

Maike Teubner

Die Arktis im Wandel. Strategien der Sichtbarmachung der Gletscherschmelze bei Tyrone Martinsson und Julian Charrière

*In Gedenken an Tyrone Martinsson**

Über Jahrhunderte hinweg war die Arktis Projektionsfläche westlicher Imaginationen, die sie als unberührte, ewige Eiswüste romantisierten.¹ Diese kulturelle Konstruktion eines vermeintlich statischen Raums wird im Zuge des fortschreitenden Klimawandels jedoch unterlaufen: Die von der Erderwärmung besonders betroffenen Polarregionen sind als dynamisches, fragiles Ökosystem und Indikator globaler Umweltveränderungen erkannt worden. In der Folge avancierten markante Landschaftsmotive der Polargebiete wie Gletscher oder Eisberg zu visuellen Ikonen im medialen Diskurs um die Auswirkungen des Klimawandels.² Dem Material Eis ist der Wandel im Besonderen inhärent: „In its frozen state and when it melts, ice has both a form-assuming and a form-dissolving quality; as a shape-shifter, it becomes a metaphor for the entanglements of humans with nature as a dynamic system that is deeply troubled.“³

Der vorliegende Beitrag stellt zwei zeitgenössische Positionen an der Schnittstelle von Kunst und Wissenschaft vor, die den Wandlungsprozess der Gletscherschmelze in unterschiedlichen Medien reflektieren: ein archivbasiertes Fotoprojekt des schwedischen Fotografen und promovierten Fotohistorikers Tyrone Martinsson (1967–2025) zu Gletschern auf Svalbard⁴ (besser bekannt als Spitzbergen) sowie die Skulpturenserie *Not All Who Wander Are Lost* (2019) des schweizerisch-französischen Künstlers Julian Charrière (*1987). Ziel des Beitrags ist es, anhand dieser Positionen exemplarisch künstlerische Strategien der Sichtbarmachung einer sich wandelnden Arktis zu untersuchen sowie die dadurch zum Vorschein kommenden Verschiebungen in der kulturellen Wahrnehmung dieser Landschaften zu betrachten.⁵

Tyrone Martinsson: Schmelzende Gletscher – Svalbard unter Langzeitbeobachtung

Historische Bilddokumente der arktischen Landschaftstopografie bildeten den Ausgangspunkt für ein 2011 begonnenes Projekt von Tyrone Martinsson. Dieses widmet sich der bildlichen Repräsentation von Gletschern im Magdalenefjord an der Nordwestküste Spitzbergens, der Hauptinsel des zu Norwegen gehörenden Archipels Svalbard. Heute ist die Inselgruppe im Arktischen Ozean ein bedeutender Standort internationaler Klimaforschung.⁶ Martinsson wandte den Blick jedoch zurück, recherchierte in Archiven überlieferte Darstellungen der Gletscher, darunter Zeichnungen, Druckgrafiken, Landkarten und Fotografien, und ordnete diese nach dem jeweils abgebildeten Ort sowie nach ihrem Entstehungsdatum chronologisch in horizontalen Zeitleisten an. So entstandenen Collagen, die eine circa zweihundertjährige Bildgeschichte der Gletscher Svalbards rekonstruieren. Gemeinsam mit dem Glaziologen Per Holmlund bestimmte Martinsson sodann die geografische Position der abgebildeten Gletscher und lokalisierte den genauen Standort, von dem die Bilder angefertigt worden waren. Im nächsten Schritt wurden die identifizierten Motive aus derselben Perspektive reproduziert. Diese Refotografien stellte Martinsson den historischen Vorlagen gegenüber und führte auf diese Weise die Bildstrecken bis in die Gegenwart fort.⁷ Bild für Bild entrollt sich so eine Narration, die im direkten Vergleich den Topos der Arktis als Zone des ‚ewigen Eises‘ unterminiert: Das Eis schmilzt, die Gletscher verlieren an Masse, einige sind mittlerweile sogar vollständig verschwunden.

