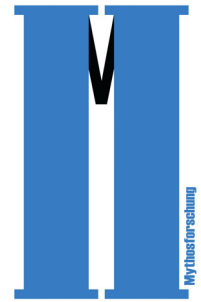


Vorschlag zur Zitierweise:

Anne Hemkendreis: *Der Mythos des Ewigen Eises: Polare Schiffskatastrophen als wissenschaftliche und künstlerische Strategie*. In: *Mythos-Magazin* (Mai 2021), online unter http://www.mythos-magazin.de/mythosforschung/ah_ewiges-eis.pdf (Stand TT.MM.JJJJ)



ANNE HEMKENDREIS

Der Mythos des *Ewigen Eises*: Polare Schiffskatastrophen als wissenschaftliche und künstlerische Strategie

Eingefroren am Nordpol

Am 12. Oktober 2020 kehrte das Schiff „Polarstern“ nach einjähriger Forschungszeit in der Arktis in seine Heimat in Bremerhaven zurück. Schon während der Expedition war es Forschern wie auch Laien möglich, an neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen, aber auch an dem alltäglichen Leben in der vielleicht extremsten Region unserer Erde auf diversen Plattformen – darunter neben Webcams auch Social-Media-Kanäle (*Facebook*, *Twitter*, *Instagram*) – teilzuhaben.¹ Seit der Rückkehr verbreiten eine Vielzahl öffentlicher Webinare und Medienberichte die Erfolgsgeschichte der Expedition. Diese geht jedoch mit einem globalen Misserfolg Hand in Hand, nämlich dem zunehmend gestörten Verhältnis des Menschen zur Natur.²

In der ARD wurde am 16. November 2020 der Dokumentarfilm „Expedition Arktis: Ein Jahr. Ein Schiff. Im Eis“ ausgestrahlt, der bereits in der Klimax des Titels auf die heroische Natur des wissenschaftlichen Unterfangens hindeutet. In dieselbe Richtung weist die ebenfalls im November 2020 erschienene Publikation „Expedition Arktis. Die größte Forschungsreise aller Zeiten“, die die dramatische Rhetorik durch Superlative wieder aufnimmt. Der historisierend als *Logbuch* bezeichnete Bericht des Expeditionsleiters, Markus Rex, „Eingefroren am Nordpol“ wird auf ähnliche Weise von dem Verlag beworben („Die größte Arktisexpedition aller Zeiten“). Er verschiebt das Interesse jedoch auf die Darstellung einer besonderen wissenschaftlichen Strategie, derer sich die MOSAIC-Expedition bediente und dabei historischen Vorbildern folgte: dem bewussten Einfrieren im Packeis.

Die Fortschreibung einer wissenschaftlichen Vorgehensweise in der Tradition der Nordpolfahrten um 1900 wird mit Blick auf die Homepage der Expedition noch deutlicher. Explizit wird verwiesen auf die Expedition der *Fram* (1893-1896) des Norwegers Fritjof Nansen, der über hundert Jahre zuvor sein Schiff im Packeis des östlichen arktischen Ozeans einfrieren ließ, um mit der natürlichen Eisdrift den Nordpol zu erreichen. Zwar scheiterte Nansen in seinem Zielvorhaben, dennoch lieferte die Expedition zahlreiche neue Befunde zur Beschaffenheit der Arktis und avancierte in ihrer Folge zu einem (National-) Mythos.³ Die Expedition der „Polarstern“ knüpft in ihrem planerischen Vorhaben, nämlich dem bewussten Einfrieren in der Arktis durch die Verankerung an einer Scholle und der so möglichen Nutzung der Eisdrift, explizit an die Expedition der *Fram*, und damit an ein

¹ Vgl. exemplarisch: <https://mosaic-expedition.org/>.

² In einem öffentlichen Webinar der ‚Mosaic-Expedition‘ vom 27.10.2020 diskutierten der Moderator Prof. Dr. Jan Gunar Winter (Norwegian Center for the Ocean and the Arctic, Nofima, Tromsø), die Teilnehmer Prof. Dr. Markus Rex (Alfred-Wegener-Institut, Potsdam) und Prof. Dr. Antje Boetius (Max-Planck-Institut, Bremen) die Ergebnisse der sicherlich größten arktischen Forschungsexpedition anhand von effektvollen Bildern.

³ Vgl. bzgl. des Nachlebens des antiken Mythos von Thule nach Pytheas: Joscelyn Godwin: *ARKTOS – The Polar Myth in Science, Symbolism and Nazi Survival*. Kempton 1996. Sowie Erhard Oeser: *Die Jagd zum Nordpol. Tragik und Wahnsinn der Polarforschung*. Darmstadt 2008.

Kippmoment der arktischen Forschung an. Erneut wurde ein prekäres Moment zur wissenschaftlichen Strategie, das zuvor das sichere Scheitern und katastrophale Ende vieler Polarexpeditionen des 19. Jh. galt, und zwar die Gefahr des Einfrierens und darauffolgenden Zerberstens sowie letztlich Versinkens des jeweiligen Schiffes im dynamischen Packeis.⁴ Heute weicht dieses als Katastrophe in der westlichen Kulturgeschichte etablierte Narrativ jedoch einer weit größeren Gefahr, nämlich der des globalen Klimawandels.

In der klimakritischen Kunst seit den 1980er-Jahren ist ein ikonographischer Rückgriff auf das Motiv des Schiffsunglücks zur Visualisierung einer globalen Katastrophe zu beobachten, wobei sich gerade im Arretieren des Versinkens oder seiner fehlenden Eindeutigkeit eine kritische Auseinandersetzung mit dem Mythos des Polaren und der Artikulation seiner Gefährdung ankündigt. Die Problematik der visuellen Vermittlung des Klimawandels rückt verstärkt die Frage des Medialen in den Blick. Diese ist umso virulenter für die Kunst, da der Klimawandel nur in seinen Auswirkungen erfahrbar ist. Birgit Schneider verweist im Kontext der Wissenschaftskommunikation, aber auch unter Berücksichtigung der klimakritischen Kunst auf die generelle Schwierigkeit, Klima als solches überhaupt zur Erscheinung zu bringen, denn es handle sich hierbei nicht um ein „ästhetisches Objekt“ einer phänomenalen, also leiblichen Erfahrung, sondern um ein Abstraktum.⁵ Das Charakteristikum der Mittelbarkeit bedeute, dass das Klima nie direkt, sondern immer nur indirekt oder verstellt, z.B. über Sehhilfen oder experimentelle Verfahren und ihre Bildwerdung, in den Blick komme. Auch die klimakritische Kunst könne den Klimawandel immer nur aus einer bestimmten Distanz, also medial vermittelt, erfahrbar machen und, so lässt sich hinzufügen, thematisiert die daran gebundenen künstlerischen Strategien offen mit.

