

MARLIS HEYER

VIELARTIGE KOMPLIZ*INNEN – POSTHUMANE „PARTNERS IN CRIME“ BEI OLGA TOKARCZUK UND SAŠA STANIŠIĆ

ABSTRACT: Um über Beziehungen zwischen Menschen und mehr-als-menschlichen Anderen nachzudenken, sind post-anthropozentrische Werkzeuge nötig. Alternative Modelle von Kollektivität müssen von vornherein auf heterogene Akteur*innen ausgelegt sein, um den interspezifischen Verwobenheiten und Interdependenzen unserer postmodernen Welt gerecht zu werden. In Saša Stanišićs Erzählung *Fallensteller* und in Olga Tokarczuks Roman *Der Gesang der Fledermäuse* gehen menschliche und mehr-als-menschliche Protagonist*innen außergewöhnliche Beziehungen miteinander ein. Diese werden hier unter Zuhilfenahme von Gesa Ziemers Theorie zu Kompliz*innenschaft als Multispecies-Kompliz*innenschaften analysiert. Dieser neue Blick auf mehr-als-menschliche Zusammenarbeit soll über die Literaturwissenschaft hinaus die Möglichkeit bieten, vielartige Kollektive zu erforschen.

SCHLÜSSELWÖRTER: Multispecies Ethnography; Kompliz*innenschaft; Kollektivität; Anthropozentrismus; Tokarczuk; Stanišić

DIVERSE ACCOMPLICES – POSTHUMAN “PARTNERS IN CRIME” WITH OLGA TOKARCZUK AND SAŠA STANIŠIĆ

ABSTRACT: Post-anthropocentric tools are needed to think about relations between humans and more-than-human others. In order to meet the challenges of the interspecific entanglements and interdependencies of a postmodern world, alternative models of collectivity must be designed from scratch with heterogeneous actors in mind. In Saša Stanišić's narrative *Fallensteller* [*Trapper*] and Olga Tokarczuk's novel *Drive Your Plow Over the Bones of the Dead*, human and more-than-human protagonists engage in extraordinary relationships with each other. These are analyzed here based on Gesa Ziemer's theoretical work on complicities as 'multispecies complicities'. This new perspective on more-than-human collaborations aims to go beyond literary studies to explore multispecies collectives.

KEYWORDS: multispecies ethnography, complicity, collectivity, Anthropocentrism, Tokarczuk, Stanišić

Marlis Heyer, Universität Würzburg, marlis.heyer@uni-wuerzburg.de

Es war keine Lüge, wenn ich immer wieder versuchte,
 euch weiszumachen, dass die Tiere sich
 an den Menschen rächen. Es war ja tatsächlich so –
 ich war bloß ihr Instrument.

Tokarczuk 2011: 331

Die Mausefalle hat die Mäuse nicht interessiert.
 Die Mausefalle hat die Menschen interessiert.

Stanišić 2016: 190

Posthumanes Denken braucht Werkzeuge

Die Trennung von Natur und Kultur und in dieser Logik auch die Trennung von Menschen und anderen Tieren sind die philosophischen Grundpfeiler dessen, was wir Moderne nennen. Bruno Latour, französischer Soziologe und Wissenschaftsforscher, hat dieses Konstrukt in seinem Werk *Wir sind nie modern gewesen* (1998) analysiert. Der schon im Titel anklingende springende Punkt hierbei ist aber, dass genau diese Trennung keinesfalls erfolgreich war und endgültig ist. Nein, stattdessen, so schreibt Latour, ist zu ihrer Aufrechterhaltung permanente Reinigungsarbeit notwendig. Nur so bleibt unsere anthropozentrische Welt in ihren Fugen, nur so machen unsere Logiken einen Sinn. Diese Logiken basieren zu einem zentralen Teil darauf, dass wir *eine* – bezeichnenderweise unsere eigene – Spezies zum Mittelpunkt und Maßstab allen Lebens und aller nicht-belebten Dinge gemacht haben. Menschliche Bedürfnisse und Interessen sind in den sogenannten modernen Gesellschaften Antrieb des Handelns, sie sind Grundlage der Werte, auf die sich diese Gesellschaften verständigt haben und die sie in Gesetzen und anderen Regelwerken verankern.

Im Zuge der „anthropogenen Mehrfachkrisen“ (Peselmann & Fenske 2020: 10), die vornehmlich aus dem Handeln westlicher Gesellschaften resultieren, in denen sich aber der ganze Planet befindet, werden seit einigen Jahrzehnten verstärkt menschliche Stimmen laut, die das Denken und Handeln über menschliche Interessen hinaus einfordern, zum Teil sogar juristisch einklagen (vgl. etwa Setzer & Highman 2021, Fiebig 2021). Das schlägt sich auch in den verschiedenen Wissenschaften nieder, und in den Kulturwissenschaften zeugt die Ausprägung so verschiedener Zweige wie Human-Animal Studies, Green Cultural Studies, Blue Humanities oder – für mich als Europäische Ethnologin fachlich besonders relevant – Multispecies Ethnography und Anthropology beyond Humanity von diesem Wandel.

Doch Forschen über den Menschen, über das Menschliche hinaus – wie geht das eigentlich? Im Nachdenken und Schreiben¹ über Beziehungen zwischen menschlichen

¹ Dieser Aufsatz verortet sich im Rahmen meines Dissertationsprojektes über Narrationen und Narrative der Wolfsrückkehr in der Bundesrepublik Deutschland. Die zugrundeliegende Forschung wurde von der

und anderen Tieren stoße ich immer wieder an Grenzen: Grenzen, die die Begrifflichkeiten und Konzepte, mit denen ich als Europäische Ethnologin und Multispecies-Ethnografin arbeite, in sich tragen. Die meisten der Konzepte, die uns als Handwerkszeug zur Verfügung stehen, wurden im Nachdenken über zwischenmenschliche Beziehungen entwickelt, und auch die ethnografische Methodik ist auf das Forschen mit Menschen zugeschnitten. Dort, wo andere Entitäten mitgedacht wurden, sind die Ansätze oft philosophisch, ontologisch oder ethisch und verharren im Abstrakten. Mir als Empirikerin, die sich mit konkreten Alltags- und Lebenswelten auseinandersetzt, hilft das nur bedingt weiter.

