Zeitschrift: Studia philosophica : Schweizerische Zeitschrift für Philosophie = Revue suisse de philosophie = Rivista svizzera della filosofia = Swiss journal of philosophy

Herausgeber: Schweizerische Philosophische Gesellschaft

Band: 59 (2000)

Artikel: Philosophische Deutung literarischer Beschreibungen von Gefühlen

Autor: Pocai, Romano

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-882932

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Studia philosophica 59/2000

ROMANO POCAI

Philosophische Deutung literarischer Beschreibungen von Gefühlen

The contribution wants to make clear that philosophical research cannot do without literary descriptions of emotions if the existential dimension of these phenomena is to be appropriately treated. The thesis is initially derived against the horizon of philosophical theories of emotions, and subsequently applied to an example – James Joyce's short story, « The Dead ». An important philosophical reference point is provided by Heidegger's theory of the emotions. The contribution ties in to the latter's ambitious intention of the salvaging of metaphysical experience, via the detour of literature.

Die folgenden programmatisch gehaltenen Überlegungen möchten die Relevanz literarischer Beschreibungen von Gefühlen für eine philosophische Analyse dieser Phänomene herausstellen. Es soll ansatzweise gezeigt werden, daß literarische Gefühlsbeschreibungen vornehmlich dann philosophisch unverzichtbar sind, wenn es gilt, die Subjektivität der Gefühle, ihre existentielle Dimension zu thematisieren. Darunter verstehe ich die Bedeutung, die Gefühle als und im Rahmen von Grunderfahrungen menschlichen Daseins – Angst, Leiden, Indifferenz, Krankheit, Tod, Glück, Liebe, um nur einige der wichtigsten zu nennen –, besitzen, von Erfahrungen, die unser Leben durchherrschen, gleichwohl und gerade deshalb jedoch weitgehend im Hintergrund unseres alltäglichen Lebensvollzugs verbleiben. Ich werde meine These im Horizont der Philosophie der Gefühle entwickeln und an einem Beispiel, der Erzählung « Die Toten » von James Joyce, explizieren.

I

Der wichtigste philosophische Referenzpunkt für die existentielle Bedeutung von Gefühlen ist nach wie vor die nachhegelsche, vom mittleren und späten Schelling vorbereitete Lebens- und Existenzphilosophie von Schopenhauer bis Heidegger und Bloch, mit der sich das Thema der Emotionen in der Geschichte des abendländischen Denkens aller-

erst als ein ernstzunehmender philosophischer Gegenstand durchgesetzt hat. Gefühlen, meist alternativ den emotionalen Gesamtdispositionen, den Stimmungen, oder den je punktuell auftretenden, konkret-gegenstandsorientierten Affekten, wurde von diesen Denkern zugetraut, die Basis für eine Aufklärung grundlegender Strukturen menschlichen Daseins abgeben zu können, so von Schopenhauer der Langeweile, von Kierkegaard Schwermut, Angst und Verzweiflung, von Bloch Hoffnung und Angst, von Heidegger schließlich Angst und Langeweile.

Den Höhe- und zugleich Endpunkt dieser Bewegung markieren die beiden zuletzt genannten Autoren deshalb, weil bei ihnen Affekte und Stimmungen zum Prinzip der Philosophie erklärt werden. Blochs Philosophie ist im Kern Lebensphilosophie und Affekttheorie, seine Auszeichnung der Hoffnung zum philosophischen Prinzip gründet vor allem darin, daß diese den offenen, noch wesentlich unerfüllten Zustand des Menschen artikuliert und zugleich zu überschreiten trachtet.[1]

Heidegger hat zunächst in *Sein und Zeit* im Ausgang von den ungerichteten Stimmungen eine Analyse der Faktizität menschlichen In-der-Welt-Seins vorgelegt. In seiner Freiburger Antrittsvorlesung *Was ist Metaphysik?* erlangt dann die sog. «Grundstimmung» der Angst einen kaum noch zu überbietenden fundamentalphilosophischen Status. Die Zuwendung zu dem in der Tradition der abendländischen Metaphysik von Platon bis Hegel tendenziell abgedrängten bzw. unterbestimmten Phänomenbereich der Affekte und Stimmungen verfolgt durchgängig das Ziel, für die Philosophie die nach Hegel zunehmend in die Kunst exilierte metaphysische Tätigkeit zurückzuerobern: Die Angst, so Heidegger in *Was ist Metaphysik,* ist das Phänomen, in dem sich das «Grundgeschehen» unseres Daseins offenbart, die Transzendenz, der Überstieg über «das Seiende im Ganzen», über die Welt, in der wir uns befinden; und in diesem Geschehen fundiert Heidegger nicht nur die Haltung, in der und aus der heraus wir die «letzte» Frage – «Warum ist überhaupt Seiendes und nicht vielmehr Nichts?» – stellen, d.h. für Heidegger: erst eigentlich philosophieren. Darüber hinaus soll uns die Welt und all unser innerweltliches, intentionales Verhalten zu Seiendem vom Geschehen der Transzendenz her allererst durchsichtig werden.[2]

1 Vgl. zur Affekttheorie Blochs: H. FINK-EITEL, «Das rote Fenster. Fragen nach dem Prinzip der Philosophie von Ernst Bloch», in: *Philosophisches Jahrbuch* 95 (1988), S. 320–337.

2 Vgl. *Was ist Metaphysik?,* in: M. HEIDEGGER, *Wegmarken*, Frankfurt a.M. [2]1978, S. 120f.; dazu Verf., *Heideggers Theorie der Befindlichkeit. Sein Denken zwischen 1927 und 1933,* Freiburg/München 1996, S. 90ff.

Von den kontinentalen Ansätzen unterscheiden sich die neueren Emotionstheorien aus den angelsächsischen Ländern vor allem dadurch, daß sie nicht oder nur marginal die Bedeutung von Gefühlen im Rahmen einer übergeordneten philosophischen (z. B. ontologischen oder anthropologischen) Fragestellung im Blick haben, sondern vornehmlich nach den allgemeinen Strukturmerkmalen von Emotionen fragen. Dominiert wird die Diskussion nach wie vor von den sog. kognitivistischen Ansätzen, die im Ausgang von der Analyse der intentionalen Struktur von Emotionen ihre Urteilskomponente in den Vordergrund gerückt haben.[3] Dabei und daneben stehen die Fragen nach der Rationalität der Gefühle[4], nach der Bedeutung von moralischen Gefühlen[5] wie Mitleid und Gefühlen von Schuld und Unschuld, die Beschäftigung mit den für unser Sozialverhalten entscheidenden Gefühlen von Scham, Achtung und Mißachtung[6] im Zentrum der aktuellen Diskussionen, nicht zuletzt im Zusammenspiel mit den relevanten Einzelwissenschaften.

