

Der nordische Naturraum und das Erhabene: Eine Fallstudie

Sophie Dietrich
University of Aberdeen

Zusammenfassung



Im vorliegenden Artikel wird die künstlerische Darstellung der für den Norden Europas charakteristischen, ausgedehnten Nadelwälder anhand eines Fallbeispiels aus der Kunstgeschichte untersucht. Bei dem ausgewählten Kunstobjekt handelt es sich um Caspar David Friedrichs (1774 – 1840) Gemälde *Der Chasseur im Walde* aus dem Jahre 1814. Zunächst erfolgt eine Bildanalyse unter besonderer Berücksichtigung der Darstellung des Waldes. In diesem Kontext wird erörtert, wie der Künstler dieses Landschaftselement dargestellt hat und inwiefern jene Darstellungsweise mit der symbolischen Bedeutung korrespondiert. Ferner wird dargelegt, inwiefern das Fallbeispiel als Darstellung einer nordischen Landschaft aufgefasst werden kann. In einem weiteren Schritt wird untersucht, ob das Gemälde den Eindruck der Erhabenheit, der sich angesichts von Naturschauspielen einstellt, verbildlicht. Dies geschieht unter besonderer Berücksichtigung von Friedrich Schillers Aufsatz *Vom Erhabenen. Zur weiteren Ausführung einiger Kantischer Ideen* aus dem Jahre 1793 und von Edmund Burkes *Philosophischer Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, die in einer ersten Fassung 1756 und dann 1759 erschien. Dabei liegt der Fokus auf der Frage, ob der im Bild dargestellte Nadelwald im 18. Jahrhundert für die Erweckung der Idee des Erhabenen als geeignet erachtet wurde.

Obgleich sich von den entsprechenden philosophischen Traktaten keine Präferenz für eine geographische Region ableiten lässt, bediente man sich in der europäischen Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts häufig nordischer Landschaften, um die Idee des Erhabenen bildlich darzustellen. Da der Vorzug nordischer Landschaften in diesem Kontext bisher nicht restlos geklärt ist, wird abschließend diskutiert, inwiefern das behandelte Fallbeispiel zum Verständnis dieses Phänomens beitragen kann.

Stichworte: das Erhabene, Wald, Gefühl, Caspar David Friedrich, der Norden

Abstract

This article focuses on the artistic representation of dense conifer forests as a feature characteristic of the landscape of Northern Europe. Caspar David Friedrich's (1774 – 1840) *Chasseur in the Forest*, painted in 1813-14, serves as the case study for this article. In the context of the analysis of this painting, particular attention will be paid to the depiction of the forest. It will be investigated if the manner of representation corresponds to any symbolic meaning perceived in the depicted landscape. Furthermore it shall be examined, if the depicted landscape is of its nature a characteristically northern landscape. The analysis will take into account Friedrich Schiller's essay *Vom Erhabenen. Zur weiteren Ausführung einiger Kantischer Ideen* on the question of the sublime, which appeared in 1793, as well as Edmund Burke's work *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, the first version of which appeared in 1756, in order to discern if, during the early 19th century, the forest depicted in the case study was considered to be expressive of the idea of the sublime.

During the 18th and 19th century, especially Northern landscapes were often considered to be suitable to visualize the idea of the sublime. So far this phenomenon remained unexplained to some degree. Hence the article deals carefully with the relevance of the case study to this question.

Keywords: the sublime, forest, emotion, Caspar David Friedrich, the north

Resumen

Este artículo se centra en la representación artística de los densos bosques de coníferas como particularidad del paisaje del Norte. El cuadro de Caspar David Friedrich (1774 – 1840) pintado en 1813-14, *Chasseur in the Forest*, sirve como caso de estudio en el que la imagen se analiza prestando especial atención a la representación del bosque. Este trabajo investiga si la forma de representar el paisaje se corresponde con su significado simbólico. Además, se investiga si el paisaje reproducido es, por su naturaleza, un paisaje del Norte. El análisis tendrá en cuenta el trabajo de Friedrich Schiller *Vom Erhabenen. Zur weiteren Ausführung einiger Kantischer Ideen* (1793) acerca de la cuestión de lo sublime y el ensayo de Edmund Burke *Indagación filosófica sobre el origen de las ideas acerca de lo sublime y lo bello*, publicado en 1756, para descubrir si el bosque representado en este caso de estudio hubiera sido considerado adecuado como representación de la idea de lo sublime a comienzos del siglo XIX.

Los paisajes del Norte se consideraban especialmente apropiados como forma de visualización de la idea de lo sublime durante los siglos XVIII y XIX. Este artículo concluye analizando la relevancia de este caso de estudio en lo que respecta a un fenómeno que a día de hoy permanece inexplicado.

Palabras clave: lo sublime, bosque, Caspar David Friedrich, el Norte

Die Aussage "Die Kunst tritt als Mittlerin zwischen die Natur und den Menschen. Das Urbild ist der Menge zu groß zu erhaben um es erfassen zu können" (Friedrich 32) stammt von Caspar David Friedrich (1774–1840), dem Künstler, der das im Nachfolgenden behandelte Fallbeispiel geschaffen hat. Was die im Zitat erwähnte "Mittlerin" uns bezüglich der Verbildlichung der Idee des Erhabenen und im Hinblick auf die Darstellung des nordischen Naturraumes mitteilen kann, wird anhand des Gemäldes *Der Chasseur im Walde* aus dem Jahre 1814 untersucht. Zum besseren Verständnis des nachfolgenden Textes erfolgt an dieser Stelle zunächst eine Erläuterung der Begriffe *nordisch* und *erhaben*. Zudem werden in aller Kürze mögliche Zusammenhänge zwischen dem nordischen Naturraum und der Idee des Erhabenen im 18. und 19. Jahrhundert skizziert.

Sprechen wir von dem *nordischen Naturraum* oder dem *nordischen Wald*, muss zunächst festgelegt werden, was wir unter *Norden* beziehungsweise *nordisch* verstehen. Bereits an dieser Stelle tun sich erste Schwierigkeiten auf. Die Eingrenzung des Nordens auf ein konkretes geographisches Gebiet würde der Intention und der Wirkung vieler Kunstwerke nicht gerecht werden. Persönliche Erfahrungen, Bildung und kulturelle Prägung sind von zentraler Bedeutung, wenn es darum geht, eine künstlerisch dargestellte Landschaft als Verbildlichung eines nordischen Naturraumes zu erkennen oder aufzufassen. In seinem Buch *The Idea of North* geht Peter Davidson auf diese Problematik ein und kommt zu der Erkenntnis, dass es keine allgemein gültige

Definition für *den Norden* gibt. Es verhält sich ihm zufolge vielmehr so, dass jeder Mensch eine eigene "idea of the north" besitzt (Davidson 8–9). Was als *Norden* oder *nordisch* aufgefasst wird, hängt demnach immer vom eigenen Standpunkt ab. Demzufolge wäre der Norden keine bestimmte Region, sondern ein Konglomerat aus unterschiedlichen Vorstellungen. Da die individuellen Auffassungen eng mit der kulturellen Prägung verknüpft sind, gibt es innerhalb eines bestimmten Kulturkreises stets Ideen, die von mehreren Menschen geteilt werden. Peter Davidson geht in seinem Buch den zwei zentralen Kerngedanken vom Norden nach, die sich in Europa seit der Antike bis in das 19. Jahrhundert hinein nachweisen lassen. Einerseits wurde der Norden mit Dunkelheit und Mangel assoziiert und sich als Ort des Schreckens vorgestellt, an dem das Böse haust (21). Andererseits hatte sich die Vorstellung von einem Ort jenseits des Schreckens, der Finsternis und der Kälte etabliert, an dem Frieden und Überfluss herrschen. So glaubte man in der Europäischen Antike, dass hinter dem Ort, an dem der Nordwind seinen Ursprung hat, die Zivilisation der Hyperboreer existierte. Damit einher ging die Vorstellung einer Art paradiesischen Oase im hohen Norden (22–24). Im Folgenden werden die Begriffe *Norden* beziehungsweise *nordisch* im Sinne von Davidsons Definition gebraucht. Diese hat sich insbesondere im Hinblick auf die Diskussion um den *nordischen* Charakter der im Fallbeispiel dargestellten Landschaft als hilfreich erwiesen.