Modelle, die das gemeinsame Wirken und (Inter-)Agieren verschiedenartiger Entitäten beleuchten, bleiben oft stumm darüber, wie die unterschiedlichen Akteur*innen sich jeweils einbringen. Das Netzwerk bildet als Ganzes mit seinen Verbindungen mehr als die Summe seiner Knotenpunkte, und doch scheint jede*r Akteur*in an einem starren Platz zu verharren. Die Vielartigkeit der Akteur*innen ist im Netzwerkbegriff, anders als bei anderen Kollektivkonzepten, vor allem durch die Akteur-Netzwerk-Theorie mit angelegt und etabliert (Belliger & Krieger 2006, Latour 2014). Doch gerade Latours Ansatz einer radikal symmetrischen Anthropologie kann hier auf die falsche Fährte führen; scheint Symmetrie doch auch Gleichheit zu implizieren. Gleichheit ist in Multispecies-Beziehungen weder artlich, körperlich, noch in Hinsicht auf Fähigkeiten des gegenseitigen Verstehens gegeben. Es ist hilfreich, sich diesen Beziehungen mit Donna Haraways Begriff der *significant otherness* zu nähern, um die Anderen in ihrem Sein, aber auch in ihrer machtvoll strukturierten Beziehung zu ihrer Umwelt anzuerkennen. Erst diese Anerkennung ermöglicht „vulnerable, on-the-ground work that cobbles together non-harmonious agencies and ways of living that are accountable both to their disparate inherited histories and to their barely possible but absolutely necessary joint futures“ (Haraway 2003: 7). Der bewusste Umgang mit Differenz, mit signifikanter (im Doppelsinn von bedeutungsvoll und wesentlich) Andersartigkeit führt zu einem erweiterten Spektrum der Möglichkeiten und neuen Modi des Zusammenarbeitens – perfekte Voraussetzungen für eine erfolgreiche Kompliz*innenschaft, ein Handlungskollektiv, das Gesa Ziemer wie folgt umreißt:

Komplizenschaft lebt von einer Doppelstruktur aus einerseits illegalem, destruktiven Handeln, das aber andererseits auch konstruktive, energetische bis glamouröse Züge in sich trägt. Fälle von Komplizenschaft lösen, obwohl sie kriminell sind, oft trotzdem so etwas wie Bewunderung und Verständnis aus, was Filme, Bücher und alltägliche Geschichten in Tageszeitungen widerspiegeln. [...] Solche Fälle verweisen auf die Kraft des Kollektiven, die qua Komplizenschaft etwas Unmögliches möglich gemacht hat, was Einzelpersonen nicht zustande gebracht hätten. Besonders an solchen Plots ist, dass sich hier tendenziell eher Schwache kompromisslos verbünden, weshalb diese Täter – oft romantisch überhöht – durchaus sympathisch wirken können. Das

Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) gefördert; das Projekt „Die Rückkehr der Wölfe. Kulturanthropologische Studien zum Prozess des Wolfsmanagements in der Bundesrepublik Deutschland“ wird von Prof. Dr. Michaela Fenske geleitet.

Illegale dieser Handlungsform zeichnet sich durch Grenzüberschreitung aus – sei diese juristisch, sozial, ästhetisch oder ökonomisch gedacht. (Ziemer 2013: 11)

Warum Kompliz*innenschaft? Für meine Forschung bin ich auf der Suche nach einem Beziehungsbegriff, der sich von herkömmlichen Konzepten wie Freundschaft, Teamarbeit oder Kollegschaft, aber auch Netzwerk unterscheidet. In diesen stehen die Akteur*innen oft auf einer Stufe, sind sich ähnlich, arbeiten offensichtlich zusammen. Ihre Verbindungen untereinander lassen sich greifen, definieren – schon allein, weil sie im gesellschaftlichen und diskursiven Rahmen abgesichert sind. Mich interessiert hingegen eine Form des Zusammenwirkens und -arbeitens, die weder symmetrisch noch im klassischen Sinne organisiert oder gar institutionalisiert ist. Bei Ziemer, Professorin für Kulturtheorie, wurde ich fündig: Sie hatte selber nach einer Möglichkeit gesucht, Arbeitsbeziehungen treffender zu analysieren, nachdem sie mehrmals das Auseinanderbrechen sehr enger Kollegschaft nach Erreichen eines Zieles erlebt hatte. Ihre eigene Verwechslung der Struktur mit Freundschaft brachte sie dazu, sich nach anderen Strukturbegriffen umzusehen und schließlich in der Kompliz*innenschaft ein geeignetes Analysetool zu finden (Kaiser & Ziemer 2014). In ihrem gleichnamigen Buch, das Kompliz*innenschaften in Kunst, Wissenschaft und Wirtschaft untersucht und dabei den Begriff erprobt, schreibt Ziemer:

Inwieweit ist dieser [Begriff] nun geeignet, um solche affektiven und gleichzeitig kreativen, aber immer temporären gemeinsamen Arbeitspraktiken zu analysieren? Fluide Formationen mit wechselnden und auch gegensätzlichen Akteuren zeichnen eine extrem fragile Form von Sozialität nach, die am Rande dessen liegt, was man klassischerweise unter Gesellschaft versteht. Die sie konstituierende Flüchtigkeit muss jedoch kein nachteiliger Ausnahmestand, sondern kann ebenso eine Lebensrealität sein, die alternative Kollektivbildung erst ermöglicht. (Ziemer 2013: 10)

Ziemer denkt Kompliz*innenschaft menschlich, sie untersucht Formen der Zusammenarbeit in kreativen, oftmals prekären Arbeitsfeldern. Doch die von ihr beschriebene Flüchtigkeit, den Hang zur Liminalität, das Ausloten der Zusammenarbeit ‚am Rande‘ sowie die oben zitierte, Kompliz*innenschaften oftmals charakterisierende Grenzüberschreitung laden regelrecht dazu ein, mutig über Spezies-Grenzen hinweg nach Kompliz*innenschaft zu suchen. Nicht außer Acht zu lassen ist dabei die ganz besondere Konnotation, die der Begriff mit sich bringt: Kompliz*innenschaft ist ein Begriff aus dem Strafrecht, und Kompliz*innen sind in erster Linie durch die gemeinsame Täter*innenschaft miteinander verflochten [com – plectere]. Ziemer schreibt: „Komplizenschaft heißt *Mittäterschaft* und definiert sich aus dem Strafrecht heraus als Dreischritt von Entschlussfassung, Planung und Durchführung der Tat.“ (Ziemer 2013: 10). Einen interessanten Punkt hierbei hebt Theresa Elze hervor, die sich ebenfalls mit Ziemers Konzept Beziehungsgeflechte rund um die US-amerikanisch-mexikanische Grenze anschaut. Sie schreibt in ihrem Buch *Die umkämpfte Linie* zu dem Begriff: „Er behandelt den Grad der Schuld, die dem Mittäter zukommt, der, so die

Annahme, mitschuldig ist, da er die Tat positiv beeinflusst.“ (Elze 2015: 33) Mir gefällt diese Formulierung, da der Grad der Mittäter*innenschaft hier sehr niedrigschwellig ist und somit keine expliziten und aus menschlicher Perspektive eindeutig verstehbaren Äußerungen erfordert – ein Faktum, an dem das Mitdenken von Anders-als-Menschlichen sonst oft scheitert. Wenn wir nur menschliches Handeln als bewusstes Handeln, nur menschliche Sprache als differenziertes Verständigungsmittel werten, messen wir die Welt an unseren beschränkten Verständnismöglichkeiten, nicht an ihren genuinen Fähigkeiten. Zu einer posthumanen Ästhetik gehört demnach zweifelsohne, eine Offenheit für Andersartiges zu üben – sei es praktisch im Denken, Fühlen, Wissen und Handeln, oder hinsichtlich dessen, was wir unter diesen Begriffen verstehen.