Dieses aus einem wissenschaftlich-dokumentarischen Ansatz heraus entwickelte Vorgehen basiert auf der Methode der ‚Environmental

Rephotography', die der US-amerikanische Fotograf Mark Klett (*1952) in den 1970er-Jahren entwickelte: „Rephotographs are photographs that intentionally repeat earlier images, usually from the same vantage points in space, in order to allow a detailed comparison between views. [...] Environmental rephotography is the practice of using rephotographs as a tool for addressing environmental issues and their perception.“⁸

Martinssons Projekt lässt sich dem Genre der Umweltfotografie (Environmental Photography) zuordnen, das sich seit den 1960er-Jahren im Kontext eines wachsenden Umweltbewusstseins ökologischen Themen widmet.⁹ Es steht im Kontext weiterer Projekte, die darauf abzielen, mittels eines komparativen Displays Veränderungen der Kryosphäre zu veranschaulichen, darunter etwa das in den 1990er-Jahren in München von Sylvia Hamberger und Wolfgang Zängl begründete Gletscherarchiv, das historische Bilder und Postkarten sowie aktuelle Refotografien alpiner Gletscher zusammenführt.¹⁰ Die Methode der Refotografie nutzt ebenfalls Ólafur Elíasson (*1967), allerdings in selbstreflexiver Weise: Mit einem Abstand von zwanzig Jahren fotografierte der Künstler die Motive seiner Fotoserie *The glacier series* (1999) erneut und stellte die Aufnahmen als Bildpaare in *The glacier melt series 1999/2019* (2019) einander gegenüber.¹¹ Aus einer dokumentarischen Übersicht von 42 aus der Luft aufgenommenen Gletschern Islands ist so eine ökokritische Arbeit über das Schrumpfen dieser Gletscher geworden. Den gegenwärtigen Zustand arktischer Eisformationen dokumentiert auch der Fotograf Olaf Otto Becker (*1959) in der Serie *Broken Line* (2003–2006); zugleich lädt er künftige Generationen dazu ein, die von ihm an der Westküste Grönlands festgehaltenen Eisberge und Gletscher anhand der im Titel vermerkten geografischen Koordinaten erneut aufzusuchen und deren Zustand zu überprüfen.¹²

In Bezug auf die Arktis, so die These, reflektiert Martinsson Wandlungsprozesse auf zwei Ebenen: Zum einen zeigen die Collagen nicht nur den Rückgang der Eismassen, sondern auch eine Verschiebung im kulturellen Verständnis der Arktis. Die Archivbilder entstammen überwiegend dem Kontext der Erforschung, Landnahme und kartografischen Erschließung der Arktis im Zuge

der Polarexpeditionen des 19. Jahrhunderts. Forschungsreisende auf dem Weg zum Nordpol sowie auf der Suche nach einer Nordostpassage machten mitunter Station an den Küsten Svalbards und dokumentierten die dortige Fjordlandschaft. Eine auf das Jahr 1818 datierte und von Charles C. Palmer signierte Aquarellzeichnung aus den National Archives in London markiert den Beginn der von Martinsson rekonstruierten visuellen Geschichte (Abb. 1): Entstanden im Rahmen einer Expedition unter Führung des britischen Kapitäns David Buchan (1780–1838) betont dieses Panorama insbesondere die schroffe Topografie der Berge, die der Insel ihren Namen ‚Spitzbergen‘ gab.¹³ In frühen Bildern wie diesem sowie in Reiseberichten wird die Arktis zumeist als *terra incognita*, als fremdartige Landschaft, charakterisiert, die durch ihre eisige Weite und Leere im Sinne eines „Phantasma[s] des Unberührten und Ursprünglichen“¹⁴ prädestiniert war, zur Bühne für den Heroismus der Polarfahrer zu werden.¹⁵ Schnell rückte der arktische Archipel aber auch aufgrund seiner Ressourcen ins internationale Blickfeld – Walfang, Jagd und Steinkohlenbergbau erforderten schließlich eine institutionelle Gebietskontrolle, die mit dem Spitzbergenvertrag 1920 an Norwegen fiel. Indem Martinsson die Gletscher ins Zentrum stellt, wiederholt er eine gängige Lesart, der zufolge die Arktis auf das Bild der Eislandschaft reduziert wird. Doch jene Bilder, welche einst die erhabene Kulisse mächtiger Gletscher hervorhoben, um die Imagination über den unwirtlichen Ort und die Heldenataten der Polarfahrer zu beflügeln,¹⁶ fungieren nun als Vergleichsbasis, um den Rückgang dieser Gletscher einzuordnen. In Martinssons ökokritischer Arbeit erhalten die historischen Bilder eine neue Bedeutung – als visuelle Referenz für das Schwinden der Gletscher im Zeitalter des Anthropozäns.

