

Gerhard Neumann

Die Welt im Fenster* Erkennungsszenen in der Literatur

*N'es-tu pas notre géométrie,
fenêtre, très simple forme
qui sans effort circonscris
notre vie énorme?*

Rainer Maria Rilke, Les fenêtres III¹

*Wenn ich wahllos einen Satz hinschreibe
z.B. Er schaute aus dem Fenster so ist er
schon vollkommen.*

Franz Kafka im Tagebuch²

I

Fensterszenen in der Literatur haben bislang wenig Interesse geweckt, sie gehören gewissermaßen fraglos zum Inventar des Interieurs und seiner Darstellung.³ Literarische Fensterszenen sind ja auch bei weitem un-

* Für die Kompetenz und Sorgfalt bei der Redaktion dieses Textes sei Friederike Wursthorn sehr herzlich gedankt.

¹ Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke. 2. Bd.: Gedichte. 2. Teil. Hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a. M. 1963, S. 587.

² Franz Kafka: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe. Hg. von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Jost Schillemeit und Malcolm Pasley. Tagebücher. Hg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Frankfurt a. M. 1990, S. 30. (Kürzel KKA T und Seitenzahl; künftig im laufenden Text); Band Nachgelassene Schriften und Fragmente II: Kürzel KKA NII; Band Drucke zu Lebzeiten: KKA D; Apparatband A.

³ Eine große Ausnahme bilden die vorzüglichen Bücher von Heinz Brüggemann: Das andere Fenster: Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform. Frankfurt a. M. 1989; Heinz Brüggemann: Architekturen des Augenblicks. Raum-Bilder und Bild-Räume einer urbanen Moderne in Literatur, Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts. Hannover 2002. Vgl. aber auch die frühe Studie von August Langen: Vorstellungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus. Neudruck Darmstadt 1965; Gotthardt Frühsorge: Fenster. Augenblicke der Aufklärung über Leben und Arbeit. Zur Funktionsgeschichte eines literarischen Motivs. In: Euphorion 77 (1983), S. 346–358; Einblicke – Ausblicke. Fensterbilder von der Romantik bis heute. Katalog der Ausstellung zu den Ruhrfestspielen Städtische Kunsthalle Recklinghausen 1976; Judith Holstein: Fenster-Blicke. Zur Poetik eines Parergons. Diss. Tübingen 2004;

scheinbarer als diejenigen, die sich, von der Kunstwissenschaft durchaus beachtet, als ›gerahmte Rahmung‹ in der Malerei einstellen.⁴ Um den Umriß meines Themas anzudeuten, wende ich mich zu Beginn einem der berühmtesten Texte des 20. Jahrhunderts zu; nämlich Franz Kafkas Erzählung »Das Urteil«, die mit einer solchen Fensterszene ihren Anfang nimmt. Es heißt da:

Es war an einem Sonntagvormittag im schönsten Frühjahr. Georg Bendemann, ein junger Kaufmann, saß in seinem Privatzimmer im ersten Stock eines der niedrigen, leichtgebauten Häuser, die entlang des Flusses in einer langen Reihe, fast nur in der Höhe und Färbung unterschieden, sich hinzogen. Er hatte gerade einen Brief an einen sich im Ausland befindenden Jugendfreund beendet, verschloß ihn in spielerischer Langsamkeit und sah dann, den Ellbogen auf den Schreibtisch gestützt, aus dem Fenster auf den Fluß, die Brücke und die Anhöhen am anderen Ufer mit ihrem schwachen Grün. (KKA D,43)

So weit Kafka. Hier ist ein junger Mann am Fenster seines Privatzimmers, der in die Öffentlichkeit der Stadtlandschaft blickt und sich zu

Helmut Lethen: Blindfelder des Textarchivs. Vom Fenster zum Raster – und zurück. In: Petra Josting/Walter Fähnders (Hg.): »Laboratorium der Vielseitigkeit«. Zur Literatur der Weimarer Republik. Festschrift für Helga Karrenbrock zum 60. Geburtstag. Bielefeld 2005, S. 19–30; Veronika Schneider/Beatrix Birken/Evangelia Karamountzou (Hg.): Das Fenster in der Literatur. Eine Geschichte der freien Sicht. Frankfurt a. M. 2000; Harro Segeberg: Rahmen und Schnitt. Zur Mediengeschichte des Sehens seit der Aufklärung. In: WW 43 (1993), S. 286–301. Vorstudien zu meiner vorliegenden Darstellung: Gerhard Neumann: »Tanzen muß man sie sehen!« Der Walzer in Goethes »Werther«. In: Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung. Hg. von Claudia Jeschke und Hans-Peter Bayerdörfer. Berlin 2000, S. 138–153; Ders.: Landschaft im Fenster. Liebeskonzept und Identität in Robert Musils Novelle »Die Vollendung der Liebe«. In: Neue Beiträge zur Germanistik 3 (2004), Heft 1, S. 15–31; Ders.: Ausblicke. E.T.A. Hoffmanns letzte Erzählung »Des Veters Eckfenster«. In: »Hoffmaneske Geschichte«. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Hg. von Gerhard Neumann. Würzburg 2005, S. 223–242. Soeben erschienen: Rolf Selbmann: Eine Kulturgeschichte des Fensters von der Antike bis zur Moderne. Berlin 2010. Selbmanns materialreiches Buch gibt zum ersten Mal die Verbindung von systematischer Perspektive, wie Schmoll gen. Eisenwerth sie bereits versucht hatte, mit einer historischen Ausrichtung der Argumentation. In Selbmanns Buch findet sich eine ausführliche Bibliographie.

⁴ Vg. Johannes Langner: Zu den Fenster-Bildern von Robert Delaunay. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 7 (1962), S. 67–82; Erik Forssman: Fensterbilder von der Romantik bis zur Moderne. In: Festschrift Konsthistoriska Studier tillägnade Sten Karling. Stockholm 1966, S. 289–320; J.A. Schmoll gen. Eisenwerth: Fensterbilder. Motivketten in der europäischen Malerei. In: Beiträge zur Motivatik des 19. Jahrhunderts. Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 6. Ansbach 1970, S. 13–165; Günter Neuhardt: Das Fenster als Symbol. Versuch einer Systematik der Aspekte. In: Symbolon. Jahrbuch für Symbolforschung. Neue Folge, Bd. 4. Hg. von Ernst Thomas Reibold. Köln 1978, S. 77–91. Neuhardt konzentriert sich auf die antike Geschichte des Motivs unter dem Aspekt des Himmelfensters als Ort der Grenzüberschreitung zwischen übernatürlicher und diesseitiger Welt.

orientieren sucht. Er hat gerade einen Briefdialog mit einem fernen Freund geführt, in dem er über sich selbst und seine Stellung in der Welt räsoniert – die Szene am Fenster und an dem Schreibtisch, der davor steht, schafft so etwas wie einen rituellen Erkenntnis-Raum zwischen Öffentlichkeit und Intimität, dessen Ertrag sich (in der gegebenen Situation) soeben in einem Brief niedergeschlagen hat. Nun aber entschließt sich Georg, dem Vater, der noch in derselben Wohnung im Hinterzimmer lebt, den Brief, der (wie man später erfährt) sein erotisches, familienpolitisches und ökonomisches Lebenskonzept enthält, zur Beurteilung und Billigung vorzulegen. Es heißt weiter im Text:

Mit diesem Brief in der Hand war Georg lange, das Gesicht dem Fenster zugekehrt, an seinem Schreibtisch gesessen [...]. Endlich steckte er den Brief in die Tasche und ging aus seinem Zimmer quer durch einen kleinen Gang in das Zimmer seines Vaters, in dem er schon seit Monaten nicht gewesen war. (KKA D,49)

Man weiß, wie die Sache weitergeht und zu Ende kommt: An dem Gespräch über den Brief an den Petersburger Freund – und die in ihm enthaltene Selbst-Deutung – entzündet sich Schritt um Schritt ein Rededuell zwischen Vater und Sohn, das zu einem Kampf auf Leben und Tod wird und zur Verurteilung des Sohnes durch den Vater »zum Tode des Ertrinkens« führt; einem Urteil, dem dieser sich am Ende widerstandslos unterwirft. Georg eilt die Treppe hinunter, schwingt sich – ausgezeichneter Turner, der er zum Stolz seiner Eltern gewesen war (KKA D,60/61) – über das Brückengeländer, stürzt in den Fluß und ertrinkt.

Bei Betrachtung dieser Situation wird beispielhaft deutlich: Die Fensterzene, das Sinnieren einer Person (meist in einem Dialog mit einer zweiten) beim Blick nach draußen, kann als ein Orientierungsritual aufgefaßt werden. Denn in der Situation am Fenster ereignet sich ein Doppelpes: Wahrnehmung der Welt und zugleich versuchsweise Belehnung dieser Welt und der mit ihr ins Verhältnis gesetzten Person mit Sinn. Das Grundmuster der so verstandenen literarischen Fensterszene als Orientierungsritual ist der Dialog, bald mit einem abwesenden, bald mit einem anwesenden Partner geführt, im vorliegenden Text also mit dem Freund und dem Vater: als ein Prozeß einer versuchten Wechselerkennung und der mit dieser verknüpften Welterkennung. Georgs Brief ist – so betrachtet – als ein zweites, imaginäres Fenster zu verstehen, das sich nach innen wie nach außen öffnet.

Das Modellhafte dieser Kafkaschen Erkennungs-Szene am Fenster wird noch dadurch verstärkt, daß der Autor bekennt, er habe bei der Arbeit am »Urteil« zunächst daran gedacht, einen Krieg darzustellen, eine Menschenmenge sollte über die Brücke herankommen.⁵ Dann habe sich aber die Geschichte unter seinen Händen »gedreht« und sei in den Familienkreis und seine Konfigurationen eingeschwenkt.⁶ Der Dialog ist also (probeweise) im Spannungsfeld von privater wie öffentlicher Kommunikation angesiedelt – Kafka nennt es den »Menschenverkehr«.⁷

Die hier betrachtete Fenstersituation, wie sie Kafka inszeniert, zeigt also beispielhaft die (auf den ersten Blick) unauffällige Einbettung von derartigen Orientierungsritualen in den laufenden Text, ihr Unscheinbarwerden in diesem; trotz ihrer Schlüsselbedeutung für das geschilderte Geschehen. In der Malerei dagegen sind Fensterszenen wohl deshalb nicht so leicht zu übersehen, weil sie ihrerseits immer schon durch den Rahmen (im buchstäblichen Sinne) betrachtet werden,⁸ in den sie gefaßt sind. Denn der Bilderrahmen, der das Fensterbild in der Malerei umschließt, ist ja in der Tat ein weiteres Fenster zur Weckung von Aufmerksamkeit, das sich auf das erste Fenster hin öffnet: ein Blick des Betrachters also, der seinen Focus auf den Blick des betrachteten Betrachters richtet.

Meine Überlegungen, die hier zu der literarischen Fensterszene angestellt werden sollen, sind denn auch ursprünglich durch Beobachtungen an gemalten Fensterszenen angestoßen worden. Ich möchte im Folgenden den Ertrag dieser Bild-Beobachtungen kursorisch mitteilen und dabei neun Typen von gemalten Fensterszenen in Vorschlag bringen.⁹ Vor

⁵ Vgl. Brief an Felice Bauer vom 2. Juni 1913.

⁶ KKA DA,86 »[...] wollte ich [...] einen Krieg beschreiben, ein junger Mann sollte aus seinem Fenster eine Menschenmenge über die Brücke herankommen sehn, dann aber drehte sich mir alles unter den Händen.«

⁷ Brief an den Vater KKA NII,185 »[...] daß Du ja von meinem Menschenverkehr eigentlich gar nichts erfuhst [...]«.

⁸ Hier ist die Bedeutung des Umstandes hervorzuheben, daß zahlreiche Maler die Rahmungen ihrer Bilder selbst vornehmen und die Rahmen selbst in Bezug zu dem Bild gestalten.

⁹ Für das Verständnis des Fensterbildes in der Kunstgeschichte ist die große Studie von J.A. Schmoll gen. Eisenwerth: Fensterbilder (wie Anm. 4) unerlässlich. Diese Abhandlung ist eigentlich eine Geschichte dieses Motivs in nuce, mit einer Fülle von Material und dem Entwurf einer systematisch-historischen Deutung. Die leitende These: Das Motiv des Fensterbildes ist als ein »wesenhaftes Ordnungselement« (S. 150) aufzufassen. Es lebt aus der Dialektik von Raumentiefe und gerahmter Fläche (S. 151). Eingelagert in diese Großstruktur sind die Dialektiken von Figur und Grund, Ferne und Nähe, Licht und Dunkel (S. 151). Diese Dialektik wird erst durch die Maler des 20. Jahrhunderts, an ihrer Spitze Delaunay (S. 146)

diesem Hintergrund wäre dann das Strukturmuster literarischer Fensterszenen anhand zweier für diesen Zusammenhang wegweisender Texte zu erläutern: E.T.A. Hoffmanns Erzählung »Des Vetters Eckfenster«¹⁰ und Stendhals Roman »La chartreuse de Parme«.¹¹

II

1. Einen ersten Typus gemalter Fensterszenen könnte man mit dem Titel ›Blick ohne Figur‹ charakterisieren. Als Beispiel hierfür dient mir ein Gemälde des dänischen Malers Christen Dalsgaard (1824–1907) mit dem Titel »En fiskers sovekammer« (1853).

