

4. Imperiale Blicke und weibliche Körper

4.1. Ignorante Rückenfiguren: Swaantje Güntzels *Seestück II*

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

Bilder im Bild und verdoppelte Blicke

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

18 Kemp 2006, S. 137.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fiktionen von Unberührtheit

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

30 Grave 2001, S. 84.

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

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

Teilnahmslosigkeit und ökologische Bewusstwerdung

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

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

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

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

34 Ebd., S. 4.

35 Ebd., S. 5.

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

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

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

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

37 Rigby 2020, S. 17.

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

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

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

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

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

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

41 Ebd., S. 7–9.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Arktischer Joghurt

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

47 Boetzkes 2016, S. 56.

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

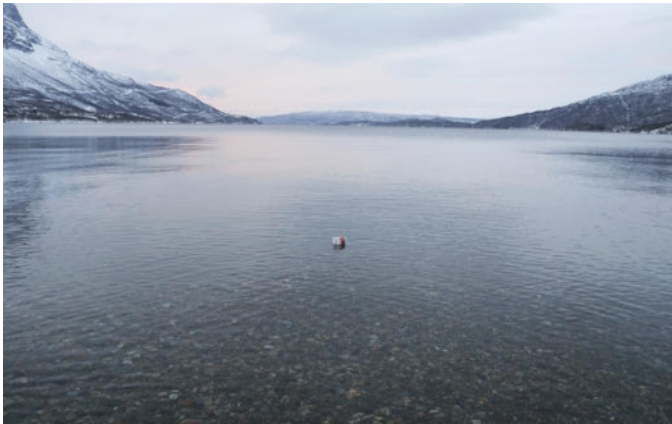


Abb. 18: Swaantje Güntzel: *Arctic Yoghurt* (fünftes Foto, 6-teilige Serie, aufgenommen am norwegischen Ofotfjord). Fotografie, 20 x 32 cm, 2021
© Swaantje Güntzel / VG Bild-Kunst, Bonn 2026.

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

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

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

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

Schiffbrüche mit und ohne Zuschauer

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

58 Ebd., S. 47 und 57.

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

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

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

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

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

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

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

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

62 Gründler 2019, S. 227.

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

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

4.2. Inszenierte Rückenfiguren: Elina Brotherus' *Wanderlust*

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

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

64 Die Künstlerin hat das Hängen ihres Bildes am 4. Mai 2023 auf ihrer Instagram-Seite selbstreflexiv kommentiert: «My »Wanderlust« (2020) replaced Caspar David Friedrich's »Wanderer über dem Nebelmeer« (1817) on the wall of Hamburger Kunsthalle. The young artist that did her first Wanderers 20 years ago would probably not have believed this.« Vgl.: https://www.instagram.com/p/Cr1AcizQkqv/?img_index=1 (aufgerufen am 13. Dezember 2025).

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

70 Gapp 2024, S. 13.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

76 Vgl. hierzu die Einleitung dieses Bandes.

77 Heikka 2016, S. 23.

78 Ebd., S. 23.

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

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

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

Inszenierung und Wiederholung

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

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

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

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

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

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

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

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

84 Ebd., S. 42.

85 Ebd., S. 43.

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

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

88 Ebd., S. 182.

89 Ebd., S. 183.

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

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

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

Weibliche Rückenfigur in unberührten Landschaften

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

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

91 Ebd., S. 17.

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

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

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

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

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

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

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

94 Busch 2004/05, S. 84.

95 Ebd., S. 86.

96 Ebd., S. 108.

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



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

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

97 Vgl. hierzu auch die Einleitung.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

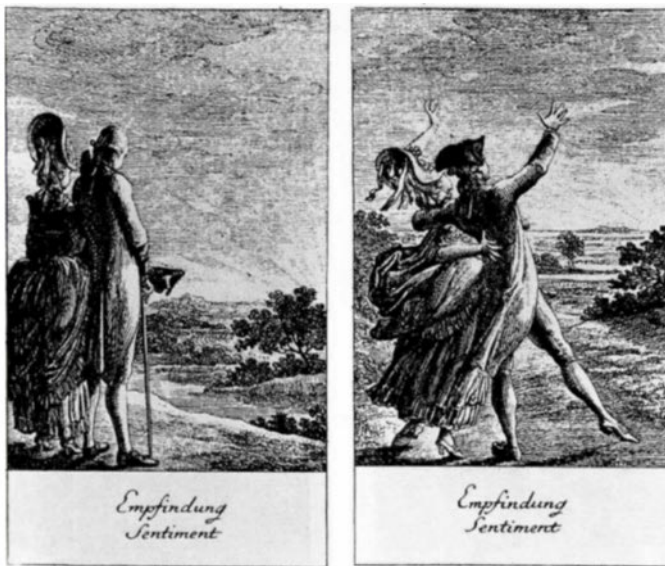


Abb. 24: Daniel Chodowiecki: *Natürliche und affectierte Handlungen des Lebens; Empfindung. Radierung (2. Folge)*, 8,20 x 4,70 cm, 1779, Staatsgalerie Stuttgart © Wikimedia Commons.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

108 Spelleri 2020, ohne Seitenzahlen.

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

Ein erhabener Konsum?

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

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

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

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



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

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

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

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

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

113 Ebd., S. 96.

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

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

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

Insofern lässt sich mit Hana Gründler Brotherus' künstlerisches Arbeiten auch als Versuch einer Ethisierung des Sehens verstehen, die die Autorin besonders intensiven Erfahrungen im Bereich der Fotografie zuspricht.¹¹⁷ Die Verbindung von Ästhetik und Ethik erforscht Gründler mit Blick auf Gewaltdarstellungen in Bildwerken, die zwischen Inszenierung und Dokumentation changieren und damit Gefühle von Genuss und Schrecken gleichermaßen auslösen. Die *longue durée* der Verbindung von Ästhetik und Ethik zeigt sich auch in der Reflexion über das Verhältnis von Pathos und Ethos im Medium Bild, welches sich in der Ästhetik des Erhabenen verdichtet.¹¹⁸ Sublime Ästhetiken haben einen ethischen Gehalt, da im Moment sinnlicher Überforderung eine Begegnung mit dem ›Anderen‹ – also der Natur im und außerhalb des Menschen – erfahrbar werde. Auch Gernot Böhme beschreibt in seiner ökologischen Naturästhetik das Moment sinnlicher Überforde-

114 Ebd., S. 89.

115 Zum Phänomen des Dark Tourism: Anna Volkmer: Dreams of Post(nuclear)Nature in Photography of the Chernobyl Exclusion Zone: A Case Study. *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst und Kulturgeschichte* 45/2, 2017, S. 46–54.

116 Ebd., S. 50.

117 Hana Gründler: Moral des Blicks oder Ethiken des Sehens. 21: *Inquiries into Art, History, and the Visual* 2, 2022, S. 311–341.

118 Ebd., S. 317.

rung als Gedanken, der eine ›ökologische Wende‹ im Umgang mit dem Erhabenen auslösen könne.¹¹⁹

Das Erhabene als eine gewaltsam einwirkende Erfahrung hat also die Fähigkeit, eine Transformation des Selbst herbeizuführen, die in der Aktualisierung nicht zwangsläufig in die Unterwerfung der Natur münden müsse. Ein solcher Transformationsprozess kann jedoch nur so lange aufrechterhalten werden, wie er nicht in eine voyeuristische Lust kippt, von der das Erhabene nur ein schmaler Grat trennt. In diesem Fall würde »die der Kunst eigene Widerständigkeit, die eine Gefahr für das ökonomische und somit auch politische System darstellt, aufgehoben und nicht zuletzt auch die Möglichkeit des eigenständigen Nachdenkens der RezipientInnen reduziert.«¹²⁰

Brotherus' einsame Rückenfiguren sind im hohen Grad entemotionalisiert und markieren gerade darin ein Bewusstsein für die sich verschärfenden ökologischen Krisen auf diesem Planeten und ihre Wurzeln im Kontext einer romantischen Naturerfahrung. Das fehlende Pathos der weiblichen Rückenfiguren wird nämlich gerade dadurch auffällig, dass diese in der Tradition Friedrichs affekthafter aufgeladen sein müssten, insbesondere wenn sie – entgegen der romantischen Bildtradition – isoliert einer scheinbar unberührten Natur gegenübertreten. Durch diesen Eingriff in die kanonisierte Bildformel wird die Konstellation von Rückenfigur und Landschaft als ein tradiertes Modell auffällig.

Insbesondere durch das Bildzitat auf der Tasche der weiblichen Figur erweist sich Brotherus' Wandersfrau also gegenüber dem *Wanderer über dem Nebelmeer* sowohl als anschlussfähig als auch widerständig. Schließlich behauptet sie selbstbewusst ihren Platz und unterlässt doch der Einnahme einer zentralen Position im Bild. Die in Friedrichs Gemälde angelegte Ambiguität zwischen der Identifikation mit der männlichen Rückenfigur und ihrer Reflexion verschiebt sich auf die konkrete Untersuchung der romantischen Bildformel als ein Modell des erhabenen Blicks und seiner anthropozentrischen Fixierung.

In der Verknüpfung von kunsthistorischem Zitat, musealer Kommerzialisierung und landschaftlicher Inszenierung zeigt sich *Wanderlust* als eine paradigmatische metaromantische Arbeit, die die Bedingungen des Erhabenen im Zeitalter des (Bilder-)Konsums offenlegt. Brotherus führt vor, dass die romantische Sehnsucht nach Unmittelbarkeit längst in eine Ökonomie der Wiederholung übergegangen ist, in der die Natur ebenso konsumierbar geworden ist wie ihre ästhetischen Formeln. Das Erhabene verliert hier seine Einmaligkeit und wird zur reproduzierbaren Geste.

Indem die Künstlerin das Bildzitat buchstäblich trägt – in Form der Tasche – und es zugleich in die Landschaft zurückführt, verknüpft sie romantische Transzendenz mit zeitgenössischem Warenfetischismus. *Wanderlust* wird so zur Allegorie ei-

119 Gernot Böhme: *Für eine ökologische Naturästhetik*. Suhrkamp: 1989, S. 34.

120 Gründler 2022, S. 335.

ner Kultur, in der das Erhabene als Erinnerung zirkuliert und seine affektive Kraft durch permanente Reproduktion und Konsum erschöpft wird. Gerade darin liegt jedoch ihr metaromantischer Impuls: Die Arbeit hält die Spannung zwischen Pathos und Reflexion, Begehren und Bewusstsein, Erhabenem und Alltäglichem in der Veränderung zwischen Motiv und Vorlage aufrecht und transformiert sie in eine ästhetische Haltung, die nicht mehr auf Überwältigung zielt, sondern auf die Sichtbarmachung ihrer eigenen Voraussetzungen und Verstrickungen in ökologischen wie ökonomischen Systemen.

Romantische Ironie

Zuletzt ist zu bemerken, dass Brotherus' ›Verwertung‹ von Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* als Accessoire der weiblichen Figur durchaus als eine ironische Herabsetzung eines kanonisierten Bildmotivs gewertet werden kann. Ironie meint in diesem Zusammenhang mehr als ein Spiel mit Gegensätzen oder unterschiedliche Reaktionen auf ein und denselben Gegenstand.¹²¹ In der romantischen Kunsttheorie beförderte sie die Abschwächung von Pathos, wie beispielsweise mit Blick auf die Trivialität der Möwen in Friedrichs Gemälde *Mönch am Meer* (1808–1810) auch am Beispiel der Malerei festgestellt wurde.¹²² An die Stelle einer inneren Entrücktheit tritt durch den Einsatz der romantischen Ironie eine Metaebene der Reflexion hinsichtlich der Umstände der Rezeption und der Art und Weise ihrer medialen Vermittlung. In aller Kürze zusammengefasst dient die Ironie (seit Ludwig Tieck und Friedrich Schlegel) der Dekonstruktion einer romantischen Illusion, beispielsweise durch metaästhetische (d.h. intertextuelle oder interpiktorale) Kommentare und Verweisstrukturen, was für Brotherus' künstlerische Verfahren passend ist.

Neben Brotherus' überdeutlicher Inszeniertheit der Fotografie nach romantischem Vorbild – beispielsweise durch das historische Kleid der weiblichen Figur – kann demnach auch die Tasche in *Wanderlust* als eine ironische Brechung mit einer intensiv wirksamen Ästhetik gedeutet werden, die Anleihen an das Erhabene macht. Als ein Bild im Bild ist die Tasche ein metaästhetischer Kommentar, der die Ikonisierung und damit auch Abnutzung des Motivs des Wanderers über dem Nebelmeer verdeutlicht. Brotherus' Spiel mit diesem ironischen Kommentar ermöglicht es auch den Betrachter:innen, einen kritischen Zugang zum Motiv zu finden, da die

121 Nicole Seymour: *Bad Environmentalism. Irony and Irreverence in the Ecological Age*. University of Minnesota Press: 2023.

