

**HANNE LORECK**

## **VITALE ABSTRAKTION ODER ERDLLEBENBILDKUNST**

Die Erde sei 4004 Jahre v. u. Z. entstanden. Diese exakte Datierung entsprach westzentristisch-christlicher Überzeugung, bis der schottische Arzt und Farmer James Hutton 1785 seine *THEORY of the EARTH; or an INVESTIGATION of the Laws observable in the Composition, Dissolution, and Restoration of Land upon the Globe*<sup>1</sup> der Royal Society of Edinburgh vorstellte. Heute setzen Forscher:innen die Entstehung der Erde vor etwa viereinhalb Milliarden Jahren an.<sup>2</sup> Huttons Beobachtungen von Erdbewegungen und Sedimentierungen und besonders die Einsicht, dass jeder Boden ein Komposit und nichts Einheitliches von ewiger Dauer sei, standen der Idee von der Schöpfung der Erde als unveränderlichem Ganzen entgegen. Druck und Hitze, Wasser und Wind seien formative Kräfte, und was sich am Meeresboden zusammengesetzt habe, sei in gewaltigen Eruptionen aus dem den Globus bedeckenden Weltenmeer nach oben gepresst und geschleudert worden – nur, um sich auch dort wieder zu zersetzen.<sup>3</sup> Wenig später wird Novalis, wie Goethe fasziniert von der ‚Kunde der Erde‘, der Erdkunde, und montanwissenschaftlich geschult, von „geognostischen Landschaften“<sup>4</sup> sprechen und der Mediziner und Maler Carl Gustav Carus das Programm für eine „Erdlebenbildkunst“<sup>5</sup> entwerfen.

Etwa zeitgleich, zwischen 1828 und 1840, und auf einem anderen Kontinent wird die Wissenschaftsillustratorin Orra White Hitchcock (1796–1863) die geologischen Forschungsergebnisse ihres Mannes in Wandtafeln und Holzschnitten veranschaulichen. In der Nachfolge Huttons, zu einem Zeitpunkt also, in dem sich die

---

<sup>1</sup> James Hutton, *THEORY of the EARTH; or an INVESTIGATION of the Laws observable in the Composition, Dissolution, and Restoration of Land upon the Globe* [THEORIE der ERDE; oder ERFORSCHUNG der GESETZE, die in der Struktur, Auflösung, und Wiederherstellung von Land auf dem Globus zu beobachten sind], Transactions of the Royal Society of Edinburgh, Edinburgh: J. Dickson 1788.

<sup>2</sup> Vgl. Jan Oliver Löffken, Erdkruste aus der Frühzeit der Erde entdeckt, 16.03.2017; <https://www.weltderphysik.de/gebiet/erde/nachrichten/2017/erdkruste-aus-der-fruehzeit-der-erde-entdeckt/> (zuletzt 14.08.2022).

<sup>3</sup> Mit Hutton beginnt das Denken der „Tiefenzeit / deep time“, nach John McPhee das Konzept für den unermesslichen Zeitraum der Erdentstehung. Vgl. John McPhee, *Basin and Range*, New York City, NY: Farrar, Straus and Giroux 1981; man spricht von Dutzenden von Jahrmillionen.

<sup>4</sup> Novalis [Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg, 1772–1801], *Noten zur Kunst*, in: ders., *Romantische Noten*, in: *Fragmente I*; <https://www.projekt-gutenberg.org/novalis/fragmen1/chap024.html> (zuletzt 14.08.2022).

<sup>5</sup> Carl Gustav Carus, *Neun Briefe über Landschaftsmalerei* (1831), in: Gertrud Heider (Hg.), *Carus, Briefe und Aufsätze über Landschaftsmalerei*, Leipzig und Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag 1982, S. 68.

