

Anne Hemkendreis

## Isaac Juliens „True North“: Bewahrende, verweigerte und schmelzende Gesten der Heroisierung

Am 1. Juni 2022, zum 70. Thronjubiläum von Königin Elisabeth II., erhielt der britische Künstler Isaac Julien (\*1960) den Ritterschlag. Julien bezeichnete dieses Ereignis als eine große Ehre: „Getting knighthood at this particular time is a great honour, and I hope it shines a light on the important questions of diversity and inclusion for the arts“ (Sasevich). Der Ritterschlag Juliens war eine Geste der Heroisierung, was durchaus im Widerspruch zu der kritischen Perspektive des Künstlers auf das Heroische und seine andauernde Wirkung steht.

Dieser Artikel untersucht die Videoinstallation „True North“ (2004), in der Julien die Leerstellen polarer Heldenmythen – die Partizipation von People of Colour,<sup>1</sup> Frauen und Inuit an Expeditionen – thematisiert und auf ihre koloniale Prägung befragt. Im Zentrum der Analyse steht die Arbeit des Künstlers mit Eis, das als eine feste Bühne für heroische Taten und als ein sich verflüssigendes Element mit deheroisierender Wirkung auftritt. In der Videoinstallation dient das Eis dazu, heroische Gesten zu bewahren, zu verweigern und zugleich aufzulösen. Dieser Artikel interpretiert das Eis in Juliens Videoinstallation als eine Geste des künstlerischen Materials, also als Äußerung eines nicht-menschlichen und lebendigen Gegenübers, die zum Nachdenken über die Gründe und Zusammenhänge gegenwärtiger Krisen auffordert.

### Einleitung

Die Videoinstallation „True North“ besteht aus drei parallel angeordneten, großformatigen Bildschirmen, die den Blick auf eine weite Eislandschaft öffnen. Auf ihr befinden sich vier menschliche Figuren, die Mitglieder der berühmten Polarexpedition Robert Edmund Pearys von 1909 verkörpern und über das Eis wie über eine endlose Bühne wandern. Der Blick der Rezipient:innen folgt der teilweise überlebensgroßen Gruppe, deren Protagonistin eine

schwarze Frau (Vanessa Myrie) ist, die auf den Polarforscher Matthew Henson (1866–1955) referiert. Begleitet wird Myrie von drei Inuit, die stellvertretend für die indigenen Mitglieder von Pearys Expedition (Ootah, Egingwah, Seegloo und Ooqueah) stehen. Als Rückenfiguren – einer romantischen Ästhetik folgend – nimmt die Gruppe die Rezipient:innen mit auf eine Wanderung über das Eis. In einzelnen Szenen konfrontieren die Polarheld:innen zudem in Close-ups frontal die Zuschauer:innen, wodurch ein Moment der Begegnung inszeniert wird. Dem immersiven Effekt der Arbeit – dem Eintauchen in die erhabene Eislandschaft – steht damit eine gegenläufige Bewegung in den Rezipient:innen-Raum gegenüber, wodurch Distanz und Nähe gleichermaßen evoziert werden. Dieses Spannungsverhältnis ermöglicht den Rezipient:innen, ihre eigenen Positionierungen vor den Bildschirmen kritisch zu reflektieren (vgl. Gonzáles 116). Die Inszenierung arktischer Natur – tatsächlich drehte der Künstler in Island und im Norden Schwedens – erfolgt entweder als überwältigende Weite oder durch eine Nahsicht auf die erstarrten Oberflächen des Eises. Die Videoarbeit lenkt den Blick in die Ferne und auf das Detail, sie droht die Sinne zu überwältigen und suggeriert gleichzeitig eine physisch-haptische Erfahrung mit den unterschiedlichen Zuständen des arktischen Eises; sein Gefrieren zur trittsicheren Fläche ebenso wie sein gefährliches Schmelzen.

Juliens Videoinstallation wird in einem dunklen Raum präsentiert und folgt keiner linearen Zeitlichkeit. Stattdessen arbeitet der Künstler mit Brüchen, Wiederholungen und Überblendungen, u. a. von Figuren und Landschaft oder der Kombination unterschiedlicher Perspektiven in der Gesamtschau der drei Bildschirme. Die historische Zielgerichtetheit von Pearys Nordpol-Expeditionen verwandelt sich damit innerhalb der Rezeption der Videoarbeit in die traumwandlerische Durchwanderung einer Landschaft, die weniger dokumentarisch als imaginär anmutet. Die Rezipient:innen begegnen in „True North“



**Abb. 1:** Caspar David Friedrich: *Eismeer*, Öl auf Leinwand, 96,7 x 126,9 cm, 1823–1824, Kunsthalle Hamburg.

typischen ‚arktischen‘ Objekten wie Iglus, aber auch kolonialen Architekturen, z. B. einer Kirche (ebenfalls aus Eis), die die unwirkliche Anmutung der Polarlandschaft verstärkt. Das Ergebnis ist ein affektiver Sog in die scheinbar grenzenlose Arktis, der typisch für die Bildwerdung der Region seit dem 19. Jahrhundert ist. Julien präsentiert das Eis als ausufernde Weite und wie einen sakralen Naturraum. Die Rezipient:innen haben den Eindruck, selbst auf dem Eis zu stehen und diesem körperlich ausgesetzt zu sein. Dieser Effekt erinnert an Friedrichs Gemälde *Eismeer* (1823–24), dessen Motiv wiederum auf die gescheiterte Polarexpedition des Engländers William Edward Parry (1818–19) zurückgeht (**Abb.1**).