122 Vgl. beispielhaft: Zimmermann 2018, S. 341. Die Betrachtenden würden in ästhetischen Erfahrungen immer wieder durch das im Rahmen der Bildfiktion zu vernehmende Möwengeschrei gestört und gerieten damit in den Zwang, sich auch über Nichtigkeiten hinwegheben zu müssen.

Künstlerin die affekthafte Aufladung der Szene sozusagen ent-intensiviert bzw. relativiert. Brotherus ermöglicht den Betrachter:innen dadurch eine nüchterne Auseinandersetzung mit einer existenziellen Krisenerfahrung, die in der Romantik das aufklärerische Subjekt betraf und nunmehr in ihrer (körperlichen) Situiertheit und Materialität neu gefasst werden muss.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass *Wanderlust* die romantische Rückenfigur nicht »restauriert«, sondern metaromantisch neu codiert: Brotherus macht die Bedingungen ihrer Wirkung – Medialität, Geschlecht, Konsum – sichtbar und verschiebt damit die Erfahrung des Erhabenen von der Überwältigung zur Reflexion ihrer eigenen Gemachtheit. Die Tasche als Bild im Bild markiert die Kommodifizierung romantischer Sehnsucht: Das Motiv zirkuliert als Ware, wird in touristischen Schnappschüssen fortgeschrieben und verliert seine Fiktion von Einmaligkeit. Gerade diese Ökonomie der Wiederholung nutzt Brotherus, um die anthropozentrische Fixierung des erhabenen Blicks zu unterlaufen und eine ethische Kontemplation zu eröffnen, die die historischen Prägungen des Sehens mitsamt ihren blinden Flecken (Natur als leer, geschlechtliche Neutralität, scheinbare Unmittelbarkeit) offenzulegen verlangt. In der Verbindung von Inszenierung (*staged photography*), romantischer Ironie und ikonographischem Zitat entsteht eine Haltung, die nicht den Verlust des Erhabenen beklagt, sondern dessen Gebrauchswert in der Gegenwart kritisch befragt: als Konsumformel, als Aufmerksamkeitstechnik und als politisch-ökologische Imaginationsressource.

Wanderlust steht damit exemplarisch für eine Metaromantik des Sichtbarmachens – eine Praxis, die die romantische Formel weder verwirft noch affirmiert, sondern sie durch die Linse von Gender, Medien und Markt so bricht, dass aus der vermeintlichen Teilhabe ein Appell zur verantwortlichen Anschauung wird, was nicht ohne ein gewisses (ironisches) Augenzwinkern geschieht. Eine ähnliche Auseinandersetzung mit der andauernden und durchaus problematischen Affizierungskraft sowie Aufmerksamkeitslenkung durch romantische Bildformeln prägt die Arbeiten der niederländischen Künstlerin Sarah Gerats, die im Mittelpunkt des folgenden Kapitels stehen.

4.3. Involvierte Rückenfiguren: Sarah Gerats' *Looking At*

Eine Rückenfigur steht in einiger Entfernung auf einem Felsen inmitten einer tosenden Brandung. Zunächst ist ihre Haltung aufrecht, aber beständig muss sie im Wind um ihre Balance ringen. Schließlich tritt sie mit dem linken Bein vor und wirkt im Ausfallschritt energisch, ähnlich der Haltung eines Eroberers, der seinen Blick auf eine (noch) ungezähmte Natur richtet. Aber die Brandung, in der sich der Felsen befindet, ist rau. Immer wieder muss die Figur durch einen Griff auf den Felsen ihren Stand stabilisieren. Zwischenzeitlich entzieht die schäumende Gischt die Figur so-

gar gänzlich dem Blick; es wirkt, als habe das Meer sie verschlungen. Sobald sich das Wasser zurückzieht, ist die Figur allerdings weiterhin zu sehen, nun noch deutlicher um Balance bemüht. Im Verlauf des Videos versucht die Figur auch das rechte Bein auf die Felsspitze zu stellen – eine durchaus heroische Pose, die von einem kräftigen Windstoß vereitelt wird. Zum Ende hin setzt sich die Figur – möglicherweise erschöpft – auf den Stein, das bewegte Meer betrachtend.



Abb. 26: Sarah Gerats: *Landscape (looking at)*. HD-Video, 09:59 Min. (stumm, gezeigt im Loop), 2014 © Sarah Gerats.

Die niederländische Künstlerin Sarah Gerats, die im Video als Rückenfigur ins Bild kommt, lebt und arbeitet auf Spitzbergen. Für die Serie *Landscapes (...)* (2014) reiste sie auch nach Island, wo das schwarze Vulkangestein einen reizvollen Kontrast zur häufig vereisten Landschaft bildet. Die Serie besteht aus neun Videoarbeiten – gezeigt ohne Ton im Loop und versehen mit einzelnen spezifizierenden Titeln –, die bislang nicht zusammen ausgestellt wurden. Nach Angaben von Gerats ist die Arbeit an der Serie noch nicht abgeschlossen.¹²³

123 Weitere Videos, auf die ich an dieser Stelle nicht eingehe und die teilweise von der Künstlerin noch bearbeitet werden, heißen: *Maria* (hier trägt die Künstlerin einen großen Lavastein auf Island in verschiedenen Positionen und schaut direkt in die Kamera), *Fun* (hier zeigen die Beine der Künstlerin vertikal aus einer moosbewachsenen Landschaft), *Stoneman* (hier trägt die Künstlerin einen großen und an eine Figur erinnernden Stein durch eine unwirtliche Landschaft), *Waterstone* (hier balanciert die Künstlerin einen Stein auf ihrem Rücken, während ihr Körper unter Wasser ist) und *Modelstone* (hier klemmt die Künstlerin einen Stein in ihrem Nacken ein).

In der eingangs beschriebenen Videoperformance *Landscape (Looking At)* nimmt die Künstlerin Rekurs auf die Romantik und insbesondere Caspar David Friedrichs Gemälde *Wanderer über dem Nebelmeer* von 1818. Allerdings positioniert sich Gerats in einiger Entfernung vom Ufer, auf dem sich die Betrachter:innen in Sicherheit wähen können, sofern sie dem immersiven Effekt des großformatigen Videos nachgeben. Die Künstlerin als Rückenfigur kommt derweil nur als eine Silhouette ins Bild, die nicht viel über ihr Geschlecht oder die Zeit, in der das Video aufgenommen wurde, verrät. Zudem ist die Figur aus der Bildmitte weit nach links versetzt. Durch ihre Distanz zu den Betrachter:innen und die dezentrierte Position verdeckt sie – anders als romantische Monumentalfiguren – kaum etwas von der umgebenden Meereslandschaft, die auffällig unruhig erscheint. Gerats bezeichnet ihre Videoarbeiten auch als ›moving photographs‹, was ein Interesse der Künstlerin am Cinematischen und generell an Techniken der Verlebendigung nahelegt.¹²⁴

Gerats' Spiel mit Bewegung und Dynamik zeigt sich auch in der unruhigen Haltung der Rückenfigur von *Looking At*. Während der Stand der Figur im Vergleich mit Friedrichs *Wanderer* zunächst ebenfalls unverrückbar wirkt, verdeutlichen sich steigernde Momente der (De-)Stabilisierung durch Wind und Wetter zunehmend die physische Betroffenheit der Figur von der sie umgebenden (rauen) Natur. Die Figur versucht augenscheinlich, den Elementen zu trotzen und die Haltung eines souveränen Subjekts einzunehmen, bevor sie ihre Widerständigkeit und rückversichernden Gesten aufgibt. Ein Moment der Erhebung des Menschen über die Gewalt der Natur weicht der sitzenden Haltung stiller Kontemplation, welche nicht länger erobernd, sondern vielmehr nachdenklich wirkt. Die Zuschauer:innen des Videos sind von dem langen Ringen der Figur um einen sicheren Stand relativ wenig betroffen, da sie sich – anders als diese – am sicheren Ufer wähen können. Zur Reflexion über die Differenz zwischen sich selbst und der Rückenfigur lädt auch die gegenüber der tosenden Brandung auffällige Stille des Videos ein, welche letztlich die Schwelle zwischen Bild- und Betrachtungsraum auditiv markiert. Immersion und Reflexion halten einander die Waage.

Gerats verschlug es zufällig nach Spitzbergen.¹²⁵ Der niederländischen Künstlerin, die in Helsinki studierte, wurden während einer Reise die Flüge gestrichen.

124 Diese Information entstammt einem persönlichen Austausch mit der Künstlerin per E-Mail und während eines Aufenthalts auf der Arctic Circle Residency (ausgehend von Spitzbergen) 2024. Gerats betreut die Residency, die Künstler:innen und Wissenschaftler:innen für zwei Wochen auf einem historischen Segelboot zusammenbringt: <https://theartciccicle.org/> (aufgerufen am 3. März 2025). Vgl. auch das Vorwort dieser Schrift. Weitere Informationen zur Künstlerin finden sich auch auf ihrer neuen Website, deren Erstellung mit einem Namenswechsel der Künstlerin einherging. Seit 2025 veröffentlicht Sarah Gerats ihre Arbeiten unter dem Pseudonym Alma Noor: <https://almanoor.net/>.

125 Auch diese Informationen beruhen auf einem intensiven persönlichen Austausch mit der Künstlerin während der Arctic Circle Residency.

Die Fluggesellschaft schenkte ihr als Wiedergutmachung einen Voucher für einen Ersatzflug ihrer Wahl. Zunächst wollte sie das Schicksal entscheiden lassen und bat die Fluggesellschaft, ihr ein Ticket zu irgendeiner Destination auszustellen. Da dies jedoch nicht möglich war, prüfte Gerats den Flugplan der Airline und entschied sich für einen Flug, dessen Ziel nicht mehr auf der Flugkarte abgebildet war und somit hinter den Rändern der kartographierten Welt zu liegen schien.

In ihrer Beschäftigung mit entlegenen Landschaften orientiert sich Gerats an dem Kanon der Kunstgeschichte. Sie verändert etablierte Bildformeln, wodurch diese für die Rezipient:innen auffällig und befragbar werden. Ähnlich wie die Gemälde Friedrichs, ist Gerats' Videoarbeit keine schlichte Evokation des Erhabenen, sondern eine Reflexion über die Erschütterung des menschlichen Subjekts in Zeiten von Krisen.¹²⁶

Ein Spiel mit inner- und außerbildlichen Relationen ist nach Johannes Grave bereits zentral für Friedrichs mittlerweile ikonisch gewordenes Gemälde. Für Friedrichs männliche Rückenfigur ist charakteristisch, dass sie die Betrachter:innen in das Dargestellte sowohl einführen als auch ausladen. In der Betrachtung der männlichen Monumentalfigur stellt sich nach Grave eine Reflexionsebene zweiter Ordnung ein, nach der die Modalitäten der Naturbetrachtung und ihrer Vermittlung über das Medium Bild selbst befragbar werden.¹²⁷ Diese Metaebene basiert auf einer Differenz zwischen der Rückenfigur, deren Stand auf dem Felsen sicher ist, und der unklarerer Verortung der Rezipient:innen, die nur mit der Figur auf die Landschaft blicken können und akzeptieren müssen, dass ein Großteil der Landschaft dem Blick entzogen bleibt. Ein sicherer und unverstellter Standpunkt und eine unmittelbare Konfrontation mit einem überwältigenden Natureindruck sind nach Immanuel Kant indes notwendig für eine innere Erhebung über die Natur.¹²⁸ Obwohl das Friedrich-Gemälde das Erhabene also motivisch zur Darstellung bringt, ist ein hierarchisches Natur-Mensch-Verhältnis nicht zwangsläufig ein Ergebnis der Bildbetrachtung. Vielmehr lädt das Gemälde zu einer *Auseinandersetzung* mit der philosophischen Kategorie ein.¹²⁹

126 Johannes Grave: *Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen. Friedrichs »Eismeer« als Antwort auf einen zentralen Begriff der zeitgenössischen Ästhetik*. VDG: 2001, S. 84.

127 Grave hat dies im Rekurs auf Regine Prange für seine Forschung fruchtbar gemacht: Regine Prange: Sinnoffenheit und Sinnverneinung als metapicturale Prinzipien. Zur Historizität bildlicher Selbstreferenz am Beispiel der Rückenfigur. *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, hg. von Verena Krieger und Rachel Mader. Böhlau: 2010, S. 125–167.

