

# Umgraben, Kompostieren, Netz-Werken

## Mehr-als-menschliche Gefährt\*innen gärtnern

---

Thari Jungen und Friederike Nastold

**Abstract** *Der Beitrag untersucht die Rolle von Pflanzen in Kunst und visueller Kultur im Anthropozän und fragt nach Formen der Co-Autor\*innenschaft. Künstlerische Beispiele, wie der bengalische Gemüsegarten von Britto Arts Trust und Precious Okoyomons Garten auf der Biennale 2022, zeigen, wie Pflanzen soziale, ökologische und koloniale Narrative verkörpern und wi(e)der/erzählen. Der Beitrag plädiert für ein post-anthropozentrisches Verständnis von Pflanzen und Menschen als interagierende Akteur\*innen.*

Companion species ist eine breitere und heterogenere Kategorie als die Gefährtentiere; und das nicht nur, weil es solche organischen Wesen wie Reis, Bienen, Tulpen und Darmflora mit einzubeziehen gilt, die alles menschliche Leben zu dem machen, was es ist – und umgekehrt.

*Donna Haraway (2016, 21)*

Wenn mich Leute fragen, was sie tun sollen, um die Beziehungen zwischen dem Land und den Menschen wiederherzustellen, dann sage ich fast immer: ›Pflanzt einen Garten!‹

*Robin Wall Kimmerer (2021, 126)*

Nichtmenschliche Materialitäten als an einer politischen Ökologie teilhabend anzuerkennen, bedeutet natürlich nicht, zu behaupten, alles habe immer teil oder alle Teilhabenden seien gleich.

*Jane Bennett (2020, 181)*

Die Literaturwissenschaftlerin Urte Stobbe diagnostiziert in ihrem Einführungstext der Plant Studies, dass die gegenwärtige Literaturproduktion auf die systematische Zerstörung von Wäldern durch den Menschen mit einer gesteigerten kulturellen Auratisierung der Umwelt reagiere (2019, 92). Eine

Diagnose, die auch Kerstin Brandes und Marietta Kesting für die Kunstwelt bestätigen (Brandes, und Kesting, CFP: FKW, Nr. 75, ArtHist.net): Während die Internationalisierung und Biennalisierung des Kunstmarktes die CO<sub>2</sub>-Produktion stetig weiter ankurbeln, läuft die »Maschine« der Theorie- und Kunstproduktion über ökologische, post-anthropozentrische Narrative auf Hochtouren – eine Akzeleration, die deutlich macht, dass die multiplen ökologischen, sozialen und ökonomischen Krisen in den Künsten paradoxerweise keinen Anlass für eine Schockstarre bieten, sondern für fruchtbare Spekulationen und transformative Interventionen. Im Hinblick auf Ausstellungskataloge und Zeitschriften der visuellen Kultur, wie sie in den vergangenen Jahren erschienen sind, ließe sich gar von einem *eco turn* innerhalb der Künste sprechen, der das Thema der Klimakrise von den freitäglich bestreikten Straßen in die Kunstinstitutionen geholt hat und dort für eine erneute Auseinandersetzung mit Gärten, Pflanzen und deren Mit-Welt gesorgt hat. Denn Gärten und ihre Pflanzen stellen ein ideales Labor dar, in dem danach geforscht werden kann, wie planetare Zukunftsaussichten sich gestalten können. Das sind alles Gründe, warum Gärten und ihre Pflanzen derzeit innerhalb der visuellen Kultur eine Renaissance erleben.

Der vorliegende Beitrag gründet auf der Überzeugung, dass die Wiederentdeckung der Pflanzen innerhalb der Künste und der visuellen Kultur über Framing und Buzzword des *eco turns* hinaus erst dann Potenzial entfalten kann, wenn die Pflanzen selbst als Akteur\*innen mit Agentien verstanden werden. Dazu möchten wir uns dem Plädoyer von Donna Haraway anschließen und im Beitrag für die Überwindung der anthropozentrischen Spezies-Grenzen werben (Haraway 2016, 21). Konkret bedeutet das, Pflanzen und ihre Ökologien jenseits aktueller theoretischer Moden, Buzzwords und Framings nicht auf ihren CO<sub>2</sub>-Verbrauch oder auf ihren inhaltlichen Gehalt hin zu untersuchen, sondern zu versuchen, Fragen nach der abhängigen Wechselseitigkeit zwischen Menschen und Pflanzen innerhalb der visuellen Kultur auf den Grund zu gehen. Wechselseitigkeit bedeutet, Pflanzen nicht mehr als domestizierte und vom Menschen dominierte Spezies zu verstehen, die gesät, gepflanzt, geerntet werden, sondern das wechselseitige, gemeinsame Lernen von Pflanzen und deren Mit-Welten, zu der eben auch menschliche und mehrals-menschliche Entitäten gehören, in den Blick zu nehmen. Im vorliegenden Beitrag wollen wir die pflanzlichen »Companion Species« (Haraway 2003) von Künstler\*innen danach befragen, welche Rollen sie in Kunstwerken einnehmen. Die Forschung mit und durch Pflanzen basiert dann nicht allein auf der Annahme, dass Pflanzen selbst Wissensproduzent\*innen sind. Viel-

mehr bietet eine solche Forschung auch das Potenzial, den eingefahrenen, markttauglichen Methodenkasten und die förderungsfähige Praxis der (forschenden) Künste zu erweitern. Dazu greifen wir auf zwei Beispiele zurück, die in den vergangenen Jahren auf der *documenta fifteen* (2022) und der *Biennale di Venezia* (2022) zu sehen gegeben wurden. Beiden Arbeiten ist es gemein, dass sie Pflanzen als Akteur\*innen in den Mittelpunkt stellen, die an spezifische Praktiken der Gewalt, des Erinnerns und der Entfremdung gekoppelt sind.

Ein bengalischer Gemüsegarten gesät, gegossen und geerntet von Britto Arts Trust, einem Kollektiv aus Bangladeschs Hauptstadt Dhaka, befindet sich 2022 auf der *documenta fifteen* in Kassel. Der Garten erinnert an die Entfremdungsmechanismen und den Wissensverlust, die mit der globalen Nahrungsmittelproduktion einhergehen. Die menschliche und mehr-als-menschliche Gemeinschaft, betitelt als *Palan* (bengalisch für Gemüsegarten), besteht unter anderem aus Kürbispflanzen, Melonen, Auberginen, Melisse, Blüten, Beeten, Pavillons und Pergolen (Abb. 1).<sup>1</sup> Sie wachsen, blühen, werden bestäubt, geerntet, gegessen. Ihre Handlungsmacht besteht nicht nur in komplexen Prozessen, mit denen sie auf den Grund, auf Insekten und auf menschliche Gemüter wirken, sie sind auch sättigend. Im Gemüsegarten befindet sich eine Küche, ein Ort, an dem Pflanzen als Nahrung weiter in die menschliche Gesellschaft hineinwirken. Auf der Basis ihres Nährwertes werden Menschen satt, kommen ins Gespräch und versammeln sich, um über Kreislaufwirtschaft und nachhaltige Gesellschaften zu sprechen, von Indigenem Wissen zu erzählen und Freund\*innenschaften zu knüpfen.

---

1 Der Garten wird hier zu sehen gegeben <https://brittoartstrust.org/2022/11/10/পাকঘর-pakghor-2022/> (letzter Aufruf: 01.08.2024).

Abb. 1: Britto Arts Trust: *পাকঘর Pakghor – the social kitchen*, *Ausstellungsansicht, documenta fifteen, 2021–2022 (links)*

Abb. 2: Precious Okoyomon: *To See the Earth before the End of the World*, *Ausstellungsansicht, Venedig Biennale, 2022 (rechts)*



Quellen: Rainer Fehr (links), Karoline Bauer (rechts)

Precious Okoyomons »verwünschter« Garten mit dem Titel *To See the Earth Before the End of the World* (2022) ist auf der *Biennale Venedig 2022* zu sehen und über Felsbrocken hinweg zu erreichen. Es riecht nach frischer Erde, Schmetterlinge fliegen durch die Ausstellungshalle, die von kleinen Bächen durchzogen ist (Abb. 2). Okoyomons Wahl der Vegetation ist sowohl eine Erinnerung an die Auswirkungen der Sklaverei auf die nordamerikanischen Ökosysteme als auch eine Demonstration der Anpassungsfähigkeit der Natur. Die Installation wird für die Dauer der *Biennale* mit Kudzu-Ranken bewachsen sein. Die Kunst ist hier Biotop, ein Raum für mehr-als-menschliche Akteur\*innen. Okoyomon verweist auf die Tatsache, dass Pflanzen immer auch Zeug\*innen eines neokolonialen Klimawandels sein werden. Dadurch erinnert die Installation nicht nur an die Versklavung und die Zerstörung der Natur, sondern erzählt auch von einer neokolonialen Zukunft.