Dennoch, das zeigt nicht allein die Verwendung von Superlativen im Kontext von klimakritischen Forschungspublikationen, stellt die Dringlichkeit der Thematik auch die Frage nach der inneren Anteilnahme des Betrachters, die in der klimakritischen Kunst eine Form der emotionalen Adressierung finden muss, für die es bislang jedoch keine eindeutigen ikonographischen Vorbilder gibt. Die Nutzung einer Überbietungsrhetorik, wie sie in der Wissenschaftskommunikation der MOSAIC-Expedition zu beobachten ist, scheint den Blick von dem abzulenken, um das es eigentlich geht, nämlich die Vermittlung eines Bereiches, welcher der visuellen Wahrnehmung entzogen ist, und zwar dem Klimawandel und seinen fatalen Konsequenzen. Die klimakritische Kunst hat sich darum verstärkt und kritisch an einer Überwältigungsästhetik abgearbeitet, wie sich am Einsatz des Motivs *Schiffbruch mit Zuschauer* exemplarisch zeigen lässt. Als Zitat lenkt die ikonographische Bildformel den Blick auf eine zentrale Herausforderung für die klimakritische Kunst: das changierende Spannungsverhältnis zwischen den Polen der inneren Affizierung und aktivierenden Wissensvermittlung.

Eine Katastrophe ohne Ereignis

In Mariele Neudeckers (*1965) Installation „After Life“ von 2016 ist ein rot gefärbter Dreimaster in Schräglage in eine weiße Bodenplatte eingelassen, die bestehend aus mehreren übereinander geschichteten Europaletten die Form einer Eisscholle hat (vgl. Abb. 1). Gezeigt wurde die Arbeit im Jahr ihrer Entstehung u.a. in den Ausstellungsräumen des „Zeppelin Museums“ in Friedrichshafen.⁶ Die weiße Farbe der Paletten, ihre geschwungene Form sowie einzelne Bruchstücke etwaigen Eises, die auf die Fahrspur des Schiffes hinweisen, rücken die Szene in einen fiktiven polaren Kontext, was von der Miniaturgröße der Landschaftsinstallation unterstrichen wird. Drei Bildschirme zeigen zudem Videomitschnitte einer Schiffsreise in das Polarmeer, die die Künstlerin 2015 gemeinsam mit dem Fotografen Klaus Thymann unternommen hatte. Die Videos spiegeln sich wiederum in den

⁴ Anthony Brandt: *The North Pole: A Narrative History*. Washington D.C. 2005, S. 87ff. Verweis auf zerquetschte Forschungsschiffe.

⁵ Birgit Schneider: *Klimabilder. Eine Genealogie globaler Bildpolitiken von Klima und Klimawandel*. Berlin 2018, S. 22.

⁶ <https://www.theguardian.com/environment/gallery/2016/feb/25/greenland-glaciers-mariele-neudecker-klaus-thymann-project-pressure> (Stand 05.12.2020).

Scheiben eines Glaskastens (auf dem äußeren rechten Teil der ‚Scholle‘ befindlich), in dem weiße, an Eisbrocken erinnernde Objekte wie vor der Bewegung ihrer Umgebung geschützt erscheinen.

Während sich der schmale Rahmen des Glaskastens (eine von Neudeckers sog. *Tankworks*) im schwarzen Rahmen der Bildschirme wiederholt, dominieren in den Eisbruchstücken und der ‚Eis-scholle‘ organische Formen. Dieser Dialog verdichtet sich in dem Moment des Einsinkens des spielzeuggroßen Dreimasters, das durch die Schräglage des Schiffes von einer gewissen Dramatik zeugt. Dieser Eindruck wird jedoch gleichzeitig durch die strenge rahmenhafte Auslassung in der Palette und das hierdurch – wie auch von vorne – sichtbare Holz gebrochen. Das Schiff scheint damit einerseits in einer über die Bildschirme als dynamisch vermittelten Natur auf prekäre Weise eingefroren und stillgestellt zu sein, andererseits wird diese Situation als modellhaft und medial vermittelt deklariert.

Nach eigenen Angaben ließ sich Mariele Neudecker von Landschaftsgemälden mit Schiffsunglücken inspirieren und baute diese thematisch in ihre Installationen, Tankworks oder Fotoarbeiten ein.⁷ Neben der Installation „After Life“ ist die Videoarbeit „Deluge“ (auch „Heliotropion“) von 1998 zu nennen, in der das gleichnamige dramatische Gemälde eines Schiffbruchs von 1840 auf eine Kugel projiziert wird⁸, sowie die Tankwork „Raft of the Medusa“ von 1995, in Referenz auf Théodore Géricaults berühmtes Gemälde von 1819.⁹ Für die Transformation von gemalten Schiffsunglücken in Museumsinstallationen orientierte sich Neudecker an den gemalten Proportionen ihrer Vorlagebilder, so wie sie für den Betrachter erfahrbar sind. Diese ironische Brechung liegt ihren Arbeiten zugrunde, die also ikonographisch einer Ästhetik der Überwältigung folgen, jedoch in eine Miniaturwelt verwandelt sind.¹⁰ Hierzu bediente sich Neudecker vor allem an Motiven der Romantik.

Das ikonographische Vorbild der Installation „After Life“ ist Caspar David Friedrichs berühmtes Gemälde „Eismeer“ (1823-24; vgl. Abb. 2). Auch in Friedrichs Gemälde steht der Betrachter vor einer Eisscholle, die sich bedrohlich auf ihn hindrängt. Erst auf den zweiten Blick wird er des kleinformatigen Hecks eines Schiffes gewahr, das in den Eisplatten gefangen und schon halb unter ihnen versunken ist. Die starke Schräglage des Schiffes und die zwischen den Tönen Rot und Blau schimmernden Eisbrocken künden von der lebendigen und dynamischen Kraft einer lebensfeindlichen Eismeerwelt. Viel ist über die allegorische Bedeutung des Schiffes, insbesondere bezüglich seiner politischen und religiösen Symbolik geschrieben worden.¹¹ Im vergleichenden Blick auf die Installation Neudeckers ist an dieser Stelle insbesondere die uneindeutige Zeitlichkeit der Katastrophe wichtig, die eng einhergeht mit der vom Bild ausgehenden Affizierungskraft. Der affektive Präsenzeffekt der Katastrophe führt zu einer leiblichen Adressierung des Betrachters, die in der Rezeption nur noch schwerlich in eine analytische Distanz umschlägt.

Friedrichs „Eismeer“ wurde vom Bildhauer David d’Angers, der den Salonabenden bei Ludwig Tieck in Dresden beiwohnte, nach einem Atelierbesuch bei dem Künstler als eine „tragédie du paysage“ betitelt.¹² Das Bild sei also in der Lage, die *großen Krisen der Natur* darzustellen. In der vergleichenden Betrachtung von Neudeckers Arbeit „After Life“ und Friedrichs „Eismeer“ bedeutet dies für Letzteres die Gefahr, es anachronistisch – auch mit Blick auf die beliebte Verwendung des Motivs im Klimaaktivismus der 1980er-Jahre – als frühes Beispiel eines Klimabewusstseins zu deuten.¹³ Historisch adäquat ist jedoch vielmehr die Beschäftigung mit der Unterscheidung dessen, was Friedrich J. W. Schelling als eine Erkenntnis der Natur aus dem Menschen selbst gegenüber einer Menschen-

⁷ Eszter Barbarczy: *Monuments to the souvenir: Mariele Neudecker's riddle*. In: Katherine Wood: *Marielle Neudecker* [Ausstellungsbegleitheft der Middlesbrough Art Gallery]. O.O. 1999, S. 57-68.

