

Anne Hemkendreis

MET AR O MAN TIK

Rückenfiguren als kritische Bildformeln
in arktischen Landschaften

[transcript]

Das Dokumentarische.
Exzess und Entzug

Anne Hemkendreis
Metaromantik

Editorial

Die interdisziplinäre Schriftenreihe des Graduiertenkollegs »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« untersucht die Theorie und Geschichte dokumentarischer Formen von der Entstehung technischer Analogmedien im 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart digitaler Medienpraktiken. Die Reihe lässt sich dabei von der These leiten, dass die spezifische Autorität des Dokumentarischen durch die Untersuchung der Operationen beschreibbar wird, die im Rahmen unterschiedlicher Institutionen und Praktiken auf je spezifische Weise bild-, text- und tonmediale Elemente arrangieren, um so die Lesbarkeit, den Aussagewert, die Distributionslogiken und die Machtwirkungen des Dokumentierten zu steuern. Verschiedene Leitkonzepte spielen dabei eine zentrale Rolle: Das Dokumentarische 2.0 in den diversen Praktiken ubiquitärer Selbstdokumentation, etwa in den Social Media (Neodokumentarismus), sowie das Dokumentarische zweiter Ordnung, das sich in kritischer Weise auf die Objektivitäts- und Evidenzansprüche dokumentarischer Wahrheiten bezieht und sie »gegendokumentarisch« unterläuft.

Das Spektrum der Reihe versammelt Positionen aus den am Graduiertenkolleg beteiligten Disziplinen der Medienwissenschaft, der Literaturwissenschaft und Komparatistik sowie der Kunstgeschichte und der Theaterwissenschaft. Neben Monographien und Sammelbänden der am Kolleg beteiligten Wissenschaftler*innen dient die Reihe insbesondere als ein Publikationsforum für die Forschungsergebnisse der beteiligten Nachwuchswissenschaftler*innen.

Die Reihe wird durch Mittel der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert – GRK 2132.

Die Reihe wird herausgegeben von Friedrich Balke, Natalie Binczek, Astrid Deuber-Mankowsky, Oliver Fahle und Annette Urban.

Anne Hemkendreis (Dr. phil.), geb. 1984, ist Kunsthistorikerin und Marie Skłodowska-Curie Fellow am Greenhouse Centre for Environmental Humanities der Universität Stavanger (Norwegen). Zuvor war sie am Graduiertenkolleg »Das Dokumentarische: Exzess und Entzug« an der Ruhr-Universität Bochum sowie im Sonderforschungsbereich 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« tätig. Sie ist Mitglied der Jungen Akademie sowie der Young Academy for Sustainability Studies. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen visuelle Kultur, Environmental Humanities und Affekttheorie sowie in der Wissenschaftskommunikation, mit einem Fokus auf zeitgenössische Kunst und arktische Landschaften.

Anne Hemkendreis

Metaromantik

Rückenfiguren als kritische Bildformeln in arktischen Landschaften

[transcript]

Die vorliegende Publikation wurde als Habilitationsschrift am Kunstgeschichtlichen Institut der Ruhr-Universität Bochum eingereicht. Betreut wurde die Arbeit von Annette Urban.

Die Publikation entstand im Rahmen der Tätigkeit der Autorin am DFG-geförderten Graduiertenkolleg »Das Dokumentarische: Exzess und Entzug« an der Ruhr-Universität Bochum und wurde zuvor im Sonderforschungsbereich 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« (Teilprojekt 4) an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg vorbereitet. Die Drucklegung wurde durch das Graduiertenkolleg unterstützt. Die Open-Access-Publikation erfolgt mit Förderung der Universitätsbibliothek Freiburg. Die zugrunde liegende Forschung wurde durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) gefördert.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz BY 4.0 lizenziert. Für die ausformulierten Lizenzbedingungen besuchen Sie bitte die URL <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

2026 © Anne Hemkendreis

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Umschlaggestaltung: Lena Schmidt (Spirit and Bones Design)

Umschlagabbildung: © Swaantje Güntzel / VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Lektorat: Jana Kühle

Druck: Druckhaus Bechstein GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839412305>

Print-ISBN: 978-3-8376-7809-3 | PDF-ISBN: 978-3-8394-1230-5

Buchreihen-ISSN: 2703-0806 | Buchreihen-eISSN: 2747-3899

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Für meine Tochter Eila Marie Tilg.

Inhalt

1. Vorwort und Einleitung	9
1.1. Vorwort	9
1.2. Einleitung: Eine neue Romantik?	13
2. Ökologie und Romantikrezeption	33
2.1. Ökokritik in Kunstgeschichte und Metaromantik	33
2.2. Proto-Ökologie und romantische Naturvorstellungen	43
2.3. Modelle der Romantik – Die Romantik als Modell	56
3. Figuren des Übergangs: Situierung, Heroisierung und Marginalisierung	71
3.1. Von der barocken Staffage- zur romantischen Rückenfigur	71
3.2. Affizierte, situierte und diverse Betrachtungsweisen	81
3.3. Heroisierung und Kolonialisierung: Eine romantisierte Arktis	94
Vorbemerkung: Auswahl und Aufbau	108
4. Imperiale Blicke und weibliche Körper	115
4.1. Ignorante Rückenfiguren: Swaantje Güntzels <i>Seestück II</i>	115
4.2. Inszenierte Rückenfiguren: Elina Brotherus' <i>Wanderlust</i>	140
4.3. Involvierte Rückenfiguren: Sarah Gerats' <i>Looking At</i>	163
4.4. Zwischenfazit I	189
5. Die Arktis als eine kolonialisierte Zone	193
5.1. Widerständige Rückenfiguren: Pia Arkes <i>Selvportræt</i>	193
5.2. Erinnernde Rückenfiguren: Marja Helanders <i>Hidden Kiruna</i>	225
5.3. Doppelte Rückenfiguren: Annika Dahlstens/Markku Laaksos <i>Eismeer, Hagenbeck Zoo</i>	248
5.4. Zwischenfazit II	282
6. Fazit: Metaromantik als kritische Strategie der Gegenwartskunst	287

Verzeichnisse	295
Abbildungen	295
Literatur	299
Online-Quellen	322
Zur Indexierung	324
Index	325

1. Vorwort und Einleitung

1.1. Vorwort

Im April 2024 begab ich mich auf eine Reise ins arktische Eis, die mich in eine Region eintauchen ließ, welche aus europäischer Sicht häufig am Rande der Welt verortet wird. Als Mitglied der Arctic Circle Residency bezog ich gemeinsam mit einer internationalen Gruppe von Künstler:innen eine Kabine auf der *Antigua*, einem historischen Dreimaster. Auf diesem segelten wir in den nächsten zwei Wochen fern von jeder Internetanbindung durch den Arktischen Ozean an der Westküste Spitzbergens/Svalbards.

Die Szenerie an Deck war aufgrund der gleißenden Lichtverhältnisse am Polartag immer aufs Neue überwältigend, unabhängig davon, ob wir an riesigen Gletschern vorbeiglitten oder tiefer in das sich zum Packeis verdichtende Gewässer eindringen. Geprägt von den Geschichten der Polarfahrer des 19. Jahrhunderts wirkte die Umgebung auf mich unmittelbar und dennoch wie stets in einer gewissen Distanz befindlich. Eine am Erhabenen orientierte Wahrnehmung ließ sich kaum vermeiden, ebenso wenig fehlte sie in der Festhaltung unserer Reise durch fotografische Aufnahmen oder Drohnenflüge.

Je länger die Reise dauerte, desto mehr drängte sich mir jedoch ein anderes Gefühl auf, nämlich eine stärker werdende Sensibilität für die Vielfältigkeit der Arktis, ihre Vulnerabilität und Veränderlichkeit. Nach und nach erschien die Umgebung nicht mehr weiß und leer, sondern farbig und von einer vielstimmigen Lebendigkeit einzelner Lebewesen – wie Schneehühnern und Trottellummen – erfüllt. Gletscherschliff zeigte eindringlich den Rückgang uralter Eismassen durch den menschengemachten Klimawandel an und Polarbären suchten am Ufer nach Nahrung. Vor meinem inneren Auge überlagerten sich die durch meine Reiselektüre zur Fram-Expedition von Fridtjof Nansen aufgerufenen Bilder von unermesslicher Weite mit solchen, die ich aus den Berichten zum menschengemachten Klimawandel und den dramatischen Veränderungen in der Arktis, beispielsweise zum Artensterben, kannte.



Abb. 1: Blake Burton: Arctic Aerial Circles I. Fotografiert vor der Küste Svalbards während der Arctic Circle Residency, digitale Fotografie, 2024
© Blake Burton.

So wuchs in mir während der Residency schließlich der Wunsch, der romanisierenden Blickweise – ein Erbe des 19. Jahrhunderts – etwas entgegenzusetzen. Das Ergebnis war ein waghalsiges Projekt, in dem ich in drei auf Film und Fotografie festgehaltenen Performances am Bugspriet der *Antigua* in einem Luftring über dem Arktischen Ozean tanzte. Meine sinnliche Erfahrung war dabei jedes Mal anders, abhängig davon, ob gerade hinter mir ein Gletscher kalbte, das Meer glatt war wie ein perfekter Spiegel oder Eisschollen sich wie eine natürliche Bühne zum Betreten anboten. Meine körperliche Betroffenheit durch Kälte und Nässe war außerdem Teil des Projekts: Die Erfahrung der eigenen physischen Ausgesetztheit und Verletzlichkeit evozierte eine Ästhetik, die trotz aller Poesie eine materielle Verbundenheit mit dem arktischen Ökosystem verdeutlichte. Letztlich war es mein Ziel, eine Alternative zur männlich-heroischen Bild- und Imaginationskultur der Arktis zu schaffen, die diese seit den Versuchen der Nordpoleroberung prägt. Dementsprechend sind meine auf Fotografie und Film gebannten Performances der künstlerische Versuch,

eine heroische Wahrnehmung der Region neu – im besten Fall ökologisch, d.h. hier relational und materiell – zu denken.

Die gesammelten Erfahrungen beeinflussten auch meine derzeitige kunsthistorische Forschung zur Arktis, in der mich die Persistenz romantischer Ästhetiken bezüglich ihrer Gefahren, aber auch Potenziale interessiert. Ebendieses Spannungsfeld liegt dem vorliegenden Buch zugrunde. Durch meine Einbindung in verschiedene wissenschaftliche Netzwerke zur Romantik, dem Heroismus, dem Dokumentarischen und dem Ecocriticism haben vielfältige Anregungen und Stimmen zur Formung meiner These einer Metaromantik in der Gegenwartskunst beigetragen. Danken möchte ich darum den Personen und Förderinstitutionen, ohne die diese Publikation nicht möglich gewesen wäre.¹

Den Einstieg in dieses Projekt ermöglichte mir das Greifswalder Alfred Krupp Kolleg, das als erste Institution das Potenzial meines Forschungsvorhabens erkannte und mich als Junior-Fellow von 2020–2021 förderte. Besonders danken möchte ich der damaligen Direktorin Prof. Ulla Bonas für ihren Zuspruch und ihre Unterstützung in einem Maße, das über dieses Projekt hinausging. Danken möchte ich auch der Geschäftsstelle um Dr. Christian Suhm und den Wissenschaftlern Prof. Christian von Savigny und Prof. Kilian Heck für den inspirierenden und produktiven Austausch über Caspar David Friedrich und gemalte Atmosphären. Unsere gemeinsamen Spaziergänge durch die Moor-, Dünen- und Heidelandschaft an der Ostsee zu Corona-Zeiten haben meine ersten tentativen Überlegungen zur anhaltenden Bedeutung der Romantik in der Gegenwartskunst bereichert.

Meine anschließende Tätigkeit als wissenschaftliche Mitarbeiterin am SFB 948 *Helden, Heroisierungen, Heroismen* (Teilprojekt S4 *Ästhetiken der Affizierung* an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg) von 2020–2024 ermöglichte mir darüber hinaus das kritische Arbeiten im Feld des Heroischen. Für ihr Vertrauen danken möchte ich Prof. Ralf von den Hoff, Prof. Achim Aurnhammer, Prof. Andreas Gelz und Dr. Tobias Schlechtriemen sowie dem gesamten Team von S4 und der Geschäftsstelle um Dr. Sebastian Meurer für die zahlreichen Anregungen sowie unsere die Zeit des SFB überdauernde Freundschaft. Verbunden fühle ich mich auch weiterhin mit der Gruppe von Postdoktorand:innen; gegenseitig haben wir uns den Rücken auf dem häufig beschwerlichen Pfad der wissenschaftlichen Laufbahn gestärkt.

Mein Jahr als Postdoktorandin am Graduiertenkolleg 2132 *Das Dokumentarische: Exzess und Entzug* an der Ruhr-Universität in Bochum von 2024–2025 hat es mir darüber hinaus ermöglicht, die Themen von Dokumentation und Zeug:innenschaft in meiner Forschung weiter zu vertiefen, was für meinen Fokus auf die Fotografie und ihre Geschichte von großem Wert war. Dankbar bin ich für den produktiv-kritischen Austausch mit der Doktorand:innen-Gruppe um Prof. Friedrich Balke sowie

1 Die folgende Aufzählung gliedert sich nicht nach einer persönlichen Wertung, sondern ist chronologisch sortiert.

die praktische Unterstützung durch die Geschäftsstelle von Dr. Philipp Hohmann und Dr. Robin Schrade. Von Herzen danken möchte ich zudem Prof. Annette Urban vom Kunsthistorischen Institut, die diese Arbeit durch den Habilitationsprozess begleitet hat.

Meine aktuelle Stelle als MSCA-Scholar am Greenhouse Centre for Environmental Humanities der Universität in Stavanger (Norwegen) erweitert meine – insbesondere für den Theorieteil der Arbeit notwendige – Expertise im Bereich des Ecocriticism, und zwar um eine involvierte und interdisziplinäre Perspektive. Die Grundlage hierfür wurde bereits in meiner Freiburger Zeit im engen Austausch mit Prof. Evi Zemanek gelegt. Begleitet werde ich aktuell vor allem von Prof. Ingvil Fjørland Hellstrand, Prof. Finn Arne Jørgensen und Prof. Dolly Jørgensen, die mit dem Greenhouse Centre ein wahres Kleinod für den Austausch über ökokritische Themen in den Kultur-, Geschichts- und Kunstwissenschaften ins Leben gerufen haben. Ein derart herzlicher und wohlwollender Austausch, wie ich ihn auf meiner derzeitigen Stelle in Norwegen erfahre – auch mit den Postdoktorand:innen des Centres – ist für mich nicht selbstverständlich.

Zuletzt möchte ich im Bereich meiner institutionellen Anbindungen noch meine Mitgliedschaften in der Jungen Akademie (getragen von der BBAW und der Leopoldina) und der Young Academy for Sustainability Studies (YAS, getragen vom Freiburger FRIAS) hervorheben. Beide Mitgliedschaften haben es mir ermöglicht, meine wissenschaftlichen und künstlerischen Neigungen miteinander zu verbinden. Neben einer Finanzierung meiner Reise nach Spitzbergen konnte ich unter anderem das Ausstellungsprojekt *Unendlichkeit, Leere, Lebendigkeit* im Hamburger Planetarium (2024) realisieren und an einem gemeinsamen Projekt mit dem Rimini-Protokoll mitwirken, in dem die von mir mit einem Hydrophon im Gewässer vor der Küste Svalbards aufgenommenen Unterwassergeräusche kalbender Gletscher und singender Bartrobben Verwendung fanden. Neben vielen anderen Projekten ermöglichte mir das eigene Budget in der Postdoc-Phase das freie und unabhängige Forschen zu ökologischen und postkolonialen Themen, was für mich die Grundlage für eine innovative Tätigkeit an der Grenze von Kunst und Wissenschaft war.

Verbunden fühle ich mich ferner mit Dr. Markus Bertsch, Kurator an der Hamburger Kunsthalle, der mich vertrauensvoll in das Ausstellungenskonzept zum Jubiläum von Caspar David Friedrich einbezog und mir das Verfassen eines Katalogtextes anbot. Unser freundschaftlicher Austausch hat meine Forschung zur Bedeutung der Romantik in der Gegenwartskunst überaus vertieft, was insbesondere für meine Auseinandersetzung mit der Ausstellungsgeschichte der Hamburger Kunsthalle von großem Wert war.

Für das Gegenlesen eines ersten Entwurfs dieser Arbeit möchte ich meiner Kollegin und vor allem Freundin Dr. Sarah Hegenbart danken, deren Forschung und Persönlichkeit mich immer aufs Neue inspiriert. Danken möchte ich zudem meiner langjährigen Freundin und Weggefährtin Jana Kühle, nicht nur für das professionel-

le Lektorat, sondern auch dafür, dass sie mir in anstrengenden und ernüchternden Zeiten immer wieder die Augen für das Schöne und Magische im Leben öffnet. Auch ohne meine Familie und Freund:innen, die nie den Glauben an mich verloren haben und mich unabhängig meiner beruflichen Erfolge und Herausforderungen lieben und schätzen, wäre dieses Buch nicht möglich gewesen.

Zuletzt, aber mit besonderem Nachdruck möchte ich meinem Partner Prof. Stefan Tilg danken, und zwar nicht nur dafür, dass er mir im Endspurt dieses zweiten Buches – und damit zum Zeitpunkt meiner Schwangerschaft – den Rücken gestärkt hat, sondern auch dafür, dass er mir in unsicheren und umtriebigen Zeiten ein inneres Zuhause geschenkt hat. Ich freue mich auf alle Abenteuer, die noch auf unserem gemeinsamen Weg liegen, welcher mit einem wissenschaftlichen Austausch über das Erhabene begann. Schließlich möchte ich meiner Tochter dafür danken, dass sie schon im Mutterleib tapfer alle Ortswechsel (auch ins Ausland) und die damit verbundenen fordernden Arbeitsphasen ausgehalten und mich zu dem gemacht hat, was ich heute bin. Dieses Buch ist ein Ergebnis dieser langen, anstrengenden, aber auch wunderschönen, häufig alles andere als heroischen, aber immer begleiteten Reise.

1.2. Einleitung: Eine neue Romantik?

Caspar David Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* von 1818 ist zu einer paradigmatischen Bildformel romantischer Ästhetik geronnen. An die Wirkweise von Warburgs Pathosformeln erinnernd, sind die zentrale Rückenfigur, die sie umgebende Landschaft und die Relation zwischen den beiden in eine Vielzahl von Kontexten eingewandert, die das Mensch-Natur-Verhältnis verhandeln. Eine besondere Dringlichkeit und Aktualität gewinnt dieses Verhältnis im Zeitalter des Anthropozäns, das vor dem Hintergrund von Naturkatastrophen und Machtstreben die ethische Verantwortung des Menschen ebenso wie seine prekäre Stellung konturiert.

Die vorliegende Studie widmet sich der gegenwärtigen Rezeption von Friedrichs Bildformel in einer Weise, die ich, – durchaus im Rekurs auf Paul Hamilton, aber verstanden als Gegenwartsphänomen – als künstlerische ›Metaromantik‹ betitle.²

2 Der Begriff der »Metaromantik« wurde insbesondere durch den Literaturwissenschaftler Paul Hamilton geprägt, der ihn in seiner Studie *Metaromanticism: Aesthetics, Literature, Theory* (2003) theoretisch ausarbeitet. Hamilton versteht darunter allerdings weniger eine bloße Wiederkehr romantischer Motive als vielmehr eine reflexive Struktur der Romantik selbst: Romantik erscheint bei ihm immer schon als selbstbeobachtend, ironisch und kritisch gegenüber den eigenen ästhetischen Voraussetzungen. Metaromantik bezeichnet somit eine Form ästhetischer Reflexivität, in der romantische Vorstellungen von Natur, Unendlichkeit, Subjektivität oder Transzendenz zugleich hervorgebracht und hinterfragt werden. Ich verwende den Begriff darüber hinaus, um zeitgenössische Rückgriffe auf romantische Denk- und Bild-

Einerseits wird in diesem Verfahren das affektive Potenzial romantischer Ästhetik aktiviert, andererseits aber werden ihre anthropozentrischen und herrschaftslegitimierenden Implikationen reflektiert und kritisiert. Dabei werden auch grundsätzliche Fragen kunstgeschichtlicher Forschung und Methodik gestellt, z. B. nach dem Wesen romantischer Ästhetik überhaupt, nach der Rolle des Kanons, nach der Berechtigung der Annahme eines abstrakten (impliziten) Betrachters in der traditionellen Rezeptionsästhetik und nach der Integration neuer Ansätze wie der *affect studies*, der *environmental humanities* und der postkolonialen Theorie in die kunsthistorische Forschung.

Beginnen wir aber Schritt für Schritt bzw. mit einem aufsehererregenden jüngeren Ereignis in der Kunstwelt, das das Anliegen dieser Studie verdeutlichen kann. Am 13. Dezember 2023 wurde in der Hamburger Kunsthalle die Ausstellung *Caspar David Friedrich: Kunst für eine neue Zeit* von ihrem Schirmherrn, dem Präsidenten der Bundesrepublik Deutschland Frank-Walter Steinmeier, eröffnet.³ Unter den geladenen Gästen waren Personen des öffentlichen Lebens, die Kurator:innen, die Presse, einige der vertretenen Künstler:innen und weitere Mitwirkende. Die Ausstellung galt als das herausragende Kunstereignis des Jahres. Das Plakat zur Ausstellung zeigte einen Ausschnitt aus Friedrichs Gemälde *Wanderer über dem Nebelmeer* (1818), und zwar den Vordergrund des Bildes mit der Rückenfigur auf einem Felsen, nunmehr allerdings vor rotem Grund. Die Silhouette fand sich zudem in Backförmchen, als Druck auf Taschen, Postkarten sowie vielen anderen Souvenirs, die im Museumshop verkauft wurden.

Der Wanderer als heroische Monumentalfigur besticht durch seinen hohen Wiedererkennungswert, der auch ohne die für ihn typische Umgebung durch seine Silhouette gegeben ist. Seine Vereinfachung zu einer linearen und dennoch weiterhin verständlichen Form verdeutlicht die andauernde Wirkmacht der deutschen Romantik mit Friedrich als ihrem Künstlerhelden. Als wiedererkennbare Bildformel dringt die unabhängige und einprägsame Rückenfigur seither in unterschiedliche

welten unter den Bedingungen von Anthropozän, Klimakrise, Medienökologien und posthumanen Perspektiven zu beschreiben. Besonders in künstlerischen Auseinandersetzungen mit Ozeanen, Eislandschaften, Atmosphären oder planetaren Zeitlichkeiten lässt sich eine solche metaromantische Ästhetik beobachten: Sie knüpft an romantische Vorstellungen des Erhabenen und der Naturverbundenheit an, reflektiert diese jedoch zugleich kritisch im Horizont kolonialer, technologischer und ökologischer Verflechtungen. Paul Hamilton: *Metaromanticism: Aesthetics, Literature, Theory*. Cambridge University Press: 2023. Meine kunsthistorische Referenz ist ferner Victor Stoichita's Definition einer Metamalerei als sich selbst reflektierende Kunstwerke: Victor Stoichita: *Das selbstbewußte Bild: Der Ursprung der Metamalerei*. Brill: 1998.

3 In abgewandelter Form reiste die Ausstellung 2024 weiter in die Alte Nationalgalerie in Berlin und in die Gemäldegalerie in Dresden.

(Alltags-)Kontexte ein.⁴ Sie ist eine Projektionsfigur für gesellschaftliche Sehnsüchte und Begehren und zeichnet sich durch eine besondere Erhabenheit und Heroik aus.



Abb. 2: Caspar David Friedrich: Kunst für eine neue Zeit. Ausstellungsplakat, 2023–24 © Hamburger Kunsthalle.



Abb. 3: Backförmchen mit der Silhouette des Wanderers über dem Nebelmeer. Screenshot: Museumsshop der Hamburger Kunsthalle, 2023 © Marlene Knut.

In den verschiedenen Reden zur Eröffnung der Ausstellung wurde dementsprechend die aktuelle Konjunktur der Romantik und ihrer Ästhetiken betont, und zwar im Kontext einer krisengebeutelten Gegenwart. Dieser Beobachtung folgte auch das Ausstellungskonzept von Markus Bertsch und Johannes Grave, das eine Fläche von derselben Größe wie diejenige, auf der Friedrichs Werke präsentiert wurden, für die

4 Hier deutet sich eine mögliche Interpretation der romantischen Rückenfigur als Pathosformel im Sinne Aby Warburgs an, und zwar mit Blick auf ihre Automobilität. Uwe Fleckner und Elena Tolstichin: Das Leben der Wandernden: Haupt-, Neben- und Irrwege (Auto)mobiler Kunstwerke. *Das verirrte Kunstwerk. Bedeutung, Funktion und Manipulation von ›Bilderfahrzeugen‹ in der Diaspora*, hg. von dens. De Gruyter: 2020, S. 1–27. Dieser Gedanke wird in der Folge noch weiter vertieft.

Hängung von Beispielen aus der Gegenwartskunst vorsah. An der Ausstellung partizipierten ausschließlich Künstler:innen, die sich motivisch und/oder farbkompositorisch an Friedrich orientieren. Für eine Retrospektive zum Maler, der wie seine Rückenfiguren häufig als Einzelgänger gilt und zudem als ein deutsches Ausnahmetalent gehandelt wird, war der vergleichende Ansatz der Ausstellung – die ökologische, feministische und postkoloniale Positionen berücksichtigte – revolutionär und durchaus provokant.⁵

Nach der Eröffnungsfeier gab es für das Publikum die Möglichkeit, die Ausstellung zu besuchen. Für mich als Autorin dieser Studie kam es zu einer Schlüsselbegegnung, als ich vor der Fotografie *Wanderer 2* (2004) aus der Serie *The New Painting* der finnischen Künstlerin Elina Brotherus stand. Im schwarzen Kleid betrachtete ich gerade die ähnlich gekleidete Rückenfigur der Fotografie, verkörpert von Brotherus selbst, und sinnierte über ihr Verhältnis zu der sich im Hintergrund des Bildes ausbreitenden nordischen Landschaft. Im Umdrehen wurde ich überraschenderweise der Künstlerin gewahr, wie sie gerade einen Schnappschuss von mir machte und an der zufälligen Verdoppelung der Rückenfigur im schwarzen Kleid Gefallen fand. Es ergab sich ein Gespräch, in dem sich herausstellte, dass Brotherus häufig Besucher:innen ablichtet, die die Rückenfiguren in ihren fotografierten Landschaftsszenen unbemerkt verdoppeln. Die Künstlerin interessiert sich besonders für die von Bildern vorgegebenen Rezeptionsweisen, ihre häufig unbemerkte Affizierungsmacht und die Betrachter:innen-Positionierung im musealen Kontext. Deutlich wurde auch Brotherus' durchaus spielerische Arbeit mit etablierten Motiven der Kunstgeschichte, ihre Neugierde bezüglich des Weiterlebens kanonisierter Formeln und ihrer transnationalen wie auch epochenübergreifenden Wiederkehr. Vor allem erforscht Brotherus mit ihren inszenierten Fotografien, so wurde mir klar, die Notwendigkeit des Überdenkens eines romantisch geprägten Mensch-Natur-Verhältnisses hinsichtlich der heute problematischen Imagination einer unberührten und grenzenlosen Natur, über die der Mensch frei verfügt.⁶ Diese

5 Bezeichnend hierfür ist eine fehlgeleitete und einseitige Kritik zur Ausstellung in der Zeitung *Die Welt*. Alan Posener: Wie in Hamburg Museumsbesucher indoktriniert werden. *Die Welt*, 9.1.2024: <https://www.welt.de/debatte/kommentare/plus249314078/Caspar-David-Friedrich-Wie-in-Hamburg-Ausstellungsbesucher-indoktriniert-werden.html> (aufgerufen am 22. März 2024).

6 Zu dem Zusammenhang von inszenierter Fotografie und Krise, der in den Fallstudien wieder aufgegriffen wird: Anne Hemkendreis: Thomas Struths Museumsfotografien. Leerstellen des Heroischen im Historienbild. *Ästhetiken des Heroischen: Darstellung – Affizierung – Gesellschaft*, hg. von Achim Aurnhammer u.a. Wallstein: 2024, S. 237–261. Das Spiel mit dem Wissen und dem Nicht-Wissen um eine Betrachtung sowie dem damit zusammenhängenden Postulat von Natürlichkeit beschäftigt die Kunstgeschichte spätestens seit Michael Fried: *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. University of Chicago Press: 1992.

Thematik hält die Künstlerin insbesondere für arktische Regionen für relevant, die sich klimawandel- und politisch bedingt aktuell stark verändern.



Abb. 4: Elina Brotherus: *Watching Watching*: Anne Hemkendreis vor der Fotografie *Wanderer 2*. Ausgestellt in der Hamburger Kunsthalle zur Caspar-David-Friedrich-Jubiläumsausstellung, gepostet auf dem Instagram-Kanal der Künstlerin, 21.12.2023 © Elina Brotherus.

Der in der Friedrich-Ausstellung entstandene Schnappschuss wurde später (einvernehmlich) auf dem Instagram-Kanal der Künstlerin gepostet, wo er in einen digitalisierten Kontext einwanderte und dort von einem Social-Media-Publikum wahrgenommen und kommentiert wurde.⁷ Romantische Rückenfiguren affizieren auch weiterhin, so zeigte sich: Sie dynamisieren aktuelle Sujets und fordern emotionale Reaktionen heraus, die der isolierten Figur eine Art kollektiven Charakter verleihen. Ihre Verdopplung im Bild eröffnet einen Reflexionsraum mit Blick auf das eigene Naturverständnis und seine mediale Vermittlung.

Das ist durchaus bemerkenswert, wird die Romantik aufgrund ihrer eskapistischen Tendenzen doch häufig als Abwendung von der Natur und nicht als eine künstlerische Auseinandersetzung mit menschengemachten Veränderungen begriffen. Dieses Spannungsverhältnis zwischen romantischer Bildtradition und zeitgenössischer Realität lässt sich auch in der Fotografie erkennen, die sehnsuchtsvolle und ökologische Aspekte miteinander verbindet.

Abstraktion und Klimawandel

Um diesem Spannungsverhältnis nachzugehen, lohnt der Blick auf ein weiteres Beispiel aus dem Bereich der Kunstfotografie. 2009 begannen der Fotograf Fabian Schubert und der Künstler Hank Schmidt in der Beek mit der Erstellung der Serie *Und im Sommer tu ich malen*.⁸ Die einzelnen Fotografien zeigen Rückenansichten von Schmidt in der Beek als Maler an einer Staffelei und vor einer weiten (häufig vernebelten) Landschaft stehend. Inspiriert wurden die Arbeiten von Gemälden des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts; u.a. von Ferdinand Hodler, Paul Gauguin, Wassily Kandinsky und insbesondere Caspar David Friedrich. Die Fotografien entstanden an vorgeblich naturbelassenen, rauen und weitgehend unbewohnten Orten, wie dem Elbsandsteingebirge, das schon Friedrich zu seinem *Wanderer über dem Nebelmeer* inspiriert hatte und heute (nicht zufällig) ein Nationalpark ist. Die humorvolle Note der Fotoserie ergibt sich daraus, dass der Künstler als Figur im Bild – häufig in der Haltung von Friedrichs Wanderer – die Landschaft kontemplant. Das künstlerische Ergebnis dieser Naturbetrachtung ist allerdings nicht etwa ein romantisches Gemälde, sondern (überraschenderweise) das abstrakte Strickmuster der verschiedenen Pullover, die die männliche Figur nicht nur trägt, sondern auch auf der Leinwand festhält.

7 Der veröffentlichte Beitrag findet sich unter: <https://www.instagram.com/elinabrotherus/> (aufgerufen am 22. März 2024).

8 Die Serie ist nach Angaben der Künstler noch nicht abgeschlossen (Stand: November 2025). Vgl. auch das weiterführende Interview von Gert Röcken: Impressionismus-O-Töne. *Kunstblog zwischen Flut und Wagnis*, 16. Dezember 2016 (aufgerufen am 8. Dezember 2025): <http://luecke-blog.org/hank-schmidt-in-der-beek-fabian-schubert-und-im-sommer-tu-ich-malen/>



Abb. 5: Fabian Schubert: Hank Schmidt in der Beek im Elbsandsteingebirge. Fotografie, 52,5 x 42,5 cm, 2014 © Fabian Schubert und Hank Schmidt in der Beek.



Abb. 6: Caspar David Friedrich: Wanderer über dem Nebelmeer. Öl auf Leinwand, 94,8 x 74,8 cm, 1818, Hamburger Kunsthalle © Wikimedia Commons.

Hinter dieser augenzwinkernden Referenz auf Friedrichs Landschaften steckt eine durchaus ernst gemeinte Auseinandersetzung mit der Bedeutung der Romantik im kunsthistorischen Verständnis. So wurde Friedrich lange Zeit vor allem dafür geschätzt, dass er ein Vorläufer der abstrakten Malerei sei.⁹ Nach Robert Rosenblum steht die (post-)moderne Malerei allgemein in der Tradition der Romantik, und zwar vermittelt über die ›longue durée‹ einer Ästhetik des Erhabenen als eine ›nordische‹, d.h. hier nördlich der Alpen zu verortende, Tradition.

Auf diese Bedingung wird noch zurückgekommen. An dieser Stelle genügt es festzuhalten, dass die Ästhetik des Erhabenen eine subjektkonstituierende Funktion hat. Nach Immanuel Kant (*Kritik der Urteilskraft*, 1790) kann sich der Mensch über einen die Sinne überfordernden Natureindruck erheben, wenn er sich selbst als vernunftbegabtes Subjekt begreift.¹⁰ Nach Rosenblum ist zudem in romantischen Landschaftsdarstellungen das Überwältigende mit dem Glauben an »die Kraft des Göttlichen«, also die Annahme einer numinosen Transzendenzerfahrung als Form

9 Robert Rosenblum: *Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik*. Von C. D. Friedrich zu Mark Rothko. Schirmer/Mosel: 1981.

10 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie*. Immanuel Kant. Werke in sechs Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel. Suhrkamp: 1983, §27, S. 333.

der Selbstkonstitution und Selbstentgrenzung geknüpft.¹¹ Die Erfahrung von Friedrichs Rückenfiguren bestimmt der Autor demzufolge als ein existenzielles Erlebnis, nämlich als Begegnung mit einer als grenzenlos erscheinenden Natur, die die Limitationen des eigenen Seins bewusst macht. Dieses Moment der Erkenntnis beruhe auf einer physischen Überwältigung, die durch die vermittelnde Rückenfigur als Reflexionselement in eine entkörperlichte Ewigkeitserfahrung münde.¹² Wie überfordernd der landschaftliche Eindruck auch sei, stets sind es nach Rosenblum in der romantischen Malerei die den Blick auf sich ziehende Figuren, welche die Szene beherrschen, über die Natur dominieren und diese Haltung auch an die Betrachter:innen vermitteln.¹³



Abb. 7: Mark Rothko: No. 61 (Rust and Blue). Öl auf Leinwand, 292,74 x 233,68 cm, Museum of Contemporary Art, Los Angeles © Wikimedia Commons.



Abb. 8: Caspar David Friedrich: Mönch am Meer. Öl auf Leinwand, 110 x 171,5 cm, 1808–1810, Alte Nationalgalerie Berlin © Wikimedia Commons.

Die Rückenfigur gilt seither als eine Bildformel des ›vermittelt Erhabenen‹ und führt von da aus in die Abstraktion, in der die Bilderfahrung neuerlich an Affizierungskraft gewinnen sollte. So exemplifiziert Rosenblum die nördliche Route der Kunstgeschichte – im Gegensatz beispielsweise zur Kunst Italiens – als eine Ästhetik der gesteigerten Überwältigung, aufbauend auf Friedrichs Gemälde *Mönch am Meer* von 1808/1810. Auf diesem steht eine männliche Rückenfigur – kleinformatig

11 Rosenblum 1981, S. 18.

12 Ebd., S. 24.

13 Ebd., S. 38.

und damit weniger den Blick verstellend – vor einem dunklen Meer. Die vertikale Aufteilung des Gemäldes in drei Zonen (Ufer, Meer, Himmel) und seine Unabgeschlossenheit zu den Rändern hin machten Friedrichs *Mönch am Meer* zur Inspirationsquelle von Künstlern wie Barnett Newman oder Marc Rothko, die die Rückenfigur schließlich komplett aus ihren Werken verbannten. Insbesondere Rothko setzte übereinander geschichtete Farbfelder als ein affizierendes Mittel ein, um aus einer bestimmten Distanz betrachtet zum Ausdrucksträger für eine Transzendenz Erfahrung zu werden, die sich direkt an die Betrachter:innen wendet.¹⁴ Der figurliche Ausdruck in der Malerei wurde in diesem Prozess aufgelöst und galt fortan als überwunden; stattdessen adressierten die Gemälde Rothkos ihre Betrachter:innen durch das Bildmaterial unmittelbar. Die Abwertung des gegenstandsbezogenen Malens zugunsten einer eigenen Wertigkeit von Farbe als solcher gilt in der Kunstgeschichte vielfach weiterhin als eine konsequente Weiterführung der Romantik nach Friedrich, einem durchaus evolutionären Kunst- und Kulturverständnis folgend.

Schubert und Schmidt in der Beek greifen dieses Entwicklungsdenken auf, indem sie einen Maler vor einer grenzenlosen und scheinbar unberührten Landschaft zeigen, der ein abstraktes Bild anfertigt. Das Moment der überwältigenden Naturerfahrung erlangt hier auf den ersten Blick einen künstlerisch-gegenstandsfreien Ausdruck, nämlich im Motiv des Bildes im Bild. Die Fotografien sind jedoch letztlich ein humorvoller Kommentar auf die quasi-religiöse Kunst der 1970er-Jahre und das Spiel mit einem Transzendenzeffekt von Farbe, da die entstehenden Bilder in der Fotografie weiterhin eine sehr konkrete und noch dazu überaus profane Referenz haben, nämlich das Strickmuster des Pullovers der Hauptfigur. Die Abstraktionstheorie Rosenblums wird also insofern ironisch gebrochen, als der Maler (als Figur im Bild) nur auf den ersten Blick ein ungegenständliches Motiv anfertigt und bei längerer Betrachtung – ganz mimetisch verfahren – einen von ihm studierten Gegenstand auf die Leinwand bringt. Zudem ist die Produktionsszene im Medium der Fotografie festgehalten, welchem allgemein eine gewisse Realitätsnähe zugesprochen wird. In eben diesem Spannungsmoment zwischen Abstraktion und Mimesis entfaltet sich ein Spiel zwischen Vorstellungen von Unberührtheit und Erhabenheit, ihrer Bildwerdung und Vermittlung.

Rosenblums Lesart der Romantik an der Schwelle zur Abstraktion und deren gleichzeitige Aufwertung kann auch dahingehend kritisiert werden, dass seit den 2000er-Jahren insbesondere Künstler:innen auf Friedrichs Bilder rekurrieren, die nicht ungegenständlich, sondern im besonderen Maße gegenstandsbezogen arbeiten und dabei die ›wahrheitsversprechenden‹ Medien Fotografie und Film nutzen. Die Figur des Wanderers wird dabei zum Ausgangspunkt, um – häufig mit inszenierenden und zitathaften Verfahren – die Veränderungen innerhalb eines Natur-

14 Hemkendreis 2024, S. 259.

Mensch-Verhältnisses in Zeiten sozialer, kultureller und ökologischer Krisen zu verhandeln und diesen Themen eine gesteigerte Gegenwärtigkeit und Dringlichkeit zu verleihen.¹⁵ Der Rekurs auf die Rückenfigur etabliert in diesem Kontext eine Art Metaebene der Reflexion.

Ein Beispiel hierfür ist die Künstlerin Swaantje Güntzel, der in dieser Studie ein eigenes Kapitel gewidmet ist. Güntzel positioniert sich in ihrer Fotografie *Seestück II* von 2020 als eine Rückenfigur vor Friedrichs Gemälde *Das Eismeer* von 1823/24. Auf der Fotografie, entstanden in der Hamburger Kunsthalle, sind achtlos weggeworfene Plastikflaschen zu sehen, die einen Kontrast zur in sich gekehrten Kontemplationshaltung der Frau bilden. Für die Betrachter:innen der Fotografie ergibt sich eine spannungsvolle Beziehung zwischen dem Gemälde als Bild im Bild, welches als Ausstellungsobjekt nicht berührt werden darf, und der moralisch fragwürdigen Verschmutzung des Museumsraumes durch die Besucherin. Insofern lädt die Fotografie dazu ein, über Imaginationen von Unberührtheit, unser Verhältnis zur Kunst und das zu unserer Umwelt nachzudenken. Daran anschließend führt diese Trias auch zu Überlegungen hinsichtlich des Zusammenhangs zwischen medial vermittelten Imaginationskulturen, romantischen Naturbildern und menschengemachten (hier ökologischen) Krisen.

Die Wiederkehr der identifikationsstiftenden Rückenfigur ins Bild, so kann tentativ festgestellt werden, ist eng verwoben mit einem Natur-Mensch-Verhältnis, das in Zeiten aktueller Krisen zunehmend kritisiert und kontempliert wird. In diesem Kontext ist auch eine Aufwertung des Figürlichen in der Kunst zu beobachten, wodurch die Ebenen der medialen Vermittlung und Rezeption betont werden. Letztlich ist die romantische Rückenfigur in ihrer Relationalität im breiteren Sinne eine grundlegend ökologische Bildformel, denn sie fragt nach dem Verhältnis zwischen Menschen und Natur sowie Subjekt und Gesellschaft, wobei sie dieses in seiner Verfasstheit zumindest teilweise offenlässt.

15 Der Begriff der Krise wird in dieser Studie gegenüber dem der Katastrophe favorisiert, obwohl er in der Ökokritik dahingehend bemängelt wurde, dass er das planetarische Ausmaß aktueller Entwicklungen und die teilweise Irreversibilität von umweltlichen Veränderungen sowie aller Arten von Verlusten nicht adäquat abbilde. Der Katastrophenbegriff wird in dieser Studie dort bemüht, wo es um den kulturhistorischen Wandel im Katastrophenverständnis und seinem Nachhall in der europäischen Kunst geht. An anderer Stelle verwende ich den Krisenbegriff, um der alarmierenden und damit teilweise auch popularisierenden sowie ideologisierenden Tendenz von ökokritischer Forschung, insbesondere in den 2020er-Jahren, nicht weiter Vorschub zu leisten. Vgl. hierzu die doch sehr deutliche Rhetorik in: Kate Rigby: *Dancing with Disaster: Environmental Histories, Narratives, and Ethics for Perilous Times*. University of Virginia Press: 2015, S. 19. Ein Indiz für das derzeitige Umdenken hinsichtlich der (mit Blick auf die geforderte Aktualisierung eines Natur-Mensch-Verhältnisses) schädlichen Auswirkungen einer Endzeit-Rhetorik verdeutlicht auch die 2025 vollzogene Umbenennung der aktivistischen Gruppe *Letzte Generation* in *Neue Generation*.

Sinnliche Überwältigung

Die Hinwendung zur Romantik und der für sie typischen Bildformeln in der Gegenwartskunst begründet sich auf einem Interesse an den Darstellungsmöglichkeiten dessen, was zwar erahnbar ist und sich vielleicht sogar aufdrängt, welches sich allerdings dennoch durch einen Mangel an Sichtbarkeit auszeichnet. Diese Eigenschaft kennzeichnet auch aktuelle Themen wie ökologische und soziale Krisen, für die eine lange Zeitlichkeit und besondere Komplexität charakteristisch sind. Trotz des sehnsuchtsvollen Untertons in Friedrichs Gemälden, auf dem die These eines eskapistischen Charakters beruht, haben Wissenschaftler:innen wie Nina Amstutz in jüngerer Zeit beispielsweise das Interesse des Malers an beobachteten Naturerscheinungen und sogar an Naturprozessen hervorgehoben, was letztlich auf eine ökologische Lesart der Bilder hinausläuft.¹⁶ Dieses Buch verfolgt einen ähnlichen und dennoch anders gerichteten Ansatz, in dem die Bedeutung des Erhabenen in der Romantik und ihrer daraus erwachsenden Neuformulierung in der ökologisch motivierten Gegenwartskunst in den Mittelpunkt gestellt wird.

Historisch gewinnt das Konzept des Erhabenen unter dieser Perspektive seit dem 18. Jahrhundert zunehmend an Interesse. Während es im Anschluss an Longins Traktat *Über das Erhabene* (1. Jahrhundert n. Chr.) zunächst primär auf sprachliche Ausdruckskraft bezogen wurde und so in das disziplinäre Feld der Rhetorik und Poetik fiel, wurde es in der Aufklärung an die Wahrnehmung von Natur geknüpft und ist seitdem ein Teil der Ästhetik.¹⁷ Immanuel Kant, dessen Definition bereits umrissen wurde, versteht das Erhabene nicht als eine Objektqualität, sondern als Ergebnis von Naturerlebnissen, die zugleich anziehen und abstoßen und somit ein Spannungsverhältnis von Lust und Unlust evozieren. Da die Erfahrung einer ›übergroßen‹ Natur – beispielsweise im Anblick eines grenzenlosen Meeres oder tiefen Nachthimmels – sinnlich scheitert, bedarf es nach Kant der Vernunft, damit sich der Mensch – ausgehend von einem sicheren Standpunkt – über die Natur (auch die seiner selbst) erheben kann. Für eine ökologische Gegenwartskunst, deren Ziel gerade nicht die Abwertung des Natürlichen und Materiellen sein kann, ist diese Ebene von Kants Theorie – also die Überwindung des Sinnlichen – zunächst problematisch, auch wenn Überwältigungserfahrungen per se durchaus den aktuellen Umgang mit globalen Katastrophen kennzeichnen.

Letztlich lautet die grundlegende – und von Kulturwissenschaftler:innen unterschiedlich beantwortete – Frage, ob das Erhabene nach Kant zwangsläufig in

16 Nina Amstutz: Caspar David Friedrich and the Anatomy of Nature. *Art History* 37/3, 2014, S. 454–481.

17 Ebd., S. 5. Vgl. ebenfalls: Stefan Tilg u.a.: Das Erhabene (Schlüsselbegriffe). *Ästhetiken des Heroischen: Darstellung – Affizierung – Gesellschaft*, hg. von Achim Aurnhammer u.a. Wallstein: 2024, S. 323–324.

eine Abwertung nicht nur der inneren, sondern auch der äußeren Natur mündet, bzw. ob die von Kant beschriebene Erhebung des Menschen auf die eigenen Wahrnehmungskapazitäten beschränkt bleiben kann.¹⁸ Christine Pries schlägt aufgrund dieser Problematik vor, die Kategorie des Erhabenen als eine der individuellen Anschauung und des sinnlichen Widerstreits zu verstehen, sie also nicht »objektiv« zu fassen, sondern als eine Unbestimmtheit zwischen Aktivierung und Passivierung des betrachtenden Subjekts zu begreifen.¹⁹ Das Erhabene markiere demnach die Grenze zwischen zwei Extremen; es berge die Gefahr eines inneren Kollapses des Subjekts und wirke insofern ebenso stabilisierend wie destabilisierend. Die Natur als Präsenz, die eine Erfahrung von Unmittelbarkeit auslöst, führt nach Pries zwar zunächst in eine existenzielle Krise.²⁰ Diese Krisenerfahrung habe dann jedoch eine gewisse Offenheit zur Konsequenz, in der sich die Fähigkeit zu einer persönlichen Krisen-Bewältigung ausbildet. Dieses Potenzial liege in einem gewissermaßen diffusen Charakter des Erhabenen begründet. So handle es sich um eine sinnliche Stimulierung, die im Ahnungsvollen verbleibt und erst in dem Moment der rationalen Erhebung geordnet und einholbar wird. Für die Frage einer Aktualisierungsmöglichkeit des Erhabenen unter (ökologischen) Vorzeichen bedeutet dies, dass das Moment der Überwältigung – isoliert betrachtet – als ein sich öffnender Möglichkeitsraum verstanden wird, um (moralische) Haltungen und Erkenntnisse auszubilden, ohne dass zwangsläufig eine Erhebung über die Natur stattfindet.

Insofern wird das Erhabene auch mit dem Begriff des Inkommensurablen belegt, denn es ist traditionell das absolut Große, dessen Ahnung die menschliche Sehnsucht nach Erkenntnis weckt, herausfordert, motiviert und letztlich nicht gänzlich einholbar ist.²¹ Als Ästhetik des Heroischen steht das Erhabene in seinen aufklärerischen Wurzeln allerdings durchaus am Anfang einer Hierarchisierung des Menschlichen über das Naturhafte. Dementsprechend bemerkt Walter Mignolo, dass im 18. Jahrhundert die Wahrnehmung (hier Aisthesis im Sinne von Wissen, Sein, Sehen, Hören) vom imperialen Denken vereinnahmt und in die Ästhetik des Erhabenen verwandelt wurde.²² Es handelt sich um eine Ästhetik der Trennung bzw. Dualität (Kultur/Natur) und des Anthropos (womit hier und im Folgenden

18 So Jean-François Lyotard in einem Gespräch mit Christine Pries, betitelt »Die Erhabenheit ist das Unkonsumierbare«, dies. in: *Kunstforum* 100, 1989, S. 354–363.

19 Christine Pries: *Das Erhabene: Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. De Gruyter: 1995, S. 10.

20 Eva Horn: *Zukunft als Katastrophe*. S. Fischer: 2014.

21 Hans Dickel: *Natur in der zeitgenössischen Kunst: Konstellationen jenseits von Landschaft und Materialästhetik*. Verlag Silke Schreiber: 2016, S. 33.

22 Walter D. Mignolo: *Epistemischer Ungehorsam: Rhetoriken der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität*. Turia + Kant: 2006, S. 50.

der Mensch im Anthropozän bezeichnet wird); es evoziert eine emotionale Wil-
lensstärkung, sofern eine innere Krise überwunden wird, was aus moralischer und
ökologischer Perspektive sowohl produktiv als auch problematisch ist. So schreibt
Raimonda Modiano zur emotionalisierenden und subjekt-konstituierenden bzw.
heroisierenden Qualität des Erhabenen:

»The positive sublime, also called the pathetic or the heroic sublime, pertains to
passion such as anger or wrath which strengthen the will of heroes to the point
where it becomes the animating force of their personality.«²³

In der Tradition Kants ist das Erhabene ohne Zweifel eine Ästhetik der Selbstbe-
mächtigung ebenso wie eine der Subjektbildung.²⁴ Sie stellt den Menschen in den
Mittelpunkt ebenso wie dessen Ratio und Handlungsmacht. Für die ökologische
Gegenwartskunst ist dies sowohl wegweisend als auch hinderlich, da einerseits
menschliche Handlungsmacht in Zeiten von Krisen gestärkt werden soll, gleich-
zeitig aber auch Kritik an der Vorherrschaft des Menschen über die Natur geübt
wird.

Die Attraktivität erhabener Bildformeln – und damit auch ihre Verhandlung im
Visuellen – beruht darum zunächst auf der Erfahrung von Überwältigung, was für
die Kunst die Möglichkeit eröffnet, Themen zu verhandeln, die auf einer sinnlich-
affektischen, nicht jedoch sichtbaren Ebene eingeholt werden können. Die Heraus-
forderungen liegen allerdings in einer gleichzeitigen Kritik am Anthropos und sei-
ner Handlungsmacht, sofern diese ohne Rücksicht auf vom Menschen verursachte
umweltliche Krisen ausgeübt wird. Erhabene Ästhetiken werden deshalb kunstwis-
senschaftlich schon seit längerer Zeit intensiv debattiert, teilweise beschworen oder
auch als unzeitgemäß abgelehnt.²⁵

Eva Horn und Hannes Bergthaller haben sich in ihrer Forschung ebendiesem
Diskurs gewidmet und sich dabei für eine Erneuerung des Begriffs des Erhabenen
ausgesprochen, in welchem die Souveränität des menschlichen Subjekts und sei-
ne Agency vielmehr infrage gestellt als affirmiert wird, was die Naturhaftigkeit des
Menschen bewusst halte.²⁶ Dafür sei ein Rückgriff auf eine vorkantianische Theorie
des Erhabenen hilfreich, wie sie vor allem von Edmund Burke vertreten wurde (A

23 Raimonda Modiano: Humanism and the Comic Sublime: From Kant to Friedrich Theodor Vis-
cher. *Studies in Romanticism* 26/2, 1987, S. 231–244, hier S. 240–241.

24 Kenneth Holmquist und Jaroslaw Pluciennik: A Short Guide to the Theory of the Sublime.
Style 36/4, 2002, S. 718–736, S. 720.

25 Birgit Schneider: *Klimabilder. Eine Genealogie globaler Bildpolitiken von Klima und Klimawandel*.
Matthes & Seitz: 2018.

26 Die Autor:innen verweisen hier u.a. auf die Schriften Theodor Adornos: Eva Horn und Hannes
Bergthaller: *Anthropozän zur Einführung*. Junius: 2019, S. 123–124.

Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, 1757). Burkes Ästhetik des Erhabenen zeichnet sich nämlich durch eine besondere physische Qualität aus. Schrecken (›terror‹) und Erschauern (›astonishment‹) werden dabei als körperliche Reaktionen auf eine eindringliche Erfahrung verstanden, die eine tiefgreifende Verunsicherung des betrachtenden Subjekts nach sich ziehen, anstatt es von seiner Umwelt zu isolieren.²⁷ Gleichzeitig betont Burke jedoch die ästhetische Distanz, innerhalb derer das Subjekt – in der Erfahrung eines ›delightful horror‹ – eine ambivalente Mischung aus Schrecken und Lust empfindet, da die wahrgenommene Bedrohung es zwar erschüttert, ihm aber nicht unmittelbar gefährlich wird. Dieses Moment der gleichzeitigen Gefährdung und Selbsterhaltung kann, ökokritisch gelesen, als frühe Form einer Resilienz-Ästhetik verstanden werden, in der die Fähigkeit des Menschen, affektiv auf Umweltgefahren zu reagieren, zugleich Ausdruck seiner fortbestehenden Verbundenheit mit diesen Kräften ist. Im Übertrag auf das Thema dieses Buches ergibt sich daraus eine entscheidende Verschiebung: Während bei Kant die Erfahrung des Erhabenen noch auf der sicheren Distanz zwischen Mensch und Natur gründet, wird sie in der zeitgenössischen Kunst zunehmend als Erfahrung der physischen Involviertheit verstanden, welche bei Burke bereits im Bereich der Affizierung angelegt ist.

Mit Blick auf das Thema dieses Buches, also die Bedeutung der romantischen Rückenfigur in der aktuellen Kunst, kann dahingehend tentativ formuliert werden, dass ihre Wiederaufnahme auf dem Wissen um die gegenseitige Beeinflussung von Menschen und Umwelt beruht, was letztlich eher eine Verhandlung romantischer Bildformeln – im Sinne eines Metadiskurses – als ihr direktes Zitat bedeutet. Erhaben im Sinne des Inkommensurablen ist damit vielmehr das Verhältnis zwischen Mensch und Natur und nicht der Mensch bzw. die menschliche Figur an sich.

Weiterführend hierfür ist, dass Gernot Böhme basierend auf Kant und Burke den Entwurf einer ökologischen Naturästhetik vorgelegt hat und dabei eine signifikante Besonderheit der romantischen Tradition des Erhabenen herausarbeitet.²⁸ So zeige schon die Romantik Ansätze, den Menschen weniger als ein vernunftbegabtes, sondern verletzliches und seiner Umwelt gegenüber ausgeliefertes Wesen zu verstehen; als ein Wesen also, das keinesfalls autonom ist:

27 Eine verschärfte Weiterführung dieses Gedankens ist das Konzept eines ›Excremental Sublime‹, das an Burkes Ansicht anschließt, das Erhabene könne als Erregungszustand auch zu Verstopfung führen: Kyle Craft-Jenkins: *Artificial Intelligence and the Technological Sublime: How Virtual Characters Influence the Landscape of the Modern Sublime*. Dissertation (Online-Veröffentlichung): 2012, S. 721: https://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1000&context=english_etds (aufgerufen am 17. September 2025).

28 Gernot Böhme: *Für eine ökologische Naturästhetik*. Suhrkamp: 1989, S. 19–22. Das Abarbeiten Böhmes an Adorno erfolgt zum Zwecke einer Rehabilitierung der Naturphilosophie, in der der Autor das Potenzial für eine ökologische Ethik sieht. Dieser Aspekt wird in der Folge noch weiter vertieft.

»[Unter Naturästhetik] ist allerdings nicht mehr die geschmackliche Beurteilung der Naturschönheit oder die moralische Wertung von Natürlichkeit zu verstehen, noch sonst irgendein distanziertes Zur-Kennntnisnehmen, sondern die leiblich-sinnliche Erfahrung, die ein Mensch macht, der in einem bestimmten Naturstück sich befindet, wohnt, arbeitet, sich bewegt.«²⁹

Die Romantik hat nach Böhme einen Erfahrungs- und Reflexionsraum bezüglich eines Im-Verhältnis-Stehens geöffnet, indem sie das Erhabene sowohl in seiner abstrakten als auch leiblichen Wirkung berücksichtigt hat. Nicht als eine dualistische, sondern als eine paradoxe Kategorie wurde das Erhabene in der Romantik zwar evoziert, aber letztlich nicht eingelöst bzw. arretiert, wodurch die aufgerufene Erhebung des Menschen über die Natur letztlich in das Gefühl einer prekären Verbindung kippe.³⁰

Für diese Studie ist zentral, dass eine heroische Ästhetik, die infrage gestellt wird, die für sie notwendige Absolutheit verliert: Aus einer Ästhetik der Isolation wird eine der Relation. Mit Blick auf die Gegenwartskunst gilt es darum zu fragen: Was bleibt von einer Ästhetik des Erhabenen ohne das Moment der Erhebung? Ist eine solche Wende automatisch ökologisch (wirksam)?

Das ökologisch Sublime

Eine Rückwendung auf die Romantik im ökologischen Kontext ist bereits seit den 1980er-Jahren, also bis in die Zeit der ersten Klimaproteste (und der Gründung der Partei der Grünen in Deutschland) erkennbar und wird in den folgenden Kapiteln weiter ausgeführt.³¹ Aufgrund der merklich zunehmenden Umweltprobleme kam es allerdings auch zu einer stärkeren Kritik am Verständnis des menschlichen Subjekts als rationales, erhabenes und autonomes Konstrukt.³² In einer Epoche, in der der

29 Böhme 1989, S. 12.

30 Ebd., S. 31.

31 Roald Hoffmann und Iain Boyd Whyte: *Das Erhabene in Wissenschaft und Kunst: Über Vernunft und Einbildungskraft*. SV: 2010, S. 13 (hier insb. die Einführung). Vgl. mit Blick auf die Bedeutung romantischer Ästhetiken im Journalismus und anderen Bereichen der Öffentlichkeit Jenni Niemelä und Niina Uusitalo: Aesthetic practices in the climate crisis: Intervening in consensual frameworks of the sensible through images. *Nordic Journal of Media Studies* 3/1, 2023, S. 164–183.

32 In diesem Kontext rückte also das Natur-Mensch-Verhältnis stärker ins Zentrum. Ergänzend kann darauf hingewiesen werden, dass parallel hierzu, soz. als Diskurs zum ökologisch Erhabenen, auch das Erhabene der Technikbegeisterung – welches seine Wurzeln ebenfalls im 19. Jahrhundert hat – einen wachsenden Raum einnimmt. Hoffmann und Boyd White (2010, S. 20) schreiben hierzu: »Diesen quasireligiösen Katakomben teilweise entfliehend erweiterte sich der Bereich des Erhabenen im 19. Jahrhundert über die Extreme der Natur hinaus und umfaßte nahezu jeden Bereich menschlicher Erfahrung, der gekennzeichnet war von großem

Mensch zunehmend als die bedeutsamste den Planeten Erde beeinflussende Macht auftritt, nimmt diese Tendenz weiter zu: Der Begriff des Anthropozäns als erdgeschichtliches Zeitalter, in dem der Mensch zu einem der maßgeblichen geologischen und ökologischen Faktoren geworden ist, rahmt viele dieser kritischen Auseinandersetzungen.³³

Die in der Romantik und insbesondere von Caspar David Friedrich erfundene Bildformel einer monumentalen, zentralen und isolierten männlichen Rückenfigur erscheint auf dieser Folie nicht länger zeitgemäß, insbesondere wenn sie nicht (im Sinne Böhmes) als ambivalent, sondern ausschließlich als heroisch interpretiert wird; und gerade an dieser Uneindeutigkeit arbeiten sich Gegenwartskünstler:innen ab. Ein Beispiel hierfür sind die in diesem Buch versammelten Fallstudien, die die romantische Rückenfigur zwar zum Ausgangspunkt nehmen, sie allerdings gleichzeitig neu kontextualisieren und bestimmen. Dementsprechend schließen Künstlerinnen wie Swaantje Güntzel und Elina Brotherus einerseits an eine in der Romantik ikonisch gewordene Bildformel an, ersetzen sie aber andererseits durch weibliche Protagonisten (sich selbst). Der Allgemeingültigkeitsanspruch einer erhabenen Bildformel wird bereits dadurch in seinen potenziell hierarchischen und exkludierenden Prinzipien decouviert und in seiner Vieldeutigkeit verstärkt. Dieser Prozess lässt sich als eine Relativierung des Erhabenen verstehen oder auch als eine Befragung seiner heroischen Reste aus veränderter, geschlechtlicher und involvierter Perspektive.

Bei der romantischen Rückenfigur vor einer unberührten Landschaft handelt es sich um eine Bildformel, die im zunehmenden Maße – ein Beispiel hierfür sind die in diesem Buch versammelten Arbeiten – motivisch angepasst und metaästhetisch hinterfragt wird, um weniger (unbewusst) affirmativ zu wirken. Letztlich handelt es sich, wie die folgenden Ausführungen zeigen sollen, um künstlerische Versuche einer Neumodellierung des Menschlichen, die durch Techniken der Wiederholung, Inszenierung und (im weiteren Sinne) Interpikturalität den Blick auf das zu eröffnen suchen, was in der Rezeption eines kanonisierten Motivs und seiner medialen Verbreitung lange Zeit übersehen oder an den Rand gedrängt wurde. Insofern tragen die in dieser Fallstudie versammelten Künstler:innen indirekt Stefanie Voigts

Reichtum oder großer Macht. Mit dem Aufkommen der industriellen Produktionsweise und der städtischen Verdichtung im 19. Jahrhundert waren es dann jedoch weniger die Natur als vielmehr die Erfindungen des Menschen, die der erhabenen Betrachtung einen neuen Gegenstand boten.«

- 33 Der Begriff wurde um 2000 von Paul J. Crutzen und Eugene F. Stoermer geprägt und wird seither interdisziplinär in den Natur-, Sozial- und Kulturwissenschaften diskutiert: Paul J. Crutzen: *Geology of Mankind*. *Nature* 415, 2002, S. 211–215/Dipesh Chakrabarty: *The Climate of History: Four Theses*. *Critical Inquiry*, 35/2, 2009, S. 197–222/Donna Haraway u.a.: *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin*. *Environmental Humanities* 6/1, 2015, S. 159–165.

Hinweis Rechnung, dass erhabene Bildformeln in ihrer ›longue durée‹ nicht nur große Gefühle hervorgebracht haben, sondern auch Opfer forderten.³⁴ Da die romantische Rückenfigur vorrangig der Konstitution eines männlich-weißen, imperialen und als neutral vorgestellten Subjekts diene, wohnt ihr ein unterschwelliges Gewaltmoment inne. Schon in der Romantik hat sich das Moment »überschwängliche[n] Grenzaufhebung« allerdings zugunsten eines allgemein Affektischen verlagert und dabei an Eindeutigkeit eingebüßt. Erhabene Ästhetiken haben demnach – hier zeigt sich eine Nähe zur Theorie Böhmes – zwar nichts von ihrer subtilen Wirkmacht verloren, allerdings haben sie an Absolutheit eingebüßt.³⁵

Die Veruneindeutigung des Erhabenen (als ehemals isolierende und heroische Ästhetik) in der Romantik wird – so die diese Studie leitende These – zu einer historischen Basis für seine Aktualisierung im Kontext der ökologischen Gegenwartskunst. Derzeitige Versuche der Bestimmung eines sogenannten umweltlich Erhabenen (*environmental sublime*) zielen auf die (durchaus romantisch gestimmte) Ahnung eines überwältigenden Schreckens hinter einer die Sehnsucht weckenden Landschaft ab, die nunmehr klimawandelbedingt verändert ist.³⁶ Die Suggestion von Uneindeutigkeit wird allerdings auch zum Problem, verlangt die menschengemachte Qualität des Klimawandels doch nach einer konkreten und vor allem differenzierten Auseinandersetzung mit dem Thema der menschlichen Handlungsmacht.³⁷ Kritisch betrachtet werden von Künstler:innen dementsprechend Aktualisierungen der philosophischen Kategorie, die zwar unter Berücksichtigung der materiellen Bezüge zwischen Mensch und Umwelt auf eine physische Involviertheit zielen, aber nicht genau fragen, wer oder was diesem Erlebnis ausgesetzt ist.

Ein solches Erhabenes ist zwar ökologisch und relativ, wie das folgende Zitat von Emily Brady verdeutlicht, in seiner Perspektivierung jedoch zu wenig differenziert:

»As such, the self is situated in a relationship of interdependence with nature, not determined by it or seeking power over it, but dwelling in nature, with imagination and emotion deeply affected by natural places and events.«³⁸

34 Stefanie Voigt: *Erhabenheit. Über ein großes Gefühl und seine Opfer*. Verlag Königshausen & Neumann: 2011.

35 Ebd., S. 88.

36 Damla Dönmez: *The Environmental Sublime. From Aesthetics to Ethics. Proceedings for the European Society for Aesthetics*, hg. von Fabian Dorsch und Dan-Eugen Ratiu. University of Freiburg: 2016.

37 Emily Brady: *The Sublime in Modern Philosophy. Aesthetics, Ethics, and Nature*. Cambridge University Press: 2013, S. 7.

38 Ebd., S. 100.

Brady bezeichnet die Ästhetik des Erhabenen einerseits als ein veraltetes Konzept (»outmoded concept«), schließt aber die Möglichkeit seiner ökologischen Neuformulierung nicht aus.³⁹ Diesen Versuch, also eine Ästhetik des *environmental sublime* zu definieren, bestimmen zahlreiche Arbeiten der an der Romantik orientierten, ökologisch motivierten Gegenwartskunst wie beispielsweise die immersiven Arbeiten Olafur Eliassons.⁴⁰ Dabei ist die Kritik am Überwältigenden bzw. Heroischen nicht immer konsequent. So werden die u.a. von Wolfgang Kemp als besonders involvierende und affektive, aber wenig distanzierte und damit auch wenig differenzierende Wirkweise von Eliassons großen Rauminstallationen – das Beispiel ist hier das *Weather Project* in der Tate Modern (2003) – dahingehend kritisiert, dass die Betrachter:innen sich gegenüber der künstlerisch überwältigenden Naturerfahrung nicht aktiv verorten müssen. Angesprochen wird ein allgemeines Publikum statt einer Verhandlung der Relation des Einzelnen zur Natur und der Situierung seiner Weltbilder. Dies liegt auch daran, dass die Besucher:innen der großformatigen Rauminstallation – ähnlich wie vor den abstrakten Arbeiten Rothkos – unmittelbar der überwältigenden Erfahrung leuchtender Farben ausgesetzt sind; das vermittelnde Medium der Kunst als Lenkung von Wahrnehmung tritt dabei in den Hintergrund.

Das Wiederaufgreifen einer für die Romantik typischen Bildformel, nämlich der einsamen Rückenfigur vor einer grenzenlosen Landschaft in den in diesem Buch versammelten Fallstudien ebnet den Pfad in eine andere Form der Romantik-Rezeption, in der das Affektische zwar ebenfalls aufgerufen, aber gleichzeitig zur Diskussion gestellt wird. Das Erhabene wird dabei dekonstruiert und als eine anthropozentrische und zugleich ökologische Ästhetik auf ihren ethischen Wert hin befragt. Zusammengefasst zeigt dieses Buch die unterschiedlichen kreativen Verfahrensweisen auf, mit denen sich Künstler:innen mit der Romantik und einer durch die romantische Kunst ikonisch gewordenen Bildformel auseinandersetzen. Letztlich handelt es sich dabei auch um paradoxe Versuche der Vereindeutigung und der Diversifizierung einer komplexen philosophischen Kategorie, die in ihrer grundle-

39 Ebd., S. 184. Vgl. S. 197: »Construing the limiting power of the sublime in terms of the ungraspable is promising as a reply to the anthropocentric objection. It addresses our continuing need for sublimity and wonder in the face of massive appropriation and domination of nature by human beings. In an important sense, aesthetic experience of this kind can bring home some of the ways we cannot place ourselves over and above nature.«

40 Wolfgang Kemp hat das Prinzip der direkten Ansprache und der Involvierung der Rezipient:innen als Teil seiner Theorie über den expliziten Betrachter am Beispiel von Olafur Eliassons Installation *Weather Project* (2003) in der Londoner Tate Modern verdeutlicht. Gemeint ist hier ein Betrachter (bei Kemp allein in der männlichen Form verwendet), der zur Partizipation und Immersion eingeladen wird. Ders.: *Der explizite Betrachter: Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*. Konstanz University Press: 2015. Ich komme auf diesen Punkt zurück.

genden Bedeutung als menschliche Grenzerfahrung in Zeiten sich verschärfender Krisen eine neuerliche Aufwertung erfährt.

Im Folgenden werden darum die Gefahren und Potenziale einer ›Rückkehr‹ der Romantik in der Gegenwartskunst untersucht, wobei sich die Diskussion um die Wirkmechanismen einer ambigen, affizierenden und aufmerksamkeitsgenerierenden Ästhetik in Zeiten ökologischer und sozialer Krisen dreht. Die in den Fallstudien behandelten Künstler:innen werden dabei einer reflexiven Metaromantik der Gegenwart zugeordnet und damit auch von einer, weniger kritisch auf die Romantik zurückgreifenden ›Neoromantik‹ um 1900 bzw. späteren neoromantischen Tendenzen abgehoben.

2. Ökologie und Romantikrezeption

2.1. Ökokritik in Kunstgeschichte und Metaromantik

Die Relevanz ökokritischer Perspektiven in der Kunstgeschichte ist in den letzten Jahren deutlich gestiegen – nicht zuletzt im Zeichen der Klimakrise, der Anthropozän-Debatte und der allgemeinen Thematisierung von Naturkatastrophen in öffentlichen und künstlerischen Medien. Während sich die Kultur- und Literaturwissenschaften bereits seit den 1990er-Jahren unter dem Begriff des Ecocriticism mit Umweltbezügen in Texten beschäftigen und seither eine Vielzahl an Ansätzen (wie etwa *material ecocriticism* oder *postcolonial ecocriticism*) hervorgebracht haben,¹ ist die kunsthistorische Forschung vergleichsweise spät und zögerlich in diese Debatten eingestiegen.²

- 1 Vgl. exemplarisch: Hubert Zapf (Hg.): *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*. De Gruyter: 2016./Greg Garrard (Hg.): *The Oxford Handbook of Ecocriticism*. Oxford University Press: 2014.
- 2 Über die Gründe kann nur gemutmaßt werden; möglicherweise hat dieser Umstand auch etwas mit einem elitären Kunstbegriff zu tun. So verstand sich die Ökokritik von Beginn an als involviert und partizipatorisch. Auch eine Nähe zum Aktivismus ist nicht immer von der Hand zu weisen. Zur Orientierung eine kleine kommentierte Auswahl von Handbüchern der ökokritischen Theorie mit einem Fokus auf der bildenden Kunst und visuellen Kultur sowie einer allgemeinen Einführung in die Ökokritik: Andrew Hubbel und John C. Ryan: *Introduction to the Environmental Humanities*. Routledge: 2022. Das Buch zeichnet die Entwicklung der Environmental Humanities von aktivistischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts bis zu aktuellen Debatten um Klimawandel, Nachhaltigkeit und das Anthropozän nach. Es vermittelt zentrale Begriffe und Theorien – von Umweltgerechtigkeit bis Posthumanismus – und stellt neue Felder wie Critical Animal Studies, Queer Ecologies und Indigene Wissensformen vor. Zugleich zeigt es, wie Kunst und Geisteswissenschaften aktiv zur Gestaltung einer ökologisch verantwortlichen Zukunft beitragen können./T. J. Demos u.a.: *The Routledge Companion to Contemporary Art, Visual Culture, and Climate Change*. Routledge: 2021. Der Band vereint internationale Beiträge an der Schnittstelle von zeitgenössischer Kunst, visueller Kultur, Aktivismus und Klimakrise. Im Zentrum steht ein dekolonialer und klimagerechtigkeitsorientierter Zugang, der neue Perspektiven auf Extraktivismus, Multispezies-Gerechtigkeit, Umweltgewalt und visuelle Vermittlung erschließt. Für die ökokritische Forschung markiert der Band einen wichtigen Perspektivwechsel: Kunst und Bildkulturen werden nicht nur als Analyseobjekte, sondern als Akteure im Kontext planetarer Transformation verstanden./Joni Adamson und

Dennoch lässt sich eine zunehmende Öffnung der Kunstgeschichte für Umweltfragen und die entsprechenden interdisziplinären Zugänge verzeichnen. Die Ökokritik bewährt sich dabei als ein vielschichtiger Analyseansatz, der sich auch für die Auseinandersetzung mit visuellen Medien eignet. Karl Kusserow beschreibt Ökokritik beispielsweise als eine analytische Praxis, die kulturelle Artefakte – literarische wie darstellende – jenseits des üblichen anthropozentrischen Fokus der Geisteswissenschaften unter dem Gesichtspunkt der umweltlichen Bedingungen, Geschichten und Konzepte untersucht.³ Der Autor betont die ethische und oft aktivistische Dimension ökokritischer Fragestellungen, die feministische und klimagerechte Perspektiven einschließen und die Vorstellung einer Vorherrschaft des Menschen über die Natur destabilisieren.

In einer Erweiterung ökokritischen Denkens auf die Bildkünste rückt auch die Frage in den Vordergrund, wie visuelle Darstellungen über die Zeit hinweg Vorstellungen des Natur-Mensch-Verhältnisses geprägt haben. Bilder werden dabei nicht nur als Repräsentationen von Welt verstanden, sondern als aktive epistemologische, ideologische und ontologische Agenten, die die menschliche Umweltwahrnehmung und das Handeln beeinflussen. Dementsprechend kommt auch der älteren Kunst eine besondere Bedeutung zu, nämlich bezüglich der Frage, wie Bilder die Beziehung des Menschen zur Natur geprägt haben.⁴

Michael Davis: *Humanities for the Environment: Integrating Knowledge, Forging New Constellations of Practice*. Routledge: 2017. Der Band zeigt, wie Geisteswissenschaften aktiv zur Bewältigung ökologischer Krisen beitragen können, indem sie vielfältige Wissensformen – etwa Indigene, künstlerische oder lokale – vernetzen und ökologische Praktiken hervorbringen. Für die ökokritische Forschung bedeutet das einen Perspektivwechsel, weg von rein textanalytischen Methoden hin zu transdisziplinären, praxisorientierten Ansätzen./Malcolm Miles: *Eco-Aesthetics: Art, Literature and Architecture in a Period of Climate Change*. Bloomsbury: 2014. Das Buch verfolgt die Entwicklung der Environmental Humanities und fragt, wie Kunst, Literatur und Architektur in Zeiten des Klimawandels und der ökologischen Krisen ästhetisch wirksam werden können, und zwar jenseits traditioneller Kategorien wie dem Schönen oder Sublimen. Der Autor entwickelt eine interdisziplinäre Perspektive, die Eco-Art, Kritik an Konsumgesellschaften und der Globalisierung sowie neue ästhetische Theorien vereint. Dadurch wird Kunst im breiteren Sinne zu einem aktiven Akteur nachhaltiger und ökologisch relevanter Praxis.

3 Karl Kusserow: Introduction: Connected. *Picture Ecology: Art and Ecocriticism in Planetary Perspective*, hg. von dems. Princeton University Art Museum: 2021, S. 8–23. Der Autor definiert Ökokritik folgendermaßen: »As it has rapidly and variously evolved, ecocriticism might broadly be described as analysis of cultural artifacts, literary and material, that, against the usual anthropocentric mode of the humanities, attends to environmental conditions and history and to considerations of ecology [...] engaging how humans have differently construed and been infected by these things across time and cultures.« (S. 11–21). Meine Studie schließt hieran an, wobei sie die Reflexion über das Menschliche in den Ausgangspunkt stellt, um die hierauf basierende künstlerische Kritik am Anthropozentrismus zu verdeutlichen.

4 Ebd., S. 15. Vgl. dazu besonders auch Braddock 2023.

Als ein Vorläufer bzw. eine Folie für ökokritische Forschungsansätze in der Kunstgeschichte kann die Literatur zur Land Art der 1960er- und 1970er-Jahre gelten, die in Auseinandersetzung mit großflächigen Eingriffen in die Natur grundlegende umweltbezogene Fragestellungen aufwarf. Künstler:innen wie Robert Smithson, Nancy Holt oder Michael Heizer reagierten auf die ökonomische und infrastrukturelle Transformation von Landschaft, indem sie mit Erdmaterialien, geologischen Formationen und räumlicher Intervention operierten.⁵ Land Art-bezogene Forschung thematisiert das Verhältnis von Kunst und Natur und greift zudem Fragen von Dauer, Entropie und Materialität auf.⁶ Doch obwohl viele dieser Arbeiten in kritischer Distanz zur industriellen Nutzung und teilweise auch Ausbeutung der Umwelt entstanden, blieben ihre ökologische Dimension und ihre soziale Einbettung häufig implizit oder – insbesondere angesichts der oft monumentalen Maßstabsetzung, der Nutzung schwerer Maschinen und ihrer Installation auf Indigenen oder staatlich verwalteten Gebieten – auch fragwürdig.⁷ Wie T. J. Demos betont, ist eine ökologisch motivierte Kunst und ihre Erforschung heute stärker an den Veränderungen der phänomenologischen, sozialen und politischen Konditionen interessiert und gleichzeitig sensibler für die eigene kulturelle Verortung und den eigenen Ressourcenverbrauch.⁸

Im Kontext des sich beschleunigenden Klimawandels und der wachsenden Sensibilisierung für die strukturellen Verflechtungen von Ökologie, Kultur und Sozialem rücken nunmehr andere Fragestellungen in den Vordergrund: etwa inwieweit die Wahrnehmung von Natur für eine gemeinschaftlichere und gerechtere Gesellschaft zentral ist.⁹ In der Kunstgeschichte hat diese neu justierte Ausrich-

-
- 5 Robert Fleck: *Kunst und Ökologie*. Edition Konturen: 2023. Nach Fleck kennzeichnet die europäische Land Art eine prägnante Sensibilisierung für Umweltzerstörung im künstlerischen Kontext. Mit der Kunst im Zeitalter des sich beschleunigenden Klimawandels verbinden sie durchaus (neben Fragen der Materialitäten) auch den Versuch der Sensibilisierung und ein Apell von Dringlichkeit (zum veränderten Handeln).
 - 6 Vgl. zu Entropie und Dauer: Robert Smithson: *The Collected Writings of Robert Smithson*, hg. von Jack Flam. University of California Press: 1996. Zu Materialitätsfragen: Jeffrey Kastner und Brian Wallis: *Land and Environmental Art*. Phaidon: 1998.
 - 7 Die Großschreibung von ›Indigenous‹ markiert in der englischen Sprache ein Wissen um die Ausbeutung und Auslöschung Indigener Kulturen seit dem kolonialen Zeitalter sowie die Angleichung an eine Praxis der Großschreibung von Landeszugehörigkeiten sogenannter First Nations (Beispiel: ›French People‹). Auch in der deutschen Wissenschaftspraxis etabliert sich – trotz sprachlicher Unterschiede – diese Schreibweise, weshalb sie hier ebenso übernommen wird.
 - 8 T. J. Demos: *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Sternberg Press: 2023, S. 15.
 - 9 Ebd., S. 8. Vgl. hierzu auch den explizit auf die Gegenwartskunst orientierten Band: Maja und Reuben Fowkes: *World of Art: Art and Climate Change*. Thames & Hudson: 2022. Das Buch stellt zentrale Themen der sogenannten Klimakunst vor und versammelt kritisch-theoretische so-

tung einerseits dazu geführt, dass Theoretiker wie T. J. Demos den Eindruck hatten, gegen ihre eigentliche Ausbildung zu arbeiten und stattdessen interdisziplinär agieren zu müssen, z.B. indem sie ihren Bildbegriff radikal erweiterten. Auch ein Unwohlsein bzw. eine Angst bezüglich des ›Verlustes des eigenen Faches‹ mag in der Kunstgeschichte zunächst zu Ressentiments hinsichtlich der Verbindung historischer und ökologischer Fragestellungen und der Entwicklung eines ökokritisch orientierten Methodenkatalogs geführt haben. Anstelle von kulturhistorischen Fragestellungen widmete sich die gegenwartsbezogene Kunst-, Kultur- und Medienwissenschaft stattdessen häufig Themen der Bildtechnologien – wie Datenvisualisierungstechniken – als Bestandteile von Politiken der Repräsentation, der partizipativen Möglichkeiten von Kunst und deren Bezügen zum Aktivismus.¹⁰

Eine Pionierleistung in der ökokritischen Theoriebildung im Bereich der Kunstgeschichte stellt darum ein kürzlich erschienener Band von Olga Smith und Andrew Partizio dar. Die Autor:innen benennen als Inspirationsquelle für ihren Methodenband zu einer *ecocritical art history* – gleichgesetzt mit Begriffen wie *environmental art history*, *eco-aesthetics* oder *eco-art history* – die Literaturwissenschaften und betonen insgesamt eine beginnende Neuausrichtung des Fachs seit den 2010er-Jahren.¹¹ Die Relevanz einer ökokritischen Kunstgeschichtsforschung sehen die Autor:innen in Zeiten des Visuellen – also von Fernsehen, Werbung, Social Media etc. –, hinsicht-

wie praxisorientierte Beiträge, die ökologisch motivierte Wege des Denkens, Darstellens und Handelns im Zeitalter von globalen Krisen eröffnen. Für die vorliegende Studie, die einen umfassenderen Blick auf ein historisch gewachsenes und kulturell determiniertes Mensch-Natur-Verhältnis legt, ist die Ausrichtung des Bandes allerdings zu eng und summarisch.

10 T. J. Demos: *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*. Sternberg Press: 2017, S. 7–10. Vgl. hierzu auch: Heather Davis und Etienne Turpin: *Art and Death. Lives Between the Fifth Assessment & the Sixth Extinction. Art in the Anthropocene. Encounters among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, hg. von dens. Open Humanities Press: 2015, S. 3–30. Die Autor:innen bestimmen das Anthropozän selbst als ein sinnliches Phänomen, das nach einer ästhetischen Ausdrucksweise strebe. Kunst im Anthropozän sei in gewisser Weise zugleich experimentell und nostalgisch, da sie neue Versuche des Lebens in einer Welt nahelege, die es an sich nicht länger gibt. Implizit gehen die Autor:innen also von einem romantischen Charakter der Kunst im Anthropozän aus, dem sie letztlich allerdings nicht weiter nachgehen.

11 Olga Smith and Andrew Partizio: *Introducing methods for ecocritical art history. Methods for ecocritical art history*, hg. von dens. Manchester University Press: 2026, S. 1–14. Als grundlegende Literatur hierzu vgl. auch: Heather Davis and Etienne Turpin: *Art in the Anthropocene: Encounters among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. Open Humanities Press: 2015/Christopher P. Heuer and Rebecca Zorach: *Ecologies, Agents, Terrains*. Yale University Press: 2018/Julie Reiss: *Art, Theory and Practice in the Anthropocene*. Vernon Press: 2019/Karl Kusserow: *Picture Ecology: Art and Ecocriticism in Planetary Perspective*. Princeton University Art Museum: 2021. Auffällig ist die Dominanz der angelsächsischen Forschung und die Absenz größerer deutschsprachiger Studien.

lich der kritische Revision der eigenen Perspektiven und Methoden.¹² Eine ökokritische Kunstgeschichte basiere auf der Hinwendung zum Relationalen, hier gemeint als ein Fokus auf (umweltlichen bzw. räumlichen) Beziehungen, die innerhalb eines Werkes, aber auch zwischen Werk und Betrachter:innen zum Ausdruck kommen können. Damit folgen die Autor:innen der von Timothy Morton propagierten These, dass an und für sich jede Kunst ökologisch ist¹³, da sie stets Teil von Rezeptionssituationen und damit auch relational wirksam werde:

»All art is ecological in its potential to reveal vital interdependencies between the human and the rest of nature, with ecocriticism encompassing methodologies, techniques, and forms of awareness that can be mobilised to identify, interpret, and understand these crucial interconnections.«¹⁴

Anstelle einer Art ›Toolbox‹ für methodologische Verfahren in der ökokritischen Kunstgeschichte regen Smith und Patrizio die Überprüfung bereits etablierter Methoden des Fachs auf ihre Möglichkeit der kritischen Adaption und Weiterentwicklung an. Dabei nennen sie Alois Riegls Theorie des geöffneten und geschlossenen Kunstwerks als Beispiel für eine Visualisierung kollektiver Beziehungen innerhalb von historischen Gemälden und Techniken des Ein- und Ausschlusses der Betrachter:innen in diese.¹⁵ Riegl hatte (als Vorläufer der Rezeptionsästhetik) anhand des holländischen Gruppenporträts Gesten, Haltungen und Blicke von Figuren als Prinzipien einer Verschachtelung von internen und externen Relationsgefügen beschrieben. Kunst habe dementsprechend die Fähigkeit, ihre Betrachter:innen sowohl ein- als auch auszuschließen und sie abhängig davon zu involvierten Adressat:innen werden zu lassen.

Die vorliegende Studie schließt an dieses – von Patrizio und Smith bedauerlicherweise nicht weiter ausgeführte – Beispiel an, indem sie die Anschlussfähigkeit rezeptionsästhetischer Analysemethoden an die ökokritische Forschung untersucht. Ziel ist allerdings nicht etwa die unreflektierte Weiterführung eines Analysemodells der ›westlichen‹ Kunstgeschichte und ihre Anwendung innerhalb kolonial

12 Hiermit geht die kritische Selbstverortung der Herausgeber:innen und der Autor:innen einher, die keine objektive Analyseannahme mehr zulässt. Vgl. Smith und Patrizio: »In the face of ecological crisis, there is an ethical and political imperative to act with what tools we have. Alongside this demand, we call for the contribution of ecocritical art history to be acknowledged within the ecocritical project, and the adjoining fields of research, under the umbrella terms of environmental humanities and environmental science. This double imperative gives our project a sense of distinctive agency both within art history and in the wider world.« Smith und Patrizio 2026, S. 1.

13 Timothy Morton: *All Art ist Ecological*. Penguin: 2021.

14 Smith und Patrizio 2026, S. 2.

15 Alois Riegl: *Das holländische Gruppenporträt* (Textband). Anton Schroll & Co.: 1931.

geprägter Kontexte, sondern die kritische Untersuchung einer im Anthropozän besonders wirksamen und kulturhistorisch gewachsenen Ästhetik. Obwohl eine ökokritische Kunstgeschichte also von den methodologischen Entwicklungen im Bereich der Literaturwissenschaften profitieren kann (und sollte), wird in diesem Ansatz eine Relevanz explizit kunsthistorischer Expertisen deutlich, nämlich im informierten Umgang mit visuellen Darstellungsweisen und Wahrnehmungsmodellen. Eine ökokritische Kunstgeschichte sollte sich demnach zukünftig die kritische Reflexion der eigenen Analysemethoden ebenso zu Herzen nehmen wie die bereits in den Literaturwissenschaften gewonnenen Erkenntnisse im Bereich der *environmental humanities*.

Neoromantik oder Metaromantik?

Evi Zemanek argumentiert, dass die Analyse kanonisierter Repräsentationen von Natur nicht allein der Inhaltserfassung, sondern der Rekonstruktion von etablierten Wahrnehmungsmodi, Wertordnungen und impliziten Machtverhältnissen dient.¹⁶ Obwohl sich die Autorin literarischen Genres widmet, ist ihre Unterscheidung zwischen einer ökologisch orientierten und einer ökologisch engagierten Literatur auch für am Bild orientierte Studien hilfreich. Die fehlende Unterscheidung dieser Modi hat in der Vergangenheit nämlich dazu geführt, dass in (deutschsprachigen) kunstwissenschaftlichen Untersuchungen häufig künstlerische Beiträge partizipatorischer und aktivistischer Natur vordergründig Beachtung fanden, ohne den subtileren Verhandlungen von Rezeptionsmodi und Kanonisierungsfragen ebenfalls Aufmerksamkeit zu schenken.¹⁷

Dies liegt auch darin begründet, dass älteren Formen ökologisch orientierter Kunst bzw. Literatur – Zemanek nennt das britische und amerikanische Nature Writing (Henry David Thoreau, William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge etc.) – heute der Vorwurf gemacht wird, durch den Rückgriff auf die Ästhetik der Innerlichkeit und Einfühlung »keine ökologische Botschaft« vermitteln zu können, »da sie die Natur fälschlicherweise als stabiles Gleichgewicht menschlichen destruktiven Dynamiken« entgegenstelle.¹⁸ Durch diese verengte Lesart werden

16 Evi Zemanek: Einleitung: Ökologische Genres und Schreibmodi. Naturästhetische, umweltethische und wissenspoetische Muster. *Ökologische Genres: Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik*, hg. von ders. Vandenhoeck & Ruprecht: 2018, S. 9–56.

17 Damit ist letztlich natürlich kein Entweder-oder gemeint. Dennoch wäre eine konkretere Berücksichtigung dessen, was Kunst ökologisch macht, hinsichtlich der Idee eines offenen Kunstwerks (Umberto Eco), weiterführend. Zum Partizipatorischen vgl.: Ursula Ströbele: Kunst und Ökologie: Von den 1960er-Jahren bis in die Gegenwart. *New Ecologies: Gegenwart Presence II*, hg. von Florian Matzner u.a. Kunstsammlungen Chemnitz. Kerber: 2024, S. 237–251.

18 Zemanek 2018, S. 19.

›proto-ökologische‹ Werke nach Zemanek auf eine mimetische und ideologische Dimension verkürzt, welche wiederum die komplexen ästhetischen Modi ironischer Distanzierung und Transformation außer Acht lassen.

Dieses Argument gilt m.E. auch für eine die Romantik kritisch rezipierende Gegenwartskunst, in der u.a. eskapistisch besetzte Bildformeln befragt und so in ein effektives Mittel ökologischer und postkolonialer Reflexion transformiert werden. Im Zentrum steht darum die Frage, wie konventionelle und kanonisierte Darstellungsverfahren eines menschlichen Subjekts (post-)anthropozentrische Perspektiven und ökozentristische Weltbilder vermitteln können, ohne bestehende Machtverhältnisse zu stärken.

In diesem Sinne ist diese Arbeit ein Plädoyer für die Untersuchung metaromanischer Strömungen in der Gegenwartskunst, die letztlich nicht mit den von Philosophen wie Timothy Morton kritisierten neoromantischen Tendenzen verwechselt werden sollten. In seinem viel zitierten Band *Ökologie ohne Natur* formuliert Morton eine fundamentale Kritik am Begriff ›Natur‹ als ein ästhetisch und ideologisch aufgeladenes Konstrukt.¹⁹ Für Morton ist insbesondere der romantische Naturbegriff – vor allem in seiner englischsprachigen Codierung – untrennbar mit einer Weltanschauung verbunden, die Subjektivität, Landschaft und Gefühl zu einem harmonischen Ganzen verklammert. Diese Haltung steht nach Meinung des Autors einer kritisch distanzierten Wahrnehmung und so auch dem Willen zur Veränderung entgegen:

»Ökologisches Schreiben pocht darauf, dass wir in die Natur »eingebettet« sind. Natur ist ein uns umgebendes Medium, das unser Dasein aufrechterhält. Aufgrund der Eigenschaften jener Rhetorik aber, die erst zur Idee eines umgebenden Mediums führt, kann ökologisches Schreiben niemals deutlich machen, dass es dabei wirklich um Natur geht, und somit kein zwingendes und konsistentes ästhetisches Fundament für die neue Weltanschauung bereitstellen, die die Gesellschaft verändern soll.«²⁰

Eine romantisierende Ästhetik sei also strukturell inkompatibel mit einer ökologisch orientierten Philosophie, Politik und Kunst, da sie Natur zur kontemplativen Projektionsfläche verkläre und sie dadurch ihrer materiellen und politischen Realität entziehe.²¹ Morton kritisiert insbesondere die sogenannte Ökomimese des Nature Writing, in der Natur als ein sinnlich erfahrbares, den Menschen umgebendes Medium affirmiert wird, gleichzeitig aber – durch die rhetorische Struktur dieser Einbettung – einer Unverfügbarkeit von Natur wenig Rechenschaft zollt.

19 Timothy Morton: *Ökologie ohne Natur. Eine neue Sicht der Umwelt*. Matthes & Seitz: 2016.

20 Ebd., S. 12.

21 Ebd., S. 7–9.

Zentral für die vorliegende Analyse, die in Anlehnung, aber auch partieller Kritik an Mortons durchaus drastischen Ansatz entstand, ist die These, dass Natur im Schreiben wie im Bild stets entgleitet, dass also jede Darstellung unweigerlich eine vom Menschen ausgehende Konstruktion ist. Dies ist ein Gedanke, den auch metaromantische künstlerische Positionen aufgreifen, insofern sie die Medialität von Natur und ihr Basieren auf einer menschlichen Wahrnehmung thematisieren. Dementsprechend kritisieren die in diesem Band vorgestellten künstlerischen Positionen den Modus einer unmittelbaren bzw. distanzlosen Erfahrung und verwandeln eine solche Ästhetik in die Reflexion über ein historisch, kulturell und ästhetisch geformtes Sehen. Die Natur erscheint hier nicht als Essenz oder substantielle Gegebenheit, sondern als diskursiv strukturierter Möglichkeitsraum von Bedeutungszuschreibungen.

Auch Morton fordert eine Abkehr von substanzialistischen Naturanschauungen hin zu relationalen, nicht-autoritativen Formen ökologischen Denkens, die kollektive Subjektivitäten und Machtverhältnisse mitreflektieren.²² Diese Forderung richtet sich gegen eine Ökologie, die Natur essentialisiert oder romantisch verklärt – etwa im Bild der feminisierten, bewahrenswerten Wildnis, die Teil einer patriarchalen Fetischisierung sei.²³ Allerdings erscheint Mortons Haltung gegenüber der Romantik, insbesondere mit Blick auf die in diesem Band untersuchten künstlerischen Positionen, komplexitätsreduzierend und vereinfachend, und zwar sowohl mit Blick auf die der Romantik eigenen Ambivalenzen als auch die Möglichkeit ihrer kritischen (also nicht im strengen Sinne zitathaften) Aneignung. Letztere findet in den in diesem Buch versammelten künstlerischen Arbeiten nicht nur Berücksichtigung, sondern wird zum Kern der tiefenhistorischen und transkulturellen Auseinandersetzung.

Schließlich greifen viele der im Folgenden vorgestellten Positionen zwar ästhetische Verfahren der Romantik auf – wie etwa das Spiel mit dem Erhabenen, Rückenfiguren und sinnliche Affizierungsmomente –, sie dekonstruieren aber zugleich deren ideologische Voraussetzungen. Statt einer Sehnsucht nach distanzloser Verschmelzung zu folgen, legen sie offen, dass Naturdarstellungen immer auch politische Geografien, koloniale Ein- und Ausschlüsse und kulturelle Codierungen transportieren. Wenn Morton die romantische Ökologie darum als Resultat einer imperialen Haltung beschreibt²⁴, lässt sich dies im Kontext gegenwärtiger metaromantischer Kunst kritisch weiterschreiben: Die Landschaft wird nicht mehr als Besitz, sondern als konflikthafter, von Geschichte und Gewalt durchzogener Raum erfahren – etwa im Spiegel von Heroisierungsprozessen, Marginalisierung-

22 Ebd., S. 29–30.

23 Ebd., S. 12 und 133.

24 Ebd., S. 146.

gen und Naturalisierungen. Ins Zentrum rückt eine sowohl gegenwärtig als auch historisch informierte Perspektive.

Ein dezidiert ökokritischer Zugriff auf ältere Kunst, das heißt hier die visuellen Kulturen des 19. Jahrhunderts, wurde zuletzt von Maura Coughlin und Emily Gephart vorgeschlagen, die den »langen Schatten« dieser Epoche auf unsere Gegenwart betonen.²⁵ Das 19. Jahrhundert wird von den Autorinnen nicht nur als Geburtsmoment der industriellen Moderne und der imperialen Expansion beschrieben, sondern auch als Ursprung jener ästhetischen und epistemischen Bildwelten, die unsere Vorstellungen von Natur, Welt und Mensch bis heute prägen. In dieser Hinsicht wird das Visuelle selbst zum ökologischen Medium: Landschaftsmalerei, Diagramme, naturkundliche Illustrationen oder technologische Bildformen strukturieren nicht bloß Wahrnehmungsweisen, sondern sie materialisieren koloniale, hierarchische und anthropozentrische Ordnungen.²⁶ Coughlin und Gephart plädieren daher für ein ökokritisches Denken, das nicht nur analytisch, sondern auch ethisch und politisch motiviert ist – ein Denken, das auf die historischen Bildsprachen reagiert, mit denen sich Menschen als Teil, aber auch als Gestalter:innen von Natur inszenieren.

In der Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst, die an romantische Bildtraditionen anschließt, lässt sich diese Perspektive produktiv erweitern: Die in diesem Band versammelten Künstler:innen greifen auf Verfahren der Romantik zurück – etwa die Vorstellung einer unberührten Landschaft, die Evokation des Erhabenen oder die symbolische Verschmelzung von Innerem und Äußerem – und transformieren diese im Sinne einer kritischen Metaromantik. Diese Methode dekonstruiert das romantische Naturbild nicht nur durch eine betonte Distanzierung, sie führt darüber hinaus zu einer Neumodellierung kanonisierter Bildformeln unter veränderten Vorzeichen. Insofern macht sie historisch gewachsene Naturvorstellungen sichtbar, reflektiert ihre Einbettung in imperiale Geografien und führt ihre affizierende wie politische Wirkmacht vor. In diesem Verlauf wird Romantik nicht etwa »restauriert«, sondern als konflikthafter Denkraum reaktiviert. Romantische Ästhetik im Singular meint in diesem Sinne also die Wirkung eines Bildraums als Identifikationsort und Gefühlsarchiv, die gerade in Momenten der Wiederholung bekannter, da kanonisierter Formeln auch reflektierbar wird.

Eine Gegenwartskunst, die sich in ein solches differenziertes Spannungsfeld begibt, ist weder nostalgisch noch eskapistisch. Zudem ist sie frei von der mytho-

25 Maura Coughlin and Emily Gephart: Introduction. *Ecocritics and the Anthropocene in Nineteenth-Century Art and Visual Culture*, hg. von dens. Routledge: 2020, S. 1–12, S. 1.

26 Ebd., S. 5. Ein Beispiel hierfür ist der sogenannte *Baum des Lebens* von Ernst Haeckel; eine Zeichnung (aus der Schrift *Generelle Morphologie der Organismen*, 1866), die sowohl die Vernetztheit als auch die rassistische und utilitaristische Rahmung ökologischer Beziehungen im 19. Jahrhundert veranschaulicht.

logisierenden Vorstellung einer die Natur bewahrenden oder ›rächenden‹ Kunst, die aktuelle Definitionen und Zielsetzungen ökologisch orientierter Arbeiten ebenso durchzieht wie ihre Untersuchung.²⁷ Im Gegenteil widmet sie sich analytisch den Affizierungsdynamiken innerhalb relationaler Ästhetiken mit Blick auf ihre subjektkonstituierende sowie -dekonstituierende Wirkung und verbindet dabei historische Tiefendimension mit gegenwärtiger Kritik.

Um diese These zu verstehen, sind noch einige abschließende Worte zum Terminus der Neoromantik wichtig.²⁸ Raphael Stübe beschreibt die Neoromantik als eine Remodellierung romantischer Denk- und Darstellungsweisen um 1900, die zugleich auf die Moderne reagiert und sich von ihr abgrenzt.²⁹ Neoromantik reaktiviert zentrale Erzählstrategien und Bildmotive der Romantik, modifiziert diese jedoch unter den Bedingungen eines veränderten historischen Kontexts. Dabei steht sie in einer eigentümlichen Spannung zwischen rebellischem Impuls und antimoderner Rückwendung – etwa durch völkische Bewegungen. Gerade diese Ambivalenz hat dazu geführt, dass der Begriff der Neoromantik mit Skepsis betrachtet wird.³⁰ Stü-

-
- 27 Eduardo Valls Oyarzun: Introduction. *Avenging Nature. The Role of Nature in Modern and Contemporary Art and Literature*, hg. von Eduardo Valls Oyarzun u.a. Lexington Books: 2020, S. 1–6. Das vielleicht am meisten zitierte Beispiel für die Auffassung einer rächenden Natur findet sich bei Bruno Latour.: *Kampf um Gaia. 8 Vorträge über das neue Klimaregime*. Suhrkamp Verlag: 2017. Latours rächende Natur ist allerdings differenziert. Er übernimmt nicht die Vorstellung einer Natur als moralisch handelndem Subjekt im Sinne einer mythologischen Rache, wie sie manchmal in populären Diskursen auftaucht (etwa in Form von ›Die Erde straft den Menschen‹). Vielmehr beschreibt er Gaia als Akteurin, die auf menschliche Eingriffe reagiert. Extremwetter, Klimakatastrophen oder Artensterben sind dabei keine Racheakte, sondern die Folgen komplexer Interaktionen zwischen menschlichen Aktivitäten und planetaren Systemen. Der Autor verwendet den Begriff der ›Rache‹ gelegentlich dennoch, um die Dringlichkeit und die politischen sowie ethischen Konsequenzen des menschlichen Handelns zu verdeutlichen: Die Erde setzt Grenzen, die nicht ignoriert werden können und dürfen. Zentral ist also keine moralische Vergeltung, sondern eine planetare Reaktion, die menschliches Handeln auf die Ebene eines ökologischen und geopolitischen Systems zurückspiegelt und als Rache interpretiert werden kann.
- 28 Die Begrifflichkeit stammt aus der Zeitschriftenkultur des späten 19. bzw. frühen 20. Jahrhunderts. ›Neuromantik‹ setzt sich als Bezeichnung seit dem Jahr 1898 (u.a. im Zuge der Gründung eines Verlags der Neuromantik von Eugen Diederichs) gegen andere Termini durch. Vgl. Irmgard Heidler: *Der Verleger Eugen Diederichs und seine Welt (1896–1930)*. Otto Harrassowitz Verlag: 1998, S. 451–453.
- 29 Raphael Stübe: *Neoromantik der Jahrhundertwende. Transformationen eines romantischen Erzählmodells um 1900*. Metzler: 2023.
- 30 Den häufig nachgezeichneten, von der Forschung aber auch kritisierten Traditionslinien von der Romantik zur gegenwärtigen Esoterik, aktuellen Krisen und Hightech widmete sich 2025 die Ausstellung *Neoromantik* (kuratiert von Simon Strauß) im Forum Kunst Rottweil. Vgl. den Link zur Ausstellung <https://www.forumkunstrottweil.de/ausstellung/neoromantik/> (aufgerufen am 15. September 2025).

be plädiert demgegenüber für eine wertneutrale Haltung, die die ästhetischen und semantischen Transformationen differenzierter erfasst – nämlich von der Rezeption romantischer Motive über darstellerische Verschiebungen bis hin zur semantischen Neuaufladung.

Neben diesem Plädoyer für Wertneutralität einer die Romantik rezipierenden Kunst ist für die hier behandelte Metaromantik der Gegenwart besonders auch ein reflexiver und kritischer Impetus wichtig.³¹ Es geht bei deren Definition also nicht darum, Romantik als einen monolithischen Wiedergänger zu bestimmen, sondern die Wiederaufnahme eines typisch romantischen Spannungsmomentes zwischen nostalgischem Universalismus und kritischer Selbstreflexivität durch die ökologisch motivierte und an der Romantik orientierte Gegenwartskunst nachzuvollziehen.

2.2. Proto-Ökologie und romantische Naturvorstellungen

Die kunsthistorische Forschung zu ökologischen Positionen innerhalb der romantischen Malerei hat bislang vor allem in angelsächsischen Kontexten stattgefunden und insbesondere Großbritannien und die USA berücksichtigt. In jüngeren Jahren haben US-amerikanische Ansätze, wie sie im viel zitierten Band *A Keener Perception: Ecocritical Studies in American Art History* von Alan C. Braddock und Christoph Irmscher versammelt sind, entscheidende Impulse geliefert, um ökokritische Forschung mit historischer Akzentuierung in der Kunstgeschichte zu etablieren.³² Der Band ist eine Pionierleistung in einer für ökologische Themen sensibilisierten Kunstgeschichte, da hier künstlerische Praktiken vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart nicht nur als Repräsentationen von Landschaftseindrücken, sondern als aktive Formen umweltlichen Wissens und Handelns begriffen werden. Gerade eine Berücksichtigung nicht nur der Gegenwartskunst, sondern auch historischer Gemälde – der Ausgangspunkt der Analyse ist hier die Hudson River School als Beispiel für ein Ineinandergreifen von künstlerischer Fantasie und umweltlichen Erfahrungen – verändert die Art und Weise, wie Kunstgeschichte vielfach verstanden wird, indem sie etablierte Ansätze für aktuelle ökologische Diskurse öffnet.³³

Die Autor:innen plädieren für einen »environmental turn«, nicht nur in den Literatur-, sondern auch in den Kunstwissenschaften, um die Bedeutung des Visuellen in der Modellierung, Etablierung und Verbreitung von Naturerlebnissen und -konzepten zu analysieren. Neben der Anthropozänkritik ist darum auch die Auseinan-

31 Stübe 2023, S. 3.

32 Alan Braddock and Christopher Irmscher: Introduction. *A Keener Perception: Ecocritical Studies in American Art History*, hg. von dens. The University of Alabama Press: 2009, S. 1–10.

33 Ebd., S. 3.

dersetzung mit einer Kanonkultur Gegenstand einer ökokritischen Kunstgeschichte:

»Briefly defined, ecocriticism emphasizes issues of environmental interconnectedness, sustainability, and justice in cultural interpretation. When it is historically orientated, ecocritical scholarship may bring attention to neglected evidence of past ecological and quasi-ecological sensibility or it may cast canonical works and figures in a new light by revealing previously unnoticed complexity, ambivalence, or even antipathy regarding environmental concerns.«³⁴

Die vorliegende Studie schließt an diesen Ansatz eines *greenings* der Kunstgeschichte an, allerdings nicht in der Dekonstruktion etablierter Methodologien, sondern in ihrer Erweiterung zur Untersuchung kanonkritischer Positionen. Dieses Vorgehen berücksichtigt insbesondere phänomenologische, postkoloniale und bildtheoretische Methoden.

Gerade für das Verständnis einer ökokritischen Metaromantik ist ein historisch-kritischer Zugang zentral, denn viele zeitgenössische Künstler:innen greifen auf romantische Bildformeln zurück – etwa das Motiv der Wildnis, das Spiel mit Licht und Atmosphäre oder die Inszenierung der Rückenfigur –, um sie unter den Vorzeichen des Anthropozäns, der Klimakrise und einer postkolonialen Kritik neu zu befragen.³⁵ Die amerikanische Forschung hat früh die politisch-ökologische Dimension solcher Bildstrategien freigelegt. Parallel dazu hat eine europäische kunsthistorische Perspektive – insbesondere mit Blick auf England – die romantische Landschaftsmalerei nicht nur als Ausdruck nationaler Identität oder metaphysischer Naturerfahrung gedeutet, sondern auch als sensibles Zeugnis für ein Bewusstsein um die schädlichen Auswirkungen kolonialer und industrieller Ambitionen.

Ein Beispiel hierfür ist die Re-Interpretation von Malern wie dem Engländer J. M. W. Turner. Die aktuelle Forschung – etwa von Frédéric Ogée oder Sarah Gould – hat herausgearbeitet, wie Turners Landschaften auf die industriellen, kolonialen und ökologischen Transformationen des 19. Jahrhunderts reagierten.³⁶ In den Analysen zeigt sich, dass Turners Bilder nicht als beginnendes Interesse an der Abstraktion zu werten sind – worauf wie bei Caspar David Friedrich ein Teil der Valorisie-

34 Ebd., S. 3. Nach den Autoren enthält jedes Kunstwerk eine gewisse umweltliche Signifikanz, die es für eine »environmental inquiry« öffne (vgl. auch S. 9).

35 Ein prägnantes Beispiel hierfür sind die Video- und Fotoarbeiten von Kehinde Wiley, auf dessen Bezug zu Friedrich ich noch zurückkommen werde.

36 Frédéric Ogée: »A New and Unforseen Creation.« Turner, English Landscape, and the Anthropo(s)cene. *British Art and the Environment. Changes, Challenges, and Responses Since the Industrial Revolution*, hg. von Charlotte Gould and Sophie Mesplède. Routledge: 2022, S. 166–181. Vgl. auch: Sarah Gould: The Polluted Textures of J. M. W. Turner's Late Works. *Victorian Ecologies* 10, 2021, S. 77–105.

rung der Werke beruht³⁷, – sondern als »visuelle Verdichtungen eines neuen ökologischen Bewusstseins«, das atmosphärische Wahrnehmung, materielle Oberflächen und gesellschaftliche Eingriffe in die Umwelt miteinander verschränkt.³⁸ Gould liest die materielle Qualität von Farbe und Textur in Turners Spätwerk etwa als aktive Visualisierung kontaminierter Luftschichten im Zeitalter der Kohleökonomie, also als ein bildliches Echo des Anthropozäns, das sowohl die Schönheit als auch die Bedrohung industrieller Veränderung in der Ästhetik eines sogenannten industrial sublime zusammenführt.³⁹

Diese proto-ökologische Deutung romantischer Bildkulturen, die insbesondere in der an England und den USA orientierten Forschung zu einer Neubewertung der Landschaftsmalerei um 1900 geführt hat, ist allerdings zumindest teilweise als defizitär zu beurteilen. Gerade aus deutscher Perspektive fällt nämlich auf, dass wesentliche kunsthistorische Beiträge – beispielsweise zur atmosphärischen Wahrnehmung, zur taktilen Materialität von Farbe (bei Turner oder John Constable), zur Rolle von Wetter und Klimabeobachtung oder zu frühen Theoretisierungen der Naturphilosophie – in der anglophonen Debatte kaum rezipiert werden.⁴⁰ Die historische Tiefenbohrung, die etwa Monika Wagners Arbeiten zum Zusammenspiel der Elemente in Turners Malerei oder zur klimatischen Wahrnehmung leisten, bleibt im internationalen Diskurs mindestens unterbelichtet.⁴¹ Auch John Ruskins frühe Umweltbeobachtungen und seine Vorträge über die »Sturmwolke« (*The Storm-Cloud of the Nineteenth Century*, 1884) – ein zum Topos geronnenes Sprachbild, das im 19. Jahrhundert bereits von einem kollektiven Bewusstsein für anthropogene Wetterphänomene zeugte – werden im Kontext anglophoner Romantik-Rezeption oft isoliert behandelt und zu wenig im internationalen Diskurs um eine ökokritische Kunstgeschichte verortet.

37 Vgl. exemplarisch: Gustl Früh-Jenner: *Abstraktionstendenzen im Werk J. M. W. Turners. Ein Versuch der Neubestimmung der Historienmalerei*. Dissertation: 1991. Eine Ausstellung in der Schirn Kunsthalle in Frankfurt betitelte Turner als einen Entdecker der Abstraktion: Raphael Rosenberg: *Turner – Hugo – Morau: Entdeckung der Abstraktion*. Ausstellungskatalog, Schirn Kunsthalle Frankfurt: 2007.

38 Sarah Gould: The Polluted Textures of J. M. W. Turner's Late Works. *Victorian Network* 10, 2021, S. 80.

39 Ebd., S. 83.

40 Monika Wagner: John Constable: Taktilen Sehen fluiden Landschaften. *Verfeinertes Sehen: Optik und Farbe im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, hg. von Werner Busch. De Gruyter: 2008, S. 41–56./Monika Wagner: Regen und Rauch: Landschaftsmalerei als Index klimatischer Veränderungen. *ZfK* 10/1, 2016, S. 21–37.

41 Das betrifft auch folgenden Beitrag: Monika Wagner: Zur Fusion der Elemente in Turners Malerei. *William Turner: Maler der Elemente*, hg. von Ortrud Westheider und Michael Philipp. Bucerius Kunstforum Hamburg, Museum Narodowe Krakau, Turner Contemporary Margate. Beck: 2011, S. 65–73.

Vor diesem Hintergrund versteht sich der vorliegende Beitrag auch als Versuch, ökokritische Studien zur Romantik stärker transnational zu denken. Die Verbindung von anglophoner Forschung – etwa im Umfeld von Ogée, Coughlin, Gould oder Braddock – mit einer deutschen kunsthistorischen Tradition, die sich mit dem Zusammenhang von Ökologie und Romantik befasst, eröffnet neue Perspektiven sowohl auf die deutsche Romantik als auch auf die in diesem Buch schwerpunktmäßig analysierten metaromantischen Tendenzen.

Proto-ökologisches Denken in der Romantik

Um diese Zusammenhänge zu verdeutlichen, ist ein Rekurs auf Forschungsbeiträge hilfreich, die das Naturbild zur Zeit der Romantik unter Berücksichtigung seiner proto-ökologischen Ausrichtung untersuchen.⁴² Das romantische Naturbild stellt einen zentralen Referenzpunkt für die Entwicklung eines ökologischen Denkens in der Kunst dar. Während die Romantik lange vorrangig als Rückzug in Innerlichkeit, Transzendenz und subjektive Imagination interpretiert wurde, betonen jüngere Studien, dass gerade in der romantischen Auseinandersetzung mit Landschaften zentrale Denkfiguren ökologischer Relationalität angelegt sind.

Greg Ellermanns Studie *Thought's Wilderness. Romanticism and the Apprehension of Nature* (2022) setzt beispielsweise an einer zentralen Ambivalenz des romantischen Naturverständnisses an, nämlich dem Spannungsverhältnis zwischen ästhetischer Aufmerksamkeit und epistemischer Unverfügbarkeit.⁴³ Ellermann liest die englische Romantik als Gegennarrativ zur Logik kapitalistischer Aneignung, die die Natur auf messbare Ressourcen, klare Konzepte oder instrumentelle Zugänglichkeit reduziere. Anstelle dieser ökonomisch wie begrifflich fundierten Eroberungsphantasien entwirft die romantische Literatur – so Ellermanns These – eine Poetik der Wildnis, in der Nebel, Stille, Dunkelheit oder atmosphärische Unschärfe nicht als

42 Der Begriff ›Proto-Ökologie‹ meint in dieser Studie historische Denkformen, ästhetische Praktiken oder Weltzugänge, die bereits vor der Etablierung der modernen Ökologie als wissenschaftliche Disziplin (im späten 19. Jahrhundert) auf wechselseitige Beziehungen zwischen Mensch, Natur und Umwelt hinwiesen. In Kunst, Literatur und Philosophie – etwa der Romantik, der Naturphilosophie oder in vormodernen Kosmologien – lassen sich Vorstellungen einer vernetzten, lebendigen Welt erkennen, die aus heutiger Perspektive als ökologische Sensibilität lesbar sind. In der ökokritischen Forschung dient der Begriff dazu, frühe Wahrnehmungs- und Darstellungsformen ökologischer Zusammenhänge sichtbar zu machen, ohne diese an heutige naturwissenschaftliche Definitionen rückzubinden, allerdings ist die Grenze zwischen Ökologie und Proto-Ökologie fließend. Vgl. zur Begrifflichkeit exemplarisch: Heather I. Sullivan: *Goethe's Concept of Nature: Proto-Ecological Model. Ecological Thought in German Literature and Culture*, hg. von G. Dürbeck u.a. Lexington Books: 2017, S. 17–30.

43 Greg Ellermann: *Thought's Wilderness. Romanticism and the Apprehension of Nature*. Stanford University Press: 2022.

Defizite, sondern als Widerstände gegen begriffliche Vereinnahmung erscheinen.⁴⁴ Natur wird hier nicht als stabiler Gegenstand repräsentiert, sondern als flüchtige Erscheinung, die nur fragmentarisch erfahrbar ist – ein ästhetisches Moment, das bereits in Kants Theorie des Erhabenen grundlegend war und in der romantischen Aufmerksamkeitspraxis weiterentwickelt wurde, frei nach dem Motto: »nature is fleetingly sensed but never finally grasped.«⁴⁵ Aufmerksamkeitslenkung wurde in der Romantik somit zu einem Gegenstand ökologischer und politischer Kritik. Ellermann formuliert es folgendermaßen:

»Trying to imagine what ultimately eludes capture, the romantics recognize the complicity between conceptual and economic domination; they see how thought itself becomes a technology for control.«⁴⁶

Mit Verweis auf aktuelle Krisen plädiert der Autor für ein an romantischen Prinzipien orientiertes, ökologisches Denken, das sich an Differenz, Nichtidentität und epistemischer Unterbrechung ausrichtet. Nach dieser Konzeption wird die romantische Natur zum Ort eines kritischen Diskurses, der sich durch das Nicht-fassen-Können konstituiert – welches wiederum darin an politischer Dimension gewinnt: Hervorgehoben wird der Zweifel an einem homogenen Subjektverständnis, sozusagen als Aufforderung, neue Formen der Wahrnehmung und Relationalität bis in die Gegenwart individuell zu erproben.

