

SEHNSUCHT,
MELANCHOLIE,
WAHNSINN
UND IHRE
TENDENZIELLE
UNUNTER-
SCHEIDBARKEIT
LONGING,
MELANCHOLY,
INSANITY AND
THEIR TENDENCY
FOR BEING
INDISTINGUISHABLE

Werner Busch



1

Liebe, eingesperrt in vier Wände, und sei sie noch so groß, kommt notwendig an ihr Ende. Liebe, die sich nur selten finden kann, lebt von der Sehnsucht und mag länger anhalten. Was ist mit den klassischen Liebespaaren — Pyramus und Thisbe, Hero und Leander — die man nicht zueinander kommen lässt und die erst im Tod vereint sind, anderes gemeint als die ewige in der Sehnsucht aufgehobene Liebe? Auch Paolo und Francesca, von ihrem hintergangenen Ehemann gemeuchelt, mögen zwar dantesk verdammt sein, doch bei den Präraffaeliten schweben sie in ewiger Umarmung verschlungen durch den Äther. In Munchs „Kuss“, was auch immer Freud dazu sagen mag, haben die Konturen sich aufgelöst, sind die Köpfe zu einem verschmolzen, so endet der Kuss nie. Vielleicht hat Munch auch Platons Kugelgleichnis gelesen, von den ungespaltenen Geschlechtern.

Doch wie stellt man die Sehnsucht nach dem Anderen, nicht Anwesenden dar, wie kommt sie zum Ausdruck, wenn man keine Geschichte erzählen will, sondern ihren Zustand veranschaulichen möchte? In der klassischen Kunst gab es eine Typologie der Leidenschaften in kodifizierter Form, das hatte Verbindlichkeit, war zu zitieren und damit zu erkennen. Bei Wut war das Gesicht verzerrt, bei Furcht waren die Augen aufgerissen und die Haare standen zu Berge, bei Entzückung war der Mund leicht geöffnet, der Kopf leicht erhoben, der Blick himmelwärts gerichtet Abb. 1, bei Traurigkeit dagegen der Kopf leicht geneigt, die Mundwinkel waren ein wenig herabgezogen, die Lider schwer. Immer aber waren es körperliche Entäußerungen, Rhetoriken, die im szenischen Zusammenhang als Reaktion auf Erfahrenes sich Ausdruck suchten. Aber es gab auch Ausnahmen von der Regel, die wichtigste: die Melancholie Abb. 2. Zwar bekam auch sie ein Zeichen beigelegt, um erkennbar zu werden, den auf Hand und Arm gestützten Kopf. Doch eigentlich war sie dadurch ausgezeichnet, dass sie sich nicht entäußerte, sondern einen Zustand des Nach-innen-gekehrt-Seins veranschaulichen sollte. Nun existieren in humanistischer Tradition zwei Formen der Melancholie nebeneinander: Bei der einen führte das Brüten zu Tiefsinn, zu inspirierter Kunst, zu Genialität; bei der anderen wurde das Brüten zum Verhängnis, es lähmte vollständig jede

Love, even if it is very strong, inevitably tends to perish when it is confined. Love that can rarely be experienced in a physical encounter is fueled by yearning and may last even longer. What about classic lovers such as Pyramus and Thisbe or Hero and Leander who were never allowed to be together and were only reunited in death, or in other words, by eternal love that was kept alive by longing? Paolo and Francesca, who were both killed by their betrayed spouses, may be damned in Dante's eyes. Nonetheless, in Pre-Raphaelite paintings they drift through the ether in an eternal embrace. In Munch's "The Kiss" — irrespective of Freud's possible interpretation — the contours of the two figures are dissolved and the heads are joined in a never-ending kiss. Perhaps Munch had read Plato's theory about how in primal times people were globular spheres, or complete and unseparated sexes.

How is longing expressed in a non-narrative manner for someone who is not present, but rather in a way that conveys the associated state? Classic art adhered to a typology of passions in codified form that was generally binding and had to be referenced. As a result, everyone could easily identify said passions. Anger was expressed through a distorted face, fear through wide-open eyes and hair standing on end. Rapture was symbolized by a slightly open mouth, a raised head and a gaze directed toward the sky *illus. 1*, which is why sadness was shown by means of a lowered head, the corners of the mouth pulled downward and heavy eyelids. Depicted were always physical expressions and rhetoric in response to what had been experienced within the context of that scene. Nonetheless, some exceptions to this rule can be noted, the most important of which was: melancholy *illus. 2*. Even though it was associated with a symbolic gesture that was intended to facilitate interpretation — a weary figure that rests his/her head on his/her hand — it was not characterized by outward expression but rather by a state of inner reflection. Humanist traditions believed in two parallel forms of melancholy: whereas in one case contemplation led to profoundness and inspired both art and genius, in another scenario it became one's downfall by completely crippling any form of action and leading to

inactivity and the inability to perform even mundane tasks. Melancholy became a disease associated with insanity and inevitably led to complete apathy, if it did not find relief in rampage. The afflicted individual was separated and isolated from society in both a positive and negative sense. There were no conventions in place for depicting enlightenment and obscurity, other than a halo or the darkness of night. The faces were however practically devoid of expression. In other words, they were a hollow form and could only be understood within the actual context, although they defied all attempts to be placed into any context.

This entailed two interesting consequences for the 18th century. On the one hand, it became more and more obvious that there were two types of symbols at work: symbols that had been passed down and established by convention and those whose meaning was rooted in old traditions and natural symbols, so to speak. The latter were associated with individual images and were only understood within that specific context, for they were the result of individual images and consequently, they could not be passed on. This led to a second development: form and content could indeed break apart and thus inspire new meaning, whereby the form could be in stark contrast to the content. What does that imply?



2

Handlung, gänzliche Untätigkeit, Unfähigkeit zur geringsten Verrichtung war das Resultat. Melancholie wurde Krankheit, dem Wahn benachbart, der, wenn er nicht im Toben sich entlud, zu Versteinering führte und zu Unansprechbarkeit. Im positiven wie im negativen Sinne jedoch war die betroffene Person aus dem gesellschaftlichen Zusammenhang gelöst, vereinzelt. Erleuchtung und Verdüsterung fanden letztlich keine Darstellungskonvention, sieht man von einem Lichtkranz oder Nachtschwärze ab. Die Gesichter jedoch waren so gut wie ausdruckslos. Anders formuliert: Sie waren eine Hohlform, nur in einem zusätzlichen Kontext mit Sinn zu befrachten, wo sie selbst doch den Kontext verweigerten.

Für das 18. Jahrhundert hatte das zwei interessante Konsequenzen. Zum einen realisierte man mehr und mehr, dass es zwei Sorten von Zeichen gab: tradierte, konventionelle, deren Bedeutung die Überlieferung versicherte, und, wie man sagte, natürliche. Gemeint waren damit für das individuelle Bild gestiftete, die nur hier galten, weil sie durch die individuelle Bildform hervorgebracht, daher nicht eigentlich tradierbar waren. Das führte zu einer zweiten Einsicht: Tendenziell konnten Form und Inhalt auseinander brechen und gerade dadurch neuen Sinn stiften, indem etwa die Form gegen den Inhalt gestellt war. Wie soll man sich das vorstellen? Wenn der Inhalt bekannt war, eine geläufige Geschichte erzählte, etwa aus Religion oder Mythos, und für die Tradition erkennbare Figuren hervorgebracht hatte — der Kunsthistoriker spricht von ikonographischen Typen —, dann konnten diese Geschichten durch formale Inszenierung in Frage gestellt werden, etwa indem die Geste eines Helden ins Leere ging, der Handlungszusammenhang aufgelöst wurde, die Form nun andere, gar konträre Bezüge stiftete. Oder: Der erkennbar ikonographische Typus, der z. B. eine „Beweinung Christi“ auszeichnet und der vom Betrachter aufgrund seiner Einübung in europäische Kulturtraditionen sofort entsprechend gelesen und gedeutet wird, kann in gänzlich andere thematische Zusammenhänge versetzt werden. Goya ist ein Spezialist für derartige Transformationen: Der Typus der Beweinung Christi Abb. 3, jedem Spanier geläufig und hundertfach berufen, kann auf ein Capricho mit dem Titel

„Tantalo“ Abb. 4 zur Anwendung kommen: Ein älterer Mann hält eine halbnackte entschieden erotisierte Frau im Schoß, die sich stocksteif macht und ohnmächtig stellt. Er ringt verzweifelt — wie Maria in der „Beweinung“ — die Hände, weil er sie nicht befriedigen kann: die tantalischen Qualen der Impotenz — und das im religiösen Typus.

