

MIKROBEN, MOLEKÜLE, MATERIELLE KÖRPERLICHKEIT. FEMINISTISCHES UND POSTHUMANES WISSEN IN DER KUNST VON ANICKA YI UND SONJA BÄUMEL

ABSTRACT — Donna Haraway uses string figures as a metaphorical example of speculative feminist thought. With this metaphor, she draws attention to concrete, materially manifesting practices that occur playfully and accidentally, but sometimes also follow rules and traditions. In my essay, I pick up on some of Haraway's threads and tie them further by dealing with artistic knowledge transfer. The artworks of both Anicka Yi and Sonja Bäumel are conceptual and material at the same time. Both artists use bacterial cultures as artistic material and thus living entities. They employ biotechnological methods to address life processes. Their artworks, which are aesthetically very different despite similar uses of materials, revolve around feminist and post- or transhuman body cultures. Yi and Bäumel investigate existing representations of body cultures and create new forms of representation with their works. The article aims to show the various entanglements of life processes and the artistic ways in which they are addressed.

— In ihrem Katalogbeitrag für die dOCUMENTA (13) erwähnt Donna Haraway *string figures* – Fadenspiele – als metaphorisches Beispiel für spekulative feministische Denkbewegungen (Haraway 2011), die sie mit *SF* abkürzt. Das Beispiel der Fadenspiele wählt sie zudem als zentrales Motiv für ihr Buch *Staying with the Trouble* (Haraway 2016). Fäden, so führt Haraway dort aus, werden von Händen aufgenommen, mit den Fingern zu Mustern verdreht, an andere Hände übergeben, wieder gelöst, zu neuen Mustern geknüpft, verworfen, fallengelassen und erneut aufgegriffen. Mit dieser Metapher hebt sie auf konkrete, materiell in Erscheinung tretende Praktiken ab, die sich spielerisch-zufällig ergeben, aber mitunter auch Regeln und Traditionen folgen (Haraway 2016, S. 13–15). In letzteren Fällen können Muster die Funktion von visuellen Codes übernehmen. Das Kürzel *SF* nutzt Haraway auch für *speculative fabulation* und damit für ein Erzählen jenseits eurozentrischer philosophischer Denktraditionen, die *den* Menschen, der wiederum zumeist unausgesprochen als Mann gedacht worden war, in das Zentrum der Reflexion gestellt hatten. *String figures* bzw. *SF* sind für Haraway mit einem „relational material-semiotic worlding“ (Haraway 2016: 13) verbunden. Damit verweist sie auf endlose

Bezugsmöglichkeiten zwischen den materiellen Entitäten in der Welt, die Sinn stiftend sind, ihren Sinn aber nicht zwangsläufig über menschliche, (schrift)sprachliche Codes mitteilen. Die relationalen Bezugnahmen zwischen den Entitäten eröffnen ein *storying otherwise* – ein anderes Erzählen. Vormalige Grenzziehungen zwischen Humanem und Nicht-Humanem, zwischen Materiellem und Nicht-Materiellem werden bei diesem Erzählen überwunden. Das Bild der *string figures* sensibilisiert für die Weitergabe von Wissen über andere mediale Kanäle als die der Schrift oder die der Zahlen: etwa für die medialen Kanäle des Spiels oder des Visuellen. In meinem Aufsatz möchte ich nun einige Fäden Haraways aufgreifen und weiterknüpfen, die sie mit den *string figures* als epistemologisches Netz ausgeworfen hat.

——— Dazu befasse mich mit künstlerischen Arbeiten von Anicka Yi und Sonja Bäumel. Ich habe diese beiden Künstlerinnen ausgewählt, da sie auf unterschiedlichen Ebenen *string figures* ausbilden: Ihre Arbeiten, die zugleich konzeptuell als auch materiell angelegt sind, konkretisieren, wie unterschiedliche Lebewesen und Lebensformen miteinander stoffliche Relationen eingehen und in der Welt bestehen, auch, wenn sie für menschliche Augen ohne künstlerische Intervention nicht sichtbar wären. Beide Künstlerinnen verwenden Bakterienkulturen als künstlerisches Material und damit lebende Entitäten. Für ihre Werke arbeiten sie transdisziplinär mit Naturwissenschaftler*innen zusammen und überwinden disziplinäre Felder. Sie nutzen Verfahren der Biotechnologie, um Lebensprozesse zu thematisieren, die gesellschaftlich ausgeblendet oder tabuisiert sind, da sie z.B. mit Ekel verbunden sind. Ihre Werke, die trotz ähnlicher Materialverwendungen unterschiedliche Ästhetiken ausbilden, kreisen thematisch u.a. um feministische und post- bzw. transhumane Körperkulturen. Yi und Bäumel haben Wege gefunden, das Zusammenleben von Wesen und anderen Entitäten, das Haraway in ihren Schriften zu einem kritischen Posthumanismus in den Mittelpunkt stellt (Haraway 1991; Haraway 2009; Haraway 2016), durch Kunst visuell bzw. olfaktorisch oder auditiv erfahrbar zu machen und damit andere mediale Kanäle der Wissenstransfers zu bedienen. In ihren Arbeiten werden fiktionale Erzählweisen mit naturwissenschaftlichen Kenntnisvermittlungen auf unterschiedliche Weisen verwoben. Im Folgenden möchte ich den Fokus auf diese künstlerischen Erscheinungsformen des *storying* legen, indem ich ausgewählte Arbeiten Yis und Bäumels diskutiere.

