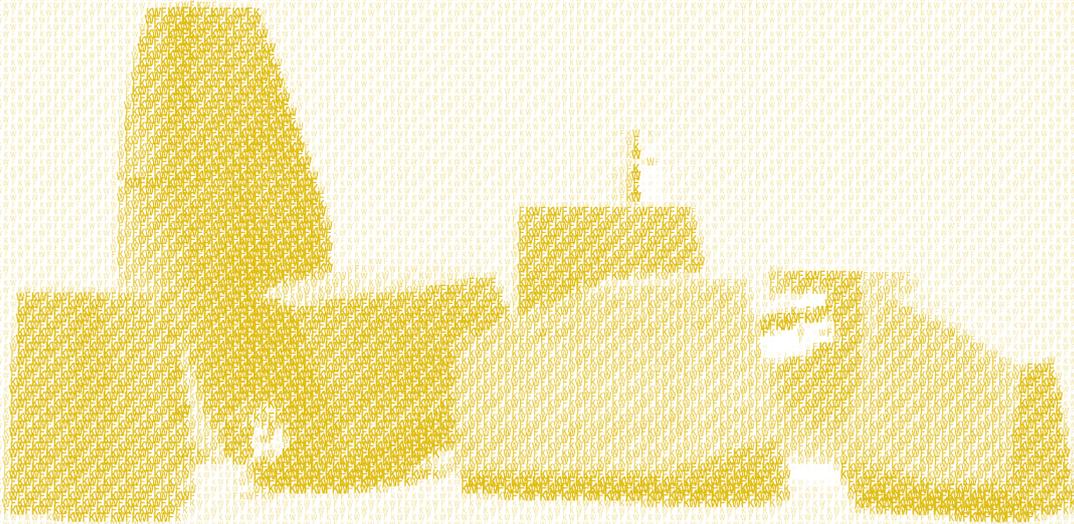


FKW // ZEITSCHRIFT FÜR GESCHLECHTERFORSCHUNG UND VISUELLE KULTUR

NR. 72 // FEBRUAR 2023



STORYING OTHERWISE.

**VISUELLE NARRATIVE DER WISSENSCHAFTS-
KOMMUNIKATION ZU GENDER UND DIVERSITÄT**

FKW //

NR. 72 // FEBRUAR 2023

STORYING OTHERWISE.

VISUELLE NARRATIVE DER WISSENSCHAFTSKOMMUNIKATION ZU
GENDER UND DIVERSITÄT

003–005 // **FKW-Redaktion**
EDITORIAL

006–015 // **Smillo Ebeling & Anja Zimmermann**
EINLEITUNG //
GESCHLECHT UND DIVERSITÄT NEU ERZÄHLEN

ARTIKEL

016–030 // **Sahra Dornick**
SYMPOIESIS VISUELL ERZÄHLEN. TENTAKULÄRE POETIK TRANSFORMATIVER WISSENSCHAFTSKOMMUNIKATION ZU
GESCHLECHT, KOLONIALISMUS UND KLIMAKATASTROPHE

031–044 // **Irene Schütze**
MIKROBEN, MOLEKÜLE, MATERIELLE KÖRPERLICHKEIT. FEMINISTISCHES UND POSTHUMANES WISSEN IN DER KUNST VON
ANICKA YI UND SONJA BÄUMEL

045–058 // **Blessless Mahoney & Didine van der Platenvlotbrug**
PERFORMATIVE CHARMED THEORY (PCT) ALS BEITRAG FÜR EINE QUEER GEDACHTE WISSENSCHAFTSKOMMUNIKATIONS-
KULTUR. AM BEISPIEL VON HEIMWEHEN UND SMICKEN

059–072 // **Anna Rusinova & Dmitry Gusev**
DRAWING WOMEN'S HISTORY IN RUSSIA. A COMIC BOOK ABOUT BESTUZHEV COURSES – FIRST WOMEN'S UNIVERSITY

073–084 // **Anthea Oestreicher & Lena Reitschuster**
LYNN MARGULIS: GELEBTE VIELFALT ZUM AUSMALEN. WIE DURCH DIE VERMITTLUNG MIKROBIOLOGISCHEN WISSENS EIN
PERSPEKTIVWECHSEL AUF DIE BINÄRE ORDNUNG DER GESCHLECHTER ERÖFFNET WIRD

085–097 // **Anja Steidinger**
VALERIE POWLES UND DIE SEEFRAUEN*PARADE. KÜNSTLERISCHE UND KOLLEKTIVE ORGANISATION NARRATIVER
STRUKTUREN VON GENDERWISSEN

EDITION

098–102 // **Evgenia Tsanana**
KÖRPERTEILE VON GEWICHT

REZENSIONEN

103–108 // **Julia Schöneberg**
ROBIN WALL KIMMERER (2013): BRAIDING SWEETGRASS. INDIGENOUS WISDOM, SCIENTIFIC KNOWLEDGE AND THE TEACHING
OF PLANTS, MINNEAPOLIS, MILKWEED EDITIONS

109–115 // **Marianne Koos**
K. LEE CHICHESTER/BRIGITTE SOELCH (HG.) (2021): KUNSTHISTORIKERINNEN 1910–1980. THEORIEN, METHODEN, KRITIKEN,
BERLIN, DIETRICH REIMER VERLAG

EDITORIAL

Liebe Leser*innen,

Storying Otherwise lautet der Titel der 72. Ausgabe von *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*. Die im Anschluss an Donna Haraway (2016) gewählte Formulierung verweist auf die Rolle des Erzählens und der Narrative in Hinblick auf die Produktion von Wissen. Zwei Fragen stehen dabei im Vordergrund: Welchen Einflüssen unterliegt die Produktion von Wissen und welche Effekte hat dieses Wissen in gesellschaftlichen Zusammenhängen, also auch außerhalb der Wissenschaft? Feministische Forschung hat bereits früh darauf hingewiesen, dass wissenschaftliche Erkenntnisbildung zum einen nicht losgelöst von sozialen und kulturellen Vorannahmen, Strukturen und Bedingtheiten erfolgt und zum anderen einen zentralen Anteil an einer Hierarchisierung der Geschlechter haben kann (z.B. Honegger 1991). Dabei hat feministische Forschung selber Wissen produziert. Die Kommunikation dieses Wissens in die gesamte Gesellschaft hinein ist von Bedeutung, z.B. im Einsatz für eine gerechtere Welt, für ein *convivial thinking* oder in Hinblick auf eine zunehmend problematische Wissenschaftskepsis und Demokratiefeindlichkeit aus politisch rechter Perspektive (dazu: Frey 2014). Wie können angesichts dessen Geschichten über Geschlecht, Macht, Natur und Kultur erzählt werden, die von feministischen und anderen, etwa postkolonialen Interessen geleitet werden? Die Beiträge dieser Ausgabe diskutieren diese Frage an Beispielen aus der Bildenden Kunst, dem Comic, der Projektarbeit und der Performance.

Unser großer Dank gilt den Autor*innen dieses Heftes, die mit ihren Beiträgen facettenreiche Perspektiven auf das Thema liefern. Auch den Autorinnen der beiden Rezensionen sei ausdrücklich gedankt. Dass Evgenia Tsanana Heft 72 mit ihrer Arbeit *Körperteile von Gewicht* im Rahmen der Edition bereichert, freut uns besonders. Auch Fabian Brunke von Zwo.Acht sei für die Gestaltung dieses Heftes gedankt.

Die kommende Ausgabe Nr. 73 wird sich Deutungsmustern von Geschlecht und Sexualität in erinnerungs-kulturellen Repräsentationen von Holocaust und Nationalsozialismus zuwenden. Das Heft stellt Fragen der Re-Produktion, aber auch nach den Verschiebungen von Deutungs-

mustern von Geschlecht und Sexualität in Repräsentationen von Nationalsozialismus und Holocaust. Es wirft überdies die Frage nach den Medienrezipient*innen auf, indem es fragt, inwiefern vergeschlechtlichte und sexualisierte Repräsentationen von Holocaust und NS-Vergangenheit subjektbildend in Hinblick auf ihre Rezipient*innen, auf Individuen und Kollektive wirken. Unter dem Titel *Déjà vu? Gender, Holocaust und Subjektivierung in der Erinnerungskultur nach 1945* übernehmen Mirjam Wilhelm und Julia Noah Munier die Herausgabe Heftes.

Heft 74 steht unter dem Titel *Backyard Economy. Perspectives on Marginalization in Art and Economy* und geht aus einem gleichnamigen Projekt hervor, das die Künstlerin Jenni Tischer und die Kunsthistorikerin Stefanie Kitzberger an der Universität für angewandte Kunst initiiert haben. Das Heft diskutiert künstlerische Auseinandersetzungen mit den für die Ökonomie des globalen Kapitalismus grundlegenden, jedoch überwiegend unsichtbaren Formen sozialer Reproduktion. Der Titel zitiert zwei filmische Arbeiten Martha Roslers aus dem Jahr 1974, *Backyard Economy I* und *Backyard Economy II (Diane Germain Mowing)*, in denen die Künstlerin reproduktive und künstlerische Arbeit verbindet. Roslers Position steht beispielhaft für marxistisch-feministische Praxen der (westlichen) Institutionskritik, die von den eingeladenen Autor:innen aufgegriffen und kritisch auf alternative Ökonomie- und Geschichtskonzepte sowie gegenwärtige Verhältnisse hin perspektiviert werden. Ihre aus unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen hervorgehenden Texte behandeln Dynamiken zwischen Repräsentation und der Arbeit an Produktionsbedingungen und Effekten der Institutionalisierung und setzen dort an, wo Ausschlüsse und Ausgrenzungen (wieder)hergestellt werden. Dabei thematisieren sie Wechselwirkungen der Auf- und Abwertung, der Ausbeutung und des Profits inner- und außerhalb des Kunstfelds und untersuchen die Rolle binärer Konstruktionen, geschlechtsspezifischer Festschreibungen sowie (neo-)kolonialer Prägungen in reproduktiver Arbeit, Wertproduktion und Eigentumsverhältnissen. Das für Herbst 2023 vorgesehene Heft enthält auch eine fotografische Dokumentation der Ausstellung *Backyard Economy*, die im Herbst 2022 in der Universitäts-galerie der Angewandten im Heiligenkreuzer Hof zu sehen war.

Wir wünschen den Leser*innen dieses Heftes eine anregende Lektüre.

Smillo Ebeling (als Gastherausgeberin) & Anja Zimmermann (FKW)

Frey, Regina u.a. (2014): Gender, Wissenschaftlichkeit und Ideologie. Argumente im Streit um Geschlechterverhältnisse, Berlin: Heinrich Böll Stiftung

Terranova, Fabrizio (2016): Donna Haraway: Storytelling for Earthly Survival (Film)

Honegger, Claudia (1991): Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib, Frankfurt a.M., Campus

EINLEITUNG //

GESCHLECHT UND DIVERSITÄT NEU ERZÄHLEN

„We need other kinds of stories“, so die feministische Wissenschaftshistorikerin Donna Haraway (Haraway 2016 in Terranova 2016). Wie sie darlegt, können andere Formen des Geschichtenerzählens eine transformative Kraft entfalten und helfen, neue Formen, Konzepte, Theorien und Praktiken des Miteinanders, der Solidarität, des Zusammenhalts, der Fürsorge und Verantwortung zu entwickeln. Anknüpfend an die Studien der Anthropologin Anna Tsing (2015) über die „Künste, die es braucht, um auf einem beschädigten Planeten zu leben“ (Haraway 2018: 55) appelliert Haraway an die Verantwortlichkeit und Antwortfähigkeit (*response-ability*) aller. Der Überzeugung folgend, dass das *storying otherwise* (Terranova 2016) realitätskonstituierend ist (Gramlich 2020), fordert Haraway dazu auf, neue Narrative zu entwickeln. Zum *storying otherwise* gehört ganz zentral die Suche „nach wahren Geschichten, die gleichzeitig spekulative Fabulationen und spekulative Realismen sind“ (Haraway 2018: 20). Sie versteht darunter „Science Fiction, spekulativen Feminismus, Science Fantasy, wissenschaftliche Fakten (science fact), aber auch [...] Spiele mit Fadenfiguren (string figures)“ (Ebd.: 20) und „so far“ (Ebd.: 11). Ihr geht es darum, Geschichten, Argumente, Ideen, Theorien und Wissensbestände aufzugreifen, weiterzudenken und weiterzugeben in Form eines sympoietischen Veränderungsprozesses, der Geben und Nehmen, Gestalten, Weitergeben und Fallenlassen beinhaltet.

— Untrennbar mit diesem Vorhaben verbunden sind Haraways Konzepte des *becoming-with* (Haraway 2008) oder *making kin* (Haraway 2016), Denkfiguren, mit denen problematische Vorstellungen wie z.B. die einer hierarchischen Trennung zwischen Natur und Kultur und eine Zentrierung des Menschen infrage gestellt werden können. Diesen stellt sie in Anlehnung an die Umweltwissenschaftlerin Beth Dempster (1998) und an die Evolutionsbiologin Lynn Margulis (1991) die Anerkennung einer grundsätzlichen Verbundenheit und gegenseitigen Abhängigkeit entgegen. „In Passion und Aktion, in Ablösung und Anhänglichkeit zu handeln, das nenne ich die Kultivierung von Verantwortlichkeit; auch kollektives Wissen und Tun ist damit gemeint und eine Ökologie der Praktiken. Ob wir darum gebeten haben oder nicht, das Muster liegt nun in unseren Händen“ (Haraway 2018: 52). Ihr Augenmerk gilt

dabei einer artübergreifenden Gerechtigkeit, für die sie eine Dezentralisierung des Menschen vorschlägt. Sie möchte „gemeinsam mit historisch situierten Krittern Geschichten erzählen“ (2018: 20ff)¹⁾ und ein „Mit-Werden“ (2018: 23) praktizieren.

— Aus einer historisch erweiterten Perspektive lässt sich auch kulturwissenschaftliche Geschlechterforschung insgesamt als Versuch verstehen, transformative Geschichten zu erzählen, obwohl Begriffe und Bezugspunkte zunächst andere waren. Ein Beispiel hierfür ist *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, die 1987 unter dem Titel *Frauen Kunst Wissenschaft* im Anschluss an die Wiener Kunsthistorikerinnentagung 1986 gestartet war. Die Herausgeberinnen wollten laut des Vorworts der ersten Ausgabe „alle Frauen, die an Kunst und Kultur interessiert sind“ (Bolte et al. 1987: 2) erreichen und auf diese Weise mit den Geschichten vertraut machen, die feministische Kunstgeschichte über visuelle Kultur neu ins (Wissenschafts-)Spiel brachte. So begann auch die Einleitung zum Tagungsband der ersten Kunsthistorikerinnentagung 1982 mit folgendem Appell Anne-Marie Kassays: „... ich mußte mir endlich zugestehen, ganz andere Fragen haben zu dürfen“ (Bischoff 1984: 7). Diese Beispiele zeigen, dass feministische Wissenschaftskritik traditionelle (Geschlechter-)Narrative mit Hilfe zuvor nicht formulierter Fragen und damit verbundener neuer Geschichten kritisierte. Bestätigung findet dieser Ansatz in wissenschaftstheoretischen Befunden (z.B. Rheinberger/Hagner/Wahrig 1997; Serres/Farouki 2004; Latour 2002; Barck 2002), die darlegen, dass „Repräsentation als ein Prozess der Sichtbarmachung und *Poïesis* zu verstehen [ist], von dem die Existenz eines Objektes in essentieller Weise abhängt“ (Moser 2006:12 [kursiv i. Orig.]). D.h., Wissen konstituiert sich aus den Narrativen, in denen es sich repräsentiert.

— Auch im vorliegenden Heft legen wir den Schwerpunkt auf Geschlechternarrationen, verbinden diese Frage aber mit der nach Wissenschaftskommunikation, d.h. danach, wie das in der Geschlechterforschung gewonnene Wissen in die Öffentlichkeit kommuniziert werden kann. Denn auch Geschlechterforschung braucht „gute Geschichten“.

— Damit verstehen wir *Storying Otherwise* in Anknüpfung an die Feminist Science and Technology Studies, insbesondere im Sinne des *situierten Wissens* (Haraway 1995), zugleich als ein Vorgehen, das sich als *immer mittendrin* und *situiert* (Haraway 1995) entwirft. Es kann vieles von dem einbeziehen, was im Objektivitätsverständnis einer wertneutralen und personenunabhängigen Realitätsbeschreibung der modernen Wissenschaften (Daston/

1)

Mit dem Begriff ‚Kritter‘ (Getier, Kreatur, Wesen aller Arten), zu denen auch der Mensch zählt, wird der Vorstellung einer Hierarchie zwischen allen diesen widersprochen.

Galison 1992) ausgeklammert wird: Alles, was nicht mit wissenschaftlichen Methoden erforschbar oder für Subjektivität und Wertvorstellungen steht und tendenziell als nicht-objektiv verstanden wird, etwa Emotionen, Affekte, Unreflektiertes, Vor- und Unbewusstes, sowie kulturelle Werte und *soziale Welten* (Fausto-Sterling 2000) der wissenschaftlichen Wissensproduktion. Im Grundverständnis des situierten Wissens wird der Prozesscharakter wissenschaftlichen Wissens ernst genommen und realisiert. Die Aushandlungsprozesse von Wissensbeständen sind offen für mehr Menschen, insbesondere für marginalisierte Gruppen. Die Situietheit behandelt Wissenschaftler*innen als mitten ‚im Leben‘ stehend und begreift die material-semiotischen Zusammenhänge ihrer Tätigkeiten nicht als Kontexte, sondern als enge Verknüpfungen und KoKonstituenten. Indem das Erzählen als eine reflektierte Kulturtechnik mehr Raum erhält, rückt auch das wissenschaftliche Schreiben als eine Form des Erzählens in den Blick. Zugleich lässt sich fragen, welche anderen *Erzählformate* – neben den tradierten wissenschaftlichen Kommunikationsformaten wie Monographien, Aufsätze, Vorträge etc. – Verwendung und Beachtung finden können.

Wissenschaftskommunikation fassen wir hier weiter als es in der sich etablierenden Wissenschaftskommunikationsforschung üblich ist. Uns geht es nicht um eine Fokussierung auf das, was Wissenschaftler*innen über Wissenschaft, wissenschaftliches Arbeiten und wissenschaftliches Wissen in die Öffentlichkeit kommunizieren (z.B. Siggenger Kreis 2020; Ziegler/Fischer 2020). Unser Interesse gilt in einem offeneren Sinn der Frage, wie sich wissenschaftliches Wissen öffentlich vermittelt. Hier rückten in den letzten Jahren verstärkt künstlerische/kuratorische Projekte in den Fokus, die als neue Erzählformate verstanden werden. Immer wieder wurden dabei Begriffe und Ideen Haraways aufgegriffen, etwa im Online-Magazin *Otherwise*, „a space for sharing stories that matter [...] [that regards] storytelling as a way of deepening solidarity and imagining the possibility of an otherwise [...] through ethnographic research, activism, fiction and non-fiction writing, poetry, and visual essays“²⁾, im *Institute for Postnatural Studies*³⁾, in Ausstellungen wie *Making Kin* (Kunsthaus Hamburg 2020) oder in der Tanztheaterproduktion *Kritter* der österreichischen Company BODHI PROJECT (2020). Jüngst widmete die Zeitschrift *Kunstforum* einen ganzen Band der Frage nach dem *[syn] Zusammen [bios] Leben* (2022) und ging dabei, Haraway folgend, von einer gegenseitigen Verbundenheit und Abhängigkeit – einer „Verwandtschaft der Arten“ – aus. Gerade weil diese Aufzählung zunächst nur Slogans, wie den des österreichischen *Standard* 2021 zu befördern

2)

<https://www.otherwisemag.com/magazine>
(13.7.2022)

3)

<https://instituteforpostnaturalstudies.org/>
[About](#) (13.7.2022)

scheint, der Haraway als „wichtigste Person der Kunstwelt“ bezeichnete, bleibt zu fragen, *wie* und *warum* die oben genannten Konzepte Haraways im Ästhetischen bearbeitet werden und warum sie dort so eine große Resonanz erfahren. Vor allem interessiert uns und die Autor*innen des vorliegenden Heftes, wie diese im Visuellen angesiedelten Beispiele selbst als Teil eines *Storying* verstanden werden können, d.h. mit welchen Mitteln, Effekten und Diskursen sie Geschichten über Geschlechterwissen der Gender Studies *anders* erzählen. Auch hier lässt sich, wieder bezugnehmend auf konstruktivistische Wissenschaftstheorie, anführen, dass die „Entstehung von Wissen [...] mit einer geradezu ‚künstlerischen Kreation‘ von Zeichen, Symbolen und Erzählungen verbunden ist“ (Moser 2006: 12). Die Einsicht also, dass Erkenntnisbildung in den Wissenschaften nicht das dem Künstlerischen kategorial entgegengesetzte Rationale bedeutet, sondern im Gegenteil „die wissenschaftliche Forschungspraxis Gemeinsamkeiten mit künstlerischem Experimentieren aufweist“ (Brandstetter 2013: 64).

— Mit der 72. Ausgabe von FKW möchten wir daher nicht in erster Linie nach der Rezeption Haraways in der Kunst fragen, sondern vielmehr Projekte in den Blick nehmen, die ein feministisches Wissenschaftsverständnis und die Wissensbestände der Gender Studies in Hinblick auf ein *Storying otherwise* zusammenbringen und Wissensproduktion als ästhetische Praxis und umgekehrt reflektieren. Dies beinhaltet Beiträge, die neue Erzählformen erproben oder eigene Praxiserfahrungen des *Storying* reflektieren (wie der Text von Blessless Mahoney und Didine van der Platen-vlotbrug in dieser Ausgabe). Dabei legen wir einen weiten Begriff der visuellen Kultur zugrunde, der sich dafür interessiert, „was wie zu sehen gegeben wird“ und ausdrücklich ganz unterschiedliche „Praktiken des Sehens, des Interpretierens, des Deutens [...], der Gesten und Rahmungen des Zeigens und Sehens“ (Schade/Wenk 2011: 9) umfassen kann. Wir wollen Haraways Vorstellungen vom Geschichtenerzählen als Inspiration aufgreifen (Haraway 2018: 11–13) und dazu einladen, Fäden eines komplexen Klumpens an Ereignissen und Praktiken an einem bestimmten historischen Ort zu identifizieren, nachzuverfolgen und zusammen mit Anderen neue Muster herauszubilden.

— Diese Ausgabe von FKW greift damit auch Spuren auf, die in früheren Ausgaben bereits ausgelegt worden sind, etwa 2006 in dem Heft *Wissensstile – Geschlechterstile* (Hg. Anja Zimmermann) oder auch bereits 1997 *Früchte der Kunst – Hybrides aus Natur, Wissenschaft, Kunst und Geschlecht*. Jenes Heft begannen die Herausgeberinnen Karin Görner, Linda Hentschel und Birgit

Thiemann mit dem Verweis auf Haraway. Das Interesse lag damals auf der von ihr u.a. folgenreich angestoßenen Überlegung, dass das „Wissen über *Natur* mit gesellschaftlichen Machtverhältnissen sowie Hierarchisierungen von Geschlecht, Rasse oder Klasse verflochten war und ist“ (Görner u.a. 1997: 4). Wie aber, so eine unserer heutigen Fragen, lässt sich diese Erkenntnis in eine *Geschichte* übersetzen? Wie erzählen ‚wir‘ von diesen Machtverhältnissen und ihren Wirkungen? Inspiriert von Haraways *Storying Otherwise* suchen die Beiträge dieses Heftes nach neuen Geschichten in der Wissenschaftskommunikation der Gender Studies. Dabei stehen für uns und in den Beiträgen jeweils unterschiedliche Schwerpunkte im Fokus. Nicht nur die Frage, in welcher Weise minorisierten, marginalisierten Standpunkten (z.B. Frauen, Kinder, Kolonialisierte, politisch Verfolgte, nicht-menschliche Lebensformen) Raum gegeben werden kann, kommt zur Sprache, sondern auch, in welchen Formaten und mit welchen Konzepten diese anderen Geschichten erzählt werden.

Der Beitrag der Soziologin **Sahra Dornick** greift die tentakuläre, unruhige Vernetzungspraktik Haraways als eine Aufforderung zum Denken in einer sympoietischen Vielfalt auf. Die Autorin folgt darin sowohl der von der Anthropologin Anna Lowenhaupt Tsing vorgeschlagenen *reparativen Praxis* (Tsing 2017) als auch Donna Haraways *naturecultures* (Haraway 2003). Beide Konzepte konfrontiert sie mit künstlerischen Arbeiten, die 2019 in der Berliner Ausstellung *Garten der irdischen Freuden* gezeigt wurden, um nach einer transformativen Wissenschaftskommunikation zur Klimakatastrophe zu fragen, die weniger auf Wissensvermittlung zielt, sondern „hegemoniale und koloniale Geschlechternarrationen und Naturvorstellungen durchkreuzt“ (20). Mit einem Augenmerk auf das Überschreiten von Binaritäten und Disziplinengrenzen und auf von Relationen geprägten Denk-, Bedeutungs- und Wahrnehmungsmustern interpretiert Dornick mit Ansätzen der Feminist Science and Technology Studies (STS) und der Postcolonial STS die künstlerischen Werke als Realisierungsheterotopien, die Geschichten jenseits der alltagsweltlichen Vorstellungen von Geschlecht, Kolonialisierung und Klimakatastrophe erzählen. Mit Bezug auf das Triptychon *Der Garten der Lüste* des niederländischen Künstlers Hieronymus Bosch (um 1540–1516) schildert Dornick, wie der chinesische Künstler Zheng Bo, die australische Künstlerin Libby Harward und die südafrikanische Bildhauerin Lungiswa Gqunta fragend und vorsichtig ertastend post-anthropozentrische, sympoietische Zukünfte entwerfen, das Thema der „Entgrenzung und Überschreitung des *Normalen*“ (22) gute 500 Jahre

nach Bosch spekulativ fabulierend erweitern und dabei sexistische Praktiken und extraktivistische Zugänge der kolonialisierenden, botanischen Systematik zu *naturecultures* durchkreuzen.

— Die Kunsthistorikerin und Theoretikerin **Irene Schütze** liest mit Hilfe von Haraways Bild der *string figures* Arbeiten der beiden Künstlerinnen Anicka Yi (Südkorea) und Sonja Bäumel (Österreich), die „konkretisieren, wie unterschiedliche Lebewesen und Lebensformen miteinander stoffliche Relationen eingehen und in der Welt bestehen“ (32). Sowohl Yi als auch Bäumel nutzen Bakterien als künstlerisches Material und kollaborieren im Rahmen ihrer Arbeiten mit Naturwissenschaftler*innen. Die Arbeiten erschließen neben visuellen auch olfaktorische Sinnesbahnen und eröffnen auf diese Weise nicht-kognitive Zugänge. Schütze kann zeigen, inwiefern in den besprochenen Arbeiten – anders als in postmodernen Visionen der Entkörperlichung gedachten „organlosen Körper“ von Deleuze und Guattari – Körperlichkeit anders gedacht, erzählt und zu-sehen-geben wird, nämlich in Hinblick auf (mit bloßem Auge unsichtbare) Austauschprozesse. So stellen die Arbeiten nicht nur Vorstellungen materiell und ideell streng abgetrennter Individualitäten infrage, sondern bieten korrespondierende Kommunikationskanäle an, auf denen diese Erkenntnis rezipiert werden kann.

— Eine neue Form der Erkenntnisgewinnung entfalten die „beiden Professorinnen der Beredsamkeit“ (47), Dekanin der Eberhardt-Anbau-Scheibenschwenkflug Universität (Brake an der Weser) **Blessless Mahoney** und die Pröpstin der Elsa-Sophia-von-Kamphoevener-Fern-Universität (Katzen-Ellenbogen), **Didine van der Platenvlotbrug**. Auf der Grundlage ihrer seit den 1990er Jahren entwickelten wissenschaftlich-aktivistischen Methode der *Performative Charmed Theory* (PCT) zeigen sie anschaulich, wie sich Wissensfragmente, diverse Denkstrukturen, jegliche Sinne und auch das Publikum öffnen, beteiligen und zu neuen Geschichten verbinden – collagieren – lassen. Mit einem queeren Wissenschaftsverständnis, in dem freie Denkprozesse, Humor und ein Augenmerk auf Vielschichtiges und Uneindeutiges zentral sind, laden sie ein akademisches wie öffentliches Auditorium – und hier die Leser*innen – zu einem explorierenden Perspektivwechsel ein. Ihre Methode der Erkenntnisgewinnung verdeutlichen sie mit Leichtigkeit am Beispiel des Themas *Heimat*: Sie staunen, wundern, stellen zärtliche Fragen, irritieren, umkreisen und plaudern – und das mit tuntuoidem Einsatz von Körper, Makeup, Habitus und Sprache.

— Die Soziologin **Anna Rusinova** und der Philosoph **Dmitry Gusev** erweitern das vorliegende Heft um die Erzählform des

Comics. Die Autor*innen reflektieren ihren Arbeitsprozess, an dessen Ende ein Comicband steht, der die Geschichte der sog. Bestuzhev-Kurse erzählt, einer von russischen Frauenrechtlerinnen zu Beginn des 20. Jahrhunderts gegen viel Widerstände etabliertes Format der Frauenbildung. Es geht den Verfasser*innen darum, aus Archivmaterial und bereits vorliegenden Forschungsergebnissen eine neue Geschichte zu erzählen, die gerade auch die Zugänglichkeit für ein nicht-wissenschaftliches Publikum im Auge hat. Ihr Ansatz lässt sich als ein spekulatives Neuerzählen der Vergangenheit beschreiben, mit dem Versuch, minorisierten Positionen eine Stimme zu geben. Eine Herausforderung dieses Verfahrens bleibt die Notwendigkeit, den spekulativen Anteil des mit Bild und Text produzierten Narrativs für die Leser*innen sichtbar zu machen. Spannend ist dabei das Changieren zwischen historischer und spekulativer Wahrheitsfindung im Kontext unterschiedlicher Objektivitätskulturen und -verständnisse. Wir freuen uns, dass die beiden Autor:innen die Zusammenarbeit mit der FKW trotz des russischen Angriffs auf die Ukraine aufrecht halten konnten und ihr Beitrag hier einen Raum für Neuerzählungen findet.

— Die Kommunikationsdesignerin **Anthea Östreicher** und die Designforscherin **Lena Reitschuster** bereichern die hier verfolgte Fragestellung um ein weiteres mediales Format, das Geschlechterwissen in der Biologie auf ungewohnte Weise sowohl vermitteln als auch kritisieren will: Ausmalbücher. Die Autorinnen untersuchen das 1988 erschienene *The Microcosmos Coloring Book* der Biologin Lynn Margulis, illustriert von Dorion Sagan. Margulis und Sagan betonen das Zusammenleben von Mensch und Mikroorganismen und machen auf die wenig beachtete Welt der Mikroorganismen aufmerksam, ohne die menschliches Leben nicht möglich wäre. Anders als wissenschaftliche Illustrationen, die sich an wissenschaftlich geschulte Betrachter*innen wenden, sind die Ausmalbücher von Margulis/Sagan aber von vornherein auch auf ein nicht-wissenschaftliches bzw. nicht in der Biologie versiertes Publikum gerichtet. Da es sich bei den Ausmalbüchern im Gegensatz zur Lektüre eines (wissenschaftlichen) Textes um ein Format mit Aufforderungscharakter handelt – mal’ mich aus! – zeigen sie, wie „Kolorieren als Wissenschaftsvermittlung“ (80) funktionieren kann und in welchen Traditionen sich diese Praxis wiederum einordnen lässt. Gleichzeitig verschweigen die Autorinnen nicht, wie sich in denjenigen Ausmalsequenzen, die auf figurative Szenen zugreifen, auch problematische Aktualisierungen „heteronormativer Rollenzuschreibungen“ (80) finden. So erinnern sie daran, dass der Kommunikationsprozess wissenschaftlicher Er-

kenntnisse der ständigen Reflektion in Hinblick auf (unbeabsichtigte) Geschlechterstereotypen bedarf.

— Der Beitrag der Künstlerin und Medienpädagogin **Anja Steidinger** widmet sich einer kollektiv organisierten künstlerischen Wissensvermittlung. Ihr Interesse gilt Projekten, die gemeinschaftlich künstlerische, theoretische, technische und pädagogische Arbeit verbinden. Dabei entwickeln sie ein Vokabular, das in den Themenfeldern Gender und Stadtraum intervenierend eingreift und gegenhegemoniale Geschichten ermöglicht. Beispiele hierfür sind die in einem Projekt mit Kindern erarbeitete filmische Interpretation des Lebens der Anarchistin Valerie Powles und das Hamburger Kollektiv *die geheimagentur*, das performativ und intervenierend auf dem Wasser fabulierend eine Zukunft für einen feministischen Hamburger Hafen entwirft. Gemeinsam sind den beiden Projekten die Vermittlung von Genderwissen, die Exploration der Zusammenarbeit ungleicher Akteur*innen, die Kollektivität ihrer Wissensproduktion und ihres *Storyings*, die Verknüpfung von künstlerischer und aktivistischer Wissensproduktion sowie ihre Positionierung am Rande normierter Diskurse.

— Alle Beiträge lassen sich als ein Erproben und Weiterdenken der oben skizzierten Vorschläge Haraways verstehen, etwa des *becoming with*, Tenatulären, spekulativen Fabulierens und der *string figures*, mit dem Antworten auf drängende Themen, wie z.B. Klimakatastrophe, Kolonialismus, Dissidenz, Patriachat, männlich dominierte Wissenschaft, Individualismus oder Anthropozentrismus, gesucht werden. Verbunden sind die Beiträge auch dadurch, dass sie – wenn auch ganz unterschiedlich ausgestaltete – Geschichten über ein *Miteinander (-werden)* anbieten, sei es artübergreifend von Mensch und Pflanze (Dornick), von Mensch und Mikroorganismen (Schütze; Östreicher/Reitschuster), von Queerness (Mahoney/van der Platenvlotbrug), generationenübergreifend von Kindern und Künstler*innen (Steidinger) oder geschlechtsbezogen von Frauen* (Steidinger; Rusinova/Gusev). Zugleich eröffnen die hier versammelten Beiträge einen differenzierten Blick auf ganz unterschiedliche Medien und vermitteln ein lebendiges Bild des *storying otherwise*. Neben künstlerischen Arbeiten und Ausstellungsinszenierungen, die als Medien der Wissenschaftskommunikation befragt werden (Schütze und Dornick), steht die Auseinandersetzung mit Dokumentarfilmen (Steidinger) und performativen Verfahren (Mahoney/van der Platenvlotbrug; Steidinger), Ausmalbüchern (Östreicher/Reitschuster), einem Parfum (Schütze) und Comics (Gusev/Rusinova). Nicht zuletzt korrespondiert die

interdisziplinäre Vielfalt der Themen und Autor*innen mit der interdisziplinären Zusammenarbeit bei der Konzeption dieses Heftes. Smillo Ebeling hat als Biologin und Wissenschaftsforscherin zentrale Begriffe wie *becoming with* oder *storying otherwise* aus einer anderen Perspektive betrachtet als die Kunsthistorikerin Anja Zimmermann. Schnell allerdings zeigte sich – auch durch die Beiträge der beteiligten Autor*innen –, wie Künstler*innen und Wissenschaftler:innen schon längst die Zwischenreiche von Biologie, Geschlechterwissen und visueller Kultur erkunden und damit ebenfalls ästhetische, historische und konzeptionelle Ebenen miteinander verbinden. Wir Herausgeberinnen taten das u.a. auf der Basis von queer-feministischen Interessen und der fächerübergreifenden Gender Studies, deren Begrifflichkeiten und Denkstile disziplinäre Anknüpfungspunkte boten und damit erst die Voraussetzung zum gemeinsamen Nachdenken bereitstellten.