Blasphemie? Verkommene Gegenwart gegen geheiligte Tradition, um der Gegenwart den Spiegel vorzuhalten? Kunstkritik, Kritik an der tradierten Bildersprache, der eine neuartige Zeichenreflexion entgegen gesetzt wird? Wir wollen das hier nicht zu beantworten versuchen, nur bemerken, dass die Ambivalenz der Zeichen zu Bewusstsein kommt. Zeichen bedeuten nicht per se dieses oder jenes, sondern sind grundsätzlich kontextabhängig und damit auch rezeptionsbedingt, von mitgebrachten Kulturtraditionen, aber auch momentanen Erwartungen geprägt, sie haben ihre Geschichte und sind relativ. Aus dieser Erfahrung macht das 18. Jahrhundert zweierlei: Zum einen kann das Geschichtliche des Zeichens sichtbar gemacht werden. Etwa: Eine Figur adaptiert die Pose des Apolls von Belvedere. Wer die klassische Idealfigur aufgrund kennerschaftlicher Kompetenz erkennt und um ihre Bedeutungsdimension weiß — Hoheit und absolute, das Menschliche übersteigende Schönheit —, der kann fragen, ob der Gegenstand, auf den die Figuration zur Anwendung kommt, dadurch nobilitiert ist oder die Übertragung als Zumutung, Propaganda, Unangemessenheit sich erweist, die in Degradierung und Bloßstellung mündet. Die andere Konsequenz aber kann sein, dass die Bedeutung einer Figur bewusst offen gehalten wird, die Form eine Tendenz zur Autonomie aufweist und von uns, den Rezipienten, subjektiv mit Bedeutung belegt wird. Der Anteil des Betrachters an der Sinngenerierung wächst beträchtlich, wir projizieren. Und selbst wenn uns dies bewusst ist, so kann eine Unbestimmtheitsstelle zu besetzen doch befriedigend sein.

Ausdruckslosigkeit ist eine solche Unbestimmtheitsstelle. Nun hat Ausdruckslosigkeit im 18. Jahrhundert auch etwas mit neuen, bürgerlichen Normen zu tun wie Selbstkontrolle, Selbstbeherrschung, Gefühlsunterdrückung, Sublimierung etc., positiv gewendet mit Verinnerlichung. Daniel Chodowiecki propagiert in zwei graphischen

When the content was familiar and popular stories were told that were inspired by religion or legends that led to the emergence of characters who were easily identifiable based on tradition — art historians refer to them as iconographic types — then such stories could be questioned by altering formal elements of the story. For example, the hero would reach into the void, or the context within the story would be dissolved to the point where the form could all of a sudden suggest a different, even contrary meaning. Alternatively, the distinct iconographic imagery, which is for instance typical for the “Lamentation of Christ” and which can be instantly recognized as such by the observer due to its recurrence in European cultural traditions, could be placed into a completely different thematic context. Goya was a specialist for such transformations: the image of the Lamentation of Christ ^{111us. 3} that every Spaniard is familiar with because it is frequently encountered in Spanish culture could, for example, be transformed into a Capriccio titled “Tantalo” ^{111us. 4} in which an older man holds a half-naked and very eroticized woman on his lap who seems rather stiff and pretends to be unconscious. He gestures desperately — like the grieving Mary — because he cannot satisfy her; the burning pain of impotence is shown here in a religious analogy.



3

³ Enguerrand Quarton, Pietà von Avignon, um 1455, Öl auf Holz, Paris, Musée du Louvre
Enguerrand Quarton, The Avignon Pietà, ca. 1455, oil on wood, Paris, Musée du Louvre

Is this blasphemy? Is the debauched present contrasted with sacred traditions in order to demonstrate its squalidness? Is this art criticism or rather criticism of ancient imagery that is confronted with a new interpretation of the symbols? We do not seek to answer such questions, but it shall be noted that the ambivalent nature of the symbols is obvious. Symbols do not have a specific meaning but they depend on the context and the interpretation of the observer. They are influenced as much by ancient cultural traditions as they are by present expectations. They have a history and are relative. As a result, two tendencies could be observed in the 18th century. On the one hand, the historical aspect of a symbol was made visible. For example, a figure would adopt a pose akin to that of Apollo of the Belvedere. The expert who recognizes the classic, idealized figure and is aware of its meaning—nobility and absolute beauty that transcends humanity—can ask himself/herself whether the object to which the figurative characteristics have been ascribed is thus ennobled or whether the symbolism can be seen as impertinent, propagandist or inappropriate, and may even be degrading and embarrassing. Another possible consequence is that the meaning of a figure is deliberately left open to interpretation and we, the observers, subjectively interpret its autonomous form. The observer plays an increasingly important role in generating meaning and we begin to project; even if we are aware of this circumstance, it can be quite satisfying to ascribe meaning to something undefined.

Lack of expression is one such undefined aspect. In the 18th century, a lack of expression was also a result of the new standards imposed by bourgeois ideals such as self-control, self-restraint, repression of sentiments, sublimation, etc., or in a positive sense, inner reflection. Daniel Chodowiecki propagated "natural and affected acts of life" in two series of prints where he categorically rejected rhetoric poses and saw a declamatory act as dishonest, while praising inner reflection and diffidence. This becomes especially clear in the opposing pair of works "Knowledge of art" *illus. 5 and 6*. The affected art aficionados who are immersed in an animated discussion are not interested in the individual expression of the art object, but rather in mutually proving their

Serien „natürliche und affektierte Handlungen des Lebens“, diffamiert rhetorische Posen, deklamatorisches Gehabe als verlogen und preist verinnerlichtes, zurückgenommenes Verhalten als wahr. Besonders deutlich wird das im Gegensatzpaar „Kunst-Kenntnis“ *Abb. 5 und 6*. Die affektierten Kunstliebhaber sind nicht eigentlich am Kunstwerk in seiner individuellen Ausprägung interessiert, sondern beweisen sich wechselseitig Diskurskompetenz in konventionalisierter Begrifflichkeit, sie unterstreichen ihre Rede mit nachdrücklicher Gestik. Was Chodowiecki davon hält, macht ein versteckter Zug des Kunstwerkes, vor dem die Deklamateure agieren, deutlich: Die Figur der „Flora“ hat die Mundwinkel missbilligend herabgezogen. Anders die natürlichen Kunstbetrachter, sie erweisen dem Werk ihre Reverenz. Einer hat gar in Verehrung seinen Dreispitz abgenommen, der andere hat die Arme vorm Leib zusammengelegt, versenkt seinen Blick konzentriert in die Figur, sie stehen gänzlich ruhig da, in Betrachtung versunken: Die „Flora“ dankt es ihnen mit einem feinen Lächeln. Veräußerlichung steht gegen Verinnerlichung, letzteres offenbar ein Wert an sich.

Nun heißt Verinnerlichung im 18. Jahrhundert nicht etwa nur Beherrschung, sondern vor allem Gefühlstiefe. Und selbst wenn die Gefühlstiefe nicht direkt zeichnerisch anschaulich wird, so erlaubt sie doch, und sei es nur auf Seiten des Rezipienten und Projizierenden, ein starkes, ja ein überstarkes Sentiment. Die Rechtfertigung dieser Sentimentherausforderung durch den Kontext, in dem die Hohlform erscheint und für die Sentimentbefrachtung durch den Betrachter bereit wird, ist einfach: Gefühle, vor allem tiefe Gefühle sind wahr, da rein menschlich, sie beweisen geradezu das Menschsein, gegenüber aller gesellschaftlichen Vorgabe, die nie interesselos und insofern mit einer Tendenz zum Unwahren behaftet ist. Und was ist wahrer und menschlicher als Sehnsucht, selbst wenn sie sich an die falschen Gegenstände heftet, selbst wenn sie sich im Gegenstand täuscht, selbst wenn sie betrogen wird?

