

3. Figuren des Übergangs: Situierung, Heroisierung und Marginalisierung

3.1. Von der barocken Staffage- zur romantischen Rückenfigur

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

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

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

Ikonographie der Rückenfigur

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

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

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

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

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

2 Ebd., S. 52.

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

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

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

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

5 Ebd., S. 40.

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

7 Ebd., S. 40.

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

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

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

Rückenfigur als Monumental- und Maßstabsfigur bei Friedrich

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

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

9 Ebd., S. 55.

10 Ebd., S. 19.

11 Ebd., S. 211.

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

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

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

12 Körner 1990, S. 19.

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

14 Ebd., S. 325.

15 Ebd., S. 342.

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

17 Ebd., S. 359.

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

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

Rückenfigur und Romantik

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

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

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

19 Ebd., S. 89.

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

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

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

23 Ebd., S. 84.

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

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

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

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

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

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

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

Verbindung mit gefährdeten, ausgebeuteten und kolonialisierten Landschaften den Wandel des Motivs zu einem »Inbild der neuen unversöhnlichen Fremdheit zwischen Mensch und Natur.«²⁶ Ähnlich wie Steinhäuser die Aktualität der romantischen Rückenfigur als Zeichen der Entfremdung ökonomisch-gesellschaftlich deutet²⁷, wenden metaromantisch verfahrenende Künstler:innen die Bildformel anthropozänkritisch: Landschaft wurde durch ihre Bildwerdung zu einem ausgebeuteten, konsumierten und kolonialisierten Gut, was eine Aktualisierung des Natur-Mensch-Verhältnisses nötig macht. Das Motiv des *Wanderers über dem Nebelmeer* wird damit nicht nur als eine hochgradig anthropogene Bildformel gekennzeichnet, in der zahlreiche Marginalisierungs- und Ausgrenzungsvorgänge mitschwingen, sondern auch als eine Figur, die es neu zu situieren und reflektieren gilt.

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

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

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

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

26 Ebd., S. 819–820.

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

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

29 Ebd., S. 67.

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

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

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

30 Ebd., S. 69.

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

32 Ebd., S. 72.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2. Affizierte, situierte und diverse Betrachtungsweisen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

42 Ebd., S. 127.

43 Ebd., S. 128.

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

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

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

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

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

46 Ebd., S. 9.

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

48 Ebd., S. 6.

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

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

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

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

Affizierungsformen und Kollektivität

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

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

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

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

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

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

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

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

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

56 Ebd., S. 312.

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

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

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

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

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

59 Ebd., S. 2.

60 Ebd., S. 4.

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

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

63 Bladow und Ladino 2018, S. 6.

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

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

Leerstellen der Rezeptionsästhetik

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

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

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

65 Ebd., S. 8.

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

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

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

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

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

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

68 Kemp 2003, S. 248.

69 Ebd., S. 253.

70 Ebd., S. 247.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

72 Ebd., S. 17 und 43.

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

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

Gender und Körperlichkeit

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

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

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

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

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

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

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

77 Ebd. 1, S. 211.

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

79 Garber 1992, S. 212.

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

81 Garber 1992, S. 212.

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

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

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

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

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

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

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

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

3.3. Heroisierung und Kolonialisierung: Eine romantisierte Arktis

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

91 Ebd., S. 67–68.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

96 Feitscher 2024, S. 12.

97 Ebd., S. 9.

98 Ebd., S. 17.

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

Kultur- und Kolonialgeschichten der Arktis

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

103 Ebd., S. 3.

104 Ebd., S. 3.

105 Ebd., S. 4.

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

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

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

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

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

107 Ebd., S. 1061.

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

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



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

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

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

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

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

Kunstgeschichten und Dekolonialisierung

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

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

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

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

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

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

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

111 Below und Bismarck 2005, S. 8.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

120 Young 2001, S. 57.

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

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

123 Young 2001, S. 64.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Folgende Annahmen stehen dementsprechend jeweils im Fokus dieser Arbeit:

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

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

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

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

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

Vorbemerkung: Auswahl und Aufbau

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Gegenstände der Untersuchung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zusammenfassung und Ergebnishorizont

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

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

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

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