// Literaturverzeichnis

- Barck, Karlheinz (2002): „Literatur/Denken: Über einige Reaktionen zwischen Literatur und Wissenschaft“, in: Perspektiven geisteswissenschaftlicher Forschung, hg. V. Vorstand des Vereins „Geisteswissenschaftliche Zentren“. Berlin, o.V., S. 52–59
- Bischoff, Cordula u.a. (Hg.) (1984): *FrauenKunstGeschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks*. Gießen, anabas
- Bolte, Ulrike u.a. (1987): Vorwort, in: *Frauen Kunst Wissenschaft, Rundbrief*, Nr. 1, S. 2
- Brandstetter, Gabriele (2013): „On Research“. *Forschung in Kunst und Wissenschaft – Herausforderungen an Diskurse und Systeme des Wissens*, in: Sibylle Peters (Hg.): *Das Forschen Aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*. Bielefeld, transcript, S. 63–71
- Daston, Lorraine / Gallison, Peter (2007): *Objektivität*. Frankfurt a.M, Suhrkamp
- Dempster, Beth (1998): *A Self-Organizing Systems Perspective on Planning for Sustainability*. <https://www.semanticscholar.org/paper/A-SELF-ORGANIZING-SYSTEMS-PERSPECTIVE-ON-PLANNING-Beth-Dempster/8207c73dfb568eae136c3ab9d8d549a3379f402a> (9.12.2022)
- Fausto-Sterling, Anne (2000): *Sexing the Body: Gender Politics and the Construction of Sexuality*. New York, Basic Books
- Görner, Karin u.a. (Hg.) (1997): *Früchte der Kunst . Hybrides aus Natur, Wissenschaft, Kunst und Geschlecht (Frauen Kunst Wissenschaft, Heft 23, Juni)*
- Gramlich, Naomie (2020): *Feministisches Spekulieren. Einigen Pfaden folgen*, in: Marie-Luise Angerer / Naomie Gramlich (Hg.): *Feministisches Spekulieren. Genealogien, Narrationen, Zeitlichkeiten*. Berlin, Kulturverlag Kadmos, S. 9–32
- Haraway, Donna J. (1995): *Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive*, in dies. (Hrsg.), *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt am Main u.a.: Campus, S. 73–97
- Haraway, Donna (2003): *The Companion Species Manifesto*. Chicago, Prickly Paradigm Press
- Haraway, Donna J. (2008): *When Species Meet*. Minneapolis, University of Minnesota Press
- Haraway, Donna J. (2016): *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. London, Duke University Press
- Haraway, Donna J. (2018): *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Frankfurt a.M. New York, Campus
- Latour, Bruno (2002): *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Frankfurt a.M., Fischer
- Margulis, Lynn / Fester, René (1991): *Symbiosis as a Source of Evolutionary Innovation: Speciation and Morphogenesis*. Cambridge, MA, MIT Press
- Moser, Jeannie (2006): *Poetologien / Rhetoriken des Wissens. Einleitung*, in: Arne Höcker u.a. (Hg.): *Wissen. Erzählen. Narrative der Humanwissenschaften*. Bielefeld, Transcript, S. 11–16
- Rheinberger, Hans-Jörg / Hagner, Micheal / Wahrig-Schmidt, Bettina (Hg.) (1997): *Räume des Wissens. Representation, Codierung, Spur*. Berlin, Akademie

Siggenger Kreis (2020): Siggenger Impulse 2020. https://www.wissenschaft-im-dialog.de/fileadmin/user_upload/Weber_uns/Gut_Siggen/Dokumente/201015_Siggenger-impuls-2020.pdf (15.12.2022)

Serres/Nayla Farouki (Hg.) (2004): Thesaurus der exakten Wissenschaften. Frankfurt a.M., Zweitausendeins

Terranova, Fabrizio (2016): Donna Haraway: Story Telling for Earthly Survival

Tsing, Anna 2015: The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins. Princeton, Princeton University Press

Tsing, Anna u.a. (Hg.) (2017): Arts of Living on a Damaged Planet. K.A., University of Minnesota Press

Schade, Sigrid / Wenk, Silke (2011): Studien zur visuellen Kultur. Einführung in transdisziplinäres Forschungsfeld. Bielefeld, transcript

Ziegler, Ricarda / Fischer, Liliann (2020). Ziele von Wissenschaftskommunikation – Eine Analyse der strategischen Ziele relevanter Akteure für die institutionelle Wissenschaftskommunikation in Deutschland, 2014–2020. Wissenschaft im Dialog, Berlin

// Angaben zu den Autorinnen

Anja Zimmermann, Dr. habil., Kunsthistorikerin, nach der Habilitation (Univ. Hamburg) verschiedene Vertretungs- und Gastprofessuren, u.a. in Zürich, München (LMU) und Hamburg, sowie Heisenbergstipendiatin der DFG (Universität Oldenburg). Schwerpunkte: Zeitgenössische Kunst, Wissenschaftsgeschichte, Gender Studies. Seit 2020 Mitglied des DFG-Netzwerks *Kunsthistorikerinnen 1880–1970*. Jüngste Veröffentlichungen: *Die Kunsthistorikerin? Bilder und Images* (hg. gem. mit Brigitte Soelch Jo Ziebritzki), *kritische berichte*, Bd. 49, Heft 4 (2021) *Feministische Kunsttheorie*, in: Aida Bosch/Lutz Hieber/Christian Steuerwald (Hg.): *Handbuch Kunstsoziologie*, Wiesbaden, VG Springer [erscheint 2023]. Sie arbeitet momentan u.a. an einem Buch zur Kulturgeschichte des Busens (erscheint: Berlin, Wagenbach 2023).

Smillo Ebeling, Dr. rer. nat., Biologin und Wissenschaftsforscherin. Schwerpunkte in den Feminist Science & Technology Studies; verbindet Geschlechtertheorien mit den Animal Studies, der Museumsforschung und der Wissenschaftskommunikation. Verschiedene Positionen an Universitäten in Berlin, Bielefeld, Oldenburg, Hannover, Basel, Graz, Linz und Minneapolis (Minnesota, USA) und Geschäftsleitung des queeren Kulturcafés *café munck* (Hamburg). Aktuell wissenschaftl. Mitarbeiterin im Projekt „Towards a Response-able Culture of Objectivity? Corona Discourses as Situated Knowledges“ (TU Braunschweig) und Vorbereitung des Projekts „Thinking Diversity with Animals. Anthropomorphe Deutungsmuster und Diversitätsvorstellungen von Jugendlichen“ (Universität Bielefeld). Jüngste Veröffentlichung: *Let's Kritter. Mit Donna Haraway Naturalisierungen und Dualismen überwinden*, in India Kandel (Hg.): *Queere Tiere – Queere Perspektiven auf Veganismus und Mensch-Tier Verhältnisse* (erscheint März 2023 im Querverlag).

// 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>



SYMPOIESIS VISUELL ERZÄHLEN. TENTAKULÄRE POETIK TRANSFORMATIVER WISSENSCHAFTSKOMMUNIKATION ZU GESCHLECHT, KOLONIALISMUS UND KLIMAKATASTROPHE

ABSTRACT — The communication and mediation of complex scientific issues is of central importance for the knowledge society. This paper argues that science communication, which is primarily concerned with the transmission of knowledge, can be usefully complemented by artistic visualizations and queer feminist understandings of the world. To this end, it pursues the question of how transformative science communication on Gender, Colonialism, and Climate Catastrophe can succeed that, following Haraway, narrates the world as post-anthropocentric, sympoietic, and in the aesthetic register of a tentacular poetics. Using selected works from the exhibition *Garden of Earthly Delights* (2019) at Berlin's Gropius-Bau, theoretical threads of Feminist Science and Technology Studies and Postcolonial Science and Technology Studies will be linked to possibilities for transformative science communication through artistic works.

„Unzählige Tentakel werden notwendig sein, um die Geschichten des Chthuluzäns zu erzählen“
(Donna Haraway)

EINLEITUNG — Ausgerechnet eine Spinne, die *Pimoida cthulhu*, führt uns auf den Pfad transformativer Wissenschaftskommunikation zu Geschlecht, Kolonialismus und Klimakatastrophe. Ist sie für die eine Sinnbild des Grauens und des Schreckens, so stellt sie für die andere eine faszinierende Art der Klasse der Spinnentiere (Arachnida) dar, die sich auf eine ganz andere Weise fortbewegt: Statt mit schnellen Sprüngen oder leichtem Flügelschlag, mit acht Beinen, Tentakeln (lat. *tentaculum* = Fühler) voraustastend, hineinfühlend in ein epistemisches Terr[aj]itorium, das jenseits des bisher Erfahrenen liegt. Um diese tastende, fühlende Verschiebung von Erfahrungshorizonten geht es mir im Folgenden, wenn ich in Anschluss an Donna Haraway eine transformative Wissenschaftskommunikation vorstelle, die sich einer tentakulären Poetik bedient.

— In ihrem Buch *Unruhig bleiben* leitet Haraway den Begriff des Chthuluzän von der Spinnenart *Pimoida cthulhu* ab, indem sie

„eine kleine Veränderung in der taxonomischen Schreibweise [vornimmt], von *cthulhu* zu *chthulu*, wenn ich also *Pimoa chthulu* schreibe, dann entwerfe ich einen Namen für ein Anderswo, für ein Anderswann, das war, immer noch ist und sein könnte: das Chthuluzän“ (Haraway 2018: 49, Hervorh. i.O.).

— Zugleich greift sie die Eigenart des Spinnentiers, verschiedene Fäden miteinander zu verweben, zu verheddern als Einstiegspunkt in ihre zentrale Theoriefigur auf – der Sympoiesis:

„Die Tentakulären verbinden und entbinden sich, sie machen Schnitte und Knoten; sie machen Unterschiede: sie weben Pfade und Konsequenzen, aber keine Determinismen; sie sind gleichzeitig offen und verknüpft, auf die eine Art und Weise, und nicht auf die andere. SF [science facts/science fiction] ist Geschichtenerzählen und Faktenerzählen; es ist das Muster möglicher Welten und Zeiten, materiell-semiotischer Welten, vergangener, gegenwärtiger und kommender Welten. Ich verwende *string figures* als eine theoretische Trope, als eine Art und Weise, Denken-mit als sympoietisches Verheddern, Verfilzen, Verwirren, Nachspüren und Sortieren mit zahlreichen GefährtInnen zu betreiben.“ (Ebd.: 49, Hervorh. i.O.)

— Haraways Vorschlag eines tentakulären, spekulativen und narrativen Zugangs zur Welt verstehe ich als nichts weniger als einen Aufruf zu einem radikalen wissenschaftlichen Perspektivwechsel zugunsten einer reparativen Praxis (Tsing 2017). Die Welt kann nicht länger als die Welt des autonomen Einen (weißen, cis-männlichen Menschen) betrachtet werden, sondern muss als ungezähmte Welt einer sympoietischen Vielheit (Kritter¹⁾ jedweder Art) erscheinen können. Es geht Haraway um eine radikale materiell-semiotisch orientierte Dezentrierung des Menschen, die sie in *Unruhig bleiben* über die Grenze des Menschlichen hinaus hin zu seiner genetischen Auflösung/Verwischung/Metamorphose treibt.

— Im folgenden Beitrag gehe ich der Frage nach, wie eine transformative Wissenschaftskommunikation gelingen kann, die im Anschluss an Haraway *Welt* als post-anthropozentrisch, sympoietisch versteht und im ästhetischen Register einer tentakulären Poetik erzählt. Anhand ausgewählter Werke der Ausstellung *Garten der irdischen Freuden*²⁾ werden theoretische Fäden der Feminist Science and Technology Studies (Feminist STS) und Postcolonial Science

1)

Haraway benutzt den Begriff *Kritter* (schwed.: Lebewesen) nach eigener Aussage „großzügig: für Mikroben, Pflanzen, Tiere, Menschen, Nicht-Menschen und manchmal auch für Maschinen“ (Haraway 2018: 231).

2)

Die Ausstellung *Garten der irdischen Freuden* wurde vom 26. Juli bis zum 1. Dezember 2019 im Gropius Bau Berlin gezeigt und hatte nach Auskunft der Veranstalter*innen ca. 94.100 Besucher*innen.

and Technology Studies (Postcolonial STS) sowie künstlerische Werke verknüpft. In dem Beitrag leuchte ich die Möglichkeiten für eine transformative Wissenschaftskommunikation durch künstlerische Werke aus und stelle diese als eine Alternative zu den herkömmlichen auf die Vermittlung von Wissen fokussierten Formen der Kommunikation von wissenschaftlichen Ideen und Forschungsergebnissen vor.

KREATIVITÄT ALS SCHLÜSSEL ZU TRANSFORMATIVER WISSENSCHAFTSKOMMUNIKATION

Wissenschaftskommunikation ist für die Produktion von Wissen im sogenannten *mode 2* der Wissenschaft (Gibbons 1994; Nowotny et al. 2003) von großer Bedeutung.³⁾ Wissenschaftliches Wissen informiert, unterstützt durch soziale Medien, journalistische und edukative Formate, Ausstellungen, Podcasts etc., die gesellschaftliche Öffentlichkeit (Bonfadelli 2017). Der Begriff der Wissenschaftskommunikation wird entsprechend sehr breit als „*alle Formen von auf wissenschaftliches Wissen oder wissenschaftliche Arbeit fokussierter Kommunikation, sowohl innerhalb als auch außerhalb der institutionalisierten Wissenschaft, inklusive ihrer Produktion, Inhalte, Nutzung und Wirkungen*“ (Schäfer et al. 2015: 13, Hervorh. i.O.) gefasst.

Wissenschaftler*innen stehen vor besonderen – diskursiven wie materiellen – Herausforderungen, wenn sie wissenschaftliche Ideen und Forschungsergebnisse zu Geschlecht an eine nicht-wissenschaftliche Öffentlichkeit kommunizieren möchten. Das Themenfeld Gender und Diversity löst im öffentlichen Diskurs regelmäßig Empörung, bittere Polemiken und nicht selten auch persönliche Attacken gegen einzelne Wissenschaftler*innen aus, welche häufig mit einer regelrechten Wissenschaftsfeindlichkeit gepaart sind (Hark/Villa 2015). Wissenschaftskommunikation zur Klimakatastrophe steht vor einem anderen Problem: Zwar werden Inhalte zur drohenden Erhitzung des globalen Klimas medial breit aufgenommen, jedoch hinterlassen sie kaum Effekte in Richtung eines umweltbewussteren Verhaltens bei den Adressierten (Schäfer/Bonfadelli 2016, Trümper/Beck 2021).

Einen Ausweg aus diesen Dilemmata kann eine transformative Wissenschaftskommunikation bieten, die sich aus künstlerischer Perspektive beiden Themenbereichen nähert und diese alternativ kommuniziert. Die hier im folgenden umrissene transformative Wissenschaftskommunikation zu Geschlecht und Kolonialismus in der Klimakatastrophe hinterfragt kritisch-reflexiv die alltagsweltlichen Verständnisse (*doxa*) von Geschlecht und

3)

Mit *mode 2* wird in der Wissenschaftsforschung auf den Umstand referiert, dass Wissen zunehmend vielfältigen Verantwortlichkeiten unterliegt und inter- und transdisziplinär, unter Beteiligung von Co-Forschenden aus nicht-akademischen Zusammenhängen und mit Anwendungsorientierung, erarbeitet wird bzw. erarbeitet werden soll.

Natur und zielt auf eine habituelle Veränderung der Denk-, Bedeutungs- und Wahrnehmungsmuster ab.

— Eine transformative Wissenschaftskommunikation zu Geschlecht und Kolonialismus in der Klimakatastrophe kann von der epistemologischen *naturecultures*⁴⁾-Perspektive der Feminist STS, mit der in Anschluss an Haraway naturwissenschaftliche und gesellschaftstheoretische Wissensbestände kritisch-reflexiv zusammengedacht und spekulativ bearbeitet werden, profitieren. Erstens sind die Analysekategorie Geschlecht sowie eine postkoloniale Perspektive wesentlich für ein Verständnis der Klimakatastrophe, führt ihre Vernachlässigung doch häufig zu nutzlosen technischen *Innovationen* und neo-kolonialistischen Programmatiken (Buckingham/Le Masson 2017). Zweitens haben die Feminist STS bereits von verschiedenen theoretischen Punkten aus, die Frage untersucht, welche epistemologischen und ontologischen Pfade sich auftun, wenn mehr-als-menschlichen Perspektiven bei der Erforschung der Klimakatastrophe Rechnung getragen wird (Bellacasa 2017; Shotwell 2016; Tsing 2015). Gemeinsam ist diesen Ansätzen ein spekulatives Denken in Relationen, jenseits von Binaritäten und traditionellen Disziplinengrenzen sowie Offenheit für künstlerische und fiktionale Elemente (Subramaniam 2014; Verran 2017). Die Aufmerksamkeit wird auf die unerzählten Geschichten gerichtet, die sich neben, über, unter den epistemischen Hauptpfaden entfalten (Ahmed 2006). Ihre Bedeutung für die Fadenspiele der Welt offenzulegen, ist ein radikal realistischer und politischer Akt, mit welchem Forscher*innen wie Künstler*innen Relationalität realisieren. Drittens, darauf weisen Trümper und Beck (2021) hin, ist Kreativität der Schlüssel für eine transformative Wissenschaftskommunikation mit Bezug auf die Klimakatastrophe. In ihren Augen wird das kreative „Potenzial der Zukunftserzählungen“ allerdings bislang noch kaum ausgeschöpft (Ebd.: 164).

— Im Anschluss an diese Überlegungen, lässt sich festhalten, dass eine transformative Wissenschaftskommunikation an alternative Politiken des Wissens, die in den Feminist STS und Postcolonial STS erarbeitet werden, anschließen kann, auch, um den aus der Geschichte Terras verdrängten Geistern einen Ort zu geben (Subramaniam/Schmitz 2016; Tsing et al. 2017). Könnte dies eine transformative Wissenschaftskommunikation sein, die, einer tentakulären Poetik folgend, spekulativ und kritisch-reflexiv verfasst ist und verschiedene Wissenskulturen, -räume und -zeiten in einem transformativen „*muddle*“ (Haraway 2018: 49, Hervorh. i.O.) verknüpft?⁵⁾ Und haben künstlerische Arbeiten das Potenzial,

4)

Mit Haraway (2003) bezeichnet der Begriff *natureculture* den Zusammenbruch und die Überschreitung einer (herrschenden) Metaphysik, aufgrund derer Natur und Kultur dichotomisiert und Kultur und alles Menschliche als diskontinuierlich zum Rest der Welt konstituiert wird.

5)

Zu diesem „*muddle*“ schreibt Haraway (2018: 49): „Ich arbeite mit und in SF als materiell-semiotischer Kompostierung, als Theorie in Schlamm und Durcheinander (*muddle*)“.

vermittelt durch ihre konnektive Struktur, verschiedene Wissenskulturen in einen Dialog zu bringen und Raum für „das nicht-identifizierende Denken, das Schreiben und Sprechen als Bewegungen“ (Ingrisch 2017: 38) versteht, zu schaffen?

— Im Folgenden stelle ich ausgewählte Arbeiten der Ausstellung *Garten der irdischen Freuden* vor und gehe genauer auf das Potenzial von künstlerischen Realisierungsheterotopien und Tentakeltropen für eine transformative Wissenschaftskommunikation zu Geschlecht und Kolonialismus im Kontext der Klimakatastrophe ein.

REALISIERUNGSHETEROTOPIEN — In der Ausstellung *Garten der irdischen Freuden* im Berliner Gropius Bau sind die Werke von 20 internationalen Künstler*innen zu sehen, welche, wie es im Ausstellungskatalog heißt, vom Garten

„in Zeiten des radikalen Klimawandels handeln und das Motiv des Gartens als Metapher für den Zustand der Welt interpretieren. Die Ausstellung soll ein poetischer Besinnungsraum sein, um die komplexen Beziehungen in einer chaotischen und immer prekäreren Welt zu erforschen und zu reflektieren“ (Rosenthal 2019: 6).

— Im Zentrum des Gropius Baus steht zeitgenössische Kunst mit einem Fokus auf „Fürsorge, Reparatur und Heilung“ (Gropius Bau 2022). Die Ausstellungsobjekte befinden sich zumeist in je eigenen Räumen, die größtenteils nacheinander betreten werden können. Die Spannweite der versammelten Werke ist weit. Neben Gemälden und Skulpturen zum Thema Garten sind Wandteppiche zu sehen sowie verschiedene Video- und Filminstallationen. Auch olfaktorische, musikalische und choreographische Arbeiten bereichern die Ausstellung.

— Im Rahmen dieses Beitrags kann ich nur auf drei der ausgestellten Werke eingehen. Das sind die Werke der internationalen und zum Teil indigenen Künstler*innen Zheng Bo (China): *Pteridophilia 1–4* u.a., Libby Harward (Australien): *Ngali Ngariba* und Lungiswa Gqunta (Südafrika): *Lawn I*. Ich habe diese Werke ausgewählt, weil sie wichtige Hinweise für eine tentakuläre Poetik geben, die hegemoniale und koloniale Geschlechternarrationen und Naturvorstellungen durchkreuzt.

— Die Ausstellung *Garten der irdischen Freuden* referiert in ihrem Titel auf Hieronymus Boschs fantastisch

// Abbildung 1

Hieronymus Bosch *Garten der Lüste*
(Mitteltafel)



futuristisches Triptychon Abb. 1 *Der Garten der Lüste*, einem bedeutendem Kunstwerk aus dem späten 15. Jahrhundert. Insbesondere die Mitteltafel des Werkes ist für die Ausstellung wesentlich. Diese stellt eine Welt dar, die zwischen Himmel/Paradies (linke Bildtafel) einerseits und Hölle (rechte Bildtafel) andererseits angesiedelt ist. Im Ausstellungskatalog wird das Werk unter anderem mit der Interpretation des deutschen Kunsthistorikers und Medientheoretikers Hans Belting kommentiert, der darin eine

„imaginäre Natur [sieht], ein Paradies in Boschs Vorstellung, in der die bekannten Erscheinungen der Natur, als Normen unserer Erfahrung, suspendiert sind [...] Wir blicken auf eine Menschheit, die wir nicht kennen. Es ist nicht die erlöste Menschheit, die vor dem Tod gerettet wurde, sondern eine utopische Menschheit, die es nie gab“ (2002, zit. n. Rosenthal 2019: 147).

— Eine Vielfalt der Interpretationen ist in Boschs Bildtafel bereits angelegt, darüber hinaus aber verblüfft sie durch die schiere Vielheit und Aktivität wimmelnder Fabelwesen, an deren schillerner, ja überbordender Lebensfreude die Betrachter*in sich kaum satt sehen kann. Daneben irritiert das Werk auch erheblich, was sich aus der Verschiebung der Grenze zwischen menschlichen und mehr-als-menschlichen Ordnungen des Begehrens und des Seins ergibt:

„Da verkriechen sich Menschen in Schalentieren und Muscheln oder drängen sich zwischen die gespreizten Beine eines Vogels. Die Symbiose zwischen Mensch und Tier, ebenso wie jene zwischen Mensch und Pflanze, symbolisiert in den großen Früchten, von denen sich Menschen und Tiere einträchtig ernähren, ist die Vision einer harmonischen Existenz des Menschen in der Natur“, die, wie sich Belting beeilt hinzuzufügen, „in der Realität nicht möglich wäre“ (Ebd.).

— In Boschs Mitteltafel treffen wir allerdings nicht nur auf die von Belting bemerkte Harmonie menschlicher und mehr-als-menschlicher Wesen, sondern über diese Interpretation hinausgehend auf eine (schier übersprudelnde) emblematische Darstellung eines utopischen Anderswo und Anderswann; einer queeren und sympoiatischen Version von Spinozas Begehren zu Sein. Die Werke der Ausstellung resonieren mit Boschs erstaunlicher Bildtafel, indem jedes auf seine eigene Weise das in der

Bildtafel enthaltene Motiv der Entgrenzung und Überschreitung des *Normalen* aufnimmt und ästhetisch in eine sympoietische spekulative Erweiterung des Vorstellbaren transferiert. Der Garten wird durch die künstlerische Bearbeitung im Kontext von Geschlecht, Kolonialisierung und Klimakatastrophe zu einer Realisierungsheterotopie – einer Heterotopie, die zur Realisierung der Verflochtenheit und Verletzlichkeit aller Kritterwesen auffordert.

— Mit dem Begriff der Realisierungsheterotopie schließe ich an Judith Butler und Michel Foucault an. Butler (1990) verwendet den Begriff der Realisierung, um das Sicht- und Sagbarmachen des diskursiv Demarkierten zu bezeichnen. Sie zeigt, dass durch Tropen wie Katachrese und Metonymie produktive diskursive Verschiebungen und Brüche auf der semantischen Ebene erzeugt werden können, die für die Entwicklung neuer Bedeutungen und Vorstellungen ausschlaggebend sind. Daran anschließend habe ich an anderer Stelle auch auf die Realisierungsform der Hypotypose – das Vor-Augen-Stellen – aufmerksam gemacht, in welcher die Realisierung durch ästhetische und poetische Darstellung erfolgen kann (Dornick 2019). Foucault (1992) hat indes auf die herausgehobene Stellung des Gartens als einem Gegenort, einer Heterotopie, hingewiesen. Für ihn sind Heterotopien, „Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind“ (Ebd.: 39). Die Heterotopie funktioniert wie ein Spiegel, die Betrachtenden sehen sich zum einen da, wo sie nicht sind. Zum anderen sind sie dort, denn sie sehen sich, wie sie vor dem Spiegel stehen; *sind* anwesend. Heterotopien versammeln demnach mehrere Räume – auch Zeiträume und „widersprüchliche Platzierungen“ (Ebd.: 42) – an einem Ort. Mit dem Motiv des Gartens als Realisierungsheterotopie wird es in der Ausstellung *Garten der irdischen Freuden* Zeitorte des Lernens über die Natur als sympoietische *naturecultures* zu schaffen, wie ich im Folgenden genauer ausführe.

TENTAKELTROPHE I, ZHENG BO: PTERIDOPHILIA 1–4 U.A. — Das Werk von Zheng Bo resoniert mit der hoffnungsvollen Interpretation der Mitteltafel von Bosch als einer emblematischen Darstellung eines queeren utopischen Anderswo und Anderswann (vgl. Bloch 1985). Die Installation beinhaltet verschiedene seiner Werke und verwickelt Farne und Männlichkeit/Menschlichkeit in einer dezentrierenden Schleife miteinander.

— Abb. 2 und Abb. 3 zeigen Zheng Bos Videoinstallation

Pteridophilia 1–4 (2016–2019) aus verschiedenen Perspektiven. Die Installation *Pteridophilia 1–4* beinhaltet Videos, die in ständiger Wiederholung auf vier verschiedenen Bildschirmen gezeigt werden, *Survival Manual II* (2016) (Kopien eines Buches über die essbaren Pflanzen Taiwans), Poster, auf denen verschiedene Farnarten biologisch erläutert werden sowie eine Reihe von Farnen in Töpfen, welche in Reihen mit regelmäßigen Abständen zueinander zwischen den Bildschirmen auf Betonbausteinen ausgerichtet sind. Der geordnet wirkende Raum, dessen disziplinierte Gleichförmigkeit der Farntöpfe nur an den Außenrändern von den dort postierten Bildschirmen unterbrochen wird, ist einem formalen Garten nachempfunden.

Formale Gärten wurden bereits im Mittelalter in Vorderasien und Iran sowie als Klostergärten angelegt und die Gestaltungsweise wurde in der Renaissance und im Barock wieder aufgegriffen. Für den formalen Garten sind symmetrische Formen und kleinere Pflanzen in der Mitte des Gartens bestimmend, während er häufig durch Mauern – zum Schutz gegen Wind, Blicke und Zerstörung – abgegrenzt ist. Diese Form der Gestaltung vermittelt in der Ausstellung ein Gefühl der Ordnung und Überschaubarkeit, welches die Annäherung an die visuellen Kompositionen *Pteridophilia 1–4* unterstützt.

In den Videos sind unbekleidete „junge Männer“ (Rosenthal 2019: 56) zu sehen, die sich den Farnen sanft annähern. Die Aufnahmen wurden in einem tropisch erscheinenden Wald mit „riesigen Vogelnestfarnen“ erstellt (Ebd.). Zu sehen ist, wie die Männer die Farne zärtlich, betasten und sie streicheln und an ihnen riechen. Bo kommentiert, dass es ihm in seinem Werk darum gehe, „den Pflanzen näher zu kommen“: „Ich bin fest davon überzeugt,



// Abbildung 2
Zheng Bo, *Pteridophilia 1–4*



// Abbildung 3
Zheng Bo, *Pteridophilia 1–4*

dass es nichts Neues ist, romantische Beziehungen zu Pflanzen einzugehen“ (Ebd.).

— Ruhige Kameraeinstellungen begleiten die Männer und Pflanzen auf ihren Erkundungen. Dadurch wird eine starke Präsenz der lustvollen Beziehung zwischen ihnen und den feingliedrigen, zerbrechlich anmutenden Pflanzen erzeugt. Wesentlich ist das Hier und Jetzt der Interaktion, das Einlassen auf diesen Moment, ein fragiles Einsprengsel der Möglichkeit eines Anderswo, Anderswann. Hände, Zunge, Nase, Körper werden Tentakel, die von einem anderen Sein erzählen; sanft schmiegt sich Haut an Haut. Die liebevollen Berührungen zwischen den verschiedenen Kritikern lassen den utopischen Erfahrungsraum einer queeren Zukünftigkeit aufscheinen (Muñoz 2009).

— Bos Werk erzählt von der Möglichkeit einer anderen Form von Männlichkeit/Menschlichkeit, die sich nicht in beherrschender, kontrollierender und zerstörerischer Absicht einer als *anders* definierten Spezies annähert, sondern vorsichtig, in zärtlicher, fragender Absicht, eine Begegnung zwischen Kritikern etabliert: Wer sind wir? Was möchten wir? Wie können wir uns verstehen?⁶⁾ Fast scheint es, als würden die Männer von den Farnen ergriffen, gäben sich, respektive ihr *Ich*, ein Stück weit her (Butler 2009). Deutlich wird in diesen umschlungenen Interspeziesumarmungen, wie das Andere das *Ich* ergreift (ergreifen können muss), um mit ihm ein neues, ein anderes *Ich* zu werden. Damit wendet das Werk die dem Linnéschen Kategorisierungen inhärente Pflanzensexualität, die „voll von zärtlichen Umarmungen rechtmäßig verheirateter Paare“ (Schiebinger 1995: 253) ist, nach Außen und durchkreuzt zugleich ihre sexistischen (weil *weibliche* Pflanzenmerkmale abwertende) Konnotationen.

— Simultan revidiert Bos Werk die „Pornotropen“ (Mc Clintock 1995: 21) kolonialistischer Künstler*innen, die Natur und Landschaft der Kolonien feminisierten. Die Männer werden in den Videos nicht als Invasoren und „Entdecker“ einer *neuen*, respektive leeren – oder wahlweise libidinös besetzten – Welt dargestellt. Vielmehr bringt Bo sie in eine queere Relation, welche es ihnen erlaubt, sich den Farnen in einer tentakeltropischen Beziehung der vorsichtigen Neugier und tastenden Begegnung anzunähern. Farne und Männer sind gleichermaßen nackt, während Blätter und Gliedmaßen sich ekstatisch verweben und verheddern. Auf diese Weise wird ein utopischer Wahrnehmungs- und Erfahrungsraum tentakulärer Begegnung vor den Augen der Besucher*innen geschaffen, der das Potenzial der politischen Erfahrung menschlicher und mehr-als-menschlicher Relationalität birgt.

6)

Das *fragende Ansehen* arbeite ich als ein zentrales Element einer *Poetologie des postsouveränen Subjekts* im Kontext von Judith Butlers Ethik heraus (Dornick 2019). Vergleiche dazu auch Olga Tokarczüks (2019) Ausführungen zum liebevollen Erzähler.

TENTAKELTROPE II, LIBBY HARWARD: NGALI NGARIBA — In der Überschreitung anthropozentrischer Sehweisen auf Natur resoniert Bos Werk mit der Arbeit *Ngali Ngariba (We talk)* der indigenen Künstlerin Libby Harward, die in Abb. 4 zu sehen ist. Auch Harward etabliert eine tentakuläre Poetik und positioniert diese im Kontext des Kolonialismus. Sie hat eine Soundinstallation mit Pflanzen geschaffen, die in runden, länglichen Glasflaschen symmetrisch auf einem Tisch angeordnet sind. In jeder Flasche ist eine Pflanze ausgestellt. Von außen ist ein mit Schreibmaschine beschriebenes Schild an den Flaschen angebracht, auf welchen der außer-europäische Herkunftsort sowie die standardisierte naturwissenschaftliche Bezeichnung mit lateinischem Gattungs- und Art-namen angegeben ist.



// Abbildung 4

Libby Harward, *Ngali Ngariba (We talk)*
(2019)

— Auch der Ausstellungsraum dieser Installation ähnelt einem formalen Garten. Der rechteckige Tisch, auf welchem die Pflanzen positioniert sind, steht in der Mitte des Raumes und wird an seinen beiden längeren Seiten durch zwei Bänke begrenzt. Eine der Stirnseiten des Tisches liegt gegenüber dem Fenster, welches die symmetrische Teilung des Raumes wiederholt. Die Wände des Raumes begrenzen symbolisch den Gartenraum.

— Im Unterschied zu Zheng Bos Werk wird ein zentraler Punkt in der Mitte des Raumes durch die herausgehobene Position des Tisches und der auf ihm postierten Flaschen kreiert. Über den Pflanzen ertönt aus Lautsprechern die Frage „Warum bin ich hier?“ in den Sprachen der pazifischen Herkunftsgebiete. Die Künstlerin gibt an, mit ihrem Werk,

„einen Dialog über die beabsichtigten und unbeabsichtigten Konsequenzen der Aneignung und Verschleppung von Pflanzen und anderen Arten – darunter auch Menschen – aus der ‚Neuen Welt‘ anregen zu wollen, „die aus den Entdeckungsreisen, Eroberungen und Kolonialisierungen durch die ‚Alte Welt‘ entstanden“ (Rosenthal 2009: 284).

— Harwards Arbeit verstehe ich als Kritik an einem extraktivistischen Verständnis von *naturecultures*. Kolonialisierung hat in

Australien, wie auch in anderen Teilen der Erde dazu beigetragen, dass viele *einheimische*⁷⁾ Pflanzen- und Tierarten verdrängt wurden und ausgestorben sind. Zudem bedrohen die extraktivistischen Praktiken Lebensräume von Pflanzen, Tieren und Menschen bzw. haben diese unwiederbringlich zerstört. Bis heute wird an diesen Praktiken festgehalten, was weitere irreversible Schäden verursacht. Die Isoliertheit der Pflanzen in ihren Glasflaschen (jeweils eine Pflanze pro Flasche), ihre Extraktion aus ihren ökologischen und kulturellen Netzwerken, die Praktiken und Narrativen zum Zwecke ihrer Ausbeutung (Musgrave 2000, Schiebinger/Swan 2007, Turner 2020) sowie ihre Einordnung in das vorgeblich *universelle* Linnésche Pflanzensystem sind Sinnbild der Missachtung für die relationale Verbundenheit aller Kritter (Hejnol 2017). Ein Wissen, das in den Wissensbeständen der indigenen Völker bewahrt worden ist, wie Harvard betont: „In der Kultur meines Stammes Ngugi stehen wir in gegenseitiger Beziehung zu allen Lebewesen, wir gehören zu dem Land, in dem alle Lebewesen sich gemeinsam entwickeln“ (Rosenthal 2009: 285).

7)

Siehe hierzu die Kritik von Schmitz/
Subramaniam 2016.

TENTAKELTROPHE III, LUNGISWA GQUNTA: LAWN I — Relationalität und Kolonialismus sind ebenfalls Themen des Werks der Schwarzen Künstlerin Lungiswa Gquntas. Die tentakuläre Poetik wird in dieser Installation allerdings nicht nur, wie in den bisher besprochenen Werken vor Augen, sondern zudem an eine Grenze geführt. Mit der Installation *Lawn I* schafft die Künstlerin „eine Erfahrung des Unwohlseins“ (Ebd.: 294), um die Betrachtenden aus ihrer „Komfortzone zu holen“ (Ebd.). Gquntas Werk erzählt die Geschichte der Kolonisierung und rassistischen Diskriminierung aus der Perspektive der unterdrückten südafrikanischen Gärtner*innen, welche die Gärten der *weißen* Kolonialherrschaften für einen geringen Lohn pflegten, selbst jedoch keinen Zugang (mehr) zu Gärten, Parks oder Farmen hatten:

„Meine Meditationen zum Garten haben zwei Seiten. Eine ist, zu betrachten, wie wir aus der Geschichte unseres Landes [Südafrika] gestrichen wurden, was dazu führte, Gärten und Rasen als Zeichen eines unerreichbaren Luxus zu sehen. [...] Die zweite ist Nachdenken darüber, wie man eine neue Beziehung zu (vom Menschen gemachten und natürlichen) Gärten aufbauen könnte. Sich daran erinnern, wie wir einst in den diesen Gärten lebten und zu ihnen eine Beziehung hatten, die Meditation, Heilung und Nahrung bedeutete“ (Rosenthal 2019: 294).

— Auch in diesem Werk wird der Gestaltungsstil des formalen Gartens wieder aufgegriffen. Wie Abb. 5 zeigt, hat die Künstlerin eine Vielzahl von *Coca-Cola*-Glasflaschen kopfüber in eine ca. vier Meter mal fünf Meter große rechteckige Holzplatte mit dafür vorgesehenen Aussparungen eng nebeneinander in einem Abstand von ca. fünf Zentimetern platziert. Die Installation ist mittig auf dem Boden in einem rechteckigen Raum platziert und



wird von den Seitenwänden des Raumes begrenzt. Die Betrachtenden haben die Möglichkeit, um das Objekt herumzugehen und es von allen Seiten sowie von oben zu betrachten. Die Glasflaschen sind am Fußende abgeschlagen – also nach oben hin geöffnet – und mit Benzin, Tinte und Wasser so gefüllt, dass sie Türkis schimmern und den Eindruck einer Rasenfläche erzeugen.

— Das Werk beeindruckt durch seine präsente Ambivalenz, die durch die einladende Farbgebung und Anordnung des Arrangements einerseits und die sich in ihm materialisierende Gefährlichkeit durch die den Besucher*innen entgegen ragenden Glasspitzen andererseits entsteht. Das schimmernde Werk, das aufgrund seiner ästhetischen Qualität zu einer Berührung auffordert, lässt allerdings nur einen sehr vorsichtigen Kontakt und diesen auch nur an vereinzelt Stellen zu. Die verfremdeten *Coca-Cola*-Flaschen können als eine durch *weiße* Menschen und rassistische Diskriminierung unzugänglich gemachte Natur gesehen werden; schimmernder Abfall imperialistischer Kultur und koloniale Enteignung, Verletzung und Zerstörung zugleich. Sie führen das Ausgeschlossensein/Abgeschnittensein vom begehrten Gartenstück, die Unmöglichkeit einer Erholung in einer luxuriösen Landschaft sowie die koloniale Erfahrung des Eingeschlossenseins in einer Heterotopie der Entmenschlichung hypotypotisch vor Augen.

FAZIT — *Pimonia cthulhus* Pfad hat uns einer tentakulären Poetik angenähert, welche die Aufmerksamkeit auf die unerzählten Geschichten jenseits empistemischer Hauptpfade lenkt. Folgen wir ihrem tastenden, zärtlichen Gang so wird deutlich, dass eine transformative Wissenschaftskommunikation zu Geschlecht und

// Abbildung 5

5 Lungiswa Gqunta, *Lawn I* (2019)

Kolonialismus in der Klimakatastrophe neue Epistemologien und Ontologien in spekulativen „Zukunftserzählungen“ (Trümper/Beck 2021) kreativ und künstlerisch aufgreifen und verknüpfen/verheddern kann. Haraways Spinnentier und Boschs Werk *Garten der Lüste* bilden aussichtsreiche emblematische Einstiegspunkte für eine tentakuläre Poetik der spekulativen Überschreitung alltagsweltlicher Vorstellungen von Geschlecht und Natur, die reparativ ausgerichtet ist. Ihre Vorzeichen sind: a) eine post-anthropozentrische Perspektive sympoietischer Gefüge wimmelnder Vielheit von menschlichen und mehr-als-menschlichen Kritttern, b) spekulative Fabulation eines utopischen Anderswo und Anderswann sowie c) eine zärtliche, fragende Annäherung an Andere, die lernt „wie man Welten mit Teilverbindungen konjugiert und nicht in Universalien und Partikularitäten denkt“ (Haraway 2018: 24).