Der Erste, der diese sonderbare Konsellation in allen Details durchgespielt hat, ist Laurence Sterne. In seinem ersten Roman „Tristram Shandy“, erschienen ab 1760, rechtfertigt er gar, zur Irritation

Is this blasphemy? Is the debauched present contrasted with sacred traditions in order to demonstrate its squalidness? Is this art criticism or rather criticism of ancient imagery that is confronted with a new interpretation of the symbols? We do not seek to answer such questions, but it shall be noted that the ambivalent nature of the symbols is obvious. Symbols do not have a specific meaning but they depend on the context and the interpretation of the observer. They are influenced as much by ancient cultural traditions as they are by present expectations. They have a history and are relative. As a result, two tendencies could be observed in the 18th century. On the one hand, the historical aspect of a symbol was made visible. For example, a figure would adopt a pose akin to that of Apollo of the Belvedere. The expert who recognizes the classic, idealized figure and is aware of its meaning—nobility and absolute beauty that transcends humanity—can ask himself/herself whether the object to which the figurative characteristics have been ascribed is thus ennobled or whether the symbolism can be seen as impermanent, propagandist or inappropriate, and may even be degrading and embarrassing. Another possible consequence is that the meaning of a figure is deliberately left open to interpretation and we, the observers, subjectively interpret its autonomous form. The observer plays an increasingly important role in generating meaning and we begin to project; even if we are aware of this circumstance, it can be quite satisfying to ascribe meaning to something undefined.

Lack of expression is one such undefined aspect. In the 18th century, a lack of expression was also a result of the new standards imposed by bourgeois ideals such as self-control, self-restraint, repression of sentiments, sublimation, etc., or in a positive sense, inner reflection. Daniel Chodowiecki propagated "natural and affected acts of life" in two series of prints where he categorically rejected rhetoric poses and saw a declamatory act as dishonest, while praising inner reflection and diffidence. This becomes especially clear in the opposing pair of works "Knowledge of art" illus. 5 and 6. The affected art aficionados who are immersed in an animated discussion are not interested in the individual expression of the art object, but rather in mutually proving their

Serien „natürliche und affektierte Handlungen des Lebens“, diffamiert rhetorische Posen, deklamatorisches Gehabe als verlogen und preist verinnerlichtes, zurückgenommenes Verhalten als wahr. Besonders deutlich wird das im Gegensatzpaar „Kunst-Kenntnis“ Abb. 5 und 6. Die affektierten Kunstliebhaber sind nicht eigentlich am Kunstwerk in seiner individuellen Ausprägung interessiert, sondern beweisen sich wechselseitig Diskurskompetenz in konventionalisierter Begrifflichkeit, sie unterstreichen ihre Rede mit nachdrücklicher Gestik. Was Chodowiecki davon hält, macht ein versteckter Zug des Kunstwerkes, vor dem die Deklamateure agieren, deutlich: Die Figur der „Flora“ hat die Mundwinkel missbilligend herabgezogen. Anders die natürlichen Kunstbetrachter, sie erweisen dem Werk ihre Reverenz. Einer hat gar in Verehrung seinen Dreispitz abgenommen, der andere hat die Arme vorm Leib zusammengelegt, versenkt seinen Blick konzentriert in die Figur, sie stehen gänzlich ruhig da, in Betrachtung versunken: Die „Flora“ dankt es ihnen mit einem feinen Lächeln. Veräußerlichung steht gegen Verinnerlichung, letzteres offenbar ein Wert an sich.

Nun heißt Verinnerlichung im 18. Jahrhundert nicht etwa nur Beherrschung, sondern vor allem Gefühlstiefe. Und selbst wenn die Gefühlstiefe nicht direkt zeichenhaft anschaulich wird, so erlaubt sie doch, und sei es nur auf Seiten des Rezipienten und Projizierenden, ein starkes, ja ein überstarkes Sentiment. Die Rechtfertigung dieser Sentimentherausforderung durch den Kontext, in dem die Hohlform erscheint und für die Sentimentbefrachtung durch den Betrachter bereit wird, ist einfach: Gefühle, vor allem tiefe Gefühle sind wahr, da rein menschlich, sie beweisen geradezu das Menschsein, gegenüber aller gesellschaftlichen Vorgabe, die nie interestlos und insofern mit einer Tendenz zum Unwahren behaftet ist. Und was ist wahrer und menschlicher als Sehnsucht, selbst wenn sie sich an die falschen Gegenstände heftet, selbst wenn sie sich im Gegenstand täuscht, selbst wenn sie betrogen wird?

Der Erste, der diese sonderbare Konstellation in allen Details durchgespielt hat, ist Laurence Sterne. In seinem ersten Roman „Tristram Shandy“, erschienen ab 1760, rechtfertigt er gar, zur Irritation



Tantalo.

4

4 Francisco Goya, Tantalo, Capricho 9, 1799, Radierung und Aquatinta
Francisco Goya, Tantalo, Capricho 9, 1799, etching and aquatint

expertise in expressing conventional descriptions. They accentuate their soliloquy with dramatic gestures. Chodowiecki's impression of the scene is revealed in a hidden stroke within the sculpture in front of the two men who are completely absorbed in their declamation: the mouth corners of the "Flora" figure are pulled downward in a disapproving expression. The natural art lovers, on the other hand, show their reverence for the work. One of them has taken off his tricorne hat in a devout gesture, while the other has folded his arms in front of him and is attentively contemplating the depicted figure. They stand there silently and are completely immersed in the picture. "Flora" acknowledges them with a friendly smile. Externalization is contrasted with inner reflection; the latter appears to be a virtue per se.



seiner Leser, selbst starke sexuelle Gefühle als menschliche Grundantriebskraft. Im zweiten Roman, der „Sentimental Journey“ von 1768, hat er dieses Thema im Wortsinn weitgehend ausgereizt, jetzt geht es ihm stärker um die „guten“ Gefühle, die, so sah man es, den Menschen erst zum Menschen machen. Doch auch in diesem Roman werden die Gefühle zumeist unmittelbar mit der gesellschaftlichen Realität konfrontiert. Den Zeitgenossen hat dies nicht nur gefallen, sie wollten die Gefühle ungebrochen. Daher lösten sie die Sterne'schen Sentimentszenen aus dem Zusammenhang und stellten sie in einem Band zusammen, der den schönen Titel trug „The Beauties of Sterne“, erschienen 1782. Allein noch im 18. Jahrhundert hat der Band dreizehn Auflagen erfahren. Diese Szenen extremer Gefühlsdichte sind von der bildenden Kunst aufgegriffen worden.



Doch bevor wenige Darstellungen vorgeführt werden sollen, ist, um eine Vorstellung von der Neuartigkeit des Vorganges zu gewinnen, an einem simplen Beispiel der Künstlerin, die als erste ein Sterne'sches Thema aufgegriffen hat, aufzuzeigen, welche Art von Verschiebung bei der künstlerischen Bedeutungsstiftung stattgefunden hat. Angelika Kauffmann hat 1765, kurz bevor sie für fünfzehn Jahre nach London ging — Engländer waren schon zuvor ihre wichtigsten Auftraggeber —, als Aufnahmestück für die Accademia di San Luca in Rom ein Gemälde in ovalem Rahmen mit dem Titel „La Speranza“ — „Die Hoffnung“ Abb. 7 eingereicht. Eine junge Frau im Brustbild stützt Kopf und Hände auf einen Anker, das Standardattribut der Hoffnung. Doch der Ausdruck der sinnend-melancholisch Dreinschauenden, gemalt in warmen Farben und in einem weich verfließenden Stil, hat irritiert. Johann Caspar Lavater schrieb in den „Physiognomischen Fragmenten“, die zwischen 1775 und 1778 erschienen: „Wir bitten die bewunderungswürdige Angelica um Verzeihung, aber weder die Haltung noch die Ausführung der Büste können uns die Hoffnung charakterisieren. Diese Augen voller Ruhe und Süße, dieses auf den Arm gestützte Haupt können zur Resignation passen. — Die Hoffnung dagegen hält sich aufrecht, einen Fuß fest auf die Erde gestützt, die Arme nach vorne ausgestreckt und den Blick in die Ferne gerichtet. Übrigens trotz ihrer Weichheit und Verlorenheit, die man in dieser Physiognomie spürt, wollen wir gerne Gerechtigkeit widerfahren lassen ihrem Ausdruck von Güte und Sensibilität.“ Selbst wenn Lavater die Darstellung nicht gutheißen kann, so hat er doch das Phänomen präzise benannt. Er erwartet eine klassisch selbstbewusste in die Zukunft schauende Hoffnung, Angelika Kauffmann liefert eine sehnsüchtige Hoffnung, deren Hoffnung sich nicht auf Bestimmtes richtet, die gedankenverloren ist, einem schwachen Hoffnungsgefühl nachspürt. Thema ist nicht der tradierte, durch den Anker fest gegründete Typus der Hoffnung, Thema ist eine einem unbestimmten Gefühl nachspürende Frau, in sich hineinhorchend, ohne etwas zu erwarten.