Das Bild zeigt den kargen Schlafraum eines Fischers. Das Bett links erscheint vom Bildrand angeschnitten; ein Überrock und ein Spiegel – der seinerseits ein imaginäres Fenster nach innen öffnet – hängen an der Wand, Taue und Anker, im rechten Bildteil auf einer Bank wie auf dem Boden liegend, mögen eine allegorische Anspielung sein. Als das Besondere dieses Fensterbild-Typus ist hervorzuheben, daß hier kein schauendes Auge einer im Bild dargestellten Figur im Spiel ist, sondern nur eine einzige (anonyme) Blickrichtung (perspektivisch leicht nach rechts versetzt) konstruiert erscheint, in die der Betrachter vor dem Bild seinerseits unvermerkt hineingezogen wird. Das Fenster, durch den Bildrahmen an seiner oberen Kante angeschnitten, ist durch Sprossen geteilt und zeigt halb Glastransparenz, durch ein Gittermuster parzelliert, und halb direkten Blick auf den Meereshorizont draußen, der dem ganzen, gleichsam aufgehängten Raum von außen Stabilität und Haftung verleiht. Wenn dieses Gemälde die Lenkung des Blicks selbst zum Thema hat, wie man behaupten kann, dann tut es dies in gehöriger Differenzierung: Die Schwelle

(fenêtres simultanées 1912) und Matisse (S. 129), aufgelöst. Schmoll erarbeitet eine differenzierte Typologie des Fensterbildes, gibt etwa ein Dutzend Klassifizierungsvorschläge: figurenlose Fenster; Rückenfiguren am Fenster; seitliche Ansicht der Figuren; verinnerlichte oder nach außen schauende Figuren; tätige oder nachdenkliche (sinnierende) Figuren; mehr weibliche als männliche Figuren: wartend oder neugierig; das Fenster: der Platz für einsame Menschen (19. Jahrhundert); Bildnisse und Künstlerporträts mit Fenster; das Paar im Fenster.

¹⁰ E.T.A. Hoffmann: Des Vetters Eckfenster. In: Ders.: Späte Werke. Darmstadt 1965, S. 595–622.

¹¹ Stendhal: Die Kartause von Parma. Anmerkungen und Nachwort von Rainer Warning. München 1988. Zitatnachweise nach dieser Ausgabe künftig im laufenden Text.

des Fensters zwischen innen und außen kann auf zweifache Weise überschritten werden: in direktem Zugriff auf die Welt und ihren Horizont; oder gefiltert durch ein transparentes, gleichsam gerastertes Medium.



Abb. 1: Christen Dalsgaard: »En fiskers sovekammer« (1853)
Den Hirschsprungske Samling, Kopenhagen

2. Der zweite Bildtypus, den ich hervorheben möchte, operiert mit einer menschlichen Figur, die als Blickende in die gemalte Fenstersituation integriert ist. Ich möchte ihn nennen: »Einzelfigur – meist in Rückenansicht – vor dem Fenster«. Zu diesem Typus kann bemerkt werden, daß in der Malerei häufig eine einzelne Figur allein Träger des Fensterblickes ist, also ein möglicher Blickdialog eher den literarischen Fensterblicken vorbehalten bleibt. Für den hier in Frage stehenden zweiten Bildtypus gebe ich im Folgenden drei verschiedene Beispiele. Das erste ist ein Gemälde von Anna Ancher (1859–1935) mit dem Titel »Pigen i køkkenet« (1886):



Abb. 2: Anna Ancher: »Pigen i køkkenet« (1886)
Aarhus Kunstmuseum, Aarhus

Hier erscheint eine Figur im Blickfeld des Bildes, deren Aufmerksamkeit auf das Tun auf dem Küchentisch gerichtet ist; deren Blick aber nicht selbst wahrnehmbar wird, da sie dem Beschauer den Rücken zukehrt.

In diesem Gemälde wird der Blick nach draußen nicht gesucht; und zwar, weil die Gestaltung des Raums dies gar nicht gestattet. Der Blick nach draußen wird durch einen filternden Vorhang versperrt, der über das Sprossenfenster gezogen ist; durch den Vorhang fällt gelbgoldenes Sonnenlicht ins Innere, das seinen Schein bis auf die Küchenwand links fallen läßt. Eine spaltbreit geöffnete Türe am rechten Bildrand, die Türöffnung von diesem angeschnitten, zeigt den Teil eines ähnlichen Fensters mit Sprossenaufteilung im Nebenraum. Der hier geöffnete Raum ist reines Interieur, nach draußen wird kein Blick vermittelt. Dabei ist es das Spiel mit mehreren Rahmungen, dem der Blick des Betrachters sich gleichzeitig ausgesetzt sieht. Es handelt sich um eine stumme, ja gedrückte Szene, geprägt durch den niedrigen Status der dargestellten, den Blick senkenden Dienstbotenfigur.

Mein zweites Beispiel für den genannten zweiten Bildtypus (›Einzelfigur – meist in Rückenansicht – vor dem Fenster‹) stammt von Moritz von Schwind (1804–1871). Es ist »Morgenstunde« betitelt und mag um 1860 entstanden sein.



Abb. 3: Moritz von Schwind: »Morgenstunde« (um 1860)
Schack-Galerie, München

Das Thema des Bildes ist die Arbeit des Lichts und seiner Abstufungen im Hinblick auf das Dunkel, das ihm widersteht und das es zu erhellen gilt. Naturgemäß ist dieses Spiel des Lichts auf der Schwelle zum Dunkel das Thema vieler gemalter Fensterbilder; es steht meist im Wechselspiel mit dem Thema der den Blick im Bild steuernden Figur(en). Im vorliegenden Gemälde ist es wieder eine einzelne Figur, die dem Beschauer den Rücken zukehrt. Das Auffallende an dieser Bildprägung ist die leicht exzentrische Monofokalität. Der Blick des Beschauers verschmilzt gewissermaßen mit dem der dargestellten weiblichen Figur und folgt diesem unwillkürlich durch die freie Luft ins Offene des bewaldeten Hügels und des Hochgebirges. Diese einsinnige Perspektive nach draußen wird gestützt durch die Verschließung (oder Erblindung) der drei anderen im Zimmer sich einstellenden gerahmten Öffnungen, die zwar theoretisch weitere Durchblicke erschließen könnten, dies hier aber nicht tun. Denn das zweite Fenster links im Bild ist durch einen Vorhang verschlossen, an dessen Rändern etwas Licht einsickert; der Spiegel zwischen den beiden Fensteröffnungen ist blind, und der halb geöffnete Bettvorhang schließlich gibt den Blick nur frei auf ein gedecktes Weiß und ein hinter diesem sich ausbreitendes undurchdringliches Dunkel, welches das Rätsel der Intimität in einer ansonsten serenem Welt in Szene setzt. Diesem unheimlichen Dunkel der Intimität ist der so freigebig geöffnete Alpenblick entgegengesetzt.

Das dritte Beispiel für den von mir als zweiten reklamierten Bildtypus der ›Einzelfigur vor dem Fenster‹ liefert der amerikanische Maler Edward Hopper (1882–1967) mit seinem Gemälde »Morning Sun« (1952).

Das Bild Hoppers zeigt eine weibliche Figur im Negligé, auf dem aufgeschlagenen Bett sitzend; sie ist dem Morgenlicht ausgesetzt, welches durch das (am Bildrand angeschnittene) Fenster strömt; oder vielleicht genauer gesagt: Sie ist dem Morgenlicht *zugewendet*, den Blick in die grelle Lichtquelle gerichtet. Es ist ein kaltes Licht, das hier ins Bild dringt, ohne jeden Zauber der Intimität, und die Sphäre, in der die ganze Situation angesiedelt ist, trägt zu dieser Kälte bei: ein ins Frostige gewendetes morgendliches Orientierungsritual. Das schützende Rollo ist hochgezogen, das von außen eindringende Licht wirft ein weiteres Scheinfenster an die linke Wand, welches undurchdringliche Helle suggeriert. Was aber der Blick nach außen zeigt, ist nicht das Weltordnung Vermittelnde

des landschaftlich Anderen, das als das Eigene erkannt werden könnte, sondern das Eigene, das durch Vervielfachung verfremdet ist: nämlich abermals nur eine Serie von Fenstern. Sollte es der entleerende Blick auf die Serialität der modernen Welt sein, der hier in Szene gesetzt wird; der Blick in eine Freiheit, die Negativität bleibt; sollte es der Blick auf die Serialität des Erlebens und des Darstellens sein, auf welche hier aufmerksam gemacht ist?

Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht angezeigt werden.

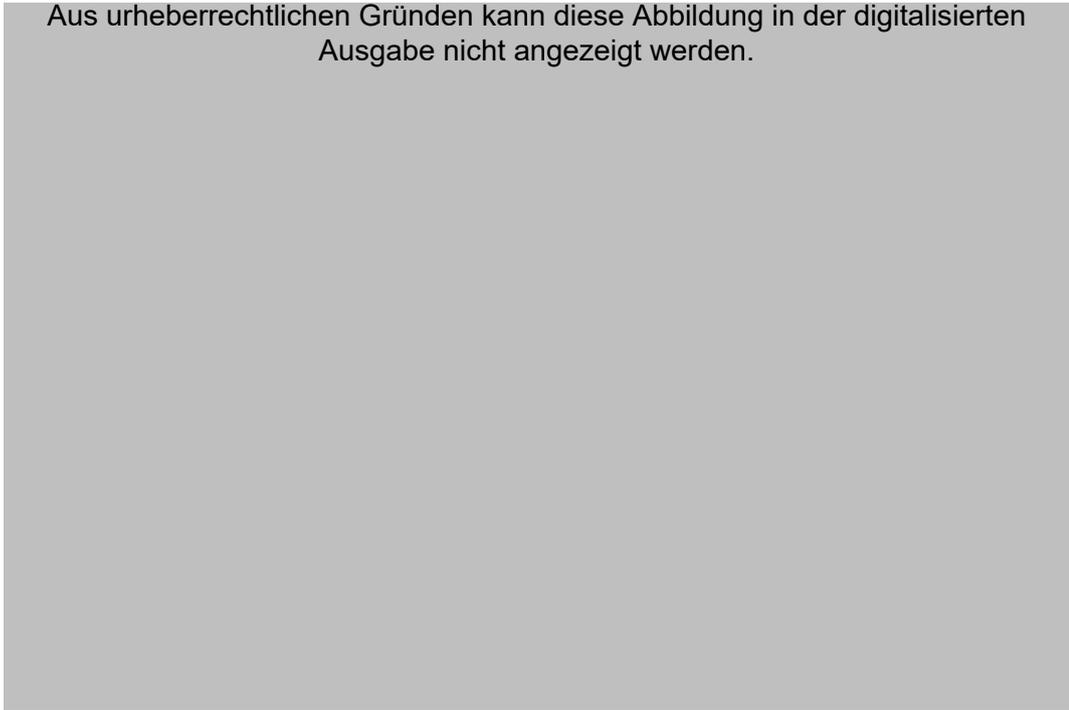


Abb. 4: Edward Hopper: »Morning Sun« (1952)
Columbus Museum of Art, Ohio

3. Der dritte von mir postulierte Bildtypus könnte durch folgenden Titel gekennzeichnet werden: »Einzelne Figur samt Unschärfe der Fensterschwelle«. Thema der Darstellung und Aushandlung des malerischen Mehrwerts ist hier also weder der »Blick ohne Figur« noch die dargestellte blickende (menschliche)¹² Figur, sondern das Oszillieren der Grenze

¹² Es kann auch ein Tier sein: Vgl. Franz Marcs Gemälde »Hund vor der Welt« oder »Der weiße Hund« (1912), das Johannes Langner einer eindrucksvollen Interpretation, im Vergleich mit Anselm Feuerbachs »Iphigenie« von 1871, unterzogen hat. Johannes Langner: Iphigenie als Hund. Figurenbild im Tierbild bei Franz Marc. In: Franz Marc 1880–1916. 27.8.-26.10.1980. Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Katalog. München 1980, S. 50–73.

zwischen Innen und Außen.¹³ Als erstes Beispiel hierfür kann ein Gemälde Fritz von Uhdes (1848–1911) namhaft gemacht werden, das »In der Verandatür« (1902) heißt und in der Münchner Neuen Pinakothek zu sehen ist.