Zudem fokussiert das Projekt den Wandel auf motivischer Ebene: Die chronologische Reihung in Zeitleisten entlarvt das fotografische Einzelbild als Momentaufnahme, welche jeweils nur einen kurzen Augenblick zu dokumentieren vermag; es ist die Fülle der Bilder, die die Wandelbarkeit des Sujets im Laufe der Zeit betont. Aus fotohistorischer Perspektive wird dabei zugleich offenkundig, wie die bildliche Repräsentation der Polarland-

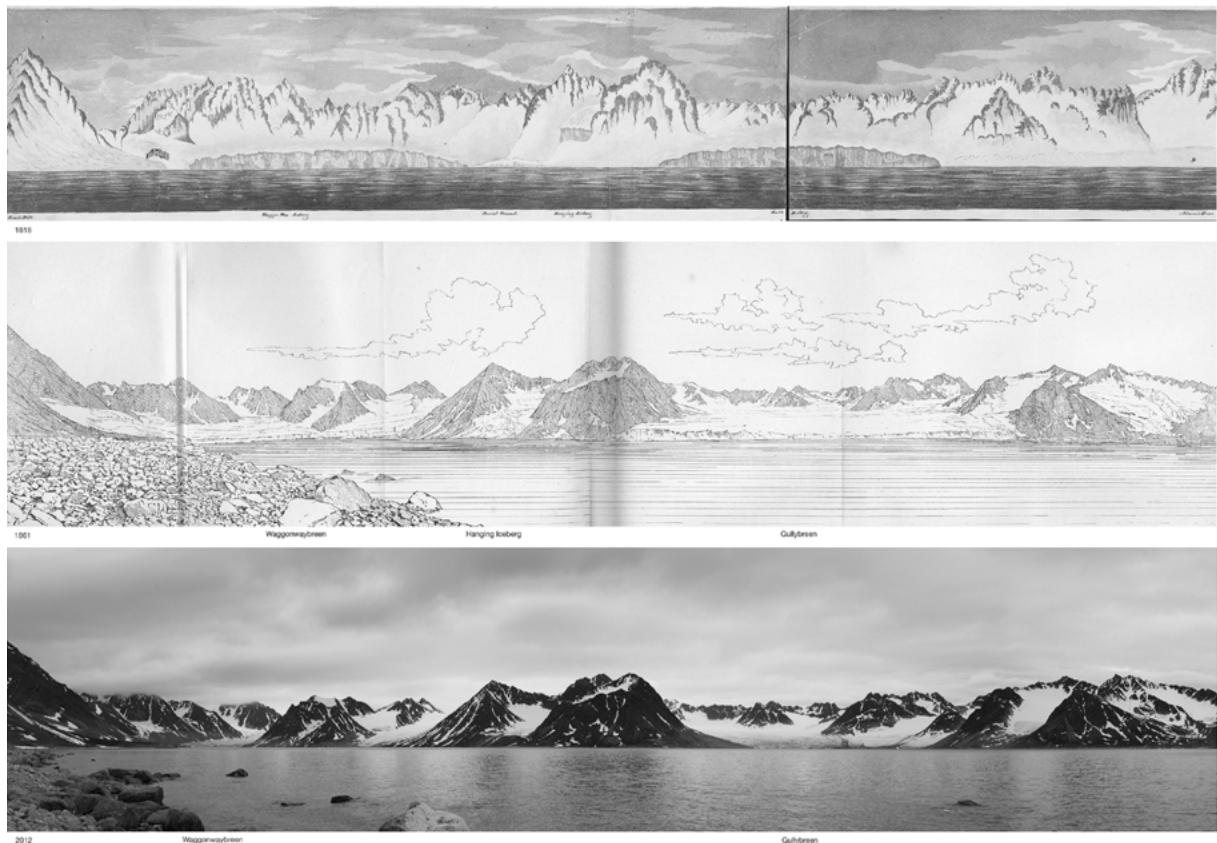


Abb 1. Panoramaansichten des Magdalenefjords, Svalbard. Oben: Charles C. Palmer, 1818, Aquarell; Mitte: Lithografie nach einer Fotografie von Axel Theodor Goës, 1861; unten: Tyrone Martinsson, 2012, Fotografie (aus: Tyrone Martinsson, *Repeat Photography and Archives: A Humanities-based Dialogue with the History of Ice in Svalbard*, in: *Library and Information Studies for Arctic Social Sciences and Humanities*, hg. v. Spencer Acadia und Marthe Tolnes Fjellestad, London 2021, S. 199–226, hier S. 220, Abb. 8.8).

schaft einem kompositorischen Schema folgend die immer gleichen Blickwinkel auf die Gletscher zeigt. So diente Palmers Aquarell dem schwedischen Arzt und Naturforscher Axel Theodor Goës 1861 als Vorlage für die erste fotografische Panoramaansicht des Magdalenefjords, die wiederum die Grundlage für eine bis heute erhaltene Lithografie bildete (siehe Abb. 1).¹⁷