Geologie als Wissenschaft erst etablieren musste, entstand die systematische und doch auch poetische Visualisierung geologischer Daten als ambitioniertes Lehrmaterial und pure Aufklärung. Aber Orra White Hitchcock zeichnete nicht nur die Erdkruste Schicht für Schicht auf Leinen, um zu vermitteln, wie unterschiedlich sich diese Schichtungen an unterschiedlichen geografischen Orten zusammensetzten, sie rekonstruierte auch Dinosaurier aus fossilen Funden mit einem klaren Verständnis von den Erdaltern im Sinne des Wandels von Fauna und Flora, und sie hatte eine Passion für Pilzarten. Pilze spielen wiederum eine bedeutsame Rolle in der aktuellen, neumaterialistischen Debatte um ‚verwobenes Leben‘ und die Aufforderung, dynamisch-organisches Sein nicht kategorial von stumpfer, toter Materie zu trennen und menschliche und nicht-menschliche Leben als verwandt zu praktizieren. So vermittelt der Biologe und Wissenschaftsphilosoph Merlin Sheldrake unter dem Titel *Verwobenes Leben* auf eindrückliche Weise eine Vorstellung der zersetzend-bildenden Kooperation von Organismen. Und da sich Kati Gausmann feldforschend mit der Geologie verbunden weiß, sind Sheldrakes Untersuchungen der Relation von Mykobionten und geologischem Material besonders informativ.<sup>6</sup> Umgangssprachlich Flechten genannt, gelten diese Pilz-Algen-Symbiosen als „Vermittler, die an der Grenze zwischen Belebtem und Unbelebtem zu Hause sind“.<sup>7</sup> Sie bedecken etwa acht Prozent der Erdoberfläche und kommen auch an jenen Orten vor, an und mit denen die Künstlerin arbeitet (auch wenn ihnen dort nicht ihr Interesse gilt); ihre chemisch-physikalische Fähigkeit, dem Gestein Mineralien zu entziehen und es so verwittern zu lassen, macht sie zu einer geologischen Kraft. Sterben Flechten ab, bilden sie in einem neuen Ökosystem zudem eine erste Bodenschicht. Die Mineralstoffe im menschlichen Stoffwechsel dürften übrigens mehrheitlich zuerst von Flechten verarbeitet worden sein.<sup>8</sup> Doch während *auf* der Erdkruste ein lebendiger, bewegter Austausch zwischen organischem und anorganischem Material stattfindet, bewegt diese sich ständig. Bereits im 18. und 19. Jahrhundert war eine Kontinentalverschiebung als die langsame Bewegung, Aufspaltung und Vereinigung von Kontinenten diskutiert worden, aber erst die Erkenntnisse des deutschen Physikers, Meteorologen und Polarforschers Alfred Wegener (1880–1930) zu geodynamischen Prozessen konnten

---

<sup>6</sup> Vgl. Merlin Sheldrake, *Verwobenes Leben. Wie Pilze unsere Welt formen und unsere Zukunft beeinflussen* (Orig. 2020), aus dem Englischen von Sebastian Vogel, Berlin: Ullstein 2021, besonders das Kapitel „Die Intimität von Fremden“, S. 109–143.

<sup>7</sup> Ebd., S. 117.

<sup>8</sup> Vgl. ebd., S. 116 f.

die Theorie der Kontinentaldrift etablieren. Sie löste den sogenannten Fixismus, das heißt die Vorstellung der festen Verbindung der Erdkruste mit dem Untergrund, endgültig durch den Mobilismus und die Plattentektonik ab: Ein Superkontinent – Wegener nannte ihn Pangea, und er ist der bislang letzte, bleibt aber nicht unbedingt der historisch einzige Zusammenschluss aller bekannter Landmassen – brach vor 417 bis 251 Millionen Jahren vor unserer Zeit auseinander. Seitdem wandern die Teile, die uns heute bekannten Kontinente, mehrere Zentimeter pro Jahr sowohl auseinander als auch aufeinander zu. In Island, wo Kati Gausmann wiederholt künstlerisch arbeitete, entfernen sich die eurasische und die amerikanische Platte voneinander. Und auch hier meinte man jüngst, innerhalb der kontinentalen Großordnung ein Plattensubsystem samt seiner Bewegung entdeckt zu haben; so hält man eine nur etwa 90 x 90 Kilometer messende Mikroplatte, die sogenannte Hreppar-Platte, für eine Reihe jüngerer Erdbeben auf dem isländischen Vulkangürtel verantwortlich.<sup>9</sup> Der isländische Geophysiker Páll Einarsson schreibt: „A ridge-jump appears to be in progress in South Iceland, where rifting is occurring in two sub-parallel rift zones, the very active Eastern Volcanic Zone and the less active Western Volcanic Zone. The block between them is seismically and volcanically inert and may be defined as a microplate, the Hreppar Microplate.“<sup>10</sup>