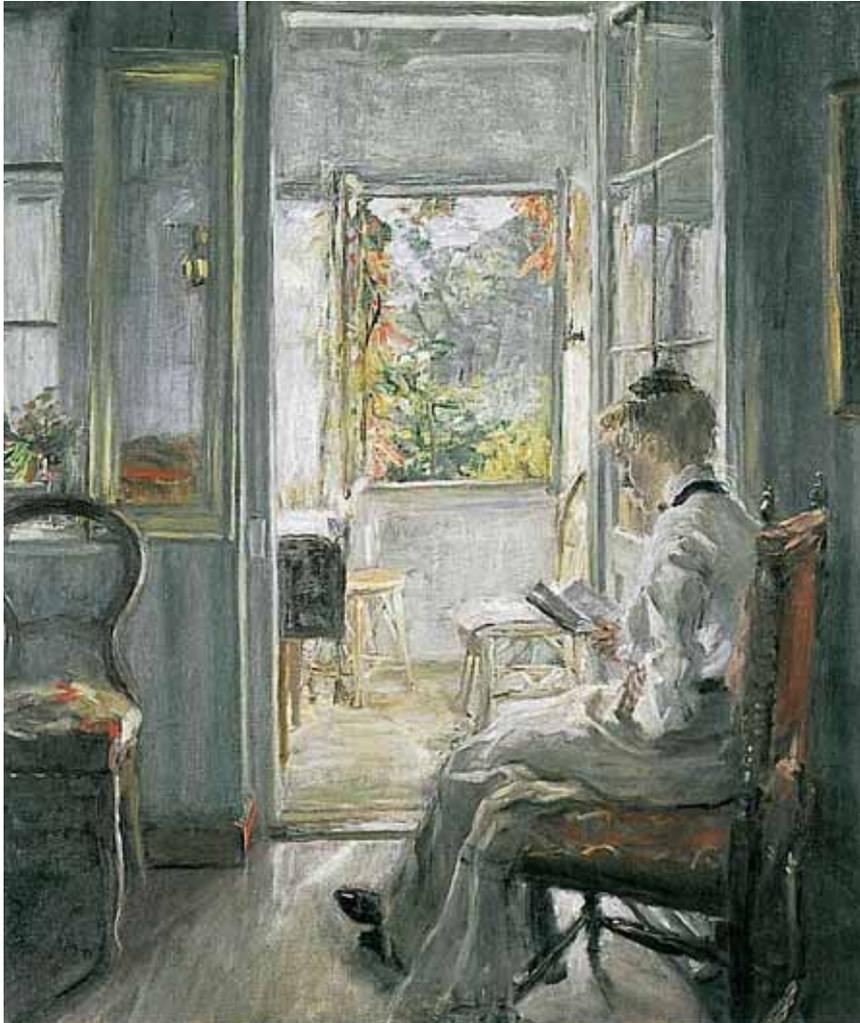


Abb. 5: Fritz von Uhde: »In der Verandatür« (1902)
Neue Pinakothek, München

Dieses Bild verzichtet auf eine eindeutig bestimmte Grenze zwischen Innen und Außen, wie sie ein Fenster üblicherweise setzt. Zwar gibt es im Mittelgrund ein weit geöffnetes Fenster, das einen Blick auf die Land-

¹³ Es war Giorgio Agamben, der diese Struktur der oszillierenden Schwelle zwischen zwei Größen notorisch gemacht hat. Giorgio Agamben: Das Offene. Der Mensch und das Tier. Frankfurt a. M. 2003.

schaft (oder den Garten) draußen gestattet. Aber sein Rahmen ist durch eine Pflanze überwuchert und durch einen Spiegeleffekt im geöffneten Fenster zu einem gebrochenen Umriss gemacht. Die Intimitätszone des Zimmers – oder genauer gesagt: die Schwelle zwischen den hintereinander gelagerten beiden Räumen, Veranda und Salon –, also zwischen dem Draußen der Landschaft und dem Drinnen, das von der lesenden Figur beherrscht wird, zeigt sich nun aber als vielfach relativiert. Da ist die offene Verandatür in dem durch Spiegelung des Fensters im Hintergrund gebrochenen Rahmen. Da ist das aufgeschlagene Buch in der Hand der Lesenden, das ein Fenster ins innere Imaginäre öffnet. Da ist das vom Bildrand links angeschnittene Sprossenfenster zwischen vorderem Salon und hinterer Veranda. Da ist der Pfeilerspiegel zwischen diesem Fenster und der Binnentür, der einen Blick auf die Rückseite des vorderen Zimmers freigibt. Da ist schließlich der Spiegel- oder eher Bildrahmen an der rechten vorderen Wand, dessen Inneres dunkel bleibt. So bietet Fritz von Uhdes Bild eine komplexe Konstruktion einer durch vielfache Brechung des Rahmens gewissermaßen doppelt geschützten Intimität; in Szene gesetzt durch eine gebrochene Fensterflucht, die eine Überkreuzung verschiedener Blick-Perspektiven nahelegt.

Ein weiteres Beispiel für eine solche Figuration ›geschützter‹ Intimität durch ›Unschärfe der Fensterschwelle‹ bietet dann George Hendrik Breitners (1857–1923) Gemälde »Het ooringetje« (1893).

In einer Art narzisstischem Blick verwandelt sich der Spiegel, der von einer Frau benutzt wird, die ein Schmuckstück anlegt, zu einem Fenster nach innen, das in seiner Raum-Tiefe das auf den Garten gerichtete Fenster zeigt. Es ist dies Gezeigte aber ein doppelt bestimmtes Innen: das Interieur des Zimmers zum einen, dessen halb geöffnete Tür den Blick ins rätselhaft Dunkel der häuslichen Intimität sich verlieren lässt; die imaginäre Innerlichkeit der Frau, die sich vor dem Spiegel schmückt, zum anderen.

Und schließlich sei noch eine letzte Variation des Bild-Typus der ›Unschärfe der Grenze zwischen Innen und Außen‹, die sich an der Fensterschwelle äußert, hier vorgestellt. Es ist die Zeichnung von Ida Applebrook (*1985) mit dem Titel »Hotel Taft« (1979/80).

Hier ist es das Rollo, der Vorhang im Fenster selbst, der, momentweise alternierend, Intimität schützt und Indezenz offenbart, also das Verbor-

gene aufbricht, die Intimsphäre verletzt. Es werden dabei zwei konkurrierende Perspektiven des Fensterblicks – der diesmal von außen nach innen führt¹⁴ – durchgespielt; genauer gesagt: Es wird die ›jalousie‹ in ihrem funktionalen und affektiven Doppelsinn (Rollvorhang und Eifersucht) heraufgerufen.

4. Einen vierten Bildtypus, den man in den hier behandelten Zusammenhang stellen könnte, brächte dann die fließende Grenze überhaupt zwischen Figur und eigentlich perspektivierendem Fenster hervor; also letztlich die Unmöglichkeit, überhaupt eine feste Schwelle zwischen Innen und Außen auszumachen. Diese Szene verdeutlicht eine Skizze von Edgar Degas (1834–1917), welche ›Frau am Fenster‹ (1871/72) betitelt ist.

Edgar Degas' Darstellung der ›Frau am Fenster‹ zeigt eine durch Licht ausgefranste Grenze zwischen Balkonfenster-Rahmen und Umriß der Figur, die, als Repoussoir, in diesem Halblicht, in dieser räumlichen Halbschlächtigkeit ihren Platz hat. Es ist ein gleichsam schaumiger Übergang zwischen Innen und Außen, der sich hier gewahren läßt; besser gesagt: Weder ein Innen noch ein Außen werden hier klar artikuliert.

5. Einen fünften Bildtypus der Fensterszene nenne ich den der ›einzelnen Figur in geschlossenem Aufmerksamkeitsraum‹. Ein starkes Beispiel hierfür bietet Albert Edelfelt (1854–1905) mit seinem Gemälde des Titels ›Louis Pasteur‹ von 1885, das sich im Musée d'Orsay in Paris befindet.

Das Bild zeigt einen Schöpfungsaugenblick, den Erkenntnis-Moment des genialen Wissenschaftlers, im Sinne einer radikalen Verinnerlichung und Abschließung monomanischer Aufmerksamkeit. ›Was künstlich ist, verlangt geschloss'nen Raum‹, sagt Homunkulus einmal in Goethes Faust-Dichtung.¹⁵ Aus einem unsichtbaren Fenster kommt von rechts Licht, das den Wissenschaftler beleuchtet, der den Inhalt einer Phiole betrachtet. Der übrige Raum liegt in dämmernder Trübe. Die beiden sichtbaren Fenster im Mittel- und Hintergrund sind durch Vorhänge abgedunkelt. Das Licht spendende Fenster selbst liegt außerhalb des Blickfeldes.

¹⁴ Die genannten Studien von Brüggemann (wie Anm. 3) konzentrieren sich vorwiegend auf den Blick von außen durch das Fenster ins Innere, namentlich in der Welt der Städte.

¹⁵ Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Bd. 7/1: Faust. Texte. Hg. von Albrecht Schöne. Frankfurt a. M. 1994, S. 280, Vers 6884.



Abb. 6: George Hendrik Breitner: »Het oorringetje« (1893)
Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht angezeigt werden.

Abb. 7: Ida Applebrook: »Hotel Taft« (1979/80)



Abb. 8: Edgar Degas: »Frau am Fenster« (1871/72)
Courtauld Institute Galleries, London



Abb. 9: Albert Edelfelt: »Louis Pasteur« (1885)
Musée d'Orsey, Paris

6. Einen sechsten Bildtypus des Fensterblicks könnte man unter die Devise ›ausgestellter Intimität‹ eingeordnet sehen. Dieses exhibitionistische Muster setzt beispielsweise eine Bildserie mit dem Titel »True Falsies« (etwa: ›wahre Fälschungen‹) in Szene. Mein hier herangezogenes Exemplar dieser Serie steht unter der Überschrift »Vermeer 2«.

Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht angezeigt werden.

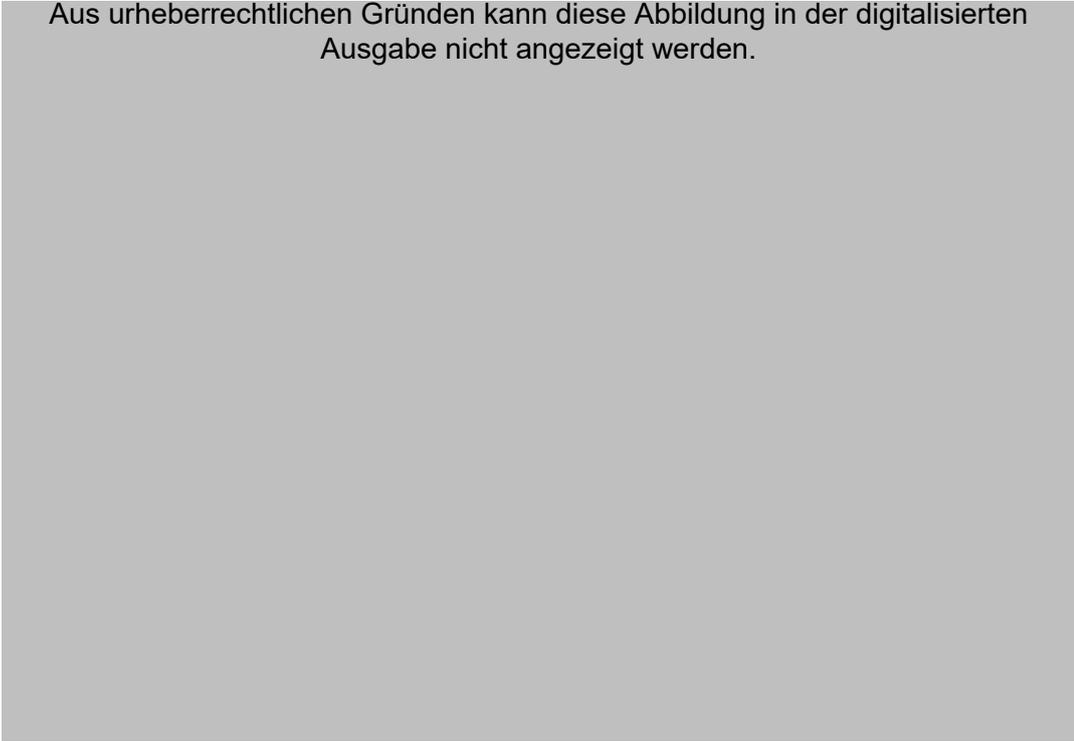


Abb. 10: True Falsies: »Vermeer 2«

Es ist kein Zufall, daß hier eine Kontrafaktur von Johannes Vermeer ins Spiel gebracht wird: Ist dieser doch einer der großartigsten Maler von Fensterszenen mit von links einfallendem Licht. »Die wahre Fälschung« ›überhöht‹ nun aber die serene Lichtregie eines Vermeerschen Fensterbildes durch erotische Provokation.¹⁶ Man vergleiche das hier in Anspruch genommene Beispiel mit einem Gemälde von Johannes Vermeer (1632–1675) selbst, etwa mit dem Bild »De keukenmeid« (1658–60), das sich im Rijksmuseum Amsterdam befindet.