Friedrichs Bild zeigt ein sinkendes Schiff, gefangen im Eis, das als Bühne für eine gescheiterte Heldentat dient. Das Scheitern der heroischen Tat ereignet sich sowohl auf der motivischen Ebene als auch auf der des Betrachtens. Während die Weite der Landschaft in das Gemälde einlädt, scheinen sich die Schollen auf die Betrachter:innen zuzubewegen. Dieser Eindruck bedroht die Souveränität der Rezipient:innen

gegenüber der Landschaft. Das Gefühl des sicheren Betrachter:innen-Standpunktes verkehrt sich in das Gefühl einer physischen Betroffenheit. Die eigene visuelle Eroberung der Landschaft im Modus der Rezeption scheitert damit ebenso wie das untergehende Expeditionsschiff (Grawe).

Julien knüpft an den affektiven Sog und das Gefühl der Bedrohung im Anblick einer scheinbar grenzenlosen arktischen Landschaft an, wobei die bewegte Kameraführung über das Eis diesen Effekt noch steigert. Die filmische Inszenierung von Pearys Expedition in einer arktisch-sublimen Polarlandschaft intensiviert die Erfahrung von heroisch geprägten, entfernten Naturregionen wie dem Nord- und dem Südpol, und lädt – ähnlich wie die arktischen Panoramen des 19. Jahrhunderts, die etwa zeitgleich mit Friedrichs *Eismeer* populär wurden – zur imaginären und physischen Partizipation ein (vgl. Loomis 96).

Die folgende Analyse konzentriert sich auf die Bedeutung des Eises in „True North“ als eine Metareflexion über polare Geschichtsschreibung

und als ein Material, dass das Heroische als eine Form der gesellschaftlichen und medial bedingten Zuschreibung thematisiert. In einem ersten Schritt wird die Vorstellung der Arktis als eine eisige Bühne für polare Heldentaten vorgestellt und auf seine ideologischen Leerstellen befragt. Am Beispiel der ‚Nordpoleroberung‘ von 1909 wird die Unmöglichkeit der dauerhaften Markierung des arktischen Eises als ein Gestus gedeutet, der heroische Zuschreibungen letztlich verhindert.

In einem zweiten Schritt widmet sich der Aufsatz der Szene des Händewaschens mit und ohne Eis als ein Schlüsselmoment von „True North“, da sich hier die Stabilisierung und Destabilisierung heroischer Zuschreibungen und ihre Bildwerdung in einer Szene verdichten (Abb. 2 und 3). Zuletzt wird die Verbindung zwischen polarem Heroentum und dem heutigen Klimawandel verdeutlicht, die die eigene physische Betroffenheit der Rezipient:innen von ökologischen Veränderungen deutlich macht und eine Reflexion über den anthropogenen Ursprung der Klimakrise provoziert.

## Verweigerte Gesten

Neben Robert Edmund Pearys Berichten zur ‚Eroberung‘ des Nordpols von 1909 gibt es eine weitere Perspektive auf die Reise, die nie populär wurde. Sie stammt von Matthew Henson, einem schwarzen US-Amerikaner, der Mitglied von Pearys Mannschaft war. Henson wurde als freier Mann 1866 in Charles County (Maryland) geboren und früh zur Waise. Er hielt sich damit über Wasser, dass er auf verschiedenen Schiffen

zunächst ‚niedere‘ Tätigkeiten und schließlich die Funktion eines Assistenten ausführte. Diese Erfahrung, und die Tatsache, dass er fließend Inuit sprach, verhalfen ihm zur Teilnahme an der 1909 durchgeführten Nordpolexpedition Pearys (Henson). Brisant ist, dass Henson in seinem posthum erschienenen Reisebericht behauptet, gemeinsam mit Peary der erste Mann am Nordpol gewesen zu sein. Er unterstreicht seine Pionierleistung nachdrücklich mit Blick auf seine Hautfarbe: „Another world's accomplishment was done and finished, and as in the past, from the beginning of history, wherever the world's work was done by a white man, he had been accompanied by a colored man.“ (Henson 89) Aus Hensons Worten spricht ein tiefes Selbstbewusstsein für seine persönliche Leistung und generell für die Verdienste von People of Colour an der Erforschung extremer Regionen der Welt.

Julien stellt in seiner Videoarbeit Hensons und Pearys pionierhafte Ambitionen und ihr heroisches Selbstverständnis einander gegenüber, indem er Zitate beider Polarforscher als Voiceover in seine Videoarbeit dialogisch integriert. Pearys rastloses und die Natur bezwingendes Streben findet z. B. Ausdruck in den Worten: „There is glory in the icy hell and the soul won't give me peace until it's mine“ (Albu 79). Der These folgend, dass Held:innen auf ein Publikum, d.h. auf öffentliche Anerkennung angewiesen sind (Asch und Butter), werden die Rezipient:innen der Videoarbeit zu Zeug:innen einer Heldentat, die sich nicht länger einer einzelnen Person zuschreiben lässt. Stattdessen entsteht der Eindruck einer Pluralität von polarer Geschichtsschreibung und ihren Protagonist:innen, da eine den etablierten Narrativen widersprechende Heldenerzählung



Abb. 2 und 3: Isaac Juliens: „True North“, Filmstills, Videoinstallation, 2004. © Isaac Juliens.