Da fiktionale Texte eine Offenheit zulassen, die wissenschaftlichen Analysen abgeht, erlauben sie einen experimentellen Umgang mit Grenzverschiebungen. Als möglicher Modus eines Erkenntnisprozesses können belletristische, poetische oder essayistische Werke akademisch errichtete Barrieren spielerisch unterlaufen und das Denken befreien. In den zwei Texten, die ich in diesem Aufsatz näher beleuchte, kommen posthumane Ästhetiken einer besonderen Qualität zum Tragen. Hier gehen menschliche und andere Tiere Verbindungen ein, die nur möglich sind, indem/ wenn die in unseren Gesellschaften geltenden Kategorien von bspw. Recht, Sprache, Verwandtschaft und Möglichem außer Kraft gesetzt werden. Olga Tokarczuk und Saša Stanišić konfrontieren Leser*innen der zwei hier behandelten Werke mit menschlichen Protagonist*innen, die sich mit Andersartigen verbinden, verbrüdern/ -schwestern, einen Pakt eingehen. Sie brechen dabei mit normierten Vorstellungen, unterwandern gesellschaftliche Richtlinien, irritieren, faszinieren und provozieren. Indem diese Beziehungen eingegangen werden, aber auch in den konkreten Handlungen dieser heterogenen Akteur*innengruppen liegt ein subversives Potenzial, das Sprengkraft hat.

Je nach Werk und Stil der Autor*in werden dabei auch Artgrenzen aufgelöst, sprechen Tiere in menschlicher Sprache, handeln Menschen in tierlichem Auftrag. Die Heterogenität der an diesen Handlungskollektiven Beteiligten geht dabei aber nicht verloren! Und so bleiben auch Art und Grad der Teilhabe, der Einmischung, verschieden. Ich finde in beiden Texten ein in sich heterogenes Handlungskollektiv vor, bei dem alle Akteur*innen auf unterschiedliche Weise und auch unterschiedlich stark involviert sind. Anders als im Netzwerk sind alle Beteiligten aus eigenem Antrieb in das Kollektiv eingebunden, sie handeln bewusst und kooperieren. Subversiv ist nicht das Handlungsziel allein, sondern auch die Heterogenität der Gruppen, die sich von normierten oder diskursiven (Un-)Möglichkeiten nicht einschränken lässt. Denn, und das verbindet beide literarische Texte, den menschlichen Protagonist*innen, die nicht Teil dieser Gruppen sind, erschließen sich die speziellen Formen der Kommunikation, die zugrundeliegenden Ethiken, die das Kollektiv teilt, nicht. Stattdessen werden die menschlichen Kompliz*innen von ihren Mitmenschen als Außenseiter, Asoziale, Verrückte etc. wahrgenommen, deren Handeln ebenso wie dem Handeln der Tiere Sinn abgesprochen wird. Sie bewegen sich an der Grenze des Akzeptablen, doch gleich-

zeitig macht das das fehlende (empathische und inhaltliche) Verständnis für ihr Tun und die von ihnen geschlossenen Allianzen sie zu so machtvollen, unkontrollierbaren Akteur*innen. Aus diesem Grunde scheint es mir folgerichtig, diese Kollektive als Kompliz*innenschaften zu verstehen und entsprechend zu analysieren.

Fallen für menschliche Bedürfnisse

In Saša Stanišićs Erzählung *Fallensteller* taucht in Fürstenfeld, einem kleinen uckermärkischen Dorf, in dem die Infrastruktur zunehmend wegbricht und nicht einmal der Zigarettenautomat noch funktioniert, eine seltsame Gestalt auf: der Fallensteller. Stanišićs Erzählinstanz spricht größtenteils aus einer Wir-Position heraus und verrät den Leser*innen alle möglichen Details aus dem Dorfleben, der Dorfhistorie, aber auch aus den Gefühls- und Gedankenwelten der Protagonist*innen, changiert irgendwo zwischen auktorial und kollektivstimmig, ohne sich tatsächlich zu erkennen zu geben. Kommt es zu Auftritten des Fallenstellers, dem rätselhaften Fremden, springt die Stimme in Reimform, teils in Prosa, teils in Versen. Mal mystisch, zauberspruchhaft, dann wieder flapsig-salopp wird die Leser*innenschaft durch die Geschichte geleitet. Als der Fallensteller auf seinen nächtlichen Wanderungen einen Keiler trifft, spielt sich folgende Szene ab:

Halt!

Drüben bei den Lauben! Ein Schnauben! Ein Keiler übt an den Tomaten Rache für den Wildschweinbraten. Der Fremde nähert sich zwischen den Salaten, unverzagt und taff, rote Kernchen glänzen an der Bestie Gewaff, in den Augäpfeln eine Kraft, die Mut nicht braucht.

„Durchlaucht, Ihr habt was an der Schnauze“, die Stimme des Fremden hat manche Kippe geraucht.

„Kriegt man Sauber, Kleener, aber wat is mit deiner Plauze?“, repliziert das Tier, und wären wir nicht wir, wären wir bestürzt: Dass ein Schwein den Menschen einfach so duzt. (Stanišić 2016: 171)

Die Erzählstimme macht hier, im ersten von 19 Teilen, aus denen die Erzählung besteht, bereits klar, dass in ihrer Logik Tiere sprechen können. Die Hierarchien, die unserer Gesellschaftsordnung zugrunde liegen, kennt diese Erzählinstanz, hat sie jedoch nicht verinnerlicht: Das Kriterium, über das es sich zu wundern gilt, ist auch nicht das sprechende Wildschwein, sondern die Ansprache per Du, auf Augenhöhe, die als außergewöhnlich gekennzeichnet wird. Für den Rahmen wird so deutlich, dass im *Fallensteller* geltende Gesellschaftsnormen zu Multispecies-Beziehungen nicht generell außer Kraft gesetzt sind, und die Handlung zeigt das an verschiedenen Stellen – beispielsweise, wenn sich verschiedene Protagonist*innen zusammenschließen, um zur Wolfs- oder Wildschweinjagd zu blasen. Und doch wird permanent mit gesellschaftlichen Konventionen gebrochen; mal im Stil eines Magischen Realismus, häufig durch die Aushandlung der Beziehung von Menschen und anderen Tieren. So wird in dieser Eingangsszene der

Keiler nicht nur als sprechendes Gegenüber vorgestellt, sondern auch als ein Wesen mit Humor und Rachegelüsten, die ihrerseits auf seine Einbettung in ein soziales Gefüge, sein Bewusstsein für Zusammenhänge hinweisen – warum sonst sollte er jemanden rächen? Der Fallensteller, der als Außenseiter charakterisiert wird, findet seinen Weg hinein ins Zentrum: Gleich zu Beginn spaziert er in die Garage, den Kneipenersatz von Fürstenfelde, um seinen Auftritt dort mit den Worten zu beginnen: „Die Ratten, wenn sie gestatten, sind ein lösbares Problem“ (Stanišić 2016: 177). Dieser Auftakt, der den Protagonisten in die Nähe des überlieferten Rattenfängers zu Hameln rückt, eröffnet das Spiel mit den Fallen; ein Spiel, an dem menschliche und anders-als-menschliche Bewohner*innen Fürstenfeldes beteiligt sind und dessen Fäden beim Fallensteller zusammenlaufen. Denn dessen Fallen, das wird schnell klar, sind in ihrer Wirkung anders als von den Auftraggeber*innen erwartet. Zuerst einmal gibt der Fallensteller jedoch eine Kostprobe seiner Kunst, stellt eine Rattenfalle auf, ein seltsames Gebilde, das einer Kirche ähnelt und in dem sogleich eine Ratte verschwindet. Im Anschluss verkündet er, „dass er eine Zeitlang bei uns bliebe und Fallen feilböte für beileibe alle Nöte, nicht nur für das Tier, ‚ich meine alles, alles hier““ (Stanišić 2016: 180). Dass schon diese erste Demonstration ein Fall von Kompliz*innenschaft ist, lässt Lada die Leser*innenschaft wissen, ein weiterer zentraler Protagonist der Erzählung. Er war dem Fallensteller als einziger der Dorfbewohner*innen bereits begegnet und hatte die Ratte bemerkt, die auf dessen Schulter saß.