Vor dem Hintergrund dieser künstlerischen Arbeiten stellt sich die Frage danach, welche Formen der Co-Evolution in Kunstwerken von Pflanzen bedingt werden und inwiefern dadurch auch pflanzliche Autor\*innenschaften, Forschungsergebnisse oder gar Vermittlungskonzepte entstehen. Und wie kann ein produktiver Umgang in diesen mehr-als-pflanzlichen Gemeinschaften mit Differenzen zwischen Pflanzen und Menschen (etwa durch Hierarchien) entstehen – welche werden vorausgesetzt, welche eingegeben? Welche Formen der »response-ability« (Haraway 2018, 10) müssen entwickelt werden, um als Akteur\*in Teil dieser Gefährte\*innen zu werden? In Anschluss

an diese Fragen gliedern sich die folgenden Überlegungen in vier Abschnitte. Erstens soll der Garten in den Künsten im Hinblick auf die damit verknüpften Begriffe der Natur und der Wildnis skizziert werden. Daran anknüpfend werden zweitens die Pflanzen in den Künsten und der visuellen Kultur im Zentrum stehen. Drittens widmen wir uns in den darauffolgenden Abschnitten den zwei künstlerischen Arbeiten: zum einen dem Gemüsegarten von Britto Arts Trust auf der *documenta fifteen* und zum anderen dem Garten von Precious Okoyomon auf der *Biennale* in Venedig 2022. Abschließend werden die Überlegungen rund um die Pflanzen und Gärten mit ihren mehr-als-menschlichen Akteur\*innen zusammengeführt.

## Gärten in den Künsten und der visuellen Kultur

Wie in der etymologischen Bedeutung des Wortes herauszulesen, schreiben sich die Gartennarrative in der Kunst(-geschichte) von ihren Begrenzungen her. Der Garten bezeichnet einen »eingefriedeten Bezirk«: Das französische Wort *jardin* kommt vom deutschen Wort Garten, das sich seinerseits von der Gerte – sprich von geflochtenen Weiden- und Haselnussruten – ableitet, mittels derer Zäune geflochten werden, die für den *hortus conclusus* definierend sind. Diese Grenze markiert und trennt: Das Innere des Gartens wird vom Äußeren der Welt abgetrennt. Mit dem Garten soll demnach bezeichnet werden, was sich innerhalb der Begrenzung entfalten kann. Denn im Garten, so Gilles Clément, wird dasjenige umhegt, das jeweils als das »Kostbarste, das Schönste, das Nützlichste und das Ausgewogenste« (2015, 12) gilt. Damit ist der Garten »eine nach unseren Maßstäben geschaffene Welt« (Clifford 1966, 12), die Clément zufolge ihren Sinn darin erfindet, »die unbekannte Wildnis, also die Unruhe, die beklemmende und zugleich bequeme Stadt, das Gebiet der unerwarteten Begegnungen und des notwendigen Austauschs, die Mischung aus Geboten und Verboten sowie das Arsenal von Regeln, Verpflichtungen und häuslichen Beziehungen« (Clément 2015, 13) außen vor zu lassen. Während Gärten in der christlichen Kunstgeschichte und Bilder umzäunter Klostergärten im engen Zusammenhang mit der Fruchtbarkeit Mariens (Ohlsen 2007, 96) standen, begannen Maler\*innen wie beispielsweise Claude Monet oder Max Liebermann und Schriftsteller\*innen wie Virginia Woolf und Vita Sackville-West seit dem Ende des 19. Jahrhunderts damit, den Garten als intimes Idyll (wieder) zu entdecken. Auffällig ist hier, dass diese Intimität eng mit der Idee des Ausschlusses der Öffentlichkeit und mit einer nach ihren Vorstellungen geform-

ten Natur zusammenhängt. So arrangierte etwa Monet Seerosen in Teichen im Garten in Giverny dergestalt, wie er sie kompositorisch später in seinen Gemälden angeordnet sehen wollte. Dies kann als Beispiel dafür gelesen werden, dass der Garten zum selbstgeschaffenen Lieblingsmotiv avancierte. Eng verknüpft mit einer modernen Naturidee wurden die Maler\*innengärten in den Künsten zum Ausgangspunkt einer neuen Blütezeit der sog. Naturdarstellung, die sich von Anfang auf die dekorative Gestaltung des Gartens konzentrierte und damit auch die Frage nach Ein- und Ausschlussverfahren im Garten stellte. Denn mit der Verknüpfung von Intimität und Einfriedung sind multiple Fragen nach dem Zugang zu abgetrennten Gartenflächen verknüpft: Wer muss sie erkämpfen, wer kann sich entfalten? Welche Pflanze ist willkommen, welche wird gejätet? Und weiter, welche Natur-Mensch-Begriffe liegen diesen Fragen zu Grunde?

Mit Donna Haraway lassen sich diese vermeintlich klaren Grenzziehungen im Garten neu befragen. Mit dem von ihr maßgeblich geprägten Begriff der Naturkulturen (*naturecultures*) verweist sie auf die materiell-semiotische Verflechtung von Natur und Kultur. Entgegen der unproduktiven Dichotomie beider Begriffe geht es ihr um die Verflechtungen der Naturkulturen. Im Manifest für Gefährt\*innen schreibt sie, dass ihr Garten voller »Schlangen, voller Verflechtungen, voller Nicht-Richtung« sei (2016, 15–16). Zwischen diesen Schlangen, inmitten jener Nicht-Richtung, durch und durch eingeflochten, erweitert sie die Akteur\*innen, Ästhetiken und Skalierungen des Gartens:

[W]ie die Kreationen einer dekadenten Gärtner\*in, die nicht gut zwischen Naturen und Kulturen differenzieren kann, sieht die Form meines Verwandtschaftsnetzes mehr wie ein Flechtwerk oder eine Esplanade aus als wie ein Baum. Oben und unten sind nicht zu unterscheiden und alles scheint seitwärts zu verlaufen. (Haraway 2016, 15–16).

Statt einer Grenzziehung zwischen den Spezies argumentiert Haraway dafür, menschliche genauso wie auch mehr-als-menschliche Akteur\*innen einzuladen, an der »materiell-semiotischen Kompostierung« des Gartens teilzuhaben (49). Ein solches Verständnis ist nicht an Grenzen und Zäune gebunden, sondern schlägt implizit auch ein neues Gartenkonzept vor. Wenn die Umzäunungen und Mauern durchlässig oder porös werden, der Garten als horizontales Flechtwerk und nicht als vertikal geordnete, geplante Botanik imaginiert wird, dann lohnt es sich auch jenseits von Natur-Kultur-Dichotomien, über den Begriff der »Wildnis« neu nachzudenken, wie es die ökofeministische Theoreti-

kerin Stacy Alaimo tut. Für sie ist Wildnis ein Ort, an dem multiple Spezies und Ökosysteme gedeihen können. In ihren Überlegungen zur Wildnis schreibt sie gegen die Vorstellung einer »unberührten Natur« an, die jenes dichotome Verhältnis von Natur und Kultur reproduziere:

Interestingly, the need for actual wilderness areas, which grant various creatures the space to thrive, parallels the need for epistemological space, which insists that the material worlds continually intra-act in ways that are too complex to be predicted in advance. (Alaimo 2000, 259)

