

5. Die Arktis als eine kolonialisierte Zone

5.1. Widerständige Rückenfiguren: Pia Arkes *Selvportræt*

Der Blick fällt auf eine weibliche und unbekleidete Rückenfigur vor einer arktischen Uferlandschaft. Die dunklen Haare trägt die Frau zu einem schlichten Zopf gebunden, während die beiden Arme an den Seiten ihres Körpers locker herabhängen. Die Figur ist exakt in der Bildmitte positioniert und so nah an den Bildrand herangerückt, dass ihr Körper auf Höhe der Oberschenkel vom unteren Rahmen überschritten wird. Der Kopf der Frau ragt wiederum über die hinter ihr befindliche Eislandschaft hinaus, welche in ihrem monochromen Kontrast aus schwarzen Felsen, verschneiten Bergen, Eis und Nebelfeldern einen flächenhaften Eindruck vermittelt. Der Himmel ist verhältnismäßig nebulös, wodurch er wie ein unbestimmtes Echo der verschiedenen monochromen Modulierungen des weiblichen Körpers in verschatteten dunklen Stellen, erhöhten helleren Partien und schwarzen Hautfalten wirkt. Figur und Landschaft sind also in ihrer Erscheinung aufeinander bezogen und werden gleichermaßen zu den Rändern hin unscharf.

Mette Sandbye schildert den ersten Seheindruck, den die Fotografie vermittelt, nämlich als sei die Szene im Außenraum, genauer gesagt in Nuugaarsuk bei Narsaq, Kalaallit Nunaat (Grönland), mithilfe einer Doppelbelichtung aufgenommen worden.¹ Bei dem fotografischen Selbstporträt der grönländisch-dänischen Künstlerin Pia Arke von 1992 handelt es sich allerdings um eine sogenannte staged photography, die im Studio entstand.² Als Akt fotografierte sich die Künstlerin mit einer Camera obscura vor einer vorab ebenfalls mit derselben Methode abgelichteten Eislandschaft, die nunmehr den Bildhintergrund ausmacht. Als innerbildliche Fotografie taucht die Landschaft übrigens in verschiedenen Arbeiten der Künstlerin auf, unter anderem in drei weiteren Selbstporträts aus demselben Jahr, die gemeinsam mit der beschriebenen Fotoarbeit eine Reihe (keine eindeutige Serie) bilden.

-
- 1 Mette Sandbye: Inside the Camera Obscura: Thinking With and Against Technology. *Pia Arke*, hg. von Ros Carter und Sofie Krogh Cristensen. John Hansard Gallery: 2024, S. 34–40, S. 40.
 - 2 Ebd., S. 35.



Abb. 35: Pia Arke: *Selvportræt* (Selbstporträt). Fotografie, 30 x 25 cm, 1992. Privatsammlung, Louisiana Museum, Kopenhagen
© Pia Arke Estate.

In wiederholter Abfolge experimentierte die Künstlerin mit dem Verhältnis der weiblichen Aktfigur zur sich vor ihr erstreckenden, nebulösen Uferlandschaft. Einmal steht Arke als Figur am äußersten linken Bildrand und wird von diesem überschritten. Ihr Blick fällt auf die Küste vor ihr, die in einer uneindeutigen Tiefe befindlich wie ein unwirklicher Traum wirkt. Hier (sowie in zwei weiteren Selbstporträts) steht Arke in nicht einschätzbarer Distanz vor der Landschaft, der Körper verschmilzt mit ihrer Umgebung, weil die Künstlerin bei geöffneter Linse in unterschiedlich schnellem Tempo vor dem Hintergrund ihre Position einnahm oder variierte.³ Ähnlich wie die Berge hinter den Nebelfeldern über dem Eiswasser verliert die weibliche Figur dadurch in unterschiedlichem Maß an Kontur. Ihre materiellen Formen lösen sich auf, sodass die hinter ihr liegende Landschaft durch sie hindurchschimmert. Als Selbstporträt im traditionellen Sinn eignet sich indes keine

3 Ebd., S. 40.

der Fotografien aus der Reihe, denn entweder ist das Gesicht der Figur von den Betrachter:innen abgewandt oder zur Unkenntlichkeit verschattet.

Arke, Kind eines dänischen Vaters und einer grönländischen Mutter, ließ sich an der Kunstakademie in Kopenhagen ausbilden. Sie studierte bei Per Bak, der für seine großformatigen und von der Romantik inspirierten Landschaftsaufnahmen bekannt ist. Obwohl Arke in ihrem künstlerischen Schaffen weit über eine romantische Ästhetik hinausging, findet sich in ihrer Arbeit mit großformatigen Eislandschaften, die durchaus in der Tradition der Polarbilder von Caspar David Friedrich, Frederic Edwin Church oder Henry Edwin Landseer stehen, die Verhandlung eines maskulin-heroischen Blicks auf die Arktis, dem sie ihre eigene Perspektive als weibliche Rückenfigur gegenüberstellt. Die traumähnliche Konstellation aus unbekleideter Rückenfigur vor einer romantischen Eislandschaft eröffnet einen Reflexionsraum über das koloniale Verhältnis Dänemarks zu Grönland. Oder mit den Worten Sandbys:

»It is about examining the Danish colonisers' scientific and simultaneously ethno-romanticising gaze and how their objectifying view on Greenland and its Inuit population has set firm in the memory often with traumatizing consequences.«⁴

Arkes Selbstporträts sind Räume der Selbstreflexion, aber auch der Erinnerung an eine unbestimmte Form der Gewalt, die an den Blick gebunden ist und doch selten konkret Gestalt annimmt.

Die Auseinandersetzung Arkes mit einem ethno-romantisierenden Blick findet sich auch schriftlich, nämlich in ihrer an der Akademie in Kopenhagen 1995 eingereichten Abschlussarbeit *Ethno-Aesthetics/Etnoestetik*. Die Schrift wurde später in der Zeitschrift ARK publiziert, war nach wenigen Tagen vergriffen und gilt als eine Art künstlerisches Manifest.⁵ Der Text bietet einen detaillierten Einblick in die ästhetischen Reflexionen der Künstlerin, insbesondere in ihre Auseinandersetzung mit der Wirkmacht kolonialer Bildwelten bezüglich der Hervorbringung ethnischer Identitäten.⁶ Die Ausführungen beginnen mit einer Anekdote über den dänischen Missionar C. P. F. Rüttel, der während seines Aufenthalts in Ost-Grönland von 1894–1904 eine große Traurigkeit darüber empfunden habe, dass er keine »ursprünglich Wilden« mehr in der Arktis vorfand, sondern nur noch in Kleidung und im Verhalten an »westliche« Standards angepasste Inuit. Während das Ethnische nach Arke das Nicht-Europäische, das »Nicht-Westliche« meint, bedeutet Ethno-

4 Ebd., S. 40.

5 Arke schrieb den Text zunächst 1995 als ihre Abschlussarbeit an der Königlichen Akademie in Kopenhagen.

6 Pia Arke: *Ethno-Aesthetics/Etnoestetik*, hg. von Pia Arke Selskabet & Kuratorisk Aktion. Ark: 2010.

Ästhetik die *Beschreibung* des Indigenen aus der Perspektive Arkes als grönländisch-dänischer Künstlerin.⁷ Letztlich deutet der Terminus Ethno-Ästhetik hin auf eine intensive künstlerische Auseinandersetzung mit einer europäisch geprägten Wahrnehmungskultur in Form einer Metaanalyse. Oder in den Worten Arkes:

»Ethnoaesthetics is an opportunity for dealing with the real thing: European culture with its aesthetics, its ethnography and its reason. It is a way of ›involving onself‹, a mixed-up way, but first and foremost a possible way.«⁸

Die Trias von Ästhetik, Ethnographie und Vernunft nimmt Rekurs auf die wissenschaftliche Erforschung der Arktis und ihre Eroberung nach aufklärerischen Idealen im sogenannten heroischen Zeitalter. Demgegenüber nimmt Arke einen Blick von außen ein, der jedoch nicht distanziert, sondern involviert ist – eine künstlerische Befragung, die sich kolonialer Bildwelten gegenüber aussetzt bzw. von diesen betroffen ist, in sie eindringt und sie auf diese Weise einer kritischen Perspektive gegenüber öffnet. Arkes Verfahren entbehrt folglich nicht einer gewissen Paradoxie, so wie auch die »ethnic condition« von Arke als ein ironischer ›Zustand‹ von innerem und äußerem Blickwinkel beschrieben wird.⁹

Auf der einen Seite waren die Einheimischen Grönlands nach Arke eine notwendige äußere Zutat für das europäische Selbstverständnis (sozusagen in Abgrenzung gegenüber dem ›Fremden‹), auf der anderen Seite bildete ›das Indigene‹ als Konstrukt immer das, was vom europäischen Selbstverständnis ausgeschlossen war und (zu einem Singular) vereinheitlicht wurde (sozusagen als eine beständige Erinnerung des Fremden im Eigenen). In diesem Widerspruch liegt für Arke auch die Ironie ihrer eigenen Identität. Nach David Norman versteht Arke koloniale Bildwelten nämlich als »othering practices«, die aus einer gewissen Distanz metaästhetisch befragt werden mussten: »First channeling irony's subversive resistance to the absolute, it insists that subjectivity can and must exist beyond colonial representation.«¹⁰ In Arkes Schaffen geht es also um eine durchaus ironische Auseinandersetzung mit absoluten Ästhetiken, die zu einer Art Norm wurden, sowie um die Suche nach einer eigenen (Indigenen und nicht-Indigenen) Subjektivität fern von kanonisierten Darstellungstraditionen und Binaritäten.

7 Ebd., S. 13. Der Terminus des ›Westens‹ von Arke verallgemeinernd für europäisch geprägte und nicht-Indigene Positionen verwandt und in der folgenden Argumentation mit Blick auf Arkes Unterscheidung gebraucht. Die Künstlerin leitet den Begriff der »Ethno-Ästhetik« von den ethnologischen Arbeiten Robert Flahertys ab, der mit seinem erfolgreichen Film *Nanook oft he North* von 1922 die Vorstellung der Arktis prägte.

8 Ebd., S. 13.

9 Ebd., S. 14.

10 David Norman: A Monochrome at Ukkusissaq: Pia Arke's Home-Rule Earthworks*. *October* 183, 2023, S. 115–146, S. 135.

Arke, von der zu Beginn ihrer Karriere erwartet wurde, dass sie typische folkloristische Motive wie Frauen beim Nähen oder Männer bei der Robbenjagd malte, beschreibt sich aufgrund ihrer sowohl grönländischen als auch dänischen Herkunft als zwischen den Stühlen sitzend bzw. zwischen diese fallend (»falling between two chairs«).¹¹ Eine neue Kunstsprache, die das Absolute – also auch das Romantisch-Erhabene – herausfordere, müsse sich auf dem schmalen Grat zwischen Ähnlichkeit und Differenz bewegen, um so die andauernden Wirkmechanismen kolonialer Strukturen und ihrer Bildwelten zu verdeutlichen. Die Frage ist, wer in welchen Kontexten sichtbar wird und wer unsichtbar bleibt, womit eine Nähe Arkes zu aktuellen Künstler:innen wie beispielsweise Kehinde Wiley deutlich wird. Wie in der Einleitung bereits angemerkt, ersetzt Wiley in seinen Foto- und Videoarbeiten zur Arktis die männlichen Rückenfiguren der Romantik durch sogenannte People of Colour.¹² Auch Arke nimmt als Indigene Frau den Platz einer romantischen Rückenfigur ein. Sie warnt allerdings in ihren Schriften davor, dass die Visualisierung des als peripher oder außerhalb der Kultur Angenommenen auch zur erneuten Zementierung von Marginalisierungen beitragen könnte.

Ihre Kunst versteht Arke darum als eine dritte Sphäre, sozusagen als einen Raum zwischen kolonialisierten und kolonialisierenden Welten, der weder der Objektivierung noch der Subjektivierung des Ethnischen diene, sondern Bewusstsein für Differenz schaffe. Sofie Krogh Christensen charakterisiert Arkes Kunst darum als eine Ästhetik »in-between« oder als eine »counter-history.«¹³ Insofern ist Arkes breit angelegter Bildbegriff grundsätzlich politisch:

»In a way, we are talking about something political and something very aesthetic at the same time, because the ethnic, the bastardized indicates that which is nothing in itself, that which is something only, because of something else, which is not the real case, but an image.«¹⁴

Indem Arke das (Vorstellungs-)Bild von der Realität unterscheidet und als ein die Wirklichkeit konstruierendes Element beschreibt, verdeutlicht die Künstlerin, dass auch das Ethnische nur in der (kolonialistischen und kolonialisierten) Imagination

11 Arke 2010, S. 18.

12 Ruth Stamm: *Romantic Revisited. Postkoloniale Annäherung an romantische Bilder im Anthropozän. Caspar David Friedrich: Kunst für eine neue Zeit*, hg. von Markus Bertsch und Johannes Grave. Kunsthalle Hamburg. Hatje Cantz: 2023, S. 482–493.

13 Sofie Krogh Christensen: *Measuring Silences: Pia Arke's Montage of Bodies into Danish Colonial History. Pia Arke*, hg. von Ros Carter und Sofie Krogh Christensen. John Hansard Gallery: 2024, S. 67–72, S. 72.

14 Zitiert nach: Lars Kiel Bertelsen: *The alien element that is at play is ourselves* (Vorwort): Arke 2010, S. 9.

Bestand hat. Damit rekurriert sie auf die Mechanismen von Bedeutungszuschreibungen und die Rolle kanonisierter Ästhetiken, die in der Wahrnehmung und Bildwerdung Kalaallit Nunaats wirksam wurden.¹⁵ Die Auseinandersetzung mit inneren und äußeren Bildern und insbesondere der Fotografie und der Malerei in ihrer wirklichkeitsbildenden Funktion zeigt sich insbesondere in Arkes metaromanantischem Aufgreifen einer kanonisierten Motivwelt.¹⁶



Abb. 36: Pia Arke: Put your kamik on your head, so everyone can see where you come from. Fotografie, 12,6 x 12,6 cm, 1993, Malmö Konstmuseum © Pia Arke Estate.

15 So der Inuit-Name Grönlands. Er bedeutet so viel wie »Land der Menschen.«

16 Auf die wirklichkeitsabbildende Bedeutung der Camera obscura wird im Folgenden noch ausführlicher eingegangen.

Angelehnt an Caspar David Friedrichs Gemälde *Wanderer über dem Nebelmeer* von 1818 lädt Arkes Selbstporträt ein zur Reflexion über die Macht von Bildern in der Entstehung absoluter Subjekte, insbesondere mit Blick auf die grönländische Arktis. Friedrichs Gemälde zeichnen sich dadurch aus, dass die Rückenfigur hier großformatig und solitär ins Bild tritt und gegenüber den Rezipient:innen ein Identifikationsangebot macht. Der Blick wird geleitet auf eine scheinbar ursprüngliche Landschaft.¹⁷ Wenn Arke sich selbst als Aktfigur zeigt und durch den engen Bildausschnitt sogar noch näher an die Betrachter:innen heranrückt, befragt sie eine kanonisierte Darstellungs- und Wahrnehmungskultur nordischer Landschaften als leer und unbewohnt. Nach Siri Paulsen ist es gerade diese »Ambiguität« zwischen dem Aufgreifen romantischer Darstellungskulturen und einer kritischen Distanz vom »westlichen Blick«, die den Kern von Arkes künstlerischem Schaffen ausmacht.¹⁸

Den Rezipient:innen ermöglicht die Positionierung Arkes vor der Eislandschaft als Bild im Bild also eine Reflexion über die Wahrnehmung der Arktis, ihre Bildwerdung und deren Bedeutung für die Naturalisierung und Kolonialisierung Indigener Kulturen. Dies wird besonders deutlich in der ein Jahr später entstandenen Fotografie »Put your kamik on your head, so everyone can see where you come from« (1993), in der sich die Künstlerin einen sogenannten Kamik – einen hochschäftigen Stiefel und typisches Element grönländischer Kleidung – auf den Kopf setzt und damit die Erwartungen an spezifische Elemente von Kalaallit Kunst ironisch bricht bzw. als Klischee entlarvt. Die Eislandschaft der Camera obscura ist hier der Bildhintergrund und gleichzeitig die Bühne für eine kritische Befragung der Wahrnehmungskultur der Arktis, die ihre Wurzeln in der Zeit der Poleroberungen hat und hier bewusst inszeniert und dadurch auf ihre Authentizität hin befragt wird.¹⁹

(Indigene) Frauen in der Arktis

Die sogenannten Helden der Arktisforschung des ausgehenden 19. Jahrhunderts, unter ihnen der Amerikaner Robert Edwin Peary, der Norweger Fridtjof Nansen oder der Däne Knud Rasmussen, ließen zur steigenden Popularität ihrer arktischen Expeditionen und deren dauerhafter Finanzierung ihre Porträts auf Sammelkarten drucken.²⁰ Die Wirkmacht des Mediums Sammelkarte darf nicht unterschätzt

17 Vgl. das vorherige Hauptkapitel für eine nähere Beschäftigung mit der Bedeutung des Wanderers über dem Nebelmeer.

18 Siri Paulsen: 29 Years After: The Currency of Ethno-Aesthetics. *Pia Arke*, hg. von Ros Carter und Sofie Krogh Cristensen. John Hansard Gallery: 2024, S. 97–104, S. 92.

19 Vgl. zum Verhältnis von Authentizität und Inszenierung auch die Kapitel zu Swaantje Güntzel und Elina Brotherus.

20 Medien sind essenziell in Prozessen der Heroisierung. In ihnen inszenieren sich Held:innen für eine Verehrergemeinschaft. Polare Sammelkarten sind ein gutes Beispiel für die Mobilität von Medien im Kontext des Heroischen. Ronald Ash und Michael Butter: Verehrergemein-

werden, denn es beruhte auf einem ausgeklügelten System der Selbstinszenierung. Die meisten Porträts entstanden allerdings nicht in den vereisten arktischen Landschaften, sondern in Fotostudios, in denen ein gemalter Hintergrund die Eroberung (aus europäischer Sicht) unbekannter Regionen am Rande der Welt symbolisierte. Ob der Hintergrund selbst nach dem Vorbild einer arktischen Landschaft gemalt wurde oder ob es sich bei ihm um eine reale Landschaft nördlich des Polarkreises handelte, war zum Zwecke der Inszenierung arktischen Heroentums unwichtig. Als Roald Amundsen beispielsweise den Südpol erreichte, verkündeten bald darauf verschiedene Zeitungen diese Heldentat, indem sie eine Fotografie veröffentlichten, die Amundsen angeblich am Südpol zeigte; tatsächlich war die Aufnahme jedoch bereits vor seiner Abreise in dem verschneiten Umland Oslos erstellt worden.²¹ Eine menschenleere Landschaft aus Schnee und Eis im Bildhintergrund wurde hier zum anschaulichen Beweis bzw. zur ideologischen Vorwegnahme einer polaren Heldentat.

Die norwegische Künstlerin Tonje Bøe Birkeland übt in ihrer Serie *Characters* seit 2008 Kritik an den verschiedenen Darstellungsmodi polaren Heroentums, indem sie fiktive Protagonistinnen entwirft, die angeblich im 19. Jahrhundert in Fotografien, Texten und Alltagsgegenständen ihre arktischen Reisen und Entdeckungen dokumentierten.²² Diese sogenannten Charaktere (*Characters*) nehmen die Betrachter:innen mit auf eine fiktive Heldenreise, die durch unterschiedliche Medien vermeintlich bezeugt wird. *Character IV* forscht beispielsweise in Grönland und *Character I* – alias Aline Victorial Birkeland (beide dargestellt von der Künstlerin selbst) – bereist Spitzbergen in der Tradition polarer Entdeckerberichte. Während Briefe die angeblichen Pioniertaten von *Character I* verbürgen und von den Schwierigkeiten weiblicher Forschungsaktivitäten in der Arktis Zeugnis ablegen, zeigen die Fotografien die Künstlerin als Polarheldin (hier alias Aline Birkeland) in dickes Fell gehüllt vor unendlichen Schneelandschaften. Ihr forschender Blick wird in seiner Verbindung zum Fortschrittsdenken durch technische Geräte – hier ein Fernglas – häufig noch akzentuiert. Der angeblich archivierte Nachlass der Forscherin nimmt währenddessen explizit Bezug auf die Selbstporträts und Dokumente von Polarhelden wie Roald Amundsen, Knud Rasmussen und Fridtjof Nansen.

schaften und Regisseure des Charismas. Heroische Figuren und ihr Publikum. *Bewunderer, Verehrer, Zuschauer: Die Helden und ihr Publikum*, hg. von dens. Ergon Verlag: 2016, S. 9–22.

21 Monica Kristensen: *Heroes. Arctic*, hg. von Michael Juul Holm u.a. Louisiana Museum of Modern Art. Rosendahl: 2013, S. 54–63. Allgemein zu den Selbstporträts der sogenannten Polarhelden und ihrer Verbreitung: Harald Østgaard Lund und Siv Frøydís Berg: *Norske polarheltebilder: 1888–1928*. Nasjonalbiblioteket Forlaget Press: 2012.

22 Die Künstlerin Birkeland beschreibt ihre *Characters* in zwei aufwendig herausgegebenen Buchpublikationen. Hier beziehe ich mich auf das erste Künstlerbuch: Tonje Bøe Birkeland: *Characters I-IV*. Bergen Kjøtt Publishing: 2016.



Abb. 37: Tonje Bøe Birkeland: *Character I: Aline Victorial Birkeland*; Plate #1 Aline aus der Serie *Characters*. Fotografie, 90 x 90 cm, 2009 © Tonje Bøe Birkeland.

Stephanie von Spreter beschreibt die künstlerische Praxis Birkelands als eine kritische (und feministische) Neuinterpretation polaren Heldentums.²³ Der Bezug auf die Sammelkarten, die bei der Verbreitung arktischen Heldentums eine zentrale Rolle spielten, sei eine künstlerische Form des Re-Enactments kultureller Heroisierungsprozesse. In der Wiederaufnahme werde vor allem die Bühnenhaftigkeit der inszenierten Selbstporträts vor gemalten oder vorab fotografierten Landschaften deutlich, wodurch die Inszeniertheit der historischen Porträtsituationen auffällig werde. Hieraus ergebe sich wiederum eine Metaebene der Kritik an der Ausblendung bzw. Ausschließung von Frauen auf arktischen Expeditionen; an die Stelle des heroischen Polarforschers trete eine selbstbewusste Polarforscherin mit ihrer eigenen Geschichte.²⁴ Indem Birkeland durch ihre künstlerischen Fiktionen eine alternative historische Wissenschaftspraxis in der Arktis vorstellbar mache, wer-

23 Stephanie von Spreter: Feminist strategies for changing the story: Re-imagining Arctic exploration narratives through (the staging of) photographs, travel writing and found objects. *Journal for Aesthetics & Culture* 13/1, 2021, 1–20, S. 10.

24 Ebd., S. 16.

de auch eine veränderte Zukunft der Polregionen denkbar, die den männlich-heroischen Blick überwindet.

Arkes Posieren als Akt vor einer fotografierten Landschaft nimmt ebenfalls auf diese historische Porträtpraxis Bezug, verändert sie jedoch gleichzeitig, da den Betrachter:innen das zentrale Element eines jeden Porträts – also das Gesicht der abgelichteten Figur (und damit auch ihre Geschichte) – vorenthalten wird. Anstelle des Polarhelden ist es nunmehr der imperiale Blick auf die Landschaft und auf die Indigene (weibliche) Figur, die in der betonten Inszeniertheit der Fotografie und der Veränderung einer kanonisierten Bildformel in seiner Tendenz zur Objektivierung und Naturalisierung ansichtig wird. Im Vergleich zwischen Birkeland und Arke bzw. hinsichtlich Arkes Kritik an der Geschichte und Visualisierung der Arktis – nicht nur als eine heroisierte und gegenderte Zone, sondern auch als eine kolonialisierte Region – ist darum fraglich, ob Birkelands künstlerische Re-Inszenierung einer heroischen Praxis im Medium der Fotografie und als Mittel der Kritik weit genug geht. Verbürgt nicht letztlich die Re-Inszenierung des Heroischen in der Kunstfotografie sogar die Pertinenz imperialer Ästhetiken im angeblich postheroischen Zeitalter?²⁵ Oder anders gefragt: Eignet sich eine abgewandelte Form des Heroismus letztlich als eine dekolonialisierende künstlerische Praxis?

Diese Überlegungen gewinnen mit Blick auf ein bestimmtes Vorbild für Birkelands Arbeiten, nämlich Josephine Diebitsch-Pearry, Ehefrau des sogenannten Nordpolerobers Robert Edwin Peary, an Virulenz. Birkelands Rekurs auf Pearrys Ehefrau und deren Praktiken der Inszenierung verdeutlicht ein Foto aus dem angeblichen Leben von Aline Boe Birkeland im Vergleich zu Porträtfotografien Pearrys. Diebitsch-Pearry gebar in der Arktis ein Kind, dessen Leben unter den Inuit sie in einem Buch mit dem Titel *The Snow Baby* 1901 strategisch vermarktete. Das Buch ist die Vorlage für Birkelands Erstellung des angeblichen Nachlasses von Birkelands *Character I* sowie für verschiedene Fotografien der Künstlerin, die sie gemeinsam mit ihrer Tochter auf Social Media postet.²⁶ Das Thema polaren Heroentums wird von der Künstlerin aktualisiert und – durchaus mit Blick auf die Marginalisierung weiblichen Heroentums in der Arktis – kritisiert, jedoch gerade dadurch in seiner Persistenz letztlich nicht aufgelöst, sondern in gewissem Maße fortgesetzt.²⁷ Insbesondere dieses Weiterleben und Weiterwirken eines imperialen Blick auf die Arktis bedarf einer kritischen Weiterführung.

Diese Notwendigkeit verdeutlicht ein genauer Blick auf das Leben von Diebitsch-Pearry. Sie begleitete ihren Mann auf verschiedenen Arktisreisen, wobei sie an

25 Vgl. hierzu: Ulrich Bröckling: *Postheroische Helden: Ein Zeitbild*. Suhrkamp: 2020.

26 Bezeichnend hierfür ist ein Post der Künstlerin auf Instagram vom 26. Februar 2023. 1903 verfasste Diebitsch-Pearry ein weiteres Buch mit dem Titel *Children of the North*.

27 Bröckling 2020, S. 23.

einzelnen Stationen zurückblieb, während er sich auf die Suche nach dem Nordpol begab. Die erste Reise führte das Paar beispielsweise 1891–92 in die McCormick Bay in Kanada. Wie Nanna Kaalund beschreibt, wurden Diebitsch-Pearys Reisen in die Arktis zu dieser Zeit aufgrund ihres weiblichen Geschlechts als außerordentlich wahrgenommen, wobei sich auch Diebitsch-Peary medial zu vermarkten wusste; nicht nur Zeitungen feierten sie als erste Polarheldin.²⁸ Sie entwickelte auch eine eigene Strategie der Heroisierung, die die Arktis und ihre Bewohner:innen als wild und unzivilisiert inszenierte, dies jedoch nicht gegenüber dem männlichen Entdeckerdrang, sondern gegenüber dem bürgerlich-weiblichen Ethos von Mütterlichkeit und Häuslichkeit. Oder in den Worten Kaalunds: »[...] Diebitsch-Peary invoked a different form of heroism, one that was centred on a performative domesticity as she created an American home in the Arctic.«²⁹

Diebitsch-Peary war mit ihrem Image einer kultivierten und kultivierenden weißen Frau in der Arktis enorm erfolgreich. Durch Vorlesungsreihen, Interviews und die Publikation verschiedener Artikel sammelte sie Gelder für die Expeditionen ihres Mannes u.a. vom Brooklyn Institute for Arts and Sciences und der National Geographical Society. Mehr noch: Ihre Präsenz als weiße Frau und Mutter in der Arktis halfen ihrem Ehemann Peary, der zunehmender Kritik an Arktisexpeditionen als zu zahlreich an Verlusten (und dementsprechend nicht-notwendige wissenschaftliche Unterfangen) ausgesetzt war, entgegenzuwirken. Da Diebitsch-Pearys Schriften hauptsächlich das gemeinsame Leben mit der Indigenen Bevölkerung festhielten, galt ihre Perspektive unter Zeitgenossen als eine objektive und authentisch-ethnographische Beschreibung. Diese fiel mit Blick auf das Indigene Leben in Grönland allerdings alles andere als positiv aus. So schrieb die Ehefrau Pearys: »These Eskimos were the queerest, dirtiest-looking individuals I had ever seen. Clad entirely in furs, they reminded me more of monkeys than of human beings.«³⁰

Die Dehumanisierung der Inuit nutzte Diebitsch-Peary, um die Notwendigkeit ihrer Anwesenheit in der Arktis als einen weiblich-zivilisatorischen Einfluss deutlich zu machen. Europäische Feste wie Weihnachten beging sie dementsprechend mit besonderem Pomp, um ihre kulturbildend-religiöse Wirkung auf die angebliche arktische Wildnis zu unterstreichen.

28 Nanna Katrine Kaalund: Ethnography as racialised Womanhood in the Arctic Writings of Josephine Diebitsch-Peary, *Communicating Ice in Popular Arts and Aesthetics*, hg. von Anne Hemkendreis und Anna-Sophie Jürgens. Palgrave: 2024, S. 87–104.

29 Kaalund 2024, S. 88.

30 Josephine Diebitsch-Peary: *My Arctic Journal. A Year among Ice-fields and Eskimos*, 1891–92. Cooper Square Press: 2002; zitiert nach Kaalund 2024, S. 96.



Abb. 38: E.S. Dunschee: Josephine Diebitsch-Pearry. Post-/Sammelkarte, 1892 © Wikimedia Commons.

Silke Reeploeg verortet Diebitsch-Pearrys Verhältnis zu den Bewohner:innen der Arktis darum weiterhin in den Fußspuren männlichen Heroentums.³¹ Die wohl bekannteste Fotografie Diebitsch-Pearrys zeigt sie dementsprechend in der typischen Fellkleidung der Inuit mit Kapuze und einem Gewehr über der Schulter vor einer gemalten Eislandschaft. Die Fotografie erfreute sich im Druck auf Sammelkarten breiter Beliebtheit. Reeploeg untersucht, wie die Memorialkultur Diebitsch-Pearrys historische Realitäten hervorbrachte und eine letztlich kanonisch gewordene Version arktischer Geschichtsschreibung, die wiederum die Marginalisierung der Indigenen Bevölkerung Kalaallit Nunaats (Grönlands) auch durch die Inszenierung eines weiblich-heroischen Blicks beförderte. Die Arktis blieb in ihrer Darstellung und medialen Verbreitung also auch oder besonders durch eine weibliche Perspektivierung eine hyper-maskuline Region.³² Schließlich führte Diebitsch-Pearry die imperiale Haltung ihres Mannes bruchlos fort; indem sie sich selbst als eine Heldin sti-

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

32 Ebd., S. 1073.

lisierte, bestärkte sie den imperialen Blick auf die Arktis, anstatt diesem entgegenzuwirken:

»[This] links to the ideas about ›mother nature‹ and the domestication of wilderness, but also implies that both women and nature should be subjugated to man/patriarchal ideas and practices.«³³

Anders als angenommen werden könnte, war Diebitsch-Pearys Inszenierung als Heldin also kein diversifizierender Akt, sondern Teil imperialistischer Machtstrukturen, die die Domestizierung der Arktis und ihrer Bewohner:innen ebenso zum Ziel hatten wie ihre Naturalisierung.³⁴



Abb. 39: Anonym: Josephine Diebitsch-Pearry. Fotografie, 1895 © Getty Images.



Abb. 40: Anonym: A Summer Day – Ikwa and Family. Fotografie, 1893 © Getty Images.

Das imperiale Heldentum Diebitsch-Pearys wird zudem in ihren Fotografien deutlich, die sie in für die Umgebung unpassenden bürgerlichen Kleidern innerhalb arktischer Landschaften zeigen. Auf einer der Fotografien trägt Pearys Ehefrau ein schwarzes Kleid und steht ähnlich einer Madonna mit ihrem Kind auf dem Arm vor einer eisbedeckten Uferlandschaft. Die Schwarzweiß-Fotografie bezeugt eine auffällige Ähnlichkeit mit Arkes Selbstporträt von 1992, denn auch hier wirkt die unscharfe Landschaft im Bildhintergrund wie eine Fotografie und die weibliche Figur ist in beinahe derselben Nähe zu den Betrachter:innen abgelichtet worden.

33 Ebd., S. 1070.

34 Diebitsch-Pearry wurde zu einem Sinnbild kolonialisierender Weiblichkeit u.a. indem sie die Flagge nähte, die Peary mit an den Nordpol nehmen sollte. In diese wickelte sie in patriotischer Manier ihr Baby ein und fotografierte es.

Darüber hinaus findet ein direkter Rekurs auf kanonisierte Bildformeln statt. Diebitsch-Pearry trägt in der Madonnen-Analogie Religion, Kultur und idealisierte Mütterlichkeit in die Arktis hinein. Noch eindringlicher wirkt ihre Selbstinszenierung in einer Fotografie, die sie im bürgerlichen Kleid und ausgestattet mit einem eleganten Regenschirm – wohl ein Schutz der weißen Haut vor der intensiven Sonne am Polar-tag – neben zwei in Fell gekleideten Inuit zeigt. Einer Ästhetik des Kontrasts folgend wird Diebitsch-Pearry im Bild als Repräsentantin von Kultur dargestellt, während die arktische Landschaft und ihre Bewohner:innen als wilde und zu zivilisierende Natur erscheinen.

Auch die Bildtradition weiblichen Heldentums in der Arktis muss folglich kritisch gedeutet werden³⁵, was durchaus herausfordernd für aktuelle künstlerische Positionen ist, die die Arktis als eine maskuline und heroisierte Zone sichtbar machen wollen. Die Befragung männlichen Heroentums in der Arktis läuft nämlich stets potenziell Gefahr, dieses zu reaktualisieren. Eine fruchtbarere Herangehensweise erscheint demgegenüber Arkes Untersuchung eines binarisierenden Blicks bzw. einer verabsolutierenden Darstellungskultur der Arktis, da die Künstlerin auf einer abstrakteren Ebene Modalitäten von Wahrnehmung bewusst und befragbar werden lässt, anstatt neue Held:innen zu schaffen.