Später zieht der Fallensteller bei Ladas Eltern, die die Bäckerei des Ortes betreiben, in die Einliegerwohnung. Lada, auf der Suche nach einer guten Geschichte, beschließt, seine Mutter nicht vor dem Betrüger zu warnen, und will ihn erst einmal selbst besser kennenlernen. Dazu wählt er ein ungewöhnliches Mittel. Anstatt den Fallensteller zu beobachten oder anzusprechen, setzt Lada auf seine Sinne:

Schon war er so nah an das Gesicht des Fallenstellers gebeugt [...]. Er zog tief die Luft ein, und der Fallensteller tat es ihm gleich.

Was immens grotesk aussah. Aber ist doch egal, wie etwas aussieht, wenn es was bringt. Lada fand nämlich etwas über den Typen heraus, was er zuvor nicht wusste: Er roch eins a. Er roch nach Raubtier. Lada wusste gleich, nach welchem. (Stanišić 2016: 189)

Was sich anschließt, gleicht einem Pakt: Der Fallensteller reicht Lada die Hand, und der nimmt diese Geste an. Dass dieser menschlichen Übereinkunft durch Handschlag jedoch eine Szene vorausgeht, die so auf eine andere Form des Austauschs, der Annäherung setzt und mit Konventionen bricht, bestärkt nochmals die Grenzverschiebung. Als Leserin erfahre ich nicht, wie der Fallensteller riecht, welches Raubtier sich in seinen Geruchsmolekülen offenbart. Aber es wird deutlich, dass sich hier längst nicht alles über das Sichtbare/ Offensichtliche erklären lässt. Auf den Geruch zu setzen bedeutet auch, gesellschaftliche Konventionen hinter sich zu lassen, keinen Abstand zu wahren, den anderen ganz nah an sich heranzulassen. Geruch entzieht sich dem Verstand, der Kontrolle, dockt an anderen Schnittstellen an, als Worte oder Bilder es können. Er ist

artübergreifend, eine Sprache, die Menschen zu einem großen Teil verlernt haben. Die US-amerikanische Anthropologin Anna Lowenhaupt Tsing schreibt in ihrer Forschung zu Matsutake-Pilzen *Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus* zum Geruch: „Geruch ist die Präsenz des anderen in uns selbst und bei all seiner Lebhaftigkeit schwer zu beschreiben. Er verweist auf Begegnungen – und auf Unbestimmtheit.“ (Tsing 2018: 66) Diese Unbestimmtheit findet sich auch beim Fallensteller wieder, dessen Geruch auf einen Teil seiner Identität verweist, der sich den Augen, vielleicht auch dem Verstand entzieht. Im Geruch überschreitet er die Grenze, die zwischen Menschen und anderen Tieren gezogen wird; sein Geruch verrät etwas, das durch sein Äußeres, seine Kleidung, die Bäcker Zieschke als Verkleidung empfindet (Stanišić 2016: 183), verdeckt bleibt.

Mit dem Handschlag wird auch Lada zum Komplizen, doch diese Komplizenschaft soll hier nicht im Mittelpunkt stehen. Vielmehr geht es darum, wie der Fallensteller Mensch-Tier-Verhältnisse auf den Kopf stellt, indem er mit mehr-als-menschlichen Akteur*innen zusammenarbeitet. In welchem Verhältnis steht er zu ihnen? Von außen betrachtet stellt er ihnen nach, fängt sie ein, lockt sie in Fallen. Diese können verrückte Formen haben, ästhetisch wertvoller sein als funktional, wie etwa die Mückenfallen, die entlang der Seepromenade aufgehängt werden:

Die Mückenfallen an der Seepromenade baumelten an den Eschen bunter als Libellen. Mücken fingen sie nicht, aber sie gaben uns das feierliche Gefühl von Weihnachtsschmuck im Sommer, und da wir Weihnachtsschmuck nicht mal zu Weihnachten draußen anbrachten, zählte das doppelt. Wir flanieren unter den Fallen auch mal einfach so, in Grüppchen sogar. Überhaupt kehrte die Vokabel ‚flanieren‘ mit dem Fallensteller in unseren Wortschatz zurück, und wie schön ist das denn bitte in einem Landkreis mit 14,3 % Jugendarbeitslosigkeit? (Stanišić 2016: 238-239)

Statt Mücken locken die Fallen Fürstfelder*innen, verwandeln sie in Flaneur*innen. Von Bäckerin Zieschke, die sich sehr für ihren neuen Untermieter interessiert und ihn um Hilfe bittet, um die Mäuse in der Backstube loszuwerden, verlangt er Käse. Als er diesen bekommt, isst er ihn selbst, steckt nur das leere Papier in die Falle, wo es knistert und die Falle in einen „Hotspot“ (Stanišić 2016: 190) verwandelt. Auf Frau Zieschkes Frage nach seiner Expertise antwortet der Fallensteller kryptisch, „Mit Tieren habe er schon was am Hut, er kenne einzelne relativ gut“ (Stanišić 2016: 185) – was das genau bedeutet, davon machen sich Leser*innen im Laufe der Erzählung ihr eigenes Bild. Der Fallensteller tritt bis zum Schluss als ambivalente Figur auf: ein bisschen magisch, ein bisschen verwahrlost, außenstehend, rätselhaft. Wem er Gutes, wem Böses will, zeigt sich erstmals deutlicher, als er von Torben Polle, dem Vater des neunjährigen Patrick, einen Auftrag bekommt. Polle möchte vom Fallensteller eher ein Schauspiel als eine tatsächliche Fangbemühung; durch eine untaugliche (weil leer bleibende) Falle soll bewiesen werden, dass Patricks Hamster tot ist. Dieser ist ob des Verlusts untröstlich, verweint, der Vater genervt und abschätzig. Der Fallensteller schlägt seinem Auftraggeber ein Schnippchen, verkündet: „Im Allgemeinen muss bei mir nur jener weinen [...] der es ganz und gar verdient“ (Stanišić 2016: 198). Ein Hamster (wer weiß, welcher)

läuft mit der fahrbaren Falle zu Patrick nach Hause und Polle selbst kriegt eine Tracht Prügel verpasst. Das verleitet zu dem Schluss, der Fallensteller verbünde sich mit den Schwächeren, Unterlegenen, und stünde ihnen als mächtiger Zauberer zur Seite. Diese Analyse würde aber die Rolle der Tiere in Stanišićs Erzählung verkürzen oder fälschlicherweise stark reduzieren. Nie gehen sie in Fallen, es sei denn, sie kooperieren mit dem Fallensteller. Doch sie sind anwesend, präsent gerade durch ihre Lebendigkeit außerhalb der ihnen zgedachten Fallen. „Wir werden weniger, die Tiere werden mehr“ (Stanišić 2016: 171), heißt es an einer Stelle, und später: „Bevor der Fallensteller bei uns aufkreuzte, hatten die Tiere sich normal verhalten und nicht so, als wären wir das Tiersozialamt der Welt. Von den Wölfen hat man im tiefsten Wald mal Kot gefunden und war sogar stolz darauf, weil es eben Kot von Wölfen gewesen ist.“ (Stanišić 2016: 216) Das nächste Fazit steigert dies nochmals: „An diesem Tag lebte der Fallensteller seit einem Monat unter uns. Die Tiere, die er in Fallen hätte locken sollen, sah man weiterhin überall. Die Wölfe heulten, die Wildschweine gruben, die Mäuse flitzten durch die Backstube, nur die Ratten bei Ulli blieben fort, dafür wurde die erste bei Vogel's gesichtet“ (Stanišić 2016: 238). Die Verhältnisse geraten durcheinander und etablierte Grenzziehungen bröckeln.