**Abb. 4:** Anonym:  
 „Der Kampf um den  
 Nordpol“, Deckblatt  
 der Zeitschrift *Le  
 Petit Journal*, 1919.

visuell und auditiv, d. h. sinnlich erfahrbar ist. Während der Rezeption der Videoarbeit ergeben sich Zweifel am Wahrheitscharakter von Pearys Schilderungen und seinem Heldenstatus; ein Prozess der Deheroisierung setzt ein.

Arktische Heldentaten haben aufgrund des sich beständig verschiebenden, schmelzenden und sich verfestigenden Eises ein Problem der Bezeugung. „Phantasmen der Erstheit“ (Eglinger 115), also Imaginationen der Unberührtheit und Unbewohntheit des arktischen Eises, mussten im Moment der Eroberung in eine dauerhafte

Markierung überführt werden, um bezeugend wirken zu können. Henson betont in seinem Bericht mehrfach die unberechenbare Dynamik des arktischen Eises, die einen ungewöhnlichen Einsatz der amerikanischen Flagge am Pol notwendig machte. Peary ordnete eine Methode an, die sich deutlich vom üblichen ‚Fahnehissen‘ als Zeichen der Eroberung einer Region unterschied:

At the North Pole a diagonal strip running from the upper left to the lower right cor-

ner was cut and this precious strip, together with a brief record, was placed in an empty tin, sealed up and buried in the ice, as a record for all time. (Henson 88)

Der Plan, die amerikanische Flagge im Eis zu vergraben und damit zu bewahren, funktionierte jedoch nicht, was dazu führte, dass Peary in den Augen der Gesellschaft den Beweis für die Nordpoleroberung schuldig blieb. Die Dynamik des arktischen Eises hatte die Flagge mit sich gerissen.

Die letztliche Unmöglichkeit, den Nordpol zuverlässig und sichtbar zu markieren, begründete einen Streit, der nach Pearys Rückkehr entbrannte und ein großes mediales Echo nach sich zog. Neben Peary gab es nämlich noch einen weiteren amerikanischen Polarforscher, James Cook, der behauptete, der erste Mann am Nordpol gewesen zu sein, jedoch ebenfalls keinen Beweis liefern konnte. In der visuellen Kultur der Arktis hat sich der Streit um die Geste der Polmarkierung eindrücklich in einer Karikatur von 1909 niedergeschlagen. Die Zeitschrift *Le Petit Journal* zeigt die beiden Polarhelden Peary und Cook in einen Faustkampf verwickelt (**Abb. 4**).

In der Szene am Pol ist das Eis die Bühne eines Kampfes, für den es – mit Ausnahme einer Kolonie von Pinguinen (was naturkundlich versierte Betrachter:innen irritieren mag) – keine Zeug:innen gibt. Das Vergraben der Flagge wurde in der Karikatur ersetzt durch die etablierte Darstellungsformel des Flaggehissens, hier jedoch als eine umkämpfte heroische Tat.

Dem Hissen der Flagge wohnt ein Moment unsichtbarer Gewaltausübung inne, denn es markiert einen Augenblick der Eroberung und verleiht ihm historische Relevanz; es ist zentraler Teil eines kollektiven Bildgedächtnisses hegemonialer Nationen (vgl. Erben 452). Da sich jedoch etwas den Augen Entzogenes (wie eine vergrabene Flagge) nicht für die Inszenierung eines heroischen Moments eignet, greift der Karikaturist auf eine etablierte Ikonographie zurück, die der Heldentat Sichtbarkeit verleiht.

Aufgrund der fehlenden Beweise war die öffentlich geführte Diskussion darüber, ob Peary nun der wahre Eroberer des Nordpols sei, auf Augenzeugen angewiesen, die den Heroenstatus bestätigten. Henson nahm in seinem Reisebericht hierzu zwiespaltigen Stellung. Er lobte zwar Pearys Charakter, beschreibt das Vergraben der Flagge jedoch nicht als Akt eines Einzelnen, sondern als den einer Gruppe, wodurch er seiner eigenen Beteiligung mehr Raum verschaffte (vgl. Henson 117). Henson schrieb sich einerseits in Pearys Heldenerzählung ein, relativierte sie andererseits jedoch, indem er

beispielsweise berichtete, dass Peary zwar (s) ein Held sei, er ihn aber wegen dessen großer Erschöpfung auf dem Rückweg tragen musste. Am Ende seines Berichts klassifiziert Henson Peary, den er als „dead weight“ bezeichnet, nicht länger als einen starken Helden, sondern als eine körperliche Last ohne eigene Agency, wodurch er seine eigene Handlungsmacht und möglichen Heldenstatus aufwertete (Henson 93).

Am Rande sei bemerkt, dass das Hissen der Flagge am Nordpol und die damit verbundenen nationalen Implikationen auch heute noch von politischer Brisanz sind. Verschiedene Staaten wie die USA und Russland erheben aktuell Anspruch auf die arktische Region um den Pol, die aufgrund der vielleicht nicht mehr aufzuhaltenden Eisschmelze ökonomisch an Relevanz gewinnt. Zum Zeitpunkt des Verfassens dieses Artikels wird der durch den Ukraine-Krieg motivierte NATO-Ausbau in der Arktis in der internationalen Presse intensiv diskutiert. Schon 2007 begegnete Russland dem Problem einer dauerhaften Markierung des Nordpols, indem es ein U-Boot unter das arktische Eis schickte, um eine kleine Titanflagge in den Meeresboden zu rammen (Dodds). Diese Provokation ging damals in Unterwasseraufnahmen um die Welt. Die widerspenstige Eigendynamik des arktischen Eises wurde von Russland durch die Verlagerung der heroischen Geste ins Submarine umgangen, wobei die mediale Verbreitung der Aufnahmen die Heldentat bezeugen sollten. Heroisch konnotierte Gesten im und unter dem Eis müssen also bis heute mediale Sichtbarkeit gewinnen, um öffentlich wirksam zu werden. Das Eis am Nordpol erweist sich hierfür historisch und gegenwärtig als ein (dem Heroischen gegenüber) auffällig resistentes Material.