Kati Gausmann kennt diese wissenschaftlichen Theorien und deren Geschichte; für die großformatige Wandzeichnung *drift (14/27/01)*, 2014, zum Beispiel bringen zahllose feine und minimal gegeneinander verschobene Grafitlinien die Kontinente, paläogeografisch in ihrer Lage über die letzten 600 Millionen Jahren rekonstruiert, optisch zum Schlingern. Denn geologische Kräfte, die sich auch in der Kontinentaldrift manifestieren, haben vor Urzeiten die Erdkruste gebildet und bilden sie als kontinentale und als ozeanische Erdkruste fortwährend weiter; noch heute verändern Erdbeben oder Vulkanausbrüche nicht nur die jeweilige Topografie, sondern gestalten zwangsweise auch das Verhältnis zwischen Land und Mensch neu, und dies jenseits jener geologischen Dimension, die unter Anthropozän firmiert

---

<sup>9</sup> 2006 waren 15 solcher Mikroplatten bekannt, und es werden weitere entdeckt (vgl. Tim Schröder, Puzzlespiel am Meeresboden. Von Transformstörungen, Spreizungszonen und Mikroplatten, 28.04.2006; <https://www.scinexx.de/dossierartikel/puzzlespiel-am-meeresboden/> (zuletzt 15.08.2022)), z. B. 2011 die Tibetanische Platte im Hochland von Tibet.

<sup>10</sup> Páll Einarsson, Plate boundaries, rifts and transforms in Iceland, JÖKULL No. 58, 2008, S. 35–58, hier S. 35.

und den (menschgemachten) Geological Turn in Philosophie, Kulturwissenschaften und den Künsten notwendig gemacht hat.

Da sind das Gestein und die in ihm geronnene Zeit. Da ist aber auch jene Zeit, die sich kaum merklich in terrestrischen Bewegungen abzeichnet und jenseits der (Geo-)Physik, ihrer Formeln und Modelle schwer darstellbar ist. Denn es handelt sich nicht um jene 24 Stunden des Tages, die in etwa synchron mit der Rotation der Erde verlaufen, sondern um Erdbewegungen in vollkommen anderen Zeitdimensionen. Und selbst die Tageszeiten produzieren an unterschiedlichen geografischen Orten unterschiedliche Sichtbarkeiten. Dieser Phänomene sind wir uns im Alltag kaum bewusst. Um etwas von ihnen zu visualisieren, sammelt die Künstlerin an prägnanten Orten Daten: im nördlichsten Europa zur Zeit der Mitternachtssonne, an Stellen, an denen die tektonische Dehnung als Grabenbruch oder Riftzone die Erdoberfläche geformt hat, oder an solchen mit aktivem Vulkanismus. Dort agiert sie temporär und mit dem Ziel, mittels ihrer geografisch-physischen Positionierung und den Medien Fotografie, Kreide, Grafit oder Latex Landschaften als geworden und werdend zu untersuchen und vorzuführen. Nicht das Resultat, die Ansicht oder das Landschaftsbild, ist das Ziel solchen Forschens, sondern die Frage nach der Methode, Zeitläufe erfahrbar zu machen. Ja, Kati Gausmann maßt sich buchstäblich die Darstellbarkeit der tiefenzeitlichen geologischen Prozesse an, indem sie, die Künstlerin, sie aktiv vermittelt. Anmaßung oder auch Vermessenheit, gewöhnlich im Sinne eines Übergriffs negativ verstanden, zeigen sich hier über das Maß und die Messung als ein produktiver Kunstgriff, wenn sie ihren Körper in seiner zeitlichen Dimension in der Bewegung, aber auch in der Dynamik von Lebensprozessen allgemein involviert.<sup>11</sup> Dann handelt es sich nicht um den Körper als ‚Proportionsmaschine‘ – ihn kennen wir vor allem von Albrecht Dürer her als ‚Maß aller Dinge‘ –, sondern vielmehr um den Körper als Seismografen. In diesem Sinne versetzt die Künstlerin für *drift (19/150/01)*, 2019, ein immer wieder neu realisiertes großformatiges Werk der seit 2013 fortlaufenden gleichnamigen Serie, ihren Körper in eine minimale Bewegung: Sie steht auf einem Bein und fotografiert in regelmäßigem Rhythmus denselben Einschnitt vor ihr, eine Formation des mittelatlantischen Rückens auf Island. Dabei simuliert das instabile Gleichgewicht die

---

<sup>11</sup> Bemerkenswerterweise arbeitet Kati Gausmann seit zwei Jahren an einer Serie mit dem Titel *kleiner Tanz*, in der es um die Aufmerksamkeit für die minimalen Bewegungen im Körperinneren und um deren zeichnerische Darstellbarkeit geht. Ihre jüngste Forschung geht auf *The Small Dance*, 1967, zurück, eine Performance, in der der experimentelle Tänzer und Choreograf Steve Paxton das Stehen als Aktivität artikulierte.