Hélène Ibata hat in ihrer jüngeren Studie zur romantischen Landschaft zudem das Sublime (hier näher an Burke als an Kant) – welches auch Ellermanns Theorie der epistemischen Unverfügbarkeit zugrundeliegt – als zentrale ästhetische Figur eines proto-ökologischen Denkens ausgewiesen.⁴⁷ In der Romantik diente die Bildsprache des Erhabenen nicht nur der Darstellung wilder, unberührter Natur, sondern entwickelte sich zugleich zur Reaktionsform auf die Schockeffekte der beginnenden Industrialisierung. Gerade durch die Verschiebung vom Natursublimen

44 Ebd., S. 3.

45 Ebd., S. 1.

46 Ebd., S. 2. Der Autor warnt an diesem Punkt vor einem vorschnellen Rückgriff auf affirmative Begriffe wie Timothy Mortons »being-with« – ein typisches Vokabular der Anthropozän-Kritik, das häufig unterschwellig eine kosmische Verbundenheit ausdrückt und damit – bei jeder Selbstkritik – letztlich nicht frei von romantisierenden Sehnsüchten ist. Derartige Denkgfiguren laufen laut Ellermann Gefahr, in neue Totalisierungen zu kippen und damit das koloniale Projekt epistemischer Durchdringung zu reproduzieren – man denke an die Silicon-Valley-Rhetorik bzw. diejenige der Tech-Giganten. Diese Kritik ließe sich auch als eine verein-fachte Erhabenheits-Evokation – sozusagen ohne Grenz- und Krisenerfahrung – beschreiben.

47 Hélène Ibata: From »Delightful Horror« to Ecological Warning: The Uses of the Sublime in Romantic and Post-Industrial Landscapes. *Romantic Ecologies: Selected Papers from the Augsburg Conference of the German Society for English Romanticism*. Wissenschaftlicher Verlag Trier: 2023, S. 229–250.

zum industriell Sublimen – etwa in der Darstellung von Minen, rauchenden Schloten oder mechanisch geformten Gesteinsformationen – wurde es möglich, menschengemachte Umwelteingriffe als ästhetisch ambivalente Erfahrung sichtbar zu machen: nämlich in einer Trias von überwältigend, erschütternd und affizierend.⁴⁸ Das Erhabene gerät hier zur Schnittstelle von Affekt und Kritik. Die entstehenden Bilder – so Ibatas These – erzeugen eine beunruhigende Distanz, in der ein Schock nachhalle und ausgehalten werden müsse. Gerade diese Form des Aushaltens sei es auch, die Affizierungen selbst thematisch werden lasse.

Das Bewusstwerden von Affizierungsweisen rückt wiederum die Rückenfigur als distanzschaffendes und einen Raum der Reflexion über das Natur-Mensch-Verhältnis eröffnendes Element ins Zentrum. Auffällig ist, dass die Monumentalität der Friedrichschen Rückenfigur in den englischen Gemälden oft einem Bedeutungswund des Subjekts weicht: Hier schrumpft die menschliche Figur angesichts der industriell deformierten Landschaft zur Randerscheinung, sodass sie sich nicht einmal mehr als pittoreske Staffage eignet.⁴⁹ Vielleicht ist es die wesentlich stärkere Betonung der menschlichen und umweltschädlichen Eingriffe in die Natur, die diese Veränderung in der englischen Malerei möglich machte. In der deutschen Romantik ist das Bewusstsein für die Industrialisierung hingegen weniger deutlich, was ihr einen eskapistischen Ruf eingebracht hat. Kate Rigby verweist in ihren Ausführungen zum Minen-Mystizismus bei Novalis auf einzelne und anders gelagerte Beispiele.⁵⁰

Nach Beate Söntgen zeichnet sich ein romantisches Naturverständnis im deutschsprachigen Raum (und implizit durchaus darüber hinaus) stets durch eine grundlegende Form der Subjektbefragung aus, wodurch sich die Aufmerksamkeit durchaus auf Fragen menschlicher Naturwahrnehmung verschiebt.⁵¹ Die Lebendigkeit der romantischen Naturauffassung und das von ihr ausgelöste Sehnsuchtsmoment begründe sich nämlich in der Thematisierung eines subjektiven Eindrucks. Natur erscheint in der romantischen Kunst also nicht in erster Linie als Gegenstand empirischer Erfassung, sondern als durch ästhetische Erfahrung vermitteltes Erleben – immer gefiltert durch die Perspektive der Betrachtenden und durch diesen ›zugerichtet‹. Entscheidend ist nach Söntgen nicht das Motiv, sondern

48 Ebd., S. 245.

49 Ebd., S. 253. Die Landschaftsgemälde Thomas Gainsboroughs, welche auch bereits verschiedentlich ökologisch gedeutet wurden, sind hierfür ein gutes Beispiel.

50 Kate Rigby: *Sympoesie. Potentiation, Conviviality and Collaboration in Romantic Ecopoetics. Romantische Ökologien: Vielfältige Naturen um 1800*, hg. von Roland Borgards u.a. Metzler: 2023, S. 207–224, S. 207. Die Autorin erwähnt hier den Minen-Mystizismus von Novalis und die Tendenz in den Kreisen der Jenaer Romantiker, der Natur ein selbsttagierendes Wesen zuzuschreiben, durch das sie ihr Potenzial entfalten könne.

51 Beate Söntgen: *Hinter dem Rücken der Figur: Das Nachleben der Romantik in der Kunst der Gegenwart. Wunschwelten: Neue Romantik in der Kunst der Gegenwart*, hg. von Max Hollein und Martina Weinhart. Schirn Kunsthalle Frankfurt. Hatje Cantz: 2005, S. 66–87, S. 47.

der Blick, mit dem die Natur in der Romantik ins Bild gesetzt wird: Landschaft ist im romantischen Diskurs und in der Malerei stets eine bereits wahrgenommene.⁵² Das mag weitergedacht auch auf eine besondere ›anthropozäne‹ Qualität romantischer Landschaftsmalerei hinweisen, wobei Gemälde mit Rückenfiguren diese Eigenschaft sozusagen explizit machen. Daran anschließend lässt sich auch fragen, ob Landschaften mit Rückenfiguren eine zumindest subtile Nähe zur Ethik haben, eben weil sie ein die Natur konstruierendes Subjekt inszenieren und dazu anhalten, einen überwältigenden und gleichsam vermittelten Eindruck in seiner gesamten Paradoxie auf der Ebene der (bewusst-werdenden) Affizierung auszuhalten.

Neuere Ansätze der ökologisch orientierten Romantikforschung sind durchaus bemüht, eine Verbindung zwischen Phänomenologie und Moralphilosophie offenzulegen, da in den ökologischen Debatten ästhetische und ethische Reflexionen eine gewisse Nähe zueinander aufweisen.⁵³ Rahel Villinger argumentiert beispielsweise, dass Immanuel Kants Annahme der Natur als sinnliche Erscheinung und Gegenstand menschlicher Erkenntnis zwar lange als Ausdruck anthropozentrischer Weltdeutung kritisiert wurde, jedoch zugleich die relationalen Strukturen eines »eminent ökologischen Denkens« enthalte, welches wiederum die Romantik beeinflusst habe.⁵⁴ Entscheidend ist dabei die Idee eines moralischen Imperativs gegenüber der Natur, welche sich nicht auf ihre instrumentelle Beherrschbarkeit reduzieren lasse, sondern im Erhalt ihrer phänomenalen Vielfalt und Schönheit an ethischer Relevanz gewinne.⁵⁵ Obwohl der Mensch bei Kant epistemisch und moralisch im Zentrum bleibe, lasse sich seine Position zugleich als Ausgangspunkt einer verantwortungsethischen Haltung gegenüber nicht-menschlichen Entitäten begreifen – ein Moment, das spätere romantische Denkfiguren und ästhetische Praktiken aufgreifen und transformieren würden.⁵⁶

Die These einer Weiterführung aufklärerischer Theorien in der Romantik ist in diesem Kontext besonders relevant, weil sie vielfach in einen tentativen Bezug zu ro-

52 Ebd., S. 70.

53 Rahel Villinger: Die Entdeckung des ökologischen Denkens bei Kant. *Romantische Ökologien: Vielfältige Naturen um 1800*, hg. von Roland Borgards u.a. Metzler: 2023, S. 19–39. Nach Evi Zemanek ist trotz dieser Nähe eine Kulturökologie allerdings nicht zwingend normativ, auch wenn einige Vertreter:innen eine verbindliche ökologische Ethik fordern. Vgl. hierzu: Dies.: Einleitung: Ökologische Genres und Schreibmodi. *Naturästhetische, umweltethische und wissenspoetische Muster. Ökologische Genres: Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik*, hg. von ders. Vandenhoeck & Ruprecht: 2018, S. 9–56, S. 12.

54 Ebd., S. 21.

55 In diese Richtung forscht auch das SNSF Sinergia-Projekt *Mediating the Ecological Imperative* an der Universität Bern, ausgehend von dem Prinzip der ökologischen Verantwortung nach Hans Jonas. Vgl.: <https://ecological-imperative.ch/> (aufgerufen am 24. September 2025).

56 Villinger 2023, S. 37. Die Autorin versucht eine ökokritische Aktualisierung von Kants Moralphilosophie, die aber nicht bis zum Schluss durchdekliniert wird.

mantischen Gegenwartsdiskursen gestellt wird. Letztere sind häufig philosophisch informiert und versuchten einen Brückenschlag zwischen Ethik und Ästhetik. Dementsprechend erscheint eine ausgewählte Beschäftigung mit dem romantisch-philosophischen Naturverständnis und seiner Aktualität für das Verständnis einer Metaromantik in der Gegenwartskunst sinnvoll.

Naturverständnis und Naturphilosophie

Im Kontext des Anthropozäns gewinnt die Naturphilosophie der Romantik, insbesondere in der Tradition Friedrich Wilhelm Joseph Schellings (und durchaus in Abarbeitung an Kant), eine besondere Aktualität, da in ihr ein potenziell proto-ökologisches Denken manifest wird, das den Menschen nicht als losgelöstes Subjekt, sondern als einen eingebetteten Teil der Natur versteht. In diesem Sinne betont Philipp Höfele, dass Schelling eine naturethische Argumentationsweise verfolge, welche die Natur zwar als objektiven Orientierungsmaßstab menschlichen Handelns nutze, dabei aber auch kritisch gegenüber einer naiven Forderung »der Natur zu folgen« bleibe und distanzierende Reflexion befürworte.⁵⁷ Schelling vertrat die Auffassung von Kunst als Nachahmung einer lebendigen, sich selbst schöpfenden Natur (*natura naturans*), was nach Höfele eine Gegenposition zu Kants abstrakter und idealistischer Naturkonzeption markiert.⁵⁸ Anstelle des Blicks auf einen toten Gegenstand, eröffneten die Romantiker den Blick auf eine eigenwillige, ursprüngliche Verflechtung der Natur mit dem Menschlichen, bei der der Mensch nicht als autonomer Schöpfer, sondern als Teil eines naturhaften Zusammenhangs und Subjekt seiner Wahrnehmung aufträte. Diese Verschiebung von Aufmerksamkeiten sei gerade in Zeiten ökologischer Krisen und der Kritik am Anthropozän von Relevanz.

In eine ähnliche Richtung argumentiert Stefan Matuschek, der in der Romantik eine Verbindung zwischen dem Absolutsetzen des eigenen Bewusstseins und einer »Haltung, sich selbst als Teil der zu erforschenden Natur zu verstehen« feststellt.⁵⁹ Erhabene Ästhetiken, Ökologie und Ethik stehen dementsprechend in einer komplexen Beziehung zueinander und zum menschlichen Subjekt.

Aus kunsthistorischer Perspektive kann festgehalten werden, dass die romantische Naturphilosophie – obwohl sie im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert in Abgrenzung zur experimentellen Naturwissenschaft lange als spekulativ, unwissenschaftlich oder gar mystizistisch diskreditiert wurde⁶⁰ – durchaus zu einem

57 Philipp Höfele: Der Natur folgen? Normative Naturkonzeption bei Schelling und im Anthropozän. *JTLA 1 (Special Volume)*, 2023, S. 105–118, S. 106.

58 Ebd., S. 115.

59 Stefan Matuschek: *Die Romantik: Themen, Strömungen, Personen*. Beck: 2024, S. 87–91.

60 Vgl. hierzu exemplarisch: Alexander Stöger: Kontroverse Romantikrezeption in den Naturwissenschaften: Der gegenromantische Topos in der naturwissenschaftlichen Identitätsfindung des 19. Jahrhunderts. *GegenRomantik: Konfliktlinien in Naturwissenschaft, Politik und Äs-*

tiefen Verständnis des Weiterlebens romantischer Konzepte in der ökologisch motivierten Gegenwartskunst beitragen kann. Kristian Köchy hebt beispielsweise hervor, dass der romantischen Naturphilosophie ein relationales, erkenntniskritisches und naturethisches Potenzial innewohnt, das letztlich auch an die Ästhetik rückgekoppelt ist.⁶¹ Die romantische Vorstellung einer lebendigen, sich stetig wandelnden Natur – gedacht als Organismus, nicht als Mechanismus – verband sich mit der Aufwertung von Einbildungskraft, Anschauung und Empathie, welche auch die romantische Malerei kennzeichnet. Damit wurde eine erkenntnistheoretische Position stark gemacht, die zwar auf analytischer Distanz, aber gleichermaßen auf Teilhabe und Korrespondenz zwischen Subjekt und Welt basiert, was von Köchy naturethisch weitergedacht wird.⁶² Die vorliegende Studie nimmt diese Überlegungen zum Ausgangspunkt, um das durch die romantische Rückenfigur artikulierte paradoxe Verhältnis von Nähe und Distanz nicht nur ästhetisch zu deuten, sondern auch die dabei mitverhandelte subtile Verzahnung von Ethik und Ästhetik immer wieder aufzugreifen.

Eine proto-ökologische Ebene im romantischen Diskurs anzunehmen, muss allerdings – darauf haben Roland Borgards, Frederike Middelhoff und Barbara Thums hingewiesen – auch die Romantik in ihrer Vielfalt und Vielstimmigkeit ernst nehmen.⁶³ Proto-ökologische Ansätze sind damit nur *ein* Charakteristikum einer durchaus diffusen Programmatik. Obwohl unstrittig ist, dass die Romantik eine große Bedeutung für die Geschichte ökologischen Denkens hat, sind darüber hinaus unmittelbare ethische Handlungsempfehlungen weit weniger klar.⁶⁴ Dies wird auch dadurch deutlich, dass die Romantik zunächst (insbesondere die britische Romantik) als Zeichen für eine moderne, d.h. hier umweltorientierte Haltung verstanden wurde, in einer zweiten Phase jedoch eher eine anti-ökologische Lesart der romantischen Kunst vorherrschte:

thetik, hg. von Sandra Kerschbaumer u.a. De Gruyter: 2024, S. 31–51. Nach Stöger waren die vehementen Abgrenzungsversuche von Wissenschaftlern wie Justus Liebig vielfach der Suche nach und Festlegung einer modernen Wissenschaftsidentität geschuldet.

61 Kristian Köchy: *Romantische Naturphilosophie*. *Online Encyclopedia Philosophy of Nature/Online Lexikon Naturphilosophie*, hg. von Thomas Kirchhoff. Universitätsbibliothek Heidelberg: 2021, S. 1–19.

62 Ebd., S. 1; vgl. S. 11. Nach Meinung der Autorin basiert ein naturphilosophisches Subjektverständnis der Romantik gerade im Moment der erfahrenen Aufhebung zwischen Ich und Welt sozusagen als Moment gleichzeitiger Grenzerfahrung und Grenzüberschreitung, in der das Gegenüber als eigenständig wahrgenommen werde. Auch wenn von einer Naturethik im heutigen Sinne noch keine Rede sein könne, zeigen sich hierin doch gewissermaßen ethische Impulse.

63 Roland Borgards, Frederike Middelhoff und Barbara Thums: *Romantische Ökologien – Zur Einleitung*. *Romantische Ökologien: Vielfältige Naturen um 1800*, hg. von dens. Metzler: 2023, S. 1–18.

64 Ebd., S. 5.

»Im Lichte der Kritik erscheint die Romantik nicht mehr als ein Ort erhöhter ökologischer Achtsamkeit, sondern wird im hohen Maße mitverantwortlich für gegenwärtige ökologische Misere gemacht, entstehen hier doch für die Umwelt so riskante Konzepte wie das moderne, individualistische Subjekt, die sentimentale Distanzierung zu einer ohnehin nicht mehr zu erreichenden Natur und, ganz fundamental, die Grundhaltung des Konsums, des selbstbezüglichen Konsumierens.«⁶⁵

Nach dieser Rezeptionsweise werden Sentimentalität, Individualismus und Konsum im Bereich des Affektischen/Romantischen in eine logische Abfolge gesetzt. Auf dieser veränderten Lesart der Romantikforschung basiert auch Timothy Mortons Kritik an der Neoromantik, wobei deutlich geworden sein dürfte, dass auch diese wieder nur eindimensional ist und der historischen Tiefe und Differenziertheit der romantischen oder gar der metaromantischen Tradition nicht gerecht wird.

Wie die Fallstudien dieses Buches zeigen, wird die Kritik an einer sentimentalen Distanzlosigkeit und Zentralstellung des menschlichen Subjekts von der ökologisch-motivierten und selbst wieder teils romantisch inspirierten Gegenwartskunst durchaus aufgenommen. Insbesondere die Problematik einer unkontrollierten Verbreitung von kanonisierten Bildformeln und damit dem unbewussten Weiterleben eines in die Krise geratenen Natur-Mensch-Verhältnisses wird zum Ausgangspunkt künstlerischen Schaffens. Die Arbeiten sind damit Teil einer von Borgards, Middelhoff und Thums umrissenen dritten Phase der Romantik-Rezeption, in der die Romantik insbesondere aufgrund der ihr inhärenten Spannungsfelder und Ambivalenzen als ein vielgestaltiges Erbe angesehen wird, mit dem ein kritischer und produktiver Umgang gefunden werden muss. Insofern ist Romantik in der Gegenwartskunst eine durchaus »komplizierte wie auch produktive Angelegenheit.«⁶⁶

Während die Literaturwissenschaften sich dieser Aufgabe bereits fundiert widmen, muss eine »Romantikforschung, die sich für die Diversität von Ökologien und Romantiken interessiert, erst noch klären«⁶⁷, inwieweit auch die bildende Kunst historisch gewachsene Affektlogiken neu zu interpretieren vermag. Hinsichtlich dieses Defizits will die vorliegende Studie einen kunstwissenschaftlichen Beitrag leisten.

65 Ebd., S. 6.

66 Ebd., S. 6.

67 Ebd., S. 9.

Romantik und Naturschutz

Hanna Hamel verwendet die Bezeichnung einer »übergänglichen Natur«, um das vielgestaltige Naturverständnis der Romantik zu beschreiben.⁶⁸ Natur sei hier gleichermaßen Herkunft der problematischen Naturentfremdung wie Ausgangspunkt für alternative Koexistenzmodelle. Indem romantische Kunstformen – ähnlich wie zeitgenössische Kunst – nicht mehr auf die Repräsentation einer verlorenen Naturwelt setzen, sondern auf das Offenhalten, das Uneindeutige und Verstörende, ermöglichen sie laut der Autorin eine ästhetische Sensibilisierung für ökologische Krisen. So könne die Romantik als Vorläuferin einer »praktizierte[n] Koexistenz« gelesen werden, in der sich nicht das souveräne Subjekt, sondern dessen Durchlässigkeit gegenüber einem nicht weiter definierten (aber durchaus mehr-als-menschlichen) Anderen artikuliert – eine Konzeption, die in der Gegenwartskunst neue Aktualität gewinnt.⁶⁹

Gleichzeitig besteht immer die Gefahr einer simplistischen Vereinnahmung romantischer Ästhetiken, wovon ökologische Debatten historisch nicht ausgenommen sind. Ein besonders problematischer Fall ist hier die Romantik-Rezeption des Nationalsozialismus. Verschiedene Stimmen der Gegenwartskunst – man denke an Anselm Kiefers Reihe *Der gestirnte Himmel über mir, das moralische Gesetz in mir* (1969) – haben auf die gewaltsamen Momente einer Friedrichschen Monumentalisierung des menschlichen Subjekts reagiert und damit auf eine besonders fehlgeleitete Simplifizierung und Instrumentalisierung fern jeder Ambivalenz aufmerksam gemacht.⁷⁰

Werner Hofmann hat allgemeiner darauf hingewiesen, dass Friedrichs Formenrepertoire immer dann in Gebrauch ist, wenn es um die Thematisierung des Verhältnisses zwischen Individuum und Gesellschaft bzw. Mensch und Politik geht.⁷¹ In seiner Publikation – entstanden im Rahmen der von ihm kuratierten 200. Jubiläumsausstellung des Künstlers 1974 (ich komme auf dieses Projekt in Kapitel 2.3. noch zurück) – untersuchte der Autor die Bedeutung von Friedrichs romantischen Bildformeln und ihre semantische Neuaufladung bis in die frühen Jahre der BRD. Während Friedrichs Hinwendung zur Natur in Ablehnung zu einer Industrialisierungs- und Kapitalismuswelle entstand, wurden die romantische Aufwertung von Innerlichkeit und der Hang zum Eskapismus von den Nationalso-

68 Hanna Hamel: *Übergängliche Natur. Kant, Herder, Goethe und die Gegenwart des Klimas*. August Akademie: 2019.

69 Ebd., S. 153.

70 Ebd., S. 153.

71 Werner Hofmann: Vorwort des Herausgebers. *Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt*, hg. von dems. Suhrkamp: 1974, S. 7–16.

zialisten als Heimatideologie vereinnahmt.⁷² Innerlichkeit wurde deklariert als ein nur den Deutschen eigenes Wesensmerkmal und »Indiz nordischer Rassenüberlegenheit« mit dem Ziel einer »Eroberungs- und Vernichtungspolitik.«⁷³ Anhand von Kurt Karl Eberleins in der faschistischen Rezeption von Friedrich einflussreichem Buch *Caspar David Friedrich der Landschaftsmaler – Ein Volksbuch deutscher Kunst* (1939) verdeutlicht Hofmann die Nationalisierung und ›Verdeutschung‹ der von Friedrich gemalten Bilder, die in unsinnigen Begriffen wie »gotisches Eis« oder »Rassewolken« kulminierte.⁷⁴ Resümierend bezeichnet Hofmann Friedrichs »Umriß« – hier sicherlich durchaus in einer doppeldeutigen Referenz auf die romantische Rückenfigur – als ideologisch vorbelastet.

Die vorliegende Studie nimmt die faschistische Vereinnahmung und nationale Aufladung von Friedrichs Bildformeln im Kontext ihrer Resonanzgeschichte ernst und spürt ihren Nachwirkungen in imperialen, heroischen und kolonialen Kontexten nach. Sie geht allerdings insofern über Hofmanns Studien zur Romantik-Rezeption hinaus, als sie auch nach der Aktualität von Friedrichs romantischen Darstellungsmodi und ihrer Bedeutung für die Entwicklung eines Natur-Mensch-Verhältnisses in Zeiten der Anthropozänkritik fragt. Angenommen werden dabei mindestens zwei Stränge der Romantik-Rezeption in der Gegenwart, die beide verwandt und dennoch unterschiedlich ausgerichtet sind, wobei ich mich auf Positionen konzentriere, die romantische Ästhetiken in ihrer charakteristischen Ambivalenz und wahrnehmungstheoretischen Komplexität erforschen. Vermieden wird damit die auch die von Stefan Matuschek als »Romantik-Popanz« betitelte, fehlgeleitete Annahme eines deutschen Sonderwegs in der Romantik, der geradlinig auf die NS-Zeit hingeführt hätte und auch heute noch die Wirkmacht der Romantik bestimme.⁷⁵ Diese verkürzende Interpretationsweise fasst Matuschek folgendermaßen zusammen: »Von der Romantik auf schiefer Ebene hinab bis zu Hitler. Das ist der Topos des romantisch-deutschen Irrationalismus.«⁷⁶ Anstatt die Romantik als Fluchtpunkt eines angeblich kulturgeschichtlich hergeleiteten und monokausalen Erklärungsversuchs zu benutzen oder zu einer »weltintimpolitischen Unheilsgestalt« aufzublähen, sei es wesentlich sinnvoller, die Vielfältigkeit der Strömung, ihre Ambivalenzen und Komplexitäten zu berücksichtigen.

Obwohl ich Matuscheks Argumentation im Wesentlichen folge, sei doch darauf hingewiesen, dass zumindest im ökologischen Bereich – der hier vor allen Din-

72 Ebd., S. 7.

73 Ebd., S. 7.

74 Ebd., S. 10–11.

75 Stefan Matuschek: *Der Romantik-Popanz. Ein Wiedergänger. GegenRomantik: Konfliktlinien in Naturwissenschaft, Politik und Ästhetik*, hg. von Sandra Kerschbaumer u.a. De Gruyter: 2024, S. 15–30.

76 Ebd., S. 15.

gen interessiert – die historische wie ideengeschichtliche Verbindung zwischen Romantik und Naturschutz nicht unproblematisch und in bestimmten Bereichen durchaus ideologisch vorbelastet ist. Wie Martin Müller zeigt, wurde die Romantik etwa von NS-Sympathisanten wie Walter Schoenichen als ideologische Wurzel eines frühen Naturschutzes beansprucht; ein Befund, der bis heute zu einem Misstrauen gegenüber ästhetischen und emotionalen Naturzugängen beigetragen hat.⁷⁷ Der Spannungsraum zwischen ästhetischer Erfahrung und ökologischer Verantwortung prägt auch die aktuelle Umweltdebatte, in der romantische Naturauffassungen einerseits als Ursprung problematischer Subjektkonzepte kritisiert, andererseits aber auch als Strategien des Umgangs mit Verlust, Fragmentierung und Entfremdung produktiv reaktualisiert werden. Müller verweist auf Konrad Otts These, dass die Romantik als Vorläuferin ökologischen Denkens gelten kann, insofern sie Natur nicht nur als Objekt der Kontemplation, sondern als ein Gegenüber mit eigenen Rechten begreift.⁷⁸ Das romantische Streben erscheint hier – in diese Richtung argumentiert auch Matuschek – als kulturelle Strategie zur Bearbeitung von Rationalitätskrisen, die sich in Philosophie, Wissenschaft und Kunst gleichermaßen zeigt.⁷⁹

Vor diesem Hintergrund hat die deutsche Umweltgeschichte lange gezögert, ästhetische Zugänge zur Natur ernst zu nehmen, auch weil sie unter dem Verdacht der sogenannten romantischen Verdunkelung standen. Erst mit der kulturökologischen Wende seit den 1990er-Jahren, wie sie etwa Gabriele Dürbeck, Ute Stobbe, Hubert Zapf und Evi Zemanek vertreten, wird der epistemische und transformative Wert literarischer wie künstlerischer Naturdarstellungen erkannt.⁸⁰

Wie auch Sofia Kokkini zeigt, wirken romantische Naturvorstellungen in heutigen Umweltbewegungen zwar fort und haben auch kritisches Potenzial, die Vorstellung einer Rückkehr zur Einheit mit der Natur und ihre Wiederverzauberung folge jedoch einer verkürzenden Sicht auf die Strömung.⁸¹ Die Komplexität der romanti-

77 Martin Müller: *Natur – Bildung nach der Romantik?* Dissertation: 2022, S. 8.

78 Konrad Ott: *Geistesgeschichtliche Ursprünge des deutschen Naturschutzes zwischen 1850 und 1914. Handbuch Naturschutz und Landschaftspflege*, hg. von Werner Konold u.a. Wiley-VCH: 2004, S. 1–6.

79 Stefan Matuschek: *Der gedichtete Himmel: Eine Geschichte der Romantik*. Beck: 2021, S. 11. Vgl. auch Müller 2022, S. 14.

80 Gabriele Dürbeck u.a.: *Ecological Thought in German Literature and Culture (Ecocritical Theory and Practice)*. Lexington Books: 2017. Der Band zeichnet nach, wie deutsche Literatur, Philosophie, Kunst und Wissenschaft seit der Frühen Neuzeit zur Herausbildung ökologischen Denkens beigetragen haben. Besonderes Gewicht liegt auf der kulturökologischen Wende der 1990er-Jahre in den Literaturwissenschaften, die das Feld in transnationale und interdisziplinäre Dimensionen geöffnet hat.

81 Sofia Kokkini: *Resakralisation der Natur im 21. Jahrhundert. Eine Studie zur Entwicklung der Naturauffassung seit der Romantik*. Diplomica Verlag: 2020.

schen Ästhetik führe zu zahlreichen Paradoxien, denn nicht nur die Nähe, sondern die Erfahrung der Ferne zur Natur begründe die ambivalente Naturbegeisterung der Romantik – Landschaft wird zum Gegenstand existenziellen Erlebens, der Mensch erscheint zugleich als Naturwesen und als Wanderer, der einer sich stets entziehenden Natur nachgeht. Diese Dynamik prägt nach Kokkini auch die ökologischen Bewegungen seit der Umweltrevolution der 1960er-Jahre, die – ausgelöst durch Rachel Carsons epochenmachendes Buch *Silent Spring* (1962) – eine kritische Auseinandersetzung mit anthropozentrischer Weltherrschaft und technologischer Naturverwaltung einleitete.⁸² Kokkini warnt vor der Vereinnahmung romantischer Naturspiritualität durch völkische oder rassistische Ideologien, wie sie sich etwa im Nationalsozialismus zeigten. Die ideengeschichtliche Nähe zwischen naturreligiösem Denken und autoritärer Politik erfordere vielmehr eine kritische Reflexion jener romantischen Naturauffassungen, die scheinbar harmonische Weltbilder entwerfen und dabei koloniale, rassistische oder anderweitig ausgrenzende Logiken überdecken. Insbesondere eine Romantik der Gegenwart müsse folglich exkludierenden Mechanismen und unsichtbarer Gewalt gegenüber besonders sensibel sein.

Eine solche Sensibilität kennzeichnet die in dieser Studie versammelten künstlerischen Positionen, die sich insgesamt abarbeiten an den Potenzialen und Gefahren einer auf den Menschen bezogenen, jedoch relationalen und sowohl Nähe als auch Distanz evozierenden Bildformel. Ökologie, Ideologie und Ethik treten in ein wechselvolles Spannungsverhältnis zueinander, welches das Überdenken etablierter Methoden im Fach Kunstgeschichte bzw. ihre Erweiterung notwendig machen.

2.3. Modelle der Romantik – Die Romantik als Modell

Die Jenaer kunstgeschichtliche Romantikforschung hat kürzlich einen Sammelband publiziert, der die Romantik als ein europäisches Phänomen kontextualisiert und dabei die fehlende Berücksichtigung neuer Methoden (u.a. der postkolonialen Kritik) im Forschungsfeld bemängelt.⁸³ Im Rekurs auf metaromantische (hier nicht als solche betitelte) Positionen im Bereich der Gegenwartskunst – wie Kehinde Wileys Ersetzung von Caspar David Friedrichs *Wanderer über einem Nebelmeer* durch einen schwarzen Protagonisten aus Dakar (*Prelude (Babacar Mané)* von 2021) – bemerken Elisabeth Ansel, Johannes Grave, Christian Neubauer und Mira Claire

82 Ebd., S. 14. Vgl. auch: Rachel Carson: *Silent Spring*. Houghton Mifflin: 1962.

83 Elisabeth Ansel u.a.: Introduction: on the charged interplay between Romanticism and Europe. *Picturing the Romantic. New Perspectives on European Romanticism(s) in the visual arts*, hg. von dens. Manchester University Press: 2025, S. 1–18. Für frühe Überlegungen in diesem Feld vgl.: Helmut Hühn und Joachim Schiedmair: *Europäische Romantik: Interdisziplinäre Perspektiven der Forschung*. De Gruyter: 2015.

Zadrozny die Dominanz weißer Narrative in der kunsthistorischen Romantikforschung.

Demgegenüber verfolgen die Autor:innen einen nuancierten Blick auf die Romantik, nicht nur als ein deutsches, sondern als ein transnationales Phänomen, das durch exkludierende Mechanismen gekennzeichnet ist.⁸⁴ Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt nicht auf der Frage eines Weiterlebens der Romantik in der Gegenwartskunst, sondern auf den elitären Vorstellungen von Europa, die die Romantiker:innen selbst hatten. Dieser Ansatz, der eine beginnende Öffnung der deutschen, kunsthistorischen Romantikforschung initiiert, ist innovativ, da frühere Beiträge die Romantik nur selten als eine europäische ›Bewegung‹ berücksichtigten und dazu neigten, ihre Ambiguität und »Pluriformität« als Hindernis für eine transnationale Forschungsperspektive hervorzuheben.⁸⁵ Stattdessen wurde die Romantik als eine Sammlung ›nationaler Projekte‹ definiert, was gegenseitige Überschneidungen, hervorgebrachte Muster kolonialer Gewalt und Ähnlichkeiten in Naturverständnissen außer Acht ließ.

Der Jenaer Band richtet den Fokus stattdessen auf eine Leerstelle im Diskurs, die sich nur durch eine präzise Analyse der Kernmerkmale romantischer Strömungen und ihrer sozialen wie auch ästhetischen Wirkmacht erschließen lässt. So hat unter anderem die Konzentration der Kunstgeschichte auf Frankreich und Italien dazu geführt, dass die sogenannten Peripherien Europas – womit auch der hohe Norden gemeint ist – bislang nur randständig behandelt wurden. Dies ist umso bedauerlicher, als die Imagination und Faszination für den Norden ein zentrales Charakteristikum der Romantik darstellt und somit als eines ihrer Kernmerkmale gelten könnte.⁸⁶ Allgemein lässt sich eine Tendenz in der aktuellen kunsthistorischen Romantikforschung benennen, die Romantik nicht als eine eng definierte nationale Epoche zu verstehen, sondern als ein internationales kulturelles Phänomen, das grenzüberschreitend wirksam wurde und zahlreiche Kontexte beeinflusste.⁸⁷

In ähnlicher Manier schlägt Carl-Johan Olsson vor, die Romantik als ein lebendiges kulturelles und ästhetisches Phänomen zu begreifen. Am Beispiel der dänischen Romantik zeigt er, dass das ›Nachleben‹ deutscher Denktraditionen in spe-

84 Ansel 2025, S. 2.

85 Vgl. hierzu exemplarisch: Helmut Hühn: Deutungskonflikt ›Romantik‹: Problemgeschichtliche Überlegungen. *Europäische Romantik: Interdisziplinäre Perspektiven der Forschung*, hg. von Helmut Hühn und Joachim Schiedermaier. De Gruyter: 2015, S. 17–34, S. 19.

86 Ansel 2025, S. 3.

87 Eine frühere Studie von Michael Werner weist bereits in diese Richtung. Werner definiert die Romantik als einen gesamteuropäischen Prozess, für den verschiedene Charakteristika typisch seien (kanonkritisch, subjektiv, historisierend, ursprungs-gläubig, national, sowie überwältigt von Naturkräften). Michael Werner: Romantik – Ein typisch deutsches Phänomen? *Wege in die Romantik: Vorträge des Europäischen Musikfestes Stuttgart 1997*. Internationale Buchakademie Stuttgart: 1998, S. 186–199.

zifischen Bereichen – etwa in der Vorstellung und Wahrnehmung eines unberührten und wilden Nordens – besonders stark weiterwirkte.⁸⁸ Nach Olsson vermitteln dabei nicht vornehmlich romantische Motive Bedeutung, sondern der visuelle Prozess selbst und seine Bildwerdung erhalten epistemisches Potenzial und werden dadurch auch metaästhetisch reflektiert. Romantische Gemälde stimulieren einen offenen Denk- und Reflexionsmodus über ein sich veränderndes Verhältnis des Menschen zur Welt, und zwar in Anlehnung aber auch Abgrenzung zur Aufklärung.⁸⁹ Ein sich daraus entfaltendes, romantisches und ästhetisches Dispositiv – geprägt durch Sensibilität, Ambiguität und Imagination – entfalte seine Wirkung über eine bestimmte historische Phase hinaus und lasse sich in zeitgenössischen Bild-, Natur- und Umweltkulturen weiterverfolgen. Dennoch handelt es sich bei der Romantik um eine Kunstströmung nationaler und europäischer Prägung, weshalb ihre Rahmenbedingungen und Möglichkeiten der Weltkonstruktion heute aus globaler und postkolonialer Perspektive eine besonders kritische Revision erfordern.

Diese aktuellen Ansätze zu einem Weiterwirken der Romantik in der Gegenwart – nicht vornehmlich als Motiv, sondern als ein über das Motivische und Darstellerische eröffneter Denkraum, in dem Fragen über Subjektbildungsprozesse gestellt werden – ist für die vorliegende Studie wegweisend. Sie ermöglichen es, die Romantik als Versuch einer Modellierung des Wahrnehmens, Denkens und Konstruierens von Weltbezügen zu verstehen – eine Ausrichtung, die in den vergangenen Jahren insbesondere in der Jenaer Romantikforschung bestärkt wurde. So hat bereits Sandra Kerschbaumer die Romantik nicht nur als ein internationales, sondern auch als ein epochenübergreifendes Phänomen bezeichnet, das sich durch eine charakteristische, bis in die Gegenwart nachwirkende Geisteshaltung auszeichne.⁹⁰ Die Analyse romantischer Formeln in Kunst, Literatur und Populärkultur erlaube Einblicke in transhistorische Rezeptionsprozesse und zeige, wie die Romantik auch jenseits ihrer Entstehungszeit und in unterschiedlichen kulturellen Kontexten einflussreich wurde. Kerschbaumers Modelltheorie ist für diese Studie ein zentraler methodischer Zugriff, da sie es ermöglicht, romantische Bildformeln gerade *nicht* als eine Form von ›Romantisierung‹ zu begreifen, also nicht von einer simplifizierenden und rückwärtsgewandten Haltung der hier vorgestellten Künst-

88 Carl-Johan Olsson. Stepping into and out through the picture: On Wolfgang Iser's reception theory as an entry to Romantic landscape painting. *Picturing the Romantic. New Perspectives on European Romanticism(s) in the visual arts*, hg. von Elisabeth Ansel u.a. De Gruyter: 2025, S. 145–162.

89 Ohlsson 2025, S. 151.

90 Sandra Kerschbaumer: *Immer wieder Romantik. Modelltheoretische Beschreibungen ihrer Wirkungsgeschichte*. Universitätsverlag Winter: 2018, S. 10. Zukünftige Forschung zur Modellbildung der Romantik könnte und sollte zusätzlich fragen, ob sie auch ein geschlechtsübergreifendes Phänomen war.

ler:innen auszugehen.⁹¹ Im Gegensatz dazu ermöglicht es Kerschbaumers Ansatz, die in dieser Studie versammelten künstlerischen Positionen als aktive Agenten innerhalb einer romantisch informierten Modellbildung zu begreifen, mit denen sich letztlich auch die Eigenarten bestimmter (europäisch geprägter) Weltbilder und ihre Beeinflussung durch die Romantik thematisieren lassen.

So ist es besonders die künstlerische Kritik an der Romantik bzw. ihre Revision, die *innerhalb* eines metaromantischen Diskurses Erkenntnisse über ihr Nachwirken fern einer »Initiierungsphase« ermöglicht.⁹² Insofern sind die hier vorgestellten künstlerischen Positionen (kritisch-)romantisch und nicht romantisierend; sie wirken diskursbildend, indem sie Ausschlussmechanismen der Romantik systematisch nachspüren und ein romantisches Natur- und Subjektverständnis auf seine Aktualität befragen.

Die Unterscheidung zwischen Romantisierung und Metaromantik bedarf an dieser Stelle (und in der zukünftigen Forschung) einer stärkeren Konturierung, da aktuelle Beiträge wie Martina Weinharts Aufsatz *Die Welt muss romantisiert werden: Über die Wiederentdeckung einer Haltung* (2024) weiterhin ein recht einseitiges Verständnis von Romantik in der Gegenwartskunst an den Tag legen.⁹³ Die Autorin, die die Romantik als ein bis heute unabgeschlossenes Projekt betrachtet, bezeichnet ästhetische Versuche einer Romantisierung der Gegenwart als nachvollziehbare Reflexe auf gesellschaftliche Krisen und daraus resultierende Sehnsüchte.⁹⁴ Insofern wird das künstlerisch Visuelle zu einer »Folie des Ausdrucks für eine psychische Verfasstheit«, die den Zustand eines Kollektivs beschreibt, das fundamental erschüttert ist. Künstlerische Praktiken und Ausdrucksweisen wie die von Gerhard Richter werden als Aktualisierung eines transzendenten und religiös gefärbten Weltverständnisses unter modernen Vorzeichen verstanden und damit auch als ein Operieren an der Grenze zwischen Mimesis und Abstraktion.⁹⁵ In der schrittweisen Abstraktion werde die Natur, ganz im Sinne der Romantik, ins Mystische

91 Sandra Kerschbaumer: Romantisierung von Politik? Einige Gedanken und Hintergründe zur Einführung. *Athenäum: Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft (Sonderheft). Romantisierung von Politik: Historische Konstellation und Gegenwartsanalysen*, hg. von Sandra Kerschbaumer und Matthias Löwe. Brill: 2022, S. 1–44, S. 14.

92 Sandra Kerschbaumer u.a.: GegenRomantik: Einleitende Gedanken. *GegenRomantik: Konfliktlinien in Naturwissenschaft, Politik und Ästhetik*, hg. von dens. De Gruyter: 2024, S. 1–14, S. 2–3. Kerschbaumers Einleitung bietet einen reichen Überblick über die Kritik an der Romantik vom 19. Jahrhundert über die NS-Zeit bis zum Marxismus (und teilweise darüber hinaus).

93 Martina Weinhart: *Die Welt muss romantisiert werden: Über die Wiederentdeckung einer Haltung. Wunschwelten: Neue Romantik in der Kunst der Gegenwart*, hg. von Max Hollein und Martina Weinhart. Schirn Kunsthalle Frankfurt. Hatje Cantz: 2005, S. 22–33.

94 Ebd., S. 11.

95 Ebd., S. 27.

verklärt und dadurch gewissermaßen ›gesichert‹. Parallel deuten auch andere Forscher:innen wie Martina Hollein das ›Aufblühen‹ einer romantischen Haltung in der Gegenwartskunst als einen neuen Mut zur Schönheit und Ausdruck eines nicht nachlassenden Traums von Einheit zwischen Natur und Mensch.⁹⁶

Eine Romantisierung von Natur durch die Kunst meint in diesen Beiträgen zur Romantik in der Gegenwartskunst also nicht das konkrete Abarbeiten von Künstler:innen an einem kulturell geprägten Naturverständnis oder an kulturell gewachsenen Imaginationsweisen, sondern das Entstehen einer Art Seelenkunst, die durch die Abwendung von Herausforderungen der Gegenwart das Gefühl von Verbindung schafft.

Im Gegensatz dazu schließt diese Studie bewusst an die oben diskutierte Modelltheorie von Kerschbaumer an, da diese das Weiterwirken der Romantik auf ein Paradox zurückführt. Dementsprechend zähle zu den Kernaspekten der Romantik einerseits die ›Aufwertung des Subjekts‹ und andererseits die Erkenntnis von dessen ›Kontingenz und Bindungsverlust.‹⁹⁷ Anstatt die Romantik als eine Form des Eskapismus zu simplifizieren, wird hier eine für sie typische Doppelbewegung zwischen Selbstaffirmation und Selbstverlust hervorgehoben, die auch für romantische Rückenfiguren als charakteristisch gilt. Dort, wo die Betrachter:innen unmittelbar an die prekäre Position einer überwältigenden Naturerfahrung treten – wie am Abgrund hinter dem Felsen vor der Figur –, klingen diese Spannungsmomente auch auf rezeptionsästhetischer Ebene nach. Das Weiterleben der Romantik beruht dementsprechend auf den ihr eigenen und nicht zu vereindeutigenden Spannungsmomenten, wobei diese durchaus auf den Menschen (hier in und vor dem Bild) bezogen sind.

Um die These eines kritischen Weiterlebens der Romantik nicht als Traum von Einheit und Erhabenheit, sondern als lebendiges und paradoxes (Wahrnehmungs-)Modell besser zu verstehen, ist ihre Veranschaulichung an einem Beispiel aus dem Bereich der Gegenwartskunst hilfreich. So kann die andauernde (Re-)Modellierung von Naturverhältnissen mithilfe von romantischen Ästhetiken in der Gegenwartskunst verdeutlicht und die hierin mitschwingende Kritik an tradierten Subjekt- und Weltverständnissen evident gemacht werden.

96 Max Hollein: Vorwort. *Wunschwelten: Neue Romantik in der Kunst der Gegenwart*, hg. von Max Hollein und Martina Weinhart. Schirn Kunsthalle Frankfurt. Hatje Cantz: 2005, S. 1–16.

97 Kerschbaumer 2022, S. 3.

After Life – After Romanticism

In der Installation *After Life* von Mariele Neudecker von 2016 ist ein abgetakelter Dreimaster in Schräglage in ein weißes Podest eingelassen, das aus mehreren übereinandergestapelten Europaletten besteht und formal die Assoziation einer Eisscholle evoziert. Die Konstruktion und die rechteckige Aussparung, die den Eindruck eines Versinkens des Schiffes im Eis vermittelt, brechen mit der illusionistischen Qualität der Arbeit, die auf die zahlreichen Einfrierungen und Verluste von Expeditionsschiffen im Kontext polarer Heldenreisen des 19. Jahrhunderts rekurriert. Die Installation wurde unter anderem in den Ausstellungsräumen des Zeppelin-Museums in Friedrichshafen gezeigt.⁹⁸



Abb. 9: Mariele Neudecker: *After Life*. Installation aus verschiedenen Materialien – u.a. Europaletten, Pappe, Video auf drei Monitoren, Wachs –, hier ausgestellt im Zeppelin-Museum in Friedrichshafen, 2016 © VG Bild-Kunst, Bonn 2026.

Die weiße Farbe der Paletten-Oberflächen, ihre geschwungene Form sowie einzelne Eisfragmente, die auf die Fahrspur des Schiffes verweisen, zeichnen die Szene trotz ihrer Reduziertheit als Polarlandschaft aus, was durch drei begleitende Videos unterstrichen wird. Auf einzelnen Monitoren sind Aufnahmen einer Schiffsreise

98 Als Rezension zur Ausstellung vgl. Harald Ruppert: Natur entsteht im Kopf. Südkurier, 27.2.2016: <https://www.suedkurier.de/ueberregional/kultur/Natur-entsteht-zuerst-im-Kopf;art10399,8550398> (aufgerufen am 27. März 2025).

ins grönländische Meer zu sehen, die die Künstlerin selbst 2015 gemeinsam mit dem Fotografen Klaus Thymann unternommen hat. Die Videos werden in der Installation auf dem Kopf wiedergegeben, was ein Gefühl der Orientierungslosigkeit auslöst. Am äußeren Rand der ›Scholle‹ befindet sich ferner eine Glasvitrine, in der weiße, an Eisberge erinnernde Objekte im Miniaturformat platziert sind. Beim Glaskasten handelt es sich um eine der sogenannten Tank Works, die einen Großteil von Neudeckers Gesamtwerk ausmachen. Innerhalb der aquarienähnlichen Objekte präsentiert die Künstlerin in der Regel menschenleere Miniaturlandschaften, die aufgrund eines besonderen Salzwassergemischs den Eindruck erwecken, als handle es sich um Lebensräume mit einem eigenen Mikroklima.⁹⁹ Hieraus ergibt sich ein grundlegendes Spannungsmoment, nämlich zwischen dem Konstruktionscharakter der begehbaren Installation und einem partiellen Gefühl von Belebtheit und Entzogenheit.

Während sich der schmale Rahmen des Glaskastens in den schwarzen Rändern der Bildschirme wiederholt, dominieren bei den Eisbrocken und der Eisscholle auch organische Formen. Die dadurch initiierte, körperlich-sinnliche Wirkung der Szene verstärkt sich durch das gewählte Motiv des Untergangs des spielzeuggroßen Dreimasters, das durch die Schräglage des Schiffes eine gewisse Dramatik erhält. Gleichzeitig wird dieser Eindruck jedoch durch die strenge, rahmenartige Aussparung in der Palette und das darunter sichtbare Holz gebrochen. Das Schiff ist einerseits prekär in einer über die Bildschirme als dynamisch vermittelten Natur zum Stillstand gekommen, andererseits wird diese Situation als eine künstlerisch inszenierte und – aufgrund ihres kleinen Formats – modellhafte gekennzeichnet.

Das ikonographische Vorbild für die Installation *After Life* ist Caspar David Friedrichs Gemälde *Eismeer* (1823–24); in Neudeckers Rauminstallation wird das Bild allerdings szenenhaft und konkret betretbar. Ein ähnlicher Effekt stellt sich durchaus auch in der Betrachtung des romantischen Gemäldes ein, hier allerdings auf der Ebene der Bildfiktion. In der Rezeption des *Eismees* wird den Betrachter:innen suggeriert, auf den Schollen im Vordergrund zu stehen, welche sich wiederum in den Betrachtungsraum hineinzudrängen scheinen. Da die Eiwüste schier endlos wirkt, fällt erst auf den zweiten Blick das kleinformatige Heck des Expeditionsschiffes auf, das sich in den Eisschollen verkeilt hat und bereits halb versunken ist. Dabei ist über die Bedeutung des Schiffes in der kunsthistorischen Forschung viel spekuliert worden, insbesondere über seine politische und religiöse Krisen-Symbolik.¹⁰⁰

99 Anne Hemkendreis: Who owns the Arctic? Polar Heroism and Climate Change in Neudecker's Tankwork Cook and Peary. 21: *Inquiries into Art, History and the Visual* 3/4, 2022, S. 893–916.

100 Eine ausführliche Übersicht bietet: Sabine Mertens: *Seesturm und Schiffbruch. Eine motivegeschichtliche Studie*. VEB Hinstorff Verlag: 1987.



Abb. 10: Caspar David Friedrich: *Das Eismeer*. Öl auf Leinwand, 96,7 x 126,9 cm, 1823–24, Kunsthalle Hamburg © Wikimedia Commons.

An dieser Stelle interessiert vor allem die Affizierungsmacht des Bildes, welche dafür bemängelt wurde, dass dem Schiffsuntergang jede Dramatik abzugehen scheint. Darum wird das Gemälde Friedrichs auch als eine Katastrophe ohne Ereignis beschrieben, worauf ich in den Fallstudien noch zurückkomme. Zentral ist, dass die Betrachter:innen des Gemäldes zwar (physisch) vom Eis affiziert werden, jedoch aufgrund seiner endlosen Erstreckung auch in einer uneindeutigen Distanz zum Schiffbruch verbleiben.¹⁰¹ Die sich scheinbar unvermittelt auf das betrachtende Subjekt hinzubewegenden Schollen evozieren ein Gefühl der leiblichen Gefährdung, dem die Ereignislosigkeit der Szene eines im Eis eingefrorenen Schiffes gegenübersteht.¹⁰² Das Resultat ist eine paradoxe Erfahrung, nämlich einerseits die sinnliche Erschütterung des alles andere als sicher wirkenden Betrachter:innen-Standpunkts und andererseits die Möglichkeit, über die Verhältnisse im Bild aus einer gewissen Distanz zu reflektieren.

Auch für Neudeckers Installation ist ein arretierter Katastrophen-Charakter typisch, allerdings erscheint die Szene hier als eine Art begehbare und darum konstruiertes Modell, das sich ganz offensichtlich zur Reflexion anbietet. Die Frage ist allerdings, über welche Form der Katastrophe in der Raumerfahrung – und ihre

101 Vgl. hierzu den Ausstellungskatalog: *Entfesselte Natur: Das Bild der Katastrophe seit 1600*, hg. von Markus Bertsch und Jörg Trempler. Hamburger Kunsthalle. Michael Imhof Verlag: 2018.

102 Johannes Grave: *Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen: Friedrichs Eismeer als Antwort auf einen Begriff aus der zeitgenössischen Ästhetik*. VDG: 2001.

»Bildwerdung – nachgedacht werden kann. Um diese Frage zu beantworten, lohnt ein Hinweis auf die Rezeptionsgeschichte von Friedrichs Gemälde, da diese auch die historische Tiefendimension von Neudeckers Arbeit erklärt.

David d'Angers, der einem Salonabend Ludwig Tiecks in Dresden beiwohnte, hatte nach einem Atelierbesuch bei Friedrich *Das Eismeer* als eine »tragédie du paysage«, also als eine »Landschaftstragödie« bezeichnet.¹⁰³ Aufgrund der Figurenlosigkeit der Szene handle es sich nicht um eine menschliche Katastrophe, sondern um die Natur selbst, die zur tragischen Reflexion angeboten werde. Für Peter Rautmann markiert dieser grundlegende Unterschied im Genre der Katastrophendarstellung einen Wandel vom menschlichen Drama zum Landschaftsdrama. Hieraus ergibt sich auch die besondere Aktualität von Friedrichs Gemälde aus gegenwärtiger Perspektive:

»David d'Angers charakterisiert Landschaften Friedrichs wie das Eismeer mit einem Gattungsbegriff aus der Dichtung. Für ihn handelte es sich um eine Tragödie, jene Gattungsform des Theaters, die im 18. und frühen 19. Jahrhundert im bürgerlichen Trauerspiel und Drama der Aufklärung und Klassik ihre Ausprägung fand. Handelt es sich in den Tragödien um Konflikte unter Menschen – mit geschichtlichen Kräften, überzeitlichen Mächten und gesellschaftlichen Normen –, wieso kann dann eine Landschaft als »tragisch« bezeichnet werden, noch dazu, wenn diese menschenleer ist? Die Landschaft wird offenbar nicht um ihrer selbst willen, ihrer Schönheit oder Wildheit geschildert, sondern als Zeugnis einer menschlichen Extrem-Situation. Um dem tragischen Gefühl eines unausweichlichen Untergangs Ausdruck zu verleihen, genügt offenbar nur eine Landschaft wie das Polarmeer, die Region ewigen Eises.«¹⁰⁴

Die Landschaft wird von Rautmann dementsprechend nicht als ein Abbild, sondern als eine menschenbezogene Metapher gedeutet. In ihrer Anschauung artikuliert sich eine ambige und durchaus spannungsreiche Grundstimmung, nämlich die Erfahrung einer bevorstehenden oder sich möglicherweise bereits ereignenden Katastrophe ohne Ereignis. Mit eben diesem Terminus wird in der Anthropozänforschung auch der Klimawandel mit seinen fatalen Folgen für Mensch und Umwelt beschrieben, der wiederum in der Arktis deutlich sichtbar wird. *Das Eismeer* wurde in der Folge von einem Bild der Innerlichkeit zu einem im weiteren Sinne beziehungsstiftenden Bild und letztlich gar einer ökologischen Botschaft im Visuellen umgedeutet:

103 Helmut Börsch-Supan und Karl Wilhelm Jähnig: *Caspar David Friedrich: Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*. Prestel: 1973, S. 165.

104 Peter Rautmann: *C. D. Friedrich. Das Eismeer – Durch Tod zum neuen Leben*. Fischer: 1994, S. 10.

»Zukunft als Katastrophe ist heute die exakte Verbindung von Kontinuität und Bruch, die Vorstellung, dass gerade die Fortführung des Gegenwärtigen auf einen Umschlag, eine katastrophische Wendung zuläuft.«¹⁰⁵

Neudeckers *After Life* thematisiert im modellhaften Rückgriff auf die Romantik die historischen Wurzeln eines Katastrophenverständnisses, das in der Gegenwart an besonderer Brisanz gewinnt und von einer inneren Krise zu einem äußerlichen Ereignis umgedeutet wird. Allerdings meint der Katastrophenbegriff hier kein klar lokalisierbares Geschehen, sondern schleichende, oft kaum sichtbare Abläufe, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinander verbinden. Katastrophen werden nicht länger als plötzlich, klar lokalisierbare Ereignisse dargestellt, sondern als schleichende, oft kaum sichtbare Prozesse, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinander verbinden und deren Unterscheidung gewissermaßen verunmöglichen.¹⁰⁶

Dies ist auch der Grund, weshalb sich das Publikum von *After Life* nicht als Zeug:innen eines tragischen Moments empfindet, sondern als Teil eines in der Romantik gewachsenen Katastrophenverhältnisses, in dem eine umfassende und systematische Erschütterung des Subjekts modellhaft durchgespielt und so zur Analyse dargeboten wird. Nähe und Distanz bzw. innere und äußere Krise halten dabei einander die Waage, wie auch der Titel der Arbeit – *After Life* – nahelegt, je nachdem, ob die Präposition »after« zeitlich (»auf das Leben folgend«) oder modellhaft (»in der Art des Lebens«) verstanden wird. Abhängig von dieser Interpretation rückt die Szene mit dem Modellschiff entweder in eine temporär-unbestimmte Ferne oder der Vermittlungs- bzw. Nachahmungscharakter von spezifischen Kunstformen tritt in den Vordergrund.

Der Rekurs auf die Romantik ist in der Gegenwartskunst demzufolge auch deshalb ein zentrales Thema, weil hier das Verständnis von Katastrophen in einer für die Gegenwart produktiven Weise erweitert und veruneindeutigt wurde. Nach Anna Katherine Brodbeck kennzeichnet die romantische Kunst beispielsweise ein erstes Bewusstsein für den Beginn des Anthropozäns, was von Gegenwartskünstlern wie Julian Charrière im Spiel mit dem Erhabenen aufgenommen wurde.¹⁰⁷ Explizit

105 Eva Horn: *Zukunft als Katastrophe*. S. Fischer: 2014, S. 17.

106 Zur Verbindung der Romantik nach Friedrich und einem aktuellen Katastrophenverständnis vgl.: Johannes Grave: Schiffbruch ohne Zuschauer: Caspar David Friedrichs *Eismeer* als Katastrophenbild. *Entfesselte Natur. Das Bild der Katastrophe seit 1600*, hg. von Markus Bertsch und Jörg Trempler. Hamburger Kunsthalle. Michael Imhof Verlag: 2018, S. 71–79.

107 Anna Katherine Brodbeck: Julian Charrière and the Future of Romanticism. *Julian Charrière: Towards no Earthly Pole*, 1, hg. von Dehlia Hannah. Mousse Publishing: 2020, S. 67–75, S. 71. Ein solches Spiel mit dem Erhabenen kennzeichnete auch die immersive Ausstellung »Julian Charrière – Midnight Zone«, die vom 11. Juni bis 2. November 2025 u.a. im Museum Tinguely in Basel zu sehen war. Gezeigt wurden Fotografien, Skulpturen, Installationen und Videower-

rekurrieren Künstler wie Charrière, in dessen Werken Eislandschaften einen wichtigen Stellenwert einnehmen, auf die Erschütterung des Subjekts seit der Aufklärung und weiten diese Erfahrung auch affektiv auf die Sphäre der Besucher:innen ihrer Rauminstallationen aus.

Neudeckers Installation *After Life* geht in ihrem Rekurs auf ein Nachleben der Romantik in einer krisengebeutelten Gegenwart demgegenüber weit weniger immersiv vor. In ihrer Arbeit wird die Romantik zu einem nicht nur sinnbildlichen, sondern gegenständlichen und prinzipiell betretbaren Modell eines durchaus paradoxen und alles andere als einheitsversprechenden Weltbildes. Ein komplexes romantisches Denkmodell wird dadurch anschaulich, dass es im verkleinerten Maßstab verräumlicht, in unterschiedliche Teile aufgebrochen und zudem begehbar wird. Tatsächlich übersetzt Neudecker Friedrichs Expeditionsschiff maßstabsgetreu in den Ausstellungsraum, wo dieses für ein reales Schiff nun aber viel zu klein wirkt. Da sich kein illusionistischer Bildraum im weiteren Sinne eröffnet, werden in dieser Modifikation auch die Wirkmechanismen und realitätsschaffenden Elemente romantischer Malerei bewusst gemacht. Letztlich findet hier eine Verkehrung des Anspruchs im Titel »nach dem Leben« zu »nach der Malerei« statt; die Romantik wird hinsichtlich ihres Katastrophenverständnisses, ihres Naturverständnisses und der damit einhergehenden Befragung des Subjekts zum Gegenstand systematischer Auseinandersetzung. Innerhalb dieses Spannungsmoments vergrößert sich – auch durch die ironische Brechung des Mimesis-Anspruchs – die Distanz des Publikums zum Betrachteten. *Das Eismeer* erscheint nicht nur als etwas bereits Gesehenes, sondern als etwas Konstruiertes und hier sogar Nachempfundenes. Im Prozess der Betrachtung wird es nicht nur zum Bild, sondern auch zum (Reflexions-)Modell für den Zusammenhang zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Kunst und Wirklichkeit sowie innerer Krise und äußerer Katastrophe.

Rückgriffe auf die Romantik können in der Gegenwartskunst sowohl explizit als auch implizit erfolgen.¹⁰⁸ Eine Metaromantik zeichnet sich (gegenüber Romantisierungen) durch ein »ästhetisches Spiel mit Stoffen, Strukturen oder Stilen [aus], das die historische Distanz bewusst hält.«¹⁰⁹ Das Nachwirken der Romantik in der Gegenwart ist darum durchaus ein aktiver Prozess; das Subjekt- und Weltverständnis betreffende ästhetische Reflexionen wandern in neue, veränder-

ke, in denen Wasser nicht nur als Landschaft, sondern als Medium mit materieller, politischer und ökologischer Bedeutung erfahrbar wird. Vgl. den Ausstellungskatalog: Andreas Beiting und Roland Wetzler: *Julian Charrière: Midnight Zone*. Museum Tinguely Basel, Museum Wolfsburg. Wetzler: 2025.

108 Sandra Kerschbaumer: *Immer wieder Romantik. Modelltheoretische Beschreibungen ihrer Wirkungsgeschichte*. Universitätsverlag Winter: 2018, S. 7.

109 Ebd., S. 10.

te Kontexte ein und werden schließlich aktualisiert.¹¹⁰ Auch die in diesem Buch versammelten Künstler:innen beschäftigen sich mit kontextabhängigen Artikulationen des Romantischen; ihr Interesse gilt der Erforschung dessen, was für die Romantik charakteristisch war und damit überzeitlich und international wirkmächtig wurde.¹¹¹ Insbesondere Friedrichs Bilder werden dabei zum ›Träger‹ eines spezifischen Modells von Romantik¹¹², insofern in ihrer Betrachtung das genaue Naturstudium bei gleichzeitigen allegorischen Verweisen auf »ein Abwesendes« zu einer heimsuchenden Erfahrung verschmelzen.¹¹³ Das Beispiel von Neudeckers Installation *After Life* ist in diesem Kontext von besonderer Bedeutung, da sich hier das Konzept von Romantik als Modell visuell nachvollziehen und zudem in seinem epistemischen Potenzial für ein gegenwärtiges Katastrophenverständnis erfassen lässt.

Ergänzend ist an dieser Stelle auf Klaus Dodds Bemerkung hinzuweisen, dass es nicht nur auf motivischer, sondern auch auf materieller Ebene einen Bezug zwischen Neudeckers Miniaturschiff und Friedrichs gemaltem Expeditionsschiff gibt. Da Friedrichs Vater Seifen- und Kerzenmacher war, konzipierte Neudecker ihr Schiff aus Wachs als ein Material, das unter Hitze ähnlich leicht schmilzt wie Eis.¹¹⁴ Folglich kennzeichnet das Miniaturschiff eine Verletzlichkeit, die als gegenstandsgewordene Metapher mit der aktuellen klimabedingten Eisschmelze in Verbindung gebracht werden kann. Nach Dodds kommt die Übertragung eines Gefühls der Gefährdung von der Rezeptionsebene der Betrachter:innen auf das Material Eis auch der Frage gleich, wie nahe in Zeiten des Klimawandels scheinbar entlegene Regionen uns heute bereits sind. Peripherie und Zentrum nähern sich im Rahmen einer romantischen Ästhetik an, indem die Gefährdung von Natur und menschlichen Errungenschaften gleichermaßen zur Diskussion gestellt wird: »Neudecker's installations and accompanying models provocatively miniaturise the vast scale of nature, condense the polar wastelands and oceans, and question how isolated these extreme environments are in the contemporary era.«¹¹⁵

110 Vgl. hierzu auch: Wolfgang Paulsen (Hg.): *Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur*, Stiehm: 1969, S. 15–32.

111 Kerschbaumer 2018, S. 52.

112 Sandra Kerschbaumer und Stefan Matuschek: Romantik erkennen – Modelle finden. Zur Einführung. *Romantik erkennen – Modelle finden*, hg. von dens. Ferdinand Schöningh: 2019, S. 1–14, S. 10.

113 Kerschbaumer 2018, S. 49.

114 Klaus Dodds: Territorialisation of the Polar Regions. *Mariele Neudecker – Sediment*, hg. von Ariane Koek. Anomie-Publishing: 2012, S. 135–145, S. 139.

115 Ebd., S. 139.

Neudeckers Miniaturisierung einer Region, die gerade in ihrer Erhabenheit und Grenzenlosigkeit zum Gegenstand der Kunst wurde¹¹⁶, entfaltet durch die Anlehnung an romantische Darstellungsformeln und ihre kritische Revision – in der plötzlich das Grenzenlose überschaubar und das Entfernte nahegerückt wird – ihr kritisches Potenzial. Eröffnet wird ein Raum der Reflexion über transnationale Wesenhaftigkeiten aktueller Krisen, die Möglichkeit ihrer Erfahrung (u.a. durch die Kunst) und das eigene Verhältnis zu ihnen.

Nach Ariane Koek zeugen Neudeckers künstlerische Arbeiten in dieser Hinsicht auch von einer Auseinandersetzung mit den Modalitäten von Wahrnehmung als solchen, genauer gesagt mit der »impossibility of ever looking cleanly«.¹¹⁷ Mit der Utopie des reinen Sehens ist der Wunsch nach einer unmittelbaren Erfahrung verbunden, welche schon für die Romantik typisch war und in der kein Medium den Blick verstellt. Die Installation *After Life* spielt mit diesem Verlangen und durchkreuzt es zugleich, indem die Dispositive einer Wahrnehmung der Arktis modellhaft ausgestellt werden. Dadurch wird deutlich, dass die Imagination einer unmittelbaren Naturerfahrung letztlich ein kulturelles Konstrukt ist, an dessen Ausformulierung, Tradierung, aber auch Kritik die Romantik wesentlich beteiligt war. Vorgeschlagen wird ein weiterführender kritischer Blick auf die Romantik, der von Sehnsüchten und anklingenden Ambivalenzen getragen wird.

Neu-Kontextualisierungen der Romantik

Auch in der Friedrich-Jubiläumsausstellung der Hamburger Kunsthalle wurde die Romantik nicht als eine abgeschlossene Epoche, sondern explizit als Denk- und Bildmodell verstanden, das über seine Zeit hinauswirkt. Als generelle Tendenz lässt sich dieses Verständnis von der Sammlungspolitik unter Alfred Lichtwark (1852–1914) über die kuratorischen Konzepte Werner Hofmanns (1928–2013) bis hin zu aktuellen Ausstellungsprojekten nachzeichnen. Mit dieser spezifischen Ausrichtung haben sich Petra Lange-Berndt und Dietmar Rübel zusammen mit einem Team der Hamburger Kunsthalle befasst, indem sie die Geschichte eines

116 Als gefrorener Ozean teilt die Arktis die Imagination von Grenzenlosigkeit mit der der Meere. Sidney I. Dobrin: *Blue Ecocriticism and the Oceanic Imperative*. Routledge: 2021, S. 1–87, S. 18. Bei den Vorstellungen einer Grenzenlosigkeit der Arktis und der beständigen Grenzverschiebung in den angeblichen Pioniertaten der Polarforscher handelt es sich um literarische Phänomene, die auch die Kunst und Populärkultur inspirierten. Zur Imagination arktischer Grenzenlosigkeit: Bettine Menke: Polarfahrt als Bibliotheksphänomen und die Polargebiete der Bibliothek: Nachfahren Petrarcas und Dantes im Eis und in den Texten. *Ultima Thule. Bilder des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. von Annelore Engel-Braunschmidt u.a. Peter Lang: 2001, S. 145–172.

117 Ariane Koek: *Sediment: An Introduction to the Works of Mariele Neudecker. Mariele Neudecker – Sediment*, hg. von ders. Anomie-Publishing: 2012, S. 103–115, S. 103.

neunteiligen Ausstellungs-Zyklus – *Kunst um 1800* – untersuchten, welcher von 1974 bis 1981 von Werner Hofmann an der Kunsthalle Hamburg initiiert wurde.¹¹⁸ Der Zyklus widmete sich den Mehrdeutigkeiten, Komplexitäten und Antagonismen der Kunst um 1800, wobei es sich um die ersten Themenausstellungen handelte, die – ausgehend von der Annahme einer Zeit der sozialen, kulturellen und ästhetischen Revolutionen – transnationale und epochenübergreifende Bezüge beinhalteten.¹¹⁹

Methodisch orientierte sich Hofmanns Ausstellungsidee an dem prozessorientierten und den Bildbegriff erweiternden Arbeiten des Hamburger Kunsthistorikers Aby Warburg, dessen vergleichende Betrachtungsweisen damit einem größeren Publikum nähergebracht wurden.¹²⁰ Ähnlich wie Warburg löste Hofmann Gemälde aus ihren tradierten kunsthistorischen Narrativen und verortete sie in größeren kulturhistorischen Kontexten. Seine Friedrich-Retrospektive von 1974 zielte beispielsweise sowohl auf eine Entnazifizierung des Künstlers als auch auf eine Verdeutlichung des Nachwirkens der Romantik in der damaligen Zeit. Statt einer Stilisierung von Friedrich als Künstler-Held, rückte die (durchaus marxistisch geprägte) Kritik an der Vereinnahmung romantischer Bildformeln – allen voran der monumental-rückenfigur vor einer grenzenlosen Landschaft – durch die Werbeindustrie in den Vordergrund.¹²¹

Die Hamburger Jubiläumsausstellung von 2024 trat konzeptionell in diese Fußstapfen, indem sie Künstler:innen (wie Elina Brotherus) zu Wort kommen ließ, welche die marktwirtschaftliche Vereinnahmung von Friedrichs Werken problematisierten.¹²² Dabei wurden bei aller Weitsicht von Hofmanns Ausstellungen diese auch unterschwellig dafür kritisiert, dass sie den romantischen Konstruktionen von Hegemonie und Männlichkeit unreflektiert folgten.¹²³ So fehlte jegliche kritische Haltung dazu, dass der romantische Zweifel an der Sicherheit und Abgeschlossenheit des aufklärerischen Subjekts ein männlich weißer Diskurs und damit letztlich ausschließend und privilegiert war – eine Einsicht, der nunmehr eine betonte Vielstimmigkeit künstlerischer Positionen entgegengesetzt wurde.

118 Alexander Klar: Grußwort. *Kunst um 1800: Kuratieren als wissenschaftliche Praxis: Die Hamburger Kunsthalle in den 1970er Jahren*, hg. von Petra Lange-Berndt und Dietmar Rübel. Hatje Cantz: 2024, S. 6–8.

119 Petra Lange-Berndt und Dietmar Rübel: Der Zyklus *Kunst um 1800*: Eine europäische Ausstellungsgeschichte komplexer Gefüge. *Kunst um 1800: Kuratieren als wissenschaftliche Praxis: Die Hamburger Kunsthalle in den 1970er Jahren*, hg. von dens. Hatje Cantz: 2024, S. 20–119.

120 Ebd., S. 30.

121 Petra Lange-Berndt und Dietmar Rübel sehen hierin eine Anlehnung an die von der Frankfurter Schule untersuchten Beziehungen zwischen Kapitalismus und Faschismus. Ebd., S. 52–53.

122 Gleichzeitig war im Museumsshop der Hamburger Kunsthalle zur Jubiläumsausstellung eine selten zuvor gesehene Welle an Produkten zu Friedrichs Rückenfiguren zu sehen.

123 Ebd., S. 23.

Einige Merkmale von Hofmanns Ausstellungszyklus sind für die vorliegende Studie allerdings durchaus weiterhin relevant. So hat Charlotte Klonk in ihrer Untersuchung der Turner-Ausstellung (*William Turner und die Landschaft seiner Zeit* von 1977) bereits auf eine in der Romantik erstarkende ökologische Sensibilität hingewiesen, die Hofmann herausgearbeitet habe.¹²⁴ Während noch 1966 die Ausstellung *Imagination and Reality* (MoMA) Turners Rolle als Vorreiter des abstrakten Expressionismus festschrieb, habe Hofmann um die »Aktualität von Turners Naturwahrnehmung unter dem Eindruck der Ölkrise und der sich formierenden Umweltbewegungen in den 1970er Jahren« gewusst und diese auch auf die Romantik als solche ausgedehnt.¹²⁵ Hofmanns sozialkritischer Lesart entsprechend, rückte in den Ausstellungen das Mensch-Natur-Verhältnis in den Blick, wie u.a. anhand des damals ausgestellten Gemäldes *Deluge* (1805) thematisiert wurde, das Ökologie und Katastrophendarstellung einander visuell näherbrachte. Klonk setzt dementsprechend Hofmanns Thementausstellungen an den Beginn eines Anthropozän-Diskurses in der Kunstgeschichte zur Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts.

Das Konzept der wandernden Bildformel und ihrer epistemischen Aktualisierung findet sich u.a. auch in weiteren Arbeiten Mariele Neudeckers. So greift ihre Videoarbeit *Deluge I* von 1998 das Thema von menschlichen und umweltlichen Katastrophen und ihre Darstellungstradition in der Kunstgeschichte auf.¹²⁶ Einzelne Motive reisen dementsprechend durch die Kunst- und Kulturgeschichte, wobei sie im Modus der Referenz und Rezeption hin und wieder eine neue (hier ökologische) Bedeutungsaufladung erfahren. Wichtig ist die Perspektive, aus der ein Rückgriff auf bestimmte Motive der Malerei vorgenommen wird und an wen sie sich richtet.

124 Charlotte Klonk: Wegbereiter der abstrakten Kunst oder Prophet der modernen Gesellschaft: Die Ausstellung *William Turner und die Landschaft seiner Zeit* (1972). *Kunst um 1800: Kuratieren als wissenschaftliche Praxis: Die Hamburger Kunsthalle in den 1970er Jahren*, hg. von Petra Lange-Berndt und Dietmar Rübel. Hatje Cantz: 2024, S. 300–309.

125 Ebd., S. 302.

126 Francis McKee: Testing the Mind's Eye. *Marielle Neudecker*, hg. von Katherine Wood. Firstsite: 1999, S. 29–53, S. 48–53.

3. Figuren des Übergangs: Situierung, Heroisierung und Marginalisierung

3.1. Von der barocken Staffage- zur romantischen Rückenfigur

In der Malerei können sich Kernthemen oder Schlüsselemente zu einer bestimmten Motivkonstellation formen, oder sie verdichten sich gar zu einer Figur mit hoher Affizierungskraft. Eine der leitenden Thesen dieser Studie geht davon aus, dass bestimmte Diskurse in der romantischen Malerei nicht nur anschaulich werden, sondern dass in der Rezeption der Gemälde eine Art Engführung (in gewisser Hinsicht damit auch Speicherung) zentraler ideengeschichtlicher Spannungsmomente stattfindet, die in der ästhetischen Erfahrung epochenübergreifend nachvollziehbar wird.

Im Zentrum der Ausführungen steht ein Motiv, das den Romantik-Diskurs maßgeblich geprägt hat, von Künstler:innen immer wieder aufgegriffen wurde und sich auch in der aktuellen, ökologisch und postkolonial orientierten Gegenwartskunst besonderer Beliebtheit erfreut: die Rückenfigur vor einer nordischen und scheinbar unberührten Landschaft. An ihrem Beispiel wird die historische und kulturelle Prägung eines Mensch-Natur-Verhältnisses auf seine Aktualität und Revisionsbedürftigkeit befragt. Die menschliche Vorherrschaft über die Natur wird dabei ebenso zur Diskussion gestellt wie die Abhängigkeit des Menschen von seiner Umgebung. Je nach Kontext spielen dabei auch Mechanismen der Marginalisierung, Ausbeutung und Unterdrückung eine Rolle.

Um die Bedeutung der Rückenfigur für ein romantisches Subjektverständnis – beispielsweise im Unterschied zur barocken Staffagefigur – zu verstehen, lohnt ein Blick auf die Ikonographie und Ikonologie des Motivs. Hieraus ergeben sich auch erste Einsichten hinsichtlich der Bedeutung von abgewandten Monumentalfiguren als Maßstab aller Dinge.

Ikonographie der Rückenfigur

Hartmut Böhme illustriert in zahlreichen Beispielen die lange Tradition von Rückenfiguren in der Malerei bis Friedrich.¹ Eine Besonderheit der romantischen Rückenfigur liegt nach ihm darin, dass ihr selbst eine weitaus größere Bedeutung zukomme als ihrer Umgebung:

»Viel mehr als um das Sujet der Rückenfigur, geht es um das, was sie ins Spiel bringt: und das ist vor allem ein Moment bildimmanenter Reflexivität. Die Rückenfigur ist eine Weise, wie Bilder auf sich selbst zurückkommen können, oder: wie sie sich gleichsam als Bilder denken. Darin offenbaren Bilder etwas von der allgemeinen Struktur von Erkenntnis und Reflexivität überhaupt.«²

Die vorliegende Arbeit schließt an die These einer Subjekt- und Medienreflexivität von Bildern mit Rückenfiguren an. Ziel ist es darüber hinaus zu zeigen, dass in der Gegenwartskunst eine Aufwertung des »Hintergrunds« im Sinne einer spezifischen und lokalisierbaren Landschaft stattfindet, die in der Motivkonstellation von Figur und Umgebung nicht länger austauschbar ist. Hierdurch rückt das Verhältnis von Mensch und (einer bestimmten) Natur in den Fokus.

Zwar mag die Isolation der Rückenfigur in der Romantik dazu beigetragen haben, dass die Bildformel beinahe unverändert durch die Epochen wandern konnte. In der ökologisch und postkolonial orientierten Gegenwartskunst wird die Umgebung der Figur allerdings konkretisiert – beispielsweise als Nationalpark in Finnland (Elina Brotherus), als kolonialisierte Regionen in Nordskandinavien (Maria Helander) oder als Küstenabschnitt Grönlands (Pia Arke). Die in dieser Studie versammelten Landschaften verschiedener Künstler:innen sind weder ortlos noch nebensächlich, sondern für eine Region charakteristisch. Damit unterscheiden sie sich von Friedrichs romantischen Landschaften, die Böhme trotz ihrer Zusammensetzung aus realen Versatzstücken (beispielsweise bestehend aus Zeichnungen der Sächsischen Schweiz) »konstruktive Kompositionen« und Ideallandschaften nennt.³ Um diese auf den ersten Blick nebensächlich erscheinende Verschiebung zu verstehen, lohnt ein Blick auf den historischen »Erfolg« der Rückenfigur in der Romantik und ihre Bedeutung als metaästhetisches Reflexionsmedium.

1 Hartmut Böhme: Rückenfiguren bei Caspar David Friedrich. *Caspar David Friedrich: Deutungen im Dialog*, hg. von Gisela Greve. Edition diskord: 2006, S. 49–95.

2 Ebd., S. 52.

3 Ebd., S. 52. Zu den Kompositionslandschaften Friedrichs – also der langen Entstehungszeit der Gemälde im Atelier auf Basis verschiedener Skizzen – und dem symmetrischen Arrangement der Objekte vgl. auch: Helmut Börsch-Supan: *Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich*. Dissertation: 1960, S. 55–59.

Während für Böhme die romantische Rückenfigur aufgrund ihrer Größe und Präsenz im Bild auf Jan Vermeers *Malkunst* (1664/68) zurückgeht, nennt Werner Hofmann als ihren Vorläufer Staffagefiguren des beginnenden 17. Jahrhunderts.⁴ Unabhängig von der Tradition der Interieurmalerie, verweist Hofmann auf das für die romantische Rückenfigur typische Verhältnis zur unmittelbarer Naturerfahrung, welches im Basler Panorama aus dem Kreis Matthäus Merians von 1615 erstmals aufgerufen werde.⁵ In der Zeit der Alpenbegeisterung des 18. Jahrhunderts finde sich schließlich der Künstler als kleine Figur von hinten gesehen häufig selbst im Bild. In diesen Fällen seien die Figuren ein untergeordneter Teil der Landschaft, was sich hinsichtlich der Landschaftsmalerie (nicht der Interieurmalerie) erst in der Romantik ändere.⁶ Den Übergang vom Künstler als beschreibenden Dokumentator zum sinnlich affizierten Subjekt umreißt Hofmann wie folgt: »hier die Vordergrundfigur als gewissenhafter Chronist einer außergewöhnlichen Aussicht, dort als Verkörperung dessen, in dem das subjektive Erlebnis der Weite kulminiert.«⁷

Die Neuerungen in der Malerei durch Friedrich werden von der Romantikforschung auf zweifacher Ebene angesetzt: zum einen mache die Ausrichtung der Figur zur Bildmitte hin die allgemeine Reflexion des Naturverhältnisses zum zentralen Thema, zum anderen eröffne die Zentrierung und Monumentalisierung der Figur ein Identifikationsangebot an die Betrachter:innen. Evoziert werde ein erhabener Augenblick, dem »wir beiwohnen«, der aber dennoch »nicht unserer ist«, was für eine gleichzeitige Evokation von Nähe und Distanz spreche.⁸ Im Rekurs auf Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* stellt Böhme ein Spiel zwischen der aufgerufenen Teilnahme an der Bildfiktion einerseits und einer analytischen Distanz zum Dargestellten andererseits fest; ein Zwiespalt, der sich durch die Verdoppelung des Blicks von Figur und Betrachter:innen ergebe. Die sich überlagernde und doch voneinander abweichende Blickkonstellation werde dadurch auffällig, dass die männliche Rückenfigur weite Teile des Bildes verdecke und somit als opakes

4 Werner Hofmann: *Caspar David Friedrich: 1774–1840*. Prestel: 1974. Hartmut Böhme verweist in diesem Zusammenhang auch auf frühe Rückenfiguren wie die Spiegelungen in Jan van Eycks *Arnolfiniporträt* von 1434. Landschafts- und Interieurmalerie sind hier miteinander verwoben. Das zeigt sich auch am Beispiel der Forschung von Joseph Leo Körner, der an die beiden in die Bildtiefe leitenden Rückenfiguren in Jan van Eycks *Rolin-Madonna* von 1435 erinnert. Ders.: *Caspar David Friedrich and the subject of landscape*. Reaktion Books: 1990, S. 162. Vorherige Staffagefiguren in der Malerei bezeichnet der Autor als wenig bedeutende Ornamente im jeweiligen Bildvorraum.

5 Ebd., S. 40.

6 Zur Staffagefigur und ihrer Subordination zum Zwecke des Decorum: Ewelina Rzucidlo: *Caspar David Friedrich und die Wahrnehmung: Von der Rückenfigur zum Landschaftsbild*. LIT-Verlag: 1998, S. 23.

7 Ebd., S. 40.

8 Hartmut Böhme: Einleitung – Natur und Figur. *Natur und Figur: Goethe im Kontext*, hg. von dems. Fink: 2016, S. 11–26, S. 55.

Bildelement die Betrachter:innen auf Abstand halte.⁹ Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* bezeichnet der Autor dementsprechend als eine Metapher der Malerei, und zwar im Sinne einer Wiedergabe von etwas, das bereits gesehen und nunmehr durch den Darstellungsprozess vermittelt werde: »Wir sehen die Dinge, wie die Medien sie uns zu sehen gelehrt haben.«¹⁰

Die in dieser Studie untersuchten metaromantischen Positionen schließen an diese rezeptionsästhetischen und bildtheoretischen Fragen an, da hier der Eindruck einer unmittelbaren Erfahrung atmosphärischer Landschaften mehrfach gebrochen und als ein kulturell geformtes und visuell vermitteltes sowie letztlich von der Kunst kanonisiertes Modell kenntlich gemacht wird. Allerdings sind die beinahe ausschließlich weiblichen Rückenfiguren, welche die Fallbeispiele bestimmen, mehr als nur Chiffren von Zugänglichkeit. Stattdessen wirft ihre Betrachtung die Frage nach einem durch Kunst und visuelle Kulturen hervorgebrachten und durchaus exkludierenden Naturverständnis auf. Die hier vorgestellten künstlerischen Positionen eröffnen konkret gesagt einen Raum zur Verhandlung der Vorherrschaft eines männlichen und aufklärerischen Subjektmodells im erweiterten Kontext von Ökologie und postkolonialer Theorie. Kurzgefasst wird in den folgenden Fallstudien ein Wahrnehmungsmodell thematisiert, das bereits in der romantischen Malerei zum Motiv geworden ist und im Hinblick auf seine Bedeutung für kulturelle Prozesse der Weltbildung untersucht wird. Zudem wird betrachtet, wie dieses Modell in heutigen Kontexten ökologischer und sozialer Krisen weiterwirkt. Das Moment der Nachträglichkeit – des bereits Gesehenen, Eingearbeiteten und Kanonisierten – wird dabei am paradigmatisch romantischen Beispiel der Rückenfigur verdeutlicht.

Rückenfigur als Monumental- und Maßstabsfigur bei Friedrich

Während im Barock rückwärtige Figuren noch der Aufwertung der Landschaftsmalerei zu einer der führenden Gattungen dienten, wird die Natur in der Romantik den Figuren unterstellt und weniger in ihrem Eigenwert, sondern als Metapher eines inneren Erlebens aufgefasst.¹¹ Durch diese Entwicklung traten Landschaftsgemälde in eine Konkurrenz zur Historienmalerei, da sie von nun an der Visualisierung von menschenbezogenen Weltbildern und Naturkonzepten dienten. Die Natur selbst blieb dabei weitgehend unspezifisch bzw. sie gerann zu einem innerlichen Ausdruck.

Joseph Leo Körner bemerkt zudem eine Inszenierung von etwas bereits Wahrgenommenen in der Rezeption von romantischen Gemälden mit Rückenfiguren; insbesondere Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* lade zu einer Internalisierung

9 Ebd., S. 55.

10 Ebd., S. 19.

11 Ebd., S. 211.

bzw. Aneignung der Perspektive der Monumentalfigur ein, deren Naturerlebnis sich in ein Kunsterlebnis verwandelte.¹² Zwischen Betrachter:innen und Rückenfiguren etablierte sich im Rezeptionsprozess ein gewisses Spannungsmoment, da für die romantische Monumentalfigur typisch sei, dass sie sich nicht vor, sondern (und dies im Gegensatz zur barocken Staffagefigur) inmitten einer überwältigenden Naturerfahrung befinde. Besonders Friedrichs Landschaften seien derart kompositorisch auf die Rückenfiguren bezogen, dass eine enge Verwebung von Natur und Mensch stattfinde. Ein Netzwerk entstehe, in dem der Mensch eine herausgehobene Stellung einnehme, gleichzeitig aber eine unmittelbare Erfahrung vermissen lasse.

Auch Michael Zimmermann verortet Friedrichs monumentale Rückenfiguren – allen voran den *Wanderer über dem Nebelmeer* – im aufgerufenen Wechselspiel aus Immersion und Distanz darum auch in einem Kippen zwischen Selbsterhebung und Selbstverlust.¹³ Einerseits sei das romantische Subjekt bei Friedrich für die Natur maßgebend und auch die Betrachter:innen erfahren sich in dem Moment der Selbstüberschreitung als ethische Entitäten. Auf der Ebene der Rezeption biete sich die Szene des Wandererlebnisses jedoch gleichsam nicht allein zum Nachvollzug an, sondern sie erweitere sich zu einem Experimentierfeld der Selbstverortung, des Selbstverlusts und der Selbstfindung.¹⁴ Das Ergebnis sei eine ambivalente Grundierung eines modernen Subjekts: Die Ermächtigung des Selbst geht mit dessen Infragestellung einher.¹⁵

In der Malerei der Romantik erlebten sich die Betrachter:innen damit selbst und möglicherweise erstmals als problematisch gewordene Subjekte, was den von der Monumentalfigur aufgerufenen Heroisierungs- und Erhebungsmechanismen zuwiderlaufe.¹⁶ Etwas pathetisch wird Friedrichs Wanderer darum auch als »Gründungsikone einer Zuwendung zur Nachtseite des Subjekts« betitelt.¹⁷ Etwas weniger emotional gefasst, ließe sich sagen, dass die romantische Monumentalfigur den eigenen Betrachtungsstandpunkt sowohl vergessen als auch bewusst macht. Dies wird unterstützt durch die »Sogwirkung«, die von ihr ausgeht, sowie durch das Tragen einer (für damalige Bürger typischen) Alltagskleidung, welche zeitgenössischen Rezipient:innen des Bildes den Eindruck einer »paradigmatische[n]

12 Körner 1990, S. 19.

13 Michael F. Zimmermann: Unermesslichkeit der Natur – Unergründlichkeit des Subjekts: Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer* (1809–10) und die visuelle Poetologie des Subjekts der Moderne. *Unendlichkeit. Transdisziplinäre Annäherungen*, hg. von Christoph Böttigheimer und René Dausner. Würzburg: 2018, S. 305–378, S. 308.

14 Ebd., S. 325.

15 Ebd., S. 342.

16 Zimmermann verortet sich diesbezüglich in einer anderen Denktradition als Robert Rosenblum, den er als den Heroiker unter den Friedrich-Interpreten bezeichnet (vgl. hierzu: Ebd., S. 349).

17 Ebd., S. 359.

Situation« historischen Charakters vermittele.¹⁸ Friedrichs Wanderer ist demzufolge eine Art »Hohlform«, die die Betrachter:innen fesselt, irritiert und den Wunsch nach einem Nachfühlen eines bereits erlebten Natureindrucks weckt.¹⁹

Gerade in ihrer Ambivalenz zwischen einer affekthaft aufgeladenen, jedoch der semantischen und emotionalen Füllung gegenüber weitgehend offenen Identifikationsfigur wurde die romantische Rückenfigur für die Gegenwartskunst interessant. Einer Art »offenem Subjektverständnis« folgend,²⁰ sind romantische Rückenfiguren vom Charakter her »spannungsvoll« und damit in gewisser Weise passend für eine kritische Auseinandersetzung mit der Stellung des Anthropos in einer krisenbeutelten Welt.²¹

Rückenfigur und Romantik

Allerdings ist der Rückgriff auf die romantische Rückenfigur kein ausschließliches Phänomen des 21. Jahrhunderts, wie die ausgewählten Fallstudien suggerieren könnten. Bereits am Ende des 19. Jahrhunderts ist ihre »Rückkehr« in die Malerei zu verzeichnen. In Edvard Munchs expressionistischen Gemälden wird die Rückenfigur beispielsweise psychologisch maximal aufgeladen, behält aber äußerlich ihre relative Regungslosigkeit und Gestenarmut bei.²² Seither sind Berührungen mit der romantischen Bildformel in der Kunst und auch in der Alltagskultur relativ häufig geworden – eine Entwicklung, die in der Jubiläumsausstellung von 2023/24 (man denke an die Backförmchen nach der Silhouette des Wanderers) ihren bisherigen, aber sicherlich nicht letzten Höhepunkt erfuhr. Der Wanderer wurde in seiner Rezeption im 20. und 21. Jahrhundert sowohl zu einer »auratischen Identifikationsfigur« als auch zu einer Figur der Kritik und nicht zuletzt zu einem konsumierten Kulturgut.²³

Das Einwandern der Rückenfigur, häufig ohne naturhaften Kontext, in die Populärkultur bestärkt Böhmes eingangs genannte These, dass ihre Umgebung von

18 Werner Hofmann: Caspar David Friedrichs Mann im Nebelmeer – Ein Wanderer? *Wege in die Romantik: Vorträge des Europäischen Musikfestes Stuttgart 1997*, hg. von Ulrich Prinz. Internationale Buchakademie Stuttgart: 1998, S. 84–97, S. 85–86.

19 Ebd., S. 89.

20 Hans Heinrich Eggebrecht: Romantik – Was ist das? *Wege in die Romantik: Vorträge des Europäischen Musikfestes Stuttgart 1997*, hg. von Ulrich Prinz. Internationale Buchakademie Stuttgart: 1998, S. 22–31. Der Autor bezeichnet die Unbestimmtheit der Romantik als eines ihrer Kernelemente, die auch in den Verhandlungen um das romantische Subjekt zentral sei.

21 Josef Früchtel: Die Unverschämtheit, Ich zu sagen – ein künstlerisches Projekt der Moderne. *Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne*, hg. von Michael Lüthy und Christoph Menke. Diaphanes: 2006, S. 37–48, S. 43.

22 Werner Hofmann: *Caspar David Friedrich: 1774–1840*. Prestel: 1974, S. 66.

23 Ebd., S. 84.

Beginn an zweitrangig war, was schließlich zu ihrem Wegfall oder auch ihrem Austausch führte. In der Einleitung kam bereits das Plakat der Hamburger Jubiläumsausstellung zur Sprache, das die Rückenfigur vor einem roten Grund zeigt und damit den einstigen Naturbezug der Figur auf motivischer Ebene zugunsten einer aufmerksamkeitsgenerierenden Farbfläche nivellierte. Nach Monika Steinhauser führte die Verwandlung der romantischen Bildformel zu einem isolierten und beliebten Motiv der Reklame – heute ließen sich auch die sozialen Medien ergänzen –, allerdings zu einer Abschwächung ihrer erhabenen und subjektkonstituierenden Wirkung, da für diese die Natur konstitutiv war. Was bleibt, ist nach Steinhauser das Moment der Sehnsucht, das nunmehr auf ein beworbenes Produkt statt auf die Natur gelenkt wird, sobald die Figur in einen ökonomischen Kontext einwandert:

»Nichts widerspricht der Erfahrung des Erhabenen mehr als die Reklame, gerade weil sie sich der Gegenstände bemächtigt hat, die einmal dem subjektiven Erlebnis des Erhabenen verschwistert waren. So spielt sie mit einem vermeintlich selbst erhabenen Motivrepertoire, ganz und gar illusionistisch mit Sehnsüchten und Bedürfnissen spekulierend, die der Grauzone einer zunehmend »kolonialisierten Lebenswelt« entspringen.«²⁴

In anderen Worten ließe sich auch sagen, dass die ›Kantschen Eigenschaften‹ der romantischen Rückenfigur aufgrund ihrer Neu- bzw. Entkontextualisierung in den Hintergrund treten, wohingegen ihr affizierender Gehalt bestehen bleibt und in diesem Fall auch zielorientiert eingesetzt wird. Steinhauser bezeichnet romantische Rückenfiguren dementsprechend auch als Figuren der affektiven Wiederkehr, was den Eindruck von etwas Heimsuchendem und Geisterhaftem evoziert, hier aber letztlich auf die profane Welt der Waren gewendet wird: Mensch und Konsumgut erscheinen in Zeiten serieller Produktion auf romantische Weise verschwistert.

Künstlerische Positionen der Gegenwart nehmen Rekurs auf diese Entwicklung, widmen sich aber auch kritisch dem ambivalenten Erbe der Romantik.²⁵ Dabei ist eine Rückkehr, Aufwertung und Situierung der Landschaft im Modus der Rezeption zu verzeichnen. Diese wird häufig in ihrer Unberührtheit befragt und als Produkt menschlicher Imagination und Kultur behandelt.

Da die romantische Vorstellung und Inszenierung von Natur als ein unendlicher Projektionsraum des Subjekts mit Blick auf die hiervon stimulierten Verschmelzungsphantasien als Wurzel aktueller Krisen gesehen wird, verdeutlicht ihre neue

24 Monika Steinhauser: Im Bild des Erhabenen. *Merkur* 487, 1989, S. 815–831, S. 815.

25 Steinhauser verweist beispielhaft auf den Künstler Anselm Kiefer. Nach ihr zeigt sich bei Kiefer das Erhabene in seiner Niederlage. Eine Emanzipation und Rückkehr der Natur auch hinsichtlich ihrer Materialität in der Kunst sieht die Autorin erst bei Joseph Beuys gegeben (vgl. S. 831).

Verbindung mit gefährdeten, ausgebeuteten und kolonialisierten Landschaften den Wandel des Motivs zu einem »Inbild der neuen unversöhnlichen Fremdheit zwischen Mensch und Natur.«²⁶ Ähnlich wie Steinhäuser die Aktualität der romantischen Rückenfigur als Zeichen der Entfremdung ökonomisch-gesellschaftlich deute²⁷, wenden metaromantisch verfahrenende Künstler:innen die Bildformel anthropozänkritisch: Landschaft wurde durch ihre Bildwerdung zu einem ausgebeuteten, konsumierten und kolonialisierten Gut, was eine Aktualisierung des Natur-Mensch-Verhältnisses nötig macht. Das Motiv des *Wanderers über dem Nebelmeer* wird damit nicht nur als eine hochgradig anthropogene Bildformel gekennzeichnet, in der zahlreiche Marginalisierungs- und Ausgrenzungsvorgänge mitschwingen, sondern auch als eine Figur, die es neu zu situieren und reflektieren gilt.

Insofern gehe ich von der These aus, dass die in dieser Studie versammelten Künstler:innen im Rekurs auf die Romantik – ähnlich wie Timothy Morton es mit Blick auf das Nature Writing bemängelt – den Blick auf die Natur zwar durchaus verstellen, dies aber in Form einer ethischen Haltung machen, indem sie die Unmittelbarkeit von Naturerfahrung grundlegend in Zweifel ziehen und stattdessen ihre mediale Vermittlung thematisieren. Der Rückgriff auf die Romantik ereignet sich also auf der Folie einer grundlegenden Ambivalenz zwischen einem Ereignischarakter und einer betonten Mittelbarkeit des Dargestellten.²⁸

Gerade durch die anklingende Sehnsucht nach Natur bei ihrem gleichzeitigen Entzug wird die Rolle von Kunst in der Erschaffung und Stabilisierung bestimmter Mensch-, Natur- und Weltbilder bewusst.

»Die Malerei der Romantik hat die Darstellung von Landschaft als Ereignis strukturiert, als eine Konfiguration von Figur und Landschaft, die auf die Subjektivität und auf die Unmittelbarkeit der Begegnung gerichtet ist – auf die Begegnung der Landschaft wie mit ihrer Darstellung. Landschaft kommt in der Malerei der Romantik als betrachtete vor, als geformt durch einen Blick, und sie birgt ein Versprechen auf Unmittelbarkeit und Einzigartigkeit der Wahrnehmung.«²⁹

Ein solches uneingelöstes Versprechen stellt die Wahrnehmung in das Zentrum künstlerischer Auseinandersetzung, in der Bildbetrachtung tritt die unmittelbare Naturerfahrung allerdings allein in ihrer Vermittlung vor Augen: Ein Erlebnis ist

26 Ebd., S. 819–820.

27 Steinhäusers Forschung entstand in Auseinandersetzung mit Robert Rosenblums These von Friedrich als Vorreiter der abstrakten Moderne und ihrer historischen und intellektuellen Verbindungen zum Marxismus bzw. Kapitalismus.

28 Beate Söntgen: *Hinter dem Rücken der Figur: Das Nachleben der Romantik in der Kunst der Gegenwart. Wunschwelten: Neue Romantik in der Kunst der Gegenwart*, hg. von Max Hollein und Martina Weinhart. Schirn Kunsthalle Frankfurt. Hatje Cantz: 2005, S. 66–87, S. 71.

29 Ebd., S. 67.

nur gefiltert zugänglich. Metaromantische Bilder mit Rückenfiguren *inszenieren* diesen Entzug, was auch eine affektive Aufladung von Rückenfiguren zur Folge hat, die nunmehr Teil spezifischer Umgebungen sind. Letztere werden überlagert von einer bereits »medialisierte[n] Natur«, was deutlich macht, dass ein Sehen von Natur ohne die Beeinflussung kultureller Vorbilder schwerlich möglich ist.³⁰ Bild und Realität erweisen sich als zu einer unauflöslichen Einheit verschmolzen oder anders formuliert: Bilder kolonialisieren Lebenswelten.³¹

Die in dieser Studie versammelten künstlerischen Positionen stehen insofern auch dem Konzept einer Art kollektiver Erinnerung nahe, die Ewelina Rzudiclo sinnbildlich in Friedrichs Werken vorweggenommen sieht. Um dies zu verdeutlichen, verweist die Autorin auf die Krümmung der Horizontlinie in vielen Bildern des Malers, die »äquivalent zur Weltkugel« von einer indirekten Verschiebung von einem persönlichen Natureindruck auf ein »Gemeinschaftserlebnis« zeuge.³² In der Anthropozänforschung wird dieses Bilddetail von der Ebene der kollektiven Erfahrung und Erinnerung auf die planetarische Dimension aktueller Krisenerfahrungen gewendet. Demnach sei die für Friedrichs Bilder typische und häufig von seinen Rückenfiguren betrachtete gekrümmte Horizontlinie – zum Beispiel im *Großen Gehege* (1832) – als Krümmung der Erdachse zu verstehen und damit als Zeichen eines frühen Bewusstseins für alles durchdringende und weltumspannende Naturprozesse.³³ Die Verzerrung des Raumes wird also interpretiert als visuelles Zeugnis für die inneren Erschütterungen eines romantischen Subjekts, das sich in Zeiten ökologischer Krisen ausweite, da es von einer neuen, kollektive Erfahrung stimuliert werde. Über dieses Spannungsverhältnis zwischen subjektivem und kollektivem Stellenwert des Menschen in der Natur scheinen Friedrichs Rückenfiguren auch hinsichtlich seiner Vermittlung durch die Kunst bereits zu kontemplieren.³⁴

Obwohl die Umgebung der romantischen Rückenfigur also weder spezifisch noch situiert ist, sondern vielmehr als etwas bereits Wahrgenommenes einen inneren Zustand transportiert, steht dies nicht zwangsläufig im Gegensatz zu den

30 Ebd., S. 69.

31 Ewelina Rzudiclo hat auf den emphatisch-assoziativen Wert der romantischen Rückenfigur hingewiesen, der noch ein Relikt aus dem in Kants Theorie des Erhabenen beschriebenen ersten Begegnungsmoment von Mensch und Natur sei. Vgl. dies.: *Caspar David Friedrich und die Wahrnehmung: Von der Rückenfigur zum Landschaftsbild*. LIT-Verlag: 1998, S. 32.

32 Ebd., S. 72.

33 Eva Horn und Hannes Bergthaller: *Anthropozän zur Einführung*. Junius: 2019, S. 118–123. Auf dieses Argument gehe ich in den Fallstudien noch näher ein.

34 Zahlreiche Wissenschaftler:innen haben mittlerweile die anhaltende Bedeutung der Romantik mit Blick auf Subjektivitätsfragen und die Ästhetik des Erhabenen in der Gegenwartskunst und -literatur festgestellt. Vgl. neben den bereits genannten Autor:innena auch: Jaques Khalip und Forest Pyle: Introduction: The Present Darkness of Romanticism. *Constellations of a Contemporary Romanticism*, hg. von dens. Fordham University Press: 2016, S. 1–14, S. 7.

Verfahren einer Metaromantik. Zwar gewinnen hier Landschaften in ihrem Eigenwert an Bedeutung, Themen einer medialisierten Erinnerungskultur und eines beginnenden Krisenbewusstseins im Anthropozän werden jedoch mit Blick auf die der Romantik innewohnenden Ambiguitäten aufgenommen und hinsichtlich ihrer Medialisierung befragt. Aufgegriffen wird beispielsweise eine in der romantischen Malerei als epistemisches Moment mitschwingende Erfahrung, dass der Mensch von seiner Umwelt schon immer historisch, sprachlich und kulturell geprägt wurde und dies nicht allein auf kognitiver, sondern auch auf subjektiver und letztlich sinnlicher Ebene.³⁵

Nach Timothy Morton führt die materielle Verflechtung menschlicher Subjekte in ihre Umgebung dazu, dass der Mensch heute als ein tragischer ›Krimineller‹ des Anthropozäns auftritt. Schließlich habe er mit der Gewissheit zu kämpfen, dass die eigene technisierte Lebensweise ihn unausweichlich dazu verleite, selbst zum Teil einer unökologischen und den Planeten in eine Krise stürzenden Masse zu werden.³⁶ Philipp Höfele stimmt dieser Schuldzuweisung an den Menschen in Zeiten ökologischer Krisen allerdings nur bedingt zu.³⁷ Nach ihm bleibt es schwierig, die klimaschädlichen Auswirkungen des Einzelnen aufgrund ihrer Potenzierung durch die in einer Gesellschaft verbreiteten Alltagshaltungen auf eine allgemeine Schuldfrage hin auszuweiten. Zudem schreibe Morton ausschließlich aus der Sicht eines westlich orientierten Industriestaaten-Bewohners und nehme für seine emphatische Rhetorik/Zivilisations- und Kulturkritik zahlreiche Verallgemeinerungen in Kauf.

Vor dem Hintergrund solcher Diskurse können romantische Rückenfiguren vor unbegrenzten Landschaften und ihre potenziell kollektive Affizierungskraft zu einer Art Messlatte für das Verhältnis von Mensch und Natur im Anthropozän werden. Wieder aufgenommen durch die Gegenwartskunst und eingebettet in nunmehr spezifische Umgebungen, werfen sie Fragen kollektiver und kulturell gewach-

35 Hartmut Böhme: Einleitung – Natur und Figur. *Natur und Figur: Goethe im Kontext*, hg. von dems. Fink: 2016, S. 11–26, S. 19.

36 Timothy Morton: *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. University of Minnesota Press: 2013. Der Konflikt des modernen Menschen in der Theorie der Hyperobjekte von Timothy Morton liegt in der Konfrontation mit massiv verteilten und komplexen Entitäten wie der globalen Erwärmung, die traditionelle menschliche Konzepte von Zeit, Raum, Materie und Welt übersteigen. Da der Mensch diese Hyperobjekte – die aus der Geschichte heraus entstanden sind und sich durch den Alltag mit seinen technischen Errungenschaften weiter verstärken – nicht mehr ignorieren kann, zwingen sie zu einer neuen, ökologischen Denkweise und dem Erkennen der Unvereinbarkeit gegenwärtiger Zivilisationsprojekte mit den Prozessen der Natur.

37 Philipp Höfele: Zur mimetischen Dimension des Bösen im Anthropozän: Überlegungen im Anschluss an Schelling und die Kritische Theorie. *AZP* 3, 2021, S. 345–368, S. 347.

sener Naturverständnisse auf und laden ein zur Reflexion über ihre mediale Verbreitung sowie ökologisch-gesellschaftliche Relevanz.

3.2. Affizierte, situierte und diverse Betrachtungsweisen

Die Relevanz der romantischen Rückenfigur in Bildern ergibt sich bereits aus ihrer Monumentalität und Zentralität. Ihre affektive Kraft ist allerdings weniger eindeutig, schließlich zeichnen sich romantische Rückenfiguren gerade durch einen Mangel an exaltierten Gesten aus. Ebenso wenig geben sie (unabhängig von ihrer Umgebung, derer sie in der Rezeption häufig verlustig werden) Einblick in mimische Gefühlsregungen. Es mag demnach vielleicht überraschen, dass bislang mehrfach von einer affektiven Aufladung der Figuren die Rede war, die ihnen sozusagen selbst zukommt, ohne dass diese eingehender erläutert wurde.

Um die etwas diffuse Behauptung eines intensiven Ausdruckswertes romantischer Rückenfiguren in der Tradition Caspar David Friedrichs systematisch zu fassen, wird in der Folge ein Rekurs auf Aby Warburgs Theorie der Pathosformel unternommen. Dieser klang in der Einleitung bereits an und wird in den hier versammelten Fallstudien immer dort vertieft, wo es um affektive Relationen zwischen Rückenfiguren, ihrer Umwelt und den Betrachter:innen geht.

Warburg exemplifizierte seine Resonanz-Theorie nicht an einer Rückenfigur, sondern am Beispiel von Albrecht Dürers Zeichnung *Tod des Orpheus* (1494), wobei es ihm um ein Nachleben der Antike in der späteren Kunst ging.³⁸ Die Lebendigkeit der Antike erschöpft sich nach Warburg nicht im Rückgreifen von Künstler:innen auf einen tradierten Formenkatalog, sondern sie zeichnet sich durch das eigenständige und dynamische Wiederkehren wirkmächtiger motivischer ›Formeln‹ aus.³⁹ Um diese Annahme zu verdeutlichen, entwirft Warburg »ein kulturhistorisches Modell für Ausdrucksgebilde heftiger Erregungen« oder existenzieller Schwellenerfahrungen zwischen Leben und Tod⁴⁰, welche sich in einem Repertoire von Bildformeln maximaler innerer Ergriffenheit und häufig auch exaltierter Gesten äußern.

38 Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, hg. von Horst Bredekamp u.a. Akademie Verlag: 1998, S. 446.

39 Christopher D. Johnson: Pathosformeln: Warburg, Cassirer und der Fall Giordano Bruno. *Ethos und Pathos in den Geisteswissenschaften: Konfigurationen der wissenschaftlichen Persona seit 1750*, hg. von Ralf Klausnitzer u.a. De Gruyter: 2015, S. 239–255, S. 245.

40 Ulrich Port: Pathosformeln: *Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755–1888)*. Fink: 2005, S. 11.

Ursprünglich der Sprachtheorie (Semiotik) entlehnt, ist Warburgs These eine der Steigerung bzw. der Superlative.⁴¹ Die Affektübertragung auf die Rezipient:innen basiere allerdings weniger auf einer Ausdrucksstärke der jeweiligen Bildformel per se, als auf ihrer kanonisierten Konventionalität und damit kulturellen Integrität, Akzeptanz und Lesbarkeit.⁴² Als sogenannte Ausdruckscodes haben Pathosformeln, so Joachim Knappe, darum durchaus einen kommunikativen Wert, selbst wenn sie ihrer eigentlichen Semantik verlustig werden. Sie sind offene Formen mit Affektionspotenzial, die neu aufgeladen werden können. Als solche Hohlformen wandern diese zivilisationsgeschichtlich geprägten Affektpotenziale eigenständig in neue Sujets ein, die sie sinnlich aufladen, semantisch verändern und in ihrem Erfahrungswert intensivieren, von denen sie aber auch selbst beeinflusst werden.⁴³ Pathosformeln kennzeichnet letztlich vor allem eine diffuse Intensität, die sie einer ehemaligen Krisen- bzw. Schwellenerfahrung (wie bei Orpheus einem Moment zwischen Leben und Tod) entnehmen.

In den Literaturwissenschaften wurde das Prinzip der Pathosformel unlängst erweitert und dabei noch weniger an ein ausdrucksstarkes Äußeres von Figuren gekoppelt, als an die ihnen eigene Liminalität. Dieser Ansatz ermöglicht es, auch solche Figuren als Pathosformeln zu fassen, die sich durch eine Form der Negation, nämlich die Verweigerung eines pathetischen Gebarens auszeichnen.⁴⁴ In der Gegenwartsliteratur markiere das ungewöhnlich subtile bzw. latente oder verhaltene Pathos in an sich emotional bewegenden bzw. sinnlich affizierenden Kontexten nämlich eine künstlerische Arbeit an den »Schmerzensspuren« und Verdrängungsmomenten von Geschichte, die durch Schwellenfiguren mit Blick auf ihre Tiefenzeitlichkeit neu ausgehandelt werden.⁴⁵ Auch ohne ausdrucksstarke Gesten können tradierte Formeln also eine kulturelle Erinnerung verkörpern und als Anachronismen in aktuellen Settings auftauchen. Als »unzeitgemäße Wiederkehr des [kollektiv] Verdrängten innerhalb einer ansonsten zeitgemäßen Darstellung« haben Pathosformeln damit die Fähigkeit, grundlegende, das menschliche Sein betreffen-

41 Joachim Knappe: Gibt es Pathosformeln? Überlegungen zu einem Konzept von Aby Warburg. *Muster im Wandel: Zur Dynamik topischer Wissensordnungen im Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hg. von Wolfgang Dickhut u.a. V&R Unipress: 2008, S. 115–257, S. 119.

42 Ebd., S. 127.

43 Ebd., S. 128.

44 Michael Niehaus, Claudia Öhlschläger, Karine Winkelvoss und Kay Wolfinger: Einleitung. *Traditionen des Pathos? W. G. Sebald und die Literatur der Gegenwart*, hg. von dens. Königshausen & Neumann: 2025, S. 7–11, S. 7.

45 Ebd., S. 7. Als Beispiel nennen die Autor:innen das Motiv eines männlichen Außenseiters, der eine Katastrophe betrachtet und dabei innerlich einen verkörperten und weiterwirkenden Wahrnehmungsraum schafft, in dem sich die Reflexionen über umweltliche Verfasstheiten des Menschlichen in einer historischen Tiefenzeitlichkeit entfalten.

de Fragestellungen wieder aufzuwerfen.⁴⁶ Insbesondere die Zähmung des Pathos durch die künstlerische Vermittlung schaffe dabei für Rezipient:innen einen Raum der Reflexion, der zum Nachdenken anrege und gleichzeitig mit existenziellen Fragestellungen konfrontiere.

Nach Colleen Becker hat kulturelle Erinnerung auch einen sozialen Wert, zu dessen Erfahrung Warburgs Pathosformeln grundsätzlich einladen.⁴⁷ Die Formierung eines kollektiven Gedächtnisses basiere nämlich auf dem beständigen Rückgriff auf tradierte Geschichten, Motive und Rituale. Das Wiederauftauchen bestimmter Bildformeln helfe aufgrund des ihnen eigenen Wiedererkennungswertes zum Umgang mit persönlichen und sozialen Krisen, indem sie den Wunsch nach kultureller Zugehörigkeit und Selbstversicherung befriedigen.⁴⁸ Gleichzeitig können Pathosformeln nach Becker auch unaufgelöste und traumatische Kristallisationsfiguren sein: In ihrer existenziellen Aufladung speichern sie die Energie von Gewalt- und Krisenerfahrungen. Pathosformeln haben dementsprechend eine durchaus katastrophische Tiefendimension bei einem gleichzeitig uneindeutigen Ereignischarakter.

Vor diesem Hintergrund gewinnen schließlich auch die Überlegungen einer affizierenden Wirkung romantischer Rückenfiguren in der Gegenwartskunst an Konkretion. Als historische Bildformel kann die rückseitige Monumentalfigur – trotz ihres äußerlich fehlenden Pathos – ein existenzielles Spannungsverhältnis in einen aktuellen Kontext eintragen und das Sujet sozusagen ›romantisch aufladen‹. Sie selbst wird wiederum affektiv von der sie umgebenden Natur bestimmt, was in gewisser Weise eine Gegenbewegung zu Warburgs tanzenden Nymphen darstellt, welche ihren Umraum beleben.⁴⁹ Wenn Szenen mit romantischen Rückenfiguren die Natur folglich zu einer bildgenerierenden Instanz avanciert, könnte das im Rekurs auf die Forschung von Frank Fehrenbach und Cornelia Zumbusch als eine Erweiterung von Warburgs Theorie der Pathosformel verstanden werden.⁵⁰ Oder anders formuliert: In der metaromantischen Gegenwartskunst wird die gestenarme

46 Ebd., S. 9.

47 Colleen Becker: Aby Warburg's *Pathosformel* as a methodological paradigm. *Journal of Art History* 9, 2013, S. 1–25.

48 Ebd., S. 6.

49 Nymphen als tanzende Figuren beleben nach Warburg das Sujet, in das sie einwandern, anstatt von ihm bewegt zu werden.

50 Frank Fehrenbach und Cornelia Zumbusch bemerken, dass die Natur in Warburgs Rede von der Lebendigkeit und dem Nachleben von Bildern zu einer treibenden Kraft wird. Zudem trete die Natur immer wieder als eine bildergenerierende Instanz auf; eine Bemerkung, die durchaus anschlussfähig an die Ausführungen in dieser Studie ist (insbesondere in ihrer Berücksichtigung der Einfühlungspsychologie). Fehrenbach und Zumbusch widmen sich allerdings den naturphilosophischen und naturwissenschaftlichen Modellierungen in Warburgs Umkreis. Für die vorliegende Studie ist hierdurch die Beobachtung gestärkt, dass in Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* die Landschaft die an sich gestenarme Rückenfigur affektiv auflädt und dies letztlich kompatibel mit Warburgs Theorie ist. Vgl.: Frank Fehrenbach

Rückenfigur gerade dadurch zu einer affizierenden Pathosformel, dass sie als negative Figur abermals in eine spezifische und bedeutungsstiftende Umgebung eingebettet wird, die die Bildaussage mitbestimmt.

Eine kollektive Erinnerung an ein romantisches Naturverständnis wird in der ökologisch motivierten Gegenwartskunst also reaktiviert und gleichsam neu verortet – was auch die Arbeit einzelner Künstler:innen in Serien zumindest teilweise erklärt. Für die Bildung von affektiv wirksamen Bildformeln und das sich in ihnen abzeichnende Weltverständnis ist auch eine medienspezifische Prozessualität von Darstellungsformeln von Bedeutung: Wiederkehrende Figuren und ihre mediale Reproduktion reaktivieren und bestätigen Weltverhältnisse bzw. machen sie in neuen und spezifischen Kontexten ansichtig.⁵¹ In der ökologischen Gegenwartskunst avanciert die romantische Rückenfigur, so möchte diese Studie zeigen, zu einer affektiv wirksamen Figur des Verdrängten und der Krisenerfahrung; sie leistet Schmerzensarbeit mit Blick auf die unsichtbaren Gewaltdimensionen einzelner Gemeinschaften, die einem romantisierenden Natur-Mensch-Verhältnis historisch und gegenwärtig zugrunde liegen und häufig – darauf mag die Abwendung der Figur hindeuten – ausgeblendet wurden.⁵²

Affizierungsformen und Kollektivität

Warburgs Theorie der Pathosformel ist in ihrer Ausdehnung auf die ökologisch motivierte Gegenwartskunst produktiv, da sie verdeutlicht, dass der Wiederkehr ikonisch gewordener Bildformeln und ihrer anhaltenden Wirkung in veränderten Kontexten letztlich eine Eigendynamik innewohnt, die sozial und kulturell bestimmt ist, wobei auch eine transkulturelle Mobilität möglich ist.⁵³ Im Rahmen der Debatten um die ikonische Macht von Bildern unterstreicht sie eine gewisse Lebendigkeit und emotionale Affizierungskraft kanonisierter Darstellungsformen, für die die mittlerweile inflationäre Verwendung der romantischen Rückenfigur auf Instagram-Pro-

und Cornelia Zumbusch: *Aby Warburg und die Natur: Zur Einleitung. Aby Warburg und die Natur: Epistemik, Ästhetik, Kulturtheorie*, hg. von dens. De Gruyter: 2019, S. VII–XVIII.