Auffallend ist, daß die Subjektivität des Erlebens und damit die Frage nach der existentiellen Bedeutung von Gefühlen, die in der kontinentalen Tradition im Mittelpunkt des Interesses stand, in den analytisch geprägten Diskussionen lange Zeit eher ein Randthema dargestellt hat.[7] Der wichtigste Grund hierfür scheint mir zu sein, daß eine solche Fragestellung in besonderem Maße von *dem* Methodenproblem einer jeden Gefühlstheorie betroffen ist: dem Problem, wie wir überhaupt einen Zugang zu den Phänomenen erlangen, die wir analysieren und deuten wollen. Die Vernachlässigung der Subjektivität des Erlebens, der eigentlichen Gefühlskomponente, geht nicht zuletzt auf die methodische

3 Die entscheidende Weichenstellung hat A. KENNY, *Action, Emotion and Will,* London 1963, vorgenommen.

4 Vgl. R. DE SOUSA, *The Rationality of Emotion,* Cambridge (Mass.) 1987 (dt.: Frankfurt a. M. 1997).

5 Vgl. L. BLUM, «Compassion», in: A. RORTY (ed.), *Explaining Emotions,* Berkeley 1980, S. 507–518; sowie die Beiträge von H. Köhl, A. Leist und A. Wildt in: H. FINK-EITEL / G. LOHMANN (Hg.), *Zur Philosophie der Gefühle,* Frankfurt a. M. 1993.

6 Vgl. G. TAYLOR, *Pride, Shame and Guilt,* Oxford 1985; S. NECKEL, «Achtungsverlust und Scham. Die soziale Gestalt eines existentiellen Gefühls», in: *Zur Philosophie der Gefühle*, a. a. O., S. 244–265.

7 Ansätze zu einer Vermittlung der Traditionen bzw. leitenden Fragestellungen finden sich bei E. TUGENDHAT, *Selbstbewußtsein und Selbstbestimmung,* Frankfurt a. M. 1979, S. 193–224; CH. TAYLOR, «Self-Interpreting Animals», in: ders., *Philosophical Papers,* Cambridge 1985, S. 45–76; H. FINK-EITEL, «Affekte. Versuch einer philosophischen Bestandsaufnahme», in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 40 (1986), S. 520–542.

Absage an den introspektiven Zugang zu den eigenen Gefühlen zurück. Die berechtigte Kritik an der Introspektion[8] hat jedoch tendenziell zu einer unberechtigten Tabuisierung ihres vermeintlichen Gegenstandes, der Subjektivität des Gefühls, geführt.[9]

Als Alternativen gegenüber der Introspektion haben sich in der Philosophie der Gefühle die Orientierung an dem empirischen Material und den Theorien, die die Fachwissenschaften bereitstellen, vor allem aber die Ausrichtung an unserer alltäglichen Sprachpraxis und damit an den darin artikulierten alltäglichen Gefühlssituationen durchgesetzt. Letzteres gilt auch für die kontinentalen Theorien, die auf die Zugangsproblematik reflektieren. Heidegger z. B. sucht in seinen Analysen von Angst und Langeweile einen Zugang zu den Phänomenen über die sog. «alltägliche Daseinsauslegung», die Analyse konkreter Gefühlssituationen des Alltags.[10]

Die Analyse der Bedeutung unseres Emotionsvokabulars gibt noch immer den zuverlässigsten Leitfaden ab, von dem her alltägliche Gefühlssituationen aufgeschlüsselt werden können. Wenn wir z. B. über die Analyse von Sätzen wie: «ich fürchte mich vor dem freilaufenden Pitbull» oder «ich bin wütend auf meinen Nachbarn» die kognitive Komponente, den Objektbezug, die Ursache und den motivationalen Aspekt der entsprechenden Gefühlssituation herausarbeiten, wird niemand ernsthaft bestreiten können, daß in solchen Fällen das philosophische Potential der Situationen selbst ausgeschöpft werden kann.

Aber es wird auch umgekehrt niemand ernsthaft bestreiten können, daß wir, wenn wir versuchen, auch nur eine konkrete nicht-alltägliche Gefühlssituation, die für unser Leben als solches, im ganzen eine besondere Bedeutung besitzt, zu verstehen, nicht nur an die Grenzen wissenschaftlicher Objektivierbarkeit, sondern auch an die Grenzen unserer alltäglichen Sprachpraxis stoßen, in besonderem Maße um einen angemessenen, oftmals innovativen Ausdruck kämpfen müssen. Nur für diese allerdings interessantesten Fälle gilt, daß der philosophische Gegen-

8 In letzter Zeit ist eine Rehabilitierung der Introspektion zu verzeichnen. Vgl. C. MEIER-SEETHALER, *Gefühl und Urteilskraft. Ein Plädoyer für die emotionale Vernunft,* München [2]1998, S. 290.

9 Vgl. als Beispiel etwa E. BEDFORD, «Emotionen», in: G. KAHLE (Hg.), *Logik des Herzens. Die soziale Dimension der Gefühle,* Frankfurt a. M. 1981, S. 34–57.

10 Vgl. *Sein und Zeit,* Tübingen [15]1979, S. 188; *Was ist Metaphysik?,* a. a. O., S. 111; *Die Grundbegriffe der Metaphysik,* Frankfurt a. M. 1983 (= GA 29/30), S. 140, 165.

stand Affekte «komplexer ist als jede mögliche Theorie über ihn».[11] Es sind in erster Linie die existentiell bedeutsamen und zugleich komplexen Gefühlssituationen, für deren philosophische Deutung literarische Beschreibungen eine besondere Relevanz besitzen. Denn (anspruchsvolle) literarische Texte sind wesentlich darum bemüht, die je bestehenden Grenzen unserer alltäglichen Sprachpraxis zu verschieben, die letztlich zu allgemein ist, um allein aus ihr heraus auch nur eine «starke» existentielle Erfahrung angemessen zum Ausdruck bringen zu können.[12]

Der methodische Vorteil einer philosophischen Beschäftigung mit literarischen Gefühlsbeschreibungen liegt darin, daß sie die letztlich unhintergehbare Bedeutung der Sprache für unseren verstehenden Zugang zu unserer Lebenswelt, zu den anderen und zu uns selbst nicht in Frage stellen muß und gleichwohl nicht darauf angewiesen ist, unsere alltägliche Sprachpraxis zum letzten Horizont eines Verstehens zu erklären, das uns einen Zugang zu Grundfragen unserer Existenz gewährt. In Orientierung an literarischen Texten wird es möglich, diese Fragen in kontrollierbarer, intersubjektiv nachvollziehbarer Weise zu thematisieren. Damit vermeidet man außerdem, angesichts der Grenzen der alltäglichen Sprachpraxis und der wissenschaftlichen Objektivierbarkeit der existentiellen Dimension von Gefühlen, auf einen privatistischen Ausgang von den eigenen Erfahrungen zurückgeworfen zu werden.

