

CARLOS SPOERHASE

Romantisches Zimmer mit Aussicht

Sabine Rewald: *Rooms With a View. The Open Window in the 19th Century*, New Haven: Yale University Press 2011, 204 S.

Im häuslichen Raum steht die weibliche Rückenfigur am geöffneten Fenster und blickt in die Ferne. Der Himmel ist klar. Sowohl das Interieur als auch die beobachtete Landschaft lassen sich allenfalls erahnen. Eine anekdotische Einbettung fehlt: Weder die Körperhaltung der Frau noch die abgebildeten Objekte erlauben Rückschlüsse auf die dargestellte Situation. Die leicht nach vorne gebeugte Figur steht an der Schwelle und berührt das Fensterbrett. Der Fensterrahmen, an dem die Frau steht, und der Bilderrahmen treten in eine Übertragungsbeziehung: Genau wie die grün Gekleidete vor dem Fenster inne hält, so steht der Betrachter – mit den Worten Friedrich de la Motte Fouqués aus seinem *Zwei Bilder aus Maler Friedrichs Werkstatt* – «still im seel'gen Ahnungsbanen» vor dem Gemälde.

Wie Sabine Rewald in ihrem wundervoll bilderten Buch *Rooms With a View* deutlich macht, zieht die Konstruktion von Caspar David Friedrichs *Frau am Fenster* (1822) den Betrachter förmlich in die kontemplative Tiefe des Bildraums. Der sorgfältig eingerichtete und umsichtig kommentierte Band, der eine von Rewald am New Yorker Metropolitan Museum of Art kuratierte Ausstellung dokumentiert, enthält über hundert farbige, meist großformatige Darstellungen von Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die mit dem Motiv des offenen Fensters

arbeiten. Die von Rewald entworfene Bildanordnung geht aus von dem berühmten Aquarell Tischbeins, das Goethe am Fenster seiner römischen Wohnung zeigt, und erstreckt sich über die Fensterbilder von Georg Friedrich Kersting und Carl Gustav Carus – beides Freunde Caspar David Friedrichs – bis hin zu den flirrenden Fenstergemälden Adolph Menzels. Das vorliegende Arrangement belegt nachdrücklich die bereits in den fünfziger Jahren von dem deutsch-amerikanischen Kunsthistoriker Lorenz Eitner formulierte These, dass der Blick aus dem offenen Fenster eine der zentralen Bildformeln der deutschen Romantik ist.

Das gilt nicht allein für die Bildkünste, sondern auch für die Literatur. 1957 hat Richard Alewyn, einer der großen Germanisten des 20. Jahrhunderts, bei Eichendorff eine wahre «Fenster-Manie» ausgemacht: Das Fenster komme auf den «1500 Seiten» der Gedichte und Erzählungen Eichendorffs «weit über hundertmal» vor. Mit leiser Ironie pointiert Alewyn die Fensterbegeisterung der Eichendorffschen Figuren: «Kaum hat einer einen Raum betreten, kaum ist er aufgewacht, des Morgens oder auch in der Nacht, so tritt er auch schon ans Fenster.» Und dieses Fenster ist, wie der Beginn von Eichendorffs «Sehnsucht» (1834) in Erinnerung ruft, meist geöffnet: «Es schienen so golden die Sterne, / Am Fenster ich einsam stand / Und hörte aus weiter Ferne / Ein Posthorn im stillen Land.» Das offene Fenster ist, das hebt Alewyn hervor, kein «pleonastisches Requisite», keine überflüssige poetische Konstruktion, sondern ein zentrales Element im «Formelschatz» der romantischen Künste. Einerseits ist das offene Fenster eine Schranke, die die romantischen Entgegensetzungen von Innen und Außen, Nähe und Ferne, Heimat und Fremde, Häuslichkeit und Wanderschaft sowie Begrenztheit und Unbegrenztheit darzustellen erlaubt. Andererseits ist das offene Fenster eine Schwelle, die den Übergang von der jeweils einen Seite dieser Entgegensetzungen auf die andere in seinem vollen Spannungsreichtum zu inszenieren gestattet.

