

Pflanzen performen

Bühnen des Mehr-als-Menschlichen im Anthropozän

Catherin Persing

Abstract Der Artikel untersucht künstlerische Arbeiten, die als Bühnen des Mehr-als-Menschlichen pflanzliche Agency und menschlich-vegetabile Interdependenzen sichtbar machen. Statt Pflanzen nur als dekorative Kulisse auftreten zu lassen, erproben Amanda Whites *Infinite Silences* und Katie Patersons *Future Library* eine performative Praxis, in deren Zentrum nicht Menschen stehen. Sie unternehmen ein Denken mit Pflanzen, das Perspektiven auf ökologisches Wissen sowie künstlerische Praktiken erweitert.

Die multiplen ökologischen Krisen des Anthropozäns konfrontieren uns zugleich mit einer Krise der Vorstellungskraft, denn die massive zeitliche wie räumliche Ausdehnung des Klimawandels, die Geschwindigkeit und Dimension des Artensterbens oder die *Slow Violence* in Folge von Verschmutzung und Ressourcenabbau übersteigen schlichtweg die menschliche Vorstellungskraft (Morton 2013, 1). Pflanzen spielen in diesem Zeitalter des Extraktivismus eine entscheidende Rolle – sei es als Rohstoff in transnationalen Handelsmärkten, als fossiler Energielieferant von Expansionsvorhaben oder als Ressource der Wissensproduktion in der kolonialen Botanik – und sind eng mit seinen Geschichten verflochten. Gerade darum bieten sie einen produktiven Ausgangspunkt für einen kritischen Gegenentwurf zum Anthropozän, seinen Narrativen und Darstellungsweisen sowie Auslassungen.

Künstlerische Arbeiten wie Amanda Whites Installation *Infinite Silences* und Katie Patersons multimediales Langzeitprojekt *Future Library* versuchen auf unterschiedliche Weise, andere Geschichten für (und gegen) das Anthropozän zu finden, in denen Pflanzen als Ko-Akteur*innen auftreten und menschlich-vegetabile Interdependenzen sichtbar werden. Denn trotz ihrer fundamentalen Bedeutung für das menschliche Leben fristen Pflanzen in der westlichen Geistes- und Ideengeschichte ein marginalisiertes Dasein,

zumeist reduziert auf die Rolle einer dekorativen Kulisse oder eines unbeteiligten Dritten. Diese »Pflanzen-Blindheit« (Wandersee, und Schussler 2001, 2–8) formt die kulturelle Imagination von Pflanzen als Trägermaterie, die allenfalls als Ressource menschlichen Handelns aktiviert werden kann, und auch in den Künsten dienen sie zumeist als Szenerie für den Auftritt der Menschen oder werden als Metaphern und Symbole adressiert, statt auf sich selbst zu verweisen. Dabei sind Pflanzen »die eigentlichen *Macher* unserer Welt, wenngleich dieses *Machen* sich von jeder anderen Aktivität des Lebendigen klar unterscheidet« (Coccia 2018, 36, Herv. i. O.). *Infinite Silences* und *Future Library* erproben, wie eine performative Praxis für und mit Pflanzen aussehen kann, wenn diese nicht von vorneherein als passive Objekte behandelt werden, mit welchen Mitteln ihr Tun wahrnehmbar gemacht wird und was das für ein Nachdenken über die ökologischen Katastrophen der Gegenwart bedeutet.

Pflanzen als Akteur*innen im Anthropozän

Den Begriff des Anthropozäns als Bezeichnung für eine neue erdgeschichtliche Epoche, in der die Menschheit zur dominanten geophysikalischen Kraft geworden ist, führten Paul J. Crutzen und Eugene F. Stoermer (17–18) 2000 in die Debatte ein. Das geologische Konzept entwickelte sich in der Folge bald zu einem inter- und transdisziplinären, das eine Vielzahl an konkurrierenden Narrativen hervorbrachte (Dürbeck 2018, 15–17), die trotz aller Differenzen darin übereinkommen, dass sie zwar von einer Verwischung der Grenze zwischen Natur und Kultur ausgehen, aber dennoch zumeist von menschlichen Protagonist*innen bevölkert sind. Kritik am Anthropozän-Konzept wurde aus unterschiedlichen Richtungen vorgebracht, so spricht etwa Jason W. Moore vom *Kapitalozän*, um den Fokus von einer enthistorisierten »Menschheit« auf die Aneignung »Billiger Natur« durch den Kapitalismus und die damit verbundenen Umweltveränderungen zu lenken (2016, 599–617). Auch der u.a. von Donna Haraway und Anna Tsing (2015) geprägte Begriff des *Plantationocene* macht auf die Vernachlässigung von Machtverhältnissen und strukturellen Ungleichheiten aufmerksam, indem er das koloniale Plantagensystem als Wendepunkt in der Entwicklung von Praktiken planetarer Ausbeutung menschlicher und mehr-als-menschlicher Ressourcen in den Blick nimmt. Entgegen der Annahme einer exklusiven menschlichen Agency – ganz gleich, ob die Menschheit als große Zerstörer*in oder Bewahrer*in des Planeten auftritt – rücken diese Ansätze mehr-als-menschliche Akteur*innen mitsamt ihrer Agency in den Fokus.

Denkt man den Begriff der Agency im Rahmen des Neuen Materialismus jenseits intentionaler Zuschreibungen hin zu einem Handlungskonzept, das von der Wirkmächtigkeit statt vom (menschlichen) Willen ausgeht, »dann ist *jedes Ding*, das eine gegebene Situation verändert, indem es einen Unterschied macht, ein Akteur – oder, wenn es noch keine Figuration hat, ein Aktant« (Latour 2007, 123, Herv. i. O.). Diese Öffnung des Begriffs hin zu einer Vorstellung verteilter Handlungsfähigkeit greift Jane Bennett in ihrem Konzept des lebhaften Materialismus auf, wenn sie feststellt, dass es »nie eine Zeit gegeben [hat], zu der menschliche Handlungsfähigkeit irgendetwas anderes war als eine wechselseitige Verschränkung von Menschheit und Nicht-Menschheit« (2020, 70). Zwar mag eine menschliche Absicht Teil der mehr-als-menschlichen Gefüge sein, letztlich aber sei sie, »wie der Kieselstein, der in einen Teich geworfen wird« (71), nicht der alleinige oder entscheidende Faktor für den Ausgang von Entwicklungen. Auch der menschliche Körper ist in diesem Sinne ein Gefüge, insofern sich in ihm verschiedenste materielle Kulturen überlagern und zusammenwirken, von Makro- und Mikronährstoffen über Bakterien bis hin zu Umwelteinflüssen. Tradierte Dichotomien wie Subjekt/Objekt werden ebenso in Frage gestellt wie essentialistische Annahmen über »den Menschen« oder »die Natur«, wenn anstelle einer letzten (menschlichen) Ursache von Effekten ein »Schwarm von Vitalitäten« (71) auftritt. Die Aufgabe besteht nach Bennett nun darin, »die Konturen dieses Schwarms zu bestimmen und die Beziehungen zwischen seinen Bestandteilen« (71). Handlungsmacht ist in diesem Sinne keine Eigenschaft bestimmter Subjekte oder Objekte, sondern entsteht in mehr-als-menschlichen (Beziehungs-)Gefügen, die es nachzuzeichnen gilt.

Die Frage, ob und inwiefern Pflanzen Agency eignet, beschäftigte historisch betrachtet hauptsächlich Botanik und Philosophie – gegenwärtig erwächst jedoch auch ein breites öffentliches Interesse an alternativen Imaginationsformen des Vegetabilen, etwa am »geheimen Leben der Bäume«. Populäre Sachbuchautor*innen wie Peter Wohlleben nehmen dabei immer wieder Erkenntnisse des interdisziplinären Forschungsfelds der Pflanzenneurobiologie auf, das zu Themen wie Intelligenz, Kommunikation oder

1 So zeigt etwa Solvejg Nitzke in ihrem Aufsatz zu »Baumkunden. Erzählte Ökologien des Waldes zwischen Wissenschaft und Nature Writing« am Beispiel von Peter Wohllebens Bestseller auf, wie dieser vielfach (oft implizit, teils explizit) auf naturwissenschaftliche Forschung zu Bäumen rekurriert. Eine tiefere Auseinandersetzung mit den Positionen findet hingegen nicht statt; stattdessen werden sie in stark simplifizierter

Lernfähigkeit von Pflanzen forscht. Unabhängig davon, wie sinnvoll es ist, beispielsweise angesichts pflanzlicher Adaptionfähigkeit von ›Intelligenz‹ zu sprechen, eröffnet der Forschungszweig der Pflanzenneurobiologie nicht nur die Möglichkeit zur kritischen Reflexion bestimmter Begriffe und ihrer ausgesprochen anthropozentrischen Prägung, sondern auch der daraus erwachsenden Überzeugungen eines menschlichen Exzeptionalismus: »beliefs that then prove disastrous for our relationship both with our own natures and with those of others« (Gagliano 2017, 86). Aus der vorgeblichen Überlegenheit heraus legitimiert sich nicht nur der extraktivistische Zugriff auf die Umwelt, sondern auch der Glaube einer Hyperseparation zwischen ihr und den Menschen, der sich spätestens angesichts der ökologischen Krisen der Gegenwart als illusorisch herauskristallisiert.