Die vorgestellten Werke der Künstler*innen Zheng Bo, Libby Harward und Lungiswa Gqunta führen als Realisierungsheterotopien die Möglichkeit mit sich, alternative Blickwinkel einzunehmen, sich unerzählten Geschichten über das Wahrnehmen mit verschiedenen Sinnen anzunähern und schließlich Denk-, Deutungs- und Wahrnehmungspraktiken neu zu orientieren, welche die ausgetretenen Pfade verlassen und hegemoniale materiell-semiotische, epistemische wie auch normative Grenzen überschreiten. Unser Pfad durch einige sympoietische Tentakeltropen der Ausstellung *Garten der irdischen Freuden* macht deutlich, dass es für eine transformative Wissenschaftskommunikation zu Geschlecht und Kolonialismus in der Klimakatastrophe „von Gewicht [ist], welche Welten Welten verweltlichen“ (Haraway 2018: 53) und, dass sie, Verantwortung für die Auswahl dieser Welten übernimmt.

// Literatur

- Ahmed, Sara (2006): *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*. Durham & London, Duke University Press
- Bellacasa, Maria Puig de la (2017): *Matters of Care. Speculative Ethics in More Than Human Worlds*. Minneapolis & London, University of Minnesota Press
- Bloch, Ernst (1985): *Das Prinzip Hoffnung* Bd. 1–3. Frankfurt am Main, Suhrkamp
- Bonfadelli, Heinz u.a. (Hg.) (2017): *Forschungsfeld Wissenschaftskommunikation*. Wiesbaden, Springer VS
- Buckingham, Susan / Le Masson, Virginie (Hg.) (2017): *Understanding Climate Change through Gender Relations*. London & New York, Routledge
- Butler, Judith (1990): *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main, Suhrkamp
- Butler, Judith (2009): *Die Macht der Geschlechternormen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp
- Dornick, Sahra (2019): *Poetologie des postsouveränen Subjekts. Die Romane Gila Lustigers im Kontext von Judith Butlers Ethik*. Bielefeld, Transcript
- Foucault, Michel (1992): *Andere Räume*. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig, Reclam, S. 34–46
- Gibbons, Michael et al. (1994): *The new production of knowledge. The dynamics of science and research in contemporary societies*. London, Thousand Oaks, New Delhi, Sage
- Gropius Bau (2022): *Ausstellungen*. <https://www.berlinerfestspiele.de/de/gropiusbau/start.html>

(9.9.2022)

- Haraway, Donna (2003): *The Companion Species Manifesto*. Chicago: Prickly Paradigm Press
- Dies. (2018): *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Frankfurt a. Main, Campus
- Hark, Sabine / Villa, Paula-Irene (Hg.) (2015): *Anti-Genderismus. Sexualität und Geschlecht als Schauplätze politischer Auseinandersetzungen*. Bielefeld, Transcript
- Hejmol, Andreas (2017): *Ladders, Trees, Complexity, and Other Metaphors in Evolutionary Thinking*. In: Tsing, Anna u.a. (Hg.) (2017): *Arts of Living on a Damaged Planet*. K.A., University of Minnesota Press, S. 687–G103
- Ingrisch, Doris u.a. (Hg.) (2017): *Wissenskulturen im Dialog. Experimentalräume zwischen Wissenschaft und Kunst*. Bielefeld, Transcript
- Mc Clintock, Anne (1995): *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. New York & London, Routledge
- Muñoz, José Esteban (2009): *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. New York & London, New York University Press
- Musgrave, Toby / Musgrave, Will (2000): *An Empire of Plants. People and Plants that Changed the World*. Hong Kong, Cassel & Co
- Nowotny, Helga / Scott, Peter / Gibbons, Martin (2003): Introduction: 'Mode 2' Revisited: The New Production of Knowledge. In: *Minerva* Jg. 3, Heft 41 S. 179–194
- Schäfer et al. (2015): *Wissenschaftskommunikation im Wandel: Relevanz, Entwicklung und Herausforderungen des Forschungsfeldes*. In: Schäfer u.a. (Hg.), *Wissenschaftskommunikation im Wandel*. Köln, Halem, Herbert von Halem Verlag, S. 10–42
- Schiebinger, Londa (1995): *Das private Leben der Pflanzen. Geschlechterpolitik bei Carl von Linné und Erasmus Darwin*. In: Orland, Barbara u.a. (Hg.), *Das Geschlecht der Natur*. Frankfurt a. Main, Suhrkamp, S. 245–269
- Schiebinger, Londa / Swan, Claudia (Hg.) (2007): *Colonial Botany. Science, Commerce, and Politics in the Early Modern World*. K.A., Penn Press
- Shotwell, Alexis (2016): *Against Purity: Living Ethically in Compromised Times*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Subramaniam, Banu (2014): *Ghost Stories for Darwin. The Science of Variation and the Politics of Diversity*. Urban, Chicago & Springfield, University of Illinois Press
- Subramaniam, Banu / Schmitz, Sigrid (2016): *A Dialogue between Banu Subramaniam and Sigrid Schmitz*. In: *Freiburger Zeitschrift für Geschlechterstudien*, Jg. 22, H. 2 S. 109–122
- Tokarczuk, Olga (2019): *Der liebevolle Erzähler. Vorlesung zur Verleihung des Nobelpreises für Literatur*. Zürich, Kampa
- Trümper, Stefanie / Beck, Marie-Luise (2021): *Transformative Klimakommunikation: Veränderungsprozesse in Wissenschaft und Gesellschaft anstoßen*. In: *GAIA* Jg. 30, H. 3 S. 162–167
- Tsing, Anna Lowenhaupt (2015): *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton & Oxford, Princeton University Press
- Tsing, Anna u.a. (Hg.) (2017): *Arts of Living on a Damaged Planet*. K.A., University of Minnesota Press
- Turner, Hannah (2020): *Cataloguing Culture. Legacies of Colonialism in Museum Documentation*. Vancouver, Toronto, UBC Press
- Verran, Helen (2017): *Ein postkoloniales Moment in der Wissenschaftsforschung: Zwei alternative Feuerregimes von Umweltwissenschaftler_innen und aboriginalen Landbesitzer_innen*. In: Bauer, Susanne / Heinemann, Torsten / Lemke, Thomas (Hg.), *Science and Technology Studies. Klassische Positionen und aktuelle Perspektiven*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, S. 495–548

// **Ausstellungskatalog**

Garten der irdischen Freuden/Garden of Earthly Delights. Berlin 2019. Rosenthal, Stephanie (Hg), k.A., Silvana Editoriale 2019

// **Abbildungsverzeichnis**

- Abb. 1: Hieronymus Bosch, *wikimedia*, *Garten der Lüste* (Mitteltafel), 1480–1490, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hieronymus_Bosch_-_The_Garden_of_Earthly_Delights_-_Garden_of_Earthly_Delights_\(Ecclesia%27s_Paradise\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hieronymus_Bosch_-_The_Garden_of_Earthly_Delights_-_Garden_of_Earthly_Delights_(Ecclesia%27s_Paradise).jpg) (8.6.2022).
- Abb. 2: Zheng Bo, Zheng Bo, *Pteridophyllia 1-4*, 2016–2019, Eigentum des Fotografen: Mathias Voelzke.
- Abb. 3: Zheng Bo, Zheng Bo, *Pteridophyllia 1-4*, 2016–2019, Eigentum des Fotografen: Mathias Voelzke.
- Abb. 4: Libby Harward, *Ngali Ngariba*, 2019, Eigentum des Fotografen: Mathias Voelzke.
- Abb. 5: Lungiswa Gqunta, *Lawn I*, 2019, Eigentum des Fotografen: Mathias Voelzke.

// Angaben zur Autorin

Sahra Dornick ist promovierte Soziologin und Literaturwissenschaftlerin. Sie arbeitet als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Zentrum für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung an der Technischen Universität Berlin. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Wissenssoziologie, Wissenschafts- und Hochschulforschung, Geschlechterforschung, Feminist STS.

// Ausgewählte Veröffentlichungen

Dornick, Sahra (2019): Poetologie des postsouveränen Subjekts. Transcript.

Dornick, Sahra et al. (2021): On Caring Bits and Digital Snacks – Doing Participatory Research Within the Care Sector in Times of Crisis, EDULEARN21 Proceedings, pp. 7100–7108.

Dornick, Sahra/Kalender, Ute (2022): Diversität in der digitalen Pflegeausbildung – Möglichkeiten, Bedingungen und Grenzen. In M. Stein et al. (Hg.), Diversität Digital Denken – The Wider View. Tagungsband (S.309–318). Münster: WTM.

// 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>



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



034

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



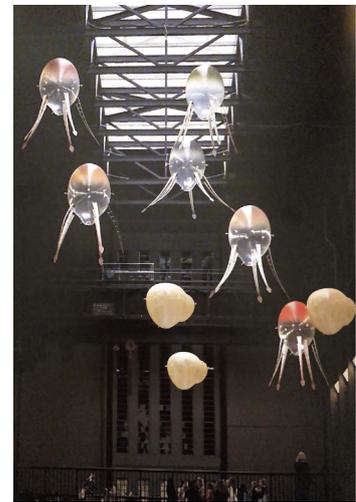
// Abbildung 3
Anicka Yi: *Quarantine Tents*, 2015, Ansicht der Ausstellung *You Can Call Me F* in der Galerie The Kitchen, New York

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).



// Abbildung 6

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

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 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://sonjabaeumel.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%bctze_irene-kunst._an-throp-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>



PERFORMATIVE CHARMED THEORY (PCT) ALS BEITRAG FÜR EINE QUEER GEDACHTE WISSENSCHAFTSKOMMUNIKATIONSKULTUR. AM BEISPIEL VON HEIMWEHEN UND SMICKEN

ABSTRACT — When queer theory and gender studies became established in the university field, the authors were extremely surprised, because to their greatest surprise, it was not queer people who were looking at science, but rather scientifically influenced people who were trying to describe queerness. This did not and does not correspond to their idea of science at any time.

— Instead, the authors developed the Performative Charmed Theory (PCT). In this article, the authors explain this theory, which is at the same time a method, in order to lead to the desired change of perspective, in the best case to a tender exploration of the world (of life), through wonder and irritation in its reciprocal reality, which shows itself in blurring and obscuring. According to the authors, this exploration represents the synthesis, the associative interweaving of the wisdom experienced in the lecture hall with their own realities.

— Als sich Queer Theory und Gender Studies im universitären Feld etablierten, waren wir, das sind Blessless Mahoney, Dekanin der Eberhardt-Anbau-Scheibenschwenkflug-Universität, Brake an der Weser und Didine van der Platenvlotbrug, Pröpstin der Elsa-Sophia-von-Kamphoevener-Fern-Universität, Katzen-Ellenbogen, überaus verwundert. Zu unserer größten Überraschung schauten hier nicht etwa queere Menschen auf Wissenschaft, sondern versuchten wissenschaftlich geprägte Menschen Queeres zu beschreiben. Dies entsprach und entspricht zu keiner Zeit unserer Idee von Wissenschaftlichkeit.

— Seit 1994 halten wir Vorlesungen an verschiedenen Universitäten Deutschlands (unter anderem in Kiel, Hamburg, Potsdam und Oldenburg) und haben dabei unsere Wissenschaftlichkeit entwickelt. Unsere Vorlesungen, die wir als *Action lectures* beschreiben, sind geprägt durch Publikumsbeteiligung, Ansprache aller Sinne und Denkstrukturen, einer streng dem geführten Zufall unterliegenden Collagierung von Wissensfragmenten und popphilosophischen Artefakten. Wir bezeichnen diese Methode als *Performative Charmed Theory* (PCT).

— Dabei lassen wir vor den Augen der Zuhörenden ein Bild der Einsichten entstehen, das aber den Betrachtenden Freiheiten

offenlässt: die Freiheit, zu folgen, die Freiheit, tiefer einzusteigen, die Freiheit auch, sich zu wundern und die Freiheit, sich zu amüsieren. Wir etablieren durch *Performative Charmed Theory* (PCT) ein neues, ein *queeres* Verständnis von Wissenschaft.

UNSER BLICK – UNSER WEG! — Unsere Blickwege sind auf die Idee des Erkenntnisgewinns, die Idee des Erkennens hin ausgerichtet. Dies kann als tieferliegende, basalere und grundsätzlichere Wissenschaftlichkeit gesehen werden. Es ist ein Konzept des Fragens und der Irritationen. An dieser Stelle sei auf unsere Vorlesung *Kann eine queere Kalokagathie angesichts der Salazität als Kalotte der Rhexis unserer Realitäten mehr sein als eine ombrophobe Myrmekophile?* (Mahoney/van der Platenvlotbrug 2002) verwiesen, in der wir über die Obszönität des Fragens sprechen. Es ist dabei die wissenschaftlich offenlegende Art der Frage gemeint, die durch die subjektiven Assumptionen der Fragenden schon Deutungen in der Frage implementieren. Eine einfache Frage kann durch Offenlegung und Assumption zerstören: „Willst du wirklich noch ein Stück Kuchen?“. Unsere Antwort muss lauten: „None of your business! But, ja, wir wollen die ganze große Torte!“

— Wir haben in der *Performative Charmed Theory* mehrfach die Kunst des Plauderns als eine Form des zärtlichen Fragens dem zerstörerisch sezierenden Fragestil gegenübergestellt. Führende Kriminalist*innen haben darüber berichtet, dass eine gefällige Plauderei mehr Informationen offenlegen kann als die direkte Frage.¹⁾

— Unsere Art der wissenschaftlichen Fragetechnik gestaltet sich also in einer ganz anderen Art und Weise, es handelt sich um die zärtliche Exploration, das Wundern und Irritiertsein, das offene Staunen ob der Vielfalt der Welt und all der Dinge darin. Wir haben Fragen, wir werden von Dingen irritiert und versuchen, diesen Dingen zärtlich auf den Grund zu gehen. Hier entsteht Wissen in Form eines explorativen Erkenntnisgewinns.

DAS PERFORMATIVE IN PERFORMATIVE CHARMED THEORY (PCT) — Wir nehmen das Auditorium während unserer *Action lectures* mit auf eine Entdeckungsreise und forcieren den Perspektivwechsel. Dieses Verschieben der eigenen Perspektive lässt sich am besten anhand der Missionarstellung verdeutlichen. Betrachten Sie einen bekannten alten Holzschnitt.²⁾ Der

1)

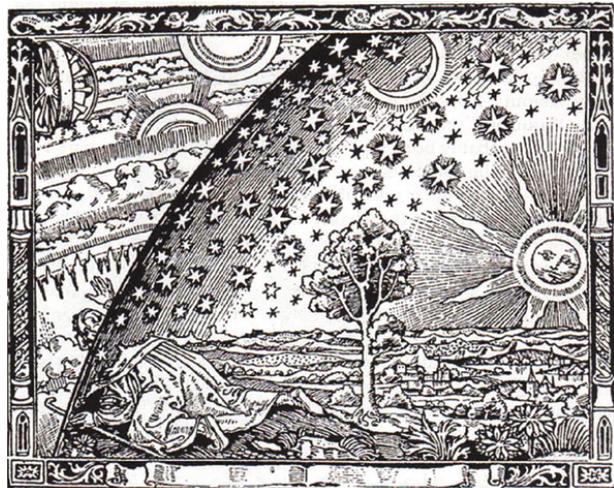
Vgl. u.a. die Erklärungen von Hercule Poirot in Christie, Agatha (1920).

2)

Der Astronom Flammarion gab diesen Holzschnitt wohl bei einem namentlich nicht bekannten Graphiker in Auftrag. Dass es sich um einen Holzschnitt aus dem 16. Jhd. handelt, wird bezweifelt. Der Holzschnitt hat keinen Titel, ist aber unter dem Namen „Atmosphäre“ oder „Wanderer zwischen den Welten“ bekannt (https://de.wikipedia.org/wiki/Flammarions_Holzstich & https://de.wikipedia.org/wiki/Flammarions_Holzstich#/media/Datei:Flammarion.jpg) (18.9.2022).

// Abbildung 1

Flammarions Holzstich; Holzschnitt aus Camille Flammarion *L'atmosphère météorologie* (1888).



046

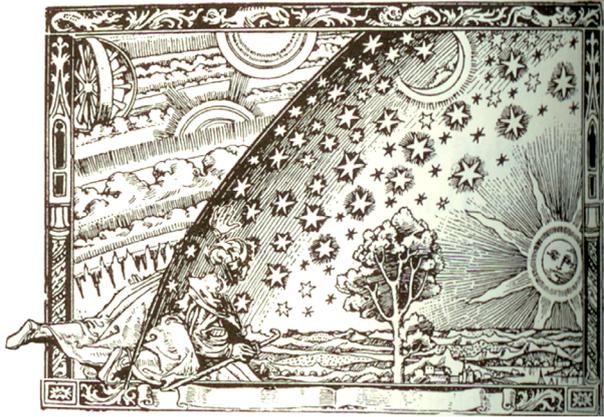
Missionar³⁾ schaut hinter die bekannten Sphären auf das Unbekannte, Unbeschreibbare, Wunderbare und Mystische. Sein Standpunkt ist die bekannte Welt.

—— Wir alle nehmen nun seinen Platz ein, verändern aber die Position um 180 Grad, und damit wird nicht mehr das vermeintlich Unbekannte wissenschaftlich untersucht, sondern das verwunderlich Bekannte wird durch das *Queere* – das den *Queeren* ja gar nicht unbekannt ist – betrachtet. So sind wir, die beiden Professorinnen der Beredsamkeit, Teil des *Queeren* und schauen im Hörsaal mit den interessierten Menschen auf die Welt und damit auf die Wissenschaften. Im besten Falle regen wir durch unsere livehaftige, gelebte *Queerness* – sprich unser wahrhaftiges Tuntesein – das Auditorium zum Staunen, zum Lachen, zum Plaudern und zum zärtlichen Explorieren, sprich zum Forschen an! Womit und auf welche Weise holen die beiden Matronen des *Trompe-l'Œil* das *Queere* in den Hörsaal? Zeigen, wo es zu finden ist? Ermöglichen, es selbst zu (er)leben? Durch Make-up und Kleidung, Habitus und Sprache und nicht zuletzt durch die Inhalte ihrer *Action lectures*.

MAKE-UP —— Wir machen uns auf zu neuen, anderen Ufern.⁴⁾ Wir öffnen uns und damit auch Horizonte. Zu diesem Auf-den-Weg-Machen gehört die Schminke,⁵⁾ das Make-up.⁶⁾ Die Schminke, von zarter, äolisch-solifluktoider Konsistenz, wird in einem Akt handwerklich-kreativer Transformation zum Ausdruck innerlicher Prozesse. Geist, Seele, Weltanschauung oder auch nur das Unbehagen an der Kultur⁷⁾ werden im Make-up sichtbar. Unsere Gesichtsmembran ist Spiegel und Leinwand zugleich. Nicht unbedeutend, dass *smicken* und *sminken* (spätmittelhochdeutsch = ‚streichen‘, ‚schmierer‘) auch wurzelwortsippenverwandt sind mit ‚schmeicheln‘. Denn wir schmeicheln uns, wenn wir unser ‚Gewebe mit Brei glätten‘.⁸⁾ Ja, wir lieblosen (= *smeikja*, norwegisch, mundartlich) uns sogar, wenn wir mit lustvoller Taktilität und dem Puderpinsel nicht nur Rouge, sondern auch Wohlbehagen applizieren.

—— Unsere geschminkten Gesichter sind aber weniger Masken im Sinne des Verbergens⁹⁾ als vielmehr offenlegende permeable Camouflage. Der glättende Brei macht uns also.

KLEIDUNG —— Ein kleines Gedankenspiel vorweg: Nach welchen Kriterien suchen Sie sich ihre Kleidung aus? Horchen Sie mal kurz in sich hinein.¹⁰⁾ Nach der Farbe, dem Schnitt, dem Preis, der der-



// Abbildung 2
Missionarsstellung / Perspektivwechsel,
Blessless Mahoney (2011).

3)
Dass wir hier von Missionar schreiben, ist der Bezeichnung der Person bei Flammarion geschuldet. Bei Camille Flammarion (1888: 163) heißt es, in der deutschen Übersetzung: „Ein Missionar des Mittelalters erzählt, dass er den Punkt gefunden hat, wo der Himmel und die Erde sich berühren [...]“. https://de.wikipedia.org/wiki/Flammarions_Holzstich (24.9.2022).

4)
Schon im Jahr 2000 schloss die legendäre Berliner Kneipe „Anderes Ufer“ in der Schöneberger Hauptstraße, die seit den 1980er Jahren Zufluchtsort, Heimat und Institution für viele queere Menschen war. Dort konnte die geneigte Beobachterin tagtäglich Perspektivwechsel erleben, indem sie den Gesprächen der Tunten, Ledermännern, Sexarbeiter*innen und Dorfschwuppen lauschte ...

5)
Entspricht dem ostfriesischen *smicke* (‚fette Tonerde‘). Denken Sie mal drüber nach.

6)
Make-up bedeutet die Verschönerung des Gesichts mit kosmetischen Mitteln, wörtlich ‚Aufmachung‘. Vgl. Drosdowski (1989: 434).

7)
Wir brauchen dazu nur einen Lidstrich, Freud (1994: 29–108) benötigte dazu circa 80 Seiten.

zeitigen Mode oder der Marke vielleicht? Nach ihrem ästhetischen Empfinden und Geschmack? Oder bestimmt Ihre Zugehörigkeit zu Ihrem Beruf, einer Religionsgemeinschaft oder der *Sportswear*-Fetischgruppe im Internet Ihre Wahl? Herrenkleidung, Damenkleidung, Bekleidung, Verkleidung, Kleidung¹¹⁾... Sind 10 cm Stoff mehr oder weniger gender-relevant? Birgt die Abkürzung ‚DOB‘¹²⁾ Erkenntnisgewinn? Sie ahnen, worauf wir hinauswollen, hinter allem lauert die wirkmächtige, so viele(s) völlig durchdringende, binäre Geschlechterkonstruktion.

—— Wir erleben in der Art und Weise, wie unsere *Action lectures* perzipiert werden, genau diese Problematik: Es gibt Rollenzuschreibungen, die an uns herangetragen werden, und die nichts mit unseren eigenen Rollenbildern zu tun haben: ‚Männer in Frauenkleidern‘ müssen komisch sein und nicht schlau. Sich selbst zu feminisieren macht die geistige Kapazität kleiner und die wirkliche Auseinandersetzung mit den gleichsam ‚feminisierten‘ Gedanken quasi überflüssig. Dies sind die Rollenzuschreibungen, die uns begegnen, und schon auf der Oberfläche werden wir und unsere Inhalte, also auch unsere gewählten Rollen, nicht akzeptiert. Dagegen kämpfen wir! Und Sie?

—— Denn: Warum fällt es Menschen so schwer, uns, sich oder andere als das wahrzunehmen, was sie sind? Ein Beispiel: Da halten zwei geschmackvoll gekleidete Professorinnen, wahrhafte Damen, eine Lesung und teilen ihr Wissen mit interessierten Menschen. Warum sollten unsere Chanel-Kostüme eine Verkleidung oder ‚Täuschung‘ sein, der Rock aber, den die Person neben Ihnen trägt, einfach nur ein Rock? Weil Ihre Wahrnehmung diese Person als ‚Rockberechtigt‘ konstruiert, z.B. als Schott*in? Oder weil Sie das denken? Es geht also um Zuschreibungen:

„Was ist schließlich ein Papst, ein Präsident oder ein Generalsekretär anderes als jemand, der sich für einen Papst oder einen Generalsekretär oder genauer: für die Kirche, den Staat, die Partei oder die Nation hält? Das einzige, was ihn von der Figur in der Komödie oder vom Größenwahnsinnigen unterscheidet, ist, daß man ihn im allgemeinen ernst nimmt und ihm damit das Recht auf diese Art von ‚legitimem Schwindel‘, wie Austin sagt, zuerkennt.“ (Bourdieu 1992: 86)

HABITUS —— Den Habitus, der entschieden unsere Methoden und damit auch die *Performative Charmed Theory* (PCT) prägt, mit ‚prismatisch‘, ‚radialfaserig‘ oder ‚rhomboedrisch-pseudowürflig‘ (Lidenbrock 1853: 889 ff.) zu charakterisieren, wäre völlig

8)

Neuhochdeutsch, *schmeichen* = ‚Gewebe mit Brei glätten‘ (Drosdowski 1989: 640).

9)

Wiewohl unsere Gesichter Masken des Begehrens sind! Vgl. Ariès/Béjin (1984).

10)

Keine Idee? Dann lesen Sie Brill (1994).

11)

Inspirierend: Justo (2008).

12)

In dem nun nach ca. 150 Jahren zu Ende gehenden Konzept „Kaufhaus“, war diese Abkürzung Hinweis auf feminin gedachte Kleidung oberhalb des Bauchnabels. Kurz: Damenoberbekleidung. Nicht zu verwechseln mit DWT.

ausreichend, da selbsterklärend, widersprüche aber unserer rami-
fikatorisch-rhizomatischen Herangehensweise an jedes Thema.
Somit ist es natürlich lustvoll-zwingend, einen Beitrag, der Viel-
schichtiges und Uneindeutiges betrachtet, auch multiperspektivisch
und labyrinthisch¹³⁾ zu gestalten.

— Dies wird sicher deutlicher, wenn wir uns der begrenzt hilf-
reichen Definition der Biologie bedienen. Hier beschreibt der Hab-
itus (lat. *habitus* ‚Gehaben‘; *habere* ‚haben‘ bzw. ‚an sich tragen‘)
lediglich die äußere Erscheinung eines Organismus, das heißt
sichtbare Merkmale, ihre Proportionen und ihre Relationen. Dies
schlüsse zwar Make-up und Kleidung mit ein, Stimme und andere
akustische Lautäußerungen (und damit Intellektuell-Geistiges),
Olfaktorisches, Mimisch-Gestisches, haptische Qualitäten und
metaphysische Aspekte – um nur die wichtigsten Merkmale zu
nennen – per definitionem aber aus.

— Erst wenn wir den soziologischen Habitusbegriff, wie ihn Nor-
bert Elias¹⁴⁾ und Pierre Bourdieu¹⁵⁾ prägten, additiv hinzucollagieren,
gelangen wir zu einer Habitusdefinition, die neben den rein äußer-
lichen Aspekten auch das Auftreten und Benehmen eines Menschen
einschließt – also sein Verhalten mit all den Vorlieben und Gewohn-
heiten, die sich z. B. im Lebensstil, im Geschmack, im Denken, Füh-
len und Handeln und auch in der Sprache widerspiegeln.

— Ein dreistufig eskalierendes Beispiel mag die *Performative
Charmed Theory* (PCT) erläutern: Das Konsumieren von Genuss-
mitteln, wie z. B. von sehr trockenem Prosecco oder leichter Butter-
cremetorte, während gängiger Vorlesungen ist Studierenden nicht
gestattet und unter den Lehrenden verpönt. Indem wir diese Regel
geflissentlich missachten und gelegentlich zur Partizipation einladen,
verbinden wir mehrere unserer natürlichen Habitate¹⁶⁾: den Hörsaal
mit der Bar und die Universität mit dem Caféhaussalon. Dieses Ver-
binden fördert rauschhafte (Wissens-)Zustände und führt überdies
dazu, dass nicht nur Studierende, sondern auch interessierte, aber
sonst universitätsferne Menschen unsere *Action lectures* besuchen.

SPRACHE — Auch in der plauderativen Struktur unserer *Action
lectures* steckt auf allen Ebenen Sprache. Unsere Grundthesen, die
sich in den Vorlesungstiteln manifestieren, erklären und be-
gründen wir durch Herausgreifen bestimmter Teilaspekte. Wir
umkreisen in einer spiralförmigen Bewegung unser Thema und
ebenso den Katheder, dadurch entstehen unterschiedliche Blick-
winkel, die in Rückbezügen auf die vorherigen Spiralebenen eine
behagliche Komplexität und vertraute Vielschichtigkeit durch den
Perspektivwechsel erzeugen.

13)

Inspirierend: Attali (1999).

14)

Norbert Elias sagt: „Die ‚Umstände‘, die
sich ändern, sind nichts, was gleichsam
von ‚außen‘ an den Menschen heran-
kommt; die ‚Umstände‘, die sich ändern,
sind die Beziehungen zwischen den
Menschen selbst. Der Mensch ist ein
außerordentlich modellierbares und
variables Wesen [...]“ (Elias 1969: 377).

15)

Schön gesagt, Monsieur Bourdieu:
„Tatsächlich üben Worte eine typisch
magische Macht aus: sie machen sehen,
sie machen glauben, sie machen handeln“
(Bourdieu 1992: 83).

16)

Habitat wird hier, frei nach Carl von Linné,
als Wohn- und Standort sowie als
Lebensraum verstanden. Dies umfasst
auch den schöpferischen Raum des
Habitatringes von *Deep Space 9* als
zwingende Konklusion. Vgl. „Terok Nor“ in
den Schriften der cardassianischen
Philosophie.

— Mit Körpersprache und Tafelbild sowie der spiralförmigen Bewegung im Raum wird all dies ebenso trefflich ans Auditorium vermittelt, nur eben auf einer nonverbalen, gesamt sinnlichen, auf morphischen Feldern beruhenden, metastofflichen-amygdallaidischen Ebene. Damit steht die *Performative Charmed Theory* (PCT) natürlich in der pataphysikalischen Tradition des Gelehrten Dr. Faustroll (1911).

INHALTE — Ein Blick auf die Inhalte, die uns bisher bewegten, mag Beleg sein, dass die Themen unserer *Action lectures* mitnichten willkürlich oder beliebig sind, sondern im besten Sinne aleatorisch:

— Die Tunte; es gibt keinen Nutzen für diesen Lingal; die Atzteknoheten; die Theorie der Toulouse-Passage; Australopithecinen; Stöckel-Fersen-Knöchel; Gendrift; Kataklysmentheorie; *Face-Credibility*¹⁷⁾; Postkopernikanisches; Ramifikation; Feng Shui; die Millenium-Obturation; Godzilla; der gekippte Kreis; Vlotbrug-Rauch-Konstante; Labyrinth (Mahoney 1999); Sophrosyne; Dissipation; PI; Lethe; mandalitische Projektionen; das Delische Problem; die Tachyonen-Hakorette; Glück; Trance; *Der Rote Wald*; Petra Schultz; Zahlensymbolik; der Vorgang des Erzählens; die binär-linguistische Analyse-Untersuchung; Goethes Farbenlehre; das Irrationale, das Bewusstsein; Ent-Queerung & Entzauberung; obszöne Fragen; *Queer Studies*; Rhizom (Deleuze/Guattari 1976) oder Schaum (Sloterdijk 2004)?; Identity Flux; Gravity; Wundern & Staunen; Nil admirari; SPUNK & RENOBEL; das Schiff des Theus; *Straight Acting – Queer being*; Heisenbergs Unschärferelation; Fisten; der Horizont des Chufu; Schabracken; dieses Haus hat viele Zentren!; blaue Blume Wissenschaft¹⁸⁾; *queere* Kalokagathie; ombrophobe Myrmekophile; Hymenoptera oder Isoptera?; Rhexis der Realitäten; Phyte-Sein & Pizza ohne Rand; Moraline Apnoe; Moral Insanity; Serviettenringtäuschung; Gilgamesch; Märchen & Zorn; Neuronen – Mesonen – Matronen; Pacha Mama; Überschminkungen von Lebenswahrnehmungen; Willensfreiheit als Verwischung; Ratatöskr & Bifröst; die Bedeutung des Parallelwelt-Seins; Wangenrot; KREV – der Raum zwischen den Grenzen; das WYNIWYC- und das WYSIWYG-Prinzip; der WiddeWidde-Witten-Kreis; Gödeln, Zopfen oder Wyniwycen?; Fuzzy-Logik; Chirales Porcelain; Alan Smithee; die Torten-Platt'sche Unschärfekonstanz; das unentdeckte Land; Gudrun und die Revolution!; Magnus Hirschfeld; Urning; Urningin; Urninde; Uranier; Uranierin; Authentizität vs. Karaoke; Kontrafaktisches Unwissen; das hekubatische Missverstehen; der Weg ist der Weg!

17)

Mahoney, Blessless / van der Platenvlotbrug, Didine: *Face-Credibility, das postkopernikanische Modell einer neuen Ramifikation – oder: das Feng Shui gegen eine differenzierte Millennium-Obturation? Eine ziemlich multiplexe Betrachtung*, Vorlesung Universität Hamburg (7.5.1999).

18)

Das Poetische und das Humorvolle kommen viel zu selten in der Wissenschaft vor. Blättern Sie doch mal wieder in Friedrich Nietzsches *Die fröhliche Wissenschaft* aus dem Jahre 1882. Dieses Buch erhielt übrigens später den schönen Untertitel *la gaya scienza*. Daher auch die in der Nietzsche-Forschung gebräuchliche Sigle GS nach *gaya scienza, gai savoir, gay science* oder *gai saber*.

—— Die Verknüpfung der präsentierten Inhalte mit Hilfe des Collagenprinzips sowie gezielt eingesetzter Partizipationsmöglichkeiten (z. B. des WiddeWiddeWitten-Kreises oder der SPUNK & RENOBEL-Methoden) – und natürlich die *Action lecture* als gesamte performative Fluxion – ermöglichen eine ganzheitliche Schau auf die *fragmented realities*.

—— Die *Performative Charmed Theory* (PCT) in ihrer Wechselwirklichkeit, die sich in Unschärfen und Verwischungen zeigt, führt über das Staunen und Irritieren hin zu dem gewünschten Perspektivwechsel, im besten Falle zum zärtlichen Explorieren der (Lebens-)Welt. Dieses Explorieren stellt die Synthese, die assoziative Verflechtung der im Hörsaal erfahrenen Weisheiten mit den je eigenen Realitäten dar.

MIT DER PERFORMATIVE CHARMED THEORY (PCT) DAS THEMA HEIMAT VENTILIEREN

—— Im Folgenden wollen wir anhand des Themas „Heimat“ zeigen, wie unsere ramifikatorisch-rhizomatische Denken und die *Performative Charmed Theory* auch ohne Performanz es uns erlaubt, in spiralnebelartiger Annäherung das Thema zu beleuchten.

—— Die Begrifflichkeit „Heimat“, die da so jägerzaunklappernd und teckelvereinspreisschillernd um die Ecke kommt, wurde uns von sehr geschätzter Stelle aus im Jahr 2014¹⁹⁾ zugeworfen. In Zeiten, in denen die Verhandlungen rund um die „Heimat“ zusehends von Diskursen rund um Abgrenzung von dem „Anderen“ geprägt wurde, das Fehlen der „Heimat“ den Zugezogenen und Flüchtenden quasi als persönliche Schuld zugeordnet wurde, war es und ist es ein Anliegen, den Begriff der „Heimat“ einmal ordentlich zu ventilieren, quasi einmal das innere Jankerl und Dirnderl zu durchlüften, um zu verstehen, welche Implikationen der Idee „Heimat“ innewohnen.

—— In der uns eigenen Wissenschaftlichkeit begegnen uns zunächst starke, schreibende Frauen, wie Frau Bruns, Frau Lagerlöf und Frau Spyri, und dann weinende Männer.

—— Über Ursula Bruns erfahren Sie im folgendem Abschnitt einiges. Aber das soll uns nicht davon abhalten einen kleinen Exkurs zu Johanna Spyri – deren 195. Geburtstag wir im Juni 2022 begehen – und Selma Lagerlöf zu unternehmen.

—— Das erste Kinderbuch von Johanna Spyri wurde 1878 in Gotha verlegt und trug den Titel „Heimathlos“. Dieses Thema scheint bereits früh in ihrem Werk auf, hatte aber nichts damit zu tun, dass die Ehe der Splyris nicht glücklich war. Prof. Dr. Luise F. Pusch schreibt:

19)

An der Tagung „Neue Heimatmuseen als Institutionen der Wissensproduktion“; CvO Universität Oldenburg 26.–28. Juni 2014, beteiligten wir uns im öffentlichen Abendprogramm des 26. Juni mit unserer *Action lecture* „Wir Mädels vom Schlimmenhof oder das Innere Apodyterium – Reflektionen über Topographien der HEIMAT“.

„Bernhard Spyri war ein Workaholic und Wagner-Fan, der für seine junge Frau wenig Interesse aufbrachte [...] Ein Trost in diesen schweren ersten Ehejahren war ihre Freundschaft mit Betsy Meyer [...] Diese Beziehung scheint die inzigste ihres Lebens gewesen zu sein – Johanna schreibt Betsy liebevolle, sehnsüchtige, ja leidenschaftliche Briefe: ‚Liebe Betsy, findest Du wohl Zeit, mir einige Worte zu sagen? Ich harre mit Sehnsucht darauf; laß mich nicht zu lange allein ohne Dich, Du weißt die Lücke die Du mir machst‘ (1858). Aber Betsy Meyer zieht sich zurück.“ (Pusch, ohne Datum)²⁰⁾

_____ 1909 erhielt Selma Lagerlöf den Nobelpreis für Literatur.²¹⁾ Sie war die erste Frau und die erste Lesbe, die diesen Preis erhielt. Sie hatte ein ganz besonderes Verhältnis zum Thema Heimat und Drag: So war sie die Erfinderin des kommunalen Biobauernhofes, ein Geschäftsmodell, dass in Schweden in den 1910er äußerst erfolgreich war. Sie wollte hier heimatliche Pflanzen und Werkpraxen erhalten und gleichzeitig die Menschen ihrer Heimat ernähren. Sie selbst wohnte mit ihrem Gefolge an entzückenden Damen auf einem solchen Biobauernhof und war zum Ende ihres Lebens so berühmt, dass viele Menschen den Bauernhof besuchten, um Frau Lagerlöf zu beäugen. Es machte ihr offensichtlich einen Heidenspaß, eine besondere Art des Drags zu performen – performen lassen – so kleidete sie Freundinnen und Hausangestellte ganz in der ihren, damals schon ikonischen Art, und ließ diese Alter Egos in den Fenstern und an vielen Stellen des Hofgutes erscheinen, um sie dann schnell wieder verschwinden zu lassen... Drag als Performance zum Schutz ihrer Privatsphäre und Heimat...²²⁾

_____ Diese ersten, noch unverbundenen, schillernden Mosaiksteine unserer Betrachtung zu Heimat – unerfüllter Liebe; frühe, inspirierende Drag-Praxis; Heimat und Heimatlosigkeit als literarische Themen – dürfen (noch) nicht als trittsicherer Untergrund für unseren Blickweg des Erkenntnisgewinns gelten, denn ...