Kontinentaldrift im Zeitraffer. Denn die minimal voneinander abweichenden Konturen produzieren, auf ein und derselben Fläche übereinandergeblendet und nachgezeichnet, jene optische Unschärfe, die als Bewegung des Gegenüberliegenden rezipiert wird. Der künstlerische Kniff gewinnt über eine philosophische Dimension zusätzlich an Präzision, ziehen wir die Gaia-Hypothese der Biologin Lynn Margulis hinzu: „Im Gegensatz zu einer vielfach erhobenen Behauptung besagt die Gaia-Hypothese nicht, die Erde sei ‚ein einziger Organismus‘. Aber die Erde hat im biologischen Sinn einen Körper, der durch komplizierte physiologische Vorgänge am Leben erhalten wird. Leben ist ein Phänomen von globalen Ausmaßen, und die Erdoberfläche ist seit mindestens drei Milliarden Jahren lebendig.“<sup>12</sup> In unserem Kontext ist es bemerkenswert, dass Margulis die (zusammen mit James Lovelock entwickelte) Gaia-Theorie in einem Vergleich mit der menschlichen Sinnesorganisation einführt: „Propriozeption – die Wahrnehmung von Bewegung und räumlicher Orientierung aufgrund von Reizen aus dem Körperinneren – ist ein Begriff aus der Medizin. [...] Unsere Propriozeptoren teilen uns ununterbrochen mit, dass wir gerade aufstehen, den Kopf neigen, mit den Augen zwinkern oder die Faust ballen. Das Sinnessystem der Propriozeptoren nimmt keine äußeren Informationen über andere Menschen oder die Umgebung auf, sondern solche aus dem Körperinneren. [...] Gaia, die physiologisch regulierte Erde, verfügte über eine weltweite propriozeptive Kommunikation, lange bevor sich die Menschen entwickelten.“<sup>13</sup> Diese sinnenbezogene Selbstwahrnehmung nach außen zu kehren, den eigenen Körper als Seismografen und Vermittler jener in menschlichem Ermessen unmerklichen Drift einzusetzen, verleiht Kati Gausmanns Untersuchungen einen planetaren Bezugsrahmen.

Der eindrücklichen Serie von *drift*-Zeichnungen geht eine nicht minder eindrückliche voraus: *nordlicht*, 2007–2010. In Andenes, einem kleinen Küstenort auf dem 69. Breitengrad in Nordnorwegen, geht die Sonne im Sommer zwei Monate lang nicht unter. Das nutzte die Künstlerin, um Visualisierungsmöglichkeiten der Erdrotation zu untersuchen. Dafür setzte sie ihre Gestalt in Bezug zum Tagesverlauf zu Zeiten der Mitternachtssonne. Während Objektschatten, dem Zeiger einer Sonnenuhr gleich, wandern und sich innerhalb von 24 Stunden getaktet nachzeichnen lassen, kann

---

<sup>12</sup> Lynn Margulis, *Der symbiotische Planet oder Wie die Evolution wirklich verlief* (Orig. 1998), aus dem amerikanischen Englisch von Sebastian Vogel, Frankfurt am Main: Westend Verlag 2018, e-publication, o. S.

<sup>13</sup> Ebd.

dies mit dem eigenen Schatten nicht gelingen. Denn jede Bewegung des Körpers, also auch die zeichnende, verändert den Schattenwurf. Dennoch sich selbst als erdlich bewegtes Wesen erfahrbar zu machen, hieß, seine Schattenprojektion in regelmäßigen Zeitabständen vom selben Standpunkt aus zu fotografieren und später die Einzelaufnahmen chronologisch zu einer Art ‚Rad der Zeit‘ zusammensetzen.<sup>14</sup> Die Montage vermittelt dann auf ein und derselben Fläche jene Rhythmen und Prozesse, die Leben, Erdleben, organisieren, indem sie – auch die Künstlerin – bewegen: *me moved*, 2010, heißt schließlich auch die zuletzt beschriebene, zentrale Arbeit.