Die Literatur ist einer der kompetenten Ansprechpartner für den Versuch, sich auf philosophischem Wege affektiv in Existenz zu verstehen. Dichter und Schriftsteller gehören zu den Fachleuten, an deren Arbeit wir auf dem Gebiet der minutiösen Auseinandersetzung mit der individuellen Ausprägung existentieller Grunderfahrungen verwiesen sind, genauso wie Logiker sich auf Mathematiker, Sprachphilosophen auf Linguisten, Ethiker auf Mediziner und Psychologen und Erkenntnistheoretiker auf Gehirnforscher beziehen können. Literarische Beschreibungen von Gefühlen sind natürlich keine einfachen Abschilderungen, Protokolle eigener Erfahrungen, sondern Interpretationen, Deutungen, Verstehensvollzüge von affektiven Erfahrungen im Modus der Fiktion. Und sie sind auch nicht nur dies; im Rahmen dieses Beitrages kann ich

11 H. FINK-EITEL, «Angst und Freiheit. Überlegungen zur philosophischen Anthropologie», in: ders./G. LOHMANN (Hg.), *Zur Philosophie der Gefühle*, a.a.O., S. 57.

12 Auf den Sachverhalt einer sprachinnovativen Gefühlsartikulation blickt auch CH. TAYLOR, «Self-Interpreting Animals», a.a.O., allerdings ohne sich auf literarische Texte zu beziehen.

jedoch der spezifisch affektiven Dimension der ästhetischen Erfahrung selbst und damit auch dem Sachverhalt, daß Literatur und überhaupt Kunst Gefühle allererst zu produzieren oder zu formen oder die Disposition zu bestimmten Gefühlen auszubilden vermag, keine Aufmerksamkeit schenken. Literarische Beschreibungen von Gefühlen werden hier einzig als deutend-inventive Selbstbeschreibungen affektiver Erfahrungen in den Blick genommen.[13]

Literarische Beschreibungen liefern einer philosophischen Deutung der existentiellen Dimension von Gefühlen im Medium der Sprache das phänomenale Material für deren eigenes, an Begriff, Analyse und Argumentation orientierte Verstehen, dies jedoch so, daß sie ihm zugleich, als schon in sich deutende Beschreibungen, die Verstehenskomponente, die den Gefühlen selbst inhäriert, mit bereitstellen. Literarische Beschreibungen von Gefühlen sind strenggenommen gar kein Material, sondern, blickt man auf ihr Verhältnis zur Philosophie, Angebote eines Verstehens der Gefühle.

Wenn wir uns philosophisch auf literarische Beschreibungen von Gefühlen beziehen, sind wir zwar genötigt, die irreduzible Individualität einer konkreten Gefühlssituation anzuerkennen; damit muß aber auf den Anspruch, das Allgemeine, Charakteristische, Wesentliche an den Phänomenen in den Blick zu nehmen, keineswegs Verzicht geleistet

13 Auf die Bedeutung von Kunst und Literatur für die Gefühlsthematik ist in der Forschung vereinzelt hingewiesen worden, ohne daß diese Perspektive jedoch ausgeführt worden wäre. Vgl. U. WOLF, «Was es heißt, sein Leben zu leben», in: *Philosophische Rundschau* 1 (1986), S. 263 (Anm. 18); H. FINK-EITEL/G. LOHMANN, «Einleitung», in: dies. (Hg.), *Zur Philosophie der Gefühle,* a.a.O., S. 13 (Anm. 21). Vgl. die Anknüpfung an S. Langers Emotionstheorie bei C. MEIER-SEETHALER, *Gefühl und Urteilskraft,* a.a.O., S. 108ff., 275ff. Vgl. ferner Verf., «Zwischen Differenz und Indifferenz des Affektiven. Eine Interpretation von Georg Büchners ‹Lenz›», in: M. HATTSTEIN u.a. (Hg.), *Erfahrungen der Negativität,* Hildesheim 1992, S. 331–354. – Daneben zeichnet sich die weitreichendere Konzeption einer Narrativität der Gefühle ab, wonach sich Gefühle nicht nur in Texten ausdrücken, sondern an ihnen selbst narrativ strukturiert sind. Vgl. M. NUSSBAUM, «Narrative Emotions: Beckett's Genealogy of Love», in: dies., *Love's Knowledge,* New York/Oxford 1990, S. 286–313, sowie zuletzt CH. VOSS, «Emotionen – A Never Ending Story», in: CH. ASMUTH u.a. (Hg.), *Die Grenzen der Sprache,* Amsterdam 1998, S. 313–335. Die These dieses Aufsatzes ist vor dem Hintergrund der Problemlage innerhalb der Philosophie der Gefühle besonders attraktiv, verspricht sie doch, mit der Narrativität zugleich die existentielle Bedeutung der Emotionen aufzuzeigen *und* eine Antwort auf die Frage zu geben, was Emotionen im Kern sind.

werden. Dieser Anspruch läßt sich vielmehr gerade im Nachvollzug der individuellen Situation allererst verwirklichen.

Neben der Perspektive auf das Allgemeine an der besonderen Situation besteht das Philosophische am Konzept einer philosophischen Deutung literarischer Beschreibungen der existentiellen Bedeutung von Gefühlen genauer darin, daß sich die Deutung literarischer Texte von Ergebnissen und Perspektiven existenzphilosophischer Gefühlstheorien anregen läßt, deren Leistungsfähigkeit sie zugleich prüft. Im Rahmen dieses Programms einer wechselseitigen Erhellung von Philosophie und Literatur ist es vor allem attraktiv, sich auf Heidegger zurückzubeziehen. Heidegger hat die Frage nach der existentiellen Bedeutung von Gefühlen mit einer Reflexion auf das Selbstverständnis der Philosophie verbunden, um für diese die metaphysische Perspektive zurückzugewinnen. An die anspruchsvollste Intention, mit der bislang eine philosophische Gefühlstheorie angetreten ist, läßt sich heute nur noch auf dem *Umweg* über die Literatur anknüpfen. Diese These zu explizieren gehört zu den Aufgaben der folgenden Literaturinterpretation.

II

Die Erzählung «Die Toten», die der 25jährige James Joyce zwischen 1906 und 1907 verfaßt und der über 80jährige John Huston vor einigen Jahren kongenial verfilmt hat, beschreibt die Endgeschichte einer Liebe. Den größten Raum der Erzählung nimmt die Rahmenhandlung ein, der jährliche Ball, den zwei ältere, unverheiratet gebliebene Damen in Dublin um die Jahrhundertwende veranstalten, seit dreißig Jahren unter nahezu unveränderten Bedingungen. Es ist Winter, und die Nachrichten haben Schneefall für ganz Irland angesagt. Es wird musiziert und getanzt, getrunken, gegessen und geplaudert. Die meisten Figuren sind typisiert gezeichnet: hier der leutselige, unverbesserliche Trinker, dort der in die Jahre gekommene Schwerenöter, der von Eitelkeit geprägte Opernsänger, das jungfräulich-verschämte Dienstmädchen usw. Auch der Neffe der Gastgeberinnen, ein Schriftsteller namens Gabriel Conroy, und seine Frau Gretta gehen zunächst ganz in dem heiter-melancholischen Treiben auf, werden als ausgeprägte, individuelle Charaktere so gut wie nicht faßbar. Erst am Ende der Feier findet ein Umschlag statt, von dem an die beiden erst zu den Protagonisten werden, als die sie der Leser schon erahnt hat. Die letzten Seiten des Textes, die den Aufbruch der Eheleute, ihre Rückkehr ins Hotel per Fußweg und Droschke und

ein kurzes Gespräch im Hotelzimmer, bis sie schließlich einschläft, schildern, führen uns in komprimierter Weise die Essenz ihres Lebens vor Augen, die Wahrheit ihrer Liebe. Ich werde die Chronologie dieses Schlußteils unter den Stichworten « Verlebendigung », « Erinnerung und Wunsch », « scheinbare Erfüllung », « Desillusionierung », « Liebe » und « Transzendenz » nachzeichnen und damit den Grundstein für eine philosophische Deutung der Erzählung legen.