WER HEIMAT SAGT, MUSS AUCH VEREIN SAGEN! – EINE RHIZOMATISCHE KONTEMPLATION.

_____ Im Verein werden wir eins, wenn wir uns zur Verfolgung eines bestimmten Zwecks freiwillig zusammenschließen. In Deutschland gibt es circa 620.000 Vereine.²³⁾ 2014 waren es noch 600.000 Vereine und wie der Titel einer Studie der British American Tobacco so schön zusammenfasst: Immer mehr Vereine – immer weniger Mitglieder (Stiftung für Zukunftsfragen 2014).

20)

Zitiert nach dem biografischen Eintrag zu Johanna Spyri von Luise F. Pusch auf der Online-Präsenz des Instituts für Frauen-Biographieforschung Hannover/ Boston: <https://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/johanna-spyri/> (25.9.2022) Vgl. auch die Briefe Sypri an Betsy Meyer auf der Online-Präsenz der Bibliotheca Augustana: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/19Jh/Spyri/spy_brief.html (25.9.2022).

21)

Einblicke in die Biografie Selma Lagerlöfs: https://de.wikipedia.org/wiki/Selma_Lagerl%C3%B6f und <https://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/selma-lagerloef/> (25.9.2022).

22)

So erzählt im Dokumentarfilm: *Die wunderbare Reise der Selma Lagerlöf* (Schweden 2020; 53 Min.) von André Schäfer (Autor, Regie). <https://www.ndr.de/fernsehen/programm/epg/Die-wunderbare-Reise-der-Selma-Lagerloef,sendung1258282.html> (28.9.2022).

23)

Vgl. Angaben im Download-PDF *Fakten Zivilgesellschaft im Dritten Sektor* auf der Website des Bundesverbandes der Vereine und des Ehrenamtes e.V.: <https://bundesverband.bvve.de/vereine-in-deutschland/> (25.9.2022).

——— Darüber aber klagte zumindest der IPZV e.V. bis zum Ausbruch der Pandemie 2020 nicht. Bei einer jährlichen Zuwachsrate von 1000 Neumitgliedern für den Islandpferde-Reiter- und Züchterverband e.V. kann sich der Dachverband aller Islandpferdevereine in Deutschland freuen. Mit derzeit 26.000 Mitgliedern ist der IPZV e.V. kein kleiner Verein. Rechnen wir die 65.000²⁴⁾ im Bundesgebiet ansässigen Islandpferde hinzu, kann so manche Partei von der Kopfzahl, aber auch von der Intelligenz her, einpacken.

——— Der IPZV e.V. wurde am 11. Oktober 1958 als „Deutscher Pony-Klub“ in Bonn gegründet. Und ob Sie es glauben oder nicht, Mitbegründerin und erste Schriftführerin war die Journalistin und Autorin Ursula Bruns. Eben jene Ursula Bruns, die 1922 geboren, auch UB genannte Pferdesachverständige, die mit Prof. Inge Behr ein pädagogisches Konzept, die „Grundschule des Reitens“, die BB-Methode (Bruns/Behr-Methode) entwickelte. Ja, die Ursula Bruns, die die Bücher des isländischen Autoren Jón Sveinsson²⁵⁾ als Zehnjährige verschlungen hat. *Ein Ritt durch Island: Zwischen Eis und Feuer* (1911) und *Nonni: Erlebnisse eines jungen Isländers von ihm selbst erzählt* (1913) haben ihrem Leben Richtung gegeben.

„Erst legten die gymnastikfrohen Pferde sich auf die rechte Seite, reckten und streckten sich in dieser Stellung einige Zeit und warfen dann mit einem Ruck den Körper so herum, daß sie auf den Rücken zu liegen kamen, alle vier Beine senkrecht in der Luft. Die Kniee wurden nach allen Regeln der Turnkunst stets gut gestreckt gehalten. So wälzten und wandten sie sich nun fortwährend hin und her, ungefähr fünf Minuten lang. Es war ergötzlich anzusehen“.²⁶⁾

——— Ursula Bruns stieß bei den Recherchen zu ihrem späteren Bestseller *Dick und Dalli und die Ponys* im Jahre 1949 auf Islandpferde und erinnerte sich an die „Nonni und Manni“-Geschichten von Jón Sveinsson. Eine Erfolgsgeschichte begann. Die Immenhof-Reihe, eine Heimatfilm-Trilogie, die 1955 mit *Die Mädels vom Immenhof* in den deutschen Kinos startete, basiert auf Bruns' Buch und verhalf den Islandpferden zum weltweit ersten Leinwand-Auftritt.

——— Nur ganz am Rande wird das Thema Heimatvertreibung, denn Dick & Dalli kommen mit ihrer älteren Schwester Angela aus Ostpreußen, im Film angeschnitten. Hingegen empörten Zeitungsberichte in den späten 1950er Jahren, wie „Rettet die Fohlen vor dem Schlachter“ über die traditionsbedingten Zustände²⁷⁾ in Island, die tierschützende deutsche Öffentlichkeit. So kommt es

24)

Vgl. Angaben der FEIF (der internationalen Vereinigung der nationalen Islandpferdeverbände), die sich auf das Jahr 2010 beziehen: <https://schnelleberatungen.de/wie-viele-islandpferde-gibt-es-in-deutschland/> (24.9.2022).

25)

Jón Stefán Sveinsson (*16.11.1857, Möðruvellir, Island, 16.11.1944, Köln). Weltweite Veröffentlichungen unter dem Namen Jón Svansson – mit Ausnahme Islands, wo sein Nachname unverändert *Sveinsson* lautet. Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/J%C3%B3n_Sveinsson (25.9.2022).

26)

Zitiert nach: Jon Svansson: *Zwischen Eis und Feuer*, Kapitel 14; <https://www.projekt-gutenberg.org/svensson/eisfeuer/chap014.html> (25.9.2022).

27)

Aktuelles zum Thema Lecker-Fohlenessen auf Island: <http://www.pferd-und-fleisch.de/jschwanke/fprodi.htm> (24.9.2022).

1957/58 zur ersten großen Importaktion und rund 300 Fohlen werden aus Island nach Deutschland gebracht. Verdrängt wurde darüber gerne, dass die Islandpferde so zu Heimatvertriebenen gemacht wurden, denn kein Islandpferd, das die Insel verlässt, darf je zurück auf die heimatlichen Weidegründe. Wer fragte Smyrill, Þórdís und Hraunar, ob sie nach Deutschland wollten?

— Diese mehr als 1000-jährige Praxis zeigt sich immer wieder bei jeder Islandpferde-Weltmeisterschaft außerhalb Islands. Die Pferde aus dem isländischen Nationalteam dürfen nicht zurück und werden verkauft. Die Isländer*innen müssen sich vorher sehr gut überlegen, welchen ihrer Wettkampftiere sie mitnehmen.

— Immerhin errichteten die Reykjavíker*innen mindestens zwei Denkmäler zu Ehren des Islandpferdes. Eines in der Nähe einer nicht näher benannten Busstation und das andere, Klyfjahes-tur²⁸⁾, 1963 am Hlemmur, in der Nähe der Touristinfo. Diese Skulptur von Sigurjón Ólafsson ist eine Hommage und erinnert an die Bedeutung der Tiere als Packpferde und Reittiere.

— Ursula Bruns blieb den Islandpferden bis ins hohe Alter treu und erhielt 2005 die „Goldene Nadel mit Brillanten“ des IPZV e.V.²⁹⁾

— So bleibt uns nur den putzigen Kleinpferden, vermeiden Sie den Ausdruck Pony, ganz nach alter Tradition zuzurufen: „Farðu veginn!“ – Geh auf dem Weg!³⁰⁾ Ein Zuruf den alle isländischen Pferde sogleich verstehen und meist auch befolgen. Und wenn Sie neugierig geworden sind, dann informieren Sie sich doch mal über „Tölt“ oder treten dem IPZV e.V. bei.

— Nun mögen die Gedanken um die Tragweite der Entscheidung kreisen, Islandpferde nach Deutschland zu holen. Fern der heimatlichen Weiden zu Sportzwecken verpflichtet sein oder frei aufwachsen in der rauen Natur, um höchstwahrscheinlich traditionsbedingt ver-speist zu werden. Die Fähigkeit des größeren Teils der Spezies Homo sapiens, die Auswirkungen seines Handels gut abzuwägen und in eine nahe und ferne Zukunft zu projizieren ist ebenso unter-entwickelt wie sein Einfühlungsvermögen in seine Mitgeschöpfe.

— Was wäre denn, wenn Walgesänge nicht nur „Kommunikation“ sind, sondern Poesie? Geschichten, Gedichte, die eine eigene Kultur bilden und zwar älter, als unsere eigene? Bloß weil wir es nicht verstehen, oder es mit den uns zur Verfügung stehenden Mit-teln nicht nachweisen können, darf es doch nicht heißen „das kann nicht sein“. Und die Islandpferde? Können sie trauern und Verlust empfinden? Heimat und Fremde unterscheiden? Gut möglich. Und damit wir besser verstehen – uns selbst, ebenso wie die Mit-geschöpfe – schauen wir uns ein, zwei literarische Formen an, die sich mit dem Verlust von Heimat befassen.

28)

Siehe Abb.: <https://safneign.listasafnreykjavikur.is/en/verk/H-030> (25.9.2022).

29)

Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Ursula_Bruns (25.9.2022).

30)

Zitiert nach Jon Svennson: *Zwischen Eis und Feuer*, Kapitel 7; <https://www.projekt-gutenberg.org/svennson/eisfeuer/chap007.html> (25.9.2022).

VOM HEIMWEHEN — Wenn wir von Heimat reden, darf ein Blick auf den hochemotionalen Aspekt des Heimwehs nicht fehlen. Literarische Wegmarken mögen uns geleiten.

„Selbst Edelgard, die noch vor kurzem vor Frühlingsheimweh immer wie in einem Flor von Tränen gestanden hatte, ließ sich mitreißen“ (Winsloe 1933).

— Tun Sie es der Winsloe'schen Edelgard gleich, trocknen sie Ihre Tränen, lassen Sie sich mitreißen und saugen Sie Honig am Fallobst der Erkenntnis. Erlaubt ist die Frage „Wer hat's erfunden?“ und die Antwort schallt aus dem Chuchichäschtli³¹⁾ herüber: Die Schweizer! Und, mit Verlaub, auch die Schweizer*innen.

— Das Wort Heimweh hat sich im 17. Jahrhundert vermutlich in der klaren Bergluft der subalpinen Stufe der Dent Blanche³²⁾ gebildet, denn hier verläuft die Sprachgrenze zwischen Französisch und Deutsch im Oberwallis. Das Schweizerische Idiotikon³³⁾ führt als früheste Nennung einen Beleg aus dem Jahre 1651 – eine schweizerische Sammlung von Schimpfreden³⁴⁾ – an. Schon bald wurde Heimweh, als Beschreibung einer Krankheit in der ärztlichen Fachliteratur verwendet, blieb aber im Gebrauch auf das Gebiet der Confoederatio Helvetica beschränkt.

— Sollte also Heimweh nicht nur eine Sehnsucht nach der Heimat sein, die die Menschen in der Fremde spüren, sondern eine Krankheit?³⁵⁾ Ja, so ist es! Die *mal du Suisse* oder Schweizer Krankheit (lat. *morbus helveticus*) wurde 1688 vom Baseler Mediziner Johannes Hofer zuerst beschrieben. Er benannte das Krankheitsbild zunächst als Nostalgia (grch. νόστος *nóstos* ‚Rückkehr‘ und άλγος *álgos* ‚Traurigkeit‘, ‚Schmerz‘, ‚Leiden‘). In der Literatur findet diese Betrachtungsweise regen Widerhall.

„... weil ich von der Krankheit ergriffen war, die die Schweizer und Deutschen Heimweh nennen. Für die Schweizer [...] ist das Heimweh eine tödliche Krankheit, eine wahre Pest, die sie schnell hinwegrafft, wenn man sie nicht unverzüglich ihren Penaten wieder zuführt. Die Deutschen leiden ebenfalls leicht an Heimweh; denn sie sind Ofenhocker.“³⁶⁾

„Wir hatten Zeit, an Weihnachten zu denken und Heimweh zu bekommen. Wir tranken viel in diesen Tagen und redeten zusammen, und jeder steckte den anderen mit seinem Heimweh an“.³⁷⁾

31)

Bitte als stimmlosen uvularen Frikativ aussprechen

32)

Weitgehend eisfreier Berggipfel (4357 m ü. M.) in den Walliser Alpen. Nummer 16 auf der Liste der höchsten Gipfel des Wallis.

33)

Das Schweizerische Idiotikon ist das Wörterbuch der schweizerdeutschen Sprache. Es erfasst den lebenden und historischen schweizerdeutschen Wortschatz. Die Publikation, mit der die Fleißigen 1881 begannen, soll 2022 abgeschlossen werden. Wer nicht so lange warten möchte, schaut hier:

<https://www.idiotikon.ch/> (24.11.2022).

34)

Idiotikon 15, 43. <https://digital.idiotikon.ch/idtkn/id15.htm#!page/150041/mode/tup> (28.9.2022).

35)

Zu diesem Aspekt empfehlen wir den Artikel *Heimweh* von Christian Schmid im Historischen Lexikon der Schweiz; <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/017439/2010-03-31/> (25.9.2022).

36)

Giacomo Casanova (* 2.4.1725, Venedig; † 4.6.1798 in Dux, Böhmen): *Erinnerungen*, Bd.6, Kapitel 25. Siehe: <https://www.projekt-gutenberg.org/casanova/band06/chap24.html> (25.09.2022).

37)

Annemarie Schwarzenbach (* 23.5.1908, Zürich; † 15.11.1942, Sils im Engadin): Bei diesem Regen, Kap. Verklärtes Europa, Erstveröffentlichung 1989; <https://www.projekt-gutenberg.org/schwarze/regen/chap003.html> (25.9.2022)

— Die Bezeichnung Schweizer Krankheit liegt in der Beobachtung und der sich daraus ableitenden Definition begründet, dass die im Ausland stationierten Schweizer Söldner und Soldaten, wir denken u.a. an die Schweizer Garde im Vatikan, verstärkt unter Heimweh litten. Erst im 19. Jahrhundert, mit der beginnenden Industrialisierung, folgerichtig als Zeit der Romantik benannt, hält der Begriff Heimweh auch in andere deutschsprachige Länder Einzug.

— Eine Reflexion über das Thema Heimweh ist natürlich nicht vollständig ohne einen Verweis auf das literarische Standardwerk, wir sprechen von Johanna Spyris *Heidis Lehr- und Wanderjahre* (1880). Hier ein Auszug aus einer Schlüsselszene des Romans. Das Waisenkind Heidi ist fern der geliebten Berge, in der Fremde. Im kalten Frankfurt befinden sich der Doktor und Herr Sesemann, Vater von Klara, im Gespräch:

„... er [der Doktor] [...] erklärte dem mit gespannter Erwartung Lauschenden: ‚Sesemann, dein kleiner Schützling ist erstens mondsüchtig; [...] Zweitens wird das Kind vom Heimweh verzehrt, so dass es schon jetzt fast zum Geripplein abgemagert ist und es noch völlig werden würde; also schnelle Hilfe! Für das erste Übel und die in hohem Grade stattfindende Nervenaufrregung gibt es nur ein Heilmittel, nämlich, dass du sofort das Kind in die heimatliche Bergluft zurückversetzest; für das zweite gibt’s ebenfalls nur eine Medizin, nämlich ganz dieselbe. Demnach reist das Kind morgen ab, das ist mein Rezept“.³⁸⁾

— Ein Feldversuch, der der Frage nachgeht, ob Heimweh schlimmer als Durst sei, wird derzeit an der Elsa-Sophia-von-Kamphoeven-Fernuniversität zu Katzen-Ellenbogen durchgeführt. Erste Ergebnisse der Studie deuten darauf hin, dass die Volksweisheit in dieser Form nicht vollumfänglich zutreffend ist. Qualitative Aussagen der dehydrierten Kontrollgruppe werden noch ausgewertet.

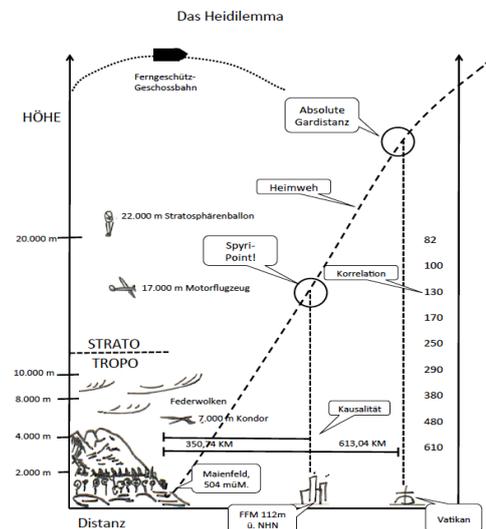
„Ach, nun war er selbst ohne Schutz und Wehr! Nun kam der Kummer und nun kam das Heimweh. Er sah sie schon drüben unter dem Brunnen wie schwarze Schatten lauern. Und doch öffnete er seine Arme und breitete sie weit aus, während zugleich ein glückliches Lächeln über sein Gesicht flog. ‚Willkommen, willkommen, willkommen!‘ sagte er“.³⁹⁾

38)

Johanna Spyri (*12.6.1827, Hirzel/Kt. Zürich, † 7.7.1901, Zürich), *Heidis Lehr- und Wanderjahre*, Kapitel Im Hause Sesemann spukt’s; <https://www.projekt-gutenberg.org/spyri/heidi1/heidi12.html> (25.9.2022).

39)

Selma Lagerlöf, *Jans Heimweh*, Kap. Der letzte Abend; <https://www.projekt-gutenberg.org/lagerloe/jansheim/chap018.html> (25.9.2022).



// Abbildung 3

Heidilemma. Grafik von Blessless Mahoney und Didine van der Platenvlotbrug (2014)

VORDERHAND EINSTWEILIGES ——— Was macht nun unsere Sichtweise aus? Wohin führen uns diese Betrachtungen? Nun, wir nehmen die fragmentierten Realitäten und zerstörten Gewissheiten, wir nehmen die Subjektivitäten als neue Partitur für die Wissenschaftlichkeit und schauen, was dabei entsteht. Es geht uns um die Frage der neuen Definitionen und Deutungshoheiten in der Welt der zersprungenen Realitäten.

——— Wir alle können Kreator*innen in einer Welt des Fragmentierten sein. Mit unseren zärtlichen Fragen leiten wir einen Prozess der Heilung ein. Die zersplitterten Realitäten werden neu und wieder zusammengesetzt. Wir sind die Wissenschaftlichkeit der Zeit, mit der *Performative Charmed Theory* forcieren wir gemeinsam die Emergenz des Queeren.

——— In diesem Sinne: der Erkenntnis entgegen!

// Literaturverzeichnis

- Ariès, Philippe/Béjin, André (1984): *Die Masken des Begehrens und die Metamorphosen der Sinnlichkeit: Zur Geschichte der Sexualität im Abendland*. Frankfurt am Main, Fischer
- Attali, Jacques (1999): *Wege durch das Labyrinth*. Hamburg, EVA
- Bourdieu, Pierre (1992): *Die verborgenen Mechanismen der Macht*. Hamburg, VSA.
https://de.wikiquote.org/wiki/Pierre_Bourdieu (24.9.2022)
- Brill, Diane (1994): *Dressed to Kill oder wie werde ich eine Sexgöttin?* München, List
- Christie, Agatha (1920): *The Mysterious Affair at Styles*. Charlottesville, University of Virginia Library
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (1976): *Rhizom*. Berlin, Merve
- Drosdowski, Günther (1989): *Duden Etymologie: Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*. Mannheim usw, Duden
- Elias, Norbert (1969): *Wandlungen der Gesellschaft: Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation*. Bern usw, Francke
- Faustroll, Doktor (1911): *Gestes et opinions du Docteur Faustroll. Pataphysicien*. Paris, Bibliotheque-Charpentier
- Flammarion, Camille (1888): *L'atmosphère. Météorologie populaire*. Paris
- Freud, Sigmund (1994): *Das Unbehagen in der Kultur*. Frankfurt am Main, Fischer
- Justo, Graciette (2008): *Kleidung als symbolische Selbstinszenierung*. München, Grin
- Lidenbrock, Otto (1853): *Transcendentale Krystallographie*, Leipzig, Verlag unbekannt
- Mahoney, Blessless / van der Platenvlotbrug, Didine (1999): *Das Labyrinth als Sophrosyne in Zeiten der Dissipation. Pl als dereliktische Lehte oder doch eine mandalitische Projektion des Delischen Problems? Kurz: die Tachyonen-Hakorette*, Vorlesung Universität Hamburg (15.12.1999)
- Mahoney, Blessless / van der Platenvlotbrug, Didine (2002): *Kann eine queere Kalokagathie angesichts der Salazität als Kalotte der Rhexis unserer Realitäten mehr sein als eine ombrophobe Myrmekophile?* Vorlesung Universität Hamburg (30.1.2002)
- Mahoney, Blessless / van der Platenvlotbrug, Didine (1999): *Face-Credibility, das postkopernikanische Modell einer neuen Ramifikation – oder: das Feng Shui gegen eine differenzierte Millennium-Obturation? Eine ziemlich multiplexe Betrachtung*, Vorlesung Universität Hamburg (7.5.1999)
- Sloterdijk, Peter (2004): *Sphären. Plurale Sphärologie – Band III: Schäume*. Berlin, Suhrkamp
- Stiftung für Zukunftsfragen (2014): *Immer mehr Vereine – immer weniger Mitglieder: Das Vereinswesen in Deutschland verändert sich*, *Forschung Aktuell*, 254, 35. Jg., 16.4.2014.
https://stiftungfuerzukunftsfragen.de/pdfs-download-inkl-grafiken/Forschung-Aktuell-254-Immer-mehr-Vereine-Immer-weniger-Mitglieder_01.pdf (24.11.2022)
- Winsloe, Christa: *Mädchen in Uniform – Kapitel 6, Erstveröffentlichung 1933*.
<https://www.projekt-gutenberg.org/winsloe/uniform/chap006.html> (25.9.2022).

// Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: unbekannte*r Künstler*in, *Flammarions Holzstich*, Quelle: Camille Flammarion, *L'Atmosphère: Météorologie Populaire* (Paris, 1888), als Illustration zu *La forme du ciel* im Kapitel *Le jour*.

S. 163. Holzstich. Abgebildet auf: [https://de.wikipedia.org/wiki/Flammarions_Holzstich#/media/](https://de.wikipedia.org/wiki/Flammarions_Holzstich#/media/Datei:Flammarion.jpg)

[Datei:Flammarion.jpg](#)

Abb. 2: unbekannte*r Künstler*in, *Missionarsstellung / Perspektivwechsel*, collagierte Bearbeitung durch Blessless Mahoney (bekannte Künstlerin); Fotokopie, Papier. Diese Abb. ist gemeinfrei, darf gegen Nennung der Bearbeiterin BM genutzt werden.

Abb. 3: Blessless Mahoney & Didine van der Platenvlotbrug, *Heidilemma*. (Hamburg, 2014). Zeichnung. Privatbesitz.

// Angaben zu den Autorinnen

Blessless Mahoney, Dekanin der Eberhardt-Anbau-Scheibenschwenkflug-Universität, Brake an der Weser, Philosophin, Kulturwissenschaftlerin, Künstlerin, TantenimitatorIn. Seit 1990 zahlreiche Kabarettproduktionen und Ausstellungen sowie Organisation von kulturellen Ausnahmesituationen. Gemeinsame Performances und Action lectures in Universitäten, Kinosälen und Museen mit Didine van der Platenvlotbrug.

Didine van der Platenvlotbrug, Pröpstin der Elsa-Sophia-von-Kamphoevener-Fern-Universität, Katzen-Ellenbogen, ist Genderillusionistin, LGBTQ* Aktivistin, Performerin und Komikerin. Sie hält mit Blessless Mahoney Vorträge in Philosophie, ist Mitgründerin der Provence-Academy und des Femité-Museums St.Pauli. Sie ist darüber hinaus Parfummacherin und Trendforscherin.

// 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>



DRAWING WOMEN'S HISTORY IN RUSSIA. A COMIC BOOK ABOUT BESTUZHEV COURSES – FIRST WOMEN'S UNIVERSITY

ABSTRACT — Der Artikel beschäftigt sich mit der Produktion eines historischen Comics, der auf der Geschichte der ersten Frauenuniversität im Russland des 19. Jahrhunderts basiert – den Bestuzhev-Kursen. Diese waren eine private Bildungsinitiative, die darauf abzielte, Frauen durch den Erwerb von Kenntnissen und Qualifikationen größere Chancen und Rechte in der Gesellschaft zu verschaffen. Die Absolvent*innen der Kurse waren etwa 7000 Frauen über einen Zeitraum von 40 Jahren, die im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert in Russland Wissenschaftlerinnen, Schriftstellerinnen und Politikerinnen wurden. Diese Geschichte wird in der wissenschaftlichen Literatur zwar behandelt, ist der Öffentlichkeit jedoch nicht weithin bekannt, obwohl sie als einzigartige und fruchtbare Initiative der Frauengeschichte bezeichnet werden kann. Die Autor*innen des Beitrags diskutieren ihren aus Archivrecherchen und öffentlichen Projekten bestehenden Arbeitsprozess, der darauf zielt, die Geschichte der Bestuzhev-Kurse bekannt zu machen. In der Arbeit wird ihre Erfahrung bei der Erstellung des Comics analysiert. Der Artikel konzentriert sich auf die Ziele der Autor*innen und die Probleme, historisches Material in Form einer Comic-Erzählung zu arrangieren. Er erklärt auch, warum das Comic-Format gewählt wurde und inwiefern sich diese Entscheidung auf andere historische Comics bezieht. Zudem wird dargestellt, welche Werkzeuge verwendet wurden, um die Perspektive der Frauen auf die Geschichte zu vermitteln und zugleich die Nuancen der „Stimme“ der weiblichen Charaktere zu hinterfragen.

INTRODUCTION — The project we want to talk about in this paper is a comic book on the first women's university in Russia of the 19th century – Bestuzhev courses¹⁾. The comic book is the result of research and preparatory work that had been carried out over several years.

— In 2017 we collaborated²⁾ to organize four exhibitions dedicated to the 140th anniversary of the Bestuzhev courses that were finally held in October 2018 in Saint Petersburg, Russia³⁾. We launched the exhibitions as we considered it important to draw public attention to the topic of women's education then and now and show the domestic case of struggle for it. State university,

1)

The comic "Bestuzhevki. The First Women's University" was published in 2021 by the Samokat publishing house. Authors: Anna Rusinova, Dmitry Gusev. Illustrator: Tatiana Tsyrlina.

2)

Our academic background is partial in women's history. Anna Rusinova completed her Master's thesis on the history of women's education. After graduation Anna continued her research on Russian women's education. Dmitry's Gusev background lies in the museum and curatorial work.

3)

Virtual 3D tours of all 4 exhibitions can be viewed on the website of St. Petersburg University: <https://bestuzhevskie.spbu.ru/>

photo gallery, library and digital archive – all were involved in the exhibitions as partners. As a result, people could see artifacts and get in touch with the history of Bestuzhev courses for several months.

— One of the main motives of that initiative was to reveal that today's right for women's education is a hard-earned result of the struggle of many women in the past. For us personally, the interest in women's education is not limited to a specific case of the Bestuzhev courses, but it is the broader intention to talk about women's history and the struggle for women's rights in total, it is about raising the issue of historical justice and the return of memory of outstanding women as well.

— The comic book “Bestuzhevki. The First Women's University” [fig. 1] is an extension of the exhibitions and a response to the people's interest in the Bestuzhev courses. The choice of a comic book format had several reasons.

— Firstly, we sought to tell the story of the struggle for women's rights to an even larger audience. Our idea was that the format of a comic book is the best fit for our purpose: it is easier to create a comic book than, say, to make a film, and you can show the exact part of the big story that seems important to you.

— Secondly, we were inspired by the fact that we can combine fiction with the reconstruction of real events and characters. Let's add to this that no comics about Russian women and the history of Russian feminism have yet been published in Russia. All books deal with the history of world feminism and do not have a domestic scope familiar to a Russian audience.

— And finally, we defined the main goal as follows: to draw attention to the history of the Bestuzhev courses to a wide audience, and to stimulate interest in the national women's history. We believe that the comic will tell a story that is not widely known to the general public and is not very popular among researchers of the women's movement in Russia. Despite the fact that the Bestuzhev courses are generally known among historians, from our point of view, they deserve more attention and more intensive highlighting in the narrative of Russian historical and social sciences.

1. WHAT ARE THE BESTUZHEV COURSES? — The comic covers a large historical period – from the 1860s until 1918 – and depicts the Bestuzhev courses in the context of crucial Russian historic events: liberation reforms of Alexander II, the women's movement, first



// Figure 1
Comic cover “Bestuzhevki. The First Women's University” (Gusev and Rusinova 2021)

Russian revolution of 1905, World War I and Revolution of 1917.

— Let's now figure out what prompted the creation of a university for women – the Bestuzhev courses – and how the courses were operated.

— By the middle of the 19th century, despite the reforms of Alexander II, women in Russia did not obtain any serious political and civil rights, they could not receive higher education as well. Universities of that period admitted only men to study, with the aim of training civil servants, which ruled out any opportunity for women to enter higher education (Dudgeon 1992: 1) and which blocked their path to the intellectual labor market and the opportunity to earn money on their own.

— In 1863, the Russian government issued a new university charter, which finally prohibited women from studying at universities in the Russian Empire. From this moment, the struggle for the right of women to get higher education began as Russian feminists focused on the struggle for the right to education and work (Johanson 1987: 5).

— During the 1860s, many women's public organizations emerged (Iukina 2020: 3). One of them, led by the first Russian feminists Maria Trubnikova, Nadezhda Stasova and Anna Filosofova, the so-called "triumvirate" [fig. 2], was helping women to gain access to higher education.

— For almost twenty years, these three leaders of the Russian women's movement had been systematically working to open a university for women: they wrote petitions to the emperor and the government, negotiated with different authorities, submitted projects of educational institutions for women for discussion, wrote letters to prominent scientists and various scientific societies and associations.

— Finally, under public pressure and under the threat of a massive departure of women from Russia to European universities (in which many women were involved in the revolutionary activities), the Russian government allowed to open a non-state higher educational institution for women – the Higher Courses for Women [fig. 3].

— The higher women's courses opened in St. Petersburg on September 20, 1878 as a private educational institution, and the



// Figure 2

The "triumvirate": Anna Filosofova, Maria Trubnikova, Nadezhda Stasova (Gusev and Rusinova 2021)



// Figure 3

The building of the Bestuzhev courses.
Photo: Studio K.K. Bulla. 1903

historian Konstantin Bestuzhev-Ryumin was appointed their first director. According to his name, the courses received their informal name, which later became the main one – the Bestuzhev courses (St. Petersburg Higher Women’s Courses for 25 years 1903)⁴⁾.

— The curriculum was equated to the university’s, the full training lasted 4 years, and at the end the students passed exams and received a certificate of completion. Although the courses did not receive any state funding, but were supported by private donations and funding, they became a full-fledged university that trained female scientists, teachers and specialists in various fields: natural sciences and mathematics, history, philology, and arts, as well as later in political economy, statistics, and jurisprudence (Valkova 2008: 152-53; Johanson 1987: 73).

— In total, the courses existed for 40 years until 1918, when, due to the decrees of the Soviet government, they were attached to the Petrograd University. During this period, more than 7,000 women graduated from the courses (Valk 1973).

— The appearance of the Bestuzhev courses and their activities influenced the role of women and the range of her life scenarios and led to changes in Russian society as well (Korilova 2017: 363-364; Iukina 2007: 149). Here are the most significant results of the existence of Bestuzhev courses:

1. The courses gave women the opportunity to receive higher education, regardless of property status, beliefs, and origin.
2. The courses increased the number of women who had access to higher education, as the higher education became available to Russian women beyond European universities.
3. The courses changed the social status of thousands of women by giving them the opportunity to earn on their own by work in the pedagogical and intellectual field.
4. The courses aimed at providing women with higher education which in turn raised the question of giving women equal civil and political rights with men.
5. The courses changed the attitude towards women in science since they produced many well-educated women highly qualified in the research field⁵⁾.

— Thus, the Bestuzhev courses, on a par with the courses that arose later in Moscow, Kazan, Tomsk, Kyiv and Kharkiv, made a

4)

General information about the Bestuzhev courses can be found on the website of the Presidential Library of the Russian Federation: <https://www.prlib.ru/en/history/619592>

5)

Consider just two facts. Firstly, women participated in the scientific and educational process from the very beginning of the courses: “about a hundred women taught at the Bestuzhev courses, at least 45 worked as assistants helping professors in compiling reports, textbooks, processing lecture texts for printing, solving other issues” (Pushkareva 2020: 304). Secondly, studying at the courses was equated to a university diploma: by the Government’s enactment of the 19 December 1911 “women ‘who passed the test of university proficiency’ were finally able to ‘acquire master’s and doctoral degrees from universities’” (ibid. 310).

great contribution to the development of women's struggle for the rights and for changing women's position in Russian society.

2. UNVOICED FRAGMENT OF WOMEN'S HISTORY — The effect that the courses had on the women's history of Russia and the fact that this effect was not given enough attention (Muravyeva et al. 2014) allows, from our point of view, to call the history of the Bestuzhev courses underestimated or unvoiced.

— Bestuzhev courses are known to researchers of the women's movement and education in Russia of the 19th century and are represented in research literature. However, it is important to understand the premises and the character of these studies.

— Scientific research of the history of the Bestuzhev courses began only in the 1960s, when the latest generation of courses' graduates decided to create something like an archive of courses⁶⁾ and collect memories of them. Later, the first editions appeared: this is a bibliographic index of press publications about the Bestuzhev courses (Kuznetsova 1966) and short collective work "Bestuzhevki among the Builders of Socialism" (Pylaeva 1969). Then some memoirs were published (Valk 1973) and later an overview of courses based on them (Fedosova 1980).

— Since that time only few researchers have worked directly with surviving evidence and documents (Vakhromeeva 2018). Although there are not many of them, their work contributes to the knowledge about the courses. However, due to the research interests of the respective authors, their works deal with certain aspects of the courses' life such as teaching on courses, prominent professors and revolutionary activities of students, ignoring other dimensions of course life.

— Even though the Bestuzhev courses were recognized as an important institution and were mentioned in quite authoritative studies (Stites 1978; Rutchild 2010), the courses are still not considered in detail as a case of the self-organization of the women's movement and a successful example of building an educational organization with a developed infrastructure and supportive networks. We assume that such publications could highlight the true work of the courses' creators and show the entire scale and meaning of the courses for women's history (in particular, Russian).

— Another thing that should be mentioned is that academic papers are often out of reach to non-academic audiences. Research and revised facts on historical events rarely become a part of public knowledge if they don't scale the discovery of new tombs in the pyramids. Of course, some characters and historical facts about

6)

These memoirs and evidence in the form of the student's profiles are stored in the Museum of History of St. Petersburg State University. Another piece of information about the courses is kept in the Central State Historical Archive of St. Petersburg (CSHA) in fund № 113. It contains the office documentation of the Bestuzhev courses.

the Bestuzhev courses enter into popular culture but this is not enough to realize the scale of the story or to address the questions of women's liberation and the problem of gender equality.

— A good example of telling the story of Bestuzhev courses as an element of drama, without a substantive representation of the 40-year struggle and any reflection on the problem of women's education and rights, is the movie "The Silver Skates" (directed by Michael Lockshin, 2020)⁷⁾. Its story is built around the love affair of Matvey Polyakov, an ice-skating courier, and tsarist minister's daughter Alisa Vyazemskaya, who desired to study natural sciences at the Bestuzhev courses. This is still not a story about the Bestuzhev courses as complex and unique phenomenon, but more a love drama. Though the main character Alisa clearly articulates that she wants to become a student of Bestuzhev courses, and wants to "do science", and does everything to overcome all obstacles and study there, the main outcome of the drama ends with her marriage and children instead of a scientific career.

— Therefore, even the presence in the research discourse, as well as in popular culture, does not promise a full-fledged representation of the inspiring story and example of women's struggle for their rights.

— Thus, we can talk about the lost voice of the history of the Bestuzhev courses, which would be important to be made accessible. This can be done for two purposes:

1. to deliver the story to different audiences and share it with as many people as possible to go beyond the academic world.
2. to give a new impetus to a deeper and more comprehensive study of Bestuzhev's courses among researchers, especially those who are just starting to get involved in the subject of women's history or are looking for new research areas.

3. WHEN A "HISTORY" IS NOT A "STORY" AND WHAT DOES A COMIC HAVE TO DO WITH IT

— This is a challenge – to skip over a history that has not been described in detail, and exists only in an extremely general form, and to build a realistic story based on facts, evidence, and proper historical materials. The story that is understandable to different audiences: from researchers and the feminist community to adolescents and their parents.