- 51 Die These einer Reaktivierung findet ein Echo in Warburgs serieller Arbeit im Rahmen seines Mnemosyne-Atlas. Zu Warburgs Bildreihen und seinem Verständnis einer Prozessualität kultureller Erinnerungen: Isabella Woldt: *Im Labor der Bildertafeln: Aby Warburgs Theorie des Bildgedächtnisses*. Vandenhoeck & Ruprecht: 2025.
- 52 Mit Blick auf die historische Perspektive schreibt Ulrich Port: »Diese zivilisationsgeschichtlich nur vermeintlich überwundenen Affektpotentiale können mitsamt ihren Objekten in unterschiedlichen historischen Konstellationen wiederbelebt werden und konstituieren dabei ein unheimliches ›Schattenreich der vorgeprägten Revenants‹.« Vgl. hierzu: Ders.: *Pathosformeln: Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755–1888)*. Fink: 2005, S. 12.
- 53 Dieser These wird im zweiten Fallstudienkapitel zu Marja Helander, Pia Arke und Annika Dahlsten sowie Markku Laakso weiter nachgegangen.

filen ein einschlägiges Beispiel sein kann.⁵⁴ Die metaromantische Gegenwartskunst zitiert allerdings nicht allein ein kanonisches Motiv, sondern sie befragt es zeitgleich mit Blick auf seine Mechanismen der Einbindung und des Ausschlusses. Um dies zu verdeutlichen, bietet sich ein genauerer Blick auf Affizierungsdynamiken als solche an.

Affizierungen zeichnen sich dadurch aus, dass sie relational und präreflexiv sind.⁵⁵ Affektivität meint also ein dynamisches Arrangement zwischen verschiedenen Entitäten von besonderer Intensität ohne notwendige Intentionalität. Affizierungsprozesse unterscheiden sich von Emotionalisierungen also dadurch, dass sie weniger zielgerichtet und stattdessen überindividuell sind; im Kontext des Erhabenen findet Affizierung beispielsweise im Moment der Stimulierung oder Öffnung des Subjekts kurz vor der Selbstkonstitution statt. In der bildenden Kunst können interne Affizierungskonstellationen – wie der Eindruck eines überwältigenden Natureindrucks auf eine Rückenfigur – innere Gefüge (sozusagen die Syntax des Sujets) über die ästhetische Schwelle hinweg mit dem Raum der Betrachter:innen verbinden.⁵⁶ Oder einfacher formuliert: Es kommt zu einer Korrelation zwischen inneren und äußeren Affektdynamiken, wobei hier die Rückenfigur die Vermittlungsrolle übernimmt.

Mit Alexa Weik von Mossner kann die romantische Rückenfigur demzufolge auch als eine »embodied stimulation« verstanden werden.⁵⁷ Durch das ästhetische Angebot der Identifikation avanciert die Bildformel also zu einem Paradebeispiel im menschlichen Umgang mit der Welt und zu einem wichtigen Faktor in dem ästhetischen Überdenken dieses Verhältnisses. Darum plädiere ich dafür, die romantische Rückenfigur als eine Figur der Reflexionsräume eröffnenden Affizierung ernstzunehmen. Ein solcher Ansatz wird umso wichtiger mit Blick auf die den Rückenfiguren innenwohnende Intensität bzw. die Eindringlichkeit, mit der sie auf die Betrachter:innen wirken können.

Nach Kyle Bladow und Jennifer Ladino intensivieren sich Affizierungsmechanismen in der Debatte um den Klimawandel, was auch an einer Konjunktur des Visuellen im 21. Jahrhundert liegt.⁵⁸ Affizierungsdynamiken finden allerdings nie-

54 Vgl. zur Ikonik sowie zu Verkörperungs- und Machtfragen im Bereich der Bildwissenschaften exemplarisch: Hans Belting: *Bild und Kult*. Beck: 2004.

55 Ralf von den Hoff u.a.: Affizierung, Affektivität, Affekt. *Ästhetiken des Heroischen: Darstellung – Affizierung – Gesellschaft*, hg. von Achim Aurnhammer u.a. Wallstein: 2024, S. 310–312.

56 Ebd., S. 312.

57 Alexa Weik von Mossner: *Affective Ecologies: Empathy, Emotion, and Environmental Narrative*. The Ohio State University Press: 2017, S. 3.

58 Kyle Bladow and Jennifer Ladino: Toward an Affective Ecocriticism: Placing Feeling in the Anthropocene. *Affective Ecocriticism: Emotion, Embodiment, Environment*, hg. von dens. University of Nebraska Press: 2018, S. 1–22. Die Autor:innen konzentrieren sich besonders auf Prozesse der Digitalisierung.

mals in einem Vakuum statt; sie sind also keine Energien, welche auf einen »disembodied mind« einwirken.⁵⁹ Stattdessen verstehen die Autor:innen Affektstrukturen als situiert und materialistisch und damit auch in einem dezidierten Widerspruch zu einem Kant'schen Dualismus von Körper und Geist.⁶⁰ Rückgreifend auf die sogenannte affektive Wende in den Geisteswissenschaften betonen die Autor:innen die Bedeutung des Verhältnisses von Körper und Umwelt, ihre gegenseitige Vernetzung und Einflussnahme für das Verständnis von Wirkungsstrukturen.⁶¹ Zu lange habe die Resonanzforschung die Ausgesetztheit des menschlichen Körpers gegenüber seiner Umgebung und den menschlichen Einfluss auf diese ignoriert, wodurch das Verständnis von Affekten als strukturbildende und soziale Elemente mangelhaft blieb.

In jüngerer Zeit erhielten die Affect Studies dagegen Einzug in die ökokritische Forschung, was sich unter anderem in der inhaltlichen Ausrichtung der dritten Förderphase des Berliner SFB 1171 »Affective Societies: Dynamiken des Zusammenlebens in bewegten Welten« zeigt.⁶² Basierend auf der festgestellten Offenheit menschlicher Subjekte gegenüber ihrer Umwelt, untersucht die Affektforschung verstärkt, welche Stimmungen genau zu umweltlichen Affekten (*environmental affects*) zählen und welche veränderten Formen von körperlicher Adressierung dabei eine Rolle spielen.⁶³

Die vorliegende Studie geht einen anderen Weg, indem die grundlegende ökologische Disposition von Affekten als raumbildende, beziehungsstiftende und subjektkonstituierende Dynamiken fokussiert wird. Im engeren Verständnis, d.h. mit Blick auf die Beziehung des Menschen zur Natur, bedeutet dies eine als notwendig erscheinende Berücksichtigung von kulturellen, körperlichen und umweltlichen Situierungen der affizierten Rezipient:innen im Raum. Gerade hierfür ist die Überprüfung einer Anschlussfähigkeit von bildwissenschaftlichen Methoden an neuere Überlegungen aus der *environmental art history* von großer Relevanz. Wie ich zeigen

59 Ebd., S. 2.

60 Ebd., S. 4.

61 Die affektive Wende in den Geisteswissenschaften ereignete sich ungefähr in den 2000er-Jahren und hat seither eine Vielzahl an Publikationen in diversen Bereichen hervorgebracht. Sie hat ihre Wurzeln im Marxismus, der Psychoanalyse und dem Feminismus und richtet sich gegen die poststrukturalistische Überbetonung des Geistes gegenüber dem Körper. Vgl. z.B.: Patricia Ticineto Clough und Jean Halley: *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Duke University Press: 2007. Zur Kartierung des Feldes: Melissa Greg und Gregory J. Seigworth: *The Affect Theory Reader*. Duke University Press: 2010/Eve Kosofsky Sedgwick und Adam Frank: *Shame and its Sisters: A Silvan Tompkins Reader*. Duke University Press: 1995.

62 Diese Ausrichtung prägte den SFB 1171 als solchen und spiegelt sich insbesondere im Teilprojekt D 11 *Faith, Care, Despair: Affekt und Religion im Klimaaktivismus*. Vgl. die Homepage des SFB: <https://www.sfb-affective-societies.de/teilprojekte/D/D11/index.html> (aufgerufen am 16. September 2025).

63 Bladow und Ladino 2018, S. 6.

möchte, ist dieser Versuch gerade aufgrund der selten erfolgenden Berücksichtigung des gezeigten wie auch thematisierten Körpers, seiner Dispositionen in einer spezifischen Umwelt und deren aktueller Beschaffenheit methodisch produktiv. Insofern knüpft die Körperlichkeit der inszenierten Betrachter:innen auch an Doris Koleschs Bemerkung an, dass Affizierungsdynamiken »Anzeiger gesellschaftlicher Veränderungen« sind, von denen sich die Kunstgeschichte nicht isolieren sollte.⁶⁴ Die in diesem Band versammelten künstlerischen Arbeiten sind Ausdrucksformen einer krisenhaften Zeitgenossenschaft im Sinne einer »leiblich-körperlichen Situierung in einer je zeitspezifischen, zeitlichen, räumlichen, gesellschafts-historischen Situation.«⁶⁵

Die romantische Rückenfigur in der ökologisch motivierten Gegenwartskunst soll als ein Indikator für die Bestimmung und Charakterisierung aktueller sozialer, kultureller und umweltlicher Krisen herausgearbeitet werden, wobei es – inspiriert von den *affect studies* – die in der Rezeptionsästhetik und Resonanztheorie verbreitete Annahme einer überzeitlichen und interpersonellen Wirkung von romantischen Rückenfiguren zu überwinden gilt.

Leerstellen der Rezeptionsästhetik

Neben der Erweiterung von Warburgs Theorie der Pathosformel in den Bereich der ökologisch motivierten Gegenwartskunst lohnt hinsichtlich der Frage einer Bedeutung und Wirkung der romantischen Rückenfigur auch eine kritische Revision der Rezeptionsästhetik aus kunsthistorischer Perspektive. Schließlich hat sich diese explizit mit Adressierungsverfahren inner- und außerhalb von Bildern beschäftigt.

Die Rezeptionsästhetik hat verdeutlicht, dass Bilder Vorgaben bezüglich ihrer Betrachtung machen, vor allem, wenn sich die Rezeptionsebene *vor Bildern* durch Figuren der Kontemplation *im Bildraum* wiederholt. Dementsprechend entfalten sich ästhetische Erfahrungen nicht willkürlich; sie sind nicht assoziativ, sondern auf besondere Weise gerichtet bzw. vorgegeben, auch wenn sie individuelle Spielräume zulassen. Für die Kunstgeschichte ergibt sich aus dieser Erkenntnis ein Spannungsverhältnis zwischen der tatsächlichen Vielfalt historischer und gegenwärtiger Rezeptionssituationen und der Sichtbarkeit der in ihnen waltenden Machtstrukturen. Da dieser Thematik bislang in der Forschung zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde, sie für die Analyse der folgenden Werke jedoch zentral ist, wird die methodische Problematik hier prägnant umrissen. Ziel ist es, nicht zu einer Ablehnung, sondern zu einer Revision und Ergänzung der Rezeptionsästhetik anzuregen, da die

64 Doris Kolesch: Einleitung. *Affektive Dynamiken der Gegenwart: Formen, Wirkungen, Erfahrungen*. Neofelis: 2024, S. 7–18, S. 7.

65 Ebd., S. 8.

etablierte Methode aktuell Gefahr läuft, strukturelle Ungleichheiten zu nivellieren, fortzuführen und sogar zu verschärfen.

Die Rezeptionsästhetik wurde von Wolfgang Kemp den Literaturwissenschaften entlehnt und für die Kunstgeschichte in den 1980er-Jahren fruchtbar gemacht.⁶⁶ Dabei unterlag die Art und Weise, wie Kemp das Verhältnis zwischen Bild und Rezipient:innen beschreibt, bereits einem gewissen Spannungsverhältnis.⁶⁷ Der Annahme folgend, dass Kunstwerke immer auf eine aktive Ergänzung durch ihre Betrachtenden angewiesen seien, formulierte der Autor die These, dass stets eine »Betrachterfunktion im Werk vorgesehen« sei.⁶⁸ Jedes Kunstwerk folge also einer bestimmten Intention oder Adressierung, es sende Appelle und Signale an die Rezipient:innen aus, wodurch Wirk- und Deutungsweisen gelenkt werden. Hierauf beruht Kemps Modell des impliziten Betrachters: »[...] der Betrachter wird durch diese innere Orientierung vorgesehen und zur Funktion des Werkes.«⁶⁹

Diesem bildimmanenten und auf ein allgemeines menschliches Subjekt hin orientierten Betrachtungsmodell gegenüber steht gleich zu Beginn der Argumentation allerdings die betonte Kontextabhängigkeit jedes Werkes, die gleichzeitig auch eine Situierung des jeweiligen Betrachters bedeute. Der Betrachter, den Kemp in der Einzahl und – entsprechend dem von ihm entworfenen Modell – im generischen Maskulinum nennt, ist also stets »disponiert«, wobei dies eher unmittelbar räumlich als geographisch und geschlechtlich gedacht ist.⁷⁰ Demzufolge sei beispielsweise eine Resituierung von Kunstwerken, die ihre Kontexte verloren haben, eine Aufgabe der Rezeptionsästhetik.

Mit der Betonung der Situiertheit von Kunst und Rezipient arbeitete Kemp in den 1980er-Jahren dem Vorwurf entgegen, dass die Rezeptionsästhetik eine ahistorische Methode der Kunstgeschichte sei. Für die vorliegende Studie stellt sich jedoch die Frage, ob das Konzept des impliziten Betrachters in seiner Einzahl und dem generischen Maskulinum, welches bei Kemp notwendig für die methodische Modellierung ist, nicht zwangsläufig dazu neigt, Ungleichheiten in historischen und gegenwärtigen Rezeptionssituationen in und vor Bildern zu verschärfen. Versucht werden soll darum eine kritische Relektüre von Kemps Methode, in der explizit gemacht wird, an wen sich bestimmte (hier romantische) Motive vorrangig richteten

66 Wolfgang Kemp: *Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz. Kunstgeschichte: Eine Einführung*, hg. von Hans Belting u.a. Reimer: 2003, S. 247–265. Kemp entlehnt die Rezeptionsästhetik u.a. der Leerstellen-Theorie Wolfgang Isters. Als sein Vorläufer gilt auch Alois Riegl mit seiner Forschung zum holländischen Gruppenporträt.

67 Ich verwende hier und im Folgenden die männliche Form, um Kemps Argumentation zu entsprechen und weil der etablierte Gebrauch der ungenderterten Form für meine Kritik wichtig ist.

68 Kemp 2003, S. 248.

69 Ebd., S. 253.

70 Ebd., S. 247.

bzw. welches Natur- und Weltbild in ihnen womöglich gespeichert ist. Dieser Überlegung folgend, ist die vorliegende Studie auch ein (wenngleich recht spezifischer) Versuch der Befragung von Rezeptionsästhetik auf ihre methodischen Leerstellen.

Die in dieser Studie analysierten Kunstwerke üben offensichtlich Kritik an einer fehlenden Differenzierung der Betrachter:innen bezüglich ihrer Körperlichkeit, Sozialisierung und kulturellen Zugehörigkeit – eine Kritik, die sich letztlich wohl auch auf den kunsthistorischen Kanon von männlichen Rückenfiguren (wie auch männlichen Künstlern) erstreckt. In der Forschung zur Romantik lebt dieses Ungleichgewicht bis heute fort, obwohl die Aufdeckung verborgener Mechanismen des Ausschlusses und der Marginalisierung durchaus als ein Desiderat erkannt wurde. Ein prägnantes Beispiel ist Johannes Grave, der zur (Über-)Zeitlichkeit von Bildern schreibt:

»Meine Überlegungen sehen davon ab, Fragen von Gender, Herkunft, Klasse, Alter etc. näher zu behandeln; die Verwendung des generischen Maskulinums markiert so gesehen auch einen blinden Fleck des folgenden Gedankengangs. Ebenso wird nicht eigens darauf eingegangen, dass auch unser Sehen verkörperlicht ist, dass es mithin nicht ohne den Körper, dessen oft unscheinbare Bewegung und sensorisches Wissen zu denken ist.«⁷¹

Kurzum: Aktuelle methodische Zugänge der Kunstgeschichte nehmen für die Verfasstheit der Betrachter vor den Bildern häufig dieselbe Disposition wie die von gemalten Rückenfiguren an: also in der Regel weiß, männlich und gleichzeitig auf eine gewisse Weise entkörperlicht und neutral – wobei gerade dieses scheinbare Absehen von einer konkreten Situierung und psychischen Verfasstheit zur Basis ihrer Normierung wird. Grund für diese durchaus folgenreiche Entscheidung ist, zumindest bei Grave, dass durch ein solches Verfahren der Bildgegenstand selbst stärker ins Zentrum der Analyse rücke, wobei unklar bleibt, warum die entkontextualisierte Aufwertung des Bildsujets eine genauere Aufschlüsselung seiner Wirkweisen gewährleisten kann.

Selbstverständlich verkompliziert eine Berücksichtigung der Situierung von Betrachter:innen das klar umrissenen und deutlich bestimmte Modell des impliziten Betrachters. Zudem widerspricht sie in gewisser Weise der Annahme eines überzeitlichen Charakters von Kunst, wobei die These dieser Studie ist, dass ein solcher sich gerade in der Befragung künstlerischer norm- und weltbildender Prozesse artikuliert.

Der Ansatz, »Rezipienten [...] ohne jede Spezifizierung« zu denken, um sich dem jeweiligen Kunstwerk zu nähern, basiert auf einer fehlenden Reflexion darüber, wer z.B. von einer männlich-solitären Wandererfigur besonders angesprochen wurde

71 Johannes Grave: *Bild und Zeit. Eine Theorie des Bildbetrachtens*. Beck: 2022, S. 17.

bzw. wird und wessen Verhältnis zur (inneren und äußeren) Natur visuell und imaginär weiterlebt.⁷² Offen bleibt also die Frage, wer an den von romantischen Motiven eröffneten kontemplativen Denkräumen bis heute privilegiert teilhat bzw. welche problematischen Leerstellen sich im erhabenen Blick über eine menschenleere Landschaft verbergen. Gerade hierin entfaltet sich – so die These des Buches – die prekäre (gesellschaftliche) Macht von Bildern, nämlich durch die sich in ihrer ästhetischen Betrachtung entfaltende Potenzialität, einseitig Subjekte und Naturbilder zu konstituieren und etablieren. Gleiches gilt auch für die Analysemethoden der Kunstgeschichte, wenn sie Situierungen von Betrachter:innen und ihre Körperlichkeit aus dem Blick verliert. Das ändert sich auch nicht, wenn Bilder als Bestandteile von affektiven Netzwerken gedacht werden, denn auch diese sind in sich gerichtet (spezifisch perspektiviert) und entfalten innere Dynamiken mit Blick auf die in ihnen wirkenden dominanten oder untergeordneten Agent:innen sowie Prinzipien der Aufmerksamkeitslenkung.⁷³

Obwohl Grave durchaus die Prägung von Bildern in kulturellen und politischen Kontexten und ihre Fähigkeit, auf gesellschaftliche Entwicklungen einzuwirken, anerkennt, bleibt die kulturelle, soziale und körperliche Disponiertheit der Rezipient:innen als Teil seines methodischen Zugriffs ebenso konsequent wie irritierend ausgeschlossen. Es stellt sich die Frage, ob diese Disponiertheiten nicht intrinsischer Teil eines Verständnisses der Ordnungen des Sichtbaren sind, nämlich mit Blick auf die in ihnen waltenden und etablierten Hierarchien bzw. Modalitäten historisch und kulturell gewachsener Aufmerksamkeitsgenerierung.

Diese Studie folgt darum der Annahme, dass die Möglichkeit von Kunst, Alternativen zum gesellschaftlich Imaginären zu entwerfen – also neue Seh-, Denk- und Handlungsweisen zu eröffnen – nur dann gegeben ist, wenn innerhalb der Kunst und Kunstgeschichte eine Kritik an Normierungsverfahren stattfindet. Die hier besprochenen künstlerischen Arbeiten unternehmen genau dies, indem das Motiv des kontemplativen Wanderers als eines der Tradition, der Reflexion, aber auch des Ausschlusses anerkannt wird. Auf dieser Basis werden Prozesse der Historisierung und Kanonisierung kritisch hinterfragt und hinsichtlich ihres Zukunftspotenzials aktualisiert. Insofern ist die Auseinandersetzung mit romantischen Rückenfiguren in der Gegenwartskunst für eine Revision und Erweiterung der Rezeptionsästhetik in der Kunstgeschichte ein produktives Beispiel.

72 Ebd., S. 17 und 43.

73 Graves Vorschlag, Bilder als Teile sozialer Situationen bzw. Netzwerke zu verstehen, ist anschlussfähig an das Konzept der affektiven Zeug:innenschaft nach Kerstin Schankweiler (basierend auf den Arbeiten Bruno Latours), das in den Fallstudien weiter vertieft wird. Bilder werden hier als aktive Agenten innerhalb eines Systems verstanden, ohne dass der Diskussion – wie an Beltings Bildermacht-Theorie häufig bemängelt – eine ontologische Dimension unterliegt. Vgl. hierzu zunächst: Grave 2022, S. 118.

In den versammelten Fallstudien wird die solitäre Haltung der Wandererfigur in der Romantik als Symptom eines historisch gewachsenen und erhabenen Natur-Mensch-Verhältnisses verhandelt, welches durch aktuelle Krisen selbst in die Kritik geraten ist. Der kontemplative Denkraum, der von romantischen Rückenfiguren für die Betrachter:innen – und zwar durchaus auch im Sinne Aby Warburgs⁷⁴ – eröffnet wird, erweist sich in diesen Verhandlungen als einer, der durch Angebote der Teilhabe verstärkt ein- und ausschließt, obgleich die gemalten, fotografierten oder gefilmten Figuren den Betrachter:innen weiterhin den Rücken zukehren. Kritisiert wird dementsprechend die Annahme, die romantische Rückenfigur könne bedeutungsneutral zitiert werden, wenn sie in Wahrheit ein durchaus spezifisches und erst durch machtdynamische Kanonisierungsprozesse verallgemeinertes Erbe in sich trägt. Mit dieser Differenz setzen sich die in diesem Buch versammelten Künstler:innen kreativ und kritisch, manchmal auch spielerisch und humorvoll auseinander, indem sie sich selbst in spezifische Umwelten versetzen. Sie diversifizieren die traditionell männlich-erhabene romantische Rückenfigur hinsichtlich Gender und Ethnie und werfen bezüglich ihrer Relationalität mit der sie umgebenden Landschaft Fragen nach nationaler Zugehörigkeit, ökologischen Krisen und kolonialen Vergangenheiten auf.

Gender und Körperlichkeit

Ästhetische Rezeptionsweisen finden, so haben die *affect studies* gezeigt, nicht entkörperlicht oder unsituert statt. Ebendies macht das Modell eines impliziten Betrachters problematisch. Um die Komplexität des männlichen Blicks als Thema der Kunst und Kunstwissenschaft knapp zu umreißen, ist ein (wenn auch notwendig verkürzter) Rekurs auf die Unterscheidung zwischen Sex und Gender aus der feministischen Forschung hilfreich. Sex meint das biologische Geschlecht und wird seit der Entwicklung queerer Forschungsansätze zunehmend nicht-binär bestimmt.⁷⁵ Gender ist als das kulturell bestimmte Geschlecht ein Faktor innerhalb der Art und Weise, wie Menschen die Welt wahrnehmen und verstehen, und zwar sowohl kognitiv als auch emotional. Sozialisierung, kulturelle Zugehörigkeiten, aber auch die körperliche Materialität von Menschen bestimmt also ihre Weltbilder und Rezepti-

74 Zu den Denkräumen in Warburgs Konzept der Pathosformel vgl.: Martin Trembl u.a.: *Warburgs Denkraum: Formen, Motive, Materialien*. Fink: 2014.

75 Bezüglich der Kritik an einem sexuell-binären Geschlechtermodell bzw. auch der Idee, dass »queere Forschung« eine Ebene hinter der Annahme binärer Geschlechterkonstruktionen markiere, die weit über Fragen der Sexualität hinausgeht vgl.: Gediminas Lesutis: Queering as (un)knowing: Ambiguities of sociality and infrastructure. *Progress in Human Geography*, 47/3, S. 392–408.

onsweisen.⁷⁶ Für die Kunstgeschichte hatte diese Feststellung methodische Konsequenzen. Die Forschungsrichtung der ›weiblichen Sensibilität‹ (*female sensibility*) in den Gender- und Kulturwissenschaften geht beispielsweise der Frage nach, ob es eine Kunstform gibt, die typisch feminin ist. Sie nimmt damit die Rolle der Produzentinnen von Kunst sowie die Frage nach einem spezifisch weiblichen Kunststreben in den Blick. Dieser Ansatz wird aufgrund seiner essenzialisierenden und letztlich ebenfalls binären Tendenzen heute zurecht kritisch betrachtet.⁷⁷ Obwohl dieses Buch fast ausnahmslos die Arbeiten von Künstlerinnen in den Blick nimmt, legt es stattdessen einen Fokus auf Ästhetiken und Darstellungsweisen und nicht auf die Frage von Autorschaft. Adressiert werden Perzeptionsfragen – u.a. an Ernst Gombrichs Bemerkung orientiert, dass Wahrnehmung niemals unschuldig ist.⁷⁸ Dieser Überzeugung folgend, treten die Bildwerdung von Wahrnehmung und verschiedene Ebenen der Rezeption ins Zentrum der Untersuchung.⁷⁹

John Berger stellte fest, dass innerhalb der europäischen Kunstgeschichte die Adressaten von Bildern aus historischen Gründen häufig männlich waren.⁸⁰ Der Autor exemplifiziert dies am Beispiel weiblicher (Akt-)Figuren in der Malerei – wie dem alttestamentarischen Motiv von Susanna im Bade. Historisch seien stets Männer die Betrachtenden, während Frauenfiguren beinahe ausnahmslos als Objekte der Anschauung dienten. Elisabeth Garber fasst das verborgene Machtverhältnis dieser Konstellation folgendermaßen zusammen: »The male gaze works as a mechanism of oppression as it elevates males to the status of privileged spectators.«⁸¹ Unter dem Blick des Mannes wird die Frau also zu einem passiven Objekt der Eroberung und Unterdrückung, was auch eine Form der Dehumanisierung nach sich zieht.

Wichtig für die vorliegende Analyse ist die Feststellung, dass die aktive Rezipient:innenrolle in Bildern von den Kunst- und Medienwissenschaften bis heute als männlich konstruiert wird, was im Umkehrschluss bedeutet, dass von den Bild-Adressat:innen eine männliche Wahrnehmungsweise angenommen wird, die wiederum zur Norm avanciert.⁸² Innerhalb eines Wahrnehmungsgefüges entfal-

76 Elisabeth Garber: *Feminism, Aesthetics, and Art Education*. *Studies in Art Education* 33/4, 1992, S. 210–225, S. 210.

77 Ebd. 1, S. 211.

78 Ernst Gombrich: *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Phaidon: 1960, S. 214.

79 Garber 1992, S. 212.

80 John Berger: *Ways of Seeing*. London British Broadcasting Corp.: 1972.

81 Garber 1992, S. 212.

82 Hier sei noch einmal an die Überlegung angeknüpft, dass auch Kemps impliziter Betrachter möglicherweise (nicht nur sprachlich) in Zukunft gegendert werden sollte bzw. die faktische Rezeptionsgeschichte (auch mit Blick auf Diversität) im Kontext der Rezeptionsästhetik stärker gewichtet werden müsste.

tet nur der aktive Betrachter ein identifikatorisches Potenzial; d.h. im Falle einer Verdoppelung der Betrachtungsrolle im Bild ereignet sich die Wahrnehmung von bildinternen Figuren als Vermittler einer Szene traditionell von der Einnahme eines männlich geprägten Standpunktes aus. Der erhabene Blick des souveränen Subjekts übt demnach eine spezifische Form der Macht aus, denn er transportiert einen heroischen Besitzanspruch, der ihn grundlegend von einer ›weiblichen‹ Betrachtungsweise unterscheidet:

»Men do not simply look; their gaze carries with it the power of action and possession that is lacking in the female gaze. Women receive and return the gaze, but cannot act upon it.«⁸³

Diese kulturkritische Feststellung verdeutlicht zudem, warum die aufgewühlte Natur in erhabenen Kontexten schon bei Immanuel Kant weiblich konnotiert ist und sich der Eroberung und Ordnung durch ein männliches Subjekt gegenüber anbietet.⁸⁴ Auch der männliche Blick der Romantik ist in dieser Tradition alles andere als frei von imperialen Konnotationen.

Die hier versammelten Künstler:innen torpedieren dieses etablierte Welt- und Wahrnehmungsmodell, indem sie sich selbst (als weibliche und ethnisch markierte Figuren) in die aktive Rolle der Betrachtenden versetzen. Damit wandern konkret situierte und traditionell unterprivilegierte Figuren in eine Tradition romantisch geprägter, erhabener Subjekte ein, was durchaus zu Irritationen auf der Ebene der Betrachtung führen kann (und soll). Die Ersetzung des männlichen Wanderers durch die häufig weibliche, in jedem Fall nicht länger ›neutrale‹ Rückenfigur lässt sich dementsprechend als eine künstlerische Kritik an den Normierungsmechanismen eines Wahrnehmungsdispositivs deuten, das aufgrund seiner Affizierungsmacht nur schwer überwunden werden kann. Mary Devereaux hat dieses Dilemma an einer anderen Stelle auf den Punkt gebracht, wenn sie schreibt: »Both men and women have learned to see the world throughout male eyes. [...] In this sense, the eyes are female, but the gaze is male.«⁸⁵ Diese Rahmungen des Blicks haben auch Auswirkungen auf die Rückenfiguren umgebenden Landschaften.

83 Ann Kaplan: *Rocking around the clock: Music Television, postmodernism and consumer culture*. Methuen: 1987, S. 231; zitiert auch bei Garber 1992, S. 212.

84 Ausbeuterische Aktivitäten gegenüber der Natur sind dementsprechend mit einer weiblichen Vorstellung von Landschaft als etwas zu Kolonialisierendes und Zivilisierendes verbunden. Vgl. hierzu: Anya Heise-von der Lippe: *Writing Romantic Climate Change. Gendered Poetics and Critical Legacies in the Anthropocene*. transcript: 2024, S. 29.

85 Mary Devereaux: Oppressive Texts, Resisting Readers and the Gendered Spectator: The New Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 48/8, 1990, S. 337–347, S. 340.

3.3. Heroisierung und Kolonialisierung: Eine romantisierte Arktis

Die Umwelt, in welche die Metaromantiker:innen ihre Rückenfiguren aktuell häufig stellen, sind bevorzugt arktische Landschaften, was einerseits von historisch-romantischen Vorlieben für den sogenannten Norden inspiriert ist und andererseits die Dringlichkeit der ökologischen und kolonialen Bedeutungsebenen erhöht. Dementsprechend ist es nötig, auf die lange und durchaus romantisch geprägte Tradition der Bildwerdung der Arktis zurückzuschauen.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts kam es durch Maler – wie dem Norweger Johan Christian Clausen Dahl, einem engen Freund Caspar David Friedrichs, oder Carl Gustav Carus, einem Schüler Friedrichs –, zu einer Aufwertung der nordischen Natur als Motiv in der Landschaftsmalerei; eine Entwicklung, die sich paradigmatisch auch in der Zusammensetzung der Düsseldorfer Malerschule zu dieser Zeit zeigt.⁸⁶ Der Begriff des Nordens wird in der Kunstgeschichte (wie auch darüber hinaus) allerdings auffällig breit und damit missverständlich verwendet.⁸⁷ Während der Topos der ›italienischen Landschaft‹ mit Künstlernamen wie Nicolas Poussin und Claude Lorrain relativ klar umrissen ist, kann die Bezeichnung ›nordische Landschaft‹ beinahe jede Naturdarstellungen nördlich der Alpen meinen, beispielsweise auch die der Niederlande. Selbst Friedrichs Wanderer über dem Nebelmeer steht nach dieser Definition vor einer nordischen Landschaft, welche allerdings weder skandinavisch noch etwa arktisch ist.

In den in dieser Studie versammelten künstlerischen Positionen aus dem Bereich der Gegenwartskunst ist letztlich eine interessante Vermischung bekannt gewordener Bildsujets zu beobachten. Sie artikuliert sich in der unmittelbaren Versetzung der romantischen Rückenfigur in die Arktis. Diese Entwicklung lässt sich auch als eine Fusion zweier ›Ikonen‹ der romantischen Malerei Caspar David Friedrichs fassen, nämlich *Das Eismeer* und *Der Wanderer über dem Nebelmeer*. Mit dem *Eismeer* betrat Friedrich buchstäblich unsicheren Boden. Noch 1809 hatte Alois Wilhelm Schreiber in seinem *Lehrbuch für Ästhetik* die Polargebiete als ebenso abgelegene Bereiche für das Reisen wie auch für die Kunst betitelt und damit eine kategoriale Grenze zwischen der Populärkultur – in welcher die Arktis bereits breit vertreten war – und der Malerei gezogen.⁸⁸ Auch andere Theoretiker wie John Ruskin sprachen

86 Diesen historischen Zusammenhängen kann ich an dieser Stelle nicht weiter nachgehen. Sie wären aber mit Blick auf die Imaginationen des Nordens durchaus lohnenswert. Zu den skandinavischen Künstlern an der Düsseldorfer Malerschule, die unter anderem Fjordlandschaften in die Kunst einführten, zählten u.a. die Norweger Hans Frederik Gude und Adolph Tie-demand. Vgl. zur Internationalität und internationalen Wirkung der Schule: Bettina Baumgärtel: *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung: 1819–1918*. Imhof: 2011.

87 Vgl. zur Mythologisierung des Nordens und seiner daraus resultierenden Undifferenziertheit: Hans Dickel: *Eiszeit der Moderne. IDEA 9*, 1990, S. 229–248, S. 243.

88 Alois Wilhelm Schreiber: *Lehrbuch für die Kunst*. Mohr und Zimmer: 1809.

chen den Polregionen aufgrund ihrer Leere, angeblichen Ödnis und Unbewohntheit einen für die Kunst angemessenen Landschaftscharakter ab.⁸⁹

Hierin liegt eine Besonderheit des *Eismeers*: In der Betrachtung der sich im Bild auftürmenden Eisschollen verwandeln sich diese für die Betrachter:innen sowohl zu einer imaginär betretbaren Bühne als auch zu einer bedrohliche Hürde; die nördliche Polargegend wurde durch Friedrich sozusagen ›in Form gebracht‹ und damit bildwürdig. Unter Zeitgenossen Friedrichs wurde das Bild in seinem Innovationscharakter sowohl kritisiert als auch bewundert. 1834 beschrieb beispielsweise der französische Bildhauer d'Angers nach einem Atelierbesuch bei Friedrich in Dresden ein heute verschollenes oder nicht ausgeführtes Gemälde, das als eine erste Version des *Eismeers* in Betracht gezogen wird, da es eine Schiffskatastrophe im Eis mit vorgelagertem Ufer zeigte bzw. zeigen sollte.⁹⁰ D'Angers nennt ein aufgeschlagenes Logbuch, das auf der frühlingshaften Vegetation im Bildvordergrund liege, und einen Augenzeugenbericht des Spektakels im Hintergrund beschreibe. Das Gemälde sei – ebenso wie das *Eismeer* – ein Beispiel dafür, wie es Friedrich vermöge, die großen Krisen der Natur zur Darstellung zu bringen, wobei die Natur von einem distanzierten und doch unmittelbaren Standpunkt aus betrachtet werde.⁹¹

Der Atelierbericht verdeutlicht, dass Friedrichs arktische Landschaften schon zu Lebzeiten des Malers zu explorativen, imaginären und künstlerischen Reisen einluden und dabei gleichzeitig ein medial vermitteltes Katastrophenerlebnis thematisierten, möglicherweise gerade weil hier – anders als beim *Wanderer über dem Nebelmeer* – keine Rückenfigur den Bildraum ausfüllte. Das Heroische ist dabei ein Kern der arktischen Bildwerdung und wurde von anderen Künstlern als Friedrich noch ungebrochener und imperialer betont. So gibt es für heroische Darstellungen innerhalb der Malerei insbesondere ab der Mitte des 19. Jahrhunderts, der Hochzeit der Versuche zur Nordpoleroberung, zahllose Beispiele.

89 Vgl. hierzu: Dirk Tölke: *Eislandschaften und Eisberge: Studien zur Motiv- und Bildgeschichte von Eisformationen und polaren Szenerien in Gemälden und Graphiken des 16. – 20. Jahrhunderts*. Dissertation: 1995, S. 1. Nach Tölke hatte die Konjunktur des Erhabenen einen essenziellen Anteil an der Bildwerdung und Bildwürdigkeit der Arktis im 19. Jahrhundert.

90 Die kunsthistorische Forschung ist sich hier uneins. Friedrich Tölke spricht beispielsweise von drei Bildern. Ein verschollenes Gemälde habe eine gescheiterte Polarexpedition im Wonnemonat Mai vor der Küste Grönlands gezeigt. Das zweite Gemälde ist *Das Eismeer* in der Hamburger Kunsthalle. Das dritte Bild sei nicht ausgeführt worden. Vgl.: Tölke 1995, S. 68. Zudem habe es noch ein Bild zu den Nordlichtern gegeben, das heute ebenfalls verschollen sei.

91 Ebd., S. 67–68.



Abb. 11: Georg von Rosen: *Der Entdecker A. E. Nordenskiöld*. Öl auf Leinwand, 322 x 242 cm, 1886, Nationalmuseum Stockholm © Wikimedia Commons.

1886 porträtierte beispielsweise der schwedische Künstler Georg von Rosen den Polarforscher und Kartografen Adolf Erik Nordenskiöld, der für seine Forschung auf Spitzbergen und die Durchquerung der Nordostpassage 1878 bekannt geworden war.⁹² Auf dem Gemälde, das nicht in der Arktis, sondern im Atelier entstand, steht Nordenskiöld in selbstbewusster Erobererpose auf einer (fiktiven) arktischen Bühne. Im Hintergrund sehen die Betrachter:innen des Bildes einen eingefrorenen und mit Eis überzogenen Dreimaster. Ungeachtet der für jede Arktiseroberung besonders kritischen Lage der Expedition, wirkt der Porträtierte gelassen. Er hat seinen Arm auf einen Wanderstock gestützt und das linke Bein energisch nach vorne gesetzt, ganz in der Tradition der romantischen Wandererfigur. Das Fernrohr, welches die Augenzeugenschaft der Figur und die Unmittelbarkeit der Szene unterstreicht, liegt in seiner rechten Hand, während der ernste Blick des schwedisch-finnischen

92 Zur Erinnerungskultur um den Polarforscher vgl.: Urban Wråkberg: A. E. Nordenskiöld in Swedish memory: the origin and uses of Arctic heroism. *Acta Borealia* 36/2, 2019, S. 166–182.

Polarforschers zunächst die leere Eiswüste mit den Augen in Besitz nimmt, bevor er weiter in sie eindringt.⁹³

Das heroische Porträt Nordenskiölds wirkt mit dem energischen Schrittmotiv, dem knöchellangen Mantel und dem Stock wie eine umgekehrte und ins Eis versetzte Version von Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer*. Die Vorderansicht der Figur evokiert allerdings eher eine Begegnung mit dem als erhaben modellierten Subjekt, als dass sie zur direkten Identifikation einlädt. Statt ein Gefühl der Teilhabe zu vermitteln, regt das Gemälde zur Bewunderung eines Entdeckers an, der trotz der unwirtlichen Umgebung und dem sich verdüsternden Himmel die Szene dominiert. Eine beinahe transzendente Erhebung betrifft auch die Expedition als solche, was sich in einem das Schiff hervorhebenden Lichtstrahl artikuliert. Die Forschungsreise und vor allem ihr Kapitän, so wird deutlich, bringen trotz aller Gefahren Zivilisation, Technik und Fortschritt in eine eisige Wildnis.

Der nunmehr abgeschlossenen Verbundforschung des SFB 948 *Helden – Heroisierungen – Heroismen* folgend, sind Held:innen voraussetzungsvolle Figuren.⁹⁴ Sie brauchen beispielsweise ein Publikum bzw. eine Verehrergemeinschaft, um wahrgenommen und konstituiert zu werden.⁹⁵ Zentral ist auch die Rolle von Medien in der Vermittlung von Held:innen. Sie sichern ihre zeitlich unabhängige Wirkkraft entsprechend einer ›longue durée‹ des Heroischen.⁹⁶ Held:innen entstehen zudem erst in »gesellschaftlichen Kommunikations- und Handlungsprozessen«⁹⁷; häufig sind sie Figuren der Orientierung in Zeiten von Krisen bzw. Projektionsflächen für kollektive Sehnsüchte. Heroisierung ist dementsprechend ein Prozess der Zuschreibung; es handelt sich um ein »relationales, prozessuales und attributives Phänomen.«⁹⁸ In der Arktis, in der Augenzeugenberichte selten sind, brauchte es dafür in einem besonderen Maße eine mediale und affektive Form der Vermittlung und Verbreitung.

93 Zum imperialen männlichen Erobererblick, der auch Landschaft und weiblichen Körper gleichsetzt, vgl.: Linda Nochlin (wenn auch mit anderem Fokus) in ihrem Artikel: The imaginary Orient. *Art in America* 5, 1983, S. 119–191. Und spezifischer: Val Plumwood: *Feminism and the Mastery of Nature*. Routledge. 1993. Nach Plumwood war der Rationalismus der ›westlichen Kultur‹ »systematically unable to acknowledge [humans'] dependency on nature« was zu ihrer Marginalisierung und Verweiblichung führte.

94 Zentrale Begriffe des SFB 948 finden sich online diskutiert im *Compendium Heroicum* (<https://www.compendium-heroicum.de/>; aufgerufen am 3. April 2024). Vgl. aus demselben Kontext entstanden auch Georg Feitscher: *Schlüsselkonzepte des Heroischen*. Wallstein: 2024.

95 Vgl. Ronald Asch und Michael Butter: *Bewunderer, Verehrer, Zuschauer: Die Helden und ihr Publikum*. Ergon Verlag: 2016.

96 Feitscher 2024, S. 12.

97 Ebd., S. 9.

98 Ebd., S. 17.

Mit Übertrag auf von Rosens Porträt eines Polarhelden lässt sich festhalten, dass das Gemälde ein aktiver Bestandteil innerhalb einer Inszenierung und Konstituierung des Arktisch-Heroischen ist, da es den Forscher im Rahmen einer durch die Romantik kanonisierten Ästhetik des Erhabenen als souveränes Subjekt inszeniert und somit eine breite und verständliche Vermittlung ermöglichte. In seinem erhobenen Stand, dem in die Ferne schweifendem Blick, der selbstbewussten Armhaltung sowie dem deutlichen Schrittmotiv verkörpert der Polarforscher alle vier für das Heroische charakteristischen Qualitäten von Autonomie, Transgressivität, Agonalität und Handlungsmacht.⁹⁹ Nordenskiöld wirkt somit zu einem besonders intensiv aufgeladenen, gestalthaften und männlichen Fokus des Bildes. Damit verstellt er allerdings den Blick auf das, was in kulturellen Prozessen der Heroisierung allgemein aus dem Blick fiel und auch im Bild selbst nicht zur Darstellung kam, nämlich die eigentliche Bewohntheit, Diversität und Lebendigkeit der Region. Stattdessen dient die Gegenüberstellung von Mensch (bzw. Mann) und Eis sowie Zivilisation und Wildnis der Inszenierung einer heldenhaften Eroberungstat im Kontext einer (hier skandinavischen) nationalen Ausdehnung und Kolonialisierung.

Kultur- und Kolonialgeschichten der Arktis

Die Arktis ist im Lauf der Geschichte zu einer nationalisierten, heroisierten und kolonialisierten Zone geworden. Im 19. Jahrhundert verbreitete sich in der Literatur, Kunst und Populärkultur allerdings das Bild der Region als eine leere und unbewohnte Bühne für männliche Eroberungstaten.¹⁰⁰ Da die Veränderungen im Eis mögliche Spuren von Vorgängern immerfort verwischten, eignete sich die Arktis wie kaum eine andere Gegend dieser Welt als Ort permanent einander überschreitender (und dabei buchstäblich überschreibender) Eroberungsfantasien. Für Polarforscher stellte sich zudem das Problem einer dauerhaften Bezeugung ihrer imperialen Handlungen, was auch der bis heute andauernde Zweifel an Robert Edwin Pearys Behauptung zeigt, der erste Mensch am Nordpol gewesen zu sein.¹⁰¹

99 Ebd. Feitscher folgt hier einer Auflistung von Tobias Schlechtriemen aus dem *Compendium Heroicum*.

100 Bettine Menke: Polarfahrt als Bibliotheksphänomen und die Polargebiete der Bibliothek: Nachfahren Petrarcas und Dantes im Eis und in den Texten. *Ultima Thule. Bilder des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. von Annelore Engel-Braunschmidt u.a. Peter Lang: 2001, S. 145–172.

101 In die Diskussion, der erste Mann am Nordpol gewesen zu sein, reiht sich neben Frederick Cook auch das Mitglied von Robert Edwin Pearys Mannschaft Matthew Henson ein. Dieser war wahrscheinlich nicht nur der erste Mann am Pol, sondern auch ein Vertreter der People of Colour. Die Ignoranz gegenüber Hensons ›Claim‹ wird heute vielfach als Akt der Diskriminierung gewertet und von Künstlern wie Isaac Julian kritisch reflektiert. Lisa Bloom: *Climate Change and the New Polar Aesthetics*. Duke University Press: 2022/Anne Hemkendreis: True North: Bewahrende, verweigerte und schmelzende Gesten der Heroisierung. Special Issue

Allgemein beruhte die Kolonialisierung der Arktis auf einem Prozess der Ausblendung der Spuren ihrer Bewohner:innen, also der Indigenen Bevölkerung. Roy Osamu Kamada hat mit Blick auf das Wiederaufleben romantischer Motive, Wahrnehmungsweisen und Ästhetiken diese darum dahingehend kritisiert, dass eine postkoloniale Perspektive niemals den Luxus einer ahistorischen Landschaftsauffassung teile.¹⁰² Demgegenüber fordert der Autor eine im Wesentlichen mit dem hier analysierten »metaromantischen« Programm übereinstimmende postkoloniale Erneuerung der Romantik (*postcolonial romanticism*), die sich vor allem kritisch mit der Figur des distanzierten Betrachters (»detached observer«) auseinandersetzt und Verantwortlichkeiten innerhalb historischer Gewalt- und Ausschlussmechanismen anerkennt.¹⁰³ Im materiellen wie auch übertragenen Sinne sei insbesondere die Arktis ein Paradebeispiel für das systematische »white-out« von »nicht-westlichen« Stimmen.¹⁰⁴ Ein Gegenbeispiel für gelungene Ansätze hinsichtlich einer kritischen Reaktualisierung der Romantik im ökologisch-postkolonialen Diskurs sei dagegen folgendes Verfahren:

»They [nicht-westliche« Stimmen] evoke, in romantic terms, the landscapes of their postcolonial communities in order to refigure and radically reimagine these selfsame historical landscapes [...]. They adopt and adapt romanticism in a gesture of hybridity that is indicative of the problematics of minoritized/postcolonial discourses even as it articulates them.«¹⁰⁵

Die Evokation romantischer Landschaften in der Gegenwartskunst (der Autor legt den Fokus auf die Gegenwartsliteratur) aus situierter Perspektive habe dementsprechend eine zusätzliche und wichtige Dimension: Sie ermögliche die Artikulation von Differenz innerhalb einer bestehenden Hegemonie. Strategien einer postkolonialen Romantisierung entsprechen folglich einer Kritik aus dem Inneren heraus. Diese sei nicht nur notwendig, sondern auch unumgänglich, aufgrund der – durch die Komplexität kolonialer Verbindungen und Historien entstandenen – Unmöglichkeit, Traditionen von außerhalb des Kanons zu kritisieren.

Auch Silke Reeploeg hat die Notwendigkeit der Dekolonialisierung arktischer Erinnerungskultur betont und festgestellt, dass kulturelle Normen und Ästhetiken (wie die der Romantik) nicht nur kanonische Versionen einer polaren Geschichte

des E-Journals: *helden.heroes.héros* 9, 2024, S. 31–40. Dabei war allerdings auch Henson von einer rassistischen Haltung gegenüber den Inuit keineswegs frei, was häufig vergessen wird.

102 Roy Osamu Kamada: *Postcolonial Romanticisms: Landscape and the Possibilities of Inheritance*. Peter Lang: 2010, S. 3.

103 Ebd., S. 3.

104 Ebd., S. 3.

105 Ebd., S. 4.

hervorgebracht haben, sondern bis heute Komplizen in der Legitimierung von Verdrängung und Auslöschung seien.¹⁰⁶ Eine Untersuchung der Kolonialität von Wissenskulturen sei darum zentral für das Verständnis von Erinnerung als Teil eines kontaminierten Erbes von Eroberungsgeschichten. Die Arktis beschreibt die Autorin als heimgesucht (*haunted*), da koloniale Gewalt – u.a. in Imaginationskulturen – bis heute weitgehend unbemerkt fortlebe, beispielsweise in der romantischen Vorstellung der Region als leer und grenzenlos.¹⁰⁷ Ausgeblendet werde seit dem heroischen Zeitalter systematisch die Lebendigkeit und Bewohntheit der Region, was eine Ignoranz gegenüber den Kulturen, Geschichten und Traditionen der arktischen Bevölkerungen sowie gegenüber der Arktis als artenreichem Ökosystem bedeute.

In dieser Studie sind künstlerische Positionen versammelt, die sich entweder den menschengemachten ökologischen Veränderungen in der Arktis widmen und dabei eine postanthropozentrische Perspektive erproben (erstes Kapitel der Fallstudien) oder sich der Arktis hinsichtlich ihrer kolonialen Vergangenheit und Gegenwart widmen (zweites Kapitel der Fallstudien), wobei beide Themen einander überlagern. Unabhängig vom Fokus ist der Ausgangspunkt der Analyse stets die Frage einer Aktualität romantischer Perspektiven auf eine als erhaben wahrgenommene Landschaft, die aktuell großen Veränderungen unterworfen ist. Romantische Ästhetiken, Modelle und Bildformeln sind dabei sowohl Gegenstand künstlerischer Kritik als auch Mittel kreativer Erneuerung.

Ein Beispiel für künstlerische Arbeiten, die Ökologie und Kolonialismus thematisch verbinden, sind die Fotografien der samischen Künstlerin Marja Helander, denen in diesem Buch ein eigenes Kapitel gewidmet ist. Helander beschäftigt sich mit den »Ein- und Ausschlussmechanismen im Bereich des Sichtbaren« und kritisiert damit kulturelle Prozesse »neokolonialer Machtausübung.«¹⁰⁸ In ihrer großformatigen Fotografie *Mount Annivaara Utsoki* von 2002 widmet sich die Künstlerin dem Nomadentum als einer traditionellen Form samischer Lebensweise.

Die Arbeit zeigt die Künstlerin selbst in Indigener Tracht, während sie durch eine weiße und auf den ersten Blick unberührte Schneelandschaft wandert. Flach wie eine leere Bühne wirkt die Schneefläche unter den Füßen der weiblichen Figur und erinnert damit an die Berichte von Polarexpeditionen des 19. Jahrhunderts und die von ihnen initiierte Bildkultur. Allerdings ist es hier eine weibliche und ethnisch bestimmte Figur, die in die unsichtbaren Fußspuren arktischen Heroentums zu treten

106 Silke Reeploeg: Gendering arctic memory: Understanding the legacy of Josephine Diebitsch-Peary. *Memory Studies* 14/5, 2021, S. 1061–1080, S. 1060.

107 Ebd., S. 1061.

108 Irene Below und Beatrice von Bismarck: Globalisierung/Hierarchisierung: Dimensionen in Kunst und Kunstgeschichte (Einführung). *Globalisierung/Hierarchisierung: Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte*, hg. von dens. Jonas Verlag: 2005, S. 7–18, S. 7.

scheint; ein Eindruck, dem letztlich die das Bild dominierende technische Erschließung der Region – symbolisiert durch Strommasten – entgegensteht. Weniger die menschliche Figur als vielmehr die zivilisatorischen und somit menschengemachten Veränderungen in der Arktis sind somit Thema des Bildes. Die Masten schränken die Bewegung der weiblichen Figur einerseits ein, andererseits werden sie zu einer Form der Orientierung, sozusagen als manifest gewordenes und nun dauerhaftes Erbe einer zivilisatorischen Eroberungsgeschichte der Arktis. Zuvor hatten sich die Migrationsbewegungen der Sam:innen an den flüchtigen Spuren der Rentiere orientiert, nun werden die vor den Masten scheuenden Tiere von der technischen Erschließung der Landschaft in ihrem Wandern gehindert.



Abb. 12: Marja Helander: *Mount Annivaara Utsoki*. Fotografie, 90 x 70 cm, 2002 © Marja Helander.

In ihrer Serie *Modern Nomads*, zu der die Fotografie gehört, behandelt Helander einen persönlichen und zugleich typischen Konflikt, nämlich das Empfinden, sowohl Teil einer urbanen skandinavischen Kultur zu sein als auch in ihrer Familie

Indigene Vorfahren zu haben, die kolonialer Gewalt ausgesetzt waren.¹⁰⁹ Aus dieser doppelten Perspektive heraus fragt sich die Künstlerin, ob die Genealogie ihrer Familie ausreicht, um sich selbst samisch zu nennen, denn dieser Identifikation widersprechen die eigene modernisierte Lebensweise, die Tätigkeit innerhalb einer globalisierten Kunstszene sowie der Verlust traditionellen Familienwissens.

Die Fotografie wurde in den Bergen Annivaara und Palpää aufgenommen, gelegen in der Nähe von Utsjoki im Norden Finnlands, wo die Vorfahren Helanders jahrhundertlang Rentiere hielten. Heute verhindern die Strommasten die Nutzung der seit Jahrtausenden bestehenden Wanderrouen der Tiere. Ihre Funktion liegt wiederum in der heute notwendigen Lieferung von Elektrizität in den Norden Sapmis; sie sind ein sichtbares Zeugnis für die Ausdehnung des nationalstaatlichen Einflusses auf die Region und die damit einhergehenden Veränderungen im Heimatland der Sam:innen.¹¹⁰

Helanders Serie *Modern Nomads* greift dieses Dilemma auf. Indigenität besteht einerseits im traditionellen Nomadentum, das zum Symbol für die schützenswerte Ausübung samischer Lebensweisen geworden ist, andererseits aber eben auch in der Beeinflussung durch technische Infrastrukturen, die nunmehr Teil eines urbanen und Indigenen Lebens sind. Zur Diskussion gestellt wird ein unauflösliches Gefüge aus Geschichte und Gegenwart, Kolonialisierung und Kolonialisierten sowie Brauchtum und Moderne, das in seiner Komplexität und Ambivalenz jede Binarität hinter sich lässt.

Kunstgeschichten und Dekolonialisierung

Nicht nur Bilder als solche, sondern auch die Kunstgeschichte als Disziplin nimmt aufgrund ihrer Kanonisierungsverfahren eine wirkmächtige Rolle innerhalb der Kolonialisierung der Arktis ein. Daraus erwächst ihre Verantwortung für die Entwicklung von Strategien ihrer Dekolonialisierung, beispielsweise durch die kritische Befragung ikonisch gewordener Bildformeln, verbreiteter Ästhetiken und kultureller Binaritäten. Nur so kann der beständigen Perpetuierung und Stärkung kolonialer Prozesse etwas entgegengesetzt werden. Irene Below und Beatrice von Bismarck fassen zusammen, welche Gefahren ansonsten von der Kunstgeschichte ausgehen:

»Die Kunstgeschichte übernimmt dabei insofern eine unterstützende Rolle, als sie die gängigen Bilder unterfüttert, auf diese Weise die westliche Hegemonie stärkt

109 Sigrid Lien: *Sámi Silence Visualized. Indigenous Loss negotiated in Contemporary Art. Negotiating Memory from the Romans to the Twenty-First Century*, hg. von Øivind Fuglerud u.a. Routledge: 2020, S. 44–61, S. 51.

110 Anne Heith: *Experienced Geographies and Alternative Realities. Representing Sápmi and Meänmaa*. Makadam: 2020.

und dazu beiträgt, kulturelle Hierarchien zu schaffen, die sich immer wieder neu generieren und bestätigen.«¹¹¹

Es bedarf also einer Kanonkritik und der Entwicklung neuer Zugänge im Fach, um den Teufelskreis aus sich wechselseitig bestätigenden hegemonialen Bildlichkeiten und ausbeuterischen Realitäten zu durchbrechen.

Dieser Problematik durchaus bewusst, hat sich die Kunstgeschichte in den vergangenen Jahren verstärkt dem visuellen und methodischen Kanon des eigenen Fachs gewidmet und dabei auch Ansätze der *critical studies* berücksichtigt.¹¹² Insbesondere künstlerische Positionen des sogenannten Globalen Südens sind seitdem verstärkt in den Fokus von Forschungs- und Ausstellungsprojekten gerückt.¹¹³ Der nordische Kolonialismus (eigentlich in den Plural zu setzen) und die damit zusammenhängende historische und gegenwärtige Gewalt bleiben allerdings noch weitgehend unerforscht; vielmehr wird seine Existenz in der Rede über einen Globalen Norden bis heute nivelliert.¹¹⁴ Im internationalen Ausstellungsgeschehen hat die Biennale von Venedig *Milk of Dreams* von 2022 versucht, diese Lücke zu schließen, indem der skandinavische Pavillon von samischen Künstler:innen bespielt wurde.¹¹⁵ Ein zusätzliches samisches Filmfest im Kontext der Biennale

111 Below und Bismarck 2005, S. 8.

112 Vgl. exemplarisch: Tatiana Flores u.a.: *The Routledge Companion to Decolonizing Art History*. Routledge: 2024. Die Autorinnen geben auch einen Überblick über mögliche Methoden. Vgl. auch: Nicholas Mirzoeff: *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Duke Press: 2011. Der Autor entwickelt eine dekoloniale Visualitätstheorie, die an die Forderung nach einer Diversifizierung des impliziten Betrachtermodells anschlussfähig ist, was im Schlussteil wieder aufgenommen wird. Vgl. ebenso: James Elkins: *Stories of Art*. Routledge: 2025. Der Autor beschreibt, dass es niemals die eine Geschichte der Kunst geben könne, sondern dass es um die Wahrnehmung multipler Narrative gehe. Weitere Publikationen zur Dekolonialisierung der Kunstgeschichte berücksichtigen insbesondere den Bereich der Museologie und des Ausstellungswesens.

113 Als Beispiel aus der Forschung vgl. exemplarisch Adelaide Duarte und Marta Pérez-Ibanez: *The Art Market and the Global South*. Brill: 2023. Die zwölfte venezianische Biennale setzte 2022 einen Fokus auf den Globalen Süden, und zwar als Versuch der Sichtbarmachung kolonialer Verbrechen: <https://12.berlinbiennale.de/about-the-exhibition/> (aufgerufen am 3. April 2025).

114 Im umfassenden Handbuch zur Methode des *Decolonizing Art History* von 2024 (T. Flores u.a. (Hg.): *The Routledge companion to decolonizing art history*. Routledge: 2024) findet die Indigene Bevölkerung der Arktis beispielsweise keine Erwähnung, was paradigmatisch für das neue Interesse des Fachs hauptsächlich am Globalen Süden ist.

115 Maret Anne Sara realisierte auf der Biennale in Venedig eine olfaktorische Rauminstallation, die mit den romantischen Imaginationen eines naturnahen und unberührten Finnlands spielte. Zwar mag internationalen Ausstellungen dieser Art auch der Vorwurf des Neoliberalismus gemacht werden, aber es ist zu betonen, dass bei einem Treffen von mir mit samischen Abgeordneten des Parlaments sowie Künstler:innen auf einer Konferenz 2021 in

sensibilisierte die Besucher:innen – wenn auch als Teil einer großen europäischen Kunstschau – für die Arktis als eine Region mit wachsenden sozialen, ökonomischen und ökologischen Konflikten.

Eine ähnliche Entwicklung ist mit Blick auf Standardwerke der postkolonialen Theorie leider nicht zu bemerken, obwohl die Arktis gerade heute – aufgrund der durch die klimawandelbedingt freiwerdenden Ressourcen – in einem vielleicht noch nie dagewesen Maße kolonialen Ambitionen ausgesetzt ist.¹¹⁶ Zudem laufen postkoloniale Theorien nach Meinung von Victoria Schmidt-Linsenhoff häufig Gefahr, sich als eine neokoloniale Praxis zu etablieren, wenn sie koloniale Konflikte historisieren.¹¹⁷ Künstler:innen wie Helander reagieren auf diese Problematik, indem sie an historisch verankerte Vorstellungsbilder – wie die Imagination der Arktis als eine leere Bühne männlichen Heroentums – anknüpfen und diese neu (weiblich und ethnisch) besetzen. Damit arbeitet die Künstlerin ein etabliertes Bildrepertoire als ein Erbe der europäischen Romantik auf und verbindet es mit aktuellen Themen, was die historische Tiefendimension aktueller Konflikte und Interessenslagen deutlich macht.

Um diese Beobachtung zu unterstreichen: Eine Kritik an kanonisierten Bildkulturen der Arktis und ihren Ästhetiken scheint von künstlerischer Seite umso dringlicher, als der nordische Kolonialismus in Standardwerken postkolonialer Theorien in der Regel nicht vertreten ist. Berücksichtigt werden stattdessen Lateinamerika, Afrika oder Asien. Den nördlichsten Fokus, den beispielsweise Robert J. C. Young setzt, bildet das Verhältnis zwischen England und Irland.¹¹⁸ Die Frage nach einem kolonialen Zeitalter der Arktis findet sich nur in spezifischer Fachliteratur gestellt, und hier vorrangig von skandinavischen Autor:innen.¹¹⁹ Das ist umso verwunderlicher, da die Geschichte der Poleroberungen und die Zeit der Nationalstaatsengründungen Schwedens, Norwegens und Finnlands in ihren imperialen Ausrichtungen ein Paradebeispiel für Nationalisierungsprozesse im 20. Jahrhundert sind. Ebenso

Inari (Finnland) voller Stolz von der Beteiligung und neuen Sichtbarkeit samischer Kulturen berichtet wurde. Seit der Biennale hat die samische Kunst auch in Ausstellungen innerhalb Skandinaviens nochmal ein größeres Gewicht erhalten. Dieser Hinweis sollte bei aller Kritik am Neoliberalismus großer Kunstaustellungen berücksichtigt werden, damit eine mater- bzw. paternalistische Haltung verhindert wird (vgl. dazu exemplarisch Karin Ekström: *Museum Marketization: Cultural Institutions in the Neoliberal Age*. Routledge: 2020).

116 Edward W. Said: *Orientalism*. Penguin Press: 2003.

117 Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Das koloniale Unbewusste in der Kunstgeschichte. *Globalisierung/Hierarchisierung: Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte*, hg. von Irene Below und Beatrice von Bismarck. Jonas Verlag: 2005, S. 19–44, S. 19.

118 Robert J. C. Young: *Postcolonialism*. Blackwell: 2001.

119 Vgl. exemplarisch und für einen guten Überblick über das Selbstverständnis Skandinaviens im Kontext des nordischen Kolonialismus (hier mit einem Schwerpunkt auf Grönland und Dänemark) Kirsten Thisted und Ann-Sofie N. Gremaud: *Denmark and the New North Atlantic. Narratives and Memories in a Former Empire*. Aarhus University Press: 2020.

sind sie anschlussfähig an etablierte Konzepte und Methoden aus dem Bereich des Postkolonialen, von denen Young schreibt:

»The postcolonial is a dialectical concept that marks the broad historical facts of decolonization and the determined achievements of sovereignty – but also the realities of nations and peoples emerging into a new imperialistic context of economic and sometimes political domination.«¹²⁰

Nach Young sollte das ›post‹ in den postkolonialen Theorien nicht als Ende eines kolonialen Zeitalters gelesen werden, sondern in einer übertragenen Bedeutung als historisches Moment der Entstehung von Strategien kritischer Analyse und Praxis in einer Gegenbewegung zu imperialen Politiken.¹²¹ Damit begegnet der Autor Vorwürfen, dass die postkoloniale Theorien per se von einem Ende kolonialer Gewaltausübung ausginge.¹²² Vielmehr markieren Theorien des Postkolonialismus – die aufgrund ihrer Vielfalt entsprechend der verschiedenen beteiligten Fachdisziplinen eigentlich immer in den Plural gesetzt werden müssen – »the beginning of West's own undoing.«¹²³ Dieser Prozess ereignet sich in der Wissenschaft durch eine Befragung ›westlicher Kulturen‹, die wiederum als eine Sammlung der Repräsentationen von Weltbildern verstanden werden. ›West's undoing‹ meint hier also nicht die Kritik des eigenen Kanons aus westlicher Perspektive, sondern eine stimmliche Vielfalt in seiner Aufarbeitung, Revision und Erweiterung.

Die Befragung von Repräsentationen spielt in den postkolonialen Theorien demnach eine zentrale Rolle. Darum ist auch eine Kunstgeschichte, die ihre Darstellungstraditionen kritisch beleuchtet, einer ihrer wesentlichen Bestandteile. Hierzu schreibt Monica Juneja:

»Viewed in this perspective, the call to ›challenge the canon‹ turns out to be less an attempt to dismantle it than rather a plea to make it more inclusive. Inclusion

120 Young 2001, S. 57.

121 Ebd., S. 57. An dieser Stelle sei erwähnt, dass Young kategorial zwischen Kolonialismus und Imperialismus unterscheidet. Als Kolonialismus bezeichnet der Autor eine Aktivität innerhalb einer angeblichen Peripherie, die ökonomisch getrieben und von den jeweiligen Staaten teilweise schwer zu kontrollieren war. Demgegenüber handle es sich beim Imperialismus um eine Staatspolitik, also um eine innere und strukturell verankerte Strategie. Da die Unterscheidung zwischen kolonialer Praxis und imperialem Konzept mit Blick auf die hier vorgestellten künstlerischen Positionen (also einem Kolonialismus innerhalb Europas) und die von ihnen verhandelten Wahrnehmungsweisen als zu schematisch erscheint, folge ich ihr hier nicht weiter.

122 Diesen Vorwurf hatte Rob Nixon geäußert: Ders.: *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard University Press: 2011.

123 Young 2001, S. 64.

or expansion are the catchwords of both contemporary art institutions as well as popular brands of global/world art history.«

Künstlerischen Positionen, die sich der Befragung des europäisch geprägten Kunstkanons verschreiben und diesen herausfordern, sowie einer Kunstwissenschaft, die sich diesen Werken widmet, geht es demnach nicht vorrangig darum, diesen abzuschaufen – was wahrscheinlich zudem ein unmögliches Unterfangen wäre. Ebenso wenig zeichnen sie sich durch ein grundlegendes Zuspätkommen aus. Stattdessen geht es um einen aktiven Perspektivwechsel ausgehend von einer pluralen, involvierten und engagierten Haltung, die u.a. das Weiterleben tradierter Ästhetiken und etablierter Bildformeln nachzeichnet und somit zu ihrer Kritik, Veränderung und Umdeutung einlädt.

Theorien einer transkulturellen Kunstgeschichte sind für die vorliegende Studie folglich relevant, denn einerseits wirken sie einer vereinheitlichenden Vorstellung von Kolonialismus entgegen – und schaffen damit prinzipiell Raum für eine stärkere Berücksichtigung kolonialer Gefüge auch *innerhalb* der europäischen Geschichte –¹²⁴, andererseits wird der Einsicht Rechnung getragen, dass Bildformeln selbstständig wandern können und darum auch in Kontexten wirken (und von diesen beeinflusst werden), in denen sie möglicherweise am wenigsten zu erwarten sind. Ein zentraler Gegenstand der Analyse einer möglichen oder unmöglichen Dekolonialisierung der Arktis und insbesondere ihrer Bildkulturen kann die in der Romantik entstandene Bildformel der Wandererfigur sein, da diese ein potenziell kolonisierendes Subjekt und eine potenziell kolonisierte Landschaft ikonisch verdichtet.

Die wandernde Einzelfigur unterscheidet sich vom Nomadentum insofern, als sie in der Tradition der Aufklärung die Natur typischerweise als ein Gegenüber wahrnimmt und die gemachte sinnliche Erfahrung als Möglichkeit eines Kräftemessens bzw. imperialer Grenzziehung nutzt.¹²⁵ Indigenes Nomadentum ist demgegenüber nicht die Tätigkeit eines Einzelnen, sondern ein gemeinschaftlicher Akt; dieser hält sich nicht an nationale Grenzziehungen, wie sie in Skandinavien insbesondere zur Zeit der Nationalstaatengründungen stattfanden.¹²⁶ Die Mobilität von Nomad:innen hat – anders als die des einsamen Wanderers – also keine

124 Verhältnismäßig homogen wird der Begriff noch bei frühen Vertreter:innen der postkolonialen Theorie wie Edward Said und Franz Fanon verwendet. Franz Fanon: *Pour la révolution africaine*. Maspero: 1964.

125 Birgit Haehnel: Vom Reisen, Wandern und Nomadisieren. Mobilitätskonzepte in der Kunst als Erfahrung von Welt. *Globalisierung/Hierarchisierung: Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte*, hg. von Irene Below und Beatrice von Bismarck. Jonas Verlag: 2005, S. 88–105, S. 90.

126 Patrik Lantto: Borders, citizenship and change: The case of the Sami people, 1751–2008. *Citizenship Studies* 14/54, 2010, S. 543–556.

binäre Konnotation, sondern vielmehr einen kollektiven und den umweltlichen Bedingungen der Arktis angepassten Charakter.

Die vorliegende Studie nimmt das nationalistische und heroische Erbe der romantischen Wandererfigur ernst, jedoch folgt sie der Feststellung Regine Pranges, dass es sich bei dieser Lesart – sofern sie isoliert in den Vordergrund tritt – wieder nur um eine Seite der Medaille handelt, die im Fall Friedrichs beispielsweise zu dessen Vereinnahmung durch die Nationalsozialisten geführt hat.¹²⁷ Stattdessen arbeiten sich die in dieser Studie versammelten Künstler:innen an einem grundlegenden, sich in der romantischen Ästhetik artikulierenden Wissen um die ›Entzweiung‹ zwischen Mensch und Natur ab, welchem ein gewisses Krisenmoment innewohnt. Eine solche breitere Lesart hatte auch die zunehmend ›grüne‹ Interpretation romantischer Bildwerke insbesondere seit den 1970er-Jahren motiviert.¹²⁸ Momente der Erhebung, Heroisierung und Transzendenz werden in ihren Ambitionen berücksichtigt, zudem allerdings auch in ihren teils gewaltsamen Folgen und in ihrer Verantwortlichkeit für aktuelle und menschengemachte Krisen im Bereich von Umwelt und Sozialem. Insofern leisten die in dieser Fallstudie versammelten Künstler:innen eine Kritik an der Romantik sowie eine Untersuchung ihrer fortdauernden Wirkmacht und Potenziale aus unterschiedlichsten (diversen) Perspektiven.

Folgende Annahmen stehen dementsprechend jeweils im Fokus dieser Arbeit:

1. Die Konjunktur der romantischen Rückenfigur in der ökologisch und postkolonial ausgerichteten Gegenwartskunst liegt in ihrer Fähigkeit begründet, ein Mensch-Natur-Verhältnis hinsichtlich seiner historischen Wurzeln, aktuellen Erschütterung und kulturellen Prägung zu analysieren.
2. Generell geht es nicht um eine Überwindung des Kanons der Kunstgeschichte, sondern um eine Kritik aus seinem Inneren heraus, die weiter bestehende Mechanismen der Exklusion und Nivellierung umso deutlicher hervortreten lässt.
3. Da der menschengemachte Klimawandel ökologische Ungerechtigkeiten und koloniale Strukturen verschärft und dieser zudem in der Arktis besonders sichtbare Folgen hat, avanciert die Imagination eines unberührten Nordens zum künstlerischen Gegenstand der kritischen Auseinandersetzung mit dem Anthropozän. Um diesen Annahmen auf den

127 Regine Prange: Das Nationale und das Sublime. Zwei Paradigmen der Caspar-David-Friedrich-Forschung in neuen Beiträgen. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 36, 1991, S. 171–198, S. 172. Die Autorin geht in ihrer rezeptionsästhetisch ausgerichteten Forschung allerdings ihrerseits wieder zu weit im gänzlichen Ausschluss historisierender Interpretationskontexte: »Der Versuch, Friedrichs Entwürfe aus seinen Lebensumständen und aus dem politischen Kontext zu erschließen wie umgekehrt das Werk nur als Hinweis auf schon bekannte historische oder biographische Fakten begreifen zu wollen, zeigt sich in der Folge notwendig als ›gegenstandslose‹ Wissenschaft.« (S. 182)

128 Ebd., S. 186. Indem Prange die Interpretationsweise von Peter Rautmanns als abstrahierend abwertet, schließt sie an die eher katastrophisch gelagerte Interpretationsweise von Hans Dickel an.

Grund zu gehen, bedarf es einer Erweiterung und teilweise Abänderung klassischer kunsthistorischer Methoden wie der Ikonographie/Ikonologie und der Rezeptionsästhetik durch Ansätze aus den *affect studies*, den *environmental humanities* und der postkolonialen Theorie.

Eine Erkenntnis sollte der einleitende Theorieteil dieser Studie jedoch bereits deutlich gemacht haben: Kaum eine Bildformel der Kunstgeschichte eignet sich für die Kritik am Anthropos so deutlich wie die romantische Monumentalfigur. Dies liegt nicht vorrangig an ihrer Größe oder Zentralität, sondern an ihrer komplexen und hybriden Verfasstheit. Im Rückgriff auf das romantische Modell einer einsamen Rückenfigur vor einer grenzenlosen und unberührten Landschaft lassen sich Themen der Selbsterfahrung, des Selbstverlusts und der Selbstvergewisserung in krisenhaften Zeiten in all ihrer Vielfalt, Reduktion und Kollektivität künstlerisch durchspielen. Der Wandel einer unbestimmt nordischen zu einer arktischen Landschaft, häufig mit konkretem Ortsbezug, wirft darüber hinaus Fragen der konkreten Betroffenheit, Situierung und Marginalisierung auf.

Vorbemerkung: Auswahl und Aufbau

Das vorliegende Buch versammelt künstlerische Positionen zur Arktis seit den 1990er-Jahren. Viele von ihnen sind ökologisch motiviert, da sie den Klimawandel zum Thema machen. Sämtliche von ihnen können insofern ökologisch genannt werden, als dass sie die Beziehung des Menschen zur Welt in den Vordergrund stellen und dabei die Betrachter:innen zu physisch adressierten Bestandteilen dieses affektiv aufgeladenen Beziehungsgeflechts machen. Die ausgewählten Künstler:innen kommen größtenteils aus skandinavischen Ländern und/oder sie thematisieren arktische Regionen, welche besonders stark betroffen von den sich vollziehenden, menschengemachten Veränderungen und von einer kolonialen Geschichte geprägt sind.

In dieser Auseinandersetzung mit arktischen Bildräumen lässt sich auch eine Verschiebung jener romantischen Blickfigur beobachten, die Caspar David Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* zum Inbegriff einer kontemplativen, naturbetrachtenden Haltung gemacht hat. Die Rückenfigur, die in der Romantik als Projektionsfläche einer vermeintlich universalen Innerlichkeit und Subjektivität fungierte, wird in den untersuchten zeitgenössischen Arbeiten diversifiziert und in konkrete ökologische, politische sowie kulturelle Kontexte eingebettet. Die ikonische Konstellation von Mensch und Landschaft, die einst Ausdruck einer idealisierenden Naturerfahrung war, dient nun als Ausgangspunkt für kritische Bildformen, in denen das Verhältnis von Subjekt und Umwelt neu verhandelt wird.

Friedrichs Gemälde verdichtet sich dabei zu einer paradigmatischen Bildformel romantischer Ästhetik. Im Zeitalter des Anthropozäns erhält dieses Motiv eine be-

sondere Dringlichkeit: Angesichts ökologischer Krisen, Naturzerstörung und globaler Ungleichheit wird die prekäre Stellung des Menschen ebenso künstlerisch verhandelt wie seine ethische Verantwortung.

Diese Studie richtet den Blick auf die zeitgenössische Rezeption dieser romantischen Bildformel hinsichtlich ihrer Aktualität, Potenzialität und Kritik. Die vorgestellten metaromantischen Positionen aktivieren das affektive und reflexive Potenzial romantischer Ästhetiken, während ihre anthropozentrischen und herrschaftslegitimierenden Voraussetzungen untersucht werden. Damit verbinden sich auch methodische Fragen nach der Definition romantischer Ästhetik, der Rolle und Befragung des Kanons, der Figur des impliziten Betrachters sowie der Notwendigkeit, aktuelle theoretische Perspektiven in die kunsthistorische Forschung einzubeziehen.

Die Aufteilung des vorliegenden Bandes in zwei Hauptkapitel, die jeweils die Arbeiten von drei nicht-Indigenen und drei Indigenen Künstler:innen vorstellen, entspricht keiner dualen Logik. Dies wäre nebenbei bemerkt auch ein Widerspruch zum Inhalt der einzelnen Kapitel, in denen die Zugehörigkeit der Künstler:innen zu verschiedenen Kulturen eine große Rolle spielt. Die Struktur des Buches ergibt sich vielmehr daraus, dass die Analyse der Indigenen Positionen einen erweiterten Fragehorizont erfordert. Hier verbindet sich die Aktualisierung der romantischen Rückenfigur mit einer Kontemplation über das Weiterleben kolonialer Gewalt und Unterdrückung. Ökologische Themen sind in diesen künstlerischen Positionen ebenfalls präsent, dienen jedoch vorrangig der allgemeineren Aushandlung eines Natur-Mensch-Verhältnisses in der Krise und der Auseinandersetzung mit seiner historischen Tiefenebene. Problematisiert wird zudem eine duale Unterscheidung zwischen den Ebenen des Menschlichen und des Nicht-Menschlichen in kolonialen Kontexten. Diese hat für viele Künstler:innen Indigener Herkunft eine besondere persönliche Dimension und beeinflusste dementsprechend ihre Entscheidung, selbst als Figuren in ihren Arbeiten aufzutauchen.

Das erste Kapitel behandelt demgegenüber allgemeiner den Rückgriff der ökologisch motivierten Gegenwartskunst auf die Romantik hinsichtlich der Frage ihrer Anschlussfähigkeit an klimawandelbedingte und soziale Krisenerfahrungen der Gegenwart. Die Künstlerinnen, die sich als Rückenfiguren in den Bildern inszenieren, lehnen einen persönlichen Bezug zu ihrer eigenen Biographie häufig ab, da sie sich vielmehr als Modelle der Wahrnehmung verstehen und damit in einem höheren Maße abstrahiert ins Bild kommen.

Letztlich trägt die Entscheidung zur Aufteilung dieses Bandes in zwei Hauptkapitel auch einer veränderten Funktion von mir als Autorin Rechnung. Die Künstlerinnen des ersten Kapitels entstammen einem europäisch geprägten Kulturkreis, der auch mein eigener ist. Die Bildwelten, in denen sie sich bewegen und mit denen sie arbeiten, sind mir vertraut. Das zweite Kapitel erforderte eine explizite Auseinandersetzung mit Symboliken, Themen und Darstellungstraditionen Indigener,

d.h. hier arktischer Kulturen. Als eine europäische Autorin bin ich mir darüber bewusst, dass mein Zugang zu diesen Arbeiten zwangsläufig beschränkt ist und von einer auswärtigen Position erfolgt. Statt alle Bedeutungsaspekte der vorgestellten Arbeiten aufzuschlüsseln, ist es mein Anliegen, die kritischen Revisionen und Aktualisierungsmechanismen der Künstler:innen hinsichtlich kanonisierter Bildformeln aufzuzeigen und so im Idealfall zu einem Projekt der Dekolonialisierung von Kunst und Kunstgeschichte beizutragen.

Gegenstände der Untersuchung

Das erste Hauptkapitel beginnt mit einer Künstlerin, die besonders explizit Bezug auf die Malerei der Romantik nimmt. Swaantje Güntzel ließ sich für ihre Fotografie *Seestück II* von 2020 als Rückenfigur vor Friedrichs *Eismeer* in einem Ausstellungsraum der Hamburger Kunsthalle fotografieren. Während die Figur dem Gemälde an der Wand ihre ganze Aufmerksamkeit schenkt und gleichzeitig aus einer Plastikflasche trinkt, hat sie keinen Sinn für den wachsenden Berg von Müll, den sie im Museum verursacht. Die sinnliche Anziehungskraft des Eises im Bild im Bild wird ersetzt durch ein menschengemachtes Material, das nicht vergeht, sondern sich ausbreitet, ähnlich wie die Vorstellung von ewigem Eis. Im Spiel mit unterschiedlichen Materialien lädt die Künstlerin ein zur Reflexion über menschliche Verhaltensweisen und ihre direkten und indirekten Auswirkungen auf diesen Planeten, ebenso wie über die Rolle von Bildern in der Entstehung kultureller und geographischer Imaginationen.

Elina Brotherus zitiert in ihrer Fotografie *Wanderlust* von 2020 ein anderes bekanntes Werk aus der Hamburger Kunsthalle, nämlich Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer*. Dieses findet sich als Druck auf einer Umhängetasche, die die Künstlerin als Figur über den Rücken trägt. Als Modell einer kontemplativen Naturbetrachtung lädt die Figur zur Teilnahme an einer Romantisierung der Landschaft durch den erhabenen Blick ein. Die Wahl des Ortes – ein unter Tourist:innen besonders beliebter Felsen im finnischen Koli Nationalpark – verhandelt die Vorstellung der solipsistischen Erfahrung einer unberührten Natur als ein Erbe der Romantik und macht seine gefährliche Affizierungsmacht in Zeiten von Tourismus und Konsum deutlich. Thematisiert wird, dass die Wahrnehmung von Natur durch Bilder vorgeprägt ist und in Zeiten der Bilderflut (beispielsweise auf Social Media) Landschaften schon vor ihrer medialen Festhaltung als Bilder wahrgenommen werden. Kunst, so zeigt sich, ist zentral beteiligt an der Erschaffung von Weltbildern bzw. der Wahrnehmung von Natur.

In ihrem Film *Look At* nimmt die Künstlerin Sarah Gerats ebenfalls die Haltung von Friedrichs *Wanderer* ein, nun allerdings auf einem Felsen stehend inmitten einer tosenden Brandung an der Küste Islands. Der vormals ungefährdete und für die Erhebung über die Natur notwendig erhöhte Standpunkt der Figur verwandelt sich

in ein Ringen um Halt. Gerats Arbeiten thematisieren die zunehmende physische Betroffenheit des Menschen in einer Welt klimabedingter Katastrophen, die ihren Ursprung im Glauben an eine Dominanz des Menschen gegenüber der Natur hat. Demgegenüber eröffnet die Künstlerin einen Raum der Reflexion, in dem über die sinnliche Verbundenheit alles Lebendigen auch auf einer sehr persönlichen Ebene nachgedacht werden kann. Die Arbeit sensibilisiert für unterschiedliche Bildkulturen der Arktis, die schon im 19. Jahrhundert Raum ließen für weibliche Erfahrungen- und Imaginationswelten.

Das zweite Hauptkapitel mit Fallstudien versammelt verschiedene Positionen von Indigenen Künstler:innen zur visuellen Kultur der Arktis. Im Rekurs auf Friedrichs romantische Rückenfiguren diskutieren die Künstler:innen, selbst Teil eines globalen Kunstmarkts bzw. einer europäisch geprägten Bildkultur zu sein, die zugleich den Blick auf die Arktis als eine Region der Bewohntheit und kulturellen Vielfalt verstellt hat. Die Künstler:innen als Figuren im Bild fungieren nicht nur als Modelle des Sehens, sondern auch als solche der Aushandlung persönlicher und genealogischer Traumata. Das Medium der Fotografie wird genutzt als eines, das Wahrheit verbürgt, (imperiale) Ansprüche kommuniziert und somit gleichzeitig ein Mittel der Erkenntnis und der Unterdrückung sein kann. In den Arbeiten der vorgestellten Künstler:innen wird es zudem zu einem Projekt der Dekolonialisierung.

Die grönländische Künstlerin Pia Arke posiert in ihrem *Selbstporträt* von 1992 als unbedeckte Rückenfigur vor einer grönländischen Uferlandschaft, die sie zuvor mit einer selbstgebauten Camera obscura aufgenommen hat. Die Fotografien Arkes kreisen um ihre (Un-)Zugehörigkeit sowohl zur dänischen als auch zur grönländischen Kultur und um die Einsicht, dass ›das Indigene‹ immer nur als das Fremde, Nicht-Eigene und Andere konzeptuell Bestand hat. Im Kern von Arkes Interesse steht eine kolonial geprägte Bildkultur der Arktis und ihrer unsichtbaren Formen der Gewalt, insbesondere gegenüber Indigenen Frauen. Indem die Künstlerin historische Fotografien in ihre Arbeiten miteinbezieht und auf kanonisierte Bildformeln zurückgreift, diese aber verändert und in performative Kontexte einbindet, werden gesellschaftliche Strukturen aufgebrochen. Eine koloniale Erinnerungskultur der Arktis öffnet sich gegenüber einer kritischen Befragung.

In Marja Helanders Fotografie *Hidden Kiruna* (2014) steht die Künstlerin unbedeckt auf einem Hügel mit Blick auf ein weitläufiges Bergbauggebiet im Norden Schwedens. Bei Kiruna handelt es sich um eine ehemals samische Siedlung, die durch die Industrie zunächst stark verändert und schließlich zerstört wurde. Aktuell wird der Ort wegen eines Absinkens des untertunnelten Bodens verlegt. Die Fotografie bricht mit der Erwartung eines erhabenen Blicks auf eine unberührte Landschaft. Stattdessen entpuppt sich die Arktis als eine kolonialisierte und ökonomisierte Zone. Koloniale Gewalt wird gerade in ihrer Unsichtbarkeit thematisch, und zwar im Genre der sogenannten Aftermath Photographies als Visualisierungsmöglichkeit von Katastrophen, die eine komplexe Zeitlichkeit haben. Der Land-

und Kulturverlust der Sam:innen wird damit als ein Prozess deutlich, der einen Höhepunkt im 19. Jahrhundert hatte und bis heute andauert.

Im Zentrum des letzten Kapitels steht die Fotografie *Eismeer, Hagenbeck Zoo* von 2013, dessen (wahrscheinlich von Friedrichs Gemälde inspirierte) Schauplatz das Eismeer-Panorama in Hagenbecks Tierpark ist. Als Rücken- und Frontalfiguren posiert das Künstler:innen-Duo Annika Dahlsten und Markku Laakso vor einer Zookulisse aus dem Zeitalter der Poleroberungen. Die samischen Vorfahren Laakso waren einst Mitglieder der Völkerschauen Hagenbecks, die wiederum zu einem kolonialen Selbstverständnis Deutschlands (bzw. des deutschen Kaiserreiches) beitrugen. Auf den Spuren ihrer Vorfahren thematisieren die samischen Künstler:innen eine spektakuläre Bild- und Wahrnehmungskultur der Arktis, in der ein ethnographischer Blick zur evolutionsbiologischen Abwertung der Indigenen Bevölkerung Skandinaviens führte. In der Betrachtung der Fotografie öffnet sich ein Raum der Reflexion über die unsichtbaren Machtverhältnisse und transnationalen Verflechtungen der Arktis und die in ihrer Geschichte verborgenen Gewaltstrukturen. Jedoch ist die Arbeit auch der Versuch einer Dekolonialisierung der Wahrnehmungskultur der Arktis zugunsten einer Sensibilisierung für ihre kulturelle Vielfalt.

Zusammenfassung und Ergebnishorizont

Die Auswahl der Fallstudien folgt keiner repräsentativen Logik, sondern einer ästhetisch-epistemischen: Sie untersucht, wie sich die romantische Rückenfigur – als ein Motiv zwischen Wahrnehmung, Weltbezug und Selbstverortung – in der Gegenwartskunst unter verschiedenen kulturellen und historischen Bedingungen neu formiert. Während die im ersten Kapitel behandelten Künstlerinnen Swaantje Güntzel, Elina Brotherus und Sarah Gerats das Motiv als Medium einer ökologischen Aufmerksamkeit und als reflexive Struktur zwischen Wahrnehmung und Affektischem entfalten, verschieben die im zweiten Kapitel analysierten Positionen von Pia Arke, Marja Helander sowie Annika Dahlsten und Markku Laakso den Fokus hin zu Fragen der Geschichte, Genealogie und kolonialen Einschreibung. In dieser Gegenüberstellung tritt die Rückenfigur als bewegliches, relationales Konzept hervor: als Schnittstelle zwischen Ästhetik und Ethik, zwischen Kunstgeschichte und politischer Gegenwart.

Die Fallstudien bilden damit eine relationale Anordnung, in der sich unterschiedliche Modi des Sehens und Erinnerns durchdringen. Gemeinsam machen sie sichtbar, dass romantische Bildformeln nicht statisch fortgeschrieben, sondern in Prozesse der Übersetzung, Aneignung und Kritik überführt werden. Die romantische Rückenfigur fungiert hier als ein Sensorium für das Verhältnis von Subjekt und Welt – ein Ort, an dem sich ästhetische Erfahrung mit ökologischer Dringlichkeit, kolonialer Erinnerung und affektiver Verwobenheit verschränkt. Aus dieser Perspektive ist dieses Buch eine Untersuchung metaromantischer Verfahren

jener künstlerischen Praktiken, die die Tradierung romantischer Sehweisen nicht im strengen Sinne zitieren, sondern offenlegen, befragen und in neue ökologische und postkoloniale Zusammenhänge überführen.

Die konzentrierte Auseinandersetzung mit den einzelnen Fallstudien erlaubt es, Romantik nicht als historische Epoche, sondern als Denkform zu begreifen – als ein offenes Dispositiv der Wahrnehmung, das in der Gegenwartskunst produktiv fortgeschrieben wird. Die Spannungen zwischen Kontemplation und Kritik, Innerlichkeit und Verantwortung, Ästhetik und Ethik bilden dabei das theoretische Kernfeld dieser Arbeit. Ihre Sichtachse reicht von der Frage nach der Möglichkeit einer ökologischen Ästhetik hin zu der, wie sich unter den Bedingungen postkolonialer Verwobenheit überhaupt noch von nordischen Landschaften in ihrer – besonders im kunsthistorischen Kontext – anhaltenden Verallgemeinerung sprechen lässt.

4. Imperiale Blicke und weibliche Körper

4.1. Ignorante Rückenfiguren: Swaantje Güntzels *Seestück II*

Eine weibliche Figur in einem geblühten Sommerkleid sitzt mit übereinandergeschlagenen Beinen auf einer Bank in einem Museum. Wir begegnen ihr als Rückenfigur, die ein Gemälde betrachtet, auf dem eine arktische Eislandschaft zu sehen ist. Das zum Eis erstarrte Meer erweckt den Eindruck von Zeitlosigkeit, die auch die pausierende Haltung der Figur kennzeichnet: Gerade hat die Frau eine Plastikflasche mit Wasser zum Trinken angesetzt, aber mitten in der Bewegung scheint sie zu verharren. Ist ihr Innehalten möglicherweise Ausdruck eines Erstaunens über die Entdeckung der Schiffskatastrophe auf dem ansonsten menschenleeren Gemälde? Womöglich ist ihr in diesem Moment das Segelschiff im Hintergrund aufgefallen, das im Eis eingeschlossen ist, sodass nur noch sein Heck hervorragt. Konzentriert schaut die weibliche Figur in Richtung des Schiffes, während sie achtlos ist gegenüber der von ihr verursachten Vermüllung des Museumsinterieurs mit zahllosen Plastikflaschen.

Swaantje Güntzels Fotografie *Seestück II* von 2020 wirkt wie eine Momentaufnahme der Begegnung einer Figur mit einem romantischen Landschaftsbild in einem Museum. Inszeniert wird die arretierte Handlung einer Frau, die nicht als passive Rückenfigur ins Bild kommt, sondern auch aktiven Einfluss auf ihre Umgebung nimmt. Das Innehalten der Figur passt inhaltlich zum Gemälde im Bild, das sich durch eine Art unterbrochenen Ereignischarakter auszeichnet. Aufgrund der fehlenden Dramatik des Gezeigten verschiebt sich der Blick der Betrachter:innen der Fotografie auf die kompositorischen Elemente der Szene. Auffällig werden die formalen Parallelen zwischen dem Plastik, das sich zu einer dreieckigen Komposition auftürmt, und dem Eis im Gemälde – eine Entsprechung, die sich inhaltlich auch im Aquatischen (Trink- und Meerwasser) findet und der Gesamtszene den Eindruck einer bewussten Inszenierung bzw. eines bühnenhaften Arrangements verleiht.



Abb. 13: Swaantje Güntzel: *Seestück II. Diasec*, Fotografie (von Henriette Pogoda), 80 x 120 cm, 2020. Hamburger Kunsthalle © Swaantje Güntzel / VG Bild-Kunst, Bonn 2026.

Die weibliche Figur in der Fotografie *Seestück II* ist die Künstlerin selbst. Für ihre Arbeit wählte sie das berühmte Gemälde *Das Eismeer* von Caspar David Friedrich (1823/24), ausgestellt in der Hamburger Kunsthalle (hier noch mit schwarzem Rahmen).¹ Das Blau von Güntzels Kleid nimmt die in Friedrichs Gemälde dominanten Farbnuancen auf und wiederholt sich zudem in der Wandfarbe des Museumsinterieurs, wodurch die Figur, das Interieur und das Bild im Bild in eine formale Beziehung miteinander gesetzt werden.² Abgesehen von diesem Relationsgefüge sitzt die Figur jedoch im angemessenen Abstand und solitär vor dem romantischen Landschaftsbild. Ihre distanzierte sowie versunkene – und für einen Museumsbau aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ›angemessene‹ – Haltung kontrastiert mit der unerhörten Vermüllung, die der Besuch der eleganten Dame nach sich zieht.

Seestück II ist Bestandteil einer vierteiligen Fotoserie, in der weibliche Versenkungsfiguren eine zentrale Rolle spielen. Dieser Figurentyp ist im kunsthistori-

1 Der schwarze Rahmen wurde im Kontext der Caspar-David-Friedrich-Ausstellung von 2024 gegen einen Goldrahmen getauscht, da dieser der ursprünglichen Rahmung eher entsprechen soll.

2 Während der Caspar-David-Friedrich-Jubiläumsausstellung in der Kunsthalle in Hamburg war der Ausstellungsraum, in dem Swaantje Güntzels *Seestück II* als Auftakt für die zeitgenössischen Exponate hing, in einem passenden Dunkelblau gestrichen, was eine gewisse Grenzenlosigkeit auch des fotografierten Bildraums bewirkte.

schen Kanon spätestens seit dem Beginn der Interieurmalerie in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts fest etabliert und wurde von der Kunstgeschichte vielfach untersucht. Ein zentrales Werk dieses Forschungsfeldes ist Michael Frieds einschlägige Publikation *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (1992), das in-sich-gekehrte Figuren als solche der Verinnerlichung charakterisiert; d.h. selbstbezügliche und unbeobachtet erscheinende Frauen in einem privaten Umfeld suggerieren die Zugänglichkeit zu ihrer emotionalen Gestimmtheit und lassen vergessen, dass sie im Medium der Malerei ausgestellt bzw. bewusst präsentiert werden.³ Britta Hochkirchen hat diesen Gedankengang auf die Interieurmalerie des 18. Jahrhunderts übertragen und dabei festgestellt, dass Versenkungsfiguren im Bereich der Rezeption den Wunsch nach einer physischen Penetration der Bildoberflächen wecken.⁴ Eine Einfühlung in eine als real bzw. authentisch wahrgenommene Szene bedeutet somit auch das Eindringen in etwas ›Anderes‹ durch einen tastenden Blick. Oder präziser: In der Betrachtung von Versenkungsfiguren in alltäglichen Settings meint Sehen immer auch (imaginäre) Berührung, wobei diese Form der Affizierung durchaus eine sexuelle Konnotation hat.

Auch Güntzel befasst sich in ihrer Fotoserie *Seestücke* mit Imaginationen von Unberührtheit bzw. Sehnsüchten nach einer erstmaligen Erfahrung bzw. Unmittelbarkeit, welche sich aber von der Figur auf ihren Umraum (das Museum) sowie die Eislandschaft als Bild im Bild verschieben. Der Fokus der Künstlerin auf Meereslandschaften aus dem späten 19. und beginnenden 20. Jahrhundert lässt sich mit Gilles Deleuzes und Félix Guattaris' Theoretisierung des Ozeans als einen glatten Raum in Verbindung bringen, welcher imperialen Versuchen der Kartographierung lange Zeit widerstand.⁵ Die Unverfügbarkeit und Entzogenheit der Ozeane forderte nach Meinung der Autoren den in-Besitz-nehmenden Blick von Eroberern heraus, was in Friedrichs Motiv des Expeditionsschiffes, das langsam im Eismeer versinkt, eine visuelle Entsprechung findet.

In *Seestück IV* von 2024 – eine Fotografie aus der Serie, die hier als Vergleich dienen soll – steht Güntzel mit rotem Kleid und roten Schuhen als auffällige Rückenfigur vor dem Gemälde *Hafeneinfahrt* (1916) des Künstlers Erich Heckel (1883–1970), das sich heute im Depot des Museums Kunst der Westküste auf Föhr befindet. Unter ihrem Arm hält sie nicht etwa eine Handtasche – wie es ihre adrette Kleidung

-
- 3 Michael Fried: *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. University of Chicago Press: 1992.
 - 4 Britta Hochkirchen: *Bildkritik im Zeitalter der Aufklärung: Jean-Baptiste Greuzes Darstellungen der verlorenen Unschuld*. Wallstein: 2018.
 - 5 Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*. Merve: 1993.

vermuten lassen könnte –, sondern eine 100 Pfund schwere amerikanische Fliegerbombe, die aus der Nordsee geborgen wurde, während viele weitere noch auf dem Meeresgrund liegen. Auch in Heckels Landschaft, die auf den ersten Blick friedvoll wirkt, gibt es einen – wenn auch wesentlich subtileren – Hinweis auf die Grauen imperialer Handlungen, und zwar in der ungewöhnlichen Rotfärbung des Himmels, die über einen Sonnenuntergang hinauszugehen scheint und von der weiblichen Figur in ihrer ins Auge springenden Kleidung noch unterstrichen wird.



Abb. 14: Swaantje Güntzel: *Seestück IV. Diasec, Fotografie* (von Henriette Pogoda), 80 x 120 cm, 2024 © Swaantje Güntzel / VG Bild-Kunst, Bonn 2026.

Eine ähnliche formale und inhaltliche Entsprechung zwischen weiblicher Figur und Landschaft findet sich in *Seestück II* in dem blauen Kleid der Figur und der eisigen Atmosphäre des Bildes im Bild. Einer Ästhetik der Entsprechungen und Kontraste folgend, wird eine mögliche katastrophische Dimension des auf den ersten Blick ruhig wirkenden Eismeeresthematisches, welches möglicherweise eine verborgene Gewaltdimension birgt. Damit wird der Blick der Betrachter:innen auf den Bereich des Nicht-Sichtbaren, aber dennoch Ahnbaren gelenkt – eine durchaus romantisch zu nennende Charakteristik, durch die die Fotografie zu einem Repräsentanten der Metaromantik avanciert: Hinter dem sehnsuchtsvollen Versprechen einer Verbindung zwischen menschlicher und natürlicher Sphäre erscheint das Nordmeer als eine gewaltsame, vom Menschen veränderte und eroberte Zone.

Bilder im Bild und verdoppelte Blicke

Wolfgang Kemp hat darauf hingewiesen, dass Bilder im Bild seit dem 16. Jahrhundert der Kommentierung bzw. semantischen Auslegung einer Hauptszene dienen.⁶ Sie machen also etwas sichtbar, das in der vordergründigen Alltagsszene nicht direkt zum Ausdruck kommt, oft handelte es sich um eine moralische Botschaft. Auch in Güntzels Fotografie könnte Friedrichs *Eismeer* eine solche semantische oder sogar ethische Auslegung der Hauptszene unterstützen. Auffällig ist, dass das Gemälde von der weiblichen Figur besonders konzentriert betrachtet wird und somit auch den Blick der Betrachter:innen auf das Ausstellungsobjekt lenkt. Die weibliche Figur fungiert somit als ein Element der Aufmerksamkeitsbündelung; sie führt den Blick der Rezipient:innen hin auf das Gemälde im Bild und weist diesem dabei einen zentralen Stellenwert zu. Durch das Motiv der weiblichen Figur, versunken in die Betrachtung eines Landschaftsgemäldes, werden die Darstellung der arktischen Eislandschaft und ihre Wahrnehmung im Modus einer ästhetischen Erfahrung anschaulich. Gleichzeitig haben die Betrachter:innen jedoch auch die Möglichkeit, dessen gewahr zu werden, was im Modus der inszenierten Betrachtung buchstäblich aus dem Blick fällt, nämlich die sich über den Boden des Museums ausbreitenden Plastikflaschen.

Eine ähnliche künstlerische Strategie der Verdoppelung von Betrachtungsweisen in ihrer Überlagerung und Differenz kennen kunstverzierte Betrachter:innen aus Thomas Struths Serie der *Museum Photographs* von 1989.⁷ In der großformatigen Arbeit *Louvre 4* lädt beispielsweise das Museumspublikum in Rückenansicht zur imaginären Teilhabe an einer kollektiv-ästhetischen Kontemplationshaltung ein, nämlich vor Théodore Géricaults berühmtem Historiengemälde *Floß der Medusa* (1819). Bei der ersten Präsentation der gemalten Schiffbruchszene im Pariser Salon beklagten einzelne Besucher:innen, während der Betrachtung des Gemäldes nasse Füße zu bekommen; derartig intensiv war der Eindruck, Beteiligte einer die Figuren betreffenden Katastrophe zu werden.⁸ Indem Struth durch farbliche Entsprechungen und kompositorische Entscheidungen die Sujets von Bild im Bild und Museumsinterieur miteinander verbindet – beispielsweise durch das ähnlich pyramidale Arrangement der Figuren vor dem Gemälde und im Gemälde –, lädt er

-
- 6 Wolfgang Kemp: Praktische Bildbeschreibung: Über Bilder in Bildern, besonders bei van Eyck und Mantegna. *Kemp Reader. Ausgewählte Schriften*, hg. von Kilian Heck. Dt. Kunstverlag: 2006, S. 175–191.
 - 7 Anne Hemkendreis: Thomas Struths Museumsfotografien. Leerstellen des Heroischen im Historienbild. *Ästhetiken des Heroischen: Darstellung – Affizierung – Gesellschaft*, hg. von Achim Aurnhammer u.a. Wallstein: 2024, S. 240–264.
 - 8 Gregor Wedekind: Schiffbruch des Zuschauers. Théodore Géricaults »Floß der Medusa« als Dekonstruktion des Historienbildes. *Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst*, hg. von Uwe Fleckner. Akademie: 2014, S. 235–252.

allerdings nicht nur zur Teilhabe an einer Szene der Versenkung ein, sondern macht diese zudem für eine externe Reflexion, basierend auf einer Tautologie des Blicks, zugänglich.⁹ Das Verhältnis der Betrachter:innen zu den großformatigen Fotografien ist darum in gewisser Weise gedoppelt: ein in die Ferne schweifender Blick auf die aufgewühlte See überlagert sich mit einer kontemplativen Betrachtungsszene im Museumsinterieur.



Abb. 15: Thomas Struth: Louvre 4. Fotografie, 180 x 214 cm, 1989, ZKM Karlsruhe © Thomas Struth.

Friedrichs *Eismeer* entfaltete unter Zeitgenoss:innen einen ähnlich außergewöhnlich physischen Effekt wie Géricaults *Floß der Medusa*. Betrachter:innen bemerkten bei der Ausstellung des Gemäldes, während dessen Betrachtung zu frieren.¹⁰ Evoziert wurde diese Wirkung durch die klirrend kalte Atmosphäre des Eismees, die auf der lasierenden Überlagerung blauer Farbschichten beruht. Anders als im Anblick des Gemäldes *Floß der Medusa*, währnten sich die Zeitgenossen

9 Hans Belting: Der photographische Zyklus der Museumsbilder von Thomas Struth. *Thomas Struth. Museum photographs (Ausstellungskatalog)*, hg. von dems. Hamburger Kunsthalle. Schirmer/Mosel: 2005, S. 108–127, S. 112.

10 Johannes Grave: Schiffbruch ohne Zuschauer: Caspar David Friedrichs *Eismeer* als Katastrophenbild. *Entfesselte Natur. Das Bild der Katastrophe seit 1600* (Katalog zur Ausstellung der Hamburger Kunsthalle, 29.6.–14.10.2018), hg. von Markus Bertsch. Michael Imhof Verlag: 2018, S. 3–11.

von Friedrichs *Eismeer* allerdings nicht als Passagiere bzw. Betroffene eines sich ereignenden Unglücks, da dieses in einer unbestimmten räumlichen wie auch zeitlichen Distanz und ohne besondere Dramatik ins Bild gesetzt wurde. Die Affizierungsmacht des Gemäldes ergibt sich vielmehr aus dessen suggestiver Ausbreitung in den Betrachter:innenraum, die sowohl faszinierte als auch verstörte.¹¹ So scheinen sich die Schollen bis heute beinahe bedrohlich auf die Betrachter:innen des Gemäldes zuzubewegen, wodurch sich die Rezipient:innen als Zeug:innen einer Schiffsuntergangsszene ohne eindeutigen Ereignischarakter fühlen können.

Das Umspielen der ästhetischen Grenze zwischen Eintritt und Ausschluss bzw. physischer Adressierung und uneindeutiger Teilhabe findet sich auch bei anderen Malern des 19. Jahrhunderts, denen eine Sensibilität für umweltliche Veränderungen und Besonderheiten zugesprochen wird.¹² Rezipient:innen der Gemälde des englischen Künstlers William Turner werteten dessen Landschaften beispielsweise als feucht, wie erfrischt nach einem kurzen Regenschauer. Heinrich Füssli habe beim Anblick von Turners Gemälden sogar nach einem Regenschirm verlangt, und Karikaturisten stellten dar, wie die Wind- und Wasserstrudel des Malers, ähnlich einem eigenständigen Wesen, ahnungslose Besucher:innen einer Ausstellung attackierten.¹³ Monika Wagner wertet Turners Farbexperimente darum nicht als solche der Abstraktion, sondern als Zeichen eines wissenschaftlichen Interesses an der Darstellung von Wetterverhältnissen und ihrer körperlichen Einflüsse auf den Menschen.¹⁴ Turners romantische Gemälde seien ein Index für einen klimatischen Wandel und Zeichen für die Sensibilität einzelner Künstler:innen des 19. Jahrhunderts gegenüber der Betroffenheit des Menschen von (menschen-gemachten) Umweltveränderungen.¹⁵

Auch Friedrichs Werke werden zunehmend als eine Reflexion über die Veränderungen von Klima und Atmosphäre gewertet.¹⁶ Johannes Grave bemerkt hierzu

-
- 11 Vgl. zum Terminus der ästhetischen Grenze als Schwelle zwischen Bild und Rezeptionsraum, welche in Guntzels Fotografie im Übrigen doppelt gegeben ist: Ernst Michalski: *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Kunstgeschichte*. De Gruyter: 1932.
 - 12 Sarah Gould: The Polluted Textures of J. M. W. Turner's late Works. *Victorian Ecologies* 10, 2021, S. 77–105.
 - 13 Monika Wagner: John Constable: Taktiles Sehen fluider Landschaften. *Verfeinertes Sehen. Optik und Farbe im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, hg. von Werner Busch. De Gruyter: 2008, S. 41–56/Dies.: Regen und Rauch: Landschaftsmalerei als Index klimatischer Veränderungen. *ZfK* 10/1, 2016, S. 21–38.
 - 14 Wagner 2016, S. 22.
 - 15 Vgl. zur Ökologie in Turners Werk zudem: Lisa Scheffert und Anne Hemkendreis: William Turners Sensibilität für ökologische Veränderungen. *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst*: 2024 (Online Zeitschrift o. S.).
 - 16 Das prominenteste Beispiel hierfür war die Ausstellung zum Caspar-David-Friedrich-Jubiläum in der Hamburger Kunsthalle 2023/24. Während die untere Etage der Ausstellung den Werken Friedrichs vorbehalten war, wurden in der oberen Etage Gegenwartskünstler:innen

allerdings, dass eine proto-klimaaktivistische Interpretation des *Eismeers* zu weit gehe.¹⁷ Zwar reflektieren Friedrichs Gemälde durchaus auf subtile Weise das Verhältnis des Menschen zur Natur im Zeitalter der Industrialisierung, sie lassen jedoch viel Raum für Ambiguitäten und formulieren dementsprechend keine klaren Botschaften. Eine dieser Mehrdeutigkeiten betreffe mit Blick auf das *Eismeer* das Umspielen der Bildgrenze zwischen der Einladung zur Betretung der bühnenhaft arrangierten Schollen und ihrer scheinbaren, bedrohlichen Bewegung in den Betrachtungsraum hinein. Die Rezipient:innen fühlen sich nach Grave durch die suggerierte Dynamik des Eises und dessen angenommene Kälte physisch betroffen und damit als erschütterte (im weiteren Sinne möglicherweise auch ökologische) Subjekte.

In Güntzels *Seestück II* sitzt die weibliche Figur in sommerlicher Kleidung dem gegenüber in sicherer Distanz zur Eislandschaft, die noch dazu als eine Gemalte ins Bild kommt. Nicht die dramatische Zeug:innenschaft an einer sich ereignenden Katastrophe im Eis wird thematisch, sondern vielmehr die Rolle von Kunst in ihrer Darstellung und Vermittlung. Das Museum als Ausstellungsort erscheint durch die konsumierende und ignorante Haltung der Figur dabei als ein problematischer Ort, nämlich als einer der Verwebung von ästhetischem Genuss und des achtlosen Konsums. Diese kunstkritische und empathische Lesart der Szene wird jedoch – basierend auf den formalen Übereinstimmungen von Bild im Bild und dem Bühnencharakter der Hauptszene – gleichzeitig bestärkt wie in der Schwebelage gehalten. Unterstrichen wird eine gewisse Uneindeutigkeit, die neben moralischen Fragen auch mit Blick auf das Bild im Bild – welches im Rekurs auf die Interieurmalerie klassischerweise die Gemachtheit der Hauptszene betont – die Inszeniertheit des Gezeigten betrifft.¹⁸ Bildlichkeit und Wirklichkeit treten in ein temporales und effektvolles Spannungsverhältnis zueinander, das letztlich unauflöslich ist.

Das so ausgelotete Spannungsverhältnis lässt sich im Sinne von Erika Fischer-Lichte auch als eine performative Dynamik zwischen Inszenierung und Authentizität interpretieren.¹⁹ Die Hauptszene von *Seestück II* erscheint als ein alltäglicher Ort und gleichzeitig zugerichteter Kunstraum, der in seiner evozierten Betretbarkeit Authentizität suggeriert, zugleich aber durch seine kompositorische Geschlos-

(unter ihnen auch Swaantje Güntzel) gezeigt, die Friedrichs Naturkonzept aus Perspektive einer Zeit ökologischer und sozialer Krisen befragten. Die Ergebnisse der Ausstellung wurden im zugehörigen Katalog festgehalten: Markus Bertsch und Johannes Grave: *Caspar David Friedrich. Kunst für eine neue Zeit*. Hamburger Kunsthalle. Hatje Cantz: 2023.

17 Dies hat Johannes Grave unlängst in einem Interview betont: <https://www.lichtgedanken.uni-jena.de/ausgabe-10-mehr-sowohl-als-auch> (aufgerufen am 13. Dezember 2025).

18 Kemp 2006, S. 137.

19 Erika Fischer-Lichte: Theatralität und Inszenierung. *Inszenierung von Authentizität*, hg. von Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Isabel Pflug und Matthias Warstat: A. Francke Verlag: 2007, S. 8–28.

senheit und seinen Bühnencharakter auf die Komponiertheit der Szene verweist. Nach Fischer-Lichte ereignet sich Authentizität allerdings nicht jenseits von Inszenierung, sondern *in* ihr: Sie entsteht in der Wahrnehmungssituation, in der Rezipient:innen zwischen körperlicher Anteilnahme und reflexiver Distanz oszillieren. Die Grenzen des Inszenierungsbegriffs werden damit durchlässig, denn laut der Autorin »produziert« Inszenierung »nicht Schein, sondern [sie] läßt etwas als gegenwärtig in Erscheinung treten.«²⁰

Übertragen auf Güntzels Fotografie ließe sich tentativ festhalten, dass auch in diesem Beispiel die Künstlerin nicht Wirklichkeit zur Darstellung zu bringen versucht, stattdessen entsteht diese erst in der Rezeption von *Seestück II* und dem sowohl theatralen als auch alltäglichen Charakter der Fotografie. Die Betrachter:innen werden damit auch nicht zu Zeug:innen einer gemalten Katastrophe als solche, sondern ihrer ästhetischen Erfahrung, Inszenierung und Verhandlung – eine Verschiebung, die einerseits in das Dargestellte involviert, aber zugleich auf die medialen und kulturellen Bedingtheiten des Dargestellten zurückverweist, was letztlich zentral für die Kritik einer weltvergessenen, ästhetischen Wahrnehmung ist.

Diese doppelte Bewegung – zwischen dokumentarischer Teilhabe und konstruierter Theatralität – schließt an diskursive Entwicklungen der sogenannten *staged photography* der 1970er-Jahre an, worauf im folgenden Kapitel zur Künstlerin Eilina Brotherus noch ausführlicher eingegangen wird. An dieser Stelle genügt es darauf hinzuweisen, dass bereits Fotograf:innen wie Jeff Wall oder Cindy Sherman das Dokumentarische als Wahrheitsgarant der Fotografie befragten und das Medium zunehmend als inszenatorische Praxis auffassten.²¹ Jeff Wall sprach in diesem Zusammenhang beispielsweise von der cinematographischen Fotografie, einem Bildtypus, der das Arrangement von Figuren, Raum und Licht als bewusst hergestellten Moment der Sichtbarkeit offenlegt und zugleich ihre imaginäre Narrationsangebote betont.²² Authentizität wird hier nicht als Eigenschaft des Dargestellten verstanden, sondern als Erfahrung und als ein Modus der Ästhetisierung, die im Wech-

20 Ebd., S. 22. Nach Erika Fischer-Lichte ist zeitgenössische Kunst in vielerlei Hinsicht eine Kultur der Inszenierung bzw. eine Inszenierung von Kultur (S. 21). Konsum wird nicht nur aktiv ausgeführt, sondern auch dargestellt, was sich auf Güntzels Arbeit mit den Plastikflaschen übertragen lässt. In diesem Sinne ist die Fotografie also eine Befragung kultureller und sozialer Mechanismen. Die Wirklichkeit selbst wird dadurch letztlich theatral.

21 Vgl. exemplarisch: Christine Walter: *Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood*. VDG: 2002.

22 Friedrich Tietjen: Immer gleiche Bilder. Zur Notwendigkeit der Re-Inszenierung fotografischer Gruppen- und Einzelporträts. *Re-Inszenierte Fotografie*, hg. von Klaus Krüger, Leena Graßmann und Matthias Weiß. Fink: 2011, S. 279–294. Die Inszenierung ergibt sich daraus, dass »ein Teil der physischen, realen, körperlichen Welt nach ästhetischen Maßgaben arrangiert wird«, aber auch aus einem Spiel mit etablierten Ikonographien (S. 281 und S. 288).

selspiel zwischen Produktion und Rezeption entstehen – und zwar in der zeitgleichen Spannung zwischen dem Wissen um die Inszenierung einerseits und dem affektiven Ergriffensein durch das Bild andererseits. In eben diesem Raum des spannungsvollen Arretierens zwischen Vermittlung und Partizipation verorte ich Güntzels fotografische Praxis.

Dieser Annahme folgend, lässt sich *Seestück II* auch als eine zeitgenössische Weiterführung der *staged photography* im ökologischen – d.h. hier zunächst verschiedene Relationsgefüge befragenden Kontext – lesen: Die museale Alltagsszene, in der eine weibliche Figur ein Gemälde betrachtet, verschränkt die fotografische Gegenwart (die Museumsszene) mit der gemalten Vergangenheit (einem Schiffsunglück des 19. Jahrhunderts und seiner Bildwerdung) und führt die Betrachter:innen in einen Reflexionsraum zwischen Teilnahme und vermittelter Rezeption. Ähnlich wie bei Wall oder Sherman wird der fotografische Raum zur Bühne, auf der sich die Frage nach Wirklichkeit und Bildhaftigkeit performativ entfaltet, und zwar gerade in der Überblendung unterschiedlicher Zeitlichkeiten und ihrer Stillstellung im Bereich der medialen Vermittlung. Insofern inszeniert Güntzels Arbeit Authentizität als einen ästhetischen Effekt – als Moment der tautologischen Verdichtung von Aufmerksamkeit, in der die Wahrnehmung, aber auch die Physis der Betrachtenden selbst Teil des Kunstwerks werden.

Gerade in dieser Gleichzeitigkeit von Nahbarkeit und Künstlichkeit, von Präsenz und Distanz, liegt die produktive Spannung, die auch im räumlich orientierten Verhältnis von Berührtheit und Unberührtheit fortsetzt, denn die inszenierte Alltagsszene verweist nicht nur auf die performative Erzeugung von Authentizität, sondern auch auf die kulturelle und (nunmehr im engeren Sinne) ökologische Ambivalenz von Sichtbarkeit: Was berührt und bewegt, steht zugleich in Gefahr, durch seine mediale Präsenz und institutionelle Ausstellung berührt, verändert oder verbraucht zu werden – eine Spannung, die letztlich die Gefahr einer Imagination entlegener, unbewohnter und leerer Regionen als Sehnsuchtsorte anzeigt. Auch in dieser Hinsicht sind die Hauptszene der Fotografie *Seestück II* und Friedrichs *Eismeer* als Bild im Bild diskursiv wie historisch aufeinander bezogen.

Fiktionen von Unberührtheit

Güntzel verfährt in ihrer fotografischen Praxis insofern metaromantisch, als dass sie unterschiedliche romantische Bildtypen und die mit ihnen verbundenen Affektpotenziale miteinander verwebt und dadurch auch die Durchdringung unterschiedlicher Sphären des Menschlichen und Nicht-Menschlichen (bzw. Mehr-als-Menschlichen) übereinanderblendet. Insofern sind Güntzels Arbeiten hochgradig beziehungsstiftend und sowohl im engeren Sinne (thematisch) als auch im weiteren Sinne (ästhetisch) ökologisch.