Martinsson präsentierte sein Fotoprojekt sowohl in Kunstausstellungen als auch in wissenschaftlichen Publikationen und auf Konferenzen mit dem Ziel, ein tieferes Bewusstsein für die Folgen des Klimawandels zu wecken.¹⁸ Die Aussagekraft der Bildserien als Visualisierung klimatischer Veränderungen ist aus mehreren Gründen allerdings kritisch zu bewerten: Zu nennen ist etwa die geringe Anzahl an Bildern im Verhältnis zum langen Untersuchungszeitraum, und – daraus folgend – das Risiko falscher Schlussfolgerungen hinsichtlich des Gletscherrückgangs. Es kann zwar

der geografische Standort, nicht jedoch der genaue Aufnahmezeitpunkt ermittelt werden. Dadurch können jahreszeitliche Schwankungen, die durch den Prozess des glazialen Wachsens und Schrumpfens entstehen, den visuellen Eindruck beeinträchtigen. Zudem ist die Verlässlichkeit von Zeichnungen in Bezug auf ihre Abbildtreue grundsätzlich zu hinterfragen. Da Martinssons Projekt jedoch vor allem auf der ästhetischen Qualität der Fotografien beruht, scheint eine Beurteilung nach wissenschaftlichen Kriterien, wie sie in der Klimaforschung üblich sind, nicht angemessen. Der Bildvergleich, eine bewährte kunsthistorische Methode, macht die Transformation der arktischen Landschaft anders anschaulich als numerische Messdaten oder Diagramme. Es erfordert nämlich einen großen zeitlichen Abstand zwischen den einzelnen fotografischen Aufnahmen, um die Veränderung der Polarregionen für das menschliche Auge sichtbar zu machen.



Abb 2. Julian Charrière, *Not All Who Wander Are Lost*, 2019, Installationsansicht der Ausstellung *Towards No Earthly Pole*, MASi Lugano, Lugano, Schweiz, 2019 (© the artist; VG Bild-Kunst, Bonn 2025; Foto: Jens Ziehe).