Die Beantwortung der Frage, was unter dem ästhetischen Begriff des Erhabenen zu verstehen ist, gestaltet sich ebenfalls äußerst komplex, da der Begriff im Laufe der Geschichte auf unterschiedliche Phänomene angewandt wurde. Er diente fast ausnahmslos dazu, Grenzphänomene, Grenzerfahrungen oder Grenzüberschreitungen zu bezeichnen (Grave, *Das Erhabene* 113–117). In der Antike verwendete man den Ausdruck im Rahmen von Dichtungs- und Rhetoriktheorien. Jene antiken Theorien wurden im 17. Jahrhundert wiederentdeckt. Dabei bereitete in erster Linie die von Boileau übersetzte Pseudo-Longinus-Schrift die Konjunktur des Erhabenen vor (Hinrichs 56). Bereits seit dem späten 17. Jahrhundert verwendeten englische Autoren den Begriff des Erhabenen vermehrt, um ungewöhnliche Naturobjekte und -phänomene zu charakterisieren. Zeitgleich entwickelten sich neue Formen der Landschaftserfahrung. Die wilde Natur und das Hochgebirge fanden nunmehr allgemeines Interesse. Dabei beschrieb das Erhabene jedoch nicht ausschließlich die Qualität bestimmter Naturobjekte, sondern wurde zunehmend auf die Disposition des Betrachters bezogen. Im 18. Jahrhundert setzten sich Burke, Kant und Schiller mit dem Begriff auseinander. Im Zuge dessen wurden das Erhabene und das Schöne zu Grundbegriffen der Ästhetik (Grave, *Das Erhabene* 113–117). Die Rhetorik behandelte man in den Theorien des 18. und 19. Jahrhunderts nicht mehr primär. Stattdessen gewannen Naturphänomene und deren Wahrnehmung durch das Subjekt immer mehr an Bedeutung (Hinrichs 56). Aufgrund der philosophischen Theorien von Burke, Kant und Schiller verbreitete sich die Vorstellung, dass die Empfindung des Erhabenen durch die Konfrontation des Subjekts mit der übermächtigen Natur ausgelöst werden kann. Allerdings herrscht bei den drei Gelehrten keine Einigkeit darüber, was erhaben ist, beziehungsweise wodurch das Gefühl des Erhabenen evoziert werden kann (56–57).

Ein Vergleich jener unterschiedlichen Auffassungen ist jedoch nicht Thema des vorliegenden Artikels. Der nachfolgende Text bezieht sich auf Burkes und Schillers Konzepte vom Erhabenen. Schillers Theorie wird berücksichtigt, da mit großer Wahrscheinlichkeit davon ausgegangen werden kann, dass Caspar David Friedrich Schillers Konzept kannte. Grave führt an, dass Christian Gottfried Körner, der Vater von Caspar David Friedrichs gutem Freund Theodor Körner, ein enger Bekannter Schillers war. Dieser lebte bis 1815 in Dresden. Schiller hatte 1785–87 im Hause der Körners gewohnt und pflegte auch später noch den Kontakt zur Familie. Somit kommen Christian Gottfried Körner und sein Sohn Theodor als Vermittler der Ideen Schillers durchaus in Frage (Grave, *Caspar David Friedrich* 52–53). Im Gegensatz dazu gibt es keine konkreten Anhaltspunkte, welche die Vermutung nahe legen, dass Friedrich Kants Ideen vom Erhabenen kannte beziehungsweise vertrat und diese mit seinen Werken verbildlichen wollte. Die erhaltenen Selbstzeugnisse des Künstlers lassen weder auf einen kritischen Umgang mit Kants Konzept vom Erhabenen schließen, noch werden in ihnen mögliche bildliche Umsetzungen von Kants Theorien benannt (Hinrichs 72). Zudem können Friedrichs Kunstwerke das Erhabene im Sinne Kants nicht evozieren, da die Kunst bei Kant, anders als bei Schiller, ausschließlich im Bereich des Schönen fungiert. Kant zufolge ist nur die Natur dazu in der Lage, beim Betrachter erhabene Empfindungen auszulösen (76). Im Vergleich zu Schillers und Burkes Theorien, scheinen die kantischen Ideen vom Erhabenen im Hinblick auf Friedrichs Schaffen somit weniger relevant zu sein. Daher wird im vorliegenden Artikel von ihrer weiterführenden Betrachtung abgesehen. Burkes Überlegungen beziehen sich ebenso ausschließlich auf konkrete Naturwahrnehmungen. Allerdings wurden die Eigenschaften, welche er Objekten zuschreibt, die zur Evokation des Erhabenen geeigneten sind, im 18. und 19. Jahrhundert fast ausnahmslos herangezogen, wenn es galt, das Erhabene zu definieren oder darzustellen (Eco 290). Der Einfluss, den Burkes Theorie auf künstlerische Darstellungen des Erhabenen ausübte, die aus dem gleichen Zeitraum wie das im Folgenden behandelte Fallbeispiel stammen, macht ihre Erläuterung im Kontext dieses Artikles daher unumgänglich. Darüber hinaus lassen sich erstaunlich viele Parallelen zwischen der im Fallbeispiel dargestellten Landschaft und der Idee des Erhabenen nach Burke feststellen. Burke äußert sich über das Erhabene wie folgt:

Alles, was auf irgendeine Weise geeignet ist, die Idee von Schmerz und Gefahr zu erregen, das heißt alles, was irgendwie schrecklich ist oder mit schrecklichen Objekten in Beziehung steht oder in einer dem Schrecken ähnlichen Weise wirkt, ist eine Quelle des Erhabenen; [...]. (Burke, zit. n. Strube 72)

Worin besteht nun der Zusammenhang zwischen Objekten, die Furcht und Schrecken evozieren, und dem Erhabenen? Burke zufolge bewirken Objekte, die von einer bestimmten Beschaffenheit sind, im Betrachter eine übermäßige Anspannung der Nerven. Die Nervenanspannung, so Burke, rufe einen schmerzlichen Zustand, einen Schrecken oder ein Erschauern hervor. Diesem *horror* mische sich ein Frohsein bei, sobald der Betrachter realisiere, dass er selbst nicht unmittelbar gefährdet sei (Grave, *Das Erhabene* 113–117). Demnach ist es für das Empfinden des Erhabenen entscheidend, dass das Subjekt sich nicht in Gefahr befindet (Burke, zit. n. Strube 73).

Alles was in dem soeben erläuterten Sinne froh macht, nennt Burke erhaben (86). Im Gegensatz zu Burke, der sinnlich-subjektiv bei der Erläuterung der Begriffe des Erhabenen und Schönen vorgeht, erklärt Schiller diese sinnlich-objektiv (Strube 23–26). In dem Punkt, dass das erhabene Objekt zwar furchtbar sein muss, ohne dabei wirklich Furcht zu erregen, stimmt Schiller mit Burke überein. Auch Schiller geht davon aus, dass Dinge wie Schmerz und Gefahr nur dann froh machen, wenn wir die Idee von ihnen haben, ohne selbst in entsprechenden Umständen zu sein (Schiller 177–179). Allerdings unterscheidet er, anders als Burke, zwischen dem Theoretisch-Erhabenen und dem Praktisch-Erhabenen. Praktisch-Erhaben ist Schiller zufolge “Die Natur, vorgestellt als eine Macht, die zwar unseren physischen Zustand bestimmen kann, aber auf unsern Willen keine Gewalt hat, [...]” (173). Weiterhin unterteilt Schiller das Praktisch-Erhabene in das Kontemplativ- und das Pathetisch-Erhabene (Hinrichs 59). Ihm zufolge ist das Praktisch-Erhabene die Wirkung von drei aufeinanderfolgenden Vorstellungen. Zunächst muss es eine objektive physische Macht geben. Darauf folgt unsere subjektive physische Ohnmacht. Die dritte Voraussetzung besteht in unserer subjektiven moralischen Übermacht. Durch Beziehung auf die moralische Person wird das Objekt der Furcht in ein erhabenes Objekt verwandelt. Im Gegensatz zum Pathetisch-Erhabenen, wo das Subjekt mit der Furchtbarkeit des Objekts für den Menschen konfrontiert wird, hat es beim Kontemplativ-Erhabenen die objektive Ursache des Leidens, nicht das Leiden selbst, vor Augen. In diesem Fall erzeugt das “urtheilende Subjekt” die Vorstellung des Leidens in sich und verwandelt den gegebenen Gegenstand in ein Objekt der Furcht. In einem zweiten Schritt, durch die Beziehung auf seine moralische Person, verwandelt das Subjekt den gegebenen Gegenstand schließlich in ein Erhabenes (Schiller 185–186). Nina Hinrichs zufolge besteht die Essenz der von Schiller beschriebenen, erhabenen Empfindung in der moralischen Selbstbehauptung des Menschen durch die Idee der Vernunft. Darin besteht ein maßgeblicher Unterschied zu Burkes Theorie.