— From this point of view, the main task is to choose the most effective medium – that would tell the story without losing its

7)

See in IMDB: <https://www.imdb.com/title/tt10525672/>

important components, but at the same time in a vivid and attention-grabbing format. Finally, we settled on a comic book format. Over the past decades, there has been a steady trend to use the comic book format to popularize complex and non-obvious topics, including scientific ones. There is a big debate about how effective this is (Farinella 2018: 2–3). This can be evidenced by numerous projects for collecting and analyzing comics as part of scientific communication⁸⁾.

— Researchers note that the comic book medium is especially well received in the field of history, as it allows to show and tell a specific story in a most complete way, and also has an advantage over a scientific text as it gives the reader the opportunity to make his interpretation without prescribing some kind of dogma (Getz 2019). Among the most well known cases are the comics *Maus*, *Persepolis*, *Catherine's War*, *Anne Frank's Diary*⁹⁾.

— The segment of comic books dedicated to women's history needs special mentioning since our story is directly related to this topic. These comics, originally addressed to a feminist audience, but later gained recognition and attention from a wide audience. The presence of women in comics has been studied for a long time and the evolution of a woman hero in a comic book has been recorded by many researchers (Robbins 1999; Chenault 2007). While the mainstream comics' characters transformed from a white female superhero to a black female superhero, feminist comics focused on feminist issues: telling a story about women, discussing important issues – abortion, motherhood, choosing one's own destiny, violence against women and etc. (Robbins 2014). Comics about women and women's history, however, changed along with the entire genre of comics, when new themes and a complex story came to the fore.

— Now it is considered that the key to the success of this genre is storytelling (Alverson 2017), which allows to engage the audience, emotionally include in the story and lead through the necessary elements of the story. However, the problem of the reliability of the story in the comics and the dependence of the reader remains in question. The author is able to decide what to tell and how to tell a story. In a broader sense, the problem of comics is the same as with historical narratives: there is always a question of the ethics of the thrust and comprehensiveness of the story and the predilections of the narrator/author (Iadonisi 2012). If you are aware of these risks and keep them in mind in the process, then working with a comic book allows not only to profitably use the storytelling technique, but also revitalize the story by introducing living characters and

8)

Here are just a few examples of such initiatives: <http://www.cartoonscience.org/>, <https://www.cartoonstudies.org/>, <https://www.comicsgrid.com/>.

9)

Best Sellers in Historical & Biographical Fiction Graphic Novels by Amazon: <https://www.amazon.com/Best-Sellers-Historical-Biographical-Fiction-Graphic-Novels/zgbs/books/7422605011>

use dialogues structures to saturate the story with emotional connections between the reader and the story.

— Therefore, we approached our task of creating a comic book about the Bestuzhev courses in such a way as to take the most of the strengths of the comics and be attentive to the possible weaknesses of the genre.

— The comic gave us the necessary freedom – to build a plot with sufficient flexibility and focus on key turns of the courses’ story, scenes, and dialogues. That is, the comic allows to represent the story via storytelling technique, discarding everything we consider superfluous and irrelevant. This suits the goal to popularize the history of the Bestuzhev courses by making the story personal through the highlighting three main characters.

4. HOW TO TELL A NON-EXISTENT STORY AND GIVE VOICE TO SILENCED PEOPLE

— The whole story of the comic is built around the Bestuzhev courses and their life cycle. It begins with an insight into the status of a Russian woman in the mid-19th century. The start of the story are the reforms of Emperor Alexander II, who abolished serfdom and carried out many liberal reforms, but did not change the status of women. This gave rise to the so-called “women’s question” in Russian society – the question of women’s rights.

— Our three main characters – Maria Trubnikova, Anna Filosofova and Nadezhda Stasova joined efforts to help women. They tried various ways to alleviate the fate of women: opened kindergartens and nurseries, organized cheap and affordable housing for working women, helped women to find income. However, these measures helped a small number of women and did not solve the main problem – financial dependence on men. Then our characters decided to operate differently: it is necessary to give women higher education so that they can earn money and be independent.

— The comic shows how Trubnikova, Stasova and Filosofova obtained permission from the government and the emperor to educate Russian women. First, they opened courses for everyone, then courses for women, and finally the higher courses for women, which later became a real university.

— In the comic we are talking about how the courses were arranged, what subjects were studied by female students, and who taught them. Another part of the story is how society reacted to the courses, criticizing the women who studied on them.

— The comic traces the history of the courses from their opening in 1878, through the experience of the First World War, to their closure after the 1917 revolution. It ends with a chapter dedicated

to some of the outstanding graduates of the courses: women scientists, politicians, teachers, researchers.

— While creating the comic, we focused on its two main elements: plot and material. There was no accepted straightforward narration even in the research literature that could be used as a plot, the information about the courses seemed to be distributed across multiple domains: organizers, teaching, graduates, professors, fundraising and revolutionary activities. In other words, the material was redundant and unstructured. Below we will highlight several basic principles that guided us in the process of work to overcome these two obstacles.

— *Our core principle* was to narrate the story from the perspective of female characters. There are two reasons for this.

— Firstly, the story is based on the struggle of three women for the opening of the Bestuzhev courses. The courses did not appear by themselves but were the result of many years of persistent struggle of these women with officials and critics, stereotypes and prejudices, and laws as well.

— Therefore, it is reasonable that the main characters of the comic are the founders of the Bestuzhev courses and leaders of the movement for women's rights in 19th century Russia – Nadezhda Stasova, Anna Filosofova, Maria Trubnikova. The story throughout the comic is told from their perspective. Even though by the time the courses were closed in 1918, none of them were alive, they remain in the comic as characters explaining the ongoing events.

— Secondly, we believe that the story should be told by a woman as it is a part of women's history. Usually, the memories of the participants of such events are few and the history of the Bestuzhev courses is not an exception: it is told from the perspective of men, appropriated by their predominant views and assessments. For example, Vladimir Stasov (brother of Nadezhda Stasova and renowned Russian art critic) describes the work on the memories of his sister and her activities this way:

“When, at the end of 1895 and throughout the entire 1896, I wrote my ‘Memories of my sister’, I used her long-term notes, my personal memories and many printed materials concerning the history of the Russian women's movement [...] In addition to all this, I managed to convince many of our [women's movement] activists of the 60s, 70s and 80s to write their ‘notes’ for me and my work.” (Stasov 1899: 10–11)

— Thus, Vladimir Stasov did not publish either the memories of

his sister or the memories of the female participants in the women's movement, thereby giving the voice to women, but reworked their memories and published his own overview – man's attitude and vision of the situation. A male voice remained in history.

— For the comic, we reversed the situation: our story is about women talking about themselves, telling how they fought to create a university for women. Of course, we cannot return the voice to women completely by excluding ourselves as authors. Since constructing and reconstructing a character's speech in a comic carries the risk of replacing her probable vision, her probable 'real' thoughts and reactions (as we see them as authors) and therefore constituting her reality as your own (Lanser 1992), we tried to rely on memories of our female characters and factual citations where possible, thoroughly scrutinizing the memories of men and our interpretations. Working on this task we used archival materials, the memoirs of women of the 19th century, so that the stripes with the direct speech of the main characters are based on archival data.

— Our second essential principle was that we focused not only on the voice and the role of women, but also their everyday life in all its little things, their feelings, and emotions – the inner world as we perceived it from our study of the archival material. We wanted to make our comic characters more realistic, thus, closer and attractive to the reader. Based on the memories about them, we imagined what their characters and behavior could be. By representing words and emotions of the women, we could better represent both their characters and the motivations as well and the context of their decisions and actions.

— Due to the lack of detailed memories of our characters, we had to come up with not only a general narrative for the comic about how the struggle went and how the Bestuzhev courses were created, but also the everyday routine of the characters. This required the invention of scenes and dialogues that are linking plot twists: For example, we did not know how our characters met with the rector of the Imperial St. Petersburg University or the Minister of Public Education, but we know that they did it. The details, the dialogues, the emotional component, so significant for the comic, were not available to us, except for the memories of one of the male participants (professor Beketov). Therefore, based on the existing pieces of information about our characters and Beketov's memories, we reconstructed the conversation, and came up with the possible reactions and replicas for the characters.

— Creating a vivid figure of the character was as important as direct speech of the women's characters. In this moment, the

historical figure becomes a compelling character, not a mere mention or a fact in a history textbook. Gaining characters, the women became subjects shaping their history. Their actions were entrenched in them. We believe this is necessary for the formation of women's history, because frequently the historical narrative is limited to fixing events without differentiating and articulating motifs, values and experiences, handing it all over to fiction.

— After returning subjectivity to our characters, we had to fill in their life with details and context to create a full-fledged story. In addition to the main characters, the plot is full of secondary characters that could be divided into two categories: characters who represent historical prototypes (founders of courses, professors, graduates, critics of courses), and fictional characters, such as female students.

— The work with real characters was strictly based on the facts and evidence (periods of life and teaching in courses, role in relation to courses or course organizers, etc.) as it was important for us to come as close as possible to the historical events that would inspire not by the fictitious plot, but by the real activism of our characters. Fictional characters were introduced to build the necessary context and convey the mood.

— As for the factual authenticity the *third principle* was to work exclusively with historical material to make the story as realistic and compelling as possible. We used all the material available to us: to prepare the comic we worked in archives and libraries – in the Central State Historical Archive of St. Petersburg, and in the funds of the Museum of History of St. Petersburg State University, also in the Russian National Library. This approach was applied to both parts: visual and the plot twists.

— For example, to emphasize the quality of education at the courses and the level of their equipment, the illustrator of the comic Tatiana Tsyrlina used the surviving drawings of the courses' observatory [fig. 4] or photographs of the chemical laboratory [fig. 5 & fig. 6]. This decision made it possible to reliably show the achievements of the courses as an educational institution of the world class.

— The very facts about the courses have also undergone careful selection, reconstruction, and layout. For example, the erection of the courses' building: it is known that initially in 1878 the courses occupied classrooms in the building of the women's gymnasium,



// Figure 4
Scheme of the astronomical observatory at the Bestuzhev courses (Gusev and Rusinova 2021)



// Figure 5
Chemical laboratory at the Bestuzhev courses (Gusev and Rusinova 2021)



// Figure 6
Real photo of a chemical laboratory at the Bestuzhev courses.

but in 1885 they entered their own building. We collected information and showed how the characters looked for a suitable building site, decided about the architect, and thought about how funds for the building were to be raised.

— That is, in addition to collecting historical material, we also needed to find many details. As a result, a lot of factual material was included in the comic – reports, estimates, drawings of buildings, curricula, financial documents some have been redrawn by the illustrator, while others are included in their original form as pictures. The visual basis for some of the scenes, decorations and interiors was the real photographs of the Bestuzhev courses, preserved in the archives.

— So, the following tools were used when creating a comic: the voice of women as the main focus and a way to tell the story, adding the emotional part of the story, carefully assembling the plot, working with historical material, and integrating it into the narrative.

— The result of the work on the project, which lasted about one and a half year, is a comic of 8 chapters on 100 pages. The second edition was released in 2022.

— How can we assess the value of the work done? For the publisher, the main criterion is, perhaps, the success of the sales of the book, its mention in the media. For us, as authors, there are different principles for measuring the effect of our work. First, it is the number of positive reviews received at public events and online platforms. Secondly, participation in various events and presentations of the comic, meetings with readers and their feedback, and also speaking at schools to children and to the students is especially valuable.

— Speaking about our general task, we consider it achieved. The purpose of creating a comic about Bestuzhev courses is to return the lost and missing knowledge about women, as well as to demonstrate an example of an effective initiative that has changed the lives of entire generations, social norms and the national history. Here it is appropriate to refer to the thesis that it is the articulation of concrete actions and the demonstration of examples of women's success that pushes for changes in their own lives and in society (Baumann 2017).

// References

- Alverson, Brigit (2017): Teaching with Science Comics. In: School Library Journal, June 20, 2017. <https://www.slj.com/story/teaching-with-science-comics> (April 22, 2022)
- Baumann, Heide (2017): Stories of Women at the Top: Narratives and Counternarratives of Women's (Non-) representation in Executive Leadership. In: Palgrave Communications, Volume 3, 17009 (2017). <https://doi.org/10.1057/palcomms.2017.9>
- Chenault, Wesley (2007): Working the Margins: Women in the Comic Book Industry. Thesis, Georgia

- State University, 2007. https://scholarworks.gsu.edu/wsi_theses/10?utm_source=scholarworks.gsu.edu%2Fwsi_theses%2F10&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages
- Dudgeon, Ruth A. (1982): The Forgotten Minority: Women Students in Imperial Russia, 1872–1917. *Russian History*, 9, Pt. 1 (1982), 1–26. <http://www.jstor.org/stable/24652820>
- Farinella, Matteo (2018): The potential of comics in science communication. *Journal of Science Communication (JCOM)*, Issue 17 Volume 01, Y01 (2018) <https://doi.org/10.22323/2.17010401>
- Getz, Trevor (2019) The challenges of representing history in comic book form. In: Oxford University Press's Blog, January 29, 2019. <https://blog.oup.com/2019/01/the-challenges-of-representing-history-in-comic-book-form/> (April 22, 2022).
- Iadonisi, Richard (2012) *Graphic history: essays on graphic novels and/as history*
- Iukina, Irina (2020). Russian Suffragists and International Suffragist Organisations: Solidarity, Discipleship, Victory. *Feminist Encounters: A Journal of Critical Studies in Culture and Politics*, 4(2), Article No: 25. <https://doi.org/10.20897/femenc/8513>
- Johanson, Christine (1987). *Women's Struggle for Higher Education in Russia, 1855–1900*. Kingston: McGill-Queen's University Press
- Lanser, Susan (1992): Toward a Feminist Poetics of Narrative Voice. In: *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Cornell University Press. pp. 3–24. <http://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctt207g6vm.4>
- Robbins, Trina (1999). *From Girls to Grrrlz: a History of Women's Comics from Teens to Zines*
- Robbins, Trina (2014): *Women in Comics. An Introductory Guide* by Trina Robbins. National Association of Comics Art Educators. <https://www.cartoonstudies.org/wp-content/uploads/2014/06/women.pdf>
- Korilova, Irina / Magsumov Timur (2017): Emancipation in Educational System: Formation of Women's Higher Education in Russia. *European Journal of Contemporary Education*. Issue 6 (2017). pp. 352–366. DOI: 10.13187/ejced.2017.2.352
- Muravyeva, Marianna / Novikova, Natalia (Ed.) (2014): *Women's History in Russia: (Re) Establishing the Field*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing
- Pushkareva, Natalia / Zolotukhina, Maria (2018): Women's and Gender Studies of the Russian Past: Two Contemporary Trends. In: *Women's History Review*, Vol. 27, Issue 1, pp. 71–87, DOI: 10.1080 / 09612025.2016.1250545
- Ruthchild, Rochelle Goldberg (2010): *Equality & Revolution: Women's Rights in the Russian Empire, 1905–1917*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press
- Stites, Richard (1978): *The Women's Liberation Movement in Russia: Feminism, Nihilism, and Bolshevism, 1860–1930*. Princeton, Princeton University Press
- Valkova, Olga (2008): *The Conquest of Science: Women and Science in Russia, 1860–1940*. Osiris, 23(1), 136–165. <https://doi.org/10.1086/591872>

// In Russian:

- Iukina, Irina (2007): *Russian Feminism as a Challenge to Modernity*. St. Petersburg, Aletheia.
- Fedosova, Elmira (1980): *Bestuzhev Courses – First Women's University in Russia (1878–1918)*. Moscow, Pedagogika
- Kuznetsova, O. / Martynova, T. / Evteeva, Z. (Ed.) (1966): *Higher Women's (Bestuzhev) Courses: Bibliographic Index*. Moscow, Kniga
- Pushkareva, Natalya / Sekenova, Olga (2020): Female Lecturers at the Faculty of History and Philology of the Bestuzhev Women's Higher Education Courses as a Manifestation of Russian Emancipation of the Second Half of the 19th –Early 20th Century. In: *History of Education*, Issue 1, 2020, pp. 302–316
- Pylaeva, G. (Ed.) (1969): *Bestuzhevki among the Builders of Socialism: Digest*. (1969). Moscow, Mysl
- Rusinova, Anna / Gusev Dmitriy / Tsyrlina Tatyana (2021): *Bestuzhevki: First Women's University: A Comic Book about Women Who Changed the World*. Moscow, Samokat
- Stasov, Vladimir (1899): *Nadezhda Vasilievna Stasova: Memories and Essays*. St. Petersburg, Printing house M. Merkusheva. pp. 10–11
- St. Petersburg Higher Women's Courses for 25 years. 1878–1903. *Essays and materials. Publication of the Committee of the Society for the delivery of funds to Higher Women's Courses in St. Petersburg*. 1903
- Valk, Sigizmund (Ed.) (1973): *St. Petersburg Higher Women's (Bestuzhev) Courses. 1878–1918: Collected Papers*. Leningrad: Leningrad University Publishing House
- Vakhromeeva, Oksana (2018): *Teaching Sciences at the Higher Women's (Bestuzhev) Courses (1878–1918)*. Moscow, Political encyclopedia
- Valkova, Olga (2019): Gender Studies for the History of Science in Russia. Beginning. In: *Belgorod State University Scientific Bulletin*, Volume 46, Issue 3, 2019, pp. 544–554. DOI: 10.18413 / 2075-4458-2019-46-3-544-554

// Image Credits and Translations

Fig. 1: Comic cover “Bestuzhevki. The First Women’s University” (Gusev and Rusinova 2021)

Comic book cover

“Bestuzhevki. The First Women’s University”

Comic book about women who changed the world

Anna Rusinova, Dmitry Gusev, Tatiana Tsyrlina

Illustration: Tatiana Tsyrlina

Fig. 2: The “triumvirate”: Anna Filosofova, Maria Trubnikova, Nadezhda Stasova (Gusev and Rusinova 2021)

Women who created the Bestuzhev courses, so-called “triumvirate” Anna Filosofova, Maria Trubnicova, Nadezda Stasova

Illustration: Tatiana Tsyrlina

Fig. 3: The building of the Bestuzhev courses.

Online project “History of Russia in photographs” / From the collection of St. Petersburg

University: <https://russiainphoto.ru> (November 20, 2021)

The building of the Bestuzhev courses. Photo: Studio K.K. Bulla. 1903

Fig. 4: Scheme of the astronomical observatory at the Bestuzhevsky courses (Gusev and Rusinova 2021)

Replica of a professor of astronomy at the moment of discussing the construction of an observatory for Bestuzhev courses:

As you know, astronomy is the science of not only calculations, but also observations. Now the students are very interested in it. We could make discoveries right here if we had our own observatory.

Illustration: Tatiana Tsyrlina

Fig. 5: Chemical laboratory at the Bestuzhev courses (Gusev and Rusinova 2021)

The chemical laboratory of Bestuzhev courses

Illustration: Tatiana Tsyrlina

Fig. 6: Real photo of a chemical laboratory at the Bestuzhev courses.

Online project “History of Russia in photographs” / From the collection of St. Petersburg

University: <https://russiainphoto.ru> (November 20, 2021)

The chemical laboratory of Bestuzhev courses

Photo: Studio K.K. Bulla. 1903

// About the Authors

Anna Rusinova – Master of Sociology (St. Petersburg university, 2010), researcher, activist.

Dmitry Gusev – Specialist of Philosophy (St. Petersburg university, 2007), works at St. Petersburg University (Museum of the history of St. Petersburg University).

We are studying the history of the Bestuzhev courses, doing research in archives, and holding exhibitions about courses (2018), as well as doing online projects.

// FKW is supported by the Mariann Steegmann Institute and Cultural Critique / Cultural Analysis in the Arts 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

// License

This work is licensed under the CC-BY-NC-ND License 4.0. To view a copy of this license, visit:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



LYNN MARGULIS: GELEBTE VIELFALT ZUM AUSMALEN. WIE DURCH DIE VERMITTLUNG MIKROBIOLOGISCHEN WISSENS EIN PERSPEKTIVWECHSEL AUF DIE BINÄRE ORDNUNG DER GESCHLECHTER ERÖFFNET WIRD

ABSTRACT — Constructed role expectations and antropomorphizing metaphors in biology naturalized and confirmed dominant gender stereotypes. From the 1970s onwards, the research and knowledge-sharing practice of the U.S. microbiologist Lynn Margulis (1938–2011) opened up a new story of evolution, one that is essentially based on symbiosis as an elementary way of life, living and survival. Without intending to break down heteronormative structures in the paradigm of biology, Margulis' work (often jointly with her son Dorion Sagan) can certainly be made fruitful for this purpose. Using the *The Microcosmos Coloring Book* (Margulis / Sagan 1988) as basis for analysis and departure point into Margulis' wider research, we show that most of the book can be read as an alternative story of life and living together. Carefully illustrated the book enables to approach microbiological knowledge in a world without heteronormative rules and expectations.

EINLEITUNG — Wie haben heteronormative Ordnungen Eingang in die Biologie gefunden? Auf welche Weise strukturieren sie bis heute den Blick auf pflanzliche, tierische und menschliche (Lebens)Partnerschaften? Mit welchen Folgen? Und wie kann das geändert werden?

— Beispiele aus der feministischen Wissenschaftsgeschichtsschreibung zeigen, dass die Biologie, gerade wegen ihres naturwissenschaftlichen Neutralitätsanspruches und den damit einhergehenden Universalisierungstendenzen stetig ob dieser impliziten heteronormativen Vorannahmen untersucht werden muss. In dieser Hinsicht sind die Arbeiten zur Genese der Biologie als Disziplin der Wissenschaftshistorikerin Vassiliki B. Smocovitis (1992) zu lesen, ebenso wie Londa Schiebingers (2013) Texte zur Entstehung des biologischen Klassifikationssystems und Donna Haraways *Staying with the Trouble* (2018), das die welterzeugenden Potenz naturwissenschaftlicher Arbeit im Sinne des *storytelling* herausarbeitet. Auch Sammelbände wie *Das Geschlecht der Biologie* (2006) herausgegeben von Barbara Petersen und Bärbel Mauss und *Das Geschlecht in der Biologie: Aufforderung zu einem Perspektivenwechsel* (2018) von Mechthild Koreuber und Birte Aßmann widmen sich diesen Thematiken.

— Diesen wissenschaftshistorisch-philosophischen Ansätzen werden wir die Forschung der US-amerikanischen, radikalen Evolutions- und Mikrobiologin Lynn Margulis zur Seite stellen. Auch wenn Margulis nicht an Kritik ihres Faches hinsichtlich unreflektierter heteronormativer Axiome arbeitete, lässt sich aus ihrer Forschung und Entwicklung einer neuen Geschichte der Evolution mit Symbiose als elementarer Lebensweise nutzen, um heteronormative Strukturen aufzulösen. Am Beispiel des *The Microcosmos Coloring Book* (Margulis/Sagan 1988) zeigen wir, in welchen Hinsichten ihre wissenschaftliche Arbeit einen Beitrag für die gegenwärtige Akzeptanz queerer Lebensweisen sein kann. Mit ihrer wissenschaftsvermittelnden Praxis wendete sich Margulis direkt an die Öffentlichkeit um dem vorherrschenden Paradigma aktiv eine alternative Evolutionsgeschichte gegenüber zu stellen. Das Malbuch als Ausgangspunkt nehmend, beziehen wir uns des Weiteren auf andere ihrer Publikationen, wie *Microcosm* (Margulis/Sagan 1986) und *Origins of Sex* (Margulis/Sagan 1990). Unser Analysefokus liegt dabei erstens auf der direkten oder indirekten Thematisierung von Sex und Geschlechterrollen auf textlicher Ebene, gefolgt von einer Analyse der auszumalenden Illustrationen und wissenschaftlichen Repräsentationen hinsichtlich ihrer Funktion als Erweiterung und Ergänzung des im Text Ausgeführten. Dabei wird auch deutlich werden, dass das Malbuch nicht an allen Stellen als Dekonstruktion heteronormativer Strukturen gelesen werden kann. Abschließend heben wir die Bedeutung von Margulis' zentralen Begriff *Symbiose* heraus, der Anlass gibt, andere Geschichten über die *Natur* zu erzählen – *storying otherwise*, wie Donna Haraway es nennt – und das menschliche Selbstverständnis zu transformieren: „Es ist von Gewicht, welche Geschichten Welten machen und welche Welten Geschichten machen“ (Haraway 2018: 22).

— Den Begriff Gender verstehen wir mit der Pionierin auf diesem Feld, Judith Butler, als die kulturell-historische Konstruiertheit der Geschlechtsunterschiede, vor allem was Performance betrifft: Zuschreibungen, Erwartungen, Begehren und Rollen im gesellschaftlichen Rahmen. Sex als biologisches Geschlecht auf materiell-organischer Ebene verstanden, definieren wir im Laufe dieses Textes mit Margulis im Kontext ihrer mikrobiologischen Forschung. In ihrer Definition von Sex beschränkt sie sich auf die zellulären Prozesse, die notwendig sind, um einen neuen Organismus hervorzubringen. Das Gender spielt für sie eine untergeordnete Rolle. In diesem Kontext verwenden wir auch den Begriff queer, mit dem wir Lebenspraxen einer oder mehrerer

Personen bezeichnen möchten, die durch ihre Überschreitung herkömmlicher Geschlechterkategorien ebendiese deutlich sichtbar werden lassen. Als solche bilden sie einen notwendigen Ausgangspunkt für Kritik und Transformation.

LYNN MARGULIS: RADIKALE SYMBIOSE — Margulis begann ihre wissenschaftliche Karriere in den 1960er Jahren und galt durch die von ihr formulierten Thesen zur Genese eukaryotischer Zellen (Margulis 1970) – heute als *Serielle Endosymbiose Theorie* (SET) anerkannt – als absolute Außenseiterin im Biologiediskurs ihrer Zeit (Feldman 2017).

— Die feministische Wissenschaftsphilosophin Donna Haraway beschreibt Margulis als „eine radikale Evolutionstheoretikerin. Ihre erste und intensivste Liebe galt den Bakterien [...]. Margulis' Auffassung vom Leben fußte darauf, dass neue Arten von Zellen, Geweben, Organen und Spezies in erster Linie durch lang anhaltende Intimität unter Fremden entstehen“ (Haraway 2018: 87). Mit Letzterem meint Haraway Margulis' Forschungen zu Symbiose, die für Margulis das Schlüsselprinzip der Entstehung und Erhaltung des Lebens bildeten: Entscheidende evolutionäre Sprünge seien durch den Zusammenschluss schon vorhandener Lebewesen entstanden und nicht durch zufällige Mutationen, wie die durch die Genetik informierte *New Synthesis* behauptete (Margulis 2017: 17). Mit dieser neuen Theorie der Evolution und Vererbung wendete sich Margulis gegen die gängige Vorstellung eines autonomen genetisch-homogenen Lebewesens, die ein Resultat des biologischen Klassifikationssystems, sowie des Darwinschen Stammbaumes der sich ausdifferenzierenden Arten sei (The Origin of Species 2019). Alles was als *höhere* Organismen bezeichnet wird, wird eigentlich in eine Welt der Bakterien hineingeboren und von ihr durchzogen und umschlossen (Gilbert 2017: M76). Margulis eröffnete dadurch eine neue Herangehensweise an Prozesse und Entstehung des Lebens überhaupt, weil sie die stark auf Tiere bezogene und auf sexuelle Selektion und Konkurrenz fokussierte Perspektive Linnés und Darwins zurückweisen konnte.

— Margulis vertrat ein nüchtern-pragmatisches Verständnis von Sex und biologischer Reproduktion, das interessanterweise Reproduktionsorgane nicht mit einschloss. Ihr Anliegen war – und das soll nicht versteckt werden – kein gendertheoretisches, sie war nicht um eine Aufklärung in Bezug auf Geschlechterrollen, Machtverhältnisse und queeres Zusammenleben bemüht. Dennoch lässt sich ihre Forschung als eine lesen, die paradigmatische und heteronormative Kategorien der Biologie, überschreitet und versucht

neue Begriffe für bisher durch vermenschlichende Metaphorik verdeckte Phänomene zu finden, wie z.B. *Holobiont*.¹⁾ Holobiont war für Margulis ein Begriff, der versucht, ganze Lebewesen jenseits klassifikatorischer Grenzen zu fassen, d.h. alle Symbionten mit eingeschlossen. Er sollte den in der Biologie ihrer Zeit vielfach gebrauchten Begriff des *Individuums* ersetzen: Dieser vermittele den Eindruck eines autonomen genetisch-homogenen unteilbaren Organismus, der sich widerstandslos taxonomisch einordnen lasse. Ihre Beobachtungen ließen demgegenüber Schlüsse in die entgegengesetzte Richtung zu, nämlich dass ein lebensfähiger Organismus in der Regel alles andere als autonom, sondern vielmehr auf Lebewesen angewiesen ist, die eine andere DNS aufweisen und einem anderen Reich (engl. kingdom) angehören (Margulis/Fester 1991: 1–3). Margulis verstand Fortpflanzung nicht als intrinsischen Trieb, der die grundlegende Motivation und Ausrichtung eines Lebewesens bildet wie bei Darwin (*The Origin of Species* 2019) oder Richard Dawkins (*Das egoistische Gen* 1978), deren Evolutionsmodelle auf dieser Annahme gründen. Sie kannte durch ihre Beschäftigung mit Symbiose viele Weisen signifikanter und lebenserhaltender Verbindungen, die nicht darin resultieren gemeinsame Nachkommenschaft hervorzubringen, sondern eher als erfolgreiche Allianz weitergegeben werden. Vererbung gehe über die bloße Weitergabe von Genmaterial hinaus und schließt Symbionten mit ein.

— Binäre Geschlechterkategorien spielten für Margulis eine untergeordnete Rolle, was sich durchaus durch ihre mikrobiologische Perspektive erklären lässt: Bakterien vermehren sich meist durch Teilung ihrer Zellen, eine partnerschaftliche Fortpflanzung ist selten (Margulis 2017: 136). Von diesem mikrobiologischen Standpunkt aus ist nur der geringste Teil der heute vorhandenen Lebewesen auf meiotischen²⁾ Sex zu Fortpflanzung angewiesen. Margulis definierte Sex wie folgt: „Sex [...] means simply the union of genetic material from more than one source to produce a new individual. It has nothing to do with copulation, nor is it intrinsically related to reproduction or to gender. According to this strict definition, the passing of nucleic acid into a cell from a virus, bacterium, or any other source is sex“ (Margulis 1997: 156).

— Dieses basale Verständnis fasst im Kern lediglich die organische Notwendigkeit für neues Leben. Nicht mehr und nicht weniger. Geschlechtsmerkmale, der Akt an sich, gesellschaftliche Geschlechterrollen und Machtverhältnisse, die damit einhergehen können, sind für Margulis in dieser Definition zweitrangig.

— Nicht nur in den Inhalten ihrer Forschung durchbrach

1)

Der von Margulis popularisierte Begriff *Holobiont* ist einer dieser Neologismen. Seine Begriffs- und Ideengeschichte habe ich untersucht in Reitschuster 2021.

2)

Geschlechtliche Fortpflanzung, durch die eine Neukombination der DNS ermöglicht wird.

Margulis die vorherrschenden Meinungen und Konventionen, sondern auch in der Verfügbarmachung ihres Wissens. Neben ihrer Teilnahme am wissenschaftlichen Diskurs wendete sie sich in verständlicher, unterhaltsamer, jedoch nicht minder ernstzunehmender Sprache an die Laien-Öffentlichkeit. Es erschienen mit Illustrationen gespickte, visuell ansprechende Bücher wie *Origins of Sex* (Margulis/Sagan 1990) oder *Microcosmos: Four Billion Years of Microbial Evolution* (Margulis/Sagan 1986), sowie *Symbiotic Planet* (Margulis 1999). Das *Microcosmos Coloring Book* soll nachfolgend im Kontext von Margulis' Forschungen, im Hinblick auf die Vermittlung vielfältiger Lebens- und Fortpflanzungsweisen, sowie deren visuelle Gestaltung und Didaktik, analysiert werden. Dabei möchten wir untersuchen, inwieweit ein Malbuch das mikroskopisch Kleine und für das bloße Auge Unsichtbare sichtbar und für ein Laienpublikum verständlich zu machen imstande ist. Wie verhalten sich Text und ausmalbare Illustrationen zueinander? Lässt sich das Malbuch neben der von Margulis und Sagan gewünschten Funktion – der Kommunikation von Margulis Forschungsergebnissen – auch als ein Angebot eines Perspektivwechsels auf heteronormative Geschlechterordnungen lesen?

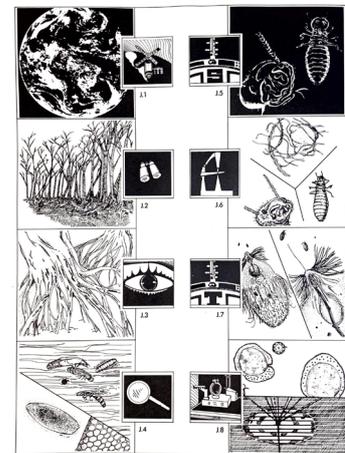
DAS MICROCOSMOS COLORING BOOK — Das von Margulis in Kooperation mit Sagan verfasste Mitmachbuch *Microcosmos Coloring Book* versucht ein Bewusstsein für das vielfältige Leben und Lebensformen von Bakterien, Protoctisten³⁾ und Tieren, aber auch für wissenschaftliche Apparaturen zu schaffen. Margulis und Sagan eröffneten darin eine Welt, in welcher Mikroben als maßgebliche Akteure auftreten und Einfluss auf planetares Geschehen haben. Auf diese Weise räumten sie mit gängigen Vorurteilen gegenüber Mikroorganismen auf und unterstreichen ihren besonderen Wert für das Leben.

— Visualisierungen und Illustrationen waren für Margulis entscheidende Kommunikationswerkzeuge. Dafür arbeitete sie mit verschiedenen Illustrator*innen zusammen, wie beispielsweise Christine Lyons und Laszlo Meszoly, die beide am Massachusetts College of Art and Design ausgebildet wurden, als auch J. Steven Alexander.⁴⁾ Die Zeichenstile der Illustrator*innen sind geprägt durch eine Aufmerksamkeit für Details: Der Mikrokosmos wird sichtbar gemacht, genauso wie wissenschaftliche Techniken und Apparaturen zur Erforschung desselben, die sich sonst für Laien ebenso unsichtbar in den Laboren der Forscher*innen befinden [Abb. 1].

— Um sowohl die für das Verständnis wichtigen Informationen, Beschriftungen und erklärender Texte, als auch genügend Freiraum

3) Sammelbezeichnung für alle **Eukaryoten**, die nicht zu den echten **Tieren, Pilzen** und höher entwickelten **Pflanzen (Embryophyta)** gehören. (o.A. 1999).

4) Auflagenstärke und Rezeption der Malbücher: *Five Kingdoms* wurde in Deutsch, Spanisch und Japanisch übersetzt und im englischen Original drei Mal aufgelegt. Die vierte Auflage erschien 2009 unter dem Titel: *Kingdoms and Domains: An illustrated Guide to the Phyla of Life in Earth*. Das *Microcosmos Coloring Book* hingegen erschien nur in erster Auflage.



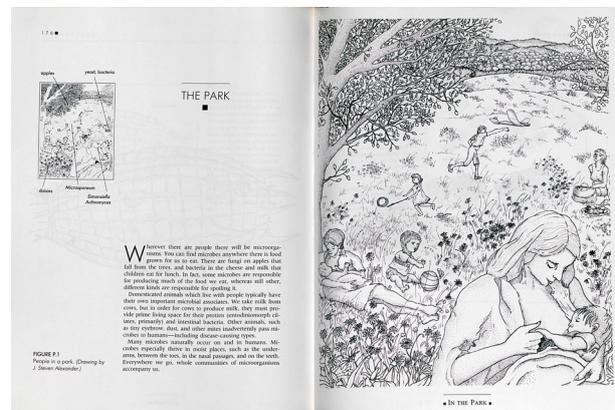
• JOURNEY TO THE CENTER OF THE CELL •

// **Abbildung 1**
The Microcosmos Coloring Book (1988),
S. 12

einer 4-teiligen Bilderserie vervollständigt, welche die Meiose an einem Begegnungspunkt der Kreuzungstypen darstellt. Obwohl sich das Buch an ein Laienpublikum richtet, simplifiziert es die Termini nicht, sondern nutzt weiterhin beispielsweise die Bezeichnung *mating types* um Fortpflanzungsteilnehmer*innen zu beschreiben. Durch diesen Verzicht der Beschreibung in Kategorien wie männlich und weiblich werden voreilige Schlüsse auf vermeintliche Rollenverhältnisse vermieden. Die Beschreibung von Vielfalt und Variation von Sexualität ruft unserer Ansicht nach weniger geschlechtscodierte und rollenspezifische Assoziationen hervor.

— Auch in der das Malbuch begleitenden Publikation *Microcosm- Four Billion Years of Microbial Evolution*, bzw. ausführlicher in der vorangegangenen Publikation *Origins of Sex*, ist meist nicht die Sprache von *männlichem* und *weiblichem* Geschlecht, sondern vielmehr von Partnern und *bionts*. Diese Art von Lebensgemeinschaft definiert Margulis später in *Symbiosis As a Source of Evolutionary Innovation: Speciation and Morphogenesis*: „*partners*: definitions with respect to only one partner. *biont*: individual organism.“ (Margulis/Fester 1991: 2). Sie üben nicht explizit Kritik an den binären-Bezeichnungen, ihre Distanzierung zu gängigen Formulierungen, die Nutzung von Begrifflichkeiten ohne gesellschaftliche Konnotationen ist dennoch auffällig.