Mit dem Begriff der Intra-Aktion bezieht sich Alaimo auf die neomaterialistische Theoretikerin Karen Barad, die mit jener Wortneuschöpfung das Bezogen-Sein in jeder Begegnung betont, oder anders formuliert: Dinge und Menschen bestehen nicht unabhängig von ihrer Interaktion, sondern konstituieren sich in der jeweiligen Begegnung zuallererst gegenseitig (Barad 2008, 120–154). Des Weiteren wird bei Alaimo deutlich, dass es unabdingbar ist, mehr-als-menschliche Spezies mitzudenken und unsere Umwelt von menschlichen und mehr-als-menschlichen Akteur\*innen durchdrungen anzuerkennen – ganz ähnlich also wie das Haraway'sche Konzept der *nature-cultures*. Diese Durchdrungenheit oder dieses Miteinander umschreibt Alaimo auch mit ihrem Konzept der *trans-corporeality* (2008, 237–264). Transkorporalität ist ein Neudenken von Wildnis im Sinne einer materiellen agency, die, so Alaimo, den Menschen dezentriert. Sie beschreibt Wildnis als »nature's ongoing, material-semiotic intra-actions – actions that may well surprise, annoy, terrify, or baffle humans, but that nonetheless are valued by environmentalists as the very stuff of life itself« (Alaimo 2000, 249). Damit führt sie die Paradoxie an, dass die materiell-semiotisch fungierende Wildnis den Menschen zwar überraschen, terrorisieren oder auch einfach nur langweilen kann, für Forscher\*innen aber als der eigentliche Stoff des Lebens gilt. Der Grund, am Begriff der Wildnis festzuhalten, lässt sich deshalb im Anschluss an die feministisch spekulierende Theoretikerin Julia Grillmayer darin finden, »den Menschen innerhalb und verbunden mit der Umwelt zu denken und ihm gleichzeitig seine Sonderstellung in dieser zu nehmen« (2020, 152). Diese Denkfigur muss allerdings »vor dem Hintergrund des Anthropozäns [gelesen werden – TJ/FN], das auf der Feststellung beruht, dass es so etwas wie vom Menschen unberührte Wildnis nicht mehr gibt« (152). Grillmayer zufolge gehe es Alaimo mit dem Konzept der Wildnis vor allem darum, Natur als »ethical space« zu begreifen, »an ethic that embraces the wild, even as it is wary of

wilderness paradigms that divide humans from nature and erase the presence of indigenous peoples» (Alaimo 2000, 251–252). Diese von Alaimo beschriebene Verbindung zwischen pflanzlichem und mehr-als-pflanzlichem Leben wird uns im Anschluss insbesondere bei Precious Okoyomon beschäftigen. Hier werden wir den Begriff der Wildnis erneut aufnehmen, weil damit, Fragen des Wucherns und Wachsens von *naturecultures*, von Erinnerung und neokolonialer Gewalt in neuem Licht diskutiert werden können.

Robin Wall Kimmerer konzipiert den Garten weit über Mauern und Speziesgrenzen hinaus, wenn sie schreibt:

Ein Garten ist eine Kinderstube für nährnde, fürsorgliche Verbindungen, der Nährboden für die Kultivierung einer praktischen Ehrerbietung. Und seine Kraft geht weit über das Gartentor hinaus – hast du einmal eine Beziehung zu einem kleinen Flecken Erde aufgebaut, wird dieser selbst zum Samen. Etwas Wesentliches passiert in einem Gemüsegarten. Es ist ein Ort, wo du ›Ich liebe Dich‹ sagen kannst, wenn nicht laut, dann mit Samen. Und das Land wird dir antworten, in Bohnen. (Kimmerer 2021, 126–127)

Diese liebevolle Erzählung über die Beziehungsweisen zur Natur, zur Erde und zum Garten setzt eine große Dankbarkeit und Wertschätzung der Natur gegenüber voraus – eine Weise, der Welt gegenüberzustehen, die Gayatri C. Spivak weniger menschenzentriert, sondern vielmehr mit Blick auf die radikale Andersartigkeit der Menschen und über deren Beziehung mit der Umwelt schreibt: »The planet is in the species of alterity, belonging to another system; and yet we inhabit it, on loan« (Spivak 2003, 77). Wir folgern, dass es eine ähnliche Form von Wertschätzung und Dankbarkeit voraussetzt, den Planeten leihweise zu bewohnen, wie sie bereits bei Kimmerer anklingt und in der reziproken Beziehung zwischen Wildnis und Mensch bei Alaimo konzipiert wird. Statt die Menschen als ›globale Akteur\*innen‹ zu begreifen, geht es für planetarische Subjekte darum, anzuerkennen, dass uns die Alterität des Planeten vorenthalten bleibt (Köppert, Kronberger, und Nastold, Editorial, *dis/sense* in der Anthropozänkritik). Folgen wir Haraway, Alaimo, Kimmerer und Spivak, so wird deutlich, dass der Mensch, wie ihn die westliche Philosophie imaginiert hat, nicht länger im Zentrum der (Handlungs-)Macht stehen kann.

## Pflanzen in den Künsten und der visuellen Kultur

Die beiden Kunstwerke, die wir im Folgenden in den Blick nehmen, distanzieren sich von der Idee einer alleinigen Handlungsmacht des Menschen. Sie betrachten die Pflanzen ihrer Kunstwerke nicht als Bestandteile, sondern als Akteur\*innen – eine Idee, die sich maßgeblich von der humanistischen Moderne unterscheidet. Denn die Rollen von Pflanzen in der Kunstgeschichte, genauso wie in anderen Disziplinen visueller Kultur, waren vornehmlich auf dekorative, objektivierende und symbolische Aspekte konzentriert. Ausgehend von den Ideen der Moderne, werden Pflanzen als Figurationen in Stilleben, als Elemente im gärtnerischen Gesamtkunstwerk oder als objektivierte Naturobjekte botanischer Darstellungen verstanden. Als Objekte passiviert nehmen Pflanzen von Künstler\*innen geplante und nicht von Pflanzen ausgehandelte Rollen ein.

In den Werken von Britto Arts Trust und Precious Okoyomon übernehmen hingegen Pflanzen die Autor\*innenschaft. Denn es ist vor allem ihr Wuchs, ihre Ästhetik, ihr Geruch und ihr Geschmack (wie im Fall des Gemüses), die das Werk und dessen Charakter bestimmen. Diese posthumanistische Auffassung gründet in der Überzeugung, dass sich menschliche Tiere von anderen Tierspezies und Pflanzen hinsichtlich der kognitiven Fähigkeiten »nur graduell unterscheiden« (Kimmerer 2021, 121). Somit wird auf die Agency der gesamten stofflichen Welt verwiesen und die Grenzen werden zwischen »kausaler Wirkmacht und intentionaler Handlungsmacht gezielt verwischt« (63). Betont wird darüber hinaus, wie stark soziale und natürliche Ordnung miteinander verschränkt sind. Deutlich wird so, warum es durchaus politisch ist, zwischen Natur und Kultur zu trennen, Menschen von Tieren zu unterscheiden und Pflanzen von Menschen abzugrenzen. Denn es handelt sich um eine Trennung, die dazu dient, kontingente Normen zu legitimieren. Oder um es mit Jedidah Purdy zu formulieren: »Von Natur zu sprechen, d.h. Natur als Konzept zu definieren, ist eine Form der ›Anti-Politik‹, die nicht nach dem guten Leben fragt, sondern vielmehr determiniert, was gutes Leben ist« (Purdy 2015, 141). Wenn die Plant Studies den Menschen auch als Teil der ihnen eigenen pflanzlichen Community anerkennen wollen, folgt für deren Konzeption daraus, dass sie sich dann auch in einem größeren Gefüge nicht menschlicher Handlungsmacht miteinander kooperativ zeigen muss. Auf die symbiotischen Praktiken verwiesen, durch deren gegenseitige Kontamination zuallererst das existiert, was wir gemeinhin in seiner Ganzheit als Menschen fassen, lässt sich deutlich machen, dass dieses Konzept auch in die mehr-als-pflanzliche Ideenge-

schichte integriert werden muss. Denn diese umfasst den menschlichen Körper und die ihn besiedelnden Bakterien und Funghi genauso wie die domestizierten und kultivierten Tiere und Pflanzen. Konsequentermaßen formuliert Anna Tsing: »Human nature is an interspecies relationship« (2017, 141).

Für unseren Beitrag zu den Plant Studies ist die Forderung zentral, für Verantwortungen zu plädieren, die auch menschliche wie auch mehr-als-menschliche Entitäten übernehmen, damit ein friedliches Zusammenleben (Haraway) in den ruinierten und kontaminierten Landschaften (Tsing) der Gegenwart und Zukunft gelingen kann. Unter Rückgriff auf queer-feministische (Bauhardt 2022) und neomaterialistische Perspektiven (Bennett 2020; Barad 2007; Haraway 2018), so unsere Überzeugung, können dann neue Ansätze für ein Zeitalter der Reparatur und des Kompostierens herausgebildet werden, in denen auch Praktiken des »Commonisierens« probiert, kritisiert und weiterentwickelt werden. Inwiefern auch die Gärten der Künste Räume für ökozentrische und pluri-epistemische Verheißungen eröffnen können, werden wir im Folgenden diskutieren. Dabei stellen wir die These auf, dass diese Räume dann eröffnet werden können, wenn sie aus den Erfahrungen und Angeboten von Dekolonialität, Indigenität und Kosmopolitik schöpfen können. Diese These begründet sich durch jene Arbeiten, innerhalb derer Künstler\*innen die Vorzeichen der multiplen anthropozänen Krisenherde nicht nur registrieren, als Evidenzen versammeln und als Ungerechtigkeiten aufzeichnen, sondern auch selbst forschende Ansätze erproben und revidieren.