Entgegen der tradierten Wahrnehmung von Pflanzen als Mängelwesen bilden sie die materielle Grundlage menschlicher Kultur – nicht nur als Ressourcen, sondern auch als Ko-Akteur*innen von Kultivierungsprozessen, in denen ihnen eine relationale Agency eignet. So zeichnen Benjamin Bühler und Stefan Rieger in ihrem *Florilegium des Wissens* mittels der Transformation wilder Pflanzen in Kulturpflanzen nach, inwiefern diese in zahlreiche Diskurse hineinwuchern und aktiv an der Erzeugung von Bedeutung beteiligt sind. Die menschliche Kultur erscheint in dieser Perspektive nicht als Einzelleistung einer Spezies, sondern als Ergebnis von reziproken Interaktionen zwischen menschlicher und mehr-als-menschlicher Welt, die von keiner der beteiligten Entitäten vollständig kontrolliert werden können. Anhand der Erforschung des Sonnentaus etwa wird nicht nur der Einfluss der menschlichen Kultur auf die Vorstellung von Pflanzen, sondern auch der Einfluss von Pflanzen auf die menschliche Kultur deutlich. Während ihre Unbeweglichkeit, Unempfindlichkeit und Autotrophie seit der Antike zentrale Merkmale der Unterscheidung der Pflanzen von anderen Lebewesen waren, erschien der Sonnentau als fleischfressende Pflanze zunächst wie ein mythologisches Fabelwesen. Die Untersuchung des Sonnentaus ließ die Grenzen zwischen den Spezies instabil(er) werden und nivellierte Unterschiede zwischen Pflanzen und Tieren bzw. Pflanzen und Menschen in qualitativer Hinsicht, aber auch narrativ, wie die Prominenz karnivorer Pflanzen im Horror-Genre oder ihre häufige

Form als Wissen wiedergegeben, über das Wohllieben als Förster mit Hands-On-Experience ohnehin bereits verfügte und das nun lediglich akademisch validiert wird (2021, 278–286).

Verbindung mit Sexualität und Weiblichkeit zeigen (Bühler, und Rieger 2009, 213–224).

Gerade die mit der Pflanzen-Blindheit verbundene Annahme vegetabler Passivität und Harmlosigkeit wird so zum Motor des Schreckens (Keetley 2016, 10), wenn etwa in H. G. Wells' Kurzgeschichte *Die seltsame Orchidee* von 1894 ein Sammler beinahe seinem Orchideenfieber zum Opfer fällt. Die neuerworbenene Pflanze erweist sich nämlich als äußerst gefräßig, betäubt den Mann erst mit ihrem süßlichen Duft und wird anschließend von der Haushälterin dabei überrascht, wie sie ihm mittels tentakelartiger Luftwurzeln das Blut aussaugt. Auch auf die vermeintliche Immobilität von Pflanzen, ein zentrales Charakteristikum ihrer Abwertung als Figuren der Unfreiheit (Keetley 2016, 13), wird in Filmen wie *Ruinen* von 2008 Bezug genommen. Erst lockt die fleischfressende Kletterpflanze arglose Tourist*innen durch die Imitation von vertrauten Geräuschen und Stimmen in ihr Habitat, eine verlassene Maya-Ruine, und befällt anschließend ihre Körper – im alternativen Ende wird deutlich, dass das *Final Girl* zwar entkommen konnte, die Pflanze aber in sich getragen und so in die Zivilisation gebracht hat. Die Künste scheinen auf als Möglichkeitsraum, in dem vegetable Agency – etwa durch das Mittel der fantastischen Verfremdung – sichtbar gemacht werden kann, und als diskursiver Aushandlungsort unterschiedlicher Imaginationen des Pflanzlichen.

Auf den Bühnen des Mehr-als-Menschlichen

Auch die Theaterbühne ist ein Aushandlungsort, wurde jedoch seit der Antike in erster Linie anthropozentrisch gedacht: als Ort der Menschen und ihrer Selbstbefragung, dessen »alleinigen Gegenstand der Mensch in Bezug zur Mitwelt bildet« (Arendt 2002, 233), wobei Hannah Arendt dies auf die *menschliche* Mitwelt beschränkt. Pflanzen können höchstens die Kulisse bilden, keinesfalls aber sind sie Teil der Handlung. Die Bühne ist insofern fundamental mit der Herstellung von Un-/Sichtbarkeitsverhältnissen und ihrer Regulierung verbunden, indem sie klar präfiguriert, wer auftreten kann und wie. Bruno Latour hat jedoch zu Recht darauf hingewiesen, dass sich anthropozentrische Positionen im Zeitalter des Anthropozäns immer schwerer halten lassen, denn »[h]eute sind alle da: Dekor, Kulissen, Hinterbühne, das gesamte Gebäude, auf die Bühnenbretter gestiegen und machen den Schauspielern die Hauptrolle streitig. [...] Die Menschen sind nicht mehr die einzigen Akteure,

sehen sich zugleich aber mit einer Rolle betraut, die viel zu groß für sie ist« (Latour 2018, 55).

Auch, wenn Latour das Theater hier lediglich als Metapher nutzt, bietet er damit zugleich einen Ausgangspunkt für seine Neukonzeption: von der Bühne der Menschen zu Bühnen des Mehr-als-Menschlichen. Wie Amanda Whites *Infinite Silences* und Katie Patersons *Future Library* zeigen werden, unterscheiden sich diese Bühnen insbesondere im Hinblick auf die Ausgestaltung ihrer dramaturgischen Elemente voneinander. Auf den Bühnen des Mehr-als-Menschlichen treten neue Akteur*innen neben den Menschen, denn allein »[m]it einem so miesen Protagonisten ist es schwer, gute Geschichten zu erzählen« (Haraway 2018, 72). Anstelle der Geschichte des menschlichen Exzeptionalismus machen diese Bühnen *Geogeschichten* erfahrbar, deren Handlungen, Konflikte und Themen »verwobenes, verflechtes Leben und Sterben in sympoietischen, artenübergreifenden Fadenspielen« (72) her- und darstellen. Die »Textbücher« (Latour 2018, 55) dieser Geogeschichten werden von vielen Akteur*innen mitgestaltet, darunter Menschen, Pflanzen, Gesteine, Wasserkörper – und vom Theater selbst als mehr-als-menschlichem Akteur.

Die Forderung nach Geogeschichten lässt sich zusammendenken mit jenen theoretischen Überlegungen, welche die posthumanistische Performativität nicht-menschlicher Akteur*innen beleuchten und Pflanzen auftreten lassen als »lebhaftes Materie« (Bennett 2020), »Gefährtenspezies« (Haraway 2016) oder »anders-als-menschliche Personen« (Hall 2011), eng verflochten mit der menschlichen Kultur. Der Begriff der Performance erlaubt es dabei, Pflanzen als (inter-)aktive Lebewesen zu begreifen, die in kreativer Weise Einfluss auf ihre Umwelt nehmen und in Multispezies-Netzwerken partizipieren, zu denen auch Menschen zählen. Pflanzen performen unentwegt, ihre inhärente Ereignishaftigkeit – bis hin zur Verausgabung – richtet sich indes primär an ein mehr-als-menschliches Publikum, das sie mit ihren Düften, Farben und Formen anzuziehen suchen.² Die Bestäuber*innen werden dazu gebracht, die Samen zu verbreiten, oder Pflanzenteile verfangen sich im Fell der Fressfeind*in-

2 Nichtsdestotrotz stellt Michael Pollan in *The Botany of Desire: A Plant's-Eye View of the World* die These auf, dass auch Menschen von dieser Performance explizit adressiert werden und etwa die Tulpe uns durch ihre Schönheit zu ihrer Kultivierung bzw. Verbreitung verführt hat: »Through their colors and symmetries, through these most elemental principles of beauty (that is, contrast and pattern), flowers alert other species to their presence and significance« (2002, 77).

nen und werden so von ihnen transportiert. Stefano Mancuso spricht gar von einer »Kunst der Manipulation«, wenn er beschreibt, wie Akazien mit ihrem extrafloralen Nektar Ameisen anlocken, diese durch die darin enthaltenen Alkaloide abhängig machen und ihr Verhalten über die modulierbare Zusammensetzung des Nektars steuern (2018, 108–112).

Deutlich wird hier eine *Embodied Agency* von Pflanzen, die sich auch in menschlich-vegetabilen Formen der Ko-Evolution beobachten lässt. In den Animal Studies, die als Wegbereiter der Plant Studies gelten können, hat sich das Konzept längst etabliert (Roscher 2016, 59–60), und ein solcher praxeologischer Zugriff lässt sich auch für ein Nachdenken über vegetabile Agency fruchtbar machen. So schreiben sich spezifische Anbau- und Züchtungspraktiken in den pflanzlichen Körper ein und regulieren ihn, ebenso wie er in Form von Nahrungsmitteln, als Heil- oder Giftpflanze transformativ auf den menschlichen Organismus einwirkt. Gleichzeitig besitzen Pflanzen auch ein widerständiges Potenzial, wie die beharrliche Ausbreitung sogenannter invasiver Spezies zeigt, oder widersetzen sich industrieller Kultivierung, wie Tsing (2021) am Beispiel anderer mehr-als-menschlicher Akteur*innen, der Matsutake-Pilze, eindrücklich aufgezeigt hat.