¹⁶ Falsies heißen z.B. Schaumgummieinlagen im BH.



Abb. 11: Johannes Vermeer: »De keukenmeid« (1658–60)
Rijksmuseum, Amsterdam

7. Einen siebten Bildtypus möchte ich als den der »gesprengten Intimität« bezeichnen. Als Beispiel dient mir Ernst Ludwig Kirchners (1880–1938) Gemälde »Interieur« (1915).

Hier geht es, genaugenommen, um die Subversion dessen, was die Tradition der kunsthistorischen Forschung »Interieur« genannt hat. Hier wird einerseits ein bürgerliches Wohnzimmer mit einer Familien-Konfiguration – Vater, Mutter, Kind, Hund und Katze – gezeigt; andererseits aber erscheinen die Zimmerwände als nach innen gekehrte, fast bunkerartige

Häuserfronten, also Außenansichten, an deren einer, nämlich der rechten, sich Bilder, gleich blinden Spiegeln zeigen. Auf der linken Wand findet sich eine Art Bücherbrett, das leicht mit einem hoch angesetzten Balkon verwechselt werden könnte. Der Blick nach draußen ist mit Vorhängen drapiert, die die Sicht auf so etwas wie eine Bühne mit einer darauf agierenden Gestalt freigeben: eine theatrale Ironisierung der Fenster-Schwelle, die doch traditionsgemäß zwischen Innen und Außen vermittelt.



Abb. 12: Ernst Ludwig Kirchner: »Interieur« (1915)
Pinakothek der Moderne, München

8. Ein achter Bildtypus setzt eine weitere Subversion des Bildgenres ›Interieur‹ in Szene: nämlich in Form einer ›Umstülpung der Außen- und der Innenfokussierung‹. Ich gebe hierzu zwei Beispiele. Da wäre zunächst eine Zeichnung von Charles François Daubigny (1817–1878), die »The Boat-Studio« (1861) betitelt ist.



Abb. 13: Charles François Daubigny: »The Boat-Studio« (1861)
Museum of Fine Arts, Boston

In diesem Bild öffnet sich nicht so sehr ein Fenster auf eine Landschaft; vielmehr wird umgekehrt die Welt des Außenraums in den Innenraum des Bootes hereingeholt, der einem Atelier gleicht. Das Außen wird durch den schöpferischen Akt gleichsam ins Innere gesaugt: Denn die Landschaft, die durch das Bootsfenster unmittelbar sichtbar wird, erscheint jetzt auf dem Medium der Bildtafel, an der der Künstler gerade arbeitet, wie in einem zweiten, dieser Innerlichkeit vorbehaltenen Fenster. An der Wand des Raums lehnen weitere, gerahmte Bilder, die, gewissermaßen erblindet, dem Beschauer die Rückseite zukehren. Etwas Umgekehrtes ereignet sich auf dem Bild, das ich als zweites Beispiel für den Bildtypus ›Umstülpung der Außen- und der Innenfokussierung‹ ausgewählt habe. Es stammt von Teun Hocks und wird als »Untitled« (2001) bezeichnet.

Hier zeigt sich eine Schwellenüberschreitung zwischen Innen und Außen in entgegengesetzter Richtung. Das gerahmte Bild, das in eine Serie

anderer Bilder eingereicht ist, wird selbst zum Fenster. Es erfolgt die Herausstreibung des Innenraums in den Außenraum durch den die Perspektive tragenden und zugleich subvertierenden Betrachter, der sich hier als Beobachter und geradezu als Forscher erweist.

Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht angezeigt werden.



Abb. 14: Teun Hocks: »Untitled« (2001)

9. Als neunten und letzten Typus des Fensterbildes möchte ich die paradoxe Darstellung des ›unsichtbaren Fensters‹ hervorheben. Ein prominentes Beispiel hierfür ist Johannes Vermeers Gemälde »De Schilderkunst«, das um 1665 entstand und im Kunsthistorischen Museum Wien zu sehen ist.

An die Stelle des realen, Licht spendenden Fensters, das unsichtbar bleibt, treten zwei imaginäre: das entstehende Gemälde auf der Staffelei einerseits; die Landkarte an der Wand andererseits, die ein Fenster auf die ›terra cognita‹ und ›incognita‹ der Welt, ja des Kosmos öffnet. Man könnte sagen, daß es das unsichtbare Fenster ist, das auf dem Bild so etwas wie einen stummen Dialog erzwingt; zwischen Maler und Modell nämlich, und damit den Übergang zum Narrativ der literarischen Fen-

sterszene schafft. Auch hier verleiht der (Theater-)Vorhang der Schwelle zwischen Innen und Außen den Eindruck einer Inszenierung, einer theatrale In-Szene-Setzung.

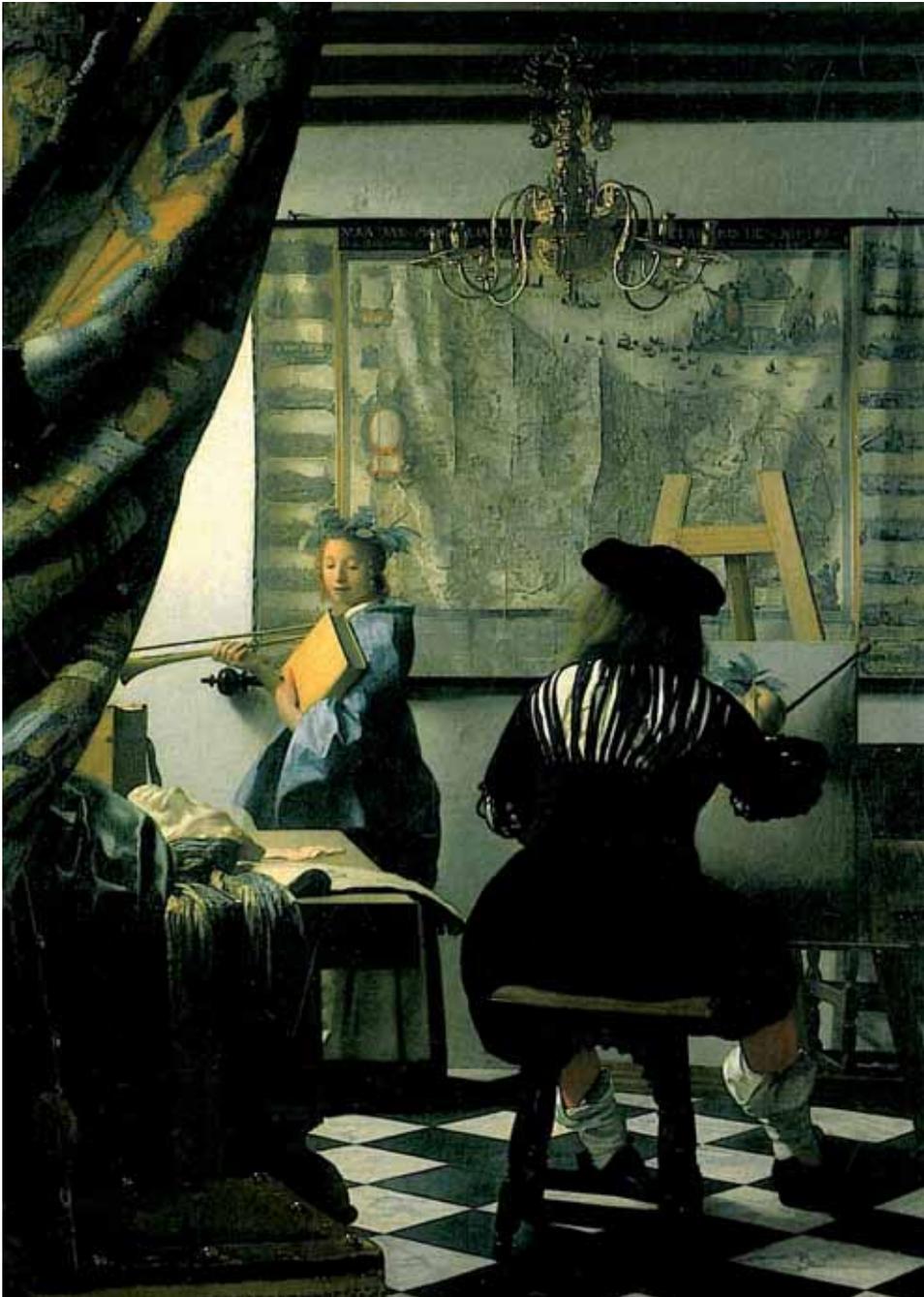


Abb. 15: Johannes Vermeer: »De Schijderkunst« (um 1665)
Kunsthistorisches Museum, Wien

Der Durchgang durch die hier vorgeschlagenen neun Bildprägungen der gemalten Fenster-Situation mag – in aller Abbeviatur – als Fokus für die Argumentation über den literarischen Fenster-Blick dienen. Allen aufgezeigten Bildprägungen gemeinsam ist die unlösbare, oder doch schwer zu differenzierende Verbindung und Überblendung von Fenster und Rahmen. Die These, die meinen Überlegungen zugrunde liegt, lautet: Die Fensterszene in der Malerei zeigt vorwiegend einzelne Personen – das Fenster dient als Dispositiv¹⁷ der Blick-Ausrichtung, es fungiert, wenn man es so ausdrücken will, als ›Vor-Richtung‹ des Blicks. Und es geht dabei primär um das Fenster, nicht um die Person, die ihren Blick durch dieses lenken läßt. Das heißt aber, daß der Fensterblick in der Malerei dem Erkenntnispiel auf der Grenze zwischen Innen und Außen dient; einem Schwellenphänomen, einer Übergangsstelle, die der Rahmen des Fensters setzt. Solche Fensterbilder spielen mit dem Blick auf den Blick: Sie richten sich auf das Wahrnehmungsdispositiv des Fensters selbst.¹⁸

Der Fensterblick in der Literatur dagegen, so wird meine These weitergeführt, entwickelt sich nicht aus einer, sondern aus der Konfrontation zweier Figuren angesichts des Fensters. Er ist nicht monoperspektivisch, sondern vielmehr dialogisch strukturiert; er ist nicht stumm, sondern lebt aus einem Narrativ, welches ihn zu einer Erkennungs-Szene, einer Situation der Anagnorisis macht.¹⁹ Hier wird erzählt; und zwar auf der Schwelle, die das Fenster in der Spannung zwischen Innen und Außen bildet; mit der Absicht, Ich, Du und Welt zu erkennen und mit Sinn zu erfüllen.

Auch im literarischen Feld war es ein Künstler, ein Schriftsteller, der diese – wenn man so will: poetologische – Struktur der Fensterszene scharfsichtig erkannte und auf einer halben Druckseite virtuos verdichtete. Ich meine Charles Baudelaire in seinem Prosagedicht »Les fenêtres«, das er in der Sammlung »Le spleen de Paris« veröffentlichte.²⁰ Indem Baudelaire

¹⁷ Den Begriff des Dispositivs entlehne ich hier und anderswo der Theorie Michel Foucaults; er wird im Sinne eines ›Regelmechanismus‹ verstanden, eines ›Gestaltungsantriebs‹. Auch die Vorstellungen von ›Vorrichtung‹ (Vor-Richtung), ja von ›Apparat‹ liegen nahe.

¹⁸ Eine wichtige Studie zum Wahrnehmungsdispositiv des Rahmens (und des ›Fensters‹) von seiten der medizinischen Psychologie hat der Hirnforscher Ernst Pöppel vorgelegt: *Der Rahmen. Ein Blick des Gehirns auf unser Ich*. München/Wien 2006.

¹⁹ Hier ist durchaus an die aristotelische Bestimmung der Erkennungsszene als eigentlichem Schlüsselritual der Tragödie gedacht; eine theatrale Restsubstanz wohnt diesem Ritual auch im Gemälde noch inne.

