



Blickerfahrungen¹ in Thomas Hettches Roman *Pfaueninsel*²

Andrea Leskovec³

Recibido: 15 de diciembre de 2016 / Aceptado: 25 de marzo de 2017

Zusammenfassung. Eine der Urerfahrungen der Menschen ist Aufbau und Fragmentierung des Selbst durch den Blick des Anderen. Dieser gestaltet sich in der westlichen Zivilisation seit Sokrates als festschreibender, klassifizierender und beurteilender Blick. Blicke sind gebunden an Intentionen, sind instrumentalisiertes Schauen, objektivieren den Anderen und fungieren als narzisstische (Selbst)befriedigung. Blickerfahrungen sind letztendlich Gewalterfahrungen. Der Roman *Pfaueninsel* von Thomas Hettche bietet hierzu Alternativen, die mit Hilfe von phänomenologischen Blickkonzeptionen von Sartre, Lévinas, Merleau-Ponty und Waldenfels herausgearbeitet werden. Der Beitrag geht der Frage nach, ob es einen ethischen Blick gibt und wie dieser aussieht.

Schlüsselwörter: Thomas Hettche; Pfaueninsel; ethischer Blick; Wahrnehmung des Fremden; visuelle Ordnungen.

[en] Experiences of the Gaze in Thomas Hettche's *Pfaueninsel*

Abstract. One of our primal experiences is the constructing and fragmenting of the self through the gaze of the other. In Western civilization this notion has been taking shape since the time of Socrates' determining, classifying and judging gaze. Bound to intention, a gaze is an instrumentalized viewing, an objectifying of the other, and it therefore functions as an act of narcissistic (self)satisfaction. To experience a gaze is, ultimately, to experience violence. Thomas Hettche's *Pfaueninsel* offers an alternative, which will be discussed in the context of phenomenological theory of perception (Lévinas, Merleau-Ponty, Waldenfels).

Keywords: Thomas Hettche; Pfaueninsel; Ethical Gaze; Perception of the Other; Visual Orders.

[es] Experiencias de la mirada en *Pfaueninsel* de Thomas Hettche

Resumen. Una de nuestras experiencias primarias es la construcción y fragmentación de la identidad personal a través de la mirada del otro. En la civilización occidental esta idea ha ido tomando forma ya desde los tiempos en que Sócrates hablaba sobre la determinación, clasificación y juzgamiento de la mirada. Respecto de su intención, la mirada es una visión instrumentalizada, una objetivación del otro, y por lo tanto funciona como un acto de (auto) satisfacción narcisista. Experimentar una mirada

¹ Den Begriff der Erfahrung verwende ich im Sinne von Waldenfels, der Erfahrung als Geschehen, Ereignis oder Prozess versteht, „in dem sich Sinn bildet und artikuliert“ (Waldenfels 1997, 19). Im Text verwende ich Blickerfahrung und Blickereignis als Synonyme.

² Finanzielle Unterstützung durch die Slowenischen Forschungsagentur (Forschungsgruppe Nr. P6-0265).

³ Universität Ljubljana, Philosophische Fakultät (Slowenien)
E-Mail: aleskovec@web.de

es, en última instancia, experimentar violencia. *Pfaueninsel* de Thomas Hettche ofrece una alternativa que será discutida en el contexto de la teoría fenomenológica de la percepción (Lévinas, Merleau-Ponty, Waldenfels).

Palabras clave: Thomas Hettche; *Pfaueninsel*; mirada ética; la percepción del otro; órdenes visuales.

Inhaltsverzeichnis. 1. Inhalte und Kontexte. 2. Blicke. 3. Visuelle Ordnungen im Roman *Pfaueninsel*. 4. Blickereignisse im Roman *Pfaueninsel*. 5. Maries Selbstkonstitution. 6. Schluss.

Cómo citar: Leskovec, A., «Blickereignisse in Thomas Hettches Roman *Pfaueninsel*», *Revista de Filología Alemana* 25 (2017), 157-179.

1. Inhalte und Kontexte

Der Roman *Pfaueninsel* von Thomas Hettche erschien im Jahr 2014 und erzählt die Geschichte von Marie, einer Zwergin, die auf der Pfaueninsel lebt und dort Zeugin eines sich im 19. Jahrhundert vollziehenden Epochenwandels wird, in dem der Rationalisierungsprozess der Moderne die alte Welt langsam überrollt. Der Roman spielt zwischen 1810 und 1880 auf der Pfaueninsel. Marie und ihr Bruder Christian, beide kleinwüchsig, wachsen dort mit der Familie des Hofgärtners auf, in dessen Sohn Gustav sich Marie schließlich verliebt. Auch Gustav fühlt sich zu ihr hingezogen. Aus der kindlichen Zuneigung entwickelt sich ein leidenschaftliches Verhältnis, dem ein Sohn entstammt, der jedoch von Gustav weggebracht wird, der sich gegen die Liebe zu Marie entscheidet, da ihm die Unmöglichkeit einer gesellschaftlich anerkannten Beziehung zu einer Zwergin bewusst ist. Ihre ersten sexuellen Erfahrungen macht Marie mit ihrem Bruder, der bei einer der Orgien, die die Mätresse des Königs, mit dem Marie ein fast zärtliches Verhältnis verbindet, auf der Insel veranstaltet, stirbt. Die Pfaueninsel wird von dem preußischen Gartendirektor Lenné und von Gustav einem Prozess der Kultivierung unterzogen, in dem das Ursprüngliche, Andersartige langsam nivelliert wird und lediglich der Befriedigung des im 19. Jahrhundert herrschenden Exotismus dient. Im Alter von 60 Jahren macht Marie die Bekanntschaft eines Kochs, doch sie kann sich nicht auf eine Liebesbeziehung mit ihm einlassen und verlässt ihn wieder, um auf der Pfaueninsel alt zu werden. Der Roman endet mit dem Besuch ihres Sohnes, dem sie sich aber nicht zu erkennen gibt, und mit ihrem Tod.

Der Roman, so meine These, ist ein Text, der die Wirkung von Wahrnehmung und Blicken nachzeichnet und gleichzeitig eine Alternative, die in einem ethischen Blick besteht, zu entwerfen versucht. Insofern geht es in dem Text auch und vor allem um Wahrnehmung, um den Blick des Anderen, der maßgeblich an der Konstruktion von Welt und ihrer Ordnungen beteiligt ist. Marie scheint eine Figur zu sein, die sich an der Schwelle dieser Ordnungen befindet, eine Grenzgängerin, die immer wieder auf die künstlich konstruierte Dichotomie von fremd und eigen hinweist und sie als Konsequenz von Wahrnehmung sichtbar werden lässt. Insofern konstruiert der Text Ordnungen, die er zugleich überschreitet.

Der folgende Beitrag versucht herauszuarbeiten, was jenseits der genannten Dichotomien als Alternative aufscheint. Ich lese *Pfaueninsel* als Text, der über die Alternativen eines ethischen Schauens und einer ethisch fundierten Hinwendung zum Anderen eine ethische Haltung sowohl dem Anderen als auch der Welt gegenüber konzipiert. *Pfaueninsel* ist damit ein ethisch zu nennender Text und steht

exemplarisch für eine Literatur, die „eine Orientierung jenseits normativer Setzungen im Sinne eines ethisch-dynamischen Dialogs mit Alteritäten“ (Waldow 2013: 18) einfordert. Eine der Voraussetzungen für die ethische Hinwendung zum Anderen scheint ein Konzept der Aufmerksamkeit bzw. Wachsamkeit zu sein, das sich aus einer „Bereitschaft des sich ständig wandelnden und bewegenden Blicks“ (Waldow 2013: 72) ergibt. Insofern steht auch der Blick im Zentrum des folgenden Beitrags. Gezeigt werden soll erstens, was normatives Sehen anrichtet und zweitens, wie ein ethisches Sehen jenseits normativer Blicke aussehen könnte.

Um das ethische Potenzial des Textes herausarbeiten zu können, wird der Text im Kontext von Alteritätstheorien gelesen, wobei ich mich im Wesentlichen auf die phänomenologischen Fremdheitsforschungen von Merleau-Ponty, Lévinas und Waldenfels stützen werde. Zunächst wird kurz auf kulturgeschichtliche und philosophische Blickkonzepte eingegangen, die als Rahmen für die Analyse der konkreten Blicke im Roman dienen, wobei der Fokus auf dem Blick des Anderen liegt. Parallel dazu werden die Alternativen diskutiert, die der Roman m.E. aufzeigt.

Bemerkenswert ist, so die Rezensenten, dass Maries Existenz bzw. ihr Selbstbild „einem Wort unterworfen“ (Winkels 2014) ist, was nach Winkels die „schöpferische Macht der Literatur selbst meint“ (ebd.) und ihm zufolge eine Grundidee des Romans darstellt: Literatur bzw. Sprache als Entwurf von Welt. Zu ergänzen wäre vielleicht, dass Sprache Welt nicht nur entwirft, sondern auch festschreibt, was m.E. nach der Grundidee des Textes noch ein Stück näher kommt. Der Sprache voraus geht natürlich der Blick, der festschreibt. Der Roman weist ein Konglomerat von Blicken auf, unter denen sich Marie konstituiert: normierte, klassifizierende, tötende – aber auch – und zwar m.E. als Alternative – empathische, responsive Blicke.⁴ Insofern scheint Marie „weniger Subjekt als Objekt“ (Hammelehle 2014) des Buches zu sein, denn sie bewegt sich konsequent und ausschließlich innerhalb dieser Blickordnungen, die durch klare Grenzziehungen konstituiert werden. Zu fragen wäre hier, ob sich das im Verlauf der Handlung nicht ändert, denn indem sie selbst einen alternativen Blick und eine ethische Hinwendung zum Anderen etabliert, konstituiert sie sich als Subjekt.