Embodied Agency, also die vegetabile Fähigkeit, (mehr-als-)menschliche Vorstellungen und Handlungen zu formen, räumt Pflanzen einen aktiven Part bei der Entstehung von Bedeutung ein. Kulturelle Praktiken und Diskurse formen materielle Realitäten, werden aber zugleich von ihnen mitgeformt – in diesen Intraaktionen werden Bedeutungen und Diskurse erzeugt, die als (Geo-)Geschichten interpretierbar sind. Serenella Iovino und Serpil Oppermann haben hierfür den Begriff »storied matter« geprägt, um zu vermitteln, dass und wie Materie Geschichten trägt und erzählt: »[W]hat characterizes them is a narrative performance, a dynamic process of material expressions seen in bodies, things, and phenomena coemerging from these networks of intra-acting forces and entities« (2014, 7). Diese Geschichten, geprägt von menschlichen wie mehr-als-menschlichen Akteur*innen, finden sich in konkreten Texten, vor allem aber in den Körpern selbst, in ihren Eigenschaften und Veränderungen. So tragen Pflanzen materialisierte Spuren ihrer Umwelt in sich – Informationen über den Boden, die Luft, das Klima, aber auch Spuren des menschlichen Einflusses in Gegenwart und Vergangenheit – und performen diese: »Each branch, shoot, and leaf located in a particular portion of a geranium, or of any other plant, is the outcome of a lived vegetal interpretation of the environment« (Marder, und Tondeur 2016, 20). Sie benötigen also nicht erst eine menschliche Regie, um zu Performer*innen zu werden, wohl

aber braucht es eine bestimmte Aufmerksamkeit, damit diese Performance – die sich in ungewohnten und mitunter kaum wahrnehmbaren Größen- und Zeitverhältnissen abspielt – sichtbar werden kann.

Dabei bedarf es einer künstlerischen Praktik, die vegetabile Agency wahrnehmbar macht, ohne dabei die Eigenheiten pflanzlicher Performativität zu beseitigen. Strategien wie die Anthropomorphisierung beispielsweise lassen Pflanzen zwar als Akteur*innen auftreten, meist jedoch um den Preis der Aufgabe ihrer konstitutiven Andersartigkeit. Prudence Gibson und Catriona Sandilands betonen das Potenzial der Künste, weisen aber zugleich kritisch auf die Gefahr einer Ästhetisierung hin, die eine Entfremdung des Menschen von der Materialität der Pflanze und ihren materiellen Verbindungen zu einer lebendigen Welt zur Folge haben könne:

Aesthetics is a process of philosophising human relationships with a created object and has been hounded by the separation of those relationships [...]. These separations have affected the way we understand the natural world as something that needs to go in a frame on a wall, or on a page in a book. (Gibson, und Sandilands 2021, 7)

Auch Una Chaudhuri hat im Hinblick auf die perspektivische Landschaftsmalerei – und der dadurch produzierten Wahrnehmung von Land als Landschaft – darauf hingewiesen, dass die Natur-Kultur-Dichotomie gerade nicht durchlässiger wird, sondern sich verhärtet, indem sie die Distanz zwischen Betrachter*in und Betrachtetem zur Voraussetzung hat: »The spectator of perspectival landscape art is formally an outsider, and the continued coherence of the picture depends on his remaining so« (Chaudhuri 2002, 19). Während der Mensch notwendigerweise außerhalb der Natur verbleibt, die zum *Anderen* erklärt wird, werden die naturkulturellen Verflechtungen vollständig ausgeblendet.

Um diese in den Fokus zu rücken, schlägt Val Plumwood einen dialogischen Ansatz vor: »communicative methodologies of sensitive listening and attentive observation, and of an open stance that has not already closed itself off by stereotyping the other that is studied in reductionist terms as mindless and voiceless« (Plumwood 2002, 56). Die künstlerischen Arbeiten von Amanda White und Katie Paterson versuchen mit unterschiedlichen Mitteln, diesen Modus zu realisieren, doch geht es dabei neben der Frage, wie vegetabile Agency sichtbar und erfahrbar gemacht werden kann, auch darum, wie Pflanzen die Form der Kommunikation mitgestalten. Im Rückgriff auf Joela Jacobs' Konzept

der *Phytopoetics* – »the shaping of human culture by plants« (Jacobs 2022, 603) – lässt sich zum einen untersuchen, inwiefern der Einfluss der Pflanzen auf die menschliche Imagination sich auch in die daraus resultierenden Kunstwerke, Texte, Ideen einschreibt und in den Kunstwerken somit eine menschliche wie pflanzliche Agency zum Ausdruck kommt.³ Zum anderen stellen Pflanzen ganz praktische Anforderungen an ihre menschlichen Ko-Akteur*innen, sei es hinsichtlich der erforderlichen Pflege und Zuwendung, sei es mit Blick auf die von ihnen eingebrachten alternativen Zeitlichkeiten. Sumana Roy findet hierfür den Begriff der »Baumzeit«, dem eigenen Rhythmus der Pflanzen, die, orientiert an jahreszeitlichen Zyklen, ihren natürlichen Wachstumsphasen folgen und sich keiner fremden Zeitlogik unterwerfen: »Es war unmöglich, Pflanzen anzutreiben, einem Baum zu sagen, er solle sich beeilen.« (Roy 2020, 12). Insbesondere die pflanzliche Widerständigkeit gegenüber der kapitalistischen Zeitlichkeit fasziniert Roy. Das bedeutet nicht, Pflanzen seien autonome »Zeitinseln«, vielmehr handelt es sich mit Michael Marder um eine Form von Hetero-Temporalität: »[T]he spatio-temporal movement of plants [...] is directed toward and by the other (light, the changing seasons etc.) and therefore [...] is governed by the time of the other« (Marder 2023, 182).

Indem Pflanzen etablierte Konzepte von Zeitlichkeit, Wissen und Agency herausfordern, stellen sie zugleich fundamentale Überzeugungen der westlichen Welt infrage und konfrontieren uns mit einer signifikanten Andersartigkeit. Angesichts der Klima- und Biodiversitätskrise scheint es mehr als geboten, diese Konfrontation auszuhalten und Wege zu suchen, ein neues Denken mit und über Pflanzen zu etablieren. Pflanzen kultivieren bereits das, was Tsing als Polyphonie beschreibt – eine Vielzahl von Rhythmen, die sich der linearen Zeit des kapitalistischen Fortschritts widersetzen und ein disruptives Potenzial in sich tragen (Tsing 2021, 41–43). Indem das vegetabile Vermögen zur Welterschaffung und die pflanzliche Partizipation in Multispezies-Netzwerken, zu denen auch Menschen zählt, stärker betont werden, können sie uns neue (und nachhaltigere) Wege des gemeinsamen Überlebens aufzeigen.

3 In dem hier zitierten Aufsatz zeigt Jacobs dies am Beispiel literarischer Imaginationen pflanzlicher Sexualität seit dem 17. Jahrhundert und zeichnet nach, wie das wachsende botanische Wissen um die Reproduktionsmechanismen der Pflanzen und ihre Diversität menschliche Ideen über Sex, Gender und Sexualität beeinflusste.

Amanda White: *Infinite Silences* (2017)

Amanda White ist eine kanadische Künstlerin und Forscherin am Centre for Sustainable Curating, die sich in ihrer Arbeit an der Schnittstelle von Kunst und Ökologie insbesondere mit Mensch-Pflanze-Beziehungen auseinandersetzt. In *Plant Radio for Plants* etwa nutzten sie und ihr Partner Brad Isaacs das Radio als Medium, um Gemeinschaften von Pflanzen, die an unterschiedlichen Orten verwurzelt sind, akustisch zusammenzubringen und ihre Stimmen hörbar zu machen. *Adopt-A-Plant* wiederum schuf die Möglichkeit eines artfremden Familienzuwachses (im Gegensatz zum käuflichen Erwerb), indem Besucher*innen eine Pflanze adoptieren oder auch zur Adoption freigeben konnten, wobei diese mit Informationskarten versehen wurden, die ihre individuelle Lebensgeschichte und ihre Ansprüche mitteilten.

Infinite Silences, Whites Solo-Ausstellung im Modern Fuel Art Centre, besteht aus zwei eigenständigen, aber miteinander verbundenen Arbeiten. In der Mitte der Galerie wurde der *Breathing Room* errichtet, eine weiße, kuppelartige Gewächshaus-Konstruktion, deren Innerer Raum für etwa dreihundert kreisförmig angeordnete Pflanzen und eine*n Besucher*in bietet. Diese Anzahl an Pflanzen ist notwendig, um einem einzelnen Menschen zu ermöglichen, fortwährend gemeinsam mit ihnen zu atmen. Am Eingang der Galerie hängen die *Movement Compositions*, vier Cyanotypien (Eisenblaudrucke), die vermittelt durch abstrakte Figuren aus Linien und Pfeilen die Bewegung von jeweils zehn Pflanzen abbilden, wie Charles Darwin sie für sein Buch *The Power of Movement in Plants* dokumentierte.