Die Betrachtung einer Landschaftsmalerei aus dem 18. oder 19. Jahrhundert unter Berücksichtigung von Burkes und Schillers Ideen vom Erhabenen bietet sich an, weil in der Kunst jener beiden Jahrhunderte die als erhaben konnotierte Natur zunehmend Gegenstand bildlicher Darstellungen wurde. Zu den gängigen Topoi des Erhabenen in der Malerei gehörten Berggipfel, herabstürzende Wasserfälle, Lawinen, Vulkanausbrüche und Schiffbrüche. Verbunden mit dem Konzept der Unendlichkeit sind zudem der Blick in den Sternenhimmel, sowie der Blick auf die Weiten des Ozeans zu den als erhaben konnotierten Naturphänomenen zu rechnen. Nina Hinrichs hat in ihrem Buch *Caspar David Friedrich - ein deutscher Künstler des Nordens. Analyse der Friedrich-Rezeption im 19. Jahrhundert und im Nationalsozialismus* die Theorien der Erhabenheit von Kant und Schiller im Hinblick auf die Darstellung nordischer Landschaften untersucht. Hinrichs begründet ihre Überlegungen auf dem Sachverhalt, dass innerhalb dieser beiden Jahrhunderte in der europäischen Malerei häufig eine Gegenüberstellung von *erhabenem Norden* und *klassizistischen schönen Süden* erfolgte. Demnach wurden im 18. und 19. Jahrhundert für die Darstellung der als erhaben konnotierten Natur vorzugsweise nordische Landschaften verwendet. Derartige Landschaftsbilder sollten

im Klassizismus moralische Empfindungen bei dem Betrachter wecken. Als dem Gefühl im Zuge der Romantik ein höherer Stellenwert als der Vernunft zugeschrieben wurde, kam es jedoch zu einer Abschwächung jener moralischen Komponente. Zutreffend bemerkt Hinrichs, dass die philosophischen Theorien von Kant und Schiller keine geografische Verortung von Objekten und Zuständen, die Erhabenheit evozieren können, liefern. Viele Naturphänomene, die erhabene Empfindungen anregen können, sind an sich weder nord- noch südspezifisch (Hinrichs 56–63). So nennt Schiller im Zusammenhang mit dem Kontemplativ-Erhabenen folgende Beispiele für Mächte der Natur, die im Widerspruch zu unserer physischen Existenz stehen:

Ein Abgrund, der sich zu unsern Füßen aufthut, ein Gewitter, ein brennender Vulkan, eine Felsenmasse, die über uns herabhängt, als wenn sie eben niederstürzen wollte, ein Sturm auf dem Meere, ein rauher Winter der Polargegend, ein Sommer der heißen Zone, reissende oder giftige Thiere, eine Überschwemmung u. d. gl. [...]. (Schiller 186–187)

Hohe Wasserfälle, reißende Flüsse, Gewitterwolken oder das stürmische Meer können keiner bestimmten Region zugeordnet werden. Es verhält sich vielmehr so, dass das Subjekt sowohl die rauen Winter des hohen Nordens, als auch die heißen Sommer des Südens als furchtbare, übermächtige Natur erleben kann und somit beide Phänomene dazu geeignet sind, die kontemplativ-erhabene Empfindung im Sinne Schillers zu evozieren (Hinrichs 61). Davon ausgehend argumentiert Hinrichs bezüglich Kant und Schiller, dass der Gegensatz *erhaben* versus *schön* nicht von den Philosophen selbst, sondern im Rahmen der Wirkungsentfaltungen ihrer Theorien auf den Nord-Süd-Gegensatz übertragen wurde (57–62). Diese Erkenntnis besitzt auch im Hinblick auf Burkes Theorie *Vom Erhabenen und Schönen* Gültigkeit. Am Ende des vorliegenden Artikels steht somit die Frage nach der Ursache für die Bevorzugung nordischer Landschaften im Hinblick auf die Verbildlichung der Idee des Erhabenen. Mögliche Erklärungsansätze leiten sich in erster Linie vom nachfolgend behandelten Fallbeispiel ab, bei dem es sich um Caspar David Friedrichs Gemälde *Der Chasseur im Walde* aus dem Jahre 1814 handelt.

Das Bild gibt den Blick auf eine Winterlandschaft frei. In einiger Entfernung sehen wir einen einsamen Mann, der die Uniform der napoleonischen Kavallerie trägt (Koerner 184). Er hat uns den Rücken zugewandt und steht vor einem dichten Tannenwald. Als Beobachter der Szenerie befinden wir uns in einer unbestimmten Position. Fast scheint es, als würden wir in einiger Entfernung zum Waldrand auf einer Anhöhe stehen und auf den Franzosen herunter blicken. Auf einem von zwei Baumstümpfen im Vordergrund sitzt ein Rabe. Auch er scheint den verlorenen Soldaten zu beobachten. In der Fachliteratur wird der Vogel für gewöhnlich als Todesbote des Chasseurs gedeutet (Hinrichs 28). Besondere Aufmerksamkeit gebührt den Lichtverhältnissen im Bild. Vom blauen, mit weißen Wolkentupfern durchsetzten Himmel ist nur ein kleiner Ausschnitt zwischen den Wipfeln der gewaltigen Tannen sichtbar. Der schneebedeckte Boden scheint das Tageslicht teilweise zu reflektieren. Allerdings erklären diese Reflektionen nicht das Licht, von dem die dichten Kronen der Tannen angestrahlt werden. Fast möchte man den Eindruck gewinnen, dass ein gewaltiger Scheinwerfer die Szenerie von hinten anleuchtet. Dieser unnatürliche

Lichteffekt muss vom Maler bewusst eingesetzt worden sein, um den Kontrast zwischen der hellen, schneebedeckten Lichtung und dem Dunkel des Waldes zu verstärken. Warum Friedrich Interesse daran gehabt haben könnte, die im Waldesinneren herrschende Finsternis zu intensivieren, wird an späterer Stelle eingehend thematisiert. Die Uniform des Soldaten gibt einen groben Zeitraum und ein vages geographisches Territorium für die dargestellte Szene vor. Die abgebildete Handlung findet in der Zeit der Napoleonischen Kriege (1792–1815) statt und da der französische Soldat verloren wirkt, liegt die Vermutung nahe, dass er sich auf feindlichem Boden befindet. Genaueres lässt sich von den im Gemälde wiedergegebenen Elementen jedoch nicht ableiten. Laut der in der Fachliteratur vorherrschenden Meinung symbolisiert der Nadelwald die Schlacht im Teutoburger Wald. Dementsprechend wäre die dargestellte Landschaft in Deutschland zu verorten (Schama 106). In diesem Kontext muss es allerdings verwundern, dass Friedrich keinen Eichenwald, sondern einen Tannenwald gemalt hat. Zwar nahm die Anzahl an Nadelwäldern in Deutschland im 18. Jahrhundert rasant zu, weil diese schnell nachwuchsen und somit den Bedürfnissen der Holzindustrie gerecht wurden (102). Doch waren es Eichenwälder, die in der Vorstellungswelt der Deutschen die Quelle ihrer Kultur darstellten. In der napoleonischen Besatzungszeit wurde die Eiche sogar zum Symbol der Identität des deutschen Volkes (Nakama 133). Die Darstellung eines symbolisch aufgeladenen Eichenwaldes hätte sich demnach durchaus angeboten. Dennoch entschied Friedrich sich dagegen. Der Wald im Gemälde erinnert eher an den borealen Nadelwald, auch Taiga genannt. Die Wahl des Motives ließe sich möglicherweise mit einer weniger häufigen Auslegung des Bildes begründen, derzufolge das Gemälde die Niederlage des Napoleonischen Heeres im Russlandfeldzug 1812 thematisiert. In dem Fall stünde die Winterlandschaft mit Nadelwald für den harten russischen Winter, der das französische Heer in die Knie zwang. Hinrichs vermutet, dass die französischen Soldaten, die nach dem verlorenen Russlandfeldzug in Dresden haltgemacht haben, den Künstler zu dem Gemälde inspiriert haben könnten (Hinrichs 28). Der an die Taiga erinnernde Nadelwald scheint zunächst tatsächlich für eine Verortung der Szene in Russland zu sprechen. Im Folgenden soll ergründet werden, welche Deutung des Bildes als wahrscheinlicher gelten kann. Da der politisch-historische Kontext essenziell für die Interpretation des Gemäldes ist, scheint es ratsam, ihn an dieser Stelle kurz zu skizzieren.