Den Blicken der Menschen sind die Blicke der Tiere gegenübergestellt, in deren Augen Marie eine Welt liest, „die aus den Dimensionen der Zeitlosigkeit in die Linearität des Fortschritts einbricht“ (Köhler 2014) und die immer mehr verschwindet. Diese Blicke bilden eine Dichotomie von Ordnungen, innerhalb derer sich die Wahrnehmung der Figuren vollzieht. Diese Dichotomie legt der Roman bereits zu Beginn fest: auf der einen Seite befinden sich die Königin und ihre Kinder, die auf einer hellen, sonnigen Wiese spielen, auf der anderen Seite das Unterholz, das mit den Attributen „dämmrig“, „schwül“, „warm“, „fleischig“ beschrieben wird, und in das die Königin eintritt „wie in eine andere Welt“. (Hettche 2014: 9) Die Grenze verläuft zwischen den Polen kultiviert/unkultiviert, Pflanzenreich/Tierreich, beherrschbar/unbeherrschbar, Kultur/Natur, linearem, modernem/zyklischem, archaischem Zeitverständnis, wobei sich diese Ordnungen mit den Attributen eigen/akzeptiert/etabliert und fremd beschreiben lassen. Doch die Pfaueninsel ist m.E. nicht einfach ein Ort des Fremden und Skurrilen, denn der Roman zeigt ja, dass das Fremde, Exotische, das die Pfaueninsel zunächst zele-

⁴ Zum Begriff der Responsivität siehe Waldenfels (2007: 320ff).

briert, einer mächtigen Normierung ausgesetzt ist. Die Pfaueninsel scheint eher eine Zwischenwelt darzustellen, ein *inter* oder eine Heterotopie, wo sich Ordnungen überlagern und wo ein *être brut* oder ein *être sauvage* aufscheint, das Waldenfels in Anschluss an Merleau-Ponty als ein Sein beschreibt, „das keine der Vorstellungen ausschöpft [...] und das eine wilde Bedeutung entfacht [...] und unterhalb der Spaltungen unserer erworbenen Kultur“ (Waldenfels 2002: 282/283) aufscheint. Obwohl der Roman nämlich von den Anstrengungen erzählt, die Pfaueninsel zu kultivieren, bleibt eine unkultivierte, archaische Schicht stets erhalten.

Die Figuren des Romans lassen sich mehr oder weniger der einen oder der anderen Ordnung zuordnen, nur Marie erscheint in gewisser Hinsicht als Zwischenwesen oder Schwellenfigur, die zwischen beiden Ordnungen steht bzw. über diese Dichotomie hinausgeht. Insofern stellt sich hier ganz konkret die Frage nach der Topographie des Fremden und damit eng verbunden die Frage nach dem Umgang mit Fremdheit. Wenn Marie tatsächlich eine Schwellenfigur ist, dann müssten sich in ihrem Lebensraum, der Schwelle, Alternativen für einen Umgang mit Fremdheit auftun, die aus dem Bewusstsein heraus entstehen, dass Fremdes und Eigenes nur als Chiasmus existieren, also ineinander verflochten sind. Die Schwelle erscheint als liminale Zone, die „eine eigene zeitliche, systematische oder räumliche Ausdehnung“ (Achilles u.a. 2012: 7) hat und in einer doppelten Relation steht, nämlich „im widersprüchlichen Bezug auf zumindest zwei heterogene Systeme.“ (Achilles u.a. 2012: 7). Das genau scheint Maries Lebensraum zu sein, denn sie bewegt sich konsequent im Spannungsfeld der Ordnungen, die durch zwei weitere Figuren markiert werden, die ihr direkt zugeordnet sind: ihr Bruder Christian und Gustav. Während Christian das Tierhafte, Triebhafte, Unartikulierte, das Natürliche und Organische repräsentiert, bildet Gustav den Gegenpol dazu, was allerdings keine natürliche Gegebenheit ist, sondern Ziel und Resultat einer gewollten Kultivierung, die sich Gustav auferlegt. In diesem Zusammenhang symptomatisch ist seine Aufteilung der Menschen in Pflanzen und Tiere:

In der Liebe, dachte er, sind wir entweder Pflanze oder Tier. Es zeigt sich in ihr unsere eigentliche Gestalt, und es gibt kein Drittes, es sei denn, man wäre ein Ding. [...] Das Tierhafte bringt immer nur Tiere hervor, Tiere in all ihrer obszönen Vielfalt, die immerzu weiter fressen und begehren. (Hettche 2014: 62)

Dieses Ding, das Maries Selbstverständnis entspricht, gehört in eine Zwischenwelt.

Man muss sich nicht entscheiden zwischen Pflanze und Tier, es gab ein Drittes. Etwas jenseits von Tod oder Schönheit. Etwas, das dauerte. Etwas das nicht fraß und sich nicht verschwendete. Das mineralische Reich. Sie war ein Ding. (Hettche 2014: 78)

Der Roman zeichnet diesbezüglich zwei Bewegungen nach: Zum einen zeigt er, wie Maries Selbstverständnis als Ding entsteht (durch die Blicke der Anderen), zum anderen konstituiert sich Marie am Ende neu, und zwar aufgrund von alternativen Blicken. Die Frage, die sich außerdem stellt, bezieht sich auf die Schwelle als solche, auf den Modus ihres Zustandekommens, denn es ist nicht logisch, dass sich Christian und Marie, obwohl beide Zwerge sind, in unterschiedlichen Ordnungen

bewegen. Ausschlaggebend scheint hier einerseits Maries Liebesfähigkeit zu sein, die beide Sphären verbindet, andererseits und darüber hinaus aber die Art, wie sich Marie generell zu beiden Ordnungen verhält. Ihr Blick unterscheidet sich nämlich von denjenigen, denen sie durchweg ausgesetzt ist. Geht es, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, bei den Blicken auf sie um klassifizierende Blicke, die festschreiben, ist ihr ein Blick eigen, der die Welt sinnlich und mit zärtlicher Anteilnahme und Anerkennung erfasst. Es geht um ein staunendes Wahrnehmen, um sinnliche Intensität, die sich jenseits von Festschreibung bewegt, die nicht identifiziert und beurteilt, sondern – hier der künstlerischen Abstraktion verwandt – das genuin Konkrete, Individuelle sucht, die „das Wissen um das Allgemeine des Gegenstandes [abblendet], um ihn in seiner jeweiligen Typik zur Ansicht kommen zu lassen.“ (Schürmann 2008: 228) Diese Art des Schauens entspräche einem phänomenologischen Schauen,⁵ das die Dinge in ihrem So-sein betrachtet und das als Grundlage für einen ethisch fundierten Blick dienen könnte. Im Roman ist das folgendermaßen formuliert:

Marie also sah die Hingabe dieses Tiers und dachte: Jedes konnte schön sein, es kam nur darauf an, wer es betrachtete. Vielleicht sogar sie selbst. Und vielleicht war jede Schönheit grotesk. Und alles Groteske schön. Und so selbst eine Zwergin schöner noch als eine Königin, dachte Marie, weil sie einzigartig war, und auch eine Königin nichts anderes als eine schöne Frau. (Hettche 2014: 6)

2. Blicke⁶

Bereits in der vorsokratischen Philosophie wird von der Relativität und der Intentionalität der Wahrnehmung ausgegangen. Empedokles spricht davon, dass wir nur Dinge wahrnehmen, die in uns auf Verwandtes treffen, Wahrnehmung also selektiv und intentional ist, und Demokrit weist auf die Relativität von Wahrnehmung hin, die nicht zwingend mit der sog. Wirklichkeit übereinstimmen muss.⁷ Allerdings herrscht beispielsweise bei Empedokles ein Blick vor, der auf dem Erlebnis der Einheit beruht, was sich aus der antiken Seinsauffassung zwangsläufig ergibt, in der Begriffe wie Personalität, Identität und Subjekt in ihrer modernen Bedeutung und damit das Konzept des logozentrischen Subjekts noch nicht vorhanden sind. Das ändert sich mit Sokrates und dessen Wissensbegriff, der auf der Festschreibung der Wahrheit beruht,⁸ womit sich der Logos als Brille der Wahrnehmung von Welt, dem Selbst und dem Anderen etabliert. Seit Sokrates lässt sich demnach von einem Blick sprechen, der festschreibt, identifiziert, klassifiziert und konstruiert und der als logozentrischer Blick die sinnliche Komponente des Schauens ausklammert. Herrscht bei den Vorsokratikern noch ein Modell des „pathischen Erfülltwerdens“ (Böhme 1988: 217) vor, so etabliert sich später dagegen ein distanzierter Blick, der das Subjekt des Schauens von seinem Objekt trennt.

⁵ Der Begriff des phänomenologischen Schauens geht auf Husserl zurück. Vgl.: Taguchi (2006: 58).

⁶ Einen kulturgeschichtlichen Überblick über die Geschichte des Blicks bietet v.a. Böhme (1988: 215-255). Zu einer philosophischen Geschichte des Sehens vgl. auch Waldenfels (1999: 148f).

⁷ Vgl. Masek (2011: 81).

⁸ Vgl. Böhme (1988, 218).

Diesem Blick geht die Dimension des Pathos völlig ab, der nach Demokrit die Konsequenz davon ist, dass „jede Wahrnehmung durch Berührung“ (Böhme 1988: 218) zustande kommt. Diese Intensität der Wahrnehmung, die aus der Körperlichkeit des Schauens erwächst und dem antiken Seinsmodus entspricht, erzeugt in einem logozentrischen Seinsverständnis Abwehr, Ekel, aber auch Lust, denn die Leiblichkeit dieser Erfahrung steht den Abgrenzungsbestrebungen des neuzeitlichen Individuums, das sich über seinen Status als autonomes Subjekt definiert, entgegen und löst diese Autonomie als Illusion auf.