⁸ Maite Lorés: *The Magic Mountain: The work of Mariele Neudecker*. In: WOOD 1999, S. 9-23, hier S. 15.

⁹ BARBARCZY 1999, S. 60f.

¹⁰ Vgl. zur Ironie in romantischen Kommunikationsstrukturen exemplarisch: Anna-Maria Ehrmann-Schindlbeck: *IMAGINATION – Romantik. Zur Idee des Botho-Graef-Kunstpreises 2001*. Jena 2001, S.10-31, hier S. 12.

¹¹ Eine gute Übersicht bietet: Sabine Mertens: *Seesturm und Schiffbruch. Eine motingsgeschichtliche Studie*. Rostock 1987.

¹² Peter Rautmann: *Caspar David Friedrich. Das Eismeer. Durch Tod zu neuem Leben*. Frankfurt am Main 1994, S. 8.

¹³ Peter Rautmann: *Winter-Zeiten. C. D. Friedrichs und Ph. O. Runges künstlerische Konzeption und Praxis. Denk- und Sebanstöße für heute*. In: *Kritische Berichte* 9/6 (1981), S. 38-64, hier S. 42.

erkenntnis in der Anschauung der Natur ausgedrückt hat.¹⁴ Das Gefühl der Verbundenheit zwischen Mensch und Natur (und in einem weiteren Schritt zwischen Betrachter und Eismeer) stellt sich nämlich nicht primär über die emotionale Teilhabe an einem katastrophalen Ereignis, das sich in der Natur abspielt, ein, sondern über die Erfahrung der eigenen Lebendigkeit und Ausgeliefertheit gegenüber einer Naturgewalt. Hierfür stellt die polare Landschaft die Bühne bereit. Sie wird zum Schauspiel ihrer eigenen Dynamik, deren Affizierung auf den Betrachter jedoch so subtil ist, dass sie aus ihm selbst zu stammen scheint. Oder wie Rautmann es, wenn auch weniger nuanciert, formuliert:

David d'Angers charakterisiert Landschaften Friedrichs wie das ›Eismeer‹ mit einem Gattungsbegriff aus der Dichtung. Für ihn handelt es sich um eine Tragödie, jene Gattungsform des Theaters, die im 18. und frühen 19. Jahrhundert ihre Ausprägung fand im bürgerlichen Trauerspiel und Drama der Aufklärung und Klassik. Handelt es sich in den Tragödien um Konflikte unter Menschen – mit geschichtlichen Kräften, überzeitlichen Mächten und gesellschaftlichen Normen –, wieso kann dann eine Landschaft als ›tragisch‹ bezeichnet werden, noch dazu, wenn diese menschenleer ist? Die Landschaft wird offenbar nicht um ihrer selbst willen, ihrer Schönheit oder Wildheit, geschildert, sondern als Zeugnis einer menschlichen Extrem-Situation. Um dem tragischen Gefühl unausweichlichen Untergangs Ausdruck zu verleihen, genügt offenbar nur eine Landschaft wie das Polarmeer, die Region ewigen Eises. Erfasst dieses Erschrecken indes alle Gefühlskräfte des Menschen, oder gibt es noch Hoffnung, sich aus diesem Zustand zu befreien?¹⁵

Nicht der anteilnehmende Blick auf die sich bereits ereignete Schiffskatastrophe ist es also, der diese zu einem Sinnbild des menschlichen Schicksals macht. Zeugnischarakter gewinnt vielmehr die zerstörerische Natur, die den Betrachter sinnlich affiziert, und zwar in seiner eigenen Ausgesetztheit gegenüber ihrer Dynamik. Und zwar nicht im Modus der Fiktion, sondern der akuten leiblichen Betroffenheit, die die vergangene Tragödie in der Landschaft zur jener der eigenen Existenz umschreibt.¹⁶

Der Eintritt in die unermesslich wirkende Eislandschaft wird durch die sich scheinbar auf den Betrachter zubewegenden Schollen nicht nur gebremst, sondern schlägt in ihre Gegenbewegung um. Während die Ruhe der vorangegangenen Katastrophe sich als Kontemplationsraum über die Vergänglichkeit alles Irdischen anbietet, vergegenwärtigt sich in der, durch die Bewegung der Eisschollen bedrängten Betrachterperspektive dessen Gefährdung als Subjekt.¹⁷ Daneben stellt die leibliche Affizierung auch implizit die Frage einer Zeugenschaft des Betrachters vor dem Bild und seines notwendigen Eingreifens in die sich vor ihm ereignende Katastrophe, die durch ihr fortgeschrittenes Stadium zwar gleichsam durchkreuzt wird, jedoch einen kulturgeschichtlichen Hintergrund hat.

Hans Blumenberg hat die Konstellation *Schiffbruch mit Zuschauer* als literarisches und künstlerisches Motiv eng mit einer vorgängigen moralischen Schuldfrage zusammengedacht.¹⁸ So gleiche seit der christlichen Ikonographie der Schritt in die unermessliche Weite des Ozeans einem „Verfehlungsschritt“ in den Raum des gottlosen Chaos.¹⁹ Dem stehe die Perspektive von außen gegenüber, also der des Zuschauers, die seit Lukrez eine lustvolle Haltung aus sicherer Distanz bedeute, spätestens bei Goethe jedoch in die Verunsicherung der möglichen *eigenen* Betroffenheit kippe.²⁰ Bei Friedrich Nietzsche wird der Schiffbruch dann zu einer existenziellen Formel. Der Mensch selbst wird schiffbrüchig und nur die Wissenschaft vermag es, das Versprechen auf einen neuen sicheren Bodengewinn aufrechtzuerhalten.²¹ Die ästhetische Formel der visuellen und inneren Teilhabe an einer menschlichen Katastrophe und die damit einhergehende Verhandlung der eigenen Betroffenheit des Rezipienten wandelt sich somit in die Selbsterfahrung des Betrachters als potenziell Schiffbrüchigen. Die Frage ist, auf welche semantische Ebene sich dadurch die Thematik des notwendigen Eingreifens verlagert.

¹⁴ Gernot und Hartmut Böhme: *Das Andere der Vernunft*. Frankfurt am Main 1985, S. 138.

¹⁵ RAUTMANN 1994, S. 10.

¹⁶ BÖHME 1985, S. 138. Formuliert in Referenz auf die Philosophie Schopenhauers.