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

129 Diese Aspekte kommen im Kapitel zu den Arbeiten Swaantje Güntzels zum Tragen. In Friedrichs Gemälden spielt auch die Überlegung, ob die bildende Kunst das Erhabene überhaupt zur Darstellung bringen könne, eine Rolle.

Gerats schließt an Friedrichs kritischen Umgang mit der Ästhetik des Erhabenen an, rückt jedoch auch stärker von ihr ab, indem sie bereits der Figur einen sicheren Standpunkt verwehrt und diese nicht als ein monumentales Identifikationsmoment ins Bild bringt. Stattdessen wird die Meereslandschaft in ihrer Unbändigkeit und nunmehr auch physischen Überwältigungskraft aufgewertet, über die wiederum die Betrachter:innen vom sicheren Ufer aus nachdenken können.

Schon der Titel der Videoarbeit *Looking At* lädt zur Betrachtung einer Situation ein, in der eine Aufmerksamkeitslenkung, visuelle Wahrnehmung und Kontemplation zentral sind. Anders als in Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* findet diese konzentrierte Form der Wahrnehmung jedoch unter unsicheren Vorzeichen statt. Die Rückenfigur kann nicht länger ungestört über die Natur reflektieren, sondern sieht sich immer wieder in ihrem Reflexionsprozess durch die tosenden Wellen unterbrochen. Man könnte auch sagen, dass sich die Kontemplation über die Natur in eine Konfrontation mit dieser verwandelt. Oder aber: Die kanonisierte Formel einer über die Natur erhobenen und diese distanziert betrachtenden Figur gerät in Bewegung bzw. in Aufruhr im Anblick einer lebendigen Landschaft.



Abb. 27: Sarah Gerats: *Landscape (waiting)*. HD-Video, 08:42 Min.
(stumm, gezeigt im Loop), 2014 © Sarah Gerats.

Das Verhältnis von Passivität und Aktivität bzw. Sicherheit und Ausgeliefertsein beschäftigt Gerats auch in einer weiteren Arbeit der Serie *Landscapes (...)* mit dem Titel *Waiting* (2013), die an dieser Stelle vergleichend hinzugezogen wird. Die Arbeit wurde durch die Fotografien der finnischen Künstlerin Elina Brotherus inspiriert, deren metaromantische Verfahren im vorangegangenen Kapitel besprochen wurden. Ähnlich wie Brotherus nutzt Gerats ihren eigenen Körper und taucht in eine

arktische Umgebung ein, um das Verhältnis zwischen Mensch und Natur im Kontext von Prozessen der Bildwerdung zu befragen.¹³⁰

In *Waiting* fällt der Blick der Betrachter:innen auf einen weiblichen Körper innerhalb einer verschneiten Landschaft, aus welcher an einigen Stellen das Erdreich hervortritt. Gerats als Aktfigur ist dermaßen weit in die verschneiten Hügel versunken, dass sie mit diesen zu einer formalen Einheit verschmilzt. Am Horizont zieht ein Felsen die Aufmerksamkeit auf sich, bevor ihn der Nebel zunehmend dem Blick entzieht. Zusammen mit der sich verdichtenden Atmosphäre erhalten auch die Schneelandschaft und die weibliche Figur eine veränderte sinnliche Anmutung: Die klare Sicht weicht diffusen, durchaus stimmungsvollen Rosatönen, die Figur und Landschaft gleichermaßen bestimmen.¹³¹ Die Figur an sich bleibt allerdings unbewegt. Allein der Wind verändert etwas an der Ruhe der Szene, wenn er der Frau ein paar kupferfarbene Strähnen aus dem Gesicht weht. Anders als in klassischen Venusdarstellungen – man denke an Vecchios *Venus und Cupid in einer Landschaft* von 1515 –, ist die Figur derart in den verschneiten Hügeln einer alles andere als pittoresken Landschaft versunken, dass Weiblichkeit und Natur formal enggeführt werden: Die Figur erscheint als Landschaft und vice versa. Dies schließt an heroische Verfahren der Erotisierung der Arktis zur Zeit ihrer Eroberung an.

Schließlich wurde die Arktis von Polarforschern insbesondere seit der Mitte des 19. Jahrhunderts vielfach mit einem weiblichen Körper verglichen, den es zu besitzen galt. Die Medialisierung der Region war also weitgehend abhängig von imperialen und nationalen Ambitionen. Zwar bestimmt diese Metapher auch andere koloniale Kontexte¹³², durch den Vergleich zwischen spurenlosen Schneeoberflächen und jungfräulichen Frauenkörpern findet sich die Analogie jedoch besonders häufig in den Berichten um die Poleroberung und ihren Illustrationen.

Hierauf nimmt beispielsweise eine Karikatur aus der englischen Satirezeitschrift *Punch* Bezug, die 1875/76 erschien.¹³³ In der Zeichnung fällt ein Polarforscher in Begleitung eines Hundes im anbetungsvollen Kniefall vor einer weiblichen Figur

130 Wie schon in der Einleitung betont, wird hier nicht mit einem geographischen, sondern einem kulturellen Arktisbegriff gearbeitet, der u.a. Island als einen Teil des sogenannten zirkumpolaren Nordens versteht.

131 Schon seit Alois Riegl ist das Diffuse ein Ausdruck von Innerlichkeit und Gestimmtheit: Alois Riegl: Stimmung als Inhalt der modernen Kunst. *Die graphischen Künste* 22, 1899, S. 47–56.

132 Susie Protschky hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Trope einer zu erobernden Landschaft als weiblicher Körper in Kunst und Literatur in der Kolonialzeit weit verbreitet war. In der imperialen Wahrnehmung verstärkte sich die Exotisierung von aus europäischer Perspektive als fremd empfundenen Landschaften weiter. Susie Protschky: Seductive Landscapes. Gender, Race and European Representations of Nature in Dutch East Indies during the late Colonial Period. *Gender and History* 20/2, S. 372–398.

133 Auch zu finden in: Shane Mc Corristine: *The Spectral Arctic: A History of Dreams & Ghosts in Polar Exploration*. UCL Press: 2018, S. 179.

nieder, die den Nordpol als ultimatives Ziel jeder Expedition in den Norden verkörpert. Schamhaft und der ikonographischen Tradition einer Madonna folgend – man denke an die Verkündigungsszene in Raffaels *Oddi-Altar* von 1504 –, hat sich die Figur in ein weißes Tuch gehüllt, dessen Enden mit der sie umgebenden Schneelandschaft verschmelzen. Ihre Haltung ist sich entziehend und zugewandt zugleich und etabliert ein Spiel aus Nähe und Distanz, das ein Gefühl der Sehnsucht evoziert.



Abb. 28: Anonym: *Mr. Punch and the Everlasting Silence*. Aus: *Punch or the London Charivari*, 68, 1875–1876 © Wikimedia Commons.

Ähnlich wie beim ironischen Kommentar auf die arktischen Heldenberichte in der Zeitschrift *Punch*, ist auch Gerats' weibliche Aktfigur formal mit der Landschaft verschmolzen – allerdings so weit, dass Teile ihres Körpers, wie das Gesicht oder auch der Schambereich, dem Blick entzogen sind. Ihr Körper fügt sich harmonisch in die Kurven der Schneeoberflächen ein, gleich einer ›arktischen Venus‹, aber mit einer deutlichen Tendenz zur Dehumanisierung, welche sich aus der stärkeren Verschmelzung der Figur mit dem sie umgebenden Schnee ergibt. Die Figur wird in der Videoarbeit selbst zur Landschaft und diese gewinnt wiederum an Figürlichkeit. Intensiviert wird dieses Wechselspiel durch die Veränderlichkeit der arktischen Natur; der Felsen im Bildhintergrund verschwindet langsam im aufziehenden Nebel und der Schnee erhält eine zarte Rosafärbung, die sich scheinbar von der Haut der weiblichen Figur ausgehend erstreckt.

Gender in der Arktis

In den amerikanischen und europäischen Berichten um die Poleroberung wird die Arktis traditionell gleichgesetzt mit heiligen Jungfrauen oder einem griechischen Kunstwerk. In seinem Buch *Northward over the Great Ice* (1898) verglich Robert Edwin Peary die Schönheit der Region mit der Anmut und Eleganz einer weiblichen Skulptur.¹³⁴ Der norwegische Polarforscher Fridtjof Nansen setzte die Erfahrung spurenloser Schneeoberflächen mit einer »Skulptur von Marmor oder Bronze, von der Hand eines griechischen Meisters gemeißelt« gleich.¹³⁵

Demgegenüber hat Lisa Bloom in ihrer Forschung zur Eroberungsgeschichte der Arktis vor allem eine Abwesenheit von aktiven und engagierten Frauen festgestellt, die der Verweiblichung der Region innerhalb der heroischen Imagination etwas entgegensetzen könnten. Polarforschung und Poleroberung folgten einem Topos der Unberührtheit, welchem nicht nur ein sexuelles, sondern auch ein epistemisches Moment innewohnte; das Eindringen in als spurenlos vorgestellte Räume und ihre Inbesitznahme wurde unternommen im Zeichen eines maskulin geprägten Imperialismus und Wissenschaftsverständnisses.¹³⁶ Die Analogie zwischen einem jungfräulich-weiblichen Körper und spurenlos-arktischen Landschaften »made polar exploration appear in the dominant media as an intrinsically pure field of knowledge rather than as a mere form of colonial discourse.«¹³⁷ Die Inszenierung von Unberührtheit hatte also eine selbstevidente und epistemologische Kraft, sie vermittelte die Sehnsucht nach einer Erforschung des Unbekannten und verlieh ihr gleichzeitig eine wissenschaftliche Berechtigung – trotz imperialer Implikationen. Die Arktis wurde somit zu einer Bühne für männliche Rivalität, zum Ort der Wissensvermehrung und zum Objekt (kolonialer) Begierde.¹³⁸

Frauen waren bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts in der Arktis dementsprechend beinahe ausschließlich im Bereich des Allegorischen und Imaginären zugegen – auch die Indigene Bevölkerung wurde bewusst ausgeblendet oder naturalisiert.¹³⁹ Polarforscher der Jahrhundertwende verwendeten häufig weibliche Vornamen zur Benennung »neu entdeckter« Regionen.

Shane McCorristine hat indes festgestellt, dass es neben der Vorstellung der Arktis als ein weiblicher Körper, perspektiviert durch den männlich-erobernden Blick,

134 Robert Edwin Peary: *Northward over the Great Ice*. Lehmanns: 2012, S. 368.

135 Fridtjof Nansen: *In Nacht und Eis*. Band 2, Severus: 2019, S. 256.

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

137 Bloom, S. xi. (Einleitung mit römischen Ziffern).

138 Bloom, S. 7.

139 Eine Ausnahme war Josephine Diebitsch-Peary, auf die im Kapitel zu Pia Arke näher eingegangen wird.

durchaus eine verborgene Medien- und Kulturgeschichte der Region gibt, die weiblich geprägt ist. So sei die »Verbindung zwischen Körperlichkeit und Entkörperlichung ein zentraler Topos in der Entstehung arktischer ›Otherworlds« gewesen und diese entsprangen vornehmlich weiblichen Perspektiven.¹⁴⁰ Unter den sogenannten Anderwelten, die in den frühen Massenmedien des viktorianischen Zeitalters (Zeitungen, Werbung, Panoramen etc.) populär wurden, versammelt der Autor »Orte der Einbildung, die durch Zustände von Träumereien, Träumen, das Sehen von Geistern und anderen liminalen Praktiken erreicht« wurden.¹⁴¹ ›Labyrinthe« und ›Spalten« prägen diese verborgene Kulturgeschichte der Arktis, die einem dezidiert nicht erhabenen Prinzip, nämlich dem der körperlich-involvierten und hochgradig gefährdeten Betrachtung folgte.

Eines der bekanntesten Beispiele für eine spektrale oder auch ›ikarushafte« Arktis ist eine Szene aus dem Roman *Jane Eyre* (1847) von Charlotte Brontë, in der sich die Protagonistin (während der Lektüre eines Romans) der Imagination eines Flugs über arktische Gebiete hingibt. Jane verspürt auf ihrer fantastischen Reise sogar die polare Kälte, sodass sie während ihres luftigen Flugs meint zu frieren.¹⁴² Die hier entworfene weibliche Perspektive auf die Arktis findet zwar theoretisch aus der Sicherheit des heimischen Interieurs statt, ist in der immersiven Versenkung jedoch derart eng mit der Fiktion des Gelesenen verbunden, dass es zu einer (eingebildeten, nichtsdestotrotz empfundenen) physischen Betroffenheit von arktischen Verhältnissen kommt.