Nach Böhme zeigt die antike, europäische und christlich dominierte Kulturgeschichte des Blicks von Sokrates über Platon, Ovid und Augustinus eine Tendenz zur Objektivierung, Festschreibung und Gewalt. Der Blick des Anderen, durch den sich das Subjekt erst konstituiert, kann demnach als „Urerfahrung des Menschen“ (Böhme 1988: 239) bezeichnet werden, die eine völlige Fremdbestimmung des Subjekts evoziert. „Ich bin primär der, der im Blick des anderen sich gegeben ist“ (Böhme 1988: 233), eine Feststellung, von der nicht nur die Psychoanalyse, sondern auch die grundlegenden philosophischen Blickkonzepte des 20. Jahrhunderts ausgehen. Bei Jean-Paul Sartre ist der Blick des Anderen negativ als Gewalterfahrung konnotiert, denn die Abhängigkeit des Ich vom Blick des Anderen wird als Selbstverlust verstanden, da er die Freiheit des Ich in Frage stellt und eine Dezentrierung bewirkt, ein „Entgleiten des ganzen Mikrokosmos“ (Sartre 1985: 341) und eine Selbstentfremdung, weil der Andere festlegt, wie er jemanden sehen will. Der Blick Sartres ist zwar insofern ein ethisch zu nennender, als er das Bewusstsein dafür schärft, dass das Ich ohne den Anderen nicht existiert, allerdings lässt sich diese Blicktheorie nicht konsequent als Alternative verwenden, denn Sartre versteht den Blick des Anderen – und damit den Anderen überhaupt – als „Instrument gewaltsamer Aneignung.“ (Schürmann 2008: 203) Impliziert nach Sartre der Blick des Anderen Fremdbestimmung und Gewalt, übernimmt der Andere also in Bezug auf das Ich eine negative Rolle, so etabliert Lévinas mit seinem Begriff des Antlitzes eine positive Sicht auf den Anderen. Das Antlitz des Anderen, also die „Weise des Anderen, sich darzustellen, indem er die *Idee des Anderen in mir* überschreitet“ (Lévinas 2008: 63, Hervorhebungen im Original), versteht er als Aufforderung zur Übernahme von Verantwortung. Während Sartres Blick immer noch festschreibt und definiert, lässt Lévinas die Möglichkeit der Unverfügbarkeit und Irreduzibilität zu, wodurch sich der Andere einer vollkommenen Schließung versagt. Das ethische Potenzial dieses Blickes liegt in seinem Begegnungscharakter und in der Aufforderung zu einer Antwort, worin dieses Blickkonzept mit der Responsivitätstheorie von Bernhard Waldenfels korrespondiert, durch die sich Intersubjektivität konstituiert. Gleichwohl stuft auch Lévinas das Sehen bzw. den Blick als Gewaltakt ein: Ist bei Sartre der Andere „die unbedingte Macht, die mich entmächtigt, wenn ich sie nicht entmachte“ (Schürmann 2008: 209), so ist der Andere bei Lévinas der „unbedingte Andere, der mich entmächtigt, wenn ich mich seiner bemächtigen will.“ (Schürmann 2008: 209) Darüber hinaus – und das scheint mir, worauf später eingegangen werden soll, gerade in Bezug auf Fremdwahrnehmung und Fremderfahrung wichtig – handelt es sich bei Lévinas' Ansatz um eine „Entsinnlichung des Sehens“ (Schürmann 2008: 207), die darin begründet liegt, dass Lévinas dem Wort und der Sprache einen höheren Stellenwert einräumt als den anderen Sinnen. Der Grund dafür ist in der Verbindung von Vernunft und Lichtmetaphysik zu suchen,

in der das Auge dem Licht, also der totalisierenden Vernunft zugeordnet ist. Sehen ist nach Lévinas formgebend und objektivierend und insofern auch eine Weise, das Fremde zu beruhigen: „Aber das Sehen im Licht ist gerade die Möglichkeit, den Schrecken dieser unaufhörlichen Rückkehr, den Schrecken dieses *Apeiron*, zu vergessen.“ (Lévinas 2008: 273, Hervorhebung im Original)

Merleau-Pontys Wahrnehmungstheorie basiert auf der Konzeption des Blicks als Geflecht, auf einer Wahrnehmung, an der der Leib als Ganzes beteiligt ist:

Die Sinne sind voneinander und von der intellektuellen Einsicht verschieden, insofern ein jeder von ihnen eine nie völlig übertragbare Seinsstruktur mit sich trägt. Dies erkennen wir, wenn wir uns von allem Bewußtseinsformalismus befreien und den Leib als das Subjekt der Wahrnehmung begreifen. (Merleau-Ponty 1974: 263)

Als Alternative zum fixierenden Blick spricht Merleau-Ponty von einer „natürliche[n] Einstellung des Sehens“ (Merleau-Ponty 1974: 265) als Hingabe, in der wir „unserem eigenen Blick die Gefolgschaft versagen“ (ebd.), was zu einer *Epoché* führt, einem „Aussetzen des normalen Sehens“ (Waldenfels 2006: 106), in der Vorannahmen und das Selbst zurücktreten. Diese Art der Wahrnehmung gleicht einer ästhetischen Erfahrung – Merleau-Ponty spricht von einer *synästhetischen* Erfahrung –, die die intellektuelle Erfahrung in Frage stellt und die Überschüssigkeit des Anderen anerkennt.

Dieser Erfahrung des (Selbst)Entzuges wird auch die Blickkonzeption von Waldenfels gerecht, der zwischen „wiedererkennendem Sehen“ und „sehendem Sehen“⁹ unterscheidet und dieses der Kunstauffassung von Max Ihmdahl entlehene Paradigma zu einem ethisch fundierten „antwortenden Sehen“ erweitert. Dem leiblichen Blick, wie er diese Art des Sehens auch bezeichnet, liegt ein Chiasmus zugrunde, in dem sich Eigenes – also der Blickende – mit Fremdem – dem Angeblickten – in einer Blickerfahrung oder einem Blickereignis überkreuzen. So entsteht ein neues Sehen, das mit einer Störung einsetzt, einem pathischen Widerfahrnis, das die Ordnungen, in denen sich Individuen bewegen, überschreitet. Voraussetzung eines solchen Blicks ist Achtung oder Achtsamkeit für Dinge, die sich jenseits von normierten Blickereignissen bewegen, aber auch die Bereitschaft und die Fähigkeit, sich auf etwas einzulassen, zu dem „uns der Zugang *verwehrt* ist“ (Waldenfels 1999: 130, Hervorhebung im Original), denn ein ethisches Schauen beurteilt nicht durch z.B. Wegschauen, sondern setzt sich dem Gesehenen aus und konstruktiv damit auseinander. Dieser schräge Blick unterscheidet sich von dem natürlichen Blick, der von einem kognitiven oder praktischen Interesse geleitet ist.¹⁰

Die eigentliche Urerfahrung des Menschen ist also die absolute Abhängigkeit vom Anderen: Die Erfahrung, Ich zu sein, existiert demnach nicht aus sich selbst heraus, sondern nur bedingt durch den Anderen, was im Prinzip nichts anderes bedeutet, als dass die grundlegende Erfahrung des Menschen die des Selbstentzu-

⁹ Vgl. Waldenfels (1999: 124f).

¹⁰ Bereits die Romantik kennt einen solchen Blick, durch den das „Subjekt dissoziiert und dezentriert wird“. (Böhme 1988: 235).

ges ist. „Die Arche, der Anfang und Ursprung dessen, was ich an mir selbst, am eigenen Leibe, erfahre, liegt weder in mir noch außer mir, sondern als Ursprung ist sie in sich selbst gespalten, gebunden an ein Selbst, das sich selbst vorausgeht, weil es aus und in Anderem lebt.“ (Waldenfels 2002: 206) Diese Tatsache erklärt auch das Unbehagen, das dem Angeschautwerden eigen ist, denn das Bewusstsein darüber, dass die Funktion des Blicks „Aufbau oder Fragmentierung des Selbst“ (Böhme 1988: 233) ist, ist erlebte Kontingenz und die Erfahrung der Abhängigkeit, was dem Bestreben nach Stabilität, Voraussagbarkeit und Autonomie entgegensteht. Ausgangspunkt eines ethischen Schauens oder eines ethischen Blicks wäre dann die Erfahrung, die Gewissheit und das Ausgeliefertsein an das Kontingente, an das, gemessen an logozentrischen Ordnungen, eigentlich Sinnlose und Chaotische, und die Gewissheit darüber, dass die Annahme einer Autonomie des Selbst eine Illusion ist.

Diese Erfahrung der Abhängigkeit scheint auch im Roman *Pfaueninsel* ausschlaggebend zu sein, denn Marie erlebt Aufbau und gleichzeitige Fragmentierung des Selbst durch die Blicke der Anderen, die sich in ihrer Blickqualität voneinander unterscheiden. Wenn Marie als Zwergin im Roman das Fremde personifiziert, das sich aufgrund unterschiedlicher Blickqualitäten als solches erst konstituiert, dann geht es im Roman auch um den Umgang mit Fremdheit, dargestellt mit Hilfe des Blicks. Der Umgang mit Fremdheit ist von unterschiedlichen Bewältigungsstrategien geprägt wie z.B. Ausgrenzung, Abwehr, Aneignung, Ignoranz, die wiederum individuell und kulturell variieren und dazu führen, dass Fremdes in der Fremderfahrung nivelliert und in bestehende Systeme eingeordnet wird. Fremdes wird zwar wahrgenommen, aber eine wirkliche Fremderfahrung im Sinne der Waldenfelschen Responsivität, die als Alternative gedacht werden könnte, bleibt aus. Ein responsiver Umgang mit Fremdheit, dessen Voraussetzung ist, dass sich das Subjekt der Fremderfahrung aussetzt, geht nicht von eigenen Ansprüchen im Umgang mit Fremdheit aus, sondern von fremden Ansprüchen. Unserer Reaktionen werden demnach von dem Fremden, das uns affiziert, ausgelöst, und nicht von eigenen Bedürfnissen, Intentionen oder Erwartungen. Gerade hierin liegt der kreative und ethische Aspekt der Responsivität als alternativer Umgang mit Fremdheit.

Im Roman *Pfaueninsel* gestaltet sich der Umgang mit Fremdheit in Form von unterschiedlichen Blickereignissen. Die Mehrzahl der Blicke, denen Marie ausgesetzt ist, zeugt von einer Verwertung von Fremdem über unterschiedliche Aneignungsstrategien. Demgegenüber gibt es aber auch Blickereignisse, die als Alternative zum festschreibenden Blick gelesen werden können. Bevor auf die konkreten Blickereignisse im Roman eingegangen wird, soll zunächst noch auf die visuellen Ordnungen hingewiesen werden, in denen sie sich vollziehen.

