiner Erzählung »Herr Heidvogel und seine Familie« um ein Genrebild handle. Vgl. Sengle: Biedermeierzeit (s. Anm. 66), S. 942.

68 Annette von Droste-Hülshoff: Joseph. Eine Kriminalgeschichte. In: Dies.: Sämtliche Werke in zwei Bänden. Hg. von Bodo Plachta und Winfried Woesler. Bd. 2. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1994, S. 862. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

69 Siehe Anna Rohlf's-von Wittlich: Das Innenraumbild als Kriterium für die Bildwelt. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Jg. 18 (1955), S. 109-135, hier 130f.; Wolfgang Kemp: Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto. München: Beck 1996, S. 106.

ihr Raum gibt, ihrerseits »des Vergangenen zu gedenken« (197) und eine »Begebenheit«, »vielleicht die einzig wirklich auffallende« (199) in ihrem Leben, zu erzählen, – übrigens in einem Ambiente, das Hegels Genrebestimmung einer »Innigkeit im unmittelbar Gegenwärtigen«<sup>70</sup> exakt zu erfüllen scheint. Der Erzähler richtet es ein, diese »alte[n], pünktliche[n] Mevrouw« in ihrer Atmosphäre der »Häuslichkeit« (198) so einzufangen, dass man den Text im Sinne von Hegels Beschreibung des niederländischen Genres mit dessen bis in den »ganze[n] habitus«<sup>71</sup> hinein spürbarer erinnernder Konzentriertheit lesen kann. Der Erzähler berichtet:

Ich glaube wahrhaftig, ich war nahe daran, mich in die alte Person zu verlieben oder wenigstens in eine unbegreifliche Überfülle von Verehrung zu geraten, weshalb ich denn am liebsten Abends zu ihr ging, wo sie steif hinter der Teemaschine saß, sich mit den Schnörkeln eines Strickmusters abmühend, das die größte Ähnlichkeit mit einem holländischen Garten voll Ziegelbeeten und Taxuspfaunen hatte; vor ihr die kleine, goldene tabatière, rechts und links Etageren voll Pagoden und Muschelhündchen und alles übertrüfelt von dem feinen Aroma des Kaisertees. (198)

Die Einleitung suggeriert »einen Beitrag in gemütlichem Stile«; die versprochenen »kleine[n], [...] aber sehr wahre[n]« »Züge« (199) werden in der folgenden Geschichte aber keineswegs in eine behagliche Richtung geführt. Einleitung und Folgegeschichte repräsentieren zwei Gattungsrichtungen des niederländischen Genres. Während die Einleitung »die stille[n], reinliche[n] Lebensweise der Holländer«, »dieses äußerste Ideal von Stille und Nettigkeit fast wie eine Apotheose erscheinen« lässt,<sup>72</sup> gleichsam wie »ein echter Gerhard Dow, ohne Beimischung, die einen ruhigen Philister hätte stören können« (198), bietet die Folgegeschichte den gänzlich andersartigen Charakter eines »Innenraumbildes«,<sup>73</sup> das entschieden über jene zuvor entworfene »ungestörte häusliche Ruhe hinaus« geht.<sup>74</sup> Dabei ergibt sich, dass der Wechsel vom malerischen ins literarische Feld eine Steigerung der ästhetischen Wirkmächtigkeit zur Folge hat. Die medientechnische Spezifik der Genremalerei, nur Ausschnitte zeigen zu können, nutzen bestimmte Genremaler, die nach Schnaase sich ihre thematischen Vorlagen vornehmlich »in dem Kreise der mittleren, wohlhabenden Stände«<sup>75</sup> suchen, um die Rezipienten im Erraten »versteckter Andeutungen« zu schulen.<sup>76</sup> Schnaase charakterisiert diesen spezifischen Typus der Genremalerei folgendermaßen: »Manche von diesen gehen über jene Auffassung ungestörter häuslicher Ruhe hinaus, indem sie uns in die Mitte einer Handlung versetzen, die aber, wie es der Geist der feinern Häuslichkeit mit sich bringt, eine weniger bewegte, mehr angedeutete, als vollkommen ausgesprochene seyn muß.«<sup>77</sup> Droste nutzt diese genrebedingte Möglichkeit, »in die Mitte der Handlung« einzuführen, um, wie Schnaase in einer narratologisch anmutenden Wendung formuliert, die