Könnte irgendein künstlerisches Verfahren deutlicher machen, in welcher Weise das Subjekt Teil der planetaren, geophysischen Bewegung aller Körper ist? In dieser Erfahrung liegt bei aller Unscheinbarkeit und dem Ephemeren der Phänomene das Schwindelerregende der Tiefenzeit, sodass *me moved* auch im Sinne von Bewegtsein als affektivem Berührtsein verstanden werden kann. Die Mehrzahl der Bleistiftzeichnungen der *nordlicht*-Serie tragen allerdings sachliche Titel: Angabe des Standorts mit Breiten- und Längengrad plus Datum und minutengenauem Beobachtungszeitraum in Weltzeit (UTC), beispielsweise *16°7'E 69°22'N 10.08.08 13.50–20.50 UTC+2, 2008*. Wann wurde der erste, wann der letzte Schattenverlauf festgehalten? Nicht von ungefähr haben die auf ein und demselben Papierbogen in bestimmten Zeitabständen nachgezeichneten Schattenprojektionen zum Beispiel einer Absperrkette eine spiralförmige Anmutung. Mit Leonardo Fibonacci (um 1170–1240) lässt sich die Spirale oder auch Schneckenlinie mathematisch als spezifische Form von Progress fassen, sie findet sich als eine geradezu universelle Form in biologisch-organischen wie in galaktischen Strukturen und Bildern von Wachstumsprozessen. Hier jedenfalls ist sie nicht das Resultat eines Entwurfsplans, sondern entwirft sich aus dem Zusammenwirken vitaler menschlicher und nicht-menschlicher Kräfte.<sup>15</sup> Ohne Kati Gausmanns gleichermaßen systematische wie ästhetisch informierte Aufzeichnung sähen wir freilich jene Muster nicht, die die Zeit

---

<sup>14</sup> Ich gehe hier nicht näher auf Kati Gausmanns Zeichenserie *flow*, seit 2013, ein. Sie soll jedoch wegen ihrer vergleichbaren technischen Grundlage erwähnt werden. Der Serienmodus der Kamera sequenziert flüchtige Bewegungen, vornehmlich von Wasser und Wind, an konkreten geografischen Orten. Die Künstlerin experimentiert dann mit der Übersetzung zeitbezogener Prozesse ins Zweidimensionale.

<sup>15</sup> Als Wirbel oder Strudel beziehungsweise als spiralförmig wird auch die Entstehung der oben genannten Mikroplatten beschrieben. Vgl. ohne Autor:in, Der Tanz der Mikroplatten, 28.04.2006; <https://www.scinexx.de/dossierartikel/der-tanz-der-mikroplatten/> (zuletzt 15.08.2022).

mit feinen Linien webt.<sup>16</sup>

*Wo bin ich?*, hat Bruno Latour jüngst gefragt und versteht sich auch in gleich lautender Schrift mit der Gaia-Theorie im Bunde. Seine aktuelle „philosophische Erzählung“<sup>17</sup> schreibt *Où atterrir?* (2017), wörtlich „Wo landen?“<sup>18</sup>, fort – und modifiziert dabei die Perspektive. 2017, so der Philosoph und Wissenschaftssoziologe, habe er noch von einem Oben her gedacht, aus jener planetaren Dimension, aus der ein physisches Aufsetzen auf die und ein symbolisches Ansetzen an der Erde konventionellerweise geschieht. Jetzt – und auch das ist für eine Betrachtung von Kati Gausmanns Arbeiten der letzten etwa 15 Jahre relevant – sei die traditionelle Art der Landschaftsdarstellung nicht länger von Bedeutung, agiere doch eine zentralperspektivische An-Sicht als optisches Herrschaftssystem. Vor allem aber tritt in der Frage, *wo ich mich befinde*, der Ortsbezug an die Stelle der Subjektorientierung in der notorischen Vergewisserung, *wer ich denn sei*. Auch klingt in dem Titel Lenins Schrift *Was tun?* von 1902 an.<sup>19</sup> Ein kämpferisches Agieren ist jedoch nicht Latours Ausgangspunkt. Stattdessen tariert Latour das Territoriale aus und fordert Konsequenzen für dessen Visualisierung. So nutzt er das symbolische Potenzial der Vorstellung, das auf einer Landschaftsdarstellung eingefrorene Geschehen zu verlebendigen oder „aufzutauen“. Im Kapitel *Das Auftauen der Landschaft*<sup>20</sup> imaginiert Latour, wie sich die abgebildeten Elemente nicht länger ikonografisch erschließen, sondern

