

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 vereinfaachte 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 auftrete. 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. Gegen Romantik: 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 epochemachendes 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 Weinhardt: *Die Welt muss romantisiert werden: Über die Wiederentdeckung einer Haltung. Wunschwelten: Neue Romantik in der Kunst der Gegenwart*, hg. von Max Hollein und Martina Weinhardt. 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 *Eismeeers* wird den Betrachter:innen suggeriert, auf den Schollen im Vordergrund zu stehen, welche sich wiederum in den Betrachtungsraum hineinzudrängen scheinen. Da die Eiswüste 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.