Nach Alice Maude-Roxby benutzt Arke die Fotografie nicht als ein Werkzeug, sondern als eine Waffe.³⁶ Während in der Zeit der Poleroberungen die Fotografie zur Kategorisierung des ›Anderen‹, also des Nicht-Westlichen, Nicht-Zivilisierten eingesetzt wurde – so auch Diebitsch-Pearys Fotografie mit dem Regenschirm –, dient die Technik Arke als eine »gesture of reclaiming« zu einem Versuch der »reversal of power«.³⁷ Arke als Figur im Bild verweigert sich dem (ethnographischen) Porträt ebenso wie der Heroisierung, indem sie sich umdreht und damit in eine Darstellungstradition der solitären Rückenfigur in der Manier von Caspar David Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* tritt. Ihre Arbeiten sind insofern konzeptualistisch, als dass sie die Annahmen und Weltbilder befragt, die jeder kanonisierten Darstellungstradition unterliegen. Wie Maude-Roxby betont, wurde Arkes Kunst im Gegenzug jedoch hauptsächlich in Dänemark und Kalaallit Nunaat bekannt, weil jede Positionierung ihrer Arbeiten im Verhältnis zu anderen Künstlerinnen ihrer Zeit selbst unter dem Verdacht einer kulturellen Vereinnahmung bzw. Kolonialisierung gestanden hätte.³⁸ Eine mögliche Parallele findet sich allerdings in Maud Sulters Fotoserie *Zabat* von 1989, in der die Künstlerin kanonisierte Darstellungspraktiken wie

35 Lisa Bloom: *Climate Change and the New Polar Aesthetics*. Duke University Press: 2022, S. 54.

36 Alice Maude-Roxby: *Making Connections: Pia Arke and Feminists using Photography*. Pia Arke, hg. von Ros Carter und Sofie Krogh Cristensen. John Hansard Gallery: 2024, S. 15–24.

37 Ebd., S. 17.

38 Ebd., S. 16.

die des Porträts oder der antiken Musen durch die Einbindung des eigenen (schwarzen) Körpers befragt.³⁹

Als Rückenfigur, die den Betrachter:innen unbekleidet vor Augen tritt, thematisiert Arke auf metaästhetische Weise eine koloniale Form der Ästhetisierung, die Charissa von Harringa als »Eskimo-Orientalismus« bezeichnet.⁴⁰ Der sogenannte Eskimo-Orientalismus konstituierte sich nicht nur durch die Abwertung Indigener Völker, sondern auch in ihrer Stilisierung als von den Entwicklungen der Moderne besonders verschonten und darum natürlich-reinen Menschen.⁴¹ Insbesondere in der skandinavischen Kulturgeschichte habe sich für diese Form »versteckten« Kolonialismus, wie er insbesondere von Fridtjof Nansen und Knud Rasmussen vertreten wurde, auch der Begriff des arktischen Primitivismus etabliert.⁴² Indem Arke ihre Arbeiten im liminalen Raum der Ethno-Ästhetik verortet, eröffnet sie eine Metaebene der Reflexion über das Ethnische als naturalisiertes Anderes, das – sei es positiv oder negativ konnotiert – nur in einer kolonialistischen Wahrnehmung und Bildwerdung Bestand hat. Die Fotografie zur Zeit des Pol-Kolonialismus, so wird deutlich, diene der Vermittlung und Etablierung eines hierarchischen Weltbildes, das auf Binaritäten beruht.

In ihren Schriften bezeichnete sich Arke demgegenüber selbst als ein Mongrel, d.h. als eine Entität, die weder Subjekt noch Objekt ist. Sie sei ein »mixed subject«, dessen Beziehung zur Arktis durch keine etablierte Wahrnehmungs- und Darstellungspraxis vermittelt werden könne. Nach Mette Sandbye ist der Begriff Mongrel für Arke allerdings nicht nur eine Selbstbezeichnung, sondern auch eine Charakterisierung der eigenen künstlerischen Arbeitsweise, die aus einer Vermischung unterschiedlicher Medien wie Archivmaterialien, Fotografien, der Camera obscura oder Alltagsobjekten besteht.⁴³ Ebenso wie das Ethnische für Arke das Bastardisierte sei, betitelt die Künstlerin ihre Fotografien als »bastard of artforms«, denn sie seien sowohl eingebettet in ethnographische und koloniale Praktiken als

-
- 39 Die Autorin sieht auch eine Verbindung mit der Performance-Kunst der 1960er-Jahre und nennt Künstlerinnen wie Joan Jonas, die auf der Documenta 15 eine Arbeit zeigte, in der sie vor grönländischen Gletschern posiert.
- 40 Charissa von Harringa: *Movement and the Living Surface: Greenlandic Modernism, Pia Arke, and the Decolonial Legacy of Women Artists in Greenland. Modern Women Artistics in the Nordic Countries, 1900–1916*, hg. von Kerry Greaves. Routledge: 2021, S. 51–62, S. 52.
- 41 Kirsten Thisted: *De-Framing the indigeneous body. Ethnography, Landscape and cultural belonging in the Work of Pia Arke. Nordlit 16/1*, 2021, S. 279–298.
- 42 Hanna Eglinger: *Nomadisch – Extatisch – Magisch: Skandinavischer Arktisprimitivismus im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert*. Brill: 2021.
- 43 Mette Sandbye: *The Arctic Mongrel – Pia Arke's Ethno-Aesthetics as Post-Colonial Avant-Gardism. A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries since 1975*, hg. von Benedikt Hjartarson u.a. Brill: 2022, S. 893–908, S. 893.

auch Teil einer Strategie der Dekolonialisierung der Kunst- und Kulturgeschichte.⁴⁴ Arkes fotografische Praxis, so lässt sich festhalten, verortet sich weder innerhalb noch außerhalb des europäischen Kanons, sondern übt Kritik aus seinem Inneren heraus, und gerade hierin entfaltet sie ihre dekolonisierende Macht.⁴⁵

Gewaltvolle Archive

Die wohl bekannteste Arbeit Arkes, die auch als eine Geste der Dekolonialisierung interpretiert wird, trägt den Titel *Arctic Hysteria IV* (1997, 2010 rekonstruiert). In ihr findet sich eine besonders intensive Auseinandersetzung der Künstlerin mit der Bildwerdung der Arktis durch den imperialen Blick des sogenannten Polarhelden Robert Edwin Peary. In dem künstlerischen Fotofries widmet sich Arke verschiedenen Dokumenten über die von den Polarforschern verübten Gewalttaten an der Indigenen Bevölkerung und ihre Legitimierung als Unternehmungen im Dienst der Wissenschaft.



Abb. 41: Pia Arke: *Arctic Hysteria IV*. Fotofries (Reproduktion), 137 x 160 cm, 1997, Die Königliche Akademie der Bildenden Künste, Kopenhagen © Pia Arke Estate.

Der lebensgroße Fotofries inszeniert eine Begegnung der Betrachter:innen mit einer alternierenden Reihe aus in dichtes Fell gehüllte Polarhelden, die der Mannschaft von Peary angehörten. Auf die Fotografie eines Polarforschers folgt jeweils die einer unbedeckten Inuit. In diesem alternierenden Wechselspiel vollziehen die Betrachter:innen nicht allein den pathologisierenden und zugleich erotisierenden

44 Ebd., S. 896.

45 Tiara Roxanne: *Tearing Apart the Archive* (Archival Dehiscence). Pia Arke, hg. von Ros Carter und Sofie Krogh Cristensen. John Hansard Gallery: 2024, S. 49–56, S. 54. Der Autorin folgend ist eine völlige Dekolonialisierung eine Utopie.

Blick des Polarforschers auf die Inuitfrauen nach; vielmehr führt das Flankieren der Aktfiguren durch jeweils zwei männliche Protagonisten zu einer Rahmung bzw. Einhegung der Frauen durch ein maskulin geprägtes Wahrnehmungsdispositiv. Die Deutung der heroischen Figuren als sinnstiftende und erhabene Subjekte gegenüber ihrer Objektivierung verstärkt sich auch dadurch, dass sämtliche Forscher frontal auf die Kamera hin ausgerichtet sind, während die Frauen für sie (oder die Betrachter:innen) zu posieren scheinen.

Die Arbeit besteht aus sieben Schwarzweiß-Fotografien, die aneinandergereiht im Hochformat arrangiert sind. 1995 besuchte Arke den Explorer Club in New York, der das Archiv des sogenannten Nordpoleroberers Peary beherbergt.⁴⁶ Dort machte die Künstlerin einen verstörenden Fund, als sie unter dem Eintrag *Arctic Hysteria* das Bild einer jungen, halb entkleideten und offensichtlich für die Kamera präsentierten Inuit mit zurückgeworfenem Kopf fand, die von zwei Mitgliedern der Mannschaft Pearys mit festem Griff gehalten wurde. Das Archiv weigerte sich, Arke eine Reproduktion der Fotografie zu überlassen; auch in der Forschung zur Künstlerin taucht die Fotografie bislang nicht auf, was weniger an der Vermeidung einer weiteren Verbreitung kolonialer Gewalt liegt als an Problemen der Zugänglichkeit. 2021 gelang es dem Louisiana Museum in Kopenhagen, eine Kopie des Dokuments für die umfangreiche Retrospektive zu Pia Arke zu beschaffen.⁴⁷ Seither findet sich die Fotografie auch im Netz.

Der Fotofries *Arctic Hysteria* verdeutlicht, dass der bildgewordene Blick der Polarhelden auf Grönland und seine Bewohnerinnen eine wirklichkeitskonstituierende und normierende Macht hatte. Fotografische Aufnahmen der Polarreisen wanderten in Archive ein, führten zu pathologischen Befunden und erzeugten eine Wahrnehmungs- und Wissenskultur, die über ein Jahrhundert unangefochten blieb. In Arkes Arbeit gewinnen die Fotografien der arktischen Expeditionen eine neue Mobilität.⁴⁸ Sie werden Teil einer künstlerischen Praxis und eröffnen eine Metaebene der Reflexion über das Dokumentierte. Dies zeigt sich besonders im friesartigen Arrangementcharakter der Arbeit, der die Darstellung der männlichen Figuren mit der der weiblichen auf einer Achse kontrastiert. Anders als die Mannschaft Pearys, die durch Namen individualisiert ist (Clark, Baldwin, Entrikin und

46 S. Jonsson: On Pia Arke, *Afterall* 44, 2017, S. 10–20. Prinzipiell ist die Reproduktion von ethnographischen Fotografien und anderen Dokumenten, die koloniale Gewalt zeigen, problematisch, weil dies die Erniedrigung und Entrechtung der Indigenen Bevölkerung weiterführt und damit eine Spirale der Gewalt weiter nährt. Darum wurde auch hier auf die Abbildung des Archivmaterials aus dem New Yorker Explorer Club verzichtet.

47 Lærke Rydal Jørgensen und Anders Kold: *Pia Arke*. Narayana Press: 2021. Auch im Ausstellungskatalog der letzten Retrospektive im Louisiana Museum in Kopenhagen wurde die Fotografie – wohl um koloniale Gewalt nicht zu verlängern – nicht abgebildet.

48 Fleckner, Uwe und Elena Tolstichin: *Das verirrte Kunstwerk. Bedeutung, Funktion und Manipulation von ›Bilderfahrzeugen‹ in der Diaspora*. De Gruyter: 2020.

Peary), ist das weibliche Model, das für die verschiedenen Posen diente, anonymisiert. Ihre Bühne ist nicht die eisige Arktis, sondern eine karge Steinlandschaft, die auch in südlicheren Gefilden liegen könnte. Die von Peary gewählten Bildunterschriften *The Mistress of Tupik*, *An Arctic Bronze* und *Flash Light Study* erinnern an Titel aus der Malerei und der frühen Fotokunst. Insbesondere Gemälde Paul Gauguins und seine Exotisierung und Erotisierung haitianischer Frauen eignen sich als Vergleich.⁴⁹

Die Polarforscher auf den Fotografien tragen dicke Felle, die die Inuitfrauen für sie angefertigt hatten.⁵⁰ Demgegenüber sind die weiblichen Figuren unbekleidet, obwohl die Temperaturen im Norden Grönlands auch im Sommer damals selten mehr als 5° C erreichten. Die Fotografien entnahm Arke Pearys Expeditionsbericht *Northward over the ›Great Ice‹* von 1898, in dem diese wahrscheinlich die Funktion hatten, durch die Ästhetisierung der Indigenen Frauen die kolonialistische Haltung Pearys weiter zu verbreiten. Diesem Zweck diente vermutlich auch das Changieren der von dem weiblichen Modell eingenommenen Posen zwischen Göttin und Pin-up, wobei letzteres durch die Alltäglichkeit einzelner Haltungen der Frauen und ihre Nonchalance (wie im linken Bild) evoziert wird. Die Konfrontation der unbefangenen und natürlichen Posen der weiblichen Figuren mit der starren und erhabenen Haltung der Polarforscher etabliert eine Hierarchie des Blicks, die die Frage nach einem kolonialen Regime aufwirft, welches sich möglicherweise hinter dem Sichtbaren abspielt und dieses mitkonstituierte.

Arktische Hysterie als Krankheitsbild bezeichnete ein ausschweifendes Verhalten Indigener Frauen, das exzessives Gebaren und das Tragen von wenig oder gar keiner Kleidung auf dem Eis umfasste.⁵¹ Der grönländische Ausdruck für ein exaltiertes und tranceähnliches Verhalten, das die Polarhelden wiederholt während ihrer Forschungen zu beobachten glaubten, ist *pibloktoq*. Erst mit der Forschung Pearys und der Verbreitung durch seine Frau wurde das Verhalten zu einem Krankheitsbild, das nach einem französischen Vorbild, nämlich Jean-Marie Charcot, entworfen war. Charcots Hysterie wurde als eine medizinische Diagnose durch Bilder (Zeichnungen und Fotografien) evident gemacht, welche von Didi-Huberman wiederum als intensive Affektdarstellungen deklariert wurden.⁵²

49 Ralph Gleis und Anna Kærsgaard Gregersen: *Paul Gauguin: Why are you angry?* Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz: 2022. Da Mette Sophie Gad, Gauguins Ehefrau, während der Aufenthalte ihres Mannes in der Südsee in Kopenhagen lebte, sind die Bilder des Malers ein fester Bestandteil auch der dänischen Kunst- und Ausstellungswelt, was wiederum Arke beeinflusst haben könnte.

50 Gísli Pálsson: Race and the Intimate in Arctic Exploration. *Ethnos* 69/3, 2004, S. 363–386, S. 365.
51 Jonsson 2017, S. 15.

52 Georges Didi-Huberman: *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtré*. MIT Press: 2003.

Didi-Hubermans Analyse der hysterischen Körper im Hospital Salpêtrière – jener von Charcot inszenierten, klassifizierten und durch Fotografie fixierten Körpersprache der Affekte – zeigt, dass Hysterie nicht lediglich ein medizinisches Phänomen war, sondern ein visuelles Dispositiv, in dem Weiblichkeit, Begehren und Abweichung über Bildproduktion reguliert wurden. Die Fotografien der Patientinnen fungierten als Affektarchive, in denen Schmerz, Ekstase und Verwirrung in Posen übersetzt wurden – in eine ikonographische Grammatik des Exzessiven, die Didi-Huberman als intensivierte Formeln bezeichnet.⁵³ Diese Bildsprache der Intensität, die im Europa des 19. Jahrhunderts als wissenschaftlich legitimierte Evidenz galt, wurde zugleich zur ästhetischen Messlatte einer marginalisierenden Blickökonomie, in der der ›andere‹ Körper – hier der weibliche – als Ort des Unkontrollierten, des Naturhaften und des Begehrens etabliert wurde.

Im arktisch-kolonialen Kontext setzt Arke genau hier an. Die Fotografien, die Peary und seine Mannschaft anfertigten, reproduzieren – in anderer Weise, doch in vergleichbarer Semantik – jene hysterische Bildordnung, in der das weiblich-arktische Subjekt zum Schauplatz eines affektiven Spektakels wird. *Arctic Hysteria* verkörpert damit nicht allein ein vermeintliches Krankheitsbild, sondern zugleich einen ikonographischen und epistemischen Überschneidungsraum zwischen europäischer Psychologie, naturalisierender Anthropologie und wissenschaftlicher Dokumentation. Die Inuit-Frauen erscheinen in Pearys Fotografien als Körper der Übersteigerung – halb göttlich, halb pornös und halb krankhaft –, ihre Gebärden changieren zwischen nonchalanter Alltäglichkeit und erotischer Zurschaustellung.

Arke dekonstruiert diese Konstellation, indem sie das koloniale Archivmaterial in einen künstlerisch-reflexiven Zusammenhang überführt. Ihr Fotofries macht die hysterische Pose als eine Art ›koloniale Pathosformel‹ sichtbar: als visuelle Chiffre, in der sich Diskurse über Weiblichkeit, Natur und Rasse sedimentieren. Didi-Hubermans Verweis, dass nach Charcot der hysterische Körper durch die Fotografie in eine Form absoluten Wissens überführt wurde, erhält hier eine doppelte Wendung.⁵⁴ Was bei Charcot noch die epistemische Durchdringung und letztlich mediale Kontrolle des weiblichen Körpers bedeutete, wird bei Arke zu einer kritischen Sichtbarmachung des kolonialen Blicks selbst. Die übercodierte Pose, einst Instrument der Pathologisierung, verwandelt sich in ein ästhetisches Vexierbild – in eine Referenz, die koloniale Prozesse der Wissensgenerierung durch Formen der Re-Inszenierung offenlegt.

Stephanie Spreter vermutet, dass die arktische Hysterie auf der Unkenntnis der Polarforscher gegenüber der Kultur und Lebensweise der Inuit entstand, z.B.

53 Ebd., S. 37.

54 Ebd., S. 30. Vgl. zur Undarstellbarkeit von Absolutheit und unsichtbarer Gewalt auch Georges Didi-Huberman: *Out of the Dark*. *Critical Inquiry* 47/1, 2020, Onlinepublikation ohne Seitenzahlen.

dem ekstatischen Verhalten in schamanischen Ritualen. Dementsprechend sage das Krankheitsbild der arktischen Hysterie zwar nichts über Indigene Frauen in Grönland aus, aber eine Menge über die Wahrnehmung der Arktis und ihrer Bewohnerinnen durch einen männlich erotisierenden, pathologisierenden und letztlich imperialen Blick.⁵⁵ Tatsächlich war bis in die 2000er-Jahre hinein die arktische Hysterie verzeichnet in der sogenannten Bibel der modernen Psychotherapie, dem *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM)*, und galt als ein anerkanntes Krankheitsbild.

Das Vorbild für Pearys Buchillustrationen war seine Geliebte Alakashingwah, mit der er trotz seiner Ehe zu Josephine liiert war.⁵⁶ Alakashingwah wurde die Mutter von Pearys Sohn Karree, der jedoch – wie auch die anderen unehelichen Kinder der Mannschaftsmitglieder Pearys – vom Forscher nie offiziell anerkannt wurde und damit sozusagen als Bastard galt.⁵⁷ Gísli Pálsson sieht in der Pin-up-ähnlichen Ablichtung Alakashingwahs den erotisierten Blick Pearys eingefangen, der Indigene Frauen nicht nur als Angestellte für sein heroisches Bestreben, sondern auch als sexuelles Eigentum ansah.⁵⁸ Seiner Mannschaft empfahl Peary beispielsweise ausdrücklich, sexuelle Beziehungen zu Inuit-Frauen einzugehen, um die für die Expedition notwendige »Manneskraft« zu erhalten. Dieser Ratschlag wurde unter anderem festgehalten in Donald B. MacMillans Buch über Pearys Nordpolabenteuer von 1928, angelegt als Augenzeugenbericht, nachdem der Autor an der Expedition Pearys nach Nordwest-Grönland teilgenommen hatte. MacMillan deutete exaltiertes Gebaren Indigener Frauen als deren Verlangen nach Aufmerksamkeit und Zuwendung, insbesondere sobald die Frauen von dem jeweiligen Expeditionsmitglied, das mit ihnen eine sexuelle Beziehung eingegangen war, zurückgelassen oder nicht länger beachtet wurden.

Murielle Nagy betont ferner, dass Pearys eigene Affäre mit Alakashingwah, die wiederum mit dem Grönländer Piugattoq liiert war, auch nicht mit einer weniger strengen Sexualmoral in arktischen Gefilden zu erklären sei. So habe diese Praxis nichts mit der damals unter vielen Inuit gängigen Form des Frauenaustauschs gemein. Zwar hatten die Kalaallit-Inuit (grönländische Inuit) eine freiere Auffassung von sexuellen Beziehungen, diese war jedoch praktisch-lösungsorientiert, beispielsweise wenn ein Paar keine eigenen Kinder bekommen konnte oder eine Person auf eine längere Reise gehen musste.⁵⁹ Josephine, die Ehefrau Pearys, war jedoch nie Teil ei-

55 Stephanie von Spreiter: Pia Arke and »Arctic Hysteria«: Visual Repatriation and the Problematics of a »Lost« Artwork. *Kunst og Kultur* 105, 2022, S. 87–102, S. 88.

56 Ebd., S. 93.

57 Gísli Pálsson: Race and the intimate in Arctic Exploration. *Ethnos* 69/3, 2004, S. 363–386, S. 366/Murielle Nagy: Sex, lies and northern exploration: Recent books on Peary, MacMillan, Stefansson, Wilkins and Flaherty. *La revue Études/Inuit/Studies* 32/2, 2008, S. 168–185.

58 Pálsson 2004, S. 369.

59 Ebd., S. 170.

ner solchen Abmachung, was für das Prinzip des Frauentauschs zentral gewesen wäre. Anstelle eines Anschlusses an Indigene Praktiken zeugt Pearys Verhalten vielmehr von einer Ignoranz gegenüber fremden Kulturen und von ihrer Ausbeutung.

Obwohl ein präkoloniales Leben der Kalaallit-Inuit aufgrund des Fehlens eigener Schriftzeugnisse kaum rekonstruiert werden kann, deuten viele Quellen darauf hin, dass den Inuit eine binäre Differenz zwischen den Geschlechtern, die »westliche« Gesellschaften prägt, nicht bekannt war.⁶⁰ Vor der Ankunft des ersten Missionars in Grönland, Hans Egede 1721, war stattdessen eine gewisse Indifferenz gegenüber der geschlechtlichen Zugehörigkeit für Kalaallit-Gemeinschaften typisch. Signe Anfred und Kirsten Bransholm unterscheiden hier zwischen den Konzepten von »genderlessness« und »gender-equality«.⁶¹ Demnach gab es in der Kalaallit-Gemeinschaft keine auf Gender basierten ungleichen Machtstrukturen, die egalisiert werden mussten. Die Kalaallit-Inuit glaubten zudem nicht an eine Dualität von Körper und Seele (*timikkutt* und *tarnikkut*), sondern an eine innere Kraft bzw. Lebenskraft, genannt *arnesaakkullu*, die für Männer, Frauen, Tiere und die Natur gleichwertig war. Durch die Kolonialzeit und ihre angeblichen Helden kam es für Indigene Frauen darum zu einer zweifachen Unterdrückung, nämlich einer »racial inferiorization« und einer »gender subordination«, die eine neue koloniale Wirklichkeit schuf.⁶²

Der Gender-Binarismus grub sich tief in die grönländische Gesellschaftsstruktur ein, wobei das Konzept einer passiven weiblichen Sexualität und der sexuellen Scham die vorherige Freiheit und Flexibilität Indigener Gemeinschaften verdrängte. Während Sexualität zuvor als natürlich, angenehm und stärkend empfunden wurde, galt dies für Indigene Frauen von nun an nicht mehr. Der Blick auf Frauen hatte sich verändert; sie wurden passiviert und objektiviert, wozu maßgeblich ihre bildgewordene Pathologisierung durch Polarforscher wie Peary oder die naturalisierenden Beschreibungen seiner Frau und ihr angeblich zivilisatorischer Einfluss beitrugen.

Leerstellen der Dokumentation

Die Pathologisierung und Hypersexualisierung von Inuit-Frauen in Kalaallit Nunaat durch die Publikationen und Archive der Polarexpeditionen inspirierte Arke zu einem performativen Umgang mit historischem und dokumentarischem

60 Signe Anfred und Kirsten Bransholm Petersen: From Female Shamans to Danish Houswives: Colonial Constructions of Gender in Greenland, 1721 to ca. 1970. *NORA – Nordic Journal of Feminist and Gender Research* 23/4, 2015, S. 282–302.

61 Ebd., S. 282.

62 Ebd., S. 285.

Bildmaterial.⁶³ Arke arbeitete auch als Performancekünstlerin, wobei hiervon nur wenig Dokumente erhalten sind. Erst das dänische Kurator:innen-Kollektiv Kuratorisk Aktion rekonstruierte in mühsamer Kleinarbeit das Gesamtwerk der Künstlerin und machte es 2012 in der umfassenden Tupilakosaurus-Ausstellung einer breiten Öffentlichkeit zugänglich.⁶⁴ Der Tupilak spielt eine große Rolle im Werk Arkes. Es handelt sich um ein spirituelles Wesen – manchmal die Seele eines Verstorbenen –, das in schamanischen Ritualen auftaucht und geschnitzte Figuren beleben kann. Nach dem Glauben der Kalaallit-Inuit ist der Tupilak sehr mächtig und kann unheilbringend wirken. Durch den arktischen Kolonialismus verkamen die kultischen Figuren jedoch zu beliebten Touristensouvenirs.⁶⁵ Das schon von Arke angehängte Suffix »Saurus« referriert auf wissenschaftliche Klassifikationsmerkmale und ist damit (ähnlich wie der Begriff Mongrel) Ausdruck von Arkes Selbstverständnis als ein Wesen zwischen zwei Stühlen – sozusagen in einem dritten Raum zwischen wissenschaftlicher Ethnisierung, touristischem Konsum und Indigenem Selbstverständnis.

Annette Urban hat Arbeiten von Konzeptkünstlern der 1990er-Jahre (u.a. Jeff Wall) untersucht und dabei festgestellt, dass künstlerische Praktiken des Dokumentierens und Inszenierens eine »(Meta-)Ebene zweiter Ordnung« etablieren, die dazu anregen kann, Geschichte »anders zu denken« bzw. in ihrer medialen Vermittlung wahrzunehmen.⁶⁶ Gerade den künstlerischen Arrangementcharakter der von ihr untersuchten Collagen interpretiert die Autorin als Aufforderung zu einer semantischen Relationsbildung durch die Betrachter:innen. Diese werden dazu angehalten, sinnhafte Beziehungen zwischen den im Kunstwerk verwendeten Elementen zu knüpfen. Künstler:innen dekonstruieren also implizit die auf »Forschungsexpeditionen und Feldforschung« gesammelten empirischen Daten von Wissenschaftler:innen, die insbesondere im kolonialen Kontext eine »Konstruktion eines Anderen« bewirkten, indem ihr In-Bezug-Setzen eine gewisse Subjektivierung und Willkür erfährt.⁶⁷ Die Wahrnehmung von Alterität als ein Garant von Wahrheit wird durch das Dokumentarische zweiter Ordnung relativiert, weil durch die Möglichkeit der Konstruktion eigener Relationen ein Variantenreichtum verschiedener möglicher Wahrheiten entsteht.

63 Zum Performativen bei Arke vgl.: Anders Kold: *The Arctic Portal. Four Years that took Pia Arke's Art to a different Place*. Pia Arke, hg. von Lærke Rydal Jørgensen und Anders Kold. Louisiana Museum. Narayana Press: 2021, S. 21–31.

64 Ebd., S. 28.

65 Kirsten Thisted: *De-Framing the indigeneous body. Ethnography, Landscape and cultural belonging in the Work of Pia Arke*. *Nordlit* 29, 2012, S. 280–298, S. 282.

66 Annette Urban: *Dokumentationen zweiter Ordnung – field work in der postkonzeptuellen und gegenwärtigen Kunst. Durchbrochene Ordnungen: Das Dokumentarische der Gegenwart*, hg. von Friedrich Balke u.a. transcript: 2020, S. 129–152, S. 130–131.

67 Ebd., S. 132.

Auch der Wahrheitsanspruch der Ethnographie als Wissenschaft erscheint, übertragen auf Arkes Arbeiten, nicht länger als objektiv gültig, sondern als konstruiert und damit verhandelbar.⁶⁸ Das Dokumentarische zweiter Ordnung ermöglicht als künstlerische Methode eine Metareflexion über die Historisierung der Arktis, insbesondere durch ein Spiel mit dem Dokumentarischen und seiner Inszenierung – beispielsweise durch den Rekurs auf bekannte Bildformeln –, woraus sich neue Möglichkeiten einer semantischen Relationsbildung ergeben. Dies ist für Arkes Fotofries *Arctic Hysteria* besonders relevant, da der alternierende Blick auf die betrachtenden Polarhelden und das betrachtete weibliche Aktmodell die Frage nach einer Teilhabe an einem selbst-evidenten Wahrnehmungserlebnis aufrufen und zeitgleich konterkarieren. Insofern lässt sich Arkes künstlerisches Arbeiten auch als eine Geste des Gegendokumentarischen fassen, weil sie im reihenhaften Arrangement der historischen Fotografien gerade nicht darum bemüht ist, einen einheitlichen Bildraum zu erschaffen. Da sich die Horizontlinie bei genauerem Hinsehen nicht hinter den Frauen fortsetzt und zudem die Eislandschaft mit der Steinlandschaft kontrastiert, betont Arke die Ausschnitthaftigkeit und Isolation der festgehaltenen Situationen. Hierin artikuliert sich eine grundlegende Kritik am Wahrheitsversprechen des Dokumentarischen, das aufgrund seines epistemischen Anspruchs in seiner tatsächlichen Inszeniertheit und Ausschnitthaftigkeit deutlich wird:

»Trotz seines Wahrheits- oder Objektivitätsanspruchs, den jedes Dokument behaupten muss, kann das Dokumentarische immer nur ausschnitthaft auf einen Bereich zugreifen, so dass die vielfältigen Rahmungen dokumentarischer Artefakte von systematischer Bedeutung für ihre Untersuchung sind, weil sie dem dokumentarischen Versprechen auf Ganzheit oder Vollständigkeit zuwiderlaufen. Nicht alles an einem Ereignis ist gleichzeitig und gleichwertig dokumentierbar, das Dokument erzeugt selbst beständig Leerstellen, die es zu füllen versucht.«⁶⁹

Arkes künstlerisches Schaffen lässt sich als ein ebensolches Spiel mit Leerstellen begreifen, das sich zwischen den zu einem scheinbar einheitlichen Fries arrangierten Fotografien und in der Adressierung der Betrachter:innen durch die Polarhelden entfaltet. Bild- und Rezeptionsraum werden auf ähnliche Weise aufeinander bezogen wie die Fotografien untereinander, wobei die Evokation visueller Zeug:innenschaft und begehrricher Affekte ein zentrales Mittel dieser Relationsbildung ist.

68 Der Begriff der relationalen Ästhetik, auf den Annette Urban ebenfalls rekurriert, wurde in den 1990er-Jahren von Nicolas Bourriaud geprägt. Ders.: *Esthétique relationnelle*. Les Presses du Réel: 1998.

69 Friedrich Balke u.a.: Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart (Einleitung). *Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart*, hg. von dens. transcript: 2020, S. 7–39, S. 11.

Diese Beziehungen müssen die Betrachter:innen jedoch nunmehr selbst knüpfen, um die Ebenen hinter dem Dargestellten zu rekonstruieren.

Michael Richardson und Kerstin Schankweiler haben die Evokation von Zeug:innenschaft im Medium der dokumentarischen Fotografie als Einbeziehung der Betrachter:innen in ein dynamisches Netzwerk charakterisiert und mit dem Terminus des »affective witnessing« belegt.⁷⁰ Kriegs- und Gewaltfotografien machen aus den Betrachter:innen moralische und politische Subjekte, indem sie das eigene Verhältnis zur Welt zur Debatte stellen.⁷¹ Zeug:innenschaft generiere Verantwortlichkeit, wobei hierfür auch die Intensität der Gewaltdarstellung ausschlaggebend sei. Affektive Zeug:innenschaft könne letztlich zur Bildung von Gemeinschaften führen, da es sich um eine kollektive und relationale Praxis handle.⁷²

In *Arctic Hysteria* bleibt die kolonial ausgeübte Gewalt im Verborgenen, sie spielt sich in den Verhältnissen zwischen den Fotografien und der den Blicken der Polarforscher inhärenten Dominanz ab. Letztere wird dadurch auffällig, dass die Gesichter der Männer größtenteils durch die Kapuzen verschattet sind oder die Augen (wie bei Clark und Baldwin) hinter dem verkrusteten Eisrand im Dunklen liegen. Da das weibliche Modell ihr Gegenüber nicht sieht (wie in *Flashlight Study*) oder dem undeutbaren Blick ausgeliefert ist (wie in *An Arctic Bronze*) stellt sich ein Ungleichgewicht zwischen den betrachteten und den betrachtenden Figuren ein: der Blick der Polarforscher erweist sich als geprägt von Uneindeutigkeit, Unberechenbarkeit und prinzipieller Gefährlichkeit. Auf einer zweiten Ebene wird diese Wahrnehmungsweise für die Betrachter:innen zur Disposition gestellt. Der dokumentarische Charakter der Fotografien und ihre lebensgroße Wiedergabe rufen den Eindruck der Zeug:innenschaft durch eine mögliche Identifikation mit den (ebenfalls) betrachtenden Polarhelden auf, unterwandern diesen jedoch gleichzeitig durch das eindeutige künstlerische Arrangement der Arbeit. Pearys Anspruch auf eine Wahrheitsvermittlung seiner dokumentarischen Fotografien wird damit einerseits evoziert und andererseits konterkariert.

Einer Ermächtigungsthese folgend geht Stephanie von Spreter davon aus, dass Arkes Wiederverwendung von Pearys Illustrationen zu einer Wiederaneignung der Fotografien entsprechend eines »reframing« von Identität führe.⁷³ Dabei läuft die Autorin allerdings Gefahr, Arkes künstlerisches Arbeiten letztlich selbst zu heroisieren. Die vorangegangene Analyse hat demgegenüber gezeigt, dass Arkes künst-

70 Michael Richardson and Kerstin Schankweiler: *Affective Witnessing. Affective Societies: Key Concepts*, hg. von Jan Slaby und Christian von Scheve. transcript: 2019, S. 166–177.

71 Ebd., S. 167.

72 Richardson und Schankweiler widmen sich in ihrer Forschung insbesondere Folderszenen, in denen visuelle Zeug:innenschaft durch die verbundenen oder verschlossenen Augen einer Person auf motivischer Ebene thematisch wird.