Verlebendigung

Der Umschlag aus der oberflächlichen Heiterkeit des Abends in den Ernst der letzten Dinge ereignet sich während des Abschiedszeremoniells: Gabriel zieht sich von der Tür ins Innere des Hauses zurück. Er steht im dunklen Teil des Flurs und blickt die Treppe hinauf. Er sieht eine Frau, auch sie im Schatten, deren Gesicht er nicht erkennen kann. An den Farben ihres Rockes identifiziert er sie: « Es war seine Frau. Sie lehnte am Geländer und hörte auf etwas »,[14] auf ein altes, melancholisches Lied, das der stimmlich etwas unpäßliche Opernsänger vorträgt.

Über die Reglosigkeit seiner Frau erstaunt, wird Gabriel in eine ästhetische Betrachtung versetzt: « In ihrer Haltung lagen Anmut und Geheimnis, als sei sie ein Symbol für irgend etwas [...]. Wäre er Maler, er würde sie in dieser Haltung malen [...]. *Ferne Musik* würde er das Bild nennen, wäre er Maler » (215). Joyce beschreibt hier zunächst, daß zwischen den Eheleuten eine bestimmte Form von Fremdheit herrscht, die man mit Heidegger als « Befremdlichkeit »[15] bezeichnen könnte: eine Fremdheit, die daraus entspringt, daß die alltägliche Situation ihres Zusammenlebens, die durch die oberflächliche Geselligkeit des Festes repräsentiert wird, durchbrochen ist. Sie erscheint ihm fremd, geheimnisvoll, weil sie sich beide auf einen Moment von der Feier distanziert haben, nicht mehr die sind, als die sie sich normalerweise wahrnehmen. Dies zeigt seine erste affektive Regung, das Erstaunen, dem nur erst das Verstehen innewohnt, *daß* er sie nicht mehr und auch noch nicht wieder versteht. Gabriel verhält sich sodann zu diesem Nichtverstehen ästhetisch-distanziert: Er möchte die Fremdheit zugleich überbrücken und bewahren.

Daß ihm dies nicht gelingt, macht den nächsten Umschlagspunkt der Erzählung aus: Nach einem kurzen, von *small talk* mit den verbliebenen Mitgästen geprägten Intermezzo kehrt Gabriel in die Beobach-

14 J. JOYCE, « Die Toten », in: ders., *Dubliner*, übertr. von D. E. Zimmer, Frankfurt a. M. 1987, S. 215. Künftig erfolgen die Nachweise direkt am Ort.

15 Vgl. *Was ist Metaphysik?*, a. a. O., S. 113.

terposition zurück, nimmt zunächst die unverändert reglos-abwesende Haltung seiner Frau wahr, doch dann «wandte sie sich zu ihnen um, und Gabriel sah, daß auf ihren Wangen Farbe war und daß ihre Augen glänzten. Eine jähe Freudenflut sprang in seinem Herzen auf» (217). Die distanzierte Haltung des ästhetischen Beobachters schlägt in eine lebendige, von Freude und Glück geprägte emotionale Bewegung um. Entsprechen sich die Eheleute zunächst in ihrer reglosen Haltung im Schatten der Treppe (das im weiteren Verlauf immer zentraler werdende Todesmotiv klingt schon an), so hier in der Bewegtheit ihres Gefühlslebens. So scheint es zumindest. Blickt man genauer hin, so beschreibt Joyce, daß dem unmittelbaren Umschlag aus der distanzierten Beobachterhaltung in die affektive Regung der Freude eine Deutung zugrundeliegt: Gabriel *glaubt* zu verstehen, daß die Gesichtsfarbe und der Glanz in den Augen seiner Frau Ausdruck von Freude und Glück sind. Ob dem wirklich so ist, erfahren wir erst später. Zunächst nimmt Joyce den Gemütszustand des Mannes näher in Augenschein.

Erinnerung und Wunsch

Der kurze Spaziergang vom Haus der Tanten durch die «dunkel verhangene Luft» auf der Suche nach einer Droschke führt zunächst vor, wie sich das Glück des Mannes von seiner Genese aus dem Blick in das Gesicht der Frau loslöst und eine Eigendynamik gewinnt, die den gesamten Zustand Gabriels, seine Gefühle, Gedanken und leiblichen Regungen umfaßt. Sie geht mit dem Opernsänger vor ihm her: «Die Anmut ihrer Haltung war dahin, doch Gabriels Augen glänzten noch immer vor Glück. Das Blut jagte hämmernd durch seine Adern; und ein Aufruhr von Gedanken ging ihm durch den Kopf, stolz, freudig, zärtlich, beherzt» (218).

Dieser «Aufruhr» erweist sich näher als Ausdruck einer Erinnerungsbewegung: «Augenblicke ihres geheimen gemeinsamen Lebens barsten wie Sterne in seiner Erinnerung» (218), Fragmente der wenigen hohen Augenblicke des Glücks, unscheinbare Szenen, deren Bedeutung nur ihm und (vielleicht) ihr bekannt ist (er streichelt einen Brief, den sie ihm geschickt hat; sie stehen auf dem Bahnsteig, er steckt ihr das Billet in ihren Handschuh); Augenblicke jedenfalls, die sich aus den «Jahren ihres stumpfen gemeinsamen Lebens» (219) abheben. Diese wenigen Momente des Glücks, die der Lauf der Zeit schon fast vergessen gemacht hatte und die er nun unverhofft wiedererlebt, erwecken in Gabriel den Wunsch, sie seiner Frau ins Gedächtnis zu rufen und sie dadurch der Trostlosigkeit des alltäglichen Zusammenlebens zu entheben. «Denn

die Jahre, fühlte er, hatten seine und ihre Seele nicht ausgelöscht. Ihre Kinder, seine Schriftstellerei, ihre Haushaltssorgen hatten das zärtliche Feuer ihrer Seelen nicht ganz ausgelöscht» (219).

Dies ist jedoch nur die eine Seite des Wunsches: Gabriel möchte die Erinnerung auch in ihr entzünden, um einen neuen dieser hohen Augenblicke gemeinsam zu erleben. Sie entsteigt der Droschke und «lehnte sich einen Augenblick auf seinen Arm», eine Berührung, die vor dem Hintergrund der Erinnerungen in ihm einen «stechenden Schmerz der Begier» erweckt: «Er hatte das Gefühl, daß sie ihrem Leben und ihren Pflichten entkommen waren, entkommen ihrem Heim und ihren Freunden, daß sie mit wilden und widerstrahlenden Herzen zu einem neuen Abenteuer davongelaufen waren» (220).