— In der Einführung zum letzten Kapitel *The Park* findet ein Bruch zum vorangegangenen Seitenschema statt: Während überwiegend Mikroorganismen gezeigt werden und das Beschriebene sich mit dem Visuellen deckt, fällt es hier auseinander. Es sind weiblich lesbare Erwachsene und Kinder zu sehen, die zwischen Bäumen sitzen, spielen und picknicken. Im Vordergrund ist eine ein Kind stillende weiblich lesbare Person abgebildet [Abb. 5]. Die Beschriftungen auf der linken Seite verweisen auf das Hautmikrobiom im Gesicht der Stillenden, auf die Hefe und Bakterien im auf die Hefen und Bakterien im Picknick oder auf den Äpfeln. Das primäre Interesse von Margulis und Sagan liegt hier anscheinend nicht auf den menschlichen Wesen, sondern vielmehr auf den Pflanzen und den aufgrund der gewählten Skala nicht abbildbaren Mikroorganismen. Der dagegen in der Illustration visualisierte Akt des Stillens, des Spielens der Kinder oder des Picknicks selbst scheinen für Margulis und Sagan uninteressant und bleiben unerwähnt. Sie schreiben über Kühe und ihre Abhängigkeit von



// Abbildung 5
The Microcosmos Coloring Book (1988),
S. 176f.

Symbionten, die gemeinsam für Kuhmilch verantwortlich sind (Margulis/Sagan 1988: 176).

— An dieser Stelle wehrt sich zumindest die visuelle Ebene gegen unseren Versuch das Malbuch in Gänze als Vermittlung queerer Beziehungen zu verstehen. Offensichtlich werden hier heteronormative Rollenzuschreibungen aktualisiert. Dieses konservative und leider noch immer sehr *gewohnte* Bild reproduziert diese Muster und stellt diese *Natürlichkeit* im Rollenverhältnis als paradiesische Idylle dar. Vielleicht – und hier spekulieren wir – sollte mit dieser Seite eine Darstellung inkludiert werden, die Identifikationspotenzial für Leser*innen und potentielle Zielgruppe des Malbuches bietet. Trotz dieses Bruchs, so finden wir, kann das Malbuch als eine Geschichte gelesen werden, die heteronormative Strukturen aufbricht, indem die Vielfalt an möglichen Partnerschaften, Lebensweisen und Fortpflanzungsarten vorgestellt wird, ohne dies explizit zur Agenda zu haben.

KOLORIEREN ALS WISSENSCHAFTSVERMITTLUNG — Das Ausmalen ist als partizipatorische Form der Nachahmung und farblichen Vervollständigung bisher wenig erforscht (Lehmann 2019).

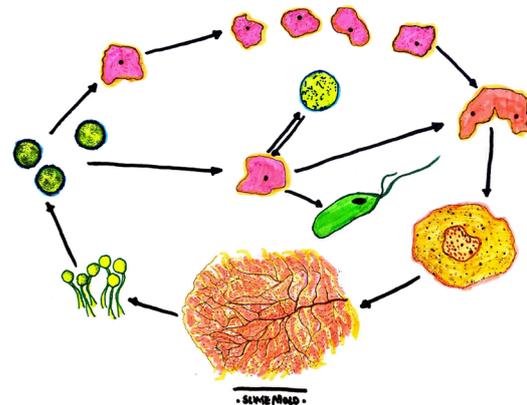
Um die wissensvermittelnde Funktion des Ausmalens zu untersuchen, haben wir daher selbst einige Seiten koloriert [Abb. 6, 7 & 8].⁵⁾ Dabei haben wir zu Beginn einen kurzen Moment der Überforderung festgestellt. Dieser entsteht vor allem dadurch, dass es keine Anhaltspunkte für *richtiges* – also der tatsächlichen Farbigkeit entsprechendes – Ausmalen gibt, weil es überwiegend Illustrationen von Wesen enthält, die aufgrund ihrer Größe keine für das bloße menschliche Auge erkennbare Farbigkeit aufweisen. Es weder richtig noch falsch machen zu können, erzeugt eine eigene Lust am Spielen mit Farbe. Selbständig wanderte unser Blick häufig zur beschrifteten Abbildung auf der linken Seite, um zu verstehen was wir gerade anmalen. Der Fokus auf den Moment und die Beschäftigung mit der eigenen Vorstellung hatte auf uns dabei auch eine entspannende Komponente. Die epistemischen Zugänge zur Beschäftigung mit Form und Farbe führen zu einer Aneignung des bisher Unbeachteten und zu einer Sensibilisierung. Im Zusammenspiel von Hand, Vorstellungskraft und Konzentration sind Malbücher auch für uns, als erwachsene Zielgruppe, interessant (Lehmann 2019, Special Art 2020).⁶⁾

5)

Malbücher waren in den 1970ern und 1980er Jahren in der USA in Verruf geraten, sicherlich nicht zuletzt durch die Ausführungen des austroamerikanischen Kunstpädagogen Viktor Lowenfeld (*Creative and mental growth* 1957). Dieser beschreibt, dass Ausmalbücher Interpretationsfähigkeit und Kreativität durch Vorgaben einschränkten. Kurz nach Erscheinen des *Microcosmos Coloring Book* entkräftete der Bildungswissenschaftler Irvin L. King die Aussagen Lowenfelds und beschrieb Ausmalen vielmehr als didaktische Übung, die das Verständnis für Abstraktion fördern kann (King 1991: 36).

6)

In den letzten Jahren wurden zahlreiche Malbücher für Erwachsene publiziert und dabei besonders der Aspekt der Entspannung betont. Zum Beispiel mit dem Buch *100 Tiere – Malbuch für Erwachsene* (Special Art 2020).



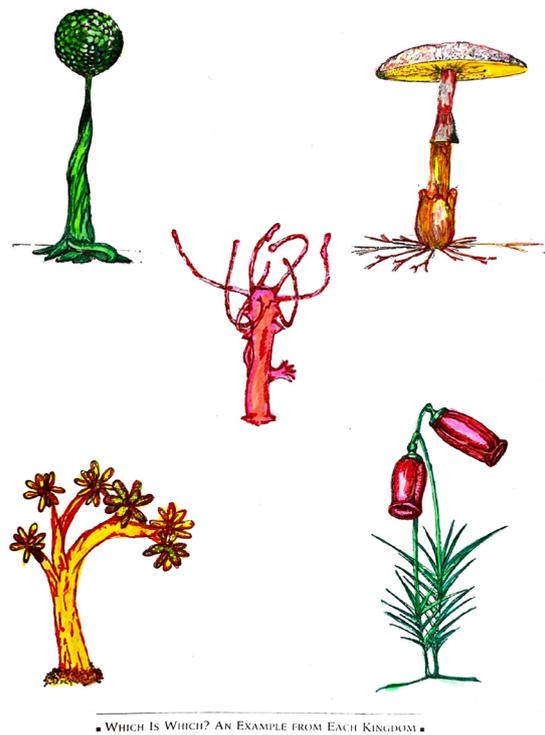
// Abbildung 6

The Microcosmos Coloring Book (1988), S. 55, handkoloriert

SCHLUSS — Das *Microcosmos Coloring Book* als Medium der Jugend- und Erwachsenenbildung bietet einen inhaltlichen und visuellen Ansatzpunkt, um den allgegenwärtigen Mikrokosmos ohne Labor und Mikroskop zu visualisieren. Dabei werden die gezeigten Mikroben, Pflanzen, Tiere und Pilze und deren Eigenschaften *nicht* vermenschlicht, sie werden nicht mit Körpermerkmalen oder Eigenschaften komplexerer bzw. mammalischer Wesen versehen (wie beispielsweise Gesichter oder Charakterzuschreibungen). Margulis und Sagan entscheiden sich – zumindest im Malbuch – gegen eine simplifizierende Metaphorik, vor allem wenn es um Symbiose oder Reproduktion geht, die Gegen- und Gleichsetzungen, wie Weiblichkeit mit Passivität und Männlichkeit mit Aktivität, nutzt um komplexe Inhalte scheinbar zugänglicher zu machen.

— Gerade weil Margulis mit dem Paradigma der Biologie ihrer Zeit, der New Synthesis, haderte und eine Gegenerzählung wagte, schien sie sensibler für den Begriffsapparat zu sein und wagte Neudefinitionen und Rehabilitationen vieler Konzepte bis hin zu begrifflichen Neuschöpfungen, wie *biont* oder *Holobiont*. Im Sinne Haraways verstand Margulis, dass eine neue Geschichte der Evolution und des Lebens, die sich weitaus komplexer gestaltet als das kulturell chiffrierte klassifikatorische Raster Linnés vermuten lassen würde, sich auch nur mit anderen Begriffen erzählen lassen wird. Statt einer Erzählung des Lebens entlang sich ausdifferenzierender *Stammbaumlinien*, in denen Lebewesen nur zur Fortpflanzung oder beim Fressen und Gefressen werden in Kontakt miteinander treten, entwerfen Margulis und Sagan eine bunte Geschichte von Wesen die neue, für Laien oft ungeahnte Kollaborationen eingehen, die Speziesgrenzen ignorieren und so ganz neue Lebensformen entstehen können.

— Margulis und Sagan konzentrieren sich auf das Erzählen dieser Geschichte, die zu weiten Teilen durchaus als Umschreibung gängiger heteronormativer Vorstellungen in Bezug auf nicht-menschliche Wesen gelesen werden kann. Die Vielfalt von (Lebens-)Partnerschaften aufzuzeigen, ist die Agenda und binäre



// Abbildung 7
The Microcosmos Coloring Book (1988),
S. 31, handkoloriert



// Abbildung 8
The Microcosmos Coloring Book (1988),
S. 27, handkoloriert

kulturelle Deutungsmuster aufzubrechen der Effekt. Denn Fragen nach Sex und Gender sind auch immer Fragen nach Machtverhältnissen und der Legitimation von bestimmten Formen der Intimität, des Zusammenlebens und des Begehrens. In diesem Sinne profitiert das Streben nach dem Aufbrechen naturalisierter binärer Geschlechterrollen von Margulis' Arbeit: Symbiose ist als Begriff notwendig geworden, um Tunnel unter den Speziesgrenzen hindurch zu graben und Brücken zwischen den Ästen des Stammbaumes zu bauen. Die Realitätsinterpretationen und -repräsentationen – die „Geschichten, die Welten machen“ (Haraway 2018: 22) müssen verflochtener, unordentlicher, und kleinteiliger ausfallen. Die Überschreitung klassifikatorischer Grenzen und binärer Raster im Bereich des Lebens ist die Regel – nicht die merkwürdige Ausnahme.

// Literaturverzeichnis

- Darwin, Charles (2019): *The Origin of Species* (1858). London, Penguin Random House UK
- Dawkins, Richard (1978): *Das egoistische Gen*. Berlin, Heidelberg, New York, Springer-Verlag
- Feldman, John (Regie) (2017): *Symbiotic Earth – How Lynn Margulis rocked the boat and started a scientific revolution*. [Film]. Spencertown: Hummingbird Films
- Gilbert, S. F. (2017): *Holobiont By Birth: Multilineage Individuals as the Concretion of Cooperative Processes*. In A. Tsing, E. Gan, H. Swanson, & N. Bubandt (Hrsg.), *Arts of Living on a Damaged Planet* (S. M73–M89). University of Minnesota Press
- Haraway, Donna J. (2018): *Unruhig bleiben: Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Frankfurt a.M., Campus Verlag GmbH
- Interlocking Roots (2018): *Perfect Flowers. A Queer Botany Zine*. Eigenverlag <https://interlocking-roots.files.wordpress.com/2019/08/interlocking-roots-perfect-flowers-zine-online-version.pdf> (21.12.2021)
- King, Irvin L. (1991): *In Search of Lowenfeld's Proof That Coloring Books Are Harmful to Children*. In: *Studies in Art Education* 33 (1), S. 36. <https://doi.org/10.2307/1320575> (21.12.2021)
- Koreuber, Mechthild/ Aßmann, Birte (Hg.) (2018): *Das Geschlecht in der Biologie – Aufforderung zu einem Perspektivenwechsel*. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft
- Lehmann, Ann-Sophie (2019): *Coloring Books*. Vortrag gehalten auf der IKKM Lectures, Weimar, November 27. <https://ikkm-weimar.de/publikationen/video-audio/ikkm-lectures/coloring-books/> (21.12.2021)
- Liefe, Otter (2020): *Queer Animals Coloring Zine*. USA, Microcosm Publishing
- Lowenfeld, Viktor (1957): *Creative and mental growth*. 3. Aufl. New York, Macmillan
- Margulis, Lynn (1970): *Origin of Eukaryotic Cells*. New Haven and London, Yale University Press
- Dies. (1999): *Symbiotic Planet: A New Look At Evolution*. 1. Aufl. New York, Basic Books
- Dies. (2017): *Der Symbiotische Planet*. Frankfurt am Main, Westend Verlag
- Dies. / Fester, René (Hg.) (1991): *Symbiosis as a Source of Evolutionary Innovation – Speciation and Morphogenesis*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press
- Dies. / Sagan, Dorion (1986): *Microcosmos – Four Billion Years of Evolution from Our Microbial Ancestors*. 1. Aufl. New York, Summit Books
- Dies. / Sagan, Dorion (1988): *The Microcosmos Coloring Book*. Boston, San Diego, New York, Harcourt Brace Jovanovich Publishers
- Dies. / Sagan, Dorion (1990): *Origins of Sex*. Yale University Press
- Dies. (1997): *Microcosmos – Four Billion Years of Evolution from Our Microbial Ancestors*. Berkeley, Los Angeles, California, University of California Press
- Margulis, Lynn / Schwartz, Karlene V. / Dolan, Michael (1999): *Diversity of Life: The Illustrated Guide to Five Kingdoms: The Illustrated Guide to Five Kingdoms*, 2. O.O., Jones & Bartlett Learning O.A. (1999): *Lexikon der Biologie: Protoctista*. spektrum.de <https://www.spektrum.de/lexikon/biologie/protoctista/54262> (21.12.2021).
- O.A. (2021b): *Lexikon der Biologie: Parthenogenese*. spektrum.de <https://www.spektrum.de/lexikon/biologie/parthenogenese/49650> (21.12.2021).
- Parnell, Peter / Richardson, Justin (2005): *And Tango Makes Three*. New York, Simon & Schuster Books for Young Readers

Petersen, Barbara / Bärbel Mauss (Hg.) (2006): Das Geschlecht der Biologie. Bd. 11. NUT – Frauen in Naturwissenschaft und Technik. Mössingen-Thalheim, thalheimer

Reitschuster, Lena (2021): Holobiont: Paradigmenprenger und Prototyp eines neuen Weltverhältnisses – Ideengeschichte eines biologischen Terminus. Magisterarbeit [unveröff.]. HfG Karlsruhe

Schiebinger, Londa. (2013): *Nature's Body – Gender in the Making of Modern Science*. 5. Aufl. New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press

Smocovitis, V. B. (1992): *Unifying Biology: The Evolutionary Synthesis and Evolutionary Biology*. In: *Journal of the History of Biology*, 1 (25), S. 1–65

Special Art (2020): 100 Tiere – Malbuch für Erwachsene: Entspannen und die Kreativität fördern mit 100 stressabbauenden Tiermotiven, Bd. 1, Eigenverlag

The American Library Association (2020): Top 10 Most Challenged Books Lists. The American Library Association. <https://www.ala.org/advocacy/bbooks/frequentlychallengedbooks/top10> (21.12.2021).

Wynter, Sylvia (2003): *Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation – An Argument*. In: *CR: The New Centennial Review* 3 (3), S. 257–337

// Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: „Journey to the Center of the Cell“, Lynn Margulis und Dorion Sagan, *The Microcosmos Coloring Book* (Boston, San Diego, New York: Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1988), 12.

Abb. 2: „Trypanosome Life Cycle“, Illustration von Kathryn Delisle, Lynn Margulis und Dorion Sagan, *The Microcosmos Coloring Book* (Boston, San Diego, New York: Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1988), 182f.

Abb. 3: „Penicillium Green Mold“, Lynn Margulis und Dorion Sagan, *The Microcosmos Coloring Book* (Boston, San Diego, New York: Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1988), 195.

Abb. 4: „Rhizopus Black Bread Mold“, Illustration von Christie Lyons, in: Lynn Margulis und Dorion Sagan, *The Microcosmos Coloring Book* (Boston, San Diego, New York: Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1988), 206f.

Abb. 5: „The Park“, Illustration von J. Steven Alexander, in: Lynn Margulis und Dorion Sagan, *The Microcosmos Coloring Book* (Boston, San Diego, New York: Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1988), 176f.

Abb. 6: „Slime Mold“, ausgemalter Lebenszyklus des Schleimpilz, Illustration von Sheila Manion-Artz, koloriert von Lena Reitschuster, Original in: Lynn Margulis und Dorion Sagan, *The Microcosmos Coloring Book* (Boston, San Diego, New York: Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1988), 55.

Abb. 7: „Which is Which? An Example from each Kingdom“, ausgemalte Beispiele der 5 Kingdoms, Illustration von J. Steven Alexander, koloriert von Anthea Oestreicher, Original in: Lynn Margulis und Dorion Sagan, *The Microcosmos Coloring Book* (Boston, San Diego, New York: Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1988), 31.

Abb. 8: „Flagellated Bacteria“, ausgemalte Bakterienzellen mit Flagellen, Illustration von Christie Lyons, koloriert von Anthea Oestreicher, Original in: Lynn Margulis und Dorion Sagan, *The Microcosmos Coloring Book* (Boston, San Diego, New York: Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1988), 27.

// Angaben zu den Autorinnen

Anthea Oestreicher (M.A.) ist eine interdisziplinäre Designerin und Forscherin an der Schwelle zwischen Naturwissenschaft, Kunst und Gesellschaft. Mit einem Diplom in Kommunikationsdesign (2017, h_da) und einem Master in Design&Future Making (2022, HS Pforzheim) sieht sie Design als physisches Erzählen um mit handwerklichen Praktiken die Verstrickungen zwischen Leben und Lebewesen, sowie dem forschenden Denken über die Welt im Anthropozän zu vermitteln. In ihrer Masterthesis „(B)Othering- substrate of coexistence“ verfasste sie ein theoretisches, sowie ein experimentell-praktisches Kompendium zu sympoietischen Gestalten und Ko-Laboration. Als akademische Mitarbeiterin ist sie an der Hochschule Pforzheim als auch im BioDesignLab der HfG Karlsruhe beschäftigt, wo sie zu neuen (Bio-)Materialien, Konvivialismus und anderen Narrativen für das Design forscht.

Lena Reitschuster (M.A.) ist akademische Mitarbeitende an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe. Nach einem Bachelorstudium in Südasiastudien und Religionswissenschaft an der Universität Heidelberg schloss sie ein Magisterstudium der Philosophie, Kunstwissenschaft und kuratorischen Praxis an der HfG Karlsruhe an. Das Baden-Württembergstipendium ermöglichte ihr einen Aufenthalt an der New School in New York. Ihre Forschung ist an der Schnittstelle von Philosophie, Wissenschaftsgeschichte und Kunst angesiedelt. Sie interessiert sich für die Ideen- und Begriffsgeschichten rund um Interspezies-Abhängigkeiten, Transformation von

Kosmologien und die Konzeptualisierungen notwendiger Systemänderungen angesichts der ökologischen Krise.

Ihre Magisterarbeit (2020) trägt den Titel „Holobiont – Paradigmenprenger und Prototyp eines neuen Weltverhältnisses: Ideengeschichte eines biologischen Terminus“ und befasst sich mit der Rezeptionsgeschichte des von der Evolutionsbiologin Lynn Margulis popularisierten Begriffs *Holobiont*, die Rezeption in der Biologie ab den 2000er Jahren und seinen Transfer in die Philosophien Donna Haraways und Bruno Latours.

// 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>



VALERIE POWLES UND DIE SEEFRAUEN*PARADE. KÜNSTLERISCHE UND KOLLEKTIVE ORGANISATION NARRATIVER STRUKTUREN VON GENDERWISSEN

ABSTRACT — The text proposed here presents two temporally and spatially divergent projects in the field of collective organization concerning visual and activist communication on gender knowledge and analyses its aesthetic and pedagogical approaches in the present and its context.

— On the one hand, creative project- and collective work has recently taken an essential part within the postfordist labour paradigm and is already inscribed as another precarious mode of production corresponding to neoliberal logics in knowledge capitalism. On the other hand, however – and this is the focus of the text – there are collective forms of knowledge production and communication which oppose and challenge those logics and hegemonial narratives. The film about Valerie Powles and the Seefrauen*Parade show exemplarily through artistic and theoretical engagement with gender knowledge on an aesthetic level and in relation with the topos of visibility, that it can be possible to create public spheres that didn't exist before.

— Mit dem Bezug auf u.a. Donna Haraways Vorschlag eines *storying otherwise*¹⁾, nimmt sich diese Ausgabe von FKW vor, Antworten, weiterführende Fragen und Vorschläge zu der Bedeutung und Beschaffenheit von Erzählung im Bereich der Vermittlung von Genderwissen zusammenzubringen und sie als Möglichkeiten einer neuen Wissenschaftskommunikationskultur auszuloten.

— Um die Frage nach kollektiv organisierten künstlerischen Formen in der Vermittlung von Wissen soll es in diesem Text gehen. Dabei gilt es nicht, die künstlerische Form begrenzt auf ein allgemeingültiges Feld von Techniken des Sichtbarmachens (Schaffer 2008: 12) zu begrenzen,²⁾ sondern künstlerische Projekte als komplexes Gefüge von Wissen aus künstlerischer, theoretischer, technischer, pädagogischer und gemeinschaftlicher Arbeit zu denken. Dieses Wissen, dass aus verschiedenen Produktions- und Lebenskontexten stammt, wird in künstlerischen Projekten versammelt, organisiert und kann vermittelt werden.

— Die zwei sehr unterschiedlichen Projekte, die ich hier vorstelle, haben als gemeinsamen Ausgangspunkt, dass sie sich in den gewählten Vorgehensweisen zum Ziel setzen (vor-) gegebenes oder

1)

Der Film „Storytelling for Earthly Survival“ (2016) von Fabrizio Terranovas bringt Donna Haraways „storying otherwise“ bspw. in ein visuelles Format (Ebeling/Zimmermann2021); vgl. auch Haraway (1995: 104).

2)

In ihrem Buch verschiebt Johanna Schaffer den Topos der Sichtbarkeit vom Feld der Allgemeingültigkeit hin zu einer Auseinandersetzung mit den komplexen Prozessen im Feld der Visualität „für die höchst relevant ist, wer zu sehen gibt, in welchem Kontext – und vor allem: wie, d.h. in welcher Form und Struktur zu sehen gegeben wird“ (Schaffer 2008: 12).

bereits verinnerlichtes Wissen zu befragen, um es durch Zusammentragen von Lektüren, Positionen, Experimenten und Performances der Beteiligten zu aktualisieren. Wesentlich hierfür ist, als Projektgruppe ein künstlerisches Vokabular zu entwickeln, das dem versammelten Wissen Ausdruck verleiht und im besten Fall als Vermittlung intervenieren kann. Eine Nähe der Projekte zum Ansatz der emanzipatorischen Pädagogik, z.B. im Anschluss an die US-amerikanische Theoretikerin bell hooks, formuliert sich durch die Methoden der kritischen Reflektion und dem Ziel, Handlungsräume für mögliche Intervention in Situationen des Ausschlusses oder der Diskriminierung zu bilden:³⁾

„[...] es [geht] hooks um eine Pädagogik, die ermächtigt, die es Lernenden und Lehrenden ermöglicht, sich kritisch mit der sie umgebenden Welt auseinanderzusetzen und diese im nächsten Schritt zu verändern. Integraler Bestandteil dieser Art von Vermittlung und Bildung ist die Beleuchtung von (Ausschluss-) Kategorien wie Geschlecht, Klasse, Herkunft, sexuelle Orientierung etc. und deren Miteinbeziehen in die Entwicklung einer antirassistischen, antisexistischen und antiklassistischen Pädagogik“ (Kazeem-Kaminski 2016: 98).

— Die Projekte sind aus voneinander unabhängigen Initiativen, mit denen ich auf sehr unterschiedliche Art und Weise in den beiden Städten Barcelona und Hamburg verbunden bin, hervorgegangen. Der Beitrag stellt also auch eine Herausforderung dar, das Filmprojekt *La Maleta del Cine/Valerie Powles* und die aktivistische Intervention der *die geheimagentur/Seefrauen*Parade* als Allianzen, Texte, Stimmen, Handlungen – Ressourcen zu bündeln, praktische Erfahrung in der Wissensvermittlung von Gender, theoretisch zu reflektieren und Leser:innen zugänglich zu machen. Ganz im Sinne „[...] eine[r] Art komplexe[r] Schichtung und Überlappung, durch eine Art des Ineinanderschichtens von Teilen, die in – und übereinander gebaut werden [...]“ (Haraway 1995: 103).

— Mit fiktiven und dokumentarischen Erzählmodi entwickeln Kinder zusammen mit Zeitgenoss:innen von Valerie Powles die Geschichte einer Anarchistin in Katalonien und das hamburger Kollektiv *die geheimagentur* interveniert performativ auf dem Wasser und demonstriert einen feministischen Hamburger Hafen. Die Gemeinsamkeit der Projekte ist, dass ihre ebenso ungleichen Akteur:innen, kollektive Formen des Geschichtenerzählens und der Wissensproduktion explorieren.

3)

Wobei die beiden Projekte nicht im gleichen Maße an (institutionelle) Bildungs- und Kulturkontexte gekoppelt sind, sondern sich selbstorganisiert vom Rand her formuliert haben. Insofern ist die Einschätzung eines emanzipatorischen pädagogischen Ansatzes und die theoretischen Verbindungen zu bspw. bell hooks ein simultaner während der Projektrealisation erst entstehender oder nachträglich hier gesetzter Referenzrahmen.

— Kollektiv und kreativ organisierte Arbeit bedeutet aber nicht unter allen Umständen *storying otherwise*, denn kooperativ oder kollektiv organisierte Produktion gekoppelt an Kreativität ist bereits wesentlicher Bestandteil im neoliberalen Arbeitsparadigma und lässt sich begrifflich, aus der industriellen Produktion kommend, unter der Bezeichnung *Toyotism*⁴⁾ (als Nachfolge der (post-)fordistischen Produktion) zusammenfassen. Seit der Jahrtausendwende untersuchen immer wieder mit unterschiedlichen Schlussfolgerungen Autor:innen (u.a. Boltanski/Chiapello 2003, Illouz 2007, Lazzarato 2007, Buchmann 2006, Von Osten 2012, Bröckling 2007) die Arbeitsbedingungen der sogenannten „neuen umherschweifenden Produzent:innen“ (Negri/Lazzarato/Virno 1998) im Zusammenhang mit den technologischen und organisatorischen Veränderungen innerhalb der neoliberalen Wissensgesellschaft. Wie gut sich Prozesse der Teilhabe als partizipatorische Elemente in das neoliberale Produktionsparadigma einfügen, formuliert sich in der Bezeichnung der *Prosumer:innen*⁵⁾ oder darin, was Tiziana Terranova *Free Labor* nennt: „Free labor is the moment where [...] knowledgeable consumption of culture is translated into productive activities that are pleurably embraced and at the same time often shamelessly exploited“ (Terranova 2000: 37).

— Nora Sternfeld beschreibt einen gegenwärtigen „partizipatorischen Imperativ“ (Sternfeld 2014: 73) und das „Einbeziehen Aller“ (Ebd.: 74) im Zusammenhang von Vermittlungsarbeit innerhalb des institutionellen Kunstfeldes. Hierbei, so argumentiert sie, tendiere Partizipation eher zu Interaktion, die aber eine Strukturveränderung von (Macht-) Verhältnissen von vornherein ausschließt: „Partizipation, bei der sich möglichst Viele beteiligen sollen, ohne dass sie etwas zu entscheiden haben“ (Ebd.: 121).⁶⁾

— Zudem und unabhängig vom Produktions- und Mitmachmodus besitzt der Inhalt zu leiblicher Geschlechtlichkeit nach wie vor als wiederholendes Storytelling und in Bildern Vorreiter:innenrolle, um Produkte und stereotype Zuschreibungen erfolgreich zu platzieren (bspw. Werbrat 2021).

— Demgegenüber bzw. mittendrin, so meine Argumentation, stehen andere Formen und Inhalte kollektiver Wissensproduktion und Vermittlung, die sich mit eben diesen Narrativen, die einer privatisierenden und kapitalistischen Verwertungslogik folgen, anlegen, um neue Wissensgemeinschaften basierend auf einem Diskurs der Commons zu bilden.

— Die zwei zeitlich und örtlich auseinanderliegenden Projekte im Bereich der kollektiven Organisation von visueller und aktivistischer Vermittlung von Genderwissen, die gleich folgen, situieren

4)

Die Bezeichnung „Toyotism“ verweist auf die auf kollektive Form der Arbeitsorganisation, die in dem Automobilunternehmen Toyota strategisch eingesetzt wurde, um die individuelle als auch die kollektive Produktionskapazität zu maximieren und sicherzustellen (vgl. Annavajhula: 2021).

5)

Die Bezeichnung *Prosumer*, die sich aus den englischen Wörtern *Producer* und *Consumer* bildet, wurde erstmals 1980 von Alvin Toffler eingeführt, um zu beschreiben wie Verbraucher:innen Produkte teilweise durch ihr Handeln mitgestalten. (Wikipedia: 2021).

6)

Sternfeld stellt dem „partizipatorischen Imperativ“, der einer hegemonialen Logik folgt, eine Partizipation der Teilhabe entgegen „[...] nicht als bloßes Mitmachen[...] [,] sondern als eine Form der Teilnahme und Teilhabe, die die Bedingungen des Teilnehmens selbst ins Spiel bringt“ (Sternfeld 2014: 76), bei der die Logik auch erst noch verhandelt werden muss.

ihre sehr unterschiedlichen ästhetischen Vorgehensweisen in Relation zu Fragen in der Stadt und Gender. Sie gehen den Fragen nach: Wer war die Frau, von der es nur einige wenige Spuren gibt, die sich aber zu Lebzeiten als politische Aktivistin in der Stadt einen Namen gemacht hat? Wie bildet man einen feministischen Hafen?

— Mit Bezug auf die semiotische Theorie von Bildern geht es um, kollektive Arbeit *an* und das Umcodieren *von* bestehenden oder auch fehlenden visuellen Zeichen. Stuart Hall, Mitbegründer der Cultural Studies, hat herausgearbeitet, dass es von Bedeutung ist, wie und wofür Bedeutung hergestellt werde (Hall 1997: 25).

— Nach Hall wird Bedeutung erst durch die Verwendung repräsentativer Systeme wie z.B. Konzepte und Zeichen hergestellt. Objekte repräsentieren diese Ideen und operieren innerhalb der Sprache als Zeichen. Kommunikation basiert demnach auf den Relationen der materiellen, konzeptuellen und bezeichnenden Welt, sie werden durch kulturelle und linguistische Codes dominiert. Diese komplexen Verhältnisse produzieren Bedeutung. Mit Antke Engel spitzt sich Stuart Halls Konstruktion von Bedeutung im Kontext dieser Arbeit noch weiter zu: Vermittlung auch als (künstlerische und kollektive) Intervention gedacht: „Repräsentation als Bedeutungsproduktion und Wirklichkeitskonstruktion schafft den theoretischen Rahmen, um ein Konzept der ‚Repräsentation als Intervention‘ zu entwickeln“ (Engel 2002: 126).

— Hierzu begeben sich die einzelnen Projektbeteiligten gemeinschaftlich sogar manches Mal auf unsicheres Terrain, und versammeln Wissen und Nicht-Wissen zu neuen Komplexitäten, die es vorher so noch nicht gab.

„Versammlungen sind als *situierte Gefüge kollektiver Intelligenz* konstituiert. Sie sind Räume der Verwurzelung und Planung, in denen wir die Handlungsmacht des *gemeinsamen Denkens* erleben, der Entwicklung einer Idee [...] die vor der Situation der Versammlung selbst nicht vorhanden war“ (Gago 2021: 183; Hervorhebungen im Original).

— Der Wunsch, künstlerische und vermittelnde Ansätze von Genderwissen hervorzuheben ist, Leser:innen zu motivieren die vorgestellten Praktiken aufzugreifen, sich anzueignen und das von Veronica Gago beschriebene *Gefüge kollektiver Intelligenz* als wachsende und kommende Wissensgemeinschaft zu verstehen.

WER WAR VALERIE POWLES? KÜNSTLERISCHE FILMVERMITTLUNG MIT KINDERN, 2019

„Ich weiß nicht, ob ich ignoriert werde, weil ich eine Frau, eine Ausländerin oder eine Anarchistin bin.“ (Valerie Powles)⁷⁾

— Wenn ich aus heutiger Sicht darüber nachdenke, könnte Valerie Powles angeführtes Zitat als Ausgangspunkt für einen Film über Intersektionalität gelesen werden. Welche Erfahrungen, Gemeinsamkeiten und Unterschiede liegen zwischen der kritischen Frage „Ain't I a Woman?/Bin ich etwa keine Frau?“ von der Schwarzen Frauenrechtlerin Sojourner Truth, 1851 hinsichtlich vielfältiger Diskriminierungsformen seitens weißer Frauen in der US-amerikanischen Frauenbewegung⁸⁾ und dem Zitat der weißen britischen Immigrantin Valerie Powles im Katalonien der neunziger Jahre?

— Zu dem Zeitpunkt als Raquel Garcia Muñoz und ich das Filmprojekt des *La Maleta del Cine*⁹⁾ initiierten, bildete der intersektionale Ansatz keinen zentralen theoretischen Bezugspunkt. Erst im Nachhinein stelle ich fest, dass der Dialog mit den Kindern über Frauen, Immigration und politischer Orientierung, all das was Valerie Powles verkörperte, den Ansatz nicht nur fassen, sondern die Komplexität/Überschneidung von unterschiedlichen Diskriminierungsformen befragen und vermitteln kann.

— In dem künstlerischen Filmvermittlungs-Kurs erforschten wir 2019¹⁰⁾ mit einer Gruppe von Kindern¹¹⁾ im Alter zwischen 7 und 10 Jahren aus dem Stadtteil *Poble Sec* in Barcelona die Spuren der englischen Anarchistin und Feministin Valerie Powles und befragten die Gegenwart und das Viertel nach ihr.

— Gemeinsam versuchten wir uns vorzustellen, wer die Person Valerie Powles sein könnte oder wer sie war, wie der Name klingt, wie sie aussah, wohin sie ihre Wege in *Poble Sec*, mit welcher Motivation, führte. Ein Kind sagte: „[...] der Name ist nicht von hier [...] er klingt englisch! [...], wenn sie in Barcelona lebte und von woanders herkam, dann war sie eine Immigrant:in, so wie Viele von uns hier auch!“ Wir fragten uns: Mit welchen Vorstellungen von der Stadt kam Valerie Powles 1950 im Hafen von Barcelona an und wie sah die Person Valerie Powles aus? Ohne zusätzliche Informationen zu ihrem Namen zeichnen alle Kinder eine Frau mit Hut und Koffer.

— Der wöchentlich im Kulturhaus *El Sortidor* stattfindende Kurs ging 4 Monate. Das Ziel des Kurses, einen gemeinsamen Film mit Kindern herzustellen, kann mit der libertären Pädagogik von Célestin Freinet in Verbindung gebracht werden, bei dem das

7)

„No sé si no me hacen caso por ser mujer, extranjera o anarquista“ Valerie Powles, Grabstein Barcelona, [Übersetzung A.S.].

8)

Ab 1989 prägte die Schwarze US-amerikanische Juristin Kimberlé Crenshaw den Begriff *Intersektionalität* mit der Veranschaulichung der *Kreuzung* (intersection) gleichzeitig auftretender Diskriminierungsformen aufgrund von Identitäts-Zuschreibungen; vgl. Kelly 2021.

9)

La Maleta Del Cine ist forschendes und experimentelles Kino für und mit Kinder/n. Andere Sichtweisen auf Repräsentationsformen zu gesellschaftsrelevanten Themen wie bspw. Gender und soziale Klasse werden im Vorfeld erarbeitet und laden zum kommunikativen Handeln ein; vgl. *La Maleta del Cine* 2019).

10)

Der Kurs wurde von der Stadt Barcelona unter dem Titel *Mein Stadtteil ist eine Welt* gefördert.

11)

Teilmehmende Kinder des Kurses: Victor Alcàzar Martínez, Tomás Als Carretero, Amarai Costas Olavarria, Armand Gutiérrez Trallero, Nora Mir Comi, Pathió Ramírez- Karell, Cordes Romero Cortés, Imitihaz Ribó Coma, André Russo García, und Maro del Solar Marín.

Fertigen einer eigenen Zeitung wesentlicher Bestandteil von kollektiver Medienarbeit mit Kindern ist (Preston 2021).

— Die Koordinaten aus dem Leben von Valerie Powles gliederten den Kurs in vier Exkursionen zur Wissensvermittlung und der audiovisuellen Dokumentation von Orten im Stadtteil. Im Vorfeld lernten die Kinder das Video- und Sound-Equipment als Aufzeichnungsgerät kennen, um das eigene Erkunden und das In-Erfahrung-Bringen von Informationen zu dokumentieren. Die Stationen im Stadtteil wurden als filmische Animation kartiert und veranschaulichten die Wege von Valerie Powles in Poble Sec. Hierbei setzte sich die Gruppe mit den eigenen Wohnorten zu den festgelegten Orten in Beziehung [Abb. 1].

— In der 2014 gegründeten Buchhandlung, der Kaffee-Bar und dem Veranstaltungsort *La Raposa*¹²⁾ befragten die Kinder zwei Personen, die ihnen als Informant:innen zu Valerie Powles von uns als Kursleiterinnen vorgeschlagen wurden. Einige Kinder kannten die *La Raposa* bereits, für andere war dies ein neuer Ort in dem Stadtteil, in dem sie selbst leben.

— Vor laufender Kamera befragen die Kinder eine der Initiator:innen von *La Raposa*, Natalia de Solar, zu ihrem Wissen über Valerie Powles. De Solar wusste ebenso wenig über Valerie Powles wie die Gruppe, die sie befragte, sie hatte den Namen Valerie Powles aber schon mehrfach gehört und er stünde im Zusammenhang mit einer wichtigen Figur im Stadtteil [Abb. 2].