²⁰ Charles Baudelaire: *Œuvres. Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec*. Paris 1954, S. 340. Künftig zitiert mit Seitenzahl im laufenden Text.

zeigt, wie aus der Situation des Beobachters am Fenster Geschichten entstehen, liefert er eine vollkommene Diagnose des Phänomens. Der erste Satz des kleinen Prosastücks liefert die Experimentanordnung:

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. (S. 340)

Aus einer solchen Situation heraus, dem Blick in ein geheimnisvolles Fenster im Kerzenlicht, beobachtet der Sprecher des Textes, seinerseits durch ein Fenster, wie man nach dem Titel annehmen muß, eine alte Frau und ihr Tun am Fenster. Er erfährt die Fensteröffnung als schwarze oder leuchtende Höhlung, aus der das Leben als Traum oder Schmerz hervortritt: »un trou noir ou lumineux«. Und aus einem Nichts an Information, Gesicht, Kleidern und Gesten, hat er die Geschichte dieser Frau, ihre ›Legende‹, also das aus der Situation ›HerauszuLesende‹, rekonstruiert: »j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende« (S. 340). Unter Tränen erzählt er diese sich selbst. Vielleicht wird man ihm vorhalten, ob er denn sicher sei, daß seine Legende auch wahr ist? Und er gibt selbst die Antwort: »Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis?« (Ebd.)

Nicht auf die Wahrheit des Wirklichen kommt es an, sondern auf die Geschichte, die aus der Fenstersituation austritt und hilft, die Welt und das Ich zu modellieren, sich selbst und den anderen in der Erkennungsszene zu begreifen.

III

Mit der Frage nach dem Fensterblick ist ein grundsätzliches Thema der Kulturgeschichte angeschnitten, und zwar in dreifacher Artikulation. Es ist zum einen das Thema der Wahrnehmung der Welt. Es ist sodann das Thema der Aufmerksamkeit und der Aufmerksamkeitslenkung als fundamentale Treibkräfte des Weltverstehens. Und es ist schließlich das Thema der Ordnung des material Ungeordneten, also des ›Aufräumens‹ des Chaos der Eindrücke durch Rahmung des Blicks.

Dabei kann das Ereignis des Fensterblicks als einer Rahmung des Wahrnehmungsvorgangs auf doppelte Weise aufgefaßt werden: als eine Rahmung, die sich schon im Kopf des Beobachters vollzieht, einerseits; und zwar durch die Gehirnströme, die das Bewußtsein bilden; und als eine Rahmung durch den ›Apparat‹ des Fensters andererseits, einer Großtat der Architektur,²¹ beim Auffassen der Eindrücke zu einer sinnvollen Erscheinungswelt. Es handelt sich also zum einen um ein neuronales Geschehen; und es handelt sich zum anderen um ein architektonisches Ereignis, die aufeinander reagieren.

Der Hirnforscher Ernst Pöppel schreibt in seinem für das vorliegende Thema bedeutsamen Buch »Der Rahmen« von 2006 mit dem Untertitel »Ein Blick des Gehirns auf unser Ich«:

Die neuronalen Prozesse stellen den Rahmen bereit, durch den wir Zugang zur Welt gewinnen: sie bestimmen, wie wir sie erfahren und wie wir uns zu ihr verhalten.²²

Ist damit die rahmenhafte Innenstruktur des Wahrnehmungsprozesses bezeichnet, so markiert Pöppel zugleich mit der Rahmungskraft des Fensters als architektonischem Produkt auch dessen Außenstruktur. Er schreibt:

[...] mit dem Blick durch ein Fenster öffnet sich die Welt um mich, ich bin mit anderen verbunden, und wenn ich meinen Blick zurücknehme, verliere ich diese unmittelbare Verbindung; der Rahmen eines Bildes bestimmt das Feld meiner Aufmerksamkeit. Alles, was geschieht, alles, was in uns geschieht, ist immer schon in einen Rahmen gestellt.²³

Das heißt aber: Rahmung ist zunächst ein Wahrnehmungsdispositiv unseres Gehirns; aber in der architektonischen Erfindung des Fensters konkretisiert sich dieses Dispositiv gleichzeitig als ein Ordnungs-Apparat in der äußeren Wahrnehmungswelt. Das Fenster, in diesem doppelten Sinne verstanden, lenkt die Konstruktion dessen, was wir als Realität erfahren. Die von Pöppel namhaft gemachte Wahrnehmungsstruktur eines nach innen wie nach außen geöffneten Fensters gehört nun aber seit langem zum unausgesprochenen Wissen bildender Künstler und läßt sich, gewissermaßen als implizites Formproblem, auch im Darstellungs-

²¹ Vgl. Vittorio Magnago Lampugnani (Hg.): *The Architecture of the Window*. Tokyo 1996.

²² Vgl. Pöppel: *Der Rahmen* (wie Anm. 18): »Einen Rahmen finden«, S. 18ff.

²³ Ebd., S. 18.

feld von Gemälden auffinden: Das Problem wird vom Künstler, im Gegensatz zum Wissenschaftler, durch Gestaltung zur Diskussion gestellt, jedoch nicht explizit gemacht – und zwar als fundamentales Problem jeden »realistischen« Darstellungsvorgangs: als Problem der Rahmung.

So ist beispielsweise Edward Hopper einer jener Künstler, die sich in fast jedem ihrer Bilder nicht nur der Fenster-Problematik, sondern auch der über diese hinausgehenden (und sie theoretisch überschreitenden) Rahmen-Problematik annehmen. Besonders ergiebig für diesen Zusammenhang ist ohne Zweifel Hoppers Bild »Hotel Lobby« von 1943, das sich im Indianapolis Museum of Art befindet.

Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht angezeigt werden.



Abb. 16: Edward Hopper: »Hotel Lobby« (1943)
Indianapolis Museum of Art, Indianapolis

Das Gemälde stellt, in der Wiedergabe einer Empfangshalle in einem mittelklassigen Hotel, die Frage nach der Wahrnehmung und den Rahmendispositiven zur Diskussion, die Bedingung der Möglichkeit ihres Zustandekommens sind; und zwar unter der Hand, aber dabei auf

höchst komplexe Weise.²⁴ Das Hotel, als urbane Institution, und speziell seine Lobby, ist in ausgezeichneter Weise der Übergangsort, das ›Relais‹ im ursprünglichen Sinne,²⁵ zwischen Innenwelt und Außenwelt in der Kultur; zwischen privater und öffentlicher Sphäre. Als der Ort, an dem sich Ströme des Menschenverkehrs überkreuzen oder mischen, ist die Hotel-Lobby gleichzeitig eine Art Heterotop oder Experimentierfeld,²⁶ in dem Rahmungen der Wahrnehmung aufscheinen, sich artikulieren, Bezüge sichtbar machen und wieder verschwinden lassen: in einem fluktuierenden Spiel stets neuer Konfigurationen. Hoppers Bild »Hotel Lobby« macht auf virtuose Weise ein Ensemble solcher sich überschneidender, synchroner wie asynchroner, gebrochener wie geschlossener Rahmungen sichtbar.

Das Spiel beginnt, im Sinne der Leserichtung des Bildes, mit einer gebrochenen oder besser gesagt ›offenen‹ Rahmung: dem Holz- und Glas-Rand der Eingangstür in das Hotel, ganz links im Bild, als einer Begrenzung des Blickes. Die Loge des Portiers wird konturiert durch die gleichfalls gebrochene Rahmung der beiden kannelierten Säulen, die eine Holzwölbung tragen. Eine weitere, ebenfalls nur unvollständig sichtbare Rahmung bildet die Tür im Hintergrund, die sich über ein schwaches Weiß in die Dunkelheit öffnet beziehungsweise in dieser ihren Fokus verliert – eine beunruhigende Rahmendisposition. Auch die durch das Teppichmuster angedeutete Rahmung ist unvollständig und schneidet in die anderen Rahmungselemente ein. Zwei weibliche Figuren sind durch die offenen Rahmen ihrer Fauteuils hinterfangen. Nur zwei wirklich geschlossene Rahmen lassen sich ausmachen, die beide medialen Charakters sind: der Bilderrahmen links an der Wand, der die dargestellte Landschaft ganz umschließt, und der Buchstaben-Rahmen in den Händen der blonden, lesenden Frau rechts im Bild; das Buch, hier ein Rahmen, der den Text – und den in ihm enthaltenen Sinn – umfängt.

²⁴ Es ist kein Zufall, daß dieses Bild in einer Ausstellung gezeigt wurde, die sich einem generellen, nicht einem epochalen Begriff von Realismus (Wahrnehmung und Darstellung von Wirklichkeit) verpflichtet wußte. Realismus. Das Abenteuer der Wirklichkeit. Hg. von Christiane Lange und Nils Ohlsen. München 2010 (Katalog Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München), S. 227.

²⁵ Relais hieß die Poststation, auf der die Pferde gewechselt wurden.

²⁶ Vicky Baum: Menschen im Hotel. Köln 2007.

Mit all diesen Strategien der rahmenden Relativierung gibt Hopper die komplexe Struktur einer Wahrnehmungsszene, eines Relais im Menschenverkehr, wieder, in welcher unmittelbare Wahrnehmungsdispositive mit medialen – nämlich mit Bild und Schrift – zusammenwirken. Vor dem Hintergrund dieses doppelten Wahrnehmungsdispositivs und seiner Vermittlung von Innen und Außen, nämlich von Fenster und Rahmung, wird deutlich: Das Fenster – sei es nun in der bildenden Kunst oder in literarischen Texten – gewinnt damit Schlüsselfunktion für die Bedingung der Möglichkeit sinnerfüllter, also mit kultureller Bedeutung belehnter Wahrnehmung. Damit steht aber zugleich ein Problem im Mittelpunkt, das seit einigen Jahren das Interesse verschiedener Wissenschaften gefunden hat: das Problem der Aufmerksamkeit und der Aufmerksamkeitslenkung. Es sei nur an die Forschungen zur Aufmerksamkeit von Florian Rötzer und Wolf Singer in der Wissenschaft von der Informationsvermarktung (namentlich der Werbung) erinnert;²⁷ an die Studien von Alois Hahn in der Soziologie;²⁸ von Georg Franck in der sozialen und politischen Ökonomie;²⁹ von Helen Fisher in der Erforschung der »Romantic Love«;³⁰ von Aleida und Jan Assmann in den Kulturwissenschaften;³¹ von Lorraine Daston in der Wissenschaftsgeschichte;³² und von dem Philosophen Bernhard Waldenfels in seinem Buch »Phänomenologie der Aufmerksamkeit« von 2005.³³ Für den hier zur Diskussion stehenden Zusammenhang des Fensters in bildender Kunst und Literatur ist die Frage nach der Aufmerksamkeitsbildung und nach der Aufmerksamkeits-Fokussierung von großer Bedeutung.³⁴ Denn es sind die inneren und äußeren Fenster, die die Aufmerksamkeit steuern: im Inneren

²⁷ Florian Rötzer: Zur Neurowissenschaft der Aufmerksamkeit. Florian Rötzer im Gespräch mit Wolf Singer, dem Direktor des Max-Planck-Instituts für Hirnforschung in Frankfurt a. M. In: *Kunstforum*. Bd. 184: Dezember 1999 – Januar 2000, S. 108–110.

²⁸ Alois Hahn: Aufmerksamkeit. In: A. und J. Assmann (Hg.): *Aufmerksamkeiten*. Archäologie der literarischen Kommunikation VII. München 2001, S. 25–56.

²⁹ Georg Franck: *Ökonomie der Aufmerksamkeit*. Ein Entwurf. München/Wien 1998.

³⁰ Helen Fisher: *Why We Love*. The Nature and Chemistry of Romantic Love. New York 2004, hier S. 69f.

³¹ Aleida Assmann: Einleitung / Jan Assmann: Die Aufmerksamkeit Gottes. Die religiöse Dimension der Aufmerksamkeit in Israel und Ägypten. In: Dies.: *Aufmerksamkeiten* (wie Anm. 28).

³² Lorraine Daston: *Eine kurze Geschichte der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit*. München 2000.

³³ Bernhard Waldenfels: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. Frankfurt a. M. 2005.