Den Leser*innen stellt sich nach und nach verstärkt die Frage, für wen die Fallen des Fallenstellers eigentlich gedacht sind: Für die Mäuse, die Ratten, die Mücken, oder am Ende für die Menschen? Denn auf diese haben sie zweifelsfrei den größten Einfluss. Der britische Sozialanthropologe Alfred Gell geht in seinem Text *Vogel's Net. Traps as Artworks and Artworks as Traps*² der Unterscheidung zwischen „art“ und „artifact“ nach. Als Beispiel wählt er das titelgebende Netz, „a Zande hunting net, tightly rolled and bound for transport“ (Gell 1996: 17). Er stellt eine dem Objekt innewohnende Intentionalität, oftmals als Gradmesser für ein Kunstwerk geltend, fest und schreibt:

These devices embody ideas, convey meanings, because a trap, by its very nature, is a transformed representation of its maker, the hunter, and the prey animal, its victim, and of their mutual relationship, which, among hunting people, is a complex, quintessentially social one. That is to say, these traps communicate the idea of a nexus of intentionalities between hunters and prey animals, via material forms and mechanisms. I would argue that this evocation of complex intentionalities is in fact what serves to define artworks, and that suitably framed, animal traps could be made to evoke complex intuitions of being, otherness, relatedness. (Gell 1996: 29)

In den Fallen des Fallenstellers, Gells Argumentation folgend, steckt am Ende viel mehr von den menschlichen Dorfbewohner*innen, ihren Wünschen, Ängsten und Hoffnungen, als von jenen Tieren, für die sie angeblich konstruiert sind. Durch Entfremdung repräsentieren die Fallen statt der lebendigen Wesen, die sie vorgeblich anlocken sollen, viel mehr eine Imagination von mehr-als-menschlichen Tieren – ein Grund für ihre ‚Dysfunktionalität‘? Stanišić selbst hat sich von einem Kunstwerk zu

² Ich danke Dr. Anne Dippel für den Hinweis auf diesen Text.

seiner Erzählung inspirieren lassen; einer Fallensammlung von Andreas Slominski (vgl. MMK o. J.). In „Der Fallensteller“ tauchen die wildesten, fantasievollsten Fallen auf, und sie verwandeln die Orte, an denen sie platziert werden. Und doch spielen die mehr-als-menschlichen Tiere eine entscheidende Rolle. Die Fallen als Repräsentation menschlicher Vorstellung ihres Wesens bleiben leer, der Fallensteller als Illusionist lotet mittels der Fallen aber ihr Verhältnis zueinander aus: seine Fallen „could be made to evoke complex intuitions of being, otherness, relatedness.“ (Gell 1996: 29)

Verschiedene Protagonist*innen finden unterschiedliche Umgangsweisen mit diesem Umstand, je nach Position und eigener gesellschaftlicher Rolle. Die Malerin erfasst auf ihren Bildern, was andere nicht sehen können (in der Dohlenhaube sitzt eine Dohle!), die Apothekerin erkennt das Talent des Fallenstellers und bittet ihn, einen immer wiederkehrenden Traum zu fangen. Gleichzeitig gibt es Akteur*innen, vor allem jene, die es gewohnt sind, über andere Leben zu entscheiden (etwa Forstrat Fritz), denen die seltsamen Fallen nicht passen, da das finale Element des Tötens fehlt. Die Machtverhältnisse bleiben so im Vagen, und ein Keiler, der Fritz aus nächster Nähe anschnaubt, bringt Vorstellungen von Nähe und Distanz durcheinander, hebt Forstrat und Keiler auf Augenhöhe – eine im Vergleich zur Hochsitzjagd unbequeme Position.

Reh, Fuchs und Scharlachkäfer auf Rachefeldzug

Während bei Stanišić ein Teil der Tiere in menschlicher Sprache sprechen kann und ihr Geschick selbst in die Hand/ Pfote/ Klaue nimmt, wählt Olga Tokarczuk, polnische Nobelpreisträgerin für Literatur, in ihrem Roman *Der Gesang der Fledermäuse* (2011, im Original 2009 als *Prowadź swój plug przez kości umarłych* erschienen und 2017 von Agnieszka Holland als *Pokot/ Die Spur* verfilmt) einen anderen Weg. Die zentrale Protagonistin des Buches, die als Ich-Erzählerin durch die Handlung des Multispecies-Krimis begleitet, kommuniziert ebenfalls mit Tieren, jedoch ohne auf das Vehikel der Sprache zurückzugreifen. Sie begegnet ihnen, weiß manche Dinge einfach durch einen Blickkontakt, durch ein Zusammentreffen zu einer bestimmten Zeit, an einem bestimmten Ort. Als Hobby-Astrologin erstellt sie Horoskope, ihr eigenes, aber auch das anderer Menschen. Für Duszejko, so nennt sich die Protagonistin, verraten die Sterne und Planeten alles über die Menschen, einschließlich der Todesumstände. Mit ihrem Wissen und ihrem Vertrauen in die Fähigkeiten Andersartiger – ob kosmischer Körper oder anders-als-menschlicher Tiere – steht Duszejko deutlich außerhalb der Gesellschaft. Diese Eigenschaft spiegelt sich auch in ihrem Wohnort wider, einem Haus an der Grenze zwischen Polen und Tschechien, außer- und oberhalb des Ortes, in einer Siedlung, die nur Sommers von Städter*innen bewohnt wird, im Winter aber auf drei menschliche Bewohner*innen reduziert ist: Duszejko und ihre Nachbarn Bigfoot und Matoga. Duszejkos Abneigung gegen die Jagd, das Töten von Tieren, ihre Bemühungen, bei Polizei oder Kirche als den vor Ort ansässigen Institutionen Verständnis für das Leid