PHYSISCH-MATERIELLE KÖRPER UND IHRE ‚METABOLISCHEN RÄUME‘ ———

Bevor sich Anicka Yi der Bildenden Kunst zuwandte, hatte sie ihre

Existenz als Fashion Stylist und Texterin gesichert (Yi in Simoni 2017). Als eine ihrer ersten künstlerischen Arbeiten kann ein Parfum aus Pflanzentinkturen angesehen werden – *Shigenobu Twilight* (2007) [Abb. 1] –, das sie zusammen mit der Architektin Maggie Peng in einem geometrischen Zedernholzflakon vermarktete (Peng/Yi 2008–2009). Der Name *Shigenobu Twilight* spielt auf die linksradikale Untergrundkämpferin der japanischen Roten Armee Fusako Shigenobu an, die im Libanon im Exil lebte und bei einer Undercover-Einreise nach Japan im Jahr 2000 enttarnt, verhaftet und 2006 zu einer 20-jährigen Haftstrafe verurteilt wurde. Die Kunstkritikerin Kari Rittenbach hob auf die Verkehrung gängiger Marketing-Strategien durch Yi ab – nämlich, dass die Künstlerin auf Geschichten hinweise, die jenseits von Verführung, ewiger Jugend und Liebe, angesiedelt seien (Rittenbach 2013). Auch wenn Yi mit Konsum verbundene Sehnsüchte subversiv unterwandert, indem sie beispielsweise ihrem Duft den Namen einer verurteilten Linksextremistin gibt, so nutzt sie doch wirkmächtige Instrumente der Marketing-Branche. Im Fall des Parfums beauftragte sie die New Yorker Agentur Common Space Studios mit dem Branding sowie mit der Gestaltung der Vertriebs-Webseiten (Common Space Studios 2021).

Der Duft *Shigenobu Twilight* vereinte drei Arten von Zedernholz als Basisnote, Veilchenblatt, Hinoki und Nüsse als Herznoten sowie Yuzu-Frucht, Shiso-Blatt und schwarzen Pfeffer als Kopfnoten. Der Name des Parfums sowie der holzige Duft mit seinen süßlichen, pfeffrigen und frischen Noten mit Bezügen zum Libanon (Zedern) und zu Japan (Hinoki, Yuzu, Shiso) bieten erzählerische Impulse und setzen sensorische Anreize, sich Shigenobus Leben im Libanon, über das fast nichts bekannt ist, weil es sich im Untergrund abspielte, und ihre Sehnsüchte nach ihrem Heimatland Japan vorzustellen. Beim Relaunch des Parfums im Jahr 2019 als Teil der Parfumserie *Biography* machte Anicka Yi auf die identitätspolitische Geste aufmerksam, die mit einer solchen biographischen Bezugnahme verbunden ist: Dass sie sich als asiatische Amerikanerin in ihrer Jugend von der Gesellschaft zurückgewiesen gefühlt habe und deshalb von der Untergrundkämpferin Shigenobu und einigen ihrer politischen Aussagen fasziniert gewesen sei (Biography 2020).¹⁾ Außerdem verwies sie darauf, dass Shigenobu im Exil umfassende Fremdheitserfahrungen habe machen müssen, die weitreichend seien:

1)

Zum Aspekt der Dekolonialisierung von Gerüchen durch Anicka Yi s. Hsu 2020, S. 141–150.



// Abbildung 1

Maggie Peng/Anicka Yi: *Shigenobu Twilight*, 2007

„I thought about this notion of exile or statelessness, and this longing for where you’ve been and where you are. Back they didn’t have the internet, there was no Amazon Prime, so it’s not like she just orders some yuzu or shiso leaf. To be cut off from your motherland, so to speak – what that does to your psychic, emotional, but also metabolic space, because you have to imagine that she was probably eating all kinds of food that were deeply foreign to her microbiome and her sensorial taste world.“ (Yi in: Burger 2019).

— *Storying*, so zeigt Anicka Yis Statement, bedeutet für sie, auch die physische Körperlichkeit und den „metabolischen Raum“, den ein Mensch bzw. Wesen im Austausch mit seiner materiellen Umwelt einnimmt, zu thematisieren. Diese Thematisierung erfolgt nicht allein sprachlich durch Statements, sondern zudem physisch-materiell durch nur vermeintlich immaterielle Düfte oder Gerüche. Yi betont immer wieder, dass Riechen als Wahrnehmungsvorgang metabolisch sei, denn beim Einatmen würden Moleküle in den Körper aufgenommen und entfalteten dort eine Wirkung (z.B. Yi in Laster 2019). Das Aufsprühen des Parfums *Shigenobu Twilight* lässt sich in diesem Sinne als metabolischer Rezeptionsakt verstehen. Die Moleküle dringen in die Nasenschleimhäute der Nutzer*innen ein, lösen Reize aus, die das Gehirn beeinflussen, und legen sich zudem auf Kleidung und Haut. Der Duft stellt eine physisch-materielle Verbindung zwischen den Nutzer*innen bzw. Rezipient*innen und der Erzählung her.

RIECHEN ALS SUBVERSIVER AKT IN DEN BIOPOLITICS OF SENSES — Yi setzt sich seit Beginn ihrer künstlerischen Praxis zudem mit der Veränderlichkeit von Materialien auseinander, die mit Zersetzung, Verfall und Ekel einhergehen. Eine in dieser Hinsicht vielfach diskutierte Arbeit ist ihre Installation *Grabbing at Newer Vegetables* (2015) [Abb. 2], die sie in der New Yorker Galerie *The Kitchen* präsentierte (Hsu 2020: 105; Kim 2019: 42–44; Lee 2019: 693–694; Jones 2016: 92). 2014–16 grassierte die Ebola-Epidemie, die auch in New York bei vielen Menschen zu Verunsicherungen führte und Ängste hervorrief, sich mit dem gefährlichen Virus zu infizieren. Besonders die Geschichte einer Krankenschwester, die sich in New Jersey in Selbstisolation begeben musste, hatte Yis Interesse geweckt (Biesenbach/Yi, 6 min ff.). Diese Episode regte Yi an, eine künstlerische Arbeit über die Verbreitung von Mikroben, über Abschottung und über Ansteckungsängste zu realisieren, die

// Abbildung 2

Anicka Yi: *Grabbing at Newer Vegetables*, 2015, Ansicht der Ausstellung *You Can Call Me F* in der Galerie *The Kitchen*, New York



aus dem heutigen Blickwinkel der Covid-19-Pandemie prophetisch wirkt. In dieser Zeit nahm Yi eine Künstler*innen-Residenz am MIT Center for Art, Science & Technology (2014/15) wahr. Dort konnte sie mit dem Biologen Tal Danino zusammenzuarbeiten, der sich auf Bakteriologie und Bioengineering spezialisiert hat (Danino 2015). Yi bat hundert Frauen aus ihrem professionellen Umfeld, an beliebiger Körperstelle einen Abstrich von ihrer Haut zu nehmen. Aus diesem Zellmaterial synthetisierten Danino und Yi einen kollektiven Bakterienpool. Yis Ziel war es, genderspezifische Vorstellungen über Gerüche von Frauenkörpern zu dekonstruieren und zugleich ein eindrucksvolles Symbol für weibliche Netzwerke zu finden sowie für potenzielle Ängste vor diesen Netzwerken.