70 Hegel: Vorlesungen (s. Anm. 5), S. 256.

71 Hegel: Vorlesungen (s. Anm. 5), S. 256.

72 Schnaase: Briefe (s. Anm. 3), S. 87.

73 Schulze: Innenleben (s. Anm. 50), S. 27.

74 Schnaase: Briefe (s. Anm. 3), S. 88.

75 Ebd., S. 81.

76 Ebd., S. 82.

77 Schnaase: Briefe (s. Anm. 3), S. 88.

»kleine Novelle, von der wir ein Bruchstück sehen«, »erraten« zu lassen.<sup>78</sup> In kurzen Strichen wird eine familiäre Konstellation skizziert, in der ein in Bankgeschäften tätiger, extrem belasteter Familienvater nach dem Tod seiner zweiten Frau (die nur noch in der Form eines Porträts anwesend ist) die Kontrolle über das Gesinde des eigenen Hauses verliert. Seine einzige, vierzehnjährige Tochter, die »in ein paar hübschen Mansardenzimmern bei einer Gouvernante« wohnt, wird zwar zunehmend auf die von dem Gesinde verübten, halb heimlich ausgeführten Übertretungen aufmerksam. Es kommt ihr »nach und nach [...] wunderbarlich vor«, dass »fast Jeder [...] irgendeinen Nachschlüssel« besitzt, dass, sobald ihr Vater auf die Börse geht, »die Kommis wie Hasen am Fenster« spähen, »bis er um die Gassenecke« biegt, »und dann forthuschen, Gott weiß, wohin«; dass ein »Bediente[r] in meines Vaters seidenen Strümpfen und Schuhen zum Hinterpförtchen« hinausschleicht und derlei mehr. Allein sie schweigt darüber, weil sie dem Rat ihrer Gouvernante folgt, »daß Schweigen besser sei, als Verdruß machen« (202). Um dieses Leitmotiv der Erzählung, dass »Schweigen [...] immer am Geratensten sei« (204), gruppiert Droste-Hülshoff eine ganze Sequenz weiterer sprichwörtlicher Redensarten.<sup>79</sup> Sie hat damit ein Gattungsmerkmal des niederländischen Genrebildes aufgegriffen,<sup>80</sup> freilich – wiederum gattungskonform – keineswegs in affirmativer Hinsicht.<sup>81</sup> Die Erzählung »Joseph« stellt eine Versuchsordnung dar, in der die Absicht, das »Zweideutige« und Problematische derartiger Allgemeinplätze herauszuarbeiten.<sup>82</sup> Allerdings geschieht dies nicht in erster Linie in didaktischer Absicht, sondern um ästhetischer Effekte willen. Zwar wird von der Erzählerin betont, dass die Befolgung des Rates der Gouvernante, »besser zu Schweigen als Verdruß machen«, jugendlicher Leichtgläubigkeit geschuldet war, denn es wäre angesichts der sich ruinös auswirkenden Verstöße vonseiten des Gesindes mit Händen zu greifen gewesen, »wie höchst nötig Sprechen hier gewesen wäre« (202). Diese banale Einsicht ist hingegen peripher gegenüber den durch das Schweigegebot erzielten ästhetischen Effekten.<sup>83</sup>

78 Ebd., S. 82.

79 Vgl. Wolfgang Mieder: Das Sprichwort in den Prosawerken Annette von Droste-Hülshoffs. In: Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde, Jg. 21 (1973), S. 329–346.

80 Vgl. den Katalog zur Ausstellung im Rijksmuseum Amsterdam 1976: Tot lering en vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevorstellungen mit de zeventiende eeuw. Darin vor allem der Beitrag von E. de Jongh, S. 245 f.

81 Vgl. die Kritik Svetlana Alpers' an der »emblematischen Interpretation holländischer Kunst« und ihr Vorschlag, ein »indirektes Moment« nicht in »verborgenen Botschaften« zu suchen, sondern »im täuschenden Charakter der Darstellung selbst«. Svetlana Alpers: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Köln: Dumont 1985, S. 375–381, hier 381.

82 Im Unterschied zur hier vertretenen Ansicht, dass im Prosafragment »Joseph« das Verstellende an den sprichwörtlichen Redensarten aufgezeigt wird, glaubt Ernst Ribbat, dass »der Erzähler-Rentier« dem Leser »durch die Form des Sprichworts« eine »zur Allgemeinheit erhobene Welt-sicht der Distanz« vermittelt. Ernst Ribbat: Ein Moortopf, der sich selbst kocht. Bemerkungen zum »Joseph«. In: Ortrun Niethammer (Hg.): Transformationen. Texte und Kontexte zum Abschluß der Historisch-kritischen Droste-Ausgabe. Bielefeld: Aisthesis 2002, S. 103–107, hier 107.