73 Spreter 2022, S. 87.

lerisches Konzept komplexer ist. Durch den performativen und arrangierten Charakter der Werke werden das Weiterwirken und die Relationalität kolonialer Strukturen deutlich, die für die Künstlerin eine uneindeutige Selbstverortung zwischen der Identifikation mit einer europäischen Kultur und einem Indigenen Selbstverständnis bedeutet. Dieser Konflikt wird in Arkes Werken nicht aufgelöst, sondern ist Teil ihres künstlerischen Selbstverständnisses, dass niemals fixiert ist, was sich auch in der von ihr gestellten Frage äußert: »The question [is] how one can become a human being [...] when one is neither us or them, me or you. [...]«. ⁷⁴

Der Fokus auf dem Prozess des Werdens (becoming) des Menschlichen ist auch ausschlaggebend für den performativen Charakter von Arkes Arbeiten. Der Fotografies *Arctic Hysteria* beispielsweise existiert nur noch in einer Reproduktion, weil die Künstlerin ihre Werke beständig auseinandernahm und neu arrangierte. Letztlich lässt sich dieses Verfahren auch als eine Gegenpraxis zum festschreibenden Charakter des Archivierens und Dokumentierens im kolonialen Kontext lesen.

Camera obscura als heimsuchende Praxis

Eine ähnliche Vermutung lässt sich hinsichtlich der wiederholten Verwendung des mit einer Camera obscura aufgenommenen arktischen Landschaftshintergrundes in Arkes Selbstporträt von 1992 aufstellen. In diesen schreibt sich die Künstlerin als Aktfigur und Lichtbild auf unterschiedliche Weise ein.

Nach Monika Schmitz-Emans werden Fotografien im 19. Jahrhundert zum Inbegriff des Dokuments. ⁷⁵ Insbesondere in der Wissenschaftsgeschichte wird ihnen eine »Realitätsgehaltigkeit« nachgesagt, die den damaligen Objektivitätsdiskurs bestimmte. ⁷⁶ Gerade sogenannte Geisterfotografien wie von William Mumler bedienten sich des dokumentarischen Effekts der Fotografie und ihrer Nähe zum Epistemischen, um in den 1920er-Jahren das sinnlich Wahrnehmbare und das den Sinnen Unzugängliche miteinander in einen visuellen Bezug zu setzen. Das Dokument beinhaltet also stets auch seine unsichtbare bzw. unbewusste Seite:

»Das Dokumentarische und das Gespenstische scheinen zunächst verschiedenen Welten anzugehören: Ersteres einer praktisch-rational organisierten Welt, in der Informationen, ihre Übermittlung und Speicherung eine tragende Rolle spielen, letzteres einer prä-rationalen Kultur, die an Übernatürliches glaubt. Aber es bestehen grundlegende Affinitäten: das Moment des Sichtbar- bzw. Hörbarwerdens,

74 Kiel Bertelsen 2010, S. 8.

75 Monika Schmitz-Emans: Phantasmagorische Dokumentationen. Geisterphotographie und ihre literarische Rezeption. *Durchbrochene Ordnungen: Das Dokumentarische der Gegenwart*, hg. von Friedrich Balke u.a. transcript: 2020, S. 24–39, S. 24.

76 Ebd. Vgl. auch: Lorraine Daston und Peter Galison: *Objektivität*. Suhrkamp Verlag: 2007.

der potenzielle Schockeffekt dessen, was da sichtbar bzw. hörbar wird, und die damit verbundene Wiederkehr von Vergangenenem.«⁷⁷

In den Geisterfotografien des 19. Jahrhunderts finden sich durch Doppelbelichtungen geschickte Methoden des Wahrnehmbarmachens einer verborgenen Wirklichkeit, wobei das zuvor Unsichtbare oder Vergessene nunmehr als das Dokumentierte erscheint.

Arke schließt in ihrer Affinität zum Diffusen an die Tradition der Geisterfotografien an, deren Konjunktur in etwa mit der Zeit der Poleroberungen zusammenfällt. Ihren Körper lässt sie – wie eingangs erwähnt – in drei ihrer Selbstporträts ähnlich einem transparenten Geist in der dahinter liegenden arktischen Landschaft aufgehen. Die Verhandlung des Sichtbaren und des Unsichtbaren im Medium der Fotografie löst ein epistemisches Unbehagen bezüglich des Wahrheitsgehaltes der schwarz-weißen Bilder aus; der Eindruck einer unheimlichen Wiederkehr von etwas längst Vergangenenem und nunmehr Neu-Erinnertem stellt sich ein. Die arktische Landschaft wirkt wie heimgesucht von Entitäten der Vergangenheit, die ihre eigene Bildwerdung und die der arktischen Landschaft zu kontemplieren scheinen.

Kirsten Thisted bezeichnet Arkes Arbeit mit der Camera obscura dementsprechend auch als Rückkehr zu Orten der Erinnerung.⁷⁸ Die Künstlerin machte u.a. Aufnahmen in der Gegend um ihren Geburtsort Scoresbysund, einer grönländischen Siedlung, die später der Umsiedlungspolitik der dänischen Regierung zum Opfer fiel.⁷⁹ Den Einwohner:innen wurden optimale Jagdbedingungen und ein besseres Leben in einem neuen Dorf versprochen. Nachdem sie ihrer Umsiedlung in eine über tausend Kilometer weiter nördlich gelegene Region zugestimmt hatten, trafen sie allerdings auf schwierige Lebensbedingungen.⁸⁰ Vor Arkes in dieser Region aufgenommenen Eislandschaften posierten in ihrem Studio später ihre Freunde, Verwandte und sie selbst. Die Zeit, die es dauerte, um ihre Aufnahmen zu machen, verglich die Künstlerin mit der Zeit, die verstrich, bis sie an die jeweiligen Orte ihrer Kindheit zurückkehrte. Die Eislandschaft als Bildhintergrund ist also – anders als in der Porträtpraxis des 19. Jahrhunderts – nicht eine heroische Kulisse, sondern Ausdruck eines persönlichen und durchaus kollektiven Verlustes von Heimat, Identität und Kultur.⁸¹

77 Schmitz-Emans 2020, S. 24–39, S. 28.

78 Thisted 2012, S. 283/Inge Kleivan: Pia Arke's Pinhole Camera Photographs. *Tupilakosaurus. An Incomplete(able) Survey of Pia Arke's Artistic Work and Research*, hg. von Kuratorisk Aktion. O. A: 2023, S. 251–252.

79 Arke veröffentlichte ein Buch mit den Erinnerungen der noch lebenden Vertriebenen aus Scoresbysund mit dem Titel *Stories of Scoresbysund*. Spreter 2021, S. 89.

80 Carsten Jul: Being an Origin. A Presentation of Pia Arke's Exhuming Gesture. *Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry* 44, 2017, S. 22–31, S. 27.

81 Arke bedauerte zeitlebens, ihre Muttersprache nicht erlernt zu haben.

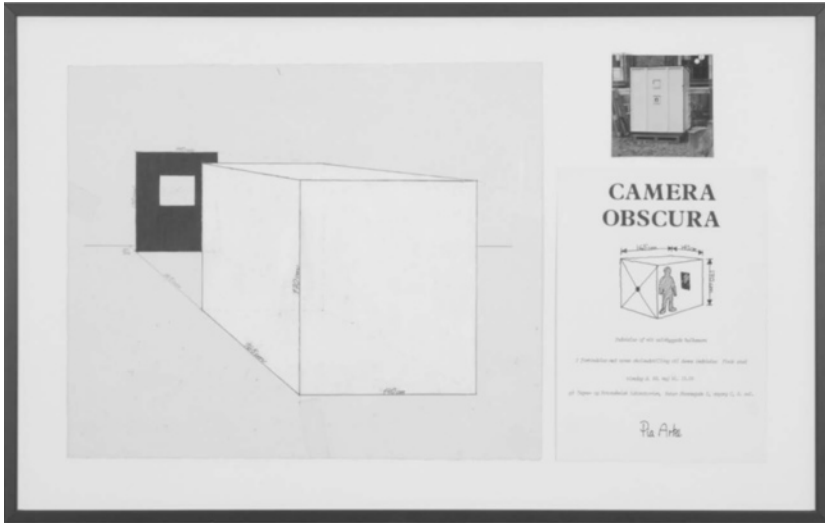


Abb. 42: Pia Arke: Entwurf einer Camera Obscura. Konstruktionszeichnung, 33,9 x 28,3 cm, 1990, Pia Arke Estate, Kopenhagen © Pia Arke Estate.

Arke konstruierte ihre Kamera nach einem eigenen Entwurf von 1990, und zwar angepasst an ihren Körper, mit den Maßen 164 x 140 x 70 cm. Das Licht trat nicht durch eine Linse ein, sondern durch eine Metallplatte, die mit einem kleinen Loch versehen war.⁸² Es fiel auf einen Film auf der gegenüberliegenden Seite der Box, wobei das Verfahren etwa 15 Minuten in Anspruch nahm. In dieser Zeit experimentierte die Künstlerin mit ihrem Körper und Objekten, indem sie Schatten auf die Rückwand der Kiste warf. Die so entstandenen Bilder verfügen über ein hohes imaginationsbildendes Potenzial, da die abgebildeten Figuren an Geister und Phantome erinnern.

Das Grundprinzip der Camera obscura ist die invertierte Projektion eines Bildes von einem beleuchteten Umfeld in einen verdunkelten Raum durch eine kleine Öffnung. Arke versuchte nicht der Umkehrung der Projektion im Inneren des Kameragehäuses (beispielsweise durch eine Linse) entgegenzuwirken, sondern spielte mit dem verfremdenden Effekt wie den verstörenden Körperschatten in der dreiteiligen Fotoserie *The Kronborg Suite* von 1996. Hier ist der Schatten auf der Eislandschaft erst dann als ein Oberkörper mit erhobenen Armen zu erkennen, wenn die Fotografien verkehrt herum betrachtet werden. Ansonsten vermitteln die Fotografien den Eindruck einer Erscheinung von magischem und nicht-menschlichem Ursprung.

82 Thisted 2012, S. 284.

Arke könnte von der vielleicht bekanntesten begehbaren Camera obscura inspiriert worden sein, die dem Gelehrten Anasthasius Kirchner gehörte und in einer Zeichnung von 1646 überliefert ist. Kirchner verstand seine Aufführungen mit der Kamera als Wissenschaft über die optische Wahrnehmung und ihre Täuschungen. Er experimentierte mit der Projektion fantastischer Wesen wie kleinen Teufeln, um die Mannigfaltigkeit von Gottes Schöpfung ebenso zu verdeutlichen, wie um Kritik am Erkenntnisvermögen der menschlichen Sinne zu üben.⁸³ Neben der Verbindung zur barocken Illusionskunst wurde die Camera obscura schließlich zu einem Erklärungsmodell für rationale Erkenntnisprozesse als solche. Der Arzt John Locke verglich den menschlichen Erkenntnisvorgang mit der Camera obscura und der Philosoph René Descartes setzte das Instrument mit einem Auge ohne Lidschlag, also einem leidenschaftslosen bzw. fixierten Blick gleich. 1637 führte Descartes Experimente mit tierischen und menschlichen Augen durch. Indem er die hinteren Häute bis auf die Netzhaut entfernte, konnte er beobachten, dass erleuchtete Objekte vor dem Auge auf dessen Rückseite invertiert sichtbar wurden.

Vor allem, da die Camera obscura bewegte Projektionen einer Außenwelt erfahrbar machte und eine Reflexion über die Wahrnehmung von Tiefenschärfen erlaubte, avancierte sie zu einem Modell des Sehsinns: in ihr wurde das Sehen selbst anschaulich.⁸⁴ Darüber hinaus machte sie deutlich, dass Sehen auch Ausblenden bedeutet, denn die Welt präsentierte sich nur als ein Ausschnitt. Im 19. Jahrhundert wurde die Camera obscura mit dem Psychologen Sigmund Freud letztlich zu einer Metapher für das Unbewusste, Verdrängte und Unzugängliche.⁸⁵

Arke reflektiert mit ihrem Gebrauch der Camera obscura diese technische Wissenschaftsgeschichte zwischen Epistemischem, Defizitärem und Unbewusstem. Auf medialer Ebene nimmt sie Rekurs auf die Wissenschafts- und Kolonialgeschichte Kalaallit Nunaats, die durch Egede als ersten Missionar 1721 seinen Anfang nahm und im späten 19. Jahrhundert im Kontext der Poleroberungen ihren Höhepunkt fand. 1996 verfasste Erik Gant, Arkes Bruder, einen Essay mit dem Titel *Nuugaarsuk: The ›Arke‹ typical Motif*, in der er Arkes Einsatz der Camera obscura als ein ›arché‹ – was so viel bedeutet wie ein erstmaliges, direktes oder unvermitteltes Treffen – bezeichnete.⁸⁶ Carsten Jul schlägt alternativ den Begriff »Arcanum« als das Geheimnisvolle und Heimliche vor, um die Evokation von Präsenz und Absenz in Arkes Arbeiten mit Blick auf ihre besonders intensive Affizierungskraft

83 Anette Hübsch: *Der gerahmte Blick. Zu einer Geschichte des Bildschirms am Beispiel der Camera obscura*. Dissertationsschrift: 2003, S. 79.

84 Olaf Breidbach u.a.: *Camera Obscura: Die Dunkelkammer in ihrer historischen Entwicklung*. Franz Steiner Verlag: 2013, S. 85.

85 Sarah Kofman: *Camera obscura: Von der Ideologie*. Turia + Kant: 2014.

86 Carsten Jul: Being an Origin. A Presentation of Pia Arke's Exhuming Gesture. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry* 44, 2017, S. 22–31, S. 31.

zu beschreiben.⁸⁷ Demnach ist Arkes Suche nach einem präkolonialen Grönland medial verankert. Sie manifestiert sich in den unsichtbaren Räumen zwischen dem Ethnographischen und seiner Ästhetisierung.

Jedoch sind die geisterhaften Körper vor Arkes Eislandschaften beides zugleich – eine Reflexion über das Medium der Fotografie im Kontext der angeblichen ›Entdeckung‹ bzw. der Dokumentation der Kalaallit-Inuit und zugleich widerständige Elemente. In ihrem Changieren zwischen Opazität und Transparenz eröffnen die Schatten, Geister und Phantome nicht nur einen Raum der Erkenntnis, sondern auch der Imagination. Sie laden ein zur Reflexion über die Lebendigkeit einer Region und über das, was sich historisch dem selektiven und fixierten Blick der Polarwissenschaftler entzogen hat. Damit befragt die Künstlerin die Wahrnehmungs- und Bildkultur Kalaallit Nunaats; das Dokumentarische wird auf seine Leerstellen hin untersucht.⁸⁸

In Arkes Werk dient die Camera obscura also nicht länger einer wissenschaftlichen Praxis, sondern sie schafft Momente der Intimität. Ihre Fotografien laden ein zur Begegnung und Auseinandersetzung mit der Lebendigkeit der Arktis, der Geschichte ihrer Bewohner:innen und mit der kolonialen Prägung der eigenen Wahrnehmungsgeschichte. Darüber hinaus wird der Körperschatten der Künstlerin auf der grönländischen Landschaft (und entlang der Segelrouten zwischen Dänemark und Grönland) lesbar als eine Sichtbarwerdung von Nachfahrerschaft. Mette Sandbye interpretiert Arkes ›Geisterfotografien‹ darum auch als eine künstlerische Strategie »to gain and conquer territory.«⁸⁹ Unabhängig vom schmalen Grat zwischen Reflexion und Reinterpretation bzw. Sichtbarmachung und Wiederaneignung lässt sich Arkes Auseinandersetzung mit historischen, wissenschaftlichen und dokumentarischen Praktiken allerdings nicht zuletzt auch als eine Beschäftigung mit der eigenen Familiengeschichte, also als Ausdruck einer sehr persönlichen Betroffenheit verstehen.

87 Ebd., S. 30.

88 Arke beschäftigte sich auch mit den Techniken des Morsens und des Telegraphierens, was die These eines Interesses der Künstlerin an der Wahrnehmung von Informationen bzgl. ihrer (Un-)Sichtbarkeit unterstützt. Erik Gant: *Work and Reality. Pia Arke*. Louisiana Museum of Art: 2021, S. 69–73/Erik Steffensen: *Into Photography. Pia Arke and her Pinhole Camera. Pia Arke*, hg. von Lærke Rydal Jørgensen und Anders Kold. Louisiana Museum. Narayana Press: 2021, S. 33–37.

89 Sandbye 2022, S. 898.

Formen der Dekonstruktion

In ihrem wohl meist zitierten Satz – »I make the history of colonialism part of my own history in the only way I know, namely by taking it personally«⁹⁰ – verdeutlicht Arke darum auch ihre emotionale und biographische Verwobenheit mit den Aufnahmen der grönländischen Eislandschaften. Der Einsatz der Künstlerin als weibliche Figur verbindet die Kritik an der Kolonialgeschichte der arktischen Region mit ihrer persönlichen Geschichte, denn in der Gegend von Nuugarsuk stand einst das Elternhaus der Künstlerin.⁹¹



Abb. 43: Pia Arke: *Arctic Hysteria*. Video (von VHS auf DVD), 5:55 Min., 1996, Pia Arke Estate, Kopenhagen © Pia Arke Estate.

Dies wird nicht nur in den Selbstporträts Arkes, sondern auch in einer Videoarbeit von 1996 deutlich, die ebenfalls den Titel *Arctic Hysteria* trägt. Die sechsminütige Videosequenz ist ein Farbfilm, der zunächst eine Fotografie von einer Landschaft um Narsaq zeigt, welche auf dem Boden liegt. Nach kurzer Zeit kriecht Arke unbedeckt auf der arktischen Landschaft umher, riecht an ihr und streichelt sie beina-

90 Das Zitat stammt aus Arkes Publikation *Stories from Scoresbysund*, hier zitiert nach Spreiter 2022, S. 87–102, S. 89.

91 Scott McKenzie und Anna Westerstahl Stenport: Tearing Up the Screen. Pia Arke's Postcolonial Processes. *Process Cinema: Handmade Film in the Digital Age*, hg. von Scott MacKenzie und Janine Marchessault. McGill-Queen's University Press: 2019, S. 390–406.

he zärtlich, bevor sie sie in große Bahnen zerreißt. Die künstlerische Praxis dokumentarischer Visualisierung hat sich hier in eine Geste der Destruktion verwandelt. Die einzige Möglichkeit für die Künstlerin, sich zur kolonialen Geschichte Kallaalit Nunaats und ihrer Bildwerdung zu verhalten, ist nunmehr ein ikonoklastischer Akt gegenüber der Inszenierung der Arktis als Bühne bzw. Kulisse für angebliche polare Helden- und Eroberungstaten.

Carsten Jul betont die imaginäre, emotionale und persönliche Bedeutungsebene des Videos, wenn er schreibt:

»The Greenlandic landscape at Nuugaarsuk Point, outside Narsaq, haunted Arke's imagination, and so she had to transform the conflict between bare life and the Arctic wasteland into an artwork, a performance that she filmed for the video *Arctic Hysteria* (1996), a VHS recording six minutes in length that shows the naked artist crawling over her pinhole camera's image of Nuugaarsuk Point. She tears it into small pieces that form small cylindrical rolls, nearly as light as the skin of her back in the film. [...] the huge pinhole image really deserved everything it could get from its author, even its destruction. And the body of the artist has always a potential that remains partly unknown, obscene and secret.«⁹²

Die Videoarbeit *Arctic Hysteria* ist somit mehr als ein Element der Reflexion. Die Konstruktion einer kolonialen grönländischen Wirklichkeit und die Rolle wissenschaftsnaher Bildpraktiken und Wahrnehmungsweisen in dieser wird durch eine Aktfigur zerstört, die nicht länger schamhaft oder kokett für einen männlich-imperialen Blick posiert, sondern ihre eigene Agency im Kontext kolonialer Wissenschaftspraktiken behauptet.⁹³ Nicht nur die Leerstellen imperialer Wahrnehmungsmodalitten werden hier reflektiert, entmachtet wird vielmehr die Vorstellung einer Arktis als passive und leere Bühne für polare Heldentaten.

Kirsten Thisted hat auf die Bedeutung von Arkes künstlerischen Arbeiten für die spätere Performancekunst am Beispiel von Jessie Kleemann hingewiesen.⁹⁴ ähnlich wie Arke nutzt auch Kleemann als Künstlerin ihren nackten Körper und setzt ihn in

92 Jul 2017, S. 31.

93 Im zweiten Teil analysiert Zolkos Pia Arkes künstlerische Arbeiten, insbesondere *Arctic Hysteria IV* und die Videoarbeit *Arctic Hysteria*. Arke eignet sich koloniale Fotografien an, montiert sie neu und legt dadurch die Gewaltstrukturen der kolonialen Bildproduktion offen. Ihre Arbeiten zeigen, dass koloniale Arktisbilder nicht nur wissenschaftliche Dokumente waren, sondern von Begehren, Sexualisierung und Machtfantasien geprägt wurden. Magdalena Zolkos: Colonial imagery of 'Arctic hysteria' and its resignification in Pia Arke's work of counter-memory. *Memory Studies* 17/6, 2014, S. 1646–1663.

94 Kirsten Thisted: Blubber Poetics: Emotional Economies and Post-Postcolonial Identities in Contemporary Greenlandic Literature and Art. *Smi Art and Aesthetics. Contemporary Perspectives*, hg. von Svein Aamold und Elin Haugdal. Aarhus University Press: 2017, S. 267–296.

einen haptisch-sinnlichen Bezug zu Elementen einer Indigenen Kultur, um das Ethnische als ein Konzept des ›Westens‹ zu entlarven. Arkes Werke haben in der grönländisch-dänischen Kunstszene dazu beigetragen, dass Diskurse um das Postkoloniale nicht als Problemlöser betrachtet werden, da in ihnen die Inuit häufig als Opfer ohne eigene Handlungsmacht dargestellt werden. In Arkes und Kleemanns Werken treten die jeweiligen Künstlerinnen demgegenüber unbedeckt und ohne Scheu vor die Kamera bzw. das Publikum; sie verweigern sich der Objektivierung durch den Blick und treten als Subjekte auf, wodurch (weibliche) Scham als Ergebnis kolonialer Überformung und Passivierung markiert wird. Die grenzüberschreitenden Aktfiguren Arkes und Kleemanns sind nach Thisted »unbound«, sie ignorieren Grenzen und eröffnen buchstäblich neue Räume.⁹⁵ Über Arkes Videoarbeit *Arctic Hysteria* äußert sich Thisted wie folgt:

»In a sense, she steps into the frame in which male explorers, scientists and photographers placed her Inuit foremothers – and where the anti-colonial movement left her – but she refuses to stay in her place. Demonstrating that the depiction of the Inuit woman as belonging to the Arctic nature is exactly this: an image and nothing more.«⁹⁶

Arke macht die exklusive Rahmung eines imperialen und dokumentarischen Blicks deutlich, indem sie selbst in den Raum des Heroischen eindringt und ihn in seiner Bildlichkeit entlarvt. Dies ist auch der Grund, warum Arke in ihrer Schrift das Ethnische als ein Bild bezeichnet. In ihren Arbeiten konzentriert sich die Künstlerin nämlich auf sogenannte Rahmenfragen, Rahmenbestimmungen und Entrahmungen (also Prozesse des »de-framings« oder auch re-framings).⁹⁷ Nicht das Präkoloniale ist der eigentliche Referenzpunkt, denn es wurde nur aus der kolonialen Perspektive medial festgehalten; vielmehr ist Arkes künstlerisches Schaffen trotz oder gerade wegen ihrem Aufgreifen romantischer Ästhetiken gegenwarts- und zukunftsorientiert. Die Künstlerin eröffnet einen metaästhetischen Raum, indem das Historische in Relation zum Persönlichen sowie das Andere im Bezug zum Eigenen ausgehandelt werden können.

In seiner bekannten fototheoretischen Publikation *Die helle Kammer* schreibt Roland Barthes: »Die Geschichte ist hysterisch: sie nimmt Gestalt an, wenn man sie betrachtet – und um sie zu betrachten, muß man davon ausgeschlossen sein.«⁹⁸ Der Satz mutet an wie eine präzise Beschreibung von Arkes künstlerischem Schaffen,

95 Ebd., S. 278.

96 Ebd., S. 280.

97 Den Begriff des »de-framings« verwendet auch Kirsten Thisted.

98 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Suhrkamp: 1989, S. 75.

denn er trifft ihren Kern. Dieser besteht in dem Paradox, dass die Medialisierung Kalaallit Nunaats als Ort der arktischen Hysterie nur in einer von außen kommenden und distanzierten Betrachtungsweise Gestalt angenommen hat. Demgegenüber verbleibt das präkoloniale Grönland bis heute weitgehend im Bereich des Unbekannten, in den Leerstellen kolonialer Geschichte und ihren Unsichtbarkeiten. Sie zu visualisieren käme möglicherweise selbst einer kolonialen Geste gleich.

Letztlich ist Arkes Videoarbeit darum auch ein Angriff auf ihr eigenes künstlerisches Werk, nämlich mit Blick auf ihre Orientierung an einer romantischen Ästhetik. Der nostalgisch anmutende Rückgriff auf das 19. Jahrhundert durch die Verwendung von Medien im analogen Feld bezeichnet Dominik Schrey generell als eine emotionale Aufladung und sinnliche Auratisierung.⁹⁹ In der Gegenwartskunst dienen nostalgische Praktiken der Evokation von Sehnsucht nach einem idealisierten, verlorenen oder gefährdeten Ort, weshalb sie insbesondere in Zeiten von sozialen Krisen Konjunktur haben. In Arkes Werk bleibt das Verlorene jedoch im Verborgenen, womit die Nostalgie zu einer Art Krankheit im Diskurs um die Dekolonialisierung Kalaallit Nunaats wird. Die präkoloniale Heimat von Arkes Vorfahren ging verloren und kann dementsprechend auch nicht länger zum Bild werden. Arkes Arbeiten richten sich darum gegen künstlerische Praktiken, die eine Wiedergewinnung angeblicher arktischer Ursprünge behaupten oder verbreiten.

Arkes Schaffen ist zusammenfassend eine besonders komplexe, metaromanische und selbstreflexive Form der Auseinandersetzung mit der Wahrnehmungs- und Bildkultur der Arktis als eine kolonialisierte und gegenderte Region. In ihrem Rekurs auf Ästhetiken und Darstellungstechniken des 19. Jahrhunderts sowie in der Verwebung von Geschichtsschreibung und persönlichem Schicksal wurde sie weichenstellend für andere Indigene Künstler:innen des zirkumpolaren Nordens – so auch für Marja Helander, deren künstlerisches Schaffen im Zentrum des folgenden Kapitels steht.

5.2. Erinnernde Rückenfiguren: Marja Helanders *Hidden Kiruna*

Der Blick fällt auf eine nahsichtige Rückenfigur in einer weiten Berglandschaft. Die Frau ist unbekleidet und steht auf einem Hügel, während sich unter ihr eine Stadt mit einer mehrspurigen Straße ausbreitet. Ihre Aufmerksamkeit richtet sich auf eine Erhebung am Rande der Stadt, welche sich in ein Wohn- und in ein Industriegebiet gliedert. Am Horizont verblaut die dahinterliegende hügelige Landschaft, während sich über der Szene ein bewölkter Himmel ausbreitet. Die weibliche Figur ist – ähnlich wie in Pia Arkes Selbstporträt von 1995 – nahe an die Betrachter:innen

99 Dominik Schrey: *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur*. Kadmos: 2017, S. 44.

herangerückt, steht jedoch nicht in der Bildmitte, sondern daraus nach rechts versetzt. Ihren Körper hat sie ebenfalls leicht nach rechts gewendet, während ihr Kopf wiederum nach links geneigt ist. Wie eine Art Scharnier verbindet die Figur in ihrer Haltung aus Zu- und Abwendung den Bildraum mit dem der Betrachter:innen, was ein Moment der Identifikation und Zugänglichkeit initiiert. Ein Irritationsmoment ergibt sich allerdings aus dem Blick auf die Arme der Figur, die ab dem Ellenbogen mit weißen Federn bestückt sind und sich dementsprechend in Flügel zu verwandeln scheinen. Die Frau streckt ihre Arme dem Himmel entgegen, wodurch Erde und Luft bzw. Mensch und Natur miteinander in Verbindung gebracht werden. Die Lichter der Autos auf der Straße im Tal lassen derweil vermuten, dass es sich bei der Szene um eine frühe Morgen- oder späte Abendstunde handelt. Diese Annahme wird jedoch zweifelhaft mit Blick auf den Titel von Marja Helanders Fotografie *Hidden Kiruna*, die zur Serie *North* von 2018–2020 gehört.



Abb. 44: Marja Helander: *Hidden Kiruna* (aus der Serie *North*). Fotografie, 85 x 102 cm, 2018–2020 © Marja Helander.

Kiruna ist die nördlichste Stadt Schwedens. Hier herrscht – abgesehen von einer kurzen Übergangszeit – vornehmlich Polartag oder Polarnacht, weshalb der Tageszeitpunkt, an dem die Fotografie aufgenommen wurde, nur schwer bestimmbar ist. In Sapmi, dem Heimatland der Sam:innen gelegen¹⁰⁰, lautet der Indigene Name von

100 Die Region ist auch bekannt als Lappland, ein veralteter Begriff, denn ›Lappen‹ stigmatisierte die Sam:innen als minderwertig (gekleidet in unreine Stoffe).

Kiruna eigentlich Giron, was so viel wie Schneehuhn – das Wappentier der Siedlung – bedeutet. Schneehühner spielten in samischen Kulturen nachweislich eine bedeutende Rolle, wobei ihre Symbolik heute nicht mehr umfassend rekonstruiert werden kann. Sie ging durch die Kolonialisierung Sapmis verloren. Marja Helander sucht für ihre Fotografien Orte in Finnland, Skandinavien und Russland auf, die sich durch die Industrialisierung und Technisierung seit dem 19. Jahrhundert stark verändert haben. Indem sie an romantische Ästhetiken anknüpft, verhandelt die Künstlerin die Unterdrückung der Sam:innen und die Ausbeutung Sapmis durch (kolonialen) Extraktivismus und Konsum.

Sapmi erstreckt sich über den Norden Norwegens, Schwedens und Finnlands und schließt auch Teile Russlands mit ein.¹⁰¹ Es handelt sich um eine »entgrenzte Region«, in der sich Sam:innen vor der Kolonialisierung ihrer Heimat ohne nationale Ansprüche bewegten. Diese nomadische Lebensform geriet Ende des 19. Jahrhunderts in Konflikt mit dem romantischen Projekt der Nationalstaaten-Gründungen.¹⁰² Helanders zehn Fotografien der Serie *North* thematisieren den sozialen, politischen und kulturellen Wandel in Sapmi. Im Umspielen der Grenzen zwischen Natur und Kultur sowie Menschlichem und Mehr-als-Menschlichem wird der Blick geschärft für die kulturelle Vielfalt einer arktischen Region sowie ihre koloniale Vergangenheit.

Das Eisenerzbergwerk von Kiruna ist der wichtigste Industriestandort der LKAB (Luossavaara-Kiirunavaara Aktiebolag) und eines der weltgrößten Bergwerke überhaupt. Jährlich werden ca. 33 Millionen Tonnen Roherz aus den Tiefen des Berges gefördert. Entdeckt wurde das Erzvorkommen von einem samischen Bauern, abgebaut wird es heute von einem schwedischen Bergbauunternehmen.¹⁰³ Die Förderung begann im Jahre 1900, ungefähr zeitgleich mit den Anfängen der sogenannten Samischen Bewegung.¹⁰⁴ 1904 verfasste Elsa Laula Renberg, die als »Mutter« der samischen Protestkultur gilt, ihr Pamphlet *Infor lifeller död? Sanningsord i de Lappska förhållanda* (Schwedisch für: *Sind wir tot oder lebendig? Die Wahrheit über die Bedingungen der Lappen*), in welchem sie auf die Zwangsassimilierung der Sam:innen

101 Patrik Lantto: Borders, citizenship and change: The case of the Sami people, 1751–2008. *Citizenship Studies* 14/5, S. 543–556.

102 Zu den skandinavischen Nationalstaatengründungen und dem Zusammenhang zum Kolonialismus: Kirsten Thisted und Ann-Sofie N. Gremaud: *Denmark and the New North Atlantic: Narratives and Memories in a former Empire*. Aarhus University Press: 2020.

103 Ursprünglich verlief über den Berg, an dem heute Bergbau betrieben wird, eine Route von Rentieren: Cheryl J. Fish: »Extractivism« in Sápmi: Elegiac Ecojustice in Liselotte Wajstedt's Film Kiruna Space Road and Marja Helander's Silence Photographs. *Nordic Narratives of Nature and the Environment: Ecocritical Approaches to Northern European Literatures and Cultures*, hg. von Reinhard Hennig u.a. The Rowmann & Littlefield Publishing Group: 2018, S. 209–228.

104 Terje Brantenberg: Politics of Belonging – The Sámi Movement. *Sámi Stories: Art and Identity of an Arctic People*, hg. von Marit Anne Hauan. Tromsø University Museum: 2014, S. 37–55.

im skandinavischen Schulsystem, das lange verwehrte Wahlrecht bzw. das fehlende Recht auf Landbesitz einging. Renberg forderte die Bildung eines samischen Parlaments. Zudem war sie die erste Person, die eine nationale Organisation von Sam:innen in Schweden gründete, nämlich 1907, also noch zehn Jahre vor der finnischen Nationalstaatsgründung. 1910 rief sie außerdem die erste Organisation für samische Frauen ins Leben. Seither wird der samische Widerstand gegen die skandinavischen Regierungen, insbesondere im künstlerischen Bereich, vielfach von Frauen getragen.