Im Jahre 1806 zerschlug Napoleon das *Heilige Römische Reich Deutscher Nation*. Während der Nordwesten Deutschlands von Frankreich annektiert wurde, schloss man die mittleren Staaten des deutschen Reichs zum Rheinbund zusammen. In der Zeit der napoleonischen Kriege wurde der Ruf nach einer Deutschen Nation zunehmend lauter. Bereits zu Lebzeiten Friedrichs entwickelte sich das Bewusstsein der kollektiven Identität der Deutschen, daher spricht man in diesem Kontext auch vom *Nationsbildungsprozess Deutschlands*. Im Jahr 1813 kam es zum Ausbruch der Befreiungskriege (Hinrichs 24–25). In diesem Zusammenhang muss Caspar David Friedrichs Gemälde *Der Chasseur im Walde* gesehen werden. Auch Friedrich wurde von der damals herrschenden, anti-napoleonischen Strömung erfasst. Im Rahmen der napoleonischen Kriege und der Befreiungskriege, die im Frühjahr 1813 losbrachen,

organisierte der Künstler in seiner Werkstatt politische Treffen und stand in Kontakt zu Vertretern der patriotischen Bewegung. Ebenfalls im Jahr 1813 erlitt Napoleon in der Völkerschlacht bei Leipzig die endgültige Niederlage (24–28). Kurze Zeit zuvor, am 27. und 28. August 1813 fand die Schlacht bei Dresden statt, woraufhin die Franzosen die Stadt am 12. November verließen (Sala 143). Diese Information ist insofern wichtig, als Dresden die Wahlheimatstadt des Künstlers war (Hinrichs 26).

In Anbetracht der politischen Ereignisse, die sich kurz vor der Fertigstellung des Bildes im Jahr 1814 ereigneten, sowie unter Berücksichtigung von Friedrichs politischem Engagement, kann es als äußerst wahrscheinlich gelten, dass das Bild nicht den Russlandfeldzug von 1812, sondern die Vertreibung der französischen Besatzung aus Dresden beziehungsweise Deutschland thematisiert. Ferner lässt dieser soeben angeführte Kontext darauf schließen, dass der einsame Soldat die französische Besatzung repräsentiert, während der Wald den Widerstand auf deutscher Seite symbolisiert. In diesem Zusammenhang könnten die Stümpfe im Vordergrund für Opfer auf Seiten des Widerstandes stehen. Offensichtlich hat jemand eine Schneise in den Wald geschlagen und sich bis zu dem Punkt vorgekämpft, an dem sich nun der Chausseur befindet. Der einsame Soldat hat das Ende dieses Weges erreicht. Vor ihm baut sich der verbliebene Wald wie ein mächtiges, finsternes Bollwerk auf. Interpretiert man den Wald als Symbol für den deutschen Widerstand, wird der Betrachter des Bildes Zeuge, wie der Überrest des französischen Heeres einem in Größe und Anzahl weit überlegenen Gegner gegenüber steht.

Caspar David Friedrich präsentierte sein Gemälde auf der in Dresden stattfindenden, patriotischen Ausstellung im März und April 1814 zusammen mit dem *Grabmal alter Helden* (Gräber gefallener Freiheitskrieger, Grab des Arminius) aus dem Jahr 1812. Auf dem letztgenannten Bild befindet sich im Vordergrund ein eingestürztes Grabmal mit der Inschrift *Arminius* (Sala 143). Dieser Sachverhalt ist von Interesse, weil er beweist, dass Friedrich die Arminiusthematik kannte und in seinen Kunstwerken aufgriff. Arminius, der zunächst das Leben eines römischen Staatsbürgers führte, wurde sich seiner Stammesidentität bewusst und wechselte auf die Seite der Germanen (Schama 87). Im 9. Jahrhundert besiegten diese unter seiner Führung die Römer. Dies geschah im Teutoburger Wald, wo die Bäume den Germanen Schutz boten und ihnen einen vorteilhaften Angriff auf das mächtige römische Heer ermöglichten (Hinrichs 26–28). Schamas Ausführungen belegen, dass die Arminiusthematik im 17. und 18. Jahrhundert allgemein bekannt war und sowohl Künstlern, als auch Literaten als Inspirationsquelle diente. Im Jahre 1760 publizierte der Dichter und Dramatiker Friedrich Gottlieb Klopstock seine drei *Barditen*, in denen er Arminius zum Vorbild für Vaterlandsliebe stilisierte (Schama 102). Ferner erfüllte Arminius in der Zeit der Befreiungskriege, aus der das behandelte Bildbeispiel stammt, eine Vorbildfunktion im Kampf gegen die Besatzungsmacht (Hinrichs 26–28). In Anbetracht dieser Sachverhalte und unter Berücksichtigung der Tatsache, dass Friedrich *Der Chausseur im Walde* auf einer patriotischen Ausstellung zusammen mit einem Gemälde präsentierte, welches die Arminiusthematik zum Bildgegenstand hat, liegt die Vermutung nahe, dass der dargestellte Nadelwald als Anspielung auf die Schlacht im Teutoburger Wald gedacht

war und von den Zeitgenossen als solche verstanden wurde. Simon Schama weist in seinem Buch *Landscape and Memory* darauf hin, dass der mit der Arminius-Thematik verknüpfte Nord-Süd-Konflikt zwischen den germanischen Stämmen und Rom im 18. Jahrhundert auf den politischen Konflikt zwischen Frankreich und Deutschland übertragen wurde. Im Hinblick auf Friedrichs Gemälde käme dem Chausseur demnach eine Doppelbedeutung zu. Einerseits symbolisiert er die französischen Truppen, andererseits steht er für das römische Heer, das in der Schlacht im Teutoburger Wald bezwungen wurde. Der Rückblick in die Vergangenheit scheint gleichsam die Zukunft des einsamen Soldaten zu prophezeien. Er wird das Schicksal der römischen Eindringlinge teilen, die einst ihren Tod in den Tiefen des Waldes fanden. Im Zuge der zunehmenden Popularität der Arminius-Thematik im 18. und frühen 19. Jahrhundert wurden in Kunst und Literatur häufig Eichen als Symbol nationaler Identität aufgegriffen. Schama spricht in diesem Kontext sogar von einem "oak-fetish" (Schama 102–106). Wiederum stellt sich also die Frage, wieso Friedrich sich nicht für einen Eichenwald, sondern für einen winterlichen Tannenwald entschieden hat. Eine mögliche Antwort ergibt sich bei genauerer Beschäftigung mit Tacitus' Texten und deren Bedeutung für das deutsche Nationalbewusstsein zur damaligen Zeit.