Die bislang nachgezeichnete Bewegung des Textes, die vom Blick in die Augen der Frau, der in ihm Freude erzeugt, über die Erinnerung an die wenigen Augenblicke des Glücks bis zum Wunsch nach einem emphatischen Neubeginn verläuft, ist durch das spezifische Verstehen bestimmt, das den Gefühlsphänomenen selbst inhäriert. Man darf die Deutungen, die Gabriel vornimmt – daß der Glanz in ihren Augen ein Zeichen von Glück ist, daß die erinnerten Augenblicke für sie dieselbe Bedeutung haben wie für ihn, daß sie beide in diesem Moment frei von der deprimierenden Ereignislosigkeit des alltäglichen Lebens sind und sich ein neues Abenteuer wünschen –, nicht als Reflexionen auf die eigenen Gefühle auffassen, sondern als Interpretationen, die diese unmittelbar selbst leisten und in denen ein zentraler Aspekt ihrer Rationalität zum Ausdruck kommt.

Genauer gesagt kommt hier bereits, und das wird im weiteren Verlauf des Textes noch klarer, der *notwendig* deutende, über das Verstehen des eigenen Zustands hinausreichende Charakter derjenigen Gefühle zur Sprache, die auf den anderen gerichtet bzw. mit ihm verbunden sind. Denn Gabriel versteht nicht nur – um mit Heidegger zu sprechen –, wie *ihm* ist und wird,[16] sondern glaubt auch zu verstehen, wie *ihr* ist und wird, daß sich ihre Gefühle grundlegend entsprechen.

Scheinbare Erfüllung

Im Hotel angekommen, setzt er sein Projekt um: Er nennt ihren Namen, «sie wandte sich langsam vom Spiegel fort und kam den Lichtstreif entlang auf ihn zu. Ihr Gesicht sah so ernst und abgespannt aus, daß Ga-

16 Vgl. *Sein und Zeit,* a. a. O., S. 134: «Die Stimmung macht offenbar, ‹wie einem ist und wird›».

briel die Worte nicht über die Lippen kamen. Nein, es war noch nicht der Augenblick» (221 f.).

Das Scheitern seines Vorsatzes durchbricht die Unmittelbarkeit des affektiven Verstehens; fortan, fast bis zum Ende der Erzählung, herrscht ein Mißverhältnis zwischen Gabriels Gefühlen und seinem Verhalten gegenüber Gretta, welches auf das nun einsetzende ausdrückliche, distanzschaffende Nachdenken über seine Gefühle und über die Gefühle und das Verhalten seiner Frau zurückgeht. Seine Gefühle werden vor allem von strategischen Überlegungen gesteuert und bestimmt: «Da er fürchtete, daß Verzagtheit ihn überkommen würde», beginnt er ein oberflächliches Gespräch, begibt er sich in die abwartende Haltung desjenigen, der sein Unternehmen auf einem Umweg zu verwirklichen trachtet. «Mit verstellter Stimme» verbirgt er seinen Ärger über ihre Geistesabwesenheit. Es ist der Ärger des Enttäuschten, der das auf Entsprechung ausgerichtete Begehren in den Wunsch, «sie zu überwältigen», umschlagen läßt: «Es verlangte ihn, Herr ihrer sonderbaren Stimmung zu werden» (222).

In dem Moment, in dem die fehlende Entsprechung das Begehren agonal transformiert, der Mann in sich verschlossen, allein seinem «Fieber von Wut und Begierde» (222) ausgesetzt ist, tritt sie auf ihn zu,

> «reckte sich plötzlich auf Zehenspitzen, legte ihre Hände leicht auf seine Schultern und küßte ihn [...]. Sein Herz floß über vor Glück. Genau als er es sich wünschte, war sie von sich aus zu ihm gekommen. Vielleicht waren ihre Gedanken mit den seinen gleichgelaufen. Vielleicht hatte sie das ungestüme Begehren gespürt, das in ihm war, und nun war sie in der Stimmung, nachzugeben. Jetzt, da sie ihm so leicht zugefallen war, fragte er sich, warum er so verzagt gewesen war» (223).

Joyce führt an dieser Stelle vor, daß das Verstehen, das in den intersubjektiven Gefühlen liegt, nicht einfach nur eine erschließende, sondern zugleich eine verschließende Komponente besitzt. Das Glück über die Zuwendung der Frau läßt ihn vergessen, daß sie gerade nicht «genau als er es sich wünschte, von sich aus zu ihm gekommen war», sondern als er es sich *nicht* wünschte, als er in seinem «Fieber aus Wut und Begierde» ganz in sich selbst verstrickt, auf sich selbst fixiert war. Das verschließende Moment der Gefühle zeigt sich im aktuellen Kontext darin, daß Gabriel die Genese seines (und man wird sagen dürfen: des) Glücks nicht versteht: daß es unverhofft, unintendiert eintritt. Allerdings scheint der Hintergrund der vorhergegangenen Enttäuschung noch in das Glücksgefühl hinein: Der Entsprechung, die er jetzt erhofft, ist ein zweifelndes «Vielleicht» beigemischt.

Desillusionierung

Der für den weiteren Verlauf wichtigste Umschlag der Erzählung ereignet sich in dem Moment, in dem Gabriel, seine Frau sanft umarmend und an sich heranziehend, glaubt, daß jetzt sein Wunsch in Erfüllung gehen wird, und fragt, woran genau sie denke. Virtuos als permanenter Stimmungs- und Affektwechsel inszeniert, dem Gabriel unterliegt, führt Joyce dessen radikale Ent-täuschung vor, sobald er den Grund für das ambivalente Verhalten Grettas erfährt, für den anfänglichen Glanz ihrer Augen, für ihren Ernst im Hotelzimmer.

Es ist das Lied, das der Opernsänger im Haus der Tanten gesungen hat, an das sie denkt. Gretta reißt sich nach dieser Antwort von ihm los, läuft zum Bett und verbirgt ihr Gesicht. Er reagiert mit Erstaunen und Reglosigkeit, zum zweiten Mal im Verlauf des Abends, und es ist auch hier so, daß dieser Affekt eine erneute Bewegung des Verstehenwollens einleitet, die zunächst auf die Kenntnis äußerer Fakten zielt. Er möchte wissen, warum sie das Lied zum Weinen bringt. Sie antwortet, daß es sie an einen Jungen von früher erinnert, namens Michael Furey, mit dem sie vor der Zeit mit Gabriel bekannt war, als sie noch auf dem Land bei ihrer Großmutter wohnte: « Er hat dieses Lied oft gesungen, *Die Dirn von Aughrim*. Er war sehr zart [...]. Ich sehe ihn so deutlich vor mir, sagte sie nach einer kurzen Weile. Was hatte er für Augen: große dunkle Augen! Und was für ein Ausdruck war in ihnen – ein Ausdruck! » (224).