In Isaac Juliens Videoarbeit kommt die Klimax der Nordpolexpedition, also die Poleroberung, nicht zur Darstellung, wodurch sich die Videoarbeit der Affirmation des Heroischen entzieht. An dessen Stelle tritt ein ziel- und endloses Wandern der Figuren über die Eisflächen. Die Videoarbeit betont den prekären Heroenstatus Pearys, indem sie die eigentliche heroische Tat und sogar ihren Akteur (also Peary) gerade nicht zeigt. An die Stelle der Bestätigung des singulären Heldenstatus treten eine Pluralität von Akteur:innen und Perspektiven sowie eine eigentümliche Tatenlosigkeit, die den heroischen Kern in den Berichten um die Nordpoleroberung aushöhlen. Das Resultat ist der Eindruck einer Absenz des Heroischen, die in der Leere und Weite der Eislandschaft eine Resonanz findet.

Lisa Bloom hat die Fixierung der Polar-geschichtsschreibung auf weiße Männer unter-

sucht und dabei auf ihre Leerstellen verwiesen (Bloom, *Gender on Ice*). Juliens Arbeit „True North“ wurde von Blooms These einer bewussten Ausblendung marginalisierter Gruppen (People of Colour, Frauen, Inuit) in der polaren Geschichtsschreibung inspiriert. 2022 veröffentlichte Bloom ein zweites Buch zur künstlerischen Rezeption der Arktis, in dem sie ihrerseits die von ihr beeinflussten Arbeiten – unter ihnen auch Juliens „True North“ – analysiert (Bloom, *New Polar Aesthetics*). Wie Bloom feststellt, bleiben die Polargebiete in ihrer wissenschaftlichen Erforschung und ihrer – aufgrund der Eisschmelze – zunehmenden ökonomischen Relevanz „the perfect backdrop for a heroic masculinity that seems to endure“ (Bloom 55). Henson wurde aus der Geschichte getilgt, da der offizielle Diskurs seiner Zeit People of Colour zwar erlaubte, an Polarreisen teilzunehmen, jedoch nicht, nationale Bedeutung zu gewinnen; oder in den Worten Blooms: „to participate in the expedition but not to receive equal credit for his central place in this national story“ (Bloom 55). Juliens Videoarbeit verleiht nach Ansicht Blooms den Leerstellen in der Imagination der Arktis und ihrer kolonialen Prägung Sichtbarkeit. In ihrer Anlehnung an romantische Ästhetiken und ihrer kritischen Befragung dieser leiste Juliens Installation eine Art Trauma-Arbeit (Bloom 54). Koloniale Gewalt gewinne durch den affektiven Sog des Werkes eine sinnliche Erfahrbarkeit, fordere aber durch die verschiedenen Akteur:innen gleichzeitig zu einer Reflexion der eigenen kulturellen Prägung auf.

Dieses selbstreflexive Moment von „True North“ steht dem affektiven Sog in die weiten Eislandschaften gegenüber und verdichtet sich in einer sich wiederholenden Szene, die die weibliche Protagonistin im Innen- und im Außenraum zeigt.

## Gesten der Scham und Schuld

Als eine Schlüsselszene von „True North“ wird das Händewaschen der weiblichen Figur interpretiert. Wie ein Brennglas hebt der an sich alltägliche Akt nicht nur die das Heroische verweigernde, sondern auch die das Heroische auflösenden Merkmale des Eises hervor. Myrie als weibliches Alter Ego Hensons wäscht sich in der Eislandschaft die Hände und befindet sich in kurzen Szenenwechseln außerdem in einem modernen Apartment. In den Szenen im Eis und im Apartment wechselt die Schau auf den Monitoren zu zwei verschiedenen Ansichten. Ein Monitor zeigt jeweils einen Wasserfall, welcher

entweder das Apartment oder die Polarlandschaft flankiert. Für die Rezipient:innen ist dabei nicht klar, ob es sich bei dem Wasserfall um schmelzende Gletscher oder die Nahsicht auf den Wasserstrahl in einem Waschbecken handelt. Bedeutung wird hier als ein Ergebnis äußerer Zuschreibung thematisiert, was die Frage nach der Auslegung des Akts des Händewaschens provoziert.

Zunächst lässt sich das Händewaschen in seiner symbolischen Dimension interpretieren. In beinahe jeder Kultur und Religion gibt es eine Verbindung zwischen Moral und körperlicher Reinigung. Im medizinisch-therapeutischen Bereich hat die Studie von Chen Bo Zong und Katie Liljenquist hierfür den Begriff des ‚Macbeth-Effects‘ etabliert (Risen). Im Rahmen empirischer Studien wurde seitdem mehrfach die Gleichsetzung von physischer und moralischer Reinheit untersucht. Nachgewiesen wurde z. B., dass Proband:innen mit einem schlechten Gewissen nach den Tests häufiger zu Hygieneartikeln griffen. „Cleanliness clearly goes some way towards restoring moral integrity“, war das grundlegende Ergebnis der psychologischen Untersuchungen (Yong).