mehr-als-menschlicher Anderer zu wecken oder gar Empörung hervorzurufen ob der Grausamkeit tierlichen Akteur*innen gegenüber markieren sie in den Augen anderer menschlicher Protagonist*innen als Spinnerin, als schrullige Alte. Als im Ort nach und nach fünf Männer ums Leben kommen, sieht Duszejko die Tode als Racheakt der Tiere an den Menschen, schließlich war jedes der Opfer Jäger. Diese Auffassung verkündet sie immer wieder, mündlich, schriftlich, in offiziellen und informellen Situationen. Selbst einer ihrer engsten Freunde warnt sie im Laufe der Handlung davor, sich mit dieser Theorie endgültig ins Abseits zu begeben und für verrückt erklärt zu werden. Duszejko sieht dieses Risiko, verliert letztendlich auch ihren Job als Englisch-Lehrerin an der Grundschule, doch für sie stellen sich die Dinge anders dar. Alle Tiere haben ihrer Auffassung nach ganz selbstverständlich Gefühle, sie haben auch Rechte. Wie kann das Recht auf Leben und damit einhergehend das Verbot, dieses Leben zu töten, durch einen Saisonwechsel im Jagdkalender erlöschen? (Tokarczuk 2011: 138) Duszejko argumentiert in ihren schriftlich vorgetragenen Anliegen, aber auch in ihren mündlichen Appellen nicht nur emotional und ethisch; sie zieht auch historische Belege zur Rate, verweist darauf, dass Gerichtsprozesse gegen anders-als-menschliche Angeklagte nicht unüblich waren – für sie ein eindeutiger Beleg für die Handlungsmacht der tierlichen Gegenüber. Die Protagonistin ist sich der Tatsache bewusst, dass sie nicht ernst genommen wird, dass sie von allen unterschätzt wird – genau das macht sie sich zunutze, als sie sich zur Komplizin der Tiere erklärt.³ An den Tatorten warten lebendige Rehe, Rehspuren, Silberfuchse, Scharlachkäfer auf die Ermittler. Duszejko weiß mehr über die Todesfälle als alle anderen. Sie verkündet wieder und wieder, dass es die Tiere seien, die hier Rache übten. Und während sich Duszejko am Ende des Romans klar als Mörderin in vier Fällen zu erkennen gibt, bleibt sie doch bei ihrer immer wiederholten Behauptung, hier sei ein Rachefeldzug der Tiere im Gange:

Als ich nach dieser grässlichen Nacht, in der wir Bigfoot den Anzug angezogen hatten, frühmorgens nach Hause kam, da wusste ich, was ich zu tun hatte. Die Rehe vor dem Haus haben es mir gesagt. Sie haben mich unter allen anderen auserwählt, dass ich in ihrem Namen ihr Werk fortführe, vielleicht deshalb, weil ich kein Fleisch esse und sie das spüren. Sie sind mir erschienen wie der Hirsch dem Heiligen Hubertus erschienen ist, damit ich, von niemandem bemerkt, zur strafenden Hand der Gerechtigkeit werde. Nicht nur der Gerechtigkeit der Rehe, sondern für alle Tiere. Sie haben ja keine Stimme im Parlament. Sie haben mir sogar das Instrument dazu in die Hand gegeben, und das war sehr klug. Niemand ist darauf gekommen. (Tokarczuk 2011: 323)

Gleichzeitig ist es ein persönlicher Rachefeldzug der Erzählerin, doch nach ihrer Logik ergibt das keinen Widerspruch: Sie ist ein Tier, ist wie sie, ist mit ihnen verwandt. Duszejko erhält von den Tieren die Tatwaffe, sie arbeitet mit ihnen zusammen, in

³ Diese Unterschätzung hat nicht nur mit Duszejkos Charakter zu tun. „Niemand beachtet eine alte Frau, die sich mit Einkaufsnetzen herumtreibt“ (Tokarczuk 2011: 323), heißt es in der Beschreibung eines Tathergangs. Der offensichtliche Zusammenhang zwischen Marginalisierung und Gender, aber auch Race, Age, Care-Arbeit etc. wird auch in der Multispecies-Forschung untersucht, vgl. etwa Haraway (1989).

ihrem Auftrag. Sie versucht sogar, für sie zu unterschreiben, den Tatort jeweils so zu gestalten, dass die Beweislage eindeutig ist, doch in der Denkweise der ermittelnden Polizei ist für tierliche Täter*innen kein Platz. Und auch das Motiv der Rache ergibt aus der anthropozentrischen Sichtweise der Ermittler, in der anders-als-menschliche Tiere nur Dinge zu sein scheinen, keinen Sinn. Tatsächlich liegt in der fehlenden Anerkennung mehr-als-menschlicher Subjektivitäten, in der Negierung möglicher tiefer Interspezies-Beziehungen, wie sie Duszejko führt, der große Fehler der Ermittler*innen. Gefangen in ihrem Weltbild, gehen sie den Hinweisen, die Duszejko selbst permanent gibt, nicht nach – ihr Anthropozentrismus lässt die Möglichkeit, Duszejkos Denken und Handeln zu folgen, nicht zu. Ihre Begriffe, Epistemologien und Ontologien sind rein menschlich, während Duszejko sich für mehr-als-menschliche Ontologien öffnet. Für sie ist, wie es der Anthropologe Eduardo Kohn beschreibt, selbstverständlich, „that humans are not the only knowers“ (Kohn 2007: 17). Ihre Fähigkeit, Welt zu wissen und somit auch effektiv zu verhandeln müssen die mehr-als-menschlichen Wesen bei den Runa im ecuadorianischen Amazonas, wo Kohn forscht, nicht durch menschliche Fähigkeiten unter Beweis stellen: „It is not enough to imagine how animals speak or to attribute human speech to them“ (Kohn 2007: 15), schreibt er und verweist auf eigene (mit Haraway vielleicht ‚signifikant andere‘) Kommunikationslogiken, aber eben auch Ontologien jenseits des Menschlichen. Während bei Stanišić die Tiere in menschlicher Sprache sprechen, greift Tokarczuk nicht auf dieses Mittel zurück, ihre mehr-als-menschlichen Protagonist*innen treten auf andere Weise(n) in Verbindung mit Duszejko.

Duszejkos Rolle als Komplizin der Tiere basiert auf dem ersten Todesfall, zu dem sie gerufen wird: einer ihrer Nachbarn, den sie Bigfoot nennt, lebt nicht mehr. Als sie am Haus des Verstorbenen ankommt, fallen ihr Rehe auf:

Die Rehe standen bis zum Bauch im Schnee. Sie sahen uns ruhig an, als hätten wir sie bei der Ausübung eines Rituals angetroffen, dessen Sinn sich uns nicht erschließen konnte. [...] ‚Geht heim‘, sagte ich und machte eine Handbewegung. Sie zuckten zusammen, bewegten sich aber nicht von der Stelle. Mit ihren Blicken begleiteten sie uns bis zur Tür. Ich schauderte. (Tokarczuk 2011: 12)

Im Haus bietet sich Duszejko ein grausiges Bild, der Nachbar liegt zusammengekrümmt am Boden. Während sie gemeinsam mit ihrem Begleiter Matoga versucht, den Toten sauber anzukleiden und aufs Bett zu legen, wird sie beobachtet: „Auf einem Blechtablett auf der Fensterbank lag ein sorgfältig abgetrennter Rehschädel. Daneben vier Rehbeine. Die halb offenen Augen hatten unser Hantieren die ganze Zeit aufmerksam verfolgt.“ (Tokarczuk 2011: 25). Duszejko verstaut die Überreste des Rehs in einer Plastiktüte, um sie später zu begraben. Bei der Untersuchung des Toten stellt sich heraus, dass er an einem spitzen Knochen – wohl von ebendiesem Reh – erstickt ist. Aus Duszejkos Perspektive, die Bigfoot als Wilderer und Tierquäler kennt, ist dieser Tod kein Zufall, sondern folgerichtig die Rache der Tiere. Dass sie zum Tatort gerufen wird, dort den

Rehen begegnet und eine Fotografie findet, auf der der Tote mit seinen Jagdgenossen vor der „Strecke“ einer Jagd posiert, unter deren Opfern (?) sich auch die zwei schmerzlich vermissten Hündinnen der Erzählerin befinden, macht sie endgültig zur Komplizin, zu einer Verschworenen der Tiere. Sie wechselt die Seiten, bleibt Mensch, jedoch ein in ein vielartiges Netzwerk eingebundener Homo Sapiens.