— Für ihre Installation *Grabbing at Newer Vegetables* beschichtete sie eine Leinwand mit einem Nährboden aus Agar und impfte ihn mit den aus den Abstrichen gewonnenen Bakterienkulturen. Außerdem schrieb sie mit einer der Bakterienkulturen den Ausstellungstitel *You can call me F* quer über die Leinwand. Letztere legte sie in eine beleuchtete gläserne Vitrine mit Abdeckung. Der rötlich schimmernde Schriftzug veränderte sich durch das ausufernde Bakterienwachstum und wurde mit der Zeit zunehmend unleserlicher. In den abgedunkelten Räumen von *The Kitchen* präsentierte sie außerdem fünf zeltartige Quarantäneeinheiten aus semitransparenten Plastikfolien als Symbole für Abschottung und Infektionsgefahr [Abb. 3]. Die Ausstellungsbesucher*innen wurden dort mit einem intensiven, unangenehmen Geruch konfrontiert, den Yi mit Biolog*innen sowie einer Herstellerfirma von Duftstoffen aus den Bakterienkulturen hatte gewinnen können (Kuo 2015; O'Neill-Butler 2015). Zugleich setzte sie Geruchsmoleküle frei, die sie in der Gagosian Gallery – stellvertretend für den durch weiße Männer dominierten Kunstmarkt – bei einer Ausstellung des Schweizer Künstlers Urs Fischer als Proben entnommen und mit den Spezialist*innen zu einem Geruchsstoff synthetisiert hatte.

— Der Geruchssinn nimmt in unseren heutigen, auf Körperpflege und – nicht erst seit der Pandemie – auf Hygiene bedachten Alltagskulturen zwar einen hohen Stellenwert ein, kulturphilosophisch gesehen ist er jedoch marginalisiert. Anicka Yi spricht in Anlehnung an Michel Foucaults *Biopolitik*-Begriff (Foucault 2006) von *biopolitics of the senses*, die sie mit ihren riechenden und wachsenden Installationen aktivieren und ändern möchte (Biesenbach/Yi, 26 min ff.). Sie verweist auf soziale Konstruktionen, die



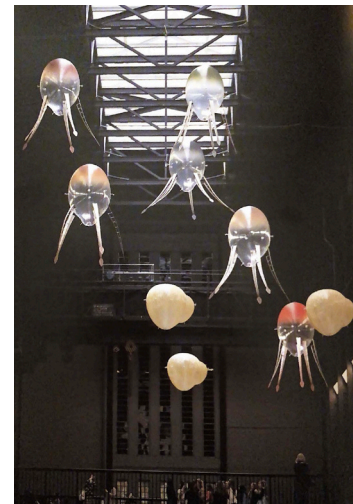
// Abbildung 3

Anicka Yi: *Quarantine Tents*, 2015, Ansicht der Ausstellung *You Can Call Me F* in der Galerie The Kitchen, New York

mit den Sinnen verbunden werden: auf den häufig mit Maskulinität assoziierten Sehsinn, der mit Wissen, Entdeckung, Information in Zusammenhang gebracht werde, und auf den oftmals mit Femininität assoziierten Geruchssinn, der als im limbischen System verankerter, vorverbaler und präkognitiver Sinn mit dem Nicht-Verstandesmäßigen in Zusammenhang gebracht werde.²⁾ Die Sinne sind Yi zufolge mit gesellschaftlichen Machtverhältnissen verbunden. Diese versucht sie zu unterwandern, indem sie künstlerische Arbeiten schafft, die sich nur bedingt durch den Sehsinn erschließen lassen. Zuweilen verwehrt Yi den Rezipient*innen auch das Geruchserlebnis, indem sie Objekte, die einen Geruch verströmen, in abschließbaren Behältnissen präsentiert. So stellt sie z.B. die frittierten Pflanzen in *Maybe She's Born with It* (2015) in transparenten, mit Luftkissen stabilisierten Plastikblasen aus.

SENSORISCHE ACHTSAMKEIT POSTHUMANER WESEN — Haraways Schriften bilden einen unbestimmten kulturphilosophischen Hintergrund für Anicka Yis künstlerische Praxis. 2018 sagte Yi in einem Interview: „I’ve always been a fan of Haraway but I don’t think I was actively ever thinking about trying to translate her work directly. It’s just so much in my DNA that you kind of just take it for granted like, yes, of course we’re all cyborgs!“ (Lee 2018). Die 2021 geschaffene Installation *In Love With The World* für die Londoner Turbine Hall kann jedoch als eine unmittelbare künstlerische Aneignung von *A Cyborg Manifesto* oder von anderen Schriften Haraways verstanden werden [Abb. 4]. In Zusammenarbeit mit Spezialist*innen für KI, für Drohnen, für Materialkunde und für Gerüche entwickelte Yi fliegende Roboter-Wesen, die sie als *aerobes* bezeichnet und die nach ihrer Vorstellung in der Turbine Hall wie in einem riesigen Aquarium ein ‚maritimes‘ Maschinenleben führen sollten (Ausst.-Kat. (2021/22) Anicka Yi: 47). Es gibt zwei Arten von *aerobes*: *planulae* und *xenojellies*. Die *planulae* sind beigefarbene, rundliche, an überdimensionale Amöben erinnernde Wesen, die ihren Namen erhalten haben, weil sie sich wie die gleichnamigen Larven der Nesseltiere eher am Boden bewegen und nicht hoch im Wasser aufsteigen. Die *xenojellies* dagegen sind Wesen, die nicht nur aufgrund ihres Namens mit *jellyfish* bzw. Quallen assoziiert werden. Sie haben bunt gefärbte und dennoch transparente luftballonförmige Körper mit langen, beweglichen Tentakeln. Da sie sich näher als die *planulae* auf die Museumsbesucher*innen zubewegen und sich somit offener dem Fremden gegenüber zeigen, heißen sie *xenojellies*. Von einer KI-Software geleitet stiegen die *aerobes* auf und nieder und zogen in der gigantischen Halle Kreise. Ihre Flugbahnen

2)
Zum Geruch in der Kunst und der Hierarchie der Sinne in der ästhetischen Theorie: Ausst.-Kat. 2021.