Es gibt zwei Nachstiche des Gemäldes, einen von Angelika Kauffmann selbst aus dem Entstehungsjahr, einen weiteren

In the 18th century, inner reflection did not only imply restraint, but rather depth of emotion. Even if such depth of emotion is not directly expressed, it provokes a profound and exuberant sentiment, even if only on the part of the beholder who is projecting his/her ideas. It is easy to justify the provocation of sentiments by the context, where the hollow form appears and becomes receptive to the sentiments ascribed by the beholder; feelings, particularly profound ones, are sincere because they are purely human. They attest to the human quality in spite all social conventions. Thus, they are never a result of disinterest or characteristic of untruth; what could be more authentic and human than longing, even if it is attached to the wrong objects, is blinded by the object of its desire or if it is deceived?

The first to consider this strange constellation in detail was Laurence Sterne. In his first novel, "Tristram Shandy", which was published in 1760, he justifies even strong sexual feelings — much to the irritation of his readers — as basic human instincts. After having explored the topic extensively in its literal sense, in his second novel, "Sentimental Journey", published in 1768, he focused on "positive" sentiments that were thought to define humans as human. However, even in that novel, emotions were directly confronted with social reality.

His contemporaries not only approved of his musings but they also wanted to see them in their pure form. Consequently, they separated the sentimental scenes drawn up by Sterne from their context and compiled them all in a book with the appealing title, "The Beauties of Sterne", which was published in 1782. In the 18th century alone, the book was re-published in 13 editions. These scenes that depict intense emotions attracted the interest of the fine arts scene.

Before we take a closer look at some images, in order to gain a better understanding of the innovative procedure, it is important to consider how the creation of artistic meaning changed over time. To this end, we shall examine a simple example conceived by the artist who explored as one of the first a theme introduced by Sterne. When applying to the Accademia di San Luca in Rome in 1765, Angelika Kauffmann submitted a painting with an oval frame entitled "La Speranza" — "Hope" illus. 7; this



7

7 Angelika Kauffmann, Die Hoffnung (La speranza),
1765, Öl a.L., Rom, Accademia di San Luca
Angelika Kauffmann, Hope (La speranza), 1765,
oil on canvas, Rome, Accademia di San Luca

englischen von ihrem Hauptstecher Ryland mit dem Titel „Hope“ von 1775. Darunter finden sich Verse von Pope, den Angelika Kauffmann besonders schätzte, für 1768 ist ihre Lektüre von Popes Homer-Übersetzung überliefert. Kein Wunder, ist Alexander Pope doch so etwas wie der Vater aller englischen Sensibilitätsdichtung, seine freie Homer-Übersetzung malt die auf Handlung konzentrierten Iliasszenen gefühlsmäßig aus, fügt hinzu, was die Protagonisten bewegt haben dürfte. Das wiederum haben sich die englischen Maler wie Gavin Hamilton nicht entgehen lassen, auch sie haben die homerischen Empfindungen ausgemalt. Die Verschiebung ist offensichtlich, statt Handlung Seinszustände, statt Ikonographie bildgestifteter Ausdruck, statt Bestimmtheit unbestimmtes Andeuten, das dem Rezipienten Raum zur Einfühlung lässt. Und so schreibt Pope auch, die Hoffnung sprieße ewig in der menschlichen Brust, der Mensch sei niemals einfach nur da, immer wolle er gesegnet sein. Seine Seele, ängstlich auf das Eigene beschränkt, wandere dennoch umher in einem Leben, das noch kommen soll. Das englische „expatiate“, umhergehen, schweifen, ist bezeichnend, es markiert die Ziellosigkeit, das Befangensein im Gefühl, dem, als Selbstzweck und einziger Befriedigung, nachgespürt wird. Diese Art von handlungsloser, ja, handlungshemmender Empfindsamkeit, die den Menschen zum Menschen machen soll, grenzt in der Tat an Resignation, so geht Hoffnung in Hoffnungslosigkeit über, ein Sich-Verlieren im Gefühl kann, wie wir sagen würden, zur Depression werden, das 18. und das 19. Jahrhundert hätten von Wahn gesprochen. Aufschlussreich ist, wie der Terminus „Melancholie“ mit seinen humanistischen Konnotationen ersetzt wird. Der Irrenarzt Etienne Esquirol betrachtet am Anfang des 19. Jahrhunderts den Zustand als Krankheit und nennt ihn „Lypemanie“, die Romantik spricht beim sehnsüchtigen In-die-Ferne-Schweifen, vom beengten Zuhause aus, aus dem es kein Entrinnen zu geben scheint — Pope hatte Entsprechendes formuliert –, von Schwermut, auch ihre Süße ist von Bitternis bedroht.

Angelika Kauffmann hat eine ganze Serie von verlassenen, trauernden, in sich gekehrten Frauen gemalt, gesenkter Kopf, sinnend. Darunter findet sich auch Sternes „Irre Marie“ Abb. 8, in einer ersten Fassung

was shortly before she relocated to London for fifteen years — she had previously received most of her commissions from British clients. It shows the torso of a young woman leaning her head and hands on an anchor, which is the conventional symbol of hope. Nonetheless, the expression of the pensive, melancholic-looking figure painted in warm hues and a soft flowing style, is bewildering. Johann Caspar Lavater wrote in “Physiognomic fragments”, which was published between 1775 and 1778: “We hope the admirable Angelica will forgive us but neither the posture nor the depiction of the bust suggests hope to us. The calm, sweet eyes and the head resting on the arm are evocative of resignation. Hope however is expressed by an upright posture, one foot firmly on the ground, the arms extended in front of the body and the gaze directed into the distance. By the way, despite the soft quality and the forlorn expression conveyed by the physiognomy, we want to do her justice in her depiction of kindness and sensibility.” Even if Lavater did not approve of the painting itself, he did identify the phenomenon correctly. He expected to see hope in its classic interpretation of confidence and looking ahead to the future, while Angelika Kauffmann shows here a form of longing hope, which is not attached to anything in particular, but is rather communicated as a pensive and subtle feeling of hope. The theme is not the ancient type of hope, which is strongly anchored, but rather a woman who reflects on a vague sentiment without having specific expectations.

There are two engraved reproductions of the painting, one made by Angelika Kauffmann herself in the year the original painting was completed, and another English version made by her principal engraver Ryland in 1775, entitled “Hope”. Below the image are a few verse lines by Pope, whom Angelika Kauffmann admired very much; she read Pope’s translation of Homer in 1768. No wonder, Alexander Pope is, after all, reputed to be the father of all English “sensitivity poetry”. His freely interpreted translation of Homer adds an emotional component to the action-based scenes in the Iliad and serves to express what the protagonists might have felt. This did not go unnoticed by English painters such as Gavin Hamilton, who also depicted sentiments conveyed by

Homer. The shift is obvious: states of being instead of action, sentiments expressed in imagery versus mere iconography, vague indications instead of certainty, prompting empathy on the part of the observer. Pope remarked that "hope springs eternal in the human breast. Man never is, but always to be blest. The soul, uneasy and confin'd from home, rests and expatiates in a life to come." "Expatriate" aptly expresses the state of aimless wandering while being confined in an emotional state that is explored as an end in itself and as the only means to achieve satisfaction. This inactive, if not activity impeding sentiment, which is supposed to define the human being as human is reminiscent of resignation. Consequently, hope transforms into hopelessness. Losing oneself in those sentiments can lead to depression, as we would say, or insanity, as it was referred to in the 18th and 19th centuries. It is particularly striking how the term "melancholy" was replaced by its humanist connotations. In the early 19th century, psychiatrist Etienne Esquirol considered the aforementioned state to be a disease and referred to it as "lypomania", whereas the Romantic period saw it as a yearning daydream of places faraway from one's own confined quarters and from which there was no escape. Pope had expressed it in a similar way, referring to the sweetness of melancholy that would always be threatened by looming bitterness.