¹⁷ Dirk Tölke: *Eislandschaften und Eisberge. Studien zur Motiv- und Bildgeschichte von Eisformationen und polaren Szenerien in Gemälden und Graphiken des 16. – 20. Jahrhunderts*. Aachen 1995 (geb. Dissertation), S. 74.

¹⁸ Hans Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt am Main 1979, 48f.

¹⁹ Ebd., S. 10.

²⁰ Ebd., S. 48.

²¹ Ebd., S. 24.

Anknüpfend an Blumenberg und in direktem Rekurs auf Friedrichs ‚Eismeer‘ hat Johannes Grave die Evokation von physischer Betroffenheit anhand des am Rande der Schollen befindlichen Betrachters erörtert.²² Anders als in Ludwig Gotthard Kosegartens Schrift „Briefe eines Schiffbrüchigen“, in denen die Bewohner von Rügen sich am Anblick einer Schiffskatastrophe ergötzen, anstatt helfend einzugreifen, werde das Motiv in Friedrichs Bild zu einem Kommentar zur Landschaft.²³ Die Distanz des Betrachters zur Schiffskatastrophe, die sich durch die auftürmenden Schollen räumlich, aber auch durch das schon beinahe versunkene Schiff innerlich einstellt, ist um einen Preis errungen worden, nämlich dem Gefühl der körperlichen Gefährdung.²⁴ Die Möglichkeit einer ästhetisch-distanzierten Betrachtung tritt hinter diesen Moment des Schreckens zurück, auch wenn sie im Kontext einer Ästhetik des Erhabenen weiterhin mitschwingt. In den Vordergrund tritt nun die Unsicherheit bezüglich des eingenommenen Standpunktes, die die lustvolle Bildbetrachtung konterkariert.

Diese Verschiebung erfordert eine dezidiertere Auseinandersetzung mit der Ästhetik des Erhabenen nach Immanuel Kants „Kritik der Urteilskraft“, der auch Grave nachgeht.²⁵ Nach Kant stellt sich die Erfahrung des Erhabenen in dem Moment ein, indem sich der Mensch im Angesicht einer überwältigenden Natur durch die Verstandestätigkeit über diese erhebt und sich somit seine eigene vernunftbegabte und moralische Überlegenheit vor Augen führt. Das Erhabene ist demnach nicht eine Eigenschaft der Natur, sondern stellt sich bezogen auf das Subjekt im Kontext einer reflektierten Betrachtung ein. Vor Friedrichs „Eismeer“ ist der Schrecken der Naturgewalt in der leiblichen Affizierung und damit einhergehenden Verunsicherung des Betrachterstandpunktes spürbar.²⁶ Der Betrachter blickt nicht vom sicheren Ufer auf eine anderen Menschen zustoßende Naturgewalt, sondern wird vielmehr selbst von ihr bedrängt. Dies führt zu einer stärkeren Gewichtung des Schreckens, der die Frage nach dem Menschen als moralisches Wesen aufwirft, sie aber durch die Verlagerung auf die Ebene der Bildrezeption letztlich offenlässt. Das Erhabene ist nicht Teil des Dargestellten, sondern dessen möglicher, in keinem Fall jedoch zwangsläufiger Effekt.

Schon ein zeitgenössischer Kritiker, Carl Thölke, äußerte sich im Kontext der Hamburger Ausstellung von Friedrichs Gemälde 1826 abfällig über die außergewöhnlich randständige und miniaturhafte Darstellung des Schiffes, durch die das Bild drohe, selbst schiffbrüchig zu werden.²⁷ Kritisiert wird hier der fehlende Ereignischarakter der dargestellten Katastrophe, durch den jedoch das Bild selbst zum affizierenden Ereignis wird. Letzteres wird von Zeitgenossen Friedrichs gestützt, die beim Anblick des „Eismees“ gefroren hätten.²⁸ Die von Friedrich Schiller am Beispiel des Theaters geführte (und von Christian August Semler und Carl Ludwig Fernow weiter argumentierte) Diskussion darum, ob der Anblick einer dynamischen Natur im „starren“ Medium der Malerei das Gefühl des Erhabenen überhaupt auslösen könne²⁹, wird hier durch die leibliche Adressierung des Betrachters aufgegriffen.³⁰ An Grave anschließend, wird der in den Ereignisbildern von Schiffskatastrophen des 18. Jhs. als zeitlich empfundener „Point of no Return“ somit zu einem „räumliche[n] Topos.“³¹

Dessen neuerliche Verzeitlichung scheint notwendig, um die moralische Dimension des Motivs, ohne die heute zumindest keine klimakritische Eislandschaft in der Kunst mehr auskommt, wieder

²² Johannes Grave: *Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen. Friedrichs ‚Eismeer‘ als Antwort auf einen zentralen Begriff der zeitgenössischen Ästhetik*. Weimar 2001.

²³ Ebd., S. 49.

²⁴ Ebd., S. 49 und 65f.

²⁵ Vgl. zusätzlich: Ders.: *Schiffbruch ohne Zuschauer. Caspar David Friedrichs Eismeer als Katastrophenbild*. In: Markus Bertsch/ Jörg Trempler (Hg.): *Entfesselte Natur. Das Bild der Katastrophe seit 1600*. Petersberg 2018, S. 70-79.

²⁶ GRAVE 2018, S. 78.

²⁷ Ebd., S. 72. Carl Töpfer: *Erste Kunstausstellung in Hamburg* (Fortsetzung). In: *Originalien aus dem Gebiete der Wahrheit, Kunst, Laune und Phantasie*, Nr. 54 (1826), S. 429f.

²⁸ GRAVE 2018, S. 74.

²⁹ Ebd., S. 75.

³⁰ Hartmut Böhme: *Magie, Metaphysik und Ästhetik des Weißen und des Schwarzen in Literatur und Kunst*. In: Monika Wagner/ Helmut Lethen (Hg.): *Schwarz-Weiß als Evidenz*. Frankfurt/New York 2015, S. 17-46, hier S. 25.

³¹ GRAVE 2018, S. 71.

stärker in den Vordergrund zu rücken. Mit Blick auf Neudeckers Installation „After Life“ soll darum hypothetisch eine Entwicklung des räumlichen *Point of no Return* hin zu dessen gesteigerter Gegenwartigkeit oder neuer Verzeitlichung zu einem *Point of no(w) Return* behauptet werden.

Katastrophen im Miniaturformat

In Neudeckers Installation „After Life“ wiederholen sich nicht allein motivisch die verstörende Miniaturhaftigkeit des Schiffes aus Friedrichs „Eismeer“ und die Menschenleere einer Polarlandschaft. Vielmehr wird hier die perspektivische Zuweisung an den Betrachter als physisch affizierten Zuschauer des versinkenden Schiffs in einer (in den Videos) bewegten Natur aufgegriffen. In der Modellhaftigkeit der Landschaft wird demnach ein romantisches Kommunikationsmodell eingesetzt (und, wie sich zeigen wird, auch verhandelt), das die Theorie des Erhabenen insbesondere im Kontext einer körperlichen Wahrnehmung befragt.³² Das Moment der Stillstellung, sozusagen des *Innehaltens* der Katastrophe, wird dabei als etwas erfahrbar, was es mit Blick auf seine Motivgeschichte von Beginn an war: als eine künstlerische Strategie des Erkenntnisgewinns, die nun jedoch ähnlich wie die Erforschung von Klimamechanismen in ihren verborgenen Dynamiken offenbar wird. Dies zeigt sich anhand eines weiteren Bildvergleichs.