Den Namen dieses Phänomens entlehnten die Forscher:innen William Shakespeares berühmtem Drama *Macbeth* (1606), in dem Lady Macbeth aufgrund ihrer Schuld am Mord an König Duncan dem Wahn verfällt. Verzweifelt versucht sie, halluziniertes Blut zu entfernen, indem sie sich endlos die Hände wäscht, was im Loop der Videoarbeit „True North“ möglicherweise aufgegriffen wird. Nach Miranda Fey Thomas gehört das Händewaschen in Shakespeares Dramen und in der englischen Theaterkultur zu den sog. „shaming gestures“ (Thomas 1). Gesten der Scham interpretiert die Autorin als soziale Metaphern und Mikrokosmen der jeweiligen gesellschaftlich-historischen Realität. Als kulturelle Ausdrucksformen verhandeln Gesten in ihrer künstlerischen Darstellung das Politische im Ästhetischen. Sie sind zwar nonverbale Kommunikationsformen, jedoch nicht allgemein verständlich. Die Autorin bezeichnet Gesten darum auch als „far from being universal“ und „highly specific to the tension in the performance of social relationships“ (Thomas 2). Gesten der Schuld und Scham wirken nicht durch eine in der rhetorischen Tradition verankerte Lesbarkeit, sondern sie lassen sich begreifen als bewegte und bewegende Affektgesten, in denen Gefühle zeitlich bedingt (also performativ) Form annehmen und so visuell bzw. öffentlich erfahrbar werden: „shame is the freezing of the self in an unfavourable public image“ (Thomas 3). In Gesten der Scham artikulierte sich zu

Shakespeares Zeiten auf der emotionalen Ebene einer Bühnenhandlung explizit das, was zu einer bestimmten Zeit gesellschaftlich unterdrückt wird bzw. was nicht gesellschaftskonform ist.

Affektgesten sind auf ihre Wahrnehmung im Aufführungskontext angelegt, um über Emotionen relational – d. h. bezugs- und sinnstiftend – zu wirken. In Shakespeares Drama ist Lady Macbeth beim Händewaschen traumwandlerisch tätig. Sie befindet sich in einem Zustand des Unbewussten, in dem sich ihr Verhältnis zur Realität zunehmend auflöst. Die Szene ist Ausdruck der inneren Verzweiflung der Protagonistin, die krank vor Schuld und Scham ist. Das Händewaschen als alltägliche Handlung verwandelt sich im Stück durch die Wiederholung zu einer gestischen Formel, die nicht Unschuld *wiederherstellt*, sondern stattdessen Schuld *ausstellt*. Als verkörperte Metapher steht das Händewaschen also in der englischen Aufführungspraxis – und dabei durchaus anders als der kathartische Effekt des Reinigens in psychologischen Studien – für die Eigenverantwortung für eine Schuld, die sich *nicht* wiedergutmachen lässt. Das Sprichwort ‚Die Hände in Unschuld waschen‘ meint darum auch die janusköpfige Bedeutung von Vordergründigem und Hintergründigem bzw. Sichtbarem und Unsichtbarem. Es bleibt eine Ebene der Erinnerungen an eine eigene Verantwortlichkeit bestehen, die sich nicht abschütteln lässt und von der engen Verzahnung von Innerlichkeit, Moral und Schuld spricht. In der Kunst wurde diese Verbindung mehrfach aufgegriffen, beispielsweise von Ottmar Hörl in seiner Arbeit „Unschuld“ (1997), bestehend aus einer weißen und einer schwarzen Seife (Hackenschmidt). Ungeachtet der eventuell problematischen Farbwahl des Künstlers mit Blick auf rassistische Deutungsmöglichkeiten geben die Seifen ein utopisches Versprechen auf die Weißwaschung von einer nicht wiedergutzumachenden, da nicht nur individuellen, sondern auch kollektiven Schuld; hier den nationalsozialistischen Verbrechen an den Juden.

In seiner traumähnlichen Wirkung scheint auch „True North“ den Betrachter:innen einen Einblick in einen inneren Zustand zu geben, in dem etwas verhandelt wird, das gesellschaftshistorisch verdrängt wurde und mit Schuld behaftet ist. Mit Judith Butler lässt sich Juliens Videoperformance und explizit die Szene des Händewaschens mit Eis als eine Strategie interpretieren, die polare Geschichtsschreibung und ihre männliche Fixierung in einen performativen Akt zu überführen. Das Schmelzen des Eises in den Händen der weiblichen Figur kann als eine Ästhetik der Vulnerabilität, d. h. der

ungewollten und beständigen Empfänglichkeit von Menschen für Essentialisierungen, Naturalisierungen und gesellschaftliche Normen gedeutet werden (Butler). Zugleich wohnt nach Butler gerade dieser Rezeptivität von Menschen auch immer ein Moment inne, „an dem die Norm zurückgewiesen oder umgearbeitet wird und an dem Widerstandspraktiken, Abweichungen und neue Genderformationen ihren Ausgang nehmen können“ (Butler 37–38). Vor allem in einer „Sphäre des ‚Affiziertwerdens‘“ könne das Unerwartete und Unvorhergesehene geschehen, das mit den „Mustern der Wiederholung“ breche (Butler 38); Verletzlichkeit bedeute im gestischen Diskurs demnach auch mögliche Veränderung und Revision, und zwar im Kontext der (ästhetischen) Wahrnehmung.