Angelika Kauffmann painted a series of abandoned, mourning and pensive female figures with their heads lowered and immersed in thought. This also includes Sterne's "Irre Marie" (crazy Marie) *illus. 8* in its first rendering, which was produced in 1777. For Sterne, this figure represents the connection between "Tristram Shandy" and "Sentimental Journey", in both of which she makes an appearance. In "Sentimental Journey", Yorick pays her a visit in Moulin during his trip to France after hearing about her from Tristram, to, in short, give in to his feelings as she touches him to tears and inspires desire in him. The "Irre Marie" was left by her groom and became deranged as a result. Now she sits in her long white robe near the shadowy water accompanied by her dog Silvio and plays pining melodies on a flute that captivate her visitor. Kauffmann's image of the weak, sensitive figure with melancholic gestures became

1777 gemalt. Für Sterne stellt sie den Zusammenhang zwischen „Tristram Shandy“ und der „Sentimental Journey“ dar, beide Male hat sie ihren Auftritt. Yorick in der „Sentimental Journey“ hat über Tristram von ihr gehört, sucht sie auf seiner Frankreichreise bei Moulin auf, um, verkürzt gesagt, sich seiner Empfindsamkeit hingeben zu können, sie rührt ihn zu Tränen, zugleich weckt sie sehnsüchtige Gefühle in ihm. Denn die „Irre Marie“ ist von ihrem Bräutigam verlassen worden und wahnsinnig geworden, nun sitzt sie in weißem fließendem Gewand am schattigen Gewässer, begleitet von ihrem Hund Silvio, und spielt auf ihrer Flöte sehnsüchtige Melodien, die ihren Besucher geradezu vergehen lassen. Kauffmanns Bildfindung der zarten Sensiblen mit Melancholiegestus wurde zum Renner, nicht nur zahlreiche andere Künstler übernahmen das Motiv, sondern sie musste es vielfach wiederholen, es diente als Applikation selbst auf Teekeseln. Einer ihrer unmittelbaren Nachfolger war Joseph Wright of Derby, seine melancholisch stilisierte Marie *Abb. 9*, die aufgrund ihrer Ornamentalisierung die Sensibilisierung des Betrachters auch in dem Nachspüren der selbständigen Form herausforderte — das Verfolgen eines eleganten Formflusses ist wie das Abtasten eines Gebildes, wo es darauf ankommt, wie bei Winckelmanns Figurenbeschreibungen, die Form als solche geradezu unmerklich mit der Haut der Fingerkuppen zu spüren — seine Marie, ebenfalls von 1777, wurde von einer zweiten Sterne'schen Sehnsuchtsfigur als Pendant begleitet, erneut aus der „Sentimental Journey“. Es handelt sich um den „Gefangenen“ *Abb. 10*, eine reine Projektion. Denn Yorick in Frankreich hat seinen Pass verloren, fürchtet, gefangen gesetzt zu werden. Er imaginiert sich einen Gefangenen in der Bastille, betrachtet ihn durch einen Türspion, wie er betrübt in seiner Zelle auf dem Boden sitzt — und sieht sich darin selbst. Wright und andere, wie hätte man es sonst machen sollen, stellen den Gefangenen allein in seiner Zelle dar. Man hat einen Schmerzensmann als zugrunde liegende Figuration erkennen wollen, ebenso wäre „Hiob im Elend“ möglich. Zweimal also Figuren, die gänzlich in sich gekehrt sind, erneut aber Projektionsfiguren für den Betrachter, hier in doppelter Hinsicht. Wright taucht

Homer. The shift is obvious: states of being instead of action, sentiments expressed in imagery versus mere iconography, vague indications instead of certainty, prompting empathy on the part of the observer. Pope remarked that "hope springs eternal in the human breast. Man never is, but always to be blest. The soul, uneasy and confin'd from home, rests and expatiates in a life to come." "Expatriate" aptly expresses the state of aimless wandering while being confined in an emotional state that is explored as an end in itself and as the only means to achieve satisfaction. This inactive, if not activity impeding sentiment, which is supposed to define the human being as human is reminiscent of resignation. Consequently, hope transforms into hopelessness. Losing oneself in those sentiments can lead to depression, as we would say, or insanity, as it was referred to in the 18th and 19th centuries. It is particularly striking how the term "melancholy" was replaced by its humanist connotations. In the early 19th century, psychiatrist Etienne Esquirol considered the aforementioned state to be a disease and referred to it as "lypemia", whereas the Romantic period saw it as a yearning daydream of places faraway from one's own confined quarters and from which there was no escape. Pope had expressed it in a similar way, referring to the sweetness of melancholy that would always be threatened by looming bitterness.

Angelika Kauffmann painted a series of abandoned, mourning and pensive female figures with their heads lowered and immersed in thought. This also includes Sterne's "Irre Marie" (crazy Marie) 111us. 8 in its first rendering, which was produced in 1777. For Sterne, this figure represents the connection between "Tristram Shandy" and "Sentimental Journey", in both of which she makes an appearance. In "Sentimental Journey", Yorick pays her a visit in Moulin during his trip to France after hearing about her from Tristram, to, in short, give in to his feelings as she touches him to tears and inspires desire in him. The "Irre Marie" was left by her groom and became deranged as a result. Now she sits in her long white robe near the shadowy water accompanied by her dog Silvio and plays pining melodies on a flute that captivate her visitor. Kauffmann's image of the weak, sensitive figure with melancholic gestures became

1777 gemalt. Für Sterne stellt sie den Zusammenhang zwischen „Tristram Shandy“ und der „Sentimental Journey“ dar, beide Male hat sie ihren Auftritt. Yorick in der „Sentimental Journey“ hat über Tristram von ihr gehört, sucht sie auf seiner Frankreichreise bei Moulin auf, um, verkürzt gesagt, sich seiner Empfindsamkeit hingeben zu können, sie rührt ihn zu Tränen, zugleich weckt sie sehnsüchtige Gefühle in ihm. Denn die „Irre Marie“ ist von ihrem Bräutigam verlassen worden und wahnsinnig geworden, nun sitzt sie in weißem fließenden Gewand am schattigen Gewässer, begleitet von ihrem Hund Silvio, und spielt auf ihrer Flöte sehnsüchtige Melodien, die ihren Besucher geradezu vergehen lassen. Kauffmanns Bildfindung der zarten Sensiblen mit Melancholiegustus wurde zum Renner, nicht nur zahlreiche andere Künstler übernahmen das Motiv, sondern sie musste es vielfach wiederholen, es diente als Applikation selbst auf Teekeseln. Einer ihrer unmittelbaren Nachfolger war Joseph Wright of Derby, seine melancholisch stilisierte Marie Abb. 9, die aufgrund ihrer Ornamentalisierung die Sensibilisierung des Betrachters auch in dem Nachspüren der selbständigen Form herausforderte — das Verfolgen eines eleganten Formflusses ist wie das Abtasten eines Gebildes, wo es darauf ankommt, wie bei Winckelmanns Figurenbeschreibungen, die Form als solche geradezu unmerklich mit der Haut der Fingerkuppen zu spüren — seine Marie, ebenfalls von 1777, wurde von einer zweiten Sterne'schen Sehnsuchtsfigur als Pendant begleitet, erneut aus der „Sentimental Journey“. Es handelt sich um den „Gefangenen“ Abb. 10, eine reine Projektion. Denn Yorick in Frankreich hat seinen Pass verloren, fürchtet, gefangen gesetzt zu werden. Er imaginiert sich einen Gefangenen in der Bastille, betrachtet ihn durch einen Türspion, wie er betrübt in seiner Zelle auf dem Boden sitzt — und sieht sich darin selbst. Wright und andere, wie hätte man es sonst machen sollen, stellen den Gefangenen allein in seiner Zelle dar. Man hat einen Schmerzensmann als zugrunde liegende Figuration erkennen wollen, ebenso wäre „Hiob im Elend“ möglich. Zweimal also Figuren, die gänzlich in sich gekehrt sind, erneut aber Projektionsfiguren für den Betrachter, hier in doppelter Hinsicht. Wright taucht