### **Britto Arts Trust: *Palan* (2022)**

Ein bengalischer Gemüsegarten, gesät, gegossen und geerntet von Britto Arts Trust, einem Kollektiv aus Bangladeschs Hauptstadt Dhaka, befindet sich 2022 auf der *documenta fifteen* in Kassel. Das Kollektiv hat sich der Erforschung des soziopolitischen Wandels in Bangladesch verschrieben und widmet sich der Suche nach verlorenen Geschichten, Kulturen und Gemeinschaften. Brittos Arbeiten beschäftigen sich mit Themen wie Ernährungspolitik, Krieg und Vertreibung, die in großformatige Installationen und Wandbilder übersetzt werden. Sie zeigen aus Found-Footage-Material zusammengeschnittene Filmszenen, mittels derer die Zusammenhänge zwischen Nahrung, Hunger und Krieg extrapoliert werden, und rufen Projekte wie ZERO WASTE-FoodArt ins Leben. Sie verhandeln, wie ein Zusammenleben in Multi-Spe-

cies-Communities funktionieren kann. Britto Arts Trust arbeiten eng mit verschiedenen mehr-als-pflanzlichen-Partner\*innen zusammen und unterstützt interdisziplinäre Praktiker\*innen, Gruppen und Netzwerke. Fragen der Commonifizierung nach Landnutzung und Ernährungsgerechtigkeit stehen genauso im Vordergrund wie jene nach Migration und Kollaboration. Auf der *documenta fifteen* steht der *Palan* im Zentrum. Mit *Palan* wird in der bengalischen Sprache ein Gemüsegarten umschrieben, der zwar außerhalb des Hauses liegt, aber dennoch die Funktion von Speisekammer und Wohnzimmer zugleich erfüllt. Mit dem *Palan*, der heute in Bangladesch genauso selten ist wie familiäre Gemüsegärten in anderen Teilen der Welt, erinnert das Kollektiv an die Entfremdungsmechanismen und den Wissensverlust, der sich mit der Einführung der globalen Nahrungsmittelproduktion beständig weiter maximiert. Dementgegen nimmt der Garten auf der *documenta fifteen* die Funktion eines Forums ein: ein Treffpunkt, an dem mehr-als-pflanzliche Akteure zusammenkommen, sich austauschen, miteinander experimentieren, aber auch Wissen transportieren und archivieren können. Dabei speisen die heterogenen Akteure des Gemüsegartens die *Pak Ghor*, d.h. die Wohnküche: Sie sind sowohl das, was in die Küche eingespeist wird, wie auch das, was dort verspeist wird. Die Gemüsepflanzen nehmen eine gemeinschaftsstiftende Funktion ein, um die herum, die Küche organisiert wird. Entgegen der Kollaborationstheorien innerhalb der Künste, die allein den Menschen zentral für gemeinschaftsstiftende Praktiken setzen, ließe sich somit auch ein Richtungswechsel hinsichtlich der Initiation und Gelingensbedingungen von kollaborativer Kunst aufstellen: Wenn nämlich der kolonialkontaminierte Begriff der Zivilisation, der maßgeblich mit der Kultivierung von Pflanzen einhergeht, aus der Perspektive der Pflanzen dekonstruiert wird, lässt sich vielmehr fragen, ob nicht die Pflanzen den Menschen fortwährend kultivieren und damit auch Partizipation bedingen. Dieser Perspektivwechsel erscheint nicht nur vor dem Hintergrund aktueller Fragestellungen nach Sorge und Reproduktion dringlich, sondern lässt auch eine andere Perspektivierung von kollaborativer Kunst vornehmen. Kollaborative Ansätze müssten ihre Aktant\*innen dann als ein heterogenes Gefüge aus mehr-als-menschlichen Kollaborand\*innen verstehen, die nur gemeinsam in der Lage sind, Kunst – hier also den Gemüsegarten und die damit verbundene Wohnküche – zu schaffen. Denn die Pflanzen, die im *Palan* wachsen, bilden zuallererst die Grundlage für die darin entstehenden Gemeinschaften, indem sie blühen, bestäubt werden, Früchte tragen, geerntet und gegessen werden. Im Werk von Britto Arts Trust kommt ihnen eine Reihe komplexer *Agencies* zu, wenn

sie etwa auf den Grund, auf Insekten und auf menschliche Gemüter wirken. Zudem werden auf der Grundlage ihres Nährwertes Menschen satt, kommen ins Gespräch und versammeln sich, um von Indigenem Wissen zu erzählen und Freund\*innenschaften zu knüpfen.

Der *Palan* ließe sich deshalb mit Silvia Federici auch als Allmende verstehen. Die feministisch-marxistische Theoretikerin argumentiert prominent für eine Renaissance der Allmende, ein begrenztes Stück gemeinschaftlich genutztes Land, das jenseits von Nahrungsmittelproduktion auch Forum für Wissenstransfer, Vergemeinschaftungen und mehr-als-menschliche Formen der Arbeitsteilung war. Die Allmende, ein Begriff, der sich aus dem altnordischen Wort »almeningr« herschreibt (Schneider, und Toyka-Seid, Allmende/Almende, Das junge Politik-Lexikon von [www.hanisauland.de](http://www.hanisauland.de)), beruht auf dem ökonomisch-juristischen Prinzip des Gemeinguts, in dem nicht nur gemeine Ansprüche auf Wald, Wasser und Weideflächen verankert sind, sondern auch bestimmte gemeinschaftliche Praktiken. Die Allmende und das damit verbundene Konzept der Commons versteht Federici als Form des Widerstands gegen die kapitalistische Landnahme und Privatisierung von Ressourcen. In ihren Schriften zeigt Federici (2017) aus einer historischen feministisch-marxistischen Perspektive eindrücklich, inwiefern der Wegfall der Allmende innerhalb der ursprünglichen Akkumulation mit der Herausbildung eines bürgerlichen Patriarchats in Zusammenhang steht. Sie zeigt deutlich, dass die Abschaffung der Allmende an der Wende von der Feudalherrschaft zum Kapitalismus und die damit verbundene Privatisierung von Gemeingut wie Wasser, Ackerland und Wald mit dem Rückzug in den »eigenen« Garten verbunden ist. Die Allmende, die zuvor nicht nur arbeits teilig, sondern auch geschlechterübergreifend bestellt wurde, wurde gegen den weiblich versorgten Hausgarten eingetauscht – eine Wende, die demnach auch im engen Zusammenhang mit der ›Hausfrau\*isierung‹ steht, weil durch die Privatisierung eine Arbeitsteilung eingeführt wurde, in der Männer monetarisierten Arbeitsaufgaben fernab des eigenen Gartens nachgingen. Federici argumentiert, dass sich diese erste »ursprüngliche Akkumulation« heute erneut vollzieht – und zwar diesmal auf globaler Ebene. Ziel dieser Akkumulation ist nicht mehr die ›Hausfrau\*isierung‹, sondern die Herausbildung eines globalen Arbeiter\*innensubjekts, das über kein eigenes Land verfügt. Dieser Nicht-Besitz führt laut Federici dazu, dass Arbeiter\*innen bereit sind, »von einem Ort zum anderen und von einem Job zum anderen verschoben zu werden«, die oft mit kurzen Arbeitsverträgen und niedrigsten Löhnen einhergehen (Federici 2017, 43). Auf der Ebene des Kapitals resultieren

aus diesem Akkumulationsprozess, den wir gemeinhin als Globalisierung bezeichnen, eben keine einzelnen Gärten wie der Palan, sondern ländliche Produktionszonen. Es sind Zonen, die einer ökologischen und sozialen Rehabilitation geradezu entgegenstehen, wie der Politikwissenschaftler Daniel Wadiwel argumentiert (*Multi-Species Metropolis: Rethinking the Rural Factory Farm as a City*, *Berliner Gazette*). Dabei neigen diese arbeitsintensiven Industrien wie etwa landwirtschaftliche Produktionsstätten, die sich außerhalb von Ballungsräumen formieren, dazu, eine Art städtische Zentralisierung in ländlichen Gebieten zu reproduzieren. Sie ziehen oft Massen von Arbeiter\*innen an, beherbergen sie und schaffen eine Art gemeinschaftliches Lebensumfeld, wie wir es aus der Großstadt kennen. Wadiwel bezeichnet sie deshalb als »Multi-Spezies-Metropolen« (*Multi-Species Metropolis: Rethinking the Rural Factory Farm as a City*, *Berliner Gazette*). Hier siedeln sich nicht nur Massen von Arbeiter\*innen an, sondern auch die prekarierten Lebensumfelder von mehr-als-menschlichen Bewohner\*innen vereinen sich geballt. An den gegenwärtigen Multi-Spezies-Metropolen lassen sich die Folgen einer modernen Bewegung ablesen, in der die Gärten der Ackerbaustädte dichtbebauten Großstadtarchitekturen weichen mussten. Diese Entwicklung wurde durch die Wohnungsnot und die Industrialisierung seit dem 19. Jahrhundert verstärkt, weil städtische Hausgärten zunehmend zu Bauflächen deklariert wurden. Gleichzeitig wurden Landwirtschaftsbetriebe durch die Rationalisierung der Produktionsmethoden, die Verfestigung des kapitalistischen Wirtschaftssystems inkl. Arbeitsteilung und durch Industrialisierung in eigens dafür geschaffene Orte ausgelagert, die noch über genügend unbebaute Flächen verfügten. Die Verlagerung der Pflanzen vom Stadttacker in Gartenstädte verstärkt die konzeptionelle Trennung zwischen dem Leben der Pflanzen, die als Nahrungsmittel dienen, und den mehr-als-pflanzlichen Tieren und Menschen, die diese Produkte konsumieren.