Julian Charrière: Reisende Steine – materielle Spuren der Gletscherschmelze

Wie Martinsson unternahm auch Julian Charrière Expeditionen in den hohen Norden, unter anderem nach Grönland und Island. Diese Feldforschungen waren der Ausgangspunkt für eine Folge von Werken zu Eislandschaften, die der Künstler 2019 in der monografischen Schau *Towards No Earthly Pole* im Museo d'arte della Svizzera italiana (MASI) in Lugano präsentierte und dabei über den Ausstellungstitel einen Bezug zu den Polarexpeditionen des 19. Jahrhunderts herstellte.¹⁹ Im abgedunkelten Ausstellungssaal ließ Charrière sechs große Findlinge aufstellen (Abb. 2). Die hellgrauen Gesteinsbrocken waren in regelmäßigen Abständen vielfach waagerecht durch kreisrunde Bohrungen von stets gleichem Umfang durchlöchert. Die dem einzelnen Stein auf diese Weise entnommenen Bohrkerne lagen jeweils, ihrer Länge nach sortiert, nebeneinander in einer Linie auf dem Boden: Die längsten Exemplare bildeten mittig ein schmales Fundament für den Findling, zu den Seiten nahm die Länge der Bohrkerne wieder ab. An vereinzelten Bruchstellen waren die Steinzyylinder durch glatte, glänzende Metallstücke ergänzt worden, darunter goldbeschichteter Stahl, Kupfer, Messing und Aluminium.

Not All Who Wander Are Lost (2019) lautet der Titel dieser skulpturalen Arbeit.²⁰ Er kann als Verweis auf das gewählte Material gelesen werden: Mit „Irrblock“ lässt sich die geologische Bezeichnung „erratischer Block“ für Findlinge übersetzen.

Bei Findlingen handelt es sich um große Gesteinsbrocken, zumeist Granit, die während der letzten Eiszeit durch die Gletscherbewegungen von Skandinavien in südlichere Gebiete Europas transportiert worden sind, in denen sie üblicherweise nicht vorkommen. Die auf diese Weise „verirrten“ Steine gaben der historischen Naturwissenschaft lange Zeit ein Rätsel auf – gar von Riesen war die Rede, die die gewaltigen Steinblöcke versetzt haben sollen.²¹ Entlang der Fundorte glazialer Erratika lässt sich heute die Ausdehnung ehemaliger Gletscher ablesen. Die durch die Fließbewegung des Eises geformten Geschiebeblöcke, die erst durch das Schwinden der Gletscher offen zutage treten, sind Ergebnis eines langen geophysikalischen Prozesses und damit materielles Zeugnis für Wandlungs- und Bewegungsmuster der Natur. Charrières künstlerische Entscheidung, seine Steinblöcke auf den in Reihe gelegten Bohrkernen zu platzieren, greift den Aspekt der Bewegung auf, denn es scheint, als könne die schwere Last dieser Findlinge wie bei neolithischen Transportmethoden über die Bohrkerne rollend versetzt werden.

Ihre Verwendung bei jungsteinzeitlichen Megalithgräbern brachte den Findlingen den Topos der Ursprünglichkeit und Ewigkeit ein – eine kulturelle Zuschreibung, die das Material in der bildenden Kunst ab dem 19. Jahrhundert für nationale Denk- und Grabmäler prädestinierte, wie Christian Fuhrmeister dargelegt hat.²² Diese Bedeutungsgeschichte wird in Charrières Werk nicht reflektiert, er belässt die Findlinge auch nicht, wie zumeist üblich, in ihrer unbearbeiteten Form, sondern greift bei der Gestaltung seiner Skulpturen mit der Kernlochbohrung auf eine Methode aus dem Kontext der Wissenschaft sowie des Rohstoffabbaus zurück. Kernbohrungen werden zum Beispiel in der Geologie zur Erhebung von Bodenproben eingesetzt, bei der Rohstoffgewinnung dienen sie dazu, neue Ressourcenvorkommen zu ermitteln oder diese an die Erdoberfläche zu fördern, und in der Klimaforschung liefern Eisbohrkerne Messdaten. Charrière interessiert jedoch weniger der Bohrkern als Datenquelle, sondern vielmehr die maschinelle Technik seiner Herstellung, die er sich als Bildhauer aneignet, um den Stein entsprechend seinen eigenen Vorstellun-