³⁴ Vgl. dazu noch Liechtensteiner Exkurse III. *Aufmerksamkeit*. Hg. von Norbert Haas, Rainer Nägele und Hans-Jörg Rheinberger. Eggingen 1998.

geleitet durch die Neurotransmitter Acetylcholin, Noradrenalin, Dopamin und Serotonin;³⁵ im Außen gelenkt durch Rahmung des Blicks im Architektur-Dispositiv des Fensters.³⁶ Waldenfels beschreibt diesen Vorgang der Wahrnehmung durch Aufmerksamkeits-Steuerung mit dem dynamisch aufgefaßten Begriffspaar von ›Aufmerken‹ und ›Auffallen‹: also mit zwei aufeinander zugeordneten, in Friktion befindlichen Prozessen. Da ist – im Akt der Wahrnehmung – das Auf-einen-Zukommende von ›Etwas‹ einerseits; und da ist das Von-einem-selbst-Ausgehende im Prozeß der sich bildenden Wahrnehmung andererseits. Auffallen und Aufmerken sind aber nicht rein und bruchlos komplementär. Wo sie aufeinandertreffen, entsteht Reibung, ein Bruch, eine Differenz. »Der Spalt zwischen Aufmerken und Auffallen«, schreibt Waldenfels, »wird sich niemals schließen, solange Erfahrung Erfahrung bleibt.«³⁷

Genau dieser virulente Punkt der Aufmerksamkeits-Initiation und -Lenkung sowie der Aufmerksamkeits-Brechung ist es, den das Fenster, als Schwelle zwischen Innen und Außen, markiert; als den Prozeß, als die Performance von Wahrnehmung zwischen Innen und Außen, als das Aushandeln eines die Wahrnehmung steuernden Rahmungs-Experiments. Mit der Terminologie Ernst Pöppels könnte man sagen: Es ist der Konflikt, es ist die Reibung zwischen ›innerem‹ und ›äußerem‹ Fenster, an der das Experiment mit Wahrnehmung und Wahrnehmungs-Steuerung angestellt wird: und zwar primär durch die Kunst. Denn das Unverfügbare, das an dieser Grenzstelle zutage kommt, ist ja das eigentliche Wirkungs- und Argumentationsfeld der Kunst; an ihm arbeitet die bildende Kunst wie die Literatur unablässig wie unabschließbar: die erstere, indem sie den Blick und seine personale Struktur immer wieder in Frage stellt; die letztere, indem sie mit Narrativen experimentiert, die aus dem Blick und im Dialog entwickelt werden.

Das Fenster, eines der entscheidenden Architektur-Ereignisse³⁸ in der Geschichte der Wahrnehmung, wird so zu dem Ort, an dem die Entscheidung über die Ausrichtung der Aufmerksamkeit fällt: und damit

³⁵ Pöppel: Der Rahmen (wie Anm. 18), S. 109, 111ff., 137ff. und öfter.

³⁶ Lampugnani (Hg.): The Architecture of the Window (wie Anm. 21).

³⁷ Waldenfels: Phänomenologie der Aufmerksamkeit (wie Anm. 33), S. 65–72, hier S. 67.

³⁸ Lampugnani (Hg.): The Architecture of the Window (wie Anm. 21).

die Entscheidung über die Belehnung der Welt mit kulturellem Sinn, mit Bedeutung, mit Handlungsimpulsen.

IV

In diesem Feld der Aufmerksamkeitslenkung als der eigentlichen Dynamik der Kultur finden sich – wenn man so sagen darf – zwei exemplarische Urszenen der Blick-Konstruktion, die die Welt in der Wahrnehmung zu erfassen suchen; Urszenen, die mit zwei konkurrierenden oder komplementären Modellen der Blickausrichtung experimentieren; nämlich mit dem panoramatischen Blick aus der zu erklimmenden Höhe einerseits; und mit dem durch das Fenster fokussierten Blick andererseits. Man könnte sagen, daß ›Welt‹ oder ›Landschaft‹, als ästhetische Erfahrung von Natur, durch diese beiden Urszenen in der abendländischen Kulturgeschichte zweimal neu erfunden wurden.

Da ist auf der einen Seite Petrarca, der 1335, bei seiner Besteigung des Mont Ventoux in der Provence, den Blick des Philosophen, im Weg nach oben, auf die Natur richtet – und sich dabei der Irritation dieses Blickes durch die plötzlich entbundene ästhetische Kraft der beobachteten Natur bewußt wird.³⁹ Es war Joachim Ritter, der in einem legendären Aufsatz mit dem Titel »Landschaft« auf dieses Kernereignis in der Geschichte der Wahrnehmung aufmerksam gemacht hat.⁴⁰

Da steht aber, auf der anderen Seite, Leon Battista Alberti, mit seinem Traktat »Della Pittura« von 1435/36.⁴¹ Ihn interessiert der durch einen Rahmen fokussierte Blick auf die Welt. Es ist der stereometrische Blick des Mechanikers und Mathematikers, der, als Maler, der er gleichzeitig ist, behauptet, ein Bild nur dann malen zu können – das heißt aber: es gestalten und sinnvoll herstellen zu können –, wenn er, wie er schreibt, »auf der zu bemalenden Fläche ein rechtwinkliges Viereck« gezeichnet

³⁹ Petrarca's Bericht über die Bergbesteigung in einem Brief an Diogini da Borgo San Sepolcro ist zugänglich in: Petrarca: Dichtungen, Briefe, Schriften. Ausgew. und eingel. von H.W. Eppelsheimer. München 1956, S. 80ff.

⁴⁰ Joachim Ritter: Landschaft (1963). Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. In: Ders.: Subjektivität. Frankfurt a. M. 1974, S. 141–163.

⁴¹ Leon Battista Alberti: Della Pittura – Über die Malkunst. Italienisch und Deutsch. Hg., eingel., übers. und komm. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Darmstadt 2002.

habe, von dem er annehme, daß es »ein offenstehendes Fenster« sei, »durch das [er] betrachte, was hier gemalt werden soll.«⁴²

Diese beiden Blickkonstruktionen Petrarcas und Albertis, die panoramatische und die durch Fensterrahmung fokussierte, gehören in der Geschichte der Wahrnehmung fortan auf spannungsreiche Weise zusammen und haben in der Literatur, die den Blick auf die Welt und das Subjekt in ihr immer wieder von neuem probt, Schule gemacht. Am eindrucksvollsten läßt sich dies vielleicht mit der Wirkung dieser beiden Dispositive auf Goethe vergegenwärtigen.⁴³ Ich wende mich zunächst dem panoramatischen Modell Petrarcas zu, um dann, als dessen Gegenpart, das Fenstermodell Albertis in seiner Wirkung zu erläutern.

Petrarca beschreibt in einem berühmten Brief seine Besteigung des Mont Ventoux, am 26. April 1336, die erste »erlebte« Naturschilderung in der europäischen Literatur; eine Beschreibung, die dazu dient, die Selbstbehauptung des Subjekts gegenüber der Erhabenheit der Natur zu überprüfen. Und Petrarca kommt zu der Einsicht: »Nichts ist bewundernswert außer der Seele, nichts ist groß neben ihrer Größe.«⁴⁴ Trotz dieser definitiven Abwertung der ästhetischen Kraft der Natur entwickelt sich diese Szene zum Paradigma für die kommende Literatur und ihre Konstruktion von Subjektivität angesichts der Natur.

Es war Goethe mit seinem Gedicht »Harzreise im Winter« von 1777, der diese Szene auf unvergleichliche Weise nachgestellt hat. Goethe inszeniert ein Wahrnehmungsereignis als Poesie; man könnte auch sagen, er erfindet Poesie als Wahrnehmungsereignis. Und zwar tut er dies auf folgende Weise: Goethe unterrichtet niemand von seinem bislang unerhörten Vorhaben, im strengsten Winter einen beschneiten Berg zu besteigen – nämlich den Brocken im Harz. Am 10. Dezember 1777 bricht er allein und heimlich auf. Und die bis dahin für unmöglich gehaltene Besteigung gelingt. Es ist die bewußte, künstlich inszenierte Umsetzung eines Körperereignisses in ein Schriftereignis der Literatur. Der schrittweise Aufstieg auf den Berg und die stufenweise Erweiterung des Horizonts werden zur doppelten

⁴² Ebd., Kap. 19, S. 93.

⁴³ Es war schon der junge Goethe, der dieses Doppelmodell aufgriff und verarbeitete, und es war der späte Goethe, der es kategorial wie exemplarisch in seiner »Novelle« noch einmal durchexerzierte. Vgl. hierzu meinen Aufsatz: Fernrohr und Flöte. Erzählte Räume in Goethes »Novelle«. In: DVjs 84 (2010), S. 342–363.

⁴⁴ Petrarca: Dichtungen, Briefe, Schriften (wie Anm. 39), S. 87.

Konstruktion des erlebenden Selbst und des Kunstwerks, das im Erleben entsteht. Das Gedicht sagt es mit seiner ersten Strophe:

Dem Geyer gleich,
Der auf Morgenschloßen Wolken
Mit sanftem Fittich ruhend
Nach Beute schaut,
Schwebe mein Lied⁴⁵

Der Vorgang, auf den es mir ankommt, ist der folgende: Goethe schafft, durch einen inszenatorischen Akt, die Gelegenheit für ein Blick-Ereignis, welches bewirkt, daß das Erlebnis des Bedeutens der Welt zustande kommt und daß es Sprache wird: daß sich also ein Narrativ artikuliert.

Nun zum zweiten Paradigma. Komplementär zu diesem im Aufstieg auf einen Berg gewonnenen panoramatischen Blick, der zum Gedicht, das heißt aber: zur Welt-Ordnung durch Sprache wird, ist der Blick durch das Fenster aufzufassen, der einen analogen Prozeß der Selbstfindung des Subjekts und seiner Wechsel-Erkennung mit einem Du und der Welt einleitet: als ein fokussierender Blick. Man könnte sagen, daß Alberti diese Situation am Fenster als Ort der Selbstfindung in der fokussierten Weltwahrnehmung für die Malerei gewissermaßen theoretisch »erfunden« hat. Die Literatur hat sie aber vorweggenommen und, lange vor dem Theoretiker Alberti, als Inzitant von Narrativen aufgefaßt, die zu Erkennungs-Szenen führen. Man erinnere sich des Kirchenvaters Augustinus und einer berühmten Szene, die sich im neunten Buch, im zehnten Kapitel seiner »Konfessionen« findet und die um das Jahr 400 zu datieren ist.⁴⁶ Diese Szene liefert das Paradigma der Selbstfindung und Wechselerkennung des Subjekts zwischen dem Blick nach außen und demjenigen nach innen, der im Dialog erworben wird: dem Blick auf die äußere Landschaft in der Natur und dem Blick auf die innere Landschaft der Seele. Es ist die Szene und jener Augenblick gemeint, wo Augustinus, mit seiner Mutter Monica bei deren Abschied in Ostia, am Fenster steht und versunken ist in den gemeinsamen Blick auf den

⁴⁵ Text der ersten Fassung nach Albrecht Schöne: Götterzeichen. Liebeszauber. Satanskult. Neue Einblicke in alte Goethetexte. München 1982, S. 20.

⁴⁶ Augustinus: Confessiones. Bekenntnisse. Lateinisch und Deutsch. Eingel., übers. und erläut. von Joseph Bernhart. Darmstadt 1984, Neuntes Buch, Kap. X, Abschn. 23.

Garten; zugleich vertieft in das große Gespräch über die Menschenordnung, die Weltordnung und die Gottesordnung. Es ist ein Augenblick innigster Selbsterkundung der beiden Dialogpartner, ja ein Augenblick der Bekehrung, der Konversion. Es ist der Moment, in dem Augustinus zum christlichen Glauben findet, sich selbst und die Welt in neuem Licht wahrnimmt.

Seit der Konzeption dieser Szene durch Augustinus ist der Blick durch das Fenster auf die Landschaft der Welt zugleich der Prüfstein für die Erfahrung von Individualität und liebendem Bezug. Man könnte auch sagen: Diese Szene ist ein Prüfstein für die ›Theorie‹ der Welt, im griechischen Sinne des Wortes; als die ›Öffnung eines Schauraums‹, in dem Sehen, Begehren und Ordnen ineinanderwirken. Die Szene des Fensterblicks ist also zugleich der Augenblick der Erfindung eines neuen Konzepts von Individualität, die aus dem Dialog, aus dem Narrativ, das die Partner gemeinsam entwickeln, geboren wird.

Die bekannteste Wiederbelebung dieser von Augustinus gestellten Urszene des liebenden Paares am Fenster, das den Sinn seines Lebens sucht, ist dann die unvergeßliche sogenannte ›Klopstock‹-Situation in Goethes »Werther«-Roman. Wie Goethes panoramatischer Blick in der »Harzreise« in Bezug auf Petrarcas Anabasis, so ist Goethes »Werther«-Text, in Bezug auf Augustinus und Alberti, eine der wichtigsten literarischen Fortschreibungen der Individualität in der Welt gründenden Szenen. Bei der genannten ›Klopstock‹-Situation handelt es sich um das Miteinander am Fenster von Werther und Lotte, in dem Augenblick, in dem das während des Tanzvergnügens ausgebrochene Unwetter sich zu verziehen beginnt.⁴⁷ Diese Situation ist die zentrale Erkennungsszene der beiden Protagonisten des Romans. Lotte und Werther haben den eigentlich (wegen Indezenz)⁴⁸ behördlich noch verbotenen Walzer getanzt und den Rausch des Begehrens erfahren. Das Gewitter, als Bedrohung von draußen, hat den Tanz unterbrochen. Beim Nachlassen des Regens treten Werther und Lotte ans Fenster. Lotte spricht den Namen Klopstock vor sich hin und beide erfahren, in einem *coup de foudre*, ihr Wechselsehverstehen im Sinne liebenden Wechselerkennens. Denn beide kennen Klopstocks Gedicht »Die Frühlingsfeier« auswendig, ein Gedicht, das

⁴⁷ Erster Teil, Brief vom 16. Juni.