Die Romantik in Skandinavien wurde demgegenüber hauptsächlich von männlichen Künstlern verbreitet und war eng mit der Idee der Nationalstaatsgründung verbunden.¹⁰⁵ Wie einleitend bereits bemerkt wurde, hat Sandra Kerschbaumer die Romantik allgemein als ein epochenübergreifendes Phänomen bezeichnet, das bis in die Gegenwart nachlebt und sich weniger durch bestimmte Ereignisse als durch eine charakteristische Geisteshaltung auszeichnet.¹⁰⁶ In Skandinavien entfaltete sich die Romantik zeitversetzt und klang bis in das Ende des 20. Jahrhunderts nach. Das zeigt sich auch in der Malerei. Kerschbaumer folgend, ermöglicht die Erforschung romantischer Bildformeln in der Kunst, Literatur und Populärkultur die Einsicht in Rezeptionsprozesse kanonisierter Strömungen und die Klärung der Frage, inwiefern die Romantik auch über das 19. Jahrhundert hinaus (und in verschiedenen Ländern) modellbildend wirkte.¹⁰⁷ Während dieser Forschungsansatz verstärkt genutzt wird, um so etwas wie die ›Essenz‹ einer Bewegung herauszufiltern – die sich aufgrund ihres Unbestimmtheitscharakters und ihrer Sinnoffenheit jeder vereinheitlichenden Definition entzieht¹⁰⁸ –, geht es der Autorin darum,

105 Die Romantik in Skandinavien begann etwas später als in Deutschland und wurde von diesem stark inspiriert. Insbesondere in Dänemark führte der Einfluss der deutschen Romantik zu einem ›Goldenen Zeitalter‹ in der Kunst. In den restlichen skandinavischen Ländern war die Blüte der Romantik eng mit den verschiedenen Phasen der Nationalstaatsgründungen verbunden. Vgl. exemplarisch: David Jackson: *Danish Golden Age Painting*. Yale University Press: 2021.

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

107 Ebd., S. 50.

108 Insbesondere im Jubiläumsjahr um Caspar David Friedrich (2024) waren Versuche zahlreich, über die zeitgenössische Rezeption der Romantik einen neuen Zugang zu ihrem ›Wesen‹ zu erhalten. Obwohl die Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle diesen Ansatz nicht verfolgte, wurde sie von Kritiker:innen häufig dementsprechend fehlinterpretiert. Vgl. eine Rezension zur Ausstellung von Alan Posener: Wie in Hamburg Museumsbesucher indoktriniert werden. *Die Welt*, 9.1.2024: <https://www.welt.de/debatte/kommentare/plus249314078/Caspar-David-Friedrich-Wie-in-Hamburg-Ausstellungsbesucher-indoktriniert-werden.html> (aufgerufen am 4. Februar 2025).

spezifische Eigenschaften romantischer Ästhetiken als Triebfedern ihrer Modellierung zu bestimmen. Die Romantik wird dadurch nicht zu einem allgemeinen, d.h. überzeitlichen Phänomen, sondern bestimmte Charakteristika der Romantik werden in ihrer anhaltenden Wirkmacht auffällig und analysierbar.

»Dadurch, dass jede Artikulation des ›Romantischen‹ durch die spezifische Modellsituation in der sie steht, einen Kontext erhält und von der Modellinstanz selbstreflexiv ›aufgefasst‹ wird, wird jede Bestimmung von Romantik relativ gesetzt. Diese Methode unterscheidet sich also grundlegend von typologischen Zugängen, die von einem überzeitlichen ›Wesen‹ der Romantik ausgehen.«¹⁰⁹

In der folgenden Analyse soll es nicht darum gehen, Helanders Fotografien und ihren Rekurs auf die Romantik als Instrumente zu nutzen, um herauszufinden, was für eine spezifische Epoche charakteristisch ist. Stattdessen wird gefragt, welche Elemente romantischer Ästhetiken von der Künstlerin aufgegriffen werden und aus welchem Grund. Dieser Ansatz folgt Heather Igloliortes Bemerkung, dass der kritischen Umgang von samischen Künstler:innen mit europäischen Bildformeln – wie Aktdarstellungen in Landschaften – ein Mittel der Kritik an der kolonialen Vergangenheit und Gegenwart Sapmis sei, nämlich in Form eines metaästhetischen Dialogs.¹¹⁰

In *Hidden Kiruna* inszeniert sich Helander als Figur der Kontemplation, die über eine industriell veränderte Landschaft sinniert, welche mit einer unberührten Natur herzlich wenig gemein hat. Ein Gefühl von Grenzenlosigkeit stellt sich allenfalls im Anblick der voranschreitenden anthropogenen Veränderung der arktischen Region ein und ist dementsprechend vorrangig überwältigend mit Blick auf Fragen menschlicher Verfügungsgewalt und technischer Verfahren des Extraktivismus.¹¹¹

Hilmar Frank hat mithilfe akribischer Kompositionsstudien herausgearbeitet, dass sich bereits in den Landschaftsgemälden mit Rückenfiguren von Caspar David Friedrich aus der vorgegebenen Perspektive eine gewisse Offenheit bezüglich des Verhältnisses der Rezipient:innen zum Dargestellten ergibt.¹¹² Friedrichs Bildräume bezeichnet der Autor nicht als einheitlich, sondern als relational und aktivierend, da die Unermesslichkeit der Landschaften ein fixiertes Verhältnis zu diesen

109 Kerschbaumer 2018, S. 52.

110 Heather Igloliorte u.a.: *Among all these tundras*. OCAD University Open Research Repository: 2019, S. 29.

111 Zum Topos der Spurenlosigkeit in der Arktis und seiner Verbindung zum imperialen Heroismus: Bettine Menke, *Pol-Apokalypsen, die Enden der Welt – Im Gewirr der Spuren. Apokalypse: Der Anfang im Ende*, hg. von Maria Moog-Grünwald und Verena Olejniczak. Winter: 2003, S. 311–337.

112 Hilmar Frank: *Aussichten ins Unermessliche: Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich*. Akademie Verlag: 2004.

herausfordere. Friedrichs Monumentalfiguren müssen sich demnach aktiv zu ihrer Umgebung verhalten; sie seien nicht Figuren der Schaulust, sondern der Reflexion und Relation, was sich auch auf die Rezipient:innen der Gemälde übertrage.¹¹³ Insbesondere die Nahsichtigkeit und frontale Ausrichtung (zur Landschaft hin) von Friedrichs Figuren erzeuge auch für die Betrachter:innen einen Begegnungszwang mit dem Gemalten; man könnte auch sagen, dass die Evokation von Unberührtheit den Wunsch und die letztliche Erfahrung seiner Berührung nach sich zieht; dessen fatales Ergebnis zeigt *Hidden Kiruna* in all seiner gewaltsamen Dimension.

Kirunas Bergwerk, das in Deutschland insbesondere im Zweiten Weltkrieg für die Förderung von Eisen zur Nutzung durch die Wehrmacht bekannt war und bis heute aktiv ist, hat offensichtlich wenig gemein mit der vernebelten Landschaft der Sächsischen Schweiz.¹¹⁴ Stattdessen zeigt sich die Arktis hier deutlich als eine ökonomisierte und zersiedelte Zone; also weniger als Objekt der menschlichen Sehnsucht, denn als Abweichung von einer in der Romantik geprägten Darstellungskonvention.¹¹⁵ Heidi Hansson und Anka Ryall stellen darum fest, dass die Vorstellung der Arktis als eine naturbelassene Region in Marja Helanders Fotografien zum Austragungsort für eine ästhetische Reflexion über das sich veränderte Natur-Mensch-Verhältnis seit dem 19. Jahrhundert wird.¹¹⁶ Das erhabene Subjekt der Romantik und die Vorstellung eines die Welt ordnenden und in Besitz nehmenden Blicks werde von Helander modellhaft zitiert, um die Auswirkungen imperialen Denkens für eine Region zu untersuchen, die aus europäischer Sicht am Rand der Welt liegt. In Helanders Fotografie verkehrt sich das Moment der Erhebung dementsprechend in eines der Begegnung, nämlich der weiblichen Figur mit einer Landschaft, die unwiederbringlich verändert und an die menschlichen Bedürfnisse des modernen Lebens angepasst wurde.¹¹⁷

113 Ebd., S. 187. In der Literatur habe die Umdeutung der Rückenfigur zu einer der kritischen Reflexion bereits 1762 eingesetzt.

114 Zur Imagination der unberührten Arktis vgl. das Kapitel zu Swaantje Güntzel und Bettine Menke: Polarfahrt als Bibliotheksphänomen und die Polargebiete der Bibliothek: Nachfahren Petrarcas und Dantes im Eis und in den Texten. *Ultima Thule: Bilder des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. von Annelore Engel-Braunschmidt u.a. Peter Lang: 2001, S. 145–172.

115 Es ist auch eine Zone, die für den samischen Widerstand besonders bekannt ist: Kyls Bladow: »Never shut up my native«. Indigenous Feminist protest art in Sápmi. *Feminist Studies* 45 2/3, 2019, S. 310–332, S. 314.

116 Heidi Hansson und Anka Ryall: Introduction: Environmental, Exotic, Everyday Arctic. *Arctic Modernities: The Environmental, the Exotic and the Everyday*, hg. von Heidi Hansson und Anka Ryall. Cambridge Scholars: 2017, S. 1–13, S. 2.

117 Vgl. hierzu: Simon Susen: Reflections on the (Post-)Human Condition: Towards New Forms of Engagement with the World? *Social Epistemology* 36/1, S. 63–94, S. 64.

Kolonialisierung und Dekolonialisierung

Marja Helander lebt sowohl in Helsinki als auch im finnischen Sapmi, dem Heimatland ihrer Vorfahren. Ihr Leben und ihre künstlerische Arbeit beschreibt sie als zwischen zwei Polen changierend, nämlich einerseits der samischen Kultur und andererseits der globalen Kunst- und Kulturszene.¹¹⁸ In Finnland ist die Situation der Sam:innen im Verhältnis zu Schweden und Norwegen (kaum Informationen gibt es kriegsbedingt über die Situation in Russland) schwierig, denn im Gegensatz zu den Nachbarländern hat Finnland den Rechten von Indigenen entsprechend der International Labour Organization (ILO, Konvention 169) nicht zugestimmt. Seit 1995 erkennt Finnland demzufolge zwar den Stellenwert von Sam:innen als Indigene Personen an, allerdings ohne ihr Recht auf Land und damit die Ausübung traditioneller Lebensweisen zu garantieren.¹¹⁹ Samische Kulturen wurden schon im 16. Jahrhundert durch europäische Missionare beeinflusst und im 19. Jahrhundert u.a. mit Blick auf die samischen Sprachen (beispielsweise durch die ›Umerziehung‹ von Kindern in Internaten) systematisch unterdrückt.

In der finnisch-samischen Kunst dient die arktische Landschaft häufig zur Reflexion über einen Kolonialismus, der von skandinavischer Seite mit Verweis auf das Fehlen eigener Kolonien im Globalen Süden lange Zeit abgestritten wurde.¹²⁰ Kristín Loftsfóttir und Lars Jensen sprechen von der Annahme eines nordischen Exzeptionalismus, also einem Selbstbild skandinavischer Staaten als benevolent und sozial orientiert und bezeichnen diese Haltung als eine Art »nation branding«. Demgegenüber setzen sie den Begriff der kolonialen Komplizenschaft, um zu markieren, auf welche verschiedenen Arten und Weisen Nord-Europa in koloniale Prozesse inner- und außerhalb der eigenen Regionen verwickelt war.¹²¹

Tatsächlich wurde die Indigene Bevölkerung Sapis systematisch zwangsassimiliert, um die wirtschaftliche Nutzung der Arktis voranzutreiben. Im Zuge der Anerkennung der Sam:innen als ein Indigenes Volk innerhalb Europas wurde auch in

118 Kristine Nielsen: Disobedience in Sámi Artist Marja Helander's film ›Birds in the Earth‹. *Third Text* 36/4, 2022, S. 295–310, S. 296.

119 Ebd., S. 304.

120 Zur langen Ignoranz gegenüber dem skandinavischen Kolonialismus und seiner Besonderheiten: Kirsten Thisted/Gremaud 2020.

121 Kristín Loftsfóttir und Lars Jensen: Introduction: Nordic Expectionalism and the Nordic ›Others‹. *Whiteness and Postcolonialism in the Nordic Region: Exceptionalism, Migrant Others and National Identities*, hg. von dens. Ashgate: 2012, S. 1–11. Die Selbstinszenierung skandinavischer Staaten als sog. Wohlfahrtsstaaten mit einem Schwerpunkt auf der sogenannten grünen Wende wurde vielmehr strategisch eingesetzt, häufig um Indigene Rechte zu übergehen. Vgl. hierzu: Magdalena Naum and Jonas M. Nordin: Introduction: Situating Scandinavia Colonialism. *Scandinavian Colonialism and the Rise of Modernity: Small Time Agents in a Global Area*. Springer: 2013, S. 1–16.

samischen Protesten lange Zeit die besondere kulturelle und materielle Verbundenheit mit Sapmi betont, um das Recht auf Land durchzusetzen.¹²² Da die Allegorie von Indigenem Körper und arktischer Landschaft jedoch die Gefahr birgt, koloniale Narrative zu wiederholen, steht diese Rhetorik seit einigen Jahren in der Kritik. Genau auf diesen Konflikt bezieht sich möglicherweise Helander, wenn sie sich als Aktfigur mit der Landschaft in eine formale, kulturhistorische und materielle Relation setzt.

Nach Kristine Nielsen nimmt Helander in ihrer Kunst allerdings zudem eine visuelle Neu-Interpretation kolonialer Narrative vor, und zwar nicht durch die Einnahme einer anti-kolonialistischen Perspektive, sondern durch die Betonung der Pluralität von Wahrnehmung:

»[...] Helander's [art] both affirms and departs from the narrative by re-interpreting and expanding the terrain of Sámi visibility, including a repertoire of hybrid Sámi and Finnish viewpoints.«¹²³

Insofern soll die Referenz auf eine romantische Bildformel, also der Monumentalfigur vor einer weiten Landschaft in *Hidden Kiruna*, als eine Verhandlung der Abwesenheit samischer Perspektiven innerhalb von romantischen Naturalisierungs- und Kolonialisierungsprozessen interpretiert werden. Hierzu verwendet die Künstlerin einen Kontrast von etablierten Darstellungsformeln aus dem künstlerischen Kanon im Dialog mit ›invasiven Elementen‹ samischer Kulturen, woraus sich ein Spiel von Wissen und Unwissen sowie semantischer Zugänglichkeit und Entzogenheit ergibt.

Dieses Wechselspiel zeigt sich deutlich in der Transformation der Aktfigur in einen Vogel, was kunstversierte Betrachter:innen an die Metamorphosen Ovids erinnern kann, beispielsweise an die amouröse Szene zwischen Neptun und Corona u.a. dargestellt durch Francisco Vieira de Mattos (*Il Lusitano*, 1724). Allerdings bliebe nach dieser (eurozentristischen und ikonographisch-informierten) Interpretation eine wesentliche Bedeutungsebene des Bildes ausgespart. Unter Berücksichtigung der samischen Bezeichnung für Kiruna und des Wappentiers der Stadt lassen sich die Federn an den Armen der Figur nämlich auch als eine Referenz auf das Schneehuhn als eine zentrale mythologische Figur der nordisch-samischen Kosmologie deuten. Die Symbolik des Schneehuhns ist aufgrund des kolonial bedingten Verlustes kulturellen Wissens heute nur noch partiell rekonstruierbar. In Helanders Verwandlung der Figur zum Tier artikuliert sich damit ein spannungsreicher Dialog zwischen einer westlich-globalisierten Bildformel und ihrer Veränderung durch Elemente aus der samischen Kosmologie, die wegen kultureller Ignoranz oder kolonialbedingten Wissensverlust nur eingeschränkt aufschlüsselbar sind.

122 Nielsen 2022, S. 297.

123 Ebd., S. 298.



Abb. 45: Francisco Vieira de Mattos (*Il Lusitano*): *Neptun und Corona* (nach Ovid). Radierung, 29 x 21,8 cm, 1724, *The Metropolitan Museum of Art*, New York © *Wikimedia Commons*.

Eine ähnliche Ergänzung bzw. Umdeutung ›westlicher‹ Bedeutungs- und Bildtraditionen durch samische Elemente bzw. vice versa, findet sich auch in Helanders Kurzfilm *Birds in the Earth* (*Eatnanvulos Lottit*) von 2018, der im Titel abermals die Metapher der Erdvögel aufgreift, die – kaum fliegen können.¹²⁴ In dem Film tanzen zwei samische Ballerinnen – die Zwillinge Birit and Katja Haarla – durch Sapmi (hier bei Inari) und tragen so eine, wenn nicht sogar vielleicht *die* renommierteste Kunstform des alten Europas (das Ballett) als eine tänzerische Bewegungsart in die arktisch-finnische Umgebung. Durch intensive Kontrastrelationen und eine

124 Der Film ist in der Arte-Mediathek abrufbar: <https://www.arte.tv/de/videos/109406-000-A/birds-in-the-earth/> (aufgerufen am 29. Oktober 2025). Im Beschreibungstext wird noch der Begriff ›Lapland‹ für Sapmi verwendet.

Ästhetisierung bzw. Romantisierung der Natur regt der Film dazu an, über Wissensverlust, Assimilierungspolitik und transkulturelle Austauschprozesse zu reflektieren, die in der häufig asymmetrischen Begegnung verschiedener Kulturen historisch wie auch gegenwärtig eine Rolle spielen.



Abb. 46: Marja Helander: *Birds in the Earth* (Eatnanvulos Lottit), Film, 11 Min., 2018 © Marja Helander.

Sapmi umfasst ca. 388.000 Quadratkilometer von Schweden, Norwegen und Finnland, wobei ca. 70.000-100.000 Indigene Bewohner:innen verzeichnet sind. Das kulturelle und identitäre ›Erwachen‹ der Sam:innen ist eng mit Protesten gegen die technische Nutzung Sapis als Ressource verbunden und schließt aktuell auch ökologische Überlegungen mit ein. Nachdem die ersten identitären Bestrebungen der Sam:innen zu Beginn des 19. Jahrhunderts schwächer wurden, fanden sie im Rahmen der Demonstrationen gegen den Bau eines Staudamms im Fluss Aalta in der norwegischen Finnmark in den 1970er-Jahren einen neuen Höhepunkt.¹²⁵ Obwohl das Bauprojekt nicht verhindert werden konnte, gründete sich in der Folge 1989 das erste samische Parlament ›Sametinget‹ (heute im norwegischen Karasjok).

Die Proteste der Indigenen Bevölkerung Skandinaviens sind insbesondere mit Blick auf wirtschaftliche Entscheidungen der Regierungen bislang nicht abgebrochen. Im Gegenteil: Vor allem 2024 machte der Kampf um einen Windpark Schlagzeilen, der nach einer Entscheidung des Obersten Gerichtshofs in Oslo illegal auf der Fosen-Halbinsel in Norwegen gebaut wurde.¹²⁶ Mehrtätige Demonstrationen sami-

125 Nielsen 2022, S. 298.

126 Mathias Danbolt und Bart Curtis Pushaw: Institutional Acknowledgements: Introduction to the Special Issue ›The Art of Nordic Colonialism‹. *Konsthistorisk Tidskrift* 92/2,

scher Aktivist:innen vor dem norwegischen Parlament (Stortinget) waren die Folge und auch Künstler:innen übten in ihren Arbeiten scharfe Kritik an dem Verhalten der norwegischen Regierung, die die Schließung der Anlage und ihren Abriss ungeachtet der Gerichtsentscheidung weiter ablehnte.¹²⁷

Im schwedischen Kiruna spitzt sich ein ähnlicher Konflikt zu. Aufgrund der starken Untertunnelung der Region durch den Bergbau muss der Ort voraussichtlich in den nächsten Jahren umgesiedelt werden. Anzeichen für ein Absacken der Stadt sind deutliche Risse in einzelnen Gebäuden, eine für viele Einwohner:innen persönliche Katastrophe, die von der samischen Künstlerin Lieselotte Wajstedt – deren Heimatstadt Kiruna ist – in verschiedenen Dokumentarfilmen thematisiert wird.¹²⁸

Helanders Posieren als Akt vor einer zersiedelten Landschaft, die von Extraktivismus geprägt ist, wirkt zunächst wie die Inszenierung eines heimatlosen Subjekts (im Englischen hat sich der Begriff ›displaced subject‹ etabliert), das im Angesicht der Zerstörung hilflos die Arme hebt. Gleichzeitig vollzieht die Figur allerdings eine Art Wiedereinschreibung ihres Körpers in Sapmi, und zwar durch Aufhebung einer der Binarisierung von Mensch und Tier bzw. Kultur und Natur, welche eine grundlegende Methode des sogenannten kolonialen ›Otherings‹ war.¹²⁹ Als Rückenfigur, die ihre Vorderseite verbirgt, ist die Frau zudem analog zum vom Bergbau zerklüfteten Hügel zu lesen, dessen Tunnel und Abgründe im Inneren verborgen bleiben.¹³⁰ In der Thematisierung dessen, was nicht gezeigt wird, findet sich ein Verweis auf die Schattenseiten von Technisierung und Industrialisierung oder auch die Dunkelheit der Episteme, wie Hana Gründler Formen der Wissensgenerierung und ihre Ausschlussprinzipien im Kontext struktureller Gewalt genannt hat.¹³¹

Sigrid Lien bemerkt, dass insbesondere die Hügel Sapmis einst wichtige Landmarken der Orientierung (sozusagen einer samischen Form der Kartographie) und

2023, S. 67–83/Julian Staib: Sie protestieren gegen den »grünen Kolonialismus«. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.10.2023: <https://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/norwegen-protest-der-sami-gegen-windkraft-mit-greta-thunberg-19238980/liegender-protest-gegen-19239673.html> (aufgerufen am 4. Februar 2025).

127 Anne Hemkendreis: Nachhaltigkeit, Transformation und Verlust in der samischen Gegenwartskunst. *Arthistoricum.net*, 2026 (in Veröffentlichung).

128 Cheryl J. Fish: Lieselotte Wajstedt's Kiruna: Space Road: Experimental ecocinema as elegiac memoir in ›extractivist‹ Sápmi. *Journal for Scandinavian Cinema* 8/2, 2018, S. 111–112.

129 Ulla Angkjær Jørgensen: Performing the Forgotten: Body, Territory, and Authenticity in Contemporary Sámi Art. *Sámi Art and Aesthetics: Contemporary Perspectives*, Aarhus University Press: 2017, S. 249–265, S. 257.

130 Ebd., S. 263.

131 Hana Gründler: *Die Dunkelheit der Episteme. Zur Kunst des aufmerksamen Sehens*. Gebrüder Mann Verlag: 2019.

Orte von spiritueller Bedeutung waren.¹³² Heilige Kultstätten, *sieiddit*, lagen auf Anhebungen und galten als Tore zur Anderwelt.¹³³ In der Rezeption von Helanders Fotografien werde das fortschreitende Ausmaß extraktivistischer Verfahren in ein Spannungsverhältnis gesetzt zur – aus nicht-Indigener Perspektive – Unsichtbarkeit Indigener Landmarken. Die Ästhetik der Romantik evoziere allerdings eine Sehnsucht der Rückversetzung ruinöser Landschaften in ihren unberührten Zustand, wodurch für eine Ebene des Entzogenen sensibilisiert werde.

In diesem Sinne wurden Helanders Fotografien auch als »aftermath photographs« bezeichnet.¹³⁴ Der Terminus meint Bilder, die keine einschneidenden Ereignisse zeigen, sondern einem erweiterten Katastrophenverständnis folgen, das auf eine Menschengemachtheit von Krisen und dem Weiterwirken struktureller Gewalt basiert. Ausgehend von Fotografien des Holocausts und des Anschlags auf das World Trade Center hin zum Folterskandal von Abu-Ghraib hat die Kunstgeschichte unterschiedliche Strategien der Visualisierung unsichtbarer Gewalt nachgezeichnet, die insbesondere in dem Dokumentarischen nahestehenden Medien zum Ausdruck komme.¹³⁵ Aftermath-Fotographien verhandeln ihr eigenes Zuspätkommen, da sie dem Versprechen der Fotografie auf Wahrheit und Evidenzbildung nicht gerecht werden.¹³⁶ Für die Betrachter:innen von Helanders *Hidden Kiruna* stellt sich durch die Referenz auf eine erhabene Bildformel, welche einer vom Menschen nachhaltig veränderten Landschaft weicht, der Eindruck einer Teilhabe an einem Ereignis unbestimmter Tiefenzeitlichkeit ein, dessen Auswirkungen allerdings im Bereich des Ahnbaren verbleiben.¹³⁷

Ein ähnliches komplexes Gefüge unterschiedlicher Zeitlichkeiten und affizierender Dynamiken bestimmt auch Helanders Foto-Collage *Generations* (1990), in der die Künstlerin ein Porträt ihres Vorfahren Kadja-Nilla Vuolab mit der verschneiten

132 Sigrid Lien: Sami Silence Visualized: Indigenous Loss negotiated in Contemporary Art. *Negotiating Memory from the Romans to the Twenty-First Century*, hg. von Øivind Fuglerud u.a. Routledge: 2020, S. 43–61, S. 45.

133 Dikka Storm und Kjellaug Isaksen: Duodij – Dáidda. *Sámi Stories: Art and Identity of an Arctic People*, hg. von Marit Anne Hauan. Tromsø University Museum: 2014, S. 91–101.

134 Ebd., S. 46.

135 Eine Vergleichsstudie über Erhabenheitsästhetiken in der fotografischen Gegenwartskunst mit Blick auf das Genre der Katastrophe findet sich in: Georges Didi-Huberman und Gila Walker: Out of the Dark. *Critical Inquiry* 47/1, 2020, ohne Seitenzahlen.

136 Zur Reflexion von Wahrheit in der künstlerischen Fotografie exemplarisch: Beate Söntgen: Am Rande des Ereignisses: Das Nachleben des 19. Jahrhunderts in Andreas Gurskys Serie »F1 Boxenstopp«, *Andreas Gursky*, ohne Herausgeber:innen. Hatje Cantz: 2007, S. 49–68.

137 Die Metapher des Schiffbruchs mit Zuschauer als künstlerisches und literarisches Motiv, Genuss und Verantwortung evozierend, wurde von Hans Blumenberg von der Antike bis in die Gegenwart nachgezeichnet: Hans Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer*. Suhrkamp: 1997.

Landschaft Sapmis überblendet.¹³⁸ Die Kopfbedeckung des Mannes – der typische samische Vierwindhut, der von Missionaren im 16. Jahrhundert verteufelt wurde – ist heute ein beliebtes touristisches Souvenir. In der Konfrontation mit Helanders Vorfahren als eine präsente und dennoch geisterhafte Erscheinung innerhalb einer Landschaft, die heute modernisiert und kolonialisiert ist, formuliert sich eine auf vergangene Erinnerungen und Zustände anspielende Frage daran, wie verwoben samische Kulturen mit der Arktis als Lebensraum waren und heute noch sind.

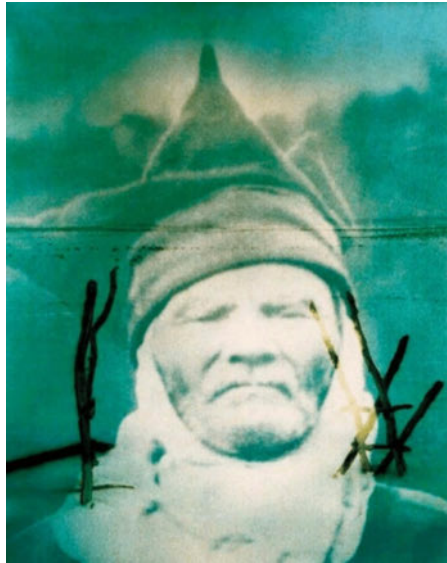


Abb. 47: Marja Helander: *Generations (Kadjanilla Vuolab)*. Fotografie/Collage, 1990 © Marja Helander.

Die persönliche Dimension von Helanders künstlerischen Arbeiten, d.h. ihre durchaus emotionale Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Familiengeschichte, bestimmt auch ihre Serie *North*. Die Künstlerin fotografiert die Industrielandschaften Sapmis häufig durch eine Plexiglasscheibe, die mit Kleber bestrichen ist. Das Ergebnis sind »mournful and hauntingly manifestations of industrial exploitation of Sámi areas. The landscapes are seen through a filter of tears.«¹³⁹ Das Dokumen-

138 Veli-Pekka Lehtola: Our Histories in the Photographs of the Others. Sámi approaches to visual material in archives. *Journals of Aesthetics and Culture* 10, 2018, S. 1–13.

139 Lien 2020, S. 49.

tarische der Fotografie erscheint hier als subjektiver Ausdruck, das Gezeigte ist persönlich inszeniert bzw. »affektivisch aufgeladen«.

Die subversive Kritik von Helanders *Hidden Kiruna* besteht demnach nicht in der Ziehung einer Grenze, sondern in der Evokation einer Begegnung mit kolonial bedingten Veränderungen und einem Versuch, sich des Verlorenen zu erinnern. Das bedeutet für Helander auch eine Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Identität, was in der Inszenierung der Künstlerin als monumentale Rückenfigur vor einer zersiedelten Landschaft deutlich wird. Eigenen Aussagen zufolge befasst sich die Künstlerin in ihren Arbeiten beispielsweise damit, ob ihre Blutsverwandtschaft ausreicht, um sich selbst als Indigen zu definieren, da sie (zumindest teilweise) urban lebt und viele Aspekte ihrer eigenen Familiengeschichte nicht überliefert sind.¹⁴⁰

In Fotografien wie *There was no Wilderness* (1990) zeigt die Künstlerin beispielsweise ihre nackten Füße vor der finnischen Arktis, und zwar in der Gegend, in der ihre Vorfahren lebten. Damit schließt sie auch an kanonisierte Gemälde des 19. Jahrhunderts an – eine mögliche Referenz ist Adolph Menzels Ölskizze von 1876, eine der ungewöhnlichsten Selbstbefragungen der Kunstgeschichte – und verdeutlicht dadurch, dass es für eine visuelle Selbstreflexion der Sam:innen bislang keine eigene Bildsprache gibt, die breitenwirksam etabliert ist. Die Rezeption des Kunstkanons und seine Veränderung durch arktisch-Indigene Elemente scheint für Helander eine künstlerische Möglichkeit zu sein, um Leerstellen kanonisierter Darstellungstraditionen zu visualisieren, diesen Prozess der Visualisierung aber auch auf seine inkludierende und exkludierende Lesbarkeit hin zu befragen.

Dieses künstlerische Vorgehen ist durchaus eine kreative Reaktion auf die von der Forschung aufgeworfene Frage, ob Elemente Indigener Kulturen für nicht-Indigenes Publikum zugänglich sind.¹⁴¹ Helander begegnet dieser Problematik in ihrer fotografischen Praxis durch eine Gratwanderung zwischen der Referenz auf globale Bildlichkeiten und ihrer gleichzeitigen Unterwanderung. Zudem ist Helanders Rückgriff auf kanonisierte Bildwelten des 19. Jahrhunderts und ihre Veränderung durch traditionelle Symboliken Ausdruck ihres Selbstempfindens als Mensch mit verschiedenen Identitäten, was sich auch in ihrer Fotoserie *The Modern Nomad* (2001–2017) zeigt.

In einer der Fotografien mit dem Titel *Mount Palopää* läuft Helander in einem modischen Kleid und mit Stöckelschuhen, jedoch mit einer typisch samischen Kopfbedeckung (*lágga*) durch das verschneite Sapmi. Durch den etablierten Kontrast zwischen urbaner Kleidung und der Arktis als eine verschneite und spurenlose Region befragt die Künstlerin auf durchaus humorvolle, darum aber nicht weniger eindringliche Weise das Klischee von Sam:innen als ein unmodernes Urvolk.

140 Ebd., S. 51.

141 Ebd., S. 52.

Ähnlich wie die dänisch-grönländische Künstlerin Pia Arke mit ihrer Selbstbezeichnung als Mongrel, macht Helander in ihren Arbeiten deutlich, dass eine Indigene Identität im Plural und darüber hinaus als divers gedacht werden muss. Sie ist Teil der Gegenwart, indem sie unterschiedliche Konzepte vereint, welche zu den Rändern hin durchlässig sind.¹⁴²



Abb. 48: Marja Helander: *Mount Palopää* (aus der Serie *Modern Nomad*).
Fotografie, 71 x 85 cm, 2001 © Marja Helander.

Nostalgische Sehnsucht

Hidden Kiruna kann auch als eine Kritik an dem Medium der Fotografie gelesen werden, die eine Art »Heroismus des Sehens« hervorbrachte, welcher nach Susan Sonntag besonders stark die wissenschaftliche Verwendung der Fotografie im Bereich des Kolonialismus prägte.¹⁴³ Nach Sonntag macht seit der Erfindung der Kamera ein

142 Vgl. zur Zerrissenheit samischen Selbststempfindens zwischen Tradition und Moderne u.a.: Vigdis Stordahl: How to be a real Sámi? Ethnic identity in the context of (inter)national integration. *Études Inuit Studies* 17/1, 1993, S. 127–130/Arne Gerdner: Ethnic categorization, identity and perceptions of life among Swedish Samis. *Ethnicities* 21/6, S. 1113–1139.

143 Ebd. (schon im Titel des Aufsatzes).

»seltsamer Heroismus die Runde«; Fotograf:innen versuchten auf Safaris oder anderen Entdeckungsreisen, eine angebliche Wildnis in Bildern einzufangen, dabei verklärte die Fotografie allerdings stets den Gegenstand, den sie versuchte zu dokumentieren.¹⁴⁴ Ungeachtet dessen wurde das Medium zum Maßstab der Welt, wobei außer Acht gelassen wurde, dass Fotografien Wirklichkeiten vielmehr produzierten, anstatt sie zu reproduzieren.¹⁴⁵ Aus europäischer Sicht fremde Regionen wurden aus einer erhabenen, eindringenden und Evidenz versprechenden Perspektive festgehalten, verbreitet und klassifiziert.