Abb. 3. Julian Charrière, *Not All Who Wander Are Lost*, 2019 (Detail), Installationsansicht der Ausstellung *Towards No Earthly Pole*, Aargauer Kunstmuseum, Aarau, Schweiz, 2020 (© the artist; VG Bild-Kunst, Bonn 2025; Foto: Jens Ziehe).

gen zu bearbeiten und später als ästhetisches Objekt im musealen Raum zu präsentieren. Die Technik der Kernlochbohrung wird damit nicht als Verfahren zur Gewinnung einer Probe angewandt, sondern als Methode der künstlerischen Formgebung. Das zylinderförmige Loch, das notwendigerweise bei der Probenentnahme entsteht, wird hier zum gestalterischen Prinzip, das – seriell angewandt – den Stein in einem regelmäßigen Muster präzise perforiert (Abb. 3). Diese Gestaltungsweise bricht die Massivität des Blocks auf, lässt ihn fragil erscheinen; es scheint fast, als würde jede weitere Bohrung den Stein und damit das Werk brechen lassen. Auf inhaltlicher Ebene lässt sich dies mit extraktivistischen Verfahren in Verbindung bringen, denn durch das Abschmelzen des Eises werden in der Arktis über kurz oder lang auch seltene Rohstoffe freigegeben, wodurch diese Region zunehmend in den Fokus geopolitischer und ökonomischer Interessen gerät.²³ 2013 inszenierte Charrière sich selbst in der Serie *The Blue Fossil Entropic Stories* bei dem Versuch, die Eisschmelze aktiv voranzutreiben: Die Fotografien zeigen ihn in einem Neoprenanzug auf einem im Meer vor Island treibenden Eisberg, wie er das Eis mit einem Gasbrenner zum Schmelzen bringt. In ihrer Absurdität liest sich diese Szene als ironischer Kommentar auf den anthropogenen Klimawandel.

Fazit

Entsprechend der eingesetzten Medien lassen sich unterschiedliche Strategien einer Sichtbarmachung der Gletscherschmelze aufzeigen: Tyrone Martinssons archivbasiertes Projekt zielt in der Gegenüberstellung von historischen Bildern und aktuellen Refotografien von Svalbards Gletschern auf die Veränderung der Eislandschaft in der Langzeitperspektive. Das historische Bildmaterial aus dem Kontext von Exploration, Landnahme und kartografischer Erschließung der Arktis im Zuge der Polarfahrten des 19. Jahrhunderts wird als Beleg für den Gletscherrückgang rekontextualisiert. Entgegen einer Fokussierung eines einzelnen Eisbergs oder Gletschers, wie im medialen Diskurs um den Klimawandel gängig, widersetzt sich Martinssons motivgeschichtlicher Zugriff einer Festschreibung der Arktis auf *ein* Bild und lenkt den Blick stattdessen auf die Leerstellen zwischen den Bildern seiner Zeitreihen. Es ist somit erst der zeitliche Abstand, der den landschaftlichen Wandel sichtbar macht.

Diesem über den visuellen Vergleich operierenden Ansatz steht die Skulpturenserie *Not All Who Wander Are Lost* (2019) von Julian Charrière gegenüber, die mit dem Material argumentiert. Charrière bearbeitet Findlinge, die erst durch ein Abschmelzen der Gletscher als Material zutage treten. Dieser nach gängiger Lesart mit Verlust konnotierte Prozess des Schwindens bringt für den Künstler allerdings erst sein Material hervor. Durch die Wahl der Formgebung, die Kernlochbohrung, stellt er eine Verbindung zu maschinellen Verfahren der Rohstoffgewinnung her. In diesem Zusammenhang lässt sich ein Paradigmenwechsel im kulturellen Verständnis der Arktis beobachten: Vom Topos als Gefahrenzone und Ort ewigen Eises wird sie zu einem durch menschliche Eingriffe sowie ökonomische Interessen gefährdeten Ökosystem.