83 Zu dem von Droste-Hülshoff häufig gewählten ästhetischen Verfahren, einzelne Sinne auszublen- den, um andere zu intensivieren, siehe Günter Oesterle: Annette von Droste-Hülshoff: Bei uns zu Lande auf dem Lande. Dekonstruktion von Detailrealismus und Überbietung jung- deutscher Schreibmanier. In: Niethammer: Transformationen (s. Anm. 82), S. 87–101, hier 95 f.

Die Kommunikationssperre, der sich Tochter und Gouvernante unterziehen, führt nämlich zu einer Aufmerksamkeitssteigerung im nichtsprachlichen Sektor, zu einer spezifischen Art von genregemäßer »Belauschung«,<sup>84</sup> die das nächtliche Aus-dem-Hause-Schleichen des kriminellen Täters protokolliert. Droste greift die in der ›gothic novel‹ ausgebildeten ästhetischen Verfahren auf, nicht die kriminelle Tat in actu, sondern nur die Vorbereitung der Tat akustisch darzubieten,<sup>85</sup> um ein Sittenbild als raumschaffendes Hörbild von höchster Eindringlichkeit zu erzeugen. Das von Hegel am niederländischen Genrebild exponierte »ganz flüchtige Vorbeifließen«<sup>86</sup> wird auf diese Weise vom Bildlichen ins Akustische übertragen. Der Text entfaltet seine Dramatik durch die Inszenierung verschiedenartiger Schwellensituationen angesichts unterschiedlicher Verbote.

Da ist einmal die Tochter des Hauses, die kurz nach ihrem vierzehnten Geburtstag hört, wie jemand ihrer Gouvernante erzählt, »unser Kassierer, Herr Steenwick spie jeden Abend und habe in der vorigen Nacht zwei tausend Gulden verloren«, worauf diese erschrocken antwortet: »Um Gotteswillen, woher nimmt der Mensch das Geld? Da sollte Einem hier im Hause doch schwarz vor den Augen werden!« (202) Diese Information und erschrockene Reaktion löst bei der Tochter eine »instinktartige Angst« aus, »die nicht ganz frei von Mißtrauen war«, mit der Folge, dass »das erste mal« sich ihr »der Gedanke aufdrängte, Schweigen könne doch auch am Ende seine bedenkliche Seite bekommen« (203). Konsequenterweise hört sie in der Nacht, zwar »nicht das erstmal«, dass der Kassierer Herr Steenwick spät sein gegenüberliegendes Mansardenzimmer verlässt,

aber *zum ersten Mal* (Hervorhebung G.Oe.) bemerkte ich daß er viel schneller ging und seine Stiefel viel weniger knarrten als bei Tage, ich drückte die Kissen von meinem Ohre weg und horchte, im selben Augenblick hörte ich auch Madame ihre Gardine zurück schieben und sich halb im Bette aufrichten, unten im Hausflure schlich ein leises behutsames Knistern, dann ward die Haustüre erst halb leise dann mit einem raschen Ruck vollends geöffnet, und dann fiel jenseits auf der Gasse ein Schlüssel aufs Pflaster, – Madame seufzte tief, und murmelte »Schweigen schweigen – nur schweigen« – Ich fühlte einen plötzlichen Mut in mir, und rief, »nein, Madame, Alles an den Papa sagen!« Sie können sich den Schrecken der armen Frau nicht vorstellen. (203f.)

Es ist dem Genre zueigen, dass sich aus dieser Entdeckung so gut wie gar keine nach außen wirkende Handlungsanleitung ergibt, sondern sich alles auf die immanente und wiederholte Steigerung dieser »Belauschung« konzentriert. Denn mehr als die Sequenz der Nachgeschichte, die Entdeckung des Diebstahls, der Blutsturz des Vaters, die Nachricht von dem Selbstmord des Täters, die peinliche und schamvolle Situation der übrig gebliebenen Waise ist Drostes »Kunststückchen«,<sup>87</sup> das *beredte Schweigen* des

84 Vgl. Friedrich Theodor Vischer: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Hg. von Robert Fischer. Dritter Teil. München: Meyer & Jessen 1922, S. 673.