3. Visuelle Ordnungen im Roman *Pfaueninsel*

Wie jede Ordnung sind auch visuelle Ordnungen historisch und soziokulturell bestimmt. Wahrnehmung übernimmt dabei die Funktion der Orientierung und Klassifizierung, die das Überleben sichert. Folge davon kann jedoch eine intendierte Wahrnehmung sein, die Fremdes weder wahrnimmt noch zulässt, da die Wahrnehmung durch Fremdes überfordert ist. Unterlaufen werden kann diese Art der

Wahrnehmung dann, wenn auch der „körperlich-sinnlichen Empfindung und der Affektivität“ (Prinz 2014: 10) Rechnung getragen wird. Der Unterschied liegt in der Bewegung auf Fremdes hin oder in der jeweiligen Reaktion darauf. Ist die Reaktion auf das Störende Resultat von Blickintentionen, geht es um Festschreibung und Normalisierung, entsteht sie dagegen aus der Reaktion auf die jeweilige Affizierung, ist sie ein individueller Akt, ein Sehen *in actu*, das visuelle Ordnungen überschreitet. Im Roman *Pfaueninsel* stehen sich zwei visuelle Ordnungen gegenüber: Zum einen eine historisch bedingte Rationalisierung des Blicks und zum anderen eine ästhetische Spektakelisierung, die eine Art Gegendiskurs bildet.¹¹ So lässt sich die Pfaueninsel auch als Gegenort verstehen, wo man dem permanenten Anpassungs- und Normalisierungsdruck der modernen Gesellschaft noch entgehen kann. Das zeigt sich zum Beispiel an dem überbordenden Exotismus, den die Pfaueninsel auszeichnet, der jedoch nicht der Achtung vor dem Fremden entspringt, sondern dem eigenen Interesse, nämlich den „unterdrückten Sehnsüchten, libidinösen Energien und voyeuristischen Gelüsten“ (Prinz 2014: 17) der damaligen Gesellschaft. Insofern lassen sich beispielsweise auch die sexuellen Ausschweifungen der Fürstin verstehen und der Exzess, der Christian sein Leben kostet. Die Fürstin, eigentlich die Mätresse des Königs, veranstaltet im Palmenhaus der Insel ein Maskenfest, auf dem sie Christian soweit provoziert, dass er sie im Beisein der Anwesenden sexuell befriedigt. Zeuge dieses Geschehens ist u.a. auch Gustav, der Marie anfleht, mit ihm den Raum zu verlassen, was diese ablehnt. Schließlich stürzt er sich auf Christian und schmeißt ihn über die Brüstung, woraufhin dieser stirbt. In diesem Exzess scheinen sich die Ordnungen in einem Akt der Überschreitung zunächst zu vereinen, doch die Motivation dafür ist auf beiden Seiten eine gewaltsame, aus Machtansprüchen heraus entstehende. Der Fürstin geht es um Unterdrückung und Demütigung, Christians Motivation entsteht aus dem Gefühl „es war genug.“ (Hettche 2014: 218) Die Ordnungen eigen (Fürstin) und fremd (Christian) verbinden sich in der gemeinsamen Grenzerfahrung miteinander, doch es wird auch deutlich, dass diese Überschreitung nicht zwangsläufig positiv sein muss, wie man vielleicht naiv folgern könnte. Sie zeigt lediglich, dass es keine homogenen Ordnungen gibt, sondern dass in jeder der beiden Ordnungen Elemente der anderen vorzufinden sind. Das ist letztendlich auch der Grund, warum Gustav Maries Bruder tötet, da er sich von dem Exzess angezogen fühlt, obwohl er ihn eigentlich verabscheut.

Wichtig scheint mir, dass *beiden* Ordnungen ein intentionales Sehen, eine gerichtete Wahrnehmung gemein ist. So gibt es beispielsweise den angeekelten Blick der Königin. Was dieser Blick anrichtet, zeigt folgende Textstelle, die das erste Treffen zwischen der Königin und Christian schildert:

Als der Junge merkte, wie sehr die Antwort, die er freundlich und gutwillig seiner Königin zu geben versucht hatte, diese erschreckte, und wie angeekelt ihr Blick über ihn hintastete, stieß er ein furchtbares Geheul aus, drehte sich um und verschwand im Unterholz (Hettche 2014: 11).

Die Königin und ihre Kinder bleiben dagegen auf der sonnenbeschiedenen Wiese. Hier wird die klassische Dichotomie hell/dunkel bemüht, die a priori klassifizie-

¹¹ Vgl. Prinz (2014: 12f).

rend wirkt und den Blick der Königin bestimmt. Sie *kann* überhaupt nicht anders schauen, weil sie den Zwerg als etwas ihr nicht bekanntes sofort aus ihrem Blickfeld verbannt, eine Wahrnehmung, die an der Ästhetik der Klassik und an der im 17. und 18. Jahrhundert herrschenden Sehpraxis (Camera-Obscura-Wahrnehmung), sowie der herrschenden Diskurse über Alterität (nicht zufällig verweist der Text auf den Frankensteinroman von Mary Shelley) geschult ist.¹² Doch auch Christians Blick ist gerichtet, seine Motivation entspringt dem Gefühl der Demütigung und äußert sich als negative Reaktion, als Wunsch nach Vernichtung des Anderen. Beide Ordnungen, die „eigene“ wie die „fremde“ basieren auf der gleichen Art des Schauens, die das jeweils andere aus dem eigenen Blickfeld ausscheidet – beide Ordnungen funktionieren auf die gleiche Art und Weise. Hier stellt sich die Frage nach einer Alternative, die meiner Meinung nach in der Topographie des Fremden *zwischen* oder *jenseits* dieser Ordnungen zu suchen ist, in einem *inter* also, in dem Fremdes nach Waldenfels als Chiasma von eigen und fremd zu denken ist.

Der Roman verweist gleichzeitig darauf, dass diese Diskurse künstlich konstruiert sind und dass eine Ausgrenzung des Fremden trotz einer klaren Grenzziehung nicht möglich ist. Dazu heißt es:

Die Aufklärung, heißt es, habe all dem [dem Monströsen, Anm. A.L.] ein Ende bereitet. Und tatsächlich blieb von dieser fremden Welt nur die Neugier auf sie. Monstrositäten wurden zu wunderbaren Einzigartigkeiten der Natur, die man in Wunderkammern sammelte. Man mühte sich, sie in das bekannte Naturgefüge einzubauen, suchte nach naturhistorischen Klassifikationen und anatomischen Regularitäten als Nachweis einer vernünftigen Ordnung. Doch es gelang nicht.“ (Hettche 2014: 205)

Der hier beschriebene Umgang mit Fremdheit führt zu dessen Auslöschung, was allerdings seinerseits monströse Auswirkungen haben kann, denn ohne den Einfluss des Fremden oder des Anderen reproduzieren sich Ordnungen stets selbst, ersticken förmlich an sich selbst. Der „Überfluss“ an eigenem führt zwangsläufig zu einem Kollaps der Ordnung, die sich unter dem Homogenisierungsdruck nicht erneuern kann und ihre Energie schließlich gegen jegliches Anderes und gegen sich selbst richtet. Was das anrichten kann, beschreibt der Roman wie folgt:

Das Wissen, das die Monstren aus der Welt vertreibt, gebiert sie in uns. Als Krankheit bedrohen sie nun unsere Zukunft, sind weniger Zeichen von jenseits der Grenzen des Bekannten, als Wesen jenseits aller Grenzen. Heute sind sie direkte Ausflüsse unserer Ängste, deren Phantastik nicht tröstet, das die Besorgnis immer größer wird, es könnte uns gelingen, zu erzeugen, was wir fürchten. (Hettche 2014: 205/206)

Das Bedrohliche, das solchen Homogenisierungsbestrebungen anhaftet, macht auch folgende Textstelle deutlich:

¹² Vgl. Böhm/Sproll 2007.

Gustav wußte [...], wie gut sich Maitey machte, und deshalb betrachtete er den Wilden mit Wohlwollen, schien er ihm doch der Beweis, daß die Zivilisierungskräfte des aufgeklärten Denkens in der Lage waren, Menschen zu bessern. Aber die anderen machten ihm angst. Stets hatte er das Gefühl, als ob sie ihn auf eine unheimlich vertraute Weise anblickten. So, als wollten sie ihm zu verstehen geben: Wir kennen dich. So, als wäre er selbst auf eine gewisse Weise monströs. (Hettche 2014: 206)

Die anderen, das sind die „Exoten“ auf der Insel: der Südsee-Insulaner Maitey, Marie, ein Riese und der Schwarze Itissa. Gustav muss so denken, da ihm die Ordnung, in der er funktioniert, die Auslöschung des Fremden auferlegt. Das, was seine Ordnung bedroht, macht er zum Objekt seines Blickes, seiner Beschreibung, seines Urteils und zerstört dadurch seine Macht. Nur indem er den Blick auf dieses Andere richtet, kann er es beherrschen, denn das Andere verliert unter seinem Blick jene Eigenschaften, durch die es Gustav den Zugang zu sich selbst erschlossen hat, denn der/das Andere ist weder sein Gegenteil noch seine Negation, sondern etwas viel Weitgehenderes: Es besitzt die Kraft, das Subjekt zu dezentrieren, wodurch diesem die Illusion von Macht genommen wird.

4. Blickereignisse im Roman *Pfaueninsel*

Im Roman lassen sich zwei Arten des Blicks unterscheiden. Einerseits der klassifizierende und festschreibende Blick, der sich, wie bereits ausgeführt, als kulturimmanenter definieren lässt und sich in der „Obsession unserer Kultur für die vom objektivierenden Blick beherrschten Darstellungen“ (Shustermann 2012: 137) zeigt. Diesem normativen Sehen ist eine Art der Wahrnehmung gegenübergestellt, die als Verbindungselement zwischen „Einandersehen“ (Schürmann 2008: 213) und „Darstellungssehen“ (ebd.) fungiert, denn „Bild und Blick ist gemeinsam, dass sie einen Anblick bieten, dessen Ansprache den Erblickenden nicht in anonymer Verborgenheit belässt. Das Bild ist das, worauf der Blick trifft, aber es ist auch das, was den Blick selbst formiert und erwidert.“ (Schürmann 2008: 213) Es geht also um eine Blickerfahrung im Waldenfelschen Sinne, um eine Fremderfahrung, die auf einem Chiasmus von Eigenem und Fremdem basiert, was in gewisser Hinsicht als Sieg über das Angeschautwerden bezeichnet werden könnte. Dieser Blick ergibt sich aus der Erfahrung der Ähnlichkeit, der der Ästhetik und der Sprachwissenschaft¹³ entlehnt ist, und bei der Betrachtung von (Sprach-) Kunstwerken eine wesentliche Rolle spielt. Es geht um eine Art des Schauens, die sich jenseits von Identifizierung und Differenzierung bewegt und dazu beiträgt, über das Wahrnehmen von Zusammenhängen Anschlüsse herzustellen. Ähnlichkeit könnte somit als Kategorie bezeichnet werden, „die weder auf der Seite sinn-identifizierender Hermeneutik noch auf der sinn-verschiebender Dekonstruktion zu verorten ist.“ (Schürmann 2008: 180) Insofern ist es ein Schauen, das weder vorschnell klassifiziert, noch Fremdheit und Andersheit zu stark profiliert. Andererseits geht es um eine Wahrnehmung im Bereich des Interpersonellen, die den Anderen im Sinne Lévinas

¹³ Zur Kategorie der Ähnlichkeit vgl. Schürmann (2008: 179f).

als Antlitz wahrnimmt: Der Andere überschreitet stets die Idee, die ein Anderer von ihm hat. Diese Widerständigkeit des Anderen gegen die Festschreibung durch bereits vorhandenes Wissen und Strukturen lässt sich auch mit dem Blickereignis verbinden, und zwar insofern, als wir den Anderen als Antlitz wahrnehmen, das nicht objektivierbar ist. Der Blick, der dadurch geschieht, ist ein ethischer Blick, denn „die Ethik ist eine Optik.“ (Lévinas 2008: 23) Gleichwohl ist diese Optik eher als eine „Beziehung oder eine Intentionalität“ (Lévinas 2008: 23) zu verstehen und weniger als ganzheitliche sinnliche Wahrnehmung, wie sie beispielsweise den alternativen Blickereignissen im Roman eigen ist. Insofern ließe sich Lévinas' ethische Optik mit einem ästhetischen Blick verbinden, der hier „künstlerische Abstraktion“ (Schürmann 2008: 228) genannt werden soll und die über eine sinnlich-ästhetische Wahrnehmung das Allgemeine des Gegenstandes zugunsten seiner Individualität ausblendet.