Endnoten

- * Tyrone Martinsson verstarb während der Arbeit an diesem Text. Ein Treffen 2019 in Göteborg zu einem Interview war der Anlass für den vorliegenden Text, dessen Überlegungen erstmals bei dem Workshop *Mediating the Arctic and the North. Contexts, Agents, Distribution* (28.–29.1.2021) an der Humboldt-Universität zu Berlin vorgestellt wurden. Martinsson und seinen Forschungen ist dieser Text gewidmet, in stiller Trauer.
- 1. Vgl. Hanna Eglinger, *Phantasmen der Unberührtheit: Landnahme am Pol*, in: Hanna Eglinger und Annegret Heitmann, *Landnahme. Anfangserzählungen in der skandinavischen Literatur um 1900*, München 2010, S. 113–146.
- 2. Siehe vertiefend Ulrike Heine, *Fotografische Bilder des Klimawandels. Strategien und Bildformeln*, Frankfurt am Main 2019, hier Kap. 3.1; Inge Remmers, *Politische Landschaften der Natur. Fotografie des Anthropozäns*, zugl. Diss. HU Berlin 2016, Kromsdorf/Weimar 2018.
- 3. Anne Hemkendreis und Anna-Sophie Jürgens, *Communicating Loss: Ice Research, Popular Art and Aesthetics: Introduction*. In: *Communicating Ice through Popular Art and Aesthetics*, hg. v. Anne Hemkendreis und Anna-Sophie Jürgens, Cham 2024, S. 3–23, hier S. 3–4, <https://doi.org/10.1007/978-3-031-39787-5>.
- 4. Die im Deutschen geläufigere Bezeichnung ‚Spitzbergen‘ benennt streng genommen nur die Hauptinsel des zu Norwegen gehörenden Archipels, daher wird hier die offizielle norwegische Bezeichnung Svalbard (dt. kühle Küste) verwendet.
- 5. Die kritische Auseinandersetzung mit der klimapolitischen Instrumentalisierung oder möglichen ideologischen Verflechtung von Kunst ist hier nicht Thema, siehe dazu Linn Burchert, *Kunst und Klimapolitik*, in: *Kunstchronik. Monatsschrift für Kunstwissenschaft*, Bd. 77 (H. 8), 2024, S. 584–589, <https://doi.org/10.11588/kc.2024.8.105836>. Zur Arktis als künstlerischem Reflexionsraum ökologischer und postkolonialer Diskurse siehe Lisa E. Bloom, *Climate Change and the New Polar Aesthetics. Artists Reimagine the Arctic and Antarctic*, Durham 2022.
- 6. Diese neue Rolle reflektiert die Fotografin Mette Tronvoll (*1965) in der Werkserie *Svalbard* (2014), in der sie Wissenschaftler*innen porträtiert. Siehe Maike Teubner, *Photographic Encounters in the Arctic Ice. Mette Tronvoll's Series ‚Svalbard‘* (2014), in: *Nordeuropaforum – Zeitschrift für Kulturstudien*, 2021, S. 174–198, <https://doi.org/10.18452/23924>.
- 7. Siehe z.B. Bild 2 in Pia Siri Isaksson, *Bilder om bergets tankar. Samtal med Tyrone Martinsson och Helene Schmitz*, in: *Verk*, 1.7.2019, <https://www.verktidskrift.se/bilder-om-bergets-tankar> (30.7.2025).
- 8. Mark Klett und Tyrone Martinsson, *Environmental Rephotography. Visually Mapping Time, Change and Experience*, in: *Humanities for the Environment. Integrating Knowledge, Forging New Constellations of Practice*, hg. v. Joni Adamson und Michael Davis, London 2017, S. 119–144, hier S. 119.
- 9. Vgl. Remmers 2018, *Politische Landschaften der Natur*, S. 327–328.
- 10. Das Gletscherarchiv ist digital zugänglich unter <https://www.gletscherarchiv.de> (26.6.2025).
- 11. Siehe die Serie auf der Website von Eliasson, <https://olafureliasson.net/artwork/the-glacier-melt-series-1999-2019-2019/> (11.7.2025).