In „True North“ lässt sich die Szene des Händewaschens folglich als ein Moment der Verfestigung, aber auch der Begegnung und der Überschreibung von etablierten polaren Heldenbildern und ihrer sozialen Rollenmuster lesen. Gerade weil die Geste des Händewaschens ein kulturelles Zitat und zugleich ein die Betrachter:innen affizierendes Ereignis ist, werden Neuperspektivierungen der Arktis und ihrer Wahrnehmung nicht nur verhandelt: Sie entstehen vielmehr im Akt der Rezeption. Die Verlagerung der alltäglichen Handlung in die Eislandschaft generiert zudem ein Verständnis für die Arktis als eine entfernte Region, die jedoch mit unserer Lebenswelt in enger Verbindung steht.

## Ökologische Gesten

Im Folgenden werden die vorangegangenen Überlegungen zum Eis als ein das Heroische verweigerndes und verflüssigendes Material mit der Frage einer gegenwärtigen, ökologischen Schuld und Verantwortung im Kontext des Klimawandels in den Blick genommen. Implizit wird damit die Vorstellung einer Überlegenheit des Menschen gegenüber der Natur als Erbe eines heroischen Kolonialismus geprüft.

Arktisches Eis verweigert bzw. erschwert nicht nur das Hinterlassen menschlicher Spuren, es bewahrt auch historische und ökonomische Veränderungen. Vertikale Bohrungen in der Arktis haben gezeigt, dass sich die Anfänge der Industrialisierung bis in die einzelnen Schichten der planetaren Kryosphäre (i. e. alle Formen von Eis im Klimasystem der Erde) nachweisen lassen. In diesen eisigen (materiellen wie atmosphärischen) Archiven zeigt sich die Entwicklung des anthropozänen Zeitalters (vgl. Frank

und Jakobsen 15), in der der Mensch selbst zu einer „geologischen Kraft“ wurde (Horn und Bergthaller 8). Juliens Arbeit „True North“ wirkt aufgrund seiner Referenz auf eine Heldentat des beginnenden 20. Jahrhunderts und seiner eingangs erwähnten, träumerischen Ästhetik wie ein Raum der Erinnerung. Als eine Art Archiv gibt das Video Einblick in die Leerstellen innerhalb von Heldenimaginationen und entlarvt dabei die Verobjektivierung der (arktischen) Natur als ein Erbe des polaren Kolonialismus.

Archive sind tief eingebunden in politische und ökonomische Machtstrukturen, da ihr epistemologisches Wirken – d. h. die von ihnen bestimmten Formationen des Denkens und der Wahrnehmung der Welt – von führenden Institutionen abhängt (Foucault). Auch Gesten werden als kulturelle Archive bezeichnet (Löffler), weil in ihnen gesellschaftliche Aushandlungsprozesse und soziale Determinierung eine visuelle Form annehmen. Ebenso wie die Geste, so ist auch das Eis ein Medium der Erinnerung (vgl. Frank und Jakobsen 9), und zwar eines mit eigener Performativität. Eis ist kein kulturelles, sondern ein natürliches Archiv, das eine unkontrollierte Lebendigkeit und Veränderlichkeit besitzt. Seine Erforschung durch gezielte Bohrungen oder die zunehmende Eisschmelze ermöglichen es Wissenschaftler:innen, klimatische Veränderungen und den Einfluss des Menschen auf den Planeten nachzuvollziehen und darüber hinaus Sensibilitäten für einen veränderten Umgang mit der Umwelt zu entwickeln (vgl. Boetzkes 100).

Indem Julien in „True North“ Eis analog zur Geste als etwas Festes und gleichzeitig Fluides inszeniert, regt er Reflektionen über die etablierten Wahrnehmungsweisen und Imaginationen der Arktis an und fragt, was wir aus ihnen für die ökologischen und sozialen Krisen der Gegenwart lernen können. In der Eigendynamik des Eises innerhalb der ästhetischen Erfahrung überlagern sich Kultur und Natur. Das Nachdenken mit und über Eis eröffnet einen Raum für Veränderung: „It turns out that the imagery of Arctic ice not only gives way to reflections about ice as a memory medium, but also to reflections about natural archives as counter-archives and thus as means to correct history that has been falsified by archives as instruments of political power.“ (Frank und Jakobsen 16)

Die Wahrnehmung von Eis als ein zugleich festes und widerständiges Element ist eng verbunden mit seiner Interpretation als eine arktische Bühne. In der Vergangenheit diente diese der Fantasie heroischer „Primarität“ und der Bewahrung ihrer Spuren (Menke 146). In „True North“ wird Eis demgegenüber zu einem aktiven Gegner heroischer Fantasien: Zeugnisse

von polaren Heldentaten verschwinden, gleichzeitig bleiben die Spuren eines aufklärerischen Denkens bezüglich der Überlegenheit des Menschen im Anblick der Natur und dessen Konsequenzen bewahrt.

„Eisarchive“ sind jedoch nicht nur lebendige Bewahrer, sie können zudem Lebendiges selbst konservieren und in die Welt entlassen, wenn sie schmelzen. Dieser Umstand hat in der sogenannten *Climate Fiction* zu verschiedenen apokalyptischen Szenarien geführt, beispielsweise zu beinahe inflationären Erzählungen über das Auftauen todbringender Viren (vgl. exemplarisch Nagamatsu). Mit Blick auf die Videoarbeit Juliens eröffnet das schmelzende Eis in der Szene des Händewaschens nicht nur einen Reflexionsraum über die menschliche Schuld am Klimawandel und seine Geschichte. Vielmehr verweist das flüssig werdende Eis auf die *andauernde* Wirkung von Heroisierungen, Determinierungen und Naturalisierungen in unserer Gesellschaft, ihr gefährliches Weiterleben und ihre mögliche Verbreitung in andere Kontexte. Eis lenkt den Blick auf das, was häufig vergessen wurde, es stellt Fragen nach Schuld, Ausblendung und Ausbeutung.