Das offene Fenster erlaubt, dass Klang und Duft in den häuslichen Innenraum eindringen: Die «Ferne» ist nicht nur ein beobachteter Sehnsuchtsraum, sondern ein wirkendes Wesen, das die am Fenster «lauschende» Figur ruft und lockt. Während die Sinne, die Imagination und das Begehren dem Lockruf folgen und die Schwelle überschreiten, bleibt aber der stillgestellte Körper am Fensterbrett zurück. Die Figur an der Fensterschwelle ist bewegter Ausblick und gehemmte Bewegung zugleich; mit einem romantischen Wort: Sehnsucht.

Die Maler der Romantik malten diese Sehnsucht vorzugsweise in abgedunkelten Räumen, bei geschlossenem Fenster und verschlossenen Fensterläden. Blickt man genauer auf das Fensterbild Kerstings (1811), das den 36 Jahre alten Caspar David Friedrich in seinem Dresdner Atelier zeigt, so lässt sich erkennen, dass die Imaginationskraft des romantischen Künstlers das verhangene Fenster bevorzugt. Die Fensterläden, die von der weiblichen Rückenfigur in Friedrichs *Frau am Fenster* geöffnet werden, hat der Maler in seinem bescheiden möblierten Atelier verschlossen. Spätestens in der Mitte des 19. Jahrhunderts schließen auch die sehnsuchtsvoll ins Offene blickenden Figuren wieder die Fenster und treten in den Hintergrund. Weshalb? Sabine Rewalds kunsthistorische Andeutungen zur Abstraktion in den Bildkünsten des 20. Jahrhunderts, die eine Ablösung des romantischen Fensters durch das moderne Raster (Piet Mondrian) mit sich bringen, können diese Frage nicht beantworten.

Konsultiert man in dieser Sache Rolf Selbmanns *Kulturgeschichte des Fensters*, so erhält man auch keine Antworten auf diese Frage. Seine Hinweise auf Alfred Hitchcocks Thriller *Das Fenster zum Hof* und auf das Microsoft-Betriebssystem Windows lassen sich zwar so verstehen, dass der romantische Lockruf aus der Ferne die Fensterfigur nun im Kinosaal oder am Rechner ereilt. Nur lässt sich dieser interessanten medienhistorischen Pointe, dass die virtuellen Wunsch-Räume der Gegenwart nicht mehr auf Fenster, sondern auf Leinwände und Bild-

schirme projiziert werden, nichts für eine Beschreibung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts abgewinnen. Die sehnsuchtsvoll ins Freie schauenden Figuren des romantischen Fensterbilds haben die Fensterläden nicht erst verschlossen, als sich die Möglichkeit ergab, den abgedunkelten Innenraum eines Kinos zu betreten oder ebenso regungslos wie gebannt auf ein Unbegrenztes zu blicken, das auf technische Bildflächen geworfen wird. Vielleicht kann eine von Ludwig Tieck 1838 veröffentlichte Erzählung einen Hinweis darauf geben, weshalb die deutsche Literaturgeschichte des offenen Fensters schon in der Spätromantik endet.

In *Des Lebens Überfluss* haben die adelige Clara und der bürgerliche Heinrich heimlich geheiratet und verstecken sich nun vor dem entrüsteten Vater der Braut. Das romantische Liebespaar findet in einem Haus Unterschlupf, das es ihnen aufgrund seiner seltsamen Bauart «völlig unmöglich» macht, die sie umgebende Wirklichkeit wahrzunehmen: «Auch wenn sie zur Sommerszeit die Fenster öffneten», sei das Paar «völlig von allem Verkehr mit den Menschen abgeschnitten». Das Fenster gibt nur den Blick auf die Feuermauern der gegenüberliegenden Häuser frei. Dies hindert Clara und Heinrich aber nicht daran, häufig gemeinsam am offenen Fenster ihres Verstecks zu stehen: Dort «phantasierten sie denn oft, daß jene trübseligen Feuermauern Felsen seien, einer wunderbaren Klippengegend der Schweiz». Die «Sehnsucht» des am offenen Fenster umschlungen stehenden Liebespaares ist keine Bezugnahme auf eine andere Wirklichkeit, sondern die Verweigerung eines Wirklichkeitsbezugs.

Ist der Ausblick aus dem offenen Fenster hier zu einer «subjektiven» Romantik depotenziert und damit schlicht überflüssig geworden? Die Fensterfiguren antworten jedenfalls nicht mehr den Lockrufen eines ebenso fremden wie geheimnisvollen Sehnsuchtsraums, sondern werfen bloß ihre eigenen Phantasien auf die hässlichen Mauern der Welt.