Gabriels Zustand wandelt sich im Verlauf dieser Enthüllung von dem anfänglichen Erstaunen zunächst in « dumpfen Zorn », den er durch einen distanziert-ironischen Ton, der seine Befragung charakterisiert, verbirgt; sodann in das Mißtrauen, sie könnte einen Geliebten haben, den sie regelmäßig besucht, das er durch den gleichgültigen Gestus kaschiert, mit dem er seine Fragen vorbringt. Doch dann erfährt er, daß es sich um einen Toten handelt, an den Gretta denkt. « Er starb, als er erst siebzehn war. Ist es nicht furchtbar, so jung zu sterben? » (224).

Mit diesen Worten ist die Enttäuschung des Mannes vollendet: Sein affektiver Zustand schlägt nochmals um, er fühlt sich gedemütigt und beschämt, und er versteht auf diese Weise, daß Gretta und er in den letzten Stunden zwar von identischen Gefühlen geleitet worden sind, daß jedoch deren Anlaß, Gegenstand und Grund nicht übereinstimmen, und sich seine Wünsche somit als Illusionen herausstellen:

> « Während er voll gewesen war von Erinnerungen an ihr geheimes gemeinsames Leben, voll von Zärtlichkeit und Freude und Begehren, hatte sie ihn in Gedanken mit einem anderen verglichen. Scham über sich selber überfiel ihn. Er sah sich als eine lächerliche Gestalt, die seinen Tanten wie ein Laufbursche zur

Hand ging, einen nervösen wohlmeinenden Sentimentalen, der vulgärem Volk Reden hielt und seine eigenen tolpatschigen Begierden idealisierte» (225).

Das Verstehen des illusionären Charakters seiner Gefühle trägt hier zunächst einen deutlich selbstmitleidigen Zug. Gabriel ist ganz auf sich selbst zurückgeworfen und versteht dementsprechend auch nur erst, wie ihm ist. Wie ihr ist und wird, dies zu verstehen gelingt ihm erst im Anschluß an den nächsten starken Stimmungswechsel. Zunächst wandelt sich sein Selbstmitleid in eine resignative Trauer, als sie ihm gesteht, daß sie in den Jungen verliebt gewesen ist, sich «viel aus ihm gemacht» (225) hat. Man sieht: Die Eheleute entsprechen sich auch hier in ihrer Stimmung – beide trauern –, nicht jedoch in dem Anlaß und dem Grund der Trauer. Neu ist hierbei allerdings, daß Gabriels Trauer gerade Ausdruck dessen ist, daß er diese fehlende Entsprechung versteht.

Der resignative, unemphatische Charakter seiner Trauer verschwindet, sobald Gretta ihm auf seine Frage: «Und woran ist er so jung gestorben, Gretta? Schwindsucht, ja?», die er eher beiläufig stellt, um das Gespräch zum Abschluß zu führen, antwortet: «Ich glaube, er ist meinetwegen gestorben» (225). Diese Antwort führt Gabriel zunächst jäh zu Bewußtsein, daß der junge Michael für seine Frau eine einzigartige Bedeutung besitzen muß, ohne schon zu verstehen, worin genau sie besteht. Er macht sich deshalb «mit einer Anstrengung der Vernunft» von dem «unbestimmten Schrecken» frei, der ihn bei der Antwort überkommt, dem Gefühl, «als träte in dieser Stunde, da er zu triumphieren gehofft hatte, ein ungreifbares und rachsüchtiges Wesen gegen ihn auf und sammelte in seiner unbestimmten Welt Kräfte gegen ihn» (225). Er verhält sich sanft, stellt sein insistierendes Fragen ein, das mehr einem Verhör als einem Gespräch gleicht, «denn er spürte, daß sie ihm von sich aus erzählen würde» (225).

Mit diesem vorsichtigen, seinlassenden Verhalten, dem «spürenden» Verstehenwollen, gelingt es Gabriel allererst, sich dem Gefühlszustand seiner Frau angemessen zuzuwenden, d. h. so, daß er ihr die Möglichkeit gibt, das, was sie mitteilen möchte, auch von sich aus und in der ihr eigenen Weise zu erzählen: Im Winter, kurz bevor Gretta von ihrer Großmutter weg- und in die Stadt zieht, erkrankt Michael schwer. Sein Zustand verschlechtert sich permanent, man läßt sie nicht zu ihm, deshalb schreibt sie ihm, sie werde nach Dublin ziehen, im Sommer aber zurückkehren. Am Abend vor ihrer Abreise hört sie, «wie Steinchen gegen das Fenster geworfen werden» (226). Es regnet, sie kann durch das Fenster nichts erkennen, deshalb rennt sie aus dem Haus, «und da stand der arme Kerl hinten im Garten und zitterte vor Kälte

[...]. Ich flehte ihn an, sofort nach Hause zu gehen, und sagte ihm, er würde sich im Regen den Tod holen. Aber er sagte, er wolle gar nicht leben. Ich sehe seine Augen ganz, ganz deutlich vor mir! Er stand am Ende der Mauer, wo ein Baum war» (226). Michael geht nach Hause, eine Woche später ist er tot.

Gretta bricht ihre Erzählung ab, wirft sich «mit dem Gesicht nach unten auf das Bett und schluchzte in die Bettdecke hinein. Gabriel hielt ihre Hand unentschlossen noch einen Augenblick länger, und dann, da er sich scheute, in ihren Schmerz einzudringen, ließ er sie sanft fallen und ging leise zum Fenster» (227). Die Behutsamkeit und Scheu, mit der er sich seiner Frau zuwendet, ist die Haltung, aus der heraus er nun beginnt, in einem grundlegenden und umfassenden, durchaus philosophischen Sinne die Bedeutung ihres Lebens und ihrer Liebe zu verstehen, zu erreichen, was seinen bisherigen Verstehensversuchen, dem ästhetisch-distanzierten, dem wunschbestimmt-illusionären und dem von Mißtrauen und Enttäuschung geprägten forschenden Zugriff versagt geblieben ist.

Liebe

Ein Zeilenabstand verrät uns, daß einige Zeit vergangen sein muß. Mittlerweile schläft Gretta fest, Gabriel beobachtet «ohne Groll» ihr Haar, lauscht auf ihren Atem und beginnt – indem er sich gleichsam in die ursprünglichste Dimension ihres Lebens versenkt – nachzudenken. Diese Bewegung läßt sich in drei Phasen rekonstruieren: Zunächst stellt sich eine Fremdheit ein, die ein Stück weit an diejenige erinnert, die wir anfangs wahrgenommen haben, als Gabriel Gretta im Schatten der Treppe gesehen hat: «Er betrachtete sie im Schlaf, als hätten er und sie niemals als Mann und Frau zusammengelebt» (227). Diese Fremdheit bringt einerseits zum Ausdruck, daß ihm die «armselige Rolle», die «er, ihr Mann, in ihrem Leben gespielt hatte», bewußt geworden ist. Andererseits jedoch ist hiermit, wie schon zu Beginn, gerade das Moment einer neuen Annäherung gesetzt: einer Annäherung des Mannes an das *frühere* Leben seiner Frau, an das Leben, das er bisher nicht kannte:

> «Als er sich vorstellte, wie sie damals gewesen sein mußte, in jener Zeit ihrer ersten mädchenhaften Schönheit, zog ein sonderbares freundliches Mitleid mit ihr in seine Seele ein. Er gestand nicht einmal sich selbst gerne ein, daß ihr Gesicht nicht mehr schön war, doch er wußte, daß dies nicht mehr das Gesicht war, für das Michael Furey dem Tode getrotzt hatte» (227).