— Erst als die zweite Informantin, Layla Dworkin¹³⁾ von der Kultur und Geschichts-Kooperative *La Laberinta* in der *La Raposa* erschien, traf die Gruppe auf eine Expertin, die mehr zu erzählen hatte. Layla Dworkin berichtete von dem Gedenkstein, der am Hang des Montjuïc liegt und eine Metallplakette mit Valerie Powles Namen trägt: hier wurde angeblich ein Teil der Asche nach ihrem Tod vergraben (Pérez 2021).

— Während der Stein mit der Metallplakette eher den End- und späteren Erinnerungspunkt markiert, gab Layla Dworkin einen weiteren Hinweis auf einen Ort in Valerie Powles Leben, den ehemaligen Schutzbunker und das heutige Museumszentrum *Refugio 307*.¹⁴⁾ Vor dem Gebäude, in dem Valerie Powles lebte, stand eine alte Glasfabrik, die eines Tages geschlossen wurde. Die Stadtverwaltung von Barcelona begann nach ihrer Schließung mit der Durchführung einiger Bau-

12)

Thematische Schwerpunkte in der Kaffee-Bar-Buchhandlung *La Raposa* sind feministische und LGBTQ-Positionen, Kinderliteratur mit Gender-Perspektiven und Anti-Speziesismus (La Raposa 2021).

13)

Layla Dworkin ist Historikerin und Gründungsmitglied von *LaLaberinta*. Webseite des Projektes: <https://lalaberinta.org/> (24.12.2021).

14)

Am 16. März 1937 wurden die Straßen von *Poble Sec* zum ersten Mal durch Angriffe aus der Luft bombardiert. Als Reaktion darauf baute die Bevölkerung Luftschutzbunker, Labyrinth von unterirdischen Tunneln, die in vielen Fällen bis heute erhalten geblieben sind.



//Abbildung 1

La Maleta del Cine: Kartieren und Animation aus Papier von Valerie Powles Wegen, 2019 Dokumentationsfoto



// Abbildung 2

La Maleta del Cine, Kinder befragen und filmen Passant:innen in Poble Sec zu Valerie Powles, 2019, Dokumentationsfoto

arbeiten zur Verbesserung der Infrastruktur in dem Viertel. Valerie Powles, so erzählte Dworkin, sah von ihrem Balkon aus den Bauarbeiten zu und entdeckte ein kleines Loch in der Bergwand des Montjuïc. Sie beschloss, hinunterzugehen und selbst zu sehen, was es war. Bei näherer Betrachtung stellte sie fest, dass es sich um eine Art Tunnel handelte, der sich fortsetzte und nicht Teil der neuen Baustelle war. Sie fand heraus, dass es sich um den zivilen Schutzpunker, dem *Refugio 307* handelte. Valerie Powles veranlasste diese Entdeckung zum politischen Aktivismus der kulturellen Erinnerung im Stadtteil, der in den ersten Jahren wenig Beachtung fand. Dennoch konnte sie durch Mobilisierung von Nachbar:innen und Historiker:innen schlussendlich die Stadtregierung davon überzeugen, den ehemaligen Schutzbunker als Ausstellungsraum und Gedenkstätte zu erhalten.

Während die vorangegangenen Exkursionen die individuelle und kollektive Vorstellungswelt der Kinder zu Valerie Powles anregte, wurde die letzte Station ein Abgleich mit Zeitzeug:innen. In der Kneipe *El Saltó* befragten die Kinder acht Jahre nach Valerie Powles Tod Freund:innen und Gefährt:innen u.a. Manel Aisa Pàmpols, Gründer des Archivs und der Geschichtswerkstatt *Ateneo Enciclopédico Popular* im Raval.¹⁵⁾ Er erzählte z.B., wie sich Valerie Powles mit dem berühmten Anarchisten- und Durruti-Biographen Abel Paz zu Weihnachten über Politik stritt oder wie sie in Müll-Container kletterte, um das alte Mobiliar des Stadt-Theaters *El Molino* zu retten versuchte [Abb. 3].

Zum Ende des Kurses ist ein essayistischer Film entstanden, in dem die animierte Kartierung von Valerie Powles Wegen zum Leitfaden des Storytellings im Film wird. An den Standorten werden die gesammelten Dokumente und Erfahrungen filmisch positioniert – den Höhepunkt bildet am Ende das Treffen mit den Zeitzeug:innen. Die Vorstellung zu Valerie Powles aus der Perspektive von Kindern und die erzählte Erinnerung von Valerie Powles Freund:innen haben intergenerational junge und alte Personen als Agent:innen im Rahmen der Produktion und Aufführung des Filmes zusammengebracht. In und für den Film *Saps qui era Valerie Powles?* (dtsch. *Weißt Du wer Valerie Powles war?*)¹⁶⁾ wurden Kinder zu Produzent:innen von Informationen, die sie selbst als Narrative zusammengetragen haben.

15)

Das *Ateneo Enciclopédico Popular* (AEP) ist ein sozialhistorisches, unabhängiges Stadtarchiv in Barcelona.

16)

La Maleta del Cine (2019): *Saps qui era Valerie Powles?* <https://www.youtube.com/watch?v=rtgoBrzaWFM> (17.7.2022).



// Abbildung 3

La Maleta del Cine: Kinder interviewen und filmen Zeitzeug:innen in der Kneipe El Saltó, Dokumentationsfoto 2019

SEEFRAUEN*PARADE / DIE GEHEIMAGENTUR FEMINISTISCHE BEWEGUNGEN AUF DEN MEEREN

_____ Ausgehend von der Frage nach kollektiven Formen der Wissensproduktion und Kommunikation von Gender, die sich mit vorherrschenden Narrativen anlegen und für andere Formen der Vermittlung eintreten, bildet die *Seefrauen*Parade* exemplarisch einen weiteren Handlungsraum der Teilhabe an künstlerischer Produktion und Vermittlung von Genderwissen in der Stadt. Am Sonntag den 22. August 2021 fand auf der Elbe Hamburgs die erste *Seefrauen*Parade* statt [Abb. 4]. Initiiert und organisiert wurde sie von der hamburger Künstler:innengruppe *die geheimagentur*.¹⁷⁾

_____ Betrachtet man die herkömmlich erzählten Geschichten zum Hafen und zur Seefahrt, so sind sie wesentlich mit männlichen Heldenfiguren besetzt. Gegendertes Spielzeug ordnet schon in frühester Kindheit Boote, Piraten, Steuerräder und Kapitänsmützen Jungen zu, während Meerjungfrauen heranwachsenden Mädchen mit Liebesgeschichten und Supplements zu Make-Up und Haarstyle-Tipps den Kopf verdrehen.¹⁸⁾

_____ *Die geheimagentur* fragt: Welche anderen Geschichten der Meere gibt es? Mit ihrem Projekt *Women of the Seven Seas* baut das Kollektiv *die geheimagentur* ein internationales Forschungsnetzwerk auf, indem sich Künstler:innen, Aktivist:innen, Forscher:innen und Seefahrer:innen über die Frage von feministischen Perspektiven zum Meer austauschen.¹⁹⁾ Basierend auf der Tatsache, dass sich vermehrt Frauen für neue Sichtweisen der Weltmeere einsetzen, sich gegen Privatisierung der Seewege, für Seenotrettung, gerechten Handel und für den Erhalt und der Konstruktion maritimer Lebensräume engagieren,²⁰⁾ wurde es ein Anliegen der *die geheimagentur*, vorherrschende Narrative zu befragen und wenig präsente Geschichten hervorzuholen als „eine Institution von internationaler Strahlkraft [...] die das Verhältnis der Geschlechter zum Meer künstlerisch erforscht“ (Peters 2021).

_____ Für die Umsetzung wurden folgende Strategien der Wissensproduktion und Kommunikationskanäle gewählt. Als Grundlage bietet die Webseite *Women of the Seven Seas*²¹⁾ eine informative Zusammenfassung, die das gesamte Wissen, das im Laufe der Zeit über Frauen auf den Weltmeeren und Häfen generiert wurde, versammelt. Das Symposium *Women of the Seven Seas* mit Gästinnen im August 2021 verband künstlerische, theoretische und politische Positionen zu einer feministischen Aneignung der Meere. Hier stellte auch die Künstlerin

17)

die geheimagentur wurde 2002 gegründet und ist ein Performance-Kollektiv, das sich zwischen künstlerischer und politischer Intervention ansiedelt: www.geheimagentur.net (24.12.2021).

18)

Ausnahme bspw. (Love 2018).

19)

Vgl. Beschreibung des Projektes auf der Webseite der *Kulturstiftung des Bundes*: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/buehne_und_bewegung/detail/women_of_the_seven_seas.html (24.12.2021)

20)

Vgl. zum Beispiel das Projekt: *Women on Waves*, eine von Frauen organisierte mobile Schiffsambulanz, die Frauen bei einem gewünschten Schwangerschaftsabbruch unterstützt. <https://www.womenonwaves.org/> (9.3.2023). Carola Rackete ist eine deutsche Kapitänin und politische Aktivistin der *Sea-Watch 3*; vgl. *Der Spiegel* 2021.

21)

Webseite des Projektes: <https://womenofthesevenseas.net/> (9.3.2022).



// Abbildung 4

Anja Steidinger: Seefrauen*Parade, Hamburger Hafen, Dokumentationsfoto 2021

092

und Aktivistin Constance Hockaday ihre Arbeit vor²²⁾ und erzählte, wie sie als Teenager:in zum Kollektiv *Floating Neutrinos* kam und in der Floßgemeinschaft über Kollektivität auf dem Wasser lernte (Peters 2021). *Die geheimagentur*, die schon seit vielen Jahren zum Hafen forscht, bringt bei dem *Women of the Seven Seas* Symposium auch *FESAN (Femals Seafarers' Association of Nigeria)* mit allen anderen Gästinnen zusammen und schafft auf die Weise Verbindungen, die erst durch die Vieldimensionalität und post-koloniale Perspektive des Projektes ermöglicht wird. Unter den Gästinnen ist auch die Theoretikerin, Françoise Vergès, die dekolonial, intersektional und feministisch schreibt:

„Eine Feministin kann nicht für sich in Anspruch nehmen, sie besitze *die* Theorie und *die* Methode, sie strebt nach Transversalität. Sie stellt die Frage, was sie nicht sieht, sie versucht das Korsett der Schulbildung zu dekonstruieren, das ihr beibrachte, nicht mehr zu sehen, nicht mehr zu fühlen, ihre Sinne zu betäuben, nicht mehr lesen zu können, in sich gespalten und von der Welt getrennt zu sein. Um denken zu können, muss sie wieder lernen zu hören, zu sehen, zu fühlen“ (Vergès 2020: 38).

— Um geteiltes Wissen, zum einen *abgetrennt* von normativen Bildungsplänen und als *Teilhabe* an der Produktion von *siutiertem Wissen* aus vielen Richtungen, geht es auch bei der Initiierung der ersten *Seefrauen*Parade* und ihrem Vernetzungstreffen bei *PARKS*.²³⁾ Die Organisator:innen nahmen sich vor, den realen Stadtraum mit feministischen Narrativen zu bespielen. Hier galt es, den Hamburger Hafen, der mit seiner Geschichte in die patriarchalen, kriegerischen und ausbeuterischen Praktiken des Kolonialismus verwickelt ist, ebenso zu befragen, wie die gegenwärtige Situation von bspw. Frauenarbeit im Hafen. Das Symbol, der Kopf der Hydra auf der Fahne der *Seefrauen*Parade*, bezeichnet das Vorhaben *Viele-Zu-Werden* und *Sich-Nicht-Vom-Weg* abbringen zu lassen, all die Geschichten hervorzuholen, die in der Versenkung liegen. „*Women of the Seven Seas and the First Shefarers' Parade of Hamburg* are about collecting and embodying these stories, about creating a hydrarchical forum for them“ (Peters 2021).²⁴⁾ An der *Seefrauen*Parade* auf der Elbe nahmen Boote mit Kapitäninnen teil²⁵⁾, die Schiffe waren via dem aktiven *Seefrauen*funk*²⁶⁾ und durch Lautsprecher miteinander verbunden. Die einzelnen Besatzungen und Funktionen der Schiffe wurden in der Schiffsbegrüßungsrede an der Hübenerstraße 55,

22)

Hockaday, Constance: <http://www.constancehockaday.com/> (9.3.2022).

23)

Webseite von *PARKS*: HH <https://hallohallohallo.org/de/parks> (24.12.2021).

24)

Seefrauen*funk, Zitat gesprochen von Sibylle Peters (2021).

25)

Teilnehmerinnen und Schiffe waren (Auswahl): Repräsentantinnen der Seenotrettung *Seawatch 4*, des zapatistischen Schiffes *La Montaña*, und *FESAN, Frauen der Volksinitiative gegen Rüstungsexporte*, die Familienbarkasse, Alice und Julia vom *Ruderverein Bille* u.a.

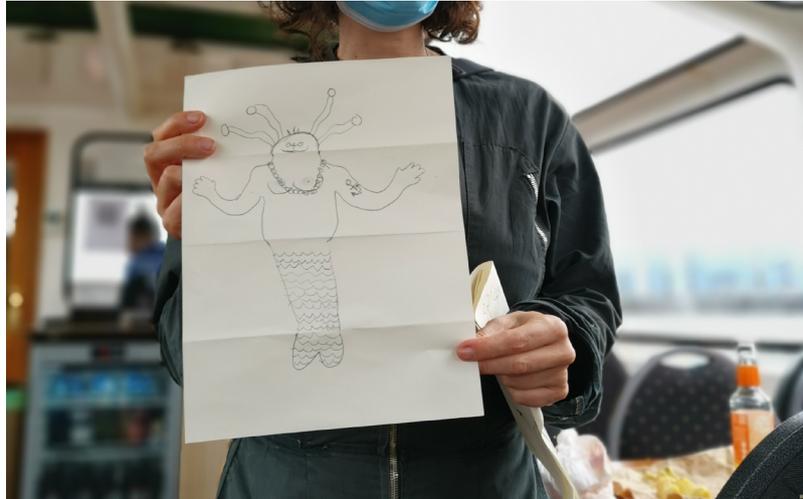
26)

Webseite des Seefrauen*funks: <https://www.mixlr.com/seefrauenparade> (17.7.2022).

am Strandkai öffentlich vorgestellt. Auf der Familienbarkasse befand sich, um ein Beispiel zu nennen, Heike Röhrs mit ihrer Familie. Röhrs ist Hafendarbeiterin und hat sich nach einem achtjährigen Rechtskampf um eine Elternzeit gegen ihren Arbeitgeber durchgesetzt und Teilarbeitszeit erkämpft.²⁷⁾ Auf der Familienbarkasse fuhren Kinder und Familien mit, auch sie sind normalerweise selten Protagonist:innen von Geschichten im Hafen. Am Tag der *Seefrauen*Parade* spielten sie eine wichtige Rolle und wünschten sich einen öffentlichen Umgang mit dem Wasser. Diesem Wunsch wurde mit kollektiv gezeichneten Transwesen (*Cadavre Exquis*) Ausdruck gegeben [Abb. 5 & 6]. Die von Kindern angefertigten Zeichnungen der Transwesen wurden als Flaschengeist:innen mit Wünschen für feministische Häfen und Meere ins Wasser geworfen. Ein Junge, der auf der Familienbarkasse mitfuhr, fragte zum Ende, ob es jetzt jedes Jahr eine *Seefrauen*Parade* geben wird, sowie es alljährlich den Hafengeburtstag gibt.

27)

Vgl. Labournet 2021.



// Abbildung 5

Anja Steidinger: *Seefrauen*Parade*, Hamburger Hafen, Kinderzeichnung auf der Familienbarkasse, Dokumentationsfoto 2021

KOLLEKTIVE UND KÜNSTLERISCHE ORGANISATION ALS UMLERNEN

— Mit der *Seefrauen*Parade* und dem Film zu Valerie Powles sind kollektive und aktivistische Wissens- und Kommunikationsräume zu Gender und feministischer Kritik entstanden. Mit dem analysierenden Blick aus einer Bildungsinstitution heraus sprechend, sehe ich die Projekte dem dekonstruktiven und transformativen Diskurs eines selbst-reflexiven Bildungsverständnisses (Mörsch 2009 :10) oder, wie eingangs erwähnt, der emanzipatorischen Pädagogik nahe stehend. Materialität, Bedeutungsproduktion und Performanz werden in ihrer Funktion als konkrete Operateur:innen innerhalb der Herstellung von Wissen und Bedeutung zu Gender zueinander in



// Abbildung 6

Anja Steidinger: *Seefrauen*Parade*, Hamburger Hafen, Dokumentationsfoto 2021

Beziehung gebracht, um soziale und auf Teilhabe orientierte neue Wissensgemeinschaften zu bilden. Es kann darum gehen, institutionelle Bildungs- und Zeigeeinrichtungen unter dem Aspekt von Gendergerechtigkeit neu zu verhandeln und die von Marina Garcés ins Zentrum gerückte Frage „Wie wollen wir gebildet werden?“ (Garcés 2022: 21) als Anlass zu nehmen, zu formulieren wie wir zusammenkommen möchten und was wir gemeinsam (ver-) lernen wollen.

— Dies setzt voraus, dass es inhaltliche Anfangspunkte, künstlerische Motivationen gibt, die Personen in Bewegung setzen, etwas erzählen zu wollen und Fragen zu stellen, wie z.B.: Wie sieht/sehen diese(r) Anfangspunkt(e) aus? Sind es Fragen, Orte oder Situationen, die animieren? Sie lassen sich nicht immer sofort erkennen, benennen oder in Fragen ummünzen, manches Mal ist es nur ein Gefühl, ein Unbehagen gebunden an konkrete Momente oder (Ohn-Macht-) Verhältnisse.²⁸⁾ Mareike Teigeler beschreibt dieses Moment des Nicht-Wissens:

„Fasst man Unbehagen als Ort, der sich durch den Widerspruch erklärt, im Moment des Nicht-Wissens der Bewegung überlassen zu sein und gleichzeitig dazu animiert zu werden, neue, feinere Formen der Wahrnehmung entwickeln zu können, wird deutlich, dass Reflexion hier einer immanenten, nicht einer einordnenden Ebene entspringt. Diese Ebene ist jedoch nicht einfach da, sie muss entwickelt, bzw. erkannt werden, sie muss aus der Wirklichkeit sprudeln“ (Teigeler 2011: 211).

Hieraus entwickle sich die Motivation für neue Formen der Wahrnehmung. Diese setzt sie in das Verhältnis zu einer Ebene, die erst noch gebildet werden muss, die aus der Wirklichkeit entspringt und Reflektion ermöglicht. Die beiden Projekte, die ich hier im Bereich der Wissenskommunikation von Gender angesiedelt habe, knüpfen an Wirklichkeiten an, um sie gemeinschaftlich zu verändern, Nicht-Wissen als produktives Moment anzuerkennen und Gelerntes zu verlernen. Kommunikation von Genderwissen stellt hier keine bloße Reproduktion und Vermittlung von Informationen dar, sondern ist künstlerische Produktion, ein Versammeln von Erfahrungen, Informationen und (Nicht-) Wissen zusammen mit anderen und für andere. Künstlerische, performative und aktivistische Situationen des Lernens und Lehrens herzustellen und mit vermittlerisch pädagogischen Ansätzen zusammenzubringen, die genau solche Flächen, Räume und Ebenen bilden, sehe ich als Teil meiner künstlerischen und pädagogischen Praxis in der Lehre an der Kunsthochschule.

28)

Unbehagen und Fragen der beiden vorgestellten Projekte waren im Projekt zu Valerie Powles: Warum gibt es fast ausschließlich Statuen und Straßennamen von bedeutungsvollen Männern in der Stadt? Die Frage im Projekt zur *Seefrauen*Parade* war: Wieso sind Frauen, koloniale Verwicklung und Kinder im Hafen nicht präsent?

// Literaturverzeichnis

- Boltanski, Luc / Chiapello, Ève (2003): *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz, UVK
- Bröckling, Ulrich (2007): *Das unternehmerische Selbst: Soziologie einer Subjektivierungsform*. Frankfurt, Suhrkamp
- Buchmann, Sabeth (2006): *Under the Sign of Labor*, In: Alberro, Alexander (Hg.), *Art After Conceptual*. Cambridge/Wien, MIT Press, S. 179–195
- Engel, Antke (2002): *Wider die Eindeutigkeit Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation*. Frankfurt, Campus Verlag
- Gago, Verónica (2021): *Für eine feministische Internationale*. Hamburg, Verbrecher Verlag
- Garcés, Marina (2022): *Mit den Augen der Lernenden*. Wien, Turia + Kant
- Hall, Stuart (1997): *Representation cultural representations and signifying practices*. New York, Sage Publications
- Haraway, Donna (1995): *Die Neuerfindung der Natur. Primaten Cyborgs und Frauen*. Frankfurt, Campus Verlag
- Illouz, Eva (2007): *Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism*. Oxford, Polity Press
- Kazeem-Kaminski, Belinda (2016): *Engaged Pedagogy: Antidiskriminatorisches Lehren und Lernen bei bell hooks*. Wien, Zaglossus
- Love, Jessica (2018): *Julián is a Mermaid*. Durham, Candlewick Press
- Negri, Antonio / Lazzarato, Maurizio / Virno, Paolo (1998): *Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion*. Mannheim, Id Verlag
- Peters, Sibylle (2021): *What is a feminism of the seas?* Unveröffentlicht
- Schaffer, Johanna (2008): *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*. Bielefeld, Transcript
- Sternfeld, Nora (2014): *PLÄDOYER. Um die Spielregeln spielen! Partizipation im post-repräsentativen Museum*, In: Gesser, Susanne / Handschin, Marti / Jannelli, Angela / Lichtensteiger, Sibylle (Hg.): *Das partizipative Museum*. Bielefeld, Transcript, S.119-126
- Teigeler, Mareike (2011): *Unbehagen als Widerstand: Fluchtlinien der Kontrollgesellschaft bei Helmut Plessner und Gilles Deleuze*. Bielefeld, Transcript
- Terranova, Tiziana (2000): *Free Labor: Producing Culture for the Digital Economy*. In: *Social Text*, Nr. 2, Vol. 18., S. 33–57
- Vergès, Françoise (2020): *Dekolonialer Feminismus*. Wien, Passagenverlag

// Filmverzeichnis

- La Maleta del Cine* (2019): *Saps qui era Valerie Powles?* <https://www.youtube.com/watch?v=rtgo-BrzaWFM> (24.12.2021)
- Cylixe* (2021): 1. Seefrauen*parade, Hamburg. <https://cylixe.net/projects/first-shefarer-parade/> (24.12.2021)

// Internetquellen

- Annabhajula, J.C. Bose (2021): *Taylorism, Fordism, Toyotism*. <https://www.ecosocsrcc.com/articles/ceterisparibus/businessandfinance/Taylorism-Fordism-Toyotism> (3.3.2022)
- Ebeling, Smillo/Zimmermann, Anja: *FKW*, no. 72 (2022): *Visuelle Narrative der Wissenschaftskommunikation zu Gender*. <https://arthist.net/archive/33966/view=pdf> (3.3.2022)
- Der Spiegel (2021): *Italiens Justiz stellt Verfahren gegen Carola Rackete ein*. <https://www.spiegel.de/ausland/carola-rackete-italiens-justiz-stellt-verfahren-gegen-deutsche-seenotretterin-ein-a-26ba6cbb-1a27-495c-b79e-00cc03030596> (9.3.2022)
- García Muñoz, Raquel / Steidinger, Anja (2019): *La Maleta del Cine*. <https://lamaletadelcine.net/> (24.12.2021)
- Kelly, Natasha A. (2021): *Intersektionalität als Zukunftsperspektive*. <https://www.deutsche-film-akademie.de/meldungen/diversity-kolumne-3/> (3.3.2022)
- Kooperative La Raposa (2021): <http://www.laraposacoop.org/> (17.7.2022)
- Labournet (2021): *Hafenarbeiterin gewinnt gegen Eurogate die Gewährung von Teilzeit*. <https://www.labournet.de/interventionen/solidaritaet/hafenarbeiterin-gewinnt-gegen-eurogate-die-gewahrung-von-teilzeit/> (17.7.2022)
- Lazzarato, Maurizio (2007): *Die Missgeschicke der „Künstlerkritik“ und der kulturellen Beschäftigung*. <http://eipcp.net/transversal/0207/lazzarato/de> (3.3.2022)
- Pérez, Miguel Ángel (2021): *Valerie Powles. Extranjera, anarquista y defensora de la memoria histórica del Poble Sec en Barcelona*. <https://culturalpressmagazine.com/2020/05/28/valerie-powles-extranjera-anarquista-y-defensora-de-la-memoria-historica-del-poble-sec-en-barcelona/> (24.12.2021)
- Preston, Marie (2021): *Wenn Kinder sich einmischen*. <https://art-education.hfbk.net/de/writings/wenn-kinder-sich-einmischen> (9.3.2022)

SupGaleano (2021): Geschwader 421 – Die zapatistische maritime Delegation. Sieben Personen, sieben Zapatist:innen bilden die maritime Fraktion der Delegation, die Europa besuchen wird. <https://amerika21.de/dokument/249851/zapatistische-maritime-delegation> (9.3.2022).

Von Osten, Marion (2012): Kulturelle Arbeit im Post-Fordismus. <http://www.trend.infopartisan.net/trd1201/t321201.html> (3.3.2022)

Werbrat (2021): Sexistische Werbung – Werberat rügt erneut sechs Werbemotive in 2021. <https://werberat.de/sexistische-werbung-werberat-rugt-erneut-sechs-werbemotive-2021> (3.3.2022)

Wikipedia (2021): Prosumer. <https://de.wikipedia.org/wiki/Prosumer> (3.3.2022)

// Abbildungsverzeichnis

Abb.1: La Maleta del Cine: Kartieren und Animation aus Papier von Valerie Powles Wegen, 2019 Dokumentationsfoto

Abb. 2: La Maleta del Cine, Kinder befragen und filmen Passant:innen in Poble Sec zu Valerie Powles, 2019, Dokumentationsfoto

Abb. 3: La Maleta del Cine: Kinder interviewen und filmen Zeitzeug:innen in der Kneipe El Saltó, Dokumentationsfoto 2019

Abb. 4 : Anja Steidinger: Seefrauen*Parade, Hamburger Hafen, Dokumentationsfoto 2021

Abb. 5 : Anja Steidinger: Seefrauen*Parade, Hamburger Hafen, Kinderzeichnung auf der Familienbarkasse, Dokumentationsfoto 2021

Abb. 6 : Anja Steidinger: Seefrauen*Parade, Hamburger Hafen, Dokumentationsfoto 2021

// Angaben zur Autorin

Anja Steidinger (*Berlin, 1972) ist in Hamburg aufgewachsen und hat Kunstpädagogik und Freie Kunst an der HFBK mit Schwerpunkten in Fotografie, Video und Installation studiert. Von 2006 bis 2020 hat sie in Barcelona gelebt. Dort ist auch ihre Dissertationsarbeit zu künstlerischen (Selbst)-Repräsentationen von Unbehagen im Kontext der spanischen Wirtschaftskrise entstanden (Publikation Edition Metzler, München 2015). Sie ist Mitbegründerin des spanischen aktivistischen Künstler_innenkollektivs Enmedio und des medienpädagogischen Projektes für Kinder La Maleta del Cine in Barcelona. Ihre oftmals auf gemeinschaftlicher Produktion basierende Arbeitsweise verbindet postkoloniale, antidiskriminierende Perspektiven mit lokalen Kunstprojekten und entwickelt aus künstlerischer Intervention als kritische Praxis neue Handlungsräume. Dr. Anja Steidinger ist Professorin für Kunstpädagogik. Sie arbeitet als Künstlerin an den Schnittstellen von Kunst, Politik und Bildung.

// 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

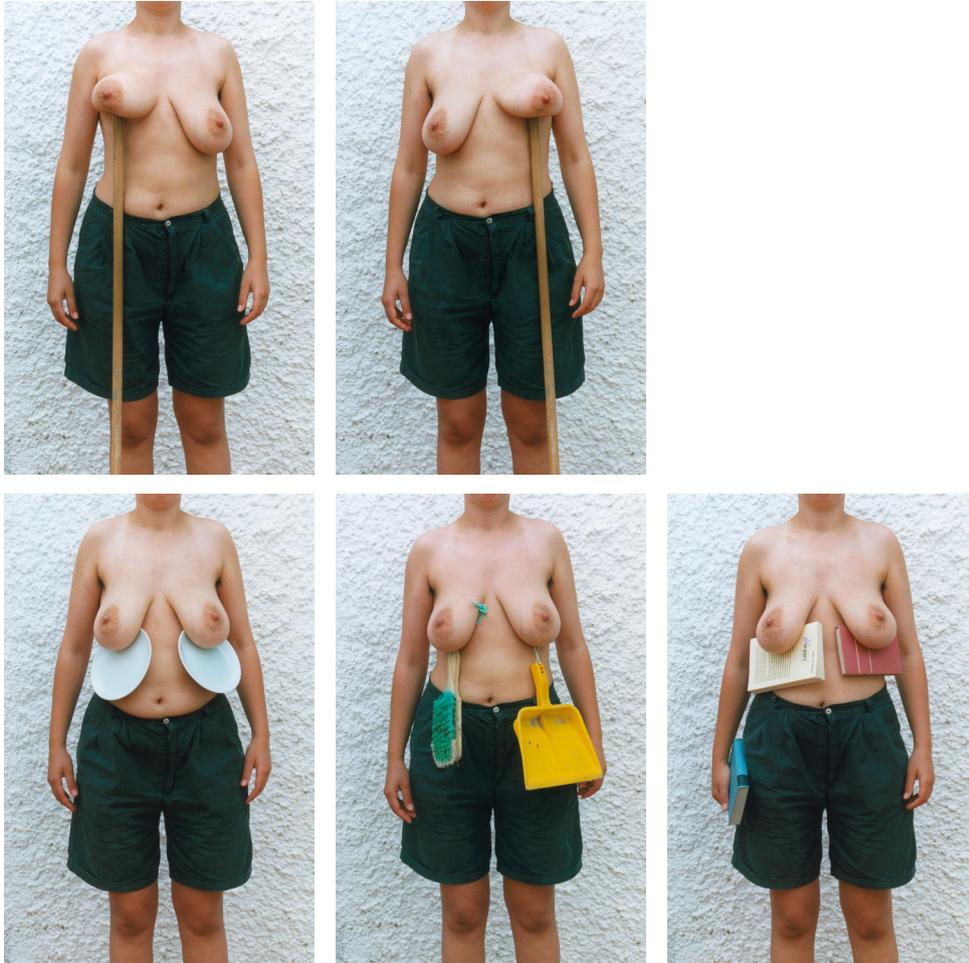
// Lizenz

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>



KÖRPERTEILE VON GEWICHT

EDITION VON EVGENIA TSANANA FÜR FKW NR. 72



// Evgenia Tsanana

Körperteile von Gewicht

Fotoserie aus dem Langzeitprojekt „Körperteile von Gewicht“ von Evgenia Tsanana
1996

Fotos: Judith Adam

Bestelladresse: tsanana@gmx.de

30×45 / Pigmentdruck auf Hahnemühle FineArt Baryta Papier

Preis:

Gesamtserie: 700 € / Auflage 10

Bilderpaar „Stütze rechts und links“: 400 € / Auflage 10

Einzelbild „Teller“, „Bücher“, „Handbesen“: 250 € / Auflage 10

Evgenia Tsanana, griechisch-deutsche Künstlerin, ansässig in Hamburg.

Arbeitsmedien: Performance, performative Vorträge, Video, Zeichnung.

Themenauswahl: Schwerkraft, menschliche Paare, Identitätsverschiebungen, Kosmologie,
Zeitwahrnehmung, Vögel und andere Tiere, das Nichts und die Luft, Licht, Raum, Atmosphären,
Erinnerung und Vertrauen

evgeniatsanana.com

// 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>



EVGENIA TSANANA: KÖRPTERTEILE VON GEWICHT, 1996

Die Fotoserie der in Hamburg lebenden Künstlerin Evgenia Tsanana ist Teil ihres Langzeitprojekts *Körperteile von Gewicht*. In Performances, Videos und Fotografien beschäftigt sich die Arbeit mit einem Körperteil, das in der westlichen Kunst als überdeterminiertes Weiblichkeitszeichen seit der Antike fest etabliert ist: dem Busen. Tsanana aber stellt sich außerhalb dieser Tradition: „Ich werde den Busen weder symbolisch noch erotisch, noch medizinisch und kaum ästhetisch behandeln, sondern als das, was ich als erstes von ihm mitkriege: als Gewicht“ (Tsanana 2000).

— Dem folgend wird die weibliche Brust hier zu sehen gegeben: Vor einer neutralen weißen (Haus-)Wand steht eine Person mit Frauenkörper, es ist die Künstlerin selbst. Vom Bildrand abgeschnitten sind sowohl ihr Kopf als auch die Beine ab den Waden. Der Blick ist damit konzentriert auf den Rest des frontal der Kamera präsentierten Körpers, der nur mit einer kurzen, schwarzen Hose bekleidet ist. Auf einer der Fotografie klemmen unter den Brüsten Schaufel und Besen. In einer anderen zwei Bücher; ein drittes Buch trägt die Künstlerin in ihrer rechten Hand. Auch zwei weiße Teller werden von den Brüsten gehalten. Und schließlich hebt ein einmal links, einmal rechts unter die Brust gespannter Besenstil jeweils einen der Busen in die Höhe.

— Die Bilder liefern eine gewitzte Antwort auf die von Tsanana gestellte Frage, ob „Körperteile von Gewicht auch praktisch eingesetzt werden“ können, z.B. „im Haushalt und sogar auch für die Bildung“ (Tsanana 2000) und ihr trockener Humor transportiert einen scharfsinnigen Kommentar zu Körperpolitiken und Geschlechterdifferenz. Der Verweis auf Haushalt und Bildung bringt zwei Felder ins Spiel, in denen das Verhältnis von Körper, Politik und Emanzipation historisch und aktuell ausgefochten wird. Das Labeling reproduktiver Arbeit als ‚weiblich‘ und die bis heute weltweit bestehenden Zugangsbeschränkungen von Frauen und Mädchen zu Bildungseinrichtungen sind dabei nur zwei Stichworte. In beiden Bereichen spielt der Körper zur Begründung für Ein- und Ausschlüsse eine entscheidende Rolle. Die angeblich besondere Eignung von Frauen für die Sphären des Häuslichen ebenso wie die damit verbundene Fremdheit gegenüber rationaler Kulturarbeit – all das wird von unterschiedlichen religiösen oder politischen Denksystemen immer wieder angeführt. Eine entscheidende Rolle dabei spielt die vermeintliche Evidenz dieser Behauptungen durch den Körper. Die „Ordnung der Geschlechter“ (Honegger 1991) ergibt

sich durch Verweise auf dessen vermeintliche Unhintergebarkeit. Dass Tsanana ihrer Arbeit einen Titel gegeben hat, der an ein berühmt gewordenes Buch aus den Gender Studies, Judith Butlers Körper von Gewicht (1995; i.Orig. Bodies that Matter) erinnert, lässt sich als Hinweis auf noch einen weiteren Aspekt innerhalb feministischer Körperdebatten lesen. Der Beitrag Butlers wurde als Dekonstruktion „zweier ständig mystisch beschworener Organe“ Penis und Vagina, verstanden (Lorenz 2000: 98). Nicht als biologische ‚Tatsachen‘, sondern „als durch Tabus und Gesetze abgesicherte kulturelle Setzung“ (Lorenz 2000: 99) werden sie bei Butler beschrieben. Vergleichbares gilt selbstverständlich auch für die Brüste, denen als sogenannte sekundäre Geschlechtsmerkmale eine verwandte Rolle bei der Zuweisung binärer Geschlechtscharaktere zukommt. Überdies sind gerade sie es, die angesichts des nahezu durchgängig verfügbaren Sichtbarkeitsverbots der Vulva (Sanyal 2020) visuell präsent sind.

— Die nüchterne, an wissenschaftliche Experimentalordnungen und Feldforschung erinnernde Anmutung von Tsananas „Körperteile von Gewicht“ situiert die Arbeit im Kontext künstlerischer Strategien der feministischen Avantgarde. Martha Wilson stellte Bildreihen von Busen-close ups zusammen (Breast Forms Permuted, 1972), Friederike Pezold fotografierte in Brustwerk (1973) ihre eigene Brust, die sie mit ihren Händen zu teils schmerzhaft erscheinenden Posen zusammenquetschte, auseinanderzerrte oder nach oben und unten drückte. Ana Mendieta thematisierte durch eine auf ihre Brust gedrückte Glasscheibe den gewaltförmigen Übergang vom Körper in Repräsentation (Glass on Body Imprints, 1972) während Nancy Youdelman in I tried Everything (1972) die Nutzung verschiedenster Geräte, Praktiken und Salben, die in der Werbung zur Brustvergrößerung und -verschönerung angeboten werden kritisch dokumentierte. Noch vor diesen Arbeiten hatte Valie Export in ihrer berühmten Performance Tapp- und Tastkino (1968) die Grenzen zwischen (weiblich konnotiertem) Privatem und (männlich konnotierter) Öffentlichkeit mittels ihres tragbaren Kinokastens infrage gestellt, durch den ihre nackten Brüste von Passant*innen befühlt werden konnten.

— Tsananas Arbeit setzt in diesem Zusammenhang besondere Schwerpunkte, indem sie konsequent von allen, wie sie im oben zitierten Programm der Arbeit formuliert, symbolischen, erotischen oder ästhetischen Interessen am Busen absieht – und diese gerade dadurch sichtbar macht. Der Busen, der Besen und Kehrschaufel hält, ist nicht der Busen, der als ideale Halbkugel von der Knidischen Aphrodite bis zu den Pin-Ups der Gegenwart stur immer

wieder gemalt oder plastisch dargestellt wurde. Es ist nicht der Busen, der als göttlich verklärt das Jesuskind stillt und auch nicht der Busen, der aus der Perspektive der Schönheitschirurgie von diesen Idealen abweicht und entsprechend korrigiert werden soll. Tsanana eröffnet demgegenüber einen anderen, lakonischen Busendiskurs, der gekonnt an der Erosion des Fundaments dieser an den Busen gekoppelten Weiblichkeitsphantasmen arbeitet.