Auch aus Indigener, hier explizit samischer Sicht, ist die Fotografie das Medium der Ethnologie und damit der Unterdrückung sowie des eigenen Wissensverlusts. Während wissenschaftlicher Forschungsexpeditionen und Feldstudien – beispielsweise zur Untersuchung der Nordlichter – wurden von der samischen Bevölkerung seit 1867 ethnographische Abbildungen erstellt, die Veli-Pekka Lehtola als »Photographs of the Others« betitelt.¹⁴⁶ Die Instrumentalisierung der Sam:innen als Forschungsobjekte ließ keinen Raum für eine Gegennarration; sie wurden – einem aufklärerischen und vernunftorientierten Denken entsprechend – inszeniert als das »Andere« der Kultur.¹⁴⁷ Dieser Ausdruck meint, dass Indigene als angebliche Naturmenschen idealisiert und essenzialisiert wurden. Naturalisierungsverfahren artikulieren sich auch darin, dass die einzelnen Porträts von Sam:innen auf ihrer Rückseite und für die Archivierung keine Angaben über die gezeigten Personen bereithalten. Stattdessen finden sich dort Informationen über die jeweilige Region, in der die Bilder entstanden sind; Einwohner:innen und arktische Landschaften wurden hier ineinandergeblendet. Die Fotografien verschwanden aber nicht in Archiven, sondern zirkulierten auch in populär-wissenschaftlichen Publikationen, wie durch J. E. Rosbergs 1911 veröffentlichtem Buch *Lappi* – ein Beitrag aus dem Bereich der Rassentheorie.¹⁴⁸

Helander knüpft in ihrer Darstellung als Akt an die zahlreichen ethnographischen Vermessungsstudien aus der Zeit des frühen 20. Jahrhunderts an, sie kehrt den Betrachter:innen jedoch den Rücken zu. Als eine Art leere Leinwand der Reflexion lädt Helanders Rückseite zur kritischen Kontemplation über die exzessive Ausbeutung der Sam:innen und ihres Heimatlandes ein. Der hochgradig vom Bergbau

144 Susan Sontag: Der Heroismus des Sehens. *Susan Sontag: Über Fotografie*, hg. von Gertrud Baruch und Mark W. Rien. Hanser: 2002, S. 97–128, S. 103.

145 Sontag bezeichnet die Fotografie auch als ein Instrument der Welt-Vermittlung (S. 97).

146 Veli-Pekka Lehtola: Our Histories in the Photographs of the Others. Sámi approaches to visual material in archives. *Journals of Aesthetics and Culture* 10, 2018, S. 1–13.

147 Dem Autor zufolge gab es aufgrund der ethnographischen Fotografie von Sam:innen aus der Zeit des Kolonialismus eine einseitige Berichterstattung bzw. »no Space from where the Sámi could speak from this ›Saminess‹« (S. 6).

148 Zur ethnographischen Fotopraxis des kolonialen Zeitalters finden sich nähere Informationen im folgenden Kapitel.

gezeichnete Hügel, der einer industriellen Abraumhalde ähnelt und Fokus von Helanders Blick ist, evoziert zudem das Verlangen nach einer intakten Natur, die nunmehr verloren ist, wie mit ihr der Wissensschatz Indigener Kulturen. Der weibliche Akt und die Ruinenästhetiken in Helanders Aftermath-Fotografie entfalten demzufolge eine spannungsvolle Affektdynamik für die Betrachter:innen zwischen »longing and belonging.«¹⁴⁹ Nach Dominik Schrey ist eine affekthafte Aufladung von Szenen, die das ästhetische Erlebnis intensivieren, insbesondere ein Ergebnis der Wiederkehr romantischer Ästhetiken in der Gegenwartskunst, die sich auch in *Hidden Kiruna* verzeichnen lässt.¹⁵⁰

Die Fotografie knüpft durchaus an die Romantik und damit an Fragen des nationalen Bewusstseins an, allerdings hinsichtlich der berechtigten Frage, wessen Heimat mit den skandinavischen Nationalstaaten gefestigt wurde und welche verloren ging. Die Sehnsucht nach Heimat erscheint als ein Verlangen, das in den affektiven Kontrastrelationen des Bildes ästhetisch reflektiert wird und heute (aus Perspektive von Sam:innen) einer identitären Verunsicherung gleichkommt.¹⁵¹ Da die Landschaft in *Hidden Kiruna* alles andere als unberührt und leer ist, bietet sie sich nicht als imaginärer Raum für die »Wiederverzauberung einer rationalisierten und technisierten Welt« an.¹⁵² An die Stelle einer nostalgischen Sehnsucht tritt stattdessen das Verlangen nach einer kulturellen Zugehörigkeit zu einer Region, die sich durch den Kolonialismus fundamental verändert hat. Das Ziel der Evokation von Sehnsucht scheint damit unbestimmt bzw. auch auf die Vergangenheit gerichtet und im Bereich des Nicht-Wissens, d.h. Ahnungsvollen verbleibend.

Tatsächlich ging durch den skandinavischen Kolonialismus ein großer Teil samischer Lebensweisen verloren.¹⁵³ Samische Künstlerinnen wie Sissel M. Bergh bezeichnen ihr Arbeiten darum als ein Auffinden oder Aufgreifen einzelner loser Fäden, die sie zu einem neuen semantischen Ganzen verweben.¹⁵⁴ Werke sami-scher Gegenwartskunst, darunter Fotografie, Installation und Videoarbeiten, sind damit keineswegs rekonstruierende Akte, sondern Versuche der Kreation neuer Zugehörigkeiten basierend auf den Elementen Indigener Kulturen, die sich als

149 Anna Volkmar: Dreams of (Post)nuclearnature in Photography of the Chernobyl Exclusion Zone: A Case Study. *Kritische Berichte* 45/2, 2017, S. 47–54, S. 52.

150 Dominik Shrey: *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur*. Kadmos: 2017.

151 Zur Bedeutung von Affekten zur Dekolonialisierung von Strukturen seit den skandinavischen Nationalstaatengründungen: Kirsten Thisted: Affects. *Critical Studies of the Arctic: Unravelling the North*, hg. Marjo Lindroth u.a. Palgrave Macmillan: 2022, S. 37–58.

152 Schrey 2017, S. 62.

153 Zur Kritik am skandinavischen Kolonialismus im samischen Film: Katariina Kyrölä und Tuij Huuki: Re-imagining a Queer Indigenous Past: Affective Archives and Minor Gestures in the Sámi Documentary Sparroabbán. *Journal of Cinema and Media Studies* 60/5, 2021, S. 75–98.

154 Diese Aussage stammt aus einem Telefonat mit der Künstlerin, das am 5. April 2024 geführt wurde.

widerständig erwiesen haben. Damit setzen samische Gegenwartskünstler:innen der anhaltenden Gewalt kolonialistischer Strukturen etwas entgegen.¹⁵⁵

Nach Hanna Horsberg Hansen sind es gerade die (von der Autorin als »frictions« bezeichneten) Reibungsstellen und Grenzbereiche zwischen Indigenen und kolonialen Perspektiven auf die Geschichte der Arktis, die die Entstehung einer neuen Bildkultur und damit das Nachdenken über dekolonialisierte Zukünfte ermöglichen können.¹⁵⁶ In der Kunst gehe es nicht darum, Wirklichkeit abzubilden, sondern sie aufzudecken und damit immer wieder neu zu verhandeln. Positionen samischer Gegenwartskunst verfolgen vorrangig die Dekonstruktion einer linearen Geschichtsschreibung als Gegenbewegung zu einem aufklärerisch-heroischen Forschungsoptimismus.¹⁵⁷ Da der anthropogene Klimawandel insbesondere in der Arktis Indigene Lebensweisen in Sapmi gefährdet, steht samische Gegenwartskunst vor allem im Zeichen einer Kritik am aufklärerischen Subjektdenken als Kern des sogenannten Anthropozäns.

Ökologie und Anthropozän

Der Begriff des Anthropozäns wurde (wie bereits erwähnt) von dem niederländischen Meteorologen und Atmosphärenchemiker Paul Crutzen in den 1990er-Jahren geprägt.¹⁵⁸ Nach dem Holozän befinden wir uns in einer Epoche, in der der Mensch als prägende geologische Kraft auftritt.¹⁵⁹ Demzufolge leben wir in einer Zeit der explosionsartigen infrastrukturellen Ausbreitung: Straßen und andere menschliche Transport- und Förderwege verändern nachhaltig und zunehmend das Aussehen dieses Planeten. Obwohl der Beginn des Anthropozäns nach wie vor umstritten ist, spricht vieles dafür, seine Wurzeln oder zumindest einen ersten Höhepunkt dieser Epoche in der Zeit der Industrialisierung, nämlich mit der Erfindung der Dampfmaschine, der Entstehung moderner Metropolen und der Technisierung verschiedener Wirtschaftszweige anzunehmen.¹⁶⁰ Seither fragt die Forschung, »was

155 Zum Thema der langsamen Gewalt des Kolonialismus: Rob Nixon: *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard University Press: 2011.

156 Hanna Horsberg Hansen: *Beauty and Truth. Dialogues between Sami art and art historical research. Beauty and Truth. Cápattuvohta ja duohtavuohhta. Dialogues between Sami art and art historical research*, hg. von Hanna Horsberg Hansen u.a. Orkana Akademisk: 2014, S. 6–8, S. 6.

157 Ebd., S. 7.

158 Hierzu finden sich weitere Informationen im Kapitel zu Swaantje Güntzel.

159 Eva Horn und Hannes Bergthaller: *Anthropozän zur Einführung*. Junius: 2019.

160 Insbesondere seit der Romantik wird auch von einem verstärkten Bewusstsein einzelner Künstler:innen gegenüber dem Anthropozän und eine konkrete Auseinandersetzung mit den sichtbaren menschenbedingten Veränderungen der Natur ausgegangen: Jakob Stougaard-Nielsen: *Nordic Nature from Romantic Nationalism to the Anthropocene: Introduction to Nordic Cultures*, hg. von Annika Lindskog und Jakob Stougaard-Nielsen. UCL Press: 2020, S. 165–180.

der Bruch mit diesen Bedingungen für den Menschen – seine soziale Organisation, seine Technologien, sein Verhältnis zu sich selbst und zur Welt – bedeuten wird.«¹⁶¹

Das Bewusstsein für eine gemeinsame Aufgabe, die sich aus den auf anthropogenen Veränderungen beruhenden globalen Bedrohungen ergibt, gilt nach Eva Horn und Hannes Bergthaller »kulturellen, politischen und ökonomischen Differenzen« gegenüber als »vorgeordnet.«¹⁶² Obwohl dies in letzter Konsequenz sicherlich richtig ist, kritisieren samische Aktivist:innen in ihren Protesten mit Vehemenz die Pauschalisierung historischer Verantwortlichkeit bezüglich aktueller Krisen.¹⁶³ Auch Horn und Bergthaller bemerken, dass in den Anthropozädebatten häufig der Mensch als ein undifferenzierter Akteur auftritt, was dazu führe, dass koloniale Ungerechtigkeiten weiterleben. Darum eignet sich der Begriff des Anthropozäns vorrangig als Bezeichnung für eine Aufgabe, die verschiedene Lösungsansätze erforderlich macht und unterschiedliche Verantwortlichkeiten generiert:

»Am besten versteht man den Begriff des Anthropozäns als Problemfeld: keine fertige Theorie, sondern eine offene Frage oder Aufgabe; eher ein Forschungsprogramm denn ein Forschungsergebnis; und eher ein Konfliktfeld von widersprüchlichen Narrativen als eine kompakte ›Große Erzählung‹.«¹⁶⁴

Die Herausforderung scheint darin zu bestehen, eine große Erzählung – in diesem Fall beispielsweise die der leeren und unberührten Arktis – als Metapher für eine Natur, die durch den Kulturmenschen erobert wird, nicht weiterzuführen. Gegenseitige Transformationen von Natur und Kultur, wie sie letztlich schon von Rousseau beschrieben wurden¹⁶⁵, sollten vielmehr wahrgenommen und hinsichtlich der unterschiedlichen Verantwortlichkeit reflektiert werden, die sich aus ihrer Geschichte ergibt.

Wenn Helander als weiblicher Akt einer zersiedelten anstelle einer naturbelassenen Landschaft gegenübersteht und in der eigenen Körperlichkeit gleichzeitig die Naturalisierung und Feminisierung der Natur (sowie die Essenzialisierung des Indigenen als ein »westliches« Konzept) aufgreift, verdeutlicht sie die Komplexität kolonialer Prozesse. Neben der Erschütterung eines Dualismus von Kultur und Natur,

161 Horn und Bergthaller 2019, S. 11.

162 Ebd., S. 13.

163 Hasana Sharp: Not all Humans: Radical Criticism of the Anthropocene Narrative. *Environmental Philosophy* 17/1, 2020, S. 143–158/Gerard Maguire: Human Erosion: Indigenous Peoples and Well-Being in the Anthropocene. *Irish Studies in International Affairs* 31, 2020, S. 113–130.

164 Horn und Bergthaller 2019, S. 43.

165 Dieter Sturma: Rousseau über Ursprung und Kontingenz der Kultur. *Anfang und Ursprung. Die Frage nach dem Ersten in Philosophie und Kulturwissenschaft*, hg. von Emil Angehrn. De Gruyter: 2007, S. 187–202.

fordert auch die Transformation der weiblichen Figur zum Schneehuhn die kategoriale Trennung von Menschlichem und Nicht-Menschlichem heraus.¹⁶⁶ In samischen Kulturen ›beseelt‹ ein Lebensgeist sowohl die Natur als auch Tiere und Menschen als deren Bestandteile.¹⁶⁷ Die Transformation der weiblichen Figur in etwas Animalisches und ihre Fähigkeit, den bewegten Himmel und die zersiedelte Landschaft miteinander zu verbinden, ist demnach allein nach ›westlicher‹ Lesart der Fotografie ein Widerspruch.

Insofern lässt sich *Hidden Kiruna* auch als visuelle Kritik an der »Signatur eines Weltverhältnisses [interpretieren], das in einem Wunsch nach demiurgischer Kontrolle und epistemischer Distanzierung besteht.«¹⁶⁸ Die Künstlerin greift die technizistische Ideologie der uninvolvierten Betrachtung auf, nutzt jedoch zeitgleich das Moment einer physischen Übergänglichkeit vom Menschlichen mit dem Tierischen, um die Natur im Menschen thematisch werden zu lassen. Zwar evoziert die weibliche Rückenfigur im Rekurs auf die Romantik zunächst ein Moment der erhabenen Distanzierung; in ihrer physischen Transformation in ein tierisches Wesen verbindet sie jedoch Menschliches mit Nicht-Menschlichem, d.h. Kultur mit Natur. Das Materielle, so ließe sich auch sagen, gewinnt gegenüber der reinen Verstandestätigkeit an Kraft.



Abb. 49: Britta Marakatt-Labba: *Garjját (The Crows)*. Stickerei, 65 x 135 cm, 1981, Nationalmuseum Oslo © VG Bild-Kunst, Bonn 2026.

166 In dieser Hinsicht ist die Arbeit anschlussfähig an die Schriften Donna Haraways und allgemein der posthumanen Philosophie: Donna Haraway: *Unruhig bleiben: Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Campus Verlag: 2018.

167 David Abram: *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-than-Human-World*. Vintage Books: 2017.

168 Bergthaller und Horn 2019, S. 171. Vgl. zur Auseinandersetzung mit dem Erhabenen in der ökologisch motivierten Gegenwartskunst auch Amanda Boetzkes: *Climate Aesthetics in the Ablation Zone* (Dossier). *Afterimage: The Journal of Medial Arts and Cultural Criticism* 47.2, 2020, S. 35–39.

In samischen Kosmologien, die teilweise bis heute in Erzählungen überliefert sind, spielen sprechende Tiere und die Verwandlung vom Menschen zum Tier (oder auch vom Tier zum Menschen) eine große Rolle.¹⁶⁹ Die überlieferten Erzählungen ähneln Fabeln und sind teilweise schwer auszudeuten. Sie sind wertvolle Archive des Weltverständnisses verschiedener Indigener Gemeinschaften und Inspirationsquellen für samische Gegenwartskünstlerinnen wie Britta Marakatt-Labba. Die Künstlerin befasst sich in ihren Stickereien mit den Konflikten zwischen samisch-traditionellen Lebensweisen (wie der Rentierhaltung) und skandinavischen Nachhaltigkeitspolitiken (wie dem Bau von Windkraftparks). In manchen ihrer Stickarbeiten fallen unheimliche schwarze Männer, die beispielsweise den Polizeieinsatz im Rahmen des Aalta-Konflikts symbolisieren, als Krähen vom Himmel, bevor sie gewaltsam einen friedlichen Protest oder samisches Leben niederschlagen. Es handelt sich um eine moderne Adaption samischer Folklore als Stickerei, in der Tiere gute sowie unheilstiftende Geister verkörpern könnten.

Hidden Kiruna lädt auf ähnliche Weise zu einer Begegnung sowohl mit dem Menschengemachten (der ökonomisierten Landschaft) als auch dem Nicht-Menschlichen (der Metamorphose der Figur zum Schneehuhn) ein. In dieser Differenz finden zeitgleich eine Referenz auf das Erhabene und ein Bruch mit dieser Ästhetik statt, da Natur und Kultur sich einander nicht gegenüberstehen, sondern sich prozesshaft miteinander verbinden. Schon in den Literaturwissenschaften wurde auf ähnliche Weise der Versuch unternommen, das Erhabene zu säkularisieren, um es als Mittel der Kritik am Anthropozän brauchbar zu machen.¹⁷⁰ Eine Säkularisierung erhabener Ästhetik findet sich auch in *Hidden Kiruna*, denn der Transformationsprozess der Figur zum Tier ist physischer Natur und widerspricht damit der vom Erhabenen aufgerufenen Sehnsucht nach Transzendenz. Ebenso zeigt die zersiedelte Landschaft von Helanders Fotografie keine Unberührtheit, sondern im Gegenteil eine starke materielle Veränderung durch den Menschen.

Byron Williston warnt allerdings davor, dass Landschaften durch ein voranschreitendes Bewusstsein für ihre Anthropogenisierung nur noch als eine Erweiterung des Selbst erscheinen könnten. Das Resultat wäre in diesem Fall die eigene Unfähigkeit, ein Gegenüber als solches wahrzunehmen und in seiner Existenz wertzuschätzen.¹⁷¹ Genau in diesem Spannungsfeld bewegt sich Helanders *Hidden Kiruna* als eine Fotografie, in der sich die Figur zum Schneehuhn entgrenzt und

169 August V. Koskimies und Toivo I. Itkonen: *Inari Sámi Folklore: Stories from Aanaar*. The University of Wisconsin Press: 2019. Tiere, die besonders häufig in der finnisch-samischen Folklore vorkommen, sind der Bär, der Fuchs, der Rabe, der Elch, das Pferd, die Maus, das Rentier, der Hase und der Fisch.

170 Sandra Shapshay: Contemporary Environmental Aesthetics and the Neglect of the Sublime. *The British Journal of Aesthetics* 26, 2013, S. 1–19.

171 Ebd., S. 163.

zeitgleich in ihrem inneren Bezug zur zersiedelten Landschaft uneindeutig bleibt. Die Fotografie greift in metaromantischer Manier ein Sehnsuchtsmoment auf, aber ob sich dieses noch auf die industrialisierte Landschaft richten kann, die den Betrachter:innen nicht als etwas Anderes, sondern vom Menschen drastisch Verändertes erscheint, bleibt ungewiss. Eine etablierte Bildformel gerät somit in die Kritik und gewinnt gleichzeitig eine neue – dekolonialisierende und affizierende – Bedeutung.

Andrew Stuhl hat ein ›unfreezing‹ der Arktis, also eine Dynamisierung und Überwindung kanonisierter Darstellungsformeln, in der Imagination und Kommunikation der Region gefordert, sozusagen als positive Parallelbewegung gegenüber der klimabedingten Eisschmelze der Region:

»Unfreezing the Arctic means that, as the circumpolar basin warms, we must dissolve notions of the place as frozen in time. It means confronting the long colonial life of an environment imagined as unspoiled, remote, or simply local – so that we can reach a more sophisticated understanding of climate change and globalization. It means releasing history from the past, showing how it matters now for all those contemplating the future.«¹⁷²

Hidden Kiruna verdeutlicht die Notwendigkeit einer Revision zementierter Vorstellungs- und Bildwelten der Arktis. Die Fotografie fragt nach den Zusammenhängen von Kolonialismus und Assimilierung und ist eine Kontemplation über die veränderten Natur-Mensch-Verhältnisse im Zeitalter des Anthropozäns, insbesondere mit Blick auf den Verlust Indigener Kulturen und Lebensweisen. In der Betrachtung von *Hidden Kiruna*, so lässt sich festhalten, geraten etablierte Darstellungskonventionen durch ihr Wiederauftauchen und gleichzeitige Veränderung in Bewegung. Vielleicht sinniert Helander als Rückenfigur demnach weniger über die Lücken kultureller Erinnerung als vielmehr über unbestimmte Zukünfte, die koloniale und ökologische Fragen miteinschließen.

Dekolonialisierung von Natur

Subhankar Barnjee schreibt: »The Arctic has become our planet's tipping point«¹⁷³. Vielleicht lässt sich Helander als Rückenfigur in ihrer gleichzeitigen Zu- und Abwendung bzw. Verbindung von Mensch und Natur als eine Verkörperung ebendieses prekären und letztlich planetarischen Kipppunktes deuten.

172 Andrew Stuhl: *Unfreezing the Arctic: Science, Colonialism, and the Transformation of Inuit Lands*. The University of Chicago Press: 2016, S. 13.

173 Subhankar Barnjee: From Kolkata to Kaktovik. En Route to Arctic Voices. Something like an Introduction. *Arctic Voices: Resistance at the Tipping Point*, hg. von dems. Seven Stories Press: 2012, S. 1–21, S. 13.

Hidden Kiruna nimmt allerdings nicht vorweg, in welche Richtung sich das Kippmoment und mit ihm die Region Sapmi als Heimatland der Sam:innen bewegen wird. Die Fotografie zeigt eine ökologische und soziale Katastrophe unbestimmter Temporalität, die eine koloniale Historizität hat, gleichzeitig jedoch auch durch die Evokation von Unmittelbarkeit im Medium der Fotografie und innerbildliche Transformationsprozesse in die Zukunft hinausweist. Genau darin liegt das Prekäre, aber auch Hoffnungsvolle von *Hidden Kiruna* wie auch der Serie *North* insgesamt: Post-anthropozentrische und multiperspektivisch ausgerichtete Welten werden nicht nur vorstellbar, sondern auch verhandelbar und letztlich erlebbar in einer ästhetischen Erfahrung, die Gegenwärtigkeit vermittelt und gleichzeitig zur Reflexion bzw. Kontemplation die Frage vom Wissen über die Welt im Plural aufruft.

David Abraham hat in diesem Zusammenhang auch auf eine Verbindung zwischen ökologischem und magischem Denken hingewiesen, nämlich hinsichtlich einer Relativierung von menschlicher Rationalität bzw. Bewusstsein. So kennzeichne den Indigenen Schamanismus allgemein »[t]he experience of existing in a world made up of multiple intelligence [...]«. ¹⁷⁴ Der Mensch ist nach diesem Verständnis also nur eine Entität unter vielen. Insofern gibt es im Schamanismus auch keine transzendenten, sondern nur materiell basierte Erfahrungen, was diese Form des Weltverständnisses kategorial von der ›westlichen‹ Transzendentalphilosophie unterscheidet. ¹⁷⁵ Der Mensch findet zu sich selbst durch seine Verbindung mit dem Mehr-als-Menschlichen und nicht im Akt der Selbsterhebung oder der Unterscheidung von etwas Anderem. ¹⁷⁶

In dieser Perspektive lässt sich auch Helanders *Hidden Kiruna* als eine visuelle Resonanz schamanistischer Weltbezüge im romantischen Gewand verstehen. Die Fotografie entfaltet jene multiplen Spielräume der Erkenntnis, von der Abram spricht, nicht als metaphysische Behauptung, sondern als ästhetische Erfahrung. Indem sich die menschliche Figur in ein tierisches Wesen verwandelt, wird das Prinzip der wechselseitigen Durchdringung von Mensch, Tier und Landschaft sinnlich erfahrbar. Helanders Rückenfigur umspielt somit eine Schwelle zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, Rationalem und Magischem, Moderne und Kosmologie. In dieser Ambivalenz liegt die Affizierungskraft der Arbeit: Sie evoziert eine metaromantische Aufladung, in der sich Nostalgie, Gewalt und Hoffnung zugleich überlagern und in der das Werden zum Schneehuhn – jenseits der europäischen Ikonographie – zu einem Akt der Verbindung wird, die das Denken vielstimmig werden lässt.

174 Abram 2017, S. 9.

175 Tone Kristine Thørring Tingvoll: Interactions of Art, Self and World. *Beauty and Truth. Cáp-patvuohhta ja duohtavuohhta: Dialogues between Sami art and art historical research*, hg. von Hanna Horsberg Hansen u.a. Orkana Akademisk: 2014, S. 9–15..

176 Abram 2017, S. 22.

Im Samischen gibt es ein Sprichwort, das besagt, dass die Tage nach der dunklen Polarnacht in Schneehuhn-Schritten heller werden.¹⁷⁷ Insofern ist die Allegorie des Schneehuhns in *Hidden Kiruna* möglicherweise auch ein Zeichen des Aufbruchs. Nur durch eine Beschäftigung mit samischen Kulturen und Kosmologien werden die Federn an den Armen der Figur allerdings als ein visionäres Zeichen verständlich. Alternative Zukünfte beruhen demnach auch auf einem Schutz Indigener Kulturen und einer Auseinandersetzung mit ihren Geschichten und Wissenssystemen bzw. der Würdigung der widerständigen Elemente, die die Kolonialzeit überdauert haben und bis heute »lesbar« sind. Eine ähnliche Beschäftigung mit ebensolchen widerständigen Elementen samischer Kulturen kennzeichnet auch die Arbeiten der Künstler:innen Annika Dahlsten und Markku Laakso, denen die letzte Fallstudie dieses Buches gewidmet ist. In ihr wird die Frage unterschiedlicher Kultur- und Wissensverständnisse weiterverfolgt.

5.3. Doppelte Rückenfiguren: Annika Dahlstens/Markku Laaksos *Eismeer, Hagenbeck Zoo*

Ein Mann und eine Frau in farbenfroher Kleidung stehen vor einem Wasserbecken, das von einer bizarren Felslandschaft eingefasst ist. Die Staffelung der Steine verleiht der Szenerie etwas Kulissenhaftes – ein Eindruck, der durch die teppichartig aufliegenden Eisflächen noch verstärkt wird. Auf den Felsen im Hintergrund tummeln sich Möwen, während ein kahler Baum, der nicht zu der steinigen Landschaft zu passen scheint, seine Äste in den Himmel streckt. Die beiden Figuren werden durch eine niedrige Mauer vom Wasser getrennt. Während der Mann als Rückenfigur den Blick der Betrachter:innen in die Tiefe lenkt, steht die weibliche Figur mit dem Rücken zur Landschaft. Eng an den Mann herangerückt beobachtet sie seine Versenkung in die Natur im Bildhintergrund.

Eismeer, Hagenbeck Zoo ist eine Fotografie aus der Serie *Jump in Diorama* von 2013. In 18 Werken posiert das samische Künstler:innen-Duo Annika Dahlsten und Markku Laakso in afrikanischen und nordischen Landschaften. Drei Fotografien fallen aus dem Konzept heraus, weil sie in Hagenbecks Tierpark aufgenommen wurden und damit vor spektakulären Zoo-Elementen anstelle von (aus europäischer Sicht) entlegenen Regionen. Dahlsten und Laakso besuchten das Eismeer-Panorama, das Afrika-Panorama und das historische Haupttor des Zoos. Diese drei Kulissen stammen aus dem frühen 20. Jahrhundert, als Hagenbecks Tierpark in Stellingen gegründet wurde. Den Auftakt der Serie bildet eine Fotografie, in der die beiden Künst-

177 Áile Aikiko: Oaidnetmeahtun Sápmi – Das missachtete Sapmi. *Speaking Back: Decolonizing Nordic Narratives* (Kunsthau Hamburg), hg. von Katja Schroeder. Kunsthau Hamburg: 2023, ohne Seitenzahlen.

ler:innen Hand in Hand in eine Landschaft springen, die wie eine kahle Bühne im Bild wirkt. In der letzten Fotografie vollführt das Duo einen kämpferischen Kicksprung, um die Werkreihe wieder zu verlassen. Stets sind es die weibliche und die männliche Figur gemeinsam, die gekleidet in samische Tracht (dem sogenannten Gákti) und häufig Hand in Hand die einzelnen Szenerien aufsuchen, durchwandern oder nachdenklich betrachten.



Abb. 50: Annika Dahlsten und Markku Laakso: *Eismeer*, Hagenbeck Zoo. Fotografie, 70 x 105 cm, 2013 © Annika Dahlsten und Markku Laakso.

Der Titel der Fotografie *Eismeer*, *Hagenbeck Zoo* referiert sowohl auf den Namen des Nordland-Panoramas in Hagenbecks Tierpark als auch auf Caspar David Friedrichs berühmtes Gemälde *Das Eismeer*, welches auch Carl Hagenbeck einst zum Entwurf seines Geheges inspiriert haben könnte. Historisch gesehen liegt diese Vermutung nahe: 1904 kaufte Alfred Lichtwark *Das Eismeer* für eine Summe von 3.000 Mark von Katharina Dahl (eine Erbin des Malers Johann Christian Clausen Dahl); 1907 wurde der Tierpark in Stellingen eröffnet. Friedrichs Malerei und allgemein die Romantik dienten aller Vermutung nach als Inspiration für die spätere Zoo-Architektur und letztlich auch als eine Referenz für das Künstler:innen-Duo Dahlsten und Laakso. Während die Betrachter:innen vor Friedrichs *Eismeer* allerdings den Eindruck haben, selbst in der Arktis zu stehen und von den sich auf sie zu türmen-

den Schollen bedrängt zu werden¹⁷⁸, vermitteln in der Fotografie die beiden Figuren zwischen Bild- und Betrachtungsraum.

In Friedrichs Gemälden finden sich neben monumentalen Rückenfiguren auch Figurenpaare, die die Versenkung in eine stimmungsvolle Landschaft oder Stadtansicht anschaulich machen. Das wohl bekannteste Beispiel ist Friedrichs *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* von 1819/20, dessen Urfassung sich in den Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden befindet. Das Gemälde schenkte Friedrich seinem Freund und Malerkollegen Johann Christian Dahl, mit dem er in Dresden zahlreiche abendliche Spaziergänge unternahm. Die Forschung wertet das Bild als Ausdruck einer Künstler- und Männerfreundschaft.¹⁷⁹ Beide Figuren stehen eng beieinander, während sich die linke vertrauensvoll auf die rechte stützt.¹⁸⁰



Abb. 51: Caspar David Friedrich: *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes*. Öl auf Leinwand, 35 x 44,5 cm, 1819–1820, Galerie Neue Meister, Dresden
© Wikimedia Commons.

-
- 178 Johannes Grave: *Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen. Friedrichs »Eismeer« als Antwort auf einen Begriff aus der zeitgenössischen Ästhetik*. VDG: 2001.
- 179 Hilmar Frank: *Aussichten ins Unermessliche: Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich*. Akademie Verlag: 2004, S. 185.
- 180 Dahl wird in der Forschung als Freund und Vertrauter Friedrichs (im weiteren Sinne) gewertet.

Nach Hilmar Frank stellen Paare, die in Friedrichs Gemälden ein Naturschauspiel (häufig Sonnenauf- oder untergänge) betrachten, einen Sonderfall in der wirkmächtigen Konstellation von einsamen Rückenfiguren vor weiten Landschaften dar, weil sie kein solitäres, sondern ein kollektives Betrachtungserlebnis vermitteln. Friedrichs Paare verdeutlichen ihre enge Beziehung zueinander in der Regel durch verbindende Gesten, die Freundschaft und Familienbände signalisieren.¹⁸¹ In der Tradition der Moral-Sense-Philosophie von Francis Hutcheson und Anthony A. C. Shaftesbury, die einen großen Einfluss auf die deutsche Geistesgeschichte hatte¹⁸², sind Friedrichs paarweise Rückenfiguren weniger der Schaulust als der inneren Reflexion und ethischen Gesinnung verpflichtet.¹⁸³ Insbesondere frontal ausgerichtete Figuren erzeugen einen ›Begegnungszwang‹ für die Rezipient:innen, die zur moralisch-sozialen Subjektausbildung im Entwurf auf die nationale Gemeinschaft angehalten werden, eben weil es motivisch um die kollektivbildende Bedeutung von Wahrnehmungsdispositionen geht. Somit richten Rückenfiguren als Paare den Blick vom Einzelsubjekt auf die Gesellschaft.

Die männliche Rücken- und die weibliche Frontalfigur in Dahlstens und Laakssos *Eismeer*, *Hagenbecks Zoo* vermitteln aufgrund ihrer körperlichen Nähe zunächst den Eindruck einer inneren Verbindung miteinander. Dabei ist jedoch nicht klar, ob diese moralischer, freundschaftlicher oder amouröser Natur ist. Schließlich geben die Figuren gestisch keine klaren Signale der Freundschaft oder der Verbundenheit, vielmehr scheint die weibliche Figur den Mann aus beinahe aufdringlicher Nähe zu beobachten, während dieser in sich versunken ist und von ihr keine Notiz nimmt. Beide Figuren haben also ein unterschiedliches Wahrnehmungserlebnis. Die Begegnung der männlichen Rückenfigur mit der Zooarchitektur wird von der weiblichen Figur beobachtet und so an die eigentlichen Rezipient:innen weitergegeben.

Damit verdoppelt sich auf motivischer Ebene das, was – hierin sei an dieser Stelle noch einmal erinnert – Johannes Grave im Rekurs auf Regine Prange eine Betrachtung zweiter Ordnung genannt hat: Rückenfiguren in der romantischen Malerei schließen die Rezipient:innen ins Bildgeschehen sowohl ein als auch aus, weil sie sich einerseits zur Identifikation anbieten, andererseits jedoch auch Teile des Bildes verdecken und das Sehen selbst anschaulich machen.¹⁸⁴ Friedrichs

181 Frank 2004, S. 185.

182 Jürgen Sprute: Der Begriff des Moral Sense bei Shaftesbury and Hutcheson. *Kant Studien: Philosophische Zeitschrift der Kant-Gesellschaft* 72/1-4, hg. von Manfred Baum u.a., 1980, S. 221–237.

183 In dieser Beziehung zeigt sich eine Nähe von Friedrichs Rückenfiguren zu Daniel Chodowieckis *Natürliche und affectierte Handlungen des Lebens* von 1771. Vgl. hierzu auch Frank 2004, S. 187.