Schama argumentiert überzeugend dafür, dass Tacitus den Deutschen nicht nur ihre *tribal identity*, sondern auch ihren *Urhelden* Arminius gegeben habe (87). Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts gab es in Deutschland eine neue Generation von Patrioten, die sich auf Tacitus und den Kult um die Schlacht im Teutoburger Wald beriefen (102). In diesem Kontext darf die Bedeutung von Tacitus' *Germania* nicht unterschätzt werden. Die dort vorgenommene Landschaftsbeschreibung prägte die nationale Identität der Deutschen grundlegend. Die große Popularität von Tacitus' Werken förderte die Verbreitung der darin enthaltenen Vorstellungen. Insbesondere die aus der *Germania* abgeleitete Idee vom Wald als Geburtsstätte des deutschen Volkes beeinflusste im 18. und 19. Jahrhundert die nationale Identität der Deutschen (81–86). Die in diesem Zusammenhang gepriesenen, idyllischen Eichenwälder entsprechen jedoch nicht den Wäldern, die Tacitus in den *Annales* und in der *Germania* beschreibt. In der Letztgenannten heißt es: "Terra, etsi aliquanto specie differ, in universum tamen aut silvis horrida aut paludibus foeda, [...]" (Tacitus, zit. n. Benario 18). Demnach besteht die deutsche Landschaft aus düsteren Wäldern und unheilsamen Sümpfen (Benario 19). Aus Sicht eines Römers wie Tacitus galt eine Landschaft dann als schön, wenn sie Spuren von Zivilisation und menschlichem Treiben aufwies. Die soeben zitierte Beschreibung der Heimat der germanischen Stämme steht dazu im krassen Gegensatz (Schama 81). Bereits die Formulierung *silvis horrida* deutet an, dass Tacitus mit den deutschen Wäldern etwas Negatives verband. Immerhin waren es jene Wälder, in denen sich die Schlacht vom Teutoburger Wald zugetragen hat. Demnach lauerte aus römischer Sicht in ihnen der Feind. Wer sich in ihre Tiefen vorwagte, verlor sein Leben oder wurde Zeuge unbeschreiblicher Gräueltaten. So berichtete Tacitus beispielsweise davon, dass sich die Angehörigen eines bestimmten Stammes der Germanen aus religiösen Gründen in einem von ihnen als heilig verehrten Wald einfanden. Dort, so Tacitus, würden sie im Zuge barbarischer Rituale Menschenopfer abhalten (Benario 51). Der *Germania* lag demnach

die Idee vom deutschen Wald als Ort des Grauens zugrunde. Zudem gehörte das von Tacitus beschriebene Siedlungsgebiet der Germanen aus seiner Sicht zum Norden. An einer Stelle heiße es: "Asia aut Africa aut Italia relicta Germaniam petered, informem terries, asperam caelo, tristem cultu aspectuque nisi si patria sit?" (Tacitus, zit. n. Benario 14). Es handelt sich bei dem Auszug um eine rhetorische Frage, die impliziert, dass niemand Asien, Afrika oder Italien freiwillig verlassen wäre um nach Deutschland zu reisen, es sei denn, es handle sich dabei um sein Heimatland. Tacitus begründet diesen Sachverhalt mit dem unwegsamem Gelände und der großen Kälte jener Region, in der das Leben der Menschen mit dem tristem Aussehen der Landschaft korrespondiert (Benario 15). Dass lange Winter, schlechtes Wetter, eine lebensfeindliche Umwelt, Barbarentum und damit verbunden die Vorstellung von Mangel an Zivilisation in Europa ideengeschichtlich mit der Vorstellung vom Norden verknüpft waren, hat Peter Davidson in seinem Buch *The Idea of North* anhand zahlreicher Beispiele deutlich gemacht (Davidson 21–50). Tacitus schreibt den Siedlungsgebieten der germanischen Stämme demnach viele Eigenschaften zu, die in Europa seit der Antike bis ins 19. Jahrhundert hinein mit einer allgemeinen Vorstellungen vom Norden korrespondieren (Davidson 21). Von seinem Standpunkt aus gesehen, handelt es sich bei der in der *Germania* beschriebenen Region um ein nördliches Gebiet. Daher ist die Annahme naheliegend, dass Tacitus' eigene, von seinem kulturellen Umfeld geprägte Auffassung vom Norden in die Beschreibung des Naturraumes eingeflossen ist. Diese Vermutung wird dadurch bestärkt, dass es keinen Beweis dafür gibt, dass er Deutschland jemals mit eigenen Augen gesehen hat und es sich somit bei seinen Ausführungen möglicherweise um eine Mischung aus Berichten und Vorstellungen handelt (Benario 3–4).

Demnach entspricht die in der *Germania* vorgenommene Naturbeschreibung Peter Davidsons eingangs erläuterten Definition vom Norden und stellt Tacitus' Idee vom nordischen Naturraum dar. Dementsprechend wären die von ihm beschriebenen deutschen Wälder für ihn gleichsam nordische Wälder. Indem er diese mit Gruelthaten verbindet, etabliert Tacitus die Idee vom nordischen Wald als Ort des Grauens. Wie sich gezeigt hat, korrespondiert diese in vielerlei Hinsicht mit der allgemeinen Idee vom Norden als Ort, an dem die Dunkelheit und das Böse herrschen (Davidson 21).

Interessanterweise scheint Friedrich sich im vorliegenden Beispiel eben jener Vorstellung bedient zu haben. Tacitus spricht in seiner *Germania* von einem unwegsamem Gelände und einem harschen Klima: "[...] informem terries, asperam caelo, [...]" (Tacitus, zit. n. Benario 14). Betrachten wir Friedrichs Gemälde mit dieser Beschreibung im Hinterkopf, scheint es fast als wäre Ersteres eine Illustration von Letzterem. Zudem geht von dem im Bild dargestellten Wald aufgrund der in ihm herrschenden Finsternis eine bedrohliche Wirkung aus. Da die Arminiusthematik allgemein bekannt war, kann angenommen werden, dass diese Darstellungsweise vom zeitgenössischen Betrachter mit dem Schrecken der nordischen Wälder aus Tacitus' Werken assoziiert wurde. Diese Wirkung war im Zusammenhang mit der Bildaussage nicht nur willkommen, sondern wurde mit großer Wahrscheinlichkeit willentlich hervorgerufen, da der mit der Arminiusthematik verknüpft Nord-Süd-Konflikt zwischen den germanischen Stämmen und Rom auf diese Weise tatsächlich auf den