Das ‚Instrument‘, die Tatwaffe, entsteht, als Duszejko die Reste des Rehs auf ihrem eigens für mehr-als-menschliche Tote angelegten Friedhof begräbt. „Die Plastiktüte, an der noch Blutspuren waren, hängte ich an einen Ast des Pflaumenbaums, als Andenken. Sofort fiel Schnee hinein, der in der Nacht zu Eis gefror.“ (Tokarczuk 2011: 65) Sie behält außerdem eines der Rehbeine. An der Leiche des ersten Mordopfers werden später Spuren von Tierblut festgestellt, den Tatort zieren unzählige Hufabdrücke von Rehen – die Spurenlage ist gut und doch werden die Ermittlungen eingestellt: Tierliche Täter*innen kommen nicht in Betracht, und so verrückt, mit den Wesen des Waldes gemeinsame Sache zu machen, kann in der Logik der Ermittler*innen kein Mensch sein.

Vielartige Kompliz*innen bei der Arbeit

In beiden hier untersuchten literarischen Werken wird die Handlung von Multispecies-Kollektiven getragen. Ich charakterisiere diese heterogenen Gruppierungen als Kompliz*innenschaften, also als Gemeinschaften, die sich für ein Projekt, ein Ziel zusammenschließen. Im Falle der Kompliz*innenschaften bei Stanišić und Tokarczuk ist dieses Ziel ein Utopisches, es geht um nichts geringeres als das Eintreten für eine post-anthropozentrische gerechtere Welt. Solch ein ‚zu hoch‘ gestecktes Ziel, eine am Rahmen geltender Möglichkeiten als unmöglich einzustufende Vision ist ihrerseits ein Kennzeichen der Kompliz*innenschaft. Gesa Ziemer schreibt dazu:

Komplizen [...] agieren oft unvernünftig. Sie nehmen sich entweder etwas vor, das nicht zu schaffen ist, oder sie schießen mit dem, was sie tun, über das erahnte Ziel hinaus. Sie sind euphorisch und lassen sich nicht durch Grenzen der Machbarkeit einschränken. Doch diese Maßlosigkeit ist nicht sinnlos, sondern liefert die Basis für die Kraft von Komplizenschaft. Genau dieser Überschuss produziert die Energie, die Udenkbares denkbar macht, die Unmögliches möglich zu machen scheint. (Ziemer 2013: 109)

Dieses Unmögliche ist bei Tokarczuk und Stanišić nicht nur das Herstellen einer gesellschaftlich nicht gegebenen Gerechtigkeit; es ist auch das Streben nach anderen Multispecies-Beziehungen. Mit Donna Haraway lassen sich die engen Bindungen, die zwischen den Protagonist*innen zum Teil bestehen, als Oddkin begreifen (Haraway 2016, Hadfield & Haraway 2019); als eine andere Form der Verwandtschaft, die nicht an Artgrenzen Halt macht.

Kin is a wild category that all sorts of people do their best to domesticate. Making kin as oddkin rather than, or at least in addition to, godkin and genealogical and biogenetic family troubles important matters, like to whom one is actually responsible. Who lives and who dies, and how, in this kinship rather than that one? What shape is this kinship, where and whom do its lines connect and disconnect, and so what? What must be cut and what must be tied if multispecies flourishing on earth, including human and other-than-human beings in kinship, are to have a chance? (Haraway 2016: 2)

Duszejko lebt genau solch eine Oddkin-Beziehung mit anders-als-menschlichen Wesen, allen voran ihren zwei Hündinnen, die zu Beginn des Romans bereits verschwunden sind, aber in Erinnerungen immer wieder aufleben. In einer Szene erinnert sie sich daran, wie der Pfarrer sie auf einem Rundgang besuchen kommt. Als sie zu weinen beginnt, fragt er sie nach dem Grund für ihre Tränen und Duszejko erzählt von ihrer Trauer über den Verlust ihrer Hündinnen.

„Ich verstehe den Schmerz“, sagt er dann. „Aber es waren ja nur Tiere.“
 „Es waren meine einzigen Angehörigen. Familie. Töchter.“
 „Bitte sich nicht zu versündigen.“ Er war entrüstet. „Man kann von Hunden nicht sagen, dass es Töchter waren. [...]“ (Tokarczuk 2011: 300)

Während Duszejko also durch das geistliche Gemeindeoberhaupt das Recht auf Trauer abgesprochen, gar als Sünde verurteilt wird, argumentiert sie ähnlich wie Haraway. Nicht-menschliche Andere sind ihr *Kin*, ihre Verwandtschaft. *Odd* findet sie daran nur das mangelnde Verständnis anderer Menschen, die fehlende Empathie, die eklatanten Widersprüche. Der wie ihr scheint willkürliche Umgang mit Leben und Tod mehr-als-menschlicher Wesen, der ihr beispielsweise in der Hubertusmesse, im ganzen Hubertuskult der katholischen Kirche begegnet, lässt sich ethisch oder moralisch nicht begründen. Offensichtlich fehlen den tierlichen Gegenübern aber menschliche Fürsprecher*innen, eine Aufgabe, der Duszejko als radikale Komplizin nachkommt.

Auch Stanišićs Fallensteller hadert mit der Gesellschaft und ihren Regeln, wenn er beispielsweise über Fallen(steller) ganz anderer Art philosophiert, politische Kommentare macht, „Nationalismus, Protektionismus... [als] Europas größte Fallen“ (Stanišić 2016: 187) bezeichnet. Doch am unmittelbarsten wirkt er vor Ort, im Konkreten, mit seinen (leer bleibenden) Fallen, die das Verhalten der Menschen beeinflussen, ihnen in einem Ort ohne kulturelles Angebot eine Infrastruktur, Treffpunkte und Attraktionen zurückgeben. Gleichzeitig ist er selbst Zuschauer, beobachtet gemeinsam mit einem ehemaligen NVA-Offizier und schaulustigen Wildschweinen die Bundeswehr bei ihren Übungen (Stanišić 2016: 235-237). Als sich der schon bekannte Keiler zu ihnen gesellt, erfahren die Leser*innen nicht, wo er herkommt, was ihn umtreibt, doch er ist „ein wenig müde, ein wenig gereizt“ (Stanišić 2016: 237) und damit ein vollwertig handelnder Protagonist. Seine Rachegeleüste kann er wiederholt ausleben, nicht nur an den eingangs zitierten Tomaten, sondern auch bei einem Besuch im Intershop oder

wenn er den Glöckner vom Fahrrad holt. Die eigens für ihn ausgerichteten Treibjagden können ihm nichts anhaben, „[m]an machte das daran fest, dass am folgenden Morgen der Garten von Forstrat Fritz komplett umgewühlt war“ (Stanišić 2016: 218). Erst der Fallensteller kann das imposante Wildschwein einfangen, ein Akt, der eindeutig auf Multispecies-Kooperation anstatt auf menschlicher List basiert – sehr zum Unmut des Forstrats. Als dieser dem Fallensteller die Bezahlung verweigert – abermals ein Motiv, das an den Rattenfänger von Hameln erinnert – wird der Keiler lebendig wieder ausgesetzt, der Forstrat verschwindet und seine gewaltbereiten Kumpane und alle, die zwischenzeitlich für Abschuss, sei es von Schweinen oder Wölfen, plädiert hatten, werden in irgendeiner Weise bestraft. Da Leser*innen von Stanišićs Erzählung anders als bei Tokarczucs Hauptperson vom Fallensteller keine Introspektive bekommen, bleibt hier vor allem die Wirkung seiner Anwesenheit im Ort als Maßeinheit für die Ziele seiner Kompliz*innenschaft. Das Durcheinander, das der Fallensteller in die vormals gut sortierten Grenzziehungen zwischen Mensch und (anderem) Tier, zwischen draußen und drinnen, handlungs- und ohnmächtig, sichtbar und unsichtbar bringt, ist der Gradmesser der Ziele seiner vielartigen Kompliz*innenschaft.