Die unheimliche oder spektrale Arktis scheint insbesondere ein Element der Imagination zu sein, die Frauen als Zielpublikum zumindest stärker einschloss als die Publikationen männlich-heroischer Reiseberichte. Frauen konnten in diesem Bereich sogar gestalterisch/perspektivgebend auftreten, manchmal als Autor:innen der Werke, manchmal immerhin als die Protagonist:innen einer Geschichte. Wilkie Collins und Charles Dickens schrieben beispielsweise 1857 ein dreiteiliges Melodrama mit dem Titel *Frozen Deep*, in dem ein potenzieller Mörder eine arktische Expedition begleitet. Die Handlung des Stücks orientiert sich an den Ehefrauen der Mannschaftsmitglieder, die im heimischen England besorgt sind, weil eine von

140 Shane McCorristine: Träume, Labyrinthe, Eislandschaften: Körper und Eis in Arktis-Expeditionen des 19. Jahrhunderts. *Weltmeere. Wissen und Wahrnehmung im langen 19. Jahrhundert*, hg. von Alexander Kraus und Martina Winkler. Vandenhoeck & Ruprecht: 2014, S. 103–126, S. 104.
141 Ebd.

142 McCorristine, S. 107. Vgl. auch: Catherine Lanone: Arctic Spectacles in *Jane Eyre* und *Vilette*. *Brontë Studies* 34/2, 2009, S. 117–126. Jane Eyre liest in einer Fensterlnische versteckt und mit Ausblick auf einen klaren Wintertag Thomas Bewicks *History of Birds*. Spannend ist hier, dass die Protagonistin einer mehr als menschlichen Perspektive folgt, wenn sie imaginär mit den Vögeln über die Küste Norwegens nach Spitzbergen fliegt. Charlotte Brontë: *Jane Eyre*. *Brontë Sisters*. Penguin Press: 1984, S. 10.

ihnen Visionen über ein Unglück auf dem Expeditionsschiff hatte.¹⁴³ Während es im viktorianischen Theater also weiterhin ausschließlich Männer sind, die ins Eis reisen, lag für Frauen die Zugänglichkeit der entfernten Region lange Zeit nur im Visionären und zugleich zeitlich Entrückten; die Arktis wurde hier zu einer Art Chronotopos, der sinnliche und involvierte, statt epistemische und distanzierte Erfahrungen bereithielt.¹⁴⁴



Abb. 29: George F. MacDougall: *The Dream – Midnight – Middle Watch*.
Aus: *Faksimile of the Illustrated Arctic News*. Illustration ohne Maßangabe,
1852 © Wikimedia Commons.

Collins und Dickens widmeten sich in ihrem Theaterstück einem zeithistorischen Phänomen, denn im Kontext des Scheiterns der Franklin-Expedition boten vermehrt Hellseherinnen in Zeitungen ihre Dienste an, um sich visionär in die Arktis zu begeben und den Aufenthaltsort der verschollenen Mannschaft ausfindig zu machen.¹⁴⁵ Sogar Lady Franklin soll derartige Dienste in Anspruch genommen haben. Im viktorianischen Zeitalter war dieses gesellschaftliche Phänomen immerhin

143 McCorrstine 2018, S. 173.

144 Zur Annahme der Arktis als Chronotopos nach Michel Foucault: Hanna Eglinger: *Nomadisch – Extatisch – Magisch*. Brill: 2021, S. 61–154. Auch in den Texten Fridtjof Nansens werden die Errungenschaften der Wissenschaft durch geographisches Vordringen nach Norden und die sich allmählich abzeichnenden Konturen des Wissens mit dem Hervortreten der arktischen Landschaft aus dem Nebel veranschaulicht.

145 McCorrstine 2018, S. 174.

so bekannt, dass Zeitungen mit Illustrationen darauf reagierten. Eine Zeichnung aus *Facsimile of the Illustrated Arctic News* (1852) von George F. MacDougall mit dem Titel *The Dream – Midnight – Middle Watch* zeigt eine schlafende Frau und die sich hinter ihr entfaltenden Visionen einer Landschaft, in der männliche Eroberungstaten stattfinden. Betrachtet wird sie wiederum von einem Mann, der eine Laterne hebt. Die visionäre Arktis mag der Schlafenden vorbehalten sein; sie selbst bleibt in der visuellen Kultur jedoch das Objekt eines männlich-voyeuristischen Blicks.

Vor diesem Hintergrund lässt sich vermuten, dass sich in Gerats' Videoperformance *Waiting* zwei Bildtraditionen begegnen: die heroische und die visionäre Arktis. Gerats' weibliche Figur, liegend in der isländischen Landschaft, versinkt in einer Art Spalte zwischen zwei Hügeln, wodurch ihr Körper nur fragmentarisch und nicht wie als inszeniert für einen männlich-erobernden Blick ins Bild kommt. Aus ihrer teilweisen Dehumanisierung ergibt sich zudem eine enterotisierende Lesart des Gezeigten. Hinter der Figur vernebelt sich traumgleich der Hintergrund, was das Spiel von visueller Zugänglichkeit und Entzogenheit betont. Die Innerlichkeit oder Träume der Aktfigur scheinen im gleichen Maße entrückt und verwoben in ihre Umwelt wie die arktische Landschaft im Diffusen versinkt. Obwohl die Liegende in der Schneelandschaft durch ihre Nacktheit durchaus den Wunsch nach einer Eroberung von weiblichem Körper und arktischer Natur aufruft, ist sie eine Figur, die die Verfügbarkeit des Dargestellten einschränkt und dadurch thematisch werden lässt.

Auch der Titel der Arbeit konterkariert letztlich einen möglichen heroischen Impetus der Darstellung, da das Warten als passive Haltung eine absolut unheroische Tätigkeit ist.¹⁴⁶ Wer hier auf was wartet – die Figur oder die Betrachter:innen – und worauf gewartet wird, bleibt dabei buchstäblich im Nebulösen. Das derart etablierte Spannungsverhältnis zwischen Passivität und Aktivität sowie Ausgeliefertsein und Entzogenheit hat die Videoarbeit *Waiting* jedenfalls mit *Looking At* gemein. Eine heroische Ästhetik wird gebrochen durch die Verhandlung der Zugänglichkeit der gezeigten arktischen Natur, die eher leiblich und imaginär als distanziert-rational erfahren wird.

Imaginäre und sublime Arktis

Gernot Böhme zufolge findet in Kunst und Philosophie zunehmend eine »Revision des neuzeitlichen Denkens in Form einer Vernunftkritik – in der Tradition Sieg-

146 Figuren, die im heroischen Setting warten, sind durchaus provokant, weil diese passive Haltung dem Heroischen grundlegend entgegensteht. Der Titel von Gerats' Videoperformance könnte in dieser Hinsicht eine Strategie der Deheroisierung sein, denn »für das Heroische erscheint die rasche Entscheidung charakteristisch, während ein zu langes Zaudern das heroische Potenzial mindert.« In diesem Sinne fordert Gerats das Heroische also heraus. Vgl. zur heroischen Tat: Georg Feitscher: *Schlüsselkonzepte des Heroischen*. Wallstein: 2024, S. 23.

mund Freuds und Friedrich Nietzsches – statt.«¹⁴⁷ Grund hierfür sei, dass bestimmte Denktraditionen der Aufklärung in Zeiten gesellschaftlicher Krisen als Mechanismen der Ausgrenzung und Unterdrückung entlarvt werden. Darum müsse es in der Zukunft nicht um eine Abwertung, sondern um eine Akzeptanz dessen gehen, was in der Aufklärung als etwas ›Anderes‹ stilisiert wurde, also des Physischen bzw. Unbeherrschbaren und Irrationalen. Hierzu schreibt Böhme:

»Das ›Andere der Vernunft‹: »das ist der menschliche Leib, das sind die Gefühle, das ist aber auch der Einzelne, das ist das Nichtidentische, [...] also dasjenige, was gegenüber der Dominanz von Begriff oder Herrschaft des Begriffs [...] und der Dominanz rationalen Denkens in die Diffusität abgedrängt worden ist.«¹⁴⁸

In dem Maße, wie Begriffe von Herrschaft und Dominanz männlichen und vernünftigen Subjekten zugesprochen wurden, wurde auch das angeblich Nicht-Männliche zum Nicht-Menschlichen degradiert. Das weibliche Geschlecht und die Natur, aber auch Körperlichkeit, Träume und Emotionen sind seither das Gegenüberliegende der Vernunft. Böhme fordert nunmehr eine neue, durchaus von der Romantik inspirierte Naturphilosophie, nach der das ›Andere der Vernunft‹ wieder in das Denken eingeholt werde, sozusagen als eine Art neuer Humanismus ohne Binaritäten.¹⁴⁹ Förderlich hierfür sei ein archäologischer Blick in die Vergangenheit, nämlich explizit auf »wiederkehrende Wellen der Romantik, die im Grunde seit der frühen Neuzeit immer wieder versuchen, die vorneuzeitlichen und traditionellen Lebens- und Denkformen zu aktualisieren«, um die »Schichten und Möglichkeiten des Menschen« hinter jedweder Form der rationalen Verwissenschaftlichung zu entdecken.¹⁵⁰

Böhmes Verständnis der Romantik, nicht unbedingt als eine Epoche, sondern vielmehr als eine dem Heroischen und Erhabenen entgegenstehende, subversive Kraft, kann produktiv auf Gerats' Arbeiten angewandt werden. Die Künstlerin übt in ihrer Aktualisierung kanonisierter Bildformeln aus der romantischen Kunst einen ebensolchen archäologischen Blick ein, zu dessen Kontemplation sie auch die Betrachter:innen einlädt. Ihre Videoperformances sollen dementsprechend als eine Art anthropologische Wende mit metaromantischen Mitteln interpretiert werden, in der die Ästhetik des Erhabenen – und damit das vernunftgeleitete Subjekt –

147 Gernot Böhme: *Moderne – Aufklärung – Vernunftkritik. Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 39/6. 1991, S. 589–598, S. 589. Böhme äußerte diese Überlegungen in einem Interview mit dem Künstler Andreas Gursky.

148 Ebd., S. 591.

149 Ebd., S. 592.

150 Ebd., S. 594–596.

sich gegenüber dem Raum der Imagination, des Verdrängten und Marginalisierten öffnet.¹⁵¹

Gerats' Videos umspielen Grenzerfahrungen, da sie Relationen – zwischen Mensch und Natur sowie zwischen Erkenntnis und Imagination – körperlich wie auch formal verhandeln. Dabei greift die Künstlerin auf die Kategorie des Erhabenen nach Kant zurück, das ebenfalls eine Ästhetik der Liminalität ist, allerdings nicht im Modus des Zitats im engeren Sinne, sondern als eine Form der referenziellen, kritischen Befragung.¹⁵² Damit zeigen ihre Arbeiten eine Nähe zu einer besonderen Form des Erhabenen, die Chauncey C. Loomis das arktisch Erhabene nennt. Dieses zeichne sich dadurch aus, dass es zwischen den Bereichen von Wissen und Imagination changiere.¹⁵³ Das arktisch Erhabene findet sich insbesondere in der polaren Literatur, Dichtung und Kultur des 19. Jahrhunderts.¹⁵⁴ Samuel Taylor Coleridge und seiner Ballade *The Ancient Mariner* von 1798 ist es nach Loomis beispielsweise zu verdanken, dass die Arktis sich auch dem inneren Auge der Rezipient:innen gegenüber geöffnet hat.¹⁵⁵ Durch das Scheitern zahlreicher Polarreisen, insbesondere der Franklin-Expedition Mitte des 19. Jahrhunderts, wurde die Arktis »a challenge not only to man's strength and courage, but also to his imagination«, worauf die Kunst (hier zunächst die Lyrik) reagierte. Neben die Ambitionen des Eroberns und Erforschens im Polarheroismus trat durch die Ästhetik des arktisch Erhabenen also auch eine Verhandlung des Unbekannten als ein das Heroische subtil herausforderndes Charakteristikum.¹⁵⁶