politischen Konflikt zwischen Frankreich und Deutschland übertragen werden konnte (Schama 102). Es wäre demnach durchaus möglich, dass Friedrich sich gegen die Darstellung eines symbolträchtigen Eichenwaldes entschieden hat, weil er an Tacitus' Idee vom nordischen Wald als Ort des Grauens anknüpfen wollte. In diesem Kontext hätte sich die Darstellung einer Winterlandschaft angeboten, da sich der bei Tacitus beschriebene Naturraum unter anderem durch ein harsches Klima auszeichnet. Ein verschneiter Eichenwald wäre der Bildaussage hingegen wenig zuträglich gewesen. Die für die Stimmung des Bildes entscheidende Dunkelheit hätte sich in ihm aufgrund des fehlenden Laubwerks nicht darstellen lassen. Tatsächlich ist anzunehmen, dass ein Eichenwald im Winter eher mit dem Niedergang Deutschlands assoziiert worden wäre. Zudem wäre es in Anbetracht des allgemeinen politischen Klimas und der Kontakte, die Friedrich um 1813 pflegte, durchaus denkbar, dass der Maler mit dem Bild ein Statement bezüglich der nationalen Identität der Deutschen machen wollte. Nicht zuletzt die Bekanntschaft des Künstlers mit dem Patrioten und Dichter Ernst Moritz Arndt, kurz vor der Entstehung des Bildes, könnte derartige Bestrebungen angeregt haben (Sala 143). Tacitus zufolge hatte der lebensunfreundliche Habitat der Germanen einen positiven Nebeneffekt. Aufgrund des schlechten Wetter und des unfruchtbaren Bodens, so Tacitus, seien die Germanen an Hunger und Kälte gewöhnt und würden daher über eine beachtliche Widerstandskraft verfügen (Benario 17). Möglicherweise hatte Friedrich diesen Gedankengang im Hinterkopf, als er sich für die Darstellung immergrüner Nadelbäume entschied. Indem sie der winterlichen Kälte trotzen und sich groß und finster als unüberwindbares Hindernis vor dem Feindbild des französischen Soldaten aufbauen, scheinen sie jene Qualitäten zu verkörpern, die Tacitus den Germanen zuschreibt. Diese von Tacitus angedeutete Verknüpfung zwischen harschen Lebensbedingungen und einer gewissen Widerstandskraft wurde während des Zweiten Weltkriegs von den Nationalsozialisten aufgegriffen und rassenideologisch umgedeutet (Schama 82). Zu Friedrichs Lebzeiten bezogen sich die nationalpatriotischen Vorstellungen vieler patriotischer Gruppen jedoch lediglich auf Einzelstaaten oder beinhalteten keine konkreten politischen Forderungen. Stattdessen strebten sie in erster Linie die Befreiung von der französischen Besatzung an. Auch Friedrichs Patriotismus scheint sich vordergründig durch eine antifranzösische Einstellung ausgezeichnet zu haben (Hinrichs 25). Ein möglicher Rückgriff auf Tacitus' Beschreibung der germanischen Stämme darf daher nicht mit dem rassenideologischen Gedankengut späterer Jahre verwechselt werden, obgleich diskutiert werden könnte, inwiefern die sich hier andeutenden Tendenzen wegbereitend waren. Die daraus resultierende Debatte würde an dieser Stelle jedoch zu weit führen.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass aufgrund des politisch-historischen Kontexts des Bildes die Vermutung naheliegend ist, dass der Wald im vorliegenden Fallbeispiel den deutschen Widerstand gegen Frankreich symbolisiert. Zudem stellt das Gemälde mit großer Wahrscheinlichkeit eine Anspielung auf die Schlacht im Teutoburger Wald dar. Aufgrund der großen Relevanz von Tacitus' Werken für die nationale Identität der Deutschen zur Entstehungszeit des Bildes, kann darauf geschlossen werden, dass Friedrich mit seinem Kunstwerk an Tacitus' Beschreibung der

deutschen Landschaft anknüpfen wollte. Dass Tacitus den in der *Germania* geschilderten Naturraum mit Eigenschaften ausgestattet hat, die ideengeschichtlich mit dem Norden assoziiert werden, könnte daher den aufgrund des winterlichen Nadelwaldes betont nordischen Charakter des Bildes erklären.

Bereits Sala hat angedeutet, dass der Sinngehalt von Friedrichs Gemälde über die soeben skizzierte, politisch-historische Bedeutungsebene hinausgeht. Sehr zutreffend bemerkt er, dass die aufrechte Haltung des anonymen Soldaten überrascht. Fast, so Sala, gewinne man den Eindruck, als würde der Franzose in einem Augenblick des philosophischen Nachsinnens verharren. Auf diese Weise "würde der Chasseur zur Paraphrase des menschlichen Schicksals, zur zeitweiligen Metamorphose des einsamen Wanderers im Angesicht der erhabenen Natur" werden (Sala 146). Den von ihm verwendeten Begriff "erhaben" erläutert Sala im Hinblick auf das Gemälde nicht. Dennoch ist seine Aussage für die vorliegende Untersuchung von Interesse. Zu Friedrichs Lebzeiten stand die Bedeutungsgewinnung von nördlicher Motivik in der Kunst unter anderem in Wechselwirkung mit einer veränderten Naturwahrnehmung. Diese wurde unter anderem durch Burkes und Schillers Theorien zum Erhabenen herbeigeführt, die, wie bereits eingangs erwähnt, die Vorstellung vom *erhabenen Norden* als Gegenbild zum *schönen, klassizistischen Süden* anregten (Hinrichs 13–14). In den westlichen Gebieten Nordeuropas gehören ausgedehnte Nadelwälder in der Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts zwar nicht zu den gängigen Topoi des Erhabenen (63), doch bemerkt Burke an einer Stelle seiner Ausführungen explizit, dass uns das Erhabene "im düsteren Wald und in der heulenden Wildnis" begegnet (Burke, zit. n. Strube 101). Zudem trifft vieles, was Edmund Burke in seiner Theorie *Vom Erhabenen und Schönen* über das Erhabene sagt, auf den im *Chasseur im Walde* dargestellten Wald zu. Auch Schiller benennt im Kontext des Evozierens von kontemplativ-erhabenen Gefühlen explizit Wälder (Schiller 189–190). Im Folgenden soll zunächst untersucht werden, inwiefern Burkes und Schiller Theorien mit Friedrichs Darstellung korrespondieren. Ferner wird diskutiert, ob die Darstellung der Idee des Erhabenen mit der politisch-historischen Bedeutungsebene des Bildes vereinbar ist.

Der in der Einleitung zitierte Auszug aus Burkes Theorie *Vom Erhabenen und Schönen* macht zunächst deutlich, dass der Philosoph die Idee vom Erhabenen untrennbar mit der Idee von Furcht und Schrecken verband (Burke, zit. n. Strube 72). Demnach muss der im Gemälde dargestellte Wald als Quelle des Erhabenen notwendigerweise schrecklich sein beziehungsweise Furcht evozieren. Als Verbildlichung von Tacitus' Idee vom nordischen Wald als Ort des Grauens erfüllt er diese Voraussetzung. Auch ohne das entsprechende Hintergrundwissen geht von dem Wald eine bedrohliche Wirkung aus. Dies ist unter anderem in der in ihm herrschenden Finsternis begründet. Unter den Beispielen, die Burke für furchteinflößende Objekte gibt, kommt der Dunkelheit ein besonders hoher Stellenwert zu (93). Dass Caspar David Friedrich die im Wald herrschende Finsternis durch gezielte Lichtführung verstärkt hat, wurde bereits im Vorangegangenen festgestellt. Verbunden mit dem Gedankengang, dass Dunkelheit Furcht evoziert, ist die Angst vor dem Ungewissen. Folgendes sagt Burke zwar in Bezug auf die Nacht, es kann jedoch ebenso für die im Wald herrschenden

Lichtverhältnisse gelten: "es liegt in unsrer Natur, daß wir dann, wenn wir nicht wissen, was uns widerfahren wird, immer befürchten, uns werde das Schlimmste widerfahren; und dies eben macht die Ungewissheit so schrecklich" (Burke, zit. n. Strube 122).