Auffällig ist dabei, dass dies in einem gewissen Spannungsfeld zur Arktis als eine Region steht, die bis heute an der äußersten Peripherie der Welt und lange Zeit in einer gewissen Beziehungslosigkeit zu Europa verstanden wurde. So wurde beispielsweise nach Bettine Menke die Imagination bzw. das Bild der Arktis im 19. Jahrhundert maßgeblich von der Annahme des Eises als einer leeren und spurenlosen Bühne bestimmt, die sich zur heroischen Eroberung geradezu anbot:

»Polarfahrten wollen das Phantasma der Spurenlosigkeit, die als Metapher eines absoluten Anfangs ausgeprägt wird, realisieren. Gebunden aber waren sie schon an die Spuren – von Vorläufern, Texten und Modellen. Sie folgen in den Spuren von Vorgängern.«²³

Die Vorstellung einer unberührten arktischen Landschaft ist eine mediale Fiktion, die in den Publikationen heroischer Nordpolexpeditionen einen Wirklichkeitseffekt entfaltete, indem sie medial inszeniert und beständig perpetuiert wurde. Beziehungslosigkeit wurde dabei zu einer Prämisse für das Heroische, obwohl die Eroberungsgeschichte der Arktis eine der sich beständig überschreibenden und einander bedingenden Relationen war. Polarhelden entwarfen sich in ihren Texten zudem als transgressive Figuren.²⁴ Ihr Hauptaugenmerk war in der Regel auf die Entdeckung der Nordwestpassage bzw. die Eroberung des Nord- bzw. Südpols gerichtet. Im Zentrum standen die beständige Verschiebung und Übertretung fiktiver Grenzen in einen bezugslosen Raum, bis das finale Ziel (meistens das Erreichen eines der beiden Pole) geglückt war. Dabei verwendeten Polarhelden in ihren narrativen Reiseberichten Methoden des Zitierens bzw. des Palimpsestierens, um deutlich zu machen, dass eine bislang finale Grenze in die sogenannte terra nullius überschritten wurde.

Das Phantasma der Unberührtheit und sich Überlagernden markiert also auch immer das physische Eindringen in einen neuen Raum. Die Bewohntheit der Arktis durch unterschiedliche Indigene Völker und der Rückgriff auf ihren Wissensschatz für den Erfolg der Expeditionen wurden dabei meistens bewusst ausgeblendet.²⁵ Der Topos des unberührten Eises ging stattdessen einher mit der Evokation von Spurenlosigkeit, die die Arktis zu einem Bewährungsfeld für männliche Eroberer

23 Bettine Menke: Pol-Apokalypsen, die Enden der Welt – Im Gewirr der Spuren. *Apokalypse: Der Anfang im Ende*, hg. von Maria Moog-Grünwald und Verena Olejniczak Lobsien. Winter: 2003, S. 311–337, S. 312.

24 Tobias Schlechtriemen: Grenzüberschreitung. *Compendium Heroicum*, 2021: <https://www.compendium-heroicum.de/lemma/grenzueberschreitung/> (aufgerufen am 13. Dezember 2025).

25 Lisa Bloom: *Gender on Ice. American Ideologies of Polar Expeditions*. University of Minnesota Press: 1993.

bzw. zu einer imaginären Heldenschmiede machte und zur Hervorbringung neuer Spuren diente.²⁶

Auch Friedrichs *Eismeer* wurde von einem konkreten heroischen Ereignis, nämlich William Edward Parrys Suche nach der Nordwestpassage von 1819/20, inspiriert. Carl August Böttiger identifizierte das Schiff auf dem Gemälde nach einem Atelierbesuch beim Künstler als die *Griper*, eines der beiden Schiffe von Parrys Expedition, das am 20. September zu sinken drohte und das Forschungsvorhaben gewissermaßen zum Scheitern brachte.²⁷ Das Ereignis allerdings, an dem die Betrachter:innen vor Friedrichs Gemälde teilhaben konnten, ist nicht etwa der Untergang des im Eis eingefrorene Schiffes, sondern vielmehr die arktische Natur, die als sich auftürmendes Spektakel ein menschliches Drama buchstäblich an den Bildrand drängt. Die heroische Polexpedition wurde dadurch relativ unauffällig, wohingegen eine spezifische Region – also die Arktis – zum Protagonisten avancierte. Die emotionale Teilhabemöglichkeit an der Schiffbruchszene lässt sich dementsprechend als abgeschwächt beschreiben, während sich der Fokus verstärkt auf die polare Umgebung richtet.

Nach Johannes Grave ergibt sich durch diese Verschiebung von Aufmerksamkeit und die veränderte Form der Partizipation (nicht länger an einer menschlichen Katastrophe, sondern an einer dynamischen Natur) eine Ambivalenz im Sinne eines »sowohl als auch«, die für die Ästhetik der Romantik typisch sei.²⁸ Während der Anblick der scheinbar grenzenlosen Eiswüste in den Betrachter:innen die Ahnung einer inneren Ausdehnung und Erhebung bewirke, vermittele der Anblick einer gescheiterten Expedition im Eis und dessen grenzüberschreitende Dynamik (in den Betrachtungsraum) gleichzeitig ein Gefühl der physischen Gefährdung.²⁹ Grenzenlosigkeit wird zu einem Gefühl, das – so wird mit Blick auf die sowohl umspielte als auch akzentuierte Schwelle zwischen Bild- und Betrachtungsraum deutlich – nur durch die gleichzeitige Markierung eines Übertritts ästhetisch erfahrbar ist.

26 Hanna Eglinger: *Nomadisch – Extatisch – Magisch: Skandinavischer Arktisprimitivismus im ausgehenden 19. und 20. Jahrhundert*. Beck: 2021. Barbara Korte hat die Bedeutung der Antarktis als Heldenschmiede in folgendem Online-Artikel pointiert herausgearbeitet: Barbara Korte: *Debunking. Compendium Heroicum*: 2018: <https://www.compendium-heroicum.de/lemma/d ebunking/> (aufgerufen am 7. August 2025).

27 Carl August Böttiger: *Artistisches Notizblatt*, März 1825, Nr. 6, S. 21; zitiert nach Helmut Börsch-Supan, Karl Wilhelm Jähniß: *Caspar David Friedrich: Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*. Prestel: 1973, S. 106. Vgl. auch: William Edward Parry: *Journal of Voyage for the Discovery of the North-West-Passage from the Atlantic to the Pacific 1819 to 1820*. John Murray: 1821, S. 92.

28 Johannes Grave: Interview: <https://www.lichtgedanken.uni-jena.de/ausgabe-10-mehr-sowohl-als-auch> (aufgerufen am 13. Dezember 2025).

29 Johannes Grave: *Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen: Friedrichs »Eismeer« als eine Antwort auf einen zentralen Begriff der zeitgenössischen Ästhetik*. VDG Verlag: 2001.

Friedrichs *Eismeer* ist demzufolge auch der Versuch, eine künstlerische »Expedition, die sich dem Erhabenen zugewendet hatte, scheitern [zu] lassen.«³⁰

Diese Uneindeutigkeit – man könnte auch sagen provokative Note – des Gemäldes nimmt Güntzel wiederum zum Ausgangspunkt, um in ihrer Fotoarbeit *Seestück II* eine weitere und ausgedehnte Schwelle, nämlich die des Museumsinterieurs, einzufügen und so auch die Ästhetisierung der Arktis im Kontext einer heroischen Bildkultur hervorzuheben. Die Methode des Bildzitats nutzend, macht sie deutlich, dass erstmalige Grenzüberschreitungen mit Blick auf den Topos der Unberührtheit häufig eine kulturelle Fiktion bzw. (auch künstlerisch implementierte) Konstruktion sind, die unser »inneres Bild« von der Arktis und letztlich unseren Umgang mit ihr nachhaltig prägen.

Den bühnenhaften Aufbau des Gemäldes *Eismeer* greift die Künstlerin zudem in ihrer Fotoarbeit auf, wenn sie den Museumsboden als glatte und spiegelnde Fläche in leichter Aufsicht zeigt. Die Plastikflaschen wirken hier offensichtlich arrangiert und beinahe symmetrisch angeordnet. Für die Betrachter:innen öffnet sich der Blick auf eine Figur, die derart in das sinnliche Affizierungsgeflecht eingebunden ist, dass sie innerlich völlig unberührt von der von ihr verursachten Verschmutzung bleibt. Der Topos der Unberührtheit wird somit nicht nur räumlich, sondern auch innerlich gewendet; er verschiebt sich von der Imagination der Arktis zu einer Frage der menschlich-moralischen Haltung. Dementsprechend kennzeichnet Güntzels Fotografie ein Spannungsmoment zwischen Ethik und Ästhetik, das sich in der formal-inhaltlichen Entsprechung zwischen dem pyramidalen Müllberg im Museumsinterieur, der weiblichen Figur und dem sich auftürmenden Eis im Bild im Bild auch visuell artikuliert.

Damit lässt sich die Bezogenheit von Hauptszene und Bild im Bild in Güntzels *Seestück II* – im Sinne von Klaus Krüger – noch präziser als ein Bild im Modus des Palimpsests begreifen, d.h. als eine visuelle Schichtung, in der sich Gegenwart und Vergangenheit, Sichtbares und Unsichtbares, Inszenierung und Erinnerung überlagern.³¹ Die Fotografie schreibt sich in die Tradition ihrer zitierten Bildräume ein, ohne diese vollständig zu überblenden; vielmehr bleiben deren Spuren als Resonanzen einer kulturellen und medialen Gedächtnisstruktur erfahrbar. Wie das Palimpsest trägt auch Güntzels Arbeit die Zeichen ihrer eigenen Gemachtheit offen zur Schau und erzeugt gerade darin den Eindruck von Authentizität. Das Authentische erscheint hier nicht als ursprüngliche Gegebenheit, sondern als ein Moment des Erkennens im Medium der Wiederholung – als performativ erzeugter Effekt einer vielschichtigen und ästhetisierten Bildwirklichkeit.

30 Grave 2001, S. 84.

31 Klaus Krüger: *Das Bild als Palimpsest. Bilderfragen: Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, hg. von Hans Belting. Brill: 2007. S. 133–163.

Diese doppelte Bewegung von Enthüllung und Verdeckung eröffnet ein Verständnis von Kunst als einem Prozess, in dem Wirklichkeit nicht einfach abgebildet, sondern fortlaufend inszeniert, ästhetisiert und überschrieben wird. Oder anders gefasst: Wirklichkeit tritt in ihrer Gemachtheit vor Augen, die auf romantischen Bildtraditionen und heroischen Imaginationen beruht. Der Konstruktionscharakter einer spezifischen Region wie der Arktis (anstelle ihrer Gegebenheit) wirft damit auch Fragen von Autorität, Verantwortlichkeit und Involviertheit sowie nach Analogien zwischen früheren (bildgewordenen) Katastrophenverständnissen und der Konfrontation mit menschengemachten Krisen auf.

Teilnahmslosigkeit und ökologische Bewusstwerdung

Güntzel verschränkt in ihrer Fotografie *Seestück II* ferner gleich zwei romantische Bildformeln miteinander. Das *Eismeer* als figurenlose Landschaft wird von einer Museumsbesucherin betrachtet, die den kontemplativen weiblichen Rückenfiguren einzelner Gemälde Friedrichs – beispielsweise der sitzenden Figur in dem Bild *Gartenlaube* von 1818 – ähnelt. Allerdings gleichen ihre zentrale Stellung im Bild und ihre völlige Abkehr von den Betrachter:innen auch der männlichen Rückenfigur im Gemälde *Wanderer über dem Nebelmeer*. Zudem vereint die Rückenfigur in Güntzels *Seestück II* vermeintliche Gegensätze, nämlich eine ästhetische Kontemplationshaltung, die zur Ausbildung eines moralischen Subjekts führen könnte, auf der einen Seite mit einer ethisch fragwürdigen Haltung auf der anderen Seite.³²

Kate Rigby hat die in der Gegenwartskunst zu beobachtende, neue Konjunktur romantischer Ästhetiken im Bereich von Literatur und Kunst auf das aus aktuellen Krisen hervorgehende Bedürfnis nach einem veränderten Natur-Mensch-Verhältnis zurückgeführt.³³ Nach Rigby hat die Romantik aufgrund ihrer Uneindeutigkeit und Komplexität die Fähigkeit, »to entrain a more contemplative way of being in the world«, die ethische Subjekte hervorbringen könne.³⁴ Gerade aufgrund der Sehnsucht nach einer unmittelbaren Naturerfahrung kennzeichne die Romantik das Potenzial, eine innere und physische Abhängigkeit des Menschen von der Natur sinnlich erfahrbar zu machen, und somit in der heutigen Rezeption auch die eigene Rolle im Kontext von Umweltkrisen zu verhandeln.³⁵ Diese These lässt sich auch für die Interpretation von *Seestück II* produktiv machen.

32 Ein anschauliches Beispiel hierfür sind Daniel Chodowieckis grafische Serie *Natürliche und affectierte Handlungen des Lebens* von 1778/79, die im Folgenden Kapitel zu Elina Brotherus vergleichend hinzugezogen werden.

33 Kate Rigby: *Reclaiming Romanticism: Towards an Ecopoetics of Decolonization*. Bloomsbury: 2020, S. 2.

34 Ebd., S. 4.

35 Ebd., S. 5.

Indem die Figur in der Fotografie den Blick auf Friedrichs *Eismeer* sowohl vermittelt als auch teilweise verstellt, schließt sie die Betrachter:innen ein und aus; sie evoziert also zugleich Nähe und Distanz.³⁶ Die Evokation von Nähe gewinnt – mit Blick auf ihre suggerierte innere Unberührtheit – ein provokantes Potenzial: Während die Identifikation mit einer kontemplativen Haltung im Kontext ästhetischer Erfahrung für die eigentlichen Rezipient:innen der Fotografie unproblematisch ist und möglicherweise ein gebildetes Selbstverständnis bestärkt, kann dies für die Identifikation mit der Ignoranz der weiblichen Figur gegenüber der Vermüllung des Museumsinterieurs, nicht behauptet werden. Güntzel intensiviert in ihrer Abwandlung kanonisierter Bildformeln also ein Spannungsverhältnis, das Imaginationen von Unberührtheit auf der einen Seite und Affektlosigkeit auf der anderen Seite auf innerer wie auch äußerer Ebene problematisiert. Andrea Dietrich sieht gerade hierin das moralische bzw. gesellschaftliche Potenzial von Güntzels Arbeiten gegeben. *Seestück II* habe die Fähigkeit, »to engender a deeper appreciation of the bodily dimensions of human existence, and thereby also of our environmental affectivity, pushing back against ratiocentric constructions of the human subject as a quasi-disembodied mind, immune to environmental influences.«³⁷

So betrachtet, ist Güntzels *Seestück II* nicht nur ein Kommentar zur Wiederkehr romantischer Naturbilder, sondern auch eine Studie über die Bedingungen ethischer Wahrnehmung im ästhetischen Kontext. Gerade in der Inszenierung von Teilnahmslosigkeit liegt eine ethische Dimension, insofern sie die Spannung zwischen affektiver Unberührtheit und ästhetischer Aufmerksamkeit produktiv macht. In Anlehnung an Rigby lässt sich sagen, dass Güntzel die kontemplative Haltung der Romantik für die Betrachter:innen in eine ethische Achtsamkeit überführt: Aus ästhetischer Sensibilisierung wird die Möglichkeit einer Reflexion über die eigene Wahrnehmung und Verantwortung. Ethik erscheint so nicht als äußerer Maßstab, sondern als im ästhetischen Akt selbst implizierte Praxis, wobei Konsum/Weltvergessenheit und Kritik/Medienbewusstheit einander spannungsvoll die Waage halten.

Hinzu kommt, dass die Arbeit materialästhetisch strukturiert ist. Schließlich lädt *Seestück II* – über die Inszenierung des Aquatischen in den konsumierten Plastikflaschen und dem *Eismeer* als Bild im Bild – dazu ein, über die Zusammenhänge planetarer Ökosysteme zu kontemplieren. Dies betrifft insbesondere Flusslandschaften und Meeren, hier konkret der Elbe und das nördlichen Polarmeer. Ebenso

36 Regina Prange: Sinnoffenheit und Sinnverneinung als metapicturale Prinzipien: Zur Historizität bildlicher Selbstreferenz am Beispiel der Rückenfigur. *Ambiguität in der Kunst: Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*. Köln: 2010, S. 125–167.

37 Rigby 2020, S. 17.

wie Friedrich, der – anders als viele Arktismaler seiner Zeit³⁸ – nicht selbst in die Polarregion reiste, um diese zu malen, sondern Eisschollen auf der gefrorenen Elbe in Dresden als Vorlage für sein Gemälde abzeichnete³⁹, sammelte Güntzel die Plastikflaschen für *Seestück II* aus der Elbe in Hamburg, die nunmehr als ein vom menschlichen Konsum deutlich verändertes Habitat vor Augen tritt. Am Fluss gewonnene Beobachtungen und Materialien nutzt Güntzel – anders als Friedrich – also nicht für die fiktive Darstellung einer entlegenen Region, sondern für die Verhandlung eines menschlichen Einflusses auf verschiedene Umwelten; ein ästhetisches Verfahren verwandelt sich somit in eine ökologische Botschaft.

Diese artikuliert sich auch darin, dass die Künstlerin durch die gesammelten Flaschen und die Wahl der Hamburger Kunsthalle als Raum der künstlerischen Intervention einen klaren Ortsbezug zu ihrer Wahlheimat herstellt und den Blick von dort aus in den hohen Norden als eine Region richtet, die mit einem Mal gar nicht mehr so weit weg zu sein scheint. Auf motivischer Ebene wird deutlich – darauf deuten auch die Flaschen hin, welche aus den Rändern des Bildes herauszurollen drohen –, dass der alltägliche Konsum von Plastik Auswirkungen hat, die sich nicht auf einen spezifischen Ort eingrenzen lassen. Vielmehr sind als unberührt imaginierte Räume sowohl im Bereich der Natur als auch der Kultur – hierzu zählt auch der Museumsraum – schon längst von Industrieprodukten beeinflusst, um nicht zu sagen kontaminiert. Dasselbe gilt, so die logische Weiterführung dieser Überlegung, nicht nur für die eigene Umwelt, sondern auch für die eigene Körperlichkeit.

Der Kontrast zwischen Eis als natürlichem und Plastik als menschengemachtem Material sowie die Überlagerung im Element des Aquatischen führen zu der Frage, ob die Vorstellung einer unberührten Arktis in Zeiten von menschengemachten Krisen noch angebracht ist. Diese Frage wurde u.a. von Heather Davis aufgeworfen, die die Präsenz von Plastik in der Kunst als Einladung zu einer tiefgreifenden Reevaluation der eigenen materiellen Einbindung in die Welt sieht.⁴⁰ Im Umgang des Menschen mit Plastik artikuliere sich sein Verhältnis zur Welt, denn bei diesem menschengemachten Produkt handle es sich um ein Objekt, das seinen Wert paradoxerweise daraus beziehe, dass es zum Wegwerfen gemacht sei.⁴¹ Insofern wird Plastik in der Kunst auch als Metapher für eine Entfremdung zwischen Mensch und

38 Der Verweis gilt dem amerikanischen Maler Frederic Edwin Church, auf dessen Reisen nach Labrador im Kapitel zu der Künstlerin Sarah Gerats noch näher eingegangen wird.

39 Nach Hartmut Böhme inspirierte Friedrich ein Spaziergang auf der gefrorenen Elbe 1820 zu seinem Gemälde: Hartmut Böhme: Magie, Metaphysik und Ästhetik des Weißen und des Schwarzen in Literatur und Kunst. *Schwarz-Weiß als Evidenz*. »With Black and White you can keep more of a distance, hg. von Monika Wagner und Helmut Lethen, Campus: 2015, S. 17–46.

40 Heather Davis: *Plastic Matters*. Duke University Press: 2022, S. 1.

41 Ebd., S. 7–9.

Natur in Zeiten des Konsums begriffen.⁴² Gleichzeitig wohnt Plastik allerdings eine spezielle Intimität inne, weil es mittlerweile alle Lebensbereiche und Organismen durchdringt und somit sozusagen ein distanzloses Material geworden ist: Eine abstrakte Katastrophe drängt sich damit zusehends (da auch materiell) auf.

Laut Amanda Boetzkes leben wir zudem in einer Zeit, in der natürliche Objekte eine unauflösliche Verbindung mit künstlichen Materialien, insbesondere mit Plastik, eingehen. Ein Beispiel sind in Algen eingewachsene Plastiknetze, die als sogenannte Plastiglomerate von den unumkehrbaren Spuren zeugen, die Menschen auf diesem Planeten hinterlassen.⁴³ Entgegen der landläufigen Meinung, dass Abfallhalden eine Art Komposthaufen für den Müll einzelner Gesellschaften seien, handelt es sich mit Blick auf Plastik, das nicht verrottet, um eine andere Art der Transformation: Plastik dringt in jeden Lebensbereich ein und wird letztlich zum Bestandteil menschlicher und nicht-menschlicher Körper; das Resultat sind Krankheiten und ein dramatisches Artensterben.⁴⁴

Die Plastikkrise ist also mit anderen Katastrophen eng verwandt. Genauer gesagt, ist sie ein Auslöser und ein Bestandteil dieser, da sie zugleich menschlich (d.h. den Menschen betreffend) wie auch menschengemacht ist. In ihren konkreten Ausmaßen überfordert sie den menschlichen Verstand, gleichzeitig hat sie sich bereits tief in unsere Körper eingeschrieben. Timothy Morton bezeichnet diese Art allumfassender und gleichzeitig invasiver Krisen – daran sei auch mit Rekurs auf den Theorieteil dieses Buches erinnert – als Hyperobjects und damit als »entities that are massively distributed in time and exert downward causal pressure on shorter lived entities.«⁴⁵

Da Menschen zunehmend biologisch mit (Mikro-)Plastik verbunden sind, fordern Wissenschaftler:innen (beispielsweise Boetzkes und Davis) eine ästhetische Modellierung eines neuen ökologischen Denkens, das den Menschen nicht mehr als isoliertes oder erhabenes Subjekt, sondern als ein Wesen versteht, das in einem unauflöslichen Austausch mit anthropogenen und nicht-anthropogenen Elementen steht.⁴⁶ Der Prozess ökologisch-künstlerischer Subjektbildung zeichne sich durch eine spezifische Form der körperlichen Affizierung und Involvierung aus, die die Augen öffne für die planetarischen Ausmaße aktueller Katastrophen. So Boetzkes:

42 Als historische Kulminationsorte der Plastikproduktion und der damit verbundenen Krisen nennt die Autorin die USA und Deutschland (S. 15.).

43 Amanda Boetzkes: Plastic, Oil Culture, and the Ethics of Waste. *Out of Sight, Out of Mind: The Politics and Culture of Waste*, hg. von Christof Mauch, RCC Perspectives: 2016, S. 51–58, S. 51.

44 Andrea Diederich: Albatrosse in der zeitgenössischen Kunst. *Tierstudien* 23, 2023, S. 91–102, S. 93.

45 Timothy Morton: *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the Earth*. Minnesota University Press: 2013, S. 67.

46 Vgl. für eine genauere Auseinandersetzung mit der Ästhetik des Erhabenen die Einleitung und den Theorieteil.

»Herein lies the connection to a new ecological subject whose becoming is enfolded with the forces intensities and effects of other bodies, objects and planetary conditions.«⁴⁷

Das Planetarische meint hier eine Doppelbewegung zwischen Distanz (zoom-out) und Intimität (zoom-in), welche ein neues ökologisches Denken stimulieren könne.

In diesem Zusammenhang erscheint die von Güntzel inszenierte (räumliche wie innere) Unberührtheit nicht länger als Ausdruck ästhetischer Distanz bzw. Unversehrtheit, sondern als Symptom einer Entfremdung, die menschengemachte Krisen erst ermöglicht und letztlich zu einer unheilvollen materiellen Intimität führt. Die Pose der Teilnahmslosigkeit, die in *Seestück II* zunächst Kontemplation und Konsum auf eine durchaus widersprüchliche Weise verbindet, erweist sich bei genauerer Betrachtung als tückisch: Wie die Rückenfigur bei Friedrich befindet sich auch Güntzels Betrachterin am Rand einer Welt, die sie zwar ästhetisch reflektiert, der sie jedoch – nicht nur in ihrer medialen Vermittlung und somit Bildwerdung – unausweichlich angehört. Die vermeintliche Unberührtheit durchzieht zudem nicht nur die dargestellte Figur, sondern auch den Museumsraum selbst, der als Ort ästhetischer Abgeschlossenheit eine Illusion von Unberührtheit und Distanz suggeriert, welche allenfalls in der Kunstwelt weiter Bestand hat. Güntzel unterläuft diese Illusion, indem sie den Raum der Kunsthalle als Teil des ökologischen Gefüges sichtbar macht – als einen Ort, an dem die Spuren des Konsums, der Zirkulation und des Abfalls buchstäblich in Erscheinung treten und zum neuen Fokus der Aufmerksamkeit – nunmehr der Besucher:innen – werden können. Aus dem kontemplativen Sehen wird in der Rezeption eine Form ethischer Aufmerksamkeit, die Verbindungen, Durchlässigkeiten und Mitverantwortlichkeiten verhandelbar macht. Der Topos von Unberührtheit wird als eine ästhetische Fiktion offenbar, an der sich die Einsicht entzündet, dass kein Blick auf die Welt – und kein Ort der Kunst – außerhalb aktueller Krisen steht.

Arktischer Joghurt

Eine andere Arbeit Güntzels mit dem Titel *Arctic Yoghurt* (2021) verbindet ebenfalls das romantische Motiv der weiblichen Rückenfigur mit der Vorstellung einer unbewohnten und unberührten Arktis sowie unterschiedliche Räume von Liminalitäten und Materialitäten. Sie sei an dieser Stelle vergleichend herangezogen, um die aufgeworfenen Thesen einer spannungsvollen Trias von Ästhetik, Ethik und Konsum abschließend und mit Blick auf die Charakteristika einer Metaromantik in der Gegenwartskunst zu veranschaulichen bzw. zu schärfen.

47 Boetzkes 2016, S. 56.

Arctic Yoghurt besteht aus sechs Fotografien, die eine weibliche Rückenfigur in einem roten Kleid am Ufer eines Fjords zeigen, in den schneebedeckte Berge seitlich abfallen. In der Gesamtschau reihen sich die Fotografien zu einer Handlung aneinander, die in etwa so verläuft: Eine Frau in einem roten Kleid wiegt einen Erdbeer-Joghurtbecher gedankenversunken zunächst in ihrer linken und dann in ihrer rechten Hand, bevor sie weit ausholt, um ihn ins Wasser zu werfen. Das Auftreffen des Plastiks auf der Wasseroberfläche führt zur Entstehung von Ringen, ein Moment menschlicher Berührung gewinnt an Sichtbarkeit und dehnt sich aus. Die Figur und das Plastik sind zudem durch die Farbe Rot inmitten der dominierenden Farbtöne der Winterlandschaft von Blau und Weiß deutlich aufeinander bezogen. Durch die wegwerfende Geste scheint sich die körperliche Verfügungsgewalt der Figur auf die Fjordlandschaft auszuweiten und letztlich selbst zu potenzieren.



Abb. 16: Swaantje Güntzel: *Arctic Yoghurt* (5, On December 2nd, 2021 at 12.04 a.m. I ate a yoghurt and threw the plastic pot into the Ofotfjord, Norway). Fotografie (von Jan Philip Scheibe), 20 x 32 cm, 2021 © Swaantje Güntzel / VG Bild-Kunst, Bonn 2026.

Die letzte Fotografie zeigt das wieder stille Meer in einer Nahaufnahme mit dem schwimmenden Joghurtbecher genau in der Bildmitte, allerdings nunmehr ohne die vermittelnde Rückenfigur. Obwohl der Fjord abermals ruhig ist, wirkt er mittlerweile nicht länger unberührt, sondern verändert. Er ist zum zentralen Bestandteil des unsichtbaren Beziehungsgeflechts von nordischer Landschaft, solitärer Rückenfigur und industriellem Produkt geworden.

Arctic Yoghurt wurde im äußersten Norden Norwegens aufgenommen. Bei der Wasserfläche handelt es sich um den Ofotfjord, an dessen östlichem Ende Narvik liegt. Im Zweiten Weltkrieg, genauer gesagt am 9. April 1940, war der friedlich wirkende Fjord Schauplatz einer dramatischen Seeschlacht.⁴⁸ Zehn deutsche und zwei britische Kriegsschiffe wurden dabei versenkt. Einige von ihnen sind heute als Kriegsgräber gesetzlich geschützt und verändern chemisch durch den sich langsam zersetzenden Stahl das ozeanische Ökosystem. In Güntzels Arbeit wirkt der Fjord allerdings friedlich und still; die ökologische Problematik spielt sich unterhalb der Wasseroberfläche in einem für den am Ufer stehenden Menschen nicht sichtbaren Bereich ab.

Arctic Yoghurt referiert in dem Motiv einer einsamen Figur am Ufer eines weiten Sees auf Friedrichs berühmtes Gemälde *Mönch am Meer* (1808–1810). Dessen Rezeption beschrieb Heinrich von Kleist als ein Sehen mit weggeschnittenen Augenlidern, sozusagen als Ausdruck für eine Entgrenzung, d.h. Überforderung der Sinne.⁴⁹ Die Uferlosigkeit des Sees und die Schwärze des Horizontes in Friedrichs *Mönch am Meer* evozieren das Gefühl einer Konfrontation mit der eigenen Wahrnehmung und dem Selbst, wodurch das Bild (für seine Zeit) an existenzieller Radikalität gewann. Laut Nina Amstutz lässt sich Friedrichs Entscheidung für das ungewöhnlich große Format des Landschaftsgemäldes, das den Blick überfordert, auch auf seine Affinität für eine damals neue Präsentationsform, nämlich das Panorama als Bestandteil urbaner Vergnügungskulturen, zurückführen.⁵⁰

Auch die Landschaft in der Fotografie *Arctic Yoghurt* hat etwas Panorama- bzw. Kulissenhaftes, obwohl das Format mit diesem Seheindruck durchaus bricht. Auf motivischer Ebene befindet sich die weibliche Figur auf einer in eine helle (verschneite) und eine dunkle (kieselige) Zone gegliederten Uferfläche, die an die Aufteilung von Friedrichs Gemälde *Mönch am Meer* oder an eine Bühne erinnert. Ähnlichkeiten zeigen sich zudem zur Kultur des Panoramas im 19. Jahrhundert und der Darstellung dieser spektakulären Attraktionen in der bildenden Kunst.

Panoramen sind illusionistische Wahrnehmungsräume, die Betrachter:innen von einer erhobenen Plattform aus erlauben, den Blick auf einen realistisch gemalten und sie um 360 Grad umgebenden Ausblick zu werfen. Robert Barker eröffnete 1793 das erste Panorama in London und ließ sich diese lukrative Erfindung paten-

48 Anne Hemkendreis: Die Wiederentdeckung der Romantik. Eislandschaften im Klimawandel. *Caspar David Friedrich: Kunst für eine neue Zeit*, hg. von Markus Bertsch und Johannes Grave. Hatje Cantz: 2023, S. 472–480.

49 Peter Bexte: Die weggeschnittenen Augenlider des Regulus. Zur verdeckten Antikenrezeption in einem Wort Heinrich von Kleists. *Kleist-Jahrbuch*, 2009, S. 254–266.

50 Nina Amstutz: Transparente Bilder: Caspar David Friedrichs Umgang mit Optik und Naturkunde. *Das Bild der Natur in der Romantik. Kunst als Philosophie und Wissenschaft*, hg. von Nina Amstutz u.a., Fink: 2021, S. 119–145, S. 122.

tieren.⁵¹ In der Zeit der Poleroberungen waren in den Metropolen Europas auch arktische Panoramen in Mode sowie allgemein solche, die – orientiert an zeitgenössischen Expeditionen – ozeanische Landschaften zeigten. Beworben wurden sie mit der Möglichkeit der Teilhabe an der Erfahrung und Erforschung einer bislang unbekannten bzw. unbetretenen Region. Dieses Versprechen schienen die Panoramen zu halten. Besucher:innen eines arktischen Panoramas in London gaben beispielsweise an, in der Betrachtung der sie umgebenden gemalten Polarlandschaft einen »chilly breeze« auf ihren Wangen zu spüren.⁵² Ebenso vergnüglich schlug die englische Satire-Zeitschrift *Punch* 1850 vor, dass Besucher:innen ihre Nasen vor dem Frost schützen sollten, oder warben mit einem Augenzwinkern für ein »cooling retreat in the summer months«.⁵³



Abb. 17: Winslow Homer: *Sommernacht*. Öl auf Leinwand, 76,5 x 102 cm, 1890, Musée d'Orsay, Paris © Wikimedia Commons.

Auch Gemälde aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wie Winslow Homers *Summer Night* von 1890, griffen die Freude an der scheinbaren und sicheren Erfahrung einer aufgewühlten Meereslandschaft vermittelt durch die Kunst auf; wenn

-
- 51 Vgl. zur Geschichte des Panoramas: Bernard Comment und Martin Richter. *Das Panorama: Die Geschichte einer vergessenen Kunst*. Nikolaische Verlagsbuchhandlung: 2000.
- 52 Russel A. Potter: *Arctic Spectacles. The Frozen North in Visual Culture, 1818–1875*. University of Washington Press: Seattle & London 2007, S. 54.
- 53 Ebd., S. 45.

auch weniger eindeutig. Auf dem Bild tanzen zwei Frauen beschwingt und elegant gekleidet auf einem bühnenartigen Untergrund, während der vermeintliche Schatten, den sie links auf das unruhige Wasser im Hintergrund werfen, dessen Vertikalität und damit letztlich Gemaltheit bzw. Gemachtheit nahelegen. Sogar die schattenhaft am Ufer sitzenden Rückenfiguren verstärken den Eindruck des Hintergrunds als einen gemalten Prospekt. Ähnlich wie die Frauen in Homers Gemälde elegante Kleidung tragen, verweist auch das rote Kleid von Güntzel am Ofotfjord auf eine Überlagerung verschiedener Bildwerdungen der Arktis insbesondere im Bereich der Spektakelkulturen, die heroisch geprägt waren. Ebenso wie (polare) Reiseberichte zu einer sicheren Expedition aus dem Lehnstuhl einladen⁵⁴, verdecken Bilder der Arktis ihre tatsächlichen ökologischen, historischen und gegenwärtigen Verfasstheiten.

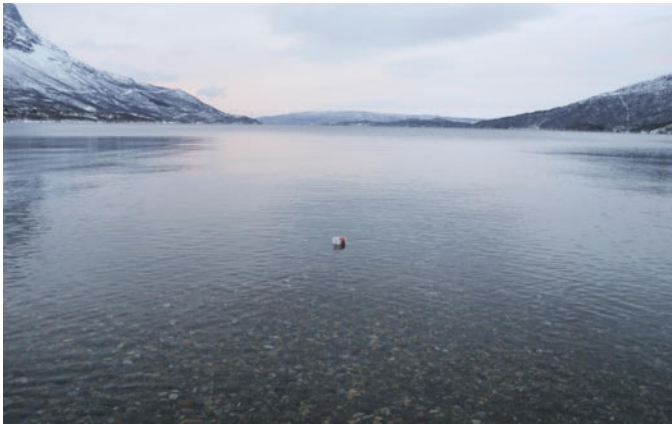


Abb. 18: Swaantje Güntzel: *Arctic Yoghurt* (fünftes Foto, 6-teilige Serie, aufgenommen am norwegischen Ofotfjord). Fotografie, 20 x 32 cm, 2021
© Swaantje Güntzel / VG Bild-Kunst, Bonn 2026.

Güntzel als weibliche Figur im knielangen Sommerkleid am arktischen Ufer folgt motivisch der Tradition des Panoramas, überführt es aber in ein kleines und alles andere als für die Rezipient:innen immersives Format. Damit wirft die Künstler:in die Frage auf, ob es sich bei der betrachteten Fjordlandschaft möglicherweise nur um einen flächigen Prospekt handelt, d.h. der Bildcharakter der Landschaft wird auffällig. Diesen Eindruck verstärkt auch die Stille der Winterlandschaft bzw.

54 Johan Schimanski: *Passagiere des Eises. Polarhelden und arktische Diskurse 1874*. Böhlau Verlag: 2015, S. 451.

die zu Beginn herrschende völlige Unbewegtheit des eisigen Wassers. In dem Moment des Wurfs des Joghurtbechers bzw. der dadurch ausgelösten Berührung des Plastiks mit dem Wasser gerät dieses allerdings in Bewegung, was die Annahme einer Gemachtheit der Fjordlandschaft konterkariert. Im Verlauf der Serie verwandelt sich die Wahrnehmung der Hintergrundlandschaft von der eines Bildes im Bild zu einer räumlichen Erfahrung, wodurch eine spezifische Region hinsichtlich ihrer kulturellen Prägung und ihrer Medialität thematisch wird.

Zudem wird der Wurf eines einzelnen Plastikbechers zum Ausgangspunkt der Reflexion über die Ausdehnung der menschlichen Verfügungsgewalt auf die Natur im Zeitalter der Industrialisierung bzw. dem Anthropozän.⁵⁵ Das an sich vielleicht zunächst unspektakuläre Ereignis des Wegwerfens in einem durchaus spektakulären Setting gewinnt gerade durch die deutliche Inszeniertheit des Sujets und ihrem Changieren zwischen Wirklichkeit und Fiktion an einer intensiven Spannung. Schließlich entfaltet der zunächst unscheinbare Joghurtbecher eine über sich hinausweisende Kraft⁵⁶, auf die ganz buchstäblich die Ringe auf dem Wasser hindeuten können: eine unbedachte, ignorante und moralisch fragwürdige Handlung kann ungeahnte und sich potenzierende Effekte nach sich ziehen; ebensolches gilt auch für die Fortführung einer populären und kulturell verankerten Imaginations- sowie Bildkultur zu einer spezifischen Region.

Schiffbrüche mit und ohne Zuschauer

Das Prinzip von Relation und Verantwortlichkeit kulminiert im Motiv des arktischen Schiffbruchs, welcher in *Seestück II* als Gemälde im Bild präsent und in *Arctic Yoghurt* durch den historischen Ort Narvik nur angespielt ist. Doch die Metapher fungiert letztlich als begrenzter Deutungsrahmen: Nicht der Schiffbruch oder die Arktis als ein Spektakel steht im Zentrum, sondern die Frage, ob Bilder die Grenzen menschlicher Verfügungsgewalt sichtbar machen und Wahrnehmung in Verantwortung überführen können.

Diesbezüglich lässt sich Hans Blumenberg hinzuziehen, der den Schiffbruch kulturgeschichtlich als Reflexion über Grenzerfahrung und Maß des Handelns bzw. als eine Daseinsmetapher liest.⁵⁷ Goethe wiederum verband diese Metapher nicht mit heroischer Affirmation, sondern mit einer Kritik am Topos der Spurenlosigkeit,

55 Der Terminus stammt eigentlich aus der Chemie/Atmosphärenphysik und wurde von Paul J. Crutzen geprägt. Er bezeichnet einen Epochenwechsel, seitdem der Mensch zur treibenden geologischen und atmosphärischen Kraft geworden ist. Vgl. u.a.: Eva Horn und Hannes Bergthaller: *Anthropozän: Zur Einführung*. Junius: 2019.

56 Vgl. in der Einleitung die Abhandlung zum veränderten Katastrophenverständnis in der Romantik.

57 Hans Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetapher*. Suhrkamp Verlag: 1979.

wenn er schreibt: »Fortschritte wie Untergänge hinterlassen dieselben unberührten Oberflächen.«⁵⁸ Für Güntzels Arbeiten ist entscheidend, dass die Betrachter:innen nicht mehr von einem bühnenhaften und fiktiven Ufer aus sozusagen gesichert auf das Meer schauen. Stattdessen verharrt die Rückenfigur in *Seestück II* im Museum, während die Plastikflaschen sich potenzierende Folgen einer unbewussten bzw. ignoranten Handlung veranschaulichen und die Betrachtenden in diese Kette der Folgen implizit einbezogen werden.

Damit rückt, mit Hana Gründlers Ethik der Aufmerksamkeit, nicht das Erhabene als überwältigender Natureindruck ins Zentrum, sondern das, was der Darstellung von Natur seit der Romantik als Zwiespalt eingeschrieben ist und bis heute wirksam bleibt⁵⁹, nämlich eine Form des Eskapismus wie auch eine selbstbezügliche Distanz, in der die »eigene Epoche in sehr grundsätzlichem Sinne kritisch reflektiert« und dabei das Natur-Mensch-Verhältnis durchaus in seiner physischen Bedingtheit in den Blick genommen wurde.⁶⁰

Güntzel inszeniert genau diese Liminalität zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem sowie Transzendenz und Materialität: Eis als Sehnsuchtsbild und Plastik als problematisches Material sind formal verschränkt; die Kontemplation der Rückenfigur kollidiert mit der Blindheit für die von ihr verursachten Spuren. Jonathan Crarys Spannungsverhältnis von Fokussierung und Zerstreuung liefert hierfür den Wahrnehmungsmodus: Die Szene bindet Aufmerksamkeit und exponiert zugleich das, was aus dem Blick zu fallen droht.⁶¹

Entscheidend ist dabei, dass *Seestück II* keinen Schiffbruch als ein Ereignis zeigt, sondern die Bedingungen inszeniert und ausstellt, unter denen Katastrophisches – Plastik, Militarisierung, Tiefenzeit ökologischer Folgen – ästhetisch erfahrbar wird. Die Arbeit verknüpft Räume und Zeiten; die Arktis wird als Bild, das Museum als vermittelnde und weltbildende Institution und die Betrachter:innen werden als Mit-Verantwortliche an umweltlichen Veränderungen thematisiert. Anstelle einer Anklage hält die Fotografie diese Verhältnisse in ihrer gegenseitigen Überschreibung, historischen Bedingtheit und situativen Verwobenheit (entsprechend einer romantischen Ambiguität) allerdings produktiv offen.

Seestück II ebnet also keinen Kausalweg von Ästhetik zu Ethik. Wie Gründer betont, gibt es keine Eins-zu-eins-Entsprechung zwischen Sehen, Sprache und Handeln; wohl aber lässt sich ein Verantwortungsbewusstsein des Sehens schärfen – ein

58 Ebd., S. 47 und 57.

59 Hana Gründler: *Die Dunkelheit der Episteme: Zur Kunst des aufmerksamen Sehens*. Gebrüder Mann Verlag: 2019, S. 10.

60 Johannes Grave: Interview: <https://www.lichtgedanken.uni-jena.de/ausgabe-10-mehr-sowohl-als-auch> (aufgerufen am 13. Dezember 2025).

61 Jonathan Crary: *Aufmerksamkeit: Wahrnehmung und moderne Kultur*. Suhrkamp: 2002.

Sehen, das Verantwortlichkeit anerkennt und die eigenen blinden Flecken adressiert.⁶² Vor diesem Hintergrund erscheinen Güntzels Rückenfiguren als ambivalente Schnittstellen: Sie laden ein zur Identifikation und verweigern diese zugleich; sie rufen zur imaginären Versenkung ein und exponieren deren Folgen. Die romantische Bildformel wird so metaromantisch umcodiert: nicht als erhabener Eskapismus, sondern als kritische Erfahrung, in der ästhetische Aufmerksamkeit potenziell in ökologische Aufmerksamkeit überzugehen vermag, sofern ein selbstvergessener Konsum verhindert und die Imagination der Arktis an ihre menschengemachten Veränderungen angepasst wird.

Eine ähnliche Verbindung zwischen ästhetischer Erfahrung und moralischer Sensibilisierung beschreibt Damla Dönmez in ihrer Untersuchung zum »environmental sublime«, sozusagen als eine Grundierung ökologischer Subjektbildung. Die Autorin betont die doppelte Wirkung des Erhabenen, das zugleich Faszination und Befremden auslöst und damit ein Bewusstsein für die eigene Verstrickung in ökologische Zusammenhänge schafft:

»[The] sublime, as an aesthetic concept, is helpful to give us moral motivation for the preservation of nature; we are both part of, and alien to it. [...] the environmental sublime is a specific aesthetic concept that can help us unveil this paradoxical relation due to its peculiar dual character causing both pleasure and displeasure. It can give insight into how to adopt, adjust and accommodate to the environmental problems.«⁶³

Damit lässt sich Güntzels Verfahren weitergehend als ein zeitgenössisches Abarbeiten am Erhabenen mithilfe der romantischen Rückenfigur vor einer als unberührt imaginierten Landschaft verstehen, und zwar als eine dezidierte Kritik an einer vorbelasteten Darstellungsformel, die erst in ihrer Adaption und Veränderung produktiv wirksam werden kann.

Güntzels Fotografien bündeln – über *Seestück II* und *Arctic Yoghurt* hinweg – folglich drei Einsichten: Erstens, dass Unberührtheit eine kulturelle Fiktion ist, die reale Spuren verdeckt. Zweitens, dass die Medialität bzw. Kanonisierung des Blicks weder neutral noch geschützt ist, sondern selbst Teil ökologischer Zirkulationen wird. Drittens, dass die romantische Rückenfigur heute als Prüfstein eines ethischen Sehens fungieren kann: Sie macht die Differenz zwischen Anschauung und Mitverantwortung sichtbar und verschiebt die Frage nach dem Subjekt vom souveränen Standpunkt hin zu einer erschütterten und relationalen Involviertheit. Eine ähnliche ökologische und historische Komplexität, Ambiguität sowie Affizierungskraft

62 Gründler 2019, S. 227.

63 Damla Dönmez: The Environmental Sublime: From Aesthetics to Ethics. *Proceedings from the European Society for Aesthetics*, hg. von Fabian Dorsch und Dan-Eugen Ratiu. ESA: 2009, S. 122–145, S. 122.

kennzeichnet auch die Fotografien der finnischen Künstlerin Elina Brotherus, deren Arbeiten im Folgenden ebenfalls in ihrem metaromantischen Verfahren untersucht werden.

4.2. Inszenierte Rückenfiguren: Elina Brotherus' *Wanderlust*

Vor der Jubiläums-Ausstellung zu Caspar David Friedrich in der Hamburger Kunsthalle (2023/24) ging der *Wanderer über dem Nebelmeer* (1818) auf eine Reise. Während das Gemälde Schweinfurt und Winterthur besuchte, nahm eine ›Wandersfrau‹ seinen Platz ein.⁶⁴ Vielleicht hatte der Wanderer schlichtweg keine Lust mehr dazu, Gegenstand aktivistischer Auseinandersetzungen zu sein. Bei der angekündigten Klebeaktion der damals als *Letzte Generation* betitelten Gruppierung im Frühjahr 2023 war das Gemälde nämlich nur knapp unbeschadet davon gekommen, weil sich der derzeitige Direktor der Kunsthalle (Alexander Klar) aufgrund der zunehmenden Naturkatastrophen verständnisvoll in der Presse zu den Anliegen der Aktivist:innen geäußert hatte.⁶⁵ Anstatt das Gemälde direkt zu beschmieren, entrollten die Aktivist:innen nur ein Plakat im Museum, das Friedrichs Wanderer vor einer brennenden Gebirgslandschaft zeigte. Sie legten das Bild vor dem Gemälde auf den Boden und beschmierten es mit Asche, um auf die verheerenden Waldbrände in der Sächsischen Schweiz als ein Ergebnis des menschengemachten Klimawandels aufmerksam zu machen. Ihre Anklage galt einer kollektiven Untätigkeit im Kontext des sich verschärfenden Klimawandels bzw. der verbreiteten Ignoranz diesem gegenüber: »Unsere Wälder vertrocknen und ihr schaut zu [...] nein, ihr schaut weg!« war eine der wiederholten Parolen.

Friedrichs Wanderer richtet seine Aufmerksamkeit auf eine Landschaft, die sich in ihrer Vernebelung sowohl entzieht als auch anzieht. Als Rückenfigur bietet sich der Wanderer für die Besucher:innen der Kunsthalle als eine Identifikationsfigur

64 Die Künstlerin hat das Hängen ihres Bildes am 4. Mai 2023 auf ihrer Instagram-Seite selbstreflexiv kommentiert: «My »Wanderlust« (2020) replaced Caspar David Friedrich's »Wanderer über dem Nebelmeer« (1817) on the wall of Hamburger Kunsthalle. The young artist that did her first Wanderers 20 years ago would probably not have believed this.« Vgl.: https://www.instagram.com/p/Cr1Acizqkv/?img_index=1 (aufgerufen am 13. Dezember 2025).

65 Eigentlich sollte das Plakat am Rahmen des Gemäldes befestigt werden, ohne Rückstände zu hinterlassen, wobei diese Intention der Aktivist:innen natürlich problematisch ist. Der Journalist Niklas Maak berichtete über den Vorgang und die Hintergründe der Aktion in einem Artikel der Frankfurter Allgemeinen Zeitung: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst-und-architektur/die-letzte-generation-versucht-caspar-david-friedrichs-wanderer-zu-ueberkleben-18790672.html> (aufgerufen am 12. März 2025).

an, die zur Teilhabe an einem überwältigenden Natureindruck einlädt.⁶⁶ Im Vergleich mit der aktivistischen Parole stellt sich allerdings die Frage, ob in der Vorstellung unberührter Naturräume heute nicht tatsächlich etwas Wesentliches aus dem Blick fällt. Oder anders gefragt: Wer ist eigentlich dieses ›ihr‹, auf das die Rückenfigur stellvertretend für die Betrachter:innen ihren Blick richtet? Und welche Landschaft wird konkret als menschenleer und unberührt inszeniert?



Abb. 19: Elina Brotherus: *Wanderlust* (aus der Serie *The New Painting*). Fotografie (Giclée-Print auf Grundlage eines digitalisierten Negativs), 105 x 128 cm, 2020, Miettinen Sammlung, Berlin-Helsinki © Elina Brotherus.

Diese Fragen beschäftigen auch die Künstlerin Elina Brotherus in ihrer am Gemälde *Wanderer über dem Nebelmeer* orientierten Fotoserie *The New Painting* (2000–2004). Die Fotografie *Wanderlust* von 2020 ist eine späte Version in einer Reihe von insgesamt fünf Fotografien, in der sich die Künstlerin mit dem romantischen Motiv einer nahsichtigen Rückenfigur vor einer weiten, häufig nordischen Landschaft befasst. Dabei spielt die Künstlerin mit verschiedenen Variationen des Motivs – eine Methode, die sich auch als eine Aktualisierung der Romantik im

66 Zur Identifikationsmöglichkeit mit Rückenfiguren: Regine Prange: Sinnoffenheit und Sinnverneinung als metapicturale Prinzipien. Zur Historizität bildlicher Selbstreferenz am Beispiel der Rückenfigur. *Ambiguität in der Kunst: Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*. Böhlau: 2010, S. 125–167.

Sinne eines metaromantischen Verfahrens bezeichnen lässt, wie im Folgenden dargelegt wird.

Wanderlust zeigt eine weibliche Figur von hinten, die ein schwarzes Kleid trägt und auf einem Felsvorsprung innerhalb des finnischen Koli Nationalparks steht. Der Ausblick ist heute ein Touristenmagnet und inspirierte in der Romantik Komponisten und Maler gleichermaßen.⁶⁷ Insbesondere die Gemälde des finnischen Künstlers Eero Järnefelt trugen zur Ikonisierung des von Brotherus gewählten Aussichtspunktes als Blick auf eine vom Menschen angeblich unveränderten Natur bei. Die Aufmerksamkeit der Figur in der Fotografie richtet sich auf die Weite der sich unter ihr ausbreitenden sub-arktischen Landschaft, die wild und naturbelassen wirkt.



Abb. 20: Eero Järnefelt: Koli. Gouache, ohne Maßangaben, 1935, Nationalmuseum Helsinki © Wikimedia Commons.

Järnefelts Bild *Koli* von 1935 – welches das Felsplateau, auf dem sich später Brotherus positionierte, zeigt – lässt sich im Kontext der relativ spät erfolgten Staaten Gründung Finnlands von 1917 als Zeichen eines erstarkenden Nationalbewusstseins

67 Die Landschaften des ostfinnischen Koli Nationalparks sind berühmt, sein Panorama diente dem Komponisten Jean Sibelius, dem Maler Eero Järnefelt sowie vielen anderen Personen als Inspiration. Tourist:innen posieren für Social Media auf dem Felsen, und zwar häufig genau in der Position von Friedrichs Wanderer: <https://zugpost.org/koli-nationalpark/> (aufgerufen am 12. März 2025).

deuten. In dieser spielte die Vorstellung einer unberührten und ursprünglichen Natur eine nicht zu unterschätzende Rolle.⁶⁸ Sarah Milroy stellt beispielsweise fest, dass Landschaftsmalerei, die ein romantisches Heimatgefühl beschwor und somit ein identifikatorisches Angebot machte, mehr über die jeweilige Bevölkerung einer Nation aussagte als über die Natur als solche.⁶⁹

Demgegenüber vermutet Isabelle Gapp, dass insbesondere skandinavische Landschaftsbilder der zweiten Hälfte des 20. und des beginnenden 21. Jahrhunderts – die neben einer Nähe zum Impressionismus auch eine Affinität zum Dekorativen kennzeichne – sowohl nationale Implikationen als auch eine ökologische Dimension hätten.⁷⁰ Eine freie Verwendung von Farbe unabhängig vom gemalten Gegenstand, wie sie sich auch in Järnefelts blauen Uferzonen findet, sei nicht nur Ausdruck von Einheit, sondern auch die materielle Artikulation eines Zwiespalts, nämlich der wechselseitigen Erfahrung einer sich verfestigenden Vorstellung von Heimat und dem gleichzeitigen Wissen um eine sich stets wandelnde Natur. Während die Nationalisierung der Landschaft also ihre Transzendierung im Kontext Erhabenheitserfahrung bedeutet – nach der im Übrigen die Natur nur der moralisch-sittlichen Ausbildung des Volksgeistes diene –, zeichnet sich nach Gapp in der haptischen Qualität von Farbe eine Art frühes ökologisches Bewusstsein ab.⁷¹ Obwohl dem von Gapp konturierten Spannungsverhältnis prinzipiell zuzustimmen ist, ist nicht von der Hand zu weisen, dass skandinavische Landschaftsbilder des 19. Jahrhunderts – Järnefelts Gemälde ist ein passendes Beispiel – fast immer menschenleer und letztlich imperial konnotiert sind. In ihnen herrschte die Idee eines unbewohnten Nordens vor, wodurch die nationale und touristische Erschließung der (Sub-)Arktis befördert wurde, was auch koloniale Konsequenzen hatte.

Brotherus' Fotografie *Wanderlust* ist im Motiv der Rückenfigur vor einer sich unter ihr ausbreitenden Landschaft eng an der Romantik orientiert; mit der Referenz auf Järnefelt thematisiert sie zusätzlich den nicht zuletzt durch Bilder initiierten und heute massenhaft zu bezeichnenden Tourismus in Finnland im Kontext der Nationalpark-Gründungen.

Der Bezug auf das späte 19. und beginnende 20. Jahrhundert als eine Schlüsselzeit dieser Entwicklung ergibt sich auch aus dem historischen, knöchellangen Kleid der Frau, das u.a. an Beispiele der skandinavischen Interieurmaleri – man denke an die einsamen Frauen in den Bildern des Dänen Vilhelm Hammershøi –

68 Isabelle Gapp: *A Circumpolar Landscape: Art and Environment in Scandinavia and North America, 1890–1930*. Lund Humphries: 2024.

69 Sarah Milroy: A Contract with Nature? *The Canadian Forum* 64/65, 1984, S. 25–37, S. 27.

70 Gapp 2024, S. 13.

71 Ebd., S. 14. Prinzipiell ist das Argument hier ähnlich gewendet wie bei den Bildern J. M. W. Turners. Eine gegenstandsfreie und auffällige Farbigkeit wird nicht als Weg hin zur Abstraktion (und damit auch letztlich zur Transzendenz) in der Postmoderne gewertet, sondern als Bekenntnis für die materielle Verfasstheit der Natur und letztlich auch des Menschen.

erinnert.⁷² Mit Blick auf die Tradition der skandinavischen Landschaftsmalerei ist ebenso ein Vergleich mit der norwegischen Malerin Kitty Kielland, einer Schülerin Hans Gudes, naheliegend. In den Jahren 1885–1887 malte sie ein Landschaftsgemälde, auf der eine Frau im schwarzen Kleid (die befreundete norwegische Künstlerin Harriet Backer) an einem bewaldeten Ufer unter einem weißen Sonnenschirm an einer Staffelei sitzt. Auf ähnliche Weise inszeniert sich Brotherus wie eine Figur aus dem späten 19. Jahrhundert, wobei Fragen der Landschaftswahrnehmung und ihrer Darstellung sowie Künstlerschaft und Modellhaftigkeit mitverhandelt werden. Neben einem Nachdenken über die Wahrnehmung nordischer Natur tritt also auch eine Reflexion über ihre Bildwerdung und die Rolle von Brotherus als Künstlerin und als Model.



Abb. 21: Kitty Lange Killand: *Landschaft (Cernay-la-ville)*. Öl auf Leinwand, 46 x 55 cm, 1885–1887, Nationalmuseum Oslo © Wikimedia Commons.

Die Thematisierung einer Gemachtheit der Szene bzw. ihrer Orientierung an einem ikonographischen Vorbild wird durch die Tasche bekräftigt, die Brotherus als

72 Zu den Rückenfiguren bei Hammershøi vgl.: Anne Hemkendreis: *Die monochromen Interieurbilder Vilhelm Hammershøis: Verweigerte Einblicke – Ausgestellte Innenwelten*. Fink: 2016.

Figur der Fotografie *Wanderlust* über ihrem Rücken trägt. Gemeinsam mit dem modernen Haarschnitt und den Turnschuhen konterkariert die Tasche die historische Anmutung von Brotherus' Fotografie und ihre Nähe zur älteren Malerei. Das Accessoire ist mit Friedrichs Gemälde *Wanderer über dem Nebelmeer* bedruckt, was die Romantik als Bildzitat unmittelbar in die Fotografie holt. Durch die Aktualisierung des Motivs, das nunmehr von einer weiblichen Figur dominiert wird, ergibt sich allerdings eine ironische Brechung zwischen der Hauptszene des Bildes und dem eingefügten Bildzitat; die Fotografie wird auffällig als künstlerische Inszenierung einer kulturell geformten Naturerfahrung.⁷³

Deutlich werden durch die Einfügung des Wanderers als Bildzitat auch die kleineren und größeren Veränderungen, die die Künstlerin gegenüber Friedrichs Gemälde vornimmt: Am auffälligsten ist vielleicht, dass anstatt einer männlichen Rückenfigur nunmehr eine Frau den Blick in die Ferne lenkt. Brotherus steht außerdem nicht mittig im Bild, sondern etwas nach rechts aus der Bildmitte gerückt, wodurch Figuren- und Betrachter:innen-Perspektive voneinander abweichen. Die Blickrichtung und der Standpunkt der weiblichen Figur erscheinen dadurch als weniger monumental bzw. die Landschaft dominierend. Zudem ist im Vergleich zwischen Gemälde und Fotografie auffällig, dass kein Felsvorsprung die weibliche Figur vor einem möglichen Sturz in die Tiefe schützt. Der Standpunkt der Frau auf dem glatten Stein kann somit als durchaus gefährdeter interpretiert werden, wodurch eine erhabene Erfahrung aufgehoben, jedoch zeitgleich konterkariert wird.

In einem Interview von 2016 begründet die Künstlerin ihre andauernde Arbeit mit romantischen Ästhetiken, insbesondere mit Blick auf das von Rückenfiguren ausgehende Affizierungspotenzial, wie folgt:

»I repeat the same thing for as long as possible. I become attached to one motif at a time, for example a figure seen from the back in a landscape. I wonder how many times I can show a character looking at a landscape before it is too much. Or what variants I could invent, have them face forward or add a second person maybe.«⁷⁴

Das Spiel mit der romantischen Rückenfigur, ihr wiederholtes Auftauchen in unterschiedlichen Sujets ähnelt den verschiedenen Varianten, die Friedrich mit Blick auf den Einsatz seiner Monumentalfiguren erprobte. Gleichzeitig zeigt der Druck

73 Die Bedeutung von Bildern im Bild als Kommentare der Hauptszene wird auch im Kapitel zu Swaantje Güntzel untersucht. Ikonographisch nachgezeichnet hat die metaästhetische Kommentarfunktion vor allem Wolfgang Kemp: Ders.: *Praktische Bildbeschreibung. Über Bilder in Bildern*, besonders bei van Eyck und Mantegna. *Kemp Reader. Ausgewählte Schriften*, hg. von Kilian Heck. Dt. Kunstverlag: 2006, S. 175–191.

74 Elina Heikka u.a.: *The rules of the game* (Interview vom 6. März 2016). *La lumière venue du nord/The light from the North: Elina Brotherus – Photographs 1997–2015*, ohne Herausgeber:innen, Hazan: 2016, S. 21–23, S. 21.

des Motivs auf der Tasche die mittlerweile globale Wirkmacht der romantischen Bildformel durch ihre Verbreitung als dekoratives Element auf unterschiedlichen Bildträgern. Die starke Affizierungskraft des Motivs beruht auf seiner Mobilität, die ausgehend von der Malerei nun verschiedene Medien und sogar Alltagsprodukte umfasst.⁷⁵ Ein ›genug‹ der Reproduktion scheint noch lange nicht erreicht – zumindest nicht, studiert man das breite Souvenir-Angebot der Hamburger Kunsthalle im Kontext der Caspar-David-Friedrich-Jubiläumsausstellung.⁷⁶

Brotherus fragt in ihrer kritischen Reflexion der Rückenfigur auch, an wen sich Friedrichs Versprechen einer Teilhabemöglichkeit an einem überwältigenden Natureindruck richtet, frei nach ihrem Motto »welcome, join in«⁷⁷. Ein besonderes Interesse zeigt sie für die andauernde Wirkmacht der männlichen Wandererfigur, deren ikonischer Status dadurch unterlaufen wird, dass die Künstlerin ihren eigenen (weiblichen) Körper in den Fotografien einsetzt. Dabei ist es Brotherus allerdings wichtig zu betonen, dass in den Bildern eigentlich nicht sie selbst zu sehen ist, sondern die Rückenfigur als ein durchaus abstraktes und dennoch physisches Modell zur Verhandlung unterschiedlicher Blickkonstellationen dient: »The reality of the body is irrelevant.«⁷⁸

Gerade Rückenansichten haben es Brotherus angetan, weil ihre diskrete und höfliche Zurückhaltung den eigenen Blick anders erfahrbar macht, als die frontale Konfrontation mit einer Figur. Kontemplation und nicht Konfrontation sowie eine gewisse Ambiguität machen demnach Brotherus' künstlerisches Schaffen aus. In ihrer Ansicht von hinten eröffnen die Figuren einen Reflexionsraum über die Art und Weise, wie nordische Landschaften nach romantischer Manier allgemein wahrgenommen und ins Bild gesetzt wurden bzw. werden.

Rebecca Baillie erkennt in Brotherus' Fotografien eine Einladung an einer melancholischen Stimmung der weiblichen Figuren teilzuhaben.⁷⁹ Laut der Autorin orientiert sich die Künstlerin an Bildformeln, die in der Kunstgeschichte durch

75 Diese Feststellung erinnert durchaus an Aby Warburgs Theorie der Bilderfahrzeuge, auch weil der Wanderer über dem Nebelmeer aufgrund seiner inneren Affiziertheit (trotz äußerer Aktionslosigkeit) durchaus als eine moderne Pathosformel gelesen werden kann, wie im Theorieteil der Arbeit ausführlich dargelegt wurde. Zur Automobilität der Bilderfahrzeuge vgl. auch: Uwe Fleckner und Elena Tolstichin: Das Leben der Wandernden: Haupt-, Neben- und Irrwege (Auto)mobiler Kunstwerke. *Das verirrte Kunstwerk. Bedeutung, Funktion und Manipulation von ›Bilderfahrzeugen‹ in der Diaspora*, hg. von dens. De Gruyter: 2020, S. 1–27. Nach Meinung der Autor:innen können sich Motive auch in neuen Kontexten verirren, wodurch sie häufig entmystifiziert werden.

76 Vgl. hierzu die Einleitung dieses Bandes.

77 Heikka 2016, S. 23.

78 Ebd., S. 23.

79 Rebecca Baillie: The New Melancholy: The Photography of Elina Brotherus. *Women's Studies* 43/8, S. 1039–1050.

männliche Denkerfiguren dargestellt wurden, und interpretiert diese neu.⁸⁰ Guido Boulboulé knüpft hieran an, verschiebt die Frage der Teilhabe an einer spezifischen inneren Gestimmtheit jedoch stärker auf eine wahrnehmungstheoretische Ebene, wenn er schreibt: »In her examination of romantic painting, the artist speaks not of a melancholic but of a contemplative gaze.«⁸¹ Anstelle der Bildwerdung von Emotionen gehe es der Künstlerin allgemeiner um die Inszenierung eines aufmerksamen Sehens als Ausdruck tiefer Andacht und die Einladung zur Teilhabe an einem sich dadurch öffnenden Denkraum über die unterschiedlichen Bedingtheiten und Modi ästhetischer Erfahrung.⁸²

In Brotherus' Fotografie findet sich das Motiv der Naturbetrachtung gedoppelt und damit intensiviert sowie zugleich relativiert, nämlich im Dialog zwischen der weiblichen Figur als wahrnehmendes Subjekt und der männlichen Rückenfigur als Bild im Bild. Strukturen von Aufmerksamkeitslenkung werden durch die Wiederholung einer ikonographisch allzu bekannten und etablierten Bildformel geradezu auffällig; ein weiblicher und ein männlicher Blick treten im Modus der Inszenierung von Landschaft nebeneinander.

Inszenierung und Wiederholung

Ähnlich wie Swaantje Güntzels Serie *Seestücke* lässt sich auch Brotherus' Abarbeiten an der romantischen Wanderfigur als eine Art Weiterführung der sogenannten staged photography seit den 1970er-Jahren bezeichnen, ohne mit dieser identisch zu sein. Als Gegenbewegung zur *street photography* und ihrem dokumentarischen Anspruch beeinflusste die inszenierte Fotografie mit ihrer Feststellung, dass letztlich jede fotografische Aufnahme auf einer bewussten Entscheidung und somit Komposition beruht, auch die europäische Kunst.⁸³ In den Vordergrund des fototheoretischen Diskurses rückte also die Ebene der Vermittlung von Wahrnehmung durch Medien, d.h. die der ästhetischen Erfahrung immer bereits eingeschriebene Sekundarität von Wahrnehmung.

80 Die Autorin übersieht, dass bereits im 19. Jahrhundert (über das Motiv des Schlafes bei Jan Vermeer) das männlich geprägte Motiv der Melancholie in die Darstellung einer weiblichen Figur einwandert: Anne Hemkendreis: *Die monochromen Interieurbilder Vilhelm Hammershøis: Verweigerte Ausblicke und ausgestellte Innenwelten*. Fink: 2015, S. 81–89.

81 Guido Boulboulé: Sebaldiana. Memento Mori. Elina Brotherus auf Korsika. *Elina Brotherus: Why not?*, ohne Herausgeber:innen, Hirmer: 2020, S. 74–87, S. 81. Auch andere Autorinnen richten sich gegen eine emotionale Lesart der Fotografien: Susanne Pettersson: *Close to Pain-ting. Elina Brotherus. The New Painting*. Next Level: 2006, S. 5–8.

82 Zu Brotherus' Interesse an der Kontemplation: Andrea Holzherr: *Of Landscape. Elina Brotherus. The New Painting*. Phaidon: 2006, S. 11.

83 Christine Walter: *Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood*. VDG: 2002, S. 19.

Brotherus' Arbeiten passen jedoch in keine der drei Hauptkategorien von inszenierter Fotografie – Narrative Szene, Stilleben, Porträt –, stattdessen kennzeichnet sie ein Interesse an der angeblichen Neutralität von Figuren der Aufmerksamkeitslenkung und die Situierung von Wahrnehmung.⁸⁴ Damit gehen durchaus auch Fragen nach der eigenen Identität als Künstlerin, dem Einfluss des kunsthistorischen Kanons auf die eigene Seherfahrungen und nach einer »von den Medien beeinflussten Wirklichkeit« einher.⁸⁵ Signifikant ist, dass nach Christina Walter der Bezug zur Malerei in der inszenierten Fotografie nicht nur diese als ein weltbildendes Medium hervorhebt, sondern auch die Einheit der Malerei im Sinne der Versicherung eines Weltverhältnisses durch Kunst gestört wird. In diesem Sinne verstehe ich Brotherus' Fotografie auch als Inszenierung einer grundlegenden Relation, nämlich von Subjekt, Welt und Medium.

In *Wanderlust* ist die Inszenierung des Gezeigten durch die historische Kleidung der Figur und die Tasche mit dem Gemälde Friedrichs zweifelsohne erkennbar, weshalb Authentizität kein Effekt der Fotografie ist.⁸⁶ Stattdessen treten durch das Bildzitat als rekursive Strategie Fragen der Selbstreflexion, der Selbstmarkierung und der Autoreferenz stärker in den Vordergrund. Ab den 1990er-Jahren beeinflusste diese Charakteristik der *staged photography* auch die Kunst- und Kulturszene Skandinaviens.⁸⁷ Ähnlich wie Cindy Sherman Figuren aus der Popkultur nachstellte, interessiert sich auch Brotherus in ihrer weiblichen Verkörperung des Wanderers über dem Nebelmeer für die Instabilität von Gender als einem u.a. durch die Medien verbreiteten und gesellschaftswirksamen Konstrukt. Indem der Blick auf die unberührte Landschaft einer weiblichen Figur zugeschrieben wird, eröffnet die Arbeit eine Perspektive auf die ideologische Tiefenebene hinter jedem angeblich realistischen Bild.⁸⁸ Oder in den Worten Mette Sandbyes: »Nothing exists outside history: culture is not reflected by images but produced by images.«⁸⁹ Womöglich sinnt die weibliche Figur in *Wanderlust* über eben diesen Umstand nach, und zwar anders als ihr männlicher Vorläufer, der eine scheinbar unberührte Natur betrachtet und dabei eine gewisse Sehnsucht und Neutralität des Blicks proklamiert.

Brotherus' Auseinandersetzung mit der Figur des Wanderers lässt sich im Licht gegenwärtiger theoretischer Überlegungen zur Romantik und Kontemplation jedenfalls produktiv lesen. Schließlich ist die Haltung der Kontemplation nach Ka-

84 Ebd., S. 42.

85 Ebd., S. 43.

86 Matthias Weiß: Was ist ›inszenierte‹ Fotografie? Eine Begriffsbestimmung. *Die fotografische Wirklichkeit: Inszenierung – Fiktion – Narration*, hg. von Lars Blunck. transcript: 2010, S. 37–52, S. 45.

87 Mette Sandbye: »Staged Photography« Revisited. *School of Photography*, hg. von Jasmin Daryani und Simon Berg, University of Gothenburg: 2012, S. 178–193.

88 Ebd., S. 182.

89 Ebd., S. 183.

te Rigby nicht nur zentral für die Romantik, sondern auch der Grund für ihre aktuelle Konjunktur in Zeiten globaler Krisen.⁹⁰ Nach Rigby benötigen Gesellschaften heute mehr Kontemplation, da diese Haltung Zeit und Raum für ein Umdenken jenseits populistischer Affektlogiken eröffnet. Eine kontemplative Praxis könne zudem ein Gefühl fundamentaler Verbundenheit mit der Natur fördern – im Gegensatz zur aufklärerischen Vorstellung eines »quasi-disembodied mind, immune to environmental influences.«⁹¹ Brotherus' weibliche Figur lädt zur Teilhabe an einer andächtigen Naturbetrachtung ein, stellt diese in der Verdoppelung des Bildzitats jedoch gleichzeitig als eine kulturell geprägte, romantische Haltung zur Diskussion, die sowohl Gefühle von Gefährdung als auch von Erhabenheit auslösen kann und in ihrer Allgemeingültigkeit zumindest zweifelhaft wird.

Der Vergleich mit Caspar David Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* verdeutlicht diese doppelte Bewegung. Während Friedrichs männliche Figur in der zentralperspektivisch komponierten Landschaft souverän über die Natur zu herrschen scheint, verschiebt Brotherus durch die *Verrückung* der weiblichen Figur aus dem Bildzentrum die Machtbalance zwischen Subjekt und Umwelt. Die ikonische Pose des Wanderers wird hier nicht heroisch wiederholt, sondern kritisch gebrochen: Die weibliche Figur erscheint verletzlicher, von ihrer Umgebung affiziert und zugleich von ihr distanziert – in einer Position also, die weniger erhaben als prekär wirkt. Das Versprechen auf Unmittelbarkeit wird durch den erkennbaren Inszenierungscharakter zusätzlich unterwandert, sodass die Aufmerksamkeit der Betrachter:innen nicht mehr auf eine unberührte Natur, sondern auf die Bedingungen ihrer Wahrnehmung selbst gelenkt wird.

In dieser Brechung romantischer Bildformeln zeigt sich das, was ich als metaromantisch bezeichnen möchte: eine Kunst, die die romantische Sehnsucht nach einer Einheit mit der Natur nicht negiert, sondern sie als kulturell und medial vermittelte Erfahrung reflektiert. *Wanderlust* operiert damit in einer doppelten Bewegung zwischen Nähe und Distanz zur Romantik – sie aktualisiert deren kontemplative Geste unter den Bedingungen einer durch Medien, Genderdiskurse und historische Bildzitate geprägten Gegenwart.

Weibliche Rückenfigur in unberührten Landschaften

Wie im Theorieteil dieser Arbeit bereits ausführlich dargelegt, wird Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* in der Kunstgeschichte entweder als Visualisierung oder als eine Verhandlung der Ästhetik des Erhabenen nach Kant gedeutet.⁹² So betont Wer-

90 Kate Rigby: *Reclaiming Romanticism. Towards an Ecopoetics of Decolonization*. Bloomsbury: 2021.

91 Ebd., S. 17.

92 Wobei in der Forschung ein Sowohl-als-auch zu finden ist, was für diese Studie besonders spannend ist. Vgl. hierzu: Johannes Grave: *Caspar David Friedrich*. Prestel: 2002.

ner Busch eine bereits in der Romantik (insbesondere mit Friedrich) einsetzende kritische Revision der aufklärerischen Ästhetik in der bildenden Kunst.⁹³ Grundlegend für die Frage, ob Kunst das Erhabene vermitteln könne, hält der Autor die Überlegungen, wann und unter welchen Bedingungen das Bedürfnis nach einer Erhebung über die Natur in einer Gesellschaft aufkommt.⁹⁴ Letztlich sei das Erhabene im Kern eine Reaktion auf existenzielle Verunsicherungen, ausgelöst durch Krisenerfahrungen beispielsweise im Bereich des Sozialen. Für das Bedürfnis nach einer selbstaffirmativen Haltung macht Busch also gesellschaftliche Veränderungen wie politische Unruhen, z.B. die Französische Revolution oder die Restitutionsbewegung nach dem Wiener Kongress von 1814, aber auch vermehrte Glaubenszweifel und neue Erkenntnisse in der Wissenschaft verantwortlich. Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* sei darum der künstlerische Versuch, eine allgemeine Erschütterung des menschlichen Subjekts, sozusagen einen numinosen Schrecken, »durch Ästhetisierung zu sublimieren.«⁹⁵

Die Bannung von Krisen durch Strategien der Ästhetisierung stößt allerdings schnell an ihre Grenzen. In ihrer Bildwerdung finden sich darum häufig auch Meta-reflexionen über die Grenzen des Repräsentierbaren, die das Erhabene relativieren und damit unterwandern:

»Gleich nach seiner differenziertesten Formulierung durch Kant gerät das Sublime in die Krise. Wenn Pathos als hohl oder falsch erkannt werden kann, wenn es zu jedem verherrlichenden Bild [...] ein Gegenbild – und sei es in Form von Karikatur – geben kann, dann hören die absoluten Bilder auf, überzeugend zu sein, und relative, reflexive, die ihr Pathos selbst als bloß behauptet darstellen, treten an ihre Stelle. Ein Sublimes, das sich rechtfertigen muss, verliert an Erhabenheit.«⁹⁶

Busch bemerkt, dass das Erhabene zur Ikonisierung und Absolutheit neige; d.h. ein sublimales Wahrnehmungserlebnis muss seine Einmaligkeit und Erstmaligkeit verbürgen, um dieser Kategorie gerecht zu werden, was in der Moderne nicht mehr gelinge.

Brotherus' Fotografie *Wanderlust* konterkariert nunmehr in eben dem Maße, wie eine erhabene Ästhetik zitiert wird, eine Erfahrung von Einmaligkeit und Absolutheit, nämlich in der Verdoppelung der romantischen Rückenfigur bei ihrer gleichzeitigen Differenz. Dies zeigt auch der Vergleich mit einer weiteren Fotografie der

93 Werner Busch: Die Naturwissenschaft als Basis des Erhabenen in der Kunst des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. *Jahrbuch des Historischen Kollegs*, 2004/05, S. 83–109, S. 84. Vgl. auch die Einleitung dieses Bandes.

94 Busch 2004/05, S. 84.

95 Ebd., S. 86.

96 Ebd., S. 108.

Künstlerin, die den Titel *Wanderer 2* trägt und 2004 aufgenommen wurde.⁹⁷ In dieser inszeniert sich die Künstlerin – ein altmodisches, schwarzes Kleid (bzw. einen kleidähnlichen Mantel) tragend – ebenfalls im Rekurs auf das 19. Jahrhundert als nahsichtige und weibliche Rückenfigur vor einer sich unter ihr ausbreitenden Landschaft. Sie steht sehr weit vorne auf einer Felskante und nimmt zudem das Schrittmotiv von Friedrichs Wandersmann auf, sodass sie in ihrer Stellung vor dem lauernenden Abgrund unmittelbar gefährdet scheint. Diesen Eindruck verstärkt der rechte Zipfel ihres Kleides, der im Wind über die Felskante hinausweht und – in piktorialistischer Manier – in seinen Umrissen unscharf wird.



Abb. 22: Elina Brotherus: *Wanderer 2*. Fotografie (Giclée-Print auf Grundlage eines digitalisierten Negativs), 105 x 128 cm, 2004, Mittien Collection Berlin-Helsinki © Elina Brotherus.

Dieses Moment der Uneindeutigkeit bringt eine Dynamik ins Bild, die dem Eindruck der zeitlosen Kontemplation entgegensteht. Zudem wirkt die unscharfe Stelle in der ansonsten ›transparenten‹ Fotografie wie ein Störmoment. Die Bewegung des Kleides über die Felsklippe hinaus vermittelt ein Gefühl des physischen Einflusses des Windes auf die Figur und erweckt den Eindruck von Gefährdung. Parallel dazu

97 Vgl. hierzu auch die Einleitung.

wird in der Unschärfe das Medium der Fotografie selbst sichtbar.⁹⁸ Evokationen der Teilhabe und der Vermittlung halten einander die Waage – oder anders gesagt: Die Tasche in *Wanderlust* findet in der unscharfen Stelle des Kleides in *Wanderer 2* ein konzeptuelles, um nicht zu sagen metaästhetisches Pendant.

Für die Betrachter:innen von *Wanderer 2* wird – ähnlich wie durch das abgedruckte Bildzitat in der Fotografie *Wanderlust* – deutlich, dass sie nicht unmittelbar teilhaben an einem Moment der Erhebung über eine überwältigende Landschaft, sondern ihnen diese bereits als Bild zur kontemplativen Reflexion angeboten wird. Auch der Eindruck einer physischen Gefährdung wird damit relativiert. Brotherus' Fotografien sind folglich Gegenbilder bzw. Kommentare zur Kanonisierung einer romantischen Bildformel, die das männliche Subjekt als erhaben gegenüber der Natur inszeniert hat. Sie eröffnen den Raum für eine Kritik am Sublimen und stellen die Frage nach der Rolle der Kunst in der Vermittlung eines veränderten Natur-Mensch-Verhältnisses.

Brotherus' Auseinandersetzung mit dem romantischen Motiv der Rückenfigur ist damit nicht nur als eine Revision der Ästhetik des Erhabenen zu verstehen, sondern zugleich als eine Infragestellung derjenigen Subjektposition, die dieses Erhabene überhaupt erst zu erfahren vermag. In der Inszenierung einer prekären, durch mediale Vermittlung gebrochenen Erfahrung relativiert sich die Vorstellung eines autonomen, erkennenden Subjekts zugunsten einer Figur, die selbst in ihrer Wahrnehmung situativ, affiziert und gefährdet erscheint. Damit eröffnet sich eine neue Lesart der romantischen Kontemplation – eine, in der das Subjekt nicht über die Natur triumphiert, sondern sich in sie einwebt oder zumindest von ihr beeinflusst zeigt.

An dieser Stelle lohnt ein Blick auf den Piktorialismus als einen möglichen Vorläufer der *staged photography*, in dessen kunsthistorischem Kontext Brotherus' Arbeiten gelesen werden können. Schon der Piktorialismus suchte um 1900 eine Balance zwischen malerischer Inszenierung und fotografischer Wirklichkeit, zwischen Authentizität und Künstlichkeit.⁹⁹ Die daraus resultierende Spannung – zwischen einem *gemachten* Bild und dem Anspruch auf Unmittelbarkeit – ist auch in *Wanderlust* und *Wanderer 2* zentral: Beide Fotografien inszenieren die Natur als Bildraum, in dem sich Wahrnehmung, Geschlecht und Medium überlagern. Gerade in dieser Überlagerung zeigt sich, dass die Erschütterung des erhabenen Subjekts nicht

98 Zur metaästhetischen Bedeutung des Diffusen als Reaktion der Moderne auf das Spannungsfeld von Transparenz und Mimesis-Diskurs siehe weiterführend: Markus Rautzenberg: *Hide and Seek. Das Spiel zwischen Transparenz und Opazität*. Fink: 2010.

99 Nach Christine Walter ist der Piktorialismus ein Vorläufer der *staged photography*, allerdings geht es in letzterer nicht länger um die Imitation von Malerei, sondern um die Reflexion verschiedener Bildästhetiken: Walter 2002, S. 13. Nach Matthias Weiß ist ferner die Lenkung des Blicks durch partielle Unschärfen ein charakteristisches Mittel der *staged photography*, um auf ihren Inszenierungscharakter zu verweisen: Weiß 2010, S. 50.

nur epistemologischer, sondern auch geschlechtlicher Natur ist. Brotherus' Wiederaufnahme der romantischen Rückenfigur führt vor, dass die scheinbare Neutralität der Betrachter:innenperspektive immer schon von einer spezifischen, historisch gewordenen Körperlichkeit geprägt ist. Der Schritt von der *ästhetischen Instabilität* des Subjekts zur *geschlechtlich codierten* Wahrnehmung ist daher kein Bruch, sondern eine Fortsetzung: Die Auflösung des Erhabenen bereitet den Boden für eine feministische Revision seiner ikonographischen Grundlagen.

Insofern werden Brotherus' weibliche Figuren in der Forschung auch als eine feministische Lesart einer in der Romantik erfundenen Bildformel gedeutet, was zunächst nicht allzu weit entfernt von der Intention der Künstlerin ist:

»Der Wanderer handelt von einer Aneignung für mein Geschlecht, und auch davon, die romantische, männliche Sichtweise in der Malerei umzudeuten. Statt des heroischen Mannes, den Caspar David Friedrich darstellte, habe ich mich selbst auf dem Berg platziert. Man sieht eine Frau, die auf die Welt blickt und mit dem Rücken zum Betrachter dazu einlädt, den Ausblick mit ihr zu teilen.«¹⁰⁰

Die Romantikforschung hat bezüglich des Identifikationspotenzials von Friedrichs Wanderer selten danach gefragt, ob Männer und Frauen von der Figur gleichermaßen angesprochen werden. Angenommen wird vielmehr die generische Wirksamkeit einer ikonisch gewordenen Rückenfigur, was sich auch im rezeptionsästhetischen Modell des impliziten Betrachters nach Wolfgang Kemp spiegelt, wie bereits ausführlich erläutert wurde.¹⁰¹ Das angenommene Generische der männlichen Rückenfigur bzw. des männlichen Blicks verhindert allerdings sein Explizitwerden – oder mit anderen Worten: In der Bildformel von Rückenfiguren vor überwältigenden Landschaften wurde häufig übersehen, dass die Rezipient:innen der Bilder eine konkrete Körperlichkeit besitzen, die durchaus von den dargestellten Figuren abweichen kann. Bemerkt wurde in der kunsthistorischen Forschung zu Rückenfiguren allenfalls eine historische Differenz, die sich mit dem steigenden Alter des

100 Guido Boulboulé: Sebaldiana. Memento Mori. Elina Brotherus auf Korsika. *Elina Brotherus: Why not?*, ohne Herausgeber:innen, Hirmer: 2020, S. 74–87, S. 78.

101 Nach Wolfgang Kems Rezeptionsästhetik ist implizit der Betrachter vom Werk vorgegeben, d.h. er wird von ihm konstituiert. Obwohl dies theoretisch auch geschlechtliche Differenzierungen erlaubt, die beispielsweise auch rezeptionsgeschichtlich unterfüttert werden können, ist das Modell des impliziten Betrachters doch ähnlich abstrakt wie das aufklärerische Subjekt. Zukünftig ist genauer zu prüfen, ob ein Werk auch unterschiedliche implizite Betrachtungsmodelle vereinen kann und ob sich diese auf subtile Machtverhältnisse innerhalb von Wahrnehmungsmodellen rückbeziehen lassen. Dies klingt möglicherweise an, ist aber nicht systematisch ausgeführt im Modell des expliziten Betrachters: Wolfgang Kemp: *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Reimer: 1992/Ders.: *Der explizite Betrachter: Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*. Konstanz University Press: 2015. Hier geht es ergänzend um partizipatorische Kunst.

betrachteten Gemäldes – beispielsweise mit Blick auf Jan van Eycks *Arnolfiniporträt* (1434) – aus der altertümlichen Kleidung der Figuren ergebe und dementsprechend Einfluss auf die Bildfiktion habe.¹⁰²



Abb. 23: Caspar David Friedrich: *Frau vor der untergehenden Sonne*. Öl auf Leinwand, 22 x 30 cm, 1818, Museum Folkwang, Essen © Wikimedia Commons.

In Friedrichs Werken dominiert unzweifelhaft die männliche Rückenfigur, insbesondere als Einzelfigur. Einsame weibliche Figuren befinden sich meistens in Innenräumen oder sind Teil eines Paares bzw. einer Gruppe, wobei zwei Ausnahmen erwähnt werden sollten. In Friedrichs *Frau am Meer* (1818) liegt beispielsweise eine weibliche Figur in einer Venuspose am Strand von Rügen, jedoch bekleidet und von hinten gesehen. Sie beobachtet Schiffe auf dem Meer, das dadurch nicht als wilde, sondern als eine bewirtschaftete und kartographierte Zone ins Bild kommt. Es scheint sich um denselben Strandabschnitt zu handeln, der wenige Jahre zuvor Friedrich zum Gemälde *Mönch am Meer* (1808–10) inspirierte¹⁰³ – wobei das Meer

102 Vera Beyer: *Rahmenbestimmungen. Funktionen von Rahmen bei Goya, Vélazquez, van Eyck und Delgas*. Fink: 2009. Nach Beyer werden zeitgenössische Betrachter:innen von historischen Betrachtungsfiguren nur noch bedingt angesprochen. Bildfiktionen können sich dementsprechend verändern; die Autorin spricht diesbezüglich von einer sich verstärkenden historischen Differenz.

103 Johannes Grave hat den Strandabschnitt basierend auf den Studien Werner Buschs noch einmal verortet: Grave 2022, S. 173.

dort unbefahren und ungestüm wirkt. Ein weiteres Gemälde Friedrichs mit dem Titel *Frau vor der untergehenden Sonne*, ebenfalls von 1818, verstärkt den Eindruck, dass weibliche Figuren bei Friedrich mit ›gemäßigteren‹ Landschaften konfrontiert werden. Die stehende Frau genießt einen Sonnenauf- oder Sonnenuntergang, wobei ihre ausgebreiteten Arme von ihrer inneren Erregung zeugen. Friedrich, der für das Bild wahrscheinlich seine Frau Christiane Caroline Bommer als Modell wählte¹⁰⁴, platzierte die weibliche Figur auf einem kurzen Feldweg innerhalb einer Landschaft von bewirtschafteten Äckern und mit einer Kirche in der Ferne. Es handelt sich also auch hier nicht um das Motiv einer Versenkung der Rückenfigur in eine unberührte Landschaft, sondern in eine Natur, die als Kulturlandschaft bereits (wirtschaftlich) erschlossen wurde.

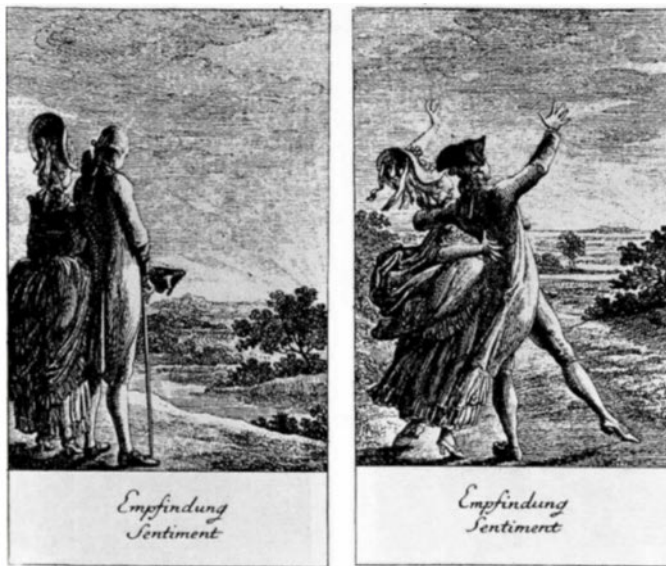


Abb. 24: Daniel Chodowiecki: *Natürliche und affectierte Handlungen des Lebens; Empfindung*. Radierung (2. Folge), 8,20 x 4,70 cm, 1779, Staatsgalerie Stuttgart © Wikimedia Commons.

Diese Beobachtung ist auch für das Verständnis von Brotherus' Fotografien signifikant, da sie eine Abschwächung des Erhabenen in Friedrichs romantischen Ge-

104 Maria Spelleri: *Approaching Art of Caspar David Friedrich through Iconic and Gender Analysis*. Konferenzpapier 2020 (veröffentlicht auf Academia.edu).

mälden zeigt, in denen weibliche Rückenfiguren als einsame Protagonistinnen einer Landschaftsszene auftreten. Die Veränderungen der Umgebung – von unbezwungen zu kultiviert – hat dabei signifikante Auswirkungen auf den Subjektstatus der Figuren, die deutlich weniger erhaben ins Bild kommen. Diese Annahme verstärkt sich mit Blick auf den suggerierten höheren Affektpegel der Figuren, wie ein Vergleich mit der bereits erwähnten Kupferstichserie *Natürliche und affectierte Handlungen des alltäglichen Lebens* von Daniel Nikolaus Chodowiecki (1779) verdeutlicht.¹⁰⁵ In Gegensatzpaaren stellte der Künstler Figuren dar, die in die Betrachtung von Natur oder Kunst versunken sind. Während sich eine tugendhafte und moralische Gesinnung in der Unterlassung ausschweifender Gesten äußert, verrät ein affektiertes Gebaren der Figuren demgegenüber eine aufgesetzte und letztlich verwerfliche innere Haltung.

Friedrichs Gemälde *Frau vor der untergehenden Sonne* und den *Wanderer über dem Nebelmeer* vergleichend hinzuziehend fällt auf, dass die weibliche Figur mit den ausbreiteten Armen körperlich stärker auf eine Landschaft reagiert als die männliche Figur, obwohl die Natur aufgrund ihrer wirtschaftlichen Erschlossenheit prinzipiell weniger Überwältigungspotenzial hat. Dies legt die Vermutung nahe, dass die weibliche Figur ihre Affektregulierung bzw. emotionale Innerlichkeit weniger gut im Griff hat als ihr männliches Pendant. Nach Johannes Grave zeugt die ausschweifende Geste der Frau möglicherweise von einer großen religiösen Ergriffenheit.¹⁰⁶

Ob hiermit eine Wertung Friedrichs einhergeht, muss mit Blick auf die herrschende Kritik an der Aufklärung zur Zeit der Romantik zugunsten einer Aufwertung des Gefühls letztlich offenbleiben.¹⁰⁷ Es geht an dieser Stelle also nicht darum, Friedrich eine Einhegung weiblichen Geschlechts zuzuschreiben, auch wenn diese Meinung in der Romantikforschung durchaus vertreten wird. So hat Maria Spelleri bemerkt, dass weibliche Rückenfiguren bei Friedrich erst nach seiner Heirat mit Caroline Bommer auftauchen und selbst dann nicht als selbstständige oder souve-

105 Werner Busch: Daniel Chodowieckis ›Natürliche und affectierte Handlungen des Lebens. Daniel Chodowiecki (1726–1801): Kupferstecher, Illustrator, Kaufmann, hg. von Ernst Hinrichs.: De Gruyter: 1997, S. 77–99.

106 Johannes Grave sieht hierin ein paradoxes Wechselspiel von Ein- und Ausschluss gegeben: »Jene Schau der Natur, die Friedrich im Bild zeigt, ist vor dem Gemälde nicht gleichermaßen erfahrbar. Der Blick auf die Frau, deren Arme zum Gebet ausgestreckt zu sein scheinen, mag auch im Betrachter religiöse Gefühle erwecken; nie aber kann er gänzlich verdrängen, dass die Rückenfigur ihn in die Rolle eines reflektierenden Beobachters zweiter Ordnung drängt. Auch in diesem Fall geht der Sinn des Bildes nicht darin auf, uns so suggestiv in eine Landschaft hineinzusetzen, dass wir deren bildliche Vermittlung aus den Augen verlieren.« Johannes Grave: *Caspar David Friedrich*. Prestel: 2022, S. 206.

107 Vgl. hierzu exemplarisch: Gernot Böhme: Moderne, Aufklärung, Vernunftkritik, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 39/6, 1991, S. 589–598.

räne Individuen ins Bild kommen.¹⁰⁸ Friedrichs Frau vor der untergehenden Sonne interpretiert die Autorin als Motiv der Verwandlung einer männlich-autonomen Rückenfigur in eine, deren Weg (wie der Bildhintergrund auch symbolisch zeigt) bereits vorgegeben bzw. vorbestimmt ist.

Auch wenn Spelleris Lesart an dieser Stelle nur bedingt gefolgt wird, ist doch festzustellen, dass in Friedrichs Gemälden durchaus zwei verschiedene Landschaftstypen zu finden sind, nämlich die männlich dominierte, unberührt wirkende Naturlandschaft gegenüber einer, die kulturell bereits erschlossen ist und vornehmlich den weiblichen Figuren zur Betrachtung dient. Friedrichs Landschaften mit Rückenfiguren sind dementsprechend nicht neutral, sondern gegendert. Diese Feststellung lässt sich auch folgendermaßen formulieren: Friedrichs weibliche Figuren bewegen sich in Räumen, die zuvor von einem männlichen Blick erfasst und geordnet wurden; der Topos von Primarität und Unmittelbarkeit wird nicht aufgerufen.

Im Übertrag auf Brotherus' Arbeiten lässt sich annehmen, dass die Künstlerin die romantische Bildformel von Rückenfiguren vor weiten Landschaften aktualisiert. Dies zeigt sich darin, dass sie weibliche Figuren völlig affektlos in einer vom Menschen scheinbar noch unberührten und ›wilden‹ Natur zeigt. Dieser doppelte Bruch mit einer kanonisierten Bildformel – also das Affektlose einer weiblichen Figur in einer unkultivierten Szenerie – lässt einerseits fragen, ob die betrachtete Umgebung tatsächlich unberührt und unverändert ist bzw. inwiefern dieser Topos auf Kanonisierungsprozessen beruht, die wiederum durch Mechanismen der Generalisierung und des Ausschlusses geprägt sind.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass Brotherus' Fotografien eine doppelte Bewegung vollziehen: Einerseits führen sie die romantische Bildformel der Rückenfigur in die Gegenwart fort, indem sie deren kontemplative Geste und deren Anspruch auf Transzendenz aufgreifen; andererseits legen sie die ideologischen und medialen Voraussetzungen dieser Geste offen, indem sie die Charakteristika einer bestimmten Bildformel durch subtile Veränderungen hervorheben. In der affektlosen Haltung der weiblichen Figur in *Wanderlust* wie in *Wanderer 2* wird das Erhabene letztlich seiner transzendentalen Überhöhung entkleidet und in eine fragile, durch Wahrnehmung, Geschlecht und Medium bestimmte Erfahrung überführt. Die romantische Erhebung über die Natur weicht hier einer Auseinandersetzung mit der eigenen Bedingtheit – einer Haltung, die sich selbst als Bild erkennt.

Damit entwerfen Brotherus' Arbeiten eine Form des Sehens, die sowohl historisch reflektiert als auch gegenwartsbezogen ist: eine metaromantische Perspektive, die die Sehnsucht nach Unmittelbarkeit nicht negiert, sondern als kulturell vermittelte Konstruktion analysiert und zugleich ästhetisch neu erprobt. In diesem metaromantischen Verfahren wird die Landschaft nicht länger zum Ort der Selbstverge-

108 Spelleri 2020, ohne Seitenzahlen.

wisserung, sondern zur Projektionsfläche einer relationalen, situativen und körperlich verfassten Subjektivität. Brotherus' weibliche Wandererfigur steht somit exemplarisch für eine Art ›postromantische Sensibilität‹, in der das Erhabene nicht nur erschüttert wird, sondern zudem zur Erfahrung seiner eigenen Vermittlung geworden ist.

Ein erhabener Konsum?

Eine Abschwächung des Erhabenen in seiner gleichzeitigen Evokation und thematisierten Vermittlung kann als Kern von Brotherus' Strategien zur Aktualisierung der Romantik gelten. Besonders deutlich wird die Relativierung der männlichen Rückenfigur in der Fotografie *Wanderlust* nicht zuletzt durch die Umhängetasche mit dem Aufdruck von Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer*. Die Künstlerin erwarb sie im Museumsshop der Hamburger Kunsthalle – dort, wo das Gemälde ausgestellt und zugleich als Souvenir, als konsumierbares Bild, verfügbar ist.¹⁰⁹ Das romantische Motiv zirkuliert hier als Ware, als Symbol für eine durch Reproduktion und Vermarktung zwar aufgerufene, aber letztlich deutlich abgeschwächte Form intensiver Erfahrung von Transzendenz.

Die Tasche mit der Figur in der Fotografie *Wanderlust* ist demnach ein Symbol nicht nur für die Kanonisierung des *Wanderers über dem Nebelmeer*, sondern auch für das buchstäbliche Einwandern des Motivs in Objekte des alltäglichen Gebrauchs. Als Beispiel einer kulturellen Ikonisierung und Kommerzialisierung des Gemäldes markiert die Tasche die andauernde Wirkmacht der Romantik in beinahe jedem Bereich menschlichen Lebens, allen voran der Naturwahrnehmung. Nicht zufällig wählte Brotherus für ihre Aufnahme den populärsten Aussichtspunkt des Koli Nationalparks, der heute tatsächlich alles andere als einsam ist, sondern auf dem Influencer:innen und Social-Media-Nutzer:innen im Allgemeinen Schlange für ein Foto stehen.¹¹⁰ Der Konsum von Bildern zieht somit auch eine konsumierende Haltung demgegenüber nach sich, was sie zeigen, nämlich in diesem Fall die Fiktion einer unberührten und verlassenen Natur.

109 Diese Information entstammt einem Gespräch mit der Künstlerin im Rahmen der Eröffnung der Caspar-David-Friedrich-Ausstellung in Hamburg.

110 Vgl. hierzu beispielhaft: <https://www.visitfinland.com/de/artikel/der-sehnsuchtsort-der-finnen-die-finnische-landschaft-koli/> (aufgerufen am 6. März 2025).



Abb. 25: Elina Brotherus: *Wanderlust* (Detail)
© Wikimedia Commons.

Kanonisierte Bildformeln, so verdeutlicht Brotherus in ihrer Fotografie *Wanderlust*, sind mächtig, weil sie zitiert werden, in neue Kontexte einwandern und dort normbildend wirken können.¹¹¹ Eine Kanonisierung bestimmter Motive ermöglicht eine gewisse Lesbarkeit; gleichzeitig sind derartige Motive häufig aufgeladen mit einer ihnen innewohnenden Semantik. Susan Sontag hat das Arbeiten von Fotograf:innen mit Zitaten aus der Kunst auch als ein (selbst) affirmatives Verfahren bezeichnet. Im Modus des Zitierens werde unter den Betrachter:innen ein kennerhaftes Verhältnis zur Welt und damit ein unkritisches Verhältnis mit dieser evoziert.¹¹² »Denn das kennerhafte Verhältnis zur Welt ist [...] ein wichtiges Moment der Aufwertung des Kitsches zur Geschmacksnorm geworden«, so die Autorin.¹¹³

Brotherus nimmt mit ihrer Fotografie einer Wandersfrau mit Umhängetasche Rekurs auf die endlose Verbreitung von Friedrichs männlichen Rückenfiguren in Kunst und Populärkultur, liest dieses Phänomen allerdings alles andere als unkritisch. Der Reiz der Fotografie liegt vielmehr darin begründet, dass den Betrachter:innen zunächst ein Gefühl der Kennerschaft vermittelt wird, bevor die Abweichungen der Hauptszene im Vergleich zur ›Vorlage‹ auffallen. Diese Form der Sensibilisierung für die Unterschiede zwischen Haupt- und Nebenszene bzw. roman-

111 Die Überlegung, dass Friedrichs Kunst, die nach Rosenblum ein Vorreiter der Abstraktion ist, zum Kitsch wird, ist eine interessante Überlegung und ließe sich weiterführen mit einem Vergleich zu Clement Greenbergs Theorie zum Kitsch: Ders.: *Avant Garde und Kitsch. A History of the Western Art Market*. University of California Press: 2023, S. 24–27.

112 Susan Sontag: *Objekte der Melancholie. Susan Sontag: Über Fotografie*, hg. von Gertrud Baruch und Mark W. Rien. Hanser: 2002, S. 61–96.

113 Ebd., S. 96.

tischem Motiv und metaromantischer Adaption erfordert eine durchaus aufmerksame und konzentrierte Betrachtungsweise, zu der das Motiv der Rückenfigur in ihrer Verdoppelung einlädt.

Laut Susan Sontag artikuliert sich in der fragmentierten und veränderten Arbeit von Fotograf:innen mit Zitaten außerdem eine künstlerische Haltung, die die Welt nicht nur zu verstehen oder zu reproduzieren sucht, sondern Eindrücke aus ihr sammelt und so zu einem neuen Bild zusammenfügt¹¹⁴, ähnlich vielleicht wie dies ein Wanderer auf seinen Reisen unternimmt. Möglicherweise können Brotherus' Fotoarbeiten zum Thema des Wanderns darum auch als Versuch einer kritischen Revision des Erhabenen und zwar explizit einer veränderten Interpretation der (finnischen) Natur – weg von jeglichem Nationalismus – gedeutet werden.

Insbesondere in Zeiten des Klimawandels scheint die Sehnsucht nach einem unberührten Norden jedenfalls eine neue Konjunktur zu erfahren, was sich in Phänomenen wie dem sogenannten Dark Tourism zeigt, also dem Vergnügen daran, einer vulnerablen Region aus sicherer Distanz beim Sterben zuzusehen.¹¹⁵ Anna Volkmer schreibt Fotografien, die die Sehnsucht nach einer unberührten Naturerfahrung schüren, eine Ignoranz gegenüber dem anthropozentrischen Ursprung gegenwärtiger Krisen zu, da sie die menschliche Schaulust nicht nur ausstellen, sondern auch befördern.¹¹⁶ Die Art und Weise, wie Menschen die Natur sehen und wie sie sie ins Bild setzen, ist somit bedeutend.

Insofern lässt sich mit Hana Gründler Brotherus' künstlerisches Arbeiten auch als Versuch einer Ethisierung des Sehens verstehen, die die Autorin besonders intensiven Erfahrungen im Bereich der Fotografie zuspricht.¹¹⁷ Die Verbindung von Ästhetik und Ethik erforscht Gründler mit Blick auf Gewaltdarstellungen in Bildwerken, die zwischen Inszenierung und Dokumentation changieren und damit Gefühle von Genuss und Schrecken gleichermaßen auslösen. Die *longue durée* der Verbindung von Ästhetik und Ethik zeigt sich auch in der Reflexion über das Verhältnis von Pathos und Ethos im Medium Bild, welches sich in der Ästhetik des Erhabenen verdichtet.¹¹⁸ Sublime Ästhetiken haben einen ethischen Gehalt, da im Moment sinnlicher Überforderung eine Begegnung mit dem ›Anderen‹ – also der Natur im und außerhalb des Menschen – erfahrbar werde. Auch Gernot Böhme beschreibt in seiner ökologischen Naturästhetik das Moment sinnlicher Überforde-

114 Ebd., S. 89.

115 Zum Phänomen des Dark Tourism: Anna Volkmer: Dreams of Post(nuclear)Nature in Photography of the Chernobyl Exclusion Zone: A Case Study. *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst und Kulturgeschichte* 45/2, 2017, S. 46–54.

116 Ebd., S. 50.

117 Hana Gründler: Moral des Blicks oder Ethiken des Sehens. 21: *Inquiries into Art, History, and the Visual* 2, 2022, S. 311–341.

118 Ebd., S. 317.

rung als Gedanken, der eine ›ökologische Wende‹ im Umgang mit dem Erhabenen auslösen könne.¹¹⁹

Das Erhabene als eine gewaltsam einwirkende Erfahrung hat also die Fähigkeit, eine Transformation des Selbst herbeizuführen, die in der Aktualisierung nicht zwangsläufig in die Unterwerfung der Natur münden müsse. Ein solcher Transformationsprozess kann jedoch nur so lange aufrechterhalten werden, wie er nicht in eine voyeuristische Lust kippt, von der das Erhabene nur ein schmaler Grat trennt. In diesem Fall würde »die der Kunst eigene Widerständigkeit, die eine Gefahr für das ökonomische und somit auch politische System darstellt, aufgehoben und nicht zuletzt auch die Möglichkeit des eigenständigen Nachdenkens der RezipientInnen reduziert.«¹²⁰

Brotherus' einsame Rückenfiguren sind im hohen Grad entemotionalisiert und markieren gerade darin ein Bewusstsein für die sich verschärfenden ökologischen Krisen auf diesem Planeten und ihre Wurzeln im Kontext einer romantischen Naturerfahrung. Das fehlende Pathos der weiblichen Rückenfiguren wird nämlich gerade dadurch auffällig, dass diese in der Tradition Friedrichs affekthafter aufgeladen sein müssten, insbesondere wenn sie – entgegen der romantischen Bildtradition – isoliert einer scheinbar unberührten Natur gegenübertreten. Durch diesen Eingriff in die kanonisierte Bildformel wird die Konstellation von Rückenfigur und Landschaft als ein tradiertes Modell auffällig.

Insbesondere durch das Bildzitat auf der Tasche der weiblichen Figur erweist sich Brotherus' Wandersfrau also gegenüber dem *Wanderer über dem Nebelmeer* sowohl als anschlussfähig als auch widerständig. Schließlich behauptet sie selbstbewusst ihren Platz und unterlässt doch der Einnahme einer zentralen Position im Bild. Die in Friedrichs Gemälde angelegte Ambiguität zwischen der Identifikation mit der männlichen Rückenfigur und ihrer Reflexion verschiebt sich auf die konkrete Untersuchung der romantischen Bildformel als ein Modell des erhabenen Blicks und seiner anthropozentrischen Fixierung.

In der Verknüpfung von kunsthistorischem Zitat, musealer Kommerzialisierung und landschaftlicher Inszenierung zeigt sich *Wanderlust* als eine paradigmatisch metaromantische Arbeit, die die Bedingungen des Erhabenen im Zeitalter des (Bilder-)Konsums offenlegt. Brotherus führt vor, dass die romantische Sehnsucht nach Unmittelbarkeit längst in eine Ökonomie der Wiederholung übergegangen ist, in der die Natur ebenso konsumierbar geworden ist wie ihre ästhetischen Formeln. Das Erhabene verliert hier seine Einmaligkeit und wird zur reproduzierbaren Geste.

Indem die Künstlerin das Bildzitat buchstäblich trägt – in Form der Tasche – und es zugleich in die Landschaft zurückführt, verknüpft sie romantische Transzendenz mit zeitgenössischem Warenfetischismus. *Wanderlust* wird so zur Allegorie ei-

119 Gernot Böhme: *Für eine ökologische Naturästhetik*. Suhrkamp: 1989, S. 34.

120 Gründler 2022, S. 335.

ner Kultur, in der das Erhabene als Erinnerung zirkuliert und seine affektive Kraft durch permanente Reproduktion und Konsum erschöpft wird. Gerade darin liegt jedoch ihr metaromantischer Impuls: Die Arbeit hält die Spannung zwischen Pathos und Reflexion, Begehren und Bewusstsein, Erhabenem und Alltäglichem in der Veränderung zwischen Motiv und Vorlage aufrecht und transformiert sie in eine ästhetische Haltung, die nicht mehr auf Überwältigung zielt, sondern auf die Sichtbarmachung ihrer eigenen Voraussetzungen und Verstrickungen in ökologischen wie ökonomischen Systemen.

Romantische Ironie

Zuletzt ist zu bemerken, dass Brotherus' ›Verwertung‹ von Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* als Accessoire der weiblichen Figur durchaus als eine ironische Herabsetzung eines kanonisierten Bildmotivs gewertet werden kann. Ironie meint in diesem Zusammenhang mehr als ein Spiel mit Gegensätzen oder unterschiedliche Reaktionen auf ein und denselben Gegenstand.¹²¹ In der romantischen Kunsttheorie beförderte sie die Abschwächung von Pathos, wie beispielsweise mit Blick auf die Trivialität der Möwen in Friedrichs Gemälde *Mönch am Meer* (1808–1810) auch am Beispiel der Malerei festgestellt wurde.¹²² An die Stelle einer inneren Entrücktheit tritt durch den Einsatz der romantischen Ironie eine Metaebene der Reflexion hinsichtlich der Umstände der Rezeption und der Art und Weise ihrer medialen Vermittlung. In aller Kürze zusammengefasst dient die Ironie (seit Ludwig Tieck und Friedrich Schlegel) der Dekonstruktion einer romantischen Illusion, beispielsweise durch metaästhetische (d.h. intertextuelle oder interpiktorale) Kommentare und Verweisstrukturen, was für Brotherus' künstlerische Verfahren passend ist.

Neben Brotherus' überdeutlicher Inszeniertheit der Fotografie nach romantischem Vorbild – beispielsweise durch das historische Kleid der weiblichen Figur – kann demnach auch die Tasche in *Wanderlust* als eine ironische Brechung mit einer intensiv wirksamen Ästhetik gedeutet werden, die Anleihen an das Erhabene macht. Als ein Bild im Bild ist die Tasche ein metaästhetischer Kommentar, der die Ikonisierung und damit auch Abnutzung des Motivs des Wanderers über dem Nebelmeer verdeutlicht. Brotherus' Spiel mit diesem ironischen Kommentar ermöglicht es auch den Betrachter:innen, einen kritischen Zugang zum Motiv zu finden, da die

121 Nicole Seymour: *Bad Environmentalism. Irony and Irreverence in the Ecological Age*. University of Minnesota Press: 2023.

122 Vgl. beispielhaft: Zimmermann 2018, S. 341. Die Betrachtenden würden in ästhetischen Erfahrungen immer wieder durch das im Rahmen der Bildfiktion zu vernehmende Möwengeschrei gestört und gerieten damit in den Zwang, sich auch über Nichtigkeiten hinwegheben zu müssen.

Künstlerin die affekthafte Aufladung der Szene sozusagen ent-intensiviert bzw. relativiert. Brotherus ermöglicht den Betrachter:innen dadurch eine nüchterne Auseinandersetzung mit einer existenziellen Krisenerfahrung, die in der Romantik das aufklärerische Subjekt betraf und nunmehr in ihrer (körperlichen) Situiertheit und Materialität neu gefasst werden muss.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass *Wanderlust* die romantische Rückenfigur nicht »restauriert«, sondern metaromantisch neu codiert: Brotherus macht die Bedingungen ihrer Wirkung – Medialität, Geschlecht, Konsum – sichtbar und verschiebt damit die Erfahrung des Erhabenen von der Überwältigung zur Reflexion ihrer eigenen Gemachtheit. Die Tasche als Bild im Bild markiert die Kommodifizierung romantischer Sehnsucht: Das Motiv zirkuliert als Ware, wird in touristischen Schnappschüssen fortgeschrieben und verliert seine Fiktion von Einmaligkeit. Gerade diese Ökonomie der Wiederholung nutzt Brotherus, um die anthropozentrische Fixierung des erhabenen Blicks zu unterlaufen und eine ethische Kontemplation zu eröffnen, die die historischen Prägungen des Sehens mitsamt ihren blinden Flecken (Natur als leer, geschlechtliche Neutralität, scheinbare Unmittelbarkeit) offenzulegen verlangt. In der Verbindung von Inszenierung (*staged photography*), romantischer Ironie und ikonographischem Zitat entsteht eine Haltung, die nicht den Verlust des Erhabenen beklagt, sondern dessen Gebrauchswert in der Gegenwart kritisch befragt: als Konsumformel, als Aufmerksamkeitstechnik und als politisch-ökologische Imaginationsressource.

Wanderlust steht damit exemplarisch für eine Metaromantik des Sichtbarmachens – eine Praxis, die die romantische Formel weder verwirft noch affirmiert, sondern sie durch die Linse von Gender, Medien und Markt so bricht, dass aus der vermeintlichen Teilhabe ein Appell zur verantwortlichen Anschauung wird, was nicht ohne ein gewisses (ironisches) Augenzwinkern geschieht. Eine ähnliche Auseinandersetzung mit der andauernden und durchaus problematischen Affizierungskraft sowie Aufmerksamkeitslenkung durch romantische Bildformeln prägt die Arbeiten der niederländischen Künstlerin Sarah Gerats, die im Mittelpunkt des folgenden Kapitels stehen.

4.3. Involvierte Rückenfiguren: Sarah Gerats' *Looking At*

Eine Rückenfigur steht in einiger Entfernung auf einem Felsen inmitten einer tosenden Brandung. Zunächst ist ihre Haltung aufrecht, aber beständig muss sie im Wind um ihre Balance ringen. Schließlich tritt sie mit dem linken Bein vor und wirkt im Ausfallschritt energisch, ähnlich der Haltung eines Eroberers, der seinen Blick auf eine (noch) ungezähmte Natur richtet. Aber die Brandung, in der sich der Felsen befindet, ist rau. Immer wieder muss die Figur durch einen Griff auf den Felsen ihren Stand stabilisieren. Zwischenzeitlich entzieht die schäumende Gischt die Figur so-

gar gänzlich dem Blick; es wirkt, als habe das Meer sie verschlungen. Sobald sich das Wasser zurückzieht, ist die Figur allerdings weiterhin zu sehen, nun noch deutlicher um Balance bemüht. Im Verlauf des Videos versucht die Figur auch das rechte Bein auf die Felsspitze zu stellen – eine durchaus heroische Pose, die von einem kräftigen Windstoß vereitelt wird. Zum Ende hin setzt sich die Figur – möglicherweise erschöpft – auf den Stein, das bewegte Meer betrachtend.



Abb. 26: Sarah Gerats: *Landscape (looking at)*. HD-Video, 09:59 Min. (stumm, gezeigt im Loop), 2014 © Sarah Gerats.

Die niederländische Künstlerin Sarah Gerats, die im Video als Rückenfigur ins Bild kommt, lebt und arbeitet auf Spitzbergen. Für die Serie *Landscapes (...)* (2014) reiste sie auch nach Island, wo das schwarze Vulkangestein einen reizvollen Kontrast zur häufig vereisten Landschaft bildet. Die Serie besteht aus neun Videoarbeiten – gezeigt ohne Ton im Loop und versehen mit einzelnen spezifizierenden Titeln –, die bislang nicht zusammen ausgestellt wurden. Nach Angaben von Gerats ist die Arbeit an der Serie noch nicht abgeschlossen.¹²³

123 Weitere Videos, auf die ich an dieser Stelle nicht eingehe und die teilweise von der Künstlerin noch bearbeitet werden, heißen: *Maria* (hier trägt die Künstlerin einen großen Lavastein auf Island in verschiedenen Positionen und schaut direkt in die Kamera), *Fun* (hier zeigen die Beine der Künstlerin vertikal aus einer moosbewachsenen Landschaft), *Stoneman* (hier trägt die Künstlerin einen großen und an eine Figur erinnernden Stein durch eine unwirtliche Landschaft), *Waterstone* (hier balanciert die Künstlerin einen Stein auf ihrem Rücken, während ihr Körper unter Wasser ist) und *Modelstone* (hier klemmt die Künstlerin einen Stein in ihrem Nacken ein).

In der eingangs beschriebenen Videoperformance *Landscape (Looking At)* nimmt die Künstlerin Rekurs auf die Romantik und insbesondere Caspar David Friedrichs Gemälde *Wanderer über dem Nebelmeer* von 1818. Allerdings positioniert sich Gerats in einiger Entfernung vom Ufer, auf dem sich die Betrachter:innen in Sicherheit wähen können, sofern sie dem immersiven Effekt des großformatigen Videos nachgeben. Die Künstlerin als Rückenfigur kommt derweil nur als eine Silhouette ins Bild, die nicht viel über ihr Geschlecht oder die Zeit, in der das Video aufgenommen wurde, verrät. Zudem ist die Figur aus der Bildmitte weit nach links versetzt. Durch ihre Distanz zu den Betrachter:innen und die dezentrierte Position verdeckt sie – anders als romantische Monumentalfiguren – kaum etwas von der umgebenden Meereslandschaft, die auffällig unruhig erscheint. Gerats bezeichnet ihre Videoarbeiten auch als ›moving photographs‹, was ein Interesse der Künstlerin am Cinematischen und generell an Techniken der Verlebendigung nahelegt.¹²⁴

Gerats' Spiel mit Bewegung und Dynamik zeigt sich auch in der unruhigen Haltung der Rückenfigur von *Looking At*. Während der Stand der Figur im Vergleich mit Friedrichs *Wanderer* zunächst ebenfalls unverrückbar wirkt, verdeutlichen sich steigernde Momente der (De-)Stabilisierung durch Wind und Wetter zunehmend die physische Betroffenheit der Figur von der sie umgebenden (rauen) Natur. Die Figur versucht augenscheinlich, den Elementen zu trotzen und die Haltung eines souveränen Subjekts einzunehmen, bevor sie ihre Widerständigkeit und rückversichernden Gesten aufgibt. Ein Moment der Erhebung des Menschen über die Gewalt der Natur weicht der sitzenden Haltung stiller Kontemplation, welche nicht länger erobernd, sondern vielmehr nachdenklich wirkt. Die Zuschauer:innen des Videos sind von dem langen Ringen der Figur um einen sicheren Stand relativ wenig betroffen, da sie sich – anders als diese – am sicheren Ufer wähen können. Zur Reflexion über die Differenz zwischen sich selbst und der Rückenfigur lädt auch die gegenüber der tosenden Brandung auffällige Stille des Videos ein, welche letztlich die Schwelle zwischen Bild- und Betrachtungsraum auditiv markiert. Immersion und Reflexion halten einander die Waage.