---

<sup>16</sup> Ich beabsichtige mit der Verwendung textiler Metaphern auch eine Anspielung auf die enge Verbindung der Künstlerin zu Kleidung in Relation zum Körper. So schrieb sie in ihrer Diplomarbeit 2003: „Art und Weise, Form und Material der Kleidung nehmen Einfluss auf das Körpergefühl, auf -bewegungen und -rhythmen und wirken auf die Haut, die inneren Organe, die Muskeln, und darüber auf Denken, Erkennen und Handeln des Menschen. Der Haut, dem für das körperliche Bekleidungs-erleben wichtigsten Sinnesorgan, kommt für das menschliche Erleben eine besondere Bedeutung zu. In sie sind alle anderen Sinnesorgane eingebettet. Über die Haut kann der Mensch Sinneswahrnehmungen wie Zeitunterschiede und räumliche Entfernungen gleichzeitig erfassen und verbinden.“ (Kati Gausmann, *identitäten*, KHB-Magazin #6, Textbeitrag ‚identitäten‘, Berlin 2005, S. 13 f.) Auch wenn vor knapp 20 Jahren die Propriozeption bzw. Selbstwahrnehmung auf der Ebene eines Zusatzsinnes zu den bekannten klassischen fünf Sinnen kein Thema war, sondern vielmehr ein soziologisches Interesse an der Prägung des Psychophysischen durch ökonomische und habituelle Bedingungen und mithin durch Kleidungsstücke, so gibt es doch eine Verbindung: Nach welchem Verständnis ‚kleidet‘ die Erdkruste den Planeten Erde?

<sup>17</sup> Bruno Latour, *Wo bin ich? Lektionen aus dem Lockdown* (Orig. 2021), aus dem Französischen von Achim Russer und Bernd Schwibs, Berlin: Suhrkamp Verlag 2021, S. 173.

<sup>18</sup> „Où atterrir?“ wurde jedoch mit *Das terrestrische Manifest* übersetzt: Bruno Latour, *Das terrestrische Manifest* (Orig. 2017), aus dem Französischen von Bernd Schwibs, Berlin: Suhrkamp Verlag 2018.

<sup>19</sup> Latour nennt sie selbst beiläufig. Latour, *Wo bin ich?*, S. 159.

<sup>20</sup> Ebd., S. 109–123.

Sensoren das „Gewimmel all dieser verknäulten Bewegungslinien“<sup>21</sup> zwischen den menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren orteten. Recht pathetisch gesprochen: „[...] was auf diese Weise verzeichnet wird, ist nicht das mechanische Verstreichen von Zeit: Es handelt sich um zu Bildern geronnene Entscheidungen, die Lebende getroffen haben, um am Leben zu bleiben.“<sup>22</sup> Das Plädoyer für die aktive Verwicklung mit allen möglichen Kräften hat Folgen für weitere konventionelle Denkbilder. So lehnt Latour auch das Bild vom Globus als eindeutig konturiertem, stereometrischem Körper zugunsten von Gaia als dichtem Gewebe ab. Zwar sind die Parallelen zwischen dem Latour'schen Konzept des Territoriales verbunden mit dem der Verortung und Kati Gausmanns künstlerischer Praxis augenfällig. Ihre ‚kritische‘ Methode praktiziert sie allerdings schon weit länger und, wie mir scheint, auf wohlthuend abstrakte und weniger narrative Weise. Anlässlich der Ablösung des Vertikalen durch das Vektoriale nennt Latour das Subjekt dieses neuen Vektor-Denken-Fühlen-ReAgierens und spricht von seiner weiblichen Agentin: „Sie steht auf einem Bein in einem Spiel, in dem ihr Schicksal sich entscheidet, zwischen HIMMEL und ERDE.“<sup>23</sup> Was hier als Haltung metaphorisch zum Ausdruck gebracht wird, lässt sich mit Kati Gausmann auch physisch-territorial realisieren. Und auch hier können der Standpunkt und die von ihm ausgehenden Aktivitäten in übertragener Bedeutung für eine Ethik stehen: für die Aufmerksamkeit gegenüber den terrestrischen Dimensionen der Existenz und für das Gebot, die ERDE – Latour spricht ihr einen Eigennamen zu – nicht weiter zu ruinieren. Technisch ist das Auf-einem-Bein-Stehen, wie bereits ausgeführt, die Voraussetzung der großflächigen Wandzeichnung mit Grafit *drift (19/150/01)* von 2019. Geben andere Werktitel geografische Koordinaten und damit nicht irgendwelche, sondern kartografisch eindeutig auffindbare Orte wieder, so geht es nicht nur um den Hinweis auf das Lokale. In ‚erdlich‘ fragilen Zeiten bezieht die Frottage dann das Globale mit ein – und zwar örtlich-materiell sowie räumlich von unten her.<sup>24</sup> Solches Unten versteht sich einerseits mit Bezug zur Erdkruste oder, mit einem aus dem Terrestrischen abgeleiteten Neologismus, zum Erdlichen, im übertragenen Sinn aber vor allem als Grund und Grundlage. Mehr noch steht das Unten oder der Boden für diejenigen Befunde und Erkenntnisse, die in der aktuellen gesellschaftlichen Situation

---

<sup>21</sup> Ebd., S. 118.