// Abbildung 4
Anicka Yi: Installationsansicht der Ausstellung *In Love With The World*, 2021, Turbine Hall, Tate Modern, London

veränderten sich, wenn sie die Wärme der Besucher*innen spürten und wenn sie sich gegenseitig annäherten – ähnlich wie in einem Ökosystem, in dem sich Entitäten einander anpassen, um ein Zusammenleben zu ermöglichen. Ein wenig entzaubert wurde dieses Bild selbsttätiger künstlicher Intelligenzen durch ein Technikteam, das hinter einer metallischen Sichtblende die *aerobes* mit Helium und Batterien versorgen musste.

— In das historische Gebäude der Turbine Hall ließ Anicka Yi außerdem unterschiedliche Gerüche ziehen. Sie nahmen eine inhaltliche Verbindung zum Standort des Gebäudes an der Themse auf: Meeresgeruch, der an das Zeitalter des Präkambriums erinnern sollte; Geruch von Gewürzen, die im Mittelalter gegen die Pest eingesetzt wurden; Geruch von Kohle und Ozon für das Industriezeitalter. Die Geruchsmoleküle füllten unsichtbar den Raum und verbanden sich sowohl mit der Atemluft der Besucher*innen als auch mit den *aerobes*, deren Membrane für Moleküle durchlässig sind. Yi wollte mit dieser Installation Fragen aufwerfen nach künftigen Rollen von Körperlichkeit und Sinneswahrnehmung bei KI:

„Most AI functions like a mind without a body, but living organisms learn so much about the world through the senses. Knowledge emerging from being a body in the world, engaging with other creatures and environments, is called physical intelligence. What if AI could learn through the senses? Could machines develop their own experiences of the world? Could they become independent from humans? Could they exchange intelligence with plants, animals and micro-organisms?“ (Yi in Ausst. 2021/22).

— Zur Klassifizierung von Yis Kunst wählte die US-amerikanische Kunsthistorikerin Caroline Jones den Begriff der *bio-fiction*, um sie von jenen Ausprägungen der BioArt abzugrenzen, deren vorrangiges Merkmal eine Entstehung im naturwissenschaftlichen Labor ist (Jones 2016; Preiß 2021, S. 49–55). Jones macht mit dem Verweis auf *fiction* deutlich, dass Yi Biotechnologien nutzt, um ‚Erzählungen‘ für posthumane Lebensformen zu finden. Die Künstlerin stimmt dem Begriff zu:

„To use a term coined by Caroline Jones, [...] my work is bio-fiction. I want to fuse the writing of life – the notion that all living things have their own stories, contexts, perspectives, and histories – with the study of life, which also now includes an embrace of nonhuman perspectives.“ (Yi in Simonini 2017).

— Mit *In Love With The World* materialisierte Yi die Erzählung einer fiktiven Welt, in der cyborg-artige Wesen zusammen mit Menschen ein funktionierendes, auf Achtsamkeit beruhendes Ökosystem ausbilden. Der visuell und olfaktorisch in Erscheinung tretende sensorische Kosmos, der auf eigenen experimentellen mikrobiologischen Beobachtungen der Künstlerin beruht und ein posthumanes Welt-Verständnis voraussetzt, entspricht den „collaborations that entangle people, critters, and apparatuses“ (Haraway 2016: 129), die Haraway in *Staying with the Trouble* mit vielen Beispielen beschreibt. In Kontradiktion zu Haraways Vorstellungen von einem achtsamen, die Ressourcen der Erde schonenden miteinander-Leben und zu Yis eigenen ethischen Ansprüchen an das Projekt, das „[...] committed to both science and social science as ways to address social and environmental inequality“ (Ausst. 2021/22) sei, dürfte allerdings die Tatsache stehen, dass das posthumane High-Tech-Ökosystem ausgerechnet von einem Automobilkonzern – nämlich Hyundai – finanziert wurde.³⁾

3)

Hyundai entwickelt zwar umweltfreundlichere E-Autos, dennoch trägt das Unternehmen durch seine Produktion von Fahrzeugen zum ökologischen Ungleichgewicht bei. Zudem hinterlässt die Ausstellung selbst einen nicht geringen ökologischen Fußabdruck trotz der Bemühungen, diesen zu minimieren (Ausst.-Kat. 2021/22: 152–154).