Der Titel der Ausstellung ist ein Zitat aus Ursula K. Le Guins Science-Fiction-Kurzgeschichte *Vaster Than Empires and More Slow* (2017, erstmals erschienen 1971), in der eine intergalaktische Crew den Auftrag zur Kartierung des weit entfernten Planeten »Welt 4470« erhält. Bei ihrer Landung findet sie einen (stillen) grünen Himmelskörper vor, ausschließlich bevölkert von Gräsern, Büschen und Bäumen und somit scheinbar ohne jegliches intelligente oder empfindungsfähige Leben. Doch der Aufenthalt löst diffuse Angstgefühle bei den Crewmitgliedern aus, es kommt zu Streitigkeiten und Paranoia, bis schließlich klar wird, dass diese durch die wuchernde Vegetation des Planeten hervorgerufen werden, die über ein kollektives Bewusstsein verfügt: »Sentience without senses. Blind, deaf, nerveless, moveless. [...] Nothing comprehensible to an animal mind. Presence without mind. Awareness of being, without object or subject« (Le Guin 2017, 966). Die Pflanzen werden vom bloßen Hintergrund der Handlung zu Ko-Akteur*innen, die maßgeblich zum weiteren Ge-

schehen beitragen. Die Spuren ihrer Agency manifestieren sich in den Körpern und der Psyche der menschlichen Eindringlinge, die mit Furcht auf die Furcht der Pflanzen reagieren. Während diese Erkenntnis die meisten Crewmitglieder keineswegs beruhigt, empfindet einer von ihnen das pflanzlich-planetarisches Bewusstsein gegenüber dem dysfunktionalen Beziehungsgeflecht der menschlichen Individuen als durchaus reizvoll und öffnet sich am Ende dem vegetabilen Kollektiv, ohne dass die Geschichte den Akt dieser Öffnung konkreter beleuchten würde. Er entscheidet sich in radikaler Weise für die Verbindung mit der Natur anstelle des Versuchs ihrer Beherrschung, leitet eine Form der Metamorphose ein und ein Hybridwesen aus Mensch und Pflanze deutet sich an.

Der Modus der Science-Fiction ermöglicht über das Stilmittel der kognitiven Verfremdung eine kritische Reflexion des Status quo, in diesem Fall der Geringschätzung vegetabilen Lebens. *Infinite Silences* greift diesen Aspekt nicht nur auf, sondern ermöglicht auch die unmittelbare körperliche Erfahrung, dass menschlich-pflanzliche Symbiosen keineswegs nur ein fantastisches Sujet sind. Entgegen dem Verhältnis von Figur und Grund, in dem die menschliche Wahrnehmung Pflanzen zumeist als Hintergrund einordnet, schafft White mit ihrer lebendigen Installation Aufmerksamkeit für den unsichtbaren Austausch von Sauerstoff und Kohlendioxid, der permanent zwischen menschlicher und pflanzlicher Welt stattfindet und das Leben, wie wir es kennen, fundamental mitgeformt hat: »Die Welt ist vor allem das, was die Pflanzen daraus zu machen wussten« (Coccia 2018, 36). Sie lädt somit dazu ein, pflanzliche Agency nicht nur dann wahrzunehmen, wenn sie als Störung auftritt, die das Atmen erschwert – etwa bei einer Pollenallergie – sondern auch das Atmen selbst als Handlung mit verteilter Agency zu verstehen. In diesem relationalen Prozess verkehren sich nicht nur Hierarchien – das Master-Subjekt des humanistischen Individualismus, das gestaltend auf die objektifizierte Natur zugreift, von der abgetrennt es sich wähnt, ist »abhängig vom Leben der Anderen« (67) –, mehr noch werden die ihnen zugrunde liegenden Dualismen grundsätzlich hinterfragt. Emanuele Coccia beschreibt das Atmen als »Aktion der wechselseitigen Durchdringung von Subjekt und Umwelt, Körper und Raum, Leben und Milieu; eine Unmöglichkeit, beides physisch und räumlich voneinander zu trennen« (55, Herv. i. O.). Der Körper wird zum Sensorium einer pflanzlich vermittelten *anderen*, intimeren Erfahrung der Welt, die nicht an den Außengrenzen des Körpers endet, sondern ihn durchquert und von ihm durchquert wird.

Die Anerkennung dieser gegenseitigen Durchdringung führt nicht notwendig zu einer Auflösung des Subjektbegriffs, wohl aber zu einer radikalen Befragung dessen, was er bedeuten kann. Im Prozess des Atmens fallen tradierte Dualismen des westlichen Denkens zusammen, darunter auch der von Individuum und Kollektiv, Organismus und Umgebung, die für pflanzliches Leben noch nie gegolten haben (Aloi, und Marder 2023, 3). Die Installation adressiert den (menschlichen wie pflanzlichen) Körper in all seiner Sinnlichkeit und Materialität: Das leise Summen der von den Blüten angezogenen Insekten, der Duft der verschiedenen Pflanzen, ihre Formen und Farben, aber auch die unterschiedlichen Stadien zwischen Blüte und Verblühen vermitteln etwas, das für Sandilands die geteilte Erfahrung alles Lebendigen ausmacht und uns mit Pflanzen verbindet: das Werden und Vergehen (2017, 19). Ohne mit den dreihundert Pflanzen verschmelzen zu müssen, können die Besucher*innen des *Breathing Room* eine *Vegetalisierung ihrer selbst* erleben, die nicht mit den üblichen negativen Konnotationen eines vegetativen Zustandes übereinstimmt. Die Spuren pflanzlicher Agency, die sich im relationalen Handlungsgefüge des Atmens zeigen, bewusst wahrzunehmen, leitet eine potenzielle Transformation der menschlichen Selbstwahrnehmung ein: »To vegetate, then, suggests a thinking response to our plantiness« (Sandilands 2017, 19).

Die Infrastruktur des *Breathing Room* führt diese Überlegungen fort, indem ihr Design zuallererst an die Bedürfnisse der darin lebenden Pflanzen angepasst ist, wie White im Interview erklärt: »The structure's form reflects that of a real greenhouse to such an extent because it is a real greenhouse, not just a representation or metaphor« (French 2020, 86–87). Die beteiligten Pflanzen würden in der Galerie nicht überleben, stattdessen bringen sie White durch ihre Verletzbarkeit dazu, den Raum nach vegetabilen Maßgaben umzuformen, und ihn so zu einer Bühne des Mehr-als-Menschlichen werden zu lassen. Dennoch ist das Gewächshaus kulturgeschichtlich betrachtet auch und vor allem ein Aushandlungsort menschlich-pflanzlicher Beziehungen. Als Stätte eines instrumentellen Zugriffs auf pflanzliche Körper wird es zum Schauplatz biopolitischer Souveränität: »[T]he greenhouse can be seen almost as a symbol of the liberal or neoliberal paradigm of giving life under instrumental conditions. Giving life, but only in exchange for productivity and reproductivity« (Gagliano, Gibson, und Marder 2023, 46). Damit ist zugleich ein kapitalistisches Zeitregime aufgerufen, das auf einer temporalen Vereinheitlichung der polyphonen pflanzlichen Zeitlichkeiten beruht. Denkt man diese gewaltvollen Sorgepraktiken und ihre ökologischen Konsequenzen weiter, ist das Leben in

einer künstlichen Biosphäre möglicherweise nicht mehr lange nur ein Szenario der Science-Fiction und die »portability of place« (48) wird zur entscheidenden Eigenschaft des Gewächshauses.

Gerade deshalb – nicht trotz, sondern wegen seiner instrumentellen Beziehung zur pflanzlichen Welt – ist das Gewächshaus ein logischer Ausgangspunkt für das Nachdenken über *andere* menschlich-pflanzliche Beziehungsweisen, die nicht auf extraktivistischen Praktiken beruhen. Die Pflanzen im *Breathing Room* wurden weder aufgrund ihrer Exotik noch wegen ihres Ertragsreichtums ausgewählt. Es sind Gewächse wie die Gewöhnliche Schafgarbe, die Virginia-Bergminze oder die Gemeine Nachtkerze, allesamt Teil der lokalen Flora, die als Nahrungs- und Würzmittel, als Inhaltsstoff in Kosmetika oder als Arzneien schon lange einen intimen Kontakt mit dem menschlichen Körper haben, ihn ernähren, pflegen und heilen. Durch ihre Wirkstoffe haben Pflanzen zahlreiche Entwicklungen auf diesen Gebieten erst ermöglicht und sind so zu Ko-Akteur*innen jener mehr-als-menschlichen Kulturleistungen geworden. Die Pflanzen werden in diesem Sinne nicht abgetrennt von ihrem Umfeld gedacht, stattdessen ermöglicht die Installation es den Besucher*innen, ihr alltägliches Umfeld noch einmal neu *mit den Pflanzen* zu denken und zu entdecken. »Wir müssen nur auf eine bestimmte Weise schauen, und dann kann sich uns eine ganze Welt eröffnen« (2020, 59), so Robin Wall Kimmerer, denn die Tatsache, dass Pflanzen oft unsichtbar bleiben oder zu einem grünen Hintergrund verschwimmen, ist kein Problem unserer visuellen Wahrnehmung, sondern unserer Denkmuster. Marder spricht von einer modernen Version der Stufenleiter der Natur (2023, 174), um herauszustellen, wie stark die Wahrnehmung von Pflanzen als Mängelwesen von einer anthropozentrischen Perspektive und dem daraus erwachsenden Nützlichkeitsdenken geprägt ist, das Pflanzen als bloße Materialien statt als Ko-Akteur*innen von Handlungen begreift.