Im Sinne des aktuellen Heftthemas ist aber noch ein weiterer Aspekt zu nennen. Körperteile von Gewicht ist Teil eines durch verschiedene mediale Kanäle bearbeiteten Projekts, u.a. auch eines performativen Vortrags. Im Beitrag von Blessless/Didine (S. 45–58) wird diese Praxis an anderen Beispielen differenziert reflektiert (vgl. Rainer 2017). Auch Körperteile von Gewicht nutzt mit dem Vortrag sowie der Objektivität vermittelnden Bildgestaltung traditionelle Formate der Wissenschaftsvermittlung. In Tsananas Arbeit jedoch wird ein anderes Wissen sichtbar und verhandelbar, das von einer körperlichen Erfahrung ausgeht. Es wird nicht als „authentischer“ oder „direkter“ ausgewiesen, sondern eröffnet einen reflektierten Blick auf die Tatsache, dass verschiedene Erzählweisen zum Körper, in diesem Fall zur Brust, existieren und dass mit diesen jeweils unterschiedliche, insbesondere auch politische, Effekte verbunden sind.

// Literaturverzeichnis

- Tsanana, Evgenia (2000): *Körperteile von Gewicht*, unveröff. Manuskript
Honegger, Claudia (1991): *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib, 1750–1850*, Frankfurt a.M., Campus
Lorenz, Maren (2000): *Leibhaftige Vergangenheit. Einführung in die Körpergeschichte*, Tübingen, Edition Diskord
Sanyal, Mithu (2020): *Vulva. Die Enthüllung des unsichtbaren Geschlechts*, Berlin, Wagenbach
Rainer, Lucia (2017): *On the Threshold of Knowing. Lectures and Performances in Art and Academia*, Bielefeld, Transcript

// 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>



ROBIN WALL KIMMERER (2013): BRAIDING SWEETGRASS. INDIGENOUS WISDOM, SCIENTIFIC KNOWLEDGE AND THE TEACHING OF PLANTS, MINNEAPOLIS, MILKWEED EDITIONS

APRIL 2020 — Gerade wurde der erste Corona-Lockdown verhängt. Alle Welt spricht noch von dem *neuartigen* Coronavirus, die Bundeskanzlerin verkündet, dass die Lage ernst sei, und als Abschiedsformel für Kommunikation mit Freunden und Bekannten etabliert sich ‚Bleib gesund‘. Es ist eine eigenartige Stimmung zwischen Realisation und Beklemmung, Solidarität und Einsamkeit, Angst und Trauer. Was langsam klar wird: das Leben mit Pandemien ist etwas, woran wir uns gewöhnen werden müssen, eine neue Normalität. Es macht sich aber auch Hoffnung breit. Was, wenn dies die Chance ist, unser von Hyperkonsum und Kapitalismus geprägtes Denken und Handeln grundsätzlich auf den Prüfstand zu stellen? Was, wenn die Fabriken, die unendlich Konsumgüter produzieren, endgültig stillstünden? Wenn Flugzeuge und Kreuzfahrtschiffe für immer am Boden und an Land blieben? Könnte dies die Gelegenheit sein *Less is More* (Hickel 2020), zumindest für jene im überprivilegierten Globalen Norden, in die Tat umsetzen?¹⁾ Welches Wissen ist relevant, um diese und andere fatale Krisen, wie die Klimakrise, zu lösen?²⁾ Ist dies der Moment, Alternativen zur imperialen Lebensweise (Brand/Wissen 2019) endlich in die Tat umzusetzen?

— Vor diesem Hintergrund fällt Mitgliedern des Convivial Thinking Kollektivs³⁾ *Braiding Sweetgrass* von Robin Wall Kimmerer in die Hände und entlang Kimmerers Metaphern des Süßgrases verweben und verflechten auch wir uns als Lesekreis, als Gruppe von Menschen auf verschiedenen Kontinenten, in mehreren Zeitzonen, vereint durch eine vorsichtige Hoffnung auf eine radikal andere, neue Normalität.

— Es ist nicht erst seit COVID-19 offensichtlich, dass es umfassender revolutionärer Schritte bedarf, um Alternativen zum gescheiterten Mainstream-Modell des hegemonialen westlichen ‚Entwicklungs-‘, Wachstums- und Fortschrittsdenkens und der universellen Konzeption der ‚einen Welt‘ zu denken und zu leben. Alternativen zu dem Modell, das sich letztlich und ausnahmslos als destruktiv erwiesen hat (Büscher 2019). Die Vision der vielen Welten, des Pluriversums (Kothari et al. 2019; Escobar 2020) erscheint attraktiv, auch vor dem Hintergrund der Infragestellung des universellen, westlichen Wissens und der Revalidierung von Epistemologien aus dem Süden (de la Cadena/Blaser 2018).

1) <https://convivialthinking.org/index.php/2020/11/13/imagining-a-just-future-for-all/> (16.8.2022)

2) <https://convivialthinking.org/index.php/2020/05/09/worlds-stories-from-the-margins/> (16.8.2022)

3) Convivial Thinking ist eine virtuelle Plattform mit dem Ziel kollaborative und kollektive Räume für inklusive, interdisziplinäre und pluriverselle Ansätze, besonders im Kontext von Entwicklung, zu schaffen. Der offene Lesekreis besteht seit 2018 und bietet einen Raum für Diskussionen und den Austausch mit Gleichgesinnten jenseits akademischer Hierarchien, race, Herkunft und Geschlecht. <https://convivialthinking.org/> (16.8.2022)

— Der deutsche Titel des Buches, *Geflochtenes Süßgras – Die Weisheit der Pflanzen*, unterschlägt in diesem Zusammenhang einen wichtigen Aspekt: die Abgrenzung von indigenem und naturwissenschaftlich-positivistischen Wissen – und gibt den Kern der Erzählung daher nur unzureichend wieder. In *Braiding Sweetgrass* geht es um fundamental gegensätzliche Weltansichten, darum wie ‚wir‘ uns und die Welt verstehen, was relevantes Wissen ist und wer eine legitime Sprecher*innenposition hat.

— Kimmerers Positionalität, sie beschreibt sich selbst als Mutter, Wissenschaftlerin, Professorin und Mitglied der Potawatomi Nation, ist zentral. Sie erzählt ihre Geschichte mithilfe des Süßgrases, das zugleich Metapher und lebendiges Wesen ist, und der Tätigkeiten, das Süßgras zu pflanzen, zu hegen, zu pflücken, zu flechten, zu verbrennen und schließlich die Gaben der Erde zu erwidern. Kimmerer schafft es so kunstvoll indigene Formen des Wissens und Weltverstehens, klassische Naturwissenschaft und ihre eigene persönliche und biographische Gratwanderung zwischen zwei Welten zu verflechten.

— Die Metaphern und Praxen des Flechtens, Verwebens und der unbedingten Relationalität ziehen sich durch das gesamte Buch. Die Schöpfungsgeschichte der Himmelsmutter bietet den passenden Einstieg für Kimmerers Kernthema: In der westlichen Tradition nimmt sich der Mensch als überlegen, als Spitze der Evolution wahr (9). Indigenes Wissen hingegen betont Interdependenzen und respektiert die nicht-menschliche Natur als ebenbürtig. Kimmerer macht klar: „Die Pflanzen erzählen uns ihre Geschichte, wir müssen zuhören und lernen“ (10). Dies illustriert sie nachdrücklich, persönlich und zugänglich anhand ihrer eigenen Familien- und Lebensgeschichte und ihren Begegnungen in und mit der Natur. Kimmerers Schreibstil ist biographisch, persönlich und sehr zugänglich. Sie macht es einem leicht die Orte, Menschen, Pflanzen, Farben, Gerüche, die sie beschreibt, vor dem inneren Auge entstehen zu lassen. Sie nimmt die Leser*innen mit auf eine Reise durch die Jahreszeiten und stellt die Schönheiten jeder Zeit heraus. Und sie macht deutlich, welche Defizite und letztlich Konsequenzen eine rein utilitaristische und extraktivistische Lebensweise hat.

— *Braiding Sweetgrass* ist dreierlei: Eine ökofeministische, eine (post-)koloniale und eine antikapitalistische Erzählung.

— Ökofeministische Ansätze setzen Patriarchat und kapitalistische Ausbeutung von Mensch (Frau) und Umwelt in Zusammenhang und machen so das Zusammendenken von Feminismus und Ökologie zum Imperativ (Mies/Shiva 1993). So kann die Metapher des Flechtens, sowohl ökologisch im Sinne des Süßgrases, als auch

sozial und gesellschaftlich, im Kontext anderer ökofeministischer Strategien wie Weben oder Patchworking gesehen werden. Der Kern dieser Strategien: nicht alle Elemente sind gleich bzw. müssen ähnlich gemacht werden, um miteinander in Verbindung zu stehen. Trotzdem sind sie unauflöslich miteinander verbunden. Kimmerer betont hier besonders die Lehren der Reziprozität und Komplementarität. Anhand der drei Schwestern, die komplementär wachsenden Pflanzen Mais, Bohnen, Kürbis, illustriert sie den Reichtum von Vielfalt und Diversität, in der jede*r Schwächen und Stärken hat, die in der Gemeinschaft und Interdependenz harmonisch in Balance stehen und sich sinnvoll ergänzen (128). Auch am Beispiel des Zusammenstehens von Bäumen betont Kimmerer: „Was wir sehen, ist die Kraft der Einheit. Was einem widerfährt, widerfährt uns allen. Wir können gemeinsam hungern oder gemeinsam schlemmen. Alles Gedeihen beruht auf Gegenseitigkeit“ (15).

— *Braiding Sweetgrass* ist auch eine (post-)koloniale Erzählung. Kimmerers Vorfahren wurden durch koloniale Siedler*innen gewaltsam von ihrem Land vertrieben, ihnen dadurch die Basis ihrer Wissensformen und Lebensweise geraubt und diese systematisch entvalidiert (17). Der Raub und die Vertreibung vom Land der Vorfahren hat nicht nur eine materielle Komponente. So schreibt Kimmerer: „Für den Siedler bedeutete Land Eigentum, Immobilie, Kapital oder Bodenschätze. Für unser Volk dagegen war Land alles: Identität, Verbindung zu unseren Vorfahren, Heimat unserer nicht-menschlichen Verwandten, Apotheke, Bibliothek, Quelle von allem, was uns am Leben hielt“ (17). Kimmerer macht klar, dass es für sie zwei Arten des Wissens gibt: den Körper und den Geist (47). Zwar wird im Kontext von Dekolonialisierungsbewegungen und Diskussionen um epistemische Gerechtigkeit um die Revalidierung indigenen Wissens gerungen (44), dennoch bleibt die Zweiteilung in global/lokal, modern/traditionell, fortschrittlich/rückwärts-gewandt, zivilisiert/unzivilisiert bestehen. Westliches Wissen, das verankert ist in Rationalität, Fortschritts- und Wachstumsglauben und in der Trennung von Mensch/Natur, Verstand/Gefühl reklamiert nach wie vor Universalität und Überlegenheit. Kimmerer navigiert persönlich immer wieder zwischen westlich-geprägter Naturwissenschaft und indigenem Wissen. Deutlich wird dies zum Beispiel in der englischsprachigen Originalfassung des Textes. Kimmerer legt Wert darauf, anders als in der Biologie und Botanik üblich, Pflanzen- und Tiernamen mit großem Anfangsbuchstaben zu schreiben, um klarzustellen, dass es sich dabei um Menschen gleichwertige Wesen handelt. Die lateinischen Klassifizierungen empfindet sie als Sprache der Distanz, die ein Lebewesen, egal ob

menschlich oder nicht-menschlich, auf einen Objektstatus reduziert (49). Vielmehr stellt sie heraus, dass es, um im Einklang mit der Natur leben zu können, zunächst darum gehen müsse, die „Grammatik des Belebten“ (wieder) zu verstehen und zu lernen. Kimmerer sagt nicht, dass die westlich-positivistische Naturwissenschaft falsch oder nutzlos sei, sie stellt allerdings klar, dass dies nicht der einzige Weg ist die Welt zu erfassen und zu verstehen. Beide stellen unterschiedliche Fragen, naturgemäß sind daher auch die Antworten andere. Kimmerer schreibt: „Ich stelle mir vor, dass die Zeit kommt, in der die intellektuelle Monokultur der Wissenschaft durch eine Polykultur komplementärer Kenntnisse ersetzt wird“ (139).

——— Schließlich lässt sich *Braiding Sweetgrass* als anti-kapitalistische Erzählung lesen. Kimmerer stellt Gaben, Geschenk und Reziprozität dem individuellen Besitz und Privateigentum gegenüber. Sie regt, insbesondere eine Leser*innenschaft im Globalen Norden, dazu an eigene Konsummuster zu reflektieren und die Erde und die Gaben der Natur als wechselseitige Geschenke an das Kollektiv menschlicher und nichtmenschlicher Lebewesen wahrzunehmen. Konsumverweigerung versteht sie als eine moralische Entscheidung, so sei etwa Wasser ein Geschenk für alle Lebewesen, und kein Gut, das gekauft und verkauft werden könne (31). Hier lässt sich *Braiding Sweetgrass* als poetisch, aber dennoch nachdrücklich formulierte Kritik der imperialen Lebensweisen lesen. „Ob wir nun wilden Lauch ernten oder ins Einkaufszentrum gehen, wie konsumieren wir auf eine Weise, die dem Leben, das wir nehmen, gerecht wird?“ (177). Kimmerer macht klar, dass Menschen sich trotz kapitalistischer Entfremdung nicht außerhalb von Natur stellen können. Diese Einsicht ist der erste Schritt, um die großen Probleme der Klimakrise und globaler Ungleichheiten zu lösen und ein gutes Leben für alle, Menschen und nichtmenschliche Wesen, zu ermöglichen.

APRIL 2022 ——— Im April 2022 hat sich Ermüdung und Ernüchterung breit gemacht. Zwar ist die Pandemie immer noch ein präsenter Begleiter, die neue – oder alte – Normalität hat allerdings einiges von dem Versprechen einer visionären Radikalität verloren. Kurz schien die Welt auf die Pause-Taste gedrückt zu haben, eine andere Welt schien möglich, aber schnell wurde klar, dass es nach dieser Pause nur zu einfach weiter geht wie zuvor. Für uns als Lesekreis bleibt *Braiding Sweetgrass* dennoch ein Buch, zu dem wir immer wieder zurückkehren. Es macht deutlich, dass Alternativen zur imperialen Lebensweise nicht erst erdacht, entwickelt und gefunden werden müssen, schon gar nicht von westlichen Expert*innen.

Tatsächlich zeigt *Braiding Sweetgrass* auf, dass es seit Jahrhunderten Lebensweisen und Kosmvisionen gibt, die sich dem selbst-proklamierten Universalismus der westlichen Moderne verweigern. Als Leser*in aus dem Globalen Norden kann es nicht darum gehen, dieses Wissen zu kooptieren oder, in Breny Mendozas (2018) Worten, darauf zu hoffen, dass die Subalternen uns retten. Dennoch funktioniert das Buch als Ratgeber und Inspiration die neue Normalität umsichtig und nachhaltig zu gestalten.

// Literaturverzeichnis

- Brand, Ulrich / Wissen, Markus (2019): *The Limits to Capitalist Nature: Theorizing and Overcoming the Imperial Mode of Living*. London/New York, Rowman & Littlefield International
- Büscher, Bram (2019): From 'global' to 'revolutionary' development. In: *Development and Change*, 50 (2) S. 484–494
- de la Cadena, Marisol / Blaser, Mario Blaser (Hg.) (2018): *A World of Many Worlds*. Durham London, Duke University Press
- Escobar, Arturo (2020): *Pluriversal Politics: The Real and the Possible*. Durham London, Duke University Press
- Hickel, Jason (2020): *Less is more: How degrowth will save the world*. London, Penguin Random House
- Kothari, Ashish / Acosta, Alberto / Salleh, Ariel / Escobar, Arturo / Demaria, Federico (Hg.) (2019): *Pluriverse: A Post-Development Dictionary*. New Delhi: Tulika Print Communication Services Pvt., Limited
- Mendoza, Breny (2018): Can the subaltern save us? In: *Tapuya: Latin American Science, Technology and Society* 1:1 S. 109–122, DOI: 10.1080/25729861.2018.1551462
- Mies, Maria / Shiva, Vandana Shiva (1993): *Ecofeminism*. London, Zed Books

// Angaben zur Autorin

Julia Schöneberg forscht an der Universität Kassel im DFG-Projekt *Zur Neuerfindung der Entwicklungstheorie*. Ihre Forschungsschwerpunkte sind (praktisches) Post-Development, sowie dekoloniale Perspektiven auf Wissen(schaft) und Pädagogik. Sie ist Sprecherin des COST-Action Netzwerkes *Decolonising Development: Research, Teaching, Practice* (DecolDEV) und Mitgründerin von www.convivialthinking.org.

// Neuste Publikationen

- (2022) *The many faces of Post-Development: alternatives to development in Tanzania, Iran and Haiti*, *Sustainability Science*, Published online: 21 June 2022, mit Daniel Haudenschild, Hadi Darvishi, Somayeh Momeni & Aram Ziai
- (2021) *Dekolonisierung der Entwicklungszusammenarbeit und Postdevelopment Alternativen – Akteur*innen, Institutionen, Praxis*, Baden-Baden: Nomos, Herausgeber*innenschaft zusammen mit Aram Ziai
- (2021) *Urgencies and imperatives for revolutionary (environmental) transitions: from degrowth and postdevelopment towards the pluriverse?*, mit Jorge Garcia-Arias, *Environmental Politics*, 30:5, 865–871, DOI: 10.1080/09644016.2021.1911443

// 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>



K. LEE CHICHESTER/BRIGITTE SOELCH (HG.) (2021): KUNST-HISTORIKERINNEN 1910–1980. THEORIEN, METHODEN, KRITIKEN, BERLIN, DIETRICH REIMER VERLAG

Dieses Buch erscheint im richtigen Moment. Gute fünfzig Jahre nach Anheben der feministischen Forschung im akademischen Feld ist die Frage nach den Frauen (in der Kunst) zurück. Ungeachtet der selbstkritischen Weiterentwicklung der ‚Frauenforschung‘ zu den aktuellen *gender* und *queer studies*, die biologistische Zuschreibungen und (hetero-)normative Strukturen aufzudecken, kritisch zu befragen und in Richtung Diversität umzuarbeiten versuchen, lässt sich das neue Interesse an der ‚Ursprungsfrage‘ feministischer (Kunst-)Wissenschaft nicht übersehen. Ein Blick in die aktuellen Ausstellungsprogramme belegt: Künstlerinnen zu zeigen ist mehr denn je populär. Aber auch wissenschaftliche Publikationen und Tagungen spiegeln diesen Trend, wobei sich – neben einer breit beobachtbaren Banalisierung der Forschungsfrage zugunsten lukrativer Vermarktungsstrategien (Mader: 2009/Zimmermann: 2009) – mit den aktuellen Tendenzen zu einer neuen Politisierung auch eine zunehmende Rückbesinnung auf die methodologischen Erkenntnisse und kritischen Theorien der *gender studies* abzuzeichnen beginnt (das darf vorsichtig und hoffnungsvoll festgestellt werden).

— Eine Publikation, die diesen kritischen Anspruch durch ihre hervorragende Einführung einzuholen versteht, ist der von Lee Chichester und Brigitte Sölch herausgegebene Sammelband *Kunst-historikerinnen 1910–1980, Theorien, Methoden, Kritiken*, der 2021 im Dietrich Reimer Verlag erschienene ist. Das Buch stellt, in sieben Jahrzehnte unterteilt, 23 Porträts von Frauen vor, die, im deutschsprachigen Raum sozialisiert, trotz aller Widerstände und Exklusionstendenzen kunsthistorisch schreibend tätig geworden sind.

— Damit greift dieses Buch eine Forschungslücke auf. Tatsächlich sind in den wichtigsten Handbüchern und Anthologien zur Geschichte und Methodologie des Faches Frauen bis heute so gut wie nicht vertreten.¹⁾ „Offenbar hat sich seit Veröffentlichung der ersten Fachgeschichten zu Beginn des 20. Jahrhunderts das Bild einer allein durch männliche Akteure folgenreich geprägten Disziplin verfestigt“, so die nüchterne Bestandsaufnahme der Herausgeberinnen (30). Das ist eine Problematik, die Barbara Lange 1994 bereits zum Gegenstand einer Tagung gemacht hat, ausgewählte

1)

Chichester/Sölch 2021: 29–30 nennen Dilly 1990; Sitt 1990; Pfisterer 2007, in denen sich die Herausgeber*innen – mit verschiedenen Erklärungen – gegen eine Aufnahme von Frauen entschieden haben. Im Metzler Kunsthistoriker Lexikon 1999 wird eine Frau erwähnt, in der überarbeiteten Auflage von 2007 sind es drei Frauen.

Beiträge wurden unter dem Titel *Kunsthistorikerinnen – Ein Thema für die Wissenschaftsgeschichte* in den *kritischen berichten* publiziert (Hofner-Kulenkamp/Lange/Paul: 1994). Wie Barbara Paul dort betont, ist mit der Frage nach den Kunsthistorikerinnen kein geringerer Anspruch verbunden, als „die Geschichte der Disziplin Kunstgeschichte neu zu entwerfen“ (Paul 1994: 7). Im Zuge der methodologischen Weiterentwicklung der *gender studies*, wohl aber auch ob des Wissens um die Fallstricke eben dieser Thematik, ist dieses Projekt von feministischer Seite seitdem nicht systematisch weiter verfolgt worden. Die Forschungsfrage wieder aufzugreifen und weiterzudenken, und also „eine Grundlage für diese Neubestimmung der Disziplingeschichte [zu] liefern“ (33), ist das erklärte Ziel des von Chichester und Sölch nun vorgelegten Bandes.

— Die einzelnen Beiträge, verfasst von 23 Autor*innen, beschreiben die wichtigsten Forschungsfelder und -interessen der jeweils Porträtierten, beleuchten unter Betonung der zeitspezifischen Beschränkungen den biographischen Werdegang, um dann in Konzentration auf einen ausgewählten Text den wissenschaftlichen Beitrag genauer zu charakterisieren, den die Autorin zu ihrer Zeit geleistet hat – nicht ohne auch danach zu fragen, welche Aktualität dieser Beitrag für die Bildwissenschaften heute noch hat. Auf eine Liste der zehn wichtigsten Publikationen folgt ein mehrseitiger Auszug aus dem ausgewählten Text, ein wichtiger Teil, der erlaubt, einen Einblick in die genaue Begrifflichkeit, aber auch in die (sehr unterschiedliche) Art des Schreibens zu gewinnen.

— Wie dieses Buch deutlich macht: Frauen haben genauso zu den Kernbereichen der europäischen Malerei (Gertrud Kantorowicz; Josepha Weitzmann-Fiedler; Helene Wieruszowski; Lottlisa Behling; Wilhelmina Lepik-Kopaczyńska; Jutta Held), Plastik (Carola Giedion-Welcker) und Architektur/Urbanistik (Anna Teut; Sibyl Moholy-Nagy; Karin Hirdina) geforscht, wie zu den traditionell als randständig geltenden Feldern der Gartenkunst (Marie Luise Gothein), den neuen Medien Film und Fotografie (Lu Märten; Gisèle Freund; Lucia Moholy; Lotte H. Eisner) oder den textilen Künsten (Anni Albers). Auffällig viele Frauen sind porträtiert, die über außereuropäische Kunst geschrieben haben, Ägypten (Hedwig Fehheimer), Indien (Stella Kramrisch), Brasilien (Hanna Levy-Deinhard), China (Anneliese Bulling), dem Islam (Katharina Otto-Dorn) oder die Rezeption afrikanischer und japanischer Kunst in den westlichen Künsten untersucht haben (Rosa Schapire; Eleanor von Erdberg-Consten). Ob dies der „Anziehungskraft [...] nicht-europäische[r] Künste angesichts der Kolonialexpansion und

strategischer geopolitischer Weichenstellungen einzelner Länder“ (17–18), den schlicht klaffenden Forschungslücken oder aber einem bewussten Ausweichen in Bereiche geschuldet war, die bessere Chancen auf eine berufliche Anstellung versprachen, wird noch genauer und von Fall zu Fall zu klären sein.

— Aus dieser Konzentration auf eine Tendenz zu schließen, wäre zum heutigen Stand der Forschung jedenfalls verfrüht. Wie die Herausgeberinnen in der Einleitung betonen, sei die Auswahl der Porträtierten „offen-endig, ja in einem gewissen Sinne sogar [...] zufällig“, weil noch kein umfassender Überblick gewagt, eine gezielte Auswahl kaum getroffen werden könne (35). Entscheidend für die Aufnahme in den Band sei gewesen, „dass sie [die Autorinnen] eine eigene Stimme entwickelt haben, die uns heute noch etwas zu sagen hat“ (35) – ein klug gewähltes Kriterium, weil damit automatisch jene Frauen vertreten sind, die Forschung in Feldern geleistet haben, auf die sich das Fach in den letzten Jahrzehnten methodologisch geöffnet hat: Fragen von Transkulturalität, Materialität und Medialität, Dingtheorie, Architektur- und Raumtheorie, Designgeschichte etc. Gerade in Hinblick auf dieses Auswahlkriterium bleibt bei manchen der Porträts allerdings zu bemängeln, dass die methodologischen Ansätze und Theorien nur ungenügend in den damaligen Stand der Forschung eingeordnet werden. Wo haben diese Frauen nicht nur neue Felder gesichtet, sondern in ihrer Vorgangsweise etablierte methodologische Ansätze auch hinterfragt und herausgefordert? Was hat sie interessiert, wo gibt es Punkte, die aus heutiger Sicht kritisch zu betrachten sind? Das betrifft z.B. ontologische, kulturessenzialistische Annahmen (sehr deutlich bei Stella Kramrisch oder Eleonor Erdberg-Consten), die aus heutiger Perspektive befremdlich wirken und also eine nähere Kontextualisierung bräuchten. Gerade wenn hier viele Frauen porträtiert sind, deren Arbeiten – wie es Irene Below für Hanna Levy-Deinhard so treffend formuliert – als „ein wichtiger Bezugspunkt auf dem Weg zu einer postkolonialen Kunstgeschichte“ (206) gelten können, wie gehen wir mit Punkten um, die historisch interessant, methodologisch aber nicht nur als überholt, sondern sogar als problematisch zu beurteilen sind? Die Autorinnen ernst zu nehmen heißt, ihre Leistung nicht nur zu würdigen, sondern – vor dem Hintergrund des damaligen Standes der Forschung – Auslassungen und Grenzen der methodologischen Perspektive auch klar zu benennen – wie das manche Beiträge vorbildlich tun (z.B. Göttler: 54–63).

— Einen historisch und methodologisch wichtigen Rahmen bietet die Einleitung in den Band. Die Herausgeberinnen schildern

dort lebendig den deutlichen Widerstand, den männliche Professoren gegenüber weiblichen Studierenden hatten – so fürchtete Heinrich Wölfflin, zum Mädchenprofessor degradiert zu werden (9) und Julius von Lessing, den angespannten Arbeitsmarkt um eine „Schar beschäftigungsloser, missvergnügter Halb-Dilettanten“ zu mehren, von der das Fach bereits hinreichend geplagt sei“ (11). Die Einleitung enthält Zahlen und Statistiken zu frühen Abschlüssen von Frauen an den deutschsprachigen Universitäten, sortiert thematische Schwerpunkte (dort sind auch Frauen eingeholt, die über Frauen geschrieben haben – was in den Beiträgen fehlt) und benennt berufliche Möglichkeiten wie Grenzen und Karrierebrüche, wobei im besten Sinne einer intersektionalen Darstellung ein besonderes Augenmerk auf die jüdische Herkunft vieler Frauen in diesem Fach gelegt wird. Wie es zum heutigen Zeitpunkt der Forschung aussieht, ist es Frauen im Exil teils leichter gefallen, wieder Fuß zu fassen als ihren männlichen Kollegen, ja das Exil stellte sich in manchen Fällen als Chance heraus, da etwa in den USA oder der Türkei mehr Toleranz für Frauen im Beruf bestand als in deutschsprachigen Institutionen.

— All das sind wichtige neue Einblicke in die Frage der Geschichte von Frauen im Fach – wobei, das sei am Rande bemerkt, der Inhalt dieses Buches mit „Bildwissenschaftlerinnen, 1910-1970“ treffender betitelt wäre: Auch wenn alle der porträtierten Frauen (im weitesten Sinne) über Kunst geschrieben haben, wurden einige in anderen Fachbereichen sozialisiert und beruflich aktiv (Geschichte, Soziologie, Archäologie), teils waren sie Autodidaktinnen oder irgendwann rein künstlerisch tätig, sodass fraglich bleibt, ob sie sich selbst als Kunsthistorikerinnen verstanden und bezeichnet hätten.

— Um dieses Kernfach und seinen Kanon geht es allerdings in diesem Buch. Und hier kann aus genderkritischer Perspektive ein grundlegender Kritikpunkt nicht ausbleiben. Vorbildlich ist, dass diese Publikation keineswegs beansprucht, mit den vorgelegten Porträts ‚große Kunsthistorikerinnen‘ entdeckt zu haben, die einem Heinrich Wölfflin, einem Erwin Panofsky zur Seite zu stellen wären. Ganz im Sinne der heute noch gültigen Reflexionen von Linda Nochlin (1971) werden stattdessen die strukturellen Bedingungen beleuchtet, die Frauen in ihren Karrieren eingeschränkt haben. Auch verheddert sich keine der Verfasser*innen der einzelnen Porträts in den Fallstricken einer ‚weiblichen Ästhetik‘, wie diese, das stellt die Einleitung lebendig dar, viele der männlichen Professoren um die Jahrhundertwende selbstverständlich vorausgesetzt haben: So wurde Frauen aufgrund geschlechtsspezifischer

Zuschreibungen oftmals eine besondere Eignung für das Fach attestierten, um sie – vor dem Hintergrund des angespannten Arbeitsmarktes – genau deshalb vom Studium auszuschließen.²⁾ All diese Fallstricke umgeht dieser Band, nicht ohne in einem Punkt erstaunlich enthusiastisch zu bleiben: der grundlegenden Annahme, dass sich über eine Zusammenstellung biographischer Porträts schreibender Frauen der Kanon des Faches aufbrechen ließe. Wohl ist den Herausgeberinnen auch diesbezüglich eine große methodologische Reflexion zu attestieren. Wie sie selbst in Referenz auf Barbara Lange und Barbara Paul betonen, ist in der feministischen Kunstgeschichte schon lange erkannt worden, dass die „Rekonstruktion der Biografien früher Kunsthistorikerinnen zwar als Grundlagenarbeit geleistet werden müsse, die Aufarbeitung jedoch nicht auf dieser Ebene stehenbleiben dürfe“ (32). Und wie sie mit Sigrid Schade und Silke Wenk (1995) argumentieren, reiche es nicht, „den ‚Altmeistern‘ einzelne Kunsthistorikerinnen zur Seite zu stellen“, die als Ausnahmeerscheinungen die Legende vom ‚männlichen Genie‘ letztendlich nur bestätigen. Vielmehr gelte es, Frauen in den etablierten Kanon nicht nur einzugliedern, sondern die Maßstäbe und Wertzuschreibungen eben dieses Kanons selbst auf den Prüfstand zu stellen (32). Kann dies aber mit einem Projekt gelingen, das schreibende Frauen erneut gesondert betrachtet und Biographien zusammenführt, die – genau besehen – doch äußerst disparat sind? Auch wenn der Band ‚nur‘ gute 70 Jahre umfasst: Was hat Jutta Held mit Marie Luise Gothein gemein – außer ihr biologisches Geschlecht? Weder lassen sich die Formen des strukturalen Ausschlusses noch die zeithistorischen Vorstellungen von den Geschlechtern über einen Kamm scheren. Die Herausgeber*innen berufen sich auf die „tendenziell ähnlichen Bildungswege, Karrieremöglichkeiten und Diskriminierungserfahrungen [...], die durch ihre Kategorisierung als ‚Frau‘ bestimmt und innerhalb eines patriarchalen Systems rechtlich sowie soziokulturell abgesichert waren“ (34). Genau diese aber haben sich im Laufe der behandelten 70 Jahre entscheidend verändert. Heißt das nicht, die Diversität, die das Projekt zugleich als Potenzial für eine Veränderung des Faches ins Feld führt, zugleich zu nivellieren? Arbeiten solche separierenden Geschichten nicht ungewollt einer Ausgrenzung zu, weil sie sich nur allzu leicht der Rezeption anbieten, dass die ‚wahre Kunstgeschichte‘ wo anders (von Männern) geschrieben worden ist? Wohl bleibt die Frage nach den Frauen angesichts der immer noch nicht durchgesetzten Parität zwischen der hohen Zahl weiblicher Studierender in diesem Fach und der Zahl der Professorinnen weiterhin aktuell – wobei sehr zu wünschen

2)

Julius Lessing (1843–1908) war überzeugt, dass Mädchen „zweifelloso gewisse ‚natürliche Anlagen‘“ mitbrächten, wie einen „Sinn für Schönheit und ein instinktives Verständnis für die persönliche Eigenart einer kräftig ausgebildeten Künstlernatur“. Und Herman Grimm (1828–1901) gestand Frauen zu, ihre männlichen Mitstudenten der Kunstgeschichte sogar in den Schatten stellen zu können, weil sie „mehr mit dem Herzen als mit dem Verstand“ arbeiten würden. Hier zit. n. Chichester/Sölch 2021: 9–11. Vgl. Zimmermann 2009 mit weiteren Beispielen.

wäre, dass verstärkt nicht nur das biologische Geschlecht, sondern auch der Ansatz berücksichtigt wird: In den wenigsten Fällen wurden und werden Frauen auf einen Lehrstuhl berufen, die *gender*-Fragen in ihren Arbeiten explizit thematisieren, kritisch reflektieren und somit den wissenschaftlichen Nachwuchs dafür sensibilisieren. Zweifellos gibt es Nachholbedarf in Hinblick auf eine kritische Reflexion der subtilen Hierarchien und Ausschlussmechanismen im Wissenschaftsbetrieb, was ein solches ‚Sonderprojekt‘ legitimiert. Und dennoch wäre in Hinblick auf die bereits stattgefundenen und noch geplanten Folgeprojekte anzuregen, dass die Grenzen von Künstlerinnen- und Kunsthistorikerinnengeschichten mit bedacht werden – nicht grundlos hat die kritische Geschlechterforschung diese Anfangsfrage hinter sich gelassen (Zimmermann: 2009).³⁾ Auch wenn es viel ungehobenes Material zu entdecken gibt (und insofern lohnt die Weiterführung dieses Projekts): Es bleibt zu befürchten, dass das angestrebte Ziel, den Kanon des Faches aufzubrechen, über eine ‚Kunsthistorikerinnengeschichte‘ nicht zu erreichen sein wird. Frauen einen selbstverständlichen Platz in der Geschichte dieses Faches zu geben, kann erst dann gelingen, wenn die Zusammenstellung auf inhaltlichen oder methodologischen Punkten basiert, eine relationale Betrachtung vorgenommen wird, eine Verflechtungsgeschichte im Fokus steht. Diese Anthologie, die neben den bekannten männlichen Namen auch Frauen inkludiert und damit tatsächlich eine neue Geschichte der Disziplin konturiert, muss noch geschrieben werden.

// Literaturverzeichnis

- Dilly, Heinrich (Hg.) (1990): *Altmeister moderner Kunstgeschichte*. Berlin, Reimer
- Hofner-Kulenkamp, Gabriele / Lange, Barbara / Paul, Barbara (Hg.) (1994): *Kunsthistorikerinnen – Ein Thema für die Wissenschaftsgeschichte*. In: *kritische berichte* 22, H. 4
- Mader, Rahel (2009): *Frau-Sein verkauft sich gut – Überlegungen und Thesen zu Kunst, Karriere, Geschlecht und Vermarktung*. In: *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 47, S. 53–67.
- Bethausen, Peter / Feist, Peter H. / Fork, Christiane (Hg.) (1999): *Metzler Kunsthistoriker Lexikon: 200 Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*, Stuttgart, Metzler
- Nochlin, Linda (1971): *Why have there been no Great Women Artists?* In: *Art News*, Jan. 1971 (erneut abgedruckt in: Dies. (1988), *Art, Women and Power and Other Essays*, New York u.a., Harper/Row, S. 145–178)
- Paul, Barbara (1994): *...noch kein Brotstudium! – Zur Ausbildungs- und Berufssituation der ersten Kunsthistorikerinnen in Deutschland Anfang des 20. Jahrhunderts*. In: *kritische berichte* 22, H. 4, S. 6–21.
- Pfisterer, Ulrich (2007): *Klassiker der Kunstgeschichte*, 2 Bde., München, Beck
- Schade, Sigrid / Wenk, Silke (1995): *Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschlecht und Geschlechterdifferenz*. In: Bußmann, Hadumod / Hof, Renate (Hg.), *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart, A. Kroener, S. 340–407.
- Sitt, Martina (1990): *Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen*, Berlin, Reimer
- Zimmermann, Anja (2009): *‚Kunst von Frauen‘. Zur Geschichte einer Forschungsfrage*. In: *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 48, S. 26–36.

3)

Vgl. für Folgeprojekte das DFG-Netzwerk *Wege – Methoden – Kritiken: Kunsthistorikerinnen 1880–1970*, www.kunsthistorikerinnen.de (10.10.2022). Die 21. Tagung der österreichischen Kunsthistoriker*innen und Kunsthistoriker (VÖKK) hatte das Thema „Große Kunsthistoriker*innen“, 4.–7.11.2021, wo zahlreiche Personen dieses Netzwerkes referiert haben. <https://tagung.voekk.at/programm> (10.10.2022).

// 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>