Bereits am Anfang liefert der Roman eine Definition dessen, wogegen er dann anzuschreiben versucht, nämlich eine Definition des festschreibenden Blicks und der damit verbundenen festschreibenden Sprache:

Spricht man es [das Wort Monster, Anm. A.L.] aus, ist es, als zerginge die Person in ihm ebenso wie ihre Gestalt in den dunklen Schatten dieses Hains. Dabei sind wir es, die sie [die Person, Anm. A.L.] mit allem, was uns jenes Wort durch den Kopf jagt, anhauchen, während wir sie betrachten, und das Wort dabei tonlos vor uns himurmeln. (Hettche 2014: 9)

Gleichzeitig wird diese Art der Weltkonstruktion in Frage gestellt, wenn es heißt:

Eine Königin, eine Königin. Gar nicht verschämt glotzen wir, und ebenso indiscret betastet unsere Phantasie ihre Gestalt. Eine Königin, was ist das? Wohin bringt uns dieses Wort? Wir glauben es ganz genau zu wissen, und wenn wir nur einen Moment nachdenken, wissen wir gar nichts. Wußte man damals mehr? War denn tatsächlich damals jenes Wort eines wie Soldat oder Arzt? Wir können es nicht wissen. Alles ist Märchen oder nichts. (Hettche 2014: 9)

Das normale Sehen, dem eine Identifizierung durch Sprache und damit eine Festschreibung folgt, wird hier dekonstruiert, da deutlich wird, dass Worte und auch Blicke nicht identifizieren können, dass sich die Polyvalenz von Welt nicht vereinheitlichen lässt. Nichtsdestotrotz ist es der definierende Blick, der im Roman zunächst zu überwiegen scheint und dem besonders Marie ausgesetzt ist. Hierzu gehört nicht nur, worauf bereits hingewiesen wurde, der Blick der Königin, der zwar Maries Bruder Christian trifft, jedoch den Grundstein für Maries Selbstverständnis legt, denn dieser Blick schafft in ihr erst das Bewusstsein, anders zu sein – und zwar anders in einem negativen Sinne. Dieser Blick, verbunden mit dem Wort „Monster“, das die Königin ausspricht, als sie Christian erblickt, verursacht in Marie das Gefühl der Scham. Ursache dieser Scham ist einerseits das negative Gefühl des Andersseins als Resultat eines Ausschlussverfahrens, als das der Blick fungiert, andererseits und natürlich damit verbunden entsteht Scham aus dem Bewusstsein heraus, durch den Blick des Anderen zum Objekt zu werden, das der andere anblickt und beurteilt, was zum Bewusstsein der totalen Fremdbestimmung führt,

denn die Scham ist, wie Sartre ausführt, „Scham über *sich selbst*, ist die *Anerkennung* des Tatbestandes, daß ich wirklich jenes Objekt *bin*, das der Andere ansieht und aburteilt.“ (Sartre 1985: 348, Hervorhebungen im Original) Es geht hier nicht nur um die Erfahrung von Macht und Gewalt, sondern um die Erfahrung des Nicht-Seins und die Erfahrung des Selbstentzuges: Ersteres bricht mit der Illusion einer Autonomie des Selbst und verweist auf die Tatsache, dass das Subjekt nicht aus sich selbst heraus existiert, sondern ausschließlich eine Konstruktion des Anderen ist. Die damit verbundene Erfahrung des Selbstentzuges führt zur Erkenntnis, dass das Selbst sich niemals erkennen oder besitzen kann, da es immer schon von Fremdem durchzogen ist. Diese Abhängigkeit evoziert nicht nur eine Fragmentierung des Selbst in dem Sinne, als das Ich nur das ist, was gesehen wird, sondern auch die Erfahrung der Kontingenz dessen, was als Selbst den Kern des Ich auszumachen scheint. Es geht also um die „Dezentrierung meines Selbst durch den Blick des Anderen“ (Huber 2010: 142), eine Erfahrung, die besonders für Marie konstitutiv ist und im Roman folgendermaßen auf den Punkt gebracht wird:

Lange suchte sie dann im Spiegel ihren eigenen Blick, als wäre mit ihm etwas falsch. Doch ein Blick läßt sich nicht anblicken. Aus dem Spiegel sah niemand zurück, sosehr sie sich auch bemühte, sich selbst in die Augen zu sehen. Sie waren nichts als gleichgültige Kugeln, die leblos starrten. Gespenstisch, weil Marie ja wußte, daß diese Kugeln sie im selben Augenblick ansahen. (Hettche 2014: 51)

Zu den festschreibenden Blicken zählen auch der nach Exotismus gierende Blick der Inselbesucher, der kalte Blick der Wissenschaft, sowie der tödliche Blick der Vernunft, der für Gustav und den Hofgärtner Lenné charakteristisch ist. Lenné verabscheut die kleinwüchsige Marie ebenso wie jeden Wildwuchs in der Natur. Sein Ideal sind künstliche Parkanlagen mit Sichtachsen, die einem gelenkten Blick entsprechen, dem jeglicher Sinn für das Andere, das Ungewöhnliche oder außerhalb der Ordnung liegende abgeht. Das Betrachten des Anderen durch Sichtachsen oder Durchblicke läßt dem Betrachter noch nicht einmal die Möglichkeit eines alternativen Schauens. Dazu heißt es:

Er [Lenné, Anm. A.L.] würde die Pfaueninsel zu einem Landschaftspark machen[...]. Zwei große Sichtachsen würden alles miteinander verbinden, eine Durchsicht hier von der Schloßwiese bis zur Meierei und eine zweite, die vom Rosengarten zur Menagerie und weiter zum östlichen Havelufer führte. Überall würde er schmale Durchblicke und weite Fernsichten auf die Bauten und die schönsten Prospekte geben, und Blicke in die jetzt außer am Schloß noch ganz verborgene Flußlandschaft des Haveltals, in der die Insel mit ihrem dichten Schilfgürtel bisher selbstvergessen trieb, um bald schon darin optisch *festgezurr*t zu werden. (Hettche 2014: 126, Herv. A.L.)

Bei allen bisher angeführten Blicken geht es um einen aneignenden Umgang mit Fremdheit. Der Roman beschreibt aber auch alternative Blickereignisse. Die Motivation dafür drückt meiner Meinung nach folgende Textstelle aus: „Der Zwerg aber rannte. Ja, ein Zwerg. Es muß auch dieses Wort jetzt ausgesprochen werden,

auf die Gefahr hin, daß es sich *beruhigend wie alle Wörter vor unseren Blick schiebt*, was aber ganz falsch wäre.“ (Hettche 2014: 12, Hervorhebung A.L.) Die andere Art des Schauens könnte darin bestehen, dass man das Gesehene nicht sofort durch seine Benennung schließt, sondern es erst einmal sein und sich auffächern lässt. Meiner Meinung nach stellt der Roman drei alternative Arten von Wahrnehmung vor. Zum einen handelt es sich um einen ästhetischen Blick, der Objekte in erster Linie sinnlich wahrnimmt und dadurch den vorherrschenden Logozentrismus unterläuft. Zum anderen um einen empathischen Blick, der einer Erfahrung der Ähnlichkeit und der Anerkennung entspringt. Drittens schließlich könnte man von einem chiasmatischen Blick sprechen, der eher einem Widerfahrnis gleicht, d.h. er geschieht intentionslos und ist tatsächlich Ergebnis einer Fremderfahrung.

Voraussetzung dieser ethisch fundierten Blicke scheint eine Epoché, eine Urteilsenthaltung, zu sein. Sie impliziert ein Aussetzen einer bereits bestehenden Meinung bei der Betrachtung von Phänomenen und lässt sich als alternativer Umgang mit Fremdheit denken, der eben nicht durch vorgefasste Blickmuster gelenkt ist, sondern erst aus der Konfrontation mit Fremdheit erwächst. Diese Blicke agieren weniger als sie reagieren, allerdings so, dass das Schauen an sich zum Gegenstand der Reflexion erhoben wird: Warum schauen wir, wie wir schauen? Es geht also nicht um das „wiedererkennende Sehen“ (Waldenfels 1999: 124), das wir als Automatismus *eigenmächtig* vollziehen, sondern um ein Sehen, das damit beginnt, „daß uns etwas auffällt, einfällt, zufällt, zustößt“ (Waldenfels 1999: 126), wir also nicht mehr eigenmächtig handeln, sondern auf etwas reagieren.

4.1. Ästhetischer Blick

Die sinnliche Wahrnehmung ist auf das Momenthafte und Individuelle gerichtet. Sie gleicht eher einem Empfinden oder dem Erfahren der Außenwelt als einem intellektuellen Erfassen, wobei *alle* Sinne beteiligt sind. Charakteristisch ist sie vor allem für Marie:

Im Turmzimmer [...] betrachtete sie dann die Aquarelle an den Wänden, setzte sich im Schlafcabinet für einen Moment auf sein schmales Feldbett. Glitt sie anschließend in den Saal hinein [...], lauschte sie darauf, wie das ganze hölzerne Gehäuse knackte, während der Wind um es strich. Sie mochte den Glanz auf allem, auf dem Marmor des Kamins, auf dem Glas der Lüster, auf den Mahagonistühlen und auf dem lackschwarzen Klavier, den stumpfen Glanz der schwarzen Roßhaarbezüge und das spiegelnde Intarsienparkett. (Hettche 2014: 50)

Die hier beschriebene Wahrnehmung ist eine körperliche Erfahrung, die, ganz entgegen dem durch die Aufklärung etablierten beherrschten ästhetischen Genuss, der letztlich ein gelenktes, von emotionalem oder sinnlichem Erleben distanzierendes Schauen ist, auch nicht frei von Begehren ist. Sinnlichkeit könnte Voraussetzung einer Wahrnehmung sein, die sich überwältigen lässt und die den Schauenden emotional und sinnlich in den Prozess des Schauens involviert. Böhme spricht in die-

sem Zusammenhang von mystischer, religiöser aber auch erotischer Erfahrung¹⁴, nach Merleau-Ponty tritt diese Erfahrung auf, wenn „ich mich dem Schauspiel hingebe“. (Merleau-Ponty 1974: 265) Es geht also um die Erfahrung der Intensität über die körperliche Wahrnehmung, um eine ästhetische Erfahrung, in der wir uns selbst als Teil eines anderen wahrnehmen.