Karl Marx hält in seinen Überlegungen zur Arbeit fest, dass der von ihm als Stoffwechselprozess beschriebene Austausch zwischen »Natur« und »Gesellschaft« unabhängig von der Formation Bestand hat, in der die jeweiligen Gesellschaften produzieren. Anders gesagt, versteht Marx den Austausch zwischen Natur und Gesellschaft als unabhängig von Feudalismus oder Kapitalismus. Unterschiede ergeben sich für ihn allerdings hinsichtlich der Produktionsweisen, die eine je historisch-spezifizierte »soziale metabolische Ordnung erzeugen« (Marx 2019, 332). Diese metabolische Ordnung, die in diesem Zusammenhang mit dem Begriff des Kapitalozäns (Haraway 2018, 47) beschrieben werden kann, zeigt sich vor allem darin, dass die objektiven

Grenzen der Natur fortwährend systematisch überschritten werden, weil die kapitalistische Ökonomie »keine absoluten Grenzen ihres eigenen Fortschreitens« (Foster et al. 2011, 31) kennt. Statt einer Begrenzung wird das personifizierte Kapital der Natur als »freie Geschenkgabe« (412) verstanden und die Gesetzmäßigkeiten der Natur werden »als einfache Schranken (statt als Grenzen) ihrer eigenen Selbstausdehnung« (69) behandelt, wie John Bellamy Foster, Brett Clark und Richard York argumentieren. Entsteht in einem konkreten Prozess einmal ein »unheilbarer Riss« (77), entwickelt sich eine »ökologische Krise« (73). Da kapitalistische Gesellschaften die Ursachen für die einzelnen Krisen nicht an ihrer Wurzel beheben, kommt es zu räumlichen und zeitlichen Verschiebungen. Das heißt, der ökologische Riss wird nicht gekittet und die ökologische Krise nicht gelöst, sondern verlagert. Dies hat zur Folge, dass sich andernorts und zu einer anderen Zeit ein weiterer »irreparabler Bruch« (119) in der »komplexen Koevolution von Natur und menschlicher Produktion« (30) bildet, der in der Regel noch gravierendere Konsequenzen für Gesellschaft und Natur besitzt als der ursprüngliche Spalt im Metabolismus: Die sozialökologischen Probleme potenzieren sich.

Statt jedoch in der Rhetorik der Krise zu verharren, ließe sich mit Donna Haraway entgegenen, dass es gerade Projekte wie das von Britto Arts Trust sind, die stellvertretend auch für andere Gartenprojekte wie die Prinzessinnengärten in Berlin oder den Schienengarten in Wien nach einer »Möglichkeit des Lebens in den Ruinen des Kapitalismus« (Tsing et al. 2019) suchen. Haraway schreibt mit Blick auf das gemeinsame Sorge-Tragen und Bewohnen von Welten und die darin verstrickten, geteilten Möglichkeitsräume:

Dieser [Anthropozän-]Diskurs ist nicht einfach nur falsch für Kopf und Herz; er laugt auch unsere Fähigkeit aus, uns andere Welten vorzustellen und für sie Sorge zu tragen. Das betrifft sowohl jene Welten, die bereits jetzt unter prekären Bedingungen existieren (unter anderem solche, die »Wildnis« genannt werden, trotz der ganzen kontaminierten Geschichte des Begriffs, der aus dem rassistischen Siedlerkolonialismus kommt), als auch Welten, die wir gemeinsam mit anderen Kritttern<sup>2</sup> ins Leben rufen müssen, damit wir (was immer noch möglich ist) Vergangenheiten, Gegenwarten und Zukünfte zurückgewinnen können. (Haraway 2018, 73)

---

2 Mit dem Begriff »Kritter« beschreibt Haraway Lebewesen aller Art – menschliche und mehr-als-menschliche (2018, 11).

Statt von Notfällen, und Krisen zu sprechen, schlägt Haraway deshalb vor, von »Dringlichkeiten« zu sprechen, die nach neuen Praktiken der Sorge in einer Welt von Störung und Verschmutzung suchen (58). Würden wir also anfangen, analog zu Anna Tsings Schriften über den Matsutake »Pilz am Ende der Welt« Formen der Sympoiesis herauszubilden, indem wir die Fäden von den Zero-Waste-Projekten von Britto Arts Trust in Dakar hin zu ihrem *Palan* in Kassel über die Schienengärten in Wien bis zu den Gärten auf der Highlane in New York spannen und dort dem Saatgut und seinen Blüten nachspüren, könnten wir von unterschiedlichen partiellen und prekären »matters of concern« (Latour 2004, 231) erzählen, von Arbeitslosigkeit, Selbstversorgung, Wirtschaftskrisen, Therapien, Festivitäten und Samenbanken genauso wie von den Pflanzen, die auf Industrieruinen wie auf anderen kontaminierten Geländen wachsen, Schadstoffe filtern und Humus erzeugen. In jenen Erzählungen bildet die mehr-als-pflanzliche Gemeinschaft des *Palan* von Britto Arts Trust ein Kapitel aus, in dem Sorge und Solidarität zentrale Begriffe darstellen. Den *Palan* und seine mehr-als-pflanzliche Gemeinschaft, die unter anderem aus Kürbispflanzen, Melonen, Auberginen, aus Blüten, Beeten, Pavillons und Pergolen besteht, verstehen wir deshalb als Autor\*innen eines Kapitels, das von Pflanzen, von Ernährung, von der Commonifizierung der *documenta fifteen* und von mehr-als-menschlichen Kontaminationen (statt Kollaborationen) erzählt, in der eine gegenseitige Wiederaneignung des Indigenen Wissens um Pflanzen in städtischen Räumen stattfindet. Es handelt sich um eine Arbeit, in der Pflanzen auf doppelte Weise die Peripherie verlassen: Zurück in den Städten werden sie in den Künsten auch fernab eines – wie auch immer gearteten – passivierten naturschönen Sujets zu zentralen Agent\*innen kollaborativer Kontamination.

### **Precious Okoyomon: *To See the Earth Before the End of the World* (2022)**

Es grünt. Seitwärts, aufwärts, abwärts. Überall ist Grün. Hauptakteur\*in und Handlungsträger\*in jenes Grün ist die *Pueraria montana* oder kurz Kudzu, eine japanische Liane, die sich ihren Weg durch das Ausstellungsarsenal auf der *Biennale* in Venedig (2022) bahnt. Kudzu ist eine große, grünleuchtende, dreiblättrige, teilweise verholzende, zumeist kletternde und mehrjährige Rebe aus der Familie der Hülsenfrüchte (Loewenstein et al., *The History and Use of Kudzu in the Southeastern United States*, Alabama Extension). Einem Efeu ähnelnd wächst Kudzu über architektonische Gegebenheiten hinweg, überdeckt

andere Pflanzen und sucht sich stets seinen Weg ans Licht. Auch wenn die Stängel der Kudzu-Pflanze weniger intensiv grün leuchten, so sind sie doch deutlich behaart. Getragen wird die Pflanze von knollenartigen Wurzeln, die bei älteren Pflanzen tief in die Erde hineinreichen können und sich rhizomatisch ausbreiten. Darüber hinaus kann eine Kudzu-Pflanze im Sommer bis zu 20 Meter emporwachsen (Loewenstein et al., *The History and Use of Kudzu in the Southeastern United States, Alabama Extension*). Ein weiteres Charakteristikum der Pflanze ist, dass sie extreme Temperaturen aushält und erodierete Böden stabilisiert – und zwar durch Überwucherung. Die Kudzu-Pflanze ist sehr resistent, wächst schnell und viel, sodass sie in kürzester Zeit erodierete Böden ›zusammenhält‹ (Brown, *Kudzilla: An ethnobotanical monster myth, Foreground*; Loewenstein et al., *The History and Use of Kudzu in the Southeastern United States, Alabama Extension*).