184 Regina Prange: Sinnoffenheit und Sinnverneinung als metapicturale Prinzipien. Zur Historizität bildlicher Selbstreferenz am Beispiel der Rückenfigur. *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, hg. von Verena Krieger und Rachel Mader. Böhlau:

Landschaftsgemälde mit Rückenfiguren zeichnen sich also durch ein ambivalentes Wechselspiel aus Sinnoffenheit und Sinnverneinung aus; die eigentlichen Betrachter:innen der Gemälde werden sich aufgrund des verdoppelten Seherlebnisses im Bild ihrer eigenen Rezeptionsaktivität bewusst und können distanziert-kritisch über sich selbst reflektieren.¹⁸⁵

Das Sichtbar- oder Verhandelbarwerden einer (gemeinsamen) inneren Versenkung wird in Dahlstens und Laaksos Fotografie *Eismeer, Hagenbeck Zoo* motivisch durchgespielt und in der metareflexiven Bedeutung dadurch noch verstärkt, dass eine Figur sich umkehrt und ihren Nachbarn betrachtet. Daraus ergibt sich für die Rezipient:innen die Frage, wer in der Fotografie eigentlich wen oder was betrachtet. Während die männliche Figur in die Betrachtung eines leeren Zoogeheges versunken ist – in dem im Übrigen eigentlich die Anwesenheit von Tieren zu erwarten wäre –, ist sie gleichzeitig das Objekt der Betrachtung der weiblichen Figur. Beide Wahrnehmungsmodalitäten – Fern- und Nahsicht oder aber innere Versenkung und vermittelte Teilhabe – werden den Rezipient:innen wiederum als potenzielle Erfahrungsqualitäten angeboten. Hieraus ergibt sich die Möglichkeit einer Reflexion über die eigene Wahrnehmung innerhalb einer ästhetischen (hier auch zoologischen) Erfahrung.

Hagenbecks Tierpark als Menschenzoo

In Hagenbecks Tierpark wurden nicht nur wilde Tiere ausgestellt. Der Zoo wurde am Ende des 19. Jahrhunderts für die Neuartigkeit seiner spektakulären Präsentationstechniken bekannt, die Menschenschauen umfassten, sogenannte Menschenzoos.¹⁸⁶ Bis heute weigert sich Claus Hagenbeck, Nachkomme des Gründers des Tierparks, zu den Menschenschauen offiziell Stellung zu beziehen und die koloniale Vergangenheit seines Tierparks für das Publikum sichtbar zu machen.¹⁸⁷ Stattdessen bezeichnete Claus Hagenbeck kürzlich die Menschenschauen verharmlosend als eine eigene Kunstform im Vergleich zu Vergnügungs- und Unterhaltungskulturen aus dem zirkensischen Bereich wie Akrobatik oder Jonglage.

2010, S. 125–167. Johannes Grave greift diese These in seinem Buch *Caspar David Friedrich* (2022) auf.

185 Prange 2010, S. 158.

186 Der Begriff der ›Menschenzoos‹ steht in der Kritik, seine Teilnehmer:innen zu viktimisieren, darum wird er in der Folge weitgehend vermieden.

187 Eine Dokumentation des Fernsehsenders Arte hat sich im letzten Jahr ausführlich mit der Haltung des aktuellen Oberhauptes der Firma Hagenbeck mit dem Thema der Menschenschauen befasst: <https://www.ardmediathek.de/video/panorama/menschenzoo-das-dunkle-erbe-des-tierparks-hagenbeck/das-erste/Y3JpZDovL25kciskZS84NTJjZTEyZCOWYzQ4LTQzYjAtODljMS1kNGMzZGQyYjkoOTU>. (Zuletzt aufgerufen am 4. November 2025).

Tatsächlich liegen die Wurzeln von Hagenbecks Tierpark im schaustellerischen Gewerbe. Carl Hagenbeck, der Gründer des Hamburger Tierparks, wuchs im Viertel St. Pauli auf, wo sein Vater eine Fischräucherei betrieb.¹⁸⁸ 1848 gingen den Fischern, die verpflichtet waren, ihm ihren Fang auszuhändigen, Seehunde ins Netz, die in zwei großen Bottichen auf dem Spielbudenplatz präsentiert wurden. Ein Schild am Eingang kündigte sechs lebende Meerjungfrauen an, die gegen einen Schilling Eintritt betrachtet werden könnten. In seiner vom Ghostwriter Philipp Berges verfassten Biographie *Von Tieren und Menschen* von 1928 bemerkt Hagenbeck, dass der finanzielle Erfolg dieses Spielbudenzaubers der Startschuss für den folgenden Tierhandel war.¹⁸⁹

Schon Hagenbecks Vater hatte gute Beziehungen zum Londoner Tierhändler Charles Rice, der 1869 seine Tochter heiratete. Ab 1872 übernahm Carl Hagenbeck den Geschäftsteil der Tierimporte. Ungefähr zur selben Zeit stellte er Studien zur Sprungweite von Tieren an, wodurch es ihm gelang, eine neuartige Präsentationsform für Tiere in Zoos zu entwickeln, die ohne Gitter auskam. Die Arbeit mit ›natürlichen‹ Barrieren wie tiefen Gräben ermöglichte stattdessen eine unverstellte Schau, die den Besucher:innen das Gefühl geben sollte, Teil der künstlich angelegten Lebensräume der Tiere zu sein. Die gebauten Umwelten gewannen durch die barrierefreie Präsentation gleichzeitig an ›Natürlichkeit‹.

Bei Hagenbecks Panoramen handelt es sich eigentlich um Dioramen, weil kein Rundumblick gegeben ist, sondern ein Einblick in einen anderen Lebensraum evoziert wurde. Auf diesen Aspekt wird noch näher eingegangen. Hagenbeck selbst jedenfalls betonte die Wissenschaftlichkeit seiner Präsentationstechniken, die er als ›zoologisch-anthropologische Panoramen‹ 1896 patentieren ließ.¹⁹⁰ Obwohl Hagenbeck sein Hauptaugenmerk auf die Untersuchung und Inszenierung des Lebendigen legte, war seine Kulissenarchitektur – beispielsweise im Vergleich zur späteren Forschung Jakob Johann von Uexkülls – keinem ökologischen Denken verpflichtet, da sie nicht darauf ausgelegt war, Lebenszusammenhänge zu zeigen. Vielmehr handelte es sich zunächst nur um eine räumliche Umsetzung gängiger Vorstellungen, die mit spezifischen, noch weitgehend unbekannten Regionen verbunden waren. Das zeigte sich auch in der manchmal etwas willkürlichen Zusammensetzung der ausgestellten Tiere, beispielsweise Polarbären gemeinsam mit Pinguinen.

Dieser Anspruch änderte sich erst, und auch nur partiell, als im 1906 eröffneten Tierpark in Stellingen der Zoologe Alexander Sokolowsky – ein Schüler Ernst Hae-

188 Jan-Erik Steinkrüger: *Thematisierte Welten: Über Darstellungspraxen in Zoologischen Gärten und Vergnügungsparks*. transcript: 2013.

189 Ebd., S. 185.

190 Eric Ames: *Carl Hagenbeck: Empire of Entertainments*. University of Washington Press: 2008, S. 145.

ckels und Carl August Möbius' – die Gestaltung der Zoo-Architektur übernahm.¹⁹¹ Obwohl eine künstlich gestaltete Landschaftskulisse keineswegs natürlicher war als eine Präsentation hinter Gittern, wurde das Stichwort der Authentizität schon früh zu einem Schlüsselbegriff für Hagenbecks Behauptung eines wissenschaftlichen Werts der von ihm entwickelten Präsentationstechniken, die indes auch die Menschenschauen umfassten.

Noch vor der Gründung des Steller Tierparks, der bis heute ein Wahrzeichen Hamburgs ist, begann Hagenbeck, Indigene Menschen aus verschiedensten Bereichen der Welt für seine Völkerschauen anzuwerben. Der Grund hierfür war (nach eigenen Angaben) eine schwierige wirtschaftliche Lage, in der sich der Betrieb in den 1870er-Jahren befand. Während ab 1874 durch neue Tierdressuren den Zootieren Kunststücke und im weiteren Verständnis menschliches Verhalten beigebracht wurde, sollten Indigene Menschen aus verschiedenen Erdteilen in einer möglichst ›authentischen‹, d.h. natürlichen Umgebung ausgestellt werden.¹⁹² Bedeutsam war insbesondere in der frühen Präsentation von Tieren und Menschen die Illusion einer unbeobachteten Betrachtung auf Seiten der Besucher:innen. Nigel Rothenfels verweist beispielsweise auf einen signifikanten Unterschied zwischen der Präsentation ausgestopfter Tiere in Naturkundemuseen gegenüber dem Anblick lebendiger Exemplare innerhalb der von Hagenbeck entwickelten gitterlosen Präsentation. Während Tierpräparate in musealen Sammlungen den Eindruck erwecken ›zurückzustarren‹, meiden wilde Tiere in Zoos meistens den Blick der Besucher:innen. Gerade hierdurch intensiviert sich die Illusion von Natürlichkeit im Verhalten der Tiere. So Nigel über Zootiere:

»[...] It is precisely when they do look back that the edifice undergirding the zoological garden begins to collapse. In the end, little is more destabilizing to our vision of the zoological garden as when the animal looks back at us and seems to know something about both us and its own predicament.«¹⁹³

Die Inszenierung von Alterität beruhte in Hagenbecks Panoramen auf einer Kopräsenz des Lebendigen, also der Besucher:innen und der Objekte ihrer Anschauung, wobei letztere vermeintlich nichts von ihrer Beobachtung wussten.¹⁹⁴ Gerade die asymmetrische Betrachtungskonstellation diente also dazu, das Moment der Repräsentation bzw. Inszenierung zu kaschieren und so den Eindruck einer authentischen Erfahrung des Ausgestellten aufrechtzuerhalten.

191 Steinkrüger 2013, S. 198.

192 Nigel Rothenfels: *Savages and Beasts: The Birth of the Modern Zoo*. The John Hopkins University Press: 2002, S. 9.

193 Ebd., S. 12.

194 Ames 2008, S. 69.

Auch den Teilnehmer:innen der Menschenschauen wurde – bis auf wenige Ausnahmen – der Kontakt zu den Besucher:innen untersagt. Grund hierfür waren auch befürchtete sexuelle Verbindungen, wobei Liaisons zwischen europäischen Männern und Indigenen Frauen toleriert wurden – anders als europäischen Frauen und Indigenen Männern.¹⁹⁵ Tatsächlich war Hagenbeck die stärkere Durchsetzung der angeworbenen Gruppen mit Frauen zum Zwecke einer erotischen Attraktionskraft seiner Menschenschauen wichtig. Schließlich ging es ihm auch um die Evokation exotischer Erotik. Zudem war Hagenbeck durchaus Profiteur des Kolonialismus. Obwohl er selten Menschen aus deutschen Kolonien rekrutierte, arbeitete er mit Ländern wie Dänemark zusammen, das ihm für die Ausstellung einer Gruppe grönländischer Inuit ein ganzes Schiff zur Verfügung stellte.¹⁹⁶

Hagenbecks erste Menschenschau fand 1874 statt. Als er eines Tages 30 Rentiere erwerben wollte, hatte sein Freund und Illustrator Heinrich Leutemann die Idee, dass eine samische Familie die Tiere begleiten könnte. Hagenbeck selbst spricht in seiner Biographie von einem malerisch-nordischen »Bild, das [Leutemann] sich nur in abgeschlossener Vollkommenheit mit Menschen und Tieren und womöglich einem winterlichen Hintergrund vorzustellen vermochte«, was die Bedeutung der visuellen Kunst in der Imaginationsbildung des Nordens verdeutlicht.¹⁹⁷ Inspiriert wurde Leutemann wahrscheinlich durch die Präsentation von Sam:innen in der sogenannten Egyptian Hall in London 1822, initiiert von William Bullock. Die Veranstaltung, beworben als Panorama, bestand aus samischen Teilnehmer:innen, die ihr alltägliches Leben vor einem Publikum und vor einer gemalten arktischen Landschaftsszenerie nachstellten.¹⁹⁸ Speziell bezüglich der Sam:innen gaben Leutemann und Hagenbeck an, dass diesen das Konzept der Performance völlig fremd sei, es sich also um »unverdorbene Naturmenschen« handle.¹⁹⁹ Vermittelnder Agent in Norwegen war der frühere Kapitän Johan Adrian Jacobsen, der insgesamt

-
- 195 Ebd., S. 77. Zur Haltung der Firma Hagenbeck zu sexuellen Kontakten zwischen den Teilnehmer:innen der Menschenschauen und dem Publikum: Hilke Thode-Arora: Hagenbecks Europatourneen und die Entwicklung der Völkerschauen. *Menschenzoos: Schaufenster der Unmenschlichkeit*, hg. von Pascal Blanchard u.a. Les Éditions du Crieur Public: 2012, S. 160–171.
- 196 Carl Hagenbeck: *Von Tieren und Menschen. Erlebnisse und Erfahrungen*. Paul List Verlag: 1928, S. 51. Es handelt sich hierbei um die vierte Menschen-Schau Hagenbecks, organisiert von Johan Adrian Jacobsen mit dem Thema »Grönland«. Ausgestellt wurde eine Gruppe bestehend aus einer vierköpfigen Familie und zwei Männern.
- 197 Hagenbeck 1928, S. 48.
- 198 Ames 2008, S. 69.
- 199 Ebd., S. 75.

sieben Völkerschauen für Hagenbeck nach den Kriterien von »Fremdheit, physische Besonderheiten, pittoreske Lebensweise und Gebräuche« zusammenstellte.²⁰⁰

Als Mitte September 1875 das Schiff mit der angeworbenen Gruppe von Sam:innen in Hamburg einlief, hob Hagenbeck die Ankunft einer jungen samischen Mutter mit ihrem Baby hervor:

»Die Karawane bestand aus sechs Personen und machte einen höchst frappierenden Eindruck. Auf Deck stolzierten die drei männlichen Mitglieder der Truppe, kleine, gelbbraune, in Felle gekleidete Leute, neben ihren Rentieren einher. Im Zwischendeck bot sich uns aber ein köstlicher Anblick! Eine Mutter und ihr Säugling, den sie zärtlich ans Herz drückte, und ein vierjähriges niedliches Mädchen [...]. Großes Interesse erweckte jedesmal das Melken der Rentiere, und Aufsehen erregte geradezu die kleine Lappländerfrau, wenn sie ihrem Säugling die Brust reicht.«²⁰¹

Die ›Köstlichkeit‹ des Anblicks der stillenden Mutter bestand für Hagenbeck in dem Gefühl von Zivilisationsferne und damit dem Eindruck von Natürlichkeit und Authentizität, die dieses Verhalten im europäischen Publikum hervorrief. Der Vergleich zwischen dem gemolkenen Rentier und der stillenden Frau zeigt deutlich die Tiernähe, die der Samin dabei zugesprochen wurde und die zu einem zentralen Kriterium für die Auswahl von Teilnehmenden für Hagenbecks Menschenschauen avancierte.²⁰² Insgesamt hatte Hagenbeck ansonsten wenig Positives über seine angeblichen ›Gäste‹ zu sagen: »Ihre Hautfarbe ist ein schmutziges Gelb, der runde Schädel ist mit straffem, schwarzem Haar bewachsen, die Augen stehen ein wenig schief, die Nase ist klein und platt.«²⁰³

Die Ausstellung samischen Familienlebens sollte den Eindruck einer Begegnung mit dem Unbekannten erwecken, und zwar durch den möglichen Vergleich mit dem eigenen Familienleben und einem daraus resultierenden Gefühl der Andersartigkeit.²⁰⁴ Dafür inszenierte Hagenbeck seine Menschenschauen auch über die eigentlichen Vorstellungen hinaus entsprechend eines Miniaturausschnitts aus dem ›wahren‹ Leben. Als Leutemann in dem Journal *Die Gartenlaube* einen Artikel über Hagenbecks Menschenschauen veröffentlichte, ergänzte er diesen mit Illustrationen, wel-

200 Ortwin Pelc: Die Völkerschauen der Hagenbecks. *Zur-Schau-gestellt. Ritual und Spektakel im ländlichen Raum*, hg. von Karl-Heinz Ziessow und Uwe Meiners, ohne Herausgeber:innen. Museumsdorf Cloppenburg: 2003, S. 117–132, S. 125.

201 Hagenbeck 1928, S. 48–50.

202 Weitere Kriterien bei der Auswahl waren eine angenommene Natürlichkeit im Gebaren und die Fähigkeit zur Ausübung ›typischer‹ Fertigkeiten wie z.B. die sogenannte Eskimorolle mit dem Kanu.

203 Ebd., S. 49.

204 Ames 2008, S. 77.

che die Teilnehmer:innen nicht im Zoo, sondern in einer polaren Umgebung zeigten.²⁰⁵ Durch das Medium der Zeitschrift und insbesondere die abgedruckten Bilder fand so der Natürlichkeitstopos der Menschenschauen eine weite Verbreitung. Die Imagination zur Arktis wurde anschaulich gemacht und zementierte die Klischees vom unzivilisierten Leben im hohen Norden.

Die besondere Popularität der Menschenschauen in Europa – Hagenbeck war zu seiner Zeit marktführend – wird von der Forschung auch damit erklärt, dass diese eine Kompensation für Deutschlands ›Mangel‹ an Kolonien waren. Der Publizist Alexander Sokolowsky lobte beispielsweise Hagenbecks angeblich innovative Schauen auch, weil diese einen positiven Effekt auf die kolonialen Ambitionen Deutschlands hätten.²⁰⁶ Diese Ambitionen wurden von der anthropologischen Forschung befördert. Der Arzt und Pathologe Rudolph Virchow, Vorsitzender der *Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte*, betonte im Rekurs auf die Ausstellung der Sam:innen und Grönländer:innen 1878 öffentlich den wissenschaftlichen Wert der Veranstaltungen mit Blick auf damalige Forschungen zur Entwicklung der Menschheit.²⁰⁷ Obwohl Hagenbeck über keinerlei wissenschaftliche Ausbildung verfügte, machte ihn Virchow sogar zum Mitglied der Gesellschaft und sprach ihm damit indirekt eine wissenschaftliche Expertise zu.

Nach Pascal Blanchard verbinden Menschenschauen darum »auf außergewöhnliche Weise die Funktionen von Schaustellung, Vorführung, Bildung und Herrschaft.«²⁰⁸ Bedeutsam ist hier ein Unterschied zu den sogenannten Freak Shows aus dem Bereich des Zirkus, einem zeitgenössischen Phänomen. Obwohl durch diese inspiriert, versuchten Völkerschauen nicht das Ungewöhnliche oder Absonderliche zu zeigen. Vielmehr ging es um die Versicherung der eigenen (nationalen) Identität in Abgrenzung von anderen Ethnien, basierend auf völkischer Rassenlehre. Menschenschauen, so lässt sich sagen, dienten der Legitimation der europäischen Nationalstaaten.²⁰⁹ Hierzu schreibt Blanchard:

»Die Völkerschauen nahmen Abstand von der Zurschaustellung von Ausnahmen oder Fehlern der Natur, stattdessen zeigten sie die außergewöhnlichen Normen

205 Leutemanns Artikel findet sich in der Zeitschrift *Gartenlaube: Illustriertes Familienblatt* 43, hg. von Ernst Keil 1879. Referenz war hier eine arktische Ausstellung in Berlin vom 15. Januar, die Vorläufer für Hagenbecks ›Samen-Schau‹ wurde. Vgl.: Rothfels 2002, S. 88–89.

206 Rothfels 2002, S. 137.

207 Ebd., S. 92.

208 Pascal Blanchard: *Menschenzoos: Schaustellungen ›exotischer‹ Menschen im Westen. Menschenzoos: Schaufenster der Unmenschlichkeit. Völkerschauen in Deutschland, Österreich, Schweiz, UK, Frankreich, Spanien, Italien, Japan, USA...*, hg. von Pascal Blanchard u.a. Les éditions du Crieur Public: 2012, S. 10–64, S. 10.

209 Ebd., S. 19.

der nicht-westlichen Welten, jener Welten, die bald beherrscht, kolonisiert und verändert werden mussten.«²¹⁰

Anthropologen wie Virchow spielten mit ihren Messungen und Klassifikationsmodellen eine wesentliche Rolle bei der angeblichen Verwissenschaftlichung von Völkerschauen.²¹¹ Nach den Präsentationen der Sam:innen in Berlin wurden diese von Virchow und seinen Kollegen vermessen; die Gipsabdrücke ihrer Körperteile finden sich bis heute in der Medizinhistorischen Sammlung der Charité.²¹² Die grundlegende Annahme der Anthropologen lautete, dass Indigene lebendige Exemplare – sozusagen lebende Fossilien – unterschiedlicher Vorstufen des europäischen Menschen seien.²¹³ Ein grundlegendes Argument hierfür war, dass Indigene Völker wie die Sam:innen im Gegensatz zu den Europäer:innen keine eigene Geschichte besäßen. Samische Kulturen wurden also nicht als Bestandteil der Erzählungen vom alten Europa gewertet.

Nach ihrer ersten Station in Hamburg wurden die Teilnehmenden der Völkerschauen in der Berliner Hasenheide ausgestellt; dies geschah allerdings nicht in einem wissenschaftlichen Kontext, sondern an einem Vergnügungsort. Karl August Möbius, damaliger Direktor des Berliner Museums für Naturkunde, hatte sich vehement – und noch während einer Konferenz in Mannheim 1903 – gegen die Präsentation der in seinen Augen »widerwärtigen« Panoptikumsgruppe ausgesprochen.²¹⁴ Diese Entscheidung betraf eine der finanziell erfolgreichsten Schauen einer grönländischen Gruppe, die ebenfalls von Jacobsen angeworben wurde – und allein in Hamburg 44.000 Besucher:innen anzog, bevor sie weiter nach Paris wanderte. Dort angekommen wurde sie sogar im Parc Zoologique de Paris gezeigt. Aufgrund der großen internationalen Aufmerksamkeit stellte Jacobsen 1878 eine zweite Schau mit samischen Teilnehmer:innen zusammen, die von 40 Rentieren begleitet wurde und über Paris und Lille nach Brüssel reiste. Über die Hälfte der Tiere verendete, kurz

210 Ebd., S. 23.

211 Klaus Werner Haupt: *Okzident and Orient. Die Faszination des Orients im langen 19. Jahrhundert*. WV: 2015. Auf ganz ähnliche Weise stellte Hagenbeck seine Sammlung wilder Tiere in den angeblichen Dienst der Wissenschaft. Seinen Zoo betitelte er nicht nur als ein Paradies, sondern auch als eine Arche Noah, die Tieren ein besseres Zuhause biete. Diese Vorstellung findet sich auch in der Argumentation, dass Zoos unverzichtbar für den Artenschutz seien. Martin Parker: The genealogy of the zoo: Collection, park and carnival. *Organization* 28/4, 2021, S. 604–620.

212 Pelc 2003, S. 117–132, S. 121.

213 Blanchard, S. 31. Vgl. auch: Lothar Dietrich und Annelore Rieke-Müller: *Carl Hagenbeck (1844–1913): Tierhandel und Schaustellungen im Deutschen Kaiserreich*. Europäischer Verlag der Wissenschaften: 1998, S. 146.

214 Steinkrüger 2013, S. 194.

nachdem sie Hamburg verlassen hatten und musste ersetzt werden. Auf der zweiten Grönland-Schau 1880 starben sogar acht der beteiligten Inuit an Pocken, was Hagenbeck zwar bedauerte, was ihn jedoch nicht zum Ende der Völkerschauen bewegte; dafür war er mit ihnen zu »erfolgreich«.

Menschenschauen waren Unterhaltungsorte und rassenideologische Laboratorien. Darum mutet es beinahe zynisch an, dass *ein* Grund für das Ende der Hagenbeck'schen Menschenschauen – die letzte wurde 1931 gezeigt – ihre Ablehnung durch die Nationalsozialisten war. Diese verboten das Veranstaltungsformat, angeblich weil sie die Deutschen – und insbesondere deutsche Frauen – vor dem direkten Kontakt mit Indigenen (Männern) schützen wollten.²¹⁵

Zwei weitere Gründe mögen für das Ende der Menschenschauen ausschlaggebend gewesen sein: Erstens führte die Entwicklung des Films dazu, dass Hagenbeck seine Inszenierung von Natur, Wildnis und Ferne in das bewegte Medium verlegte.²¹⁶ Im Stellingner Tierpark betrieb er ein Kino und verlieh die Kulissen seiner Menschenschauen zudem an Filmsets. Zweitens war letztlich auch die Auslöschung Indigener Kulturen durch kolonialistische Assimilierungspolitiken ein Grund dafür, dass es immer schwerer wurde, Teilnehmer:innen zu rekrutieren, die einen Einblick in ihr angeblich authentisches Leben geben konnten und wollten.

Inszenierung von Blicken

Symbolisch einen Sprung zurück unternimmt das Künstler:innen-Duo Dahlsten und Laakso, indem sie diesen vergessenen Teil der Geschichte des Hagenbeck Tierparks in ihrer Fotoserie *Jump in Diorama* ans Licht holen. Die Künstler:innen widmen sich den Menschenschauen als Teil der kollektiven Geschichte der Sam:innen und posieren vor Hagenbecks Eismeer-Panorama in traditioneller Kleidung.

In wechselnder Rücken- und Frontalansicht rekurren die Künstler:innen auf das Spannungsmoment von unbeobachteter Betrachtung und bewusster Inszenierung sowie Wissenschaftlichkeit und Kommerzialisierung. Weder Laakso noch Dahlsten schauen aus dem Bild heraus. Stattdessen führen sie unterschiedliche Blickmodalitäten aus, deren Ziele hinsichtlich der Rückenfigur das leere Panorama, hinsichtlich der Frontalfigur die Rückenfigur und hinsichtlich der eigentlichen Betrachter:innen die Frontalfigur in der Betrachtung der Rückenfigur sind. Subjekt und Objekt des Blicks bedingen und konstituieren sich hierbei wechselseitig. So wird die männliche Rückenfigur auf doppelte Weise gerahmt, nämlich durch den Blick der Betrachter:innen und den der weiblichen Figur, wodurch eine übergeordnete Betrachtungsebene etabliert wird, die ästhetische Wahrnehmungsweisen reflektierbar macht. Da die Betrachter:innen der Fotografie zudem durchaus die

215 Thode-Arora 2021, S. 48.

216 Pelc 2003, S. 121.

räumliche Trennung der beiden Figuren von dem Panorama durch die felsenartige Mauer wahrnehmen, wird auch die Zugänglichkeit zum Bildraum thematisch, was wiederum die eigene Wahrnehmung der Fotografie reflektierbar macht.

Ein Spiel zwischen Beobachtung und Distanz entfaltet sich auch in der beinahe aufdringlichen Nähe der weiblichen zur männlichen Figur. Dieser Umstand ist mit Blick auf die Rezeptionsgeschichte der Menschenschauen nicht ohne Provokation, wie zeitgenössische Kommentare zeigen. Während – wie bereits angedeutet – ein gesteigertes Interesse der europäischen Besucher an Indigenen Frauen nicht nur toleriert, sondern initiiert wurde, galt andersherum ein sexuelles Begehren europäischer Frauen von Indigenen Männern als verwerflich. Die Tatsache, dass in Dahlsens und Laaksos Fotografie eine samische Frau einen (samischen) Mann aus nächster Nähe betrachtet, kann also auch als eine moralische Grenzüberschreitung interpretiert werden, die im Rekurs auf Hilmar Frank eine ethische bzw. gesellschaftliche Dimension aufruft. Die anklingende Provokation nach historischen Moralvorstellungen wird zwar von der Tatsache entkräftet, dass in *Eismeer, Hagenbeck Zoo* beide Figuren aus *einem* Kulturkreis kommen, diese Egalisierung gilt aber nicht zwangsläufig mit Blick auf die Rezeptionsebene bzw. für die potenziell nicht-Indigenen Rezipient:innen der Fotografie.²¹⁷

Die Szene vor dem Eismeer-Panorama, in die die Betrachter:innen der Fotografie involviert sind, stellt somit zur Debatte, wer wen betrachtet, wie die Handlungsmacht in diesem visuellen Beziehungsgeflecht verteilt ist und welche grenzüberschreitenden Verhältnisse in der Bildwerdung der Arktis bedeutsam wurden. Insgesamt geht es um die verborgenen Machtstrukturen innerhalb von Seherlebnissen und die Kanonisierung ihrer Asymmetrien im Bereich von Kunst und Kultur, und zwar insbesondere, wenn ein epistemischer Anspruch erhoben wurde.

So stellt Cathrine Baglo fest, dass die Wahrnehmung und Ausstellung von Sam:innen nicht nur allgemein vom europäischen Eroberungsdrang geprägt wurden, sondern dass speziell der skandinavische Kolonialismus bei der Gestaltung von Hagenbecks Menschenschauen einflussreich war.²¹⁸ Artur Hazelius gilt beispielsweise als Gründer der skandinavisch-ethnographischen Sammlung im Stockholmer Nordiska-Museum und als jemand, der Nationalismus, Kolonialismus und

217 Die Frage über die unterschiedlichen Rezeptionsweisen samischer Gegenwartskunst für ein Indigenes und nicht-Indigenes Publikum wurde auch im Kapitel von Marja Helander aufgeworfen. Diese Unterscheidung ist wichtig mit Blick auf das soziale Engagement vieler samischer Künstler:innen und ihren Anspruch eines zukunftsbildenden Potenzials ihrer Kunst. Dennoch stellt die Untersuchung der ›Lesbarkeit‹ Indigener Kunst für ein nicht-Indigenes Publikum und die sich daraus ergebenden Herausforderungen bislang ein Desiderat der Forschung dar. Ich gehe dieser Frage in meiner Tätigkeit als Marie-Curie-Fellow an der Universität in Stavanger (The Greenhouse Center) seit Juni 2025 weiter nach.

218 Cathrine Baglo: Reconstruction as a trope of cultural display. Rethinking the role of living exhibitions. *Nordisk Museologi* 2, 2015, S. 49–68.

Wissenschaft in seinen Ausstellungspraktiken verband. In seinen Dioramen, die auch samisches Leben zeigten, war er darum bemüht, den Besucher:innen – und zwar noch vor Hagenbecks Menschenschauen – einen angeblich vollständigen und realistischen Einblick in das Leben in der Arktis zu geben.²¹⁹

Als ein Vorläufer der Menschenschauen kann auch der Völkerpark in Skansen gelten – heute Freilichtmuseum mit Tierpark –, für den Sam:innen angeworben wurden, um ihren Alltag darzubieten. Gerade die Erfindung des Volksmuseums gilt als eine skandinavische ›Errungenschaft‹.²²⁰ Das Biologische Museum von Stockholm wurde zudem (unweit des Völkerparks) von Gustav Kolthoff 1893 gegründet und zeigte ein Diorama von ausgestopften Tieren vor einem 360-Grad-Gemälde des Malers Bruno Liljefors.²²¹ Im unteren Teil des Gebäudes sind bis heute eine Eisgrotte, inspiriert von den Höhlen auf Spitzbergen, und ein Tal im nordöstlichen Grönland nachgebildet, um die Arktis sozusagen in die europäischen Metropolen zu holen. Hierdurch wurde die Faszination für den Norden gestärkt und die Ausbreitung der skandinavischen Bevölkerung im Norden als Ziel eines Siedlungskolonialismus etabliert.

Hagenbecks Menschenschauen können aufgrund ihres Freiluftcharakters und ihrer späteren Präsentation in den Panorama-Architekturen Stellingens als Nachfolger der in Schweden erprobten Präsentationsformate gewertet werden. Auch ist denkbar, dass Hazelius, der in den 1880er-Jahren Hagenbecks Tierpark besuchte, von dort wiederum Ideen nach Skandinavien importierte.²²² Immerhin war Virchow mit Hazelius bekannt und besuchte ihn 1874 in seiner ethnographischen Sammlung. Hier zeigt sich also auch eine durch persönliche Kontakte aufgebaute Nähe der arktischen Panoramen zur deutsch-anthropologischen Forschung, die auf einem wissenschaftlichen Austausch beruhte.

Die erste samische Gruppe warb Hagenbeck über einen Agenten in einem sogenannten Camp an. So wurden ehemalige Siedlungen genannt, die durch den Nordkap-Tourismus zu Attraktionen geworden waren.²²³ Das Dorf, aus dem die sami-sche Gruppe kam, wurde sogar für den Tourismus verlegt, weil es mit Booten und wegen einer Höhenlage, die einen steilen Aufstieg erforderlich machte, nur schwer

219 Ebd., S. 49.

220 Ebd., S. 51.

221 Das Museum wird seit einigen Jahren renoviert, darum die Formulierung im Präteritum. Es soll aber mit dem restaurierten Panorama bzw. Diorama wiedereröffnet werden.

222 Baglo 2015, S. 57.

223 Ebd., S. 59–61: Insgesamt inszenierte Hagenbeck sechs Menschenschauen mit samischen Teilnehmer:innen: 1875 (Sam:innen aus Norwegen und Schweden), 1878–79 (Sam:innen aus Norwegen und Finnland), Winter 1910 (Sam:innen aus Finnland und Schweden), Pfingsten 1910 (Sam:innen aus Finnland), 1911 (Sam:innen aus Schweden) und 1926 (Sam:innen aus Norwegen und Schweden).

zu erreichen war.²²⁴ Die von Hagenbeck behauptete Kulturferne der von ihm ausgestellten Indigenen Menschen und ihr ›natürliches Gebaren‹ gehören somit ins Reich der Fiktion. Tatsächlich besaß die Gruppe bereits Erfahrungen im Bereich der europäischen Unterhaltungsindustrie und war in ihrer Lebensweise nachhaltig von dieser geprägt.

Für die erste samische Menschenschau reisten Elsa Maria Josefsdotter Nutti, ihr Ehemann Nils Rasmus Persson Eira, ihre dreijährige Tochter Kristina und der Säugling Per Bernhard mit dem Schiff von Tromsø nach Hamburg. Neben der sogenannten Familie Rasti waren ebenfalls an Bord des Schiffes: Lars Nilsson Hotti mit seinem Sohn sowie 31 Rentiere, Hütehunde und sogenannte typische Gerätschaften.²²⁵ Erst die jüngere Forschung hat die Namen der beteiligten Menschen aus den verschiedenen Schauen rekonstruiert, um der vereinheitlichenden und dehumanisierenden Tendenz der Menschenzoos etwas entgegenzusetzen. Auffällig ist allerdings der durch die angebliche Wissenschaftsnähe der Menschenschauen ausgeübte Einfluss auf museale Sammlungen und Archive. Zeitgleich zu den Inszenierungen in Hagenbecks Tierpark wurde beispielsweise das ethnographische Archiv im Hamburger MARKK (dem ehemaligen Völkerkundemuseum) – das heute den umfangreichsten samischen Bestand Europas enthält – systematisch vergrößert, insbesondere durch Fotografien und Artefakte, die im Kontext der Menschenschauen entstanden oder nach Europa gebracht wurden. Koloniale Archive und zoologische Menschenschauen sind somit historisch miteinander aufs Engste verflochten.