Von fiktionalen zu nonfiktionalen Multispecies-Kompliz*innenschaften

Mit den hier untersuchten Texten von Tokarczuk und Stanišić lässt sich zeigen, wie vielartige Handlungskollektive als Kompliz*innenschaften analysiert werden können: situiert am Rande des gesellschaftlich Genormten, Akzeptierten, unkonventionell in ihren Methoden, unvernünftig-utopisch in ihren Zielen. Diese Kollektive sind flüchtig, für Außenstehende teilweise gar nicht als solche wahrnehmbar. Durch die Erweiterung des Begriffes auf mehr-als-menschliche Zusammenschlüsse lassen sich Relationalitäten darstellen, die mit anderen Konzepten wie dem Netzwerk (zu statisch und ohne gemeinsames Interesse), Kollegium (zu homogen) oder Freundschaft (zu romantisierend) nicht zu fassen sind. Das gemeinsame Arbeiten auf ein Ziel hin, diese Gerichtetheit, die keine persönliche Nähe voraussetzt, fasziniert mich an diesem Konzept. Lassen sich die aus der Analyse der fiktionalen Texte von Tokarczuk und Stanišić gewonnenen Erkenntnisse ihrerseits auf den Umgang mit empirischen Material übertragen?

Eine posthumane Ästhetik in fiktionalen Werken allein genügt nicht, um globale Effekte zu setzen. Aber sie zeigt Wege auf, fordert zu neuen Denkweisen heraus, verschiebt Schwerpunkte und hinterlässt Spuren. Auch Politik, Wissenschaft, am Ende: Gesellschaft – also alle wirkmächtigen Diskurse – müssen sich mit Fragen nach Anthropozentrismus und Anthropozän, nach Multispecies-, aber auch Ressourcen- oder Klimagerechtigkeit befassen, um Wege aus der Vielfachkrise aufzuzeigen. Literarische Protagonist*innen, die neue, vielartige Wege des Zusammenlebens, des Sorgens und

der Verantwortlichkeit über Artgrenzen hinweg aufzeigen, sind unverzichtbare Inspirationen. Haraway und Hadfield schreiben:

Making oddkin for multispecies environmental justice is part of an emancipatory scientific politics of and for the living world. GeoEcoEvoDevoHistoTechno turns out to be about a holo-biome—a holoent—in which the threads of the pattern are relentlessly historical, patchy, natural-social, and entwined in love, knowledge, and rage. This is the geopolitical scientific practice of actually caring. (Hadfield & Haraway 2019: 234)

In den hier vorgestellten Werken überwog vielleicht das Element des ‚rage‘, der Wut, die als extreme Form von Fürsorge gelesen werden kann – auf Seiten des Keilers, auf Seiten Dusejzkos. Und doch sind die eingegangenen Kompliz*innenschaften mehr als das: Sie verweisen auf Möglichkeiten. Als „extrem fragile Form von Sozialität [..], die am Rande dessen liegt, was man klassischerweise unter Gesellschaft versteht“ (Ziemer 2013: 10), vermögen sie es, das, was Gesellschaft zukünftig sein wird, zu verändern. Als Multispecies-Ethnografin, als schreibende Komplizin wider den Anthropozentrismus, kann ich an diesem Prozess teilhaben.

Literatur

- Belliger, A., & Krieger, D.J. (Hrsg.). (2006). *ANThology. Einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld: transcript.
- Elze, T. (2015). *Die gefeierte Linie: Rituale und Komplizenschaft an der US-mexikanischen Grenze*. Bielefeld: transcript.
- Fiebig, P. (2021). Natur als Rechtssubjekt. Klimaschutz per Gericht. Radiofeature. Deutschlandfunk. Ausgestrahlt am 21.22.2021. Abgerufen von <https://www.deutschlandfunk.de/klimaschutz-per-gericht-natur-als-rechtssubjekt-100.html>.
- Gell, A. (1996). Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps. *Journal of Material Culture*, 1 (1), 15-38. Abgerufen von <https://doi.org/10.1177/135918359600100102>.
- Haraway, D.J. (1989). *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. New York: Routledge.
- Haraway, D.J. (2003). *The companion species manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Haraway, D.J. (2016). *Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.
- Hadfield, M.G., & Haraway, D.J. (2019). The Tree Snail Manifesto. *Current Anthropology*, 60 (20), 209-235. Abgerufen von <https://doi.org/10.1086/703377>.
- Kaiser, L., & Ziemer, G. (2014, Dezember 1). HCU-Professorin Ziemer über Komplizenschaft: „Mit ist produktiver als Gegen“. *Die Tageszeitung: taz*. Abgerufen von <https://taz.de/!5027257/>.
- Kohn, E. (2007). How dogs dream: Amazonian natures and the politics of transspecies engagement. *American Ethnologist*, 34 (1), 3-24. Abgerufen von <https://doi.org/10.1525/ae.2007.34.1.3>.
- Latour, B. (1998). *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie* (G. Rossler, Übers.). Frankfurt a. M.: Fischer.
- Latour, B. (2014). *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft* (3. Auflage). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- MMK – MUSEUM FÜR MODERNE KUNST (o.J.): Werke aus der Sammlung des MMK. Serie „Fallen“. Abgerufen von <https://collection.mmk.art/de/nc/werkuebersicht/?werk=2000%2F52&serie=Fallen>.
- Peselmann, A. & Fenske, M. (2020). *Wasser, Luft und Erde Gemeinsames Werden in NaturenKulturen – Zur Einleitung*, 7, 7-24.
- Setzer, J., & Higham, C. (2021). Global trends in climate change litigation: 2021 snapshot policy report. *Grantham Research Institute on Climate Change and the Environment and Centre for Climate Change Economics and Policy, London School of Economics and Political Science*. Abgerufen von <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.18891.92963>.
- Stanišić, S. (2016). *Fallensteller*. In *Fallensteller* (1. Aufl., S. 169-257). München: Luchterhand Literaturverlag.
- Tokarczuk, O. (2011). *Der Gesang der Fledermäuse* (D. Daume, Übers.; Dt. Erstausg., 1. Aufl). Frankfurt a. M.: Schöffling.
- Tsing, A.L. (2018). *Der Pilz am Ende der Welt. Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus* (D. Höfer, Übers.; Erste Auflage). Berlin: Matthes & Seitz.
- Ziemer, G. (2013). *Komplizenschaft: Neue Perspektiven auf Kollektivität*. Bielefeld: transcript.