Die zweite Hauptakteurin in jenem grünen Garten ist *Saccharum officinarum*, auf Deutsch Zuckerrohr, eine Pflanze aus der Familie der Süßgräser. Ursprünglich in Ostasien heimisch, wird sie heutzutage in allen klimatisch geeigneten Regionen angebaut. Die Pflanze ist der wichtigste Rohstofflieferant für die Herstellung von Haushaltszucker (Saccharose). Gemeinsam sind beide Pflanzen die Hauptprotagonist\*innen der installativen *Gartenarbeit To See the Earth Before the End of the World* (2022) von Precious Okoyomon. Denn: Nicht nur auf der *documenta fifteen* waren die Besucher\*innen in verschiedene Gärten und Allmenden eingeladen, auch auf der *Biennale* in Venedig (2022) waren sie zu Gast in einem Garten – und zwar in einem, der von Bächen, Felsen, Schmetterlingen und verschiedenen Pflanzen durchzogen ist. Mittendrin stehen gesichtslose Figuren aus Wolle. Das Rot des Garns sticht zwischen dem Grün der Pflanzen hervor. Es riecht nach Erde. Auch hier sind – ähnlich wie bei Britto Arts Trust – Pflanzen als aktive Akteur\*innen in die künstlerische Arbeit eingebunden, denn: Die Kudzu-Liane und das Zuckerrohr wachsen und wuchern und sind demnach Teil der künstlerischen Produktion und der Autor\*innenschaft. In diesem Garten geht es weniger um Praktiken des Essens und des Zubereitens als um das Wachsen und Wuchern. Die Pflanzen bringen im Wachsen und Wuchern koloniale Vergangenheiten und neokoloniale Gegenwärtigkeiten zum Sprechen, die menschliche Akteur\*innen in der Betrachtung zum Zuhören und Verantwortung-Tragen im Haraway'schen Sinne auffordern. Inwiefern in dieser Arbeit die Trennung zwischen menschlichen und mehr-als-menschlichen Gefährte\*innen verschoben respektive adressiert wird, wird sich im Folgenden zeigen. Im Zentrum sollen in der folgenden Auseinandersetzung die Erinnerungs- und Solidarisierungspraktiken zwischen den unterschiedli-

chen Akteur\*innen stehen. Dabei soll der Garten als 1. Ort des Wucherns und 2. Ort der Einhegung untersucht werden. In Haraway'scher Manier sollen dabei SF – »spekulative Fabulation, Spiele mit Fadenfiguren, *science fact* (wissenschaftliche Fakten), *so far*« (Haraway 2018, 11, Herv. i. O.) – praktiziert werden, und zwar als »eine Methode des Nachzeichnens, des Verfolgens eines Fadens in die Dunkelheit, in eine gefährlich wahre Abenteuergeschichte hinein, in der vielleicht klarer wird, *wer* für die Kultivierung artenübergreifender Gerechtigkeit lebt oder stirbt und *warum*« (11, Herv. i. O.).

Eingangs haben wir die Kudzu-Liane als grüne, wachsende und wuchern- de Pflanze kennengelernt. Ein weiteres Narrativ oder ein weiterer spekulie- render Faden ist es, dass die Kudzu-Liane in den Südstaaten der USA auch als ›Kudzilla‹ oder ›ethnobotanisches Monster‹ bekannt ist (Brown, Kudzilla: An ethnobotanical monster myth, Foreground). Phasenweise wurde die Liane auch als »Strukturparasit« klassifiziert (Andresen 2023, 102–109). Als solche gelten Pflanzen, die sehr anpassungsfähig sind (und dadurch überlebensfä- hig), indem sie beispielsweise auf und über andere Pflanzen hinweg wachsen und sich an architektonischen Strukturen entlanghangeln. Wer strukturpara- sitäre Pflanzen wie die Kudzu-Liane einhegen möchte, muss die Pflanze ab- brennen (Loewenstein et al., The History and Use of Kudzu in the Southeastern United States, Alabama Extension). War die Kudzu-Liane also eingangs noch »Beikraut« (Heidenreich 2018, 212), so avancierte sie im Laufe der Geschichte zum invasiven Unkraut. Anne Eskridge und Derek Alderman zeigen auf, wie Kudzu als »environmental other« durch Diskurse gerahmt und das Narrativ verändert wurde: Die Kudzu-Liane wurde als »invader, plant thug, and a cur- se from the South« (Eskridge, und Alderman 2010, 110) beschrieben, um die Pflanze in Missouri 2001 gesetzlich zu verbieten.

Um diese Entwicklung nachvollziehen zu können, bedarf es eines weiteren Haraway'schen Fadens – und zwar eines historischen –, den es aufzunehmen gilt. Hintergrund ist, dass die Japanische Kudzu-Liane erstmals 1876 in die Vereinigten Staaten im Kontext der Philadelphia Hundertjahrfeier-Ausstel- lung eingeführt wurde (Loewenstein et al., The History and Use of Kudzu in the Southeastern United States, Alabama Extension). Im späten 19. Jahr- hundert wurde der Kudzu-Samen erneut importiert und zur Verwendung als Zierpflanze zur Beschattung auf Veranden und Innenhöfen angepriesen. Von der Zier- und zögerlichen Nutzpflanze entwickelte sich die Kudzu-Pflanze schließlich um die Jahrhundertwende zum preiswerten Futtermittel, aber auch zum Erosionsschutz beanspruchter Böden. Über 85 Millionen Kudzu- Pflanzen wurden an Landbesitzer\*innen im Süden der USA verteilt, um den

Boden zu revitalisieren, die Bodenerosion zu verringern und um Stickstoff in den Boden zu bringen (Loewenstein et al., *The History and Use of Kudzu in the Southeastern United States*, Alabama Extension). Insbesondere durch das schnelle Wachstum und die flächendeckende Kraft der Pflanze versprach sich die Landwirtschaft eine schnelle Genesung des Erdreichs, das durch die Monokultur des Baumwollanbaus stark ausgebeutet war. Aufgrund dieser Fähigkeit wurde die Kudzu-Pflanze von der US-Regierung ins Mississippi-Gebiet ein- und überführt, um den durch den Baumwollanbau zerstörten Boden zu regenerieren. In den 1940er Jahren erlebte die Kudzu-Pflanze nochmals ein gesellschaftliches Hoch: Es wurden Kudzu-Clubs gegründet und Kudzu-Königinnen gekrönt. Spätestens in den 1950er-Jahren wurde die Liane allerdings als invasiv und aggressiv kategorisiert und als Unkrautproblem beschrieben (Loewenstein et al., *The History and Use of Kudzu in the Southeastern United States*, Alabama Extension). Kudzu hatte sich schnell – zu schnell – aufgrund der langen Vegetationsperiode, des warmen Klimas, der reichlichen Niederschläge und des Fehlens von Krankheiten und Insektenfeinden im gesamten Süden ausgebreitet.

Ihre Geschichte als gescheitertes Heilmittel steht für den gewaltigen und weithin vergessenen Tribut, den das Ökosystem der Südstaaten für die Sklaverei zahlen musste. Die Geschichte der Pflanze ist in derselben Sprache geschrieben, die Menschen wie Natur zu Objekten macht und Ausschluss, Unterdrückung und Vereinzelung produziert. (Black, Precious Okoyomon, mmk.art)

Diese politischen wie auch historischen Aspekte der Kudzu-Pflanze werden in der installativen Arbeit von Okoyomon insofern ins Narrativ eingewoben, als die Kudzu-Pflanze im Biennal'schen Garten zusammen mit der Zuckerrohr-Pflanze wächst und gedeiht. Dadurch wird mehr als deutlich auf das koloniale Erbe verwiesen – die Arbeit von Sklav\*innen wird präsent gemacht, aber auch die damit verbundenen Umweltschäden, wie es Madeline Weisburg im Guide *The Milk of Dreams* zur Biennale formuliert (2022, 295).