Auch die *Movement Compositions* fußen auf einer historischen Verschränkung von menschlicher und vegetabler Agency. Entwickelt von Charles Darwin, stellen sie eine Methode zur Aufzeichnung pflanzlicher Aktivität dar, mit der er Wachstum und Bewegungsmuster innerhalb eines bestimmten Zeitraums dokumentieren und so für das menschliche Auge sichtbar machen konnte, bevor Medien wie Fotografie und Film diese Aufgabe übernahmen.⁴ White knüpft somit an die Geschichte der Pflanzenneurobiologie an, als deren

4 Für eine detailliertere Beschreibung des Verfahrens sowie von Darwins Beschäftigung mit dem Pflanzenreich siehe Lawrence (2022).

Urvater Charles Darwin mit seiner »Root-Brain-Hypothese«, dem Vergleich von Wurzelspitzen mit dem Gehirn eines Tieres, gilt. Die Pflanzen sind an der Konstitution dieses Wissensfelds unmittelbar beteiligt. Doch die naturwissenschaftliche Dokumentation der Pflanzenwelt erzeugt zwar ein abstraktes Wissen über physikalische Kausalitäten oder physiologische Prozesse – La-tour findet dafür den Begriff der *Matters of Fact* (2004, 231) –, zugleich lassen sich die abstrakten Gebilde aus Punkten, Linien und Pfeilen, die keinerlei visuelle Übereinstimmung mehr mit den Pflanzen haben, nur noch schwer mit ihnen und ihren materiellen Lebenswirklichkeiten zusammenbringen. Ausgerechnet im Versuch, Pflanzen als bewegungsfähige Lebewesen sichtbar zu machen, wird ihre Zugehörigkeit zur Welt des Lebendigen paradoxerweise unsichtbar.

Die *Movement Compositions* setzen an diesem Punkt an. Das Ergebnis von Darwins Dokumentation erinnert optisch stark an Bewegungsschriften, wie man sie im Bereich der Tanznotation findet, um die flüchtigen Bewegungsabläufe dauerhaft festzuhalten. White wählt aus den knapp zweihundert Notationen einzelner Pflanzen insgesamt vierzig aus und fügt sie zu Kompositionen zusammen – *Movement Composition for a Forest*, *Movement Composition for a Vegetable Garden*, *Movement Composition for Ten Cabbages* und *Movement Composition for Ten Flowers* –, die sich an eine lebendige Gemeinschaft des Vegetabilen in spezifischen Lebensräumen richten. Die Bewegung wird als Tanz lesbar, und damit einer Vorstellung von pflanzlichen Bewegungsabläufen als rein mechanischen Reaktionen enthoben. Auffallend ist hierbei auch die Uneinheitlichkeit der versammelten Rhythmen, die in den beobachteten Zeitintervallen von ein bis zu drei Tagen dokumentiert wurden – selbst in den Kompositionen für den Gemüsegarten, die zehn Variationen des Gemüsekohls festhalten, zeigt sich eine große Divergenz. Mit Anna Tsing ließe sich hier der Begriff der Polyphonie anbringen, der »Musik bezeichnet, in der selbstständige Melodien miteinander verwoben sind« (2021, 41) und den sie auf mehr-als-menschliche Gefüge und die in ihnen versammelte Multiplizität von Rhythmen anwendet.

Infinite Silences erkennt die Eigenzeitlichkeit der beteiligten Pflanzen an und macht sie auf verschiedenen Ebenen sichtbar, so auch, wenn White davon spricht, dass es mitunter zu Kollisionen mit den (zeitlichen) Anforderungen des Kunstbetriebs komme – etwa indem sie Arbeiten teils nur zu bestimmten Jahreszeiten ausstellen könne, je nach beteiligten Pflanzen und ihren Anforderungen (French 2020, 86). Auch andernorts lassen sich Verschiebungen der Machtdynamiken beobachten, so bringen die Pflanzen White dazu, ihnen eine extensive Pflege ange-deihen zu lassen, in deren Verlauf sie plötzlich als do-

minanter Part dieser Interaktion erscheinen: »Beings, who only a few months earlier had been delicate little seedlings that I nurtured, were now great monsters who demanded my attention and time« (84). Die Künstlerin entscheidet und handelt also nicht autonom, vielmehr kommen in der Ausstellung ebenso wie in den ihr vorausgehenden dramaturgischen Entscheidungen zugleich eine menschliche wie vegetabile Agency zum Ausdruck. Wie auch Tsing unterstreicht White dabei die Notwendigkeit neuer Wahrnehmungsweisen, die unsere Begegnungen mit anderen – Menschen wie Mehr-als-Menschen – und die Unbestimmtheit dieser Begegnungen anerkennt, denn »[i]n solchen Transformationen und nicht in den Entscheidungen autarker Individuen ereignen sich Dinge, die für das Leben auf der Erde entscheidend sind« (Tsing 2021, 47). Pflanzen haben einen gewichtigen Anteil an der Erzeugung von Welt; Whites Installation schafft eine Aufmerksamkeit dafür, sie als Kollaborationspartner*innen ernst zu nehmen, und regt dazu an, tradierte Hierarchien in Frage zu stellen. Gleichzeitig verweisen die *Movement Compositions* – die auf den ersten Blick auch mit einer Himmelskarte verwechselt werden könnten, die Sterne und Sternbilder zeigt – auf die konstitutive Anders- und Fremdartheit der Pflanzen, deren Sein wir vermutlich niemals vollständig ergründen werden.

Katie Paterson: *Future Library* (2014–2114)

Die schottische Künstlerin Katie Paterson versteht ihre Arbeit als eine menschliche Positionsbestimmung in der Interaktion mit mehr-als-menschlichen Umwelten, von geologischen über ökologische bis hin zu kosmischen, aber auch im Hinblick auf die Folgen dieser Begegnungen. So ist *Evergreen* eine Reflexion über das Sechste Massensterben, das im medialen Diskurs meist über *Flagship Species* vermittelt wird, unter denen nur selten Pflanzen zu finden sind. In Form einer Stickerei, die sämtliche ausgestorbenen Pflanzen abbildet, schafft Paterson ein alternatives Denkmal für das Verschwinden, das die Dimensionen des Aussterbens auf sinnliche Art erfassbar (und betrauerbar) macht. Um vergangene und zukünftige Verluste kreist auch *To Burn, Forest, Fire*. Räucherstäbchen mit dem Geruch des ersten Waldes der Erde – bestehend aus der ausgestorbenen Pflanzengruppe der Cladoxylopsida, deren farnähnliche Fossilien im amerikanischen Cairo gefunden wurden –, und des letzten Waldes, dem Amazonas-Regenwald, ermöglichen eine körperliche Verbindung zu zeitlich wie räumlich weit entfernten Landschaften.

Auch für die *Future Library* spielt Zeit eine zentrale Rolle. Als Langzeitprojekt wird es die Lebensdauer der Künstlerin sowie der meisten daran Beschäftigten überschreiten und über die nächsten einhundert Jahre hinweg entstehen. Währenddessen wird in jedem Jahr ein*e Autor*in dazu eingeladen, ein Manuskript einzureichen, das im Rahmen einer öffentlichen Zeremonie übergeben und – ungelesen – bis 2114 verwahrt wird. Erst dann können die Texte Margaret Atwoods, Han Kangs, Judith Schalanskys und der zukünftigen Beitragenden in gedruckter Form als Anthologie erworben und gelesen werden. Die Auswahl der Autor*innen orientiert sich laut Projektwebseite an ihrer Fähigkeit, die Vorstellungen dieser und kommender Generationen einzufangen – eine spekulative Fabulation, die bereits bei der Antizipation des zukünftigen Lesepublikums ansetzen muss. Bis dahin aber wächst die *Future Library* an unterschiedlichen Orten: Der eine liegt in der Nordmarka, einem großen Waldgebiet nördlich von Oslo, wo eintausend Fichtensetzlinge gepflanzt wurden, die in einhundert Jahren das Papier für die Anthologie liefern sollen; der andere ist eine öffentliche Bibliothek in Oslo, die Deichman Bjørvika, wo die Manuskripte im »Silent Room« bis 2114 aufbewahrt werden.