Diese Art des Schauens scheint auch für den Koch, mit dem Marie als ältere Frau eine kurze Liebesaffäre erlebt, charakteristisch zu sein. Bei ihrer ersten Begegnung sieht er ihr dabei zu, wie sie die von ihm zubereiteten Speisen probiert, von deren neuartigen Aromen sie völlig eingenommen wird. Die Beziehung der beiden Figuren erwächst aus einem Erlebnis, an dem alle Sinne beteiligt sind, ein vorausgehendes Beobachten und Taktieren, das ja allen anderen Formen der Kommunikation in der Regel vorausgeht, fehlt hier. Und so stellt Marie im Nachhinein fest:

Tatsächlich kam es ihr jetzt, acht Wochen nach ihrer Begegnung, so vor, als hätte er sie zärtlich gefüttert, obwohl sie wußte, daß das natürlich nicht stimmte. Als hätte er sie gar nicht angesehen, jedenfalls konnte sie sich seine Blicke nicht mehr vergegenwärtigen. Und auch das, was er gesagt haben mochte, fiel ihr nicht mehr ein. Einzig den Geschmack jener köstlichen Teigtaschen wußte sie noch, wie sie sich noch niemals an den Geschmack einer Speise erinnert hatte. Und wie sie hatte lächeln müssen, als er sich in ihrem Mund ausbreitete [...]. (Hettche 2014: 285)

Blick und Wort, die beide in gleicher Weise gewalttätig sind, spielen in dieser Beziehung keine Rolle. Charakteristisch für diese Art der Wahrnehmung ist ein Eintauchen in das Objekt, das in einem Erlebnis der Epiphanie gipfelt, die man bereits im *Chandos-Brief* findet, der in diesem Zusammenhang auch von „Dingmystik“ spricht. Gemeint ist eine Wahrnehmung, die nicht erkennen und begreifen will, sondern sich lediglich der Wirkung aussetzt, die vom wahrzunehmenden Objekt ausgeht – in diesem Fall eben dem Geschmack der Teigtaschen. Dieses sinnliche Geschmackserlebnis ist sozusagen der Kanal, über den die Beziehung der beiden Figuren hergestellt wird. Es geht auch hierbei um ein ästhetisches Wahrnehmen, das in seiner Intensität beurteilende Faktoren ausschaltet und sich in einer Art Selbstvergessenheit des Subjekts lediglich dem Moment widmet. Das ist auch der Grund, warum sich Marie nicht mehr an die Blicke des Kochs erinnern kann. Diese Momente sind von einem Wollen unabhängig, scheinen aber von einer besonderen Art des Sehens abzuhängen, die in der Bereitschaft liegt, unbedeutende Dinge zu würdigen, „über die sonst ein Auge mit selbstverständlicher Gleichgültigkeit hinweggleitet.“ (Hofmannsthal 2000: 53) Dieser Blick formiert sich erst im Akt des Sehens und durch das Bild, das er sieht. Insofern geht es um ein responsives Sehen, das auf den Appell, der vom Objekt des Anschauens ausgeht, antwortet.

¹⁴ Vgl. Böhme (1988: 238).

4.2. Empathischer Blick

In diesem Sinne responsiv ist auch ein empathisch zu nennender Blick, der für Marie charakteristisch ist, deren Blick als „neugierig und zärtlich“ (Hettche 2014: 14) und als „stauend“ (Hettche 2014: 17) beschrieben wird – ein liebevoller Blick also, der sich einerseits aus der Aufmerksamkeit sich selbst und dem Anderen gegenüber ergibt, aber auch aus der Bereitschaft zu einem offenen und wandelbaren Blick, von dem bereits Foucault spricht¹⁵, und aus einer liebevollen Zuwendung zu den Dingen hin, was einen gewissen Solipsismus des Schauenden aufbricht. Dieser entspringt einer „autoerotischen Koinzidenz von Begehren und Begehrtem“: Neben Ähnlichkeit spielt auch die Kategorie der Anerkennung, die dem Anderen unabhängig von seinen Leistungen entgegengebracht wird, eine wichtige Rolle. Eine ethische Dimension bekommt Anerkennung dann, wenn es sich um ein „nicht-präzidierendes *Anerkennen*“ (Schürmann 2008: 88) handelt, das sich den Anderen in seiner Besonderheit entfalten lässt. Dieser Blick ist wiederum für den Koch charakteristisch:

Er sah ihr beim Essen zu [...], doch seine Blicke störten sie nicht, wenngleich sie sich nicht vorstellen konnte, was er da sah. Vom ersten Moment an, als sie ihm auf der Schloßwiese begegnet war, hatte sie das Gefühl gehabt, in diesem Blick sich ausruhen zu können, und wenn sie sich auch gleich gefragt hatte, ob sie dafür zu tadeln wäre, vermochte sie es nicht. Nicht einmal verhindern konnte sie, daß sie ihn immerzu anlächelte, auch, als der Teller leer war und sie den Löffel ableckte, obwohl sich das nicht gehörte. (Hettche 2014: 295/296)

Dieser Blick beobachtet ohne zu urteilen und löst in Marie eine Blickerfahrung aus, in der sie sein kann, wie sie ist. Sie spürt die Aufmerksamkeit des Kochs und seine Bereitschaft, sie jenseits normativer Setzungen in ihrem So-sein wahrzunehmen. Das Gegenteil dieses Blicks klingt im folgenden Zitat an:

Exotisch war alles, was die Menschen hier sehen wollten, exotisch war auch sie selbst [Marie, Anm. A.L.] unter ihren Blicken, und damit bedeutungslos. Verloren die otaheitische Sehnsucht. Im selben Moment, in dem all diesen Exemplaren des Besonderen besondere Orte zugewiesen worden waren, verloren sie ihre Zauberkraft. (Hettche 2014: 147/148)

Das Zitat beschreibt die Setzung von Objekten durch den Anderen. Marie ist exotisch, weil die anderen sie dazu bestimmen. Ihr Sein ist allerdings bedeutungslos, da ihr nicht die Möglichkeit gegeben wird, sich aufzufächern, um in ihrer Vielfältigkeit und Wandelbarkeit wahrgenommen zu werden. Dieser Blick zeugt weder von Achtung und Achtsamkeit, noch von Rücksicht und Respekt. Doch genau das sind „Aufmerksamkeiten“, die, so Waldenfels, einen „Ethos der Sinne“ (Waldenfels 1999: 130) erst ermöglichen.

¹⁵ Vgl. hierzu Waldow (2013: 72f).

4.3. Chiasmatischer Blick

Responsiv ist auch der chiasmatische Blick, der m. E. einer wirklichen Fremderfahrung gleicht, da er zu einer Überschreitung bestehender Ordnungsgrenzen und zur Verflechtung von Ordnungen führt. Das dem Fremden inhärente Überschüssige entzieht sich einer Festschreibung, was schließlich zur Erfahrung des Selbstentzuges führt, von dem weiter oben bereits die Rede war. Die Konsequenz des Selbstentzuges impliziert eine Lockerung bestehender Kategorien wie Ich/Du, Subjekt/Objekt, die sich nicht in einem grenzenlosen Nichts verlieren, sondern ineinander übergehen, sich chiasmatisch verbinden. Diese Art des Schauens geschieht im Roman zwischen Marie und den Tieren, wobei eine umgekehrte Blickrichtung charakteristisch zu sein scheint: Die Schauenden sind diejenigen, die von diesen „Anderen“ durch Blicke zu Objekten gemacht werden. Angeschaut werden also die eigentlichen Subjekte des Textes. Darüber hinaus geht von diesen Blicken ein unwiderstehlicher Sog aus, worauf folgende Textstelle schließen lässt, die das erste Treffen Maries mit dem frisch importierten Löwen beschreibt:

Und jetzt hörten es alle. Ein rasselndes Knurren im Takt eines fremden Atems, der einem den eigenen nahm. Aus den Bäumen schrien die Pfauen, die, was sie niemals am hellichten Tage taten, dort hinaufgeflattert waren. Vorsichtig legte Marie eine Hand an die Kiste, die aus groben Latten gezimmert war, zwischen denen genügend Platz blieb hineinzuspähen. Sie hatte alles um sich her vergessen. Eine Weile geschah nichts, doch dann sah Marie: Etwas kam näher. Das Schreien der Pfauen, das ganz wie das Schreien kleiner Kinder war, wurde lauter, als die Augen des Löwen langsam aus dem Dunkel auftauchten. Sie zog die Hand nicht weg. Der Atem des Löwen ging heiß und naß darüber hin. Er war viel größer als sie, sein Knurren jetzt nur mehr ein monotones Atmen. Seine Augen waren zwei goldene blitzende Blättchen im Dunkeln hinter den Brettern. Und in der Mitte ihre kalten goldenen Feuer kleine Schlitzte in der Form von Mandeln. Marie beugte sich vor zu den gelben Blättchen im Dunkel, und für einen Moment schien sie zu schwanken, als zöge das Glimmen sie unwiderstehlich an. (Hettche 2014: 129/130)