Mit Blick auf Skandinavien war die Zeit von Hagenbecks Menschenschauen auch eine der verstärkten Norwegenisierung (*vernosking*), also einer zunehmenden kolonialistischen Assimilationspolitik in Skandinavien. Insbesondere Bergsam:innen – davon zu unterscheiden sind Seesam:innen²²⁶ – sahen sich zunehmend mit der Separierung der Weideflächen ihrer Rentiere konfrontiert – bedingt durch die Grenzschließungen zwischen Norwegen und Finnland (1852) und zwischen Finnland und Schweden (1886). Die Folge war die Vermehrung von Rentierherden und damit ein größerer Druck auf Winterweiden bzw. ein Verlust der Sommerweiden für die Tiere. Gewaltsame Umsiedlungsprojekte führten zu andauernden Konflikten unter Rentierzüchtern. Die Behauptung Hagenbecks, die Teilnehmer:innen seiner Menschenschauen hätten freiwillig an den Veranstaltungen teilgenommen

224 Baglo 2015, S. 61.

225 Ebd. S. 60.

226 Die Vereinheitlichung der samischen Lebensweisen als geprägt von der Rentierzucht ist ebenfalls ein Ergebnis der Völkerschauen und wurde bereits durch frühe Veranstaltungen dieser Art in Skandinavien gefestigt: Cathrine Baglo: The disappearance of Sea Sámi as a cultural display category. Assimilation policies and the role of industrial expositions. *Nordic Museology* 3, 2019, S. 25–44.

bzw. es sei für sie ein besonderes Privileg gewesen nach Europa zu reisen, ist folglich zu relativieren. Ein genauerer Blick verdeutlicht, dass kolonial bedingte und existenzielle Nöte häufig der ausschlaggebende Faktor für die Zusage von Personen zur Teilnahme an den Spektakelkulturen in europäischen Metropolen waren.

Dahlstens und Laaksos Fotoserie *Jump in Diorama* und insbesondere die Fotografien aus Hagenbecks Tierpark greifen die Familiengeschichte von Markku Laakso auf, dessen Großonkel und Urgroßonkel väterlicherseits in den 1930er-Jahren als Teilnehmer von Menschenschauen durch Europa tourten.²²⁷ Die Fotoserie hat also einen persönlichen Hintergrund. Obwohl in der Konstellation der Blickverhältnisse bzw. der Begegnung von Rücken- und Frontalfigur verschiedene Blickregime verhandelt werden, geht es in der Arbeit nicht vorrangig um eine Viktimisierung von Sam:innen, sondern um den schonungslosen Blick auf die eigene Geschichte. Das Künstler:innen-Duo widmet sich den unterschiedlichen Präsentationstechniken des 19. Jahrhunderts, ihren Wurzeln in der Malerei, ihrer Beziehung zu Hagenbecks Menschenschauen und den sich hierin artikulierenden Machtverhältnissen kolonialer Prägung.

Die Beschäftigung mit der eigenen Genealogie ist indes auch ein Versuch der Dekolonialisierung, da die häufig unbekannten Schicksale vieler Teilnehmer:innen mit einem persönlichen Schicksal verbunden werden. Laakso gibt beispielsweise an, dass die Partizipation seiner Vorfahren an den Veranstaltungen für die eigene Familie ein mit Scham besetztes Thema war und als solches mehrere Generationen überdauerte; es wurde verdrängt, was ihn wiederum zu seiner persönlichen Auseinandersetzung mit Hagenbecks Tierpark bewog.²²⁸

Wenn der Künstler vor dem Eismeer-Panorama als Rückenfigur posiert, tritt er in die historischen Fußspuren seiner Ahnen. Zudem ist der Fotografie aber auch ein Moment der Widerständigkeit eingeschrieben. Da Laakso nicht nur den direkten Blickkontakt mit den Betrachter:innen der Fotografie vermeidet, sondern ihnen sogar den Rücken zukehrt, verweigert er sich – ähnlich wie die Rückenfiguren in Pia Arkes und Marja Helanders Arbeiten – gegenüber einer neugierigen Betrachtung von außen. Die Tatsache, dass sich Dahlsten als weibliche Figur demgegenüber den Rezipient:innen zuwendet und damit selbst in die Rolle des betrachtenden Subjekts schlüpft, kann wiederum als eine Geste der Ermächtigung oder zumindest als

227 Cathrine Baglo: Samische Perspektiven auf Carl Hagenbecks ›Anthropologisch-Zoologische Ausstellungen‹. *Eanan Hállá. Sami Quinnodagat/Das Land spricht. Sámi Horizonte/The Land has a mind to speak. Sámi Horizons*, hg. von Anna-Sophie Laug. Museum am Rothenbaum – Kulturen und Künste der Welt: 2023, S. 54–87, S. 54. Die Autorin verwendet die Beschreibung der lebenden ethnographischen Ausstellungen, wobei auch diese vielleicht nicht ideal ist, weil der Eindruck einer Wissenschaftsnähe der Veranstaltungen damit möglicherweise noch weiter gestärkt wird.

228 Áile Aikiko: Oaidnetmeahttu Sápmi – Das missachtete Sapmi. *Speaking Back: Decolonizing Nordic Narratives*, hg. von Katja Schroeder. Kunsthaus Hamburg: 2023, ohne Seitenzahlen.

Thematisierung Indigener Handlungsmacht (Agency) in europäisch geprägten Präsentationskontexten verstanden werden.

Hilke Thode-Arora vertritt diesbezüglich einen provokativ anmutenden Standpunkt, wenn sie über Hagenbecks Menschenschauen schreibt:

»For the last two decades, scholarship has concentrated on this aspect, especially the field of ethnic shows as linked to colonialism and the development of racial categories in late nineteenth- and early twentieth-century Western academia and society [...] thus reproducing Western agency and non-Western powerlessness that were virulent at the time of ethnic shows. [...] Indigenous agency, motives, and strategies in ethnic-show recruitment and organization, even in adaption to the audience expectations backed by a number of sources, have been widely neglected and should be reconsidered in the future.«²²⁹



Abb. 52: Anonym: Fotografie der Eröffnung des Tierparks am 7. Mai 1907
© Wikimedia Commons.

Menschenschauen seien also ein kulturelles Gefüge, geprägt von komplexen kolonialen Machtverhältnissen, die letztlich einseitigen Zuschreibungen eines Opferstatus' der Ausgestellten widersprechen. Samische Teilnehmer:innen von Hagenbecks Tierpark hätten im Verlauf der Zeit und durch ihre Erfahrungen aus den sogenannten Camps stattdessen zunehmend Details in ihren Verträgen

229 Thode-Arora 2021, S. 72.

selbstbestimmt verhandelt und sich damit Stück für Stück von der kolonialen Vereinnahmung emanzipiert.²³⁰

Allerdings darf bei aller Ermächtigungstheorie nicht außer Acht gelassen werden, dass die in den Menschenschauen wirksamen kulturellen Gefüge und Machtverhältnisse grundlegend kolonial bestimmt und somit niemals ausgeglichen bzw. klar gerichtet waren. Um die Netzwerk-Metapher von Bruno Latour zu bemühen, handelt es sich bei den Menschenschauen um verschiedene Entitäten (Menschen, Tiere, Artefakte), die in einer Beziehung zueinander standen.²³¹ Handlungsmacht war innerhalb dieser Gefüge nicht gleich verteilt. Diesen Aspekt greifen auch Dahlsten und Laakso in ihrer Fotografie *Eismeer, Hagenbecks Zoo* auf, nämlich indem unterschiedliche Blickkonstellationen das Verhältnis von Betrachten und Betrachtetwerden bzw. Subjektivierung und Objektivierung systematisch verhandeln. Gerade hierin kommt die strukturelle und oftmals unsichtbare Gewaltausübung in kolonialen und vor allem transnationalen Verflechtungen zum Ausdruck.



Abb. 53: Annika Dahlsten und Markku Laakso: *Gates of Hagenbeck*. Fotografie, 50 x 75 cm, 2013 © Annika Dahlsten und Markku Laakso.

Wenn das Künstler:innen-Duo auf der dritten Fotografie der Serie *Campfire at the Zoo* schließlich Hand in Hand durch das historische Portal des Zoos hinausschlendert, wirkt dies mithin wie ein Akt der Befreiung. Referenz für die Fotografie ist eine

230 Ebd., S. 70.

231 Bruno Latour: On actor-network-theory: A few clarifications. *Soziale Welt* 47/4, 1996, S. 369–381.

historische Abbildung von der Eröffnung des Tierparks am 7. Mai 1907, in der die Familie Hagenbeck, einflussreiche Förderer und Bürger:innen Hamburgs vor dem Tor posieren, das nebenbei bemerkt bis heute exotischen Tieren und Skulpturen Indigener Menschen zierte. Als lebendige und selbstbestimmte Entitäten verlassen Laakso und Dahlsten den Zoo, der ein Ort kolonialer Selbstvergewisserung auf Basis der Zurschaustellung Indigener Kulturen und exotischer Tiere war.

Arktische Panoramen

Auch für Hagenbecks Panorama-Architektur, die im Hintergrund von Dahlstens und Laaksos Fotografie *Eismeer, Hagenbeck Zoo* zu sehen ist, war die Anziehungskraft ausschlaggebend, die die Arktis am Ende des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts im Kontext der Poleroberungen ausübte. In Berlin erregte 1888 das erste Nordland-Panorama Hagenbecks große Aufmerksamkeit. Konzipiert wurde es von dem Architekten Carl Planer und zeigte die nordischen Gebirgsszenen der Lofoten.²³² Kaiser Wilhelm II. lobte den erzieherischen Wert des arktischen Panoramas und gab an, dass dieses ihn zu seinen jährlichen Nordlandfahrten (seit 1889) inspiriert hätte.²³³

Hagenbecks Eismeer-Panorama von 1896, das von Seehunden, Eisbären, Möwen, Kormoranen, Lummern und Basstölpeln bevölkert wurde, stand unzweifelhaft in der Tradition polarer Heldenfahrten, wie das Bild eines im Eis eingefrorenen Schiffes verrät. Während der ersten Präsentation des Panoramas in Berlin galt die Fram-Expedition des Norwegers Fridtjof Nansen – die erste Polarexpedition mit einem Eisbrecher – bis zum Sommer 1896 seit ca. zwei Jahren als verschollen.²³⁴ Ähnlich der vermissten Franklin-Expedition führte auch das zu dieser Zeit noch ungewisse Schicksal der Fram und ihrer Mannschaft zu einer Konjunktur des Themas ›Arktis‹ in Wissenschaft und Populärkultur.

Als Hagenbecks Panorama im Dezember desselben Jahres beim Winterdom auf dem Hamburger Heiligengeistfeld ausgestellt wurde, wurde die vom Eis eingeschlossene Fram-Expedition dementsprechend in einem gemalten Hinter-

232 Kaspar Maase hat gezeigt, dass Präsentationsformen wie Zoos und Panoramen keinesfalls nur die sogenannte gesellschaftliche Unter- oder Mittelschicht anzogen, sondern aufgrund ihrer angenommenen Nähe zur Wissenschaft auch in höhergestellten Gesellschaftskreisen beliebt waren. Kaspar Maase: *Wie ›bürgerlich‹ waren Massenvergnügung und -unterhaltung im Deutschland der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts? Geburt der Massenkultur*, hg. von Roland Prügel. Verlag des Germanischen Nationalmuseums: 2014, S. 134–142.

233 Steinkrüger 2013, S. 188.

234 Lothar Dietrich 1998, S. 185. Eine Leipziger Ausstellungsrezension identifizierte das Schiff als Nansens Fram.

grundbild aufgegriffen.²³⁵ Die malerische und gestalterische Inszenierung einer polaren Heldenreise, an der die Besucher:innen des Eismeer-Panoramas imaginär teilnehmen konnten – auch da sie sich aufgrund der fehlenden Gitter im Zoo als Teil der Inszenierung fühlten –, wurde letztlich zum Initialmoment für den Tourismus am Nordkap, der wiederum in einer historischen Linie mit den Hagenbeck'schen Menschenschauen stand.²³⁶



Abb. 54: Eismeerpanorama mit Fram (Panorama des arktischen Lebens).
Anonyme Illustration aus dem *Scientific American Supplement*, vom 11.
September 1896 © Gemeinfrei.

Als das Eismeer-Panorama mit der Fram im Hintergrund schließlich 1897 in Leipzig ausgestellt wurde, bemerkte ein Autor der Zeitschrift *Gartenlaube*:

»Ein anderes Panorama führt uns in die Welt Nansens hinein. Wir sehen das zu einem Eisgebirge erstarrte Meer vor uns, auf dessen Bergen sich wirkliche Eisbären in Freiheit tummeln. Ein tiefer Graben zwischen Schaubühne und Publicum

235 Steinkrüger 2013, S. 190. Zu Stimmen aus Wien: Ursula Storch: *Die Welt in Reichweite: Imaginäre Reisen im 19. Jahrhundert*. Czernin Verlag: 1999.

236 Johann Friedrich Gustav Umlauff, Hagenbecks Schwager, zeigte in seinem sogenannten Hamburger Weltmuseum am Spielbudenplatz zur selben Zeit ein kleinformatiges Diorama der Arktis, in der eine vom Eis eingeschlossene Fram zu sehen war: Steinkrüger 2013, S. 194.

schützt letztere vor jeder Gefahr. Wärter, die wie Eskimos in Felle gehüllt sind, bilden die Staffage des Bildes.«²³⁷

Verschiedene Aspekte sind an diesem zeitgenössischen Kommentar auffällig. Zum einen stehen die Eisbären im Mittelpunkt des Interesses, während die menschlichen Wärter zu einer Staffage verkommen. Dies ließe sich als Unterwanderung einer anthropozentrischen Weltsicht deuten, hätten sich die Tiere im Zoo nicht gerade im Panorama befunden, um die menschliche Schaulust zu befriedigen. Gerade die Ausstellung des ›Anderen‹ (hier Tierischen) machte also das Panorama zu einer auf den Menschen zentrierten und auf ihn ausgerichteten Kunstform. Zum anderen irritiert beim Lesen des Kommentars das Verständnis von Freiheit, das hier nur die gitterlose Schau meint, die einen illusionistischen Effekt hatte und keine wirkliche Freiheit für die Tiere bot. In der panoramatischen Schau verfestigte sich die inszenierte Arktis zu einem (Vorstellungs-)Bild.

Die Fram fand sich, wie eine zeitgenössische Abbildung verdeutlicht, als gemaltes Motiv eines eingefrorenen Schiffes in der rechten hinteren Hälfte des Panoramas. Ebenso wie in Friedrichs *Eismeer* wurde das Panorama strukturiert durch sich hintereinander auftürmende Eisberge, die das erstarrte Meer zu einer Art bewegter Bühne für eine menschliche Katastrophe machten. Eine gewisse Theatralität bestimmte damit sowohl Friedrichs Gemälde als auch Hagenbecks Panoramen.²³⁸ Außerdem zeichnen sich sowohl das Panorama als auch das Gemälde Friedrichs durch eine reizvolle Spannung aus Nähe und Distanz aus. Während der Graben, der die Besucher:innen des Eismeer-Panoramas von den Tieren trennte, übersehen (und damit imaginär übertreten) werden konnte, vermittelt auch Friedrichs Gemälde den Eindruck einer Übertretbarkeit der Bildschwelle durch die sich scheinbar bedrohlich auf die Betrachter:innen zubewegenden Schollen. In Hagenbecks Eismeer-Panorama fanden sich nunmehr auf ähnliche Weise Strategien, die den Besucher:innen das Gefühl vermittelten, Teil der ausgestellten Umwelten zu sein. So konnte sich das Publikum als Teilnehmende der Crew Nansens wännen, auf tragische Weise und unbestimmte Zeit eingeschlossen im Eis.²³⁹

Hagenbecks arktische Panoramen verbanden also angebliche »Authentizität und malerische Inszenierung.«²⁴⁰ Die großformatigen Präsentationen luden ein zu einer »Reise mit den Augen«²⁴¹, wie auch ein zeitgenössischer Kommentar aus der amerikanischen Presse zeigt:

237 Lothar Dietrich 1998, S. 188–189.

238 Vgl. zum Verhältnis von Inszenierung, Authentizität und Theatralität in der Fotografie die Kapitel zu Swaantje Güntzel und Elina Brotherus.

239 Lisa Bloom: *Climate Change and the New Polar Aesthetics*. Duke University Press: 2022.

240 Lothar Dietrich 1998, S. 148.

241 Ebd., S. 178.

»The vivid interest in the regions far north, which was so remarkable in days gone by, has recently been stirred anew by the successful efforts of Nansen and Andrée daring enterprise. In anxious suspense the whole world awaits the time when news from the aeronaut will be received, and our imagination figures up before our eyes a picture of desolate, snow-covered plains, beset with huge and shapeless blocks of ice, and animated with fearful polar bears and inoffensive seals, a scene from the land where so many explorers have succumbed in battle with a great and dreadful foe. But a more concrete representation than these fancies of our minds has been set before the interested European. Transplanted, as if by a magician's wand, from regions of perpetual snow into our temperate zone, a scene of arctic life laid amid the busy life of the great hanseatic town Hamburg.«²⁴²

Der Effekt einer identitären und erhabenen Selbstvergewisserung war es, der – im Übrigen auch im Zuge der aeronautischen Versuche der Poleroberung – um 1880 in Deutschland zu einer zweiten Konjunktur panoramatischer Schauen führte und letztlich zu dem Bau des heutigen Eismeer-Panoramas im Hamburger Tierpark in Stellingen 1907. Obwohl die gemalte Hintergrundlandschaft mit der Fram hier einer felsenartigen Kulissen-Architektur wich, steht die Panorama-Landschaft, die nur durch einen niedrigen Steinwall und einen leicht zu übersehenen Graben von den Besucher:innen getrennt ist, deutlich in der Tradition heroischer Imaginationen. Sie brachte die Arktis, gesehen von einem erhöhten Standpunkt, auf anschauliche Weise in Deutschlands Norden.

In Dahlstens und Laaksos Fotografie *Eismeer, Hagenbeck Zoo* ist die felsige Mauer, die die Figuren von der künstlichen Landschaft trennt und zugleich Teil dieser ist, zwar für die Figuren (aufgrund ihrer unmittelbaren Nähe) übersehbar, für die Betrachter:innen der Fotografie ist sie indes durchaus auffällig. Ungewöhnlich ist sie schon deshalb, weil romantische Bildformeln von Landschaft mit Rückenfiguren generell keine Barrieren kennen, sondern im Gegenteil die physische Begegnung mit einer endlosen Weite möglichst unmittelbar zum Ausdruck gebracht wird.

Dahlsten und Laakso befragen diese kanonisierten Darstellungs- und Wahrnehmungskonventionen, indem sie für die Betrachter:innen eine doppelte Barriere des Blicks vor dem Eismeer-Panorama inszenieren: die felsige Mauer und die beiden Figuren, die gemeinsam verhältnismäßig viel von dem Hintergrund des Bildes verdecken. Anstelle eines Tiefensogs werden den Rezipient:innen der Fotografie somit verschiedene Sehangebote gemacht. Der Blick kann auf der Rücken- oder der Frontfigur verweilen oder er kann die angeblich arktische Landschaft in Augenschein nehmen. Diese erscheint aufgrund ihrer Umfriedung – im Vergleich zur Weite der erhabenen Landschaften auf romantischen Gemälden – allerdings begrenzt und von einer besonderen Leere. So evoziert der thematische Rahmen eines Zoobesuchs die

242 Ames 2008, S. 158.

Erwartung des Anblicks exotischer Tiere, die jedoch fehlen. Die scheinbare Unbewohntheit oder Unbelebtheit der Landschaft wird somit besonders auffällig.

Polare Dioramen

Dieser Umstand lässt sich ferner in einem Vergleich zwischen Hagenbecks Eismeer-Panorama und dem Diorama-Kult des 19. Jahrhunderts veranschaulichen. Als eine mit dem Panorama eng verwandte, aber nicht unbedingt gleichzusetzende Präsentationsform zeichnet sich das Diorama in der Regel durch den künstlichen Nachbau einzelner Naturräume aus, oft ausgestattet mit präparierten Tieren und gezeigt hinter Glas. Das Diorama gilt als eine typische Präsentationsform der Naturkundemuseen des 19. Jahrhunderts und hat auch aktuell wieder Konjunktur.

Entwickelt wurde es 1822 von Louis Daguerre und Charles Marie Bouton in Paris.²⁴³ Seine Größe konnte stark variieren – von kleinen Guckkästen hin zu begehbaren Bühnen. Typisch war eine illusionistische Leinwand im Hintergrund mit davor inszenierten vegetabilen und tierischen Artefakten. Dioramen ermöglichten den Besucher:innen die imaginäre Erfahrung fremder Länder, ohne dass sie die Beschwerlichkeiten einer Fernreise auf sich nehmen mussten. Die Gestalter:innen arbeiteten mit dem Reiz an der »Illusion von Wirklichkeit«, wobei die Unterscheidung zwischen beiden Bereichen durch ein möglichst offenes Arrangement des Ausgestellten spielerisch aufgehoben wurde.²⁴⁴ Der Eindruck, an einer Forschungsreise teilzunehmen, also selbst zum Entdecker oder zur Entdeckerin zu werden, entfaltete in der Dioramaschau nicht nur eine rezeptive, sondern auch eine produktive Kraft. Durch die Nähe zur romantischen Malerei – Walter Benjamin bezeichnete das Diorama in seinem *Passagenwerk* als ein sinnliches Experiment ähnlich der Zaubernächte der Romantik²⁴⁵ – wurde die Vorstellung einer unberührten Natur genährt; gleichzeitig ist das Diorama eine Präsentationsform im Kontext von Nationalisierung und Kolonialisierung.²⁴⁶ Vor allem für die Zeit der Gründung der USA hat die Forschung eine Beförderung des Siedlerkolonialismus durch dioramatische Schauen festgestellt, da hier eine Engführung von Imperialismus und Wissenschaft stattfand.²⁴⁷

Diese problematische Verknüpfung findet sich allerdings nicht nur in der Geschichte der USA, sondern auch in Skandinavien und dort insbesondere in Verbin-

243 Hans Buddemeier: *Panorama, Diorama, Photographie: Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*. Fink: 1970, S. 25.

244 Ebd., S. 31.

245 Walter Benjamin: *Diorama (1927–40)*. *Das Passagen-Werk. Band V, 2*, hg. von Rolf Tiedemann. Suhrkamp: 1982, S. 660–665.

246 Buddemeier 1970, S. 46.

247 Karen Wonders: *Habitat Dioramas: Illusions of Wilderness in Museums of Natural History*. Almqvist & Wiksell: 1993, S. 10.

dung mit Naturkundemuseen. Der schwedische Biologe Gustaf Isak Kolthoff vertrat die Annahme, dass Tiere sich im engen Bezug zu ihrem Lebensraum entwickeln, von diesem also geprägt werden und mit ihm in einem physischen Austausch stehen.²⁴⁸ Das Diorama wurde daraufhin zu einer Metapher für eine Welt, bestehend aus verschiedenen Lebensräumen, die in sich abgeschlossen sind. Kolthoff entwarf (zusammen mit Olof Gylling) insbesondere arktische Dioramen, die neben der Vermittlung von Forschungswissen auch der »patriotische[n] Identifikation mit der nördlichen Landschaft« dienen sollten.²⁴⁹ Kolthoff galt zu dieser Zeit als ein Pionier der arktischen Forschung und sogar als ein Held, da er auf abenteuerliche Reisen (zum Beispiel nach Grönland) ging und dabei u.a. die Nord-Ost-Passage entdeckte. 1893 richtete Kolthoff im Biologischen Museum in Stockholm ein besonders großformatiges und begehbare Diorama bzw. Panorama ein – übrigens abermals ergänzt von der Malerei, nämlich durch den bereits erwähnten Künstler Bruno Liljefors.²⁵⁰ In Deutschland wiederum schlug Hagenbeck mit seinem Versuch, das Fremde in einer »authentischen« Umgebung und zugleich spektakulären Inszenierung zu fassen, einen ähnlichen Weg ein.

Hagenbecks Museumsarchitekturen und Veranstaltungen – unter ihnen auch die Menschenschauen – kennzeichnete eine Verbindung der auch für das Diorama typischen Kontroversen von Taxonomie und Ökologie sowie Wissenschaft und Unterhaltung.²⁵¹ Insbesondere die Behauptung eines epistemischen Charakters der Panoramen stärkte Hagenbecks Ruf als Pionier einer naturalistischen Repräsentationskunst, die den Menschen einen Blick auf unerforschte Regionen der Welt in konzentrierter und erkenntnisreicher Form biete.²⁵² Die Zugänglichkeit und Eroberung der Welt durch den Blick steckt bereits hinter der epistemologischen Geschichte des Dioramas, schließlich bedeutet im Griechischen die Verbindung aus »dia- und »horama« so viel wie »durch den Blick« oder »was ich sehe«.²⁵³ Der Blick ins Diorama verspricht demnach einen Erkenntnisgewinn; in ihm und mit ihm wurden angebliche Wirklichkeiten durchdrungen und konstituiert. Parallel dazu sprach auch Kolthoff, sozusagen als schwedisches Pendant zu Hagenbeck, dem Diorama die Fähigkeit zu, Charakteristika des Lebens und seiner Zusammenhänge – welche sich aufgrund ih-

248 Katharina Dohm u.a.: *Diorama: Erfindung einer Illusion*. Schirn Kunsthalle: 2017, S. 69.

249 Ebd., S. 69.

250 Ebd., S. 72. Der »schwedische Schneemaler« Gustaf Fjæstad war übrigens ebenfalls in das Malen des panoramatischen Hintergrundbildes des Dioramas involviert.

251 Ebd., S. 9.

252 Ebd., S. 41 und 46.

253 Diorama bedeutet auch eine Durchsicht: Christiane Voss: *Idyllisches Schaudern. Das Habitat-Diorama zwischen Leben und Tod (Bild-Besprechung)*. *Science Fiction: Inszenierungen der Wissenschaft zwischen Film, Fakt und Fiktion*, hg. von Luisa Feiersinger u.a. De Gruyter: 2018, S. 127–129, S. 128.

rer Unsichtbarkeit der Vermittlung durch Sprache entziehen – eine sinnliche Erfahrbarkeit zu verleihen.

Der Topos von Unberührtheit ist dabei in seiner Bedeutung für die dioramatische Schau, und zwar bezüglich ihres Versprechens auf Authentizität, nicht zu unterschätzen. So schreibt Karen Wonders über den Gegenstand dioramatischer Schauen: »Specifically, the subject is usually an intact ecosystem or a primeval landscape, untouched by civilization.«²⁵⁴ Dioramen suggerierten, den Blick auf eine unberührte Natur zu öffnen, die zum ersten Mal wahrgenommen wird. Ausgestellt wurden allerdings keine konkreten Landschaften, sondern Landschaftstypen; Dioramen waren die räumliche Umsetzung von Klischees und Vorstellungen, die mit einer bestimmten Region verknüpft waren.²⁵⁵ Sie verschränkten »Objektivität und Imagination« sowie »wissenschaftliche Erkenntnis und künstlerische Gestaltung«.²⁵⁶ Uta Kornmeier und Georg Toepfer stellen dahingehend fest, dass im Diorama die künstlerische Kreativität in den Dienst der Vermittlung naturwissenschaftlicher Erkenntnisse trat; Ziel der Installationen sei es gewesen, »eine ganze Landschaft unmittelbar physisch erlebbar zu machen.«²⁵⁷ Mit ihrem Versprechen von Unmittelbarkeit, Ganzheit und Ereignishaftigkeit waren Dioramen Teil einer »kolonialistischen Wissenschafts- und Gesellschaftspraxis.«²⁵⁸

Im Lichte von Theresa Stankoweits Untersuchung zum Habitat-Diorama lässt sich die Arktis ebenfalls als ein paradigmatischer Ort jener Verflechtung von Ideologie, Inszenierung und Ästhetik begreifen, die das heroische Sehen konstituiert.²⁵⁹ Die arktischen Dioramen des frühen 20. Jahrhunderts – etwa im Senckenberg-Museum in Frankfurt a.M. oder eben im Biologischen Museum in Stockholm – zeigen, wie koloniale Imaginationen von leerer Natur visuell verfestigt wurden. Stankoweit beschreibt das Habitat-Diorama als ein Medium, das nicht bloß Natur abbildet, sondern soziale und politische Ordnungssysteme in ein anschauliches Modell überführt. Besonders die Arktis wurde als Gegenbild zu den »heißen« kolonialen

254 Wonders 1993, S. 192.

255 Aktuell gibt es Versuche, die ökologische Dimension von Dioramen zu nutzen und zugleich die Vorstellung einer Unberührtheit von Natur durch das Ausstellen einer durch den Menschen veränderten Welt zu thematisieren. Dioramen avancieren derzeit also zu Ausstellungsformen des Anthropozäns. Auch in diesen Versuchen zeigt sich ein Weiterleben der Romantik im ökologischen Kontext. Annette Simonis: Das Aussterben durchdenken. Begegnungen mit verstorbenen Spezies im naturhistorischen Diorama. *Komparatistik Online*, 2020, S. 26–49.

256 Uta Kornmeier und Georg Toepfer: Natur im Kasten. Ästhetische und museale Antworten auf das Problem des naturgeschichtlichen Dioramas. *Objektivität und Imagination: Naturgeschichte in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts*, hg. von Annerose Keßler und Isabelle Schwarz. transcript: 2018, S. 225–250, S. 225.

257 Ebd., S. 228.

258 Ebd., S. 236.

259 Theresa Stankoweit: *Das Habitat-Diorama um 1900: Medialer Eigensinn und politische Raumkonstruktionen in Naturkundemuseen*. De Gruyter: 2025.

Zonen inszeniert – eine ästhetische Strategie, die imperialen Besitzlogiken ebenso diene wie sie ökologische Reinheitsvorstellungen hervorbrachte.²⁶⁰ Entscheidend war dabei die körperlich-sinnliche Dimension der Wahrnehmung: Das von Stankoweit als ›*tastendes Sehen*‹ bezeichnete Rezeptionsverhalten aktivierte den Körper der Betrachter:innen durch die Evokation von Sehnsucht, band ihn affektiv in den Raum ein und erzeugte damit ein illusionistisches Näheverhältnis zu der dargestellten Umwelt.²⁶¹ Gerade diese sinnliche Überzeugungskraft begründet die ideologische Wirkung des Dioramas bzw. seinen (gefährlichen) ›Zauber.‹

In Dahlstens und Laaksos *Eismeer*, *Hagenbeck Zoo* scheinen die Rückenfiguren zur Reise in eine noch unberührte Arktis einzuladen, welche die Besucher:innen zum Staunen bringen wird. Letztlich liegt dieses inszenierte Staunen, wie die Fotoserie zeigt, allerdings an der Wurzel eines kolonialen Wahrnehmungsdispositivs. Diese Beobachtung ist anschlussfähig an Nicola Gess und Mireille Schnyder, die die Empfindung des Staunens als ein Mittel der Grenzüberschreitung und der Grenzziehung verstehen, was durchaus gewaltsam weitergedacht werden kann.²⁶² Im Staunen über das Eismeer-Panorama wird schließlich eine heroische Imagination evoziert, nämlich die einer Eroberungstat, welche auf einer Form der visuellen Grenzüberschreitung beruht, indem sie auch ein haptisches Versprechen macht. Dieses bezieht sich auf die physische Erfahrung des ›Anderen‹ und behauptet für sich einen dezidiert epistemischen Wert. Oder zurück gespiegelt auf die Forschung von Gess und Schnyder: »[Das Staunen] indiziert eine (noch) nicht kategorisierbare Fremdheit und konstituiert so eine Grenze des Verstehens und Wissens«²⁶³, in unserem Zusammenhang also der ›westlichen‹ Welt.

Gleichzeitig lässt sich in der fotografischen Festhaltung des Dioramas eine Art *doppelte Medialisierung* verzeichnen: als räumliches Arrangement und zugleich als fotografisch verbreitetes Bild.²⁶⁴ In ihr stabilisiert sich die Illusion eines unmittelbaren Naturkontakts, während ihre technische und politische Gemachtheit unsichtbar bleibt. In zeitgenössischen Kunstfotografien, die historische Dioramen aufgreifen oder zitieren, wird diese doppelte Medialisierung allgemein neu verhandelt: Sie reflektiert den kolonialen und epistemischen Blick, der sich in der gläsernen Trennung von Betrachter:in und Bildraum sedimentiert, und verschiebt ihn in eine kritische Gegenwartswahrnehmung, in der das Sehen selbst zum tastenden, fragenden

260 Ebd., S. 65–70.

261 Ebd., S. 342–348.

262 Nicola Gess und Mireille Schnyder: Staunen als Grenzphänomen. Eine Einführung. *Staunen als Grenzphänomen*, hg. von dens. Fink: 2017, S. 1–14. Nach den Autorinnen ist Staunen der Keim jeder Imagination. Es beflügelt das Begehren nach sinnlicher Transgression.

263 Ebd., S. 7.

264 Stankoweit 2025, S. 382.

Akt wird. Die Ausgestelltheit der Szene entpuppt sich als eine Inszenierung von Authentizität.

Das Duo Dahlsten und Laakso spielt in ihrer Fotografie *Eismeer, Hagenbeck Zoo* mit eben diesen, für das Diorama typischen Fiktionen aus Unberührtheit, Fremdheit und Wissenschaftlichkeit. Den Betrachter:innen wird die Teilhabe an einem epistemischen Blick suggeriert, der Teil von Heroisierungsprozessen ist. Allerdings ist die Leere des Panoramas, das die Rückenfigur betrachtet auffällig und semantisch mehrfach besetzt. Zum einen schließt sie im Rekurs auf das *Eismeer* Friedrichs an die Vorstellung der Arktis als Bühne für Wissenschaftshelden an. Zudem wird durch die ›Unbewohntheit‹ des Panoramas die Künstlichkeit der umgebenen Zoo-Architektur besonders deutlich. Darum mag in der Fotografie die Leere des Eismeer-Panoramas (ohne Tiere) auch an den kolonial bedingten Verlust von ökologischen Systemen erinnern. Die Konstruiertheit der Szene und damit nicht ihre Intaktheit, sondern ihre Zurichtung für ein menschliches Schauen werden durchaus bewusst gemacht.²⁶⁵ Die inszenierten und ausgestellten Landschaften erscheinen nicht nur als Surrogate der Natur (hier der Arktis), sondern als ihre Essenz. Während Dioramen ein intensives Wirklichkeitsversprechen (ähnlich dem Medium der Fotografie) geben, stellt *Eismeer, Hagenbeck Zoo*, ebendiese Annahmen zur Diskussion.²⁶⁶

Dioramen affizieren sowohl Körper als auch Geist, was sie zu durchaus romantischen Darstellungsformen macht. Sie spielen mit dem Versprechen physischer Nähe:

»At the turn of the century, the reception and activation of the diorama depended as much on the full body and the sense of touch as on the eye. Thus, each chapter shows that physical interaction is a key element for understanding the medium. [...] From an iconographic point of view, dioramas directly evoke touch [...].«²⁶⁷

265 Barbara Maria Stafford and Frances Terpak: *Devices of Wonder – From the World in a Box to Images on a Screen*. Getty Publications: 2001, S. 251. Den Autorinnen zufolge ergibt sich das Wundern im Anblick von Dioramen auch dadurch, dass sie das Gefühl vermitteln, eine Region werde zum ersten Mal betrachtet, als sei sie also vom Menschen völlig unberührt und trotzdem für seine Wahrnehmung hergerichtet.