⁴⁸ Vgl. Rémi Hess: Der Walzer. Geschichte eines Skandals. Hamburg 1996; ferner meinen Aufsatz: »Tanzen muß man sie sehen!« (wie Anm. 3)

genau diese Situation eines Gewitters und seines Abklingens als einen Moment der Ordnung, die in das Chaos kommt, also des Welt- und Selbst-Erkennens feiert.

Mit der exemplarischen Gestaltung und komplementären Zuordnung dieser beiden Szenen wahrnehmenden Welt- und Selbsterkennens – in der »Harzreise« und im »Werther« – hat Goethe Leitbilder der literarischen Weltwahrnehmung geschaffen, die aus der Literatur nicht mehr wegzudenken sind;⁴⁹ und zwar als ein zweifaches Spiel: das Spiel zwischen einem Blick auf das Ganze beim Aufstieg in die Höhe, im Sinne einer ›theoria‹, als Öffnung eines Schauraums einerseits; und das Spiel mit dem Blick auf das Einzelne, der durch das Fenster, durch Rahmung und Fokussierung gelenkt wird, andererseits.

V

Wie beide Modelle, das panoramatische Petrarcas und das fokussierende Albertis, auf kunstvolle Weise in immer neuen Varianten kontaminiert werden, möchte ich nun noch an zwei bedeutenden Texten des 19. Jahrhunderts erörtern: der Novelle »Des Veters Eckfenster« (1822) von E.T.A. Hoffmann als einem Wahrnehmungsexperiment auf der Grenze zwischen Romantik und Realismus, das in seiner Komplexität seinesgleichen sucht, auf der einen Seite; an dem Roman »La chartreuse de Parme« (1839) des französischen Autors Stendhal, der ein vergleichbares Experiment auf die Wahrnehmung in der Zeit der Restauration – und kurzen Wiederkehr Napoleons in den hundert Tagen – anstellt, auf der anderen Seite.

Bevor ich mich diesen beiden Texten von Hoffmann und Stendhal zuwende, ist aber noch auf ein Moment aufmerksam zu machen, das sich mit dem Motiv des wahrnehmenden Blicks in der Erkennungsszene verknüpft: sei es vom Gipfel eines Berges, sei es bei der Fokussierung durch den Rahmen des Fensters, nämlich die Frage nach den Medien solcher Wahrnehmung und ihrer Verstärkerfunktion. Es geht, seit Lichtenberg und Jean Paul, seit Brentano oder Goethe, um die Rolle solcher Instrumente der Wahrnehmungsintensivierung wie Fernrohr, Feldste-

⁴⁹ Vgl. meinen Aufsatz: Landschaft im Fenster (wie Anm. 3).

cher, Opernglas, Mikroskop, Aussichtsturm oder Luftballon.⁵⁰ Wahrnehmungsgeschichte ist ja auch eine Geschichte der Experimente mit den Medien der Wahrnehmung und ihrer technischen Verbesserung.

Dieses Bewußtsein von der mit dem Blickdispositiv des Fensters verbundenen Situation als einer medial gesteuerten ist übrigens bei den Malern schon früh vorhanden. Schmoll gen. Eisenwerth gibt in seiner Studie zum Fensterbild zwei Beispiele: eines aus dem 18. Jahrhundert, van Loos Gemälde »Familie des Künstlers mit camera obscura« von 1764,⁵¹ und eines aus dem 19. Jahrhundert, Carl Ludwig Kaaz' (1776–1810) Gemälde »Aussicht aus der Villa Grassi bei Dresden« von 1807.

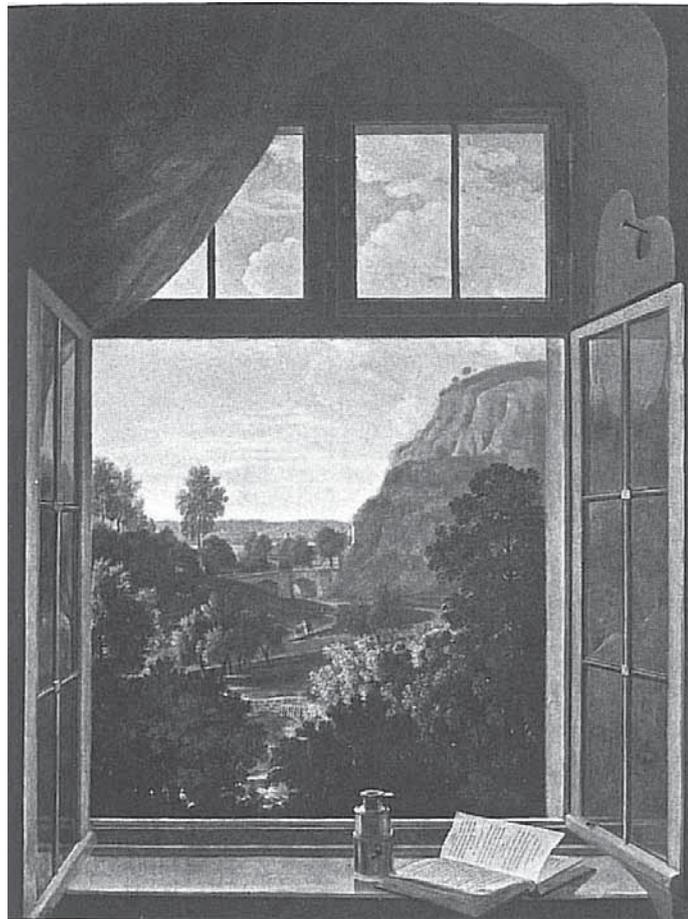


Abb. 17: Carl Ludwig Kaaz: »Aussicht aus der Villa Grassi bei Dresden« (1807)
Privatbesitz, Dortmund

⁵⁰ Vgl. meinen Aufsatz: Fernrohr und Flöte (wie Anm. 43).

⁵¹ Schmoll gen. Eisenwerth: Fensterbilder (wie Anm. 4), S. 20, Nr. 15.

Das Bild von Carl Ludwig Kaaz erweist sich in diesem medialen Zusammenhang als besonders ergiebig. Der Blick geht zum Teil durch die freie Luft, zum Teil ist er durch Glas gefiltert. Die Sprossenfenster geometrisieren den gerichteten Blick. Die Spiegelung im geöffneten Fensterflügel bricht die Perspektive. Der geraffte Vorhang links oben weist auf das Inszenierte der Situation. Auf dem Fensterbrett steht ein Taschenperspektiv, neben diesem liegt ein aufgeschlagenes Buch, dessen Buchstabenreihen sichtbar sind. Hinter dem rechten Fensterflügel ist, halb nur diaphan, durch das spiegelnde Glas sichtbar, eine Palette an der Wand befestigt. Schmoll faßt dieses Bild als Allegorie des Augensinns auf⁵² und legt die Bedeutung des Fensters als ›Auge‹ nahe. Man könnte hinzufügen, daß dieses künstliche Arrangement zugleich von der medialen Verfassung dieser Blicksituation am Fenster zeugt: der Blick und sein Gesehenes, welche über die ›Szene‹ des Fensters an die Malerei und an die Schrift der Buchstaben vermittelt werden. Es sind also in diesem Bild beide in der Kultur dominanten Medien der Welterfahrung repräsentiert, das der Malerei und dasjenige der Texte.

Literarische Texte greifen, wie ich mit »Des Veters Eckfenster« und Stendhals Roman »La chartreuse de Parme« zeigen möchte, die Errungenschaften der technischen optischen Medien auf und werden so zu Generatoren neuer Textlandschaften, zu Ausgangspunkten für neue Modelle der Narration. Die beiden Vettern in Hoffmanns Erzählung erklimmen keinen Berg, sondern nutzen das hohe Stockwerk in einem Haus am Berliner Gendarmenmarkt als Beobachtungspunkt: Und sie bedienen sich am Fenster eines Fernglases. Und parallel dazu: Fabrice del Dongo, der Held des Romans »Die Kartause von Parma«, bezieht (freiwillig/unfreiwillig) seinen Beobachtungsposten auf dem Farneseturm, dem höchsten Punkt der Stadt: Und er bedient sich dabei eines Signalcodes zur Verständigung durch das Fenster.

An dieser Stelle ist aber noch etwas anderes anzumerken: Mit der technischen Schärfung des Blicks ist nicht ohne weiteres auch eine Verbesserung der Wahrnehmung verbunden. Die komplementäre Zuordnung von mentalem Apparat und fokussierendem optischen Gerät führt nicht ohne weiteres zu der Gültigkeit der Aufklärungsdevise ›Ich habe eine Zentralperspektive, also bin ich‹. In den drei Erfindungen des Fernrohrs,

⁵² Vgl. ebd., S. 116.

des Feldstechers und des Luftballons (auch das Mikroskop gehört in diese Reihe), die eine neue Experimentiersituation der Wahrnehmung ermöglichen und darstellen, spiegelt sich vielmehr die tiefgreifende Irritation des Wahrnehmungsgeschehens, das doch eigentlich durch die Konstruierbarkeit der Zentralperspektive endlich als präzise gesichert gegolten hatte.

Ich komme nun zunächst auf Hoffmanns Erzählung »Des Veters Eckfenster« zu sprechen. In der Reihe literarischer Fensterszenen als Erkennungsszenen nimmt dieser Text ganz ohne Frage eine Schlüsselstellung ein. Er erzählt von einem Vetternpaar, das vom Fenster eines hohen Hauses am Berliner Gendarmenmarkt die Welt der modernen Großstadt wahrzunehmen versucht – und damit zuletzt scheitert; wobei ihr Selbst- wie ihr Weltgefühl gefährlichen Schaden leiden. Das Medium, dessen sie sich zur Wahrnehmung der Großstadt-Welt und zur Orientierung in dieser bedienen, ist ein Fernglas.⁵³ Hoffmann verknüpft also die beiden Blick-Paradigmen des Aufstiegs auf die Höhe (Petrarca) und der Beobachtung nach draußen durch das Fenster (Alberti) mit den Medien der Darstellung von solcher wahrzunehmenden Welt: dem Blick mit dem unbewaffneten Auge; dem Blick durch das Fernglas; der Fixierung des Erblickten durch die Schrift.

Das Experiment des Fensterblicks der beiden Vettern aus der Höhe scheitert aber schließlich an einer doppelten Gespaltenheit: Es scheitert zum einen an der Gespaltenheit der Autorfigur in die beiden Vettern (ein erzromantisches Motiv, das des Doppelgängers); der eine der beiden kann beobachten, hat aber eine Schreibhemmung; der andere kann flüchtig schreiben, aber er besitzt keine Beobachtungsgabe. Die zweite Gespaltenheit betrifft aber dann die beobachtete Welt. Wirklichkeit erweist sich nicht als ein homogenes Gebilde, sondern als dynamischer, dysfunktionaler Prozeß eines fortgesetzten Umschlagens von Faktischem in Fiktionales und von Fiktionalem in Faktisches – es ist das Darstellungsparadigma der Romantik schlechthin.⁵⁴ So führt der Dialog am Fenster zwar zu einer Reihe von Narrativen, aber zu keinem Welterkennen mehr. Die Doppelinstantz von Beobachter und Schreiber vermag nicht mehr zur wahrnehmenden Instanz des klassischen ›Autors‹ zusammenzuwachsen.

⁵³ Alfred Hitchcocks Film »Das Fenster zum Hof« wird diese Konstellation aufgreifen.

⁵⁴ Vgl. meinen Aufsatz: Ausblicke. E.T.A. Hoffmanns letzte Erzählung »Des Veters Eckfenster« (wie Anm. 3).

Protagonisten der Erzählung sind nicht mehr in erster Linie die beiden auf die Welt blickenden Figuren am Fenster; sondern eigentlicher Protagonist ist der Prozeß der Wahrnehmung selbst. Es ist ein Prozeß der Koinzidenz von ›geblendeter‹ Beobachtung und radikaler Schreibhemmung; ein Prozeß, in dem ein neues Konzept von Wirklichkeit – als die Verkeilung von Faktischem und Fiktionalem in ihr – und ein neues Konzept von Subjektivität – der Konflikt im Subjekt zwischen Beobachter und Gestalter (Konstrukteur) von Wirklichkeit – in aller Schärfe zutage treten. Aus dem bewaffneten Blick entsteht ein Dialog konkurrierender, einander zerreibender Narrative.