Möglicherweise ist das Diffuse in Gerats' Videoarbeiten *Waiting* mit der zunächst klaren und sich zunehmend vernebelnden Sicht auf die Landschaft – oder das Verschwinden der Figur in *Looking At* hinter eine Woge aus Gischt – einer Ästhetik des arktisch Sublimen geschuldet, denn hier gewinnt auch das »Andere« der Vernunft an Sichtbarkeit. Die Art und Weise, wie die Arktis dargestellt wird, ist demnach von Belang dafür, wie sie imaginiert wird. Signifikant ist nämlich – anders als der heroische Topos der leeren arktischen Bühne –, dass das Unzugängliche und Verschwindende nicht nur die Sinne, sondern vor allem die Imagination heraus-

-
- 151 Nebel, Gischt oder Schnee dienen im Film auch der Visualisierung und Befragung kolonialer Strukturen und sind Gegenstand der Critical Whiteness Studies. Insofern können diese Phänomene semantisch durchaus doppelt belegt sein, wobei sich die Themen von Erinnerung und kolonialer Kritik miteinander verweben. Vgl. hierzu auch das Kapitel zu Pia Arke.
- 152 Zur Polarität des Erhabenen: Stefanie Voigt: *Erhabenheit: Über ein großes Gefühl und seine Opfer*. Verlag Königshausen & Neumann: 2011.
- 153 Chauncey C. Loomis: *The Arctic Sublime. Nature and the Victorian Imagination*, hg. von U. C. Knoepfelmacher und G. B. Tennyson. University of California Press: 1977, S. 59–112.
- 154 Das Beispiel sind bei Loomis Coleridges weiße Schwäne in der Arktis, S. 9.
- 155 Ebd., S. 98.
- 156 Ebd., S. 100.

fordert, da es auf eine eigenständige Lebendigkeit der polaren Region hindeutet.¹⁵⁷ Dies bemerkt auch Loomis, wenn er schreibt:

»The terror of pack or floe was its dual nature: it could pierce or crush the stoutest ship, yet it was also ghostly and protean, appearing and disappearing in a matter of hours. And of course, there were the bergs – multifaced, multicolored even in their whiteness, immense beyond dreams.«¹⁵⁸

An der Grenze des Repräsentierbaren changierend, bedeutet das arktisch Erhabene sowohl materielle Zerstörungskraft als auch körperlichen Entzug, schillernde Farbigkeit und spurenlose Weiße; es handelt sich um die Erweiterung einer Bandbreite des Affektischen, das sich der Vernunft entzieht und Raum für Imaginationen und die Erfahrung einer uneinschätzbaren Lebendigkeit lässt.

Gerats' Videoperformances aus der Serie *Landscapes (...)* beschäftigen sich mit der visuellen Kultur der Arktis und den Herausforderungen der Wahrnehmung einer Region im beständigen und sich beschleunigenden Wandel. Im Video *Waiting* verändert sich beispielsweise die Färbung des Schnees gleichzeitig mit dem im Nebel verschwindenden Berg im Bildhintergrund. Die Lebendigkeit der Region scheint durch die Wärme der Farben im selben Maße zuzunehmen, wie sich einzelne Bereiche der Landschaft dem Blick geisterhaft entziehen. Der weibliche Körper verschmilzt darüber hinaus durch die Färbung des Schnees zunehmend mit der Natur, wodurch der Eindruck einer unbestimmten, sowohl menschlichen als auch mehr als menschlichen Vitalität der Umgebung erweckt wird.

Farbiges Eis und schwarze Sonne

Unter den verschiedenen Arktismalern des 19. Jahrhunderts sticht vor allem der Amerikaner Frederic Edwin Church durch eine besondere Sensibilität für die Veränderlichkeit der Region, ihre imaginäre Affizierungskraft und eigene Lebendigkeit heraus.¹⁵⁹ Anders als Friedrich hat Church selbst die Arktis – genauer gesagt die Westküste von Labrador und die Südküste Grönlands – bereist und währenddessen Skizzen zu den überwältigenden Eislandschaften mit ihren unwirklichen Färbungen und geisterhaften Formationen angefertigt.¹⁶⁰ Das Heroische wurde dabei

157 Benjamin Morgan: After the Arctic Sublime. *New Literary History* 47/1, 2016, S. 1–26, S. 2.

158 Loomis 1977, S. 102.

159 Jennifer Raab: These Objects. Frederic Church and the Culture of Detail. *The Art Bulletin* 95/4, 2013, S. 578–596, S. 589.

160 Zum Begriff des zirkumpolaren Nordens vgl. die Einleitung dieses Buches. Es handelt sich um eine relativ junge Bezeichnung für die arktischen Regionen Russlands, Finnlands, Schwedens, Norwegens und Kanadas sowie für Alaska, Island, Grönland und die Färöer-Inseln. Es ist ein Begriff, der geographisch, politisch und kulturell geprägt ist und die Arktis sowie die

zunächst, wenn auch nicht konsequent, zugunsten der Aufwertung der Landschaft an den Rand gedrängt – so beispielsweise zu beobachten in dem durchaus mit parteilicher Intention in Zeiten des amerikanischen Bürgerkrieges als *The North* betitelten Gemälde von 1861. Das heute als *The Icebergs* bekannte Bild zeigte anfangs keine typische Szene eines Schiffbruchs, sondern nichts weiter als eine vielfarbige, faszinierende und facettenreiche arktische Küstenlandschaft. Damit entfernte sich Church deutlicher als Friedrich (und dessen Gemälde *Eismeer*) vom Genre der Katastrophenmalerei des 18. Jahrhunderts.¹⁶¹ Erst als das Bild in England ausgestellt werden sollte, fügte Church zur besseren Ausdeutbarkeit bzw. Interpretation der Szene den Mast eines versunkenen Schiffes hinzu, womit das Gemälde für das englische Publikum als heroische Szene, nämlich als Darstellung der gescheiterten Franklin-Expedition – und damit als ein heroisches Bild – lesbar wurde.



Abb. 30: Frederic Edwin Church: *The Icebergs*. Öl auf Leinwand, 163,8 x 285,7 cm, 1861, Dallas Museum of Art © Wikimedia Commons.

Sub-Arktis umfasst: Lassi Heininen und Chris Southcott: Globalization and the Circumpolar North: An Introduction. *Globalization and Circumpolar North*, hg. von dens. University Press of Colorado: 2010, S. 1–22.

- 161 Zu Friedrichs Arbeit mit dem Genre der Katastrophenmalerei vgl.: Johannes Grave: Schiffbruch ohne Zuschauer: Caspar David Friedrichs *Eismeer* als Katastrophenbild. *Entfesselte Natur. Das Bild der Katastrophe seit 1600*, hg. von Markus Bertsch und Jörg Trempler. Michael Imhof Verlag: 2018, S. 71–79.



Abb. 31: Frederic Edwin Church: *Aurora Borealis*. Öl auf Leinwand, 142,24 x 212 cm, 1865, Smithsonian Institution, Washington © Wikimedia Commons.

Church war Teil der sogenannten Hudson River School. In der Tradition der Romantik verfolgte die Künstlergruppe nationale Intentionen, vermittelt über die Ins-Bild-Setzung einer als unbewohnt vorgestellten amerikanischen Natur. Im Jahre 1859, angeregt durch das mediale Echo um den Verlust der Franklin-Expedition, brach Church an die Küste Labradors auf und fertigte dort zahlreiche Studien für sein monumentales Ölgemälde, das eine Arktis in bunten Farben und bizarren Formen zeigt.¹⁶² Eine beinahe grelle Farbigkeit bestimmt auch das einige Jahre später (1865) entstandene Gemälde *Aurora Borealis*, auf dem ein im Eis eingeschlossenes Schiff in der arktischen Polarnacht zu sehen ist. Der Nachthimmel über dem Schiff wird dominiert von einem großen dunklen Halbkreis – ähnlich einer schwarzen Sonne, von der vielfarbige Strahlen abgehen und sich auf dem gefrorenen Wasser spiegeln. Nach Noelle Belanger und Anna Westerthal Stenport evoziert Churchs kontrastive Verwendung der Farben (Rot, Blau, Gelb) gegenüber den ›Unfarben‹ (Schwarz, Weiß, Grau) ein Spannungsverhältnis zwischen der Sehnsucht nach Erkenntnis – also der Ausdeutung der blinden Flecken im Bild – und einer fantastischen Lebendigkeit der arktischen Natur.¹⁶³ Während das Schiff im Eis das

162 J. I. Little: Seeing Icebergs and Inuit as Elemental Nature: An American Transcendentalist on and off the Coast of Labrador, 1864, *Social History* XLIX/99, 2016, S. 243–262.

163 Noelle Belanger und Anna Westerthal Stenport: The Politics of Colour in the Arctic Landscape: Blackness in the Center of William Edwin Church's *Aurora Borealis* and the Legacy of 19th century limits of representation. *ARTMargins* 6/2, 2017, S. 6–26, S. 18.

menschliche Wissensstreben symbolisiere, stehe die ›schwarze Sonne‹ am Polarschirm letztlich für das, was im Ungewissen verbleibe und dem epistemischen Blick entzogen sei, sozusagen also für das Andere der Vernunft.

Gerats' Videoarbeit *Stone* (2014), ebenfalls aus der Serie *Landscapes (...)*, scheint diese etablierte Darstellungskultur der Arktis, changierend zwischen Erkenntnis und Imagination, (möglicherweise unbewusst) aufzugreifen. Auf einzelnen Fotografien ist die Künstlerin hockend innerhalb einer dunklen isländischen Steinlandschaft als Aktfigur zu sehen, während sich im Bildhintergrund ein weißer Berg – ähnlich dem Eisberg am Horizont von Churchs gleichnamigem Gemälde – erhebt. Die schwarze Steinlandschaft formt einen reizvollen Kontrast zum Weiß des Berges. Eine zweite Aufnahme derselben Szene zeigt sie in leicht veränderter Haltung, nämlich in einem Geröllfeld befindlich und einen der großen schwarzen Steine auf ihrem Schoß balancierend. Ihr Oberkörper ist in beiden Fotografien dermaßen zusammengekauert, dass er vom Felsen größtenteils verdeckt wird. Die Aktfigur verschmilzt – ähnlich wie im Film *Waiting* – mit den runden Formen der Landschaft und kommt zunehmend fragmentarisch ins Bild. Der weibliche Körper wird zur Landschaft und die Landschaft gewinnt an einer fast figürlichen Körperlichkeit.

Die changierenden formalen Bezüge zwischen Menschlichem und Nicht- bzw. Mehr-als-Menschlichem werden durch die verstörende Tatsache gesteigert, dass das voyeuristische Zentrum des Bildes (also die weibliche Aktfigur und ihre Körpermitte) von dem Stein als einer kreisrunden Mitte verdeckt wird, ähnlich der schwarzen Sonne auf Churchs Gemälde.



Abb. 32: Sarah Gerats: *Stone* (aus der Serie *Landscapes (...)*). HD-Video (stumm), 1 Min. (gezeigt im Loop), 2014 © Sarah Gerats.

Schon bei Church gewann die Arktis in der Malerei eine eigene Lebendigkeit. Das liegt maßgeblich an ihrer farbenfrohen Wiedergabe, jedoch auch an den geisterhaft zu erkennenden anthropomorphen Gesichtern, die bei genauem Hinsehen insbesondere die linke Bildhälfte von *The Icebergs* beleben. Das Gemälde scheint ebenso wie die Darstellung der *Aurora Borealis* nicht nur der wissenschaftlichen, sondern insbesondere auch der imaginären Kulturgeschichte der Arktisreisen verpflichtet, denn die Polregion kommt als eine Umgebung von unbestimmter Lebendigkeit ins Bild.¹⁶⁴

In Reiseberichten der Polarforscher blieb in der Regel unerwähnt, dass sie die Arktis oft durch getönte Brillen sahen, die sie vor dem gefürchteten ›Whiteout‹ (also der Schneeblindheit) schützen sollten; gleichzeitig verminderten sie jedoch auch die Wahrnehmung der Vielfarbigkeit der Region.¹⁶⁵ Während die Farbe Weiß Ausdruck des Erhabenen bzw. des aufgeklärten Subjekts ist und die Erfahrung heroischer Transzendenz ebenso verkörpert wie epistemische Objektivität¹⁶⁶, ist die Vielfarbigkeit des Eises Zeichen einer oft übersehenen Diversität und Lebendigkeit der Region, die sich – wie man heute weiß – aus verschiedenen Bakterien, Mikroben und chemischen Prozessen ergibt.¹⁶⁷ Die Vielfarbigkeit der Arktis beschäftigte schon Church und wird von Gerats genutzt, um Mensch und Natur als von ein- und derselben Lebendigkeit durchdrungen darzustellen.¹⁶⁸

Allerdings kulminiert in *Stone* nicht nur eine Auseinandersetzung der Künstlerin mit der Kultur- und Imaginationsgeschichte der Arktis, sondern auch eine zutiefst leiblich fundierte Reflexion über Verluste und die fragile Grenze zwischen Leben und Materie. Der Stein, den sie im Schoß hält, wird zur stummen Verdichtung von etwas Abwesendem – nämlich hier einer von vielen Frauen erfahrenen und doch selten thematisierten Fehlgeburt, d.h. eines nicht geborenen Lebens, das sich in der Schwere des Gesteins materialisiert und zugleich entzieht. Die kreisrunde, dunkle Form verdeckt die Körpermitte der Figur, die hier zugleich Ursprung und Leerstelle

164 Autor:innen wie Natascha Adamowsky haben gezeigt, dass die Sphäre des Imaginären und des Rationalen zwar u.a. von den wissenschaftlichen Gesellschaften strikt voneinander getrennt wurden, historisch gesehen jedoch eng miteinander verknüpft waren. Natascha Adamowsky: *Ozeanische Wunder: Entdeckung und Eroberung des Meeres in der Moderne*. Brill: 2017.