Es ist diese Annäherung im Fremdwerden, das Gefühl eines «sonderbaren freundlichen Mitleids», die ihm die Grundbedingung allen Lebens,

Vergänglichkeit und Todesbestimmtheit, in aller Deutlichkeit vor Augen führt: Er läßt die Feier Revue passieren, erinnert sich der Anzeichen eines baldigen Todes seiner Tante Julia, antizipiert ihren Tod, das Begräbnis und die Sinnlosigkeit seiner Trostversuche gegenüber den Hinterbliebenen. Vor Kälte fröstelnd, legt er sich vorsichtig unter die Bettdecke zu seiner Frau, und was nun folgt, ist eine großartige Vision einer Einheit zwischen den Lebenden und den Toten, zu der das Verstehen der beiden Liebesbeziehungen, die Joyce beschrieben hat, der Liebe zwischen Gretta und Michael und der zwischen Gabriel und Gretta, überleitet:

> «Einer nach dem anderen wurden sie alle zu Schatten. Es war besser, kühn in jene andere Welt überzugehen, in der ganzen Glorie einer Leidenschaft, als kläglich vor Alter zu schwinden und zu verwelken. Er dachte daran, wie sie, die neben ihm lag, so viele Jahre lang das Bild der Augen ihres Liebhabers in ihrem Herzen verschlossen hatte, als er ihr gesagt hatte, daß er nicht mehr leben wolle. Großmütige Tränen füllten Gabriels Augen. Er hatte keiner Frau gegenüber je Ähnliches empfunden, aber er wußte, daß solch ein Gefühl Liebe sein mußte» (228).

Der tragische Höhepunkt dieses Verstehensprozesses ist die Einsicht Gabriels, daß er selbst nie wirklich geliebt hat, im Unterschied zu Michael und zu seiner Frau, daß das erinnerte gemeinsame Glück mit Gretta nicht mit dem Glück zu vergleichen ist, das in der letzten Begegnung der beiden jungen Liebenden lag. Der junge Michael Furey hat geliebt, weil er die transzendierende Kraft dieses Gefühls in eine Haltung überführt hat, die ihn dem Tode trotzen ließ, weil er die Macht der Liebe über die Macht des Todes gestellt hat. Der Junge hat nicht deshalb nicht mehr leben wollen, weil er krank war und sein Tod bevorstand, sondern weil er in radikaler, kompromißloser Weise der Bewegung der Liebe gefolgt ist. Und: Gabriel erkennt, daß Michael gesiegt hat, denn es ist der Blick seiner Augen, der Grettas Leben Sinn verleiht.

Es ist die wohl einzigartige Kraft dieser Liebe, die Gabriel jetzt zu fühlen vermag, indem er gerade erkennt, daß er selbst nie geliebt hat:

> «Die Tränen strömten ihm dichter in die Augen, und in der teilweisen Dunkelheit glaubte er die Gestalt eines jungen Mannes unter einem triefenden Baum zu sehen. Andere Umrisse waren nahe. Seine Seele hatte sich jener Region genähert, wo die unermeßlichen Heerscharen der Toten ihre Wohnung haben. Er war sich ihrer unsteten und flackernden Existenz bewußt, aber er konnte sie nicht fassen. Seine eigene Identität entschwand in eine graue ungreifbare Welt: die kompakte Welt selbst, die sich diese Toten einstmals erbaut und in der sie gelebt hatten, löste sich auf und verging» (228).

Hiermit ist der Endpunkt des Verstehensprozesses erreicht, den die Liebe seiner Frau zu Michael in Gabriel auslöst: Gabriel beginnt zu lieben, indem er der transzendierenden Bewegung folgt, die die Differenz zwischen der Welt der Lebenden und der der Toten auflöst. Die unterschiedslose Einheit der beiden Welten ist es, auf die das Liebesphänomen zielt, das Joyce beschreibend deutet. Darin liegt aber: Lieben ist etwas Un- und zugleich Übermenschliches. Es zielt auf den Tod, und es überschreitet die Grenzen unserer mundanen Existenz.

Die Wahrheit über die hohen Augenblicke, die Gabriel erinnert hat, stellt sich von hier aus als Wahrheit über die Grenze ein, die wir erreichen, wenn wir eine Liebe *leben* wollen. Der eruptive, diskontinuierliche Charakter dieser Augenblicke, die Unmöglichkeit, ihnen Dauer zu verleihen und der merkwürdige Umstand, daß sie gleichwohl das einzig wahrhaft Bleibende darstellen, als das einzig Bedeutsame erinnert werden, gründet, folgt man Joyce, darin, daß die Bewegung der Liebe auf die Aufgabe der Grenzen des Individuums, auf den Tod zielt, und damit, will man dieser Bewegung in ihrer kompromißlosen Radikalität nachgehen, ein Vertrauen erfordert, daß der Tod kein Letztes ist. Behutsam zielt der Schluß der Erzählung auf diesen Punkt.

Transzendenz

> «Es pochte ein paarmal leise an die Scheibe, und er wandte sich zum Fenster um. Es hatte wieder zu schneien begonnen. Er beobachtete schläfrig die Flokken, silbern und dunkel, die schräg zum Lampenlicht fielen. Die Zeit war für ihn gekommen, seine Reise gen Westen anzutreten. Ja, die Zeitungen hatten recht: Schneefall in ganz Irland. Schnee fiel überall auf die dunkle Zentralebene, auf die baumlosen Hügel, fiel sacht auf den Bog of Allen, und, weiter gen Westen, fiel er sacht in die dunklen aufrührerischen Wellen des Shannon. Er fiel auch überall auf den einsamen Friedhof oben auf dem Hügel, wo Michael Furey begraben lag. Er lag in dichten Wehen auf den krummen Kreuzen und Grabsteinen, auf den Speeren des kleinen Tors, auf den welken Dornen. Langsam schwand seine Seele, während er den Schnee still durch das All fallen hörte, und still fiel er, der Herabkunft ihrer letzten Stunde gleich, auf alle Lebenden und Toten» (229).

Joyce bindet am Schluß seiner Erzählung die Liebesbewegung Gabriels, die als Grenzerfahrung und Grenzüberschreitung, als ein aktives Transzendieren bestimmt werden könnte, das die individuelle Identität auflöst, in ein alle Lebenden und Toten gleichermaßen umgreifendes Geschehen ein. Das Bild des Schneefalls beschreibt eine entsubjektivierte Stimmung, für die uns der Begriff fehlt, eine kosmische Atmosphäre, die durch Stille, Gleichmäßigkeit und Behutsamkeit charakteri-

siert ist. Gabriel ist nicht mehr der Träger dieses Gefühls, die Erzählperspektive löst sich stetig von seinem Innenleben ab. Nicht mehr er und sein Blick, sondern der Schnee und seine Bewegung nehmen die Stelle des Protagonisten ein.