Mit meinem letzten Beispiel wende ich mich nun einem der bedeutendsten Romane des 19. Jahrhunderts zu, der die Fensterszene in Verbindung mit dem Panorama-Blick von oben als Orientierungsritual ganz und gar in den Mittelpunkt rückt – ich meine Stendhals Roman »La chartreuse de Parme«, der 1839 erschien.

Dieser Roman hat ein einziges Thema: die Suche des Protagonisten Fabrice del Dongo nach dem Gefühl passionierter Liebe; nach der authentischen erotischen Erkennungsszene zwischen Mann und Frau; nach dem Erlebnis der ›Liebe auf den ersten Blick‹, dem *coup de foudre*, als Erfüllung des höchsten Lebenssinns. Der Roman setzt dabei in ein Narrativ um, was Stendhal in seinem ›Lebenswerk‹, dem umfangreichen Traktat »De l'amour«,⁵⁵ als Theorie der Kristallisation im Entstehen der Liebe zu beschreiben sucht; Kristallisation als ein Prozeß der immer ausschließlicher werdenden Fokussierung erotischer Aufmerksamkeit auf den geliebten Menschen verstanden.

Stendhals »Kartause von Parma« schildert die Welt in der Zeitspanne zwischen 1796 und 1815: Es ist die Welt zwischen Napoleons Einmarsch in Mailand, als Schlüsselereignis der Unterwerfung Italiens, und der Niederlage des Napoleonischen Heeres bei Waterloo nach Napoleons Rückkehr aus Elba. In dieser kriegerischen Welt sucht Fabrice zwei Karrieren zu realisieren, die ihm die Erreichung seines Lebenszieles eines vollendeten, voll entfalteten Individuums ermöglichen sollen: eine Karriere als militärischer Held in der Schlacht; und eine Karriere als Liebender im Zuge einer ›grande passion‹. Beide Karrieren werden ihm verwehrt. Die Karriere als militärischer Held scheitert an der Unübersichtlichkeit der

⁵⁵ Stendhal: De l'amour. Chronologie et préface par Michel Crouzot. Paris 1965.

Schlacht bei Waterloo, in der Fabrice nur im Nebel herumstolpert, ohne Freund und Feind unterscheiden zu können. Die Karriere als großer Liebender scheitert an der restaurativen Intrigen-Gesellschaft und Kleinstaaterei, in der er in Italien zu leben gezwungen ist.

Das Besondere an Stendhals Roman ist aber nun, daß sein Held sich das Szenario einer großen Passion, welches ihm die Gesellschaft und ihre Verhältnisse und Institutionen verweigern, wie aus Trotz selbst erschafft: als die Fensterszene, in der sich Mann und Frau, ausschließlich aufeinander bezogen (›fokussiert‹), als große Liebende wahrzunehmen und zu erkennen vermögen, gegen eine geldgierige und intrigante Welt. Fabrice del Dongo konstruiert genau jene Szene selbst, die dem Goetheschen Werther von einer poetischen Welt, der Welt der Empfindsamkeit, gewissermaßen ›geschenkt‹ wird, aus eigener Erfindungskraft gegen eine bornierte Gesellschaft; und zwar als eine Architekturphantasie: als Gewinnung eines erhöhten und isolierten Orts, nämlich des höchsten Bauwerks der Stadt, von dem aus er durch das Fenster mithilfe verschiedener Zeichensysteme und semiotischen Praktiken mit seiner Geliebten zu kommunizieren vermag, in einem Spiel der passionierten Liebesblicke. Diese werden aber nicht aus der Position der beiden Liebenden nebeneinander getauscht, wie bei Werther und Lotte, sondern aus der Stellung einander gegenüber, durch das Fenster und die Schwelle, die es bildet, getrennt.

Den Anfang in dieser Geschichte einer (inszenierten) großen Passion macht eine Prophezeiung des von Fabrice verehrten Abbé Blanes, Fabrice werde lange Zeit in einem Gefängnis verbringen. Diese Prophezeiung wird zum Steuerungselement von Fabrizio's Leben. Als er Clelia erblickt ist sein erster Gedanke: »Sie wäre eine reizende Gesellschaft im Kerker!« (S. 102) Und er beginnt, auf sein Ziel hinzuarbeiten; er läßt sich in ein Duell verwickeln und wird von seinen Feinden in den Gefängnisturm auf der Zitadelle von Parma verbannt. Aus dem Fenster seiner Zelle in diesem sogenannten »Farneseturm« blickt er in das Fenster Clelias, welche die Tochter des Generals ist, der als Direktor des Gefängnisses in der Zitadelle wohnt.

Von diesem Augenblick an entspinnt sich über und durch das Fenster der Dialog zwischen den beiden Liebenden. Der Farneseturm erhebt sich mit 180 Fuß Höhe auf der Plattform oben auf der Zitadelle. Vom Fenster

aus – so heißt es im Text – »überschaute Fabrizio die weite Ebene und weit in der Ferne die Alpenkette« (S. 366). So gewinnt er als erstes den Panorama-Blick. Als nächstes aber gewahrt er, im fokussierenden Blick aus dem Fenster, Clelia, die Geliebte. Sie seien ja beide hier allein, konstatiert er, und versucht, diesen Doppelblick der Passion zu stabilisieren; und zwar als zweiseitig gerahmten Blick, als Fenster-Perspektive. Seine Feinde, die ihn gefangenhalten, suchen das zu verhindern; erst durch Bretterschirme am Fenster, die den Blick einschränken; dann durch Anbringung von Fensterblenden, die den Blick hinaus unmöglich machen. Fabrice – und Clelia ihrerseits – erfinden technische und semiotische Maßnahmen, der Schließung des Fensters zum Trotz. Er, Fabrice, agiert mit gestischen Zeichen, die in die Ferne wirken. Sie, Clelia, sucht ihr Klavierspiel zum Kommunikations-Medium zu machen. Fabrice kombiniert Buchstaben, die er mit Kohle auf die Handflächen zeichnet, zu Zeichen- und Wörterketten. Er schmuggelt Briefe aus dem Turm. Er schreibt Buchstabentäfelchen und übermittelt damit seine Botschaften. Er gibt Lichtsignale, wobei er zunächst analog verfährt, dann aber den Code verschlüsselt – Stendhal profitiert hier von seiner Erfahrung aus den Napoleonischen Kriegen mit militärischer Nachrichtentechnik. Fabrice schleudert Bleikugeln mit Liebesbotschaften aus dem Fenster. Und er bohrt schließlich Löcher in die Bretterblenden, um den Blick durch das Fenster auf Clelia wiederzugewinnen. »Dieser Augenblick«, so heißt es im Text,

war unvergleichbar der schönste in Fabrizio's Leben. Mit welcher Begeisterung hätte er die Freiheit zurückgewiesen, wenn man sie ihm in diesem Augenblick angeboten hätte (S. 385)

Als ihm wenig später die Möglichkeit zur Flucht tatsächlich geboten wird, erklärt er kategorisch: »Ich will nicht flüchten. Ich will hier sterben!« (S. 414)

Stendhals Roman ist deshalb für die Geschichte des Fensterblicks in der Literatur von so zentraler Bedeutung, weil er nicht nur seine ganze Romanhandlung auf die Fensterszene als Erkennungsszene passionierter Liebender abstellt, sondern zugleich das Konstruktionsprinzip dieser Szene vor Augen bringt und seinen Helden damit experimentieren läßt. Fabrice, der Protagonist des Romans, wartet nicht, bis die Erkennungsszene sich wie von selbst einstellt, ihm also ohne eigenes Zutun wider-

fährt, sondern er ›fabriziert‹ sie – *nomen est omen* – in eine Welt hinein, die großer Passionen längst nicht mehr fähig ist. Fabrizio verwirklicht für sich aus einer Lebensprognose, die er ernst nimmt, eine für seinen Lebensbau entscheidende Architekturphantasie, und zwar tut er das in drei Szenarien. Da ist einmal die Fläche der ebenen Welt, in der unübersichtliche Schlachten und kleinliche Intrigen stattfinden: ein verdorbenes Panorama. Da ist des weiteren das Turmzimmer, als Gefängnis, das einen Fensterblick auf die Geliebte gewährt und – unter stärksten medialen Anstrengungen – einen Dialog mit ihr ermöglicht: die große Passion. Und da ist zuletzt die Kartause von Parma, einstöckig und ohne Fenster nach außen, in die Fabrizio sich nach dem Tod Clelias zurückzieht, um zu sterben: fatale Einsamkeit. Fabrizio's Lebenswerk, wenn man denn sein Tun so nennen will, kombiniert also alle drei Momente, die in der langen Geschichte des Motivs bei der literarischen Konstruktion der Fensterszene eine Rolle spielen: die Situation am Fenster als Erkennungsszene aus dem fokussierenden Blick; die Gewinnung des höchsten Standpunkts – Berg oder Turm – als Bedingung der Möglichkeit des panoramatischen Blicks; und zuletzt der Einsatz technischer Mittel als Blickprothesen, wenn man es so ausdrücken will,⁵⁶ die auf Einsicht zielen und Verwirrung stiften.

VI

Ein kurzes Fazit ist zu ziehen: Wenn man Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft betreiben möchte, und dies war hier in diesen Überlegungen der Fall, dann liegt es nahe und ist fast unausweichlich, diese doppelte Fragestellung zugleich auf die Geschichte der Wahrnehmung zu beziehen. Wenn dies geschieht, richtet sich die Aufmerksamkeit in erster Linie auf die Dispositive, die Regelmechanismen und Ordnungsvorrichtungen dieses Wahrnehmungsgeschehens, von denen zwei besonders bedeutsame in meiner Darstellung eine Rolle gespielt haben: auf der einen Seite das Modell des Aufstiegs auf einen erhabenen Punkt und

⁵⁶ Sigmund Freud nennt in seiner Abhandlung »Das Unbehagen in der Kultur« (1930) den Menschen einen ›Prothesengott‹. Sigmund Freud: Studienausgabe. Hg. von Alexander Mitscherlich u. a. Bd IX: Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion. Frankfurt a. M. 1974, S. 222.

die Entwicklung eines panoramatischen Blicks; auf der anderen Seite der Blick durch das Fenster aus dem Interieur in die Öffentlichkeit und, damit verbunden, die Öffnung einer fokussierenden Perspektive. Im kulturellen Prozeß kommt es – im Sinne von Experimenten auf die Differenzierung von Wahrnehmung, wie sie namentlich den Künsten obliegt – nicht selten zu Überschneidungen zwischen beiden Szenarien, dem panoramatischen und dem fokussierenden. Diese dienen dem Spiel der Wahrnehmung zwischen Ganzem und Einzelem: Sie sind als Orientierungsexperimente in der Erkennungsszene aufzufassen. In diesem Prozeß verdienen technische Instrumente und semiotische Vorrichtungen, also die verschiedenen Wahrnehmungs-Prothesen, welche den Blick in diesen Szenarien bald verschärfen und bald verunklären, besondere Aufmerksamkeit: Instrumente wie Fernrohr, Feldstecher oder Opernglas, semiotische Apparate wie Lichtzeichen oder Buchstabensignale.

Aus den hier angestellten Überlegungen läßt sich ein Vorschlag zur Abgrenzung des Fensterblicks in der Malerei von demjenigen in der Literatur in Bezug auf Darstellung und Funktion solcher Ordnungstiftung wagen: Die Malerei richtet ihr Interesse vorwiegend auf das Fenster selbst als Schwellenmedium, auf seine bewegliche Position im Grenzfeld zwischen Innen und Außen. Der Blick aus dem Fenster in der Malerei rechnet dabei oft mit einer einzigen Figur: er artikuliert sich als Dispositiv, also als Vorrichtung der Steuerung perspektivischen Sehens. Der Blick aus dem Fenster in der Literatur dagegen geht zuletzt nicht auf die Schwelle, die das Fenster bildet, sondern auf die Erzählung, die an dieser Fensterschwelle geboren wird – aus dem Gespräch zweier Figuren. Der Blick aus dem Fenster in der Literatur entwickelt sich also dialogisch und gestaltet sich als Narrativ – es sind Blickgeschichten, die da erzählt werden. Einige dieser Geschichten sind bei den vorliegenden Überlegungen zur Sprache gekommen. Sie alle handeln vom Anfang des Blickes auf die Welt. Sie alle stellen die Frage nach der Entstehung von Kultur.