Die Kudzu-Liane hat sich die infrastrukturellen Ränder und das veränderte Klima des Anthropozäns als seinen wichtigsten Lebensraum angeeignet. Kudzu, menschliche und mehr-als-menschliche Akteur\*innen sind im Biennal'schen Garten koexistent. Die Frage nach der Umwelt und deren Zerstörung wird neben den kolonialen Fragen und Auswirkungen auch auf anderer Ebene über den Titel betont, der an dieser Stelle nochmals aufgegriffen werden

soll: *To See the Earth Before the End of the World*. Der Titel ist einem Gedicht von Ed Roberson (2010) entnommen, in dem Roberson über das Abschmelzen von Gletschern und die damit verbundenen Konsequenzen für die Umwelt schreibt. Zurückgeführt auf die Handlungsmacht der Kudzu-Liane bleibt zu fragen, welche Rolle sie hier einnimmt: Repräsentiert sie einen Start- oder Endpunkt? Die in den Ausstellungsraum transferierte *natureculture* (Haraway 2016, 15–16) wird auch nach dem Ende der Welt Gebiete einnehmen und weiter existieren, so suggeriert die Installation. Bei Okoyomon könnte argumentiert werden, dass die Pflanzen den Ausstellungsraum einnehmen – allerdings nur als Konzeptmetapher. Denn das Wachstum der Kudzu-Pflanze bleibt innerhalb des *Biennale*-Gartens »kontrolliert«, gezähmt und eingehegt in seiner Wucherung, sodass die Besucher\*innen bis zum letzten Tag durch die Gartenanlage spazieren konnten. Interessant wäre es gewesen, so unser Eindruck, wenn die Kudzu-Pflanze wortwörtlich den Raum übernommen hätte. Das heißt, dass die Teilhabe der Pflanze an der künstlerischen Produktion und an der Handlungsmacht – wie wir sie bereits mit Jane Bennett zu Beginn dieses Beitrags benannt haben – nicht die gleiche Teilhabe suggeriert, sondern dass zwischen den menschlichen und mehr-als-menschlichen Akteur\*innen Unterschiede zu verzeichnen sind (Bennett 2020, 181). Durch diese Einhegung scheint der *Biennale*-Garten Ähnlichkeiten zum englischen Garten aufzuweisen, der – innerhalb von festen Rahmungen – eine »natürliche Natur« gedeihen lassen möchte (Böhme 1989, 84). Nichtsdestoweniger wird deutlich, wenn wir Haraway und Alaimo erneut heranziehen, dass eine scharfe Trennung von Natur und Kultur hinfällig erscheint, daher der vermehrte Rückgriff auf das Haraway'sche *natureculture*. Alaimo plädiert für die Natur als »ethical space« (Alaimo 2000, 251–252). Wenn wir Kudzu als Konzeptmetapher und als Pflanze des feministischen Spekulierens und Wucherns entwerfen, dann entfaltet sich das Potenzial der geteilten Verantwortung – oder in Haraways Worten auch ein Ort des Zuhörens. So erhält (neo-)koloniale Gewalt durch und mit den Pflanzen Raum, gewaltvolle Erzählungen des Anthropozäns und des Kolonialismus sichtbar zu machen und zugleich nach neuen partiellen Verbindungen (Haraway 2018, 31) zu suchen. Demnach erzählen auch Pflanzen Geschichte(n), prägen geteilte Erinnerungen und tragen teilweise unsichtbar gemachte Geschichten wieder in die Erzählungen. Um solche mehr-als-menschliche »grüne« Orte des Erzählens und Zuhörens entstehen zu lassen, ist es wichtig zu hinterfragen »what is a »proper« and desirable plant«, wie es Instone und D'Costa formulieren (2021, 72). Und ferner gilt es genau hinzusehen »what sort of planty bodies matter and which ones deserve attention and care«

(72) – und welche nicht. Precious Okoyomon scheint diesem Auftrag zu folgen, ›kümmert sich‹ um die Kudzu-Liane und nimmt sie als handelnde Akteur\*in in die Installation auf. Dadurch findet eine Form der Umdeutung statt, indem die westliche Kategorisierung ›invasiv‹ befragt wird. Die Kudzu-Pflanze erhält eine Stimme und erzählt ihre ›eigene‹ Geschichte und die ihrer Gefährt\*innen. So oszilliert Kudzu, wie es auch Andresen konstatiert (2023, 109), als ›companion plant for a troubled and troubling age‹ (Irons, Re-Pattering with Kudzu: Reckoning in Search of Regeneration, [anthropocene-curriculum.org](https://anthropocene-curriculum.org/)). Damit einhergehend öffnet sich ein Netz des mehr-als-menschlichen Aufeinander-Angewiesen-Seins und der Konvivialität im Sinne Haraways (Haraway 2018, 193).

## Schluss

Die Pflanzen, die für die hier besprochenen Kunstwerke eine zentrale Rolle einnehmen, sind mit einer artenübergreifenden Intimität durchzogen, weil sie von einer ökologischen Bezogenheit erzählen, die jegliche Kritter miteinander in Verbindung setzt. Haraway konzipiert eine solche geteilte Verantwortung in Form einer Fähigkeit zu antworten (2018, 97). Unabhängig davon, ob während des Ausstellungszeitraums Pflanzen aktiv angebaut, gegossen, verarbeitet und geteilt respektive durch Essen aufgenommen wurden, oder ob sie wachsen und wuchern, und dann doch wieder gelenkt und eingeehgt werden: In beiden Arbeiten, in der von Britto Arts Trust und in der von Precious Okoyomon, sind die Pflanzen aktive Akteur\*innen. Sie vermitteln Wissen und teilen (zukünftige) Erinnerungen. Denn: »Die Kunst der Erinnerung umfasst alle irdischen Kritter. Sie muss zu jeglicher Möglichkeit von Wiederbelebung gehören« (Haraway 2018, 99). Diese Erinnerungen können auch Spuren (neo-)kolonialer Gewalt sein. Pflanzen fungieren demnach auch als materielles, grünes Archiv und tragen Geschichten weiter. »Früher von lebendigen und summennden Bienen umarmt«, zeichnen sich pflanzliche Erinnerungen heute dadurch aus, dass, wie Haraway es formuliert, »die Blume nun eine Sprecherin für die Toten« ist (99). Die Blume respektive die Pflanzen erzählen von Vergangenheiten, Gegenwart und vielleicht auch von Zukunftigkeiten – in den hier verhandelten künstlerischen Beispielen, insbesondere bei Precious Okoyomon, alldings in erster Linie von Entwurzelung und Gewalt.

Des Weiteren fordern beide Arbeiten einen Perspektivwechsel, dessen Ausgangspunkt es ist, die mehr-als-pflanzliche Gemeinschaft nicht als Umwelt,

sondern als Mit-Welt zu denken, die auch mit anderen Formen der »response-ability« (Haraway 2016, 15–16) einhergehen muss. Diese Formen der »response-ability« stellen Fragen danach, wie es gelingen kann, als Akteur\*in Teil der pflanzlichen Gefährt\*innen zu werden? Wie kann mit Kunstwerken aktiv zugehört werden und wie können Pflanzen Autor\*innenschaft und Vermittlungsaufgaben übertragen werden? Inhärent darin ist die Haraway'sche Forderung nach

eine[r] Ökologie, die von einer feministischen Ethik der »Responsabilität« inspiriert ist [...], in deren Rahmen Fragen der Differenz zwischen den Arten mit einer Aufmerksamkeit für Affekte, Verwicklungen und Brüche verbunden werden. Das wäre eine affektive Ökologie, in der die experimentellen Lebensformen aller Praktizierenden durch Kreativität und Neugierde gekennzeichnet sind, und nicht nur die der Menschen. (Haraway 2018, 97)

Dieses Verantwortlich-Werden-im-Antworten öffnet die Möglichkeit, situative Verknüpfungen zu praktizieren – und zwar vielmehr gemeinsam im Gefüge als getrennt auf der Ebene des Spekulierens und des Rezipierens. Mit dem Anliegen, alternative Weltentwürfe, antirassistische und antispeziesistische Potenziale im Anthropozän zu stärken, spezifizieren Künstler\*innen wie Britto Arts Trust und Precious Okoyomon den ausgrenzenden Charakter gegenwärtiger Macht- und Wissensgefüge und stören die vermeintlichen Symmetrien von Leben und Nichtleben, Subjekt und Objekt, Selbsterfahrung und Fremddarstellung. Den Arbeiten ist gemein, dass sie sich mit den kompositorischen Praktiken dem Druck sich verschärfender künstlerischer und theoretischer Anfechtungen und der Erweiterung des Kunstfelds entgegenstellen und vehement zu Formen der Kunst aufrufen, die auf eine transformative und antagonistische Praxis des Forschens, Schreibens und Ausstellens setzen. Diese Praktiken machen sichtbar, dass die bequemen Annahmen des Anthropozentrismus sich eben nicht sauber auf andere Lebensformen übertragen lassen.