165 Belanger und Westersteel Stenport 2017, S. 19. Hier zeigt sich ein reizvoller Vergleich zur Abschwächung der Überwältigungseffekte bei Reisen durch die Alpen, die damalige Künstler:innen dazu veranlasste, ein sogenanntes Claude Glass zu verwenden.

166 Ebd., S. 10–12.

167 Die Autorinnen sehen in der schwarzen Bildmitte sogar eine politische Stellungnahme des Künstlers zur Sklaverei versinnbildlicht, was jedoch recht weit interpretiert erscheint.

168 Nach Aussagen der Künstlerin hat die Fotoserie auch eine sehr persönliche Note, und zwar die Auseinandersetzung mit der eigenen Rolle als Nicht-Mutter, was wiederum an die Naturalisierung des Weiblichen anschließt, die sich auch in der Verweiblichung der Landschaft findet.

ist, und verwandelt sich in eine Metapher für das Unfassbare: das Gewicht der Leere, die nach dem Verschwinden des Lebendigen bleibt. Indem Gerats den toten Stoff des Steins mit der Verletzlichkeit des eigenen Körpers verschränkt, öffnet sie einen Raum, in dem Natur und weiblicher Körper, Sterblichkeit und Dauer, Verlust und Lebendigkeit in ein engmaschiges inhaltliches wie formales Beziehungsgeflecht treten.

Diese vielschichtige Konstellation bildet auch den metaromantischen Kern von Gerats' Werk: Das Erhabene erscheint nicht länger als Transzendenz des Geistes über die Natur, sondern es weicht einer Aufwertung der Physis und des Unkontrollierbaren, das seine weibliche Prägung selbstbewusst und zugleich selbstreflexiv beibehält. In *Stone* wird das romantische Begehren nach Erhebung in eine Bewegung der Entleibung und Trauer verwandelt – ein kontemplatives Innehalten, in dem sich die Arktis als Mitkörper einer existenziellen Erfahrung zeigt und in der das Verschwundene weiterwirkt wie gefroren in der Zeit.

Eismedialitäten

In ihrer Forschung zur Wissens- und Kulturgeschichte der Pole stellt Elena Glasberg fest, dass aus europäischer Perspektive die verkörperte, visionäre und heimsuchende Kulturgeschichte der (Ant-)Arktis älter ist als ihre wissenschaftliche Erforschung. So wurden die Polregionen schon imaginär bereist, bevor dies den Menschen physisch gelang.¹⁶⁹ Vor diesem Hintergrund begreift Glasberg Eis nicht nur als Teil einer spezifischen Landschaft, sondern als einen multimaterialen Gedächtnisträger: ein Archiv, in dem Erinnerungen und Gewalt sedimentieren – von atmosphärischen Einschlüssen bis zu kolonialen Spuren, von geologischer Zeit bis zu affektiven Ablagerungen.¹⁷⁰ Auch nach Polly Gould ist Eis kein totes Speichermedium, sondern es ist lebendig: Es knackt, strömt, färbt sich, verschwindet und erscheint, es registriert Berührungen und schreibt sie fort.¹⁷¹ In der Gegenwartskunst zu den Polen rücke darum eine Ästhetik in den Vordergrund, die nicht auf heroische Erhebungsziele, sondern auf Resonanz mit einem natürlichen Medium, das selbst akteurhaft sei – verstanden als ein Palimpsest aus Stofflichkeit, Erinnerung und Relation.

Gerats' *Landscapes (...)* antwortet genau auf diese lebendige Archivpraxis des Eises. Ihre Arbeiten operieren metaromantisch: Sie greifen kanonisierte Formeln auf, um sie in Richtung einer ästhetischen Ökologie zu verschieben, in der Körper und Umgebung interagieren. Das, was fehlt oder verschwindet – die von Gischt verdeckte Figur, die im Nebel versinkenden Konturen, die schwarze Körpermitte in *Stone*

169 Elena Glasberg: »Living Ice«: Rediscovery of the Poles in an Era of Climate Crisis. *Women's Studies Quarterly* 39 ¾, 2011, S. 221–246, S. 222.

170 Ebd., S. 230.

171 Polly Gould: *Antarctica: Art and Archive*. Bloomsbury: 2020.

–, ist nicht bloß eine Negativform, sondern sie wird zu einem Wirkort: eine Stelle, an der Erinnerung, Verlust und Fortleben materiell zirkulieren. So verstanden, wird das Erhabene nicht aufgehoben, sondern umcodiert: von der Transzendenz des souveränen Blicks hin zu einer Immanenz des Lebendigen, die Verwundbarkeit und Veränderlichkeit umfasst. In dieser Perspektive erscheint die Arktis weder als Bühne noch als Hintergrund, sondern als Mitkörper, der Wahrnehmung und Bild formt.

Diese Ökologie des Lebendigen – als Konfiguration aus Wasser, Stein, Haut, Temperatur, Farbe – führt konsequent zu einer Arbeit, in der die Bedeutung des Archivs unmittelbar sichtbar wird, nämlich zur Videoarbeit *Mother* (2014), welche ebenfalls zur Serie *Landscapes (...)* gehört. In dieser liegt die Künstlerin unbekleidet in einem der natürlichen Pools Islands, umgeben von einer Wolke aus wogendem, kupferfarbenem Haar. Die Frau scheint im Wasser zu schweben; nur ihr Gesicht mit den verschlossenen Augen befindet sich über der Oberfläche. Auf dem Bauch der Figur liegt ein schwerer schwarzer Stein, entnommen aus der sie umgebenden Natur. Dessen zartes Heben und Senken verrät das Atmen und damit die Lebendigkeit der Figur und überträgt sich auf die Landschaft. Die Kälte des Elements scheint der Frau allerdings nichts anzuhaben, vielleicht handelt es sich bei der Figur um einen weiblichen Körper, befindlich in einem unbestimmten Zustand zwischen Leben und Tod.¹⁷²



Abb. 33: Sarah Gerats: *Landscape (mother)* HD-Video 01:47 Min. (stumm, gezeigt im Loop), 2014 © Sarah Gerats.

172 Diese existenzielle Dimension des Gemäldes ist – wie bereits erwähnt – auch eine Auseinandersetzung der Künstlerin mit einer Nicht-Mutterschaft.

Die Rezipient:innen können sich abermals an ein berühmtes Gemälde der Kunstgeschichte aus dem 19. Jahrhundert erinnert fühlen, nämlich an das Gemälde *Ophelia* des englischen Malers Everett Millais von 1851/52. Festgehalten ist die Szene, in der Ophelia – basierend auf dem Modell Elizabeth Siddal – nach dem Sturz im Wasser schwebt.¹⁷³ Einer Heiligen gleich treibt die Figur auf dem Gemälde in einem Fluss, bis sie – so will es William Shakespeares Theaterstück – schließlich in ihm versinkt.¹⁷⁴ In Millais' Bild ist dieser Schwebezustand zwischen Leben und Tod eingefangen. Durch das ornamentierte Kleid und die Blumen verschmilzt die Figur außerdem mit dem sie umgebenden Element wie auch Gerats über ihren Atem mit der sie umgebenden Wasserlandschaft in Verbindung steht. Millais studierte sein Modell Siddal in einer Badewanne, die er in seinem Gemälde zu einem Fluss ausdeutet, ähnlich wie Gerats sich selbst für ihre ›Re-Inszenierung‹ der Bildformel in einen natürlichen Pool legte. Siddal erkrankte allerdings schwer, da sich das Badewasser aufgrund des intensiven Arbeitens des Künstlers am Bild (während des Malprozesses) stark abkühlte.¹⁷⁵ Auch beim Anblick von Gerats als Aktfigur im Eiswasser stellt sich nach einiger Zeit das Gefühl des Fröstelns ein, vor allem unter Berücksichtigung der Länge des Videos, also der Dauer, die die Künstlerin für die Performance im eiskalten Wasser verbracht hat.

Das Motiv der Badenden geht zudem auf die biblische Erzählung von *Susanna im Bade* zurück, das zahlreiche Künstler:innen (u.a. Rembrandt van Rijn) malten. Ins Bild gesetzt wurde der männlich-voyeuristische Blick der beiden Alten auf den nackten Frauenkörper, an dem die Rezipient:innen lustvoll teilhaben konnten. Auch Künstler des 19. Jahrhunderts griffen auf diese Bildtradition zurück. Pierre Bonnard zeigte seine Badenden – der Perspektive auf Gerats im isländischen Pool auffallend ähnlich – aus einem von oben fallenden Blick, woraus sich eine formale Analogie zwischen Wasser- und Bildoberfläche ergibt. Oder anders formuliert: Der vom Motiv aufgerufene Wunsch nach der Berührung des weiblichen Körpers – also das haptische Eintauchen in die Wasseroberfläche – bedeutete zugleich ein Übertreten der ästhetischen Schwelle hinter die Bildoberfläche.¹⁷⁶ Die Eroberung des weiblichen Körpers ging folglich einher mit dem (fiktiven) Eintritt in den Bildraum.

173 *Ophelia* ist nach Angaben der Künstlerin auch ein alternativer Titel der Arbeit.

174 Das Verhältnis der Figur der Ophelia und der aquatischen Natur beschreibt Peter Brix Søndergaard als changierend zwischen sehnsuchtsvoller Erfüllung und sich entziehender Selbstbehauptung. Ders.: ›Something strangely perverse‹. *Nature and Gender in J.E. Millais Ophelia. Romantik* 7/1, 2018, S. 115–126.

175 Ebd., S. 117.

176 In einer Ausstellung in der Tate Modern wurde damit experimentiert, was sich an der Rezeption von Pierre Bonnards Badenden ändert, wenn die Bilder unverglast und ungerahmt gezeigt werden. Dabei wurde der Blick durch die Bildoberfläche als ein intendierter Sehein-



Abb. 34: John Everett Millais: *Ophelia*, Öl auf Leinwand, 76,2 x 11,8 cm, 1851–1852, Tate Britain London © Wikimedia Commons.

In Gerats' Videoperformance wird dieser ergreifende Blick auf den weiblichen Körper und damit auch auf die Arktis motivisch aufgerufen, durch Veränderungen am kanonisierten Motiv jedoch auch unterwandert. Der Körper der Künstlerin wird nämlich durch einen schweren Stein unter die Wasseroberfläche gedrückt. Er macht das Atmen der Frau sichtbar und erzeugt Wellen im Wasser, wodurch sich die Bewegtheit der Natur mit der Vitalität der Figur verschränkt. Der sich mit dem Atmen hebende und senkende Stein auf dem Bauch der Figur verdeutlicht zudem die Anwesenheit von Luft als ein unsichtbares Element im Video, das Landschaft und Körper miteinander verbindet. Die Annahme einer kategorialen Grenze zwischen der menschlichen Figur und der sie umgebenden Wasserlandschaft wird somit ökologisch gewendet, materiell umspielt und zum eigentlichen Thema des Bildes.