Der französische Maler Claude-Joseph Vernet stellte die innere Anteilnahme der Zuschauer von Schiffbruchszenen und das daraus folgende Aktivwerden im Angesicht der Katastrophe als dialogische Konfrontation von Meeresraum und Küstengegend dar (vgl. Abb. 3).³³ Heroische Gesten, expressive Mimik und das Arbeiten mit zeitlich aufeinander bezogenen Bildpaaren verstärken den emotionalen Affizierungsgehalt der Werke, den u.a. der Kunstkritiker Denis Diderot in narrative Form brachte.³⁴ Die ethische Dimension des Eingreifens von Uferseite aus wird in den Szenen der Schiffskatastrophen Vernets deutlich thematisiert, verbleibt jedoch im Modus einer dargestellten Tragödie, denn nur einzelne können gerettet werden. Katastrophe und Eingreifen hebeln sich damit gegenseitig nicht aus, sondern bedingen gemeinsam die dramatische Bildwirkung. Vermittelt durch das Medium der Kunst nimmt der Betrachter als Zeuge Anteil am Geschehen, jedoch aus der reflektierten Außenperspektive. Dieses Distanzverhältnis ändert sich, wie ein Blick auf Friedrich gezeigt hat, jedoch drastisch, wenn eine Schiffbruchszone keine Figuren zeigt und stattdessen unmittelbar den Betrachter betrifft. Hier wird die Darstellung der Tragödie zu ihrer Evokation.

Markus Bertsch bemerkt einen Wandel von, an literarischen Vorbildern orientierten Schiffbrüchen in der Malerei des 18. Jhs., hin zu Bildern, die durch *reale* und zeitgenössische Schiffsunglücke inspiriert wurden.³⁵ Aufgrund ihres direkten historischen Rekurses komme der ikonographischen Bildtradition seit dem 19. Jh. eine größere Dringlichkeit zu, die sich aus ihrer Nähe zum Dokumentarischen ergebe, die den Bildern wiederum eine unmittelbare Affizierungskraft verleihe.³⁶ Auch Friedrichs „Eismeer“ wurde von einer gescheiterten Polarexpedition inspiriert, nämlich des Engländers William Edward Parry, dessen Schiff im Packeis einfroren und schließlich zerbarst.³⁷ So weicht bei Friedrich die Darstellung der Schiffskatastrophe einem buchstäblichen Eindringen der dynamischen Natur in den Betrachtterraum, womit dem Bild eine subtile Gegenwartigkeit zukommt, zu der er sich körperlich und innerlich verhalten muss.

Lorenz Eitner hat auf ähnliche Weise einen symbolischen Bedeutungsverlust der Schiffsunglücke im 19. Jh. bemerkt und die durch das Motiv etablierte Kommunikationssituation zwischen darge-

³² Zu romantischen Kommunikationsmodellen vgl. exemplarisch: Sandra Kerschbaumer: *Immer wieder Romantik. Modelltheoretische Beschreibungen ihrer Wirkungsgeschichte*. Heidelberg 2018.

³³ Markus Bertsch: *Zwischen Erhabenenästhetik und Dokumentarischem Anspruch. Das Motiv des Schiffbruchs im ausgehenden 18. Jahrhundert*. In: Markus Bertsch/Jörg Trempler (Hg.): *Entfesselte Natur. Das Bild der Katastrophe seit 1600*. Petersberg 2018, S. 59-69, hier S. 60f.

³⁴ Ebd., S. 62.

³⁵ Ebd., S. 65. Bertsch verweist auf die Titanic. Die Polarfahrten reihen sich hier (nicht nur wegen des todbringenden Eises) ein.

³⁶ Ebd., S. 66-67.

³⁷ GRAVE 2001, S. 25f.

stellter Katastrophe und Betrachter als gestört bezeichnet.³⁸ Störungsmomente gibt es auch in Neudeckers Installation „After Life“ zahlreich, und auch diese aktivieren den Betrachter, jedoch weniger durch den Modus der Gefährdung. Vielmehr regt die Modellhaftigkeit der Arbeit zur intellektuellen Erforschung ebenso an wie zur Trauer um eine Verlusterfahrung. Wissensgenerierung und Schuldfrage sind die beiden Pole, zwischen denen die Polarszene changiert.

Das rotgefärbte Schiff zieht gemeinsam mit den rot-blauen Eisbrocken, die es hinter sich gelassen hat, den Blick des Betrachters auf sich und rekuriert somit in abstrakter Weise auf die sublimen Farblichkeit von Friedrichs ‚Eismeer‘.³⁹ Die suggerierte Fahrtrichtung des Schiffes und die Tönung des Eises deuten einen zeitlichen Prozess (Schiffahrt und Dämmerung) an, der durch die gezeigte Videoinstallation einer Reise durch das Polarmeer unterstrichen wird. Anstatt jedoch selbst auf eine imaginäre Reise durch die Arktis zu gehen, wird der Betrachter der technischen und künstlerischen Strategien ihrer Inszenierung gewahr. Schließlich wird dort, wo die angebliche Scholle in ihrer Ausdehnung abbricht oder (wie in der rechten Ecke) scheinbar abtaut, nicht etwa das Polarmeer, sondern die unterliegende Holzkonstruktion sichtbar. Ihre glatte Oberfläche erinnert eher an eine Bühne, statt an eine Eislandschaft, auf der der helle Spot, der das Schiff als Protagonisten der Szene auszeichnet, deutlich heraussticht. In den Videos ist die Landschaft teilweise verkehrtherum gezeigt und mit dem lauten Maschinengeräusch des Schiffes unterlegt, sodass jede sakrale Wirkung – wie sie bei Friedrich zu finden ist – zunichte wird. Einzig der Glaskasten scheint von einer zeitlichen Dichte erfüllt, in der das Eis geschützt ist, etabliert jedoch gleichzeitig eine rationale Perspektivierung, nämlich der Ästhetik von Naturalienkabinetten folgend.⁴⁰ In eine ähnliche rechteckige Form ist auch das Schiff eingelassen, zwar ohne schützendes Glas, aber in einer eigens dafür geschaffenen Öffnung in der Eisbühne. Der auf den ersten Blick drohende Verlust des Schiffes ist auf den zweiten kein tragischer, denn er ist ein für den Betrachter deutlich inszenierter. In der Stillstellung des Versinkens wird es möglich, über die Mechaniken der Visualisierung und Vermittlung bzw. Teilhabe an einer unwiederbringlichen Verlusterfahrung in der bildenden Kunst systematisch nachzudenken.