Während das Eis in Juliens Videoarbeit insofern ‚positiv‘ besetzt ist, als dass es heroische Gesten verweigert und aufzulösen vermag, ist die letztliche Unberechenbarkeit der Eisschmelze – in „True North“ inszeniert als ein möglicherweise aus einem Gletscher entspringender Wasserfall – auch Zeichen dafür, dass heroische Formeln in gegenwärtige Kontexte einwandern und dort erneut aktualisiert werden. „True North“ lässt sich darum als eine künstlerische Reflexion über die Persistenz des Heroischen verstehen, die insofern postheroisch ist (Bröckling), als dass kritische Artikulationen von (polarem) Heldentum an visuelle Darstellungs- und Wahrnehmungsmodi des Heroischen gebunden bleiben. Eis als eine bewahrende, verweigernde und performative Geste hat in der Videoarbeit eine koloniale, politisch-soziale und ästhetische Dimension. Es zitiert polares Heldentum, um zu deheroisieren, was eine Gratwanderung ist.

Die Vorstellung der Arktis als eine abgelegene Region für heroische Taten, so macht „True North“ deutlich, ist das Ergebnis gesellschaftlicher Zuschreibungen und medial vermittelter Wahrnehmungsweisen. Diese sollten gerade mit Blick auf aktuelle hegemoniale Machtinteressen und einen sich beschleunigenden Klimawandel kritisch reflektiert werden. Um mit den Worten Polly Goulds zu sprechen: „It is how we see the environment and how we say what we see that needs to evolve“ (Gould 2). „True North“ rückt die menschlichen Figuren immer wieder aus

dem Zentrum der Handlung, indem die Arbeit für die „agency of ice“ sensibilisiert (Gould 1).

Nicht nur, wie in Wissenschaft, Politik und Alltag über die Arktis gesprochen wird, bestimmt das eigene Weltbild, sondern auch, wie die Arktis visuell vermittelt wird. In einer Welt, die ökologisch zunehmend außer Kontrolle gerät, verlieren Regionen, die wegen ihrer extremen Verhältnisse einst als Orte der heroischen Bewährung galten, ihre Prägung durch den (weißenmännlichen) Protagonisten, gar den Menschen. Indem „True North“ die heroische Agency auf ein nicht-humanes Element verlagert und verschiedene menschliche Perspektiven aufgreift, stellt die Arbeit die Frage, „wer oder was in einer solchen Dezentrierung des Menschen als Akteur und Subjekt erscheinen kann“ (Falkenhayner u. a. 2). Eis als ein Element, welches das Heroische bewahrt und auflöst, wird in Isaac Juliens Videoinstallation zu einer nicht-menschlichen Geste, die den Blick auf die Arktis als eine von Ausbeutung und Eroberungsfantasien geprägte Region schärft. Dadurch wird die Notwendigkeit kommuniziert, nicht nur mit deheroisierten, sondern auch posthumanen Perspektiven auf die Arktis in Zeiten der Klimakrise zu antworten.

**Anne Hemkendreis** arbeitet als wissenschaftliche Mitarbeiterin am SFB 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Sie ist ein Associate Senior Lecturer am Humanities Research Centre der Australian National University in Canberra und Mitglied der Jungen Akademie (der Nationalen Akademie der Wissenschaften Leopoldina und der Berlin-Brandenburgischen Akademie). Zuvor arbeitete sie als Fellow am Alfred Krupp Wissenschaftskolleg in Greifswald und als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Leuphana Universität Lüneburg. Sie unterrichtete an verschiedenen Universitäten, u. a. an der Universität der Künste in Berlin, und trat als Künstlerin im Bereich des physischen Theaters und der Luftartistik auf. In ihrem aktuellen Forschungsprojekt untersucht Anne künstlerische Positionen zu Heroisierungen innerhalb der Wahrnehmungsgeschichte der Arktis und ihre Bedeutung für ökologische Krisen, die Relevanz indigenen Wissens und nicht-menschlichen Lebens.

<sup>1</sup> Hier und im Folgenden sind vor allem Schwarze Menschen gemeint.