DAS KLEIDSAME MIKROBIOM — Der Begriff der *bio-fiction*, den Jones für Yis Arbeiten nutzt, hat sich in Europa in einem anderen Kontext etabliert: Bislang dreimal fand das *Bio:fiction Science, Art and Film Festival* in Wien statt. Es bot Filmscreenings, Kunstausstellungen, Podiumsdiskussionen und Vorträge an, die sich thematisch mit Biotechnologie auseinandersetzen. Die Künstlerin Sonja Bäumel, die Kunst, Modedesign und Conceptual Design in Context studiert hatte, wurde 2011 auf dem *Bio:fiction*-Festival für ihren Kurzfilm *(In)visible* (2011) ausgezeichnet. Der Film reflektiert über das menschliche Mikrobiom aus Bakterien und Pilzen als unsichtbarem, sich mit der Umgebung und den Temperaturen veränderndem ‚Mantel‘ der Haut (Bäumel 2011). Bäumel befasst sich darin mit einem Bekleidungs-Konzept, das sich die biologischen Prinzipien des Mikrobioms zu eigen macht: Kleidung als wachsendes bzw. zurückweichendes Gewebe, das unmittelbar auf Umwelteinflüsse reagiert und jenseits von Mode angesiedelt ist. Im Film werden diese Prinzipien durch die animierte, gezeichnete Silhouette der Künstlerin visualisiert, deren Körperform je nach Temperatur von wechselnden, netzartigen Geweben überzogen wird. Ausgehend von dieser konzeptuellen und prozessorientierten Herangehensweise legt Bäumel gender- und artenübergreifende mikrobiologische Sammlungen an. Diese sollen zeigen, dass Körper nicht mit der sichtbaren Haut als Hülle enden, sondern Übergangslos in ein multiples, transhumanes biologisches Geflecht eingebunden sind (Buss 2021; Ausst. 2019/20; Bäumel/Selg 2015).

— Eine frühe Intervention ist Bäumels Arbeit *Textured Self* (2011) [Abb. 5]. Sie besteht aus einer gestrickten und gehäkelten Textilie mit unterschiedlich gefärbten Auswölbungen und Knubeln, die im zusammengelegten Zustand wie eine Häutung eines unbekanntes Lebewesens wirkt. Tatsächlich aber ist die Arbeit ein materialisiertes Abbild des sichtbar gemachten Mikrobioms der äußeren Hautschichten der Künstlerin an einem bestimmten Ort, zu einer bestimmten Zeit (Bäumel 2008–21). Der künstlerischen Repräsentation des normalerweise unsichtbaren bakteriellen Films der Haut war eine achtmonatige wissenschaftliche Kollaboration Bäumels mit dem Bakteriographen Erich Schopf vorausgegangen, bei der das Kunstwerk *Cartography of the Human Body* (2010/11) entstanden war. Zusammen hatten Bäumel und Schopf die Hautbakterien der Künstlerin im Ist-Zustand des 11. Novembers 2011 bei einem Aufenthalt in Wien kartographiert. Dazu nahmen sie kleinteilig Abstriche von der Haut des gesamten Körpers, kultivierten und analysierten diese im Labor, ordneten die gefundenen Bakterien nach Durchsetzungs- und Überlebensfähigkeit sowie nach farblichen Qualitäten. Die Bakterien wurden bei minus 70 Grad eingefroren, um sie für weitere experimentelle Arbeiten zu konservieren. In den Folge Monaten wurden sie nach und nach reanimiert und auf Agar-Nährböden gezüchtet, um sie wiederum auf den vom aktuellen Ist-Zustand des Mikrobioms befreiten Körper der Künstlerin auftragen zu können, so dass Bäumel mit ihrem Körper Abdrücke auf Textilien und Agar machen konnte.⁴⁾ Die aus diesen Experimenten resultierende plastische Arbeit *Textured Self* legte sich die Künstlerin u.a. über ihren liegenden Körper, so dass dieser ganz von dem Gewebe verdeckt wurde. Die plastische Visualisierung der bakteriellen Schicht mit ihren Verfärbungen und Ausbuchtungen hinterlässt dann den Eindruck eines unbekanntes Terrains – und wird vielleicht auch mit Krankheit assoziiert, obgleich das Mikrobiom Schutzfunktionen übernimmt.

NEUE REPRÄSENTATIONEN VON KÖRPERN DURCH MIKROBEN — In *Expanded Self I* (2012) und *II* (2015) stellte Bäumel nicht nur Bilder der auf ihrem Körper lebenden Mikroorganismen aus, sondern die lebenden Mikroorganismen selbst. Für die erneuerte Ausfüh- rung von *Expanded Self II* [Abb. 6] im Frankfurter Kunstverein im Jahr 2019 anlässlich der Gruppenausstellung *Trees of Life. Stories for a Damaged Planet* arbeitete Bäumel mit dem Molekularbiologen Manuel Selg zusammen, den sie bereits aus einer früheren Kollaboration über ‚soziale Netzwerke‘ von Hautbakterien

4)

Bäumel schrieb mir in einer Email am 20.2.2022, dass die Arbeit mit Mikroben Risiken berge und sie deshalb immer ihren eigenen Körper einsetze und nicht den anderer Lebewesen. Es ginge ihr folglich nicht um Selbstdarstellung, sondern vielmehr um einen „kollektiven Körper“.



// Abbildung 5

Sonja Bäumel: *Textured Self*, 2011, Kommission Textilmuseum Tilburg

kannte (Bäumel/Selg 2015). Bäumel ließ einen dreidimensionalen Abguss ihres Körpers anfertigen, den sie in eine körpergroße, aufgebockte und abdeckbare Petrischale mit einer milchigen Nährlösung legte. Auch für diese Arbeit hatte sie Abstriche ihres äußerlichen Mikrobioms in ähnlichen Prozessen wie oben beschrieben genommen und diese kultiviert, um in einem weiteren Schritt einen Abdruck der eigenen Hautflora auf den Abguss des eigenen Körpers machen zu können. Während der Ausstellungsdauer wuchsen die Mikroben auf dem täuschend echt wirkenden Körper, der leblos in der Petrischale lag und zugleich von echten Lebewesen, den Bakterien und Pilzen der Haut Bäumels, bewohnt wurde. Es entstand ein zugleich faszinierendes und verstörendes Bild der menschlichen Physis, die zu ca. 50% aus der DNA von nicht-humanen Lebewesen bzw. Mikroben besteht, wie Bäumel insbesondere in ihrem Projekt *Fifty Percent Human* verdeutlichen konnte, das auf neueste Forschungen zur Dekodierung des menschlichen Erbguts reagiert (Bäumel 2015–21; Bäumel/Tytgat et al. 2018).