Konkret verhandelt Neudeckers Arbeit „After Life“ den Verlust des Mythos von Thule, des ultimativen Nordens, der mit seiner Eroberung 1907/09 durch Robert Peary und Frederick Cook eingeleitet wurde und die sich aufgrund der verschärfenden Klimakrise aktuell in ein tatsächliches Verschwinden verwandelt.⁴¹ Dabei waren die Heldennarrative der Polarfahrten schon früh vom Verschwinden geprägt, denn viele Abenteurer kehrten nicht zurück, wodurch ein numinoser Schrecken an die Stelle von Eroberung trat.⁴² Dadurch überlebte die Vorstellung der Arktis als unerreichter Ort (oder auch ‚Weltabel‘) für kurze Zeit den Mythos der Polarfahrten. Durch ihre Eroberung wurde die Arktis schließlich in eine neue Sichtbarkeit überführt, die aktuell letztlich in einen visuellen Entzug mündet.⁴³ Die Dynamik des Eises war es dabei nicht, die den ‚Untergang des Mythos‘ einläutete, denn sie war ursprünglich mitbeteiligt an seiner Wahrnehmung als ultimativer ephemerer Ort.⁴⁴ Problematisch wurde es erst, als der wiederkehrende Wandel von Abtauen und Gefrieren zu einer tat-

³⁸ Lorenz Eitner: *The Open-Window and the Storm-Tossed Boat. An Essay in the Iconography of Romanticism*. In: *The Art Bulletin* 37 (1955), S. 281-290, hier S. 285-287.

³⁹ Vgl. zur abstrakten Qualität von Friedrichs Farben: Regina Prange: *Reflexion und Vision im Werk Caspar David Friedrichs*. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 34 (1989), S. 280-310. Sie bemerkt ein Auseinanderdriften von Maler- und Betrachterblick und damit eine Durchkreuzung von Zeugenschaft. Dieses Moment lässt sich auch schon in Friedrichs sog. *Fenstersepien* beobachten. Jedoch mutet Pranges Lesart in der Folge zu modernistisch an.

⁴⁰ Einer Aquarien-Ästhetik folgend, besteht der große Teil von Neudeckers Arbeiten aus sog. *Tankworks*.

⁴¹ Zu den Mythen, die sich um die Nordpolfahrten ranken vgl. exemplarisch: Kirsten Hastrup: *Images of Thule: Maps and Metaphors in Polar Exploration*. In: Sverrir Jakobsson (Hg.): *Images of the North. Studia Imagologica* 14. Amsterdam/New York 2009, S. 103-116. Ebenso: Erhard Oeser: *Die Jagd zum Nordpol. Tragik und Wahnsinn der Polarforschung*. Darmstadt 2008, S. 180f.: Eine Tankwork von Neudecker trägt den Namen der beiden Eroberer.

⁴² Joseph Campbell: *Der Heros in tausend Gestalten*. Frankfurt am Main/Leipzig 1999, S. 36.

⁴³ Zum Nordpol als offenen Schlund vgl.: Bettine Menke: *Pol-Apokalypsen, die Enden der Welt – Im Gewirr der Spuren*. In: Maria Moog-Grünewald/Verena Olejniczak Lobsien (Hg.): *Apokalypse: Der Anfang im Ende*. Heidelberg 2003, S. 311-337. Theorie von der hohlen Erde auch bei GODWIN 1996, S. 109f.

⁴⁴ GODWIN 1996, S. 14.

sächlichen Veränderung wurde, nämlich dem der endgültigen Auflösung, also dem eisfreien Polar-
meer. Hierdurch schreibt sich eine konkrete und ökologische Verlusterfahrung in den Mythos des
Nordens als solchen ein, der seinem einstigen mythischen Charakter der Unzeitlichkeit widerspricht.
In der klimakritischen Kunst lebt der Mythos als Imagination fort, nämlich in einer Zitatformel der
Vergänglichkeit und des visuellen Entzugs.

Mit Hans Blumenberg lässt sich der Rekurs auf einen Mythos des ultimativen Nordens und der
damit verbundenen Geschichte der Arktisforschung, wie ihn die Installation „After Life“ thematisch
aufgreift, als eine Naturkatastrophe des Intellekts bezeichnen; insofern, als dass die ikonographische
Formel des Schiffbruchs zitiert wird, um auf eine vernunftbasierte Rezeptionshaltung abzielen, die
gleichzeitig das Scheitern eines vernunftbasierten Weltbildes vorführt.⁴⁵ Lange Zeit galt die Arktis als
der mythische Rand der Welt⁴⁶, doch mit seiner Überschreitung ging sein Verlust einher, der heute
ganz konkret das Verschwinden eines besonderen Ökosystems meint, das katastrophale Auswirkun-
gen auf die gesamte Welt hat. Der Mythos ist damit nicht gebannt, sondern in Form eines numino-
sen Schreckens immer noch aufgerufen und dahingehend sogar in gewisser Hinsicht gegenwärtig, da
Prognosen hinsichtlich des endgültigen Ausbleibens eines Zufrierens des Nordpols weiterhin unein-
deutig sind.⁴⁷ Der Mythos des Nordens wird dadurch zum Effekt der Anschauung, die sich bei Neu-
decker in der distanzierten Reflexion über die Inszenierungsstrategien im Spannungsverhältnis zu ei-
ner emotionalen Verlusterfahrung einstellt.⁴⁸ Es handelt sich dabei um einen Schrecken ohne kon-
krete Zeitlichkeit, da er sich an keiner unmittelbar ereignenden Katastrophe entzündet, sondern an
ihrem Modell, was sich wiederum mit dem rätselhaften Wesen des Klimawandels als Katastrophe
ohne (unmittelbar sichtbares) Ereignis deckt.⁴⁹ Durch das Vakuum, den das schwindende Polareis
hinterlassen wird – wie es der konservierende Glaskasten in Neudeckers Installation andeutet –, löst
sich der mythische Grund der Arbeit langsam auf und gerinnt zum Zitat.⁵⁰ Der Mythos des ewigen
Eises, der in der Arbeit „After Life“ nur noch im Verweis gegeben ist – worauf auch der Titel der
Installation anspielt – zeugt von der schwindenden Sicherheit der Tragfähigkeit des Bodens, d.h.
nicht nur dem der Arbeit, sondern auch dem der Natur.⁵¹

Mythologisierung und Modellhaftigkeit

Der modellhafte Charakter von Neudeckers Installation ist demnach weder als eine Kritik noch als
eine Absage an den Mythos der Polarregion zu verstehen. Vielmehr zitiert die Künstlerin ihn, um in
der betonten Inszenierung von Schiff und Scholle seine Wirkweisen zu durchleuchten und eine be-
sondere Dringlichkeit zu kommunizieren: das Schwinden des ewigen Eises adressiert den Betrachter,
d.h., es geht ihn etwas an, lässt ihn jedoch an seiner eigenen moralischen Wesenhaftigkeit zeitgleich
zweifeln.⁵² Um dies deutlich zu machen, werden die Affordanzen der Arbeit und ihre über den Mo-
dellcharakter etablierte, distanzierte Betrachtung als bifokales ästhetisches Kommunikationsmodell
vorgeführt. Dieses folgt in gewisser Hinsicht der von Stefan Matuschek beschriebenen Strategie der

⁴⁵ Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main 1984.