- 12. Siehe Olaf Otto Becker. *Broken Line*. Texte v. Gerry Badger und Christoph Schaden, Ostfildern 2007.
- 13. Vgl. Per Holmlund und Tyrone Martinsson, *Frusna ögonblick. Svensk polarfotografi 1861–1980*, Stockholm 2016, S. 101.
- 14. Hanna Eglinger, *Nomadisch – ekstatisch – magisch. Skandinavischer Arktisprimitivismus im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert*, Paderborn 2021, S. 42.
- 15. Vgl. Eglinger 2010, *Phantasmen der Unberührtheit*.
- 16. Siehe Russell A. Potter, *Arctic Spectacles. The Frozen North in Visual Culture, 1818–1875*, Seattle 2007.
- 17. Vgl. Tyrone Martinsson, *Arctic Views. Virtual Remote Experiences – Reflections from the Field*, in: *Svalbard Imaginaries. The Making of an Arctic Archipelago*, hg. v. Mathias Albert u.a., Cham 2023, S. 119–138, hier S. 125, <https://doi.org/10.1007/978-3-031-43841-7>.
- 18. Martinsson entwickelte das Projekt stetig weiter und nutzte zuletzt verstärkt digitale Techniken wie XR und VR, siehe z.B. Tyrone Martinsson, *Extended Ways of Experiencing Climate Change. From Photography to Virtual Reality in Svalbard*, in: *Tourism, Knowledge and Learning*, hg. v. Eva Maria Jernsand u.a., London 2022, S. 77–91.
- 19. Der Titel verweist auf ein Epitaph zum Gedenken an den englischen Polarfahrer Sir John Franklin (1786–1847). Vgl. Dehlia Hannah, *Einleitung*, in: Lugano, MASi, *Julian Charrière. Towards No Earthly Pole*, hg. v. Dehlia Hannah, Mailand 2020, unpaginiert (erste Seite).
- 20. Je nach Präsentationsform variiert die Anzahl der Findlinge in dieser Serie. In Lugano wurden sechs aus der Schweiz stammende Findlinge ausgestellt. Ich danke dem Studio Julian Charrière für die Angaben (E-Mail vom 31.7.2025).
- 21. Vgl. Christian Fuhrmeister, *Erratische Steine. Die (politische) Bedeutung von Findlingen in den letzten 200 Jahren*, in: *Jahrbuch der Männer vom Morgenstern – Heimatbund an Elb- und Wesermündung*, Bd. 91, 2012/2013, S. 1–20, hier S. 3.
- 22. Vgl. ebd.; Fuhrmeister zeichnet die problematische ideologische Vereinnahmung von Findlingen für eine nationale Traditionsbildung, insb. während des Nationalsozialismus, nach.
- 23. Vgl. Hannah 2020, *Einleitung*, erste Seite.

Autorin

Maike Teubner ist Kunsthistorikerin und forscht zur Kunst der Klassischen Moderne und Gegenwart mit den Schwerpunkten Ausstellungsforschung, Ecocriticism und skandinavische Kunst. 2023 promovierte sie an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg (FAU), die Monografie erschien beim Reimer Verlag unter dem Titel *Licht – Natur – Melancholie. Konstruktionen des Nordischen bei Olafur Eliasson, Ragnar Kjartansson und A. Karlsson Rixon*. Teubner lehrte am Institut für Kunstgeschichte der Universität Erlangen-Nürnberg und ist für Museen in den Bereichen Ausstellungsplanung, Digitalisierung und Projektmanagement tätig, u.a. an der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, und am Neuen Museum – Staatliches Museum für Kunst und Design in Nürnberg.

Titel

Maike Teubner, *Die Arktis im Wandel. Strategien der Sichtbarmachung der Gletscherschmelze bei Tyrone Martinsson und Julian Charrière*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 4, 2025, S. 43–49, DOI: <https://doi.org/10.48633/kstx.2025.4.113772>.