Gerats verschlug es zufällig nach Spitzbergen.¹²⁵ Der niederländischen Künstlerin, die in Helsinki studierte, wurden während einer Reise die Flüge gestrichen.

124 Diese Information entstammt einem persönlichen Austausch mit der Künstlerin per E-Mail und während eines Aufenthalts auf der Arctic Circle Residency (ausgehend von Spitzbergen) 2024. Gerats betreut die Residency, die Künstler:innen und Wissenschaftler:innen für zwei Wochen auf einem historischen Segelboot zusammenbringt: <https://theartciccicle.org/> (aufgerufen am 3. März 2025). Vgl. auch das Vorwort dieser Schrift. Weitere Informationen zur Künstlerin finden sich auch auf ihrer neuen Website, deren Erstellung mit einem Namenswechsel der Künstlerin einherging. Seit 2025 veröffentlicht Sarah Gerats ihre Arbeiten unter dem Pseudonym Alma Noor: <https://almanoor.net/>.

125 Auch diese Informationen beruhen auf einem intensiven persönlichen Austausch mit der Künstlerin während der Arctic Circle Residency.

Die Fluggesellschaft schenkte ihr als Wiedergutmachung einen Voucher für einen Ersatzflug ihrer Wahl. Zunächst wollte sie das Schicksal entscheiden lassen und bat die Fluggesellschaft, ihr ein Ticket zu irgendeiner Destination auszustellen. Da dies jedoch nicht möglich war, prüfte Gerats den Flugplan der Airline und entschied sich für einen Flug, dessen Ziel nicht mehr auf der Flugkarte abgebildet war und somit hinter den Rändern der kartographierten Welt zu liegen schien.

In ihrer Beschäftigung mit entlegenen Landschaften orientiert sich Gerats an dem Kanon der Kunstgeschichte. Sie verändert etablierte Bildformeln, wodurch diese für die Rezipient:innen auffällig und befragbar werden. Ähnlich wie die Gemälde Friedrichs, ist Gerats' Videoarbeit keine schlichte Evokation des Erhabenen, sondern eine Reflexion über die Erschütterung des menschlichen Subjekts in Zeiten von Krisen.¹²⁶

Ein Spiel mit inner- und außerbildlichen Relationen ist nach Johannes Grave bereits zentral für Friedrichs mittlerweile ikonisch gewordenes Gemälde. Für Friedrichs männliche Rückenfigur ist charakteristisch, dass sie die Betrachter:innen in das Dargestellte sowohl einführen als auch ausladen. In der Betrachtung der männlichen Monumentalfigur stellt sich nach Grave eine Reflexionsebene zweiter Ordnung ein, nach der die Modalitäten der Naturbetrachtung und ihrer Vermittlung über das Medium Bild selbst befragbar werden.¹²⁷ Diese Metaebene basiert auf einer Differenz zwischen der Rückenfigur, deren Stand auf dem Felsen sicher ist, und der unklarerer Verortung der Rezipient:innen, die nur mit der Figur auf die Landschaft blicken können und akzeptieren müssen, dass ein Großteil der Landschaft dem Blick entzogen bleibt. Ein sicherer und unverstellter Standpunkt und eine unmittelbare Konfrontation mit einem überwältigenden Natureindruck sind nach Immanuel Kant indes notwendig für eine innere Erhebung über die Natur.¹²⁸ Obwohl das Friedrich-Gemälde das Erhabene also motivisch zur Darstellung bringt, ist ein hierarchisches Natur-Mensch-Verhältnis nicht zwangsläufig ein Ergebnis der Bildbetrachtung. Vielmehr lädt das Gemälde zu einer *Auseinandersetzung* mit der philosophischen Kategorie ein.¹²⁹

126 Johannes Grave: *Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen. Friedrichs »Eismeer« als Antwort auf einen zentralen Begriff der zeitgenössischen Ästhetik*. VDG: 2001, S. 84.

127 Grave hat dies im Rekurs auf Regine Prange für seine Forschung fruchtbar gemacht: Regine Prange: Sinnoffenheit und Sinnverneinung als metapicturale Prinzipien. Zur Historizität bildlicher Selbstreferenz am Beispiel der Rückenfigur. *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, hg. von Verena Krieger und Rachel Mader. Böhlau: 2010, S. 125–167.

128 Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie. *Immanuel Kant. Werke in sechs Bänden*, hg. von Wilhelm Weischedel. Suhrkamp: 1983, §27, S. 333.

129 Diese Aspekte kommen im Kapitel zu den Arbeiten Swaantje Güntzels zum Tragen. In Friedrichs Gemälden spielt auch die Überlegung, ob die bildende Kunst das Erhabene überhaupt zur Darstellung bringen könne, eine Rolle.

Gerats schließt an Friedrichs kritischen Umgang mit der Ästhetik des Erhabenen an, rückt jedoch auch stärker von ihr ab, indem sie bereits der Figur einen sicheren Standpunkt verwehrt und diese nicht als ein monumentales Identifikationsmoment ins Bild bringt. Stattdessen wird die Meereslandschaft in ihrer Unbändigkeit und nunmehr auch physischen Überwältigungskraft aufgewertet, über die wiederum die Betrachter:innen vom sicheren Ufer aus nachdenken können.

Schon der Titel der Videoarbeit *Looking At* lädt zur Betrachtung einer Situation ein, in der eine Aufmerksamkeitslenkung, visuelle Wahrnehmung und Kontemplation zentral sind. Anders als in Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* findet diese konzentrierte Form der Wahrnehmung jedoch unter unsicheren Vorzeichen statt. Die Rückenfigur kann nicht länger ungestört über die Natur reflektieren, sondern sieht sich immer wieder in ihrem Reflexionsprozess durch die tosenden Wellen unterbrochen. Man könnte auch sagen, dass sich die Kontemplation über die Natur in eine Konfrontation mit dieser verwandelt. Oder aber: Die kanonisierte Formel einer über die Natur erhobenen und diese distanziert betrachtenden Figur gerät in Bewegung bzw. in Aufruhr im Anblick einer lebendigen Landschaft.



Abb. 27: Sarah Gerats: *Landscape (waiting)*. HD-Video, 08:42 Min.
(stumm, gezeigt im Loop), 2014 © Sarah Gerats.

Das Verhältnis von Passivität und Aktivität bzw. Sicherheit und Ausgeliefertsein beschäftigt Gerats auch in einer weiteren Arbeit der Serie *Landscapes (...)* mit dem Titel *Waiting* (2013), die an dieser Stelle vergleichend hinzugezogen wird. Die Arbeit wurde durch die Fotografien der finnischen Künstlerin Elina Brotherus inspiriert, deren metaromantische Verfahren im vorangegangenen Kapitel besprochen wurden. Ähnlich wie Brotherus nutzt Gerats ihren eigenen Körper und taucht in eine

arktische Umgebung ein, um das Verhältnis zwischen Mensch und Natur im Kontext von Prozessen der Bildwerdung zu befragen.¹³⁰

In *Waiting* fällt der Blick der Betrachter:innen auf einen weiblichen Körper innerhalb einer verschneiten Landschaft, aus welcher an einigen Stellen das Erdreich hervortritt. Gerats als Aktfigur ist dermaßen weit in die verschneiten Hügel versunken, dass sie mit diesen zu einer formalen Einheit verschmilzt. Am Horizont zieht ein Felsen die Aufmerksamkeit auf sich, bevor ihn der Nebel zunehmend dem Blick entzieht. Zusammen mit der sich verdichtenden Atmosphäre erhalten auch die Schneelandschaft und die weibliche Figur eine veränderte sinnliche Anmutung: Die klare Sicht weicht diffusen, durchaus stimmungsvollen Rosatönen, die Figur und Landschaft gleichermaßen bestimmen.¹³¹ Die Figur an sich bleibt allerdings unbewegt. Allein der Wind verändert etwas an der Ruhe der Szene, wenn er der Frau ein paar kupferfarbene Strähnen aus dem Gesicht weht. Anders als in klassischen Venusdarstellungen – man denke an Vecchios *Venus und Cupid in einer Landschaft* von 1515 –, ist die Figur derart in den verschneiten Hügeln einer alles andere als pittoresken Landschaft versunken, dass Weiblichkeit und Natur formal enggeführt werden: Die Figur erscheint als Landschaft und vice versa. Dies schließt an heroische Verfahren der Erotisierung der Arktis zur Zeit ihrer Eroberung an.

Schließlich wurde die Arktis von Polarforschern insbesondere seit der Mitte des 19. Jahrhunderts vielfach mit einem weiblichen Körper verglichen, den es zu besitzen galt. Die Medialisierung der Region war also weitgehend abhängig von imperialen und nationalen Ambitionen. Zwar bestimmt diese Metapher auch andere koloniale Kontexte¹³², durch den Vergleich zwischen spurenlosen Schneeoberflächen und jungfräulichen Frauenkörpern findet sich die Analogie jedoch besonders häufig in den Berichten um die Poleroberung und ihren Illustrationen.

Hierauf nimmt beispielsweise eine Karikatur aus der englischen Satirezeitschrift *Punch* Bezug, die 1875/76 erschien.¹³³ In der Zeichnung fällt ein Polarforscher in Begleitung eines Hundes im anbetungsvollen Kniefall vor einer weiblichen Figur

130 Wie schon in der Einleitung betont, wird hier nicht mit einem geographischen, sondern einem kulturellen Arktisbegriff gearbeitet, der u.a. Island als einen Teil des sogenannten zirkumpolaren Nordens versteht.

131 Schon seit Alois Riegl ist das Diffuse ein Ausdruck von Innerlichkeit und Gestimmtheit: Alois Riegl: Stimmung als Inhalt der modernen Kunst. *Die graphischen Künste* 22, 1899, S. 47–56.

132 Susie Protschky hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Trope einer zu erobernden Landschaft als weiblicher Körper in Kunst und Literatur in der Kolonialzeit weit verbreitet war. In der imperialen Wahrnehmung verstärkte sich die Exotisierung von aus europäischer Perspektive als fremd empfundenen Landschaften weiter. Susie Protschky: Seductive Landscapes. Gender, Race and European Representations of Nature in Dutch East Indies during the late Colonial Period. *Gender and History* 20/2, S. 372–398.

133 Auch zu finden in: Shane Mc Corristine: *The Spectral Arctic: A History of Dreams & Ghosts in Polar Exploration*. UCL Press: 2018, S. 179.

nieder, die den Nordpol als ultimates Ziel jeder Expedition in den Norden verkörpert. Schamhaft und der ikonographischen Tradition einer Madonna folgend – man denke an die Verkündigungsszene in Raffaels *Oddi-Altar* von 1504 –, hat sich die Figur in ein weißes Tuch gehüllt, dessen Enden mit der sie umgebenden Schneelandschaft verschmelzen. Ihre Haltung ist sich entziehend und zugewandt zugleich und etabliert ein Spiel aus Nähe und Distanz, das ein Gefühl der Sehnsucht evoziert.



Abb. 28: Anonym: *Mr. Punch and the Everlasting Silence*. Aus: *Punch or the London Charivari*, 68, 1875–1876 © Wikimedia Commons.

Ähnlich wie beim ironischen Kommentar auf die arktischen Heldenberichte in der Zeitschrift *Punch*, ist auch Gerats' weibliche Aktfigur formal mit der Landschaft verschmolzen – allerdings so weit, dass Teile ihres Körpers, wie das Gesicht oder auch der Schambereich, dem Blick entzogen sind. Ihr Körper fügt sich harmonisch in die Kurven der Schneeoberflächen ein, gleich einer ›arktischen Venus‹, aber mit einer deutlichen Tendenz zur Dehumanisierung, welche sich aus der stärkeren Verschmelzung der Figur mit dem sie umgebenden Schnee ergibt. Die Figur wird in der Videoarbeit selbst zur Landschaft und diese gewinnt wiederum an Figürlichkeit. Intensiviert wird dieses Wechselspiel durch die Veränderlichkeit der arktischen Natur; der Felsen im Bildhintergrund verschwindet langsam im aufziehenden Nebel und der Schnee erhält eine zarte Rosafärbung, die sich scheinbar von der Haut der weiblichen Figur ausgehend erstreckt.

Gender in der Arktis

In den amerikanischen und europäischen Berichten um die Poleroberung wird die Arktis traditionell gleichgesetzt mit heiligen Jungfrauen oder einem griechischen Kunstwerk. In seinem Buch *Northward over the Great Ice* (1898) verglich Robert Edwin Peary die Schönheit der Region mit der Anmut und Eleganz einer weiblichen Skulptur.¹³⁴ Der norwegische Polarforscher Fridtjof Nansen setzte die Erfahrung spurenloser Schneeoberflächen mit einer »Skulptur von Marmor oder Bronze, von der Hand eines griechischen Meisters gemeißelt« gleich.¹³⁵

Demgegenüber hat Lisa Bloom in ihrer Forschung zur Eroberungsgeschichte der Arktis vor allem eine Abwesenheit von aktiven und engagierten Frauen festgestellt, die der Verweiblichung der Region innerhalb der heroischen Imagination etwas entgegensetzen könnten. Polarforschung und Poleroberung folgten einem Topos der Unberührtheit, welchem nicht nur ein sexuelles, sondern auch ein epistemisches Moment innewohnte; das Eindringen in als spurenlos vorgestellte Räume und ihre Inbesitznahme wurde unternommen im Zeichen eines maskulin geprägten Imperialismus und Wissenschaftsverständnisses.¹³⁶ Die Analogie zwischen einem jungfräulich-weiblichen Körper und spurenlos-arktischen Landschaften »made polar exploration appear in the dominant media as an intrinsically pure field of knowledge rather than as a mere form of colonial discourse.«¹³⁷ Die Inszenierung von Unberührtheit hatte also eine selbstevidente und epistemologische Kraft, sie vermittelte die Sehnsucht nach einer Erforschung des Unbekannten und verlieh ihr gleichzeitig eine wissenschaftliche Berechtigung – trotz imperialer Implikationen. Die Arktis wurde somit zu einer Bühne für männliche Rivalität, zum Ort der Wissensvermehrung und zum Objekt (kolonialer) Begierde.¹³⁸

Frauen waren bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts in der Arktis dementsprechend beinahe ausschließlich im Bereich des Allegorischen und Imaginären zugegen – auch die Indigene Bevölkerung wurde bewusst ausgeblendet oder naturalisiert.¹³⁹ Polarforscher der Jahrhundertwende verwendeten häufig weibliche Vornamen zur Benennung »neu entdeckter« Regionen.

Shane McCorristine hat indes festgestellt, dass es neben der Vorstellung der Arktis als ein weiblicher Körper, perspektiviert durch den männlich-erobernden Blick,

134 Robert Edwin Peary: *Northward over the Great Ice*. Lehmanns: 2012, S. 368.

135 Fridtjof Nansen: *In Nacht und Eis*. Band 2, Severus: 2019, S. 256.

136 Lisa Bloom: *Gender on Ice. American Ideologies of Polar Expeditions*. University of Minnesota Press: 1993.

137 Bloom, S. xi. (Einleitung mit römischen Ziffern).

138 Bloom, S. 7.

139 Eine Ausnahme war Josephine Diebitsch-Peary, auf die im Kapitel zu Pia Arke näher eingegangen wird.

durchaus eine verborgene Medien- und Kulturgeschichte der Region gibt, die weiblich geprägt ist. So sei die »Verbindung zwischen Körperlichkeit und Entkörperlichung ein zentraler Topos in der Entstehung arktischer ›Otherworlds« gewesen und diese entsprangen vornehmlich weiblichen Perspektiven.¹⁴⁰ Unter den sogenannten Anderwelten, die in den frühen Massenmedien des viktorianischen Zeitalters (Zeitungen, Werbung, Panoramen etc.) populär wurden, versammelt der Autor »Orte der Einbildung, die durch Zustände von Träumereien, Träumen, das Sehen von Geistern und anderen liminalen Praktiken erreicht« wurden.¹⁴¹ ›Labyrinthe« und ›Spalten« prägen diese verborgene Kulturgeschichte der Arktis, die einem dezidiert nicht erhabenen Prinzip, nämlich dem der körperlich-involvierten und hochgradig gefährdeten Betrachtung folgte.

Eines der bekanntesten Beispiele für eine spektrale oder auch ›ikarushafte« Arktis ist eine Szene aus dem Roman *Jane Eyre* (1847) von Charlotte Brontë, in der sich die Protagonistin (während der Lektüre eines Romans) der Imagination eines Flugs über arktische Gebiete hingibt. Jane verspürt auf ihrer fantastischen Reise sogar die polare Kälte, sodass sie während ihres luftigen Flugs meint zu frieren.¹⁴² Die hier entworfene weibliche Perspektive auf die Arktis findet zwar theoretisch aus der Sicherheit des heimischen Interieurs statt, ist in der immersiven Versenkung jedoch derart eng mit der Fiktion des Gelesenen verbunden, dass es zu einer (eingebildeten, nichtsdestotrotz empfundenen) physischen Betroffenheit von arktischen Verhältnissen kommt.

Die unheimliche oder spektrale Arktis scheint insbesondere ein Element der Imagination zu sein, die Frauen als Zielpublikum zumindest stärker einschloss als die Publikationen männlich-heroischer Reiseberichte. Frauen konnten in diesem Bereich sogar gestalterisch/perspektivgebend auftreten, manchmal als Autor:innen der Werke, manchmal immerhin als die Protagonist:innen einer Geschichte. Wilkie Collins und Charles Dickens schrieben beispielsweise 1857 ein dreiteiliges Melodrama mit dem Titel *Frozen Deep*, in dem ein potenzieller Mörder eine arktische Expedition begleitet. Die Handlung des Stücks orientiert sich an den Ehefrauen der Mannschaftsmitglieder, die im heimischen England besorgt sind, weil eine von

140 Shane McCorristine: Träume, Labyrinthe, Eislandschaften: Körper und Eis in Arktis-Expeditionen des 19. Jahrhunderts. *Weltmeere. Wissen und Wahrnehmung im langen 19. Jahrhundert*, hg. von Alexander Kraus und Martina Winkler. Vandenhoeck & Ruprecht: 2014, S. 103–126, S. 104.
141 Ebd.

142 McCorristine, S. 107. Vgl. auch: Catherine Lanone: Arctic Spectacles in *Jane Eyre* und *Vilette*. *Brontë Studies* 34/2, 2009, S. 117–126. Jane Eyre liest in einer Fensterinsche versteckt und mit Ausblick auf einen klaren Wintertag Thomas Bewicks *History of Birds*. Spannend ist hier, dass die Protagonistin einer mehr als menschlichen Perspektive folgt, wenn sie imaginär mit den Vögeln über die Küste Norwegens nach Spitzbergen fliegt. Charlotte Brontë: *Jane Eyre*. *Brontë Sisters*. Penguin Press: 1984, S. 10.

ihnen Visionen über ein Unglück auf dem Expeditionsschiff hatte.¹⁴³ Während es im viktorianischen Theater also weiterhin ausschließlich Männer sind, die ins Eis reisen, lag für Frauen die Zugänglichkeit der entfernten Region lange Zeit nur im Visionären und zugleich zeitlich Entrückten; die Arktis wurde hier zu einer Art Chronotopos, der sinnliche und involvierte, statt epistemische und distanzierte Erfahrungen bereithielt.¹⁴⁴



Abb. 29: George F. MacDougall: *The Dream – Midnight – Middle Watch*.
Aus: *Faksimile of the Illustrated Arctic News*. Illustration ohne Maßangabe,
1852 © Wikimedia Commons.

Collins und Dickens widmeten sich in ihrem Theaterstück einem zeithistorischen Phänomen, denn im Kontext des Scheiterns der Franklin-Expedition boten vermehrt Hellseherinnen in Zeitungen ihre Dienste an, um sich visionär in die Arktis zu begeben und den Aufenthaltsort der verschollenen Mannschaft ausfindig zu machen.¹⁴⁵ Sogar Lady Franklin soll derartige Dienste in Anspruch genommen haben. Im viktorianischen Zeitalter war dieses gesellschaftliche Phänomen immerhin

143 McCorrstine 2018, S. 173.

144 Zur Annahme der Arktis als Chronotopos nach Michel Foucault: Hanna Eglinger: *Nomadisch – Extatisch – Magisch*. Brill: 2021, S. 61–154. Auch in den Texten Fridtjof Nansens werden die Errungenschaften der Wissenschaft durch geographisches Vordringen nach Norden und die sich allmählich abzeichnenden Konturen des Wissens mit dem Hervortreten der arktischen Landschaft aus dem Nebel veranschaulicht.

145 McCorrstine 2018, S. 174.

so bekannt, dass Zeitungen mit Illustrationen darauf reagierten. Eine Zeichnung aus *Facsimile of the Illustrated Arctic News* (1852) von George F. MacDougall mit dem Titel *The Dream – Midnight – Middle Watch* zeigt eine schlafende Frau und die sich hinter ihr entfaltenden Visionen einer Landschaft, in der männliche Eroberungstaten stattfinden. Betrachtet wird sie wiederum von einem Mann, der eine Laterne hebt. Die visionäre Arktis mag der Schlafenden vorbehalten sein; sie selbst bleibt in der visuellen Kultur jedoch das Objekt eines männlich-voyeuristischen Blicks.

Vor diesem Hintergrund lässt sich vermuten, dass sich in Gerats' Videoperformance *Waiting* zwei Bildtraditionen begegnen: die heroische und die visionäre Arktis. Gerats' weibliche Figur, liegend in der isländischen Landschaft, versinkt in einer Art Spalte zwischen zwei Hügeln, wodurch ihr Körper nur fragmentarisch und nicht wie als inszeniert für einen männlich-erobernden Blick ins Bild kommt. Aus ihrer teilweisen Dehumanisierung ergibt sich zudem eine enterotisierende Lesart des Gezeigten. Hinter der Figur vernebelt sich traumgleich der Hintergrund, was das Spiel von visueller Zugänglichkeit und Entzogenheit betont. Die Innerlichkeit oder Träume der Aktfigur scheinen im gleichen Maße entrückt und verwoben in ihre Umwelt wie die arktische Landschaft im Diffusen versinkt. Obwohl die Liegende in der Schneelandschaft durch ihre Nacktheit durchaus den Wunsch nach einer Eroberung von weiblichem Körper und arktischer Natur aufruft, ist sie eine Figur, die die Verfügbarkeit des Dargestellten einschränkt und dadurch thematisch werden lässt.

Auch der Titel der Arbeit konterkariert letztlich einen möglichen heroischen Impetus der Darstellung, da das Warten als passive Haltung eine absolut unheroische Tätigkeit ist.¹⁴⁶ Wer hier auf was wartet – die Figur oder die Betrachter:innen – und worauf gewartet wird, bleibt dabei buchstäblich im Nebulösen. Das derart etablierte Spannungsverhältnis zwischen Passivität und Aktivität sowie Ausgeliefertsein und Entzogenheit hat die Videoarbeit *Waiting* jedenfalls mit *Looking At* gemein. Eine heroische Ästhetik wird gebrochen durch die Verhandlung der Zugänglichkeit der gezeigten arktischen Natur, die eher leiblich und imaginär als distanziert-rational erfahren wird.

Imaginäre und sublime Arktis

Gernot Böhme zufolge findet in Kunst und Philosophie zunehmend eine »Revision des neuzeitlichen Denkens in Form einer Vernunftkritik – in der Tradition Sieg-

146 Figuren, die im heroischen Setting warten, sind durchaus provokant, weil diese passive Haltung dem Heroischen grundlegend entgegensteht. Der Titel von Gerats' Videoperformance könnte in dieser Hinsicht eine Strategie der Deheroisierung sein, denn »für das Heroische erscheint die rasche Entscheidung charakteristisch, während ein zu langes Zaudern das heroische Potenzial mindert.« In diesem Sinne fordert Gerats das Heroische also heraus. Vgl. zur heroischen Tat: Georg Feitscher: *Schlüsselkonzepte des Heroischen*. Wallstein: 2024, S. 23.

mund Freuds und Friedrich Nietzsches – statt.«¹⁴⁷ Grund hierfür sei, dass bestimmte Denktraditionen der Aufklärung in Zeiten gesellschaftlicher Krisen als Mechanismen der Ausgrenzung und Unterdrückung entlarvt werden. Darum müsse es in der Zukunft nicht um eine Abwertung, sondern um eine Akzeptanz dessen gehen, was in der Aufklärung als etwas ›Anderes‹ stilisiert wurde, also des Physischen bzw. Unbeherrschbaren und Irrationalen. Hierzu schreibt Böhme:

»Das ›Andere der Vernunft‹: »das ist der menschliche Leib, das sind die Gefühle, das ist aber auch der Einzelne, das ist das Nichtidentische, [...] also dasjenige, was gegenüber der Dominanz von Begriff oder Herrschaft des Begriffs [...] und der Dominanz rationalen Denkens in die Diffusität abgedrängt worden ist.«¹⁴⁸

In dem Maße, wie Begriffe von Herrschaft und Dominanz männlichen und vernünftigen Subjekten zugesprochen wurden, wurde auch das angeblich Nicht-Männliche zum Nicht-Menschlichen degradiert. Das weibliche Geschlecht und die Natur, aber auch Körperlichkeit, Träume und Emotionen sind seither das Gegenüberliegende der Vernunft. Böhme fordert nunmehr eine neue, durchaus von der Romantik inspirierte Naturphilosophie, nach der das ›Andere der Vernunft‹ wieder in das Denken eingeholt werde, sozusagen als eine Art neuer Humanismus ohne Binaritäten.¹⁴⁹ Förderlich hierfür sei ein archäologischer Blick in die Vergangenheit, nämlich explizit auf »wiederkehrende Wellen der Romantik, die im Grunde seit der frühen Neuzeit immer wieder versuchen, die vorneuzeitlichen und traditionellen Lebens- und Denkformen zu aktualisieren«, um die »Schichten und Möglichkeiten des Menschen« hinter jedweder Form der rationalen Verwissenschaftlichung zu entdecken.¹⁵⁰

Böhmes Verständnis der Romantik, nicht unbedingt als eine Epoche, sondern vielmehr als eine dem Heroischen und Erhabenen entgegenstehende, subversive Kraft, kann produktiv auf Gerats' Arbeiten angewandt werden. Die Künstlerin übt in ihrer Aktualisierung kanonisierter Bildformeln aus der romantischen Kunst einen ebensolchen archäologischen Blick ein, zu dessen Kontemplation sie auch die Betrachter:innen einlädt. Ihre Videoperformances sollen dementsprechend als eine Art anthropologische Wende mit metaromantischen Mitteln interpretiert werden, in der die Ästhetik des Erhabenen – und damit das vernunftgeleitete Subjekt –

147 Gernot Böhme: *Moderne – Aufklärung – Vernunftkritik. Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 39/6. 1991, S. 589–598, S. 589. Böhme äußerte diese Überlegungen in einem Interview mit dem Künstler Andreas Gursky.

148 Ebd., S. 591.

149 Ebd., S. 592.

150 Ebd., S. 594–596.

sich gegenüber dem Raum der Imagination, des Verdrängten und Marginalisierten öffnet.¹⁵¹

Gerats' Videos umspielen Grenzerfahrungen, da sie Relationen – zwischen Mensch und Natur sowie zwischen Erkenntnis und Imagination – körperlich wie auch formal verhandeln. Dabei greift die Künstlerin auf die Kategorie des Erhabenen nach Kant zurück, das ebenfalls eine Ästhetik der Liminalität ist, allerdings nicht im Modus des Zitats im engeren Sinne, sondern als eine Form der referenziellen, kritischen Befragung.¹⁵² Damit zeigen ihre Arbeiten eine Nähe zu einer besonderen Form des Erhabenen, die Chauncey C. Loomis das arktisch Erhabene nennt. Dieses zeichne sich dadurch aus, dass es zwischen den Bereichen von Wissen und Imagination changiere.¹⁵³ Das arktisch Erhabene findet sich insbesondere in der polaren Literatur, Dichtung und Kultur des 19. Jahrhunderts.¹⁵⁴ Samuel Taylor Coleridge und seiner Ballade *The Ancient Mariner* von 1798 ist es nach Loomis beispielsweise zu verdanken, dass die Arktis sich auch dem inneren Auge der Rezipient:innen gegenüber geöffnet hat.¹⁵⁵ Durch das Scheitern zahlreicher Polarreisen, insbesondere der Franklin-Expedition Mitte des 19. Jahrhunderts, wurde die Arktis »a challenge not only to man's strength and courage, but also to his imagination«, worauf die Kunst (hier zunächst die Lyrik) reagierte. Neben die Ambitionen des Eroberns und Erforschens im Polarheroismus trat durch die Ästhetik des arktisch Erhabenen also auch eine Verhandlung des Unbekannten als ein das Heroische subtil herausforderndes Charakteristikum.¹⁵⁶

Möglicherweise ist das Diffuse in Gerats' Videoarbeiten *Waiting* mit der zunächst klaren und sich zunehmend vernebelnden Sicht auf die Landschaft – oder das Verschwinden der Figur in *Looking At* hinter eine Woge aus Gischt – einer Ästhetik des arktisch Sublimen geschuldet, denn hier gewinnt auch das »Andere« der Vernunft an Sichtbarkeit. Die Art und Weise, wie die Arktis dargestellt wird, ist demnach von Belang dafür, wie sie imaginiert wird. Signifikant ist nämlich – anders als der heroische Topos der leeren arktischen Bühne –, dass das Unzugängliche und Verschwindende nicht nur die Sinne, sondern vor allem die Imagination heraus-

-
- 151 Nebel, Gischt oder Schnee dienen im Film auch der Visualisierung und Befragung kolonialer Strukturen und sind Gegenstand der Critical Whiteness Studies. Insofern können diese Phänomene semantisch durchaus doppelt belegt sein, wobei sich die Themen von Erinnerung und kolonialer Kritik miteinander verweben. Vgl. hierzu auch das Kapitel zu Pia Arke.
- 152 Zur Polarität des Erhabenen: Stefanie Voigt: *Erhabenheit: Über ein großes Gefühl und seine Opfer*. Verlag Königshausen & Neumann: 2011.
- 153 Chauncey C. Loomis: *The Arctic Sublime. Nature and the Victorian Imagination*, hg. von U. C. Knoepfelmacher und G. B. Tennyson. University of California Press: 1977, S. 59–112.
- 154 Das Beispiel sind bei Loomis Coleridges weiße Schwäne in der Arktis, S. 9.
- 155 Ebd., S. 98.
- 156 Ebd., S. 100.

fordert, da es auf eine eigenständige Lebendigkeit der polaren Region hindeutet.¹⁵⁷ Dies bemerkt auch Loomis, wenn er schreibt:

»The terror of pack or floe was its dual nature: it could pierce or crush the stoutest ship, yet it was also ghostly and protean, appearing and disappearing in a matter of hours. And of course, there were the bergs – multifaced, multicolored even in their whiteness, immense beyond dreams.«¹⁵⁸

An der Grenze des Repräsentierbaren changierend, bedeutet das arktisch Erhabene sowohl materielle Zerstörungskraft als auch körperlichen Entzug, schillernde Farbigkeit und spurenlose Weiße; es handelt sich um die Erweiterung einer Bandbreite des Affektischen, das sich der Vernunft entzieht und Raum für Imaginationen und die Erfahrung einer uneinschätzbaren Lebendigkeit lässt.

Gerats' Videoperformances aus der Serie *Landscapes (...)* beschäftigen sich mit der visuellen Kultur der Arktis und den Herausforderungen der Wahrnehmung einer Region im beständigen und sich beschleunigenden Wandel. Im Video *Waiting* verändert sich beispielsweise die Färbung des Schnees gleichzeitig mit dem im Nebel verschwindenden Berg im Bildhintergrund. Die Lebendigkeit der Region scheint durch die Wärme der Farben im selben Maße zuzunehmen, wie sich einzelne Bereiche der Landschaft dem Blick geisterhaft entziehen. Der weibliche Körper verschmilzt darüber hinaus durch die Färbung des Schnees zunehmend mit der Natur, wodurch der Eindruck einer unbestimmten, sowohl menschlichen als auch mehr als menschlichen Vitalität der Umgebung erweckt wird.

Farbiges Eis und schwarze Sonne

Unter den verschiedenen Arktismalern des 19. Jahrhunderts sticht vor allem der Amerikaner Frederic Edwin Church durch eine besondere Sensibilität für die Veränderlichkeit der Region, ihre imaginäre Affizierungskraft und eigene Lebendigkeit heraus.¹⁵⁹ Anders als Friedrich hat Church selbst die Arktis – genauer gesagt die Westküste von Labrador und die Südküste Grönlands – bereist und währenddessen Skizzen zu den überwältigenden Eislandschaften mit ihren unwirklichen Färbungen und geisterhaften Formationen angefertigt.¹⁶⁰ Das Heroische wurde dabei

157 Benjamin Morgan: After the Arctic Sublime. *New Literary History* 47/1, 2016, S. 1–26, S. 2.

158 Loomis 1977, S. 102.

159 Jennifer Raab: These Objects. Frederic Church and the Culture of Detail. *The Art Bulletin* 95/4, 2013, S. 578–596, S. 589.

160 Zum Begriff des zirkumpolaren Nordens vgl. die Einleitung dieses Buches. Es handelt sich um eine relativ junge Bezeichnung für die arktischen Regionen Russlands, Finnlands, Schwedens, Norwegens und Kanadas sowie für Alaska, Island, Grönland und die Färöer-Inseln. Es ist ein Begriff, der geographisch, politisch und kulturell geprägt ist und die Arktis sowie die

zunächst, wenn auch nicht konsequent, zugunsten der Aufwertung der Landschaft an den Rand gedrängt – so beispielsweise zu beobachten in dem durchaus mit parteilicher Intention in Zeiten des amerikanischen Bürgerkrieges als *The North* betitelten Gemälde von 1861. Das heute als *The Icebergs* bekannte Bild zeigte anfangs keine typische Szene eines Schiffbruchs, sondern nichts weiter als eine vielfarbige, faszinierende und facettenreiche arktische Küstenlandschaft. Damit entfernte sich Church deutlicher als Friedrich (und dessen Gemälde *Eismeer*) vom Genre der Katastrophenmalerei des 18. Jahrhunderts.¹⁶¹ Erst als das Bild in England ausgestellt werden sollte, fügte Church zur besseren Ausdeutbarkeit bzw. Interpretation der Szene den Mast eines versunkenen Schiffes hinzu, womit das Gemälde für das englische Publikum als heroische Szene, nämlich als Darstellung der gescheiterten Franklin-Expedition – und damit als ein heroisches Bild – lesbar wurde.



Abb. 30: Frederic Edwin Church: *The Icebergs*. Öl auf Leinwand, 163,8 x 285,7 cm, 1861, Dallas Museum of Art © Wikimedia Commons.

Sub-Arktis umfasst: Lassi Heininen und Chris Southcott: Globalization and the Circumpolar North: An Introduction. *Globalization and Circumpolar North*, hg. von dens. University Press of Colorado: 2010, S. 1–22.

- 161 Zu Friedrichs Arbeit mit dem Genre der Katastrophenmalerei vgl.: Johannes Grave: Schiffbruch ohne Zuschauer: Caspar David Friedrichs *Eismeer* als Katastrophenbild. *Entfesselte Natur. Das Bild der Katastrophe seit 1600*, hg. von Markus Bertsch und Jörg Trempler. Michael Imhof Verlag: 2018, S. 71–79.



Abb. 31: Frederic Edwin Church: *Aurora Borealis*. Öl auf Leinwand, 142,24 x 212 cm, 1865, Smithsonian Institution, Washington © Wikimedia Commons.

Church war Teil der sogenannten Hudson River School. In der Tradition der Romantik verfolgte die Künstlergruppe nationale Intentionen, vermittelt über die Ins-Bild-Setzung einer als unbewohnt vorgestellten amerikanischen Natur. Im Jahre 1859, angeregt durch das mediale Echo um den Verlust der Franklin-Expedition, brach Church an die Küste Labradors auf und fertigte dort zahlreiche Studien für sein monumentales Ölgemälde, das eine Arktis in bunten Farben und bizarren Formen zeigt.¹⁶² Eine beinahe grelle Farbigkeit bestimmt auch das einige Jahre später (1865) entstandene Gemälde *Aurora Borealis*, auf dem ein im Eis eingeschlossenes Schiff in der arktischen Polarnacht zu sehen ist. Der Nachthimmel über dem Schiff wird dominiert von einem großen dunklen Halbkreis – ähnlich einer schwarzen Sonne, von der vielfarbige Strahlen abgehen und sich auf dem gefrorenen Wasser spiegeln. Nach Noelle Belanger und Anna Westerthal Stenport evoziert Churchs kontrastive Verwendung der Farben (Rot, Blau, Gelb) gegenüber den ›Unfarben‹ (Schwarz, Weiß, Grau) ein Spannungsverhältnis zwischen der Sehnsucht nach Erkenntnis – also der Ausdeutung der blinden Flecken im Bild – und einer fantastischen Lebendigkeit der arktischen Natur.¹⁶³ Während das Schiff im Eis das

162 J. I. Little: Seeing Icebergs and Inuit as Elemental Nature: An American Transcendentalist on and off the Coast of Labrador, 1864, *Social History* XLIX/99, 2016, S. 243–262.

163 Noelle Belanger und Anna Westerthal Stenport: The Politics of Colour in the Arctic Landscape: Blackness in the Center of William Edwin Church's *Aurora Borealis* and the Legacy of 19th century limits of representation. *ARTMargins* 6/2, 2017, S. 6–26, S. 18.

menschliche Wissensstreben symbolisiere, stehe die ›schwarze Sonne‹ am Polarschirm letztlich für das, was im Ungewissen verbleibe und dem epistemischen Blick entzogen sei, sozusagen also für das Andere der Vernunft.

Gerats' Videoarbeit *Stone* (2014), ebenfalls aus der Serie *Landscapes (...)*, scheint diese etablierte Darstellungskultur der Arktis, changierend zwischen Erkenntnis und Imagination, (möglicherweise unbewusst) aufzugreifen. Auf einzelnen Fotografien ist die Künstlerin hockend innerhalb einer dunklen isländischen Steinlandschaft als Aktfigur zu sehen, während sich im Bildhintergrund ein weißer Berg – ähnlich dem Eisberg am Horizont von Churchs gleichnamigem Gemälde – erhebt. Die schwarze Steinlandschaft formt einen reizvollen Kontrast zum Weiß des Berges. Eine zweite Aufnahme derselben Szene zeigt sie in leicht veränderter Haltung, nämlich in einem Geröllfeld befindlich und einen der großen schwarzen Steine auf ihrem Schoß balancierend. Ihr Oberkörper ist in beiden Fotografien dermaßen zusammengekauert, dass er vom Felsen größtenteils verdeckt wird. Die Aktfigur verschmilzt – ähnlich wie im Film *Waiting* – mit den runden Formen der Landschaft und kommt zunehmend fragmentarisch ins Bild. Der weibliche Körper wird zur Landschaft und die Landschaft gewinnt an einer fast figürlichen Körperlichkeit.

Die changierenden formalen Bezüge zwischen Menschlichem und Nicht- bzw. Mehr-als-Menschlichem werden durch die verstörende Tatsache gesteigert, dass das voyeuristische Zentrum des Bildes (also die weibliche Aktfigur und ihre Körpermitte) von dem Stein als einer kreisrunden Mitte verdeckt wird, ähnlich der schwarzen Sonne auf Churchs Gemälde.



Abb. 32: Sarah Gerats: *Stone* (aus der Serie *Landscapes (...)*). HD-Video (stumm), 1 Min. (gezeigt im Loop), 2014 © Sarah Gerats.

Schon bei Church gewann die Arktis in der Malerei eine eigene Lebendigkeit. Das liegt maßgeblich an ihrer farbenfrohen Wiedergabe, jedoch auch an den geisterhaft zu erkennenden anthropomorphen Gesichtern, die bei genauem Hinsehen insbesondere die linke Bildhälfte von *The Icebergs* beleben. Das Gemälde scheint ebenso wie die Darstellung der *Aurora Borealis* nicht nur der wissenschaftlichen, sondern insbesondere auch der imaginären Kulturgeschichte der Arktisreisen verpflichtet, denn die Polregion kommt als eine Umgebung von unbestimmter Lebendigkeit ins Bild.¹⁶⁴

In Reiseberichten der Polarforscher blieb in der Regel unerwähnt, dass sie die Arktis oft durch getönte Brillen sahen, die sie vor dem gefürchteten ›Whiteout‹ (also der Schneeblindheit) schützen sollten; gleichzeitig verminderten sie jedoch auch die Wahrnehmung der Vielfarbigkeit der Region.¹⁶⁵ Während die Farbe Weiß Ausdruck des Erhabenen bzw. des aufgeklärten Subjekts ist und die Erfahrung heroischer Transzendenz ebenso verkörpert wie epistemische Objektivität¹⁶⁶, ist die Vielfarbigkeit des Eises Zeichen einer oft übersehenen Diversität und Lebendigkeit der Region, die sich – wie man heute weiß – aus verschiedenen Bakterien, Mikroben und chemischen Prozessen ergibt.¹⁶⁷ Die Vielfarbigkeit der Arktis beschäftigte schon Church und wird von Gerats genutzt, um Mensch und Natur als von ein- und derselben Lebendigkeit durchdrungen darzustellen.¹⁶⁸

Allerdings kulminiert in *Stone* nicht nur eine Auseinandersetzung der Künstlerin mit der Kultur- und Imaginationsgeschichte der Arktis, sondern auch eine zutiefst leiblich fundierte Reflexion über Verluste und die fragile Grenze zwischen Leben und Materie. Der Stein, den sie im Schoß hält, wird zur stummen Verdichtung von etwas Abwesendem – nämlich hier einer von vielen Frauen erfahrenen und doch selten thematisierten Fehlgeburt, d.h. eines nicht geborenen Lebens, das sich in der Schwere des Gesteins materialisiert und zugleich entzieht. Die kreisrunde, dunkle Form verdeckt die Körpermitte der Figur, die hier zugleich Ursprung und Leerstelle

164 Autor:innen wie Natascha Adamowsky haben gezeigt, dass die Sphäre des Imaginären und des Rationalen zwar u.a. von den wissenschaftlichen Gesellschaften strikt voneinander getrennt wurden, historisch gesehen jedoch eng miteinander verknüpft waren. Natascha Adamowsky: *Ozeanische Wunder: Entdeckung und Eroberung des Meeres in der Moderne*. Brill: 2017.

165 Belanger und Westersteel Stenport 2017, S. 19. Hier zeigt sich ein reizvoller Vergleich zur Abschwächung der Überwältigungseffekte bei Reisen durch die Alpen, die damalige Künstler:innen dazu veranlasste, ein sogenanntes Claude Glass zu verwenden.

166 Ebd., S. 10–12.

167 Die Autorinnen sehen in der schwarzen Bildmitte sogar eine politische Stellungnahme des Künstlers zur Sklaverei versinnbildlicht, was jedoch recht weit interpretiert erscheint.

168 Nach Aussagen der Künstlerin hat die Fotoserie auch eine sehr persönliche Note, und zwar die Auseinandersetzung mit der eigenen Rolle als Nicht-Mutter, was wiederum an die Naturalisierung des Weiblichen anschließt, die sich auch in der Verweiblichung der Landschaft findet.

ist, und verwandelt sich in eine Metapher für das Unfassbare: das Gewicht der Leere, die nach dem Verschwinden des Lebendigen bleibt. Indem Gerats den toten Stoff des Steins mit der Verletzlichkeit des eigenen Körpers verschränkt, öffnet sie einen Raum, in dem Natur und weiblicher Körper, Sterblichkeit und Dauer, Verlust und Lebendigkeit in ein engmaschiges inhaltliches wie formales Beziehungsgeflecht treten.

Diese vielschichtige Konstellation bildet auch den metaromantischen Kern von Gerats' Werk: Das Erhabene erscheint nicht länger als Transzendenz des Geistes über die Natur, sondern es weicht einer Aufwertung der Physis und des Unkontrollierbaren, das seine weibliche Prägung selbstbewusst und zugleich selbstreflexiv beibehält. In *Stone* wird das romantische Begehren nach Erhebung in eine Bewegung der Entleibung und Trauer verwandelt – ein kontemplatives Innehalten, in dem sich die Arktis als Mitkörper einer existenziellen Erfahrung zeigt und in der das Verschwundene weiterwirkt wie gefroren in der Zeit.

Eismedialitäten

In ihrer Forschung zur Wissens- und Kulturgeschichte der Pole stellt Elena Glasberg fest, dass aus europäischer Perspektive die verkörperte, visionäre und heimsuchende Kulturgeschichte der (Ant-)Arktis älter ist als ihre wissenschaftliche Erforschung. So wurden die Polregionen schon imaginär bereist, bevor dies den Menschen physisch gelang.¹⁶⁹ Vor diesem Hintergrund begreift Glasberg Eis nicht nur als Teil einer spezifischen Landschaft, sondern als einen multimaterialen Gedächtnisträger: ein Archiv, in dem Erinnerungen und Gewalt sedimentieren – von atmosphärischen Einschlüssen bis zu kolonialen Spuren, von geologischer Zeit bis zu affektiven Ablagerungen.¹⁷⁰ Auch nach Polly Gould ist Eis kein totes Speichermedium, sondern es ist lebendig: Es knackt, strömt, färbt sich, verschwindet und erscheint, es registriert Berührungen und schreibt sie fort.¹⁷¹ In der Gegenwartskunst zu den Polen rücke darum eine Ästhetik in den Vordergrund, die nicht auf heroische Erhebungsziele, sondern auf Resonanz mit einem natürlichen Medium, das selbst akteurhaft sei – verstanden als ein Palimpsest aus Stofflichkeit, Erinnerung und Relation.

Gerats' *Landscapes (...)* antwortet genau auf diese lebendige Archivpraxis des Eises. Ihre Arbeiten operieren metaromantisch: Sie greifen kanonisierte Formeln auf, um sie in Richtung einer ästhetischen Ökologie zu verschieben, in der Körper und Umgebung interagieren. Das, was fehlt oder verschwindet – die von Gischt verdeckte Figur, die im Nebel versinkenden Konturen, die schwarze Körpermitte in *Stone*

169 Elena Glasberg: »Living Ice«: Rediscovery of the Poles in an Era of Climate Crisis. *Women's Studies Quarterly* 39 ¾, 2011, S. 221–246, S. 222.

170 Ebd., S. 230.

171 Polly Gould: *Antarctica: Art and Archive*. Bloomsbury: 2020.

–, ist nicht bloß eine Negativform, sondern sie wird zu einem Wirkort: eine Stelle, an der Erinnerung, Verlust und Fortleben materiell zirkulieren. So verstanden, wird das Erhabene nicht aufgehoben, sondern umcodiert: von der Transzendenz des souveränen Blicks hin zu einer Immanenz des Lebendigen, die Verwundbarkeit und Veränderlichkeit umfasst. In dieser Perspektive erscheint die Arktis weder als Bühne noch als Hintergrund, sondern als Mitkörper, der Wahrnehmung und Bild formt.

Diese Ökologie des Lebendigen – als Konfiguration aus Wasser, Stein, Haut, Temperatur, Farbe – führt konsequent zu einer Arbeit, in der die Bedeutung des Archivs unmittelbar sichtbar wird, nämlich zur Videoarbeit *Mother* (2014), welche ebenfalls zur Serie *Landscapes (...)* gehört. In dieser liegt die Künstlerin unbekleidet in einem der natürlichen Pools Islands, umgeben von einer Wolke aus wogendem, kupferfarbenem Haar. Die Frau scheint im Wasser zu schweben; nur ihr Gesicht mit den verschlossenen Augen befindet sich über der Oberfläche. Auf dem Bauch der Figur liegt ein schwerer schwarzer Stein, entnommen aus der sie umgebenden Natur. Dessen zartes Heben und Senken verrät das Atmen und damit die Lebendigkeit der Figur und überträgt sich auf die Landschaft. Die Kälte des Elements scheint der Frau allerdings nichts anzuhaben, vielleicht handelt es sich bei der Figur um einen weiblichen Körper, befindlich in einem unbestimmten Zustand zwischen Leben und Tod.¹⁷²



Abb. 33: Sarah Gerats: *Landscape (mother)* HD-Video 01:47 Min. (stumm, gezeigt im Loop), 2014 © Sarah Gerats.

172 Diese existenzielle Dimension des Gemäldes ist – wie bereits erwähnt – auch eine Auseinandersetzung der Künstlerin mit einer Nicht-Mutterschaft.

Die Rezipient:innen können sich abermals an ein berühmtes Gemälde der Kunstgeschichte aus dem 19. Jahrhundert erinnert fühlen, nämlich an das Gemälde *Ophelia* des englischen Malers Everett Millais von 1851/52. Festgehalten ist die Szene, in der Ophelia – basierend auf dem Modell Elizabeth Siddal – nach dem Sturz im Wasser schwebt.¹⁷³ Einer Heiligen gleich treibt die Figur auf dem Gemälde in einem Fluss, bis sie – so will es William Shakespeares Theaterstück – schließlich in ihm versinkt.¹⁷⁴ In Millais' Bild ist dieser Schwebezustand zwischen Leben und Tod eingefangen. Durch das ornamentierte Kleid und die Blumen verschmilzt die Figur außerdem mit dem sie umgebenden Element wie auch Gerats über ihren Atem mit der sie umgebenden Wasserlandschaft in Verbindung steht. Millais studierte sein Modell Siddal in einer Badewanne, die er in seinem Gemälde zu einem Fluss ausdeutet, ähnlich wie Gerats sich selbst für ihre ›Re-Inszenierung‹ der Bildformel in einen natürlichen Pool legte. Siddal erkrankte allerdings schwer, da sich das Badewasser aufgrund des intensiven Arbeitens des Künstlers am Bild (während des Malprozesses) stark abkühlte.¹⁷⁵ Auch beim Anblick von Gerats als Aktfigur im Eiswasser stellt sich nach einiger Zeit das Gefühl des Fröstelns ein, vor allem unter Berücksichtigung der Länge des Videos, also der Dauer, die die Künstlerin für die Performance im eiskalten Wasser verbracht hat.

Das Motiv der Badenden geht zudem auf die biblische Erzählung von *Susanna im Bade* zurück, das zahlreiche Künstler:innen (u.a. Rembrandt van Rijn) malten. Ins Bild gesetzt wurde der männlich-voyeuristische Blick der beiden Alten auf den nackten Frauenkörper, an dem die Rezipient:innen lustvoll teilhaben konnten. Auch Künstler des 19. Jahrhunderts griffen auf diese Bildtradition zurück. Pierre Bonnard zeigte seine Badenden – der Perspektive auf Gerats im isländischen Pool auffallend ähnlich – aus einem von oben fallenden Blick, woraus sich eine formale Analogie zwischen Wasser- und Bildoberfläche ergibt. Oder anders formuliert: Der vom Motiv aufgerufene Wunsch nach der Berührung des weiblichen Körpers – also das haptische Eintauchen in die Wasseroberfläche – bedeutete zugleich ein Übertreten der ästhetischen Schwelle hinter die Bildoberfläche.¹⁷⁶ Die Eroberung des weiblichen Körpers ging folglich einher mit dem (fiktiven) Eintritt in den Bildraum.

173 *Ophelia* ist nach Angaben der Künstlerin auch ein alternativer Titel der Arbeit.

174 Das Verhältnis der Figur der Ophelia und der aquatischen Natur beschreibt Peter Brix Søndergaard als changierend zwischen sehnsuchtsvoller Erfüllung und sich entziehender Selbstbehauptung. Ders.: ›Something strangely perverse‹. *Nature and Gender in J.E. Millais Ophelia. Romantik* 7/1, 2018, S. 115–126.

175 Ebd., S. 117.

176 In einer Ausstellung in der Tate Modern wurde damit experimentiert, was sich an der Rezeption von Pierre Bonnards Badenden ändert, wenn die Bilder unverglast und ungerahmt gezeigt werden. Dabei wurde der Blick durch die Bildoberfläche als ein intendierter Sehein-



Abb. 34: John Everett Millais: *Ophelia*, Öl auf Leinwand, 76,2 x 11,8 cm, 1851–1852, Tate Britain London © Wikimedia Commons.

In Gerats' Videoperformance wird dieser ergreifende Blick auf den weiblichen Körper und damit auch auf die Arktis motivisch aufgerufen, durch Veränderungen am kanonisierten Motiv jedoch auch unterwandert. Der Körper der Künstlerin wird nämlich durch einen schweren Stein unter die Wasseroberfläche gedrückt. Er macht das Atmen der Frau sichtbar und erzeugt Wellen im Wasser, wodurch sich die Bewegtheit der Natur mit der Vitalität der Figur verschränkt. Der sich mit dem Atmen hebende und senkende Stein auf dem Bauch der Figur verdeutlicht zudem die Anwesenheit von Luft als ein unsichtbares Element im Video, das Landschaft und Körper miteinander verbindet. Die Annahme einer kategorialen Grenze zwischen der menschlichen Figur und der sie umgebenden Wasserlandschaft wird somit ökologisch gewendet, materiell umspielt und zum eigentlichen Thema des Bildes.

Wie Linn Burchert bemerkt, ist der Atem ein zentrales Merkmal des Lebendigen, obgleich er sich nicht visuell aufdrängt. Nichtsdestotrotz hat das Atmen eine lange Bildtradition, in deren Zentrum auch die Fragen von Aktivität und Gestal-

druck beschrieben. Vgl. den Ausstellungskatalog: *Pierre Bonnard: Die Farbe der Erinnerung*, hg. von Matthew Gale. Tate Modern. Hirmer: 2019. Explizit zum männlichen Betrachterblick als einem, der die Bildoberfläche penetriert und durch das lustvolle Schauen die Unschuld weiblicher Figuren gefährdet: Britta Hochkirchen: *Bildkritik im Zeitalter der Aufklärung: Jean-Baptiste Greuzes Darstellungen der verlorenen Unschuld*. Wallstein: 2018.

tung stehen.¹⁷⁷ Da das Atmen weitgehend unsichtbar ist, stellte es die Kunst früh vor ein Darstellungsproblem, das zu variantenreichen Lösungen führte. Der Atem wurde in der Malerei und Fotografie beispielsweise als Qualm beim Auspusten von Zigarettenrauch, als sichtbarer Hauch auf einer Scheibe oder als gefrorene Luft in einer besonders kalten Umgebung dargestellt. Das Interesse an der Bildwerdung des Atems (sogenannte Atembilder) führt Burchert auf wissenschaftliche Experimente zum Sauerstoff im 18. und 19. Jahrhundert und auf Erkenntnisse zur schädlichen Auswirkung der von der Industrie ausgestoßenen Dämpfe zurück.¹⁷⁸ Dem 19. Jahrhundert attestiert die Autorin sogar eine Atemobsession. In der romantischen Kunst wurde das Malen schließlich gleichgesetzt mit dem Ausatmen, wodurch es eine produktionsästhetische Bedeutungsebene erlangte.¹⁷⁹ Burchert bemerkt in diesem Kontext, dass das Atmen als Motiv der Malerei in erster Linie eine anthropozentrische, d.h. an menschliche Figuren gebundene und zudem vorrangig männliche Aktivität ist.¹⁸⁰ Der Atem als durchdringendes Element und als »gestalterische Potenz ausgehend vom Menschen« verlange heute darum eine kritische Revision.¹⁸¹

Nicht nur mit Blick auf die Konterkariierung eines männlich-voyeuristischen Blicks, sondern auch in Bezug auf den Atem als ein männlich-produktiver Akt, nimmt Gerats in ihrem Video *Mother* eine Umdeutung vor.¹⁸² Der Atem wird durch die Verbindung zwischen weiblichem Körper und Stein visuell erfahrbar und zudem als Aktivität einer Frau ins Bild gesetzt, die letztlich die Künstlerin selbst ist. Ebenso wie das Atmen den Stein bewegt, verändert die Luft die Oberfläche des eisigen Wassers, die hier und da bewegt scheint. Körperlichkeit, Eiswasser und künstlerische Produktion scheinen somit aufs Engste miteinander verflochten.

177 Linn Burchert: Atem. Künste, Technologien und Architekturen der Moderne und Gegenwart. *Atem: Gestalterische, ökologische und soziale Dimensionen*, hg. von Linn Burchert und Iva Rešetar. De Gruyter: 2021, S. 1–27.

178 Ebd., S. 3: Die Beispiele der Autorin sind Joseph Wright of Derby's Vacuum-Experimente und die »verrauchten« Bildoberflächen von William Turner.

179 Burchert 2021, S. 4. So verglich der Norweger Carl Gustav Carus das Malen mit einer reinigenden Ausatmung, was die Annahme einer engen (und physischen) Verbundenheit von Künstlern mit der sie umgebenden Welt verdeutlicht.

180 Ebd., S. 27. Zumindest mit Blick auf die Interieurmalerie muss diese Annahme relativiert werden. So finden sich Motive von weiblichen Figuren, die Fensterscheiben aus dem Inneren eines Raumes anhauchen, beispielsweise schon in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts (Jacobus Vrel) und auch in der dänischen Malerei des 19. Jahrhunderts. Es ist noch zu prüfen, ob die Visualisierung des Atems einer Figur außerhalb des Interieurs vorrangig männlich geprägt ist und hier die Funktion einer Markierung von Öffentlichkeit hatte.

181 Burchert 2021, S. 5.

182 Der Titel der Arbeit verweist auch auf feministische Perspektiven, z.B. auf die Bereiche von Weiblichkeit und Reproduktion. Darüber hinaus ist es möglich, dass zudem eine Analogie zwischen künstlerischer und körperlicher Produktivität suggeriert wird.

Die Grenze zwischen geologischer und somatischer Zeit, zwischen Landschaft und Leib, wird dabei porös – eine Perspektive, die an Astrida Neimanis' Konzept der Wasserbasiertheit des Menschen anschließt.¹⁸³ Neimanis stellt fest, dass Menschen und insbesondere Frauen als hydro-basierte Lebewesen mit allem auf dem Planeten verbunden seien. Als Vertreterin eines materialistisch-ökologischen Feminismus versteht die Autorin ihre hydrophilen Ausführungen als »feminist critiques of abstract masculinity, triumphant whiteness, and a colonial drive to mastery and European universalism.«¹⁸⁴ In Zeiten globaler Krisen, in denen auch das Eis schmilzt, gehe es darum, sensibel zu werden für die physische Verbundenheit des Menschen mit der Umwelt, aus der auch eine historisch bedingte Verantwortlichkeit erwachse: »The undertone of ›Anthropocenomania‹ seems at times to be less a plea for curbing the Human, and more an insistence that we *do* matter, and always will.«¹⁸⁵

Das Element Wasser ist also eine materiell informierte Denkfigur für die Verbundenheit alles Lebendigen, für eine Wahrnehmung von Prozessen der Naturalisierung (wie des weiblichen Körpers als Landschaft) und eine Revision des aufklärerischen Subjektdenkens, fern von einem anthropogenen Exzeptionalismus. Die Herausforderung dieser anthropologischen Wende besteht allerdings darin, dass mit der Metapher des Liquiden keine Absage an eine historisch und gegenwärtig bedingte ökologische Verantwortlichkeit einhergehen darf. Der Mensch ist also nach wie vor von Bedeutung.

In allen vier künstlerischen Arbeiten von Gerats ist auffällig, dass die weibliche Figur aus der Bildmitte verrückt, fragmentiert und dem Blick teilweise entzogen ist. Dies hat zur Folge, dass die Figuren die Landschaft nicht beherrschen, sondern vielmehr als Teil von ihr wahrgenommen werden. Die Absage an eine Bildkomposition, die auf eine zentrale Figur hin orientiert ist, schafft buchstäblich Raum für die Lebendigkeit der Landschaften, die in ihrer Bewegtheit, Farbigkeit und Veränderlichkeit wahrgenommen wird. Wind, Wetter und Wasser wirken auf Figur und Natur gleichermaßen ein. An die Stelle eines erobernden Blicks als Geste der Passivierung und Naturalisierung treten die Performativität und Lebendigkeit der Arktis, die nunmehr eine Verhandlung heroischer und erotisierter Bildformeln als Wurzeln des Anthropozäns einleitet.¹⁸⁶

183 Astrida Neimanis: *Bodies of Water. Posthuman Feminist Phenomenology*. Bloomsbury: 2017.

184 Ebd., S. 10.

185 Ebd., S. 11.

186 Zur Notwendigkeit einer Dekolonialisierung des Konzepts Landschaft: Tiffany Kaewen Dang: Decolonizing Landscape. *Landscape Research* 46/7, S. 1004–1016.

Eisfilme als lebendige Archive

Als künstlerische Videoarbeiten sind Gerats' *Look At, Waiting* und *Mother* insofern auch als Teil bzw. kritische Weiterführung einer filmischen Kultur der Arktis zu verorten, an deren Anfang der Spielfilm *Nanook of the North* von Robert Flaherty (1922) steht.¹⁸⁷ Für Flahertys Film hat die Forschung allerdings festgestellt, dass hier eine Ästhetik des Heroischen fortlebt; generell seien arktische Filme »dangerously close to reinstating the (neo-)imperialist Western notion of conquering and claiming ›new‹ lands.«¹⁸⁸ Dies liege auch daran, dass Fotografie und Film als Medien selbst heroisiert wurden, nämlich im Sinne ihrer Emphase als »technical endurance media«, also Medien, die wie die Polarforscher einer menschenfeindlichen Umwelt widerstanden.¹⁸⁹

Hester Blum richtet dagegen ihren Blick auf Medien, die angeblich keine (oder zumindest wenig) Nähe zum Heroischen aufweisen.¹⁹⁰ Die Literaturwissenschaftlerin konzentriert sich in ihrer Forschung auf Zeitschriften und Zeitungen, die von Crewmitgliedern während ihrer Expeditionen auf den jeweiligen Schiffen herausgegeben wurden. Die untersuchten Polar-Zeitungen werden von der Autorin als *eco media* betitelt, weil in ihnen – anders als in den publizierten Expeditionsberichten mit imperialem Anspruch – ein Bewusstsein für die Arktis als eine Region von subtiler Lebendigkeit zum Ausdruck komme. Laut der Autorin können diese Texte als übersehene Beispiele eines ökologisch motivierten Genres Beispielcharakter für eine notwendige Re-Imagination und aktualisierte Vermittlungsweise der Arktis haben, die durch jene dem Heroischen nahestehenden Kommunikationsformen heute in eine Krise geraten seien:

»The texts, which constitute one form of what I call polar ecomedia, are examples of environmental writing by which, in turn, we might imagine – and with hope mediate – climate change and ecological extremity today.«¹⁹¹

187 Helga Hlaðgerður Lúthersdóttir: Transcending the Sublime: Arctic Creolisation in the Works of Isaac Julian and John Akomfrah. *Films on Ice. Cinemas of the Arctic*, hg. von Scott MacKenzie und Anna Westerstaal Stenport. Edinburgh Press: 2016, S. 325–334, S. 324.

188 Ebd., S. 238.

189 Zur Metapher des Films als schmelzendes und gefrierendes Eis vgl.: Anne Hemkendreis: Isaac Juliens »True North«. Bewahrende, verweigerte und schmelzende Gesten der Heroisierung. *Heroische Gesten, Formensprachen politischer Körperlichkeit*, hg. von Vera Marstaller und Dorna Safajan, Special Issue des E-Journals: helden.heroes.héros, 9, 2023, S. 31–40.

190 Hester Blum: *The News at the Ends of the Earth: The Print Culture of Polar Exploration*. Duke University Press: 2019, S. 29.

191 Ebd., S. 5.

Die Autorin zeichnet hier eine direkte Verbindungslinie zwischen Medien nach, die die Lebendigkeit der Arktis und ihre Veränderlichkeit jenseits von jedem heroischen Impetus beschreiben, und zeitgenössischen Vermittlungsformen, die den Wandel der Region mit einem Bewusstsein für aktuelle Krisen neu interpretieren.

Auch Gerats' Videos lassen sich in diesem Sinne als *eco media* verstehen, allerdings weniger in einer Engführung auf den Klimawandel als hinsichtlich einer Aufmerksamkeitslenkung auf eine lebendige, fragile und darum schützenswerte Region. Ihre filmische Praxis setzt sich bewusst von der heroischen Bildrhetorik der frühen Polardarstellungen ab, indem sie das Medium Film nicht als technisches Mittel der Beherrschung, sondern als ein fluides, mit der Umwelt verschränktes Medium begreift. Die filmische Praxis der Künstlerin wird selbst fluide im Zeigen von arktischem Wind, Wasser und Licht. Das Medium Film erscheint bei Gerats damit als eine Form der Kooperation zwischen Gerät und Umgebung, in der sich das Lebendige in verschiedenen Aggregatzuständen manifestiert. Ihre Videos sind keine Dokumente einer äußeren Wirklichkeit, sondern temporäre Begegnungsräume, in denen sich Natur, weiblicher Körper und mediale Vermittlung gegenseitig befragen. In dieser Perspektive wird der Film – ähnlich wie das Eis – zu einem lebendigen Archiv, das nicht in erster Linie bewahrt, sondern in Bewegung hält und gleichzeitig eine existenzielle Tiefenzeitlichkeit zwischen Tod und Leben markiert.

Gerats' Arbeiten verhandeln die Arktis ferner als weiblich markierten Erfahrungsraum, ohne in eine einfache Umcodierung bestehender Imaginationen zu kippen. Aus der Perspektive einer in der Region lebenden Künstlerin verschränkt sie (Eigen-)Leiblichkeit, die veränderlichen Bedingungen ihrer arktischen Wahlheimat und das Bewusstsein für die kulturelle wie mediale Prägung ihres Blicks. Metaromantische Strategien – das Zitieren und Verschieben kanonischer Bildformeln sowie die kritische Befragung des Erhabenen – werden bei ihr zu Werkzeugen einer ökologischen Wahrnehmung, in der Eis, Wasser, Stein und Luft als Mitakteure auftreten. Diese ökologische Verfahrensweise ist eindringlich, weil sie formbewusst und historisch geschult operiert; sie ist zugleich vulnerabel, weil sie Verletzlichkeit, Verlust und Ausgesetztheit nicht ausblendet, sondern als Bedingungen von Lebendigkeit ernst nimmt.

Im Sinn einer Metaromantik bringt Gerats in ihren Filmen zusammengefasst romantische Bildformeln wie den *Wanderer über dem Nebelmeer* selbst in Bewegung: Kategorien wie das Erhabene werden aufgenommen, verändert und auf ihre kulturellen Voraussetzungen hin befragt. An die Stelle einer transzendierenden Betrachtung tritt eine leiblich gebundene Aufmerksamkeit für Prozesse der Naturalisierung ebenso wie für Abläufe in der Natur. Ökologie bedeutet hier demnach keine moralische Programmatik, sondern eine Poetik der Relationen und der Verunsicherung – ein Denken in Verflechtungen und Aggregatzuständen, das menschliche und nicht-menschliche Akteure, Wahrnehmung und Material, Verletzlichkeit und ihre Bildwerdung zusammendenkt. Gerats' Metaromantik wird so zur ästhetischen Praxis

einer Gegenwart, in der das Lebendige durchaus als Gefährdetes und teilweise bereits unwiederbringlich Verlorenes erfahrbar wird.

4.4. Zwischenfazit I

Die drei untersuchten künstlerischen Positionen – Swaantje Güntzel, Elina Brotherus und Sarah Gerats – greifen das Motiv der romantischen Rückenfigur als eine der ästhetischen Versenkung, Wahrnehmungslenkung und historischen Referenz auf. In allen Fällen erweist sich die Rückenfigur nicht lediglich als Zitat der Romantik, sondern als ein Medium der kritischen Reflexion über die Wahrnehmung der Welt in ihrer gegenwärtigen ökologischen und kulturellen Fragilität. Die Rückenfigur fungiert dabei nicht als souveräne Beherrscherin der Landschaft, sondern als Vermittlerin von Beziehung, als verunsichertes Subjekt im Spannungsfeld von Nähe und Distanz, affektiver Teil- und reflexiver Zurücknahme. Gerade in dieser Verschiebung des romantischen Paradigmas liegt das, was im Rahmen dieser Arbeit als metaromantisches Verfahren beschrieben wird: eine ästhetische Haltung, die ihre eigene Tradierung, ihre Bildgeschichte und ihre Imaginationen von Natur mitführt und dabei zugleich in eine veränderte Gegenwart überträgt.

Im Fall von Swaantje Güntzel zeigt sich diese Metaromantik in der Überlagerung von Bild, Raum und Relationalität. Güntzels Rückenfiguren sitzen oder stehen vor Landschaftsbildern, deren Sehnsuchtscharakter und ästhetische Unberührtheit längst Teil einer kulturell eingeschriebenen Seherwartung sind. Die Künstlerin lädt ein zu einer doppelten Bewegung: Einerseits inszeniert sie die sinnliche und affektive Qualität der immersiven Betrachtung, andererseits konfrontiert sie diese mit den materiellen Spuren menschlichen Handelns, insbesondere in Form von Plastik, das in ihren Arbeiten als Index einer globalen ökologischen Verflechtung erscheint. Die Rückenfigur wird hier zum Reflexionsmedium über eine ambivalente Haltung: kontemplativ und zugleich ignorant sowie aufmerksam und weltvergessen. In der Verschränkung von ästhetischer Aufmerksamkeit und moralischer Verhandlung wird ferner sichtbar, dass Unberührtheit kein räumliches, sondern ein ästhetisiertes und imaginäres Konstrukt ist. Die von Güntzel erzeugte Spannung zwischen dem konzentrierten Blick auf das Gemälde im Bild und der sichtbaren materiellen Vermüllung des Museumsraums verweist auf ein verändertes Verhältnis von Kunst, Natur und Verantwortung. Die Rückenfigur fungiert als eine Reflexionsfigur über die Ästhetisierung von Landschaft und das Verhältnis von Wahrnehmung, Kunst und Konsum.

Bei Elina Brotherus rückt die Inszenierung der Rückenfigur noch stärker in den Vordergrund der Wahrnehmung. Schließlich nimmt Brotherus Friedrichs Bildformel des Wanderers über dem Nebelmeer nicht nur auf, sondern sie macht die Wiederholung selbst zum Thema. Die Figur erscheint als weibliches Gegenbild zur he-

roischen, souverän überhöhten Pose Friedrichs. Die Verschiebung von Geschlecht, Körperlichkeit und Haltung generiert dabei eine fein austarierte Irritation: Die Rückenfigur steht nicht mehr über der Landschaft, sondern in einer prekären Relation zu ihr. Entscheidendes Moment ist hier nicht die Reartikulation romantischer Naturerfahrung, sondern ihr Wiederauftritt im Modus des Zitats, der Wiederholung und des zeitlichen Versatzes. Brotherus zeigt, dass die romantische Landschaftserfahrung, die einst als unmittelbare Offenbarung eines existenziellen Selbstverhältnisses verstanden werden konnte, heute unweigerlich durch kulturelle Vermittlung, touristische Bildkultur und medialen Konsum geprägt ist. Die Tasche, die das Bild des Wanderers zeigt, fungiert dabei als Metakommentar: Die Rückenfigur wird zu einer Figur des zirkulierenden Blicks, der zwischen Identifikation und Distanz, Kontemplation und Selbstvergessenheit oszilliert. Brotherus' Fotografien verdeutlichen damit, dass die Rückenfigur in der Gegenwartskunst nicht länger Garant einer in sich abgeschlossenen Innerlichkeit ist, sondern eine mediale Vermittlungsfigur, die den Prozess des Sehens – auch in seiner kulturellen Zurichtung, medialen Wiederholung und inflationären Verbreitung – befragbar macht.

Sarah Gerats führt das Motiv der Rückenfigur zuletzt in performativer Weise in Räume ökologischer und historischer Tiefenzeit. Ihre Arbeiten entstehen häufig in Landschaften, die nicht als Naturidyll erscheinen, sondern als von historischen Schichtungen, heroischen Einschreibungen und atmosphärischen Transformationen durchzogen. Die Rückenfigur wird hier zu einer Figur des Atmens, Wartens und Aushaltens; sie zeigt sich weniger als betrachtendes Subjekt denn als ein Körper, der sich in die Zeitlichkeit der Umgebung einschreibt. Gerats' Rückenfiguren stehen nicht vor spektakulären Weiten oder innerhalb heroischer Sujets, sondern in Übergangszonen, in Nebel- oder Dämmerungszuständen, in denen Sichtbarkeit prekär wird. Die Landschaft erscheint nicht als ein Gegenüber, sondern als ein Resonanzraum, in dem menschliche Präsenz selbst fragil, zeitlich begrenzt und relational verstanden wird. Die Rückenfigur fungiert somit auch hier nicht hauptsächlich als identifikatorische Einladung, sondern eine zu einem ökologiebezogenen Denken, das menschliche Wahrnehmung als Teil eines vielschichtigen Zusammenhanges versteht. Während Güntzel die Illusion der Unberührtheit entlarvt und Brotherus die Medialität von Landschaftserfahrung sichtbar macht, verschiebt Gerats die Frage hin zur Zeitlichkeit und Körperlichkeit von Wahrnehmung: Die Rückenfigur wird zu einer Figur der langsamen Veränderung, des atmosphärischen Verweilens, des relationalen Seins mit einer Welt, die sich nicht auf einen Blick reduzieren lässt und von einem generellem (auch persönlich empfundenen) Verlust geprägt ist.

Was die drei Positionen verbindet, ist die Verschiebung der Rückenfigur von einer ästhetischen Selbstreflexion im Allgemeinen hin zu einer relationalen und zeitlichen Geste. Die Rückenfigur wird nicht mehr als Repräsentation eines souveränen Subjekts verstanden, das über die Landschaft gebietet oder in ihr frei agieren kann, sondern als ein Knotenpunkt von Relationen bzw. als ein Vexierspiel, über das Kli-

ma, Geschichte, Materialität und affektive Erfahrung in ein Verhältnis treten. Die zeitgenössische Rückenfigur ist also eine Figur des Dazwischen, nämlich von Subjekt und Welt, Bild und Wirklichkeit, Gegenwart und Tiefenzeit sowie männlicher und weiblicher Betrachtung. In diesem Zwischenraum realisiert sich das, was ich als Metaromantik bezeichne.

Metaromantik meint keinen Rückfall in romantische Naturverklärung, sondern eine ästhetische Haltung, die romantische Bildformeln in ihrer historischen Bedingtheit aufgreift und zugleich deren Potenzial zur Wahrnehmungsmodulation freilegt. Ferner zeichnet sie sich durch folgende Charakteristika aus, die an dieser Stelle gebündelt aufgelistet werden sollen: Zum einen ist Metaromantik reflexiv; sie benennt die Tradition, die sie zitiert, und hält sie doch offen. Sie ist relational, indem sie verbindet und sinnlich adressiert. Zum anderen versteht sie Landschaft nicht als Hintergrund, sondern als Mit-Akteur. Und zuletzt ist sie zeitlich, denn sie denkt Natur nicht als Moment unmittelbarer Erfahrung, sondern als Gefüge von Geschichte, Materialität und ökologischer Bedingtheit.

In diesem Sinn stellt die romantische Rückenfigur in der Gegenwartskunst eine Figur der ökologischen Aufmerksamkeit dar. Sie fordert weder sentimentale Überwältigung noch heroische Besitzergreifung, sondern ein Anerkennen der eigenen Involviertheit – und zugleich ein Aushalten der eigenen Begrenztheit. Als zitierte und doch veränderte Bildformel markiert sie einen Blick, der nicht Herrschaftsfantasien wiederholt, sondern Relationen sichtbar macht. Metaromantik bezeichnet damit eine affektive Haltung des Sehens, in der Ästhetik und Ökologie nicht gegenüberstehen, sondern einander hervorbringen. In dieser Hinsicht wurde auch die Frage des Verhältnisses von Ethik und Ästhetik in einer krisenhaften Gegenwart thematisiert, auf die künstlerische Positionen reagieren. Diese Überlegung gewinnt insbesondere mit Blick auf die folgenden Fallstudien an Bedeutung.

Während nämlich Güntzel, Brotherus und Gerats jeweils auf unterschiedliche Weise zeigen, wie romantische Bildformeln unter gegenwärtigen Bedingungen neu gelesen werden können, blieb in der Analyse eine weitere Dimension bislang unberücksichtigt, und zwar jene Kontexte, in denen Landschaften nicht in erster Linie als ästhetische Erfahrungsräume, sondern als begehrte Territorien, als Beziehungen zwischen Menschen, Kulturen und verschiedenen Lebensweisen verstanden werden. In arktischen Regionen sind es insbesondere Indigene Künstler:innen, die diese relationalen und historischen Dimensionen ästhetisch wirksam machen und zugleich koloniale Bildpolitiken kritisch befragen, welche die Imagination des sogenannten Nordens prägen.

Auch hier begegnet uns die romantische Rückenfigur als zentrales motivisches Element. Doch in den Arbeiten Indigener Künstler:innen erscheint sie weder als Projektionsfigur von Innerlichkeit noch als Ort erhabener Subjektkonstitution. Stattdessen markiert sie eine situierte, verkörperte und historisch verankerte Perspektive, die hochgradig politisch aufgeladen ist: Der Blick auf die Landschaft

ist nicht neutral, sondern gebunden an Geschichten von Landnahme, Ressourcenextraktion, Assimilations- und Wissenspolitik und damit an die fortlaufende Neuverhandlung arktischer Lebensräume im Zeichen des Klimawandels. Die Rückenfigur wird so zu einer Reflexionsfigur für Fragen von Verantwortlichkeit – nicht im Sinne einer moralischen Forderung, sondern als Anerkennung von Zugehörigkeit und Eingebundenheit in komplexe ökologische und genealogische Beziehungsgeflechte.

Die im Folgenden untersuchten Positionen machen nachdrücklich sichtbar, dass Metaromantik kein ästhetisches Wiederaufführen romantischer Bildformeln bedeutet, sondern eine grundlegende Revision dessen, was Landschaft überhaupt heißt. Natur, vor allem die Arktis, erscheint hier als historisch aufgeladene Zone der Begegnung – und der Gewalt –, als Ort, an dem koloniale und ökologische Geschichten ineinandergreifen und in dem der Blick nicht unbeteiligt, sondern immer bereits involviert ist. Die Rückenfigur dient dabei als Schnittstelle zwischen Subjekt und Land, zwischen Erinnerung und Materialität sowie zwischen prekären Umwelten und kolonialen Gegenwarten.

5. Die Arktis als eine kolonialisierte Zone

5.1. Widerständige Rückenfiguren: Pia Arkes *Selvportræt*

Der Blick fällt auf eine weibliche und unbekleidete Rückenfigur vor einer arktischen Uferlandschaft. Die dunklen Haare trägt die Frau zu einem schlichten Zopf gebunden, während die beiden Arme an den Seiten ihres Körpers locker herabhängen. Die Figur ist exakt in der Bildmitte positioniert und so nah an den Bildrand herangerückt, dass ihr Körper auf Höhe der Oberschenkel vom unteren Rahmen überschritten wird. Der Kopf der Frau ragt wiederum über die hinter ihr befindliche Eislandschaft hinaus, welche in ihrem monochromen Kontrast aus schwarzen Felsen, verschneiten Bergen, Eis und Nebelfeldern einen flächenhaften Eindruck vermittelt. Der Himmel ist verhältnismäßig nebulös, wodurch er wie ein unbestimmtes Echo der verschiedenen monochromen Modulierungen des weiblichen Körpers in verschatteten dunklen Stellen, erhöhten helleren Partien und schwarzen Hautfalten wirkt. Figur und Landschaft sind also in ihrer Erscheinung aufeinander bezogen und werden gleichermaßen zu den Rändern hin unscharf.

Mette Sandbye schildert den ersten Seheindruck, den die Fotografie vermittelt, nämlich als sei die Szene im Außenraum, genauer gesagt in Nuugaarsuk bei Narsaq, Kalaallit Nunaat (Grönland), mithilfe einer Doppelbelichtung aufgenommen worden.¹ Bei dem fotografischen Selbstporträt der grönländisch-dänischen Künstlerin Pia Arke von 1992 handelt es sich allerdings um eine sogenannte staged photography, die im Studio entstand.² Als Akt fotografierte sich die Künstlerin mit einer Camera obscura vor einer vorab ebenfalls mit derselben Methode abgelichteten Eislandschaft, die nunmehr den Bildhintergrund ausmacht. Als innerbildliche Fotografie taucht die Landschaft übrigens in verschiedenen Arbeiten der Künstlerin auf, unter anderem in drei weiteren Selbstporträts aus demselben Jahr, die gemeinsam mit der beschriebenen Fotoarbeit eine Reihe (keine eindeutige Serie) bilden.

-
- 1 Mette Sandbye: Inside the Camera Obscura: Thinking With and Against Technology. *Pia Arke*, hg. von Ros Carter und Sofie Krogh Cristensen. John Hansard Gallery: 2024, S. 34–40, S. 40.
 - 2 Ebd., S. 35.



Abb. 35: Pia Arke: *Selvportræt* (Selbstporträt). Fotografie, 30 x 25 cm, 1992. Privatsammlung, Louisiana Museum, Kopenhagen
© Pia Arke Estate.

In wiederholter Abfolge experimentierte die Künstlerin mit dem Verhältnis der weiblichen Aktfigur zur sich vor ihr erstreckenden, nebulösen Uferlandschaft. Einmal steht Arke als Figur am äußersten linken Bildrand und wird von diesem überschritten. Ihr Blick fällt auf die Küste vor ihr, die in einer uneindeutigen Tiefe befindlich wie ein unwirklicher Traum wirkt. Hier (sowie in zwei weiteren Selbstporträts) steht Arke in nicht einschätzbarer Distanz vor der Landschaft, der Körper verschmilzt mit ihrer Umgebung, weil die Künstlerin bei geöffneter Linse in unterschiedlich schnellem Tempo vor dem Hintergrund ihre Position einnahm oder variierte.³ Ähnlich wie die Berge hinter den Nebelfeldern über dem Eiswasser verliert die weibliche Figur dadurch in unterschiedlichem Maß an Kontur. Ihre materiellen Formen lösen sich auf, sodass die hinter ihr liegende Landschaft durch sie hindurchschimmert. Als Selbstporträt im traditionellen Sinn eignet sich indes keine

3 Ebd., S. 40.

der Fotografien aus der Reihe, denn entweder ist das Gesicht der Figur von den Betrachter:innen abgewandt oder zur Unkenntlichkeit verschattet.

Arke, Kind eines dänischen Vaters und einer grönländischen Mutter, ließ sich an der Kunstakademie in Kopenhagen ausbilden. Sie studierte bei Per Bak, der für seine großformatigen und von der Romantik inspirierten Landschaftsaufnahmen bekannt ist. Obwohl Arke in ihrem künstlerischen Schaffen weit über eine romantische Ästhetik hinausging, findet sich in ihrer Arbeit mit großformatigen Eislandschaften, die durchaus in der Tradition der Polarbilder von Caspar David Friedrich, Frederic Edwin Church oder Henry Edwin Landseer stehen, die Verhandlung eines maskulin-heroischen Blicks auf die Arktis, dem sie ihre eigene Perspektive als weibliche Rückenfigur gegenüberstellt. Die traumähnliche Konstellation aus unbekleideter Rückenfigur vor einer romantischen Eislandschaft eröffnet einen Reflexionsraum über das koloniale Verhältnis Dänemarks zu Grönland. Oder mit den Worten Sandbys:

»It is about examining the Danish colonisers' scientific and simultaneously ethno-romanticising gaze and how their objectifying view on Greenland and its Inuit population has set firm in the memory often with traumatizing consequences.«⁴

Arkes Selbstporträts sind Räume der Selbstreflexion, aber auch der Erinnerung an eine unbestimmte Form der Gewalt, die an den Blick gebunden ist und doch selten konkret Gestalt annimmt.

Die Auseinandersetzung Arkes mit einem ethno-romantisierenden Blick findet sich auch schriftlich, nämlich in ihrer an der Akademie in Kopenhagen 1995 eingereichten Abschlussarbeit *Ethno-Aesthetics/Etnoestetik*. Die Schrift wurde später in der Zeitschrift ARK publiziert, war nach wenigen Tagen vergriffen und gilt als eine Art künstlerisches Manifest.⁵ Der Text bietet einen detaillierten Einblick in die ästhetischen Reflexionen der Künstlerin, insbesondere in ihre Auseinandersetzung mit der Wirkmacht kolonialer Bildwelten bezüglich der Hervorbringung ethnischer Identitäten.⁶ Die Ausführungen beginnen mit einer Anekdote über den dänischen Missionar C. P. F. Rüttel, der während seines Aufenthalts in Ost-Grönland von 1894–1904 eine große Traurigkeit darüber empfunden habe, dass er keine »ursprünglich Wilden« mehr in der Arktis vorfand, sondern nur noch in Kleidung und im Verhalten an »westliche« Standards angepasste Inuit. Während das Ethnische nach Arke das Nicht-Europäische, das »Nicht-Westliche« meint, bedeutet Ethno-

4 Ebd., S. 40.

5 Arke schrieb den Text zunächst 1995 als ihre Abschlussarbeit an der Königlichen Akademie in Kopenhagen.

6 Pia Arke: *Ethno-Aesthetics/Etnoestetik*, hg. von Pia Arke Selskabet & Kuratorisk Aktion. Ark: 2010.

Ästhetik die *Beschreibung* des Indigenen aus der Perspektive Arkes als grönländisch-dänischer Künstlerin.⁷ Letztlich deutet der Terminus Ethno-Ästhetik hin auf eine intensive künstlerische Auseinandersetzung mit einer europäisch geprägten Wahrnehmungskultur in Form einer Metaanalyse. Oder in den Worten Arkes:

»Ethnoaesthetics is an opportunity for dealing with the real thing: European culture with its aesthetics, its ethnography and its reason. It is a way of ›involving onself‹, a mixed-up way, but first and foremost a possible way.«⁸

Die Trias von Ästhetik, Ethnographie und Vernunft nimmt Rekurs auf die wissenschaftliche Erforschung der Arktis und ihre Eroberung nach aufklärerischen Idealen im sogenannten heroischen Zeitalter. Demgegenüber nimmt Arke einen Blick von außen ein, der jedoch nicht distanziert, sondern involviert ist – eine künstlerische Befragung, die sich kolonialer Bildwelten gegenüber aussetzt bzw. von diesen betroffen ist, in sie eindringt und sie auf diese Weise einer kritischen Perspektive gegenüber öffnet. Arkes Verfahren entbehrt folglich nicht einer gewissen Paradoxie, so wie auch die »ethnic condition« von Arke als ein ironischer ›Zustand‹ von innerem und äußerem Blickwinkel beschrieben wird.⁹

Auf der einen Seite waren die Einheimischen Grönlands nach Arke eine notwendige äußere Zutat für das europäische Selbstverständnis (sozusagen in Abgrenzung gegenüber dem ›Fremden‹), auf der anderen Seite bildete ›das Indigene‹ als Konstrukt immer das, was vom europäischen Selbstverständnis ausgeschlossen war und (zu einem Singular) vereinheitlicht wurde (sozusagen als eine beständige Erinnerung des Fremden im Eigenen). In diesem Widerspruch liegt für Arke auch die Ironie ihrer eigenen Identität. Nach David Norman versteht Arke koloniale Bildwelten nämlich als »othering practices«, die aus einer gewissen Distanz metaästhetisch befragt werden mussten: »First channeling irony's subversive resistance to the absolute, it insists that subjectivity can and must exist beyond colonial representation.«¹⁰ In Arkes Schaffen geht es also um eine durchaus ironische Auseinandersetzung mit absoluten Ästhetiken, die zu einer Art Norm wurden, sowie um die Suche nach einer eigenen (Indigenen und nicht-Indigenen) Subjektivität fern von kanonisierten Darstellungstraditionen und Binaritäten.

7 Ebd., S. 13. Der Terminus des ›Westens‹ von Arke verallgemeinernd für europäisch geprägte und nicht-Indigene Positionen verwandt und in der folgenden Argumentation mit Blick auf Arkes Unterscheidung gebraucht. Die Künstlerin leitet den Begriff der »Ethno-Ästhetik« von den ethnologischen Arbeiten Robert Flahertys ab, der mit seinem erfolgreichen Film *Nanook oft he North* von 1922 die Vorstellung der Arktis prägte.

8 Ebd., S. 13.

9 Ebd., S. 14.

10 David Norman: A Monochrome at Ukkusissaq: Pia Arke's Home-Rule Earthworks*. *October* 183, 2023, S. 115–146, S. 135.

Arke, von der zu Beginn ihrer Karriere erwartet wurde, dass sie typische folkloristische Motive wie Frauen beim Nähen oder Männer bei der Robbenjagd malte, beschreibt sich aufgrund ihrer sowohl grönländischen als auch dänischen Herkunft als zwischen den Stühlen sitzend bzw. zwischen diese fallend (»falling between two chairs«).¹¹ Eine neue Kunstsprache, die das Absolute – also auch das Romantisch-Erhabene – herausfordere, müsse sich auf dem schmalen Grat zwischen Ähnlichkeit und Differenz bewegen, um so die andauernden Wirkmechanismen kolonialer Strukturen und ihrer Bildwelten zu verdeutlichen. Die Frage ist, wer in welchen Kontexten sichtbar wird und wer unsichtbar bleibt, womit eine Nähe Arkes zu aktuellen Künstler:innen wie beispielsweise Kehinde Wiley deutlich wird. Wie in der Einleitung bereits angemerkt, ersetzt Wiley in seinen Foto- und Videoarbeiten zur Arktis die männlichen Rückenfiguren der Romantik durch sogenannte People of Colour.¹² Auch Arke nimmt als Indigene Frau den Platz einer romantischen Rückenfigur ein. Sie warnt allerdings in ihren Schriften davor, dass die Visualisierung des als peripher oder außerhalb der Kultur Angenommenen auch zur erneuten Zementierung von Marginalisierungen beitragen könnte.

Ihre Kunst versteht Arke darum als eine dritte Sphäre, sozusagen als einen Raum zwischen kolonialisierten und kolonialisierenden Welten, der weder der Objektivierung noch der Subjektivierung des Ethnischen diene, sondern Bewusstsein für Differenz schaffe. Sofie Krogh Christensen charakterisiert Arkes Kunst darum als eine Ästhetik »in-between« oder als eine »counter-history.«¹³ Insofern ist Arkes breit angelegter Bildbegriff grundsätzlich politisch:

»In a way, we are talking about something political and something very aesthetic at the same time, because the ethnic, the bastardized indicates that which is nothing in itself, that which is something only, because of something else, which is not the real case, but an image.«¹⁴

Indem Arke das (Vorstellungs-)Bild von der Realität unterscheidet und als ein die Wirklichkeit konstruierendes Element beschreibt, verdeutlicht die Künstlerin, dass auch das Ethnische nur in der (kolonialistischen und kolonialisierten) Imagination

11 Arke 2010, S. 18.

12 Ruth Stamm: *Romantic Revisited. Postkoloniale Annäherung an romantische Bilder im Anthropozän. Caspar David Friedrich: Kunst für eine neue Zeit*, hg. von Markus Bertsch und Johannes Grave. Kunsthalle Hamburg. Hatje Cantz: 2023, S. 482–493.

13 Sofie Krogh Christensen: *Measuring Silences: Pia Arke's Montage of Bodies into Danish Colonial History. Pia Arke*, hg. von Ros Carter und Sofie Krogh Christensen. John Hansard Gallery: 2024, S. 67–72, S. 72.

14 Zitiert nach: Lars Kiel Bertelsen: *The alien element that is at play is ourselves* (Vorwort): Arke 2010, S. 9.

Bestand hat. Damit rekurriert sie auf die Mechanismen von Bedeutungszuschreibungen und die Rolle kanonisierter Ästhetiken, die in der Wahrnehmung und Bildwerdung Kalaallit Nunaats wirksam wurden.¹⁵ Die Auseinandersetzung mit inneren und äußeren Bildern und insbesondere der Fotografie und der Malerei in ihrer wirklichkeitsbildenden Funktion zeigt sich insbesondere in Arkes metaromanantischem Aufgreifen einer kanonisierten Motivwelt.¹⁶



Abb. 36: Pia Arke: Put your kamik on your head, so everyone can see where you come from. Fotografie, 12,6 x 12,6 cm, 1993, Malmö Konstmuseum © Pia Arke Estate.

15 So der Inuit-Name Grönlands. Er bedeutet so viel wie »Land der Menschen.«

16 Auf die wirklichkeitsabbildende Bedeutung der Camera obscura wird im Folgenden noch ausführlicher eingegangen.

Angelehnt an Caspar David Friedrichs Gemälde *Wanderer über dem Nebelmeer* von 1818 lädt Arkes Selbstporträt ein zur Reflexion über die Macht von Bildern in der Entstehung absoluter Subjekte, insbesondere mit Blick auf die grönländische Arktis. Friedrichs Gemälde zeichnen sich dadurch aus, dass die Rückenfigur hier großformatig und solitär ins Bild tritt und gegenüber den Rezipient:innen ein Identifikationsangebot macht. Der Blick wird geleitet auf eine scheinbar ursprüngliche Landschaft.¹⁷ Wenn Arke sich selbst als Aktfigur zeigt und durch den engen Bildausschnitt sogar noch näher an die Betrachter:innen heranrückt, befragt sie eine kanonisierte Darstellungs- und Wahrnehmungskultur nordischer Landschaften als leer und unbewohnt. Nach Siri Paulsen ist es gerade diese »Ambiguität« zwischen dem Aufgreifen romantischer Darstellungskulturen und einer kritischen Distanz vom »westlichen Blick«, die den Kern von Arkes künstlerischem Schaffen ausmacht.¹⁸

Den Rezipient:innen ermöglicht die Positionierung Arkes vor der Eislandschaft als Bild im Bild also eine Reflexion über die Wahrnehmung der Arktis, ihre Bildwerdung und deren Bedeutung für die Naturalisierung und Kolonialisierung Indigener Kulturen. Dies wird besonders deutlich in der ein Jahr später entstandenen Fotografie »Put your kamik on your head, so everyone can see where you come from« (1993), in der sich die Künstlerin einen sogenannten Kamik – einen hochschäftigen Stiefel und typisches Element grönländischer Kleidung – auf den Kopf setzt und damit die Erwartungen an spezifische Elemente von Kalaallit Kunst ironisch bricht bzw. als Klischee entlarvt. Die Eislandschaft der Camera obscura ist hier der Bildhintergrund und gleichzeitig die Bühne für eine kritische Befragung der Wahrnehmungskultur der Arktis, die ihre Wurzeln in der Zeit der Polerobertungen hat und hier bewusst inszeniert und dadurch auf ihre Authentizität hin befragt wird.¹⁹

(Indigene) Frauen in der Arktis

Die sogenannten Helden der Arktisforschung des ausgehenden 19. Jahrhunderts, unter ihnen der Amerikaner Robert Edwin Peary, der Norweger Fridtjof Nansen oder der Däne Knud Rasmussen, ließen zur steigenden Popularität ihrer arktischen Expeditionen und deren dauerhafter Finanzierung ihre Porträts auf Sammelkarten drucken.²⁰ Die Wirkmacht des Mediums Sammelkarte darf nicht unterschätzt

17 Vgl. das vorherige Hauptkapitel für eine nähere Beschäftigung mit der Bedeutung des Wanderers über dem Nebelmeer.

18 Siri Paulsen: 29 Years After: The Currency of Ethno-Aesthetics. *Pia Arke*, hg. von Ros Carter und Sofie Krogh Cristensen. John Hansard Gallery: 2024, S. 97–104, S. 92.

19 Vgl. zum Verhältnis von Authentizität und Inszenierung auch die Kapitel zu Swaantje Güntzel und Elina Brotherus.

20 Medien sind essenziell in Prozessen der Heroisierung. In ihnen inszenieren sich Held:innen für eine Verehrergemeinschaft. Polare Sammelkarten sind ein gutes Beispiel für die Mobilität von Medien im Kontext des Heroischen. Ronald Ash und Michael Butter: Verehrergemein-

werden, denn es beruhte auf einem ausgeklügelten System der Selbstinszenierung. Die meisten Porträts entstanden allerdings nicht in den vereisten arktischen Landschaften, sondern in Fotostudios, in denen ein gemalter Hintergrund die Eroberung (aus europäischer Sicht) unbekannter Regionen am Rande der Welt symbolisierte. Ob der Hintergrund selbst nach dem Vorbild einer arktischen Landschaft gemalt wurde oder ob es sich bei ihm um eine reale Landschaft nördlich des Polarkreises handelte, war zum Zwecke der Inszenierung arktischen Heroentums unwichtig. Als Roald Amundsen beispielsweise den Südpol erreichte, verkündeten bald darauf verschiedene Zeitungen diese Heldentat, indem sie eine Fotografie veröffentlichten, die Amundsen angeblich am Südpol zeigte; tatsächlich war die Aufnahme jedoch bereits vor seiner Abreise in dem verschneiten Umland Oslos erstellt worden.²¹ Eine menschenleere Landschaft aus Schnee und Eis im Bildhintergrund wurde hier zum anschaulichen Beweis bzw. zur ideologischen Vorwegnahme einer polaren Heldentat.

Die norwegische Künstlerin Tonje Bøe Birkeland übt in ihrer Serie *Characters* seit 2008 Kritik an den verschiedenen Darstellungsmodi polaren Heroentums, indem sie fiktive Protagonistinnen entwirft, die angeblich im 19. Jahrhundert in Fotografien, Texten und Alltagsgegenständen ihre arktischen Reisen und Entdeckungen dokumentierten.²² Diese sogenannten Charaktere (*Characters*) nehmen die Betrachter:innen mit auf eine fiktive Heldenreise, die durch unterschiedliche Medien vermeintlich bezeugt wird. *Character IV* forscht beispielsweise in Grönland und *Character I* – alias Aline Victorial Birkeland (beide dargestellt von der Künstlerin selbst) – bereist Spitzbergen in der Tradition polarer Entdeckerberichte. Während Briefe die angeblichen Pioniertaten von *Character I* verbürgen und von den Schwierigkeiten weiblicher Forschungsaktivitäten in der Arktis Zeugnis ablegen, zeigen die Fotografien die Künstlerin als Polarheldin (hier alias Aline Birkeland) in dickes Fell gehüllt vor unendlichen Schneelandschaften. Ihr forschender Blick wird in seiner Verbindung zum Fortschrittsdenken durch technische Geräte – hier ein Fernglas – häufig noch akzentuiert. Der angeblich archivierte Nachlass der Forscherin nimmt währenddessen explizit Bezug auf die Selbstporträts und Dokumente von Polarhelden wie Roald Amundsen, Knud Rasmussen und Fridtjof Nansen.

schaften und Regisseure des Charismas. Heroische Figuren und ihr Publikum. *Bewunderer, Verehrer, Zuschauer: Die Helden und ihr Publikum*, hg. von dens. Ergon Verlag: 2016, S. 9–22.

21 Monica Kristensen: *Heroes. Arctic*, hg. von Michael Juul Holm u.a. Louisiana Museum of Modern Art. Rosendahl: 2013, S. 54–63. Allgemein zu den Selbstporträts der sogenannten Polarhelden und ihrer Verbreitung: Harald Østgaard Lund und Siv Frøydís Berg: *Norske polarheltebilder: 1888–1928*. Nasjonalbiblioteket Forlaget Press: 2012.

22 Die Künstlerin Birkeland beschreibt ihre *Characters* in zwei aufwendig herausgegebenen Buchpublikationen. Hier beziehe ich mich auf das erste Künstlerbuch: Tonje Bøe Birkeland: *Characters I-IV*. Bergen Kjøtt Publishing: 2016.



Abb. 37: Tonje Bøe Birkeland: *Character I: Aline Victorial Birkeland*; Plate #1 Aline aus der Serie *Characters*. Fotografie, 90 x 90 cm, 2009 © Tonje Bøe Birkeland.

Stephanie von Spreter beschreibt die künstlerische Praxis Birkelands als eine kritische (und feministische) Neuinterpretation polaren Heldentums.²³ Der Bezug auf die Sammelkarten, die bei der Verbreitung arktischen Heldentums eine zentrale Rolle spielten, sei eine künstlerische Form des Re-Enactments kultureller Heroisierungsprozesse. In der Wiederaufnahme werde vor allem die Bühnenhaftigkeit der inszenierten Selbstporträts vor gemalten oder vorab fotografierten Landschaften deutlich, wodurch die Inszeniertheit der historischen Porträtsituationen auffällig werde. Hieraus ergebe sich wiederum eine Metaebene der Kritik an der Ausblendung bzw. Ausschluss von Frauen auf arktischen Expeditionen; an die Stelle des heroischen Polarforschers trete eine selbstbewusste Polarforscherin mit ihrer eigenen Geschichte.²⁴ Indem Birkeland durch ihre künstlerischen Fiktionen eine alternative historische Wissenschaftspraxis in der Arktis vorstellbar mache, wer-

23 Stephanie von Spreter: Feminist strategies for changing the story: Re-imagining Arctic exploration narratives through (the staging of) photographs, travel writing and found objects. *Journal for Aesthetics & Culture* 13/1, 2021, 1–20, S. 10.

24 Ebd., S. 16.

de auch eine veränderte Zukunft der Polregionen denkbar, die den männlich-heroischen Blick überwindet.

Arkes Posieren als Akt vor einer fotografierten Landschaft nimmt ebenfalls auf diese historische Porträtpraxis Bezug, verändert sie jedoch gleichzeitig, da den Betrachter:innen das zentrale Element eines jeden Porträts – also das Gesicht der abgelichteten Figur (und damit auch ihre Geschichte) – vorenthalten wird. Anstelle des Polarhelden ist es nunmehr der imperiale Blick auf die Landschaft und auf die Indigene (weibliche) Figur, die in der betonten Inszeniertheit der Fotografie und der Veränderung einer kanonisierten Bildformel in seiner Tendenz zur Objektivierung und Naturalisierung ansichtig wird. Im Vergleich zwischen Birkeland und Arke bzw. hinsichtlich Arkes Kritik an der Geschichte und Visualisierung der Arktis – nicht nur als eine heroisierte und gegenderte Zone, sondern auch als eine kolonialisierte Region – ist darum fraglich, ob Birkelands künstlerische Re-Inszenierung einer heroischen Praxis im Medium der Fotografie und als Mittel der Kritik weit genug geht. Verbürgt nicht letztlich die Re-Inszenierung des Heroischen in der Kunstfotografie sogar die Pertinenz imperialer Ästhetiken im angeblich postheroischen Zeitalter?²⁵ Oder anders gefragt: Eignet sich eine abgewandelte Form des Heroismus letztlich als eine dekolonialisierende künstlerische Praxis?

Diese Überlegungen gewinnen mit Blick auf ein bestimmtes Vorbild für Birkelands Arbeiten, nämlich Josephine Diebitsch-Pearry, Ehefrau des sogenannten Nordpolerobers Robert Edwin Peary, an Virulenz. Birkelands Rekurs auf Pearys Ehefrau und deren Praktiken der Inszenierung verdeutlicht ein Foto aus dem angeblichen Leben von Aline Boe Birkeland im Vergleich zu Porträtfotografien Pearys. Diebitsch-Pearry gebar in der Arktis ein Kind, dessen Leben unter den Inuit sie in einem Buch mit dem Titel *The Snow Baby* 1901 strategisch vermarktete. Das Buch ist die Vorlage für Birkelands Erstellung des angeblichen Nachlasses von Birkelands *Character I* sowie für verschiedene Fotografien der Künstlerin, die sie gemeinsam mit ihrer Tochter auf Social Media postet.²⁶ Das Thema polaren Heroentums wird von der Künstlerin aktualisiert und – durchaus mit Blick auf die Marginalisierung weiblichen Heroentums in der Arktis – kritisiert, jedoch gerade dadurch in seiner Persistenz letztlich nicht aufgelöst, sondern in gewissem Maße fortgesetzt.²⁷ Insbesondere dieses Weiterleben und Weiterwirken eines imperialen Blick auf die Arktis bedarf einer kritischen Weiterführung.

Diese Notwendigkeit verdeutlicht ein genauer Blick auf das Leben von Diebitsch-Pearry. Sie begleitete ihren Mann auf verschiedenen Arktisreisen, wobei sie an

25 Vgl. hierzu: Ulrich Bröckling: *Postheroische Helden: Ein Zeitbild*. Suhrkamp: 2020.

26 Bezeichnend hierfür ist ein Post der Künstlerin auf Instagram vom 26. Februar 2023. 1903 verfasste Diebitsch-Pearry ein weiteres Buch mit dem Titel *Children of the North*.

27 Bröckling 2020, S. 23.

einzelnen Stationen zurückblieb, während er sich auf die Suche nach dem Nordpol begab. Die erste Reise führte das Paar beispielsweise 1891–92 in die McCormick Bay in Kanada. Wie Nanna Kaalund beschreibt, wurden Diebitsch-Pearys Reisen in die Arktis zu dieser Zeit aufgrund ihres weiblichen Geschlechts als außerordentlich wahrgenommen, wobei sich auch Diebitsch-Peary medial zu vermarkten wusste; nicht nur Zeitungen feierten sie als erste Polarheldin.²⁸ Sie entwickelte auch eine eigene Strategie der Heroisierung, die die Arktis und ihre Bewohner:innen als wild und unzivilisiert inszenierte, dies jedoch nicht gegenüber dem männlichen Entdeckerdrang, sondern gegenüber dem bürgerlich-weiblichen Ethos von Mütterlichkeit und Häuslichkeit. Oder in den Worten Kaalunds: »[...] Diebitsch-Peary invoked a different form of heroism, one that was centred on a performative domesticity as she created an American home in the Arctic.«²⁹

Diebitsch-Peary war mit ihrem Image einer kultivierten und kultivierenden weißen Frau in der Arktis enorm erfolgreich. Durch Vorlesungsreihen, Interviews und die Publikation verschiedener Artikel sammelte sie Gelder für die Expeditionen ihres Mannes u.a. vom Brooklyn Institute for Arts and Sciences und der National Geographical Society. Mehr noch: Ihre Präsenz als weiße Frau und Mutter in der Arktis halfen ihrem Ehemann Peary, der zunehmender Kritik an Arktisexpeditionen als zu zahlreich an Verlusten (und dementsprechend nicht-notwendige wissenschaftliche Unterfangen) ausgesetzt war, entgegenzuwirken. Da Diebitsch-Pearys Schriften hauptsächlich das gemeinsame Leben mit der Indigenen Bevölkerung festhielten, galt ihre Perspektive unter Zeitgenossen als eine objektive und authentisch-ethnographische Beschreibung. Diese fiel mit Blick auf das Indigene Leben in Grönland allerdings alles andere als positiv aus. So schrieb die Ehefrau Pearys: »These Eskimos were the queerest, dirtiest-looking individuals I had ever seen. Clad entirely in furs, they reminded me more of monkeys than of human beings.«³⁰

Die Dehumanisierung der Inuit nutzte Diebitsch-Peary, um die Notwendigkeit ihrer Anwesenheit in der Arktis als einen weiblich-zivilisatorischen Einfluss deutlich zu machen. Europäische Feste wie Weihnachten beging sie dementsprechend mit besonderem Pomp, um ihre kulturbildend-religiöse Wirkung auf die angebliche arktische Wildnis zu unterstreichen.

28 Nanna Katrine Kaalund: Ethnography as racialised Womanhood in the Arctic Writings of Josephine Diebitsch-Peary, *Communicating Ice in Popular Arts and Aesthetics*, hg. von Anne Hemkendreis und Anna-Sophie Jürgens. Palgrave: 2024, S. 87–104.

29 Kaalund 2024, S. 88.

30 Josephine Diebitsch-Peary: *My Arctic Journal. A Year among Ice-fields and Eskimos*, 1891–92. Cooper Square Press: 2002; zitiert nach Kaalund 2024, S. 96.



Abb. 38: E.S. Dunschee: Josephine Diebitsch-Pearry. Post-/Sammelkarte, 1892 © Wikimedia Commons.

Silke Reeploeg verortet Diebitsch-Pearrys Verhältnis zu den Bewohner:innen der Arktis darum weiterhin in den Fußspuren männlichen Heroentums.³¹ Die wohl bekannteste Fotografie Diebitsch-Pearrys zeigt sie dementsprechend in der typischen Fellkleidung der Inuit mit Kapuze und einem Gewehr über der Schulter vor einer gemalten Eislandschaft. Die Fotografie erfreute sich im Druck auf Sammelkarten breiter Beliebtheit. Reeploeg untersucht, wie die Memorialkultur Diebitsch-Pearrys historische Realitäten hervorbrachte und eine letztlich kanonisch gewordene Version arktischer Geschichtsschreibung, die wiederum die Marginalisierung der Indigenen Bevölkerung Kalaallit Nunaats (Grönlands) auch durch die Inszenierung eines weiblich-heroischen Blicks beförderte. Die Arktis blieb in ihrer Darstellung und medialen Verbreitung also auch oder besonders durch eine weibliche Perspektivierung eine hyper-maskuline Region.³² Schließlich führte Diebitsch-Pearry die imperiale Haltung ihres Mannes bruchlos fort; indem sie sich selbst als eine Heldin sti-

31 Silke Reeploeg: Gendering arctic memory: Understanding the legacy of Josephine Diebitsch-Pearry. *Memory Studies* 14/5, 2021, S. 1061–1080.

32 Ebd., S. 1073.

lisierte, bestärkte sie den imperialen Blick auf die Arktis, anstatt diesem entgegenzuwirken:

»[This] links to the ideas about ›mother nature‹ and the domestication of wilderness, but also implies that both women and nature should be subjugated to man/patriarchal ideas and practices.«³³

Anders als angenommen werden könnte, war Diebitsch-Pearys Inszenierung als Heldin also kein diversifizierender Akt, sondern Teil imperialistischer Machtstrukturen, die die Domestizierung der Arktis und ihrer Bewohner:innen ebenso zum Ziel hatten wie ihre Naturalisierung.³⁴



Abb. 39: Anonym: Josephine Diebitsch-Peary. Fotografie, 1895 © Getty Images.



Abb. 40: Anonym: A Summer Day – Ikwa and Family. Fotografie, 1893 © Getty Images.

Das imperiale Heldentum Diebitsch-Pearys wird zudem in ihren Fotografien deutlich, die sie in für die Umgebung unpassenden bürgerlichen Kleidern innerhalb arktischer Landschaften zeigen. Auf einer der Fotografien trägt Pearys Ehefrau ein schwarzes Kleid und steht ähnlich einer Madonna mit ihrem Kind auf dem Arm vor einer eisbedeckten Uferlandschaft. Die Schwarzweiß-Fotografie bezeugt eine auffällige Ähnlichkeit mit Arkes Selbstporträt von 1992, denn auch hier wirkt die unscharfe Landschaft im Bildhintergrund wie eine Fotografie und die weibliche Figur ist in beinahe derselben Nähe zu den Betrachter:innen abgelichtet worden.

33 Ebd., S. 1070.

34 Diebitsch-Peary wurde zu einem Sinnbild kolonialisierender Weiblichkeit u.a. indem sie die Flagge nähte, die Peary mit an den Nordpol nehmen sollte. In diese wickelte sie in patriotischer Manier ihr Baby ein und fotografierte es.

Darüber hinaus findet ein direkter Rekurs auf kanonisierte Bildformeln statt. Diebitsch-Pearry trägt in der Madonnen-Analogie Religion, Kultur und idealisierte Mütterlichkeit in die Arktis hinein. Noch eindringlicher wirkt ihre Selbstinszenierung in einer Fotografie, die sie im bürgerlichen Kleid und ausgestattet mit einem eleganten Regenschirm – wohl ein Schutz der weißen Haut vor der intensiven Sonne am Polar-tag – neben zwei in Fell gekleideten Inuit zeigt. Einer Ästhetik des Kontrasts folgend wird Diebitsch-Pearry im Bild als Repräsentantin von Kultur dargestellt, während die arktische Landschaft und ihre Bewohner:innen als wilde und zu zivilisierende Natur erscheinen.

Auch die Bildtradition weiblichen Heldentums in der Arktis muss folglich kritisch gedeutet werden³⁵, was durchaus herausfordernd für aktuelle künstlerische Positionen ist, die die Arktis als eine maskuline und heroisierte Zone sichtbar machen wollen. Die Befragung männlichen Heroentums in der Arktis läuft nämlich stets potenziell Gefahr, dieses zu reaktualisieren. Eine fruchtbarere Herangehensweise erscheint demgegenüber Arkes Untersuchung eines binarisierenden Blicks bzw. einer verabsolutierenden Darstellungskultur der Arktis, da die Künstlerin auf einer abstrakteren Ebene Modalitäten von Wahrnehmung bewusst und befragbar werden lässt, anstatt neue Held:innen zu schaffen.

Nach Alice Maude-Roxby benutzt Arke die Fotografie nicht als ein Werkzeug, sondern als eine Waffe.³⁶ Während in der Zeit der Poleroberungen die Fotografie zur Kategorisierung des ›Anderen‹, also des Nicht-Westlichen, Nicht-Zivilisierten eingesetzt wurde – so auch Diebitsch-Pearys Fotografie mit dem Regenschirm –, dient die Technik Arke als eine »gesture of reclaiming« zu einem Versuch der »reversal of power«.³⁷ Arke als Figur im Bild verweigert sich dem (ethnographischen) Porträt ebenso wie der Heroisierung, indem sie sich umdreht und damit in eine Darstellungstradition der solitären Rückenfigur in der Manier von Caspar David Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* tritt. Ihre Arbeiten sind insofern konzeptualistisch, als dass sie die Annahmen und Weltbilder befragt, die jeder kanonisierten Darstellungstradition unterliegen. Wie Maude-Roxby betont, wurde Arkes Kunst im Gegenzug jedoch hauptsächlich in Dänemark und Kalaallit Nunaat bekannt, weil jede Positionierung ihrer Arbeiten im Verhältnis zu anderen Künstlerinnen ihrer Zeit selbst unter dem Verdacht einer kulturellen Vereinnahmung bzw. Kolonialisierung gestanden hätte.³⁸ Eine mögliche Parallele findet sich allerdings in Maud Sulters Fotoserie *Zabat* von 1989, in der die Künstlerin kanonisierte Darstellungspraktiken wie

35 Lisa Bloom: *Climate Change and the New Polar Aesthetics*. Duke University Press: 2022, S. 54.

36 Alice Maude-Roxby: *Making Connections: Pia Arke and Feminists using Photography*. Pia Arke, hg. von Ros Carter und Sofie Krogh Cristensen. John Hansard Gallery: 2024, S. 15–24.

37 Ebd., S. 17.

38 Ebd., S. 16.

die des Porträts oder der antiken Musen durch die Einbindung des eigenen (schwarzen) Körpers befragt.³⁹

Als Rückenfigur, die den Betrachter:innen unbekleidet vor Augen tritt, thematisiert Arke auf metaästhetische Weise eine koloniale Form der Ästhetisierung, die Charissa von Harringa als »Eskimo-Orientalismus« bezeichnet.⁴⁰ Der sogenannte Eskimo-Orientalismus konstituierte sich nicht nur durch die Abwertung Indigener Völker, sondern auch in ihrer Stilisierung als von den Entwicklungen der Moderne besonders verschonten und darum natürlich-reinen Menschen.⁴¹ Insbesondere in der skandinavischen Kulturgeschichte habe sich für diese Form »versteckten« Kolonialismus, wie er insbesondere von Fridtjof Nansen und Knud Rasmussen vertreten wurde, auch der Begriff des arktischen Primitivismus etabliert.⁴² Indem Arke ihre Arbeiten im liminalen Raum der Ethno-Ästhetik verortet, eröffnet sie eine Metaebene der Reflexion über das Ethnische als naturalisiertes Anderes, das – sei es positiv oder negativ konnotiert – nur in einer kolonialistischen Wahrnehmung und Bildwerdung Bestand hat. Die Fotografie zur Zeit des Pol-Kolonialismus, so wird deutlich, diene der Vermittlung und Etablierung eines hierarchischen Weltbildes, das auf Binaritäten beruht.

In ihren Schriften bezeichnete sich Arke demgegenüber selbst als ein Mongrel, d.h. als eine Entität, die weder Subjekt noch Objekt ist. Sie sei ein »mixed subject«, dessen Beziehung zur Arktis durch keine etablierte Wahrnehmungs- und Darstellungspraxis vermittelt werden könne. Nach Mette Sandbye ist der Begriff Mongrel für Arke allerdings nicht nur eine Selbstbezeichnung, sondern auch eine Charakterisierung der eigenen künstlerischen Arbeitsweise, die aus einer Vermischung unterschiedlicher Medien wie Archivmaterialien, Fotografien, der Camera obscura oder Alltagsobjekten besteht.⁴³ Ebenso wie das Ethnische für Arke das Bastardisierte sei, betitelt die Künstlerin ihre Fotografien als »bastard of artforms«, denn sie seien sowohl eingebettet in ethnographische und koloniale Praktiken als

39 Die Autorin sieht auch eine Verbindung mit der Performance-Kunst der 1960er-Jahre und nennt Künstlerinnen wie Joan Jonas, die auf der Documenta 15 eine Arbeit zeigte, in der sie vor grönländischen Gletschern posiert.

40 Charissa von Harringa: *Movement and the Living Surface: Greenlandic Modernism, Pia Arke, and the Decolonial Legacy of Women Artists in Greenland. Modern Women Artistics in the Nordic Countries, 1900–1916*, hg. von Kerry Greaves. Routledge: 2021, S. 51–62, S. 52.

41 Kirsten Thisted: *De-Framing the indigeneous body. Ethnography, Landscape and cultural belonging in the Work of Pia Arke. Nordlit 16/1*, 2021, S. 279–298.