266 Zum Wahrheitsversprechen der Fotografie, das auch in den übrigen Kapiteln dieser Publikation eine Rolle spielt: Peter Geimer: *Das Bild als Spur: Mutmaßungen über ein untotes Paradigma. Spur: Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, hg. von Sibylle Krämer. Suhrkamp: 2007, S. 95–120.

267 Noémie Étienne: *The Art of the Anthropological Diorama: Franz Boas, Arthur C. Parker, and Constructing Authenticity*. De Gruyter: 2021, S. 52.

Für die Teilhabe an einem »explorer's gaze« als ein pionierhaftes Schauen ist die Evokation eines berührenden Auges zentral.²⁶⁸ Dioramen waren also keine rein auf Vergnügen und intensivierte Innerlichkeit ausgerichteten Arrangements, sondern imperiale Konstruktionen, die eine politische Implikation transportierten, indem sie ihre Wahrnehmung intensivieren, lenken und vorgeben.²⁶⁹ Bis heute markieren sie eine Unterwerfung der Natur, die auch menschliche Bewohner einschloss, wie Dahlsten und Laakso in ihrer Arbeit nachdrücklich thematisieren.

Dies zeigt sich auch in Hagenbecks Zooarchitektur, nämlich mit Blick auf die historischen Zeugnisse und die Betonung der Authentizität des Gezeigten sowie der (durch die Barrierefreiheit) aufgerufenen Fiktion von »Natürlichkeit«. Das Eismeer-Panorama gab ein Wahrheitsversprechen, das von der affektischen Resonanz des Publikums immer wieder neu bestätigt wurde. Die Verbindung zwischen dem Panorama und der tatsächlichen Arktis war dabei allerdings nie gegeben; es handelt sich um eine Art hyperreales Produkt, das bis heute besucht werden kann:

»As places of fantasy, reproductions of spaces that do not exist, and copies of intended universes, dioramas are undoubtedly hyperreal [...]. To be sure, dioramas are fictions. The spaces created have no historical or geographical reality beyond that which they themselves establish.«²⁷⁰

Dioramen etablierten also eigene Realitäten, die zwar fiktiv waren, durch das räumliche Gestaltwerden von Fantasien und Sehnsüchten jedoch letztlich einen eigenen Wirklichkeitsanspruch entfalteten.²⁷¹ Da Dioramen vorgaben, einen konzentrierten Einblick in einen Landschaftstyp – in Hagenbecks Fall sozusagen das Charakteristische der Arktis – erlebbar zu machen, wurden die sorgsam präparierten Naturräume zu Stellvertretern der Wirklichkeit. Darüber hinaus dienten Dioramen der Inszenierung des Fremden. In ihrer abgeschlossenen Räumlichkeit suggerierten sie, dass das Ausgestellte einer kategorial anderen Welt zugehört, die medial vermittelt wurde. Es handelt sich sozusagen um die Ausstellung des »Anderen«, dem sich das Publikum nähern konnte, welches wiederum im Modus der Betrachtung neue Wirklichkeiten schuf.²⁷² Ebendieses kolonialistische Merkmal einer verschleierte Ausstellung und Vermittlung gewinnt in Dahlstens und Laaksos Fotografie an Sichtbarkeit.

268 Ebd., S. 14.

269 Ebd., S. 17.

270 Ebd., S. 18.

271 Juliane Voss schreibt zu dem Wirklichkeitscharakter der Dioramen ergänzend: »So fungieren und faszinieren sie als schaurig-erbauliche Vehikel für ästhetische Wachtraumreisen durch eine chimärenhafte Weltlichkeit, die ohne feste Raum-Zeit-Koordinaten uneinholbar anachronistisch bleibt.« Voss 2018, S. 129.

272 Étienne 2021, S. 49.

Während die Verdoppelung des Epistemischen, das sowohl das Diorama als auch die Fotografie medienhistorisch aufrufen, eine Steigerung der Realität des Gezeigten (im Sinne eines Hyperrealismus) zur Folge hat, etablieren die beiden Figuren im Bild das polare Panorama als eine Szenerie, die nicht dem Körper, sondern nur dem Blick zugänglich ist und zudem bereits wahrgenommen und medial vermittelt wurde. Die Fiktion eines ersten und unmittelbaren Sehens wird damit torpediert. Dieser Aspekt wird durch die nahsichtige Betrachtung der männlichen von der weiblichen Figur noch betont. Deutlich wird, dass die angeblich der Arktis nachempfundene Landschaft für eine Betrachtung von außen hergerichtet wurden; ihr ikonographisches Vorbild war die romantische Ästhetik bzw. Malerei. Die Begegnung mit dem ›Fremden‹ entpuppt sich somit als eine Fiktion aus dem 19. Jahrhundert und letztlich als kulturelles Konstrukt, das in *Eismeer, Hagenbecks Zoo* metaromantisch befragt wird.²⁷³

Hagenbecks Zoo als Trickfilm

Ein Pendant zu der Fotoserie *Campfire in a Zoo* ist ein gleichnamiger HD-Animationsfilm des Duos, der gewöhnlich in einer 6-Kanal-Videoinstallation gezeigt wird.²⁷⁴ Es handelt sich um einen Puppenfilm von 2019, in dem ebenfalls Rekurs auf die Familiengeschichte Laaksos genommen wird. Sechs Bildschirme sind dafür in einer Reihe auf Augenhöhe der Betrachter:innen angeordnet. Während fünf Monitore eine Geschichte mit animierten Figuren zeigen, ist auf dem rechten ein Schauspieler zu sehen, der einen Vorleser mimt. Mit einem aufgeschlagenen Buch auf den Knien und in einem Lehnssessel sitzend gibt er Einblick in überlieferte Erinnerungen an die Menschenschauen. Die unschuldige Vorlesesituation einer Kindergeschichte passt allerdings nur sehr bedingt zu der im Film entfalteten Geschichte, die ein reales Vorbild hat.

So heißt es über den Vorfahren des Künstlers: »Simoni Laakso war von Beruf Küster und als Holzflößer trug er Post aus. Er war ein weithin bekannter Geschichtenerzähler.«²⁷⁵ Außerdem wird von einem Brautpaar berichtet, das während der Menschenschauen jeden Tag aufs Neue Hochzeit für ein neugieriges Publikum feiern musste. Durch das Vortragen dieser Erinnerungen wird deutlich, dass die Menschenschauen persönliche Schicksale prägten. Gleichzeitig wird – auch

273 Donna Haraway hat Dioramen als »meaning machines« bezeichnet, da sie Teil kolonialer Prozesse sind. Vgl. Donna Haraway: *Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden*, New York City, 1908–1936. *Social Text*, Winter 11, 1984–85, S. 20–64, S. 25.

274 Aikiko 2023, ohne Seitenzahlen.

275 Das Zitat beruht auf eigenen Notizen und Fotografien, die ich während des Besuchs der Ausstellung *Speaking Back* (3.6.–1.10.2023) im Hamburger Kunsthaus gemacht habe, wo die Videoarbeit präsentiert wurde.

durch die Figur des Geschichtenerzählers – bereits Hagenbecks Authentizitätsversprechen der Menschenschauen als Teil einer lukrativen wie ebenso unheilvollen Fiktionsmaschinerie eingeführt.

Der Protagonist des Films ist der 14-jährige Veikko, der Großonkel des Künstlers. 1930 war er Teilnehmer einer sogenannten Polar-Schau, die von Deutschland über Polen nach Russland wanderte.²⁷⁶ Von dieser Reise existiert ein Tagebuch von Mathé-Danél (auch Daniel Mathis Haetta), das als Vorlage für den Film und die Kommentare des Geschichtenerzählers diente. Als historisches Dokument steht das Tagebuch in einem gewissen Spannungsverhältnis zu dem künstlerisch-fiktiven Charakter des Trickfilms.



Abb. 55: Annika Dahlsten und Markku Laakso: Filmstill (aus *Campfire in a Zoo*), animierter Puppenfilm, 6-Kanal-HD-Videoinstallation (gezeigt im Loop), 2019 © Annika Dahlsten und Markku Laakso.

Dahlsten und Laakso widmen sich der Historizität, Fiktion und Authentizität in verschiedenen medialen Formaten hinsichtlich ihrer affektiven Überzeugungskraft. Da aus einem angeblichen Tagebuch vorgelesen wird, erhält die Stimme einzelner Betroffener auditiv an Gewicht; sie stehen stellvertretend für die Anonymität vieler Teilnehmer:innen der Menschenschauen, deren späteres Schicksal heute unbekannt ist, da sie nie »zu Wort« kamen. Gleichzeitig übersetzt das Duo den Augenzeugenbericht in einen Puppenfilm, der durch die Figur des Vorlesers wie ein Märchen inszeniert wird. Neben der hierdurch eingewobenen Metaebene der Rezeption mag es hierfür auch einen weiteren Grund gegeben haben. Und zwar trägt diese dramaturgische Entscheidung möglicherweise dem Umstand

276 Aikiko 2023.

Rechnung, dass Kinder das hauptsächliche Zielpublikum von Hagenbecks Tier- und Menschenschauen waren. Da sie gerne wiederholt eine Vorstellung besuchten und zudem häufig Freund:innen mitbrachten, waren sie essenziell für den ökonomischen Erfolg der Veranstaltungen.²⁷⁷

Das intendierte Publikum von Dahlstens und Laaksos Puppentrickfilm ist demgegenüber eine erwachsene Rezipient:innenschaft. Dafür sprechen die zahlreichen metaästhetischen Reflexionsangebote der Geschichte. In einer Schlüsselszene des Films wird Veikko beispielsweise zusammen mit seiner Mutter und seinem Vater innerhalb eines Parks – bzw. einer dioramahaft inszenierten Situation – fotografiert.²⁷⁸ Neben der Familie befinden sich die typischen Attribute samischer Kulturen: ein Laavu (Zelt), ein Hütehund, ein Rentier und eine schamanische Trommel. Die Figuren tragen samische Kleidung und blicken in die Kamera, während ein europäischer Fotograf vor ihnen sein Stativ positioniert. Zur Irritation der Fotografierten wird plötzlich eine gemalte Winterlandschaft als Hintergrund ins Bild geschoben, um den grünen Parkausblick zu verdecken. Ein Seitenblick und eine subtile Geste, nämlich das Ergreifen der Hand ihres Mannes durch die Frau, lassen das Unwohlsein der Gruppe in dieser Situation der Zurschaustellung und Typisierung erahnen. Auf dem entstandenen Foto in Schwarzweiß wirkt die gemalte Polarlandschaft indes wie ein tatsächlicher Hintergrund. Die Bedeutung der Malerei und Fotografie für die Generierung und Zementierung arktischer Klischees und ihrer Naturalisierung werden hinsichtlich ihrer kulturellen und medialen Produktionsstrategien für die Betrachter:innen reflektierbar.²⁷⁹

Der Film dekonstruiert Mechanismen der Authentifizierung und Naturalisierung, die auch Hagenbeck in seinem Zoo verwendete, um seinen Veranstaltungen zu Erfolg zu verhelfen. Dieses Verfahren kennzeichnet auch eine andere Szene des Films, in der Veikko nachts in ein Affenhaus einbricht und dort mit dem Finger die Hand eines Schimpansen berührt; hier wird eine Ähnlichkeit zum Fresko in der Sixtinischen Kapelle von Michelangelo sichtbar. Initiiert wird ein Moment der Begegnung, das in der ikonographischen Tradition der Schöpfungsgeschichte steht und auf die evolutionstheoretischen und rassentheoretischen Annahmen der Anthropologie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts verweist. Wenn Veikko seinen Finger erschrocken zurückzieht, wird deutlich, dass er sich in diesem Augenblick wahrscheinlich der ausgeklügelten Inszenierung von Natürlichkeit

277 Theode-Arora 2021, S. 165.

278 Für die Fotografie im Film gibt es ein Pendant aus dem Familienalbum Laaksos, wie Annika Dahlsten mir per E-Mail mitteilte.

279 Zur Konstruktion und Attraktionskraft des Nordens: Juha-Pekka u.a. Introduction: Multimodality and Intermediality in the North. *Shaping the North through Multimodality and Intermedial Interaction*, hg. von dens. Palgrave Macmillan: 2022, S. 1–16.

innerhalb von Hagenbecks Menschenschauen bewusst wird, die ihn und seine Familie in die Nähe von Tieren rücken.



Abb. 56: Annika Dahlsten und Markku Laakso: Filmstill (aus *Campfire in a Zoo*), animierter Puppenfilm, 6-Kanal-HD-Videoinstallation (gezeigt im Loop), 2019 © Annika Dahlsten und Markku Laakso.

Die fünf Bildschirme von *Campfire in a Zoo* zeigen denselben Film, jedoch in unterschiedlicher Abfolge, sodass einzelne Szenen vergleichend betrachtet werden können. Insgesamt werden die Filme im Loop abgespielt, was den narrativen Charakter der künstlerischen Arbeit aufbricht. Dabei folgt der Film nicht unbedingt einer linearen Erzählstruktur, obwohl mit der Figur des Geschichtenerzählers durchaus auf dieses europäisch geprägte Narrationsmodell rekurriert wird. Vielmehr kann angenommen werden, dass sich hierin auch eine Kritik am Fortschritts- und Evolutionsdenken der Moderne artikuliert, da dieses dem zyklischen Weltbild der samischen Kultur gegenübersteht. Pietari Kääpä schreibt hierzu:

»Such cyclicity is considered integral to Sámis' self-conceptualization of their place in the world. [...] A linear mode of time is anthropocentric, primarily seeing value in increasing human production and consumption.«²⁸⁰

Lineare Modi stehen paradigmatisch für Fortschrittsdenken, Kolonialismus und Assimilierung. Wenn Dahlsten und Laakso dieses Modell des Erzählens aufgreifen, es

280 Pietari Kääpä: Cyclical Conceptualizations of Time. *Ecocritical Perspectives on Sámi Film Culture. Ecocriticism and Indigenous Studies: Conversations from Earth to Cosmos*, hg. von Salma Monani und Joni Adamson. Routledge: 2017, S. 136–153, S. 137.

in der Präsentation der Arbeit jedoch formal brechen, artikuliert sich hierin möglicherweise auch eine Kritik an dem evolutionstheoretischen Charakter der Menschenschauen.

Unzweifelhaft befassen sich die Künstler:innen mit visuellen Medien und ihrem Verhältnis zu Erinnerungskulturen. Diese Debatte ist aktuell mit Blick auf den Umgang mit anthropologisch-wissenschaftlichen Fotografien der Kolonialzeit brisant und wurde hinsichtlich der Sam:innen von Nils-Aslak Valkeapää verfolgt.²⁸¹ Seither bemühen sich insbesondere Historiker:innen, die zur samischen Geschichte und Kultur forschen, um die Rekontextualisierung ethnographischer Aufnahmen aus völkerkundlichen Museen und Privatsammlungen. Porträts von Sam:innen, die als Evidenzen und Dokumentationen der Rassentheorie angefertigt wurden, werden dabei mithilfe der Informationen von Nachkommen einzelnen Personen zugeordnet. Da viele der historischen Fotografien nicht mit den Namen der fotografierten Personen versehen sind, sondern auf ihrer Rückseite mit den Namen der Region, in der die Aufnahme entstanden ist, ist die Rekontextualisierung indes nicht immer möglich.²⁸²

Ein großes Problem für den Versuch einer Dekolonialisierung arktischer Geschichtsschreibung ist indes die einseitige Dokumentation von Verhältnissen aus imperialer Perspektive. Zu keiner Zeit gab es einen autorisierten Standpunkt, von dem aus Sam:innen ihre eigene Geschichte hätten erzählen können – oder in den Worten Lehtolas: »There was no space from where the Sámi could speak.«²⁸³ Das »Bild der Sam:innen« in der Gesellschaft wurde also stets von einem externen kolonialen Standpunkt aus geprägt.

Heute nutzen darum insbesondere samische Künstler:innen das Medium der Fotografie und das ihr innewohnende Wahrheitsversprechen, um durch dekolonisierende Praktiken Agent:innen ihrer eigenen Geschichte zu werden bzw. neue Wirklichkeiten zu schaffen.²⁸⁴ Hierzu ist – so wird deutlich – ein Perspektivwechsel nötig, der die historische Bildwerdung der Sam:innen durch einen imperialen Blick kennzeichnet und zeitgleich die fotografierten Personen von Objekten der Betrachtung zu Subjekten der Erzählung macht.

In Dahlstens und Laaksos Fotografie *Eismeer, Hagenbeck Zoo* werden die verschiedenen Blickmodalitäten von Betrachten und Betrachtetem bzw. Subjektivierung

281 Veli-Pekka Lehtola: Our Histories in the Photographs of the Others. Sámi approaches to visual material in archives. *Journals of Aesthetics and Culture* 10, 2018, S. 1–13.

282 Ebd., S. 4.

283 Ebd., S. 3.

284 Zur Dekolonialisierung samischer Archive mit einem Fokus auf die Fotografie: Anne Heith: Valkeapää's Use of Photographs in Beavri Áhčážan. Indigenous Counter-History versus Documentation in the Age of Photography. *Acta Borealia* 31/1, 2012, S. 41–58.

und Objektivierung modellhaft durchgespielt. Die männliche Rückenfigur ist besonders komplex, weil sie von den Rezipient:innen als Objekt der Wahrnehmung verstanden werden kann und ihr gleichzeitig ein Angebot zur Identifikation inneohnt. Die weibliche Figur wendet sich zum Betrachter hin, schaut ihn jedoch nicht direkt an, sondern macht das Betrachtetwerden bewusst, d.h. die Objektivierung der männlichen Figur; nunmehr durch den weiblichen Blick. Zugleich erscheint sie als diejenige, die am ehesten die Präsenz der Betrachter:innen vor dem Bild bemerken könnte. Die Komplexität der Blickverhältnisse bzw. von wissender Betrachtung und ohnmächtigem Betrachtetwerden macht deutlich, dass transnationale Kolonialisierungsprozesse auf einem komplizierten Beziehungsgeflecht und ihnen inhärenten Machtstrukturen beruhen.²⁸⁵ Relationale Ästhetiken sind darum besonders geeignet, um diese Verhältnisse visuell zu dekonstruieren und analysierbar zu machen.²⁸⁶ Die Perspektive, von der aus eine Situation betrachtet wird, ist – wie Dahlstens und Laakso's Fotoserie und Animationsfilme deutlich machen – entscheidend für die Herausbildung von Handlungsmacht.

Rauna Kuokkanen hat Dekolonialisierung als ein (künstlerisches) Projekt beschrieben, das darum bemüht ist, andere Standpunkte sichtbar zu machen und somit Machtverhältnisse zu relativieren.²⁸⁷ Ziel sei dabei allerdings nicht die Wiedergewinnung präkolonialer Identitäten, sondern die Entwicklung von Möglichkeiten der Selbstermächtigung:

»Decolonization does not mean a return to the time prior to colonial power relations both on an institutional and individual level, but most importantly considering ways and taking action to decolonize them.«²⁸⁸

Dahlsten und Laakso kehren in ihrer Arbeit an den Ort der Menschenschauen und der kolonialen Imaginationsbildung der Arktis zurück. In Hagenbecks Zoo besucht das Duo Orte, die in ihrer Re-Inszenierung verdeutlichen, dass der skandinavische Kolonialismus kein isoliertes Phänomen war bzw. ist, sondern Teil allgemeiner Nationalisierungs- und Assimilierungsprozesse im späten 19. und beginnenden 20. Jahrhundert, in der mediale und der Wissenschaft nahestehende Vermittlungsformate eine zentrale Rolle spielten. Darum besuchen die Künstler:innen in der Foto-

285 Zur Relationalität von Kolonialismus, seiner andauernden Prozesshaftigkeit und der Unsichtbarkeit seiner gewaltsamen Dimension: Rob Nixon: *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard University Press: 2011.

286 Annette Urban: Dokumentation zweiter Ordnung – field work in der postkonzeptuellen und gegenwärtigen Kunst. *Durchbrochene Ordnungen: Das Dokumentarische der Gegenwart*, hg. von Friedrich Balke u.a. transcript: 2020, S. 129–152.

287 Rauna Kuokkanen: All I see is White: The Colonial Problem in Finland. *Finishness: Whiteness and Coloniality*, hg. von Josephine Hoegaerts u.a.. Helsinki University Press: 2020, S. 291–314.

288 Ebd., S. 305.

serie neben dem Eismeer-Panorama auch Hagenbecks Afrika-Panorama. Wenn sie schließlich den Zoo durch das historische Tor Hand in Hand verlassen, kommt dies einem selbstbestimmten Befreiungsakt gleich. Das samische Duo ist durch das Medium der Fotografie und den Besuch verschiedener Diorama-ähnlicher Landschaften in die Vergangenheit gereist und als Agent:innen der eigenen Geschichte zurück in die Gegenwart gekehrt. Mit der fotografischen Serie *Campfire at the Zoo* und dem gleichnamigen Film erzählen die Künstler:innen ihre Geschichte, indem sie kanonisierte Präsentations- und Bildformeln kritisch hinterfragen und sich auf metaromantische Weise mit ihrer eigenen Genealogie auseinandersetzen.

5.4. Zwischenfazit II

Die Rückenfigur vor arktischer Landschaft bildet eine wiederkehrende Chiffre der Selbstverortung im Spannungsfeld von Sichtbarkeit, Subjektivität und Weltbezug. In der europäischen Romantik wurde sie zum Signum eines ästhetischen Erkenntnisprozesses, in dem das Subjekt sich seiner selbst im Blick auf eine als erhaben gedachte Natur versichert und gleichzeitig infrage stellt. Einwandernd in die Bildkultur der Arktis, jener durch wissenschaftliche, militärische und ökonomische Interessen vermessenen und kolonisierten Zone, kehrt die Rückenfigur in ihrer ganzen Ambivalenz wieder. Sie steht hier nicht für den sehnsuchtsvollen Versuch einer Aneignung des Weltganzen, sondern für eine affektiv aufgeladene, von Geschichte und Gewalt durchzogene Selbstbefragung des Sehens. In den Arbeiten von Pia Arke, Marja Helander sowie Annika Dahlsten und Markku Laakso verdichten sich unterschiedliche Strategien, dieses visuelle Erbe zu unterlaufen: Die Künstler:innen transformieren das romantische Blickdispositiv in ein Medium der Befragung, der Erinnerung und des (kulturellen) Verlusts.

Pia Arke eröffnet diese Bewegung mit der Thematisierung einer kolonialen Bildgeschichte der Arktis. Ihre Rückenfiguren schreiben sich ein in eine visuelle Tradition, die sie zugleich durchkreuzen. Indem Arke sich als unbedeckte Figur vor einen mit der Camera obscura aufgenommenen Landschaftshintergrund stellt, thematisiert sie visuelle Wahrnehmung als eine historische Praxis, und zwar als Medium einer wissenschaftlichen wie ethnographischen Aneignung der arktischen Welt. Der Rückgriff auf romantische Kompositionsschemata – auf das solitäre, kontemplative Subjekt vor der erhabenen Landschaft – wird hier zu einem Verfahren kritischer Sichtbarmachung. Der Blick richtet sich nicht allein auf die Landschaft, sondern auf die Geschichte dieses Blicks selbst. Arkes Rückenfigur ist keine Identifikationsfigur, sondern eine Reflexionsfigur, in der sich Erfahrungen von Typisierung, Unterdrückung und Verlust ineinander verschränken. Ihr metaromantisches Verfahren besteht darin, das ästhetische Ideal der Innerlichkeit gegen seine eigenen epistemischen Voraussetzungen zu wenden. Das, was als unberührte Natur erscheint, wird

als kolonialer Raum entlarvt, der von Vertreibung und unsichtbarer Gewalt durchzogen ist.

In Arkes Selbstporträts, in denen die Künstlerin ihre persönliche Familiengeschichte aufgreift und zudem als Modell von Wahrnehmung ins Bild kommt, ist die Rückenfigur Trägerin einer affektiven Historiographie. Sie steht nicht nur vor der Landschaft, sondern in ihr, teilweise ist sie durchlässig, transluzent, von einer Geschichte der Gewalt geprägt und selbst gegenüber einem aneignenden Blick abgewendet. Die Auflösung der Körperkontur im fotografischen Diffusen markiert ein Verhältnis von Subjektivität und Welt, das nicht mehr auf Autonomie, sondern auf Verwobenheit gründet. Das Bild wird zum Ort einer Wiedereinschreibung – nicht der Selbstbehauptung über eine arktische Landschaft, sondern der Frage nach Verwurzelung und Heimat. Damit verbindet Arke koloniale Kritik mit einer Ökologie des Affekts: Die Landschaft ist hier nicht Kulisse, sondern Mitträgerin einer kollektiven Erinnerung, ein Archiv des Traumas und der Vertreibung, das durch das Medium der Fotografie neu lesbar wird. Ihre Camera obscura funktioniert dabei als Gegenapparat zur wissenschaftlichen Optik: Sie kehrt die Logik des Dokumentarischen in eine Poetik des Gespenstischen um, in der das Unsichtbare, das Verdrängte und das Erinnerte eine eigene Sichtbarkeit beanspruchen.

Marja Helander setzt diesen Prozess der Transformation fort, verschiebt ihn aber auf die Perspektive einer samischen, ökologisch-sensiblen Gegenwart. Ihre Rückenfigur in *Hidden Kiruna* steht nicht vor einem naturhaften, sondern vor einem industriell veränderten Gelände. Der romantische Blick auf das Erhabene wird hier von der Realität des Bergbaus, des Krieges und der Landschaftszerstörung durchkreuzt. Helanders Figur, deren Arme in weiße Flügel übergehen, ist kein kontemplatives Subjekt, sondern ein hybrides Wesen zwischen Mensch, Tier und kosmologischem Symbol. Ihre Haltung – halb erhoben, dem Himmel gegenüber geöffnet – verweist auf eine spezielle Form des Weltbezugs, nämlich auf ein Werden, das sich nicht durch Abgrenzung und verwissenschaftlichte Typisierung, sondern durch Prozesshaftigkeit und Transformation definiert. Helanders Arbeiten nehmen Motive aus samischen Weltbildern auf, in denen Mensch und Natur, Lebendiges und Nicht-Lebendiges, Sichtbares und Unsichtbares in Kontinuität zueinander stehen und erst in diesem Vexierspiel ›lesbar‹ werden. Die Rückenfigur ist hier keine Zeugin des Erhabenen, sondern Medium einer Welt, die in Bewegung ist und von gewaltsamen Akten geprägt wurde – eine nomadische, relationale Figur, die ökologische und affektive Dimensionen miteinander verschränkt und dabei die Bedeutung unterschiedlicher Wissenskulturen gegeneinander abwägt.

Eine Entgrenzung der romantischen Blickordnung findet sich auch in den Arbeiten von Annika Dahlsten und Markku Laakso. Ihre Fotografie *Eismeer, Hagenbeck Zoo* verschiebt die Problematik der Darstellung in den Raum des Kulissenhaften, Inszenierten und Theatralischen. Die Künstler:innen rekonstruieren die kolonialen Schaustellungen des 19. Jahrhunderts, in denen insbesondere samische Menschen

und arktische Tiere als lebende Repräsentant:innen einer imaginierten Ursprünglichkeit präsentiert wurden. Die Rückenfigur taucht hier in anderer Gestalt auf: als selbstbewusster Träger samischer Kleidung und als ein Körper zwischen Ausstellung und Entzug. Indem Dahlsten und Laakso die Grenzen zwischen Natürlichkeit und Inszenierung, Bühne und Gehege, Dokument und Fiktion auflösen, verlagern sie die Frage nach der Sichtbarkeit des Anderen in ein performatives Spannungsfeld.

Ihre Arbeiten machen deutlich, dass der koloniale Blick auf die Arktis nicht nur in der wissenschaftlichen und künstlerischen Repräsentation, sondern auch in populären Formen der Unterhaltung verankert war. Friedrichs *Eismeer* wird hier zur Bühne einer Projektion, in der das Fremde als Natur und das Natürliche als Spektakel erscheint. Indem die Künstler:innen diese Szenarien reinszenieren, aber zugleich brechen, entstehen Räume der Reflexion über das Fortwirken kolonialer Gewalt. In der Doppelbelichtung aus Zitat und Selbstinszenierung liegt das kritische Potenzial ihrer Praxis: Das Bild des Fremden kehrt als Spiegelbild der Geschichte des ›kontinentalen Europas‹ zurück.

Die Affektstruktur, die sich bei Arke und Helander in den Körpern der Rückenfiguren niederschlägt, artikuliert sich bei Dahlsten und Laakso als hochkomplex und das Subjektive und Objektive durchdringend. Die Künstlerin und der Künstler stellen sich selbst in Rollen, die zugleich anthropologisch und theatralisch, identitär und distanzierend sind. In der Wiederholung der kolonialen Schaustellung wird deren Gewaltdimension offengelegt. Die Arktis ist hier nicht länger eine erhabene Natur, sondern ein historisch aufgeladener Projektionsraum, in dem die Grenzen zwischen Mensch, Landschaft und Bild unablässig neu gezogen wird.

In der Zusammenschau eröffnen die drei Positionen eine vielschichtige Revision der romantischen Bildordnung. Arke dekonstruiert das koloniale Sehen aus seiner epistemischen Geschichte heraus, Helander transformiert es in eine ökologische und kosmologische Beziehung, Dahlsten und Laakso übersetzen es in eine Selbstbefragung von Repräsentation und Ausstellung. In ihrem Rekurs auf romantische Darstellungsweisen und Wissenssysteme des 19. Jahrhunderts schaffen die Künstler:innen eine Gegenästhetik zur heroischen und erhabenen Bildkultur der Arktis, in der sich koloniale Kritik, affektive Intensität und ökologische Relationalität wechselseitig durchdringen. Die Rückenfigur wird dabei zum Medium einer epistemologischen Verschiebung: Sie steht nicht länger für ein erhabenes Subjekt, das die Welt ordnet, unterwirft und ausbeutet, sondern für eine persönlich betroffene Entität von erfahrener Gewalt und Unterdrückung. In der Abwendung der Figuren, die stets die Künstler:innen selbst sind, liegt keine Identifikation mehr, sondern die Frage nach der eigenen Verortung und Verantwortlichkeit der Betrachter:innen. Zudem sind die Fotografien ein künstlerischer Versuch, anders zu sehen – sowohl von außen als auch von innen her. Diese Verschiebung markiert den Übergang zur Metamalerei im eigentlichen Sinne.

Metamalerei bezeichnet in diesem Zusammenhang also nicht bloß eine Reflexion über wiederkehrende Motive, sondern eine künstlerische Praxis, die ihre eigenen Voraussetzungen offenzulegen sucht: die romantische Idealisierung der Natur, die koloniale Konstruktion des Fremden, die affektive Aufladung des Erhabenen. In den Werken von Arke, Helander und Dahlsten/Laakso werden diese Traditionen nicht verworfen, sondern in kritische Bewegung versetzt. Das Romantische bleibt als ästhetische Erfahrung erhalten, doch es wird umcodiert – von der Evokation von Transzendenz zur Poetik der Relationalität und Verantwortlichkeit.

So entsteht ein neues, metaromantisches Sehen, das die Ambivalenz der Romantik – zwischen Naturbezug und Naturbeherrschung, Innerlichkeit und Expansion, Kontemplation und Konsum – in eine vom nordischen Kolonialismus geprägte Gegenwart überführt. Arktische Landschaften werden dabei zu Laboratorien für die Revision ästhetischer und epistemischer Ordnungen. In ihnen wird sichtbar, wie eng ökologische, affektive und koloniale Dimensionen miteinander verflochten sind. Im Lichte dieser Transformation kann die romantische Metamalerei als eine Form der Erkenntniskritik verstanden werden. Sie operiert mit den Mitteln der Romantik – Fragment, Unberührtheit, Rückenfigur, Ausdehnung – und führt sie an ihre historischen und ideologischen Grenzen. In dieser Selbstreflexion liegt ihr politisches und ästhetisches Potenzial: Die metaromantischen Fotografien machen sichtbar, dass auch das Sehen selbst eine Geschichte, eine Ökologie und eine Gegenwart hat. Und sie zeigen, dass die romantische Sehnsucht nach Einheit – zwischen Mensch und Welt sowie Natur und Geist – letztlich auf Mechanismen von Marginalisierung, Unterdrückung und Gewalt beruht, selbst wenn in der Romantik das menschliche Subjekt erstmals zweifelhaft wurde.

Was bei Friedrich noch als kontemplative Erfahrung erscheint, wird bei Arke zur kritischen Rekonstruktion, bei Helander zur ökologischen Resonanz, bei Dahlsten und Laakso zur Befragung von Aus- und Darstellung. Gemeinsam bilden die künstlerischen Arbeiten eine ästhetische Konstellation, in der das Romantische als Methode der Selbstbefragung fortlebt und neu gewendet wird – als Metamalerei, die das Sichtbare nicht als Gegebenheit, sondern als Konstruktion begreift und zudem sensibel ist für Themen der Situierung und Diversifizierung. Damit verwandelt sich die Rückenfigur von einem Symbol des Subjekts in ein Medium von Weltbildungsprozessen (sogenanntes *worlding*): Sie markiert nicht mehr den Ort des Sehens, sondern – immer von einem sehr persönlichen Standpunkt – den Ort, an dem das Sehen – auch in seiner Lenkung und Historizität – selbst fragwürdig geworden ist.