Da der Betrachter des Fallbeispiels mit nahezu absoluter Dunkelheit konfrontiert wird, wenn sein Blick den Waldesrand erreicht, bleibt er im Ungewissen über das Schicksal des einsamen Soldaten und über die Gefahren, die in den Tiefen des Waldes lauern könnten. Auch Schiller ist der Meinung, dass die mit der Finsternis verbundene Ungewissheit Emotionen wie Furcht und Schrecken hervorruft. Ihm zufolge begründet sich ihr Schrecken darin, dass sie Gegenstände verbirgt und daher auf den, der mit ihr konfrontiert wird, die ganze Gewalt der Einbildungskraft einwirkt. Dadurch, dass der Sehsinn in der Dunkelheit seine Dienste versagt, wird Schiller zufolge ein Gefühl der Wehrlosigkeit gegenüber der verborgenen Gefahr evoziert. Demnach ist eine derartige Finsternis, wie sie im dargestellten Nadelwald herrscht, schrecklich und somit zum Erhabenen tauglich (Schiller 190). Darüber hinaus gelten Burke zufolge Objekte, die riesig in ihren Dimensionen sind, als erhaben (Burke, zit. n. Strube 166). Dies trifft zum einen auf den Wald im Verhältnis zum Soldaten, zum anderen auf die Ausdehnung des Waldes im Allgemeinen zu. Zwar lässt die Größe des Chausseurs darauf schließen, dass wir uns in einigem Abstand zum Waldrand befinden, doch verwehrt uns der Maler den Blick auf die Spitzen der Baumkronen. Fast scheint es, als seien die immergrünen Nadelbäume zu hoch gewesen, um in ihrer Gänze auf die Leinwand zu passen. Die ungeheure Höhe der Bäume korrespondiert zudem mit der gigantischen Ausdehnung des Waldes, die dadurch impliziert wird, dass er links und rechts über die Grenzen des Bildes hinaus reicht. Indem die Nadelbäume oben und an den Seiten vom Bildrand abgeschnitten werden, wird beim Betrachter die Erwartungshaltung erzeugt, dass sich der Wald außerhalb des vorgegebenen Blickfeldes weitererstreckt, was auf dessen riesige Dimensionen schließen lässt. Dass zwischen dem Eindruck von Größe im Bild und der Idee des Erhabenen auch in Friedrichs Gedankenwelt eine Verbindung bestand, verdeutlicht folgende Aussage des Malers über das Gemälde eines nicht weiter benannten Künstlers: "Groß ist dies Bild, und dennoch wünscht man es immer noch größer; denn die Erhabenheit in der Auffassung des Gegenstandes ist groß empfunden und fordert immer noch größerern Ausdehnung im Raume" (Friedrich 47). Schiller dient "ein einsamer, viele Meilen langer Wald" (Schiller 189–190) sogar als konkretes Beispiel für Vorstellungen, "welche Grauen erregen, und in der Dichtkunst zum Erhabenen zu gebrauchen sind." (189–190). In diesem Kontext schreibt er: "Einsamkeit ist etwas furchtbares, sobald sie anhaltend und unfreiwillig ist, [...]" (189–190). Auch diesbezüglich lassen sich Parallelen zu Friedrichs Gemälde finden. Im Bild gibt es keine Hinweise auf menschliche Zivilisation. Der Soldat ist in der ihn umgebenden, lebensfeindlichen Natur auf sich allein gestellt. Das Grauen, welches von dem Forst ausgeht und die Einsamkeit des Chausseurs bedingen somit einander und führen zu einer Steigerung des jeweils anderen.

Festzuhalten bleibt, dass der im Fallbeispiel dargestellte Wald aufgrund seiner gewaltigen Ausdehnung, der in ihm herrschenden Finsternis und der damit verbundenen Ungewissheit beim Betrachter Furcht und Schrecken im Sinne Burkes

erzeugt (Burke, zit. n. Strube 72). Ferner regt die Dunkelheit im Waldesinneren die Vorstellungskraft an. Somit kann der Wald auch im Sinne Schillers zu etwas Furchtbarem werden (Schiller 190). An dieser Stelle stellt sich noch einmal die Frage, wie ein Objekt, das Furcht und Schrecken evoziert, mit dem Erhabenen verbunden ist. Burke zufolge mischt sich dem Schrecken oder Erschauern, welches ein bestimmter Gegenstand hervorrufen kann, ein Frohsein bei, sobald der Betrachter realisiert, dass er selbst nicht unmittelbar gefährdet ist (Grave, *Das Erhabene* 113–117). Alles was in diesem Sinne froh macht, nennt Burke erhaben (Burke, zit. n. Strube 86). Auf das Fallbeispiel bezogen, ist es demnach für das Empfinden des Erhabenen entscheidend, dass von dem Wald für den Betrachter keine Gefahr ausgeht (73). Demzufolge bleibt der Forst für den Chausseur ein Objekt des Grauens. Ihn, als Eindringling, erwartet in den Tiefen des Waldes das gleiche Schicksal, das einst die römischen Soldaten im Teutoburger Wald erlitten haben. Somit geht für den einsamen Soldaten von dem Wald eine unmittelbare Gefahr aus. Anders verhält es sich mit dem Betrachter des Bildes. In diesem Kontext muss berücksichtigt werden, dass Friedrich das Gemälde 1814 auf der in Dresden stattfindenden patriotischen Ausstellung ausgestellt hat. Somit bestanden die intendierten Betrachter aus deutschen Patrioten des frühen 19. Jahrhunderts. Es ist durchaus denkbar, dass diese den ausgedehnten Nadelwald als etwas Erhabenes wahrgenommen haben. Der Wald, verstanden als Anspielung auf die Arminiusthematik, mag ihnen als Verbündeter im Kampf gegen Frankreich erschienen sein. In diesem Fall könnte die zunächst bedrohlich wirkende Naturgewalt die Empfindung des Erhabenen evoziert haben, da von ihr für die Besucher der Ausstellung keine direkte Gefahr ausging. Es könnte demnach geschlussfolgert werden, dass sich der französische Soldat zwar vor einem erhabenen Objekt befindet, jedoch die falsche Person ist, um es als solches wahrzunehmen. Diese Überlegungen ließen sich auch mit Schillers Definition vom Erhabenen vereinen. Wie eingangs bereits erläutert, hat das Subjekt beim Kontemplativ-Erhabenen im Sinne Schillers die objektive Ursache des Leidens, nicht das Leiden selbst, vor Augen. In diesem Fall erzeugt das „urtheilende Subjekt“ die Vorstellung des Leidens in sich und verwandelt den gegebenen Gegenstand in ein Objekt der Furcht (Schiller 185–186). Da es der Phantasie überlassen bleibt, sich auszumalen, welche Gefahren im dunklen, einsamen Wald lauern, kann Letzterer zum Erwecken von kontemplativ-erhabenen Empfindungen im Sinne Schillers zunächst als geeignet erachtet werden (190). In ein Erhabenes verwandelt das Subjekt den gegebenen Gegenstand durch die Beziehung auf seine moralische Person (185–186). Möglicherweise ist das Innehalten des einsamen Soldaten darin begründet, dass er sich an einem Wendepunkt befindet. Der sich vor ihm auftürmende Wald evoziert Furcht und Schrecken und es wäre an ihm, diesen mittels seiner moralischen Stärke in ein Erhabenes zu verwandeln. Es deutet jedoch nichts im Bild darauf hin, dass den Chausseur im Waldesinneren ein positives Ende erwartet. Sein Todesbote, der Rabe, ist bereits zugegen und selbst die Aussicht auf den Himmel kann keine Hoffnung spenden, weil sie von den Kronen der Tannen verdeckt ist. Demnach darf davon ausgegangen werden, dass dem Chausseur die Umwandlung des furchteinflößenden Objekts in ein Erhabenes nicht gelingen wird. Aus den bereits genannten Gründen ist es jedoch

durchaus vorstellbar, dass die Besucher der patriotischen Ausstellung im März und April 1814 den dargestellten Wald anders wahrgenommen haben. Sie sahen in ihm aller Wahrscheinlichkeit nach die *Geburtsstätte des deutschen Volkes*, die sich dem Eindringling als etwas Schreckliches präsentiert, jedoch ihnen, ebenso wie ihrem Nationalhelden Arminius, Schutz bietet (Schama 81–86). Verbunden mit diesem Gedankengang würde der Wald trotz seiner furchteinflößenden äußeren Gestalt keine Gefahr darstellen und könnte bei den entsprechenden Betrachtern das Erhabene im Sinne Schillers evozieren.

Nina Hinrichs ist der Ansicht, dass Friedrich die Gedanken von Kant und Schiller bezüglich des Erhabenen nicht übernommen hat und diese nicht mittels seiner Kunst verbildlichen wollte (Hinrichs 72). Ob er Burkes beziehungsweise Schillers Theorien kannte und diese im Hinterkopf hatte, als er das im vorangegangenen behandelte Gemälde schuf, muss letztlich offen bleiben. Allerdings eignet sich der dargestellte Wald für die Verbildlichung sowohl von Burkes, als auch von Schillers Erhabenheitstheorie, was, wie sich gezeigt hat, in erster Linie den als nordisch konnotierten Elementen im Bild geschuldet ist.