42 Hanna Eglinger: *Nomadisch – Extatisch – Magisch: Skandinavischer Arktisprimitivismus im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert*. Brill: 2021.

43 Mette Sandbye: *The Arctic Mongrel – Pia Arke's Ethno-Aesthetics as Post-Colonial Avant-Gardism. A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries since 1975*, hg. von Benedikt Hjartarson u.a. Brill: 2022, S. 893–908, S. 893.

auch Teil einer Strategie der Dekolonialisierung der Kunst- und Kulturgeschichte.⁴⁴ Arkes fotografische Praxis, so lässt sich festhalten, verortet sich weder innerhalb noch außerhalb des europäischen Kanons, sondern übt Kritik aus seinem Inneren heraus, und gerade hierin entfaltet sie ihre dekolonisierende Macht.⁴⁵

Gewaltvolle Archive

Die wohl bekannteste Arbeit Arkes, die auch als eine Geste der Dekolonialisierung interpretiert wird, trägt den Titel *Arctic Hysteria IV* (1997, 2010 rekonstruiert). In ihr findet sich eine besonders intensive Auseinandersetzung der Künstlerin mit der Bildwerdung der Arktis durch den imperialen Blick des sogenannten Polarhelden Robert Edwin Peary. In dem künstlerischen Fotofries widmet sich Arke verschiedenen Dokumenten über die von den Polarforschern verübten Gewalttaten an der Indigenen Bevölkerung und ihre Legitimierung als Unternehmungen im Dienst der Wissenschaft.



Abb. 41: Pia Arke: *Arctic Hysteria IV*. Fotofries (Reproduktion), 137 x 160 cm, 1997, Die Königliche Akademie der Bildenden Künste, Kopenhagen © Pia Arke Estate.

Der lebensgroße Fotofries inszeniert eine Begegnung der Betrachter:innen mit einer alternierenden Reihe aus in dichtes Fell gehüllte Polarhelden, die der Mannschaft von Peary angehörten. Auf die Fotografie eines Polarforschers folgt jeweils die einer unbedeckten Inuit. In diesem alternierenden Wechselspiel vollziehen die Betrachter:innen nicht allein den pathologisierenden und zugleich erotisierenden

44 Ebd., S. 896.

45 Tiara Roxanne: *Tearing Apart the Archive* (Archival Dehiscence). Pia Arke, hg. von Ros Carter und Sofie Krogh Cristensen. John Hansard Gallery: 2024, S. 49–56, S. 54. Der Autorin folgend ist eine völlige Dekolonialisierung eine Utopie.

Blick des Polarforschers auf die Inuitfrauen nach; vielmehr führt das Flankieren der Aktfiguren durch jeweils zwei männliche Protagonisten zu einer Rahmung bzw. Einhegung der Frauen durch ein maskulin geprägtes Wahrnehmungsdispositiv. Die Deutung der heroischen Figuren als sinnstiftende und erhabene Subjekte gegenüber ihrer Objektivierung verstärkt sich auch dadurch, dass sämtliche Forscher frontal auf die Kamera hin ausgerichtet sind, während die Frauen für sie (oder die Betrachter:innen) zu posieren scheinen.

Die Arbeit besteht aus sieben Schwarzweiß-Fotografien, die aneinandergereiht im Hochformat arrangiert sind. 1995 besuchte Arke den Explorer Club in New York, der das Archiv des sogenannten Nordpolerobers Peary beherbergt.⁴⁶ Dort machte die Künstlerin einen verstörenden Fund, als sie unter dem Eintrag *Arctic Hysteria* das Bild einer jungen, halb entkleideten und offensichtlich für die Kamera präsentierten Inuit mit zurückgeworfenem Kopf fand, die von zwei Mitgliedern der Mannschaft Pearys mit festem Griff gehalten wurde. Das Archiv weigerte sich, Arke eine Reproduktion der Fotografie zu überlassen; auch in der Forschung zur Künstlerin taucht die Fotografie bislang nicht auf, was weniger an der Vermeidung einer weiteren Verbreitung kolonialer Gewalt liegt als an Problemen der Zugänglichkeit. 2021 gelang es dem Louisiana Museum in Kopenhagen, eine Kopie des Dokuments für die umfangreiche Retrospektive zu Pia Arke zu beschaffen.⁴⁷ Seither findet sich die Fotografie auch im Netz.

Der Fotofries *Arctic Hysteria* verdeutlicht, dass der bildgewordene Blick der Polarhelden auf Grönland und seine Bewohnerinnen eine wirklichkeitskonstituierende und normierende Macht hatte. Fotografische Aufnahmen der Polarreisen wanderten in Archive ein, führten zu pathologischen Befunden und erzeugten eine Wahrnehmungs- und Wissenskultur, die über ein Jahrhundert unangefochten blieb. In Arkes Arbeit gewinnen die Fotografien der arktischen Expeditionen eine neue Mobilität.⁴⁸ Sie werden Teil einer künstlerischen Praxis und eröffnen eine Metaebene der Reflexion über das Dokumentierte. Dies zeigt sich besonders im friesartigen Arrangementcharakter der Arbeit, der die Darstellung der männlichen Figuren mit der der weiblichen auf einer Achse kontrastiert. Anders als die Mannschaft Pearys, die durch Namen individualisiert ist (Clark, Baldwin, Entrikin und

46 S. Jonsson: On Pia Arke, *Afterall* 44, 2017, S. 10–20. Prinzipiell ist die Reproduktion von ethnographischen Fotografien und anderen Dokumenten, die koloniale Gewalt zeigen, problematisch, weil dies die Erniedrigung und Entrechtung der Indigenen Bevölkerung weiterführt und damit eine Spirale der Gewalt weiter nährt. Darum wurde auch hier auf die Abbildung des Archivmaterials aus dem New Yorker Explorer Club verzichtet.

47 Lærke Rydal Jørgensen und Anders Kold: *Pia Arke*. Narayana Press: 2021. Auch im Ausstellungskatalog der letzten Retrospektive im Louisiana Museum in Kopenhagen wurde die Fotografie – wohl um koloniale Gewalt nicht zu verlängern – nicht abgebildet.

48 Fleckner, Uwe und Elena Tolstichin: *Das verirrte Kunstwerk. Bedeutung, Funktion und Manipulation von ›Bilderfahrzeugen‹ in der Diaspora*. De Gruyter: 2020.

Peary), ist das weibliche Model, das für die verschiedenen Posen diente, anonymisiert. Ihre Bühne ist nicht die eisige Arktis, sondern eine karge Steinlandschaft, die auch in südlicheren Gefilden liegen könnte. Die von Peary gewählten Bildunterschriften *The Mistress of Tupik*, *An Arctic Bronze* und *Flash Light Study* erinnern an Titel aus der Malerei und der frühen Fotokunst. Insbesondere Gemälde Paul Gauguins und seine Exotisierung und Erotisierung haitianischer Frauen eignen sich als Vergleich.⁴⁹

Die Polarforscher auf den Fotografien tragen dicke Felle, die die Inuitfrauen für sie angefertigt hatten.⁵⁰ Demgegenüber sind die weiblichen Figuren unbekleidet, obwohl die Temperaturen im Norden Grönlands auch im Sommer damals selten mehr als 5° C erreichten. Die Fotografien entnahm Arke Pearys Expeditionsbericht *Northward over the ›Great Ice‹* von 1898, in dem diese wahrscheinlich die Funktion hatten, durch die Ästhetisierung der Indigenen Frauen die kolonialistische Haltung Pearys weiter zu verbreiten. Diesem Zweck diente vermutlich auch das Changieren der von dem weiblichen Modell eingenommenen Posen zwischen Göttin und Pin-up, wobei letzteres durch die Alltäglichkeit einzelner Haltungen der Frauen und ihre Nonchalance (wie im linken Bild) evoziert wird. Die Konfrontation der unbefangenen und natürlichen Posen der weiblichen Figuren mit der starren und erhabenen Haltung der Polarforscher etabliert eine Hierarchie des Blicks, die die Frage nach einem kolonialen Regime aufwirft, welches sich möglicherweise hinter dem Sichtbaren abspielt und dieses mitkonstituierte.

Arktische Hysterie als Krankheitsbild bezeichnete ein ausschweifendes Verhalten Indigener Frauen, das exzessives Gebaren und das Tragen von wenig oder gar keiner Kleidung auf dem Eis umfasste.⁵¹ Der grönländische Ausdruck für ein exaltiertes und tranceähnliches Verhalten, das die Polarhelden wiederholt während ihrer Forschungen zu beobachten glaubten, ist *pibloktoq*. Erst mit der Forschung Pearys und der Verbreitung durch seine Frau wurde das Verhalten zu einem Krankheitsbild, das nach einem französischen Vorbild, nämlich Jean-Marie Charcot, entworfen war. Charcots Hysterie wurde als eine medizinische Diagnose durch Bilder (Zeichnungen und Fotografien) evident gemacht, welche von Didi-Huberman wiederum als intensive Affektdarstellungen deklariert wurden.⁵²

49 Ralph Gleis und Anna Kærsgaard Gregersen: *Paul Gauguin: Why are you angry?* Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz: 2022. Da Mette Sophie Gad, Gauguins Ehefrau, während der Aufenthalte ihres Mannes in der Südsee in Kopenhagen lebte, sind die Bilder des Malers ein fester Bestandteil auch der dänischen Kunst- und Ausstellungswelt, was wiederum Arke beeinflusst haben könnte.

50 Gísli Pálsson: Race and the Intimate in Arctic Exploration. *Ethnos* 69/3, 2004, S. 363–386, S. 365.
51 Jonsson 2017, S. 15.

52 Georges Didi-Huberman: *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtré*. MIT Press: 2003.

Didi-Hubermans Analyse der hysterischen Körper im Hospital Salpêtrière – jener von Charcot inszenierten, klassifizierten und durch Fotografie fixierten Körpersprache der Affekte – zeigt, dass Hysterie nicht lediglich ein medizinisches Phänomen war, sondern ein visuelles Dispositiv, in dem Weiblichkeit, Begehren und Abweichung über Bildproduktion reguliert wurden. Die Fotografien der Patientinnen fungierten als Affektarchive, in denen Schmerz, Ekstase und Verwirrung in Posen übersetzt wurden – in eine ikonographische Grammatik des Exzessiven, die Didi-Huberman als intensivierte Formeln bezeichnet.⁵³ Diese Bildsprache der Intensität, die im Europa des 19. Jahrhunderts als wissenschaftlich legitimierte Evidenz galt, wurde zugleich zur ästhetischen Messlatte einer marginalisierenden Blickökonomie, in der der ›andere‹ Körper – hier der weibliche – als Ort des Unkontrollierten, des Naturhaften und des Begehrens etabliert wurde.

Im arktisch-kolonialen Kontext setzt Arke genau hier an. Die Fotografien, die Peary und seine Mannschaft anfertigten, reproduzieren – in anderer Weise, doch in vergleichbarer Semantik – jene hysterische Bildordnung, in der das weiblich-arktische Subjekt zum Schauplatz eines affektiven Spektakels wird. *Arctic Hysteria* verkörpert damit nicht allein ein vermeintliches Krankheitsbild, sondern zugleich einen ikonographischen und epistemischen Überschneidungsraum zwischen europäischer Psychologie, naturalisierender Anthropologie und wissenschaftlicher Dokumentation. Die Inuit-Frauen erscheinen in Pearys Fotografien als Körper der Übersteigerung – halb göttlich, halb pornös und halb krankhaft –, ihre Gebärden changieren zwischen nonchalanter Alltäglichkeit und erotischer Zurschaustellung.

Arke dekonstruiert diese Konstellation, indem sie das koloniale Archivmaterial in einen künstlerisch-reflexiven Zusammenhang überführt. Ihr Fotofries macht die hysterische Pose als eine Art ›koloniale Pathosformel‹ sichtbar: als visuelle Chiffre, in der sich Diskurse über Weiblichkeit, Natur und Rasse sedimentieren. Didi-Hubermans Verweis, dass nach Charcot der hysterische Körper durch die Fotografie in eine Form absoluten Wissens überführt wurde, erhält hier eine doppelte Wendung.⁵⁴ Was bei Charcot noch die epistemische Durchdringung und letztlich mediale Kontrolle des weiblichen Körpers bedeutete, wird bei Arke zu einer kritischen Sichtbarmachung des kolonialen Blicks selbst. Die übercodierte Pose, einst Instrument der Pathologisierung, verwandelt sich in ein ästhetisches Vexierbild – in eine Referenz, die koloniale Prozesse der Wissensgenerierung durch Formen der Re-Inszenierung offenlegt.

Stephanie Spreter vermutet, dass die arktische Hysterie auf der Unkenntnis der Polarforscher gegenüber der Kultur und Lebensweise der Inuit entstand, z.B.

53 Ebd., S. 37.

54 Ebd., S. 30. Vgl. zur Undarstellbarkeit von Absolutheit und unsichtbarer Gewalt auch Georges Didi-Huberman: *Out of the Dark. Critical Inquiry* 47/1, 2020, Onlinepublikation ohne Seitenzahlen.

dem ekstatischen Verhalten in schamanischen Ritualen. Dementsprechend sage das Krankheitsbild der arktischen Hysterie zwar nichts über Indigene Frauen in Grönland aus, aber eine Menge über die Wahrnehmung der Arktis und ihrer Bewohnerinnen durch einen männlich erotisierenden, pathologisierenden und letztlich imperialen Blick.⁵⁵ Tatsächlich war bis in die 2000er-Jahre hinein die arktische Hysterie verzeichnet in der sogenannten Bibel der modernen Psychotherapie, dem *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM)*, und galt als ein anerkanntes Krankheitsbild.

Das Vorbild für Pearys Buchillustrationen war seine Geliebte Alakashingwah, mit der er trotz seiner Ehe zu Josephine liiert war.⁵⁶ Alakashingwah wurde die Mutter von Pearys Sohn Karree, der jedoch – wie auch die anderen unehelichen Kinder der Mannschaftsmitglieder Pearys – vom Forscher nie offiziell anerkannt wurde und damit sozusagen als Bastard galt.⁵⁷ Gísli Pálsson sieht in der Pin-up-ähnlichen Ablichtung Alakashingwahs den erotisierten Blick Pearys eingefangen, der Indigene Frauen nicht nur als Angestellte für sein heroisches Bestreben, sondern auch als sexuelles Eigentum ansah.⁵⁸ Seiner Mannschaft empfahl Peary beispielsweise ausdrücklich, sexuelle Beziehungen zu Inuit-Frauen einzugehen, um die für die Expedition notwendige »Manneskraft« zu erhalten. Dieser Ratschlag wurde unter anderem festgehalten in Donald B. MacMillans Buch über Pearys Nordpolabenteuer von 1928, angelegt als Augenzeugenbericht, nachdem der Autor an der Expedition Pearys nach Nordwest-Grönland teilgenommen hatte. MacMillan deutete exaltiertes Gebaren Indigener Frauen als deren Verlangen nach Aufmerksamkeit und Zuwendung, insbesondere sobald die Frauen von dem jeweiligen Expeditionsmitglied, das mit ihnen eine sexuelle Beziehung eingegangen war, zurückgelassen oder nicht länger beachtet wurden.

Murielle Nagy betont ferner, dass Pearys eigene Affäre mit Alakashingwah, die wiederum mit dem Grönländer Piugattoq liiert war, auch nicht mit einer weniger strengen Sexualmoral in arktischen Gefilden zu erklären sei. So habe diese Praxis nichts mit der damals unter vielen Inuit gängigen Form des Frauenaustauschs gemein. Zwar hatten die Kalaallit-Inuit (grönländische Inuit) eine freiere Auffassung von sexuellen Beziehungen, diese war jedoch praktisch-lösungsorientiert, beispielsweise wenn ein Paar keine eigenen Kinder bekommen konnte oder eine Person auf eine längere Reise gehen musste.⁵⁹ Josephine, die Ehefrau Pearys, war jedoch nie Teil ei-

55 Stephanie von Spreiter: Pia Arke and »Arctic Hysteria«: Visual Repatriation and the Problematics of a »Lost« Artwork. *Kunst og Kultur* 105, 2022, S. 87–102, S. 88.

56 Ebd., S. 93.

57 Gísli Pálsson: Race and the intimate in Arctic Exploration. *Ethnos* 69/3, 2004, S. 363–386, S. 366/Murielle Nagy: Sex, lies and northern exploration: Recent books on Peary, MacMillan, Stefansson, Wilkins and Flaherty. *La revue Études/Inuit/Studies* 32/2, 2008, S. 168–185.

58 Pálsson 2004, S. 369.

59 Ebd., S. 170.

ner solchen Abmachung, was für das Prinzip des Frauentauschs zentral gewesen wäre. Anstelle eines Anschlusses an Indigene Praktiken zeugt Pearys Verhalten vielmehr von einer Ignoranz gegenüber fremden Kulturen und von ihrer Ausbeutung.

Obwohl ein präkoloniales Leben der Kalaallit-Inuit aufgrund des Fehlens eigener Schriftzeugnisse kaum rekonstruiert werden kann, deuten viele Quellen darauf hin, dass den Inuit eine binäre Differenz zwischen den Geschlechtern, die »westliche« Gesellschaften prägt, nicht bekannt war.⁶⁰ Vor der Ankunft des ersten Missionars in Grönland, Hans Egede 1721, war stattdessen eine gewisse Indifferenz gegenüber der geschlechtlichen Zugehörigkeit für Kalaallit-Gemeinschaften typisch. Signe Anfred und Kirsten Bransholm unterscheiden hier zwischen den Konzepten von »genderlessness« und »gender-equality«.⁶¹ Demnach gab es in der Kalaallit-Gemeinschaft keine auf Gender basierten ungleichen Machtstrukturen, die egalisiert werden mussten. Die Kalaallit-Inuit glaubten zudem nicht an eine Dualität von Körper und Seele (*timikkutt* und *tarnikkut*), sondern an eine innere Kraft bzw. Lebenskraft, genannt *arnesaakkullu*, die für Männer, Frauen, Tiere und die Natur gleichwertig war. Durch die Kolonialzeit und ihre angeblichen Helden kam es für Indigene Frauen darum zu einer zweifachen Unterdrückung, nämlich einer »racial inferiorization« und einer »gender subordination«, die eine neue koloniale Wirklichkeit schuf.⁶²

Der Gender-Binarismus grub sich tief in die grönländische Gesellschaftsstruktur ein, wobei das Konzept einer passiven weiblichen Sexualität und der sexuellen Scham die vorherige Freiheit und Flexibilität Indigener Gemeinschaften verdrängte. Während Sexualität zuvor als natürlich, angenehm und stärkend empfunden wurde, galt dies für Indigene Frauen von nun an nicht mehr. Der Blick auf Frauen hatte sich verändert; sie wurden passiviert und objektiviert, wozu maßgeblich ihre bildgewordene Pathologisierung durch Polarforscher wie Peary oder die naturalisierenden Beschreibungen seiner Frau und ihr angeblich zivilisatorischer Einfluss beitrugen.

Leerstellen der Dokumentation

Die Pathologisierung und Hypersexualisierung von Inuit-Frauen in Kalaallit Nunaat durch die Publikationen und Archive der Polarexpeditionen inspirierte Arke zu einem performativen Umgang mit historischem und dokumentarischem

60 Signe Anfred und Kirsten Bransholm Petersen: From Female Shamans to Danish Houswives: Colonial Constructions of Gender in Greenland, 1721 to ca. 1970. *NORA – Nordic Journal of Feminist and Gender Research* 23/4, 2015, S. 282–302.

61 Ebd., S. 282.

62 Ebd., S. 285.

Bildmaterial.⁶³ Arke arbeitete auch als Performancekünstlerin, wobei hiervon nur wenig Dokumente erhalten sind. Erst das dänische Kurator:innen-Kollektiv Kuratorisk Aktion rekonstruierte in mühsamer Kleinarbeit das Gesamtwerk der Künstlerin und machte es 2012 in der umfassenden Tupilakosaurus-Ausstellung einer breiten Öffentlichkeit zugänglich.⁶⁴ Der Tupilak spielt eine große Rolle im Werk Arkes. Es handelt sich um ein spirituelles Wesen – manchmal die Seele eines Verstorbenen –, das in schamanischen Ritualen auftaucht und geschnitzte Figuren beleben kann. Nach dem Glauben der Kalaallit-Inuit ist der Tupilak sehr mächtig und kann unheilbringend wirken. Durch den arktischen Kolonialismus verkamen die kultischen Figuren jedoch zu beliebten Touristensouvenirs.⁶⁵ Das schon von Arke angehängte Suffix »Saurus« referriert auf wissenschaftliche Klassifikationsmerkmale und ist damit (ähnlich wie der Begriff Mongrel) Ausdruck von Arkes Selbstverständnis als ein Wesen zwischen zwei Stühlen – sozusagen in einem dritten Raum zwischen wissenschaftlicher Ethnisierung, touristischem Konsum und Indigenem Selbstverständnis.

Annette Urban hat Arbeiten von Konzeptkünstlern der 1990er-Jahre (u.a. Jeff Wall) untersucht und dabei festgestellt, dass künstlerische Praktiken des Dokumentierens und Inszenierens eine »(Meta-)Ebene zweiter Ordnung« etablieren, die dazu anregen kann, Geschichte »anders zu denken« bzw. in ihrer medialen Vermittlung wahrzunehmen.⁶⁶ Gerade den künstlerischen Arrangementcharakter der von ihr untersuchten Collagen interpretiert die Autorin als Aufforderung zu einer semantischen Relationsbildung durch die Betrachter:innen. Diese werden dazu angehalten, sinnhafte Beziehungen zwischen den im Kunstwerk verwendeten Elementen zu knüpfen. Künstler:innen dekonstruieren also implizit die auf »Forschungsexpeditionen und Feldforschung« gesammelten empirischen Daten von Wissenschaftler:innen, die insbesondere im kolonialen Kontext eine »Konstruktion eines Anderen« bewirkten, indem ihr In-Bezug-Setzen eine gewisse Subjektivierung und Willkür erfährt.⁶⁷ Die Wahrnehmung von Alterität als ein Garant von Wahrheit wird durch das Dokumentarische zweiter Ordnung relativiert, weil durch die Möglichkeit der Konstruktion eigener Relationen ein Variantenreichtum verschiedener möglicher Wahrheiten entsteht.

63 Zum Performativen bei Arke vgl.: Anders Kold: *The Arctic Portal. Four Years that took Pia Arke's Art to a different Place*. Pia Arke, hg. von Lærke Rydal Jørgensen und Anders Kold. Louisiana Museum. Narayana Press: 2021, S. 21–31.

64 Ebd., S. 28.

65 Kirsten Thisted: *De-Framing the indigeneous body. Ethnography, Landscape and cultural belonging in the Work of Pia Arke*. *Nordlit* 29, 2012, S. 280–298, S. 282.

66 Annette Urban: *Dokumentationen zweiter Ordnung – field work in der postkonzeptuellen und gegenwärtigen Kunst. Durchbrochene Ordnungen: Das Dokumentarische der Gegenwart*, hg. von Friedrich Balke u.a. transcript: 2020, S. 129–152, S. 130–131.

67 Ebd., S. 132.

Auch der Wahrheitsanspruch der Ethnographie als Wissenschaft erscheint, übertragen auf Arkes Arbeiten, nicht länger als objektiv gültig, sondern als konstruiert und damit verhandelbar.⁶⁸ Das Dokumentarische zweiter Ordnung ermöglicht als künstlerische Methode eine Metareflexion über die Historisierung der Arktis, insbesondere durch ein Spiel mit dem Dokumentarischen und seiner Inszenierung – beispielsweise durch den Rekurs auf bekannte Bildformeln –, woraus sich neue Möglichkeiten einer semantischen Relationsbildung ergeben. Dies ist für Arkes Fotofries *Arctic Hysteria* besonders relevant, da der alternierende Blick auf die betrachtenden Polarhelden und das betrachtete weibliche Aktmodell die Frage nach einer Teilhabe an einem selbst-evidenten Wahrnehmungserlebnis aufrufen und zeitgleich konterkarieren. Insofern lässt sich Arkes künstlerisches Arbeiten auch als eine Geste des Gegendokumentarischen fassen, weil sie im reihenhaften Arrangement der historischen Fotografien gerade nicht darum bemüht ist, einen einheitlichen Bildraum zu erschaffen. Da sich die Horizontlinie bei genauerem Hinsehen nicht hinter den Frauen fortsetzt und zudem die Eislandschaft mit der Steinlandschaft kontrastiert, betont Arke die Ausschnitthaftigkeit und Isolation der festgehaltenen Situationen. Hierin artikuliert sich eine grundlegende Kritik am Wahrheitsversprechen des Dokumentarischen, das aufgrund seines epistemischen Anspruchs in seiner tatsächlichen Inszeniertheit und Ausschnitthaftigkeit deutlich wird:

»Trotz seines Wahrheits- oder Objektivitätsanspruchs, den jedes Dokument behaupten muss, kann das Dokumentarische immer nur ausschnitthaft auf einen Bereich zugreifen, so dass die vielfältigen Rahmungen dokumentarischer Artefakte von systematischer Bedeutung für ihre Untersuchung sind, weil sie dem dokumentarischen Versprechen auf Ganzheit oder Vollständigkeit zuwiderlaufen. Nicht alles an einem Ereignis ist gleichzeitig und gleichwertig dokumentierbar, das Dokument erzeugt selbst beständig Leerstellen, die es zu füllen versucht.«⁶⁹

Arkes künstlerisches Schaffen lässt sich als ein ebensolches Spiel mit Leerstellen begreifen, das sich zwischen den zu einem scheinbar einheitlichen Fries arrangierten Fotografien und in der Adressierung der Betrachter:innen durch die Polarhelden entfaltet. Bild- und Rezeptionsraum werden auf ähnliche Weise aufeinander bezogen wie die Fotografien untereinander, wobei die Evokation visueller Zeug:innenschaft und begehrrlicher Affekte ein zentrales Mittel dieser Relationsbildung ist.

68 Der Begriff der relationalen Ästhetik, auf den Annette Urban ebenfalls rekurriert, wurde in den 1990er-Jahren von Nicolas Bourriaud geprägt. Ders.: *Esthétique relationnelle*. Les Presses du Réel: 1998.

69 Friedrich Balke u.a.: Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart (Einleitung). *Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart*, hg. von dens. transcript: 2020, S. 7–39, S. 11.

Diese Beziehungen müssen die Betrachter:innen jedoch nunmehr selbst knüpfen, um die Ebenen hinter dem Dargestellten zu rekonstruieren.

Michael Richardson und Kerstin Schankweiler haben die Evokation von Zeug:innenschaft im Medium der dokumentarischen Fotografie als Einbeziehung der Betrachter:innen in ein dynamisches Netzwerk charakterisiert und mit dem Terminus des »affective witnessing« belegt.⁷⁰ Kriegs- und Gewaltfotografien machen aus den Betrachter:innen moralische und politische Subjekte, indem sie das eigene Verhältnis zur Welt zur Debatte stellen.⁷¹ Zeug:innenschaft generiere Verantwortlichkeit, wobei hierfür auch die Intensität der Gewaltdarstellung ausschlaggebend sei. Affektive Zeug:innenschaft könne letztlich zur Bildung von Gemeinschaften führen, da es sich um eine kollektive und relationale Praxis handle.⁷²

In *Arctic Hysteria* bleibt die kolonial ausgeübte Gewalt im Verborgenen, sie spielt sich in den Verhältnissen zwischen den Fotografien und der den Blicken der Polarforscher inhärenten Dominanz ab. Letztere wird dadurch auffällig, dass die Gesichter der Männer größtenteils durch die Kapuzen verschattet sind oder die Augen (wie bei Clark und Baldwin) hinter dem verkrusteten Eisrand im Dunklen liegen. Da das weibliche Modell ihr Gegenüber nicht sieht (wie in *Flashlight Study*) oder dem undeutbaren Blick ausgeliefert ist (wie in *An Arctic Bronze*) stellt sich ein Ungleichgewicht zwischen den betrachteten und den betrachtenden Figuren ein: der Blick der Polarforscher erweist sich als geprägt von Uneindeutigkeit, Unberechenbarkeit und prinzipieller Gefährlichkeit. Auf einer zweiten Ebene wird diese Wahrnehmungsweise für die Betrachter:innen zur Disposition gestellt. Der dokumentarische Charakter der Fotografien und ihre lebensgroße Wiedergabe rufen den Eindruck der Zeug:innenschaft durch eine mögliche Identifikation mit den (ebenfalls) betrachtenden Polarhelden auf, unterwandern diesen jedoch gleichzeitig durch das eindeutige künstlerische Arrangement der Arbeit. Pearys Anspruch auf eine Wahrheitsvermittlung seiner dokumentarischen Fotografien wird damit einerseits evoziert und andererseits konterkariert.

Einer Ermächtigungsthese folgend geht Stephanie von Spreter davon aus, dass Arkes Wiederverwendung von Pearys Illustrationen zu einer Wiederaneignung der Fotografien entsprechend eines »reframing« von Identität führe.⁷³ Dabei läuft die Autorin allerdings Gefahr, Arkes künstlerisches Arbeiten letztlich selbst zu heroisieren. Die vorangegangene Analyse hat demgegenüber gezeigt, dass Arkes künst-

70 Michael Richardson and Kerstin Schankweiler: *Affective Witnessing. Affective Societies: Key Concepts*, hg. von Jan Slaby und Christian von Scheve. transcript: 2019, S. 166–177.

71 Ebd., S. 167.

72 Richardson und Schankweiler widmen sich in ihrer Forschung insbesondere Folderszenen, in denen visuelle Zeug:innenschaft durch die verbundenen oder verschlossenen Augen einer Person auf motivischer Ebene thematisch wird.

73 Spreter 2022, S. 87.

lerisches Konzept komplexer ist. Durch den performativen und arrangierten Charakter der Werke werden das Weiterwirken und die Relationalität kolonialer Strukturen deutlich, die für die Künstlerin eine uneindeutige Selbstverortung zwischen der Identifikation mit einer europäischen Kultur und einem Indigenen Selbstverständnis bedeutet. Dieser Konflikt wird in Arkes Werken nicht aufgelöst, sondern ist Teil ihres künstlerischen Selbstverständnisses, dass niemals fixiert ist, was sich auch in der von ihr gestellten Frage äußert: »The question [is] how one can become a human being [...] when one is neither us or them, me or you. [...]«. ⁷⁴

Der Fokus auf dem Prozess des Werdens (becoming) des Menschlichen ist auch ausschlaggebend für den performativen Charakter von Arkes Arbeiten. Der Fotografies *Arctic Hysteria* beispielsweise existiert nur noch in einer Reproduktion, weil die Künstlerin ihre Werke beständig auseinandernahm und neu arrangierte. Letztlich lässt sich dieses Verfahren auch als eine Gegenpraxis zum festschreibenden Charakter des Archivierens und Dokumentierens im kolonialen Kontext lesen.

Camera obscura als heimsuchende Praxis

Eine ähnliche Vermutung lässt sich hinsichtlich der wiederholten Verwendung des mit einer Camera obscura aufgenommenen arktischen Landschaftshintergrundes in Arkes Selbstporträt von 1992 aufstellen. In diesen schreibt sich die Künstlerin als Aktfigur und Lichtbild auf unterschiedliche Weise ein.

Nach Monika Schmitz-Emans werden Fotografien im 19. Jahrhundert zum Inbegriff des Dokuments. ⁷⁵ Insbesondere in der Wissenschaftsgeschichte wird ihnen eine »Realitätsgehaltigkeit« nachgesagt, die den damaligen Objektivitätsdiskurs bestimmte. ⁷⁶ Gerade sogenannte Geisterfotografien wie von William Mumler bedienten sich des dokumentarischen Effekts der Fotografie und ihrer Nähe zum Epistemischen, um in den 1920er-Jahren das sinnlich Wahrnehmbare und das den Sinnen Unzugängliche miteinander in einen visuellen Bezug zu setzen. Das Dokument beinhaltet also stets auch seine unsichtbare bzw. unbewusste Seite:

»Das Dokumentarische und das Gespenstische scheinen zunächst verschiedenen Welten anzugehören: Ersteres einer praktisch-rational organisierten Welt, in der Informationen, ihre Übermittlung und Speicherung eine tragende Rolle spielen, letzteres einer prä-rationalen Kultur, die an Übernatürliches glaubt. Aber es bestehen grundlegende Affinitäten: das Moment des Sichtbar- bzw. Hörbarwerdens,

74 Kiel Bertelsen 2010, S. 8.

75 Monika Schmitz-Emans: Phantasmagorische Dokumentationen. Geisterphotographie und ihre literarische Rezeption. *Durchbrochene Ordnungen: Das Dokumentarische der Gegenwart*, hg. von Friedrich Balke u.a. transcript: 2020, S. 24–39, S. 24.

76 Ebd. Vgl. auch: Lorraine Daston und Peter Galison: *Objektivität*. Suhrkamp Verlag: 2007.

der potenzielle Schockeffekt dessen, was da sichtbar bzw. hörbar wird, und die damit verbundene Wiederkehr von Vergangenenem.«⁷⁷

In den Geisterfotografien des 19. Jahrhunderts finden sich durch Doppelbelichtungen geschickte Methoden des Wahrnehmbarmachens einer verborgenen Wirklichkeit, wobei das zuvor Unsichtbare oder Vergessene nunmehr als das Dokumentierte erscheint.

Arke schließt in ihrer Affinität zum Diffusen an die Tradition der Geisterfotografien an, deren Konjunktur in etwa mit der Zeit der Poleroberungen zusammenfällt. Ihren Körper lässt sie – wie eingangs erwähnt – in drei ihrer Selbstporträts ähnlich einem transparenten Geist in der dahinter liegenden arktischen Landschaft aufgehen. Die Verhandlung des Sichtbaren und des Unsichtbaren im Medium der Fotografie löst ein epistemisches Unbehagen bezüglich des Wahrheitsgehaltes der schwarz-weißen Bilder aus; der Eindruck einer unheimlichen Wiederkehr von etwas längst Vergangenenem und nunmehr Neu-Erinnertem stellt sich ein. Die arktische Landschaft wirkt wie heimgesucht von Entitäten der Vergangenheit, die ihre eigene Bildwerdung und die der arktischen Landschaft zu kontemplieren scheinen.

Kirsten Thisted bezeichnet Arkes Arbeit mit der Camera obscura dementsprechend auch als Rückkehr zu Orten der Erinnerung.⁷⁸ Die Künstlerin machte u.a. Aufnahmen in der Gegend um ihren Geburtsort Scoresbysund, einer grönländischen Siedlung, die später der Umsiedlungspolitik der dänischen Regierung zum Opfer fiel.⁷⁹ Den Einwohner:innen wurden optimale Jagdbedingungen und ein besseres Leben in einem neuen Dorf versprochen. Nachdem sie ihrer Umsiedlung in eine über tausend Kilometer weiter nördlich gelegene Region zugestimmt hatten, trafen sie allerdings auf schwierige Lebensbedingungen.⁸⁰ Vor Arkes in dieser Region aufgenommenen Eislandschaften posierten in ihrem Studio später ihre Freunde, Verwandte und sie selbst. Die Zeit, die es dauerte, um ihre Aufnahmen zu machen, verglich die Künstlerin mit der Zeit, die verstrich, bis sie an die jeweiligen Orte ihrer Kindheit zurückkehrte. Die Eislandschaft als Bildhintergrund ist also – anders als in der Porträtpraxis des 19. Jahrhunderts – nicht eine heroische Kulisse, sondern Ausdruck eines persönlichen und durchaus kollektiven Verlustes von Heimat, Identität und Kultur.⁸¹

77 Schmitz-Emans 2020, S. 24–39, S. 28.

78 Thisted 2012, S. 283/Inge Kleivan: Pia Arke's Pinhole Camera Photographs. *Tupilakosaurus. An Incomplete(able) Survey of Pia Arke's Artistic Work and Research*, hg. von Kuratorisk Aktion. O. A: 2023, S. 251–252.

79 Arke veröffentlichte ein Buch mit den Erinnerungen der noch lebenden Vertriebenen aus Scoresbysund mit dem Titel *Stories of Scoresbysund*. Spreter 2021, S. 89.

80 Carsten Jul: Being an Origin. A Presentation of Pia Arke's Exhuming Gesture. *Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry* 44, 2017, S. 22–31, S. 27.

81 Arke bedauerte zeitlebens, ihre Muttersprache nicht erlernt zu haben.

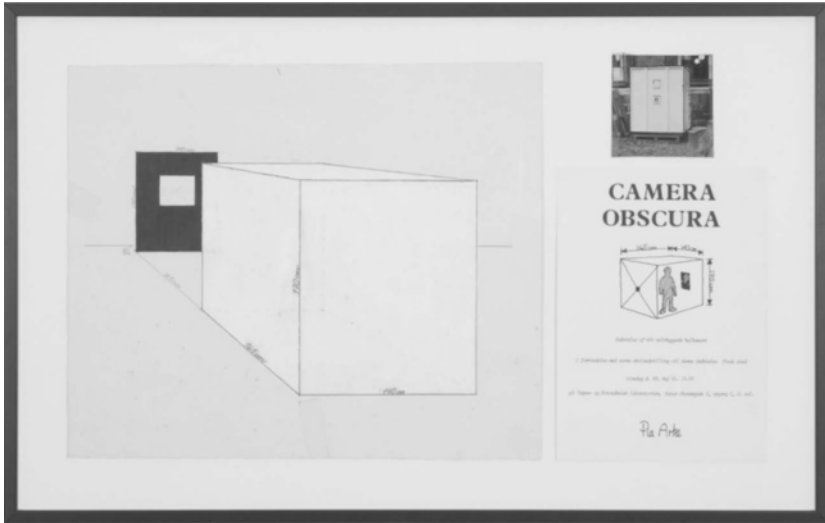


Abb. 42: Pia Arke: Entwurf einer Camera Obscura. Konstruktionszeichnung, 33,9 x 28,3 cm, 1990, Pia Arke Estate, Kopenhagen © Pia Arke Estate.

Arke konstruierte ihre Kamera nach einem eigenen Entwurf von 1990, und zwar angepasst an ihren Körper, mit den Maßen 164 x 140 x 70 cm. Das Licht trat nicht durch eine Linse ein, sondern durch eine Metallplatte, die mit einem kleinen Loch versehen war.⁸² Es fiel auf einen Film auf der gegenüberliegenden Seite der Box, wobei das Verfahren etwa 15 Minuten in Anspruch nahm. In dieser Zeit experimentierte die Künstlerin mit ihrem Körper und Objekten, indem sie Schatten auf die Rückwand der Kiste warf. Die so entstandenen Bilder verfügen über ein hohes imaginationsbildendes Potenzial, da die abgebildeten Figuren an Geister und Phantome erinnern.

Das Grundprinzip der Camera obscura ist die invertierte Projektion eines Bildes von einem beleuchteten Umfeld in einen verdunkelten Raum durch eine kleine Öffnung. Arke versuchte nicht der Umkehrung der Projektion im Inneren des Kamerasgehäuses (beispielsweise durch eine Linse) entgegenzuwirken, sondern spielte mit dem verfremdenden Effekt wie den verstörenden Körperschatten in der dreiteiligen Fotoserie *The Kronborg Suite* von 1996. Hier ist der Schatten auf der Eislandschaft erst dann als ein Oberkörper mit erhobenen Armen zu erkennen, wenn die Fotografien verkehrt herum betrachtet werden. Ansonsten vermitteln die Fotografien den Eindruck einer Erscheinung von magischem und nicht-menschlichem Ursprung.

82 Thisted 2012, S. 284.

Arke könnte von der vielleicht bekanntesten begehbaren Camera obscura inspiriert worden sein, die dem Gelehrten Anasthasius Kirchner gehörte und in einer Zeichnung von 1646 überliefert ist. Kirchner verstand seine Aufführungen mit der Kamera als Wissenschaft über die optische Wahrnehmung und ihre Täuschungen. Er experimentierte mit der Projektion fantastischer Wesen wie kleinen Teufeln, um die Mannigfaltigkeit von Gottes Schöpfung ebenso zu verdeutlichen, wie um Kritik am Erkenntnisvermögen der menschlichen Sinne zu üben.⁸³ Neben der Verbindung zur barocken Illusionskunst wurde die Camera obscura schließlich zu einem Erklärungsmodell für rationale Erkenntnisprozesse als solche. Der Arzt John Locke verglich den menschlichen Erkenntnisvorgang mit der Camera obscura und der Philosoph René Descartes setzte das Instrument mit einem Auge ohne Lidschlag, also einem leidenschaftslosen bzw. fixierten Blick gleich. 1637 führte Descartes Experimente mit tierischen und menschlichen Augen durch. Indem er die hinteren Häute bis auf die Netzhaut entfernte, konnte er beobachten, dass erleuchtete Objekte vor dem Auge auf dessen Rückseite invertiert sichtbar wurden.

Vor allem, da die Camera obscura bewegte Projektionen einer Außenwelt erfahrbar machte und eine Reflexion über die Wahrnehmung von Tiefenschärfen erlaubte, avancierte sie zu einem Modell des Sehsinns: in ihr wurde das Sehen selbst anschaulich.⁸⁴ Darüber hinaus machte sie deutlich, dass Sehen auch Ausblenden bedeutet, denn die Welt präsentierte sich nur als ein Ausschnitt. Im 19. Jahrhundert wurde die Camera obscura mit dem Psychologen Sigmund Freud letztlich zu einer Metapher für das Unbewusste, Verdrängte und Unzugängliche.⁸⁵

Arke reflektiert mit ihrem Gebrauch der Camera obscura diese technische Wissenschaftsgeschichte zwischen Epistemischem, Defizitärem und Unbewusstem. Auf medialer Ebene nimmt sie Rekurs auf die Wissenschafts- und Kolonialgeschichte Kalaallit Nunaats, die durch Egede als ersten Missionar 1721 seinen Anfang nahm und im späten 19. Jahrhundert im Kontext der Poleroberungen ihren Höhepunkt fand. 1996 verfasste Erik Gant, Arkes Bruder, einen Essay mit dem Titel *Nuugaarsuk: The ›Arke‹ typical Motif*, in der er Arkes Einsatz der Camera obscura als ein ›arché‹ – was so viel bedeutet wie ein erstmaliges, direktes oder unvermitteltes Treffen – bezeichnete.⁸⁶ Carsten Jul schlägt alternativ den Begriff »Arcanum« als das Geheimnisvolle und Heimliche vor, um die Evokation von Präsenz und Absenz in Arkes Arbeiten mit Blick auf ihre besonders intensive Affizierungskraft

83 Anette Hübsch: *Der gerahmte Blick. Zu einer Geschichte des Bildschirms am Beispiel der Camera obscura*. Dissertationsschrift: 2003, S. 79.

84 Olaf Breidbach u.a.: *Camera Obscura: Die Dunkelkammer in ihrer historischen Entwicklung*. Franz Steiner Verlag: 2013, S. 85.

85 Sarah Kofman: *Camera obscura: Von der Ideologie*. Turia + Kant: 2014.

86 Carsten Jul: Being an Origin. A Presentation of Pia Arke's Exhuming Gesture. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry* 44, 2017, S. 22–31, S. 31.

zu beschreiben.⁸⁷ Demnach ist Arkes Suche nach einem präkolonialen Grönland medial verankert. Sie manifestiert sich in den unsichtbaren Räumen zwischen dem Ethnographischen und seiner Ästhetisierung.

Jedoch sind die geisterhaften Körper vor Arkes Eislandschaften beides zugleich – eine Reflexion über das Medium der Fotografie im Kontext der angeblichen ›Entdeckung‹ bzw. der Dokumentation der Kalaallit-Inuit und zugleich widerständige Elemente. In ihrem Changieren zwischen Opazität und Transparenz eröffnen die Schatten, Geister und Phantome nicht nur einen Raum der Erkenntnis, sondern auch der Imagination. Sie laden ein zur Reflexion über die Lebendigkeit einer Region und über das, was sich historisch dem selektiven und fixierten Blick der Polarwissenschaftler entzogen hat. Damit befragt die Künstlerin die Wahrnehmungs- und Bildkultur Kalaallit Nunaats; das Dokumentarische wird auf seine Leerstellen hin untersucht.⁸⁸

In Arkes Werk dient die Camera obscura also nicht länger einer wissenschaftlichen Praxis, sondern sie schafft Momente der Intimität. Ihre Fotografien laden ein zur Begegnung und Auseinandersetzung mit der Lebendigkeit der Arktis, der Geschichte ihrer Bewohner:innen und mit der kolonialen Prägung der eigenen Wahrnehmungsgeschichte. Darüber hinaus wird der Körperschatten der Künstlerin auf der grönländischen Landschaft (und entlang der Segelrouten zwischen Dänemark und Grönland) lesbar als eine Sichtbarwerdung von Nachfahrerschaft. Mette Sandbye interpretiert Arkes ›Geisterfotografien‹ darum auch als eine künstlerische Strategie »to gain and conquer territory.«⁸⁹ Unabhängig vom schmalen Grat zwischen Reflexion und Reinterpretation bzw. Sichtbarmachung und Wiederaneignung lässt sich Arkes Auseinandersetzung mit historischen, wissenschaftlichen und dokumentarischen Praktiken allerdings nicht zuletzt auch als eine Beschäftigung mit der eigenen Familiengeschichte, also als Ausdruck einer sehr persönlichen Betroffenheit verstehen.

87 Ebd., S. 30.

88 Arke beschäftigte sich auch mit den Techniken des Morsens und des Telegraphierens, was die These eines Interesses der Künstlerin an der Wahrnehmung von Informationen bzgl. ihrer (Un-)Sichtbarkeit unterstützt. Erik Gant: *Work and Reality. Pia Arke*. Louisiana Museum of Art: 2021, S. 69–73/Erik Steffensen: *Into Photography. Pia Arke and her Pinhole Camera. Pia Arke*, hg. von Lærke Rydal Jørgensen und Anders Kold. Louisiana Museum. Narayana Press: 2021, S. 33–37.

89 Sandbye 2022, S. 898.

Formen der Dekonstruktion

In ihrem wohl meist zitierten Satz – »I make the history of colonialism part of my own history in the only way I know, namely by taking it personally«⁹⁰ – verdeutlicht Arke darum auch ihre emotionale und biographische Verwobenheit mit den Aufnahmen der grönländischen Eislandschaften. Der Einsatz der Künstlerin als weibliche Figur verbindet die Kritik an der Kolonialgeschichte der arktischen Region mit ihrer persönlichen Geschichte, denn in der Gegend von Nuugarsuk stand einst das Elternhaus der Künstlerin.⁹¹



Abb. 43: Pia Arke: *Arctic Hysteria*. Video (von VHS auf DVD), 5:55 Min., 1996, Pia Arke Estate, Kopenhagen © Pia Arke Estate.

Dies wird nicht nur in den Selbstporträts Arkes, sondern auch in einer Videoarbeit von 1996 deutlich, die ebenfalls den Titel *Arctic Hysteria* trägt. Die sechsminütige Videosequenz ist ein Farbfilm, der zunächst eine Fotografie von einer Landschaft um Narsaq zeigt, welche auf dem Boden liegt. Nach kurzer Zeit kriecht Arke unbedeckt auf der arktischen Landschaft umher, riecht an ihr und streichelt sie beina-

90 Das Zitat stammt aus Arkes Publikation *Stories from Scoresbysund*, hier zitiert nach Spreiter 2022, S. 87–102, S. 89.

91 Scott McKenzie und Anna Westerstahl Stenport: Tearing Up the Screen. Pia Arke's Postcolonial Processes. *Process Cinema: Handmade Film in the Digital Age*, hg. von Scott MacKenzie und Janine Marchessault. McGill-Queen's University Press: 2019, S. 390–406.

he zärtlich, bevor sie sie in große Bahnen zerreißt. Die künstlerische Praxis dokumentarischer Visualisierung hat sich hier in eine Geste der Destruktion verwandelt. Die einzige Möglichkeit für die Künstlerin, sich zur kolonialen Geschichte Kallaalit Nunaats und ihrer Bildwerdung zu verhalten, ist nunmehr ein ikonoklastischer Akt gegenüber der Inszenierung der Arktis als Bühne bzw. Kulisse für angebliche polare Helden- und Eroberungstaten.

Carsten Jul betont die imaginäre, emotionale und persönliche Bedeutungsebene des Videos, wenn er schreibt:

»The Greenlandic landscape at Nuugaarsuk Point, outside Narsaq, haunted Arke's imagination, and so she had to transform the conflict between bare life and the Arctic wasteland into an artwork, a performance that she filmed for the video *Arctic Hysteria* (1996), a VHS recording six minutes in length that shows the naked artist crawling over her pinhole camera's image of Nuugaarsuk Point. She tears it into small pieces that form small cylindrical rolls, nearly as light as the skin of her back in the film. [...] the huge pinhole image really deserved everything it could get from its author, even its destruction. And the body of the artist has always a potential that remains partly unknown, obscene and secret.«⁹²

Die Videoarbeit *Arctic Hysteria* ist somit mehr als ein Element der Reflexion. Die Konstruktion einer kolonialen grönländischen Wirklichkeit und die Rolle wissenschaftsnaher Bildpraktiken und Wahrnehmungsweisen in dieser wird durch eine Aktfigur zerstört, die nicht länger schamhaft oder kokett für einen männlich-imperialen Blick posiert, sondern ihre eigene Agency im Kontext kolonialer Wissenschaftspraktiken behauptet.⁹³ Nicht nur die Leerstellen imperialer Wahrnehmungsmodalitäten werden hier reflektiert, entmachtet wird vielmehr die Vorstellung einer Arktis als passive und leere Bühne für polare Heldentaten.

Kirsten Thisted hat auf die Bedeutung von Arkes künstlerischen Arbeiten für die spätere Performancekunst am Beispiel von Jessie Kleemann hingewiesen.⁹⁴ Ähnlich wie Arke nutzt auch Kleemann als Künstlerin ihren nackten Körper und setzt ihn in

92 Jul 2017, S. 31.

93 Im zweiten Teil analysiert Zolkos Pia Arkes künstlerische Arbeiten, insbesondere *Arctic Hysteria IV* und die Videoarbeit *Arctic Hysteria*. Arke eignet sich koloniale Fotografien an, montiert sie neu und legt dadurch die Gewaltstrukturen der kolonialen Bildproduktion offen. Ihre Arbeiten zeigen, dass koloniale Arktisbilder nicht nur wissenschaftliche Dokumente waren, sondern von Begehren, Sexualisierung und Machtfantasien geprägt wurden. Magdalena Zolkos: Colonial imagery of 'Arctic hysteria' and its resignification in Pia Arke's work of counter-memory. *Memory Studies* 17/6, 2014, S. 1646–1663.

94 Kirsten Thisted: *Blubber Poetics: Emotional Economies and Post-Postcolonial Identities in Contemporary Greenlandic Literature and Art. Sámi Art and Aesthetics. Contemporary Perspectives*, hg. von Svein Aamold und Elin Haugdal. Aarhus University Press: 2017, S. 267–296.

einen haptisch-sinnlichen Bezug zu Elementen einer Indigenen Kultur, um das Ethnische als ein Konzept des ›Westens‹ zu entlarven. Arkes Werke haben in der grönländisch-dänischen Kunstszene dazu beigetragen, dass Diskurse um das Postkoloniale nicht als Problemlöser betrachtet werden, da in ihnen die Inuit häufig als Opfer ohne eigene Handlungsmacht dargestellt werden. In Arkes und Kleemanns Werken treten die jeweiligen Künstlerinnen demgegenüber unbedeckt und ohne Scheu vor die Kamera bzw. das Publikum; sie verweigern sich der Objektivierung durch den Blick und treten als Subjekte auf, wodurch (weibliche) Scham als Ergebnis kolonialer Überformung und Passivierung markiert wird. Die grenzüberschreitenden Aktfiguren Arkes und Kleemanns sind nach Thisted »unbound«, sie ignorieren Grenzen und eröffnen buchstäblich neue Räume.⁹⁵ Über Arkes Videoarbeit *Arctic Hysteria* äußert sich Thisted wie folgt:

»In a sense, she steps into the frame in which male explorers, scientists and photographers placed her Inuit foremothers – and where the anti-colonial movement left her – but she refuses to stay in her place. Demonstrating that the depiction of the Inuit woman as belonging to the Arctic nature is exactly this: an image and nothing more.«⁹⁶

Arke macht die exklusive Rahmung eines imperialen und dokumentarischen Blicks deutlich, indem sie selbst in den Raum des Heroischen eindringt und ihn in seiner Bildlichkeit entlarvt. Dies ist auch der Grund, warum Arke in ihrer Schrift das Ethnische als ein Bild bezeichnet. In ihren Arbeiten konzentriert sich die Künstlerin nämlich auf sogenannte Rahmenfragen, Rahmenbestimmungen und Entrahmungen (also Prozesse des »de-framings« oder auch re-framings).⁹⁷ Nicht das Präkoloniale ist der eigentliche Referenzpunkt, denn es wurde nur aus der kolonialen Perspektive medial festgehalten; vielmehr ist Arkes künstlerisches Schaffen trotz oder gerade wegen ihrem Aufgreifen romantischer Ästhetiken gegenwarts- und zukunftsorientiert. Die Künstlerin eröffnet einen metaästhetischen Raum, indem das Historische in Relation zum Persönlichen sowie das Andere im Bezug zum Eigenen ausgehandelt werden können.

In seiner bekannten fototheoretischen Publikation *Die helle Kammer* schreibt Roland Barthes: »Die Geschichte ist hysterisch: sie nimmt Gestalt an, wenn man sie betrachtet – und um sie zu betrachten, muß man davon ausgeschlossen sein.«⁹⁸ Der Satz mutet an wie eine präzise Beschreibung von Arkes künstlerischem Schaffen,

95 Ebd., S. 278.

96 Ebd., S. 280.

97 Den Begriff des »de-framings« verwendet auch Kirsten Thisted.

98 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Suhrkamp: 1989, S. 75.

denn er trifft ihren Kern. Dieser besteht in dem Paradox, dass die Medialisierung Kalaallit Nunaats als Ort der arktischen Hysterie nur in einer von außen kommenden und distanzierten Betrachtungsweise Gestalt angenommen hat. Demgegenüber verbleibt das präkoloniale Grönland bis heute weitgehend im Bereich des Unbekannten, in den Leerstellen kolonialer Geschichte und ihren Unsichtbarkeiten. Sie zu visualisieren käme möglicherweise selbst einer kolonialen Geste gleich.

Letztlich ist Arkes Videoarbeit darum auch ein Angriff auf ihr eigenes künstlerisches Werk, nämlich mit Blick auf ihre Orientierung an einer romantischen Ästhetik. Der nostalgisch anmutende Rückgriff auf das 19. Jahrhundert durch die Verwendung von Medien im analogen Feld bezeichnet Dominik Schrey generell als eine emotionale Aufladung und sinnliche Auratisierung.⁹⁹ In der Gegenwartskunst dienen nostalgische Praktiken der Evokation von Sehnsucht nach einem idealisierten, verlorenen oder gefährdeten Ort, weshalb sie insbesondere in Zeiten von sozialen Krisen Konjunktur haben. In Arkes Werk bleibt das Verlorene jedoch im Verborgenen, womit die Nostalgie zu einer Art Krankheit im Diskurs um die Dekolonialisierung Kalaallit Nunaats wird. Die präkoloniale Heimat von Arkes Vorfahren ging verloren und kann dementsprechend auch nicht länger zum Bild werden. Arkes Arbeiten richten sich darum gegen künstlerische Praktiken, die eine Wiedergewinnung angeblicher arktischer Ursprünge behaupten oder verbreiten.

Arkes Schaffen ist zusammenfassend eine besonders komplexe, metaromanzösische und selbstreflexive Form der Auseinandersetzung mit der Wahrnehmungs- und Bildkultur der Arktis als eine kolonialisierte und gegenderte Region. In ihrem Rekurs auf Ästhetiken und Darstellungstechniken des 19. Jahrhunderts sowie in der Verwebung von Geschichtsschreibung und persönlichem Schicksal wurde sie weichenstellend für andere Indigene Künstler:innen des zirkumpolaren Nordens – so auch für Marja Helander, deren künstlerisches Schaffen im Zentrum des folgenden Kapitels steht.

5.2. Erinnernde Rückenfiguren: Marja Helanders *Hidden Kiruna*

Der Blick fällt auf eine nahsichtige Rückenfigur in einer weiten Berglandschaft. Die Frau ist unbekleidet und steht auf einem Hügel, während sich unter ihr eine Stadt mit einer mehrspurigen Straße ausbreitet. Ihre Aufmerksamkeit richtet sich auf eine Erhebung am Rande der Stadt, welche sich in ein Wohn- und in ein Industriegebiet gliedert. Am Horizont verblaut die dahinterliegende hügelige Landschaft, während sich über der Szene ein bewölkter Himmel ausbreitet. Die weibliche Figur ist – ähnlich wie in Pia Arkes Selbstporträt von 1995 – nahe an die Betrachter:innen

99 Dominik Schrey: *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur*. Kadmos: 2017, S. 44.

herangerückt, steht jedoch nicht in der Bildmitte, sondern daraus nach rechts versetzt. Ihren Körper hat sie ebenfalls leicht nach rechts gewendet, während ihr Kopf wiederum nach links geneigt ist. Wie eine Art Scharnier verbindet die Figur in ihrer Haltung aus Zu- und Abwendung den Bildraum mit dem der Betrachter:innen, was ein Moment der Identifikation und Zugänglichkeit initiiert. Ein Irritationsmoment ergibt sich allerdings aus dem Blick auf die Arme der Figur, die ab dem Ellenbogen mit weißen Federn bestückt sind und sich dementsprechend in Flügel zu verwandeln scheinen. Die Frau streckt ihre Arme dem Himmel entgegen, wodurch Erde und Luft bzw. Mensch und Natur miteinander in Verbindung gebracht werden. Die Lichter der Autos auf der Straße im Tal lassen derweil vermuten, dass es sich bei der Szene um eine frühe Morgen- oder späte Abendstunde handelt. Diese Annahme wird jedoch zweifelhaft mit Blick auf den Titel von Marja Helanders Fotografie *Hidden Kiruna*, die zur Serie *North* von 2018–2020 gehört.



Abb. 44: Marja Helander: *Hidden Kiruna* (aus der Serie *North*). Fotografie, 85 x 102 cm, 2018–2020 © Marja Helander.

Kiruna ist die nördlichste Stadt Schwedens. Hier herrscht – abgesehen von einer kurzen Übergangszeit – vornehmlich Polartag oder Polarnacht, weshalb der Tageszeitpunkt, an dem die Fotografie aufgenommen wurde, nur schwer bestimmbar ist. In Sapmi, dem Heimatland der Sam:innen gelegen¹⁰⁰, lautet der Indigene Name von

100 Die Region ist auch bekannt als Lappland, ein veralteter Begriff, denn ›Lappen‹ stigmatisierte die Sam:innen als minderwertig (gekleidet in unreine Stoffe).

Kiruna eigentlich Giron, was so viel wie Schneehuhn – das Wappentier der Siedlung – bedeutet. Schneehühner spielten in samischen Kulturen nachweislich eine bedeutende Rolle, wobei ihre Symbolik heute nicht mehr umfassend rekonstruiert werden kann. Sie ging durch die Kolonialisierung Sapmis verloren. Marja Helander sucht für ihre Fotografien Orte in Finnland, Skandinavien und Russland auf, die sich durch die Industrialisierung und Technisierung seit dem 19. Jahrhundert stark verändert haben. Indem sie an romantische Ästhetiken anknüpft, verhandelt die Künstlerin die Unterdrückung der Sam:innen und die Ausbeutung Sapmis durch (kolonialen) Extraktivismus und Konsum.

Sapmi erstreckt sich über den Norden Norwegens, Schwedens und Finnlands und schließt auch Teile Russlands mit ein.¹⁰¹ Es handelt sich um eine »entgrenzte Region«, in der sich Sam:innen vor der Kolonialisierung ihrer Heimat ohne nationale Ansprüche bewegten. Diese nomadische Lebensform geriet Ende des 19. Jahrhunderts in Konflikt mit dem romantischen Projekt der Nationalstaaten-Gründungen.¹⁰² Helanders zehn Fotografien der Serie *North* thematisieren den sozialen, politischen und kulturellen Wandel in Sapmi. Im Umspielen der Grenzen zwischen Natur und Kultur sowie Menschlichem und Mehr-als-Menschlichem wird der Blick geschärft für die kulturelle Vielfalt einer arktischen Region sowie ihre koloniale Vergangenheit.

Das Eisenerzbergwerk von Kiruna ist der wichtigste Industriestandort der LKAB (Luossavaara-Kiirunavaara Aktiebolag) und eines der weltgrößten Bergwerke überhaupt. Jährlich werden ca. 33 Millionen Tonnen Roherz aus den Tiefen des Berges gefördert. Entdeckt wurde das Erzvorkommen von einem samischen Bauern, abgebaut wird es heute von einem schwedischen Bergbauunternehmen.¹⁰³ Die Förderung begann im Jahre 1900, ungefähr zeitgleich mit den Anfängen der sogenannten Samischen Bewegung.¹⁰⁴ 1904 verfasste Elsa Laula Renberg, die als »Mutter« der samischen Protestkultur gilt, ihr Pamphlet *Infor lifeller död? Sanningsord i de Lappska förhållanda* (Schwedisch für: *Sind wir tot oder lebendig? Die Wahrheit über die Bedingungen der Lappen*), in welchem sie auf die Zwangsassimilierung der Sam:innen

101 Patrik Lantto: Borders, citizenship and change: The case of the Sami people, 1751–2008. *Citizenship Studies* 14/5, S. 543–556.

102 Zu den skandinavischen Nationalstaatengründungen und dem Zusammenhang zum Kolonialismus: Kirsten Thisted und Ann-Sofie N. Gremaud: *Denmark and the New North Atlantic: Narratives and Memories in a former Empire*. Aarhus University Press: 2020.

103 Ursprünglich verlief über den Berg, an dem heute Bergbau betrieben wird, eine Route von Rentieren: Cheryl J. Fish: »Extractivism« in Sápmi: Elegiac Ecojustice in Liselotte Wajstedt's Film Kiruna Space Road and Marja Helander's Silence Photographs. *Nordic Narratives of Nature and the Environment: Ecocritical Approaches to Northern European Literatures and Cultures*, hg. von Reinhard Hennig u.a. The Rowmann & Littlefield Publishing Group: 2018, S. 209–228.

104 Terje Brantenberg: Politics of Belonging – The Sámi Movement. *Sámi Stories: Art and Identity of an Arctic People*, hg. von Marit Anne Hauan. Tromsø University Museum: 2014, S. 37–55.

im skandinavischen Schulsystem, das lange verwehrte Wahlrecht bzw. das fehlende Recht auf Landbesitz einging. Renberg forderte die Bildung eines samischen Parlaments. Zudem war sie die erste Person, die eine nationale Organisation von Sam:innen in Schweden gründete, nämlich 1907, also noch zehn Jahre vor der finnischen Nationalstaatsgründung. 1910 rief sie außerdem die erste Organisation für samische Frauen ins Leben. Seither wird der samische Widerstand gegen die skandinavischen Regierungen, insbesondere im künstlerischen Bereich, vielfach von Frauen getragen.

Die Romantik in Skandinavien wurde demgegenüber hauptsächlich von männlichen Künstlern verbreitet und war eng mit der Idee der Nationalstaatsgründung verbunden.¹⁰⁵ Wie einleitend bereits bemerkt wurde, hat Sandra Kerschbaumer die Romantik allgemein als ein epochenübergreifendes Phänomen bezeichnet, das bis in die Gegenwart nachlebt und sich weniger durch bestimmte Ereignisse als durch eine charakteristische Geisteshaltung auszeichnet.¹⁰⁶ In Skandinavien entfaltete sich die Romantik zeitversetzt und klang bis in das Ende des 20. Jahrhunderts nach. Das zeigt sich auch in der Malerei. Kerschbaumer folgend, ermöglicht die Erforschung romantischer Bildformeln in der Kunst, Literatur und Populärkultur die Einsicht in Rezeptionsprozesse kanonisierter Strömungen und die Klärung der Frage, inwiefern die Romantik auch über das 19. Jahrhundert hinaus (und in verschiedenen Ländern) modellbildend wirkte.¹⁰⁷ Während dieser Forschungsansatz verstärkt genutzt wird, um so etwas wie die ›Essenz‹ einer Bewegung herauszufiltern – die sich aufgrund ihres Unbestimmtheitscharakters und ihrer Sinnoffenheit jeder vereindeutigenden Definition entzieht¹⁰⁸ –, geht es der Autorin darum,

105 Die Romantik in Skandinavien begann etwas später als in Deutschland und wurde von diesem stark inspiriert. Insbesondere in Dänemark führte der Einfluss der deutschen Romantik zu einem ›Goldenen Zeitalter‹ in der Kunst. In den restlichen skandinavischen Ländern war die Blüte der Romantik eng mit den verschiedenen Phasen der Nationalstaatsgründungen verbunden. Vgl. exemplarisch: David Jackson: *Danish Golden Age Painting*. Yale University Press: 2021.

106 Sandra Kerschbaumer: *Immer wieder Romantik. Modelltheoretische Beschreibungen ihrer Wirkungsgeschichte*. Universitätsverlag Winter: 2018, S. 10. Zukünftige Forschung zur Modellbildung der Romantik könnte und sollte zusätzlich fragen, ob sie auch ein geschlechtsübergreifendes Phänomen war.

107 Ebd., S. 50.

108 Insbesondere im Jubiläumsjahr um Caspar David Friedrich (2024) waren Versuche zahlreich, über die zeitgenössische Rezeption der Romantik einen neuen Zugang zu ihrem ›Wesen‹ zu erhalten. Obwohl die Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle diesen Ansatz nicht verfolgte, wurde sie von Kritiker:innen häufig dementsprechend fehlinterpretiert. Vgl. eine Rezension zur Ausstellung von Alan Posener: Wie in Hamburg Museumsbesucher indoktriniert werden. *Die Welt*, 9.1.2024: <https://www.welt.de/debatte/kommentare/plus249314078/Caspar-David-Friedrich-Wie-in-Hamburg-Ausstellungsbesucher-indoktriniert-werden.html> (aufgerufen am 4. Februar 2025).

spezifische Eigenschaften romantischer Ästhetiken als Triebfedern ihrer Modellierung zu bestimmen. Die Romantik wird dadurch nicht zu einem allgemeinen, d.h. überzeitlichen Phänomen, sondern bestimmte Charakteristika der Romantik werden in ihrer anhaltenden Wirkmacht auffällig und analysierbar.

»Dadurch, dass jede Artikulation des ›Romantischen‹ durch die spezifische Modellsituation in der sie steht, einen Kontext erhält und von der Modellinstanz selbstreflexiv ›aufgefasst‹ wird, wird jede Bestimmung von Romantik relativ gesetzt. Diese Methode unterscheidet sich also grundlegend von typologischen Zugängen, die von einem überzeitlichen ›Wesen‹ der Romantik ausgehen.«¹⁰⁹

In der folgenden Analyse soll es nicht darum gehen, Helanders Fotografien und ihren Rekurs auf die Romantik als Instrumente zu nutzen, um herauszufinden, was für eine spezifische Epoche charakteristisch ist. Stattdessen wird gefragt, welche Elemente romantischer Ästhetiken von der Künstlerin aufgegriffen werden und aus welchem Grund. Dieser Ansatz folgt Heather Igloliortes Bemerkung, dass der kritischen Umgang von samischen Künstler:innen mit europäischen Bildformeln – wie Aktdarstellungen in Landschaften – ein Mittel der Kritik an der kolonialen Vergangenheit und Gegenwart Sapmis sei, nämlich in Form eines metaästhetischen Dialogs.¹¹⁰

In *Hidden Kiruna* inszeniert sich Helander als Figur der Kontemplation, die über eine industriell veränderte Landschaft sinniert, welche mit einer unberührten Natur herzlich wenig gemein hat. Ein Gefühl von Grenzenlosigkeit stellt sich allenfalls im Anblick der voranschreitenden anthropogenen Veränderung der arktischen Region ein und ist dementsprechend vorrangig überwältigend mit Blick auf Fragen menschlicher Verfügungsgewalt und technischer Verfahren des Extraktivismus.¹¹¹

Hilmar Frank hat mithilfe akribischer Kompositionsstudien herausgearbeitet, dass sich bereits in den Landschaftsgemälden mit Rückenfiguren von Caspar David Friedrich aus der vorgegebenen Perspektive eine gewisse Offenheit bezüglich des Verhältnisses der Rezipient:innen zum Dargestellten ergibt.¹¹² Friedrichs Bildräume bezeichnet der Autor nicht als einheitlich, sondern als relational und aktivierend, da die Unermesslichkeit der Landschaften ein fixiertes Verhältnis zu diesen

109 Kerschbaumer 2018, S. 52.

110 Heather Igloliorte u.a.: *Among all these tundras*. OCAD University Open Research Repository: 2019, S. 29.

111 Zum Topos der Spurenlosigkeit in der Arktis und seiner Verbindung zum imperialen Heroismus: Bettine Menke, *Pol-Apokalypsen, die Enden der Welt – Im Gewirr der Spuren. Apokalypse: Der Anfang im Ende*, hg. von Maria Moog-Grünwald und Verena Olejniczak. Winter: 2003, S. 311–337.

112 Hilmar Frank: *Aussichten ins Unermessliche: Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich*. Akademie Verlag: 2004.

herausfordere. Friedrichs Monumentalfiguren müssen sich demnach aktiv zu ihrer Umgebung verhalten; sie seien nicht Figuren der Schaulust, sondern der Reflexion und Relation, was sich auch auf die Rezipient:innen der Gemälde übertrage.¹¹³ Insbesondere die Nabsichtigkeit und frontale Ausrichtung (zur Landschaft hin) von Friedrichs Figuren erzeuge auch für die Betrachter:innen einen Begegnungszwang mit dem Gemalten; man könnte auch sagen, dass die Evokation von Unberührtheit den Wunsch und die letztliche Erfahrung seiner Berührung nach sich zieht; dessen fatales Ergebnis zeigt *Hidden Kiruna* in all seiner gewaltsamen Dimension.

Kirunas Bergwerk, das in Deutschland insbesondere im Zweiten Weltkrieg für die Förderung von Eisen zur Nutzung durch die Wehrmacht bekannt war und bis heute aktiv ist, hat offensichtlich wenig gemein mit der vernebelten Landschaft der Sächsischen Schweiz.¹¹⁴ Stattdessen zeigt sich die Arktis hier deutlich als eine ökonomisierte und zersiedelte Zone; also weniger als Objekt der menschlichen Sehnsucht, denn als Abweichung von einer in der Romantik geprägten Darstellungskonvention.¹¹⁵ Heidi Hansson und Anka Ryall stellen darum fest, dass die Vorstellung der Arktis als eine naturbelassene Region in Marja Helanders Fotografien zum Austragungsort für eine ästhetische Reflexion über das sich veränderte Natur-Mensch-Verhältnis seit dem 19. Jahrhundert wird.¹¹⁶ Das erhabene Subjekt der Romantik und die Vorstellung eines die Welt ordnenden und in Besitz nehmenden Blicks werde von Helander modellhaft zitiert, um die Auswirkungen imperialen Denkens für eine Region zu untersuchen, die aus europäischer Sicht am Rand der Welt liegt. In Helanders Fotografie verkehrt sich das Moment der Erhebung dementsprechend in eines der Begegnung, nämlich der weiblichen Figur mit einer Landschaft, die unwiederbringlich verändert und an die menschlichen Bedürfnisse des modernen Lebens angepasst wurde.¹¹⁷

113 Ebd., S. 187. In der Literatur habe die Umdeutung der Rückenfigur zu einer der kritischen Reflexion bereits 1762 eingesetzt.

114 Zur Imagination der unberührten Arktis vgl. das Kapitel zu Swaantje Güntzel und Bettine Menke: Polarfahrt als Bibliotheksphänomen und die Polargebiete der Bibliothek: Nachfahren Petrarcas und Dantes im Eis und in den Texten. *Ultima Thule: Bilder des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. von Annelore Engel-Braunschmidt u.a. Peter Lang: 2001, S. 145–172.

115 Es ist auch eine Zone, die für den samischen Widerstand besonders bekannt ist: Kyls Bladow: »Never shut up my native«. Indigenous Feminist protest art in Sápmi. *Feminist Studies* 45 2/3, 2019, S. 310–332, S. 314.

116 Heidi Hansson und Anka Ryall: Introduction: Environmental, Exotic, Everyday Arctic. *Arctic Modernities: The Environmental, the Exotic and the Everyday*, hg. von Heidi Hansson und Anka Ryall. Cambridge Scholars: 2017, S. 1–13, S. 2.

117 Vgl. hierzu: Simon Susen: Reflections on the (Post-)Human Condition: Towards New Forms of Engagement with the World? *Social Epistemology* 36/1, S. 63–94, S. 64.

Kolonialisierung und Dekolonialisierung

Marja Helander lebt sowohl in Helsinki als auch im finnischen Sapmi, dem Heimatland ihrer Vorfahren. Ihr Leben und ihre künstlerische Arbeit beschreibt sie als zwischen zwei Polen changierend, nämlich einerseits der samischen Kultur und andererseits der globalen Kunst- und Kulturszene.¹¹⁸ In Finnland ist die Situation der Sam:innen im Verhältnis zu Schweden und Norwegen (kaum Informationen gibt es kriegsbedingt über die Situation in Russland) schwierig, denn im Gegensatz zu den Nachbarländern hat Finnland den Rechten von Indigenen entsprechend der International Labour Organization (ILO, Konvention 169) nicht zugestimmt. Seit 1995 erkennt Finnland demzufolge zwar den Stellenwert von Sam:innen als Indigene Personen an, allerdings ohne ihr Recht auf Land und damit die Ausübung traditioneller Lebensweisen zu garantieren.¹¹⁹ Samische Kulturen wurden schon im 16. Jahrhundert durch europäische Missionare beeinflusst und im 19. Jahrhundert u.a. mit Blick auf die samischen Sprachen (beispielsweise durch die ›Umerziehung‹ von Kindern in Internaten) systematisch unterdrückt.

In der finnisch-samischen Kunst dient die arktische Landschaft häufig zur Reflexion über einen Kolonialismus, der von skandinavischer Seite mit Verweis auf das Fehlen eigener Kolonien im Globalen Süden lange Zeit abgestritten wurde.¹²⁰ Kristín Loftsfóttir und Lars Jensen sprechen von der Annahme eines nordischen Exzeptionalismus, also einem Selbstbild skandinavischer Staaten als benevolent und sozial orientiert und bezeichnen diese Haltung als eine Art »nation branding«. Demgegenüber setzen sie den Begriff der kolonialen Komplizenschaft, um zu markieren, auf welche verschiedenen Arten und Weisen Nord-Europa in koloniale Prozesse inner- und außerhalb der eigenen Regionen verwickelt war.¹²¹

Tatsächlich wurde die Indigene Bevölkerung Sapis systematisch zwangsassimiliert, um die wirtschaftliche Nutzung der Arktis voranzutreiben. Im Zuge der Anerkennung der Sam:innen als ein Indigenes Volk innerhalb Europas wurde auch in

118 Kristine Nielsen: Disobedience in Sámi Artist Marja Helander's film ›Birds in the Earth‹. *Third Text* 36/4, 2022, S. 295–310, S. 296.

119 Ebd., S. 304.

120 Zur langen Ignoranz gegenüber dem skandinavischen Kolonialismus und seiner Besonderheiten: Kirsten Thisted/Gremaud 2020.

121 Kristín Loftsfóttir und Lars Jensen: Introduction: Nordic Expectionalism and the Nordic ›Others‹. *Whiteness and Postcolonialism in the Nordic Region: Exceptionalism, Migrant Others and National Identities*, hg. von dens. Ashgate: 2012, S. 1–11. Die Selbstinszenierung skandinavischer Staaten als sog. Wohlfahrtsstaaten mit einem Schwerpunkt auf der sogenannten grünen Wende wurde vielmehr strategisch eingesetzt, häufig um Indigene Rechte zu übergehen. Vgl. hierzu: Magdalena Naum and Jonas M. Nordin: Introduction: Situating Scandinavia Colonialism. *Scandinavian Colonialism and the Rise of Modernity: Small Time Agents in a Global Area*. Springer: 2013, S. 1–16.

samischen Protesten lange Zeit die besondere kulturelle und materielle Verbundenheit mit Sapmi betont, um das Recht auf Land durchzusetzen.¹²² Da die Allegorie von Indigenem Körper und arktischer Landschaft jedoch die Gefahr birgt, koloniale Narrative zu wiederholen, steht diese Rhetorik seit einigen Jahren in der Kritik. Genau auf diesen Konflikt bezieht sich möglicherweise Helander, wenn sie sich als Aktfigur mit der Landschaft in eine formale, kulturhistorische und materielle Relation setzt.

Nach Kristine Nielsen nimmt Helander in ihrer Kunst allerdings zudem eine visuelle Neu-Interpretation kolonialer Narrative vor, und zwar nicht durch die Einnahme einer anti-kolonialistischen Perspektive, sondern durch die Betonung der Pluralität von Wahrnehmung:

»[...] Helander's [art] both affirms and departs from the narrative by re-interpreting and expanding the terrain of Sámi visibility, including a repertoire of hybrid Sámi and Finnish viewpoints.«¹²³

Insofern soll die Referenz auf eine romantische Bildformel, also der Monumentalfigur vor einer weiten Landschaft in *Hidden Kiruna*, als eine Verhandlung der Abwesenheit samischer Perspektiven innerhalb von romantischen Naturalisierungs- und Kolonialisierungsprozessen interpretiert werden. Hierzu verwendet die Künstlerin einen Kontrast von etablierten Darstellungsformeln aus dem künstlerischen Kanon im Dialog mit ›invasiven Elementen‹ samischer Kulturen, woraus sich ein Spiel von Wissen und Unwissen sowie semantischer Zugänglichkeit und Entzogenheit ergibt.

Dieses Wechselspiel zeigt sich deutlich in der Transformation der Aktfigur in einen Vogel, was kunstversierte Betrachter:innen an die Metamorphosen Ovids erinnern kann, beispielsweise an die amouröse Szene zwischen Neptun und Corona u.a. dargestellt durch Francisco Vieira de Mattos (*Il Lusitano*, 1724). Allerdings bliebe nach dieser (eurozentristischen und ikonographisch-informierten) Interpretation eine wesentliche Bedeutungsebene des Bildes ausgespart. Unter Berücksichtigung der samischen Bezeichnung für Kiruna und des Wappentiers der Stadt lassen sich die Federn an den Armen der Figur nämlich auch als eine Referenz auf das Schneehuhn als eine zentrale mythologische Figur der nordisch-samischen Kosmologie deuten. Die Symbolik des Schneehuhns ist aufgrund des kolonial bedingten Verlustes kulturellen Wissens heute nur noch partiell rekonstruierbar. In Helanders Verwandlung der Figur zum Tier artikuliert sich damit ein spannungsreicher Dialog zwischen einer westlich-globalisierten Bildformel und ihrer Veränderung durch Elemente aus der samischen Kosmologie, die wegen kultureller Ignoranz oder kolonialbedingten Wissensverlust nur eingeschränkt aufschlüsselbar sind.

122 Nielsen 2022, S. 297.

123 Ebd., S. 298.



Abb. 45: Francisco Vieira de Mattos (*Il Lusitano*): *Neptun und Corona* (nach Ovid). Radierung, 29 x 21,8 cm, 1724, The Metropolitan Museum of Art, New York © Wikimedia Commons.

Eine ähnliche Ergänzung bzw. Umdeutung ›westlicher‹ Bedeutungs- und Bildtraditionen durch samische Elemente bzw. vice versa, findet sich auch in Helanders Kurzfilm *Birds in the Earth* (*Eatnanvulos Lottit*) von 2018, der im Titel abermals die Metapher der Erdvögel aufgreift, die – kaum fliegen können.¹²⁴ In dem Film tanzen zwei samische Ballerinnen – die Zwillinge Birit und Katja Haarla – durch Sapmi (hier bei Inari) und tragen so eine, wenn nicht sogar vielleicht *die* renommierteste Kunstform des alten Europas (das Ballett) als eine tänzerische Bewegungsart in die arktisch-finnische Umgebung. Durch intensive Kontrastrelationen und eine

124 Der Film ist in der Arte-Mediathek abrufbar: <https://www.arte.tv/de/videos/109406-000-A/birds-in-the-earth/> (aufgerufen am 29. Oktober 2025). Im Beschreibungstext wird noch der Begriff ›Lapland‹ für Sapmi verwendet.

Ästhetisierung bzw. Romantisierung der Natur regt der Film dazu an, über Wissensverlust, Assimilierungspolitik und transkulturelle Austauschprozesse zu reflektieren, die in der häufig asymmetrischen Begegnung verschiedener Kulturen historisch wie auch gegenwärtig eine Rolle spielen.



Abb. 46: Marja Helander: *Birds in the Earth* (Eatnanvulos Lottit), Film, 11 Min., 2018 © Marja Helander.

Sapmi umfasst ca. 388.000 Quadratkilometer von Schweden, Norwegen und Finnland, wobei ca. 70.000-100.000 Indigene Bewohner:innen verzeichnet sind. Das kulturelle und identitäre ›Erwachen‹ der Sam:innen ist eng mit Protesten gegen die technische Nutzung Sapis als Ressource verbunden und schließt aktuell auch ökologische Überlegungen mit ein. Nachdem die ersten identitären Bestrebungen der Sam:innen zu Beginn des 19. Jahrhunderts schwächer wurden, fanden sie im Rahmen der Demonstrationen gegen den Bau eines Staudamms im Fluss Aalta in der norwegischen Finnmark in den 1970er-Jahren einen neuen Höhepunkt.¹²⁵ Obwohl das Bauprojekt nicht verhindert werden konnte, gründete sich in der Folge 1989 das erste samische Parlament ›Sametinget‹ (heute im norwegischen Karasjok).

Die Proteste der Indigenen Bevölkerung Skandinaviens sind insbesondere mit Blick auf wirtschaftliche Entscheidungen der Regierungen bislang nicht abgebrochen. Im Gegenteil: Vor allem 2024 machte der Kampf um einen Windpark Schlagzeilen, der nach einer Entscheidung des Obersten Gerichtshofs in Oslo illegal auf der Fosen-Halbinsel in Norwegen gebaut wurde.¹²⁶ Mehrtätige Demonstrationen sami-

125 Nielsen 2022, S. 298.

126 Mathias Danbolt und Bart Curtis Pushaw: Institutional Acknowledgements: Introduction to the Special Issue ›The Art of Nordic Colonialism‹. *Konsthistorisk Tidskrift* 92/2,

scher Aktivist:innen vor dem norwegischen Parlament (Stortinget) waren die Folge und auch Künstler:innen übten in ihren Arbeiten scharfe Kritik an dem Verhalten der norwegischen Regierung, die die Schließung der Anlage und ihren Abriss ungeachtet der Gerichtsentscheidung weiter ablehnte.¹²⁷

Im schwedischen Kiruna spitzt sich ein ähnlicher Konflikt zu. Aufgrund der starken Untertunnelung der Region durch den Bergbau muss der Ort voraussichtlich in den nächsten Jahren umgesiedelt werden. Anzeichen für ein Absacken der Stadt sind deutliche Risse in einzelnen Gebäuden, eine für viele Einwohner:innen persönliche Katastrophe, die von der samischen Künstlerin Lieselotte Wajstedt – deren Heimatstadt Kiruna ist – in verschiedenen Dokumentarfilmen thematisiert wird.¹²⁸

Helanders Posieren als Akt vor einer zersiedelten Landschaft, die von Extraktivismus geprägt ist, wirkt zunächst wie die Inszenierung eines heimatlosen Subjekts (im Englischen hat sich der Begriff ›displaced subject‹ etabliert), das im Angesicht der Zerstörung hilflos die Arme hebt. Gleichzeitig vollzieht die Figur allerdings eine Art Wiedereinschreibung ihres Körpers in Sapmi, und zwar durch Aufhebung einer der Binarisierung von Mensch und Tier bzw. Kultur und Natur, welche eine grundlegende Methode des sogenannten kolonialen ›Otherings‹ war.¹²⁹ Als Rückenfigur, die ihre Vorderseite verbirgt, ist die Frau zudem analog zum vom Bergbau zerklüfteten Hügel zu lesen, dessen Tunnel und Abgründe im Inneren verborgen bleiben.¹³⁰ In der Thematisierung dessen, was nicht gezeigt wird, findet sich ein Verweis auf die Schattenseiten von Technisierung und Industrialisierung oder auch die Dunkelheit der Episteme, wie Hana Gründler Formen der Wissensgenerierung und ihre Ausschlussprinzipien im Kontext struktureller Gewalt genannt hat.¹³¹

Sigrid Lien bemerkt, dass insbesondere die Hügel Sapmis einst wichtige Landmarken der Orientierung (sozusagen einer samischen Form der Kartographie) und

2023, S. 67–83/Julian Staib: Sie protestieren gegen den »grünen Kolonialismus«. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.10.2023: <https://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/norwegen-protest-der-sami-gegen-windkraft-mit-greta-thunberg-19238980/liegender-protest-gegen-19239673.html> (aufgerufen am 4. Februar 2025).

127 Anne Hemkendreis: Nachhaltigkeit, Transformation und Verlust in der samischen Gegenwartskunst. *Arthistoricum.net*, 2026 (in Veröffentlichung).

128 Cheryl J. Fish: Lieselotte Wajstedt's Kiruna: Space Road: Experimental ecocinema as elegiac memoir in ›extractivist‹ Sápmi. *Journal for Scandinavian Cinema* 8/2, 2018, S. 111–112.

129 Ulla Angkjær Jørgensen: Performing the Forgotten: Body, Territory, and Authenticity in Contemporary Sámi Art. *Sámi Art and Aesthetics: Contemporary Perspectives*, Aarhus University Press: 2017, S. 249–265, S. 257.

130 Ebd., S. 263.

131 Hana Gründler: *Die Dunkelheit der Episteme. Zur Kunst des aufmerksamen Sehens*. Gebrüder Mann Verlag: 2019.

Orte von spiritueller Bedeutung waren.¹³² Heilige Kultstätten, *sieiddit*, lagen auf Anhebungen und galten als Tore zur Anderwelt.¹³³ In der Rezeption von Helanders Fotografien werde das fortschreitende Ausmaß extraktivistischer Verfahren in ein Spannungsverhältnis gesetzt zur – aus nicht-Indigener Perspektive – Unsichtbarkeit Indigener Landmarken. Die Ästhetik der Romantik evoziere allerdings eine Sehnsucht der Rückversetzung ruinöser Landschaften in ihren unberührten Zustand, wodurch für eine Ebene des Entzogenen sensibilisiert werde.

In diesem Sinne wurden Helanders Fotografien auch als »aftermath photographs« bezeichnet.¹³⁴ Der Terminus meint Bilder, die keine einschneidenden Ereignisse zeigen, sondern einem erweiterten Katastrophenverständnis folgen, das auf eine Menschengemachtheit von Krisen und dem Weiterwirken struktureller Gewalt basiert. Ausgehend von Fotografien des Holocausts und des Anschlags auf das World Trade Center hin zum Folterskandal von Abu-Ghraib hat die Kunstgeschichte unterschiedliche Strategien der Visualisierung unsichtbarer Gewalt nachgezeichnet, die insbesondere in dem Dokumentarischen nahestehenden Medien zum Ausdruck komme.¹³⁵ Aftermath-Fotographien verhandeln ihr eigenes Zuspätkommen, da sie dem Versprechen der Fotografie auf Wahrheit und Evidenzbildung nicht gerecht werden.¹³⁶ Für die Betrachter:innen von Helanders *Hidden Kiruna* stellt sich durch die Referenz auf eine erhabene Bildformel, welche einer vom Menschen nachhaltig veränderten Landschaft weicht, der Eindruck einer Teilhabe an einem Ereignis unbestimmter Tiefenzeitlichkeit ein, dessen Auswirkungen allerdings im Bereich des Ahnbaren verbleiben.¹³⁷

Ein ähnliches komplexes Gefüge unterschiedlicher Zeitlichkeiten und affizierender Dynamiken bestimmt auch Helanders Foto-Collage *Generations* (1990), in der die Künstlerin ein Porträt ihres Vorfahren Kadja-Nilla Vuolab mit der verschneiten

132 Sigrid Lien: Sami Silence Visualized: Indigenous Loss negotiated in Contemporary Art. *Negotiating Memory from the Romans to the Twenty-First Century*, hg. von Øivind Fuglerud u.a. Routledge: 2020, S. 43–61, S. 45.

133 Dikka Storm und Kjellaug Isaksen: Duodij – Dáidda. *Sámi Stories: Art and Identity of an Arctic People*, hg. von Marit Anne Hauan. Tromsø University Museum: 2014, S. 91–101.

134 Ebd., S. 46.

135 Eine Vergleichsstudie über Erhabenheitsästhetiken in der fotografischen Gegenwartskunst mit Blick auf das Genre der Katastrophe findet sich in: Georges Didi-Huberman und Gila Walker: Out of the Dark. *Critical Inquiry* 47/1, 2020, ohne Seitenzahlen.

136 Zur Reflexion von Wahrheit in der künstlerischen Fotografie exemplarisch: Beate Söntgen: Am Rande des Ereignisses: Das Nachleben des 19. Jahrhunderts in Andreas Gurskys Serie »F1 Boxenstopp«, *Andreas Gursky*, ohne Herausgeber:innen. Hatje Cantz: 2007, S. 49–68.

137 Die Metapher des Schiffbruchs mit Zuschauer als künstlerisches und literarisches Motiv, Genuss und Verantwortung evozierend, wurde von Hans Blumenberg von der Antike bis in die Gegenwart nachgezeichnet: Hans Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer*. Suhrkamp: 1997.

Landschaft Sapmis überblendet.¹³⁸ Die Kopfbedeckung des Mannes – der typische samische Vierwindhut, der von Missionaren im 16. Jahrhundert verteufelt wurde – ist heute ein beliebtes touristisches Souvenir. In der Konfrontation mit Helanders Vorfahren als eine präsente und dennoch geisterhafte Erscheinung innerhalb einer Landschaft, die heute modernisiert und kolonialisiert ist, formuliert sich eine auf vergangene Erinnerungen und Zustände anspielende Frage daran, wie verwoben samische Kulturen mit der Arktis als Lebensraum waren und heute noch sind.

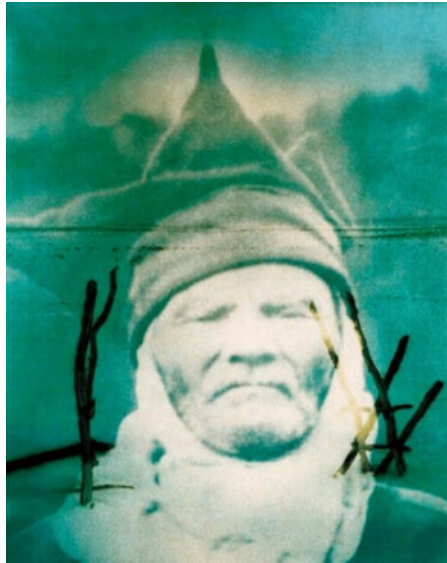


Abb. 47: Marja Helander: *Generations* (Kadjanilla Vuolab). Fotografie/Collage, 1990 © Marja Helander.

Die persönliche Dimension von Helanders künstlerischen Arbeiten, d.h. ihre durchaus emotionale Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Familiengeschichte, bestimmt auch ihre Serie *North*. Die Künstlerin fotografiert die Industrielandschaften Sapmis häufig durch eine Plexiglasscheibe, die mit Kleber bestrichen ist. Das Ergebnis sind »mournful and hauntingly manifestations of industrial exploitation of Sámi areas. The landscapes are seen through a filter of tears.«¹³⁹ Das Dokumen-

138 Veli-Pekka Lehtola: Our Histories in the Photographs of the Others. Sámi approaches to visual material in archives. *Journals of Aesthetics and Culture* 10, 2018, S. 1–13.

139 Lien 2020, S. 49.

tarische der Fotografie erscheint hier als subjektiver Ausdruck, das Gezeigte ist persönlich inszeniert bzw. »affektivisch aufgeladen«.

Die subversive Kritik von Helanders *Hidden Kiruna* besteht demnach nicht in der Ziehung einer Grenze, sondern in der Evokation einer Begegnung mit kolonial bedingten Veränderungen und einem Versuch, sich des Verlorenen zu erinnern. Das bedeutet für Helander auch eine Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Identität, was in der Inszenierung der Künstlerin als monumentale Rückenfigur vor einer zersiedelten Landschaft deutlich wird. Eigenen Aussagen zufolge befasst sich die Künstlerin in ihren Arbeiten beispielsweise damit, ob ihre Blutsverwandtschaft ausreicht, um sich selbst als Indigen zu definieren, da sie (zumindest teilweise) urban lebt und viele Aspekte ihrer eigenen Familiengeschichte nicht überliefert sind.¹⁴⁰

In Fotografien wie *There was no Wilderness* (1990) zeigt die Künstlerin beispielsweise ihre nackten Füße vor der finnischen Arktis, und zwar in der Gegend, in der ihre Vorfahren lebten. Damit schließt sie auch an kanonisierte Gemälde des 19. Jahrhunderts an – eine mögliche Referenz ist Adolph Menzels Ölskizze von 1876, eine der ungewöhnlichsten Selbstbefragungen der Kunstgeschichte – und verdeutlicht dadurch, dass es für eine visuelle Selbstreflexion der Sam:innen bislang keine eigene Bildsprache gibt, die breitenwirksam etabliert ist. Die Rezeption des Kunstkanons und seine Veränderung durch arktisch-Indigene Elemente scheint für Helander eine künstlerische Möglichkeit zu sein, um Leerstellen kanonisierter Darstellungstraditionen zu visualisieren, diesen Prozess der Visualisierung aber auch auf seine inkludierende und exkludierende Lesbarkeit hin zu befragen.

Dieses künstlerische Vorgehen ist durchaus eine kreative Reaktion auf die von der Forschung aufgeworfene Frage, ob Elemente Indigener Kulturen für nicht-Indigenes Publikum zugänglich sind.¹⁴¹ Helander begegnet dieser Problematik in ihrer fotografischen Praxis durch eine Gratwanderung zwischen der Referenz auf globale Bildlichkeiten und ihrer gleichzeitigen Unterwanderung. Zudem ist Helanders Rückgriff auf kanonisierte Bildwelten des 19. Jahrhunderts und ihre Veränderung durch traditionelle Symboliken Ausdruck ihres Selbstempfindens als Mensch mit verschiedenen Identitäten, was sich auch in ihrer Fotoserie *The Modern Nomad* (2001–2017) zeigt.

In einer der Fotografien mit dem Titel *Mount Palopää* läuft Helander in einem modischen Kleid und mit Stöckelschuhen, jedoch mit einer typisch samischen Kopfbedeckung (*lágga*) durch das verschneite Sapmi. Durch den etablierten Kontrast zwischen urbaner Kleidung und der Arktis als eine verschneite und spurenlose Region befragt die Künstlerin auf durchaus humorvolle, darum aber nicht weniger eindringliche Weise das Klischee von Sam:innen als ein unmodernes Urvolk.

140 Ebd., S. 51.

141 Ebd., S. 52.

Ähnlich wie die dänisch-grönländische Künstlerin Pia Arke mit ihrer Selbstbezeichnung als Mongrel, macht Helander in ihren Arbeiten deutlich, dass eine Indigene Identität im Plural und darüber hinaus als divers gedacht werden muss. Sie ist Teil der Gegenwart, indem sie unterschiedliche Konzepte vereint, welche zu den Rändern hin durchlässig sind.¹⁴²



Abb. 48: Marja Helander: *Mount Palopää* (aus der Serie *Modern Nomad*).
Fotografie, 71 x 85 cm, 2001 © Marja Helander.

Nostalgische Sehnsucht

Hidden Kiruna kann auch als eine Kritik an dem Medium der Fotografie gelesen werden, die eine Art »Heroismus des Sehens« hervorbrachte, welcher nach Susan Sonntag besonders stark die wissenschaftliche Verwendung der Fotografie im Bereich des Kolonialismus prägte.¹⁴³ Nach Sonntag macht seit der Erfindung der Kamera ein

142 Vgl. zur Zerrissenheit samischen Selbststempfindens zwischen Tradition und Moderne u.a.: Vigdis Stordahl: How to be a real Sámi? Ethnic identity in the context of (inter)national integration. *Études Inuit Studies* 17/1, 1993, S. 127–130/Arne Gerdner: Ethnic categorization, identity and perceptions of life among Swedish Samis. *Ethnicities* 21/6, S. 1113–1139.

143 Ebd. (schon im Titel des Aufsatzes).

»seltsamer Heroismus die Runde«; Fotograf:innen versuchten auf Safaris oder anderen Entdeckungsreisen, eine angebliche Wildnis in Bildern einzufangen, dabei verklärte die Fotografie allerdings stets den Gegenstand, den sie versuchte zu dokumentieren.¹⁴⁴ Ungeachtet dessen wurde das Medium zum Maßstab der Welt, wobei außer Acht gelassen wurde, dass Fotografien Wirklichkeiten vielmehr produzierten, anstatt sie zu reproduzieren.¹⁴⁵ Aus europäischer Sicht fremde Regionen wurden aus einer erhabenen, eindringenden und Evidenz versprechenden Perspektive festgehalten, verbreitet und klassifiziert.

Auch aus Indigener, hier explizit samischer Sicht, ist die Fotografie das Medium der Ethnologie und damit der Unterdrückung sowie des eigenen Wissensverlusts. Während wissenschaftlicher Forschungsexpeditionen und Feldstudien – beispielsweise zur Untersuchung der Nordlichter – wurden von der samischen Bevölkerung seit 1867 ethnographische Abbildungen erstellt, die Veli-Pekka Lehtola als »Photographs of the Others« betitelt.¹⁴⁶ Die Instrumentalisierung der Sam:innen als Forschungsobjekte ließ keinen Raum für eine Gegennarration; sie wurden – einem aufklärerischen und vernunftorientierten Denken entsprechend – inszeniert als das »Andere« der Kultur.¹⁴⁷ Dieser Ausdruck meint, dass Indigene als angebliche Naturmenschen idealisiert und essenzialisiert wurden. Naturalisierungsverfahren artikulieren sich auch darin, dass die einzelnen Porträts von Sam:innen auf ihrer Rückseite und für die Archivierung keine Angaben über die gezeigten Personen beinhalten. Stattdessen finden sich dort Informationen über die jeweilige Region, in der die Bilder entstanden sind; Einwohner:innen und arktische Landschaften wurden hier ineinandergeblendet. Die Fotografien verschwanden aber nicht in Archiven, sondern zirkulierten auch in populär-wissenschaftlichen Publikationen, wie durch J. E. Rosbergs 1911 veröffentlichtem Buch *Lappi* – ein Beitrag aus dem Bereich der Rassentheorie.¹⁴⁸

Helander knüpft in ihrer Darstellung als Akt an die zahlreichen ethnographischen Vermessungsstudien aus der Zeit des frühen 20. Jahrhunderts an, sie kehrt den Betrachter:innen jedoch den Rücken zu. Als eine Art leere Leinwand der Reflexion lädt Helanders Rückseite zur kritischen Kontemplation über die exzessive Ausbeutung der Sam:innen und ihres Heimatlandes ein. Der hochgradig vom Bergbau

144 Susan Sontag: Der Heroismus des Sehens. *Susan Sontag: Über Fotografie*, hg. von Gertrud Baruch und Mark W. Rien. Hanser: 2002, S. 97–128, S. 103.

145 Sontag bezeichnet die Fotografie auch als ein Instrument der Welt-Vermittlung (S. 97).

146 Veli-Pekka Lehtola: Our Histories in the Photographs of the Others. Sámi approaches to visual material in archives. *Journals of Aesthetics and Culture* 10, 2018, S. 1–13.

147 Dem Autor zufolge gab es aufgrund der ethnographischen Fotografie von Sam:innen aus der Zeit des Kolonialismus eine einseitige Berichterstattung bzw. »no Space from where the Sámi could speak from this ›Saminess‹« (S. 6).

148 Zur ethnographischen Fotopraxis des kolonialen Zeitalters finden sich nähere Informationen im folgenden Kapitel.

gezeichnete Hügel, der einer industriellen Abraumhalde ähnelt und Fokus von Helanders Blick ist, evoziert zudem das Verlangen nach einer intakten Natur, die nunmehr verloren ist, wie mit ihr der Wissensschatz Indigener Kulturen. Der weibliche Akt und die Ruinenästhetiken in Helanders Aftermath-Fotografie entfalten demzufolge eine spannungsvolle Affektdynamik für die Betrachter:innen zwischen »longing and belonging.«¹⁴⁹ Nach Dominik Schrey ist eine affekthafte Aufladung von Szenen, die das ästhetische Erlebnis intensivieren, insbesondere ein Ergebnis der Wiederkehr romantischer Ästhetiken in der Gegenwartskunst, die sich auch in *Hidden Kiruna* verzeichnen lässt.¹⁵⁰

Die Fotografie knüpft durchaus an die Romantik und damit an Fragen des nationalen Bewusstseins an, allerdings hinsichtlich der berechtigten Frage, wessen Heimat mit den skandinavischen Nationalstaaten gefestigt wurde und welche verloren ging. Die Sehnsucht nach Heimat erscheint als ein Verlangen, das in den affektiven Kontrastrelationen des Bildes ästhetisch reflektiert wird und heute (aus Perspektive von Sam:innen) einer identitären Verunsicherung gleichkommt.¹⁵¹ Da die Landschaft in *Hidden Kiruna* alles andere als unberührt und leer ist, bietet sie sich nicht als imaginärer Raum für die »Wiederverzauberung einer rationalisierten und technisierten Welt« an.¹⁵² An die Stelle einer nostalgischen Sehnsucht tritt stattdessen das Verlangen nach einer kulturellen Zugehörigkeit zu einer Region, die sich durch den Kolonialismus fundamental verändert hat. Das Ziel der Evokation von Sehnsucht scheint damit unbestimmt bzw. auch auf die Vergangenheit gerichtet und im Bereich des Nicht-Wissens, d.h. Ahnungsvollen verbleibend.

Tatsächlich ging durch den skandinavischen Kolonialismus ein großer Teil samischer Lebensweisen verloren.¹⁵³ Samische Künstlerinnen wie Sissel M. Bergh bezeichnen ihr Arbeiten darum als ein Auffinden oder Aufgreifen einzelner loser Fäden, die sie zu einem neuen semantischen Ganzen verweben.¹⁵⁴ Werke samischer Gegenwartskunst, darunter Fotografie, Installation und Videoarbeiten, sind damit keineswegs rekonstruierende Akte, sondern Versuche der Kreation neuer Zugehörigkeiten basierend auf den Elementen Indigener Kulturen, die sich als

149 Anna Volkmar: Dreams of (Post)nuclearnature in Photography of the Chernobyl Exclusion Zone: A Case Study. *Kritische Berichte* 45/2, 2017, S. 47–54, S. 52.

150 Dominik Shrey: *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur*. Kadmos: 2017.

151 Zur Bedeutung von Affekten zur Dekolonialisierung von Strukturen seit den skandinavischen Nationalstaatengründungen: Kirsten Thisted: Affects. *Critical Studies of the Arctic: Unravelling the North*, hg. Marjo Lindroth u.a. Palgrave Macmillan: 2022, S. 37–58.

152 Schrey 2017, S. 62.

153 Zur Kritik am skandinavischen Kolonialismus im samischen Film: Katariina Kyrölä und Tuij Huuki: Re-imagining a Queer Indigenous Past: Affective Archives and Minor Gestures in the Sámi Documentary Sparroabbán. *Journal of Cinema and Media Studies* 60/5, 2021, S. 75–98.

154 Diese Aussage stammt aus einem Telefonat mit der Künstlerin, das am 5. April 2024 geführt wurde.

widerständig erwiesen haben. Damit setzen samische Gegenwartskünstler:innen der anhaltenden Gewalt kolonialistischer Strukturen etwas entgegen.¹⁵⁵

Nach Hanna Horsberg Hansen sind es gerade die (von der Autorin als »frictions« bezeichneten) Reibungsstellen und Grenzbereiche zwischen Indigenen und kolonialen Perspektiven auf die Geschichte der Arktis, die die Entstehung einer neuen Bildkultur und damit das Nachdenken über dekolonialisierte Zukünfte ermöglichen können.¹⁵⁶ In der Kunst gehe es nicht darum, Wirklichkeit abzubilden, sondern sie aufzudecken und damit immer wieder neu zu verhandeln. Positionen samischer Gegenwartskunst verfolgen vorrangig die Dekonstruktion einer linearen Geschichtsschreibung als Gegenbewegung zu einem aufklärerisch-heroischen Forschungsoptimismus.¹⁵⁷ Da der anthropogene Klimawandel insbesondere in der Arktis Indigene Lebensweisen in Sapmi gefährdet, steht samische Gegenwartskunst vor allem im Zeichen einer Kritik am aufklärerischen Subjektdenken als Kern des sogenannten Anthropozäns.

Ökologie und Anthropozän

Der Begriff des Anthropozäns wurde (wie bereits erwähnt) von dem niederländischen Meteorologen und Atmosphärenchemiker Paul Crutzen in den 1990er-Jahren geprägt.¹⁵⁸ Nach dem Holozän befinden wir uns in einer Epoche, in der der Mensch als prägende geologische Kraft auftritt.¹⁵⁹ Demzufolge leben wir in einer Zeit der explosionsartigen infrastrukturellen Ausbreitung: Straßen und andere menschliche Transport- und Förderwege verändern nachhaltig und zunehmend das Aussehen dieses Planeten. Obwohl der Beginn des Anthropozäns nach wie vor umstritten ist, spricht vieles dafür, seine Wurzeln oder zumindest einen ersten Höhepunkt dieser Epoche in der Zeit der Industrialisierung, nämlich mit der Erfindung der Dampfmaschine, der Entstehung moderner Metropolen und der Technisierung verschiedener Wirtschaftszweige anzunehmen.¹⁶⁰ Seither fragt die Forschung, »was

155 Zum Thema der langsamen Gewalt des Kolonialismus: Rob Nixon: *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard University Press: 2011.

156 Hanna Horsberg Hansen: *Beauty and Truth. Dialogues between Sami art and art historical research. Beauty and Truth. Cáppatvuohhta ja duohtavuohhta. Dialogues between Sami art and art historical research*, hg. von Hanna Horsberg Hansen u.a. Orkana Akademisk: 2014, S. 6–8, S. 6.

157 Ebd., S. 7.

158 Hierzu finden sich weitere Informationen im Kapitel zu Swaantje Güntzel.

159 Eva Horn und Hannes Bergthaller: *Anthropozän zur Einführung*. Junius: 2019.

160 Insbesondere seit der Romantik wird auch von einem verstärkten Bewusstsein einzelner Künstler:innen gegenüber dem Anthropozän und eine konkrete Auseinandersetzung mit den sichtbaren menschenbedingten Veränderungen der Natur ausgegangen: Jakob Stougaard-Nielsen: *Nordic Nature from Romantic Nationalism to the Anthropocene: Introduction to Nordic Cultures*, hg. von Annika Lindskog und Jakob Stougaard-Nielsen. UCL Press: 2020, S. 165–180.

der Bruch mit diesen Bedingungen für den Menschen – seine soziale Organisation, seine Technologien, sein Verhältnis zu sich selbst und zur Welt – bedeuten wird.«¹⁶¹

Das Bewusstsein für eine gemeinsame Aufgabe, die sich aus den auf anthropogenen Veränderungen beruhenden globalen Bedrohungen ergibt, gilt nach Eva Horn und Hannes Bergthaller »kulturellen, politischen und ökonomischen Differenzen« gegenüber als »vorgeordnet.«¹⁶² Obwohl dies in letzter Konsequenz sicherlich richtig ist, kritisieren samische Aktivist:innen in ihren Protesten mit Vehemenz die Pauschalisierung historischer Verantwortlichkeit bezüglich aktueller Krisen.¹⁶³ Auch Horn und Bergthaller bemerken, dass in den Anthropozädebatten häufig der Mensch als ein undifferenzierter Akteur auftritt, was dazu führe, dass koloniale Ungerechtigkeiten weiterleben. Darum eignet sich der Begriff des Anthropozäns vorrangig als Bezeichnung für eine Aufgabe, die verschiedene Lösungsansätze erforderlich macht und unterschiedliche Verantwortlichkeiten generiert:

»Am besten versteht man den Begriff des Anthropozäns als Problemfeld: keine fertige Theorie, sondern eine offene Frage oder Aufgabe; eher ein Forschungsprogramm denn ein Forschungsergebnis; und eher ein Konfliktfeld von widersprüchlichen Narrativen als eine kompakte ›Große Erzählung‹.«¹⁶⁴

Die Herausforderung scheint darin zu bestehen, eine große Erzählung – in diesem Fall beispielsweise die der leeren und unberührten Arktis – als Metapher für eine Natur, die durch den Kulturmenschen erobert wird, nicht weiterzuführen. Gegenseitige Transformationen von Natur und Kultur, wie sie letztlich schon von Rousseau beschrieben wurden¹⁶⁵, sollten vielmehr wahrgenommen und hinsichtlich der unterschiedlichen Verantwortlichkeit reflektiert werden, die sich aus ihrer Geschichte ergibt.

Wenn Helander als weiblicher Akt einer zersiedelten anstelle einer naturbelassenen Landschaft gegenübersteht und in der eigenen Körperlichkeit gleichzeitig die Naturalisierung und Feminisierung der Natur (sowie die Essenzialisierung des Indigenen als ein »westliches« Konzept) aufgreift, verdeutlicht sie die Komplexität kolonialer Prozesse. Neben der Erschütterung eines Dualismus von Kultur und Natur,

161 Horn und Bergthaller 2019, S. 11.

162 Ebd., S. 13.

163 Hasana Sharp: Not all Humans: Radical Criticism of the Anthropocene Narrative. *Environmental Philosophy* 17/1, 2020, S. 143–158/Gerard Maguire: Human Erosion: Indigenous Peoples and Well-Being in the Anthropocene. *Irish Studies in International Affairs* 31, 2020, S. 113–130.

164 Horn und Bergthaller 2019, S. 43.

165 Dieter Sturma: Rousseau über Ursprung und Kontingenz der Kultur. *Anfang und Ursprung. Die Frage nach dem Ersten in Philosophie und Kulturwissenschaft*, hg. von Emil Angehrn. De Gruyter: 2007, S. 187–202.

fordert auch die Transformation der weiblichen Figur zum Schneehuhn die kategoriale Trennung von Menschlichem und Nicht-Menschlichem heraus.¹⁶⁶ In samischen Kulturen »beseelt« *ein* Lebensgeist sowohl die Natur als auch Tiere und Menschen als deren Bestandteile.¹⁶⁷ Die Transformation der weiblichen Figur in etwas Animalisches und ihre Fähigkeit, den bewegten Himmel und die zersiedelte Landschaft miteinander zu verbinden, ist demnach allein nach »westlicher« Lesart der Fotografie ein Widerspruch.

Insofern lässt sich *Hidden Kiruna* auch als visuelle Kritik an der »Signatur eines Weltverhältnisses [interpretieren], das in einem Wunsch nach demiurgischer Kontrolle und epistemischer Distanzierung besteht.«¹⁶⁸ Die Künstlerin greift die technizistische Ideologie der uninvolvierten Betrachtung auf, nutzt jedoch zeitgleich das Moment einer physischen Übergänglichkeit vom Menschlichen mit dem Tierischen, um die Natur im Menschen thematisch werden zu lassen. Zwar evoziert die weibliche Rückenfigur im Rekurs auf die Romantik zunächst ein Moment der erhabenen Distanzierung; in ihrer physischen Transformation in ein tierisches Wesen verbindet sie jedoch Menschliches mit Nicht-Menschlichem, d.h. Kultur mit Natur. Das Materielle, so ließe sich auch sagen, gewinnt gegenüber der reinen Verstandestätigkeit an Kraft.



Abb. 49: Britta Marakatt-Labba: *Garjját (The Crows)*. Stickerei, 65 x 135 cm, 1981, Nationalmuseum Oslo © VG Bild-Kunst, Bonn 2026.

166 In dieser Hinsicht ist die Arbeit anschlussfähig an die Schriften Donna Haraways und allgemein der posthumanen Philosophie: Donna Haraway: *Unruhig bleiben: Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Campus Verlag: 2018.

167 David Abram: *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-than-Human-World*. Vintage Books: 2017.

168 Bergthaller und Horn 2019, S. 171. Vgl. zur Auseinandersetzung mit dem Erhabenen in der ökologisch motivierten Gegenwartskunst auch Amanda Boetzkes: *Climate Aesthetics in the Ablation Zone* (Dossier). *Afterimage: The Journal of Medial Arts and Cultural Criticism* 47.2, 2020, S. 35–39.

In samischen Kosmologien, die teilweise bis heute in Erzählungen überliefert sind, spielen sprechende Tiere und die Verwandlung vom Menschen zum Tier (oder auch vom Tier zum Menschen) eine große Rolle.¹⁶⁹ Die überlieferten Erzählungen ähneln Fabeln und sind teilweise schwer auszudeuten. Sie sind wertvolle Archive des Weltverständnisses verschiedener Indigener Gemeinschaften und Inspirationsquellen für samische Gegenwartskünstlerinnen wie Britta Marakatt-Labba. Die Künstlerin befasst sich in ihren Stickereien mit den Konflikten zwischen samisch-traditionellen Lebensweisen (wie der Rentierhaltung) und skandinavischen Nachhaltigkeitspolitiken (wie dem Bau von Windkraftparks). In manchen ihrer Stickarbeiten fallen unheimliche schwarze Männer, die beispielsweise den Polizeieinsatz im Rahmen des Aalta-Konflikts symbolisieren, als Krähen vom Himmel, bevor sie gewaltsam einen friedlichen Protest oder samisches Leben niederschlagen. Es handelt sich um eine moderne Adaption samischer Folklore als Stickerei, in der Tiere gute sowie unheilstiftende Geister verkörpern könnten.

Hidden Kiruna lädt auf ähnliche Weise zu einer Begegnung sowohl mit dem Menschengemachten (der ökonomisierten Landschaft) als auch dem Nicht-Menschlichen (der Metamorphose der Figur zum Schneehuhn) ein. In dieser Differenz finden zeitgleich eine Referenz auf das Erhabene und ein Bruch mit dieser Ästhetik statt, da Natur und Kultur sich einander nicht gegenüberstehen, sondern sich prozesshaft miteinander verbinden. Schon in den Literaturwissenschaften wurde auf ähnliche Weise der Versuch unternommen, das Erhabene zu säkularisieren, um es als Mittel der Kritik am Anthropozän brauchbar zu machen.¹⁷⁰ Eine Säkularisierung erhabener Ästhetik findet sich auch in *Hidden Kiruna*, denn der Transformationsprozess der Figur zum Tier ist physischer Natur und widerspricht damit der vom Erhabenen aufgerufenen Sehnsucht nach Transzendenz. Ebenso zeigt die zersiedelte Landschaft von Helanders Fotografie keine Unberührtheit, sondern im Gegenteil eine starke materielle Veränderung durch den Menschen.

Byron Williston warnt allerdings davor, dass Landschaften durch ein voranschreitendes Bewusstsein für ihre Anthropogenisierung nur noch als eine Erweiterung des Selbst erscheinen könnten. Das Resultat wäre in diesem Fall die eigene Unfähigkeit, ein Gegenüber als solches wahrzunehmen und in seiner Existenz wertzuschätzen.¹⁷¹ Genau in diesem Spannungsfeld bewegt sich Helanders *Hidden Kiruna* als eine Fotografie, in der sich die Figur zum Schneehuhn entgrenzt und

169 August V. Koskimies und Toivo I. Itkonen: *Inari Sámi Folklore: Stories from Aanaar*. The University of Wisconsin Press: 2019. Tiere, die besonders häufig in der finnisch-samischen Folklore vorkommen, sind der Bär, der Fuchs, der Rabe, der Elch, das Pferd, die Maus, das Rentier, der Hase und der Fisch.

170 Sandra Shapshay: Contemporary Environmental Aesthetics and the Neglect of the Sublime. *The British Journal of Aesthetics* 26, 2013, S. 1–19.

171 Ebd., S. 163.

zeitgleich in ihrem inneren Bezug zur zersiedelten Landschaft uneindeutig bleibt. Die Fotografie greift in metaromantischer Manier ein Sehnsuchtsmoment auf, aber ob sich dieses noch auf die industrialisierte Landschaft richten kann, die den Betrachter:innen nicht als etwas Anderes, sondern vom Menschen drastisch Verändertes erscheint, bleibt ungewiss. Eine etablierte Bildformel gerät somit in die Kritik und gewinnt gleichzeitig eine neue – dekolonialisierende und affizierende – Bedeutung.

Andrew Stuhl hat ein ›unfreezing‹ der Arktis, also eine Dynamisierung und Überwindung kanonisierter Darstellungsformeln, in der Imagination und Kommunikation der Region gefordert, sozusagen als positive Parallelbewegung gegenüber der klimabedingten Eisschmelze der Region:

»Unfreezing the Arctic means that, as the circumpolar basin warms, we must dissolve notions of the place as frozen in time. It means confronting the long colonial life of an environment imagined as unspoiled, remote, or simply local – so that we can reach a more sophisticated understanding of climate change and globalization. It means releasing history from the past, showing how it matters now for all those contemplating the future.«¹⁷²

Hidden Kiruna verdeutlicht die Notwendigkeit einer Revision zementierter Vorstellungs- und Bildwelten der Arktis. Die Fotografie fragt nach den Zusammenhängen von Kolonialismus und Assimilierung und ist eine Kontemplation über die veränderten Natur-Mensch-Verhältnisse im Zeitalter des Anthropozäns, insbesondere mit Blick auf den Verlust Indigener Kulturen und Lebensweisen. In der Betrachtung von *Hidden Kiruna*, so lässt sich festhalten, geraten etablierte Darstellungskonventionen durch ihr Wiederauftauchen und gleichzeitige Veränderung in Bewegung. Vielleicht sinniert Helander als Rückenfigur demnach weniger über die Lücken kultureller Erinnerung als vielmehr über unbestimmte Zukünfte, die koloniale und ökologische Fragen miteinschließen.