<sup>22</sup> Ebd.

<sup>23</sup> Ebd., Hervorhebung BL.

<sup>24</sup> Vgl. die Doppelbedeutung des ‚von Unten‘ bei Latour ebd., S. 109.



klimatechnisch und soziopolitisch *grundlegend werden müssen* – und dafür einer Orientierung an anderen Lebenszusammenhängen und vielfältigen, gegenseitigen Abhängigkeiten lebender Materien bedürfen. Und diese Grundlage ist nicht vertikal wie das klassische Landschaftsbild der Kunst orientiert, sondern horizontal oder eben territorial. „Von oben betrachtet, wird zum Territorium all das, was mittels Strichen auf einer Karte lokalisiert werden kann, wohingegen an Ort und Stelle betrachtet sich ein Territorium *so weit* erstreckt, wie die Liste der Interaktionen mit denen reicht, von denen man abhängt – aber auch nicht weiter.“<sup>25</sup> Diesen Ansatz finde ich in Kati Gausmanns Arbeiten dort wieder, wo die körperliche Reichweite, Maße wie ‚auf Armlänge‘ zum Beispiel, eine wesentliche Disposition darstellen.

Werfen wir kurz einen Blick auf das Genre Landschaftsbild. Der Begriff Landschaft leitet sich vom althochdeutschen „lantscaf“ her, welches einen größeren Siedlungsraum bedeutet. Seit dem 12. Jahrhundert bezeichnet das Wort zudem die Gesamtheit der politisch handlungsfähigen Bewohner eines Landes (wir können hier wohl in der männlichen Form bleiben, da Frauen zum historischen Zeitpunkt nicht als politische Subjekte agieren konnten), dann auch die ständische Versammlung eines Landes. Ambrogio Lorenzettis allegorische Darstellung der *Guten Regierung* auf den Fresken im Palazzo Pubblico in Siena von 1338–1339 vermittelt bereits vor gut 700 Jahren eine Idee des Zusammenklangs von Gelände, Landwirtschaft, Kultur, Gemeinschaft und Verantwortung. Schauen wir auf Petrarcas nahezu zeitgleichen Bericht von seiner technisch, vor allem aber moralisch äußerst riskanten Besteigung des Mont Ventoux im Jahr 1336, so wird überaus deutlich, dass der Blick von oben auf die Landschaft ein Sakrileg war, stand er doch ausschließlich Gott zu.<sup>26</sup> Im Spätmittelalter löst sich davon der geografische Begriff ab; Landschaft wird nun als naturräumliche Einheit verstanden. Um 1500 zunächst Terminus für den malerisch dargestellten Naturausschnitt, bezeichnet Landschaft bald auch in der Dichtung eine Gegend, wie sie sich dem Auge darbietet.

Wenn Kati Gausmann wie in *mountain print (16/01/01)*, 2016, einem Beispiel aus der seit 2014 fortlaufenden gleichnamigen Serie, Gesteinsformationen mit einer dünnen Schicht aus flüssigem Latex einpinselt, entstehen nach deren Abbinden elastische

---

<sup>25</sup> Ebd., S. 100; Hervorhebung BL.

<sup>26</sup> Vgl. Jürgen Goldstein, „Den höchsten Berg dieser Gegend habe ich am heutigen Tage bestiegen. Francesco Petrarca besteigt 1336 den Mont Ventoux“, in: ders., Die Entdeckung der Natur. Etappen einer Erfahrungsgeschichte, Berlin: Matthes & Seitz 2013, S. 27–39.