⁴⁶ Ebd., S. 14: Der Mythos sei immer ein Grenzphänomen.

⁴⁷ Ebd., S. 32. Aufgabe des Mythos sei das *Vertrautmachen* des Unheimlichen, das dadurch jedoch nicht aus Welt ver-
schwinde, sondern in Hohlräumen weiterlebe. Hier zeigt sich eine Nähe zur Theorie des Anderen der Vernunft, je-
doch in narrativer Gestalt.

⁴⁸ Den Mythos betrachtet Blumenberg auch als Affekt, und zwar im Rekurs auf Wilhelm Wundt 1904. Vgl. BLU-
MENBERG 1984, S. 24.

⁴⁹ Birgit Schneider: *Die Zeichen an der Wand. Künstler als Vorboten der Katastrophe ohne Ereignis*. In: BERTSCH/
TREMPLER 2018, S. 99-110.

⁵⁰ Ebd. S. 46. Der Mythos scheut das Vakuum.

⁵¹ BLUMENBERG 1984, S. 474f und 615f.

⁵² Zur Vertreibung des Mythos in der Aufklärung und seinem widerspenstigen Überleben in der Philosophie Horkhei-
mers und Adornos vgl.: Stefan Matuschek: *Was heißt „Mythologisieren“? Oder: Warum und wie sich die romantische neue My-
thologie der Aufklärung verdankt*. In: Klaus Ries (Hg.): *Romantik und Revolution. Zum politischen Reformpotential einer unpoliti-
schen Bewegung*. Heidelberg 2012, S. 71-82, S. 71f.

Mythologisierung, die er als eine literarische Strategie zu einer grundlegenden Verhandlung der Übermacht des Subjekts versteht und im Kontext einer Dialektik der Aufklärung verortet.⁵³ Die Ebene der Faktizität und des Fiktiven halte sich seit dem 18. Jh. die Waage, wenn es um die Generierung moderner Mythen gehe.⁵⁴

Neudeckers Installation „After Life“ zeigt kein mythisches Bild vom Norden, aber die Künstlerin bedient sich des Modus der Mythologisierung zur Kommunikation ökologischen Wissens und emotionaler Teilhabe. Dieses Verfahren wird deutlich in den unbewegten und bewegten Elementen der Arbeit, wobei Letztere in die Nähe des Dokumentarischen treten. Denn wie die Filme in der Installation „After Life“ zeigen, werden hier die Folgen eines Verhältnisses des Menschen gegenüber der Natur thematisiert, der sich als Teil ihrer oder ihr übergeordnet begreift.⁵⁵ Im Modellcharakter der Installation wird die Frage einer nostalgischen Naturverbundenheit auf formaler Ebene einer kritischen Revision unterzogen, nämlich dadurch, dass die Ästhetik des Erhabenen in eine Miniaturansicht kippt. Dabei handelt es sich in der Installation „After Life“ nur scheinbar – wie es das Verfahren der Mythologisierung nahelegt – um die Suche nach einer passenden Antwort in einem unpassenden Modus.⁵⁶ Denn das Ausbleiben der Entstehung eines neuen Mythos trotz einer Inanspruchnahme der Mythologisierung auf thematischer Ebene stellt die Frage nach dem ‚Danach‘, auf das nur ein Vakuum folgt.

Zur Konkretisierung: Da Neudeckers Arbeit „After Life“ an die Ästhetik einer Überwältigung nur thematisch (im Rekurs auf die Schiffskatastrophe im Eis) anknüpft, diese aber bricht, indem sie sie als Miniatur in ihr Gegenteil verkehrt, wird der auf den ersten Blick nostalgisch erscheinende Modus der Arbeit, d.h. der Einsatz einer Überwältigungsästhetik, in sein Gegenteil verkehrt.⁵⁷ Dies zeigt sich ganz buchstäblich in den Videoinstallationen, in denen die Eislandschaften teilweise auf den Kopf gestellt sind. Ästhetische Distanz tritt in einen Dialog mit physischer Betroffenheit, wie in der suggerierten Zeitlichkeit und in den im Moment des Innehaltens betonten formalen Aspekten der Arbeit deutlich wird.

Dringlichkeit ergibt sich folglich nicht durch die Teilhabe des Betrachters, also durch eine Unmittelbarkeit der Erfahrung einer Katastrophe, sondern vielmehr allein durch ihre nur mittelbare Erfahrbarkeit.⁵⁸ Der Klimawandel muss kommuniziert werden, um auch auf der Ebene einer inneren Affizierung wirksam werden zu können. Jedoch steht die Kunst vor der Herausforderung, diese ästhetische Erfahrung nicht in eine Form der passiven Immersion münden zu lassen. An die Stelle der moralischen Selbstaffirmation tritt darum die In-Fragestellung des moralischen Selbstverständnisses des Betrachters, wobei die Installation in ihrem Modellcharakter die Frage offen zur Diskussion stellt, wie das künstlerisch zu vermitteln ist. In der Betrachtung der Installation wird eine Frage aufgeworfen, die der Betrachter letztlich selbst zu beantworten hat, und die Birgit Schneider folgendermaßen auf den Punkt bringt: Kann es einen Weg vom Wissen über die Ästhetik zum Handeln geben?⁵⁹

Gerade das Moment des Innehaltens im Modus des Einfrierens auf der Folie des Verlustes bzw. des Verschwindens, wie es die MOSAIC-Expedition als wissenschaftliche und Neudecker als künstlerische Strategie einsetzen, schafft Raum für Erkenntnisgewinn. Dieser ergibt sich bei der MOSAIC-Expedition aus der wissenschaftlichen Forschung und ihrer Kommentierung. Vor Mariele Neudeckers Installation ist es die ausgestellte Inszeniertheit einer sinnlichen Adressierung des Betrachters, der die beiden Pole von Handlungsfähigkeit und Handlungslosigkeit auch in ihren möglicherweise

⁵³ Ebd., S. 71.

⁵⁴ Zur Schnittstelle des Mythos zwischen Fiktivem und Faktischem vgl. ebd., S. 72-75.

⁵⁵ Ebd., S. 79.

⁵⁶ Ebd., S. 79-80.

⁵⁷ SCHNEIDER 2018, S. 107. Schneider präferiert überzeugend eine seismische Form der klimakritischen Kunst, beachtet aber nicht den Wandel, den auch eine Ästhetik des Erhabenen durchlaufen kann.

⁵⁸ SCHNEIDER 2018 (Klimabilder), S. 34. In der eigentlichen Buchpublikation der Autorin zu finden.