Dekolonialisierung von Natur

Subhankar Barnjee schreibt: »The Arctic has become our planet's tipping point«¹⁷³. Vielleicht lässt sich Helander als Rückenfigur in ihrer gleichzeitigen Zu- und Abwendung bzw. Verbindung von Mensch und Natur als eine Verkörperung ebendieses prekären und letztlich planetarischen Kippunktes deuten.

172 Andrew Stuhl: *Unfreezing the Arctic: Science, Colonialism, and the Transformation of Inuit Lands*. The University of Chicago Press: 2016, S. 13.

173 Subhankar Barnjee: From Kolkata to Kaktovik. En Route to Arctic Voices. Something like an Introduction. *Arctic Voices: Resistance at the Tipping Point*, hg. von dems. Seven Stories Press: 2012, S. 1–21, S. 13.

Hidden Kiruna nimmt allerdings nicht vorweg, in welche Richtung sich das Kippmoment und mit ihm die Region Sapmi als Heimatland der Sam:innen bewegen wird. Die Fotografie zeigt eine ökologische und soziale Katastrophe unbestimmter Temporalität, die eine koloniale Historizität hat, gleichzeitig jedoch auch durch die Evokation von Unmittelbarkeit im Medium der Fotografie und innerbildliche Transformationsprozesse in die Zukunft hinausweist. Genau darin liegt das Prekäre, aber auch Hoffnungsvolle von *Hidden Kiruna* wie auch der Serie *North* insgesamt: Post-anthropozentrische und multiperspektivisch ausgerichtete Welten werden nicht nur vorstellbar, sondern auch verhandelbar und letztlich erlebbar in einer ästhetischen Erfahrung, die Gegenwärtigkeit vermittelt und gleichzeitig zur Reflexion bzw. Kontemplation die Frage vom Wissen über die Welt im Plural aufruft.

David Abraham hat in diesem Zusammenhang auch auf eine Verbindung zwischen ökologischem und magischem Denken hingewiesen, nämlich hinsichtlich einer Relativierung von menschlicher Rationalität bzw. Bewusstsein. So kennzeichne den Indigenen Schamanismus allgemein »[t]he experience of existing in a world made up of multiple intelligence [...]«. ¹⁷⁴ Der Mensch ist nach diesem Verständnis also nur eine Entität unter vielen. Insofern gibt es im Schamanismus auch keine transzendenten, sondern nur materiell basierte Erfahrungen, was diese Form des Weltverständnisses kategorial von der ›westlichen‹ Transzendentalphilosophie unterscheidet. ¹⁷⁵ Der Mensch findet zu sich selbst durch seine Verbindung mit dem Mehr-als-Menschlichen und nicht im Akt der Selbsterhebung oder der Unterscheidung von etwas Anderem. ¹⁷⁶

In dieser Perspektive lässt sich auch Helanders *Hidden Kiruna* als eine visuelle Resonanz schamanistischer Weltbezüge im romantischen Gewand verstehen. Die Fotografie entfaltet jene multiplen Spielräume der Erkenntnis, von der Abram spricht, nicht als metaphysische Behauptung, sondern als ästhetische Erfahrung. Indem sich die menschliche Figur in ein tierisches Wesen verwandelt, wird das Prinzip der wechselseitigen Durchdringung von Mensch, Tier und Landschaft sinnlich erfahrbar. Helanders Rückenfigur umspielt somit eine Schwelle zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, Rationalem und Magischem, Moderne und Kosmologie. In dieser Ambivalenz liegt die Affizierungskraft der Arbeit: Sie evoziert eine metaromantische Aufladung, in der sich Nostalgie, Gewalt und Hoffnung zugleich überlagern und in der das Werden zum Schneehuhn – jenseits der europäischen Ikonographie – zu einem Akt der Verbindung wird, die das Denken vielstimmig werden lässt.

174 Abram 2017, S. 9.

175 Tone Kristine Thørring Tingvoll: Interactions of Art, Self and World. *Beauty and Truth. Cáp-patvuhta ja duohtavuhta: Dialogues between Sami art and art historical research*, hg. von Hanna Horsberg Hansen u.a. Orkana Akademisk: 2014, S. 9–15..

176 Abram 2017, S. 22.

Im Samischen gibt es ein Sprichwort, das besagt, dass die Tage nach der dunklen Polarnacht in Schneehuhn-Schritten heller werden.¹⁷⁷ Insofern ist die Allegorie des Schneehuhns in *Hidden Kiruna* möglicherweise auch ein Zeichen des Aufbruchs. Nur durch eine Beschäftigung mit samischen Kulturen und Kosmologien werden die Federn an den Armen der Figur allerdings als ein visionäres Zeichen verständlich. Alternative Zukünfte beruhen demnach auch auf einem Schutz Indigener Kulturen und einer Auseinandersetzung mit ihren Geschichten und Wissenssystemen bzw. der Würdigung der widerständigen Elemente, die die Kolonialzeit überdauert haben und bis heute »lesbar« sind. Eine ähnliche Beschäftigung mit ebensolchen widerständigen Elementen samischer Kulturen kennzeichnet auch die Arbeiten der Künstler:innen Annika Dahlsten und Markku Laakso, denen die letzte Fallstudie dieses Buches gewidmet ist. In ihr wird die Frage unterschiedlicher Kultur- und Wissensverständnisse weiterverfolgt.

5.3. Doppelte Rückenfiguren: Annika Dahlstens/Markku Laaksos *Eismeer, Hagenbeck Zoo*

Ein Mann und eine Frau in farbenfroher Kleidung stehen vor einem Wasserbecken, das von einer bizarren Felslandschaft eingefasst ist. Die Staffelung der Steine verleiht der Szenerie etwas Kulissenhaftes – ein Eindruck, der durch die teppichartig aufliegenden Eisflächen noch verstärkt wird. Auf den Felsen im Hintergrund tummeln sich Möwen, während ein kahler Baum, der nicht zu der steinigen Landschaft zu passen scheint, seine Äste in den Himmel streckt. Die beiden Figuren werden durch eine niedrige Mauer vom Wasser getrennt. Während der Mann als Rückenfigur den Blick der Betrachter:innen in die Tiefe lenkt, steht die weibliche Figur mit dem Rücken zur Landschaft. Eng an den Mann herangerückt beobachtet sie seine Versenkung in die Natur im Bildhintergrund.

Eismeer, Hagenbeck Zoo ist eine Fotografie aus der Serie *Jump in Diorama* von 2013. In 18 Werken posiert das samische Künstler:innen-Duo Annika Dahlsten und Markku Laakso in afrikanischen und nordischen Landschaften. Drei Fotografien fallen aus dem Konzept heraus, weil sie in Hagenbecks Tierpark aufgenommen wurden und damit vor spektakulären Zoo-Elementen anstelle von (aus europäischer Sicht) entlegenen Regionen. Dahlsten und Laakso besuchten das Eismeer-Panorama, das Afrika-Panorama und das historische Haupttor des Zoos. Diese drei Kulissen stammen aus dem frühen 20. Jahrhundert, als Hagenbecks Tierpark in Stellingen gegründet wurde. Den Auftakt der Serie bildet eine Fotografie, in der die beiden Künst-

177 Áile Aikiko: Oaidnetmeahttu Sápmi – Das missachtete Sapmi. *Speaking Back: Decolonizing Nordic Narratives* (Kunsthau Hamburg), hg. von Katja Schroeder. Kunsthau Hamburg: 2023, ohne Seitenzahlen.

ler:innen Hand in Hand in eine Landschaft springen, die wie eine kahle Bühne im Bild wirkt. In der letzten Fotografie vollführt das Duo einen kämpferischen Kicksprung, um die Werkreihe wieder zu verlassen. Stets sind es die weibliche und die männliche Figur gemeinsam, die gekleidet in samische Tracht (dem sogenannten Gákti) und häufig Hand in Hand die einzelnen Szenerien aufsuchen, durchwandern oder nachdenklich betrachten.



Abb. 50: Annika Dahlsten und Markku Laakso: *Eismeer*, Hagenbeck Zoo. Fotografie, 70 x 105 cm, 2013 © Annika Dahlsten und Markku Laakso.

Der Titel der Fotografie *Eismeer*, *Hagenbeck Zoo* referiert sowohl auf den Namen des Nordland-Panoramas in Hagenbecks Tierpark als auch auf Caspar David Friedrichs berühmtes Gemälde *Das Eismeer*, welches auch Carl Hagenbeck einst zum Entwurf seines Geheges inspiriert haben könnte. Historisch gesehen liegt diese Vermutung nahe: 1904 kaufte Alfred Lichtwark *Das Eismeer* für eine Summe von 3.000 Mark von Katharina Dahl (eine Erbin des Malers Johann Christian Clausen Dahl); 1907 wurde der Tierpark in Stellingen eröffnet. Friedrichs Malerei und allgemein die Romantik dienten aller Vermutung nach als Inspiration für die spätere Zoo-Architektur und letztlich auch als eine Referenz für das Künstler:innen-Duo Dahlsten und Laakso. Während die Betrachter:innen vor Friedrichs *Eismeer* allerdings den Eindruck haben, selbst in der Arktis zu stehen und von den sich auf sie zu türmen-

den Schollen bedrängt zu werden¹⁷⁸, vermitteln in der Fotografie die beiden Figuren zwischen Bild- und Betrachtungsraum.

In Friedrichs Gemälden finden sich neben monumentalen Rückenfiguren auch Figurenpaare, die die Versenkung in eine stimmungsvolle Landschaft oder Stadtansicht anschaulich machen. Das wohl bekannteste Beispiel ist Friedrichs *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* von 1819/20, dessen Urfassung sich in den Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden befindet. Das Gemälde schenkte Friedrich seinem Freund und Malerkollegen Johann Christian Dahl, mit dem er in Dresden zahlreiche abendliche Spaziergänge unternahm. Die Forschung wertet das Bild als Ausdruck einer Künstler- und Männerfreundschaft.¹⁷⁹ Beide Figuren stehen eng beieinander, während sich die linke vertrauensvoll auf die rechte stützt.¹⁸⁰



Abb. 51: Caspar David Friedrich: *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes*. Öl auf Leinwand, 35 x 44,5 cm, 1819–1820, Galerie Neue Meister, Dresden
© Wikimedia Commons.

-
- 178 Johannes Grave: *Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen. Friedrichs »Eismeer« als Antwort auf einen Begriff aus der zeitgenössischen Ästhetik*. VDG: 2001.
- 179 Hilmar Frank: *Aussichten ins Unermessliche: Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich*. Akademie Verlag: 2004, S. 185.
- 180 Dahl wird in der Forschung als Freund und Vertrauter Friedrichs (im weiteren Sinne) gewertet.

Nach Hilmar Frank stellen Paare, die in Friedrichs Gemälden ein Naturschauspiel (häufig Sonnenauf- oder untergänge) betrachten, einen Sonderfall in der wirkmächtigen Konstellation von einsamen Rückenfiguren vor weiten Landschaften dar, weil sie kein solitäres, sondern ein kollektives Betrachtungserlebnis vermitteln. Friedrichs Paare verdeutlichen ihre enge Beziehung zueinander in der Regel durch verbindende Gesten, die Freundschaft und Familienbände signalisieren.¹⁸¹ In der Tradition der Moral-Sense-Philosophie von Francis Hutcheson und Anthony A. C. Shaftesbury, die einen großen Einfluss auf die deutsche Geistesgeschichte hatte¹⁸², sind Friedrichs paarweise Rückenfiguren weniger der Schaulust als der inneren Reflexion und ethischen Gesinnung verpflichtet.¹⁸³ Insbesondere frontal ausgerichtete Figuren erzeugen einen ›Begegnungszwang‹ für die Rezipient:innen, die zur moralisch-sozialen Subjektausbildung im Entwurf auf die nationale Gemeinschaft angehalten werden, eben weil es motivisch um die kollektivbildende Bedeutung von Wahrnehmungsdispositionen geht. Somit richten Rückenfiguren als Paare den Blick vom Einzelsubjekt auf die Gesellschaft.

Die männliche Rücken- und die weibliche Frontalfigur in Dahlstens und Laakssos *Eismeer*, *Hagenbecks Zoo* vermitteln aufgrund ihrer körperlichen Nähe zunächst den Eindruck einer inneren Verbindung miteinander. Dabei ist jedoch nicht klar, ob diese moralischer, freundschaftlicher oder amouröser Natur ist. Schließlich geben die Figuren gestisch keine klaren Signale der Freundschaft oder der Verbundenheit, vielmehr scheint die weibliche Figur den Mann aus beinahe aufdringlicher Nähe zu beobachten, während dieser in sich versunken ist und von ihr keine Notiz nimmt. Beide Figuren haben also ein unterschiedliches Wahrnehmungserlebnis. Die Begegnung der männlichen Rückenfigur mit der Zooarchitektur wird von der weiblichen Figur beobachtet und so an die eigentlichen Rezipient:innen weitergegeben.

Damit verdoppelt sich auf motivischer Ebene das, was – hierin sei an dieser Stelle noch einmal erinnert – Johannes Grave im Rekurs auf Regine Prange eine Betrachtung zweiter Ordnung genannt hat: Rückenfiguren in der romantischen Malerei schließen die Rezipient:innen ins Bildgeschehen sowohl ein als auch aus, weil sie sich einerseits zur Identifikation anbieten, andererseits jedoch auch Teile des Bildes verdecken und das Sehen selbst anschaulich machen.¹⁸⁴ Friedrichs

181 Frank 2004, S. 185.

182 Jürgen Sprute: Der Begriff des Moral Sense bei Shaftesbury and Hutcheson. *Kant Studien: Philosophische Zeitschrift der Kant-Gesellschaft* 72/1-4, hg. von Manfred Baum u.a., 1980, S. 221–237.

183 In dieser Beziehung zeigt sich eine Nähe von Friedrichs Rückenfiguren zu Daniel Chodowieckis *Natürliche und affectierte Handlungen des Lebens* von 1771. Vgl. hierzu auch Frank 2004, S. 187.

184 Regina Prange: Sinnoffenheit und Sinnverneinung als metapicturale Prinzipien. Zur Historizität bildlicher Selbstreferenz am Beispiel der Rückenfigur. *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, hg. von Verena Krieger und Rachel Mader. Böhlau:

Landschaftsgemälde mit Rückenfiguren zeichnen sich also durch ein ambivalentes Wechselspiel aus Sinnoffenheit und Sinnverneinung aus; die eigentlichen Betrachter:innen der Gemälde werden sich aufgrund des verdoppelten Seherlebnisses im Bild ihrer eigenen Rezeptionsaktivität bewusst und können distanziert-kritisch über sich selbst reflektieren.¹⁸⁵

Das Sichtbar- oder Verhandelbarwerden einer (gemeinsamen) inneren Versenkung wird in Dahlstens und Laaksos Fotografie *Eismeer, Hagenbeck Zoo* motivisch durchgespielt und in der metareflexiven Bedeutung dadurch noch verstärkt, dass eine Figur sich umkehrt und ihren Nachbarn betrachtet. Daraus ergibt sich für die Rezipient:innen die Frage, wer in der Fotografie eigentlich wen oder was betrachtet. Während die männliche Figur in die Betrachtung eines leeren Zoogeheges versunken ist – in dem im Übrigen eigentlich die Anwesenheit von Tieren zu erwarten wäre –, ist sie gleichzeitig das Objekt der Betrachtung der weiblichen Figur. Beide Wahrnehmungsmodalitäten – Fern- und Nahsicht oder aber innere Versenkung und vermittelte Teilhabe – werden den Rezipient:innen wiederum als potenzielle Erfahrungsqualitäten angeboten. Hieraus ergibt sich die Möglichkeit einer Reflexion über die eigene Wahrnehmung innerhalb einer ästhetischen (hier auch zoologischen) Erfahrung.

Hagenbecks Tierpark als Menschenzoo

In Hagenbecks Tierpark wurden nicht nur wilde Tiere ausgestellt. Der Zoo wurde am Ende des 19. Jahrhunderts für die Neuartigkeit seiner spektakulären Präsentationstechniken bekannt, die Menschenschauen umfassten, sogenannte Menschenzoos.¹⁸⁶ Bis heute weigert sich Claus Hagenbeck, Nachkomme des Gründers des Tierparks, zu den Menschenschauen offiziell Stellung zu beziehen und die koloniale Vergangenheit seines Tierparks für das Publikum sichtbar zu machen.¹⁸⁷ Stattdessen bezeichnete Claus Hagenbeck kürzlich die Menschenschauen verharmlosend als eine eigene Kunstform im Vergleich zu Vergnügungs- und Unterhaltungskulturen aus dem zirkensischen Bereich wie Akrobatik oder Jonglage.

2010, S. 125–167. Johannes Grave greift diese These in seinem Buch *Caspar David Friedrich* (2022) auf.

185 Prange 2010, S. 158.

186 Der Begriff der ›Menschenzoos‹ steht in der Kritik, seine Teilnehmer:innen zu viktimisieren, darum wird er in der Folge weitgehend vermieden.

187 Eine Dokumentation des Fernsehsenders Arte hat sich im letzten Jahr ausführlich mit der Haltung des aktuellen Oberhauptes der Firma Hagenbeck mit dem Thema der Menschenschauen befasst: <https://www.ardmediathek.de/video/panorama/menschenzoo-das-dunkle-erbe-des-tierparks-hagenbeck/das-erste/Y3JpZDovL25kciskZS84NTJjZTEyZCOWYzQ4LTQzYjAtODljMS1kNGMzZGQyYjkoOTU>. (Zuletzt aufgerufen am 4. November 2025).

Tatsächlich liegen die Wurzeln von Hagenbecks Tierpark im schaustellerischen Gewerbe. Carl Hagenbeck, der Gründer des Hamburger Tierparks, wuchs im Viertel St. Pauli auf, wo sein Vater eine Fischräucherei betrieb.¹⁸⁸ 1848 gingen den Fischern, die verpflichtet waren, ihm ihren Fang auszuhändigen, Seehunde ins Netz, die in zwei großen Bottichen auf dem Spielbudenplatz präsentiert wurden. Ein Schild am Eingang kündigte sechs lebende Meerjungfrauen an, die gegen einen Schilling Eintritt betrachtet werden könnten. In seiner vom Ghostwriter Philipp Berges verfassten Biographie *Von Tieren und Menschen* von 1928 bemerkt Hagenbeck, dass der finanzielle Erfolg dieses Spielbudenzaubers der Startschuss für den folgenden Tierhandel war.¹⁸⁹

Schon Hagenbecks Vater hatte gute Beziehungen zum Londoner Tierhändler Charles Rice, der 1869 seine Tochter heiratete. Ab 1872 übernahm Carl Hagenbeck den Geschäftsteil der Tierimporte. Ungefähr zur selben Zeit stellte er Studien zur Sprungweite von Tieren an, wodurch es ihm gelang, eine neuartige Präsentationsform für Tiere in Zoos zu entwickeln, die ohne Gitter auskam. Die Arbeit mit ›natürlichen‹ Barrieren wie tiefen Gräben ermöglichte stattdessen eine unverstellte Schau, die den Besucher:innen das Gefühl geben sollte, Teil der künstlich angelegten Lebensräume der Tiere zu sein. Die gebauten Umwelten gewannen durch die barrierefreie Präsentation gleichzeitig an ›Natürlichkeit‹.

Bei Hagenbecks Panoramen handelt es sich eigentlich um Dioramen, weil kein Rundumblick gegeben ist, sondern ein Einblick in einen anderen Lebensraum evoziert wurde. Auf diesen Aspekt wird noch näher eingegangen. Hagenbeck selbst jedenfalls betonte die Wissenschaftlichkeit seiner Präsentationstechniken, die er als ›zoologisch-anthropologische Panoramen‹ 1896 patentieren ließ.¹⁹⁰ Obwohl Hagenbeck sein Hauptaugenmerk auf die Untersuchung und Inszenierung des Lebendigen legte, war seine Kulissenarchitektur – beispielsweise im Vergleich zur späteren Forschung Jakob Johann von Uexkülls – keinem ökologischen Denken verpflichtet, da sie nicht darauf ausgelegt war, Lebenszusammenhänge zu zeigen. Vielmehr handelte es sich zunächst nur um eine räumliche Umsetzung gängiger Vorstellungen, die mit spezifischen, noch weitgehend unbekannten Regionen verbunden waren. Das zeigte sich auch in der manchmal etwas willkürlichen Zusammensetzung der ausgestellten Tiere, beispielsweise Polarbären gemeinsam mit Pinguinen.

Dieser Anspruch änderte sich erst, und auch nur partiell, als im 1906 eröffneten Tierpark in Stellingen der Zoologe Alexander Sokolowsky – ein Schüler Ernst Hae-

188 Jan-Erik Steinkrüger: *Thematisierte Welten: Über Darstellungspraxen in Zoologischen Gärten und Vergnügungsparks*. transcript: 2013.

189 Ebd., S. 185.

190 Eric Ames: *Carl Hagenbeck: Empire of Entertainments*. University of Washington Press: 2008, S. 145.

ckels und Carl August Möbius' – die Gestaltung der Zoo-Architektur übernahm.¹⁹¹ Obwohl eine künstlich gestaltete Landschaftskulisse keineswegs natürlicher war als eine Präsentation hinter Gittern, wurde das Stichwort der Authentizität schon früh zu einem Schlüsselbegriff für Hagenbecks Behauptung eines wissenschaftlichen Werts der von ihm entwickelten Präsentationstechniken, die indes auch die Menschenschauen umfassten.

Noch vor der Gründung des Steller Tierparks, der bis heute ein Wahrzeichen Hamburgs ist, begann Hagenbeck, Indigene Menschen aus verschiedensten Bereichen der Welt für seine Völkerschauen anzuwerben. Der Grund hierfür war (nach eigenen Angaben) eine schwierige wirtschaftliche Lage, in der sich der Betrieb in den 1870er-Jahren befand. Während ab 1874 durch neue Tierdressuren den Zootieren Kunststücke und im weiteren Verständnis menschliches Verhalten beigebracht wurde, sollten Indigene Menschen aus verschiedenen Erdteilen in einer möglichst ›authentischen‹, d.h. natürlichen Umgebung ausgestellt werden.¹⁹² Bedeutsam war insbesondere in der frühen Präsentation von Tieren und Menschen die Illusion einer unbeobachteten Betrachtung auf Seiten der Besucher:innen. Nigel Rothenfels verweist beispielsweise auf einen signifikanten Unterschied zwischen der Präsentation ausgestopfter Tiere in Naturkundemuseen gegenüber dem Anblick lebendiger Exemplare innerhalb der von Hagenbeck entwickelten gitterlosen Präsentation. Während Tierpräparate in musealen Sammlungen den Eindruck erwecken ›zurückzstarren‹, meiden wilde Tiere in Zoos meistens den Blick der Besucher:innen. Gerade hierdurch intensiviert sich die Illusion von Natürlichkeit im Verhalten der Tiere. So Nigel über Zootiere:

»[...] It is precisely when they do look back that the edifice undergirding the zoological garden begins to collapse. In the end, little is more destabilizing to our vision of the zoological garden as when the animal looks back at us and seems to know something about both us and its own predicament.«¹⁹³

Die Inszenierung von Alterität beruhte in Hagenbecks Panoramen auf einer Kopräsenz des Lebendigen, also der Besucher:innen und der Objekte ihrer Anschauung, wobei letztere vermeintlich nichts von ihrer Beobachtung wussten.¹⁹⁴ Gerade die asymmetrische Betrachtungskonstellation diente also dazu, das Moment der Repräsentation bzw. Inszenierung zu kaschieren und so den Eindruck einer authentischen Erfahrung des Ausgestellten aufrechtzuerhalten.

191 Steinkrüger 2013, S. 198.

192 Nigel Rothenfels: *Savages and Beasts: The Birth of the Modern Zoo*. The John Hopkins University Press: 2002, S. 9.

193 Ebd., S. 12.

194 Ames 2008, S. 69.

Auch den Teilnehmer:innen der Menschenschauen wurde – bis auf wenige Ausnahmen – der Kontakt zu den Besucher:innen untersagt. Grund hierfür waren auch befürchtete sexuelle Verbindungen, wobei Liaisons zwischen europäischen Männern und Indigenen Frauen toleriert wurden – anders als europäischen Frauen und Indigenen Männern.¹⁹⁵ Tatsächlich war Hagenbeck die stärkere Durchsetzung der angeworbenen Gruppen mit Frauen zum Zwecke einer erotischen Attraktionskraft seiner Menschenschauen wichtig. Schließlich ging es ihm auch um die Evokation exotischer Erotik. Zudem war Hagenbeck durchaus Profiteur des Kolonialismus. Obwohl er selten Menschen aus deutschen Kolonien rekrutierte, arbeitete er mit Ländern wie Dänemark zusammen, das ihm für die Ausstellung einer Gruppe grönländischer Inuit ein ganzes Schiff zur Verfügung stellte.¹⁹⁶

Hagenbecks erste Menschenschau fand 1874 statt. Als er eines Tages 30 Rentiere erwerben wollte, hatte sein Freund und Illustrator Heinrich Leutemann die Idee, dass eine samische Familie die Tiere begleiten könnte. Hagenbeck selbst spricht in seiner Biographie von einem malerisch-nordischen »Bild, das [Leutemann] sich nur in abgeschlossener Vollkommenheit mit Menschen und Tieren und womöglich einem winterlichen Hintergrund vorzustellen vermochte«, was die Bedeutung der visuellen Kunst in der Imaginationsbildung des Nordens verdeutlicht.¹⁹⁷ Inspiriert wurde Leutemann wahrscheinlich durch die Präsentation von Sam:innen in der sogenannten Egyptian Hall in London 1822, initiiert von William Bullock. Die Veranstaltung, beworben als Panorama, bestand aus samischen Teilnehmer:innen, die ihr alltägliches Leben vor einem Publikum und vor einer gemalten arktischen Landschaftsszenerie nachstellten.¹⁹⁸ Speziell bezüglich der Sam:innen gaben Leutemann und Hagenbeck an, dass diesen das Konzept der Performance völlig fremd sei, es sich also um »unverdorbene Naturmenschen« handle.¹⁹⁹ Vermittelnder Agent in Norwegen war der frühere Kapitän Johan Adrian Jacobsen, der insgesamt

-
- 195 Ebd., S. 77. Zur Haltung der Firma Hagenbeck zu sexuellen Kontakten zwischen den Teilnehmer:innen der Menschenschauen und dem Publikum: Hilke Thode-Arora: Hagenbecks Europatourneen und die Entwicklung der Völkerschauen. *Menschenzoos: Schaufenster der Unmenschlichkeit*, hg. von Pascal Blanchard u.a. Les Éditions du Crieur Public: 2012, S. 160–171.
- 196 Carl Hagenbeck: *Von Tieren und Menschen. Erlebnisse und Erfahrungen*. Paul List Verlag: 1928, S. 51. Es handelt sich hierbei um die vierte Menschen-Schau Hagenbecks, organisiert von Johan Adrian Jacobsen mit dem Thema »Grönland«. Ausgestellt wurde eine Gruppe bestehend aus einer vierköpfigen Familie und zwei Männern.
- 197 Hagenbeck 1928, S. 48.
- 198 Ames 2008, S. 69.
- 199 Ebd., S. 75.

sieben Völkerschauen für Hagenbeck nach den Kriterien von »Fremdheit, physische Besonderheiten, pittoreske Lebensweise und Gebräuche« zusammenstellte.²⁰⁰

Als Mitte September 1875 das Schiff mit der angeworbenen Gruppe von Sam:innen in Hamburg einlief, hob Hagenbeck die Ankunft einer jungen samischen Mutter mit ihrem Baby hervor:

»Die Karawane bestand aus sechs Personen und machte einen höchst frappierenden Eindruck. Auf Deck stolzierten die drei männlichen Mitglieder der Truppe, kleine, gelbbraune, in Felle gekleidete Leute, neben ihren Rentieren einher. Im Zwischendeck bot sich uns aber ein köstlicher Anblick! Eine Mutter und ihr Säugling, den sie zärtlich ans Herz drückte, und ein vierjähriges niedliches Mädchen [...]. Großes Interesse erweckte jedesmal das Melken der Rentiere, und Aufsehen erregte geradezu die kleine Lappländerfrau, wenn sie ihrem Säugling die Brust reicht.«²⁰¹

Die ›Köstlichkeit‹ des Anblicks der stillenden Mutter bestand für Hagenbeck in dem Gefühl von Zivilisationsferne und damit dem Eindruck von Natürlichkeit und Authentizität, die dieses Verhalten im europäischen Publikum hervorrief. Der Vergleich zwischen dem gemolkenen Rentier und der stillenden Frau zeigt deutlich die Tiernähe, die der Samin dabei zugesprochen wurde und die zu einem zentralen Kriterium für die Auswahl von Teilnehmenden für Hagenbecks Menschenschauen avancierte.²⁰² Insgesamt hatte Hagenbeck ansonsten wenig Positives über seine angeblichen ›Gäste‹ zu sagen: »Ihre Hautfarbe ist ein schmutziges Gelb, der runde Schädel ist mit straffem, schwarzem Haar bewachsen, die Augen stehen ein wenig schief, die Nase ist klein und platt.«²⁰³

Die Ausstellung samischen Familienlebens sollte den Eindruck einer Begegnung mit dem Unbekannten erwecken, und zwar durch den möglichen Vergleich mit dem eigenen Familienleben und einem daraus resultierenden Gefühl der Andersartigkeit.²⁰⁴ Dafür inszenierte Hagenbeck seine Menschenschauen auch über die eigentlichen Vorstellungen hinaus entsprechend eines Miniaturausschnitts aus dem ›wahren‹ Leben. Als Leutemann in dem Journal *Die Gartenlaube* einen Artikel über Hagenbecks Menschenschauen veröffentlichte, ergänzte er diesen mit Illustrationen, wel-

200 Ortwin Pelc: Die Völkerschauen der Hagenbecks. *Zur-Schau-gestellt. Ritual und Spektakel im ländlichen Raum*, hg. von Karl-Heinz Ziessow und Uwe Meiners, ohne Herausgeber:innen. Museumsdorf Cloppenburg: 2003, S. 117–132, S. 125.

201 Hagenbeck 1928, S. 48–50.

202 Weitere Kriterien bei der Auswahl waren eine angenommene Natürlichkeit im Gebaren und die Fähigkeit zur Ausübung ›typischer‹ Fertigkeiten wie z.B. die sogenannte Eskimorolle mit dem Kanu.

203 Ebd., S. 49.

204 Ames 2008, S. 77.

che die Teilnehmer:innen nicht im Zoo, sondern in einer polaren Umgebung zeigten.²⁰⁵ Durch das Medium der Zeitschrift und insbesondere die abgedruckten Bilder fand so der Natürlichkeitstopos der Menschenschauen eine weite Verbreitung. Die Imagination zur Arktis wurde anschaulich gemacht und zementierte die Klischees vom unzivilisierten Leben im hohen Norden.

Die besondere Popularität der Menschenschauen in Europa – Hagenbeck war zu seiner Zeit marktführend – wird von der Forschung auch damit erklärt, dass diese eine Kompensation für Deutschlands ›Mangel‹ an Kolonien waren. Der Publizist Alexander Sokolowsky lobte beispielsweise Hagenbecks angeblich innovative Schauen auch, weil diese einen positiven Effekt auf die kolonialen Ambitionen Deutschlands hätten.²⁰⁶ Diese Ambitionen wurden von der anthropologischen Forschung befördert. Der Arzt und Pathologe Rudolph Virchow, Vorsitzender der *Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte*, betonte im Rekurs auf die Ausstellung der Sam:innen und Grönländer:innen 1878 öffentlich den wissenschaftlichen Wert der Veranstaltungen mit Blick auf damalige Forschungen zur Entwicklung der Menschheit.²⁰⁷ Obwohl Hagenbeck über keinerlei wissenschaftliche Ausbildung verfügte, machte ihn Virchow sogar zum Mitglied der Gesellschaft und sprach ihm damit indirekt eine wissenschaftliche Expertise zu.

Nach Pascal Blanchard verbinden Menschenschauen darum »auf außergewöhnliche Weise die Funktionen von Schaustellung, Vorführung, Bildung und Herrschaft.«²⁰⁸ Bedeutsam ist hier ein Unterschied zu den sogenannten Freak Shows aus dem Bereich des Zirkus, einem zeitgenössischen Phänomen. Obwohl durch diese inspiriert, versuchten Völkerschauen nicht das Ungewöhnliche oder Absonderliche zu zeigen. Vielmehr ging es um die Versicherung der eigenen (nationalen) Identität in Abgrenzung von anderen Ethnien, basierend auf völkischer Rassenlehre. Menschenschauen, so lässt sich sagen, dienten der Legitimation der europäischen Nationalstaaten.²⁰⁹ Hierzu schreibt Blanchard:

»Die Völkerschauen nahmen Abstand von der Zurschaustellung von Ausnahmen oder Fehlern der Natur, stattdessen zeigten sie die außergewöhnlichen Normen

205 Leutemanns Artikel findet sich in der Zeitschrift *Gartenlaube: Illustriertes Familienblatt* 43, hg. von Ernst Keil 1879. Referenz war hier eine arktische Ausstellung in Berlin vom 15. Januar, die Vorläufer für Hagenbecks ›Samen-Schau‹ wurde. Vgl.: Rothfels 2002, S. 88–89.

206 Rothfels 2002, S. 137.

207 Ebd., S. 92.

208 Pascal Blanchard: *Menschenzoos: Schaustellungen ›exotischer‹ Menschen im Westen. Menschenzoos: Schaufenster der Unmenschlichkeit. Völkerschauen in Deutschland, Österreich, Schweiz, UK, Frankreich, Spanien, Italien, Japan, USA...*, hg. von Pascal Blanchard u.a. Les éditions du Crieur Public: 2012, S. 10–64, S. 10.

209 Ebd., S. 19.

der nicht-westlichen Welten, jener Welten, die bald beherrscht, kolonisiert und verändert werden mussten.«²¹⁰

Anthropologen wie Virchow spielten mit ihren Messungen und Klassifikationsmodellen eine wesentliche Rolle bei der angeblichen Verwissenschaftlichung von Völkerschauen.²¹¹ Nach den Präsentationen der Sam:innen in Berlin wurden diese von Virchow und seinen Kollegen vermessen; die Gipsabdrücke ihrer Körperteile finden sich bis heute in der Medizinhistorischen Sammlung der Charité.²¹² Die grundlegende Annahme der Anthropologen lautete, dass Indigene lebendige Exemplare – sozusagen lebende Fossilien – unterschiedlicher Vorstufen des europäischen Menschen seien.²¹³ Ein grundlegendes Argument hierfür war, dass Indigene Völker wie die Sam:innen im Gegensatz zu den Europäer:innen keine eigene Geschichte besäßen. Samische Kulturen wurden also nicht als Bestandteil der Erzählungen vom alten Europa gewertet.

Nach ihrer ersten Station in Hamburg wurden die Teilnehmenden der Völkerschauen in der Berliner Hasenheide ausgestellt; dies geschah allerdings nicht in einem wissenschaftlichen Kontext, sondern an einem Vergnügungsort. Karl August Möbius, damaliger Direktor des Berliner Museums für Naturkunde, hatte sich vehement – und noch während einer Konferenz in Mannheim 1903 – gegen die Präsentation der in seinen Augen »widerwärtigen« Panoptikumsgruppe ausgesprochen.²¹⁴ Diese Entscheidung betraf eine der finanziell erfolgreichsten Schauen einer grönländischen Gruppe, die ebenfalls von Jacobsen angeworben wurde – und allein in Hamburg 44.000 Besucher:innen anzog, bevor sie weiter nach Paris wanderte. Dort angekommen wurde sie sogar im Parc Zoologique de Paris gezeigt. Aufgrund der großen internationalen Aufmerksamkeit stellte Jacobsen 1878 eine zweite Schau mit samischen Teilnehmer:innen zusammen, die von 40 Rentieren begleitet wurde und über Paris und Lille nach Brüssel reiste. Über die Hälfte der Tiere verendete, kurz

210 Ebd., S. 23.

211 Klaus Werner Haupt: *Okzident and Orient. Die Faszination des Orients im langen 19. Jahrhundert*. WV: 2015. Auf ganz ähnliche Weise stellte Hagenbeck seine Sammlung wilder Tiere in den angeblichen Dienst der Wissenschaft. Seinen Zoo betitelte er nicht nur als ein Paradies, sondern auch als eine Arche Noah, die Tieren ein besseres Zuhause biete. Diese Vorstellung findet sich auch in der Argumentation, dass Zoos unverzichtbar für den Artenschutz seien. Martin Parker: The genealogy of the zoo: Collection, park and carnival. *Organization* 28/4, 2021, S. 604–620.

212 Pelc 2003, S. 117–132, S. 121.

213 Blanchard, S. 31. Vgl. auch: Lothar Dietrich und Annelore Rieke-Müller: *Carl Hagenbeck (1844–1913): Tierhandel und Schaustellungen im Deutschen Kaiserreich*. Europäischer Verlag der Wissenschaften: 1998, S. 146.

214 Steinkrüger 2013, S. 194.

nachdem sie Hamburg verlassen hatten und musste ersetzt werden. Auf der zweiten Grönland-Schau 1880 starben sogar acht der beteiligten Inuit an Pocken, was Hagenbeck zwar bedauerte, was ihn jedoch nicht zum Ende der Völkerschauen bewegte; dafür war er mit ihnen zu »erfolgreich«.

Menschenschauen waren Unterhaltungsorte und rassenideologische Laboratorien. Darum mutet es beinahe zynisch an, dass *ein* Grund für das Ende der Hagenbeck'schen Menschenschauen – die letzte wurde 1931 gezeigt – ihre Ablehnung durch die Nationalsozialisten war. Diese verboten das Veranstaltungsformat, angeblich weil sie die Deutschen – und insbesondere deutsche Frauen – vor dem direkten Kontakt mit Indigenen (Männern) schützen wollten.²¹⁵

Zwei weitere Gründe mögen für das Ende der Menschenschauen ausschlaggebend gewesen sein: Erstens führte die Entwicklung des Films dazu, dass Hagenbeck seine Inszenierung von Natur, Wildnis und Ferne in das bewegte Medium verlegte.²¹⁶ Im Stellingertierpark betrieb er ein Kino und verlieh die Kulissen seiner Menschenschauen zudem an Filmsets. Zweitens war letztlich auch die Auslöschung Indigener Kulturen durch kolonialistische Assimilierungspolitiken ein Grund dafür, dass es immer schwerer wurde, Teilnehmer:innen zu rekrutieren, die einen Einblick in ihr angeblich authentisches Leben geben konnten und wollten.

Inszenierung von Blicken

Symbolisch einen Sprung zurück unternimmt das Künstler:innen-Duo Dahlsten und Laakso, indem sie diesen vergessenen Teil der Geschichte des Hagenbeck Tierparks in ihrer Fotoserie *Jump in Diorama* ans Licht holen. Die Künstler:innen widmen sich den Menschenschauen als Teil der kollektiven Geschichte der Sam:innen und posieren vor Hagenbecks Eismeer-Panorama in traditioneller Kleidung.

In wechselnder Rücken- und Frontalansicht rekurren die Künstler:innen auf das Spannungsmoment von unbeobachteter Betrachtung und bewusster Inszenierung sowie Wissenschaftlichkeit und Kommerzialisierung. Weder Laakso noch Dahlsten schauen aus dem Bild heraus. Stattdessen führen sie unterschiedliche Blickmodalitäten aus, deren Ziele hinsichtlich der Rückenfigur das leere Panorama, hinsichtlich der Frontalfigur die Rückenfigur und hinsichtlich der eigentlichen Betrachter:innen die Frontalfigur in der Betrachtung der Rückenfigur sind. Subjekt und Objekt des Blicks bedingen und konstituieren sich hierbei wechselseitig. So wird die männliche Rückenfigur auf doppelte Weise gerahmt, nämlich durch den Blick der Betrachter:innen und den der weiblichen Figur, wodurch eine übergeordnete Betrachtungsebene etabliert wird, die ästhetische Wahrnehmungsweisen reflektierbar macht. Da die Betrachter:innen der Fotografie zudem durchaus die

215 Thode-Arora 2021, S. 48.

216 Pelc 2003, S. 121.

räumliche Trennung der beiden Figuren von dem Panorama durch die felsenartige Mauer wahrnehmen, wird auch die Zugänglichkeit zum Bildraum thematisch, was wiederum die eigene Wahrnehmung der Fotografie reflektierbar macht.

Ein Spiel zwischen Beobachtung und Distanz entfaltet sich auch in der beinahe aufdringlichen Nähe der weiblichen zur männlichen Figur. Dieser Umstand ist mit Blick auf die Rezeptionsgeschichte der Menschenschauen nicht ohne Provokation, wie zeitgenössische Kommentare zeigen. Während – wie bereits angedeutet – ein gesteigertes Interesse der europäischen Besucher an Indigenen Frauen nicht nur toleriert, sondern initiiert wurde, galt andersherum ein sexuelles Begehren europäischer Frauen von Indigenen Männern als verwerflich. Die Tatsache, dass in Dahlsens und Laaksos Fotografie eine samische Frau einen (samischen) Mann aus nächster Nähe betrachtet, kann also auch als eine moralische Grenzüberschreitung interpretiert werden, die im Rekurs auf Hilmar Frank eine ethische bzw. gesellschaftliche Dimension aufruft. Die anklingende Provokation nach historischen Moralvorstellungen wird zwar von der Tatsache entkräftet, dass in *Eismeer, Hagenbeck Zoo* beide Figuren aus *einem* Kulturkreis kommen, diese Egalisierung gilt aber nicht zwangsläufig mit Blick auf die Rezeptionsebene bzw. für die potenziell nicht-Indigenen Rezipient:innen der Fotografie.²¹⁷

Die Szene vor dem Eismeer-Panorama, in die die Betrachter:innen der Fotografie involviert sind, stellt somit zur Debatte, wer wen betrachtet, wie die Handlungsmacht in diesem visuellen Beziehungsgeflecht verteilt ist und welche grenzüberschreitenden Verhältnisse in der Bildwerdung der Arktis bedeutsam wurden. Insgesamt geht es um die verborgenen Machtstrukturen innerhalb von Seherlebnissen und die Kanonisierung ihrer Asymmetrien im Bereich von Kunst und Kultur, und zwar insbesondere, wenn ein epistemischer Anspruch erhoben wurde.

So stellt Cathrine Baglo fest, dass die Wahrnehmung und Ausstellung von Sam:innen nicht nur allgemein vom europäischen Eroberungsdrang geprägt wurden, sondern dass speziell der skandinavische Kolonialismus bei der Gestaltung von Hagenbecks Menschenschauen einflussreich war.²¹⁸ Artur Hazelius gilt beispielsweise als Gründer der skandinavisch-ethnographischen Sammlung im Stockholmer Nordiska-Museum und als jemand, der Nationalismus, Kolonialismus und

217 Die Frage über die unterschiedlichen Rezeptionsweisen samischer Gegenwartskunst für ein Indigenes und nicht-Indigenes Publikum wurde auch im Kapitel von Marja Helander aufgeworfen. Diese Unterscheidung ist wichtig mit Blick auf das soziale Engagement vieler samischer Künstler:innen und ihren Anspruch eines zukunftsbildenden Potenzials ihrer Kunst. Dennoch stellt die Untersuchung der ›Lesbarkeit‹ Indigener Kunst für ein nicht-Indigenes Publikum und die sich daraus ergebenden Herausforderungen bislang ein Desiderat der Forschung dar. Ich gehe dieser Frage in meiner Tätigkeit als Marie-Curie-Fellow an der Universität in Stavanger (The Greenhouse Center) seit Juni 2025 weiter nach.

218 Cathrine Baglo: Reconstruction as a trope of cultural display. Rethinking the role of living exhibitions. *Nordisk Museologi* 2, 2015, S. 49–68.

Wissenschaft in seinen Ausstellungspraktiken verband. In seinen Dioramen, die auch samisches Leben zeigten, war er darum bemüht, den Besucher:innen – und zwar noch vor Hagenbecks Menschenschauen – einen angeblich vollständigen und realistischen Einblick in das Leben in der Arktis zu geben.²¹⁹

Als ein Vorläufer der Menschenschauen kann auch der Völkerpark in Skansen gelten – heute Freilichtmuseum mit Tierpark –, für den Sam:innen angeworben wurden, um ihren Alltag darzubieten. Gerade die Erfindung des Volksmuseums gilt als eine skandinavische ›Errungenschaft‹.²²⁰ Das Biologische Museum von Stockholm wurde zudem (unweit des Völkerparks) von Gustav Kolthoff 1893 gegründet und zeigte ein Diorama von ausgestopften Tieren vor einem 360-Grad-Gemälde des Malers Bruno Liljefors.²²¹ Im unteren Teil des Gebäudes sind bis heute eine Eisgrotte, inspiriert von den Höhlen auf Spitzbergen, und ein Tal im nordöstlichen Grönland nachgebildet, um die Arktis sozusagen in die europäischen Metropolen zu holen. Hierdurch wurde die Faszination für den Norden gestärkt und die Ausbreitung der skandinavischen Bevölkerung im Norden als Ziel eines Siedlungskolonialismus etabliert.

Hagenbecks Menschenschauen können aufgrund ihres Freiluftcharakters und ihrer späteren Präsentation in den Panorama-Architekturen Stellingens als Nachfolger der in Schweden erprobten Präsentationsformate gewertet werden. Auch ist denkbar, dass Hazelius, der in den 1880er-Jahren Hagenbecks Tierpark besuchte, von dort wiederum Ideen nach Skandinavien importierte.²²² Immerhin war Virchow mit Hazelius bekannt und besuchte ihn 1874 in seiner ethnographischen Sammlung. Hier zeigt sich also auch eine durch persönliche Kontakte aufgebaute Nähe der arktischen Panoramen zur deutsch-anthropologischen Forschung, die auf einem wissenschaftlichen Austausch beruhte.

Die erste samische Gruppe warb Hagenbeck über einen Agenten in einem sogenannten Camp an. So wurden ehemalige Siedlungen genannt, die durch den Nordkap-Tourismus zu Attraktionen geworden waren.²²³ Das Dorf, aus dem die sami-sche Gruppe kam, wurde sogar für den Tourismus verlegt, weil es mit Booten und wegen einer Höhenlage, die einen steilen Aufstieg erforderlich machte, nur schwer

219 Ebd., S. 49.

220 Ebd., S. 51.

221 Das Museum wird seit einigen Jahren renoviert, darum die Formulierung im Präteritum. Es soll aber mit dem restaurierten Panorama bzw. Diorama wiedereröffnet werden.

222 Baglo 2015, S. 57.

223 Ebd., S. 59–61: Insgesamt inszenierte Hagenbeck sechs Menschenschauen mit samischen Teilnehmer:innen: 1875 (Sam:innen aus Norwegen und Schweden), 1878–79 (Sam:innen aus Norwegen und Finnland), Winter 1910 (Sam:innen aus Finnland und Schweden), Pfingsten 1910 (Sam:innen aus Finnland), 1911 (Sam:innen aus Schweden) und 1926 (Sam:innen aus Norwegen und Schweden).

zu erreichen war.²²⁴ Die von Hagenbeck behauptete Kulturferne der von ihm ausgestellten Indigenen Menschen und ihr ›natürliches Gebaren‹ gehören somit ins Reich der Fiktion. Tatsächlich besaß die Gruppe bereits Erfahrungen im Bereich der europäischen Unterhaltungsindustrie und war in ihrer Lebensweise nachhaltig von dieser geprägt.

Für die erste samische Menschenschau reisten Elsa Maria Josefsdotter Nutti, ihr Ehemann Nils Rasmus Persson Eira, ihre dreijährige Tochter Kristina und der Säugling Per Bernhard mit dem Schiff von Tromsø nach Hamburg. Neben der sogenannten Familie Rasti waren ebenfalls an Bord des Schiffes: Lars Nilsson Hotti mit seinem Sohn sowie 31 Rentiere, Hütehunde und sogenannte typische Gerätschaften.²²⁵ Erst die jüngere Forschung hat die Namen der beteiligten Menschen aus den verschiedenen Schauen rekonstruiert, um der vereinheitlichenden und dehumanisierenden Tendenz der Menschenzoos etwas entgegenzusetzen. Auffällig ist allerdings der durch die angebliche Wissenschaftsnähe der Menschenschauen ausgeübte Einfluss auf museale Sammlungen und Archive. Zeitgleich zu den Inszenierungen in Hagenbecks Tierpark wurde beispielsweise das ethnographische Archiv im Hamburger MARKK (dem ehemaligen Völkerkundemuseum) – das heute den umfangreichsten samischen Bestand Europas enthält – systematisch vergrößert, insbesondere durch Fotografien und Artefakte, die im Kontext der Menschenschauen entstanden oder nach Europa gebracht wurden. Koloniale Archive und zoologische Menschenschauen sind somit historisch miteinander aufs Engste verflochten.

Mit Blick auf Skandinavien war die Zeit von Hagenbecks Menschenschauen auch eine der verstärkten Norwegenisierung (*vernosking*), also einer zunehmenden kolonialistischen Assimilationspolitik in Skandinavien. Insbesondere Bergsam:innen – davon zu unterscheiden sind Seesam:innen²²⁶ – sahen sich zunehmend mit der Separierung der Weideflächen ihrer Rentiere konfrontiert – bedingt durch die Grenzschließungen zwischen Norwegen und Finnland (1852) und zwischen Finnland und Schweden (1886). Die Folge war die Vermehrung von Rentierherden und damit ein größerer Druck auf Winterweiden bzw. ein Verlust der Sommerweiden für die Tiere. Gewaltsame Umsiedlungsprojekte führten zu andauernden Konflikten unter Rentierzüchtern. Die Behauptung Hagenbecks, die Teilnehmer:innen seiner Menschenschauen hätten freiwillig an den Veranstaltungen teilgenommen

224 Baglo 2015, S. 61.

225 Ebd. S. 60.

226 Die Vereinheitlichung der samischen Lebensweisen als geprägt von der Rentierzucht ist ebenfalls ein Ergebnis der Völkerschauen und wurde bereits durch frühe Veranstaltungen dieser Art in Skandinavien gefestigt: Cathrine Baglo: The disappearance of Sea Sámi as a cultural display category. Assimilation policies and the role of industrial expositions. *Nordic Museology* 3, 2019, S. 25–44.

bzw. es sei für sie ein besonderes Privileg gewesen nach Europa zu reisen, ist folglich zu relativieren. Ein genauerer Blick verdeutlicht, dass kolonial bedingte und existenzielle Nöte häufig der ausschlaggebende Faktor für die Zusage von Personen zur Teilnahme an den Spektakelkulturen in europäischen Metropolen waren.

Dahlstens und Laaksos Fotoserie *Jump in Diorama* und insbesondere die Fotografien aus Hagenbecks Tierpark greifen die Familiengeschichte von Markku Laakso auf, dessen Großonkel und Urgroßonkel väterlicherseits in den 1930er-Jahren als Teilnehmer von Menschenschauen durch Europa tourten.²²⁷ Die Fotoserie hat also einen persönlichen Hintergrund. Obwohl in der Konstellation der Blickverhältnisse bzw. der Begegnung von Rücken- und Frontalfigur verschiedene Blickregime verhandelt werden, geht es in der Arbeit nicht vorrangig um eine Viktimisierung von Sam:innen, sondern um den schonungslosen Blick auf die eigene Geschichte. Das Künstler:innen-Duo widmet sich den unterschiedlichen Präsentationstechniken des 19. Jahrhunderts, ihren Wurzeln in der Malerei, ihrer Beziehung zu Hagenbecks Menschenschauen und den sich hierin artikulierenden Machtverhältnissen kolonialer Prägung.

Die Beschäftigung mit der eigenen Genealogie ist indes auch ein Versuch der Dekolonialisierung, da die häufig unbekannten Schicksale vieler Teilnehmer:innen mit einem persönlichen Schicksal verbunden werden. Laakso gibt beispielsweise an, dass die Partizipation seiner Vorfahren an den Veranstaltungen für die eigene Familie ein mit Scham besetztes Thema war und als solches mehrere Generationen überdauerte; es wurde verdrängt, was ihn wiederum zu seiner persönlichen Auseinandersetzung mit Hagenbecks Tierpark bewog.²²⁸

Wenn der Künstler vor dem Eismeer-Panorama als Rückenfigur posiert, tritt er in die historischen Fußspuren seiner Ahnen. Zudem ist der Fotografie aber auch ein Moment der Widerständigkeit eingeschrieben. Da Laakso nicht nur den direkten Blickkontakt mit den Betrachter:innen der Fotografie vermeidet, sondern ihnen sogar den Rücken zukehrt, verweigert er sich – ähnlich wie die Rückenfiguren in Pia Arkes und Marja Helanders Arbeiten – gegenüber einer neugierigen Betrachtung von außen. Die Tatsache, dass sich Dahlsten als weibliche Figur demgegenüber den Rezipient:innen zuwendet und damit selbst in die Rolle des betrachtenden Subjekts schlüpft, kann wiederum als eine Geste der Ermächtigung oder zumindest als

227 Cathrine Baglo: Samische Perspektiven auf Carl Hagenbecks ›Anthropologisch-Zoologische Ausstellungen‹. *Eanan Hállá. Sami Quinnodagat/Das Land spricht. Sámi Horizonte/The Land has a mind to speak. Sámi Horizons*, hg. von Anna-Sophie Laug. Museum am Rothenbaum – Kulturen und Künste der Welt: 2023, S. 54–87, S. 54. Die Autorin verwendet die Beschreibung der lebenden ethnographischen Ausstellungen, wobei auch diese vielleicht nicht ideal ist, weil der Eindruck einer Wissenschaftsnähe der Veranstaltungen damit möglicherweise noch weiter gestärkt wird.

228 Áile Aikiko: Oaidnetmeahtun Sápmi – Das missachtete Sapmi. *Speaking Back: Decolonizing Nordic Narratives*, hg. von Katja Schroeder. Kunsthaus Hamburg: 2023, ohne Seitenzahlen.

Thematisierung Indigener Handlungsmacht (Agency) in europäisch geprägten Präsentationskontexten verstanden werden.

Hilke Thode-Arora vertritt diesbezüglich einen provokativ anmutenden Standpunkt, wenn sie über Hagenbecks Menschenschauen schreibt:

»For the last two decades, scholarship has concentrated on this aspect, especially the field of ethnic shows as linked to colonialism and the development of racial categories in late nineteenth- and early twentieth-century Western academia and society [...] thus reproducing Western agency and non-Western powerlessness that were virulent at the time of ethnic shows. [...] Indigenous agency, motives, and strategies in ethnic-show recruitment and organization, even in adaption to the audience expectations backed by a number of sources, have been widely neglected and should be reconsidered in the future.«²²⁹



Abb. 52: Anonym: Fotografie der Eröffnung des Tierparks am 7. Mai 1907
© Wikimedia Commons.

Menschenschauen seien also ein kulturelles Gefüge, geprägt von komplexen kolonialen Machtverhältnissen, die letztlich einseitigen Zuschreibungen eines Opferstatus' der Ausgestellten widersprechen. Samische Teilnehmer:innen von Hagenbecks Tierpark hätten im Verlauf der Zeit und durch ihre Erfahrungen aus den sogenannten Camps stattdessen zunehmend Details in ihren Verträgen

229 Thode-Arora 2021, S. 72.

selbstbestimmt verhandelt und sich damit Stück für Stück von der kolonialen Vereinnahmung emanzipiert.²³⁰

Allerdings darf bei aller Ermächtigungstheorie nicht außer Acht gelassen werden, dass die in den Menschenschauen wirksamen kulturellen Gefüge und Machtverhältnisse grundlegend kolonial bestimmt und somit niemals ausgeglichen bzw. klar gerichtet waren. Um die Netzwerk-Metapher von Bruno Latour zu bemühen, handelt es sich bei den Menschenschauen um verschiedene Entitäten (Menschen, Tiere, Artefakte), die in einer Beziehung zueinander standen.²³¹ Handlungsmacht war innerhalb dieser Gefüge nicht gleich verteilt. Diesen Aspekt greifen auch Dahlsten und Laakso in ihrer Fotografie *Eismeer, Hagenbecks Zoo* auf, nämlich indem unterschiedliche Blickkonstellationen das Verhältnis von Betrachten und Betrachtetwerden bzw. Subjektivierung und Objektivierung systematisch verhandeln. Gerade hierin kommt die strukturelle und oftmals unsichtbare Gewaltausübung in kolonialen und vor allem transnationalen Verflechtungen zum Ausdruck.



Abb. 53: Annika Dahlsten und Markku Laakso: *Gates of Hagenbeck*. Fotografie, 50 x 75 cm, 2013 © Annika Dahlsten und Markku Laakso.

Wenn das Künstler:innen-Duo auf der dritten Fotografie der Serie *Campfire at the Zoo* schließlich Hand in Hand durch das historische Portal des Zoos hinausschlendert, wirkt dies mithin wie ein Akt der Befreiung. Referenz für die Fotografie ist eine

²³⁰ Ebd., S. 70.

²³¹ Bruno Latour: On actor-network-theory: A few clarifications. *Soziale Welt* 47/4, 1996, S. 369–381.

historische Abbildung von der Eröffnung des Tierparks am 7. Mai 1907, in der die Familie Hagenbeck, einflussreiche Förderer und Bürger:innen Hamburgs vor dem Tor posieren, das nebenbei bemerkt bis heute exotischen Tieren und Skulpturen Indigener Menschen zierte. Als lebendige und selbstbestimmte Entitäten verlassen Laakso und Dahlsten den Zoo, der ein Ort kolonialer Selbstvergewisserung auf Basis der Zurschaustellung Indigener Kulturen und exotischer Tiere war.

Arktische Panoramen

Auch für Hagenbecks Panorama-Architektur, die im Hintergrund von Dahlstens und Laaksos Fotografie *Eismeer, Hagenbeck Zoo* zu sehen ist, war die Anziehungskraft ausschlaggebend, die die Arktis am Ende des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts im Kontext der Poleroberungen ausübte. In Berlin erregte 1888 das erste Nordland-Panorama Hagenbecks große Aufmerksamkeit. Konzipiert wurde es von dem Architekten Carl Planer und zeigte die nordischen Gebirgsszenen der Lofoten.²³² Kaiser Wilhelm II. lobte den erzieherischen Wert des arktischen Panoramas und gab an, dass dieses ihn zu seinen jährlichen Nordlandfahrten (seit 1889) inspiriert hätte.²³³

Hagenbecks Eismeer-Panorama von 1896, das von Seehunden, Eisbären, Möwen, Kormoranen, Lummern und Basstölpeln bevölkert wurde, stand unzweifelhaft in der Tradition polarer Heldenfahrten, wie das Bild eines im Eis eingefrorenen Schiffes verrät. Während der ersten Präsentation des Panoramas in Berlin galt die Fram-Expedition des Norwegers Fridtjof Nansen – die erste Polarexpedition mit einem Eisbrecher – bis zum Sommer 1896 seit ca. zwei Jahren als verschollen.²³⁴ Ähnlich der vermissten Franklin-Expedition führte auch das zu dieser Zeit noch ungewisse Schicksal der Fram und ihrer Mannschaft zu einer Konjunktur des Themas ›Arktis‹ in Wissenschaft und Populärkultur.

Als Hagenbecks Panorama im Dezember desselben Jahres beim Winterdom auf dem Hamburger Heiligengeistfeld ausgestellt wurde, wurde die vom Eis eingeschlossene Fram-Expedition dementsprechend in einem gemalten Hinter-

232 Kaspar Maase hat gezeigt, dass Präsentationsformen wie Zoos und Panoramen keinesfalls nur die sogenannte gesellschaftliche Unter- oder Mittelschicht anzogen, sondern aufgrund ihrer angenommenen Nähe zur Wissenschaft auch in höhergestellten Gesellschaftskreisen beliebt waren. Kaspar Maase: *Wie ›bürgerlich‹ waren Massenvergnügung und -unterhaltung im Deutschland der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts? Geburt der Massenkultur*, hg. von Roland Prügel. Verlag des Germanischen Nationalmuseums: 2014, S. 134–142.

233 Steinkrüger 2013, S. 188.

234 Lothar Dietrich 1998, S. 185. Eine Leipziger Ausstellungsrezension identifizierte das Schiff als Nansens Fram.

grundbild aufgegriffen.²³⁵ Die malerische und gestalterische Inszenierung einer polaren Heldenreise, an der die Besucher:innen des Eismeer-Panoramas imaginär teilnehmen konnten – auch da sie sich aufgrund der fehlenden Gitter im Zoo als Teil der Inszenierung fühlten –, wurde letztlich zum Initialmoment für den Tourismus am Nordkap, der wiederum in einer historischen Linie mit den Hagenbeck'schen Menschenschauen stand.²³⁶



Abb. 54: Eismeerpanorama mit Fram (Panorama des arktischen Lebens).
Anonyme Illustration aus dem *Scientific American Supplement*, vom 11.
September 1896 © Gemeinfrei.

Als das Eismeer-Panorama mit der Fram im Hintergrund schließlich 1897 in Leipzig ausgestellt wurde, bemerkte ein Autor der Zeitschrift *Gartenlaube*:

»Ein anderes Panorama führt uns in die Welt Nansens hinein. Wir sehen das zu einem Eisgebirge erstarrte Meer vor uns, auf dessen Bergen sich wirkliche Eisbären in Freiheit tummeln. Ein tiefer Graben zwischen Schaubühne und Publicum

235 Steinkrüger 2013, S. 190. Zu Stimmen aus Wien: Ursula Storch: *Die Welt in Reichweite: Imaginäre Reisen im 19. Jahrhundert*. Czernin Verlag: 1999.

236 Johann Friedrich Gustav Umlauff, Hagenbecks Schwager, zeigte in seinem sogenannten Hamburger Weltmuseum am Spielbudenplatz zur selben Zeit ein kleinformatiges Diorama der Arktis, in der eine vom Eis eingeschlossene Fram zu sehen war: Steinkrüger 2013, S. 194.

schützt letztere vor jeder Gefahr. Wärter, die wie Eskimos in Felle gehüllt sind, bilden die Staffage des Bildes.«²³⁷

Verschiedene Aspekte sind an diesem zeitgenössischen Kommentar auffällig. Zum einen stehen die Eisbären im Mittelpunkt des Interesses, während die menschlichen Wärter zu einer Staffage verkommen. Dies ließe sich als Unterwanderung einer anthropozentrischen Weltsicht deuten, hätten sich die Tiere im Zoo nicht gerade im Panorama befunden, um die menschliche Schaulust zu befriedigen. Gerade die Ausstellung des ›Anderen‹ (hier Tierischen) machte also das Panorama zu einer auf den Menschen zentrierten und auf ihn ausgerichteten Kunstform. Zum anderen irritiert beim Lesen des Kommentars das Verständnis von Freiheit, das hier nur die gitterlose Schau meint, die einen illusionistischen Effekt hatte und keine wirkliche Freiheit für die Tiere bot. In der panoramatischen Schau verfestigte sich die inszenierte Arktis zu einem (Vorstellungs-)Bild.

Die Fram fand sich, wie eine zeitgenössische Abbildung verdeutlicht, als gemaltes Motiv eines eingefrorenen Schiffes in der rechten hinteren Hälfte des Panoramas. Ebenso wie in Friedrichs *Eismeer* wurde das Panorama strukturiert durch sich hintereinander auftürmende Eisberge, die das erstarrte Meer zu einer Art bewegter Bühne für eine menschliche Katastrophe machten. Eine gewisse Theatralität bestimmte damit sowohl Friedrichs Gemälde als auch Hagenbecks Panoramen.²³⁸ Außerdem zeichnen sich sowohl das Panorama als auch das Gemälde Friedrichs durch eine reizvolle Spannung aus Nähe und Distanz aus. Während der Graben, der die Besucher:innen des Eismeer-Panoramas von den Tieren trennte, übersehen (und damit imaginär übertreten) werden konnte, vermittelt auch Friedrichs Gemälde den Eindruck einer Übertretbarkeit der Bildschwelle durch die sich scheinbar bedrohlich auf die Betrachter:innen zubewegenden Schollen. In Hagenbecks Eismeer-Panorama fanden sich nunmehr auf ähnliche Weise Strategien, die den Besucher:innen das Gefühl vermittelten, Teil der ausgestellten Umwelten zu sein. So konnte sich das Publikum als Teilnehmende der Crew Nansens wännen, auf tragische Weise und unbestimmte Zeit eingeschlossen im Eis.²³⁹

Hagenbecks arktische Panoramen verbanden also angebliche »Authentizität und malerische Inszenierung.«²⁴⁰ Die großformatigen Präsentationen luden ein zu einer »Reise mit den Augen«²⁴¹, wie auch ein zeitgenössischer Kommentar aus der amerikanischen Presse zeigt:

237 Lothar Dietrich 1998, S. 188–189.

238 Vgl. zum Verhältnis von Inszenierung, Authentizität und Theatralität in der Fotografie die Kapitel zu Swaantje Güntzel und Elina Brotherus.

239 Lisa Bloom: *Climate Change and the New Polar Aesthetics*. Duke University Press: 2022.

240 Lothar Dietrich 1998, S. 148.

241 Ebd., S. 178.

»The vivid interest in the regions far north, which was so remarkable in days gone by, has recently been stirred anew by the successful efforts of Nansen and Andrée daring enterprise. In anxious suspense the whole world awaits the time when news from the aeronaut will be received, and our imagination figures up before our eyes a picture of desolate, snow-covered plains, beset with huge and shapeless blocks of ice, and animated with fearful polar bears and inoffensive seals, a scene from the land where so many explorers have succumbed in battle with a great and dreadful foe. But a more concrete representation than these fancies of our minds has been set before the interested European. Transplanted, as if by a magician's wand, from regions of perpetual snow into our temperate zone, a scene of arctic life laid amid the busy life of the great hanseatic town Hamburg.«²⁴²

Der Effekt einer identitären und erhabenen Selbstvergewisserung war es, der – im Übrigen auch im Zuge der aeronautischen Versuche der Poleroberung – um 1880 in Deutschland zu einer zweiten Konjunktur panoramatischer Schauen führte und letztlich zu dem Bau des heutigen Eismeer-Panoramas im Hamburger Tierpark in Stellingen 1907. Obwohl die gemalte Hintergrundlandschaft mit der Fram hier einer felsenartigen Kulissen-Architektur wich, steht die Panorama-Landschaft, die nur durch einen niedrigen Steinwall und einen leicht zu übersehenen Graben von den Besucher:innen getrennt ist, deutlich in der Tradition heroischer Imaginationen. Sie brachte die Arktis, gesehen von einem erhöhten Standpunkt, auf anschauliche Weise in Deutschlands Norden.

In Dahlstens und Laaksos Fotografie *Eismeer, Hagenbeck Zoo* ist die felsige Mauer, die die Figuren von der künstlichen Landschaft trennt und zugleich Teil dieser ist, zwar für die Figuren (aufgrund ihrer unmittelbaren Nähe) übersehbar, für die Betrachter:innen der Fotografie ist sie indes durchaus auffällig. Ungewöhnlich ist sie schon deshalb, weil romantische Bildformeln von Landschaft mit Rückenfiguren generell keine Barrieren kennen, sondern im Gegenteil die physische Begegnung mit einer endlosen Weite möglichst unmittelbar zum Ausdruck gebracht wird.

Dahlsten und Laakso befragen diese kanonisierten Darstellungs- und Wahrnehmungskonventionen, indem sie für die Betrachter:innen eine doppelte Barriere des Blicks vor dem Eismeer-Panorama inszenieren: die felsige Mauer und die beiden Figuren, die gemeinsam verhältnismäßig viel von dem Hintergrund des Bildes verdecken. Anstelle eines Tiefensogs werden den Rezipient:innen der Fotografie somit verschiedene Sehangebote gemacht. Der Blick kann auf der Rücken- oder der Frontfigur verweilen oder er kann die angeblich arktische Landschaft in Augenschein nehmen. Diese erscheint aufgrund ihrer Umfriedung – im Vergleich zur Weite der erhabenen Landschaften auf romantischen Gemälden – allerdings begrenzt und von einer besonderen Leere. So evoziert der thematische Rahmen eines Zoobesuchs die

242 Ames 2008, S. 158.

Erwartung des Anblicks exotischer Tiere, die jedoch fehlen. Die scheinbare Unbewohntheit oder Unbelebtheit der Landschaft wird somit besonders auffällig.

Polare Dioramen

Dieser Umstand lässt sich ferner in einem Vergleich zwischen Hagenbecks Eismeer-Panorama und dem Diorama-Kult des 19. Jahrhunderts veranschaulichen. Als eine mit dem Panorama eng verwandte, aber nicht unbedingt gleichzusetzende Präsentationsform zeichnet sich das Diorama in der Regel durch den künstlichen Nachbau einzelner Naturräume aus, oft ausgestattet mit präparierten Tieren und gezeigt hinter Glas. Das Diorama gilt als eine typische Präsentationsform der Naturkundemuseen des 19. Jahrhunderts und hat auch aktuell wieder Konjunktur.

Entwickelt wurde es 1822 von Louis Daguerre und Charles Marie Bouton in Paris.²⁴³ Seine Größe konnte stark variieren – von kleinen Guckkästen hin zu begehbaren Bühnen. Typisch war eine illusionistische Leinwand im Hintergrund mit davor inszenierten vegetabilen und tierischen Artefakten. Dioramen ermöglichten den Besucher:innen die imaginäre Erfahrung fremder Länder, ohne dass sie die Beschwerlichkeiten einer Fernreise auf sich nehmen mussten. Die Gestalter:innen arbeiteten mit dem Reiz an der »Illusion von Wirklichkeit«, wobei die Unterscheidung zwischen beiden Bereichen durch ein möglichst offenes Arrangement des Ausgestellten spielerisch aufgehoben wurde.²⁴⁴ Der Eindruck, an einer Forschungsreise teilzunehmen, also selbst zum Entdecker oder zur Entdeckerin zu werden, entfaltete in der Dioramaschau nicht nur eine rezeptive, sondern auch eine produktive Kraft. Durch die Nähe zur romantischen Malerei – Walter Benjamin bezeichnete das Diorama in seinem *Passagenwerk* als ein sinnliches Experiment ähnlich der Zaubernächte der Romantik²⁴⁵ – wurde die Vorstellung einer unberührten Natur genährt; gleichzeitig ist das Diorama eine Präsentationsform im Kontext von Nationalisierung und Kolonialisierung.²⁴⁶ Vor allem für die Zeit der Gründung der USA hat die Forschung eine Beförderung des Siedlerkolonialismus durch dioramatische Schauen festgestellt, da hier eine Engführung von Imperialismus und Wissenschaft stattfand.²⁴⁷

Diese problematische Verknüpfung findet sich allerdings nicht nur in der Geschichte der USA, sondern auch in Skandinavien und dort insbesondere in Verbin-

243 Hans Buddemeier: *Panorama, Diorama, Photographie: Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*. Fink: 1970, S. 25.

244 Ebd., S. 31.

245 Walter Benjamin: *Diorama (1927–40)*. *Das Passagen-Werk. Band V, 2*, hg. von Rolf Tiedemann. Suhrkamp: 1982, S. 660–665.

246 Buddemeier 1970, S. 46.

247 Karen Wonders: *Habitat Dioramas: Illusions of Wilderness in Museums of Natural History*. Almqvist & Wiksell: 1993, S. 10.

derung mit Naturkundemuseen. Der schwedische Biologe Gustaf Isak Kolthoff vertrat die Annahme, dass Tiere sich im engen Bezug zu ihrem Lebensraum entwickeln, von diesem also geprägt werden und mit ihm in einem physischen Austausch stehen.²⁴⁸ Das Diorama wurde daraufhin zu einer Metapher für eine Welt, bestehend aus verschiedenen Lebensräumen, die in sich abgeschlossen sind. Kolthoff entwarf (zusammen mit Olof Gylling) insbesondere arktische Dioramen, die neben der Vermittlung von Forschungswissen auch der »patriotische[n] Identifikation mit der nördlichen Landschaft« dienen sollten.²⁴⁹ Kolthoff galt zu dieser Zeit als ein Pionier der arktischen Forschung und sogar als ein Held, da er auf abenteuerliche Reisen (zum Beispiel nach Grönland) ging und dabei u.a. die Nord-Ost-Passage entdeckte. 1893 richtete Kolthoff im Biologischen Museum in Stockholm ein besonders großformatiges und begehbares Diorama bzw. Panorama ein – übrigens abermals ergänzt von der Malerei, nämlich durch den bereits erwähnten Künstler Bruno Liljefors.²⁵⁰ In Deutschland wiederum schlug Hagenbeck mit seinem Versuch, das Fremde in einer »authentischen« Umgebung und zugleich spektakulären Inszenierung zu fassen, einen ähnlichen Weg ein.

Hagenbecks Museumsarchitekturen und Veranstaltungen – unter ihnen auch die Menschenschauen – kennzeichnete eine Verbindung der auch für das Diorama typischen Kontroversen von Taxonomie und Ökologie sowie Wissenschaft und Unterhaltung.²⁵¹ Insbesondere die Behauptung eines epistemischen Charakters der Panoramen stärkte Hagenbecks Ruf als Pionier einer naturalistischen Repräsentationskunst, die den Menschen einen Blick auf unerforschte Regionen der Welt in konzentrierter und erkenntnisreicher Form biete.²⁵² Die Zugänglichkeit und Eroberung der Welt durch den Blick steckt bereits hinter der epistemologischen Geschichte des Dioramas, schließlich bedeutet im Griechischen die Verbindung aus »dia- und »horama« so viel wie »durch den Blick« oder »was ich sehe«.²⁵³ Der Blick ins Diorama verspricht demnach einen Erkenntnisgewinn; in ihm und mit ihm wurden angebliche Wirklichkeiten durchdrungen und konstituiert. Parallel dazu sprach auch Kolthoff, sozusagen als schwedisches Pendant zu Hagenbeck, dem Diorama die Fähigkeit zu, Charakteristika des Lebens und seiner Zusammenhänge – welche sich aufgrund ih-

248 Katharina Dohm u.a.: *Diorama: Erfindung einer Illusion*. Schirn Kunsthalle: 2017, S. 69.

249 Ebd., S. 69.

250 Ebd., S. 72. Der »schwedische Schneemaler« Gustaf Fjæstad war übrigens ebenfalls in das Malen des panoramatischen Hintergrundbildes des Dioramas involviert.

251 Ebd., S. 9.

252 Ebd., S. 41 und 46.

253 Diorama bedeutet auch eine Durchsicht: Christiane Voss: Idyllisches Schaudern. Das Habitat-Diorama zwischen Leben und Tod (Bild-Besprechung). *Science Fiction: Inszenierungen der Wissenschaft zwischen Film, Fakt und Fiktion*, hg. von Luisa Feiersinger u.a. De Gruyter: 2018, S. 127–129, S. 128.

rer Unsichtbarkeit der Vermittlung durch Sprache entziehen – eine sinnliche Erfahrbarkeit zu verleihen.

Der Topos von Unberührtheit ist dabei in seiner Bedeutung für die dioramatische Schau, und zwar bezüglich ihres Versprechens auf Authentizität, nicht zu unterschätzen. So schreibt Karen Wonders über den Gegenstand dioramatischer Schauen: »Specifically, the subject is usually an intact ecosystem or a primeval landscape, untouched by civilization.«²⁵⁴ Dioramen suggerierten, den Blick auf eine unberührte Natur zu öffnen, die zum ersten Mal wahrgenommen wird. Ausgestellt wurden allerdings keine konkreten Landschaften, sondern Landschaftstypen; Dioramen waren die räumliche Umsetzung von Klischees und Vorstellungen, die mit einer bestimmten Region verknüpft waren.²⁵⁵ Sie verschränkten »Objektivität und Imagination« sowie »wissenschaftliche Erkenntnis und künstlerische Gestaltung«.²⁵⁶ Uta Kornmeier und Georg Toepfer stellen dahingehend fest, dass im Diorama die künstlerische Kreativität in den Dienst der Vermittlung naturwissenschaftlicher Erkenntnisse trat; Ziel der Installationen sei es gewesen, »eine ganze Landschaft unmittelbar physisch erlebbar zu machen.«²⁵⁷ Mit ihrem Versprechen von Unmittelbarkeit, Ganzheit und Ereignishaftigkeit waren Dioramen Teil einer »kolonialistischen Wissenschafts- und Gesellschaftspraxis.«²⁵⁸

Im Lichte von Theresa Stankoweits Untersuchung zum Habitat-Diorama lässt sich die Arktis ebenfalls als ein paradigmatischer Ort jener Verflechtung von Ideologie, Inszenierung und Ästhetik begreifen, die das heroische Sehen konstituiert.²⁵⁹ Die arktischen Dioramen des frühen 20. Jahrhunderts – etwa im Senckenberg-Museum in Frankfurt a.M. oder eben im Biologischen Museum in Stockholm – zeigen, wie koloniale Imaginationen von leerer Natur visuell verfestigt wurden. Stankoweit beschreibt das Habitat-Diorama als ein Medium, das nicht bloß Natur abbildet, sondern soziale und politische Ordnungssysteme in ein anschauliches Modell überführt. Besonders die Arktis wurde als Gegenbild zu den »heißen« kolonialen

254 Wonders 1993, S. 192.

255 Aktuell gibt es Versuche, die ökologische Dimension von Dioramen zu nutzen und zugleich die Vorstellung einer Unberührtheit von Natur durch das Ausstellen einer durch den Menschen veränderten Welt zu thematisieren. Dioramen avancieren derzeit also zu Ausstellungsformen des Anthropozäns. Auch in diesen Versuchen zeigt sich ein Weiterleben der Romantik im ökologischen Kontext. Annette Simonis: Das Aussterben durchdenken. Begegnungen mit verstorbenen Spezies im naturhistorischen Diorama. *Komparatistik Online*, 2020, S. 26–49.

256 Uta Kornmeier und Georg Toepfer: Natur im Kasten. Ästhetische und museale Antworten auf das Problem des naturgeschichtlichen Dioramas. *Objektivität und Imagination: Naturgeschichte in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts*, hg. von Annerose Keßler und Isabelle Schwarz. transcript: 2018, S. 225–250, S. 225.

257 Ebd., S. 228.

258 Ebd., S. 236.

259 Theresa Stankoweit: *Das Habitat-Diorama um 1900: Medialer Eigensinn und politische Raumkonstruktionen in Naturkundemuseen*. De Gruyter: 2025.

Zonen inszeniert – eine ästhetische Strategie, die imperialen Besitzlogiken ebenso diene wie sie ökologische Reinheitsvorstellungen hervorbrachte.²⁶⁰ Entscheidend war dabei die körperlich-sinnliche Dimension der Wahrnehmung: Das von Stankoweit als ›*tastendes Sehen*‹ bezeichnete Rezeptionsverhalten aktivierte den Körper der Betrachter:innen durch die Evokation von Sehnsucht, band ihn affektiv in den Raum ein und erzeugte damit ein illusionistisches Näheverhältnis zu der dargestellten Umwelt.²⁶¹ Gerade diese sinnliche Überzeugungskraft begründet die ideologische Wirkung des Dioramas bzw. seinen (gefährlichen) ›Zauber.‹

In Dahlstens und Laaksos *Eismeer, Hagenbeck Zoo* scheinen die Rückenfiguren zur Reise in eine noch unberührte Arktis einzuladen, welche die Besucher:innen zum Staunen bringen wird. Letztlich liegt dieses inszenierte Staunen, wie die Fotoserie zeigt, allerdings an der Wurzel eines kolonialen Wahrnehmungsdispositivs. Diese Beobachtung ist anschlussfähig an Nicola Gess und Mireille Schnyder, die die Empfindung des Staunens als ein Mittel der Grenzüberschreitung und der Grenzziehung verstehen, was durchaus gewaltsam weitergedacht werden kann.²⁶² Im Staunen über das Eismeer-Panorama wird schließlich eine heroische Imagination evoziert, nämlich die einer Eroberungstat, welche auf einer Form der visuellen Grenzüberschreitung beruht, indem sie auch ein haptisches Versprechen macht. Dieses bezieht sich auf die physische Erfahrung des ›Anderen‹ und behauptet für sich einen dezidiert epistemischen Wert. Oder zurück gespiegelt auf die Forschung von Gess und Schnyder: »[Das Staunen] indiziert eine (noch) nicht kategorisierbare Fremdheit und konstituiert so eine Grenze des Verstehens und Wissens«²⁶³, in unserem Zusammenhang also der ›westlichen‹ Welt.

Gleichzeitig lässt sich in der fotografischen Festhaltung des Dioramas eine Art *doppelte Medialisierung* verzeichnen: als räumliches Arrangement und zugleich als fotografisch verbreitetes Bild.²⁶⁴ In ihr stabilisiert sich die Illusion eines unmittelbaren Naturkontakts, während ihre technische und politische Gemachtheit unsichtbar bleibt. In zeitgenössischen Kunstfotografien, die historische Dioramen aufgreifen oder zitieren, wird diese doppelte Medialisierung allgemein neu verhandelt: Sie reflektiert den kolonialen und epistemischen Blick, der sich in der gläsernen Trennung von Betrachter:in und Bildraum sedimentiert, und verschiebt ihn in eine kritische Gegenwartswahrnehmung, in der das Sehen selbst zum tastenden, fragenden

260 Ebd., S. 65–70.

261 Ebd., S. 342–348.

262 Nicola Gess und Mireille Schnyder: Staunen als Grenzphänomen. Eine Einführung. *Staunen als Grenzphänomen*, hg. von dens. Fink: 2017, S. 1–14. Nach den Autorinnen ist Staunen der Keim jeder Imagination. Es beflügelt das Begehren nach sinnlicher Transgression.

263 Ebd., S. 7.

264 Stankoweit 2025, S. 382.

Akt wird. Die Ausgestelltheit der Szene entpuppt sich als eine Inszenierung von Authentizität.

Das Duo Dahlsten und Laakso spielt in ihrer Fotografie *Eismeer, Hagenbeck Zoo* mit eben diesen, für das Diorama typischen Fiktionen aus Unberührtheit, Fremdheit und Wissenschaftlichkeit. Den Betrachter:innen wird die Teilhabe an einem epistemischen Blick suggeriert, der Teil von Heroisierungsprozessen ist. Allerdings ist die Leere des Panoramas, das die Rückenfigur betrachtet auffällig und semantisch mehrfach besetzt. Zum einen schließt sie im Rekurs auf das *Eismeer* Friedrichs an die Vorstellung der Arktis als Bühne für Wissenschaftshelden an. Zudem wird durch die ›Unbewohntheit‹ des Panoramas die Künstlichkeit der umgebenen Zoo-Architektur besonders deutlich. Darum mag in der Fotografie die Leere des Eismeer-Panoramas (ohne Tiere) auch an den kolonial bedingten Verlust von ökologischen Systemen erinnern. Die Konstruiertheit der Szene und damit nicht ihre Intaktheit, sondern ihre Zurichtung für ein menschliches Schauen werden durchaus bewusst gemacht.²⁶⁵ Die inszenierten und ausgestellten Landschaften erscheinen nicht nur als Surrogate der Natur (hier der Arktis), sondern als ihre Essenz. Während Dioramen ein intensives Wirklichkeitsversprechen (ähnlich dem Medium der Fotografie) geben, stellt *Eismeer, Hagenbeck Zoo*, ebendiese Annahmen zur Diskussion.²⁶⁶

Dioramen affizieren sowohl Körper als auch Geist, was sie zu durchaus romantischen Darstellungsformen macht. Sie spielen mit dem Versprechen physischer Nähe:

»At the turn of the century, the reception and activation of the diorama depended as much on the full body and the sense of touch as on the eye. Thus, each chapter shows that physical interaction is a key element for understanding the medium. [...] From an iconographic point of view, dioramas directly evoke touch [...].«²⁶⁷

265 Barbara Maria Stafford and Frances Terpak: *Devices of Wonder – From the World in a Box to Images on a Screen*. Getty Publications: 2001, S. 251. Den Autorinnen zufolge ergibt sich das Wundern im Anblick von Dioramen auch dadurch, dass sie das Gefühl vermitteln, eine Region werde zum ersten Mal betrachtet, als sei sie also vom Menschen völlig unberührt und trotzdem für seine Wahrnehmung hergerichtet.

266 Zum Wahrheitsversprechen der Fotografie, das auch in den übrigen Kapiteln dieser Publikation eine Rolle spielt: Peter Geimer: *Das Bild als Spur: Mutmaßungen über ein untotes Paradigma. Spur: Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, hg. von Sibylle Krämer. Suhrkamp: 2007, S. 95–120.

267 Noémie Étienne: *The Art of the Anthropological Diorama: Franz Boas, Arthur C. Parker, and Constructing Authenticity*. De Gruyter: 2021, S. 52.

Für die Teilhabe an einem »explorer's gaze« als ein pionierhaftes Schauen ist die Evokation eines berührenden Auges zentral.²⁶⁸ Dioramen waren also keine rein auf Vergnügen und intensivierte Innerlichkeit ausgerichteten Arrangements, sondern imperiale Konstruktionen, die eine politische Implikation transportierten, indem sie ihre Wahrnehmung intensivieren, lenken und vorgeben.²⁶⁹ Bis heute markieren sie eine Unterwerfung der Natur, die auch menschliche Bewohner einschloss, wie Dahlsten und Laakso in ihrer Arbeit nachdrücklich thematisieren.

Dies zeigt sich auch in Hagenbecks Zooarchitektur, nämlich mit Blick auf die historischen Zeugnisse und die Betonung der Authentizität des Gezeigten sowie der (durch die Barrierefreiheit) aufgerufenen Fiktion von »Natürlichkeit«. Das Eismeer-Panorama gab ein Wahrheitsversprechen, das von der affektischen Resonanz des Publikums immer wieder neu bestätigt wurde. Die Verbindung zwischen dem Panorama und der tatsächlichen Arktis war dabei allerdings nie gegeben; es handelt sich um eine Art hyperreales Produkt, das bis heute besucht werden kann:

»As places of fantasy, reproductions of spaces that do not exist, and copies of intended universes, dioramas are undoubtedly hyperreal [...]. To be sure, dioramas are fictions. The spaces created have no historical or geographical reality beyond that which they themselves establish.«²⁷⁰

Dioramen etablierten also eigene Realitäten, die zwar fiktiv waren, durch das räumliche Gestaltwerden von Fantasien und Sehnsüchten jedoch letztlich einen eigenen Wirklichkeitsanspruch entfalteten.²⁷¹ Da Dioramen vorgaben, einen konzentrierten Einblick in einen Landschaftstyp – in Hagenbecks Fall sozusagen das Charakteristische der Arktis – erlebbar zu machen, wurden die sorgsam präparierten Naturräume zu Stellvertretern der Wirklichkeit. Darüber hinaus dienten Dioramen der Inszenierung des Fremden. In ihrer abgeschlossenen Räumlichkeit suggerierten sie, dass das Ausgestellte einer kategorial anderen Welt zugehört, die medial vermittelt wurde. Es handelt sich sozusagen um die Ausstellung des »Anderen«, dem sich das Publikum nähern konnte, welches wiederum im Modus der Betrachtung neue Wirklichkeiten schuf.²⁷² Ebendieses kolonialistische Merkmal einer verschleierte Ausstellung und Vermittlung gewinnt in Dahlstens und Laaksos Fotografie an Sichtbarkeit.

268 Ebd., S. 14.

269 Ebd., S. 17.

270 Ebd., S. 18.

271 Juliane Voss schreibt zu dem Wirklichkeitscharakter der Dioramen ergänzend: »So fungieren und faszinieren sie als schaurig-erbauliche Vehikel für ästhetische Wachtraumreisen durch eine chimärenhafte Weltlichkeit, die ohne feste Raum-Zeit-Koordinaten uneinholbar anachronistisch bleibt.« Voss 2018, S. 129.

272 Étienne 2021, S. 49.

Während die Verdoppelung des Epistemischen, das sowohl das Diorama als auch die Fotografie medienhistorisch aufrufen, eine Steigerung der Realität des Gezeigten (im Sinne eines Hyperrealismus) zur Folge hat, etablieren die beiden Figuren im Bild das polare Panorama als eine Szenerie, die nicht dem Körper, sondern nur dem Blick zugänglich ist und zudem bereits wahrgenommen und medial vermittelt wurde. Die Fiktion eines ersten und unmittelbaren Sehens wird damit torpediert. Dieser Aspekt wird durch die nahsichtige Betrachtung der männlichen von der weiblichen Figur noch betont. Deutlich wird, dass die angeblich der Arktis nachempfundene Landschaft für eine Betrachtung von außen hergerichtet wurden; ihr ikonographisches Vorbild war die romantische Ästhetik bzw. Malerei. Die Begegnung mit dem ›Fremden‹ entpuppt sich somit als eine Fiktion aus dem 19. Jahrhundert und letztlich als kulturelles Konstrukt, das in *Eismeer, Hagenbecks Zoo* metaromantisch befragt wird.²⁷³

Hagenbecks Zoo als Trickfilm

Ein Pendant zu der Fotoserie *Campfire in a Zoo* ist ein gleichnamiger HD-Animationsfilm des Duos, der gewöhnlich in einer 6-Kanal-Videoinstallation gezeigt wird.²⁷⁴ Es handelt sich um einen Puppenfilm von 2019, in dem ebenfalls Rekurs auf die Familiengeschichte Laaksos genommen wird. Sechs Bildschirme sind dafür in einer Reihe auf Augenhöhe der Betrachter:innen angeordnet. Während fünf Monitore eine Geschichte mit animierten Figuren zeigen, ist auf dem rechten ein Schauspieler zu sehen, der einen Vorleser mimit. Mit einem aufgeschlagenen Buch auf den Knien und in einem Lehnssessel sitzend gibt er Einblick in überlieferte Erinnerungen an die Menschenschauen. Die unschuldige Vorlesesituation einer Kindergeschichte passt allerdings nur sehr bedingt zu der im Film entfalteten Geschichte, die ein reales Vorbild hat.

So heißt es über den Vorfahren des Künstlers: »Simoni Laakso war von Beruf Küster und als Holzflößer trug er Post aus. Er war ein weithin bekannter Geschichtenerzähler.«²⁷⁵ Außerdem wird von einem Brautpaar berichtet, das während der Menschenschauen jeden Tag aufs Neue Hochzeit für ein neugieriges Publikum feiern musste. Durch das Vortragen dieser Erinnerungen wird deutlich, dass die Menschenschauen persönliche Schicksale prägten. Gleichzeitig wird – auch

273 Donna Haraway hat Dioramen als »meaning machines« bezeichnet, da sie Teil kolonialer Prozesse sind. Vgl. Donna Haraway: *Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden*, New York City, 1908–1936. *Social Text*, Winter 11, 1984–85, S. 20–64, S. 25.

274 Aikiko 2023, ohne Seitenzahlen.

275 Das Zitat beruht auf eigenen Notizen und Fotografien, die ich während des Besuchs der Ausstellung *Speaking Back* (3.6.–1.10.2023) im Hamburger Kunsthaus gemacht habe, wo die Videoarbeit präsentiert wurde.

durch die Figur des Geschichtenerzählers – bereits Hagenbecks Authentizitätsversprechen der Menschenschauen als Teil einer lukrativen wie ebenso unheilvollen Fiktionsmaschinerie eingeführt.

Der Protagonist des Films ist der 14-jährige Veikko, der Großonkel des Künstlers. 1930 war er Teilnehmer einer sogenannten Polar-Schau, die von Deutschland über Polen nach Russland wanderte.²⁷⁶ Von dieser Reise existiert ein Tagebuch von Mathé-Danél (auch Daniel Mathis Haetta), das als Vorlage für den Film und die Kommentare des Geschichtenerzählers diente. Als historisches Dokument steht das Tagebuch in einem gewissen Spannungsverhältnis zu dem künstlerisch-fiktiven Charakter des Trickfilms.



Abb. 55: Annika Dahlsten und Markku Laakso: Filmstill (aus *Campfire in a Zoo*), animierter Puppenfilm, 6-Kanal-HD-Videoinstallation (gezeigt im Loop), 2019 © Annika Dahlsten und Markku Laakso.

Dahlsten und Laakso widmen sich der Historizität, Fiktion und Authentizität in verschiedenen medialen Formaten hinsichtlich ihrer affektiven Überzeugungskraft. Da aus einem angeblichen Tagebuch vorgelesen wird, erhält die Stimme einzelner Betroffener auditiv an Gewicht; sie stehen stellvertretend für die Anonymität vieler Teilnehmer:innen der Menschenschauen, deren späteres Schicksal heute unbekannt ist, da sie nie »zu Wort« kamen. Gleichzeitig übersetzt das Duo den Augenzeugenbericht in einen Puppenfilm, der durch die Figur des Vorlesers wie ein Märchen inszeniert wird. Neben der hierdurch eingewobenen Metaebene der Rezeption mag es hierfür auch einen weiteren Grund gegeben haben. Und zwar trägt diese dramaturgische Entscheidung möglicherweise dem Umstand

276 Aikiko 2023.

Rechnung, dass Kinder das hauptsächliche Zielpublikum von Hagenbecks Tier- und Menschenschauen waren. Da sie gerne wiederholt eine Vorstellung besuchten und zudem häufig Freund:innen mitbrachten, waren sie essenziell für den ökonomischen Erfolg der Veranstaltungen.²⁷⁷

Das intendierte Publikum von Dahlstens und Laaksos Puppentrickfilm ist demgegenüber eine erwachsene Rezipient:innenschaft. Dafür sprechen die zahlreichen metaästhetischen Reflexionsangebote der Geschichte. In einer Schlüsselszene des Films wird Veikko beispielsweise zusammen mit seiner Mutter und seinem Vater innerhalb eines Parks – bzw. einer dioramahaft inszenierten Situation – fotografiert.²⁷⁸ Neben der Familie befinden sich die typischen Attribute samischer Kulturen: ein Laavu (Zelt), ein Hütehund, ein Rentier und eine schamanische Trommel. Die Figuren tragen samische Kleidung und blicken in die Kamera, während ein europäischer Fotograf vor ihnen sein Stativ positioniert. Zur Irritation der Fotografierten wird plötzlich eine gemalte Winterlandschaft als Hintergrund ins Bild geschoben, um den grünen Parkausblick zu verdecken. Ein Seitenblick und eine subtile Geste, nämlich das Ergreifen der Hand ihres Mannes durch die Frau, lassen das Unwohlsein der Gruppe in dieser Situation der Zurschaustellung und Typisierung erahnen. Auf dem entstandenen Foto in Schwarzweiß wirkt die gemalte Polarlandschaft indes wie ein tatsächlicher Hintergrund. Die Bedeutung der Malerei und Fotografie für die Generierung und Zementierung arktischer Klischees und ihrer Naturalisierung werden hinsichtlich ihrer kulturellen und medialen Produktionsstrategien für die Betrachter:innen reflektierbar.²⁷⁹

Der Film dekonstruiert Mechanismen der Authentifizierung und Naturalisierung, die auch Hagenbeck in seinem Zoo verwendete, um seinen Veranstaltungen zu Erfolg zu verhelfen. Dieses Verfahren kennzeichnet auch eine andere Szene des Films, in der Veikko nachts in ein Affenhaus einbricht und dort mit dem Finger die Hand eines Schimpansen berührt; hier wird eine Ähnlichkeit zum Fresko in der Sixtinischen Kapelle von Michelangelo sichtbar. Initiiert wird ein Moment der Begegnung, das in der ikonographischen Tradition der Schöpfungsgeschichte steht und auf die evolutionstheoretischen und rassentheoretischen Annahmen der Anthropologie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts verweist. Wenn Veikko seinen Finger erschrocken zurückzieht, wird deutlich, dass er sich in diesem Augenblick wahrscheinlich der ausgeklügelten Inszenierung von Natürlichkeit

277 Theode-Arora 2021, S. 165.

278 Für die Fotografie im Film gibt es ein Pendant aus dem Familienalbum Laaksos, wie Annika Dahlsten mir per E-Mail mitteilte.

279 Zur Konstruktion und Attraktionskraft des Nordens: Juha-Pekka u.a. Introduction: Multimodality and Intermediality in the North. *Shaping the North through Multimodality and Intermedial Interaction*, hg. von dens. Palgrave Macmillan: 2022, S. 1–16.

innerhalb von Hagenbecks Menschenschauen bewusst wird, die ihn und seine Familie in die Nähe von Tieren rücken.



Abb. 56: Annika Dahlsten und Markku Laakso: Filmstill (aus *Campfire in a Zoo*), animierter Puppenfilm, 6-Kanal-HD-Videoinstallation (gezeigt im Loop), 2019 © Annika Dahlsten und Markku Laakso.

Die fünf Bildschirme von *Campfire in a Zoo* zeigen denselben Film, jedoch in unterschiedlicher Abfolge, sodass einzelne Szenen vergleichend betrachtet werden können. Insgesamt werden die Filme im Loop abgespielt, was den narrativen Charakter der künstlerischen Arbeit aufbricht. Dabei folgt der Film nicht unbedingt einer linearen Erzählstruktur, obwohl mit der Figur des Geschichtenerzählers durchaus auf dieses europäisch geprägte Narrationsmodell rekurriert wird. Vielmehr kann angenommen werden, dass sich hierin auch eine Kritik am Fortschritts- und Evolutionsdenken der Moderne artikuliert, da dieses dem zyklischen Weltbild der samischen Kultur gegenübersteht. Pietari Kääpä schreibt hierzu:

»Such cyclicity is considered integral to Sámis' self-conceptualization of their place in the world. [...] A linear mode of time is anthropocentric, primarily seeing value in increasing human production and consumption.«²⁸⁰

Lineare Modi stehen paradigmatisch für Fortschrittsdenken, Kolonialismus und Assimilierung. Wenn Dahlsten und Laakso dieses Modell des Erzählens aufgreifen, es

280 Pietari Kääpä: Cyclical Conceptualizations of Time. *Ecocritical Perspectives on Sámi Film Culture. Ecocriticism and Indigenous Studies: Conversations from Earth to Cosmos*, hg. von Salma Monani und Joni Adamson. Routledge: 2017, S. 136–153, S. 137.

in der Präsentation der Arbeit jedoch formal brechen, artikuliert sich hierin möglicherweise auch eine Kritik an dem evolutionstheoretischen Charakter der Menschenschaufen.

Unzweifelhaft befassen sich die Künstler:innen mit visuellen Medien und ihrem Verhältnis zu Erinnerungskulturen. Diese Debatte ist aktuell mit Blick auf den Umgang mit anthropologisch-wissenschaftlichen Fotografien der Kolonialzeit brisant und wurde hinsichtlich der Sam:innen von Nils-Aslak Valkeapää verfolgt.²⁸¹ Seither bemühen sich insbesondere Historiker:innen, die zur samischen Geschichte und Kultur forschen, um die Rekontextualisierung ethnographischer Aufnahmen aus völkerkundlichen Museen und Privatsammlungen. Porträts von Sam:innen, die als Evidenzen und Dokumentationen der Rassentheorie angefertigt wurden, werden dabei mithilfe der Informationen von Nachkommen einzelnen Personen zugeordnet. Da viele der historischen Fotografien nicht mit den Namen der fotografierten Personen versehen sind, sondern auf ihrer Rückseite mit den Namen der Region, in der die Aufnahme entstanden ist, ist die Rekontextualisierung indes nicht immer möglich.²⁸²

Ein großes Problem für den Versuch einer Dekolonialisierung arktischer Geschichtsschreibung ist indes die einseitige Dokumentation von Verhältnissen aus imperialer Perspektive. Zu keiner Zeit gab es einen autorisierten Standpunkt, von dem aus Sam:innen ihre eigene Geschichte hätten erzählen können – oder in den Worten Lehtolas: »There was no space from where the Sámi could speak.«²⁸³ Das »Bild der Sam:innen« in der Gesellschaft wurde also stets von einem externen kolonialen Standpunkt aus geprägt.

Heute nutzen darum insbesondere samische Künstler:innen das Medium der Fotografie und das ihr innewohnende Wahrheitsversprechen, um durch dekolonisierende Praktiken Agent:innen ihrer eigenen Geschichte zu werden bzw. neue Wirklichkeiten zu schaffen.²⁸⁴ Hierzu ist – so wird deutlich – ein Perspektivwechsel nötig, der die historische Bildwerdung der Sam:innen durch einen imperialen Blick kennzeichnet und zeitgleich die fotografierten Personen von Objekten der Betrachtung zu Subjekten der Erzählung macht.

In Dahlstens und Laaksos Fotografie *Eismeer, Hagenbeck Zoo* werden die verschiedenen Blickmodalitäten von Betrachten und Betrachtetem bzw. Subjektivierung

281 Veli-Pekka Lehtola: Our Histories in the Photographs of the Others. Sámi approaches to visual material in archives. *Journals of Aesthetics and Culture* 10, 2018, S. 1–13.

282 Ebd., S. 4.

283 Ebd., S. 3.

284 Zur Dekolonialisierung samischer Archive mit einem Fokus auf die Fotografie: Anne Heith: Valkeapää's Use of Photographs in Beavri Áhččázan. Indigenous Counter-History versus Documentation in the Age of Photography. *Acta Borealia* 31/1, 2012, S. 41–58.

und Objektivierung modellhaft durchgespielt. Die männliche Rückenfigur ist besonders komplex, weil sie von den Rezipient:innen als Objekt der Wahrnehmung verstanden werden kann und ihr gleichzeitig ein Angebot zur Identifikation innebewohnt. Die weibliche Figur wendet sich zum Betrachter hin, schaut ihn jedoch nicht direkt an, sondern macht das Betrachtetwerden bewusst, d.h. die Objektivierung der männlichen Figur; nunmehr durch den weiblichen Blick. Zugleich erscheint sie als diejenige, die am ehesten die Präsenz der Betrachter:innen vor dem Bild bemerken könnte. Die Komplexität der Blickverhältnisse bzw. von wissender Betrachtung und ohnmächtigem Betrachtetwerden macht deutlich, dass transnationale Kolonialisierungsprozesse auf einem komplizierten Beziehungsgeflecht und ihnen inhärenten Machtstrukturen beruhen.²⁸⁵ Relationale Ästhetiken sind darum besonders geeignet, um diese Verhältnisse visuell zu dekonstruieren und analysierbar zu machen.²⁸⁶ Die Perspektive, von der aus eine Situation betrachtet wird, ist – wie Dahlstens und Laakso's Fotoserie und Animationsfilme deutlich machen – entscheidend für die Herausbildung von Handlungsmacht.

Rauna Kuokkanen hat Dekolonialisierung als ein (künstlerisches) Projekt beschrieben, das darum bemüht ist, andere Standpunkte sichtbar zu machen und somit Machtverhältnisse zu relativieren.²⁸⁷ Ziel sei dabei allerdings nicht die Wiedererlangung präkolonialer Identitäten, sondern die Entwicklung von Möglichkeiten der Selbstermächtigung:

»Decolonization does not mean a return to the time prior to colonial power relations both on an institutional and individual level, but most importantly considering ways and taking action to decolonize them.«²⁸⁸

Dahlsten und Laakso kehren in ihrer Arbeit an den Ort der Menschenschauen und der kolonialen Imaginationsbildung der Arktis zurück. In Hagenbecks Zoo besucht das Duo Orte, die in ihrer Re-Inszenierung verdeutlichen, dass der skandinavische Kolonialismus kein isoliertes Phänomen war bzw. ist, sondern Teil allgemeiner Nationalisierungs- und Assimilierungsprozesse im späten 19. und beginnenden 20. Jahrhundert, in der mediale und der Wissenschaft nahestehende Vermittlungsformate eine zentrale Rolle spielten. Darum besuchen die Künstler:innen in der Foto-

285 Zur Relationalität von Kolonialismus, seiner andauernden Prozesshaftigkeit und der Unsichtbarkeit seiner gewaltsamen Dimension: Rob Nixon: *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard University Press: 2011.

286 Annette Urban: Dokumentation zweiter Ordnung – field work in der postkonzeptuellen und gegenwärtigen Kunst. *Durchbrochene Ordnungen: Das Dokumentarische der Gegenwart*, hg. von Friedrich Balke u.a. transcript: 2020, S. 129–152.

287 Rauna Kuokkanen: *All I see is White: The Colonial Problem in Finland. Finishness: Whiteness and Coloniality*, hg. von Josephine Hoegaerts u.a.. Helsinki University Press: 2020, S. 291–314.

288 Ebd., S. 305.

serie neben dem Eismeer-Panorama auch Hagenbecks Afrika-Panorama. Wenn sie schließlich den Zoo durch das historische Tor Hand in Hand verlassen, kommt dies einem selbstbestimmten Befreiungsakt gleich. Das samische Duo ist durch das Medium der Fotografie und den Besuch verschiedener Diorama-ähnlicher Landschaften in die Vergangenheit gereist und als Agent:innen der eigenen Geschichte zurück in die Gegenwart gekehrt. Mit der fotografischen Serie *Campfire at the Zoo* und dem gleichnamigen Film erzählen die Künstler:innen ihre Geschichte, indem sie kanonisierte Präsentations- und Bildformeln kritisch hinterfragen und sich auf metaromantische Weise mit ihrer eigenen Genealogie auseinandersetzen.

5.4. Zwischenfazit II

Die Rückenfigur vor arktischer Landschaft bildet eine wiederkehrende Chiffre der Selbstverortung im Spannungsfeld von Sichtbarkeit, Subjektivität und Weltbezug. In der europäischen Romantik wurde sie zum Signum eines ästhetischen Erkenntnisprozesses, in dem das Subjekt sich seiner selbst im Blick auf eine als erhaben gedachte Natur versichert und gleichzeitig infrage stellt. Einwandernd in die Bildkultur der Arktis, jener durch wissenschaftliche, militärische und ökonomische Interessen vermessenen und kolonisierten Zone, kehrt die Rückenfigur in ihrer ganzen Ambivalenz wieder. Sie steht hier nicht für den sehnsuchtsvollen Versuch einer Aneignung des Weltganzen, sondern für eine affektiv aufgeladene, von Geschichte und Gewalt durchzogene Selbstbefragung des Sehens. In den Arbeiten von Pia Arke, Marja Helander sowie Annika Dahlsten und Markku Laakso verdichten sich unterschiedliche Strategien, dieses visuelle Erbe zu unterlaufen: Die Künstler:innen transformieren das romantische Blickdispositiv in ein Medium der Befragung, der Erinnerung und des (kulturellen) Verlusts.

Pia Arke eröffnet diese Bewegung mit der Thematisierung einer kolonialen Bildgeschichte der Arktis. Ihre Rückenfiguren schreiben sich ein in eine visuelle Tradition, die sie zugleich durchkreuzen. Indem Arke sich als unbedeckte Figur vor einen mit der Camera obscura aufgenommenen Landschaftshintergrund stellt, thematisiert sie visuelle Wahrnehmung als eine historische Praxis, und zwar als Medium einer wissenschaftlichen wie ethnographischen Aneignung der arktischen Welt. Der Rückgriff auf romantische Kompositionsschemata – auf das solitäre, kontemplative Subjekt vor der erhabenen Landschaft – wird hier zu einem Verfahren kritischer Sichtbarmachung. Der Blick richtet sich nicht allein auf die Landschaft, sondern auf die Geschichte dieses Blicks selbst. Arkes Rückenfigur ist keine Identifikationsfigur, sondern eine Reflexionsfigur, in der sich Erfahrungen von Typisierung, Unterdrückung und Verlust ineinander verschränken. Ihr metaromantisches Verfahren besteht darin, das ästhetische Ideal der Innerlichkeit gegen seine eigenen epistemischen Voraussetzungen zu wenden. Das, was als unberührte Natur erscheint, wird

als kolonialer Raum entlarvt, der von Vertreibung und unsichtbarer Gewalt durchzogen ist.

In Arkes Selbstporträts, in denen die Künstlerin ihre persönliche Familiengeschichte aufgreift und zudem als Modell von Wahrnehmung ins Bild kommt, ist die Rückenfigur Trägerin einer affektiven Historiographie. Sie steht nicht nur vor der Landschaft, sondern in ihr, teilweise ist sie durchlässig, transluzent, von einer Geschichte der Gewalt geprägt und selbst gegenüber einem aneignenden Blick abgewendet. Die Auflösung der Körperkontur im fotografischen Diffusen markiert ein Verhältnis von Subjektivität und Welt, das nicht mehr auf Autonomie, sondern auf Verwobenheit gründet. Das Bild wird zum Ort einer Wiedereinschreibung – nicht der Selbstbehauptung über eine arktische Landschaft, sondern der Frage nach Verwurzelung und Heimat. Damit verbindet Arke koloniale Kritik mit einer Ökologie des Affekts: Die Landschaft ist hier nicht Kulisse, sondern Mitträgerin einer kollektiven Erinnerung, ein Archiv des Traumas und der Vertreibung, das durch das Medium der Fotografie neu lesbar wird. Ihre Camera obscura funktioniert dabei als Gegenapparat zur wissenschaftlichen Optik: Sie kehrt die Logik des Dokumentarischen in eine Poetik des Gespenstischen um, in der das Unsichtbare, das Verdrängte und das Erinnerte eine eigene Sichtbarkeit beanspruchen.

Marja Helander setzt diesen Prozess der Transformation fort, verschiebt ihn aber auf die Perspektive einer samischen, ökologisch-sensiblen Gegenwart. Ihre Rückenfigur in *Hidden Kiruna* steht nicht vor einem naturhaften, sondern vor einem industriell veränderten Gelände. Der romantische Blick auf das Erhabene wird hier von der Realität des Bergbaus, des Krieges und der Landschaftszerstörung durchkreuzt. Helanders Figur, deren Arme in weiße Flügel übergehen, ist kein kontemplatives Subjekt, sondern ein hybrides Wesen zwischen Mensch, Tier und kosmologischem Symbol. Ihre Haltung – halb erhoben, dem Himmel gegenüber geöffnet – verweist auf eine spezielle Form des Weltbezugs, nämlich auf ein Werden, das sich nicht durch Abgrenzung und verwissenschaftlichte Typisierung, sondern durch Prozesshaftigkeit und Transformation definiert. Helanders Arbeiten nehmen Motive aus samischen Weltbildern auf, in denen Mensch und Natur, Lebendiges und Nicht-Lebendiges, Sichtbares und Unsichtbares in Kontinuität zueinander stehen und erst in diesem Vexierspiel ›lesbar‹ werden. Die Rückenfigur ist hier keine Zeugin des Erhabenen, sondern Medium einer Welt, die in Bewegung ist und von gewaltsamen Akten geprägt wurde – eine nomadische, relationale Figur, die ökologische und affektive Dimensionen miteinander verschränkt und dabei die Bedeutung unterschiedlicher Wissenskulturen gegeneinander abwägt.

Eine Entgrenzung der romantischen Blickordnung findet sich auch in den Arbeiten von Annika Dahlsten und Markku Laakso. Ihre Fotografie *Eismeer, Hagenbeck Zoo* verschiebt die Problematik der Darstellung in den Raum des Kulissenhaften, Inszenierten und Theatralischen. Die Künstler:innen rekonstruieren die kolonialen Schaustellungen des 19. Jahrhunderts, in denen insbesondere samische Menschen

und arktische Tiere als lebende Repräsentant:innen einer imaginierten Ursprünglichkeit präsentiert wurden. Die Rückenfigur taucht hier in anderer Gestalt auf: als selbstbewusster Träger samischer Kleidung und als ein Körper zwischen Ausstellung und Entzug. Indem Dahlsten und Laakso die Grenzen zwischen Natürlichkeit und Inszenierung, Bühne und Gehege, Dokument und Fiktion auflösen, verlagern sie die Frage nach der Sichtbarkeit des Anderen in ein performatives Spannungsfeld.

Ihre Arbeiten machen deutlich, dass der koloniale Blick auf die Arktis nicht nur in der wissenschaftlichen und künstlerischen Repräsentation, sondern auch in populären Formen der Unterhaltung verankert war. Friedrichs *Eismeer* wird hier zur Bühne einer Projektion, in der das Fremde als Natur und das Natürliche als Spektakel erscheint. Indem die Künstler:innen diese Szenarien reinszenieren, aber zugleich brechen, entstehen Räume der Reflexion über das Fortwirken kolonialer Gewalt. In der Doppelbelichtung aus Zitat und Selbstinszenierung liegt das kritische Potenzial ihrer Praxis: Das Bild des Fremden kehrt als Spiegelbild der Geschichte des ›kontinentalen Europas‹ zurück.

Die Affektstruktur, die sich bei Arke und Helander in den Körpern der Rückenfiguren niederschlägt, artikuliert sich bei Dahlsten und Laakso als hochkomplex und das Subjektive und Objektive durchdringend. Die Künstlerin und der Künstler stellen sich selbst in Rollen, die zugleich anthropologisch und theatralisch, identitär und distanzierend sind. In der Wiederholung der kolonialen Schaustellung wird deren Gewaltdimension offengelegt. Die Arktis ist hier nicht länger eine erhabene Natur, sondern ein historisch aufgeladener Projektionsraum, in dem die Grenzen zwischen Mensch, Landschaft und Bild unablässig neu gezogen wird.

In der Zusammenschau eröffnen die drei Positionen eine vielschichtige Revision der romantischen Bildordnung. Arke dekonstruiert das koloniale Sehen aus seiner epistemischen Geschichte heraus, Helander transformiert es in eine ökologische und kosmologische Beziehung, Dahlsten und Laakso übersetzen es in eine Selbstbefragung von Repräsentation und Ausstellung. In ihrem Rekurs auf romantische Darstellungsweisen und Wissenssysteme des 19. Jahrhunderts schaffen die Künstler:innen eine Gegenästhetik zur heroischen und erhabenen Bildkultur der Arktis, in der sich koloniale Kritik, affektive Intensität und ökologische Relationalität wechselseitig durchdringen. Die Rückenfigur wird dabei zum Medium einer epistemologischen Verschiebung: Sie steht nicht länger für ein erhabenes Subjekt, das die Welt ordnet, unterwirft und ausbeutet, sondern für eine persönlich betroffene Entität von erfahrener Gewalt und Unterdrückung. In der Abwendung der Figuren, die stets die Künstler:innen selbst sind, liegt keine Identifikation mehr, sondern die Frage nach der eigenen Verortung und Verantwortlichkeit der Betrachter:innen. Zudem sind die Fotografien ein künstlerischer Versuch, anders zu sehen – sowohl von außen als auch von innen her. Diese Verschiebung markiert den Übergang zur Metamalerei im eigentlichen Sinne.

Metamalerei bezeichnet in diesem Zusammenhang also nicht bloß eine Reflexion über wiederkehrende Motive, sondern eine künstlerische Praxis, die ihre eigenen Voraussetzungen offenzulegen sucht: die romantische Idealisierung der Natur, die koloniale Konstruktion des Fremden, die affektive Aufladung des Erhabenen. In den Werken von Arke, Helander und Dahlsten/Laakso werden diese Traditionen nicht verworfen, sondern in kritische Bewegung versetzt. Das Romantische bleibt als ästhetische Erfahrung erhalten, doch es wird umcodiert – von der Evokation von Transzendenz zur Poetik der Relationalität und Verantwortlichkeit.

So entsteht ein neues, metaromantisches Sehen, das die Ambivalenz der Romantik – zwischen Naturbezug und Naturbeherrschung, Innerlichkeit und Expansion, Kontemplation und Konsum – in eine vom nordischen Kolonialismus geprägte Gegenwart überführt. Arktische Landschaften werden dabei zu Laboratorien für die Revision ästhetischer und epistemischer Ordnungen. In ihnen wird sichtbar, wie eng ökologische, affektive und koloniale Dimensionen miteinander verflochten sind. Im Lichte dieser Transformation kann die romantische Metamalerei als eine Form der Erkenntniskritik verstanden werden. Sie operiert mit den Mitteln der Romantik – Fragment, Unberührtheit, Rückenfigur, Ausdehnung – und führt sie an ihre historischen und ideologischen Grenzen. In dieser Selbstreflexion liegt ihr politisches und ästhetisches Potenzial: Die metaromantischen Fotografien machen sichtbar, dass auch das Sehen selbst eine Geschichte, eine Ökologie und eine Gegenwart hat. Und sie zeigen, dass die romantische Sehnsucht nach Einheit – zwischen Mensch und Welt sowie Natur und Geist – letztlich auf Mechanismen von Marginalisierung, Unterdrückung und Gewalt beruht, selbst wenn in der Romantik das menschliche Subjekt erstmals zweifelhaft wurde.

Was bei Friedrich noch als kontemplative Erfahrung erscheint, wird bei Arke zur kritischen Rekonstruktion, bei Helander zur ökologischen Resonanz, bei Dahlsten und Laakso zur Befragung von Aus- und Darstellung. Gemeinsam bilden die künstlerischen Arbeiten eine ästhetische Konstellation, in der das Romantische als Methode der Selbstbefragung fortlebt und neu gewendet wird – als Metamalerei, die das Sichtbare nicht als Gegebenheit, sondern als Konstruktion begreift und zudem sensibel ist für Themen der Situierung und Diversifizierung. Damit verwandelt sich die Rückenfigur von einem Symbol des Subjekts in ein Medium von Weltbildungsprozessen (sogenanntes *worlding*): Sie markiert nicht mehr den Ort des Sehens, sondern – immer von einem sehr persönlichen Standpunkt – den Ort, an dem das Sehen – auch in seiner Lenkung und Historizität – selbst fragwürdig geworden ist.

6. Fazit: Metaromantik als kritische Strategie der Gegenwartskunst

Die vorliegende Arbeit hat gezeigt, dass sich in der zeitgenössischen Auseinandersetzung mit der Arktis eine Haltung verdichtet, die sich als metaromantisch bezeichnen lässt: darunter verstehe ich eine künstlerische Methode, die romantische Bildtradition weder fortsetzt noch schlicht negiert, sondern sie als kulturelles Dispositiv der Welterzeugung befragt. In der Wiederkehr des Romantischen – insbesondere in der Inszenierung der Arktis als Projektionsraum für Erkenntnis, Sehnsucht, Erhabenheit und Grenzerfahrung – spiegelt sich nicht nur eine Ästhetik des sogenannten Nordens, sondern auch eine epistemologische Struktur des ›westlichen‹ Wissens. Die Metaromantik, wie sie in den analysierten künstlerischen Arbeiten sichtbar wird, ist daher nicht nostalgisch, sondern kritisch: Sie verhandelt die Romantik als eine Ästhetik, die zugleich Teil der imperialen, extraktivistischen und eurozentristischen Wissensgeschichte ist.