Die Bibliothek als Institution dient der Sammlung, Erforschung und Erschließung von Objekten der materiellen Kultur, insbesondere von Texten: »As repositories of collective memory they are all traditionally based on rationalistic and objective principles of organization, which [...] manifest themselves in a rigid order derived through themes, numbers, and alphabetical sequences« (Springer 2016, 9). Als Wissensraum wird die Bibliothek erst hervorgebracht durch spezifische Ordnungs- und Wissenssysteme, die zugleich Ausdruck von gesellschaftlichen Machtverhältnissen sind sowie diese mitkonstituieren, aber in sich auch stets die Möglichkeit eines *anderen* Wissens tragen. Die *Future Library* stört diese hegemonialen Wissensordnungen des Ein- und Ausschlusses indem sie sich konzeptuell am Pflanzlichen orientiert: »[P]lants inhabit the world dynamically and liminally at the margins between being and becoming; stasis and process; synchronicity and diachronicity; and visual representation and bodily experience« (Ryan 2012, 110). Ihr Ort ist der eines Dazwischen, der mit den binären Ordnungsmustern des westlichen Denkens nicht abbildbar ist.

Schon der skulpturale »Silent Room« – eine Konstruktion aus Holz von Bäumen, die zuvor in der Nordmarka gefällt wurden – verweist auf die Ko-Evolution von Mensch und Pflanze und auch für die Geschichte des Buchs spielen Bäume eine zentrale Rolle. Denn vor der Erfindung des Holzschliffs Mitte des 19. Jahrhunderts wurde Papier nicht aus Holz, sondern aus Hadern

– abgetragenen Kleidungsstücken – gewonnen. Holz hingegen war nicht nur kostengünstiger, sondern auch in Massen verfügbar, so dass es die industrielle Papierherstellung erst ermöglichte (Sandermann 1992, 162–188). Ihre vegetabile Agency wird den Bäumen also gewissermaßen zum Verhängnis, während das Projekt sie gleichzeitig besonders deutlich hervorhebt. Schließlich bringen die Fichten Paterson und ihre Helfer*innen dazu, sie in den Waldboden einzusetzen und für gute Lebensbedingungen zu sorgen, um in Zukunft Papier aus ihrem Holz herstellen zu können – die *Future Library* ist ein atmendes Kunstwerk, das menschliche wie mehr-als-menschliche Partizipation erfordert.

Die Bäume als Ko-Akteur*innen der *Future Library* unterminieren auch die westlich-modernistische Bestrebung, mit Wissensräumen wie Bibliotheken und Archiven »einen Ort für alle Zeiten zu schaffen, der selbst außerhalb der Zeit steht und dem Zahn der Zeit nicht ausgesetzt ist« (Foucault 2005, 939). Die *Future Library* ist so lange im Werden begriffen, bis sie geworden sein wird. Die Bibliothek der Zukunft ist zugleich ein Archiv der Vergangenheit, bewegt sich in der Zeit sowohl voran als auch zurück. Diese Multitemporalität manifestiert sich in den vegetabilen Ko-Akteur*innen dieses organischen Kunstwerks: Sie wachsen einer kontingenten und unsicheren Zukunft entgegen und ermöglichen eine materielle Verbindung zu ihr, während die aus ihrem Papier gedruckte Anthologie eine materielle Verbindung zur (und nicht bloß Repräsentation der) Vergangenheit, die unsere Gegenwart ist, herstellt. Dabei speichern sie nicht nur die Geschichten der Autor*innen, sondern können auch von den Umweltveränderungen im Verlauf von einhundert Jahre erzählen.

Dass sie am Ende dieser Laufzeit gefällt werden sollen, widerspricht keineswegs ihrer Rolle als Ko-Akteur*innen. Ihre sich wandelnde Performance steht im Zentrum des Projekts, und Besucher*innen sind dazu eingeladen, eine Wanderung zu den Bühnen des Mehr-als-Menschlichen inmitten der Nordmarka zu unternehmen, um als Publikum dem Wachstum der Bäume und ihren Veränderungen innerhalb der nächsten Jahrzehnte beizuwohnen. Dabei ist der Wald kein unberührter »Ort der Bäume«, sondern als beliebtes Naherholungsgebiet von vorneherein eine Bühne menschlich-vegetabler Aushandlungsprozesse. Oder aber der gesamte Planet ist ein »Ort der Bäume«, denn wenn Haraway unter Gefähr*innenspezies »solche organischen Wesen wie Reis, Bienen, Tulpen und Darmflora« versteht, »die alles menschliche Leben zu dem machen, was es ist – und umgekehrt« (2016, 21), dann sind Bäume Gefähr*innen in dem absolut grundlegenden Sinn, dass ohne den

von ihnen produzierten Sauerstoff überhaupt kein tierliches Leben auf der Erde denkbar wäre oder sie durch ihre materielle Existenz zahlreiche Kulturtechniken überhaupt erst ermöglichen. Bäume und Wälder beeinflussten außerdem die menschliche Imagination als Symbole oder Metaphern, ebenso wie in mythologischen und religiösen Systemen (Braunbeck, und Nitzke 2021, 341) – während ihre kulturelle Auratisierung, insbesondere in der Romantik, konterkariert wird von der stetigen Abholzung großer Waldgebiete.

2022 haben der Future Library Trust und die Stadt Oslo einen hundertjährigen Vertrag abgeschlossen, in dem beide sich laut Projektwebseite dazu verpflichten, die Zukunft der *Future Library* zu sichern und das Kunstwerk auch in »schwierigen Zeiten« zu verteidigen. Das schließt die Sorge für den Erhalt des Waldes und somit für eine nachhaltige Zukunft mit ein, die durchaus notwendig sind in Anbetracht der Tatsache, dass die von Paterson gepflanzten (und in Norwegen heimischen) Fichten ökologisch an kühle Klimate angepasst sind und nur schlecht mit den zunehmenden Dürreperioden in Folge der globalen Erwärmung zurechtkommen. Gleichzeitig hat ihr schnelles Wachstums dazu geführt, dass sie insbesondere im letzten Jahrhundert großflächig in ganz Europa angebaut wurden, so dass der »Future Library Forest« zum Symbol der Bedrohung durch den Klimawandel, aber auch der Bemühungen um eine nachhaltigere Zukunft wird.

Diese Zukunft wird meist durch die künftigen menschlichen Generationen vorstellbar gemacht, während es hier die Bäume sind, die ein (anderes) Nachdenken über sie ermöglichen. Damit macht das Projekt einen konzeptionellen Gegenentwurf zum Bild der Menschen und insbesondere der Kinder auf, die in ökologischen Diskursen immer wieder aufgerufen werden, wenn es um eine schützenswerte Zukunft geht. Die Fixierung auf die Figur des (zukünftigen) Kindes ist aus Sicht von Heather Davis aus mehreren Gründen problematisch. Zum einen steht dabei meist nicht die Sorge um eine bewohnbar bleibende Welt, sondern vielmehr um die Aufrechterhaltung eines bestimmten Lebensstils im Vordergrund (Davis 2015, 239), so dass die Vorstellung einer guten Zukunft eng geknüpft ist an Vorstellungen materiellen und ökonomischen Wohlstands: »[W]e hold an economic and cultural voraciousness that defies all logic« (249). Zum anderen bezieht die Figur des Kindes ihre appellative Kraft aus einer biologischen Idee von Verwandtschaft und »[e]s ist von Gewicht, wie Verwandtschaft Verwandte schafft« (Haraway 2018, 142). Ein Sich-Verwandtmachen über Art- und Speziesgrenzen hinweg, das quer zu den Vorstellungen biologischer oder tradierter Genealogien verläuft, bildet den Ausgangspunkt einer ökologischen Ethik, die ein artenübergreifendes Überleben inmitten ei-

ner beschädigten Welt ermöglicht und Verantwortlichkeiten auch jenseits der direkten Nachkommenschaft denkt: »Wir werden miteinander oder wir werden gar nicht« (13). Die Bäume der *Future Library* wecken die Sorge um eine zukünftige Welt, die jenseits unserer menschlichen Lebenszeit liegt, beeinflussen kulturelle Praktiken und Diskurse. Sie werden zu Denkfiguren, doch entstehen diese Figuren erst aus ihrer pflanzlichen Agency und ihrem materiellen Sein heraus, und bleiben untrennbar damit verbunden als »storied matter«.