Joyce überläßt es dem Leser, das Einheits- und Todessymbol des Schneefalls genauer auszudeuten. Wir können es vom Tode her lesen: als Einheit der Lebenden und der Toten unter der Bestimmung des Todes, als Ausdruck der Todesbestimmtheit allen Lebens. Die Bewegung des Schnees verweist dann auf die gewisse, unaufhaltsame Ankunft des Todes. Wir können es aber auch von der Liebe und damit von *dem* Leben her lesen, das die Liebe intendiert: als Einheit der Liebenden über den Tod hinaus. Der Schneefall meint dann die «Herabkunft der letzten Stunde» aller Lebenden und Toten als eine Transzendenz, die keinen eruptiven Charakter besitzt, nicht als Einbruch erscheint, sondern als eine behutsame Niederkunft. Joyce zielt wohl eher auf die letzte Deutung, und zwar deshalb, weil er versucht, die Radikalität des Liebesphänomens zum Ausdruck zu bringen, zu zeigen, daß das Gefühl der Liebe im Kern ein metaphysisches Phänomen ist.

III

Ich bin mir darüber im klaren, daß ich im Grunde nur den Ansatz zu einer Interpretation der Bedeutung, die den Gefühlen in der Erzählung «Die Toten» zukommt, vorgelegt habe. Die Aufgabe eines systematisch ausgerichteten zweiten Durchgangs durch den Text würde darin bestehen, das komplexe Geflecht von primär affektiv und primär kognitiv bestimmtem Verstehen aufzuklären, und zwar auf der Basis einer Klassifikation der verschiedenen Gefühlsphänomene, die Joyce beschreibt. Es müßten vor allem die unterschiedlichen Weisen analysiert werden, in denen das Verstehen der Gefühle selbst und das distanzschaffende Nachdenken über dieses affektspezifische Verstehen einander bestimmen können. Als eigene Klasse wären erstens die Gefühle des Erstaunens und Entsetzens zu untersuchen, die nur in einem schwachen Sinne verstehend sind, weil sie nichts als das pure Faktum des Nicht-mehr-und-noch-nicht-wieder-Verstehens zum Ausdruck bringen. Zweitens ließen sich das Zusammenspiel und die Differenzen der positiven, auf den anderen gerichteten Gefühle der Freude, des Glücks und der Liebe, herausarbeiten. Ein besonderes Augenmerk sollte zum einen auf der Wunschkomponente dieser Gefühle liegen, zum andern müßte man

versuchen, die verschiedenen Formen von Liebe, die Joyce beschreibt, genauer voneinander abzuheben, gerade auch im Rekurs auf die philosophische Tradition. Drittens wären die Gefühle, die Ausdruck von Enttäuschung sind, also Zorn, Ärger und Wut, näher zu untersuchen, insbesondere hinsichtlich des Zusammenhangs zwischen ihrer selbstbezüglichen und ihrer auf Machtausübung über den anderen ausgerichteten Komponente. Schließlich wäre die Genese der Gefühle, in denen das emotionsspezifische Verstehen zuletzt keine verschließende Komponente mehr aufweist, genauer zu bestimmen, also vor allem die der Phänomene Scham, Mitleid und Trauer.

Gleichwohl lassen sich an Ort und Stelle vier philosophisch relevante Ergebnisse festhalten: Erstens bringt die Erzählung deutlich zum Ausdruck, daß uns Gefühle mit der Faktizität unserer Existenz konfrontieren. Der permanente Stimmungs- und Affektwechsel, das Hin- und Hergeworfenwerden zwischen verschiedenen emotionalen Zuständen, verweist auf die fehlende Selbstmächtigkeit menschlichen Daseins, die sich hier in der Angewiesenheit auf den anderen artikuliert.[17]

Zweitens bringt der Text zur Darstellung, daß es ein spezifisches Verstehen gibt, das in den Gefühlen selbst liegt, ein praktisches Wissen darum, «*wie* einem ist und wird». In allen Gefühlen liegt ein wertender Bezug auf das eigene Leben, der situationsgebunden, punktuell und flüchtig, aber auch situationsübergreifend, nachhaltig und grundsätzlich ausfallen kann.[18]

Drittens läßt sich an der Erzählung aufzeigen, daß insbesondere die intersubjektiven Gefühle zugleich erschließend und verschließend sind. Auf den anderen gerichtete Gefühle erschließen mir – dies läßt sich den Beschreibungen Joyces entnehmen – primär, daß ich bin und wie mir ist, und zwar in bezug auf das gemeinsame Leben mit dem anderen. Sie verschließen mir aber zugleich tendenziell, daß ich *nicht* der andere bin, indem sie mir eine vollständige Entsprechung zwischen meinen Gefühlen und denen des anderen suggerieren. Man könnte sagen: Sie erzeugen einen notwendigen, unvermeidbaren Schein. Hierbei gilt es jedoch mit Joyce zu beachten, daß die verschließende Komponente der intersubjektiven Gefühle gleichwohl nicht als Zeichen *bloßen* Scheins, purer Unwahrheit aufgefaßt werden darf. Denn diese Gefühle sind, in

17 Vgl. zu diesem komplexen Thema *Sein und Zeit,* a.a.O., S. 134–138; Verf., *Heideggers Theorie der Befindlichkeit,* a.a.O., S. 45–65.

18 Den Wertaspekt arbeitet E. Tugendhat (vgl. Anm. 7) heraus, indem er die Affekttheorie Kennys und die Stimmungstheorie Heideggers aufgreift und miteinander verbindet.

einem schwachen Sinne, strukturell Transzendenzphänomene, sofern wir uns affektiv von uns selbst lösen und über uns hinaus treiben, uns auf den anderen hin überschreiten.

Viertens schließlich können wir in einer grundsätzlichen Hinsicht mit Joyce auf Heideggers Freiburger Antrittsvorlesung zurückblicken. Der Erzählung läßt sich der Hinweis darauf entnehmen, daß das Programm von *Was ist Metaphysik?* nicht schon deshalb scheitert, weil Heidegger zeigen wollte, daß es bestimmte ausgezeichnete Gefühle sind, die uns mit den «letzten» Fragen konfrontieren. Joyce führt vor, daß die für unser Leben wichtigsten positiven Gefühle von Glück und Liebe in einem noch stärkeren Sinne metaphysische Phänomene sind, als Heidegger dies für die Angst nachweisen wollte. Während die Angst laut Heidegger letztlich auf das In-der-Welt-Sein, unser praktisches Leben, zurückbezogen bleibt,[19] überschreiten wir uns als Liebende derart radikal – und dies ist für Joyce nicht einfach etwas «Positives», sondern hierin nimmt er einen fundamentalen Zwiespalt unseres Daseins wahr –, daß wir auch unsere Vergänglichkeit transzendieren wollen, nicht mehr die, die wir sind, sein wollen.

19 Vgl. *Was ist Metaphysik,* a.a.O., S. 114: «Würde das Dasein im Grunde seines Wesens nicht transzendieren [...], dann könnte es sich nie zu Seiendem verhalten, also auch nicht zu sich selbst».