Wie Linn Burchert bemerkt, ist der Atem ein zentrales Merkmal des Lebendigen, obgleich er sich nicht visuell aufdrängt. Nichtsdestotrotz hat das Atmen eine lange Bildtradition, in deren Zentrum auch die Fragen von Aktivität und Gestal-

druck beschrieben. Vgl. den Ausstellungskatalog: *Pierre Bonnard: Die Farbe der Erinnerung*, hg. von Matthew Gale. Tate Modern. Hirmer: 2019. Explizit zum männlichen Betrachterblick als einem, der die Bildoberfläche penetriert und durch das lustvolle Schauen die Unschuld weiblicher Figuren gefährdet: Britta Hochkirchen: *Bildkritik im Zeitalter der Aufklärung: Jean-Baptiste Greuzes Darstellungen der verlorenen Unschuld*. Wallstein: 2018.

tung stehen.¹⁷⁷ Da das Atmen weitgehend unsichtbar ist, stellte es die Kunst früh vor ein Darstellungsproblem, das zu variantenreichen Lösungen führte. Der Atem wurde in der Malerei und Fotografie beispielsweise als Qualm beim Auspusten von Zigarettenrauch, als sichtbarer Hauch auf einer Scheibe oder als gefrorene Luft in einer besonders kalten Umgebung dargestellt. Das Interesse an der Bildwerdung des Atems (sogenannte Atembilder) führt Burchert auf wissenschaftliche Experimente zum Sauerstoff im 18. und 19. Jahrhundert und auf Erkenntnisse zur schädlichen Auswirkung der von der Industrie ausgestoßenen Dämpfe zurück.¹⁷⁸ Dem 19. Jahrhundert attestiert die Autorin sogar eine Atemobsession. In der romantischen Kunst wurde das Malen schließlich gleichgesetzt mit dem Ausatmen, wodurch es eine produktionsästhetische Bedeutungsebene erlangte.¹⁷⁹ Burchert bemerkt in diesem Kontext, dass das Atmen als Motiv der Malerei in erster Linie eine anthropozentrische, d.h. an menschliche Figuren gebundene und zudem vorrangig männliche Aktivität ist.¹⁸⁰ Der Atem als durchdringendes Element und als »gestalterische Potenz ausgehend vom Menschen« verlange heute darum eine kritische Revision.¹⁸¹

Nicht nur mit Blick auf die Konterkariierung eines männlich-voyeuristischen Blicks, sondern auch in Bezug auf den Atem als ein männlich-produktiver Akt, nimmt Gerats in ihrem Video *Mother* eine Umdeutung vor.¹⁸² Der Atem wird durch die Verbindung zwischen weiblichem Körper und Stein visuell erfahrbar und zudem als Aktivität einer Frau ins Bild gesetzt, die letztlich die Künstlerin selbst ist. Ebenso wie das Atmen den Stein bewegt, verändert die Luft die Oberfläche des eisigen Wassers, die hier und da bewegt scheint. Körperlichkeit, Eiswasser und künstlerische Produktion scheinen somit aufs Engste miteinander verflochten.

177 Linn Burchert: Atem. Künste, Technologien und Architekturen der Moderne und Gegenwart. *Atem: Gestalterische, ökologische und soziale Dimensionen*, hg. von Linn Burchert und Iva Rešetar. De Gruyter: 2021, S. 1–27.

178 Ebd., S. 3: Die Beispiele der Autorin sind Joseph Wright of Derby's Vacuum-Experimente und die »verrauchten« Bildoberflächen von William Turner.

179 Burchert 2021, S. 4. So verglich der Norweger Carl Gustav Carus das Malen mit einer reinigenden Ausatmung, was die Annahme einer engen (und physischen) Verbundenheit von Künstlern mit der sie umgebenden Welt verdeutlicht.

180 Ebd., S. 27. Zumindest mit Blick auf die Interieurmalerie muss diese Annahme relativiert werden. So finden sich Motive von weiblichen Figuren, die Fensterscheiben aus dem Inneren eines Raumes anhauchen, beispielsweise schon in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts (Jacobus Vrel) und auch in der dänischen Malerei des 19. Jahrhunderts. Es ist noch zu prüfen, ob die Visualisierung des Atems einer Figur außerhalb des Interieurs vorrangig männlich geprägt ist und hier die Funktion einer Markierung von Öffentlichkeit hatte.

181 Burchert 2021, S. 5.

182 Der Titel der Arbeit verweist auch auf feministische Perspektiven, z.B. auf die Bereiche von Weiblichkeit und Reproduktion. Darüber hinaus ist es möglich, dass zudem eine Analogie zwischen künstlerischer und körperlicher Produktivität suggeriert wird.

Die Grenze zwischen geologischer und somatischer Zeit, zwischen Landschaft und Leib, wird dabei porös – eine Perspektive, die an Astrida Neimanis' Konzept der Wasserbasiertheit des Menschen anschließt.¹⁸³ Neimanis stellt fest, dass Menschen und insbesondere Frauen als hydro-basierte Lebewesen mit allem auf dem Planeten verbunden seien. Als Vertreterin eines materialistisch-ökologischen Feminismus versteht die Autorin ihre hydrophilen Ausführungen als »feminist critiques of abstract masculinity, triumphant whiteness, and a colonial drive to mastery and European universalism.«¹⁸⁴ In Zeiten globaler Krisen, in denen auch das Eis schmilzt, gehe es darum, sensibel zu werden für die physische Verbundenheit des Menschen mit der Umwelt, aus der auch eine historisch bedingte Verantwortlichkeit erwachse: »The undertone of ›Anthropocenomania‹ seems at times to be less a plea for curbing the Human, and more an insistence that we *do* matter, and always will.«¹⁸⁵

Das Element Wasser ist also eine materiell informierte Denkfigur für die Verbundenheit alles Lebendigen, für eine Wahrnehmung von Prozessen der Naturalisierung (wie des weiblichen Körpers als Landschaft) und eine Revision des aufklärerischen Subjektdenkens, fern von einem anthropogenen Exzeptionalismus. Die Herausforderung dieser anthropologischen Wende besteht allerdings darin, dass mit der Metapher des Liquiden keine Absage an eine historisch und gegenwärtig bedingte ökologische Verantwortlichkeit einhergehen darf. Der Mensch ist also nach wie vor von Bedeutung.

In allen vier künstlerischen Arbeiten von Gerats ist auffällig, dass die weibliche Figur aus der Bildmitte verrückt, fragmentiert und dem Blick teilweise entzogen ist. Dies hat zur Folge, dass die Figuren die Landschaft nicht beherrschen, sondern vielmehr als Teil von ihr wahrgenommen werden. Die Absage an eine Bildkomposition, die auf eine zentrale Figur hin orientiert ist, schafft buchstäblich Raum für die Lebendigkeit der Landschaften, die in ihrer Bewegtheit, Farbigkeit und Veränderlichkeit wahrgenommen wird. Wind, Wetter und Wasser wirken auf Figur und Natur gleichermaßen ein. An die Stelle eines erobernden Blicks als Geste der Passivierung und Naturalisierung treten die Performativität und Lebendigkeit der Arktis, die nunmehr eine Verhandlung heroischer und erotisierter Bildformeln als Wurzeln des Anthropozäns einleitet.¹⁸⁶

183 Astrida Neimanis: *Bodies of Water. Posthuman Feminist Phenomenology*. Bloomsbury: 2017.

184 Ebd., S. 10.

185 Ebd., S. 11.

186 Zur Notwendigkeit einer Dekolonialisierung des Konzepts Landschaft: Tiffany Kaewen Dang: Decolonizing Landscape. *Landscape Research* 46/7, S. 1004–1016.

Eisfilme als lebendige Archive

Als künstlerische Videoarbeiten sind Gerats' *Look At, Waiting* und *Mother* insofern auch als Teil bzw. kritische Weiterführung einer filmischen Kultur der Arktis zu verorten, an deren Anfang der Spielfilm *Nanook of the North* von Robert Flaherty (1922) steht.¹⁸⁷ Für Flahertys Film hat die Forschung allerdings festgestellt, dass hier eine Ästhetik des Heroischen fortlebt; generell seien arktische Filme »dangerously close to reinstating the (neo-)imperialist Western notion of conquering and claiming ›new‹ lands.«¹⁸⁸ Dies liege auch daran, dass Fotografie und Film als Medien selbst heroisiert wurden, nämlich im Sinne ihrer Emphase als »technical endurance media«, also Medien, die wie die Polarforscher einer menschenfeindlichen Umwelt widerstanden.¹⁸⁹

Hester Blum richtet dagegen ihren Blick auf Medien, die angeblich keine (oder zumindest wenig) Nähe zum Heroischen aufweisen.¹⁹⁰ Die Literaturwissenschaftlerin konzentriert sich in ihrer Forschung auf Zeitschriften und Zeitungen, die von Crewmitgliedern während ihrer Expeditionen auf den jeweiligen Schiffen herausgegeben wurden. Die untersuchten Polar-Zeitungen werden von der Autorin als *eco media* betitelt, weil in ihnen – anders als in den publizierten Expeditionsberichten mit imperialem Anspruch – ein Bewusstsein für die Arktis als eine Region von subtiler Lebendigkeit zum Ausdruck komme. Laut der Autorin können diese Texte als übersehene Beispiele eines ökologisch motivierten Genres Beispielcharakter für eine notwendige Re-Imagination und aktualisierte Vermittlungsweise der Arktis haben, die durch jene dem Heroischen nahestehenden Kommunikationsformen heute in eine Krise geraten seien:

»The texts, which constitute one form of what I call polar ecomedia, are examples of environmental writing by which, in turn, we might imagine – and with hope mediate – climate change and ecological extremity today.«¹⁹¹

187 Helga Hlaðgerður Lúthersdóttir: Transcending the Sublime: Arctic Creolisation in the Works of Isaac Julian and John Akomfrah. *Films on Ice. Cinemas of the Arctic*, hg. von Scott MacKenzie und Anna Westerstaal Stenport. Edinburgh Press: 2016, S. 325–334, S. 324.

188 Ebd., S. 238.

189 Zur Metapher des Films als schmelzendes und gefrierendes Eis vgl.: Anne Hemkendreis: Isaac Juliens »True North«. Bewahrende, verweigerte und schmelzende Gesten der Heroisierung. *Heroische Gesten, Formensprachen politischer Körperlichkeit*, hg. von Vera Marstaller und Dorna Safajan, Special Issue des E-Journals: helden.heroes.héros, 9, 2023, S. 31–40.

190 Hester Blum: *The News at the Ends of the Earth: The Print Culture of Polar Exploration*. Duke University Press: 2019, S. 29.

191 Ebd., S. 5.

Die Autorin zeichnet hier eine direkte Verbindungslinie zwischen Medien nach, die die Lebendigkeit der Arktis und ihre Veränderlichkeit jenseits von jedem heroischen Impetus beschreiben, und zeitgenössischen Vermittlungsformen, die den Wandel der Region mit einem Bewusstsein für aktuelle Krisen neu interpretieren.

Auch Gerats' Videos lassen sich in diesem Sinne als *eco media* verstehen, allerdings weniger in einer Engführung auf den Klimawandel als hinsichtlich einer Aufmerksamkeitslenkung auf eine lebendige, fragile und darum schützenswerte Region. Ihre filmische Praxis setzt sich bewusst von der heroischen Bildrhetorik der frühen Polardarstellungen ab, indem sie das Medium Film nicht als technisches Mittel der Beherrschung, sondern als ein fluides, mit der Umwelt verschränktes Medium begreift. Die filmische Praxis der Künstlerin wird selbst fluide im Zeigen von arktischem Wind, Wasser und Licht. Das Medium Film erscheint bei Gerats damit als eine Form der Kooperation zwischen Gerät und Umgebung, in der sich das Lebendige in verschiedenen Aggregatzuständen manifestiert. Ihre Videos sind keine Dokumente einer äußeren Wirklichkeit, sondern temporäre Begegnungsräume, in denen sich Natur, weiblicher Körper und mediale Vermittlung gegenseitig befragen. In dieser Perspektive wird der Film – ähnlich wie das Eis – zu einem lebendigen Archiv, das nicht in erster Linie bewahrt, sondern in Bewegung hält und gleichzeitig eine existenzielle Tiefenzeitlichkeit zwischen Tod und Leben markiert.

Gerats' Arbeiten verhandeln die Arktis ferner als weiblich markierten Erfahrungsraum, ohne in eine einfache Umcodierung bestehender Imaginationen zu kippen. Aus der Perspektive einer in der Region lebenden Künstlerin verschränkt sie (Eigen-)Leiblichkeit, die veränderlichen Bedingungen ihrer arktischen Wahlheimat und das Bewusstsein für die kulturelle wie mediale Prägung ihres Blicks. Metaromantische Strategien – das Zitieren und Verschieben kanonischer Bildformeln sowie die kritische Befragung des Erhabenen – werden bei ihr zu Werkzeugen einer ökologischen Wahrnehmung, in der Eis, Wasser, Stein und Luft als Mitakteure auftreten. Diese ökologische Verfahrensweise ist eindringlich, weil sie formbewusst und historisch geschult operiert; sie ist zugleich vulnerabel, weil sie Verletzlichkeit, Verlust und Ausgesetztheit nicht ausblendet, sondern als Bedingungen von Lebendigkeit ernst nimmt.