Als Geogeschichte wirbelt *Future Library* eine Vielzahl von Akteur*innen mit divergierenden Interessen und Zeitlichkeiten durcheinander und unterminiert das Fortschrittsnarrativ der westlichen Moderne. Pflanzen werden nicht mehr nur als Kulisse für die Geschichte menschlicher Protagonist*innen naturalisiert, die sich ihrer entweder bedienen, sie überwinden müssen oder sie – als Retter*innen – beschützen. Stattdessen räumt *Future Library* jenen Auslassungen Platz ein, die das Fortschrittsnarrativ notwendig erzeugt – etwa den ökologischen Folgen –, und macht die welterzeugenden Kräfte vegetabler Ko-Akteur*innen sichtbar. Es ist ein situiertes Spekulieren mit den Fichten, Birken und Kiefern des Nordmarka-Forsts, deren Jahresringe Katie Paterson sich als »chapters in a book« vorstellt, »[t]he unwritten words, year by year, activated, materialized« (Information, *Future Library*). Dem Schreiben der menschlichen Autor*innen korrespondieren die anwachsenden Jahresringe der Bäume als gespeicherte Geschichten. Der Wald als Ort, in dem Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sich überlagern, wird zum Ausgangspunkt eines Schreibens und Denkens, das nicht aus der distanzierten Betrachtung entsteht, sondern aus und mit einem mehr-als-menschlichen Gefüge.

Es ist zentral, wie sich aus diesem Modus des situierten Spekulierens heraus das Nachdenken über die Zukunft ändert. Angesichts des Klimawandels gilt die Fichte als nicht zukunftsfähig – wird es den Forst im Jahr 2114 demnach überhaupt noch geben? Was ist mit dem Befall durch Borkenkäfer – deren wichtigste Vertreter ironischerweise gerade der Buchdrucker und der Kupferstecher sind –, die wiederum Fichten ebenfalls zu schätzen wissen und sich in Dürreperioden massenhaft vermehren? Der Kupferstecher und der Buchdrucker schreiben durch jene Fraßbilder, die ihnen ihre Namen gaben, geradezu ihre eigenen Geschichten in die Fichten – Geschichten vom Klimawandel. Werden die Bäume angesichts der zunehmenden Wetterextreme bestehen können? Wie wird sich die künftige Umwelt verändern und wer wird in ihr leben? Das spekulative Denken öffnet sich hin zur Betrauerbarkeit einer (verlorenen) Zukunft, die zusammen mit dem Fortschrittsnarrativ abgelegt wird und nun nicht mehr als sichere Weiterentwicklung des Status quo vorausge-

setzt werden kann. Stattdessen erscheint die Zukunft als disruptiv, was gleichermaßen beängstigend wie befreiend wirken kann. Wahrscheinlichkeiten stehen zurück hinter Möglichkeiten, und diese sind angesichts der Vielzahl mehr-als-menschlicher Akteur*innen vielfältig.

Ausblick

Wenn wir uns den pflanzlichen Aspekten künstlerischer Produktionen zuwenden, scheinen diese auf zahlreichen Ebenen als beteiligte Ko-Akteur*innen auf: Aus ihnen hergestelltes Papier ermöglicht den Druck von Büchern, ihr Holz den Bau von Bühnen, ihr Körper nährt den Körper der menschlichen Darsteller*innen. Der Artikel hat künstlerische Formen und Praktiken in den Blick genommen, die diese Beteiligung explizit verhandeln, indem sie vegetabile Agency sichtbar machen und das Mensch-Pflanze-Verhältnis sowie die ihm zugrunde liegenden kulturellen Imaginationen von Pflanzen als stumpfer Materie neu verhandeln. Sie setzen dazu bei der kleinstmöglichen Analyseinheit an, nach Haraway der Beziehung zwischen den Gefährte*innenspezies. Wie diese Beziehung inszeniert wird und wer als ihr*e Protagonist*in auftreten kann, sind dabei keineswegs nebensächliche Details, sondern bestimmen vielmehr darüber, wie sich unser Blick auf die Welt und unser Verhältnis zu ihren mehr-als-menschlichen Bewohner*innen verändern. Amanda Whites *Infinite Silences* und Katie Patersons *Future Library* vermitteln ein Bewusstsein dafür, wie mehr-als-menschliche Beziehungen aussehen, sich anfühlen und welche Rolle Pflanzen dabei einnehmen können. Sie treten auf als Gefährte*innen, Ko-Akteur*innen und Medien, die uns eine Reflexion über die (ökologischen) Heimsuchungen der Vergangenheit, aber auch die Potenziale einer Zukunft jenseits des Horizonts der menschlichen Lebenserwartung ermöglichen. Pflanzen verfügen über die Fähigkeit, aktiv auf ihre Umwelt einzuwirken, in Form von chemischen Signalen, durch ihr Wachstum oder durch symbiotische Beziehungen zu anderen Pflanzen, Pilzen und Tieren – und sie verbleiben dabei nicht innerhalb des limitierten Handlungsspielraums, der ihnen gemeinhin zugewiesen wird. Stattdessen wird vegetabile Agency sichtbar als grundlegende Voraussetzung menschlicher Agency – sei es im Atmen, als Nahrung, als heilender Wirkstoff oder als materielle Kulturgrundlage. Pflanzen verändern sogar, wie wir über unsere Zukunft nachdenken – und vor allem, *wenn* wir dabei bedenken.

Die künstlerischen Arbeiten scheinen auf als Praktiken der experimentellen Wissensproduktion, die Wissensbestände befragen, produzieren und formen – ein Prozess, an dem die Pflanzen aktiv beteiligt sind. *Infinite Silences* und *Future Library* sind *Phytoperformances* in dem Sinne, dass die Pflanzen nicht nur einen elementaren Bestandteil beider Arbeiten bilden, sondern sich auf unterschiedliche Weise in die Projekte einschreiben, sie durch ihre Rhythmen und Zeitlichkeiten formen und ihre Dramaturgien wie Narrative prägen. Auch die Transformation kultureller Imaginationen über Pflanzen selbst hängt eng mit performativen Praktiken zusammen, die Erfahrung und Wissen nicht entkörperlicht, sondern unmittelbar und situiert vermitteln. Ein anderes Wissen über Pflanzen wirkt wiederum zurück auf die Vorstellung, die wir uns von uns selbst und unserer Stellung in der Welt machen – die Anerkennung vegetabler Agency stört den menschlichen Exzeptionalismus ebenso wie den Anthropozentrismus und lenkt die Aufmerksamkeit zurück auf die geteilte Körperlichkeit von Pflanze und Mensch:

Thinking the subject as a material being, subject to the agencies of the compromised, entangled world, enacts an environmental posthumanism. The subject cannot be separated from networks of intra-active material agencies [...] and thus cannot ignore the disturbing epistemological quandaries of risk society. (Alaimo 2018, 437)

Infinite Silences und *Future Library* ermöglichen also *andere* Beziehungs- und Wahrnehmungsweisen, indem sie mehr-als-menschliche Verflechtungen und vegetable Agency sichtbar machen.

Die Arbeiten setzen sich kritisch in Beziehung zu herrschenden Anthropozändiskursen und ihren Auslassungen, indem sie einen Existenzmodus erproben, der anschlussfähig an Natasha Myers' Konzept des »Planthroposcene« ist. In ihrem Essay »How to grow liveable worlds: Ten (not-so-easy) steps for life in the Planthroposcene« (2021), für das sie ebenfalls den Modus der spekulativen Fabulation wählt, beschreibt Myers das *Planthroposcene* weniger als eine konkrete Ära, sondern vielmehr als eine Einladung: »to stage new scenes and new ways to see and seed plant/people relations in the here and now, not some distant future.« Das fällt zusammen mit einer Dezentralisierung des Anthropos und dem Auftritt einer neuen, hybriden Figur: des Planthropos. Wie diese Vegetalisierung aussehen könnte, machen *Infinite Silences* und *Future Library* erfahrbar, indem sie die unterschiedlichen menschlich-pflanzlichen Verflechtungen in den Fokus rücken, den Pflanzen raumgreifende Praktiken er-

möglichen und einen Dialog mit ihnen eröffnen: »Linger among them and let their sentiences and sensibilities alter your perception, how you think, how and what you know« (Myers 2021). Die affektiven und körperlichen Ökologien, die das Mensch-Pflanze-Verhältnis formen, werden ebenso sichtbar wie die vielfältigen Weisen, in denen Pflanzen Bedeutung zugleich tragen und erzeugen.

Bibliografie

- Alaimo, Stacy. »Trans-corporeality.« *Posthuman Glossary*, hg. von Rosi Braidotti und Maria Hlavajova. Bloomsbury Academic, 2018, 435–438.
- Aloi, Giovanni, und Michael Marder. »Introduction.« *Vegetal Entwinements in Philosophy and Art*, hg. von Giovanni Aloi und Michael Marder. MIT Press, 2023, 1–10.
- Arendt, Hannah. *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. Piper, 2002.
- Bender, Chris, und Stuart Cornfeld/Carter Smith. *The Ruins*. Dreamworks, 2008.
- Bennett, Jane. *Lebhafte Materie. Eine Politische Ökologie der Dinge*. 2. Aufl. Matthes & Seitz, 2020.
- Braunbeck, Helga G., und Solvejg Nitzke. »Arboreal Imaginaries. An Introduction to the Shared Cultures of Trees and Humans.« *Green Letters: Studies in Ecocriticism*, Bd. 25, Nr. 4, Routledge, 2021, 341–355, <https://doi.org/10.1080/14688417.2021.2072633>.
- Bühler, Benjamin, und Stefan Rieger. *Das Wuchern der Pflanzen: Ein Florilegium des Wissens*. Suhrkamp, 2009.
- Chaudhuri, Una. »Land/Scape/Theory.« *Land/Scape/Theater*, hg. von Una Chaudhuri und Elinor Fuchs. The University of Michigan Press, 2002, 11–29.
- Coccia, Emanuele. *Die Wurzeln der Welt. Eine Philosophie der Pflanzen*. 4. Aufl. Carl Hanser, 2018.
- Crutzen, Paul, und Eugene F. Stoermer. »The »Anthropocene.« *The International Geosphere-Biosphere Programme (IGBP) Global Change Newsletter*, Bd. 41, 2000, 17–18.
- Davis, Heather. »Toxic Progeny: The Plastisphere and Other Queer Futures.« *Philosophia. A Journal of Continental Feminism*, Bd. 5, Nr. 2, State University of New York Press, 2015, 231–250, <https://doi.org/10.1353/phi.2015.a608469>.