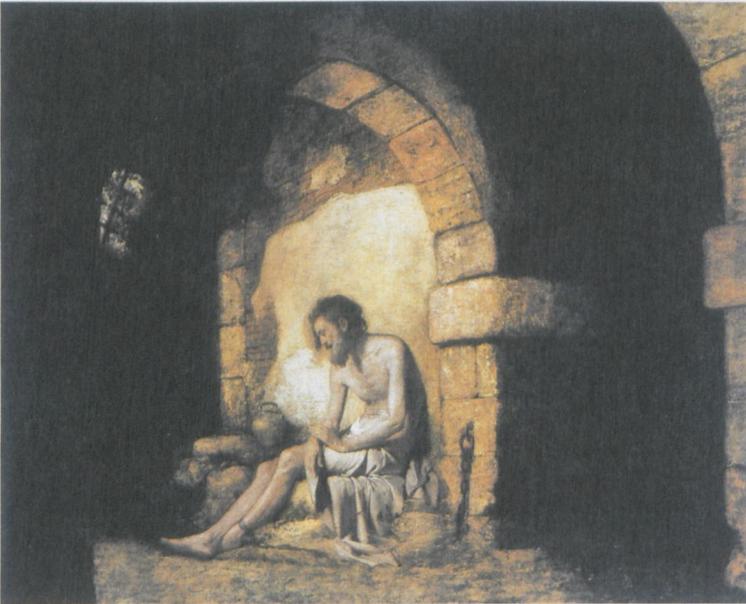


8

8 Angelika Kauffmann, Die Irre Marie nach Sterne, 1777,
Öl auf Kupfer, Stamford, The Burghley House Collection
Angelika Kauffmann, Die Irre Marie nach Sterne
(Marie from Sterne), 1777, oil on copper, Stamford,
The Burghley House Collection



9

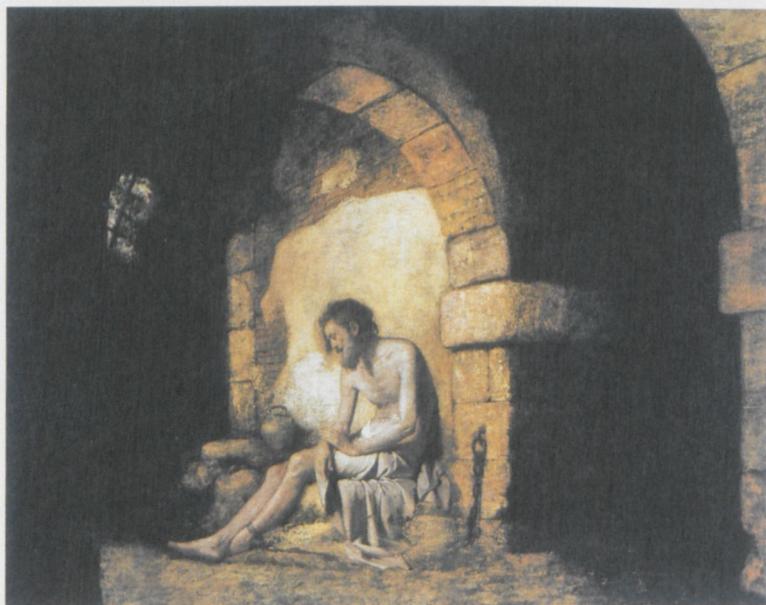


10

- 9 Joseph Wright of Derby, *Die Irre Marie nach Sterne*, 1777, Öl a.L., Privatbesitz
Joseph Wright of Derby, *Maria from Sterne*, 1777, oil on canvas, privately owned
- 10 Joseph Wright of Derby, *Der Gefangene nach Sterne*, 1774, Öl a.L., Vancouver Art Gallery
Joseph Wright of Derby, *The Captive from Sterne*, 1774, oil on canvas, Vancouver Art Gallery



9



10

- 9 Joseph Wright of Derby, *Die Irre Marie nach Sterne*, 1777, Öl a.L., Privatbesitz
Joseph Wright of Derby, *Maria from Sterne*, 1777,
oil on canvas, privately owned
- 10 Joseph Wright of Derby, *Der Gefangene nach Sterne*, 1774, Öl a.L., Vancouver Art Gallery
Joseph Wright of Derby, *The Captive from Sterne*,
1774, oil on canvas, Vancouver Art Gallery

den Gefangenen in seiner dunklen Zelle in mildes Licht, dessen Herkunft ungeklärt bleibt. So verklärt er die Gefangenschaft durch das Licht des Mitleides. Allein, wie man weiß, ein selbstgenüßliches Gefühl, der Mitleidige kommt sich in seinem Mitleid besonders gut und menschlich vor, was ihn geradezu daran hindert, dem Mitleidsobjekt direkt beizustehen. Wieder also geht es primär um das Gefühl als solches, es ist das Thema, nicht der Gefangene in seinem Schicksal.

Nun gibt es in der Kunst andere nicht handelnde Projektionsfiguren, denen der Hohlformcharakter noch mehr zu Eigen ist — was den Anteil des Betrachters an der Sinnbeimessung noch weiter verstärkt: die romantischen Rückenfiguren, als deren Hauptvertreter, wenn auch nicht als deren „Erfinder“, Caspar David Friedrich gelten kann. Zwei seiner etwa gleichzeitig, auf 1818/19 zu datierenden Bilder seien betrachtet, in denen auf je andere Weise von Sehnsucht die Rede ist. Friedrichs „Zwei Männer in Betrachtung des Mondes“ Abb. 11 haben bezeichnenderweise die unterschiedlichsten Deutungen erfahren. Bezeichnenderweise deshalb, weil die Ausdeutungen Eindeutigkeit postulierten. Sie waren davon überzeugt, sie könnten bestimmen, worüber die beiden aneinander gelehnten, schräg von hinten gesehenen Herren, die in eine Betrachtung des tief stehenden Mondes und des Abendsternes versunken sind, reflektieren. Die einen meinten, da die beiden die altdeutsche, vom Freiheitskämpfer Ernst Moritz Arndt erfundene Gesinnungstracht der Demagogen trügen, die in Dresden an Friedrichs Akademie verboten war, müssten sie politische Gedanken wälzen: Zwar seien die Zeiten der Restauration nach dem Wiener Kongress finster, doch ein neuer Tag werde mit Macht kommen. Die anderen waren, da zwischen vorne und hinten ein Abgrund klaffe, der den Vordergrund zum Diessets, den Hintergrund mit den immergrünen Fichten zum Jenseits mache, überzeugt davon, hier würde über Religion sinniert. Friedrich, der pietistisch gefärbte Protestant, für den Hoffnung auf Erlösung nur im Durchgang durch den Tod zu erwarten sei, reflektiere hier mit seinem Lieblingsschüler Heinrich die irdische Vergänglichkeit und die ach so ferne und unsichere Hoffnung auf die Heimkehr in Gottes Schoß. Wieder andere machten Friedrich

an instant success and not only did other artists adopt her theme, but she was also asked to reproduce it many times over and it was even used as decoration for teapots. One of her immediate successors was Joseph Wright of Derby. Due to its ornamentalization, his melancholic, stylized Marie 111us.9 posed a challenge to the sensibility of the beholder in perceiving the shape of the figure as separate. Following the contours of an elegant shape is like tracing an image with the fingers, where the aim is, much like with Winckelmann's descriptions of figures, to trace the form in a nearly imperceptible manner with the skin of the fingertips. Joseph Wright of Derby's Marie, which was also produced in 1777, was accompanied by a second figure of longing that was also inspired by Sterne and that acted as a counterpart and was present in "Sentimental Journey" too. This figure, the "prisoner" 111us.10 is simply a projection. Yorick had lost his passport in France and was afraid to be taken captive. He imagined a prisoner in the Bastille, whom he observed through a peephole, sitting sadly on the floor of his prison cell — and he saw himself in the figure. Naturally, Wright and others show the captive alone in his prison cell. One has seen a Man of Sorrow as an underlying figurative image, but to see "The Misery of Job" is possible too. Once more, two figures that are immersed in reflection serve as projections for the beholder — here in two respects. Wright surrounds the captive in his dark prison cell with a soft light, whose origin remains unknown. In doing so, he romanticizes the idea of captivity through a light of compassion. An individual who feels compassion is indulging in this sentiment, which can be a very self-gratifying emotion. As a result, he feels particularly human and noble about himself, which actually prevents him from assisting the object of his compassion. The principal theme is again the sentiment, not the prisoner in his miserable fate.