gelbliche Häute. Die Künstlerin ‚malt‘ also ein ganz spezifisches Landschaftsbild, das als Abformung auch eine plastische Dimension aufweist. Wird das derart entstandene Werkstück wiederum mit Farbe eingestrichen und auf Papier gedruckt, so haben diese analogen Verfahren ein hohes symbolisches Potenzial. Zunächst ‚wie gemalt‘, nämlich gleich einer Farbsubstanz auf den Fels aufgetragen, enthält die Abformung selbst entlang der Oberfläche keinerlei Koordinaten im kartografischen Sinn. Sie ist das, was sie ist: eine flexible Membran, die den Untergrund, dessen Oberfläche sie temporär gebildet hat, reliefartig mit sich trägt. Erst mit Stempelfarbe eingestrichen und unter Druck gesetzt, nämlich mit einer Walze kräftig überrollt, ergibt sich ein Bild. Und ist Druck nicht auch eine der effektiven geologisch-formativen Kräfte? Direkter noch entsteht eine solche Landschaft in der Frottage. Dann legt Kati Gausmann einen Bogen Papier beispielsweise auf schwarze poröse, ehemalige Lavaströme an einem geologisch spezifischen Ort – auf die Überbleibsel einer erdgeschichtlich vergleichsweise jungen Aktivität: exemplarisch in Grindavik auf der Halbinsel Reykjanes im Südwesten Islands, wo ein Vulkanausbruch vor 800 Jahren und vor Kurzem erneut Landschaft formte. Oder sie verortet sich in der Nähe der berühmten „Brücke zwischen den Kontinenten“, die das Zusammentreffen der eurasischen und der amerikanischen Platte symbolisiert. In dieser Zone reibt die Künstlerin mit Grafit über das Papier, sodass durch den unterschiedlich ausgeprägten Untergrund eine landschaftliche Textur entsteht. Grundlage solcher Frottagen ist oftmals das sogenannte Steinpapier. Nicht von ungefähr findet der nachhaltige Stoff hier Verwendung, wird er doch aus einem Pulver aus gemahlenem Kalkstein (Calciumcarbonat) ohne Wasserverbrauch und ohne Holzfasern produziert (und ist daher ein textiler Stoff und kein Papier). Es ist wichtig zu betonen, dass dieses Verfahren keine Landschaft im Sinne einer Erscheinung in einer gewissen Entfernung abbildet, sondern eben eine solche auf manuell-konzeptuelle Weise als Bild generiert. Abgelöst von dem konkreten Ort verschwimmen die Dimensionen, und die Betrachterin kann nicht auf Anhieb sagen, ob es sich um eine Gebirgsansicht aus größerer Ferne oder einen originalgroßen Ausschnitt aus größter Nähe handelt.

Bedeutsam ist die Assoziation der sogenannten „kritischen Zone“. Denn „[g]anz gleich, ob man Wasser, den Erdboden, Pflanzen, Gesteine, das Wetter oder die Tierwelt erforscht – all diese Phänomene spielen sich in einem Bereich ab, der lediglich eine dünne Schicht umfasst im Vergleich zum gesamten Planeten Erde aus dem Weltall betrachtet. Die Kritische Zone ist nur wenige Kilometer dick. Sie ist der

einzigem Bereich, der im Laufe der Äonen einem stetigen, durch das Leben bedingten Wandel unterlag. Außerdem ist sie der einzige Teil des Planeten, den wir direkt mit unseren Sinnen wahrnehmen können“<sup>27</sup>, heißt es im Fieldbook zum gleichnamigen Ausstellungs- und digitalen Projekts des zkm Karlsruhe der Jahre 2020-2022. Nun ist Kati Gausmanns aufmerksame Präsenz in isländischen Ostfjords oder in den spanischen Hochpyrenäen keine unmittelbare ökologische Handlung. In ihrem künstlerischen Abstraktionsgrad und der explizit ästhetischen (und nicht wissenschaftlich-technischen) Artikulation spricht ihr Forschen eher von einer Haltung gegenüber beziehungsweise einer Positionierung innerhalb von raumzeitlichen Dimensionen. Indem Kati Gausmann sich als körperlichen Maßstab samt ihrer Abhängigkeit von ihrer physischen Reichweite in Relation zur Tiefenzeit setzt und kleine, konzentrierte Handlungen vollzieht, gewinnt die Betrachterin einen lebhaften Eindruck vom Bewusstsein der Künstlerin für die Diskrepanz zwischen dem über unvorstellbare Zeiträume Gewordenen und dem potenziell zerstörerischen, achtlosen Umgang mit der Kritischen Zone.

---

<sup>27</sup> o.A. [ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe (Hg.)], *Critical Zones. Horizonte einer neuen Erdpolitik*; [https://zkm.de/media/file/de/cz\\_fieldbook\\_digital\\_de.pdf](https://zkm.de/media/file/de/cz_fieldbook_digital_de.pdf), o.S. (zuletzt 25.01.2023).