Bäumels Arbeiten mit realen Bakteriensammlungen und echt aussehenden, morbide anmutenden wächsernen Körpern erinnern an historische Formen der Wissensvermittlung durch Kunst – etwa an Clemente Susinis anatomische Wachsfiguren aus dem 18. Jahrhundert (George 2017). Susini stellte menschliche Körper auf künstlerische Weise dar, indem er seine Figuren mit individuellen Gesichtsausdrücken und Körperhaltungen ausstattete und diese meist schlafend oder leblos inszenierte [Abb. 7]. Damals waren die inneren Organe des menschlichen Körpers weiten Teilen der Bevölkerung unbekannt, und die Figuren Susinis boten dem staunenden Laien-Publikum, aber auch Medizinern wie bei einer Autopsie Einblicke in das Innere der erstarrten Körper. Bäumel dagegen visualisiert Dimensionen des Körpers, die nicht innerlich und verborgen sind, sondern umweltbezogen und dennoch für das menschliche Auge unsichtbar. Anders als bei Susini ist ein Teil ihrer Darstellungen trotz der morbiden Anmutungen lebendig. Für Bäumel führt ihre Form der Repräsentation des menschlichen Mikrobioms zu Fragen über Vorstellungen und Darstellungsformen der menschlichen Physis:



// Abbildung 6

Sonja Bäumel: *Expanded Self II*, 2015/19, Installationsansicht Frankfurter Kunstverein 2019



// Abbildung 7

Clemente Susini: *Venerina*, 1782, anatomisches Wachsmodell, Museum Palazzo Poggi, Bologna

„To see a human body outside the context of a living organism and the lack of awareness for its invisible beauty made me think about the generally accepted ‚body-image‘. Our body does not end with our skin; it rather extends into the space in an invisible way“ (Bäumel in dies./ Selg 2015: 285).

Repräsentationen mit lebenden Mikroorganismen können in der Regel nicht dauerhaft konserviert werden. Da Bäumels Installationen ephemere sind, bleiben sie unverkäuflich und sind damit dem Kunstmarkt entzogen. Als Brutstätten von Bakterien, Hefen und Pilzen baut Bäumel diese unter institutionell vorgegebenen Schutzmaßnahmen eigenhändig in den Galerien ab [Abb. 8] und vergräbt oder verbrennt die Mikroben nach ihrer Präsentation.

POSTHUMANE INTERAKTIONEN IN DER PETRISCHALE In der Mikrobiologie werden seit einigen Jahren Interaktionen zwischen den auf der Haut lebenden Mikroorganismen erforscht. Forscher*innen wie die Chemikerin Helen Blackwell sprechen vom *quorum sensing*, durch das kollektive ‚Absprachen‘ mittels chemischer Prozesse erfolgen (Bäumel/Blackwell 2020). Gemeinsam mit Blackwell entwickelte Bäumel das künstlerische Forschungsprojekt *What would a microbe say?*. Die im Frankfurter Kunstverein im Herbst 2019 zusammen mit der Choreographin und Tänzerin Doris Uhlich und dem Tänzer Andrius Mulokas umgesetzte Performance *Microbial Entanglement* (2019) übersetzte Prinzipien des *quorum sensing* in symbolische Bilder [Abb. 9]. Bäumel und die beiden anderen Performer*innen lagen in einer überdimensionalen mit Schleim gefüllten Petrischale, in der sie körperlich interagierten und allein und gemeinsam in die Umgebung vordrangen, wobei ihre Mikrobiome durch die Körperkontakte in einen Austausch miteinander und mit der Umwelt treten konnten.

FAZIT Anicka Yi und Sonja Bäumel untersuchen bestehende Repräsentationen von Körperkulturen und schaffen mit ihren Arbeiten wiederum neue Repräsentationsformen. Durch ihre Auseinandersetzungen mit Beziehungen von Mikroorganismen und Menschen stellen sie bisherige Vorstellungen von Körperlichkeit zur Disposition. Anders als poststrukturalistische Denker*innen wie beispielsweise Gilles Deleuze und Félix Guattari (1992), die in den *Tausend Plateaus* von ‚organlosen Körpern‘ sprachen, rücken bei Yi und bei Bäumel Körper nun in ihrer physischen Materialität und somit organisch in den Fokus. Den physisch-materiellen Körpern liegen jedoch keine starren Konzepte zugrunde, sondern diese



// Abbildung 8

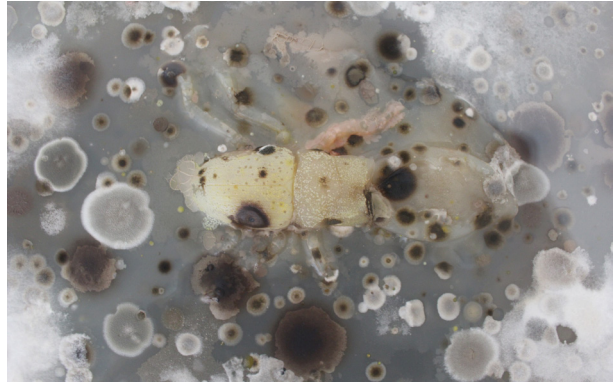
Sonja Bäumel: Sonja Bäumel und Manuel Selg bauen Bäumels Installationen aus der Ausstellung *Trees of Life. Stories for a Damaged Planet* vor dem Frankfurter Kunstverein ab, 2020