85 Vgl. Richard Alewyn: Die Lust an der Angst. In: Ders.: Probleme und Gestalten. Frankfurt a. M.: Insel 1974, S. 307–330, hier 323f. Silke Arnold-de Simine: Leichen im Keller. Zu Fragen des Gender in Angstinszenierungen der Schauer- und Kriminalliteratur (1790–1830). St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2000, S. 194f.

86 Hegel: Vorlesungen (s. Anm. 5), S. 201.

87 Schnaase: Briefe (s. Anm. 3), S. 87.

letzten Ausgangs des kriminellen Täters darzustellen. Man muss die ganze Textpassage zur Lektüre empfehlen, um den Effekt des intensivsten, durch Akustik erreichten lastenden Raumgefühls zu spüren und nebenbei noch die ironische Anspielung auf das in der Novelle zentrale Schweigethema durch Nennung von Thomas a Kempis zu goutieren. Aus der Perspektive einer jungen Frau und ihrer Gouvernante wird ein »Grausen« erfassbar, das durch eine akustische Sequenz ausgelöst wird, die von dem »polternde[n] Gang«, dem »wilde[n] abgebrochne[n] Pfeifen« bis zur plötzlich eintretenden Stille, und dem »darauf folgende[n] Katzenschleichen« (206) reicht:

Nach etwa acht Tagen sagte Madame Abends »Stanzchen Morgen spreche ich mit dem Papa« sie sah hierbei überaus blaß aus, und hatte etwas Edles im Gesicht das mir mehr imponierte als würde ich gescholten. – Ich legte mich so leise und rücksichtsvoll zu Bette wie in Gegenwart einer Prinzessin, Madame ließ das Licht brennen und las lange und eifrig im Thomas a Kempis; plötzlich fuhren wir Beide auf, H. Steenwicks Türe wurde mit Geräusch auf und zu gemacht, und er stampfte einen Gassenhauer pfeifend über den Gang, dann stand er mit einem Male still und schien sich zu besinnen oder zu horchen, und dann gings leise leise mit Katzenschritten die Treppe herunter. Der Sand im Flur knirrte, die Haustür ging, Alles leiser als je, ich sah Madame an, und begegnete einem Ausdrucke des Schreckens der mich betäubte, sie saß aufrecht im Bette, die Hände gefaltet »Jesus Maria!« war Alles was sie sagte, dann stand sie auf, öffnete das Fenster und lauschte eine Weile hinaus, kam dann schnell zurück, legte sich, und löschte das Licht. (205)

Droste gelingt es, die von Hegel affirmativ beschriebene Leistung des Genres, die »Darstellung aller Geheimnisse des sich in sich vertiefenden Scheinens der äußeren Erscheinungen«<sup>88</sup> ins subversive und detektivische Aufspüren »innerer Erregungen«<sup>89</sup> hineinzuverlagern. Dabei vermeidet sie, die ästhetischen Prinzipien des niederländischen Genre einhaltend, die direkte Darstellung des Gemeinen, indem sie erstens nicht die Tat, sondern nur die »zweideutige«<sup>90</sup> Vorgeschichte »sinnlich« eindrücklich zur Erscheinung bringt und zweitens, indem sie in der Wahl des Täters keinen üblichen Kriminellen, sondern (vergleichbar der Hebbelschen Novelle »Herr Haidervogel und seine Familie«) einen Süchtigen zum Thema ihrer »Kriminalgeschichte« macht:

Aber die Leute denken gern immer das Schlimmste. Lieber Gott, es ist freilich schlimm genug, Anderer Leute Geld zu verspielen und dann – ein solches Ende! Aber Mynheer wissen wohl, es kommt einem doch nicht so schimpflich vor, als ein anderer Diebstahl. Ein Spieler ist wie ein Betrunkener, wie ein Besessener, aus dem der Böse handelt wie eine zweite fremde Seele. Habe ich nicht Recht? Herr Steenwick hatte unserm Hause zwanzig Jahre lang gedient, hatte so manche Nächte durchgearbeitet und auch nicht ein Endchen Bindfaden verkommen lassen; er war wahrhaftig noch grimmiger auf's Geschäft verpicht, als der Herr selbst, und nun ein solches Ende! (211f.)

88 Hegel: Ästhetik (s. Anm. 2), S. 573.

89 Schnaase: Briefe (s. Anm. 3), S. 81.

90 Ebd., S. 88.