## Bibliografie

- Alaimo, Stacey. »Trans-corporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature.« *Material feminisms*, hg. von Stacy Alaimo und Susan J. Hekman, Indiana University Press, 2008, 237–264.
- Alaimo, Stacey. *Undomesticated Ground. Recasting Nature as Feminist Space*. Cornell University Press, 2000.
- [Lemma] Allmende/Almende. Schneider, Gerd, und Christiane Toyka-Seid. *Das junge Politik-Lexikon von* [www.hanisauland.de](http://www.hanisauland.de) (letzter Aufruf: 14.10.2024). Bundeszentrale für politische Bildung, 2024.
- Aloi, Giovanni. »About this Book.« *Why Look at Plants. The Botanical Emergence in Contemporary Art*, hg. von Giovanni Aloi, Brill, 2014, 20–25.
- Andresen, Tonia. »Von Farnen und Lianen. Parasitäre Pflanzen als spekulativer Ausgangspunkt.« *Kunstforum International, Parasitäre Paradoxa*, Bd. 293, 2023, 102–109.
- Barad, Karen. »Posthumanist Performativity.« *Material feminisms*, hg. von Stacy Alaimo und Susan J. Hekman, Indiana University Press, 2008, 120–154.
- Bauhardt, Christine. »Queer Ecologies.« *Handbuch für politische Ökologie*, hg. von Daniela Gottschlich, Sarah Hackfort, Tobias Schmitt und Uta von Winterfeld, transcript Verlag, 2022, 427–430.
- Bennett, Jane. *Lebhafte Materie: Eine politische Ökologie der Dinge*. Matthes & Seitz, 2020.
- Black, Hannah. »Precious Okoyomon.« *Earthseed. Booklet zur Ausstellung Earthseed im MMK Frankfurt 2020*, <https://www.mmk.art/en/whats-on/precious-okoyomon/> (letzter Aufruf: 03.05.2024).
- Böhme, Gernot. *Für eine ökologische Naturästhetik*. Suhrkamp, 1989.
- Brandes, Kerstin, und Marietta Kesting. CFP: FKW, Nr. 75: Landschaft, Wetter, Kraut und Kritter. *ArtHist.net*, 25.11.2023, <https://arthist.net/archive/40690> (letzter Aufruf: 11.12.2023).
- Britto Arts Trust: Pakghor\_2022. [https://brittoartstrust.org/2022/11/10/%E0%A6%AA%E0%A6%BE%E0%A6%95%E0%A6%98%E0%A6%Bo-pakghor-\\_2022/](https://brittoartstrust.org/2022/11/10/%E0%A6%AA%E0%A6%BE%E0%A6%95%E0%A6%98%E0%A6%Bo-pakghor-_2022/) (letzter Aufruf: 10.08.2024).
- Brown, Casey Lance. »Kudzilla: An ethnobotanical monster myth.« *Foreground*, 19.10.2021, <https://www.foreground.com.au/agriculture-environment/kudzilla-an-ethnobotanical-monster-myth/> (letzter Aufruf: 21.04.2024).
- Clément, Gilles. *Gärten, Landschaft und das Genie der Natur*. Matthes & Seitz, 2015.

- Clifford, Derek, Klemke, Hubert, und Hein Biehn. *Geschichte der Gartenkunst*. Prestel, 1966.
- Eskridge, Anne E., und Derek H. Alderman. »Alien Invaders, Plant Thugs, and the Southern Curse. Framing Kudzu as Environmental Other through Discourses of Fear.« *Southeastern Geographer*, Bd. 50, Nr. 1, 2010, 110–129.
- Federici, Silvia. *Caliban und die Hexe: Frauen, der Körper und die ursprüngliche Akkumulation*. Übersetzt von Martin Birkner und Max Henninger, Mandelbaum, 2017.
- Federici, Silvia. *Die Welt wieder verzaubern: Feminismus, Marxismus & Commons*. Übersetzt von Leo Kühberger, Mandelbaum, 2020.
- Foster, John Bellamy, Clark, Brett, und Richard York. *Der ökologische Bruch: der Krieg des Kapitals gegen den Planeten*. Übersetzt von Klaus E. Lehmann, Laika, 2011.
- Grillmayer, Julia. »Wilde Spekulationen. Feministisch-ökologische Wissenschaftskritik und spekulative Fiktion.« *Feministisches Spekulieren. Genealogien, Narrationen, Zeitlichkeiten*, hg. von Marie-Luise Angerer und Noam Gramlich, Kadmos, 2020, 149–161.
- Haraway, Donna. *Das Manifest für Gefährten: Wenn Spezies sich begegnen – Hunde, Menschen und signifikante Andersartigkeit*. Übersetzt von Fahim Amir und Jennifer Sophia Theodor, Merve, 2016.
- Haraway, Donna. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Prickly Paradigm Press, 2003.
- Haraway, Donna. *Unruhig bleiben: Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Übersetzt von Karin Harrasser, Campus, 2018.
- Heidenreich, Sybille. *Das Ökologische Auge. Landschaftsmalerei im Spiegel nachhaltiger Entwicklung*. Böhlau, 2018.
- Irons, Ellie. »Re-Pattering with Kudzu: Reckoning in Search of Regeneration.« *Anthropocene Curriculum*, 15.02.2021, [www.anthropocene-curriculum.org/contribution/repatterning-with-kudzu-reckoning-in-search-of-regeneration](http://www.anthropocene-curriculum.org/contribution/repatterning-with-kudzu-reckoning-in-search-of-regeneration) (letzter Aufruf: 21.04.2024).
- Instone, Lesley, und Rhett D'Costa. »Becoming Entangled: Queer Attachments with Hemiparasites.« *Performance Philosophy*, Bd. 6, Nr. 2, 2021, 61–81.
- Kimmerer, Robin Wall. *Geflochtenes Süßgras: Die Weisheit der Pflanzen*. Übersetzt von Elsbeth Ranke, Aufbau, 2021.
- Köppert, Katrin, Alisa Kronberger, und Friederike Nastold. »Editorial.« *dis/sense in der Anthropozänkritik*, hg. von Katrin Köppert, Alisa Kronberger und Friederike Nastold, Insert. Artistic Practices as Cultural Inquiries,

- #4, 2023, <https://insert.art/ausgaben/dis-sense/editorial/> (letzter Aufruf: 12.05.2024).
- Latour, Bruno. »Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern.« *Critical Inquiry*, Bd. 30, Nr. 2, 2004, 225–248.
- Loewenstein, Nancy J., Stephen F. Enloe, John W. Everest, James H. Miller, Donald M. Ball, und Michael G. Patterson. »The History and Use of Kudzu in the Southeastern United States.« *Alabama Extension*, 08.03.2022, [https://www.aces.edu/wp-content/uploads/2018/09/ANR-22\\_21\\_HistoryUseKudzu\\_030222L-G.pdf](https://www.aces.edu/wp-content/uploads/2018/09/ANR-22_21_HistoryUseKudzu_030222L-G.pdf) (letzter Aufruf: 03.05.2024).
- Marx, Karl. *Das Kapital*. 3. Band. Felix Meiner, 2019.
- Ohlsen, Nils. *Garten Eden: Die Gärten in der Kunst seit 1900*. Dumont, 2007.
- Purdy, Jedediah. *After Nature: A Politics for the Anthropocene*. Harvard University Press, 2015.
- Roberson, Ed. *To See the Earth before the End of the World*. Wesleyan University Press, 2010.
- Spivak, Gayatri C. »Planetarity.« *Death of a Discipline*, hg. von Gayatri C. Spivak, Columbia University Press, 2003.
- Stobbe, Urte. »Plant Studies: Pflanzen kulturwissenschaftlich erforschen – Grundlagen, Tendenzen, Perspektiven.« *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift*, Nr. 4, 2019, 91–106, <https://doi.org/10.25969/MEDIAREP/16150> (letzter Aufruf: 01.08.2024).
- Tsing, Anna, Heather Anne Swanson, Elaine Gan, und Nils Bubandt. *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*. Combined Academic Publ., 2017.
- Tsing, Anna Lowenhaupt. *Der Pilz am Ende der Welt: Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus*. Übersetzt von Dirk Höfer, Matthes & Seitz, 2019.
- Wadiwel, Dinesh. »Multi-Species Metropolis: Rethinking the Rural Factory Farm as a City.« *Berliner Gazette*, Kin City, April 2024, <https://berlinergazette.de/multi-species-metropolis-rethinking-the-rural-factory-farm-as-a-city/> (letzter Aufruf: 03.05.2024).
- Weisburg, Madeline. »Precious Okoyomon.« *The Milk of Dreams. Biennale Arte 2022*, Short Guide, Venedig 2022, 295.