

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1)

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

2)

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

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

KREATIVITÄT ALS SCHLÜSSEL ZU TRANSFORMATIVER WISSENSCHAFTSKOMMUNIKATION

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

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

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

3)

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

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

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

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

4)

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

5)

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

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

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

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

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

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

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

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

// Abbildung 1

Hieronymus Bosch *Garten der Lüste* (Mitteltafel)



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

6)

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

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



// Abbildung 4

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

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

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

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

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

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

7)

Siehe hierzu die Kritik von Schmitz/
Subramaniam 2016.

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

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

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



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

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

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

// Abbildung 5

5 Lungiswa Gqunta, *Lawn I* (2019)

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

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

// Literatur

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

(9.9.2022)

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

// Ausstellungskatalog

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

// Abbildungsverzeichnis

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

// Angaben zur Autorin

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

// Ausgewählte Veröffentlichungen

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

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

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

// Lizenz

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