There are still other projection figures in art that fail to act and are even more hollow in their personality — this in turn leaves the observer with more room for interpretation. One such example is the Romantic "back figures"¹ often depicted by Caspar David Friedrich, who is however not thought to have been their "inventor". We shall take a closer look at two of his works which were

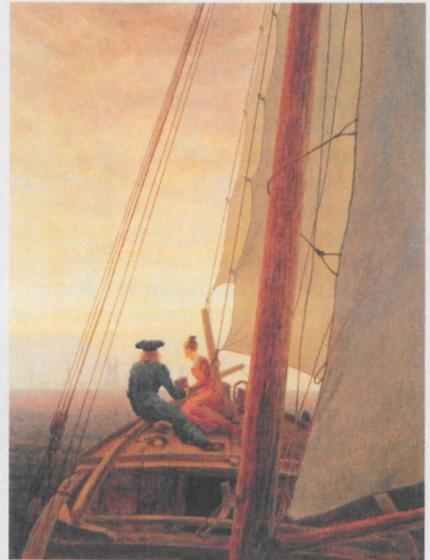
produced at approximately the same time around 1818/19 and in which longing is portrayed in one way or another. Interestingly, Friedrich's "Two Men Contemplating the Moon" ¹¹us.11 has been interpreted in very different ways. This is particularly interesting because the interpreters postulated unambiguity. They were convinced that they could determine what the two men, leaning against each other and seen from behind, were reflecting upon while contemplating the moon and the evening star. Some said that they were immersed in political reflections because they both wore the old German uniforms of the demagogues that had been introduced by freedom fighter Ernst Moritz Arndt and were later banned at Friedrich's academy in Dresden: Despite the dark period of the reconstruction era that followed the Congress of Vienna, a new age of power would emerge, they thought.

Others believed that they were pondering religion because an abyss was visible between the fore- and the background, designating the former as this life and the latter with the evergreens as the afterlife. Friedrich, a protestant with a tendency toward pietism, believed that salvation could only be found in death and reflected here with his favorite student Heinrich on the fugacity of life on Earth and the remote and

zum romantischen Naturmystiker, der in pantheistischem Geiste die Verschmelzung mit der Natur und vor allem mit dem Unendlichen zeigen wolle. Für alle drei Deutungen lassen sich gute Gründe anführen, doch das, was jeweils auktorial gedeutet wird, ist nicht wirklich dargestellt. Dargestellt ist vielmehr sehnsüchtige Reflexion als solche. Die bildgegebenen Hinweise reichen nicht aus, um definitive Bedeutung zu setzen. Das Bild liefert kein Argument, sondern schildert Zuständlichkeit, ein letztlich unbestimmtes, in sich kreisendes Sehnen, in dem alle drei Deutungen als Potenzialität aufgehoben sein mögen.



11



12

- 11 Caspar David Friedrich, *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes*, 1819, Öl a.L., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister
 Caspar David Friedrich, *Two Men Contemplating the Moon*, 1819, oil on canvas, Dresden State Art Collections, New Masters Gallery.
- 12 Caspar David Friedrich, *Auf dem Segler*, 1818/19, Öl a.L., St. Petersburg, Eremitage
 Caspar David Friedrich, *On the Sailing Boat*, St. Petersburg, Eremitage

Dem zweiten Bild ist es, was die eben angeführten definitiven Deutungen angeht, ähnlich ergangen, alle drei Modelle, das politische, das religiöse und das naturmythische, finden sich auch hier in der Forschung. 1818 hat Friedrich, der sich spät verheiratet hat, mit seiner um einiges jüngeren Frau eine Hochzeitsreise nach Rügen unternommen. Das Bild „Auf dem Segler“ Abb. 12 hat man zu Recht in diesem Kontext gesehen. Ein Paar sitzt am Bug eines in starker Verkürzung und in scharfem Ausschnitt gesehenen Segelbootes und schaut, sich an den Händen haltend, in die Ferne, wo sich am Horizont im Dunst eine ganze Kette von aufragenden Kirchengebäuden und Türmen abzeichnet. Wir sehen das Paar von hinten, als befänden wir uns ebenfalls auf dem Boot, und zwar in dessen Mitte. Früh war die Rede davon, Friedrich zeige ein Konglomerat von Greifswalder, Stralsunder und Dresdner Türmen. In der Tat hat Friedrich die Türme aller drei Städte auf anderen Bildern und Zeichnungen dargestellt — nur: Keiner der Türme ähnelt wirklich auch nur einem aus den drei genannten Städten, die Forschung mag das Gegenteil noch so oft betonen. Die Idee zur Turmreihe stammt allerdings in der Tat aus der Erfahrung der in der Ferne wahrgenommenen Türme dieser Städte. Von Rügen aus kann man bis heute winzig klein die drei Kirchtürme von Friedrichs Geburtsstadt Greifswald sehen und bei der Überfahrt von Glewitz auf Rügen nach Stahlbrode auf dem Festland hat man über den Strelasund einen wundervollen Blick auf die drei großen Kirchtürme von Stralsund: Diese Blickerfahrung dürfte der Ausgangspunkt des Bildes gewesen sein, denn schon Friedrich hatte die Glewitzer Fähre genommen. Nun hat Friedrich das Boot in seiner Verkürzung sorgfältig in einer Zeichnung studiert. Wieder also stehen detaillierte Wirklichkeitswiedergabe im Vordergrund gegen visionäre Ferne, das Verhältnis kann man so oder so ausdeuten. Am nächstliegenden scheint es hier doch zu sein, anzunehmen, dass das jung vermählte, einander zugetane Paar die Vision im Hintergrund nicht gleich als das vieltürmige himmlische Jerusalem sieht, sondern als einen Anstoß, aus dem gemeinsamen Glück heraus sehnsüchtige Hoffnung auf die Zukunft zu entwickeln. Wer, um Himmels willen, denkt im Moment des

uncertain hope to return one day to God's kingdom. Others thought of Friedrich as a representative of Romantic nature mysticism who saw in pantheism the unification with nature, and above all, with infinity. Good arguments can be found for all three interpretations but an auctorial interpretation is not depicted here. What is depicted however is rather a yearning reflection as such. The references provided by the imagery are not sufficient to define the meaning clearly. The picture does not provide an argument but rather reflects the state of being, which is ultimately a vague and circular yearning that may contain all three possible interpretations.

The second image could be interpreted in a similar manner and all three models, the political, the religious and the nature-mystical are each examined here. Friedrich, who married late in life, embarked in 1818 to Rügen to spend his honeymoon there with his much younger wife. The work "On the Sailing Boat" 111us. 12 was rightfully interpreted in this context. A couple is seen from a shortened and asymmetrical angle sitting on the prow of a boat, holding hands and looking out into the distance where a row of church steeples and towers emerges through the mist on the horizon. We see the couple from behind, as though we were in the rear of the boat, exactly in the middle. It was suggested early on that Friedrich's work showed a group of steeples towering above Greifswald, Stralsund and Dresden. Friedrich depicted the steeples of all three cities in other paintings and drawings as well: however, none of the spires is akin to any of the ones in the three cities, even if research is quick to assure us otherwise. The idea for the church tower series was indeed inspired by having observed the steeples of those cities from a distance. The three steeples in Greifswald, Friedrich's birthplace, can still be seen from Rügen. Furthermore, a sailing trip from Glewitz on Rügen to Stahlbrode on the mainland provides a magnificent view of the three large steeples in Stralsund across the Strelasund; this sight might have inspired this painting, considering that Friedrich had already traveled with the Glewitzer ferry. Here, Friedrich composed a careful study of the shortened boat in one of his drawings. He again preferred a detailed account of reality to visionary distance and the resulting

proportions can be interpreted either way. What seems most plausible is the assumption that the affectionate newlyweds do not see the vision in the background as the heavenly Jerusalem with its many towers, but rather as an impulse to draw yearning hope for the future from their shared bliss. Who in God's name would ponder political, religious or philosophical issues in such a moment when two souls resonate as one. Here again the theme is a vague feeling and longing. To postulate a clear interpretation would only foil the sentiment.