Die hier beschriebene Fremderfahrung stört nicht nur die „normale“ Ordnung, was im Außersichsein der Pfauen zum Ausdruck kommt, sondern kehrt für einen Moment das traditionelle Subjekt-Objekt-Verhältnis um oder, anders ausgedrückt, es ist nicht mehr klar, wer eigentlicher Agens der Szene ist, da sich beide Blicke chiasmatisch überschneiden und die „einfache Zuordnung von Sehen und Gesehenem“ (Waldenfels 2007: 497) durchbrochen wird, was sich auch in der Satzstruktur bemerkbar macht: „[...] doch dann sah Marie: Etwas kam näher.“ Das Unbestimmte, aber auch das Plötzliche und Individuelle, das die Fremderfahrung ausmacht, wird durch die intransitive Verwendung von *sehen* wie durch die Zäsur (Doppelpunkt) und das unbestimmte Numerale *etwas* hervorgehoben. Diesem Sehen, das kein gerichteter Blick ist, geht eine Affizierung und eine Epoché voraus („Sie hatte alles um sich her vergessen. Eine Weile geschah nichts[...]“) und es folgt eine Reaktion („Marie beugte sich vor [...]“), eine Reaktion auf den Appell, der von

dem Blick des Löwen ausgeht. Diesen Chiasmus beschreibt auch das letzte Treffen zwischen Marie und dem Löwen:

Plötzlich warf er sich herum, als wollte er die Krankheit noch einmal abschütteln, und mit hechelndem Maul sah er sie an. Erschrocken von der unerwarteten Bewegung wich sie einen Schritt zurück. Doch sein Blick, in den die alte Kraft noch einmal zurückgekehrt zu sein schien, bannte sie. Sie meinte zu sehen, wie er ihren Bauch betrachtete, und da sie eine Expertin für Blicke war, fühlte sie sich lebendig unter ihm und schön. Am nächsten Tag war der Löwe tot, und zwei Tage später bekam Marie ihr Kind. (Hettche 2014: 233)

Offensichtlich wird hier die Natur/Kultur-Dichotomie aufgebrochen, die Ordnungen verschränken sich im Antworten ineinander. Dieses Antworten gestaltet sich als ein *inter*, als eine Reaktion, die sich aus der Verschränkung der Ordnungen (Mensch-Tier/eigen-fremd), aber auch aus dem Wegfallen des dem Blick eigenen Eidos ergibt. In diesem *inter* werden alle bestehenden Ordnungen überschritten, was durch die Tatsache angedeutet wird, dass Marie nach dem Blick des Löwen ihr Kind auf die Welt bringt, was in keinem logisch-kausalen Zusammenhang mit dem Blick des Löwen steht.

Was diese Art des Schauens bewirkt, zeigt auch folgende Textstelle:

Es gibt Tiere, die erinnern uns daran, wie unsere Träume entstanden. Staunend stehen wir immer wieder vor ihnen, als wäre es das erste Mal, daß wir sie sehen, und sehen zugleich all die Bilder, die wir uns von ihnen gemacht haben. (Hettche 2014: 328)

Ein Reflexionsprozess wird ausgelöst, in dem das Subjekt des Schauens sich seiner Blickordnungen bewusst wird. Dieser Reflexionsprozess ist eine Notwendigkeit des ethischen Blicks, denn ohne dass die Voraussetzungen des eigenen Blicks wahrgenommen und abstrahiert werden, kann es kaum zu einer Bewegung auf den Anderen zu kommen. Voraussetzung dafür ist allerdings, dass sich der Schauende auf die Intensität des Erlebnisses einlässt und das Geschaute in seiner Vielfältigkeit und Überschüssigkeit unvoreingenommen wahrnimmt. Das zeigt z.B. folgende Textstelle, in der sich der Pfau, den Marie betrachtet, in seiner Schönheit intentionslos verströmt, hingibt, und in der sich die Blicke von Subjekt und Objekt chiasmatisch ineinander verschränken, wodurch der durch Grenzziehungen festgelegte scheinbare Gegensatz aufgelöst wird:

Und wie die Sonne da hineinstürzt und wieder heraus! Uns in die Augen aus seinen Augen. Und immer bewegt sich da etwas im Flattern dieser unendlich vielen Augen, immerzu flüstert es im Federgezitter. Ein Prospekt voller Farbengelächter, das plappert und wispert, horizontweit aufgespannt, trägt dieses Tier mit sich herum und wendet es immer uns zu, mit allem darauf, was uns gefällt. Stumm und leer aber bleibt der Blick des Vogel [sic] selbst dabei, als gingen ihn all die Fragen gar nichts an, die seine Schönheit anscheinend so beharrlich uns stellt. (Hettche 2014: 328/329)

Hier wird eine komplementäre Hingabe beschrieben: Die Hingabe des Pfaus, sein vorbehaltloses Sichausliefern, was wiederum eine der Voraussetzungen für eine ethische Hinwendung zum Anderen ist (dazu ausführlicher weiter unten), löst auch bei Marie diese Hingabe an den Augenblick und an die Schönheit des Geschauten aus. Das Überschüssige, Unbestimmte, das Marie in dieser Blickerfahrung erlebt, wird auch durch die Lexik hervorgehoben: *etwas, Flattern, unendlich, es flüstert, Federgezitter, Farbengelächter, wispert.*

Folge des chiasmatischen Blicks ist nicht nur die Verschiebung visueller Ordnungsmuster, die unser Schauen lenken, sondern auch die Erschütterung der Wahrnehmung als solche und damit verbunden natürlich auch unser Verhältnis zu uns selbst und zu anderen. Der Roman beschreibt das folgendermaßen:

Es gibt in Italien einen Park, der *Parco die Mostri* heißt. [...] ein Ort voller Groteske und Witz. So, wie die Welt selbst. Dort steht, gleichsam als Motto, auf einem Stein: *Solo per toccar il cuore!* Nur um das Herz zu berühren. Und das ist doch unsere Aufgabe auf der Welt, nicht wahr? Das Herz der anderen, aber auch unser eigenes. (Hettche 2014: 143)

Marie stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, ob ihr Herz von Schönheit berührt wird – also von dem, was in visuellen Ordnungen als schön gilt. Was ihr Herz dann letztendlich berührt, ist jedoch das Gegenteil, nämlich der Anblick toter und verwesender Tiere, ihre „weißgekochten Augen ohne Blick“ (Hettche 2014: 149), etwas, was jenseits aller Ordnungen ist. Maries Reaktion – „[d]as hier berührte ihr Herz“ (ebd.) – ist das Resultat einer Fremd- oder Grenzerfahrung, wodurch das Subjekt in einem Maße affiziert wird, das es emotional und intellektuell überfordert. Insofern ist es also das Fremde, das affiziert, aufstört, das Subjekt in Bewegung versetzt und zwar Fremdes, wie es Waldenfels vom Anderen unterscheidet, denn Anderes entsteht durch eine *gewollte* „Abgrenzung vom Selbst“ (Waldenfels 1997: 20/21) und ist demnach Resultat eines gerichteten Blicks, wogegen Fremdes *zustößt*.

5. Maries Selbstkonstitution

Konkret stehen sich auf der Pfaueninsel folgende Ordnungen gegenüber: Kultur/Natur, zyklisches/lineares Zeitverständnis, Vormoderne/Moderne, Fiktion/Wirklichkeit bzw. Mythos/Logos, Liebe/Begehren, Pflanze/Tier, Majorität/Minderheiten, wobei jeder Ordnung bestimmte Figuren zugeordnet sind, lediglich Marie bewegt sich zwischen den Ordnungen. Doch zwischen diesen Ordnungen tun sich Zwischenräume auf, die von unterschiedlichen Übergangsformen gekennzeichnet sind, mit deren Hilfe die Schwelle als Raum bezeichnet, verbalisiert werden kann.¹⁶ Hierzu gehören beispielsweise Übergangszeiten (im Roman sind das Epochenschwelle, historische Zeit und mythische Zeit), Übergangsräume (die Insel als geographische Formation ist weder Festland noch Meer, die Insel als *être*

¹⁶ Ich beziehe mich bei diesem Versuch einer Klassifizierung hier auf Waldenfels 2012.

sauvage), bestimmte Mischformen (auf der Insel gibt es Zwerge, Bastards „Monster“, fleischfressende Pflanzen) und das Überschreiten visueller Ordnungen. Marie lässt sich weder Gustavs noch Christians Ordnung zuordnen, sondern sie verbindet vielmehr beide Ordnungen, indem sie über sie hinausgeht. Deutlich wird das m.E. an ihrer äußerst irritierenden Haltung gegenüber zwei Blickenden, auf die bisher noch nicht eingegangen wurde: gegenüber dem König und gegenüber ihrem Bruder Christian. Bei beiden Blicken geht es vordergründig um festscheibende Blicke, die sie zu einem Ding machen, doch entgegen der negativen Konditionierung, die der Begriff „Ding“ beim Leser hervorruft, erlebt Marie gerade diese beiden Blickerfahrungen als positiv und erregend insofern, als sie sich unter diesen beiden Blicken am meisten spürt und erfährt. Zum einen geht es um den gleichgültigen Blick des Königs, der Marie – gleichwohl er ihr wohlwollend zugetan ist – völlig objektiviert. Hin und wieder lässt er sie zu sich kommen, manchmal nur, um schweigend in ihrer Gesellschaft zu sein, manchmal, um sich ihrer sexuell zu bedienen.

Niemand hatte sie jemals auf diese Weise betrachtet. Der König sah sie an, ohne daß sein Blick etwas an ihr zu finden schien, und als sie das bemerkte, spürte sie im selben Augenblick, wie sehr sie es genoß. Als könnte sie sich unter dem völlig gleichgültigen Blick selbst vergessen. Irgendwann wagte sie es, die Augen zu schließen, um diesem Gefühl nachzuspüren, dem Honigfluß dieses seltsamen Triumphes, der wohl darin bestand, dem König zu gehören. [...] Wie ein Tierchen war sie. Nein, wie etwas noch viel Geduldigeres. Noch viel Nachgiebigeres. Noch viel Stummeres. Stand mit zitternden Lidern vor dem König und spürte lächelnd auf der eigenen Haut, wie sein Vergessen sie zu einem Ding werden ließ. [...] Sie gehörte ihrem König wie die Insel, auf der sie waren, und die ebenso stumm blieb wie sie, was auch immer geschah. Und die immer da war. Hierher, wußte Marie, gehörte sie. (Hettche 2014: 37)

Das Gefühl der Zugehörigkeit zu einer längst vergangenen Ordnung verbindet die beiden ansonsten völlig ungleichen Figuren. Die Ambivalenz ihrer Beziehung drückt sich im Blick des Königs aus, der einmal kalt und beherrscht, dann wieder zärtlich und wohlwollend ist, sie aber eigentlich gar nicht als Subjekt wahrnimmt. Trotzdem oder gerade deswegen stellt der Blick des Königs für Marie ein außerordentlich sinnliches Erlebnis dar, das sie sexuell erregt. Ähnliches gilt für Christian, der sie eigentlich als Objekt seiner Begierde wahrnimmt und mit dem sie ihre ersten sexuellen Erfahrungen sammelt. Dazu heißt es:

Maries Körper begann wieder zu summen, und sie spürte, daß sie ein Ding war, das er ansah. Ganz so, wie wenn der König sie betrachtete. War ein Ding wie alle anderen in seiner Welt und meinte tatsächlich zu spüren, wie sie ihm, wie alle Dinge, eine Seite zeigte, die sie selbst nicht kannte. Die nur er sah.“ (Hettche 2014: 46)

Doch auch diese Textstelle irritiert aufgrund der Tatsache, dass Marie zwar wahrnimmt, dass sie ein „Ding“ ist, das er sich zurechtlegt, sie sich aber dadurch nicht abqualifiziert fühlt. Im Gegenteil, gerade diese Szene beschreibt ihr intensives Körpergefühl unter Christians Blick. Marie ist gleichzeitig Subjekt und Objekt und

unterläuft somit die Dialektik des Subjekt-Objekt-Denkens, löst sie auf in eine Sinnlichkeit, in der sich „das Band zwischen unserem Sehen und der Welt, zwischen uns selbst und dem Sehen“ (Merleau-Ponty 1974: 266) auflöst. Marie ist ganz Leib und insofern ganz bei sich. Die Blicherfahrungen, die hier geschildert werden, setzen den Leib als Subjekt der Wahrnehmung, das auf die Blicke der Anderen, auf ihr Begehren, mit Hingabe reagiert. Marie gibt sich den Blicken hin, sie liefert sich aus, trotzdem sie sich die ganze Zeit bewusst ist, was diese Blicke mit ihr machen wollen. Diese Hingabe, die im Bewusstsein ihrer Verwundbarkeit geschieht, ist eigentlich ein ethischer Akt, denn sie geschieht im Vertrauen darauf, dass der Andere seiner Verantwortung dem anderen Leib gegenüber auch nachkommt, und in dem Bewusstsein, dass sich Subjektivität nur durch die Beziehung zum Anderen herstellt. Auch Christian und der König handeln in ethischer Absicht, denn obwohl sie Marie in gewisser Weise instrumentalisieren, erkennen sie sie in ihrer Andersheit doch an und bewahren so ihre Würde: Christian liebt sie als ihr Bruder und der König liebt sie als Teil einer Welt, die ihm verloren gegangen ist. Marie dient ihm in gewisser Hinsicht als Vehikel der Erinnerung, wodurch zwischen ihnen eine verbindende Nähe entsteht:

So, wie sie Zwergin vor ihm neben dem Fenster stand und wartete, daß er etwas von ihr wollte, so wartete er selbst, und deshalb wohl auch mochte er, auf seine Weise, die kleine Person, von der er nichts wußte und auch nichts wissen wollte. Selbst den Gedanken, daß sie kleinwüchsig war, machte er sich nicht. Nur gelegentlich, wenn er sich an etwas erinnerte, was er nicht vergessen konnte, erzählte er Marie von seiner Königin.“ (Hettche 2014: 35/36)

Welche zentrale Stellung diese beiden Blicherfahrungen für Mariens Entwicklung einnehmen, zeigt auch das Ende des Romans, wo eine fast wortwörtliche Wiederholung des oben angeführten Zitats zu finden ist. Als Marie ihren Sohn und dessen Frau, eine Taminin, die Pfaueninsel zeigt, kommen sie ins Otaheitische Cabinet, dem Zentrum des Exotismus, und in den Speisesaal, von wo aus sich ein wunderschöner Ausblick auf das Umland bietet. Hierzu heißt es:

Der Saal beeindruckte ihre Besucher, doch mehr als das Deckenfresko, die Holzarbeiten an den Wänden und der Parkettboden war es der Blick, der ihnen gefiel. Lange standen sie an den hohen Fenstern und schauten hinaus. Hier hatte der König immer gesessen. [...] Und hier hatte sie selbst gestanden unter seinem Blick, und er hatte sie angesehen wie sonst niemand in ihrem Leben. Ein Tierchen war sie gewesen unter diesem Blick, nein, noch etwas viel Geduldigeres, noch Nachgiebigeres, noch viel Stummeres, ein Ding war sie gewesen, die Insel selbst. Daß sie hierhergehörte, hatte Marie in diesen Momenten begriffen, und weshalb. (Hettche 2014: 333)

Marie hat ihren Ort gefunden. Die Pfaueninsel ist zwischen oder jenseits des Otaheitischen Cabinetts und dem preußischen Speisesaal, zwischen oder jenseits normierter Ordnungen. Sie verbindet diese Ordnungen und geht darüber hinaus und Marie ist in diesem Sinne ihre einzige Bewohnerin. Marie begeht schließlich Selbstmord, indem sie sich im Palmenhaus, dem Ort, wo ihr Bruder tödlich verun-

glückte, selbst anzündet und verbrennt. Ihr letzter Gedanke, und auch hier wird die zentrale Rolle Christians im Prozess ihrer Selbstkonstitution deutlich, gilt ihrem Bruder, mit dem zusammen sie als Kind auf die Pfaueninsel gekommen war.

6. Schluss

Die Frage nach der Topographie des Fremden beantwortet der Roman m.E. mit dem Phänomen der Schwelle, wie sie Waldenfels definiert: „Die Schwelle bildet einen Zwischenort, eine Zwischenzeit und einen Zwischenzustand; sie gehört selbst weder auf diese noch auf jene Seite.“ (Waldenfels 2012: 21) Das „weder noch“ ersetzt dabei klare Grenzziehungen, die kulturell bedingt sind und die letztendlich zu Totalitarismen führen, „wohingegen nur das Verständnis ihrer Dynamik, ihrer wechselseitigen Permeabilität, Denkformen eines humanen Lebens ermöglicht.“ (Mühr 2016: 233) Insofern könnte man die Pfaueninsel als ein *inter* oder als eine Heterotopie bezeichnen, wo akzeptierte Realitätsvorstellungen in Frage gestellt und Wahrnehmung desautomatisiert wird und eine „pathisch-responsive, dialogische oder dialektische Wechselbeziehung“ (Mühr 2016: 241) besteht, die ein Denken innerhalb von starren Ordnungen ersetzt, da sich diese ineinanderschieben bzw. chiasmatisch miteinander verflechten. Diese Wechselbeziehungen treten, wie gezeigt werden konnte, im Roman vor allem als unterschiedliche Blickereignisse auf und werden als Voraussetzung für einen ethisch bedingten Umgang mit Fremdheit angesehen. Dieser geht nicht von den eigenen Ansprüchen im Umgang mit Fremdheit aus, sondern ist als ein „schöpferisches Eingehen auf fremde Ansprüche“ (Rühle 2001: 177) zu verstehen, dem das Subjekt in einer bestimmten Erfahrung unterworfen ist.

Literaturverzeichnis

- Achilles, J./ Borgards R./ Burrichter, B. (Hg.), *Liminale Anthropologien. Zwischenzeiten, Schwellenphänomene, Zwischenräume in Literatur und Philosophie*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.
- Böhm, A./ Sproll, M. (Hrsg.), *Fremde Figuren: Alterisierungen in Kunst, Wissenschaft und Anthropologie um 1800*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.
- Böhme, H., *Natur und Subjekt*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988.
- Hammelehle, S., «Preußische Ausschweifungen. Die Sexzwergerin des Königs», in: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/deutscher-buchpreis-2014-pfaueninsel-von-thomas-hettche-a-992046.html> [2.2.2016].
- Hettche, T., *Pfaueninsel*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2014.
- Hofmannsthal v., H., *Der Brief des Lord Chandos. Schriften zur Literatur, Kunst und Geschichte*. Stuttgart: Reclam 2000.
- Huber, H. D., «Überkreuzte Blicke. Merleau-Ponty, Lacan, Beckett, Spencer-Brown», in: Kapust, A./ Waldenfels, B., (Hg.), *Kunst. Bild. Wahrnehmung. Blick. Merleau-Ponty zum Hundertsten*. München. Fink 2010, 135-146.
- Köhler, A., «Blicke aus Pfauenaugen», in: <http://www.nzz.ch/feuilleton/buecherherbst/blicke-aus-pfauenaugen-1.18395037> 2014 [2.2.2016].

- Lévinas, E., *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität*. Freiburg/München: Karl Alber 2008.
- Masek, M., *Geschichte der antiken Philosophie*. Wien: Facultas 2011.
- Merleau-Ponty, M., *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: de Gruyter 1974.
- Mühr, S., «Wo ist die Grenze? Begriffs- und Problemgeschichtliche Kritik», *Acta Germanica* 44 (2016), 232-247.
- Prinz, S., *Die Praxis des Sehens*. Bielefeld: transcript 2014.
- Rühle, V., «Befremdetes Antworten und beantwortbare Fremdheit. Anmerkungen zur schöpferischen Dimension ‚responsiver Rationalität‘», in: Fischer M./Gondek H.-D./Liebsch B. (Hg.), *Vernunft im Zeichen des Fremden. Zur Philosophie von Bernhard Waldenfels*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001, 174-192.
- Sartre, J.-P., *Das Sein und das Nichts*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1985.
- Schürmann, E., *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2008.
- Shustermann, R., *Körper-Bewusstsein. Für eine Philosophie der Somästhetik*. Hamburg: Meiner 2012.
- Taguchi, S., *Das Problem des ‚Ur-Ich‘ bei Edmund Husserl: Die Frage nach der selbstverständlichen ‚Nähe‘ des Selbst*. Dordrecht: Springer 2006.
- Waldenfels, B., *Topographie des Fremden*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997.
- Waldenfels, B., *Sinnesschwellen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999.
- Waldenfels, B., *Bruchlinien der Erfahrung*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002.
- Waldenfels, B., *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006.
- Waldenfels, B., *Antwortregister*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2007.
- Waldenfels, B., «Fremdheitsschwellen», in: Achilles, J./Borgards R./Burrichter, B. (Hg.), *Liminale Anthropologien. Zwischenzeiten, Schwellenphänomene, Zwischenräume in Literatur und Philosophie*. Würzburg: Königshausen&Neumann 2012, 15-27.
- Waldow, S., *Schreiben als Begegnung mit dem Anderen. Zum Verhältnis von Ethik und Narration in philosophischen und literarischen Texten der Gegenwart*. München: Fink 2013.
- Winkels H., «Im Paradies die Monster», in: <http://www.zeit.de/2014/36/pfaeuensel-thomas-hettche-roman> [2.2.2016].