- Dürbeck, Gabriele. »Narrative des Anthropzän – Systematisierung eines interdisziplinären Diskurses.« *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift*, Bd. 1, Felix Meiner Verlag, 2018, 2–21, <https://doi.org/10.2478/kwg-2018-0001>.
- Foucault, Michel. »Von anderen Räumen.« *Schriften in vier Bänden: Dits et Ecrits. Band 4*, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Suhrkamp, 2005, 931–944.
- French, Elysia. »Infinite Silences.« *Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture*, Bd. 51, Antennae Project, 2020, 83–93, <https://files.cargocollective.com/c213052/Antennae-51-Amanda-and-Elysia.pdf>.
- Future Library. »Information.« O. J., <https://www.futurelibrary.no/#/information> (Stand 12.05.2024).
- Gagliano, Monica. »Breaking the Silence: Green Mudras and the Faculty of Language in Plants.« *The Language of Plants: Science, Philosophy, Literature*, hg. von Monica Gagliano, John C. Ryan und Patrícia Vieira, University of Minnesota Press, 2017, 84–100.
- Gagliano, Monica, Prudence Gibson, und Michael Marder. »Trappings of the Greenhouse.« *Greenhouse Stories: A Critical Re-examination of Transparent Microcosms*, hg. von d-o-t-s (Laura Drouet und Olivier Lacrouts), Onomatopée, 2023, 41–48.
- Gibson, Prudence, und Catriona Sandilands. »Introduction: Plant Performance.« *Performance Philosophy*, Bd. 6, Nr. 2, 2021, 1–23, <https://doi.org/10.21476/PP.2021.62372>.
- Hall, Matthew. *Plants as Persons: A Philosophical Botany*. State University of New York Press, 2011.
- Haraway, Donna, Noboru Ishikawa, Scott F. Gilbert, Kenneth Olwig, Anna L. Tsing, und Nils Bubandt. »Anthropologists Are Talking – About the Anthropocene.« *Ethnos*, Bd. 81, Nr. 3, 2015, 535–564, <https://doi.org/10.1080/00141844.2015.1105838>.
- Haraway, Donna J. *Das Manifest für Gefährten. Wenn Spezies sich begegnen – Hunde, Menschen und signifikante Andersartigkeit*. Merve, 2016.
- Haraway, Donna J. *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Campus Verlag, 2018.
- Iovino, Serenella, und Serpil Oppermann. »Stories Come to Matter.« *Material Ecocriticism*, hg. von Serenella Iovino und Serpil Oppermann, Indiana University Press, 2014, 1–17.
- Jacobs, Joela. »These Lusting, Incestuous, Perverse Creatures.« *Environmental Humanities*, Bd. 14, Nr. 3, Duke University Press, 2022, 602–617, <https://doi.org/10.1215/22011919-9962926>.

- Keetley, Dawn. »Introduction: Six Theses on Plant Horror; or, Why Are Plants Horrifying?« *Plant Horror. Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film*, hg. von Dawn Keetley und Angela Tenga, Palgrave Macmillan, 2016, 1–30.
- Kimmerer, Robin Wall. »Pflanzenwissen. Sehen lernen.« *Von Pflanzen und Menschen: Leben auf dem grünen Planeten*, hg. für das Deutsche Hygienemuseum von Kathrin Meyer und Judith Elisabeth Weiss, Wallstein, 2020, 56–60.
- Latour, Bruno. »Why Has Critique Run Out of Steam: From Matters of Fact to Matters of Concern.« *Critical Inquiry*, Bd. 30, Nr. 2, The University of Chicago Press, 2004, 225–248, <https://doi.org/10.1086/421123>.
- Latour, Bruno. *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk- Theorie*. Suhrkamp, 2007.
- Latour, Bruno. *Das terrestrische Manifest*. Suhrkamp, 2018.
- Lawrence, Natalie. »Spontaneous Revolutions: Darwin's Diagrams of Plant Movement.« *The Public Domain Review*, 26.10.2022, <https://publicdomainreview.org/essay/darwins-diagrams-of-plant-movement/> (letzter Aufruf: 12.05.2024).
- Le Guin, Ursula K. *Hainish Novels & Stories: Volume One*. Penguin Random House, 2017.
- Mancuso, Stefano. *Pflanzenrevolution. Wie die Pflanzen unsere Zukunft erfinden*. Verlag Antje Kunstmann, 2018.
- Marder, Michael, und Anaïs Tondeur. *The Chernobyl Herbarium. Fragments of an Exploded Consciousness*. Open Humanities Press, 2016.
- Marder, Michael. »Introduction to Plant-Thinking.« *Vegetal Entwinements in Philosophy and Art. A Reader*, hg. von Giovanni Aloï und Michael Marder, The MIT Press, 2023, 175–185.
- Moore, Jason. »Über die Ursprünge unserer ökologischen Krise.« *PROKLA. Zeitschrift für Kritische Sozialwissenschaft*, Bd. 46, Nr. 185, Verlag Westfälisches Dampfboot, 2016, 599–619, <https://doi.org/10.32387/prokla.v46i185.134>.
- Morton, Timothy. *Hyperobjects; Philosophy and Ecology after the End of the World*. University of Minnesota Press, 2013.
- Myers, Natasha. »How to Grow Livable Worlds: Ten Not-So-Easy Steps for Life in the Planthropocene.« *ABC Religion and Ethics, Australia Broadcasting Corporation*, 07.01.2021, <https://www.abc.net.au/religion/natasha-myers-how-to-grow-liveable-worlds:-ten-not-so-easy-step/11906548> (letzter Aufruf: 12.05.2024).

- Nitzke, Solvejg. »Baumkunden. Erzählte Ökologien des Waldes zwischen Wissenschaft und Nature Writing.« *Non-Fiktion. Arsenal der Gattungen. Themenheft: Ökologie*, hg. von Christian Meierhofer und Alexander Kling, Wehrhahn Verlag, 2021, 271–298.
- Plumwood, Val. *Environmental Culture: The ecological crisis of reason*. Routledge, 2002.
- Pollan, Michael. *The Botany of Desire. A Plant's-Eye View of the World*. Random House Trade Paperback, 2002.
- Roscher, Mieke. »Zwischen Wirkungsmacht und Handlungsmacht: Sozialgeschichtliche Perspektiven auf tierliche Agency.« *Das Handeln der Tiere. Tierliche Agency im Fokus der Human-Animal-Studies*, hg. von Karsten Balgar, Leonie Bossert, Katharina Dornenzweig, Markus Kurth, Anett Laue und Sven Wirth, transcript Verlag, 2016, 43–66.
- Roy, Sumana. *Wie ich ein Baum wurde*. Matthes & Seitz, 2020.
- Sandermann, Wilhelm. *Papier. Eine spannende Kulturgeschichte*. Springer, 1992.
- Ryan, John C. »Passive Flora? Reconsidering Nature's Agency through Human-Plant-Studies (HPS).« *Societies*, Bd. 2, Nr. 4, MDPI, 2012, 101–121, <https://doi.org/10.3390/soc2030101>.
- Sandilands, Catriona. »Vegetate.« *Veer Ecology: A Companion for Environmental Thinking*, hg. von Jeffrey Jerome Cohen und Lowell Duckert, University of Minnesota Press, 2017, 16–29.
- Springer, Anna-Sophie. »Melancholies of the Paginated Mind: The Library as Curational Space.« *Fantasies of the Library*, hg. von Etienne Turpin und Anna-Sophie Springer, The MIT Press, 2016, 1–49.
- Tsing, Anna Lowenhaupt. *Der Pilz am Ende der Welt: Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus*. 4. Aufl. Matthes & Seitz, 2021.
- Wandersee, James H., und Elisabeth E. Schussler. »Towards a Theory of Plant Blindness.« *Plant Science Bulletin. Bulletin of the Botanical Society of America*, Bd. 47, Nr. 1, The Botanical Society of America, 2001, 2–9, https://cms.botany.org/userdata/IssueArchive/issues/originalfile/PSB_2001_47_1.pdf.
- Wells, H. G. »The Flowering of the Strange Orchid.« *Evil Roots. Killer Tales of the Botanical Gothic*, hg. von Daisy Butcher, British Library, 2019, 89–100.