Im Sinn einer Metaromantik bringt Gerats in ihren Filmen zusammengefasst romantische Bildformeln wie den *Wanderer über dem Nebelmeer* selbst in Bewegung: Kategorien wie das Erhabene werden aufgenommen, verändert und auf ihre kulturellen Voraussetzungen hin befragt. An die Stelle einer transzendierenden Betrachtung tritt eine leiblich gebundene Aufmerksamkeit für Prozesse der Naturalisierung ebenso wie für Abläufe in der Natur. Ökologie bedeutet hier demnach keine moralische Programmatik, sondern eine Poetik der Relationen und der Verunsicherung – ein Denken in Verflechtungen und Aggregatzuständen, das menschliche und nicht-menschliche Akteure, Wahrnehmung und Material, Verletzlichkeit und ihre Bildwerdung zusammendenkt. Gerats' Metaromantik wird so zur ästhetischen Praxis

einer Gegenwart, in der das Lebendige durchaus als Gefährdetes und teilweise bereits unwiederbringlich Verlorenes erfahrbar wird.

4.4. Zwischenfazit I

Die drei untersuchten künstlerischen Positionen – Swaantje Güntzel, Elina Brotherus und Sarah Gerats – greifen das Motiv der romantischen Rückenfigur als eine der ästhetischen Versenkung, Wahrnehmungslenkung und historischen Referenz auf. In allen Fällen erweist sich die Rückenfigur nicht lediglich als Zitat der Romantik, sondern als ein Medium der kritischen Reflexion über die Wahrnehmung der Welt in ihrer gegenwärtigen ökologischen und kulturellen Fragilität. Die Rückenfigur fungiert dabei nicht als souveräne Beherrscherin der Landschaft, sondern als Vermittlerin von Beziehung, als verunsichertes Subjekt im Spannungsfeld von Nähe und Distanz, affektiver Teil- und reflexiver Zurücknahme. Gerade in dieser Verschiebung des romantischen Paradigmas liegt das, was im Rahmen dieser Arbeit als metaromantisches Verfahren beschrieben wird: eine ästhetische Haltung, die ihre eigene Tradierung, ihre Bildgeschichte und ihre Imaginationen von Natur mitführt und dabei zugleich in eine veränderte Gegenwart überträgt.

Im Fall von Swaantje Güntzel zeigt sich diese Metaromantik in der Überlagerung von Bild, Raum und Relationalität. Güntzels Rückenfiguren sitzen oder stehen vor Landschaftsbildern, deren Sehnsuchtscharakter und ästhetische Unberührtheit längst Teil einer kulturell eingeschriebenen Seherwartung sind. Die Künstlerin lädt ein zu einer doppelten Bewegung: Einerseits inszeniert sie die sinnliche und affektive Qualität der immersiven Betrachtung, andererseits konfrontiert sie diese mit den materiellen Spuren menschlichen Handelns, insbesondere in Form von Plastik, das in ihren Arbeiten als Index einer globalen ökologischen Verflechtung erscheint. Die Rückenfigur wird hier zum Reflexionsmedium über eine ambivalente Haltung: kontemplativ und zugleich ignorant sowie aufmerksam und weltvergessen. In der Verschränkung von ästhetischer Aufmerksamkeit und moralischer Verhandlung wird ferner sichtbar, dass Unberührtheit kein räumliches, sondern ein ästhetisiertes und imaginäres Konstrukt ist. Die von Güntzel erzeugte Spannung zwischen dem konzentrierten Blick auf das Gemälde im Bild und der sichtbaren materiellen Vermüllung des Museumsraums verweist auf ein verändertes Verhältnis von Kunst, Natur und Verantwortung. Die Rückenfigur fungiert als eine Reflexionsfigur über die Ästhetisierung von Landschaft und das Verhältnis von Wahrnehmung, Kunst und Konsum.

Bei Elina Brotherus rückt die Inszenierung der Rückenfigur noch stärker in den Vordergrund der Wahrnehmung. Schließlich nimmt Brotherus Friedrichs Bildformel des Wanderers über dem Nebelmeer nicht nur auf, sondern sie macht die Wiederholung selbst zum Thema. Die Figur erscheint als weibliches Gegenbild zur he-

roischen, souverän überhöhten Pose Friedrichs. Die Verschiebung von Geschlecht, Körperlichkeit und Haltung generiert dabei eine fein austarierte Irritation: Die Rückenfigur steht nicht mehr über der Landschaft, sondern in einer prekären Relation zu ihr. Entscheidendes Moment ist hier nicht die Reartikulation romantischer Naturerfahrung, sondern ihr Wiederauftritt im Modus des Zitats, der Wiederholung und des zeitlichen Versatzes. Brotherus zeigt, dass die romantische Landschaftserfahrung, die einst als unmittelbare Offenbarung eines existenziellen Selbstverhältnisses verstanden werden konnte, heute unweigerlich durch kulturelle Vermittlung, touristische Bildkultur und medialen Konsum geprägt ist. Die Tasche, die das Bild des Wanderers zeigt, fungiert dabei als Metakommentar: Die Rückenfigur wird zu einer Figur des zirkulierenden Blicks, der zwischen Identifikation und Distanz, Kontemplation und Selbstvergessenheit oszilliert. Brotherus' Fotografien verdeutlichen damit, dass die Rückenfigur in der Gegenwartskunst nicht länger Garant einer in sich abgeschlossenen Innerlichkeit ist, sondern eine mediale Vermittlungsfigur, die den Prozess des Sehens – auch in seiner kulturellen Zurichtung, medialen Wiederholung und inflationären Verbreitung – befragbar macht.

Sarah Gerats führt das Motiv der Rückenfigur zuletzt in performativer Weise in Räume ökologischer und historischer Tiefenzeit. Ihre Arbeiten entstehen häufig in Landschaften, die nicht als Naturidyll erscheinen, sondern als von historischen Schichtungen, heroischen Einschreibungen und atmosphärischen Transformationen durchzogen. Die Rückenfigur wird hier zu einer Figur des Atmens, Wartens und Aushaltens; sie zeigt sich weniger als betrachtendes Subjekt denn als ein Körper, der sich in die Zeitlichkeit der Umgebung einschreibt. Gerats' Rückenfiguren stehen nicht vor spektakulären Weiten oder innerhalb heroischer Sujets, sondern in Übergangszonen, in Nebel- oder Dämmerungszuständen, in denen Sichtbarkeit prekär wird. Die Landschaft erscheint nicht als ein Gegenüber, sondern als ein Resonanzraum, in dem menschliche Präsenz selbst fragil, zeitlich begrenzt und relational verstanden wird. Die Rückenfigur fungiert somit auch hier nicht hauptsächlich als identifikatorische Einladung, sondern eine zu einem ökologiebezogenen Denken, das menschliche Wahrnehmung als Teil eines vielschichtigen Zusammenhanges versteht. Während Güntzel die Illusion der Unberührtheit entlarvt und Brotherus die Medialität von Landschaftserfahrung sichtbar macht, verschiebt Gerats die Frage hin zur Zeitlichkeit und Körperlichkeit von Wahrnehmung: Die Rückenfigur wird zu einer Figur der langsamen Veränderung, des atmosphärischen Verweilens, des relationalen Seins mit einer Welt, die sich nicht auf einen Blick reduzieren lässt und von einem generellem (auch persönlich empfundenen) Verlust geprägt ist.

Was die drei Positionen verbindet, ist die Verschiebung der Rückenfigur von einer ästhetischen Selbstreflexion im Allgemeinen hin zu einer relationalen und zeitlichen Geste. Die Rückenfigur wird nicht mehr als Repräsentation eines souveränen Subjekts verstanden, das über die Landschaft gebietet oder in ihr frei agieren kann, sondern als ein Knotenpunkt von Relationen bzw. als ein Vexierspiel, über das Kli-

ma, Geschichte, Materialität und affektive Erfahrung in ein Verhältnis treten. Die zeitgenössische Rückenfigur ist also eine Figur des Dazwischen, nämlich von Subjekt und Welt, Bild und Wirklichkeit, Gegenwart und Tiefenzeit sowie männlicher und weiblicher Betrachtung. In diesem Zwischenraum realisiert sich das, was ich als Metaromantik bezeichne.

Metaromantik meint keinen Rückfall in romantische Naturverklärung, sondern eine ästhetische Haltung, die romantische Bildformeln in ihrer historischen Bedingtheit aufgreift und zugleich deren Potenzial zur Wahrnehmungsmodulation freilegt. Ferner zeichnet sie sich durch folgende Charakteristika aus, die an dieser Stelle gebündelt aufgelistet werden sollen: Zum einen ist Metaromantik reflexiv; sie benennt die Tradition, die sie zitiert, und hält sie doch offen. Sie ist relational, indem sie verbindet und sinnlich adressiert. Zum anderen versteht sie Landschaft nicht als Hintergrund, sondern als Mit-Akteur. Und zuletzt ist sie zeitlich, denn sie denkt Natur nicht als Moment unmittelbarer Erfahrung, sondern als Gefüge von Geschichte, Materialität und ökologischer Bedingtheit.

In diesem Sinn stellt die romantische Rückenfigur in der Gegenwartskunst eine Figur der ökologischen Aufmerksamkeit dar. Sie fordert weder sentimentale Überwältigung noch heroische Besitzergreifung, sondern ein Anerkennen der eigenen Involviertheit – und zugleich ein Aushalten der eigenen Begrenztheit. Als zitierte und doch veränderte Bildformel markiert sie einen Blick, der nicht Herrschaftsfantasien wiederholt, sondern Relationen sichtbar macht. Metaromantik bezeichnet damit eine affektive Haltung des Sehens, in der Ästhetik und Ökologie nicht gegenüberstehen, sondern einander hervorbringen. In dieser Hinsicht wurde auch die Frage des Verhältnisses von Ethik und Ästhetik in einer krisenhaften Gegenwart thematisiert, auf die künstlerische Positionen reagieren. Diese Überlegung gewinnt insbesondere mit Blick auf die folgenden Fallstudien an Bedeutung.

Während nämlich Güntzel, Brotherus und Gerats jeweils auf unterschiedliche Weise zeigen, wie romantische Bildformeln unter gegenwärtigen Bedingungen neu gelesen werden können, blieb in der Analyse eine weitere Dimension bislang unberücksichtigt, und zwar jene Kontexte, in denen Landschaften nicht in erster Linie als ästhetische Erfahrungsräume, sondern als begehrte Territorien, als Beziehungen zwischen Menschen, Kulturen und verschiedenen Lebensweisen verstanden werden. In arktischen Regionen sind es insbesondere Indigene Künstler:innen, die diese relationalen und historischen Dimensionen ästhetisch wirksam machen und zugleich koloniale Bildpolitiken kritisch befragen, welche die Imagination des sogenannten Nordens prägen.

Auch hier begegnet uns die romantische Rückenfigur als zentrales motivisches Element. Doch in den Arbeiten Indigener Künstler:innen erscheint sie weder als Projektionsfigur von Innerlichkeit noch als Ort erhabener Subjektkonstitution. Stattdessen markiert sie eine situierte, verkörperte und historisch verankerte Perspektive, die hochgradig politisch aufgeladen ist: Der Blick auf die Landschaft

ist nicht neutral, sondern gebunden an Geschichten von Landnahme, Ressourcenextraktion, Assimilations- und Wissenspolitik und damit an die fortlaufende Neuverhandlung arktischer Lebensräume im Zeichen des Klimawandels. Die Rückenfigur wird so zu einer Reflexionsfigur für Fragen von Verantwortlichkeit – nicht im Sinne einer moralischen Forderung, sondern als Anerkennung von Zugehörigkeit und Eingebundenheit in komplexe ökologische und genealogische Beziehungsgeflechte.

Die im Folgenden untersuchten Positionen machen nachdrücklich sichtbar, dass Metaromantik kein ästhetisches Wiederaufführen romantischer Bildformeln bedeutet, sondern eine grundlegende Revision dessen, was Landschaft überhaupt heißt. Natur, vor allem die Arktis, erscheint hier als historisch aufgeladene Zone der Begegnung – und der Gewalt –, als Ort, an dem koloniale und ökologische Geschichten ineinandergreifen und in dem der Blick nicht unbeteiligt, sondern immer bereits involviert ist. Die Rückenfigur dient dabei als Schnittstelle zwischen Subjekt und Land, zwischen Erinnerung und Materialität sowie zwischen prekären Umwelten und kolonialen Gegenwarten.