⁵⁹ Ebd., S. 47.

katastrophalen Konsequenzen modellhaft verhandelt. Neudeckers Installation „After Life“ ist darum dreierlei: 1. eine modellhafte Inszenierung der Bildformel ‚Schiffskatastrophe‘ in aktuellem Gewand, 2. die Weiterführung eines moralisch geprägten und auf Affizierung beruhenden Kommunikationsmodells und 3. die Offenlegung der inneren Dynamik dieses Kommunikationsgefüges am Beispiel eines Miniaturmodells. Ein kritisches Moment ästhetischer Erfahrung, nämlich das Kippen zwischen Passivität und Aktivierung, wird damit erfahrbar und letztlich in seiner Wirksamkeit verhandelbar.

Literaturverzeichnis

Barbarczy, Eszter: *Monuments to the souvenir: Mariele Neudecker's riddle*. In: Katherine Wood: *Marielle Neudecker* [Ausstellungsbegleitheft der Middlesbrough Art Gallery]. O.O. 1999, S. 57-68.

Bertsch, Markus: *Zwischen Erhabenenästhetik und Dokumentarischem Anspruch. Das Motiv des Schiffbruchs im ausgehenden 18. Jahrhundert*. In: Markus Bertsch/Jörg Trempler (Hg.): *Entfesselte Natur. Das Bild der Katastrophe seit 1600*. Petersberg 2018, S. 59-69.

Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main 1984.

Ders.: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt am Main 1979.

Böhme, Gernot und Hartmut: *Das Andere der Vernunft*. Frankfurt am Main 1985.

Böhme, Hartmut: *Magie, Metaphysik und Ästhetik des Weißen und des Schwarzen in Literatur und Kunst*. In: Monika Wagner/Helmut Lethen (Hg.): *Schwarz-Weiß als Evidenz*. Frankfurt/New York 2015.

Brandt, Anthony: *The North Pole: A Narrative History*. Washington D.C. 2005.

Campbell, Joseph: *Der Heros in tausend Gestalten*. Frankfurt am Main/Leipzig 1999.

Ehrmann-Schindlbeck, Anna-Maria: *IMAGINATION – Romantik. Zur Idee des Botho-Graef-Kunstpreises 2001*. Jena 2001, S. 10-31.

Eitner, Lorentz: *The Open-Window and the Storm-Tossed Boat. An Essay in the Iconography of Romanticism*. In: *The Art Bulletin* 37 (1955), S. 281-290.

Godwin, Jocelyn: *ARKTOS – The Polar Myth in Science, Symbolism and Nazi Survival*. Kempton 1996.

Grave, Johannes: *Schiffbruch ohne Zuschauer. Caspar David Friedrichs Eismeer als Katastrophenbild*. In: Markus Bertsch/Jörg Trempler (Hg.): *Entfesselte Natur. Das Bild der Katastrophe seit 1600*. Petersberg 2018, S. 71-80.

Ders.: *Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen. Friedrichs ‚Eismeer‘ als Antwort auf einen zentralen Begriff der zeitgenössischen Ästhetik*. Weimar 2001.

Hastrup, Kirsten: *Images of Thule: Maps and Metaphors in Polar Exploration*. In: Sverrir Jakobsson (Hg.): *Images of the North*. Amsterdam/New York 2009, S. 103-116.

Kerschbaumer, Sandra: *Immer wieder Romantik. Modelltheoretische Beschreibungen ihrer Wirkungsgeschichte*. Heidelberg 2018.

Lorés, Maite: *The Magic Mountain: The work of Mariele Neudecker*. In: Katherine Wood: *Marielle Neudecker* [Ausstellungsbegleitheft der Middlesbrough Art Gallery]. O.O. 1999, S. 9-23.

Matuschek, Stefan: *Was heißt „Mythologisieren“? Oder: Warum und wie sich die romantische neue Mythologie der Aufklärung verdankt*. In: Klaus Ries (Hg.): *Romantik und Revolution. Zum politischen Reformpotential einer unpolitischen Bewegung*. Heidelberg 2012, S. 71-82.

Menke, Bettine: *Pol-Apokalypsen, die Enden der Welt – Im Gewirr der Spuren*. In: Maria Moog-Grünewald/Verena Olejniczak Lobsien (Hg.): *Apokalypse: Der Anfang im Ende*. Heidelberg 2003, S. 311-337.

Mertens, Sabine: *Seesturm und Schiffbruch. Eine motingeschichtliche Studie*. Rostock 1987.

Oeser, Erhard: *Die Jagd zum Nordpol. Tragik und Wahnsinn der Polarforschung*. Darmstadt 2008.

Prange, Regina: *Reflexion und Vision im Werk Caspar David Friedrichs*. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 34 (1989), S. 280-310.

Rautmann, Peter: *Caspar David Friedrich. Das Eismeer. Durch Tod zu neuem Leben*. Frankfurt am Main 1994.

Ders.: *Winter-Zeiten. C. D. Friedrichs und Ph. O. Runges künstlerische Konzeption und Praxis. Denk- und Sebanstöße für heute*. In: *Kritische Berichte* 9/6 (1981), S. 38-64.

Schneider, Birgit: *Klimabilder. Eine Genealogie globaler Bildpolitiken von Klima und Klimawandel*. Berlin 2018.

Dies.: *Die Zeichen an der Wand. Künstler als Vorboten der Katastrophe ohne Ereignis*. In: Markus Bertsch/Jörg Trempler (Hg.): *Entfesselte Natur. Das Bild der Katastrophe seit 1600*. Petersberg 2018, S. 99-110.

Tölke, Dirk: *Eislandschaften und Eisberge. Studien zur Motiv- und Bildgeschichte von Eisformationen und polaren Szenerien in Gemälden und Graphiken des 16. – 20. Jahrhunderts*. Aachen 1995 (geb. Dissertation).

Internetquellen

<https://mosaic-expedition.org/> (Stand 15.12.2020)

<https://www.theguardian.com/environment/gallery/2016/feb/25/greenland-glaciers-mariele-neudecker-klaus-thymann-project-pressure> (Stand 15.12.2020)

Abbildungen



Abb. 1

Mariele Neudecker: *After Life*, Mixed Media (Europapaletten, Pappe, Video, Drucke und Archivpapier), 2016, Galerie Barbara Thumm, Berlin.

Foto: © Mariele Neudecker. All rights reserved, DACS/Artimage, 2021; © VG Bild-Kunst, Bonn 2021.



Abb. 2

Caspar David Friedrich: *Das Eismeer*, Öl auf LW, 1140 x 850 cm, Kunsthalle, Hamburg.

Quelle: Caspar David Friedrich: *Die Erfindung der Romantik*, hg. von Hubert Gassner, Hirmer 2006, München, S. 315.



Abb. 3

Claude Joseph Vernet: *Schiffbruch im Gewittersturm*, Öl auf LW, 114,6 x 162,9 cm, Alte Pinakothek, München.

Quelle: Siefert, Helge: *Claude-Joseph Vernet 1714-1789*, Bayerische Staatsgemäldesammlungen 1997, München, S. 58.