Abschließend ist der Frage nachzugehen, wieso in der europäischen Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts häufig eine Gegenüberstellung von *erhabenem Norden* und *klassizistischen schönen Süden* erfolgte. Dieser Umstand war, wie eingangs bereits erläutert, nicht den Erhabenheitstheorien selbst, sondern ihrer Wirkungsentfaltung geschuldet. Möglicherweise suchte man in Nordeuropa im Zuge nationaler Identitätsfindung nach einer der heimatlichen Landschaft inhärenten, ästhetischen Qualität. Das es zur damaligen Zeit nördlich der Alpen Bestrebungen gab, sich von der Vorbildfunktion der italienischen Malerei zu lösen, beweist folgendes Zitat von Caspar David Friedrich:

[...] Vielleicht könnte er da auf den glücklichen Einfall kommen auch einmal ohne Brille zu mahlen wo ihm dann die Gegenstände erscheinen würden wie anderen ehrlichen Leuten so nicht in Rom gewesen und gesunde Augen haben und die Natur nach der Natur und nicht nach Bildern studiren. (Friedrich 21)

Die Aufforderung an seine Kollegen, ohne Brille zu malen, die ihnen die Dinge erscheinen ließe, als seien sie in Rom, kann als Aufforderung aufgefasst werden, sich von der Vorbildfunktion zu emanzipieren, die die italienische Malerei zur damaligen Zeit für die nordeuropäische Malerei hatte. Demnach wurde im Zuge des 18. und 19. Jahrhunderts nicht nur der *erhabene Norden* dem *schönen Süden* gegenübergestellt, sondern die italienische als Vorbild für die nordeuropäische Kunst abgelehnt (Kent, *Triumph of Light* 10). Zeitgleich gab es insbesondere in Dänemark und in den skandinavischen Ländern Bestrebungen, die Ebenbürtigkeit von nord- und südeuropäischer Kunst und Kultur zu belegen. In diesem Kontext wurde unter anderem der nordischen Mythologie großes Interesse gewidmet, weil man in ihr das Gegenstück zur griechischen Mythologie sah (Kent, *Soul of the North* 238-39). Demnach würde es dem damaligen Zeitgeist entsprechen, dem Süden die Schönheit als ästhetische Qualität zuzusprechen, jedoch das Erhabene für sich zu beanspruchen. Der erhabene Norden in der nordeuropäischen Landschaftsmalerei wäre demnach dem Bestreben geschuldet,

die ästhetischen Qualitäten der heimatlichen Landschaft als denen der südeuropäischen Landschaft ebenbürtig darzustellen. Das man diesbezüglich Bedarf verspürte, verdeutlicht folgendes Zitat: "Denen Herrn Kunstrichtern genügt unsere teutsche Sonne, Mond und Sterne; unsere Felsen, Bäume und Kreuter, unsere Ebenen, Seen und Flüße nicht mehr. Italienisch muß alles sein um anspruch auf Größe und Schönheit machen zu können" (Friedrich 28). Hinter der Kritik an den Kunstrichtern, die den deutschen Motiven keine Schönheit und Größe zuschreiben wollen, könnte zudem der Ruf nach einer nationalen Identität, die sich auch in der Malerei manifestiert, vermutet werden. Darüber hinaus hat sich anhand des behandelten Fallbeispiels gezeigt, dass der nordische Naturraum aufgrund von ideengeschichtlich mit ihm verknüpften Eigenschaften mit Attributen assoziiert wurde, die mit der Idee vom Erhabenen verbunden sind. Folgende Quellen aus dem 19. Jahrhundert verdeutlichen diesen Sachverhalt nochmals. Es handelt sich dabei um einen Brief von Johann Gottlob von Quandt mit Erläuterungen bezüglich eines Gemäldes, welches im Jahre 1821 bei Caspar David Friedrich in Auftrag gegeben wurde. Quandt schrieb Folgendes:

In Rohdens Bild ist alles vereint, was eine südliche Natur Freundliches darbietet und in Friedrichs, was der Norden Ungeheures und Erhabenes zeigt. Schroffe Felsen oben mit Schnee bedeckt, an welchen kein armes Gräschen Nahrung findet, schließen einen Meerbusen ein, in welchem Stürme Schiffe verschlagen und durch ungeheure Eisschollen zerdrückt haben. (Quandt, zit. n. Hinrichs 71–72)

Dieser Beschreibung zufolge sind es insbesondere Eigenarten des nordischen Wetters, wie Schnee und Eis, durch die das Bild erhaben wirkt (Hinrichs 63). Bei Friedrichs *Chasseur im Walde* sind es neben dem harschen Klima Größe im Sinne von Weite oder Ausgedehntheit einer Landschaft und Dunkelheit, die dem Bild einen nordischen Charakter verleihen und die dargestellte Landschaft darüber hinaus zu einem potenziell erhabenen Objekt im Sinne Burkes machen, beziehungsweise zu einem Gegenstand, der eine erhabene Empfindung im Sinne Schillers evozieren könnte. Dass in Europa seit der Antike bis ins 19. Jahrhundert hinein die Vorstellung vom Norden als Ort, an dem Dunkelheit und Schrecken hausen, nachweisbar ist (Davidson 21–50), scheint diesen für die Darstellungen des Erhabenen im besonderem Maße zu prädestinieren. Schließlich sind Furcht und Schrecken, wie im vorangegangenen erläutert wurde, die Voraussetzungen für das Erhabene.

Da Friedrichs künstlerisches Schaffen als wegbereitend für die Kunst Nordeuropas gelten darf, wurde sich für eines seiner Werke als Ausgangspunkt für die im Vorangegangenen ausgeführten Überlegungen entschieden. In einem weiteren Schritt würde es sich empfehlen, als erhaben konnotierte Landschaftsmalereien skandinavischer und russischer Künstler des 18. und 19. Jahrhunderts im Hinblick auf nationale Identitätsfindung zu untersuchen und zu ergründen, inwiefern in ihren Werken ideengeschichtlich mit dem Norden assoziierte Elemente der künstlerischen Darstellung der Verbildlichung der Idee des Erhabenen zuträglich sind.

Manuskript eingegangen 16 Januar 2014

Überarbeitete Fassung zur Publikation angenommen 28 August 2014

Zitierte Literatur

- Benario, H. W., ed. *Tacitus. Germania. With an Introduction, Translation and Commentary by Herbert W. Benario*. Warminster: Aris & Phillips, 1999. Print.
- Davidson, P. *The Idea of North*. London: Reaktion Books, 2005. Print.
- Eco, U. *History of Beauty*. Bompiani: Libri S.p.A., 2004. Print.
- Friedrich, C.D. "Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtentheils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern." *Bearbeitet von Gerhard Eimer in Verbindung mit Günther Rath*. Ed. Gerhard Eimer. Frankfurt am Main: Kunstgeschichtliches Institut, 1999. Print.
- Grave, J. "Das Erhabene." *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Ed. U. Pfisterer. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2011. 113-117. Print.
- . *Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen. Friedrichs Eismeer als Antwort auf einen zentralen Begriff der zeitgenössischen Ästhetik*. Weimar: VDG, 2001. Print.
- Hinrichs, N. *Caspar David Friedrich – ein deutscher Künstler des Nordens. Analyse der Friedrich-Rezeption im 19. Jahrhundert und im Nationalsozialismus*. Kiel: Verlag Ludwig, 2011. Print.
- Kent, N. *The Soul of the North – a social, architectural and cultural history of the Nordic countries, 1700-1914*. London: Reaktion Books Ltd, 2000. Print.
- . *The Triumph of Light and Nature. Nordic Art 1740-1940*. London: Thames and Hudson, 1987. Print.
- Koerner, J. L. *Caspar David Friedrich. Landschaft und Subjekt*. München: Fink, 1998. Print.
- Nakama, Y. *Caspar David Friedrich und die Romantische Tradition. Moderne des Sehens und Denkens. Deutsche Ausgabe*. Berlin: Reimer, 2011. Print.
- Sala, C. *Caspar David Friedrich und der Geist der Romantik*. Paris: Terrail, 1993. Print.
- Schama, S. *Landscape and Memory*. London: HarperCollinsPublishers, 1995. Print.
- Schiller, F. "Vom Erhabenen. (Zur weitem Ausführung einiger Kantischer Ideen.)" *Schillers Werke. Nationalausgabe. Zwanzigster Band. Philosophische Schriften. Erster Teil*. Ed. B. von Wiese. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1962. 171-195. Print.
- Strube, W., ed. *Edmund Burke. Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*. Hamburg: Meiner, 1989. Print.