// Abbildung 9

Sonja Bäumel: *Microbial Entanglement*, 2019, Performance im Frankfurter Kunstverein

physisch-materiellen Körper sind fluide, da die Körpergrenzen fluide sind. Alle Lebewesen stehen durch molekulare und bakterielle Austauschprozesse miteinander in Verbindung – eine Erkenntnis, die vor der Covid-19-Pandemie für die meisten Menschen eine ungewöhnliche Vorstellung war, die die beiden Künstlerinnen in ihren mikrobiologischen Studien aber schon länger reflektiert hatten. Ihre Erkenntnisse teilen die Künstlerinnen auf unterschiedlichen Ebenen mit: indem sie Menschen und andere Wesen körperlich affizieren und teils auch physisch-materiell involvieren. Die Formen ihres *storying* sind individuell und lassen sich nur schwer generalisierend zusammenfassen, auch wenn es Ähnlichkeiten in den Praktiken gibt, weil beide immer wieder mit lebenden Organismen arbeiten oder sich an diesen im Hinblick auf Formen und Funktionen orientieren und dabei naturwissenschaftliche Fakten mit fiktiven Geschichten verbinden, so wie Haraway bei ihren Fadenspielen „fact telling“ mit „storytelling“ verknüpft (Haraway 2016: 31). Ich habe ausgewählte Projekte genau beschrieben, um einige Muster der Fäden, die Yi und Bäumel mit ihren prozesshaften Arbeiten knüpfen, in ihrem Detailreichtum darstellen zu können und die damit verbundenen Semiotiken zu diskutieren. Wie Haraway schreibt, kommt es darauf an, genau hinzuschauen auf die materielle Welt in ihren Relationen und Veränderungsprozessen: „The details matter“ (Haraway 2016: 29). Die Moleküle und Mikroben in Anika Yis und Sonja Bäumels Kunstwerken erweisen sich dabei als ‚Gefährten‘ menschlicher Lebewesen – genauso wie auch Haraways Fadenspiele ohne *companions* bzw. Gefährten, die das Spiel aufnehmen, undenkbar wären.



// Abbildung 10

Sonja Bäumel: *Multi-Being*, 2018, lebende Skulptur aus Mikroorganismen von unterschiedlichen Lebewesen und Gegenständen

// Literaturverzeichnis

- Ausst. (2019/20) *Trees of Life. Stories for a Damaged Planet. Werkübersicht Sonja Bäumel*. Frankfurter Kunstverein, Frankfurt/M. 2019/20, <https://www.fkv.de/en/sonja-baeumel/> (30.11.2021)
- Ausst. (2021/22) *Hyundai Commission: Anicka Yi. In Love With The World*. Turbine Hall, Tate Modern, London 2021/22, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/hyundai-commission-anicka-yi/exhibition-guide> (30.11.2021)
- Ausst.-Kat. (2015) *Anicka Yi: 6,070,430K of digital spit*. Kunsthalle Basel 2015. Upitis, Alise (Hg.), Mailand, Mousse Publications, 2015
- Ausst.-Kat. (2021) *Smell it: Geruch in der Kunst. Gemeinschaftsprojekt von acht Bremer Museen*. Benthack, Saskia u.a. (Hg.), Köln, Wienand Verlag, 2021
- Ausst.-Kat. (2021/22) *Anicka Yi. In Love With The World*. Hyundai Commission, Tate Modern, London. London, Tate Publishing, 2021
- Bäumel, Sonja (2008–21): Homepage Sonja Bäumel, <https://www.sonjabaeumel.at/> (30.11.2021)
- Bäumel, Sonja (2011): *(In)visible*. Kurzfilm. <https://bio-fiction.com/2011-festival/> (30.11.2021)
- Bäumel, Sonja (2015–21): *Fifty Percent Human*, <https://archive.sonjabaeumel.at/works/bacteria/>

[fifty-percent-human/sample-page/](#) (15.12.2021)

- Bäumel, Sonja/Selg, Manuel (2015): *Metabodies – exploring social networks on our body*. In: *Schubert, Theresa/Adamatzky, Andrew (Hg.)*, *Experiencing the Unconventional*. Science in Art. New Jersey, London, München et al., *World Scientific*, S. 279–299
- Bäumel, Sonja/Tytgat, Hanne L. P./Nemec, Birgit/Schmidt, Ruth/Chia, Loo Wee/Smidt, Hauke (2018): *Fifty Percent Human – how art brings us in touch with our microbial cohabitants*. In: *Microbial Biotechnology*, 2018, 11, S. 571–574, <https://sonjabaemel.at/files/bio/00072/Baeumeletal2018MicrobialBiotechnology.pdf> (30.11.2021)
- Bäumel, Sonja/Blackwell, Helen (2020): *What would a microbe say?*, <https://sway.office.com/FGHJ2KHvmmixbvD?ref=Link> (18.12.2021)
- Biesenbach, Klaus/Yi, Anicka (2020): *Virtual Studio Visits: Klaus Biesenbach in Conversation with Anicka Yi*, <https://www.youtube.com/watch?v=WhCelmJwZZw> (30.11.2021)
- Biofiction Festival, Website, <https://bio-fiction.com/> (30.11.2021)
- Biography (2020): Website Serie *Biography*. <https://www.biographyfragrance.com/writing/fusako-shigenobu-a-historical-wormhole-a-lifelong-obsession> (30.11.2021)
- Burger, Mark Alan (2019): *Anicka Yi's Perfumes Contain Notes of Yuzu, Patchouli, and Ancient Egypt*. In: Interview, November 2019, <https://www.interviewmagazine.com/culture/anicka-yi-do-ver-street-market-perfumes-challenge-femininity-history-hygiene> (30.11.2021)
- Buss, Anita (2021): *Unsichtbares Leben auf unserer Haut – Kurze Abhandlung einer Neudefinition der menschlichen Identität*. In: Schütze, Irene (Hg.): *Kunst. Anthropozän. New Materialism. Studiopraxis. 16 Essays von Studierenden*. Kunsthochschule Mainz 2021, S. 46–52, https://opscience.ub.uni-mainz.de/bitstream/20.500.12030/6386/1/sch%c3%bcitze_irene-kunst._anthrop-20210927164258741.pdf (30.11.2021)
- Caroline, A. Jones (2016): *Biofiction and the Umwelt: Anicka Yi*. In: *Ausst.-Kat. The Hugo Boss Prize*. New York 2016. Brinson, Katherine/ Thompson, Susan (Hg.), New York, Guggenheim Publications, S. 90–94
- Common Space Studios (2021): *Projekte*. <https://www.commonspacestudio.com/projects/biography-fragrance> (30.11.2021)
- Danino, Tal (2015): *In You Can Call me F by artist Anicka Yi*, <http://www.taldaninoart.com/thekitchen> (30.11.2021)
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1992): *Tausend Plateaus*. Berlin, Merve-Verlag
- Foucault, Michel (2006): *Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität II*. Vorlesung am Collège de France 1978–1979. Sennelart, Michel (Hg.), Suhrkamp, Frankfurt/M.
- George, Alys X. (2017): *Dolling up death: the Anatomical Venus between science and art*. In: *Kritische Berichte*, 2017, 1, S. 15–18
- Haraway, Donna (1991): *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*. In: *dies. (Hg.): Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York, Routledge, S.149–181
- Haraway, Donna (2009): *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago, Ill., Prickly Paradigm Press
- Haraway, Donna (2011): *SF: Speculative Fabulation and String Figures/SF: Spekulative Fabulation und String-Figuren*. In: *100 Notes/Notizen, 100 Thoughts/Gedanken*, Nr. 33, dOCUMENTA (13). Ostfildern, Hatje Cantz, 2011.
- Haraway, Donna (2016): *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham u. London, Duke University Press
- Hsu, Hsuan L. (2020): *The Smell of Risk: Environmental Disparities and Olfactory Aesthetics*. New York, New York University Press
- Kim, Soyi (2019): *Anicka Yi's Ironic Scheme of Art*. In: *OMNES: The Journal of Multicultural Society*, 2019, 9:1, S. 34–58
- Kuo, Michelle (2015): *Portfolio. Anicka Yi*. In: *Artforum*, März 2015, <https://www.artforum.com/print/201503/portfolio-50274> (30.11.2021)
- Laster, Paul (2019): *Anicka Yi. A Political Interview*. In: *CFA*, Dezember 2019, <https://www.conceptualfinearts.com/cfa/2017/05/09/anicka-yi-and-her-political-statement-to-counter-the-ocular-centric-society-we-live-in-an-interview/> (30.11.2021)
- Lee, Rachel (2019): *Metabolic aesthetics: on the feminist scentscapes of Anicka Yi*. In: *Food, Culture & Society*, 2019, 22:5, S. 692–712
- Lee, Shannon (2018): *Smelling A.I.: Anicka Yi on the Future of Olfaction, Death, and How Science Can Benefit from Working with Artists*. In: *Artspace*, Oktober 2018, https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/qa/wake-up-and-smell-the-ai-anicka-yi-on-the-future-of-olfaction-death-and-how-science-can-benefit-55710 (30.11.2021)
- MIT Center for Art, Science & Technology (2014/15): *Visiting Artists: Anicka Yi*, <https://arts.mit.edu/artists/anicka-yi/#about-the-residency> (30.11.2021)
- O'Neill-Butler, Lauren (2015): *Anicka Yi. The Kitchen*, *Artforum*, Artguide, <https://www.artforum.com/picks/anicka-yi-50694> (30.11.2021)