In diesem Sinne ist die Arktis mehr als ein Sujet. Sie fungiert als ästhetisches und epistemisches Konzentrationsfeld, in dem sich Fragen nach Wahrnehmung, Macht, Materialität und Weltbezug verdichteten. Die Imagination des Nordens – das Eis, das Weiß, die Leere – ist dabei häufig nicht nur Gegenstand der Darstellung, sondern selbst Gegenstand der Kritik. Indem Künstler:innen die Arktis als sensiblen, veränderlichen und von Gewalt geprägten Raum begreifen, entlarven sie zugleich jene kulturellen Mechanismen, durch die sie historisch zum Innbild einer sogenannten *terra nullius*, einer Bühne heroischer Taten, geworden ist.

Die im einleitenden Teil entwickelte These, dass zeitgenössische Arktisdarstellungen weniger von einer Fortsetzung romantischer Natursehnsucht als von einer Reflexion über die Bedingungen dieses Verlangens geprägt sind, hat sich in den Fallstudien bestätigt. Die untersuchten künstlerischen Positionen – ob in fotografischen oder filmischen Formaten – nutzen die Bildrhetorik des Erhabenen, der Einsamkeit und der Kontemplation, um die ideologischen und ökologischen Voraussetzungen solcher Bilder offenzulegen. In dieser Selbstreflexivität liegt das metaromantische Moment: Die in dieser Publikation untersuchten Fallstudien richtet ihren Blick auf die Romantik – insbesondere auf Friedrichs *Eismeer* und den *Wanderer über dem Nebelmeer* –, um zu verstehen, wie wir wahrnehmen: die

Natur, die Welt oder vermeintlich randständige Regionen, die in Krisenzeiten auf affektiver Ebene näherrücken.

Die Arktis als ästhetischer und epistemischer Raum

Die Arktis wird in der Gegenwartskunst als eine Region verhandelt, in der die Grenzwerte menschlicher Wahrnehmung, Imagination und Wissensproduktion auf die Probe gestellt werden. Ihre geographischen und klimatischen Veränderungen werden zur Metapher epistemischer Unbestimmbarkeit – also für das, was sich der Erkenntnis entzieht, aber in seiner Thematisierung ein Umdenken provoziert. Diese Grenze markiert zugleich eine ästhetische wie philosophische Schwelle: In der arktischen Leere verdichten sich die Unsicherheiten des Anthropozäns, also jenes Zeitalters, in dem sich das Verhältnis von Mensch und Umwelt radikal verschiebt und vertraute Ordnungssysteme brüchig werden.

Künstlerische Positionen, die mit der Arktis arbeiten, thematisieren diese Schwelle als eine Zone der Instabilität und potenziellen Veränderung. Ihre Arbeiten sind sowohl Darstellungen einer Landschaft als auch die In-Szene-Setzung einer verunsicherten Subjektvorstellung. Die Suggestion von Wirklichkeit wird prekär – nämlich im Nebel, in der Verdoppelung, in Momenten deutlicher Inszenierung. In diesem Sinne formulieren die in diesem Buch verhandelten Fallstudien eine Kritik an der historischen Logik der Sichtbarmachung und Subjekterfahrung, die in kolonialen Expeditionen und in der Ästhetik des Erhabenen gleichermaßen wirksam war. Indem die Arktis hier nicht mehr als erobertes Territorium, sondern als unbestimmte, lebendige und seit Jahrtausenden bewohnte Region erscheint, welche historisch geformt, gegendert und ausgebeutet wurde, wird sie zu einem Prüfstein für die Frage, wie die Arktis heute imaginiert und ins Bild gesetzt werden sollte.

Die Transformation der Arktisdarstellung verweist also zugleich auf eine ethische Dimension: Die künstlerische Wahrnehmung dieses Raumes erfordert eine Haltung der Zurücknahme. An die Stelle von Beherrschung tritt Aufmerksamkeit, heroische sowie affektive Gesten werden durch kontemplative Beobachtung, analytische Distanz und relationale Nähe ersetzt. Damit wird das romantisch Erhabene erweitert und in gewisser Hinsicht umgekehrt: Es verweist nicht mehr auf die Größe des menschlichen Subjekts im Angesicht der Natur, sondern auf dessen notwendige Relativierung, physische Betroffenheit und körperliche sowie kulturelle Bedingtheit.

Die metaromantische Perspektive eröffnet damit eine doppelte Bewegung: Sie blickt zurück auf die romantischen Ursprünge einer europäischen Bildsprache, um die in ihr eingeschriebenen Hierarchien und Auslassungen sichtbar zu machen; sie richtet aber auch den Blick nach vorn, auf die Möglichkeit anderer, ökologisch und kulturell sensibler Formen der Welt Darstellung. Die Arktis wird in diesem Zusam-

menhang zum Ort einer Reartikulation von Landschaft – nicht länger als passiver Hintergrund menschlicher Erfahrung, sondern als Mitakteurin in einem relationalen, von Veränderungen, Gewalt und Aneignung bestimmten Geflecht.

Im Zentrum der vorangegangenen Analyse stand die Frage, wie Künstler:innen in der Gegenwart mit den historischen Modi von Naturdarstellung umgehen. Indem sie auf romantische Bildkonventionen zurückgreifen, diese jedoch mit den Mitteln der Kritik und Selbstreflexion durchdringen, entstehen Arbeiten, die zugleich vertraut und fremd wirken. Die Arktis erscheint hier als Bühne, nicht heroischer Taten, sondern eines Nachdenkens über die Bedingungen des Sehens selbst. Sie ist ein Ort, an dem sich die koloniale Geschichte der Sichtbarmachung mit den ökologischen Konsequenzen des Anthropozäns überschneidet. Diese Konstellation verleiht der metaromantischen Haltung ihre produktive Ambivalenz: Sie ist sowohl ästhetisch als auch erkenntniskritisch.

Kolonialisierte Arktis und Widerständigkeit

Dieser Wandel verweist auf die postkoloniale Dimension der hier untersuchten künstlerischen Strategien. Indem die Arktis als historisch überformter Raum begriffen wird – als Territorium gewaltsamer Besitznahme, wissenschaftlicher Vermessung und politischer Ausbeutung –, wird die romantische Vorstellung einer zu vereinnahmenden, unberührten Natur dekonstruiert. Die Künstler:innen, die in dieser Arbeit untersucht wurden, greifen diese Topoi nicht immer unmittelbar auf, sondern lassen sie in den Kompositionen, Gesten und Bilddetails ihrer Werke mitschwingen. Hierdurch wird sichtbar, was lange verdrängt war: die Macht von Bildern und insbesondere von romantischen Ästhetiken in Kontexten von Aneignung, Marginalisierung und Ausbeutung.

Gleichzeitig formulieren diese Arbeiten eine transkulturelle Perspektive, die die Arktis nicht länger als monolithischen Norden, sondern als Knotenpunkt vielfältiger, auch Indigener Wissensformen und Lebensweisen versteht. Die Begegnung von künstlerischer Forschung, genealogischer Überlieferung und persönlicher Involviertheit erzeugt neue Darstellungsweisen. An die Stelle einer universalistischen Perspektive tritt ein situiertes, gegendertes und in vielen Bereichen widerständiges Denken über den sogenannten Norden. Die Arktis wird damit zu einem Ort, an dem sich Fragen der Zugehörigkeit, der Repräsentation und der Vielstimmigkeit verhandeln lassen.

Diese transkulturelle Öffnung hat auch Konsequenzen für die kunsthistorische Methodologie. Die Analyse der Arktis in der Gegenwartskunst verlangt, romantische Ästhetiken und ökologische sowie koloniale Dynamiken nicht nur als historische Bezugspunkte, sondern als weiterhin wirksame Strukturen zu begreifen. Die Metaromantik ist eine Methode der Selbstbefragung von Bildern im weiteren Sinne

und ihrer Wirkmacht: Sie legt offen, wie Bilder Weltwissen hervorbringen und wie diese Produktion mit Macht, Wissen und Ökologie verwoben ist.

In dieser Bewegung spielt die Figur des Fernblicks eine zentrale Rolle. Die Rückenfigur, ein ikonographisches Erbe der Romantik, erscheint in vielen zeitgenössischen Arbeiten zur Arktis in veränderter Gestalt. Sie markiert einerseits die Distanz der Betrachter:innen, die Kontemplation und den Wunsch nach Verbindung; zugleich aber verweist sie auf die Positionierung im Angesicht des Veränderten und Verlorenen. In der Gegenwart wird die Rückenfigur damit weniger zum Zeichen individueller Erhebung als zu einer Figur der Selbstkritik, Relativierung und Widerständigkeit – eine, die das Subjekt nicht im Zentrum, sondern am Rand zeigt und es teilweise selbst zum Objekt des eindringenden Blicks macht, auch wenn es sich diesem oftmals in einer Gegenbewegung entzieht. In diesem wechsellvollen Spiel liegt eine subtile, aber deutliche Kritik am romantischen Verlangen nach Einheit, Eindringen und Einverleibung.

Insofern verweist die Rückenfigur in der Arktisdarstellung der Gegenwart nicht nur auf das heroische Subjekt, sondern auch auf die Fragilität der Beziehung zwischen Mensch und Umwelt. Sie steht für das Bewusstsein einer Grenze zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Nähe und Entfernung sowie Wissen und Nichtwissen. Der Rücken wird metaphorisch zur Folie, an der sich Wahrnehmung und Wissen berühren, ohne notwendigerweise zu verschmelzen. In dieser Hinsicht ist die Rückenfigur der verdichtete Kern metaromantischen Arbeitens: Sie zeigt, dass Sehen heute immer auch ein Sich-Aussetzen bedeuten sollte im Sinne eines Anerkennens sich entziehender Aspekte als Teil ästhetischer Erfahrung.

Metaromantik als Analysemodell

Die vorliegende Arbeit konnte zeigen, dass die Arktis in der Gegenwartskunst nicht mehr als leere Bühne erscheint, sondern als relationales, von Geschichten, Genealogien und Gewalt durchzogenes Geflecht. Diese Neubestimmung verändert auch den Begriff der Landschaft: Aus dem Objekt der Betrachtung wird ein dynamisches Feld wechselseitiger Einwirkungen. In diesem Feld wird die romantische Tradition weder fortgeschrieben noch gebrochen, sondern grundlegend verändert und in den verschiedenen Abweichungen reflektiert. Die Künstler:innen nutzen Strategien des Zitierens, Re-Inszenierens und Palimpsestierens, um eine kulturelle Imagination auf ihre historische Zeitlichkeit und gegenwärtige Bedeutung zu befragen. Insofern wird auch das Medium Fotografie sowohl in seinem Wirklichkeitsversprechen als auch in seinem dokumentarischen Anspruch thematisiert.

Die Metaromantik in der Film- und Fotokunst ist somit letztlich keine sehnsuchtsvolle Adaption, sondern eine kritische Haltung. Sie beschreibt ein Denken, das sich der eigenen historischen Bedingtheit bewusst ist und aus dieser Bewusst-

heit heraus neue Formen der Wahrnehmung und Bildwerdung sucht. Ihre Aktualität liegt darin, dass die romantische Thematik des Verhältnisses von Mensch und Welt nicht beantwortet, sondern offengehalten wird – in einem Moment, in dem diese Beziehung global, ökologisch und ethisch neu verhandelt werden muss. Im Kontext ökologischer Krisen wird die metaromantische Haltung zu einer ästhetischen Ethik des Wartens und Aushaltens. Künstler:innen, die in dieser Arbeit untersucht wurden, reagieren nicht mit Pathos, sondern mit Kontemplation; nicht mit heroischer Geste, sondern mit einer Aufmerksamkeit für das Verlorene, die menschliche Verfügungsgewalt und das Konsumierte. Die Arktis wird so zu einer Landschaft der Vielfalt, die im hohen Maße vom Menschen berührt, d.h. verändert und häufig gewaltsam zugerichtet wurde.

Die arktische Region, die in dieser Arbeit als exemplarischer Raum in seiner Geschichte und Diversität untersucht wurde, bleibt allerdings in gewissem Sinne unbestimmt. Sie zeigt, dass Sehen immer auch Erinnern bedeuten sollte – und dass in der Reflexion des Romantischen eine Möglichkeit liegt, das Verhältnis von Bild, Welt und Verantwortung neu zu denken. Die metaromantische Kunst der Gegenwart ist damit nicht eine Ästhetik des vereinheitlichten Denkens (in der Nähe zum Aktivismus), sondern eine Ethik des Blicks, die modellhaft am Beispiel einer für einen romantischen Weltbezug paradigmatisch gewordenen Bildformel künstlerisch ausgehandelt wird. Die Möglichkeit für dieses Verfahren ist – vielleicht paradoxerweise – gerade in der Persistenz romantischer Bildformeln gegeben.

Die metaromantische Perspektive, wie sie sich in den hier analysierten Arbeiten herauskristallisiert, lässt sich nicht nur als künstlerische Strategie, sondern auch als epistemische Praxis verstehen. Sie operiert an der Schnittstelle von ästhetischer Erfahrung und Wissensproduktion und formuliert damit einen Anspruch, der die Kunstgeschichte selbst betrifft. Denn die Kunstgeschichte, die sich lange auf verallgemeinernde Wahrnehmungsfragen konzentriert hat, sieht sich hier einer ästhetischen Praxis gegenüber, die sich der Historizität des Sehens und Darstellens selbst bewusst ist und sie auf ihre Diversität und Perspektivierung hin befragt. Die Metaromantik drängt die Kunstgeschichte sozusagen dazu, ihre eigenen exkludierenden Fundamente zu befragen – insbesondere jene Idee einer Zeitlosigkeit von Kunst und ihrer angeblichen Transzendenz.

In der Auseinandersetzung mit der Arktis und ihren Darstellungskonventionen zeigt sich, dass Sehen nie unschuldig ist. Die Landschaft wird nicht einfach vorgefunden, sondern hervorgebracht – durch Technologien der Wahrnehmung, durch politische Interessen, durch mediale Rahmungen bzw. Inszenierungen. Indem die zeitgenössische Kunst diese Mechanismen ausstellt, wird sie zu einer Form ästhetischer Theoriearbeit. Die in dieser Studie vorgestellten Werke verhandeln, was es heißt, Welt sichtbar zu machen, und legen die epistemologischen Strukturen offen, die unsere Vorstellung des Nordens geprägt haben. Eine metaromantische Kunstgeschichte muss diesem Umstand Rechnung tragen, indem sie nicht nur die formale

Sprache, sondern auch die ökologischen, situierten und epistemischen Bedingungen von Wahrnehmung analysiert.

Ökologie und Postkolonialität

Gerade in der Verbindung von Ökologie und Postkolonialität wird deutlich, wie eng die ästhetischen und die politischen Dimensionen verflochten sind. Die Arktis als Region kolonialer Expansion war zugleich ein Raum ästhetischer Projektion – eine weiße Fläche, auf die europäische Subjekte ihre Vorstellungen von Eroberung, Leere und Erhabenheit projizierten. Diese Projektionen setzten eine bestimmte Ontologie der Natur voraus: die Idee, dass Landschaft sich dem menschlichen Blick darbietet, dass sie passiv, unbewohnt und repräsentierbar ist. In den hier diskutierten Arbeiten wird diese Ontologie unterlaufen. Die Künstler:innen begegnen der Landschaft nicht als Objekt, sondern als eine Entität, die sich durch ökologische und kulturelle Charakteristika auszeichnet – Qualitäten, die allerdings häufig bereits verloren gingen oder im Begriff sind zu verschwinden.

In dieser Hinsicht artikuliert sich – zumindest ansatzweise – eine Verschiebung vom romantischen zum post-anthropozentrischen Denken. Wo die Romantik das Erhabene in der Überwältigung des Subjekts suchte, verortet die metaromantische Haltung das Subjekt in der Kritik an anthropozentrischen bzw. auch eurozentristischen Perspektiven. Das bedeutet nicht die Auslöschung des Menschen oder eine pauschale Abwertung des sogenannten Westens, sondern Versuche der Repositionierung von Imaginationen und Kulturen der Arktis in einem Netz aus Beziehungen, Betroffenheiten und Abhängigkeiten. Der Blick auf die Arktis wird so zu einer Kontemplation über die Bedingungen von Wahrnehmung überhaupt – eine Form von Wahrnehmung, die sich ihrer materiellen, kulturellen und kanonisierten Bedingtheit bewusst bleibt.

Insofern lässt sich die metaromantische Perspektive auch im weiteren Sinne als eine ethische Haltung begreifen. Sie verdeutlicht die Unmöglichkeit vollständiger Erkenntnis und sucht nach Formen der Verantwortung. Der Blick auf die Arktis wird so zum Gleichnis für den Umgang mit dem gewaltsam Veränderten. Damit verweist diese Ausrichtung auch auf eine Neubestimmung der Beziehung zwischen Kunst, Wissenschaft und Aktivismus. Viele der hier behandelten Künstler:innen arbeiten an der Schnittstelle dieser Bereiche – sie re-inszenieren, dokumentieren, experimentieren, ohne die Grenzen zwischen ästhetischer und engagierter Praxis strikt zu ziehen. Die Arktis dient – insbesondere in den Arbeiten Indigener Künstler:innen – auch als ein Raum der sehr persönlichen Gewalterfahrung: als Ort, an dem sich historische, politische und genealogische Dimensionen überlagern.

Dementsprechend kann die Metaromantik als eine kritische Reflexion der Gegenwart als solche verstanden werden. Sie verbindet das Bewusstsein historischer

Bedingtheit mit dem Drang nach neuen Ausdrucksformen. Ferner thematisiert sie die Widersprüche zwischen romantischer Sehnsucht und postkolonialer Kritik nicht als Hindernis, sondern als produktive Spannung. In künstlerischen Arbeiten wird diese Spannung ästhetisch erfahrbar – als ein Changieren zwischen Sehnsucht und Verlust, Nähe und Entfernung sowie Erinnerung und Gewalt.

Ein Blick in die Zukunft lässt vermuten, dass metaromantische Verfahren an Relevanz gewinnen werden, mindestens in dem Maße, wie ökologische, soziale und politische Krisen zunehmen. Die globale Klimakrise, die wachsenden geopolitischen Spannungen um Ressourcen und Territorien, die Debatten um Dekolonisierung und kulturelle Verantwortung – all diese Entwicklungen fordern ein Denken, das ästhetische, ökologische und politische Dimensionen miteinander verknüpft und doch nicht frei von bestimmten Sehnsüchten ist. Die Metaromantik bietet hierfür ein Modell: Sie zeigt, wie historische Bildsprachen in die Gegenwart hineinwirken und wie sie zugleich transformiert werden können, um neue Formen der Weltbildung zu imaginieren und möglicherweise auch zu realisieren.

Der hier entwickelte Begriff der Metaromantik verweist also nicht nur auf eine ästhetische Haltung, sondern auf eine Weise des Weltbezugs. Er beschreibt eine Praxis des Sehens, die sich ihrer eigenen Bedingungen bewusst ist. Diese Praxis ist kritisch, weil sie reflektiert, und ästhetisch, weil sie sich der Welt nicht entzieht, sondern sie im Medium der Kunst sinnlich erfahrbar macht. Im weiteren Sinne ist sie auch moralisch, weil sie den schmalen Grat zwischen Ästhetik und Ethik in der Darstellung und Verhandlung arktischer Landschaften umspielt.

Ausblick

Abschließend lässt sich anmerken, dass die in dieser Arbeit entwickelte Theorie der Metaromantik nicht auf die Arktis beschränkt bleiben muss. Vielmehr deutet sich in metaromantischen Verfahren ein Denkmodell an, das auch für künstlerische Praktiken jenseits des Nordens fruchtbar werden gemacht werden kann – insbesondere für Positionen aus dem Globalen Süden, die mit ähnlicher Dringlichkeit die kolonialen und ökologischen Tiefenschichten des Romantischen befragen. Denn auch dort, wo tropische, vulkanische oder wüstenhafte Landschaften zum Schauplatz einer künstlerischen Reflexion über Natur und Mensch werden, lässt sich ein vergleichbares Spannungsverhältnis zwischen Faszination und Distanz sowie Involviertheit und Verantwortung beobachten.

In diesem Sinne ist die Metaromantik keine Charakteristik einer Kunstachse des Nordens, wie Robert Rosenblum sie vielleicht verstanden hätte, sondern vielmehr eine potenziell transkulturelle und kritische Methode, die vom Inneren des kunsthistorischen Kanons ausgehend an all den Orten wirksam werden kann, an denen ästhetische Sehnsüchte auf verborgene Gewaltmomente der Geschichte treffen. Sie

lädt dazu ein, die Romantik als ein ökologisches Modell von Wahrnehmung zu interpretieren – eine Ästhetik der Verhältnisse also, die neu geschrieben oder umsichtiger dargestellt werden müssen, wenn Kunst in Zeiten von Krisen gesellschaftlich wirksam sein soll. Insofern ist es das über dieses Buch hinausweisende Ziel, für die Analyse von Werken ähnlich verfahrenender Künstler:innen ein theoretisches und methodisches Fundament zu sein.

Verzeichnisse

Abbildungen

Abb. 1:	Blake Burton: Arctic Aerial Circles I. Fotografiert vor der Küste Svalbards während der Arctic Circle Residency, digitale Fotografie, 2024 © Blake Burton.	10
Abb. 2:	Caspar David Friedrich: Kunst für eine neue Zeit. Ausstellungsplakat, 2023–24 © Hamburger Kunsthalle.	15
Abb. 3:	Backförmchen mit der Silhouette des Wanderers über dem Nebelmeer. Screenshot: Museumsshop der Hamburger Kunsthalle, 2023 © Marlene Knut.	15
Abb. 4:	Elina Brotherus: Watching Watching: Anne Hemkendreis vor der Fotografie Wanderer 2. Ausgestellt in der Hamburger Kunsthalle zur Caspar-David-Friedrich-Jubiläumsausstellung, gepostet auf dem Instagram-Kanal der Künstlerin, 21.12.2023 © Elina Brotherus.	17
Abb. 5:	Fabian Schubert: Hank Schmidt in der Beek im Elbsandsteingebirge. Fotografie, 52,5 x 42,5 cm, 2014 © Fabian Schubert und Hank Schmidt in der Beek.	19
Abb. 6:	Caspar David Friedrich: Wanderer über dem Nebelmeer. Öl auf Leinwand, 94,8 x 74,8 cm, 1818, Hamburger Kunsthalle © Wikimedia Commons.	19
Abb. 7:	Mark Rothko: No. 61 (Rust and Blue). Öl auf Leinwand, 292,74 x 233,68 cm, Museum of Contemporary Art, Los Angeles © Wikimedia Commons.	20
Abb. 8:	Caspar David Friedrich: Mönch am Meer. Öl auf Leinwand, 110 x 171,5 cm, 1808–1810, Alte Nationalgalerie Berlin © Wikimedia Commons.	20
Abb. 9:	Mariele Neudecker: After Life. Installation aus verschiedenen Materialien – u.a. Europaletten, Pappe, Video auf drei Monitoren, Wachs –, hier ausgestellt im Zeppelin-Museum in Friedrichshafen, 2016 © VG Bild-Kunst, Bonn 2026.	61
Abb. 10:	Caspar David Friedrich: Das Eismeer. Öl auf Leinwand, 96,7 x 126,9 cm, 1823–24, Kunsthalle Hamburg © Wikimedia Commons.	63
Abb. 11:	Georg von Rosen: Der Entdecker A. E. Nordenskiöld. Öl auf Leinwand, 322 x 242 cm, 1886, Nationalmuseum Stockholm © Wikimedia Commons.	96
Abb. 12:	Marja Helander: Mount Annivaara Utsoki. Fotografie, 90 x 70 cm, 2002 © Marja Helander.	101

Abb. 13:	Swaantje Güntzel: Seestück II. Diasec, Fotografie (von Henriette Pogoda), 80 x 120 cm, 2020. Hamburger Kunsthalle © Swaantje Güntzel / VG Bild-Kunst, Bonn 2026.	116
Abb. 14:	Swaantje Güntzel: Seestück IV. Diasec, Fotografie (von Henriette Pogoda), 80 x 120 cm, 2024 © Swaantje Güntzel / VG Bild-Kunst, Bonn 2026.	118
Abb. 15:	Thomas Struth: Louvre 4. Fotografie, 180 x 214 cm, 1989, ZKM Karlsruhe © Thomas Struth.	120
Abb. 16:	Swaantje Güntzel: Arctic Yoghurt (5, On December 2nd, 2021 at 12.04 a.m. I ate a yoghurt and threw the plastic pot into the Ofotfjord, Norway). Fotografie (von Jan Philip Scheibe), 20 x 32 cm, 2021 © Swaantje Güntzel / VG Bild-Kunst, Bonn 2026.	133
Abb. 17:	Winslow Homer: Sommernacht. Öl auf Leinwand, 76,5 x 102 cm, 1890, Musée d'Orsay, Paris © Wikimedia Commons.	135
Abb. 18:	Swaantje Güntzel: Arctic Yoghurt (fünftes Foto, 6-teilige Serie, aufgenommen am norwegischen Ofotfjord). Fotografie, 20 x 32 cm, 2021 © Swaantje Güntzel / VG Bild-Kunst, Bonn 2026.	136
Abb. 19:	Elina Brotherus: Wanderlust (aus der Serie The New Painting). Fotografie (Giclée-Print auf Grundlage eines digitalisierten Negativs), 105 x 128 cm, 2020, Miettinen Sammlung, Berlin-Helsinki © Elina Brotherus.	141
Abb. 20:	Eero Järnefelt: Koli. Gouache, ohne Maßangaben, 1935, Nationalmuseum Helsinki © Wikimedia Commons.	142
Abb. 21:	Kitty Lange Killand: Landschaft (Cernay-la-ville). Öl auf Leinwand, 46 x 55 cm, 1885–1887, Nationalmuseum Oslo © Wikimedia Commons.	144
Abb. 22:	Elina Brotherus: Wanderer 2. Fotografie (Giclée-Print auf Grundlage eines digitalisierten Negativs), 105 x 128 cm, 2004, Miettinen Collection Berlin-Helsinki © Elina Brotherus.	151
Abb. 23:	Caspar David Friedrich: Frau vor der untergehenden Sonne. Öl auf Leinwand, 22 x 30 cm, 1818, Museum Folkwang, Essen © Wikimedia Commons.	154
Abb. 24:	Daniel Chodowiecki: Natürliche und affectierte Handlungen des Lebens; Empfindung. Radierung (2. Folge), 8,20 x 4,70 cm, 1779, Staatsgalerie Stuttgart © Wikimedia Commons.	155
Abb. 25:	Elina Brotherus: Wanderlust (Detail) © Wikimedia Commons.	159
Abb. 26:	Sarah Gerats: Landscape (looking at). HD-Video, 09:59 Min. (stumm, gezeigt im Loop), 2014 © Sarah Gerats.	164
Abb. 27:	Sarah Gerats: Landscape (waiting). HD-Video, 08:42 Min. (stumm, gezeigt im Loop), 2014 © Sarah Gerats.	167
Abb. 28:	Anonym: Mr. Punch and the Everlasting Silence. Aus: Punch or the London Charivari, 68, 1875–1876 © Wikimedia Commons.	169
Abb. 29:	George F. MacDougall: The Dream – Midnight – Middle Watch. Aus: Faksimile of the Illustrated Arctic News. Illustration ohne Maßangabe, 1852 © Wikimedia Commons.	172

Abb. 30:	Frederic Edwin Church: The Icebergs. Öl auf Leinwand, 163,8 x 285,7 cm, 1861, Dallas Museum of Art © Wikimedia Commons.	177
Abb. 31:	Frederic Edwin Church: Aurora Borealis. Öl auf Leinwand, 142,24 x 212 cm, 1865, Smithsonian Institution, Washington © Wikimedia Commons.	178
Abb. 32:	Sarah Gerats: Stone (aus der Serie Landscapes (...)). HD-Video (stumm), 1 Min. (gezeigt im Loop), 2014 © Sarah Gerats.	179
Abb. 33:	Sarah Gerats: Landscape (mother) HD-Video 01:47 Min. (stumm, gezeigt im Loop), 2014 © Sarah Gerats.	182
Abb. 34:	John Everett Millais: Ophelia, Öl auf Leinwand, 76,2 x 11,8 cm, 1851-1852, Tate Britain London © Wikimedia Commons.	184
Abb. 35:	Pia Arke: Selvportræt (Selbstporträt). Fotografie, 30 x 25 cm, 1992. Privatsammlung, Louisiana Museum, Kopenhagen © Pia Arke Estate.	194
Abb. 36:	Pia Arke: Put your kamik on your head, so everyone can see where you come from. Fotografie, 12,6 x 12,6 cm, 1993, Malmö Konstmuseum © Pia Arke Estate.	198
Abb. 37:	Tonje Bøe Birkeland: Character I: Aline Victorial Birkeland; Plate #1 Aline aus der Serie Characters. Fotografie, 90 x 90 cm, 2009 © Tonje Bøe Birkeland.	201
Abb. 38:	E.S. Dunschee: Josephine Diebitsch-Peary. Post-/Sammelkarte, 1892 © Wikimedia Commons.	204
Abb. 39:	Anonym: Josephine Diebitsch-Peary. Fotografie, 1895 © Getty Images.	205
Abb. 40:	Anonym: A Summer Day – Ikwa and Family. Fotografie, 1893 © Getty Images.	205
Abb. 41:	Pia Arke: Arctic Hysteria IV. Fotofries (Reproduktion), 137 x 160 cm, 1997, Die Königliche Akademie der Bildenden Künste, Kopenhagen © Pia Arke Estate.	208
Abb. 42:	Pia Arke: Entwurf einer Camera Obscura. Konstruktionszeichnung, 33,9 x 28,3 cm, 1990, Pia Arke Estate, Kopenhagen © Pia Arke Estate.	219
Abb. 43:	Pia Arke: Arctic Hysteria. Video (von VHS auf DVD), 5:55 Min., 1996, Pia Arke Estate, Kopenhagen © Pia Arke Estate.	222
Abb. 44:	Marja Helander: Hidden Kiruna (aus der Serie North). Fotografie, 85 x 102 cm, 2018-2020 © Marja Helander.	226
Abb. 45:	Francisco Vieira de Mattos (Il Lusitano): Neptun und Corona (nach Ovid). Radierung, 29 x 21,8 cm, 1724, The Metropolitan Museum of Art, New York © Wikimedia Commons.	233
Abb. 46:	Marja Helander: Birds in the Earth (Eatnanvulos Lottit), Film, 11 Min., 2018 © Marja Helander.	234
Abb. 47:	Marja Helander: Generations (Kadja-Nilla Vuolab). Fotografie/Collage, 1990 © Marja Helander.	237
Abb. 48:	Marja Helander: Mount Palopää (aus der Serie Modern Nomad). Fotografie, 71 x 85 cm, 2001 © Marja Helander.	239
Abb. 49:	Britta Marakatt-Labba: Garjját (The Crows). Stickerei, 65 x 135 cm, 1981, Nationalmuseum Oslo © VG Bild-Kunst, Bonn 2026.	244
Abb. 50:	Annika Dahlsten und Markku Laakso: Eismeer, Hagenbeck Zoo. Fotografie, 70 x 105 cm, 2013 © Annika Dahlsten und Markku Laakso.	249

Abb. 51:	Caspar David Friedrich: Zwei Männer in Betrachtung des Mondes. Öl auf Leinwand, 35 x 44,5 cm, 1819–1820, Galerie Neue Meister, Dresden © Wikimedia Commons. . .	250
Abb. 52:	Anonym: Fotografie der Eröffnung des Tierparks am 7. Mai 1907 © Wikimedia Commons.	264
Abb. 53:	Annika Dahlsten und Markku Laakso: Gates of Hagenbeck. Fotografie, 50 x 75 cm, 2013 © Annika Dahlsten und Markku Laakso.	265
Abb. 54:	Eismeerpanorama mit Fram (Panorama des arktischen Lebens). Anonyme Illustration aus dem Scientific American Supplement, vom 11. September 1896 © Gemeinfrei.	267
Abb. 55:	Annika Dahlsten und Markku Laakso: Filmstill (aus Campfire in a Zoo), animierter Puppenfilm, 6-Kanal-HD-Videoinstallation (gezeigt im Loop), 2019 © Annika Dahlsten und Markku Laakso.	277
Abb. 56:	Annika Dahlsten und Markku Laakso: Filmstill (aus Campfire in a Zoo), animierter Puppenfilm, 6-Kanal-HD-Videoinstallation (gezeigt im Loop), 2019 © Annika Dahlsten und Markku Laakso.	279

Literatur

- Abram, David: *The Spell of the Sensuous. Perception and Language in a More-than-Human-World*. Vintage Books: 2017.
- Adamowsky, Natascha: *Ozeanische Wunder: Entdeckung und Eroberung des Meeres in der Moderne*. Brill: 2017.
- Adamson, Joni und Michael Davis: *Humanities for the Environment: Integrating Knowledge, Forging New Constellations of Practice*. Routledge: 2017. DOI: 10.4324/9781315642659
- Aikiko, Áile: Oaidnetmeahtun Sápmi – Das missachtete Sapmi. *Speaking Back. Decolonizing Nordic Narratives* (Kunsthau Hamburg), hg. von Katja Schroeder. Kunsthau Hamburg: 2023, ohne Seitenzahlen.
- Alarauho, Juha-Pekka, Tiina Räisänen, Jakko Toikkanen und Riika Tumelius.: Introduction: Multimodality and Intermediality in the North. *Shaping the North through Multimodal and Intermedial Interaction*, hg. von dens. Palgrave Macmillan: 2022, S. 1–16. DOI: 10.1007/978-3-030-99104-3_1
- Amstutz, Nina: Transparente Bilder: Caspar David Friedrichs Umgang mit Optik und Naturkunde. *Das Bild der Natur in der Romantik. Kunst als Philosophie und Wissenschaft*, hg. von Nina Amstutz, Anne Bohnenkamp-Renken, Mareike Hennig und Gregor Wedekind. Fink: 2021, S. 119–145. DOI: 10.5555/9783846765968
- Amstutz, Nina und Gregor Wedekind: Einleitung. *Das Bild der Natur in der Romantik. Kunst als Philosophie und Wissenschaft. Das Bild der Natur in der Romantik. Kunst als Philosophie und Wissenschaft*, hg. von Nina Amstutz, Anne Bohnenkamp-Renken, Mareike Hennig und Gregor Wedekind. Fink: 2021, S. VII–XVIII. DOI: 10.5555/9783846765968
- Amstutz, Nina: Caspar David Friedrich and the Anatomy of Nature. *Art History* 37/3, 2014, S. 454–481.
- Anfred, Signe und Kirsten Bransholm Petersen: From Female Shamans to Danish Houswives: Colonial Constructions of Gender in Greenland, 1721 to ca. 1970. *NORA – Nordic Journal of Feminist and Gender Research* 23/4, 2015, S. 282–302. DOI: 10.1080/08038740.2015.1094128
- Ansel, Elisabeth, Johannes Grave, Christin Neubauer und Mira Claire Zadrozny.: Introduction: On the charged interplay between Romanticism and Europe. *Picturing the Romantic. New Perspectives on European Romanticism(s) in the visual arts*, hg. von dens. Manchester University Press: 2025, S. 1–18.
- Arke, Pia: *Ethno-Aesthetics/Etnoaestetik*, hg. von Pia Arke Selskabet & Kuratorisk Aktion. Ark: 2010.
- Asch, Ronald und Michael Butter: *Bewunderer, Verehrer, Zuschauer: Die Helden und ihr Publikum*. Ergon Verlag: 2016. DOI: 10.5771/9783956505850

- Ash, Ronald und Michael Butter: Verehrergemeinschaften und Regisseure des Charismas: *Heroische Figuren und ihr Publikum. Bewunderer, Verehrer, Zuschauer: Die Hel-den und ihr Publikum*, hg. von dens. Ergon Verlag: 2016, S. 9–22.
- Baglo, Cathrine: Samische Perspektiven auf Carl Hagenbecks ›Anthropologisch-Zoologische Ausstellungen‹. *Eanan Hállá. Sámi Quinmodagat/Das Land spricht. Sámi Horizonte/The Land has a mind to speak. Sámi Horizons*, hg. von Anna-Sophie Laug. Museum am Rothenbaum – Kulturen und Künste der Welt: 2023, S. 54–87.
- Baglo, Cathrine: The disappearance of Sea Sámi as a cultural display category: Assimilation policies and the role of industrial expositions. *Nordic Museology* 3, 2019, S. 25–44. DOI: 10.5617/nm.7725
- Baglo, Cathrine: Reconstruction as a trope of cultural display. Rethinking the role of living exhibitions. *Nordisk Museologi* 2, 2015, S. 49–68. DOI: 10.5617/nm.3047
- Baillie, Rebecca: The New Melancholy: The Photography of Elina Brotherus. *Women's Studies* 43/8, S. 1039–1050. DOI: 10.1080/00497878.2014.955707
- Balke, Friedrich, Oliver Fadle und Annette Urban.: Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart (Einleitung). *Durchbrochene Ordnungen: Das Dokumentarische der Gegenwart*, hg. von dens. transcript: 2020, S. 7–39. DOI: 10.14361/9783839443101
- Barnjee, Subhankar: From Kolkata to Kaktovik. En Route to Arctic Voices. Something like an Introduction. *Arctic Voices: Resistance at the Tipping Point*, hg. von dems. Seven Stories Press: 2012, S. 1–21.
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Suhrkamp: 1989.
- Becker, Colleen: Aby Warburg's Pathosformel as a methodological paradigm. *Journal of Art Historiography* 9, 2013, S. 1–25. DOI: 10.1080/08038740.2015.1094128
- Beiting, Andreas und Roland Wetzler: Julian Charrière: *Midnight Zone*. Museum Tinguely Basel, Museum Wolfsburg. Wetzler: 2025.
- Belanger, Noelle und Anna Westerstahl Stenport: The Politics of Colour in the Arctic Landscape. Blackness in the Center of Frederkc Edwin Church's Aurora Borealis and the Legacy of 19th century limits of representation. *ARTMargins* 6/2, 2017, S. 6–26. DOI: 10.1162/ARTM_A_00174
- Below, Irene und Beatrice von Bismarck: Globalisierung/Hierarchisierung. Dimensionen in Kunst und Kunstgeschichte (Einführung). *Globalisierung/Hierarchisierung: Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte*, hg. von dens. Jonas Verlag: 2005, S. 7–18.
- Belting, Hans: Thomas Struth. *Museumphotographs*. Hamburger Kunsthalle. Schirmer/Mosel: 2005.
- Belting, Hans: *Bild und Kult*. Beck: 2004.
- Benjamin, Walter: *Diorama (1927–40)*. *Das Passagen-Werk*. Band V, 2, hg. von Rolf Tiedemann. Suhrkamp: 1982, S. 660–665.
- Berger, John: *Ways of Seeing*. London British Broadcasting Corp.: 1972.

- Bertsch, Markus und Johannes Grave: *Caspar David Friedrich. Kunst für eine neue Zeit*. Hamburger Kunsthalle. Hatje Cantz: 2023.
- Bertsch, Markus und Jörn Trempler (Hg.): *Entfesselte Natur: Das Bild der Katastrophe seit 1600*. Hamburger Kunsthalle. Michael Imhof Verlag: 2018.
- Bexte, Peter: *Die weggeschnittenen Augenlider des Regulus. Zur verdeckten Antikenrezeption in einem Wort Heinrich von Kleists*. Kleist-Jahrbuch, 2009, S. 254–266.
- Beyer, Vera: *Rahmenbestimmungen: Funktionen von Rahmen bei Goya, Vélazquez, van Eyck und Degas*. Fink: 2009. DOI: 10.30965/9783846745007
- Bladow, Kyle: »Never shut up my native«. Indigenous Feminist protest art in Sápmi. *Feminist Studies* 45 2/3, 2019, S. 310–332. DOI: 10.15767/feministstudies.45.2-3.0312
- Bladow, Kyle and Jennifer Ladino: *Toward an Affective Ecocriticism: Placing Feeling in the Anthropocene. Affective Ecocriticism: Emotion, Embodiment, Environment*, hg. von dens. University of Nebraska Press: 2018, S. 1–22.
- Blanchard, Pascal: *Menschenzoos: Schaustellungen »exotischer« Menschen im Westen. Menschenzoos: Schaufenster der Unmenschlichkeit. Völkerschauen in Deutschland, Österreich, Schweiz, UK, Frankreich, Spanien, Italien, Japan, USA...*, hg. von Pascal Blanchard u.a. Les éditions du Crieur Public: 2012, S. 10–64.
- Bloom, Lisa: *Climate Change and the New Polar Aesthetics*. Duke University Press: 2022. DOI: 10.1215/9781478018643
- Bloom, Lisa: *Gender on Ice: American Ideologies of Polar Expeditions*. University of Minnesota Press: 1993.
- Blumenberg, Hans: *Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetapher*. Suhrkamp Verlag: 1979.
- Bøe Birkeland, Tonje: *Characters I-IV*. Bergen Kjøtt Publishing: 2016.
- Böhme, Gernot: Moderne, Aufklärung, Vernunftkritik. *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 39/6, 1991, S. 589–598.
- Böhme, Gernot: *Für eine ökologische Naturästhetik*. Suhrkamp: 1989.
- Böhme, Hartmut: Einleitung – Natur und Figur. *Natur und Figur: Goethe im Kontext*, hg. von dems. Fink: 2016, S. 11–26. DOI: 10.30965/9783846760468
- Böhme, Hartmut: Magie, Metaphysik und Ästhetik des Weißen und des Schwarzen in Literatur und Kunst. *Schwarz-Weiß als Evidenz: »With Black and White you can keep more of a distance«*, hg. von Monika Wagner und Helmut Lethen. Campus: 2015, S. 17–46.
- Böhme, Hartmut: Rückenfiguren bei Caspar David Friedrich. *Caspar David Friedrich: Deutungen im Dialog*, hg. von Gisela Greve. Edition diskord: 2006, S. 49–95.
- Börsch-Supan, Helmut und Karl Wilhelm Jähnig: *Caspar David Friedrich: Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*. Prestel: 1973.
- Börsch-Supan, Helmut: *Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich*. Dissertation: 1960.
- Böttiger, Carl August: *Artistisches Notizblatt* 3/6, 1825.

- Boetzkes, Amanda: Climate Aesthetics in the Ablation Zone (Dossier). *Afterimage: The Journal of Medial Arts and Cultural Criticism* 47/2, 2020, S. 35–39. DOI: 10.1525/aft.2020.47.2.007
- Boetzkes, Amanda: Plastic, Oil Culture, and the Ethics of Waste. *Out of Sight, Out of Mind: The Politics and Culture of Waste*, hg. von Christof Mauch, RCC Perspectives: 2016, S. 51–58. DOI: 10.5282/rcc/7388
- Borgards, Roland, Frederike Middelhoff und Barbara Thums: Romantische Ökologien – Zur Einleitung. *Romantische Ökologien: Vielfältige Naturen um 1800*, hg. von dens. Metzler: 2023, S. 1–18. DOI: 10.1007/978-3-662-67186-3
- Boulboulé, Guido: Sebaldiana. Memento Mori: Elina Brotherus auf Korsika. *Elina Brotherus: Why not?* Ohne Hg. Hirmer: 2020, S. 74–87.
- Bourriaud, Nicolas: *Esthétique relationnelle*. Les Presses du Réel: 1998.
- Braddock, Alan and Christopher Irmscher: Introduction. *A Keener Perception: Ecocritical Studies in American Art History*, hg. von dens. The University of Alabama Press: 2009, S. 1–10.
- Brantenberg, Terje: Politics of Belonging – The Sámi Movement. *Sámi Stories: Art and Identity of an Arctic People*, hg. von Marit Anne Hauan. Tromsø University Museum: 2014, S. 37–55.
- Breibach, Olaf, Kerrin Klinger, Matthias Müller: *Camera Obscura. Die Dunkelkammer in ihrer historischen Entwicklung*. Franz Steiner Verlag: 2013.
- Brix Søndergaard, Peter: »Something strangely perverse«: Nature and Gender in J.E. Millais Ophelia. *Romantik* 7/1, 2018, S. 115–126. DOI: 10.7146/rom.v7i1.112555
- Brodbeck, Anna Katherine: Julian Charrière and the Future of Romanticism. *Julian Charrière: Towards no Earthly Pole*, hg. von Dehlia Hannah. Mousse Publishing: 2020, S. 67–75.
- Bröckling, Ulrich: *Postheroische Helden. Ein Zeitbild*. Suhrkamp: 2020.
- Brontë, Charlotte: *Jane Eyre*. Penguin Press: 1984.
- Buddemeier, Hans: *Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*. Fink: 1970.
- Burchert, Linn: Atem. Künste, Technologien und Architekturen der Moderne und Gegenwart. *Atem: Gestalterische, ökologische und soziale Dimensionen*, hg. von Linn Burchert und Iva Rešetar. De Gruyter: 2021, S. 1–27. DOI: 10.1515/9783110701876
- Busch, Werner: *Die Naturwissenschaft als Basis des Erhabenen in der Kunst des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*. Jahrbuch des Historischen Kollegs, 2004/05, S. 83–109.
- Busch, Werner: Daniel Chodowieckis »Natürliche und affectierte Handlungen des Lebens.« *Daniel Chodowiecki (1726–1801): Kupferstecher, Illustrator, Kaufmann*, hg. von Ernst Hinrichs. De Gruyter: 1997, S. 77–99.
- Carson, Rachel: *Silent Spring*. Houghton Mifflin: 1962.
- Chakrabarty, Dipesh: The Climate of History: Four Theses. *Critical Inquiry* 35/2, 2009, S. 197–222. DOI: 10.1086/596640

- Comment, Bernard und Martin Richter: *Das Panorama: Die Geschichte einer vergessenen Kunst*. Nikolaische Verlagsbuchhandlung: 2000.
- Coughlin, Maura and Emily Gephart: Introduction. *Ecocritics and the Anthropocene in Nineteenth-Century Art and Visual Culture*, hg. von dens. Routledge: 2020, S. 1–12. DOI: 10.4324/9780429059193
- Craft-Jenkins, Kyle: *Artificial Intelligence and the Technological Sublime: How Virtual Characters Influence the Landscape of the Modern Sublime*. Dissertation (Online-Veröffentlichung): 2012.
- Crary, Jonathan: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*. Suhrkamp: 2002.
- Crutzen, Paul J.: Geology of Mankind. *Nature* 415, 2002, S. 211–215. DOI: 10.1038/415023a
- Danbolt, Matthias und Bart Curtis Pushaw: Institutional Acknowledgements: Introduction to the Special Issue ›The Art of Nordic Colonialism‹. *Konsthistorisk Tidskrift* 92/2, 2023, S. 67–83. DOI: 10.1080/00233609.2023.2213677
- Davis, Heather und Etienne Turpin: Art and Death. Lives Between the Fifth Assessment & the Sixth Extinction. *Art in the Anthropocene. Encounters among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, hg. von dens. Open Humanities Press: 2015, S. 3–30. DOI: 10.26530/oapen_560010
- Davis, Heather und Etienne Turpin: *Art in the Anthropocene: Encounters among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. Open Humanities Press: 2015.
- Davis, Heather: *Plastic Matters*. Duke University Press: 2022. DOI: 10.1215/9781478022374
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari: *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*. Merve: 1993.
- Demos, T. J.: *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Sternberg Press: 2023.
- Demos, T. J., Emily Ekiza Scott und Subhankar Barnerjee.: *The Routledge Companion to Contemporary Art, Visual Culture, and Climate Change*. Routledge: 2021. DOI: 10.4324/9780429321108
- Demos, T. J.: *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*. Sternberg Press: 2017.
- Devereaux, Mary: Oppressive Texts, Resisting Readers and the Gendered Spectator: The New Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 48/8, 1990, S. 337–347. DOI: 10.2307/431571
- Dickel, Hans: *Natur in der zeitgenössischen Kunst: Konstellationen jenseits von Landschaft und Materialästhetik*. Verlag Silke Schreiber: 2016.
- Dickel, Hans: Eiszeit der Moderne. *IDEA* 9, 1990, S. 229–248.
- Didi-Huberman, Georges: *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtré*. MIT Press: 2003.
- Didi-Huberman, Georges: Out of the Dark. *Critical Inquiry* 47/1, 2020, S. 149–171. DOI: 10.1086/710912

- Diebitsch-Pearry, Josephine: *My Arctic Journal: A Year among Ice-fields and Eskimos, 1891–92*. Cooper Square Press: 2002. DOI: 10.5962/bhl.title.33190
- Diederich, Andrea: Albatrosse in der zeitgenössischen Kunst. *Tierstudien* 23, 2023, S. 91–102.
- Dietrich, Lothar und Annelore Rieke-Müller: *Carl Hagenbeck (1844–1913): Tierhandel und Schaustellungen im Deutschen Kaiserreich*. Europäischer Verlag der Wissenschaften: 1998.
- Dobrin, Sidney I.: *Blue Ecocriticism and the Oceanic Imperative*. Routledge: 2021, S. 1–87. DOI: 10.4324/9780429456466
- Dodds, Klaus: *Territorialisation of the Polar Regions*. Mariele Neudecker – *Sediment*, hg. von Ariane Koek. Anomie-Publishing: 2012, S. 135–145.
- Dönmez, Damla: *The Environmental Sublime. From Aesthetics to Ethics. Proceedings for the European Society for Aesthetics*, hg. von Fabian Dorsch und Dan-Eugen Ratiu. University of Fribourg: 2016, S. 122–145.
- Dohm, Katharina, Claire Garnier und Laurent Le Bon.: *Diorama. Erfindung einer Illusion*. Schirn Kunsthalle: 2017.
- Duarte, Adelaide und Marta Pérez-Ibanez: *The Art Market and the Global South*. Brill: 2023. DOI: 10.1163/9789004680432
- Dürbeck, Gabriele, Urte Stobbe, Hubert Zapf und Evi Zemanek: *Ecological Thought in German Literature and Culture (Ecocritical Theory and Practice)*. Lexington Books: 2017.
- EGgebrecht, Hans Heinrich: Romantik – Was ist das? *Wege in die Romantik: Vorträge des Europäischen Musikfestes Stuttgart 1997*, hg. von Ulrich Prinz. Internationale Buchakademie Stuttgart: 1998, S. 22–31.
- Eglinger, Hanna: *Nomadisch – Extatisch – Magisch: Skandinavischer Arktisprimitivismus im ausgehenden 19. und 20. Jahrhundert*. Beck: 2021. DOI: 10.5555/9783846766071
- Ekström, Karin: *Museum Marketization: Cultural Institutions in the Neoliberal Age*. Routledge: 2020. DOI: 10.4324/9780429401510
- Elkins, James: *Stories of Art*. Routledge: 2025.
- Ellermann, Greg: *Thought's Wilderness. Romanticism and the Apprehension of Nature*. Stanford University Press: 2022. DOI: 10.1515/9781503633018
- Étienne, Noémie: *The Art of the Anthropological Diorama: Franz Boas, Arthur C. Parker, and Constructing Authenticity*. De Gruyter: 2021. DOI: 10.1515/9783110743432
- Fanon, Franz: *Pour la révolution africaine*. Maspero: 1964.
- Fehrenbach, Frank und Cornelia Zumbusch: *Aby Warburg und die Natur: Zur Einleitung. Aby Warburg und die Natur: Epistemik, Ästhetik, Kulturtheorie*, hg. von dens. De Gruyter: 2019, S. VII–XVIII. DOI: 10.1515/9783110583410
- Feitscher, Georg: *Schlüsselkonzepte des Heroischen*. Wallstein: 2024. DOI: 10.46500/83535547

- Fischer-Lichte, Erika: Theatralität und Inszenierung. *Inszenierung von Authentizität*, hg. von Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Isabel Pflug und Matthias Warstatt. A. Francke Verlag: 2007, S. 8–28.
- Fish, Cheryl J.: »Extractivism« in Sápmi: Elegiac Ecojustice in Liselotte Wajstedt's Film Kiruna Space Road and Marja Helander's Silence Photographs. *Nordic Narratives of Nature and the Environment: Ecocritical Approaches to Northern European Literatures and Cultures*, hg. von Reinhard Hennig u.a. The Rowmann & Littlefield Publishing Group: 2018, S. 209–228.
- Fish, Cheryl J.: Liselotte Wajstedt's Kiruna: Space Road: Experimental ecocinema as elegiac memoir in »extractivist« Sápmi. *Journal for Scandinavian Cinema* 8/2, 2018, S. 111–112. DOI: 10.1386/jsca.8.2.111_1
- Fleck, Robert: *Kunst und Ökologie*. Edition Konturen: 2023.
- Fleckner, Uwe und Elena Tolstichin: Das Leben der Wandernden: Haupt-, Neben- und Irrwege (Auto)mobiler Kunstwerke. *Das verirrte Kunstwerk. Bedeutung, Funktion und Manipulation von »Bilderfahrzeugen« in der Diaspora*, hg. von dens. De Gruyter: 2020, S. 1–27.
- Fleckner, Uwe und Elena Tolstichin: *Das verirrte Kunstwerk. Bedeutung, Funktion und Manipulation von »Bilderfahrzeugen« in der Diaspora*. De Gruyter: 2020. DOI: 10.1515/9783110545685
- Flores, Tatiana, Florencia San Martin und Charlene Villarsenor: *The Routledge Companion to Decolonizing Art History*. Routledge: 2024.
- Fowkes, Maja und Reuben Fowkes: *World of Art: Art and Climate Change*. Thames & Hudson: 2022.
- Frank, Hilmar: *Aussichten ins Unermessliche. Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich*. Akademie Verlag: 2004. DOI: 10.1524/9783050081052
- Fried, Michael: *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. University of Chicago Press: 1992.
- Früchtel, Josef: Die Unverschämtheit, Ich zu sagen – ein künstlerisches Projekt der Moderne. *Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne*, hg. von Michael Lüthy und Christoph Menke. Diaphenes: 2006, S. 37–48.
- Früh-Jenner, Gustl: *Abstraktionstendenzen im Werk J. M. W. Turners. Ein Versuch der Neubestimmung der Historienmalerei*. Dissertation: 1991.
- Gale, Matthew (Hg.): Pierre Bonnard: *Die Farbe der Erinnerung*. Tate Modern. Hirmer: 2019.
- Gant, Erik: Work and Reality. *Pia Arke*, hg. von Lærke Rydal Jørgensen und Anders Kold. Louisiana Museum. Narayana Press Louisiana Museum of Art: 2021, S. 69–73.
- Gapp, Isabelle: *A Circumpolar Landscape: Art and Environment in Scandinavia and North America, 1890–1930*. Lund Humphries: 2024.
- Garber, Elisabeth: Feminism, Aesthetics, and Art Education. *Studies in Art Education* 33/4, 1992, S. 210–225. DOI: 10.1080/00393541.1992.11651877

- Garrard, Greg : *The Oxford Handbook of Ecocriticism*. Oxford University Press: 2014.
DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199742929.001.0001
- Geimer, Peter: Das Bild als Spur: Mutmaßungen über ein untotes Paradigma. *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, hg. von Sibylle Krämer. Suhrkamp: 2007, S. 95–120.
- Gerdner, Arne: Ethnic categorization, identity and perceptions of life among Swedish Samis. *Ethnicities* 21/6, 2021, S. 1113–1139. DOI: 10.1177/1468796820949284
- Gess, Nicola und Mireille Schnyder: Staunen als Grenzphänomen: Eine Einführung. *Staunen als Grenzphänomen*, hg. von dens. Fink: 2017, S. 1–14. DOI: 10.30965/9783846760918
- Glasberg, Elena: »Living Ice«: Rediscovery of the Poles in an Era of Climate Crisis. *Women's Studies Quarterly* 39 ¼, 2011, S. 221–246. DOI: 10.1353/ws.2011.0072
- Gleis, Ralph und Anna Kærsgaard Gregersen: *Paul Gauguin: Why are you angry?* Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz: 2022.
- Gombrich, Ernst: *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Phaidon: 1960.
- Gould, Polly: *Antarctica: Art and Archive*. Bloomsbury: 2020.
- Gould, Sarah: The Polluted Textures of J. M. W. Turner's Late Works. *Victorian Ecologies* 10, 2021, S. 77–105. DOI: 10.5283/vn.117
- Grave, Johannes: *Bild und Zeit: Eine Theorie des Bildbetrachtens*. Beck: 2022. DOI: 10.17104/9783406784712
- Grave, Johannes: Schiffbruch ohne Zuschauer: Caspar David Friedrichs Eismeer als Katastrophenbild. *Entfesselte Natur: Das Bild der Katastrophe seit 1600*, hg. von Markus Bertsch und Jörg Trempler. Hamburger Kunsthalle. Michael Imhof Verlag: 2018, S. 71–79.
- Grave, Johannes: *Caspar David Friedrich*. Prestel: 2002.
- Grave, Johannes: *Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen. Friedrichs »Eismeer« als Antwort auf einen Begriff aus der zeitgenössischen Ästhetik*. VDG: 2001.
- Greg, Melissa und Gregory J. Seigworth: *The Affect Theory Reader*. Duke University Press: 2010. DOI: 10.1215/9780822393047
- Greenberg, Clement: *Avant Garde und Kitsch. A History of the Western Art Market*. University of California Press: 2023.
- Gründler, Hana: Moral des Blicks oder Ethiken des Sehens. 21: *Inquiries into Art, History, and the Visual* 2, 2022, S. 311–341. DOI: 10.11588/xxi.2022.2.89064
- Gründler, Hana: *Die Dunkelheit der Episteme. Zur Kunst des aufmerksamen Sehens*. Gebrüder Mann Verlag: 2019.
- Haehnel, Birgit: Vom Reisen, Wandern und Nomadisieren. Mobilitätskonzepte in der Kunst als Erfahrung von Welt. *Globalisierung/Hierarchisierung: Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte*, hg. von Irene Below und Beatrice von Bismarck. Jonas Verlag: 2005, S. 88–105.

- Hagenbeck, Carl: *Von Tieren und Menschen. Erlebnisse und Erfahrungen*. Paul List Verlag: 1928.
- Hamel, Hanna: *Übergängliche Natur: Kant, Herder, Goethe und die Gegenwart des Klimas*. August Akademie: 2019. DOI: 10.52438/avaa1001
- Hamilton, Paul: *Metaromanticism: Aesthetics, Literature, Theory*. Cambridge University Press: 2023.
- Hansson, Heidi und Anka Ryall: Introduction: Environmental, Exotic, Everyday Arctic. *Arctic Modernities: The Environmental, the Exotic and the Everyday*, hg. von dens. Cambridge Scholars: 2017, S. 1–13.
- Haraway, Donna: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Campus Verlag: 2018.
- Haraway, Donna: Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin. *Environmental Humanities* 6/1, 2015, S. 159–165.
- Haraway, Donna: Teddy Bear Patriarchy. Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908–1936. *Social Text* 11 (Winter), 1984–85, S. 20–64.
- Haupt, Klaus Werner: *Okzident and Orient. Die Faszination des Orients im langen 19. Jahrhundert*. WV: 2015.
- Heidler, Irmgard: *Der Verleger Eugen Diederichs und seine Welt (1896–1930)*. Otto Harrassowitz Verlag: 1998.
- Heikka, Elina und Anna Kaisa-Rastenberger: The rules of the game (Interview vom 6. März 2016). *La lumière venue du nord/The light from the North: Elina Brotherus – Photographs 1997–2015*, ohne Hg. Hazan: 2016, S. 21–23.
- Heininen, Lassi und Chris Southcott: Globalization and the Circumpolar North: An Introduction. *Globalization and Circumpolar North*, hg. von dens. University Press of Colorado: 2010, S. 1–22.
- Heise-von der Lippe, Anya: *Writing Romantic Climate Change. Gendered Poetics and Critical Legacies in the Anthropocene*. transcript: 2024. DOI: 10.1515/9783839472750
- Heith, Anne: *Experienced Geographies and Alternative Realities: Representing Sápmi and Meanmaa*. Makadam: 2020.
- Heith, Anne: Valkeapää's Use of Photographs in Beaivi Áhčážan. Indigenous Counter-History versus Documentation in the Age of Photography. *Acta Borealia* 31/1, 2012, S. 41–58. DOI: 10.1080/08003831.2014.904996
- Hemkendreis, Anne: Nachhaltigkeit, Transformation und Verlust in der samischen Gegenwartskunst. *Arthistoricum*, 2026 (in Veröffentlichung).
- Hemkendreis, Anne: Thomas Struths Museumsfotografien. Leerstellen des Heroischen im Historienbild. *Ästhetiken des Heroischen: Darstellung – Affizierung – Gesellschaft*, hg. von Achim Aurnhammer, Andreas Gelz, Morten Grage, Anne Hemkendreis, Barbara Korte, Stefanie Lethbridge, obias Schlechtriemen, Thomas Seedorf, Stefan Tilg und Ralf von den Hoff. Wallstein: 2024, S. 237–261. DOI: 10.46500/83535698

- Hemkendreis, Anne: True North: Bewahrende, verweigte und schmelzende Ges-
ten der Heroisierung. *Special Issue des E-Journals: helden.heroes.héros* 9, 2024,
S. 31–40. DOI: 10.6094/helden.heroes.héros./2023/HG/04
- Hemkendreis, Anne: Die Wiederentdeckung der Romantik. Eislandschaften im Kli-
mawandel. *Caspar David Friedrich: Kunst für eine neue Zeit*, hg. von Markus Bertsch
und Johannes Grave. Hatje Cantz: 2023, S. 472–480.
- Hemkendreis, Anne: Who owns the Arctic? Polar Heroism and Climate Change in
Neudecker's Tankwork Cook and Peary. 21: *Inquiries into Art, History and the Visual*
3/4, 2022, S. 893–916. DOI: 10.11588/xxi.2022.4.91464.
- Hemkendreis, Anne: *Die monochromen Interieurbilder Vilhelm Hammershøis. Verweigte*
Einblicke – Ausgestellte Innenwelten. Fink: 2016. DOI: 10.30965/9783846760154
- Heuer, Christopher P. und Rebecca Zorach: *Ecologies, Agents, Terrains*. Yale University
Press: 2018. DOI: 10.1080/21502552.2019.1646597
- Hlaðgerður Lúthersdóttir, Helga: Transcending the Sublime: Arctic Creolisation in
the Works of Isaac Julian and John Akomfrah. *Films on Ice. Cinemas of the Arctic*, hg.
von Scott MacKenzie und Anna Westerstahl Stenport. Edinburgh Press: 2016,
S. 325–334. DOI: 10.1080/21502552.2019.1646597
- Hochkirchen, Britta: *Bildkritik im Zeitalter der Aufklärung: Jean-Baptiste Greuzes Darstel-*
lungen der verlorenen Unschuld. Wallstein: 2018.
- Höfele, Philipp: Der Natur folgen? Normative Naturkonzeption bei Schelling und im
Anthropozän. *JTLA 1 (Special Volume)*, 2023, S. 105–118.
- Höfele, Philipp: Zur mimetischen Dimension des Bösen im Anthropozän: Über-
legungen im Anschluss an Schelling und die Kritische Theorie. *AZP* 3, 2021,
S. 345–368. DOI: 10.5771/0340-7969-2021-3-345
- Hoffmann, Roald und Iain Boyd Whyte: *Das Erhabene in Wissenschaft und Kunst: Über*
Vernunft und Einbildungskraft. SV: 2010. DOI: 10.1002/ange.201100222
- Hofmann, Werner: Caspar David Friedrichs Mann im Nebelmeer – Ein Wanderer?
Wege in die Romantik: Vorträge des Europäischen Musikfestes Stuttgart 1997, hg. von
Ulrich Prinz. Internationale Buchakademie Stuttgart: 1998, S. 84–97.
- Hofmann, Werner: Vorwort des Herausgebers. *Caspar David Friedrich und die deutsche*
Nachwelt, hg. von dems. Suhrkamp: 1974, S. 7–16.
- Hofmann, Werner: *Caspar David Friedrich: 1774–1840*. Prestel: 1974.
- Holmquist, Kenneth und Jaroslaw Pluciennik: A Short Guide to the Theory of the
Sublime. *Style* 36/4, 2002, S. 718–736.
- Hollein, Max: Vorwort. *Wunschwelten: Neue Romantik in der Kunst der Gegenwart*, hg.
von Max Hollein und Martina Weinhardt. Schirn Kunsthalle Frankfurt. Hatje
Cantz: 2005, S. 1–16.
- Holzherr, Andrea: *Of Landscape: Elina Brotherus. The New Painting*. Phaidon: 2006.
- Horn, Eva und Hannes Berghaller: *Anthropozän zur Einführung*. Junius: 2019.
- Horn, Eva: *Zukunft als Katastrophe*. S. Fischer: 2014.

- Horsberg Hansen, Hanna, Irene Snarby, Leif Magne Tangen und Tone Kristine Tingvoll: *Beauty and Truth. Dialogues between Sami art and art historical research. Beauty and Truth. Cáppatvuohhta ja duohtavuohhta: Dialogues between Sami art and art historical research*, hg. von Hanna H. Hansen, Irene Snarby, Leif Magne Tangen, and Tone Kristine Thørring Tingvoll. Orkana Akademisk: 2014, S. 6–8.
- Hubbel, Andrew und John C. Ryan: *Introduction to the Environmental Humanities*. Routledge: 2022. DOI: 10.4324/9781351200356
- Hübsch, Annette: *Der gerahmte Blick: Zu einer Geschichte des Bildschirms am Beispiel der Camera obscura*. Dissertationsschrift: 2003.
- Hühn, Helmut: Deutungskonflikt ›Romantik‹: Problemgeschichtliche Überlegungen. *Europäische Romantik: Interdisziplinäre Perspektiven der Forschung*, hg. von Helmut Hühn und Joachim Schiedermaier. De Gruyter: 2015, S. 17–34. DOI: 10.1515/9783110311020
- Ibata, Hélène: From »Delightful Horror« to Ecological Warning: The Uses of the Sublime in Romantic and Post-Industrial Landscapes. *Romantic Ecologies: Selected Papers from the Augsburg Conference of the German Society for English Romanticism*, hg. von David Kerler und Martin Middeke. Wissenschaftlicher Verlag Trier: 2023, S. 229–250.
- Igloliorte, Heather, Amy Dickson und Charissa von Harringa: *Among all these tundras*. OCAD University Open Research Repository: 2019.
- Jackson, David: *Danish Golden Age Painting*. Yale University Press: 2021.
- Jørgensen, Ulla, Angkjær: Performing the Forgotten: Body, Territory, and Authenticity in Contemporary Sámi Art. *Sámi Art and Aesthetics: Contemporary Perspectives*, hg. von Svein Aamold, Ellin Haugdal, Ulla Angkjær Jørgensen und Ruth B. Phillips. Aarhus University Press: 2017, S. 249–265.
- Jonsson, S.: On Pia Arke, Afterall: A Journal of Art. *Context and Enquiry* 44, 2017, S. 10–20. DOI: 10.1086/695509
- Jul, Carsten: Being an Origin. A Presentation of Pia Arke's Exhuming Gesture. Afterall: A Journal of Art. *Context and Enquiry* 44, 2017, S. 22–31.
- Kaalund, Nanna Katrine: Ethnography as racialised Womanhood in the Arctic Writings of Josephine Diebitsch-Pearry, *Communicating Ice in Popular Arts and Aesthetics*, hg. von Anne Hemkendreis und Anna-Sophie Jürgens. Palgrave: 2024, S. 87–104. DOI: 10.1007/978-3-031-39787-5
- Kaewen Dang, Tiffany: Decolonizing Landscape. *Landscape Research* 46/7, S. 1004–1016. DOI: 10.1080/01426397.2021.1935820
- Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie. *Immanuel Kant. Werke in sechs Bänden*, hg. von Wilhelm Weischedel. Suhrkamp: 1983, §27, S. 333.
- Kaplan, Ann: *Rocking around the clock: Music Television, postmodernism and consumer culture*. Methuen: 1987.
- Kastner, Jeffery und Brian Wallis: *Land and Environmental Art*. Phaidon: 1998.

- Kemp, Wolfgang: *Der explizite Betrachter: Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*. Konstanz University Press: 2015.
- Kemp, Wolfgang: Praktische Bildbeschreibung. Über Bilder in Bildern, besonders bei van Eyck und Mantegna. *Kemp Reader. Ausgewählte Schriften*, hg. von Kilian Heck. Dt. Kunstverlag: 2006, S. 175–191. DOI: 10.11588/diglit.55647
- Kemp, Wolfgang: *Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz. Kunstgeschichte: Eine Einführung*, hg. von Hans Belting u.a. Reimer: 2003, S. 247–265.
- Kemp, Wolfgang: *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Reimer: 1992.
- Kerschbaumer, Sandara, Matthias Löwe und Tilman Reitz: GegenRomantik: Einleitende Gedanken. *GegenRomantik: Konfliktlinien in Naturwissenschaft, Politik und Ästhetik*, hg. von dens. De Gruyter: 2024. DOI: 10.1515/9783111199733
- Kerschbaumer, Sandra: Romantisierung von Politik? Einige Gedanken und Hintergründe zur Einführung. *Athenäum: Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft (Sonderheft). Romantisierung von Politik: Historische Konstellation und Gegenwartsanalysen*, hg. von Sandra Kerschbaumer und Matthias Löwe. Brill: 2022, S. 1–44. DOI: 10.5555/9783657708383
- Kerschbaumer, Sandra und Stefan Matuschek: Romantik erkennen – Modelle finden. Zur Einführung. *Romantik erkennen – Modelle finden*, hg. von dens. Ferdinand Schöningh: 2019, S. 1–14. DOI: 10.1515/9783110311020
- Kerschbaumer, Sandra: *Immer wieder Romantik. Modelltheoretische Beschreibungen ihrer Wirkungsgeschichte*. Universitätsverlag Winter: 2018. DOI: 10.33675/978-3-8253-7786-1
- Khalip, Jacques und Forest Pyle: Introduction: The Present Darkness of Romanticism. *Constellations of a Contemporary Romanticism*, hg. von dens. Fordham University Press: 2016, S. 1–14. DOI: 10.1515/9780823271061-001
- Klar, Alexander: Grußwort. *Kunst um 1800. Kuratieren als wissenschaftliche Praxis: Die Hamburger Kunsthalle in den 1970er Jahren*, hg. von Petra Lange-Berndt und Dietmar Rübel. Hatje Cantz: 2024. DOI: 10.1515/9780823271061-001
- Kleivan, Inge: Pia Arke's Pinhole Camera Photographs. *Tupilakosaurus. An Incomplete(able) Survey of Pia Arke's Artistic Work and Research*, hg. von Kuratorisk Aktion. Ohne Verlagsangaben: 2023, S. 251–252.
- Klonk, Charlotte: Wegbereiter der abstrakten Kunst oder Prophet der modernen Gesellschaft: Die Ausstellung »William Turner und die Landschaft seiner Zeit« (1972). *Kunst um 1800. Kuratieren als wissenschaftliche Praxis: Die Hamburger Kunsthalle in den 1970er Jahren*, hg. von Petra Lange-Berndt und Dietmar Rübel. Hatje Cantz: 2024, S. 300–309. DOI: 10.61608/9783775757607
- Knappe, Joachim: Gibt es Pathosformeln? Überlegungen zu einem Konzept von Aby Warburg. *Muster im Wandel: Zur Dynamik topischer Wissensordnungen im Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hg. von Wolfgang Dickhut und Norbert Winkler. V&R Unipress: 2008, S. 115–257.

- Köchy, Kristian: Romantische Naturphilosophie. *Online Encyclopedia Philosophy of Nature/Online Lexikon Naturphilosophie*, hg. von Thomas Kirchhoff. Universitätsbibliothek Heidelberg: 2021, S. 1–19. DOI: 10.11588/oe pn.2021.1.80608
- Koek, Ariane: Sediment: An Introduction to the Works of Mariele Neudecker. *Mariele Neudecker – Sediment*, hg. von ders. Anomie-Publishing: 2012, S. 103–115.
- Körner, Joseph Leo: *Caspar David Friedrich and the subject of landscape*. Reaktion Books: 1990.
- Kofman, Sarah: *Camera obscura: Von der Ideologie*. Turia + Kant: 2014.
- Kokkini, Sofia: *Resakralisation der Natur im 21. Jahrhundert: Eine Studie zur Entwicklung der Naturauffassung seit der Romantik*. Diplomica Verlag: 2020.
- Kold, Anders: The Arctic Portal. Four Years that took Pia Arke's Art to a different Place. *Pia Arke*, hg. von Lærke Rydal Jørgensen und Anders Kold. Louisiana Museum. Narayana Press: 2021, S. 21–31.
- Kolesch, Doris: Einleitung. *Affektive Dynamiken der Gegenwart: Formen, Wirkungen, Erfahrungen*, hg. von ders. Neofelis: 2024, S. 7–18. DOI: 10.11588/oe pn.2021.1.80608
- Kornmeier, Uta und Georg Toepfer: Natur im Kasten: Ästhetische und museale Antworten auf das Problem des naturgeschichtlichen Dioramas. *Objektivität und Imagination. Naturgeschichte in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts*, hg. von Annerose Keßler und Isabelle Schwarz. transcript: 2018, S. 225–250.
- Koskimies, August V. und Toivo I. Itkonen: *Inari Sámi Folklore: Stories from Aanaar*. The University of Wisconsin Press: 2019. DOI: 10.2307/j.ctvfjcxnm
- Kosofsky Sedgwick, Eve und Adam Frank: *Shame and its Sisters: A Silvan Tomkins Reader*. Duke University Press: 1995.
- Kristensen, Monica: *Heroes. Arctic*, hg. von Michael Juul Holm. Louisiana Museum of Modern Art. Rosendahls: 2013, S. 54–63.
- Krogh Christensen, Sofie: Measuring Silences: Pia Arke's Montage of Bodies into Danish Colonial History. *Pia Arke*, hg. von Ros Carter und Sofie Krogh Christensen. John Hansard Gallery: 2024, S. 67–72.
- Krüger, Klaus: *Das Bild als Palimpsest. Bilderfragen: Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, hg. von Hans Belting. Brill: 2007, S. 133–163.
- Kuokkanen, Rauna: All I see is White. The Colonial Problem in Finland. *Finishness: Whiteness and Coloniality*, hg. von Josephine Hegaerts, Tuiire Liimatainen, Laura Hekanao und Elizabeth Peterson. Helsinki University Press: 2020, S. 291–314. DOI: 10.33134/HUP-17-1
- Kusserow, Karl: Introduction: Connected. *Picture Ecology: Art and Ecocriticism in Planetary Perspective*, hg. von dems. Princeton University Art Museum: 2021, S. 8–23.
- Kusserow, Karl: *Picture Ecology: Art and Ecocriticism in Planetary Perspective*, hg. von dems. Princeton University Art Museum: 2021.

- Kyrölä, Katrariina und Tuij Huuki: Re-imagining a Queer Indigenous Past: Affective Archives and Minor Gestures in the Sámi Documentary Sparroabbán. *Journal of Cinema and Media Studies* 60/5, 2021, S. 75–98. DOI: 10.1353/cj.2021.0020
- Lange-Berndt, Petra und Dietmar Rübel: Der Zyklus Kunst um 1800: Eine europäische Ausstellungsgeschichte komplexer Gefüge. *Kunst um 1800: Kuratieren als wissenschaftliche Praxis: Die Hamburger Kunsthalle in den 1970er Jahren*, hg. von dens. Hatje Cantz: 2024, S. 20–119.
- Lanone, Catherine: Arctic Spectacles in Jane Eyre und Vilette. *Brontë Studies* 34/2, 2009, S. 117–126. DOI: 10.1179/147489309X431557
- Lantto, Patrick: Borders, citizenship and change: The case of the Sami people, 1751–2008. *Citizenship Studies* 14/54, 2010, S. 543–556. DOI: 10.1080/13621025.2010.506709
- Latour, Bruno: *Kampf um Gaia. 8 Vorträge über das neue Klimaregime*. Suhrkamp Verlag: 2017.
- Latour, Bruno: On actor-network-theory: A few clarifications. *Soziale Welt* 47/4, 1996, S. 369–381.
- Lehtola, Veli-Pekka: Our Histories in the Photographs of the Others. Sámi approaches to visual material in archives. *Journals of Aesthetics and Culture* 10, 2018, S. 1–13. DOI: 10.1080/20004214.2018.1510647
- Lesutis Gedimanis: Queering as (un)knowing: Ambiguities of sociality and infrastructure. *Progress in Human Geography* 47/3, S. 392–408. DOI: 10.1177/03091325231173564
- Lien, Sigrid: Sámi Silence Visualized. Indigenous Loss negotiated in Contemporary Art. *Negotiating Memory from the Romans to the Twenty-First Century*, hg. von Øivind Fuglerud, Kjersti Larsen und Marina Prusac Lindhagen. Routledge: 2020, S. 44–61. DOI: 10.4324/9781003091332
- Little, J. I.: Seeing Icebergs and Inuit as Elemental Nature: An American Transcendentalist on and off the Coast of Labrador, 1864. *Social History* XLIX/99, 2016, S. 243–262. DOI: 10.1353/HIS. 2016.0009
- Loftsfóttir, Kristín und Lars Jensen: Introduction: Nordic Exceptionalism and the Nordic ›Others‹. *Whiteness and Postcolonialism in the Nordic Region: Exceptionalism, Migrant Others and National Identities*, hg. von dens. Ashgate: 2012, S. 1–11. DOI: 10.4324/9781315547275
- Loomis, Chauncey C.: The Arctic Sublime. *Nature and the Victorian Imagination*, hg. von U. C. Knoepfelmacher und G. B. Tennyson. University California Press: 1977, S. 59–112.
- Lyotard, Jean-Francois: Die Erhabenheit ist das Unkonsumierbare (in einem Gespräch mit Christine Pries). *Kunstforum* 100, 1989, S. 354–363.
- Maase, Kaspar: Wie ›bürgerlich‹ waren Massenvergnügung und -unterhaltung im Deutschland der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts? *Geburt der Massenkul-*

- tur, hg. von Roland Prügel. Verlag des Germanischen Nationalmuseums: 2014, S. 134–142.
- Maguire, Gerard: Human Erosion: Indigenous Peoples and Well-Being in the Anthropocene. *Irish Studies in International Affairs* 31, 2020, S. 113–130. DOI: 10.3318/ISIA.2020.31.3
- Matuschek, Stefan: *Die Romantik: Themen, Strömungen, Personen*. Beck: 2024. DOI: 10.17104/9783406815003-2
- Matuschek, Stefan: Der Romantik-Popanz. Ein Wiedergänger. *GegenRomantik: Konfliktlinien in Naturwissenschaft, Politik und Ästhetik*, hg. von Sandra Kerschbaumer, Matthias Löwe und Tilman Reitz. De Gruyter: 2024, S. 15–30. DOI: 10.1515/978311199733
- Maude-Roxby, Alice: Making Connections. Pia Arke and Feminists using Photography. *Pia Arke*, hg. von Ros Carter und Sofie Krogh Cristensen. John Hansard Gallery: 2024, S. 15–24.
- McCorristine, Shane: *The Spectral Arctic. A History of Dreams & Ghosts in Polar Exploration*. UCL Press: 2018. DOI: 10.14324/111.9781787352452
- McCorristine, Shane: Träume, Labyrinth, Eislandschaften: Körper und Eis in Arktis-Expeditionen des 19. Jahrhunderts. *Weltmeere. Wissen und Wahrnehmung im langen 19. Jahrhundert*, hg. von Alexander Kraus und Martina Winkler. Vandenhoeck & Ruprecht: 2014, S. 103–126. DOI: 10.13109/9783666317132
- McKee, Francis: Testing the Mind's Eye. *Mariele Neudecker*, hg. von Katherine Wood. Firstsite: 1999, S. 29–53.
- McKenzie, Scott und Anna Westerstahl Stenport: Tearing Up the Screen. Pia Arke's Postcolonial Processes. *Process Cinema: Handmade Film in the Digital Age*, hg. von Scott MacKenzie und Janine Marchessault. McGill-Queen's University Press: 2019, S. 390–406. DOI: 10.1515/9780773558106
- Menke, Bettine: Pol-Apokalypsen, die Enden der Welt – Im Gewirr der Spuren. *Apokalypse: Der Anfang im Ende*, hg. von Maria Moog-Grünewald und Verena Olejniczak Lobsien. Winter: 2003, S. 311–337.
- Menke, Bettine: Polarfahrt als Bibliotheksphänomen und die Polargebiete der Bibliothek: Nachfahren Petrarca und Dantes im Eis und in den Texten. *Ultima Thule: Bilder des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. von Annelore Engel-Braunschmidt u. a. Peter Lang: 2001, S. 145–172.
- Mertens, Sabine: *Seesturm und Schiffbruch. Eine motivgeschichtliche Studie*. VEB Hinstorff Verlag: 1987.
- Michalski, Ernst: *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Kunstgeschichte*. De Gruyter: 1932.
- Walter D.: *Epistemischer Ungehorsam: Rhetoriken der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität*. Turia + Kant: 2006.
- Miles, Malcolm: *Eco-Aesthetics: Art, Literature and Architecture in a Period of Climate Change*. Bloomsbury: 2014.

- Milroy, Sarah: A Contract with Nature? *The Canadian Forum* 64/65, 1984, S. 25–37.
- Mirzoeff, Nicholas: *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Duke Press: 2011. DOI: 10.1215/9780822393726
- Modiano, Raimonda: Humanism and the Comic Sublime: From Kant to Friedrich Theodor Vischer. *Studies in Romanticism* 26/2, 1987, S. 231–244. DOI: 10.2307/25600649
- Morgan, Benjamin: After the Arctic Sublime. *New Literary History* 47/1, 2016, S. 1–26. DOI: 10.1353/nlh.2016.0000
- Morton, Timothy: *All Art is Ecological*. Penguin Press: 2021.
- Morton, Timothy: *Ökologie ohne Natur: Eine neue Sicht der Umwelt*. Matthes & Seitz: 2016.
- Morton, Timothy: *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. University of Minnesota Press: 2013. DOI: 10.1086/679088
- Müller, Martin: *Natur – Bildung nach der Romantik?* Dissertation: 2022.
- Nagy, Murielle: Sex, lies and northern exploration: Recent books on Peary, MacMillan, Stefansson, Wilkins and Flaherty. *La revue Études/Inuit/Studies* 32/2, 2008, S. 168–185. DOI: 10.7202/038221ar
- Nansen, Fridtjof: *In Nacht und Eis*. Band 2, Severus: 2019.
- Naum, Magdalena and Jonas M. Nordin: Introduction: Situating Scandinavia Colonialism. *Scandinavian Colonialism and the Rise of Modernity: Small Time Agents in a Global Area*. Springer: 2013, S. 1–16. DOI: 10.1007/978-1-4614-6202-6
- Neimanis, Astrida: *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*. Bloomsbury: 2017. DOI: 10.5040/9781474275415
- Niehaus, Michael, Michael Öhlschläger, Karine Winkelvoss und Kay Wolfinger: Einleitung. Traditionen des Pathos? *W. G. Sebald und die Literatur der Gegenwart*, hg. von dens. Königshausen & Neumann: 2025, S. 7–11. DOI: 10.36202/9783826081606
- Nielsen, Kristine: Disobedience in Sámi Artist Marja Helander's film ›Birds in the Earth‹. *Third Text* 36/4, 2022, S. 295–310. DOI: 10.1080/09528822.2022.2074198
- Niemelä, Jenni und Niina Uusitalo: Aesthetic practices in the climate crisis: Intervening in consensual frameworks of the sensible through images. *Nordic Journal of Media Studie* 3/1, 2023, S. 164–183. DOI: 10.2478/njms-2021-0009
- Nixon, Rob: *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard University Press: 2011. DOI: 10.4159/harvard.9780674061194
- Nochlin, Linda: The imaginary Orient. *Art in America* 5, 1983, S. 119–191.
- Norman, David: A Monochrome at Ukkusissaq: Pia Arke's Home-Rule Earthworks*. *October* 183, 2023, S. 115–146. DOI: 10.1162/octo_a_00487
- Ogée, Frédéric: »A New and Unforeseen Creation«: Turner, English Landscape, and the Anthro(po)s(cene). *British Art and the Environment. Changes, Challenges, and Responses Since the Industrial Revolution*, hg. von Charlotte Gould and Sophie Mesplède. Routledge: 2022, S. 166–181. DOI: 10.4324/9781003099215

- Olsson, Carl-Johan: Stepping into and out through the picture: On Wolfgang Iser's reception theory as an entry to Romantic landscape painting. *Picturing the Romantic: New Perspectives on European Romanticism(s) in the visual arts*, hg. von Elisabeth Ansel, Johannes Grave, Christin Neubauer und Mira Claire Zadrozny. De Gruyter: 2025, S. 145–162.
- Osamu Kamada, Roy: *Postcolonial Romanticisms: Landscape and the Possibilities of Inheritance*. Peter Lang: 2010. DOI: 10.3726/978-1-4539-0480-0
- Østgaard Lund, Harald und Siv Frøydis Berg: *Norske polarheltebilder: 1888–1928*. Nasjonalbiblioteket Forlaget Press: 2012.
- Ott, Konrad: Geistesgeschichtliche Ursprünge des deutschen Naturschutzes zwischen 1850 und 1914. *Handbuch Naturschutz und Landschaftspflege*, hg. von Werner Konold. Wiley-VHC: 2004, S. 1–6.
- Pálsson, Gísli: Race and the Intimate in Arctic Exploration. *Ethnos* 69/3, 2004, S. 363–386. DOI: 10.1080/0014184042000260053
- Parker, Martin: The genealogy of the zoo: Collection, park and carnival. *Organization* 28/4, 2021, S. 604–620. DOI: 10.1177/1350508420910573
- Parry, William Edward: *Journal of Voyage for the Discovery of the North-West-Passage from the Atlantic to the Pacific 1819 to 1820*. John Murray: 1821.
- Paulsen, Siri: 29 Years After: The Currency of Ethno-Aesthetics. *Pia Arke*, hg. von Ros Carter und Sofie Krogh Cristensen. John Hansard Gallery: 2024, S. 97–104.
- Paulsen, Wolfgang (Hg.): *Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur*, Stiehm: 1969.
- Pearry, Robert Edwin: *Northward over the Great Ice*. Lehmanns: 2012.
- Pelc, Ortwin: *Die Völkerschauen der Hagenbecks. Zur Schau-gestellt. Ritual und Spektakel im ländlichen Raum*, hg. von Karl-Heinz Ziessow und Uwe Meiners, ohne Hg. Museumsdorf Cloppenburg: 2003, S. 117–132.
- Pettersson, Susanne: *Close to Painting. Elina Brotherus. The New Painting*. Next Level: 2006, S. 5–8.
- Plumwood, Val: *Feminism and the Mastery of Nature*. Routledge: 1993. DOI: 10.4324/9780203006757
- Port, Ulrich: Pathosformeln: *Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755–1888)*. Fink: 2005. DOI: 10.37307/j.1868-3007 v15.n2.8
- Prange, Regine: Sinnoffenheit und Sinnverneinung als metapicturale Prinzipien: Zur Historizität bildlicher Selbstreferenz am Beispiel der Rückenfigur. *Ambiguität in der Kunst: Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, hg. von Verena Krieger und Rachel Mader. Böhlau: 2010, S. 125–167.
- Prange, Regina: Das Nationale und das Sublime. Zwei Paradigmen der Caspar-David-Friedrich-Forschung in neuen Beiträgen. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 36, 1991, S. 171–198.
- Pries, Christine: *Das Erhabene: Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. De Gruyter: 1995. DOI: 10.1515/9783050082899

- Protschky, Susie: Seductive Landscapes. Gender, Race and European Representations of Nature in Dutch East Indies during the late Colonial Period. *Gender and History* 20/2, 2008, S. 372–398. DOI: 10.1111/j.1468-0424.2008.00530.x
- Raab, Jennifer: These Objects. Frederic Church and the Culture of Detail. *The Art Bulletin* 95/4, 2013, S. 578–596. DOI: 10.1080/00043079.2013.10786094
- Rautmann, Peter: C. D. Friedrich. *Das Eismeer – Durch Tod zum neuen Leben*. Fischer: 1994.
- Rautzenberg, Markus: *Hide and Seek. Das Spiel zwischen Transparenz und Opazität*. Fink: 2010. DOI: 10.30965/9783846748886
- Reeploeg, Silke: Gendering arctic memory: Understanding the legacy of Josephine Diebitsch-Peary. *Memory Studies* 14/5, 2021, S. 1061–1080. DOI: 10.1177/17506980211024327
- Reiss, Julia: *Art, Theory and Practice in the Anthropocene*. Vernon Press: 2019.
- Richardson, Michael and Kerstin Schankweiler: Affective Witnessing. *Affective Societies. Key Concepts*, hg. von Jan Slaby und Christian von Scheve. transcript: 2019, S. 166–177. DOI: 10.4324/9781351039260
- Riegl, Alois: *Das holländische Gruppenporträt (Textband)*. Anton Schroll & Co.: 1931.
- Riegl, Alois: Stimmung als Inhalt der modernen Kunst. *Die graphischen Künste* 22, 1899, S. 47–56.
- Rigby, Kate: Symposie. Potentiation, Conviviality and Collaboration in Romantic Eco-poetics. *Romantische Ökologien: Vielfältige Naturen um 1800*, hg. von Roland Borgards u.a. Metzler: 2023, S. 207–224. DOI: 10.1007/978-3-662-67186-3
- Rigby, Kate: *Reclaiming Romanticism. Towards an Eco-poetics of Decolonization*. Bloomsbury: 2020.
- Rigby, Kate: *Dancing with Disaster: Environmental Histories, Narratives and Ethics for Perilous Times*. University of Virginia Press: 2015.
- Rosenberg, Raphael: *Turner – Hugo – Moreau: Entdeckung der Abstraktion*. Schirn Kunsthalle Frankfurt: 2007. DOI: 10.11588/artdok.00000760
- Rosenblum, Robert: *Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C. D. Friedrich zu Mark Rothko*. Schirmer/Mosel: 1981.
- Roxanne, Tiara: Tearing Apart the Archive (Archival Dehiscence). *Pia Arke*, hg. von Ros Carter und Sofie Krogh Cristensen. John Hansard Gallery: 2024, S. 49–56.
- Rzucidlo, Ewelina: *Caspar David Friedrich und die Wahrnehmung: Von der Rückenfigur zum Landschaftsbild*. LIT-Verlag: 1998.
- Said, Edward W.: *Orientalism*. Penguin Press: 2003.
- Sandbye, Mette: Inside the Camera Obscura: Thinking With and Against Technology. *Pia Arke*, hg. von Ros Carter und Sofie Krogh Cristensen. John Hansard Gallery: 2024, S. 34–40.
- Sandbye, Mette: The Arctic Mongrel – Pia Arke's Ethno-Aesthetics as Post-Colonial Avant-Gardism. *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries since 1975*, hg. von Benedikt Hjärtarson. Brill: 2022, S. 893–90.

- Sandbye, Mette: »Staged Photography« Revisited. *School of Photography*, hg. von Jasmin Daryani und Simon Berg. University of Gothenburg: 2012, S. 178–193.
- Scheffert, Lisa und Anne Hemkendreis: William Turners Sensibilität für ökologische Veränderungen. *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst*, 2024, ohne Seitenzahlen. DOI: 10.55597/d18906
- Schimanski, Johan: *Passagiere des Eises. Polarhelden und arktische Diskurse 1874*. Böhlau: 2015.
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Das koloniale Unbewusste in der Kunstgeschichte. *Globalisierung/Hierarchisierung: Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte*, hg. von Irene Below und Beatrice von Bismarck. Jonas Verlag: 2005, S. 19–44.
- Schmitz-Emans, Monika: Phantasmagorische Dokumentationen. Geisterphotographie und ihre literarische Rezeption. *Durchbrochene Ordnungen: Das Dokumentarische der Gegenwart*, hg. von Friedrich Balke, Oliver Fahle und Annette Urban. transcript: 2020, S. 24–39. DOI: 10.14361/9783839443101
- Schneider, Birgit: *Klimabilder. Eine Genealogie globaler Bildpolitiken von Klima und Klimawandel*. Matthes & Seitz: 2018.
- Schreiber, Alois Wilhelm: *Lehrbuch für die Kunst*. Mohr und Zimmer: 1809.
- Schrey, Dominik: *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur*. Kadmos: 2017
- Seymour, Nicole: *Bad Environmentalism. Irony and Irreverence in the Ecological Age*. University of Minnesota Press: 2023.
- Shapshay, Sandra: Contemporary Environmental Aesthetics and the Neglect of the Sublime. *The British Journal of Aesthetics* 26, 2013, S. 1–19. DOI: 10.1093/aesthj/ayso67
- Sharp, Hasana: Not all Humans: Radical Criticism of the Anthropocene Narrative. *Environmental Philosophy* 17/1, 2020, S. 143–158. DOI: 10.5840/envirophil20202793
- Simonis, Annette: Das Aussterben durchdenken. Begegnungen mit verstorbenen Spezies im naturhistorischen Diorama. *Komparatistik Online*, 2020, S. 26–49.
- Smith, Olga and Andrew Patrizio: Introducing methods for ecocritical art history. *Methods for ecocritical art history*, hg. von dens. Manchester University Press: 2026, S. 1–14.
- Smithson, Robert: *The Collected Writings of Robert Smithson*. University of California Press: 1996.
- Söntgen, Beate und Nina Zimmer: *Am Rande des Ereignisses: Das Nachleben des 19. Jahrhunderts in Andreas Gurskys Serie »F1 Boxenstopp«*. Kunstmuseum Basel. Hatje Cantz: 2007, S. 49–68.
- Söntgen, Beate: Hinter dem Rücken der Figur: Das Nachleben der Romantik in der Kunst der Gegenwart. *Wunschwelten: Neue Romantik in der Kunst der Gegenwart*, hg. von Max Hollein und Martina Weinhardt. Schirn Kunsthalle Frankfurt. Hatje Cantz: 2005, S. 66–87.
- Sontag, Susan: Objekte der Melancholie. Susan Sontag: *Über Fotografie*, hg. von Gertrud Baruch und Mark W. Rien. Hanser: 2002, S. 61–96.

- Sontag, Susan: Der Heroismus des Sehens. Susan Sontag: *Über Fotografie*, hg. von Gertrud Baruch und Mark W. Rien. Hanser: 2002, S. 97–128.
- Spelleri, Maria: *Approaching Art of Caspar David Friedrich through Iconic and Gender Analysis*. Konferenzpapier 2020 (veröffentlicht auf Academia.edu).
- Sprute, Jürgen: Der Begriff des Moral Sense bei Shaftesbury und Hutcheson. *Kant Studien: Philosophische Zeitschrift der Kant-Gesellschaft* 72, 1–4, hg. von Manfred Baum u.a., 1980, S. 221–237.
- Stafford, Barbara Maria and Frances Terpak: *Devices of Wonder – From the World in a Box to Images on a Screen*. Getty Publications: 2001.
- Stamm, Ruth: Romantic Revisited. Postkoloniale Annäherung an romantische Bilder im Anthropozän. *Caspar David Friedrich: Kunst für eine neue Zeit*, hg. von Markus Bertsch und Johannes Grave. Kunsthalle Hamburg. Hatje Cantz: 2023, S. 482–493.
- Stankoweit, Theresa: *Das Habitat-Diorama um 1900: Medialer Eigensinn und politische Raumkonstruktionen in Naturkundemuseen*. De Gruyter: 2025. DOI: 10.1515/9783689240028
- Steffensen, Erik: Into Photography. Pia Arke and her Pinhole Camera. *Pia Arke*, hg. von Lærke Rydal Jørgensen und Anders Kold. Louisiana Museum. Narayana Press: 2021, S. 33–37.
- Steinhauser, Monika: Im Bild des Erhabenen. *Merkur* 487, 1989, S. 815–831.
- Steinkrüger, Jan-Erik: *Thematisierte Welten. Über Darstellungspraxen in Zoologischen Gärten und Vergnügungsparks*. transcript: 2013. DOI: 10.1515/transcript.9783839424704
- Stöger, Alexander: Kontroverse Romantikrezeption in den Naturwissenschaften: Der gegenromantische Topos in der naturwissenschaftlichen Identitätsfindung des 19. Jahrhunderts. *GegenRomantik: Konfliktlinien in Naturwissenschaft, Politik und Ästhetik*, hg. von Sandra Kerschbaumer, Matthias Löwe und Tilman Reitz. De Gruyter: 2024, S. 31–51. DOI: 10.1515/9783111199733
- Stoichita, Victor: *Das selbstbewusste Bild: Der Ursprung der Metamalerei*. Brill 1998.
- Storch, Ursula: *Die Welt in Reichweite: Imaginäre Reisen im 19. Jahrhundert*. Czernin Verlag: 1999.
- Stordahl, Vigdis: How to be a real Sámi? Ethnic identity in the context of (inter)national integration. *Études Inuit Studies* 17/1, 1993, S. 127–130.
- Stougaard-Nielsen, Jakob: Nordic Nature from Romantic Nationalism to the Anthropocene. *Introduction to Nordic Cultures*, hg. von Annika Lindskog und Jakob Stougaard-Nielsen. UCL Press: 2020, S. 165–180. DOI: 10.14324/111.9781787353992
- Ströbele, Ursula: Kunst und Ökologie: Von den 1960er-Jahren bis in die Gegenwart. *New Ecologies: Gegenwart Presence II*, hg. von Florian Matzner u.a. Kunstsammlungen Chemnitz. Kerber: 2024, S. 237–251.

- Storm, Dikka und Kjellaug Isaksen: Duodij – Dáidda. *Sámi Stories: Art and Identity of an Arctic People*, hg. von Marit Anne Hauan. Tromsø University Museum: 2014, S. 91–101.
- Stübe, Raphael: *Neoromantik der Jahrhundertwende. Transformationen eines romantischen Erzählmodells um 1900*. Metzler: 2023. DOI: 10.1007/978-3-662-66289-2
- Stuhl, Andrew: *Unfreezing the Arctic. Science, Colonialism, and the Transformation of Inuit Lands*. The University of Chicago Press: 2016. DOI: 10.7208/chicago/9780226416786.001.0001
- Sturma, Dieter: Rousseau über Ursprung und Kontingenz der Kultur. *Anfang und Ursprung. Die Frage nach dem Ersten in Philosophie und Kulturwissenschaft*, hg. von Emil Angehrn. De Gruyter: 2007, S. 187–202. DOI: 10.1515/9783110925494
- Sullivan, Heather I.: Goethe's Concept of Nature: Proto-Ecological Model. *Ecological Thought in German Literature and Culture*, hg. von G. Dürbeck u.a. Lexington Books: 2017, S. 17–30. DOI: 10.5040/9781666993646
- Susen, Simon: Reflections on the (Post-)Human Condition: Towards New Forms of Engagement with the World? *Social Epistemology* 36/1, S. 63–94. DOI: 10.1080/02691728.2021.1893859
- Thisted, Kirsten: Affects. *Critical Studies of the Arctic: Unravelling the North*, hg. Marjo Lindroth u.a. Palgrave Macmillan: 2022, S. 37–58. DOI: 10.1007/978-3-031-11120-4_3
- Thisted, Kirsten: De-Framing the indigeneous body. *Ethnography, Landscape and cultural belonging in the Work of Pia Arke. Nordlit* 16/1, 2021, S. 279–298. DOI: 10.7557/13.2318
- Thisted, Kirsten und Ann-Sofie N. Gremaud: *Denmark and the New North Atlantic. Narratives and Memories in a Former Empire*. Aarhus University Press: 2020.
- Thisted, Kirsten: Blubber Poetics: Emotional Economies and Post-Postcolonial Identities in Contemporary Greenlandic Literature and Art. *Sámi Art and Aesthetics. Contemporary Perspectives*, hg. von Svein Aamold und Elin Haugdal, Ulla Angkjær Jorgensen und Ruth B. Phillips. Aarhus University Press: 2017, S. 267–296.
- Thode-Arora, Hilde: Hagenbecks Europatourneen und die Entwicklung der Völker-schauen. *Menschenzoos: Schaufenster der Unmenschlichkeit*, hg. von Pascal Blanchard u.a. Les Éditions du Crieur Public: 2012, S. 160–171.
- Thørring Tingvoll, Tone Kristine: Interactions of Art, Self and World. Beauty and Truth. *Cáppatvuohta ja duohtavuohhta. Dialogues between Sami art and art historical research*, hg. von Hanna Horsberg Hansen, Irene Snarby, Leif Magne Tangen und Tone Kristine Tingvoll. Orkana Akademisk: 2014, S. 9–15.
- Ticineto Clough, Patricia und Jean Halley: *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Duke University Press: 2007. DOI: 10.1215/9780822389606
- Tietjen, Friedrich: Immer gleiche Bilder. Zur Notwendigkeit der Re-Inszenierung fotografischer Gruppen- und Einzelporträts. *Re-Inszenierte Fotografie*, hg. von

- Klaus Krüger, Lena Krasemann und Matthias Weiß. Fink: 2011, S. 279–294. DOI: 10.30965/9783846751336
- Tilg, Stefan u.a.: *Das Erhabene (Schlüsselbegriffe). Ästhetiken des Heroischen: Darstellung – Affizierung – Gesellschaft*, hg. von Achim Aurnhammer, Andreas Gelz, Morten Grage, Anne Hemkendreis, Barbara Korte, Stefanie Lethbridge, Tobias Schlechtriemen, Thomas Seedorf und Ralf von den Hoff. Wallstein: 2024, S. 323–324. DOI: 10.46500/83535698
- Tölke, Dirk: *Eislandschaften und Eisberge. Studien zur Motiv- und Bildgeschichte von Eisformationen und polaren Szenerien in Gemälden und Graphiken des 16. – 20. Jahrhunderts*. Dissertation: 1995.
- Tremml, Martin, Sabine Flach und Pablo Schneider.: *Warburgs Denkraum: Formen, Motive, Materialien*. Fink: 2014. DOI: 10.30965/9783846750773
- Urban, Annette: Dokumentationen zweiter Ordnung – field work in der postkonzeptuellen und gegenwärtigen Kunst. *Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart*, hg. von Friedrich Balke, Olive Fahle und Annette Urban. transcript: 2020, S. 129–152. DOI: 10.1515/9783839443101
- Valls Oyarzun, Eduardo: Introduction. Avenging Nature. *The Role of Nature in Modern and Contemporary Art and Literature*, hg. von Eduardo Valls Oyarzun, Rebeca Gualberto Valverde, Noelia Malla Garcia, Maria Colom Jimenez und Rebeca Cordero Sanchez. Lexington Books: 2020, S. 1–6.
- Villinger, Rahel: Die Entdeckung des ökologischen Denkens bei Kant. *Romantische Ökologien: Vielfältige Naturen um 1800*, hg. von Roland Borgards, Frederike Middelhoff und Barbara Thums. Metzler: 2023, S. 19–39.
- Voigt, Stefanie: *Erhabenheit: Über ein großes Gefühl und seine Opfer*. Verlag Königshausen & Neumann: 2011.
- Volkmer, Anna: Dreams of Post(nuclear)Nature in Photography of the Chernobyl Exclusion Zone: A Case Study. *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst und Kulturgeschichte* 45/2, 2017, S. 46–54. DOI: 10.11588/kb.2017.2.93192
- von den Hoff, Ralf u.a.: Affizierung, Affektivität, Affekt (Schlüsselbegriffe). *Ästhetiken des Heroischen: Darstellung – Affizierung – Gesellschaft*, hg. von Achim Aurnhammer, Andreas Gelz, Morten Grage, Anne Hemkendreis, Barbara Korte, Stefanie Lethbridge, Tobias Schlechtriemen, Thomas Seedorf und Ralf von den Hoff. Wallstein: 2024, S. 310–312. DOI: 10.46500/83535698
- von Harringa, Charissa: Movement and the Living Surface. Greenlandic Modernism, Pia Arke, and the Decolonial Legacy of Women Artists in Greenland. *Modern Women Artistics in the Nordic Countries, 1900–1916*, hg. von Kerry Greaves, Routledge: 2021, S. 51–62. DOI: 10.4324/9780367823672
- von Spreter, Stephanie: Pia Arke and »Arctic Hysteria«: Visual Repatriation and the Problematics of a »Lost« Artwork. *Kunst og Kultur* 105, 2022, S. 87–102. DOI: 10.4324/9780367823672

- von Spreter, Stephanie: Feminist strategies for changing the story: Re-imagining Arctic exploration narratives through (the staging of) photographs, travel writing and found objects. *Journal for Aesthetics & Culture* 13/1, 2021, S. 1–20. DOI: 10.1080/20004214.2021.1997462
- Voss, Christiane: Idyllisches Schaudern: Das Habitat-Diorama zwischen Leben und Tod (Bild-Besprechung). *Science Fiction: Inszenierungen der Wissenschaft zwischen Film, Fakt und Fiktion*, hg. von Luisa Feiersinger. De Gruyter: 2018, S. 127–129. DOI: 10.1515/9783110565409
- Wagner, Monika: Regen und Rauch: Landschaftsmalerei als Index klimatischer Veränderungen. *ZfK* 10/1, 2016, S. 21–37. DOI: 10.14361/zfk-2016-0103
- Wagner, Monika: Zur Fusion der Elemente in Turners Malerei. *William Turner: Maler der Elemente*, hg. von Ortrud Westheider und Michael Philipp. Bucerius Kunstforum Hamburg, Museum Narodowe Krakau, Turner Contemporary Margate. Beck: 2011, S. 65–73.
- Wagner, Monika: John Constable: Taktils Sehen fluider Landschaften. *Verfeinertes Sehen: Optik und Farbe im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, hg. von Werner Busch. De Gruyter: 2008, S. 41–56. DOI: 10.1515/9783110446388
- Walter, Christine: *Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood*. VDG: 2002.
- Warburg, Aby: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, hg. von Horst Bredekamp. Akademie Verlag: 1998.
- Weedkind, Gregor: Schiffbruch des Zuschauers. Théodore Géricaults »Floß der Medusa« als Dekonstruktion des Historienbildes. *Bilder machen Geschichte: Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst*, hg. von Uwe Fleckner. Akademie Verlag: 2014, S. 235–252. DOI: 10.1524/9783050095295
- Weik von Mossner, Alexa: *Affective Ecologies: Empathy, Emotion, and Environmental Narrative*. The Ohio State University Press: 2017. DOI: 10.1215/9780814213360
- Weinhart, Martina: Die Welt muss romantisiert werden: Über die Wiederentdeckung einer Haltung. *Wunschwelten: Neue Romantik in der Kunst der Gegenwart*, hg. von Max Hollein und Martina Weinhart. Schirn Kunsthalle Frankfurt. Hatje Cantz: 2005, S. 22–33.
- Weiß, Matthias: Was ist »inszenierte« Fotografie? Eine Begriffsbestimmung. *Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration*, hg. von Lars Blunck. transcript: 2010, S. 37–52. DOI: 10.1515/transcript.9783839413692
- Werner, Michael: Romantik – Ein typisch deutsches Phänomen? *Wege in die Romantik: Vorträge des Europäischen Musikfestes Stuttgart 1997*, hg. von Ulrich Prinz. Internationale Buchakademie Stuttgart: 1998, S. 186–199.
- Woldt, Isabella: *Im Labor der Bildertafeln: Aby Warburgs Theorie des Bildgedächtnisses*. Vandenhoeck & Ruprecht: 2025.

- Wonders, Karen: *Habitat Dioramas. Illusions of Wilderness in Museums of Natural History*. Almqvist & Wiksell: 1993.
- Wråkberg, Urban: A. E. Nordenskiöld in Swedish memory: The origin and uses of Arctic heroism. *Acta Borealia* 36/2, 2019, S. 166–182. DOI: 10.1080/08003831.2019.1680511
- Young, Robert J. C.: *Postcolonialism*. Blackwell: 2001.
- Zapf, Hubert (Hg.): *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*. De Gruyter: 2016. DOI: 10.1515/9783110314595
- Zemanek, Evi: Einleitung: Ökologische Genres und Schreibmodi. Naturästhetische, umweltethische und wissenspoetische Muster. *Ökologische Genres: Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik*, hg. von ders. Vandenhoeck & Ruprecht: 2018, S. 9–56. DOI: 10.13109/9783666317217
- Zimmermann, Michael F.: Unermesslichkeit der Natur – Unergründlichkeit des Subjekts: Caspar David Friedrichs Mönch am Meer (1809–10) und die visuelle Poetologie des Subjekts der Moderne. *Unendlichkeit. Transdisziplinäre Annäherungen*, hg. von Christoph Böttigheimer und René Dausner. Verlag Königshausen & Neumann: 2018, S. 305–378. DOI: 10.11588/propylaeumdok.00006035
- Zolkos, Magdalena: Colonial imagery of ‚Arctic hysteria‘ and its resignification in Pia Arke's work of counter-memory. *Memory Studies* 17/5, 2024, S. 1646–1663. DOI: 11.1177/17506980231219585

Online-Quellen

- Arctic Circle Residency (Homepage): <https://theartcticcircle.org/> (aufgerufen am 3. März 2025).
- Biennale »The Milk of Dreams« (Homepage): <https://12.berlinbiennale.de/about-the-exhibition/> (aufgerufen am 3. April 2025).
- Brotherus, Elina (Instagram-Profil): <https://www.instagram.com/elinabrotherus/> (aufgerufen am 22. März 2025).
- Brotherus, Elina (Instagram-Beitrag): https://www.instagram.com/p/Cr1AciZqkgv/?img_index=1 (aufgerufen am 13. Dezember 2025).
- Compendium Heroicum (Homepage): <https://www.compendium-heroicum.de/> (aufgerufen am 3. April 2025).
- Dokumentation: *Menschenzoo: das dunkle Erbe des Tierparks Hagenbeck*. Arte-Mediathek, 2022. <https://www.ardmediathek.de/video/panorama/menschenzoo-das-dunkle-erbe-des-tierparks-hagenbeck/das-erste/Y3JpZDovL25kci5kZS84NTJjZTEyZCOWYzQ4LTQzYjAtODljMS1kNGMzZGQyYjkoOTU> (aufgerufen am 4. November 2025)
- Film: Marja Helander, *Birds in the Earth*. Arte-Mediathek, 2018. <https://www.arte.tv/d/e/videos/109406-000-A/birds-in-the-earth/> (aufgerufen am 29. Oktober 2025).

- Forum Kunst Rottweil: *Ausstellung Neoromantik*, 2025. <https://www.forumkunstrottweil.de/ausstellung/neoromantik/> (aufgerufen am 15. September 2025).
- Grave, Johannes: *Mehr sowohl als auch. Lichtgedanken*, Interview, Universität Jena, 2024. <https://www.lichtgedanken.uni-jena.de/ausgabe-10-mehr-sowohl-als-auch> (aufgerufen am 13. Dezember 2025).
- Korte, Barbara: *Debunking. Compendium Heroicum*, 2018. <https://www.compendium-heroicum.de/lemma/debunking/> (aufgerufen am 7. August 2025).
- Maak, Niklas: *Caspar David Friedrich in neu: Feuer, Qualm und Asche. Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2. April 2023. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst-und-architektur/die-letzte-generation-versucht-caspar-david-friedrichs-wanderer-zu-ueberkleben-18790672.html> (aufgerufen am 12. März 2025).
- Posener, Alan: *Wie in Hamburg Museumsbesucher indoktriniert werden. Die Welt*, 9. Januar 2024. <https://www.welt.de/debatte/kommentare/plus249314078/Caspar-David-Friedrich-Wie-in-Hamburg-Ausstellungsbesucher-indoktriniert-werden.html> (aufgerufen am 4. Februar 2025).
- Röcken, Gert: *Impressionismus-O-Töne. Kunstblog zwischen Flut und Wagnis*, 16. Dezember 2016 (aufgerufen am 8. Dezember 2025). <http://luecke-blog.org/hank-schmidt-in-der-beek-fabian-schubert-und-im-sommer-tu-ich-malen/>
- Ruppert, Harald: *Natur entsteht im Kopf. Südkurier*, 27. Februar 2026. <https://www.suedkurier.de/ueberregional/kultur/Natur-entsteht-zuerst-im-Kopf;art10399,8550398> (aufgerufen am 27. März 2025).
- Schlechtriemen, Tobias: *Grenzüberschreitung. Compendium Heroicum*, 2021. <https://www.compendium-heroicum.de/lemma/grenzueberschreitung/> (aufgerufen am 13. Dezember 2025).
- SFB 1171: *Affective Societies* (Homepage). <https://www.sfb-affective-societies.de/teilprojekte/D/D11/index.html> (aufgerufen am 16. September 2025).
- SNSF Sinergia-Projekt: *Mediating the Ecological Imperative*, Homepage, Universität Bern. <https://ecological-imperative.ch/> (aufgerufen am 24. September 2025).
- Staib, Julian: *Sie protestieren gegen den »grünen Kolonialismus«*. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14. Oktober 2023. <https://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/norwegen-protest-der-sami-gegen-windkraft-mit-greta-thunberg-19238980/liegende-r-protest-gegen-19239673.html> (aufgerufen am 4. Februar 2025).
- Visit Finland: *Der Sehnsuchtsort der Finnen: die finnische Landschaft Koli*, Homepage. <https://www.visitfinland.com/de/artikel/der-sehnsuchtsort-der-finnen-die-finnische-landschaft-koli/> (aufgerufen am 6. März 2025).
- Zugpost: *Koli Nationalpark*, Homepage. <https://zugpost.org/koli-nationalpark/> (aufgerufen am 12. März 2025).

Zur Indexierung

Der Index ist als kombiniertes Sach- und Personenregister konzipiert und folgt einer kuratierten, selektiven Logik. Begriffe wurden nicht in allen Vorkommen erfasst, sondern dort ausgewiesen, wo sie für die inhaltliche Argumentation oder die methodische Rahmung der Arbeit eine strukturierende Funktion übernehmen. Auf die Aufnahme bestimmter Schlüsselbegriffe (etwa Rückenfigur oder Erhabenes) wurde bewusst verzichtet, da diese als Grundkategorien der Untersuchung die gesamte Arbeit durchziehen.

Da die Publikation fallstudienbasiert aufgebaut ist, wurden zudem die Künstler:innen, denen jeweils eigene Kapitel gewidmet sind, nicht in den Index aufgenommen. Die entsprechenden Informationen lassen sich differenzierter über das Literaturverzeichnis erschließen.

Index

A

Affizierung, 29, 30, 48, 52, 71, 81–83, 85, 86, 117, 124, 139, 282
Affekt, 90, 129, 156, 191, 210, 241, 277, 283, 284
Aktivierung, 24
Pathos, 81, 82, 161, 162
Pathosformel, 83, 84
Teilhabe, 91, 120, 121, 124, 126
Überwältigung, 25, 30, 162, 191
Anthropozän, 28, 44, 50, 64, 65, 70, 79, 80, 107, 137, 242, 243, 245, 288
Archiv, 181, 188, 200, 207, 209, 211, 213, 240, 245, 262, 283
Aufmerksamkeit, 50, 90, 119, 138, 139, 147, 188
Kontemplation, 22, 55, 87, 113, 128, 129, 132, 148, 152, 163, 189, 246, 291
Authentizität, 122–124, 127, 148, 152, 254, 256, 272, 274, 275, 277

B

Blickkonstellation, 73, 146, 265
Blickregime, 263

C

Camera obscura, 111, 193, 199, 217–221, 282
Caspar David Friedrich, 18, 20, 23, 28, 44, 53, 56, 62, 64, 67, 69, 72–75, 79, 81, 94, 95, 107, 108, 116, 121, 134, 140, 145, 149, 153, 156, 159, 165, 199, 206, 229, 249, 268

D

Dekolonialisierung, 99, 102, 106, 110–112, 208, 263, 280, 281
Diorama, 261, 270–273, 276
Dokumentation, 11, 160, 211, 221, 280
dokumentarisch, 11, 123, 147, 213, 215, 217, 221, 223, 224, 236, 283, 290

E

Edmund Burke, 25, 26
environmental sublime, 29, 139

F

Frederic Edwin Church, 176, 177, 179, 180

G

Gewalt, 287, 292

Grenzerfahrung, 24, 31, 137, 175, 273, 287
Schwelle, 81, 82, 85, 126, 165, 183, 247,
288

Grönland, 72, 176, 193, 195, 196, 200, 203,
209, 212, 221, 225, 261

H

Heroisierung, 40, 75, 97, 98, 107, 201,
203, 274

heroisch, 11, 14, 24, 27, 28, 30, 95,
97, 125, 137, 170, 171, 173–176, 187,
190, 196, 202, 204, 209, 224, 272,
290

Hysterie, 210, 211, 225

I

Immanuel Kant, 19, 23, 25, 26, 47, 49, 86,
93, 149, 166, 175

Innerlichkeit, 38, 46, 53, 108, 190, 191,
275, 282

Versenkung, 116, 117, 171, 252

Inszenierung, 28, 74, 77, 98, 122, 124,
129, 147, 148, 152, 160, 202, 205, 215,
235, 253, 254, 259, 272, 274, 275, 287

Interpikturalität, 28

Ironie, 162, 163, 196

J

Johannes Grave, 56, 89, 90, 121, 126, 156,
166, 251

Josephine Diebitsch-Peary, 202, 203,
205

K

Kalaallit Nunaat, 193, 198, 199, 204, 206,
212, 213, 220, 225

Kanonisierung, 90, 91, 102, 105, 107, 109,
111, 117, 129, 139, 148, 152, 157, 159, 166,

167, 181, 198, 202, 206, 232, 238, 260,
292

Kate Rigby, 48, 128, 149

Kolonialismus, 100, 103, 104, 106, 207,
214, 231, 241, 246, 260, 270, 281, 285

Konsum, 52, 76, 110, 122, 130, 132, 139,
158, 162, 163, 190, 214, 227, 291

M

Menschenschauen, 252, 255–257,
259–263, 265, 276, 277, 280

Metaromantik, 13, 41, 43, 44, 59, 66,
80, 118, 163, 188, 189, 191, 192, 287,
289–293

N

Naturphilosophie, 45, 50, 174

Neoromantik, 42, 52

P

Panorama, 73, 112, 134, 136, 248, 255, 259,
260, 263, 266, 268, 271, 273, 275

R

Regine Prange, 107, 251

Robert Edwin Peary, 98, 170, 199, 202,
208–212, 216

S

Sapmi, 102, 226, 227, 229, 231, 233, 235,
237, 238, 247

Situierung, 77, 86, 88, 89, 148, 285

Staffagefigur, 71, 73

T

Timothy Morton, 37, 39, 40, 52, 78, 80,
131

Transzendenz, 19, 21, 46, 138, 157, 161,
181, 182, 245

Z

ZeugInnenschaft, 11, 96, 122, 216