However, one problem remains. Longing may be best represented by something indistinct and uncertain, and images that suggest the possibility of such an experience to the observer tend to allow room for interpretation. Nonetheless, artworks, at least during that period, used to observe a formal order, not to ensure unambiguity, but to create a balanced composition. In Wright of Derby's works, the form speaks for itself through stylization, which in turn reflects the diffuse quality of the emotion. Friedrich's approach is somewhat different. His art reflects an abstract, observable aesthetic order. In "Two Men Contemplating the Moon", the secret centerpiece of the composition is the evening star, where the central horizontal axis intersects with the right vertical line of the golden section, while the eye of the main observer who the other figure is leaning against outlines very precisely the upper vertical line of the golden section; this was considered the divine proportion from early on and we subconsciously perceive it as aesthetically pleasing. For the couple on the sailboat, the horizontal line of the golden section, which is now on the bottom, extends at the couple's eye height and the left vertical axis of the golden section intersects with the horizontal line exactly in the middle between both people, uniting them forever in harmony. Thus, belief in happiness, longing and love is not expressed in meaning but rather in an aesthetic manner. The radically new aspect of these artworks is the insight that longing can only be depicted aesthetically. Conversely, one could say that it was aesthetics that successfully captured longing.

Seelengleichklang an politisch oder religiös oder philosophisch Bestimmtes, erneut ist doch ein unbestimmtes Fühlen und Sehnen das Thema. Herstellen von Eindeutigkeit macht das Gefühl zunichte.

Ein Problem bleibt. Der Sehnsucht mag zwar etwas Verschwommenes, Uneindeutiges eignen, und Bilder, die sich diesem Thema als einer auch für den Betrachter möglichen Erfahrung widmen, mögen tendenziell sinnoffen sein, doch Bilder, zumindest im hier behandelten Zeitraum, haben eine formale Ordnung, nicht Eindeutigkeit, aber Einheit. Bei den Bildern von Wright of Derby hatten wir davon gesprochen, dass die Form für sich durch ihre Stilisierung spricht, sie trägt das Diffuse des Gefühls. Bei Friedrich ist es etwas anders, er schreibt seinen Bildern eine abstrakte, allein ästhetisch wahrnehmbare Ordnung ein. Bei den „Zwei Männern in Betrachtung des Mondes“ erweist sich als das geheime Zentrum des Bildes der Abendstern, in ihm schneiden sich die waagerechte Mittelachse des Bildes und die rechte Senkrechte des Goldenen Schnittes und das Auge der betrachtenden Hauptperson, an welche die andere sich lehnt, markiert, wieder auf den Millimeter genau, die obere Waagerechte des Goldenen Schnittes, des Teilungssystems, das schon früh als göttliche Proportion angesehen wurde und das wir unbewusst als ästhetisch angenehm empfinden. Bei dem Paar auf dem Segler verläuft erneut die in diesem Falle untere Waagerechte des Goldenen Schnittes in Augenhöhe der beiden Liebenden und die linke Senkrechte des Goldenen Schnittes kreuzt die Waagerechte exakt in der Mitte zwischen beiden Personen, bindet sie in Harmonie auf ewig aneinander. So ist der Glaube an das Glück, die Sehnsucht, die Liebe nicht etwa in Bedeutung, sondern in Ästhetik aufgehoben. Das radikal Neue dieser Bilder ist die Einsicht darein, dass Sehnsucht nur ästhetisch anschaulich werden kann. Und umgekehrt kann man sagen, erst die Ästhetik hat die Sehnsucht als etwas Darstellbares hervorgebracht.

proportions can be interpreted either way. What seems most plausible is the assumption that the affectionate newlyweds do not see the vision in the background as the heavenly Jerusalem with its many towers, but rather as an impulse to draw yearful hope for the future from their shared bliss. Who in God's name would ponder political, religious or philosophical issues in such a moment when two souls resonate as one. Here again the theme is a vague feeling and longing. To postulate a clear interpretation would only foil the sentiment.

However, one problem remains. Longing may be best represented by something indistinct and uncertain, and images that suggest the possibility of such an experience to the observer tend to allow room for interpretation. Nonetheless, artworks, at least during that period, used to observe a formal order, not to ensure unambiguity, but to create a balanced composition. In Wright of Derby's works, the form speaks for itself through stylization, which in turn reflects the diffuse quality of the emotion. Friedrich's approach is somewhat different. His art reflects an abstract, observable aesthetic order. In "Two Men Contemplating the Moon", the secret centerpiece of the composition is the evening star, where the central horizontal axis intersects with the right vertical line of the golden section, while the eye of the main observer who the other figure is leaning against outlines very precisely the upper vertical line of the golden section; this was considered the divine proportion from early on and we subconsciously perceive it as aesthetically pleasing. For the couple on the sailboat, the horizontal line of the golden section, which is now on the bottom, extends at the couple's eye height and the left vertical axis of the golden section intersects with the horizontal line exactly in the middle between both people, uniting them forever in harmony. Thus, belief in happiness, longing and love is not expressed in meaning but rather in an aesthetic manner. The radically new aspect of these artworks is the insight that longing can only be depicted aesthetically. Conversely, one could say that it was aesthetics that successfully captured longing.

Seelengleichklangs an politisch oder religiös oder philosophisch Bestimmtes, erneut ist doch ein unbestimmtes Fühlen und Sehnen das Thema. Herstellen von Eindeutigkeit macht das Gefühl zunichte.

Ein Problem bleibt. Der Sehnsucht mag zwar etwas Verschwommenes, Uneindeutiges eignen, und Bilder, die sich diesem Thema als einer auch für den Betrachter möglichen Erfahrung widmen, mögen tendenziell sinnoffen sein, doch Bilder, zumindest im hier behandelten Zeitraum, haben eine formale Ordnung, nicht Eindeutigkeit, aber Einheit. Bei den Bildern von Wright of Derby hatten wir davon gesprochen, dass die Form für sich durch ihre Stilisierung spricht, sie trägt das Diffuse des Gefühls. Bei Friedrich ist es etwas anders, er schreibt seinen Bildern eine abstrakte, allein ästhetisch wahrnehmbare Ordnung ein. Bei den „Zwei Männern in Betrachtung des Mondes“ erweist sich als das geheime Zentrum des Bildes der Abendstern, in ihm schneiden sich die waagerechte Mittelachse des Bildes und die rechte Senkrechte des Goldenen Schnittes und das Auge der betrachtenden Hauptperson, an welche die andere sich lehnt, markiert, wieder auf den Millimeter genau, die obere Waagerechte des Goldenen Schnittes, des Teilungssystems, das schon früh als göttliche Proportion angesehen wurde und das wir unbewusst als ästhetisch angenehm empfinden. Bei dem Paar auf dem Segler verläuft erneut die in diesem Falle untere Waagerechte des Goldenen Schnittes in Augenhöhe der beiden Liebenden und die linke Senkrechte des Goldenen Schnittes kreuzt die Waagerechte exakt in der Mitte zwischen beiden Personen, bindet sie in Harmonie auf ewig aneinander. So ist der Glaube an das Glück, die Sehnsucht, die Liebe nicht etwa in Bedeutung, sondern in Ästhetik aufgehoben. Das radikal Neue dieser Bilder ist die Einsicht darein, dass Sehnsucht nur ästhetisch anschaulich werden kann. Und umgekehrt kann man sagen, erst die Ästhetik hat die Sehnsucht als etwas Darstellbares hervorgebracht.

