

1. Vorwort und Einleitung

1.1. Vorwort

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.2. Einleitung: Eine neue Romantik?

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

Abstraktion und Klimawandel

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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



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



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

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

11 Rosenblum 1981, S. 18.

12 Ebd., S. 24.

13 Ebd., S. 38.

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

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

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

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

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

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

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

Sinnliche Überwältigung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Das ökologisch Sublime

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

29 Böhme 1989, S. 12.

30 Ebd., S. 31.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

35 Ebd., S. 88.

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

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

38 Ebd., S. 100.

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

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

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

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

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

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