## Literatur

- Albu, Christian. „The Indexicality of the Triptych Video constructions in Isaac Julien’s True North and Fantome Afrique.“ *Isaac Julien. True North – Fantôme Afrique*. Hg. Veit Görner und Eveline Bernasconi. Ostfildern: Hatje Cantz, 2006: 77–80.
- Asch, Ronald und Michael Butter (Hg.). *Bewunderer, Verehrer, Zuschauer. Die Helden und ihr Publikum*. Würzburg: Ergon Verlag, 2016. DOI: 10.5771/9783956505850.
- Bloom, Lisa. *Climate Change and the New Polar Aesthetics*. Durham: Duke UP, 2022.
- . *Gender on Ice. American Ideologies of Polar Expeditions*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1993.
- Boetzkes, Amanda. „Undermining the Archive. On Art and Political Ecology.“ *American Art Journal* 59.1 (2020): 93–101. DOI: 10.1086/709264.
- Bröckling, Ulrich. *Postheroische Helden: Ein Zeitbild*. Berlin: Suhrkamp, 2020. DOI: 10.1515/srsr-2021-0037.
- Butler, Judith. *Wenn die Geste zum Ereignis wird*. Wien: Turia/Kant, 2019.
- Dodds, Klaus. „Territorialisation of the Polar Regions.“ *Mariele Neudecker: Sediment*. Ausstellungskatalog. Hestercombe, Somerset, 14.8.–24.10.2019. London: Anomie, 2021: 135–146.
- Eglinger, Hanna. *Nomadisch, Extatisch, Magisch*. Paderborn: Fink, 2021.
- Erben, Dietrich. „Das Ereignis und seine Bilder. Zur medialen Gegenwart des Terroranschlags auf das World Trade Center.“ *Bilder machen Geschichte*. Hg. Uwe Fleckner. Berlin: De Gruyter, 2014: 447–462. DOI:10.1524/9783050095295.447.
- Falkenhayner, Nicole u. a. „Posthumane Helden.“ *Compendium heroicum*. 2.1 (2018): 1–16.
- Foucault, Michel. „Das historische Apriori und das Archiv.“ *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*. Hg. Knut Ebling und Stephan Günzel. Berlin: Kadmos, 2009: 108–112.
- Frank, Susi K. und Kjetil A. Jakobsen. „Introduction. The Arctic as an Archive.“ *Arctic Archives. Ice, Memory and Entropy*. Hg. Susi K. Frank und Kjetil A. Jakobsen. Bielefeld: Transcript, 2019: 9–17. DOI: 10.14361/9783839446560-014.
- González, Jennifer A. „Sea Dreams. Isaac Julien’s Western Union: Small Boats.“ *The Migrant’s Time. Rethinking Art History and Diaspora*. Hg. Saloni Marthur. New Haven: Yale UP, 2000: 115–129.
- Gould, Polly. *Antarctica, Art and Archive*. London: Bloomsbury, 2020.
- Grawe, Johannes. *Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen. Friedrichs ‚Eismeer‘ als Antwort auf einen zentralen Begriff der zeitgenössischen Ästhetik*. Weimar: VGD, 2001.
- Hackenschmidt, Sebastian. „Die Hände in Unschuld waschen.“ *KulturGut. Aus der Forschung des Germanischen Nationalmuseums* 6 (2005): o. S.
- Henson, Matthew A. *A Negro Explorer at the North Pole*. Hamburg: Tredition Classics, 2012.
- Horn, Eva und Hannes Bergthaller. *Anthropozän. Zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2019.
- Löffler, Petra. „Was Hände sagen. Von der ‚sprechenden‘ zur ‚Ausdruckshand‘.“ *Manus Loquens. Medium der Geste – Gesten der Medien*. Hg. Matthias Bickenbach u.a. Köln: DuMont, 2003: 210–242.

- Loomis, Chauncey C. „The Arctic Sublime.“ *Nature and the Victorian Imagination*. Hg. U. C. Knoepfmacher und G. B. Tennyson. Berkeley: U of California P, 1977: 59–112. DOI: 10.1525/9780520340152-008.
- Menke, Bettine. „Polarfahrt als Bibliotheksphänomen und die Polargebiete der Bibliothek: Nachfahren Petrarca und Dantes im Eis und in den Texten.“ *Ultima Thule. Bilder des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart*. Hg. Annelore Engel-Braunschmidt u.a. Frankfurt: Peter Lang, 2001: 145–172. DOI: 10.1007/BF03375555.
- Nagamatsu, Sequoia. *How High we go in the Dark*. London: Bloomsbury, 2022.
- Risen, Clay. „The Lady Macbeth Effect.“ *The New York Times Magazine*. 10. Dezember 2006: <<https://www.nytimes.com/2006/12/10/magazine/10Section2a.t-9.html>> [25. Juni 2022].
- Thomas, Miranda Fay. *Shakespeare's Body Language. Shaming Gestures and Gender Politics on the Renaissance Stage*. London: The Arden Shakespeare, 2020.
- Sasevich, Nina. „UC Santa Cruz Distinguished Professor of the Arts Isaac Julien knighted by Queen Elizabeth.“ *UC Santa Cruz*. 7. Juni 2022. <<https://news.ucsc.edu/2022/06/isaac-julien-knighted.html>> [25. Juni 2022].
- Yong, Ed. „The Lady Macbeth Effect. How Physical Cleanliness affects moral Cleanliness.“ *National Geographic*. 5. Juli 2008. <<https://www.nationalgeographic.com/science/article/the-lady-macbeth-effect-how-physical-cleanliness-affects-moral-cleanliness>> [25. Juni 2022].

## Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Caspar David Friedrich: *Eismeer*, Öl auf Leinwand, 96,7 x 126,9 cm, 1823–1824, Kunsthalle Hamburg, © Hamburg Kunsthalle.
- Abb. 2: Isaac Julien: „True North“, Filmstills, Videoinstallation auf drei Bildschirmen, 16mm Film auf DVD und mit Sound, 2004. © Isaac Julien.
- Abb. 3: Isaac Julien: „True North“, Filmstills, Videoinstallation auf drei Bildschirmen, 16mm Film auf DVD und mit Sound, 2004. © Isaac Julien.
- Abb. 4: Anonym: „Der Kampf um den Nordpol“, Deckblatt der Zeitschrift *Le Petit Journal*, 1919, © Bibliothèque nationale de France.