Peng, Maggie/Yi, Anicka (2008-2009): Website *Shigenobu Twilight*, <http://shigenobutwilight.net/> (30.11.2021)

Preiß, Cecilia Mareike Carolin (2021): Kunst mit allen Sinnen: Multimodalität in zeitgenössischer Medienkunst. Bielefeld, transcript

Rittenbach, Kari (2013): Anicka Yi. Narratives of scent and material decay. In: *Frieze*, Januar 2013, <https://www.frieze.com/article/anicka-yi> (30.11.2021)

Simonini, Ross (2017): In the Studio: Anicka Yi. In: *Art in America*, März 2017, <https://www.artnews.com/art-in-america/features/in-the-studio-anicka-yi-63254/> (30.11.2021)

// Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Ausst.-Kat. (2015) Anicka Yi: 6,070,430K of digital spit. Kunsthalle Basel 2015. Uptis, Alise (Hg.), Mailand, Mousse Publications, 2015, S. 43

Abb. 2 & 3: Courtesy of the artist and The Kitchen; Fotografien: Jason Mandella

Abb. 4: Ausst.-Kat. (2021/22) Anicka Yi. In *Love With The World*. Hyundai Commission, Tate Modern, London. London, Tate Publishing, 2021, S. 150

Abb. 5: © Sonja Bäumel, Fotografie: Sonja Bäumel

Abb. 6: © Frankfurter Kunstverein, Courtesy: the artist, Fotografie: Norbert Miguletz

Abb. 7: Courtesy Wikimedia Commons, Public Domain, Fotografie: Lisa Rocaille

Abb. 8: © Sonja Bäumel, Fotografie: Robert Schittko

Abb. 9: © Sonja Bäumel, Fotografie: Robert Schittko

Abb. 10: © Sonja Bäumel, Fotografie: Sonja Bäumel

// Angaben zur Autorin

Dr. Irene Schütze, wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Kunstbezogenen Theorie an der Kunsthochschule Mainz, Johannes Gutenberg-Universität. Arbeitsschwerpunkte: Kunst und Medien, Visuelle Kulturen, Ästhetik und Kunsttheorie. Thematisch bezogene Publikationen: Hg. (2021): *Kunst. Anthropozän. New Materialism. Studiopraxis: 16 Essays von Studierenden*, Kunsthochschule Mainz, URL: <http://doi.org/10.25358/openscience-6376>; (2020/21): Naming and Not-Naming: Authorial Gestures in Contemporary Art. In: Christiane Heibach, Angela Krewani u. Irene Schütze (Hg.): *Constructions of Media-Authorship. Investigating Aesthetic Practices from Early Modernity to the Digital Age*, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 15–34; (2018): Fehlende Verweise, rudimentäre ›Markierungen‹: aufgeweichte Grenzverläufe zwischen Kunst und Alltag. In: *image. Zeitschrift für Bildwissenschaft*, Nr. 28, 07/2018, Themenheft *Ikonische Grenzverläufe*, S. 5–21.

// FKW wird gefördert durch das Mariann Steegmann Institut und Cultural Critique / Kulturanalyse in den Künsten ZHdK

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Marietta Kesting / Julia Noah Munier / Mona Schieren / Rosanna Umbach / Kea Wienand / Anja Zimmermann
// www.fkw-journal.de

// Lizenz

Der Text ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International. Der Lizenzvertrag ist abrufbar unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de>

