



INKA MÜLDER-BACH

Kommunizierende Monaden. Herders literarisches Universum

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation: Sinne und Verstand. Ästhetische Modellierungen der Wahrnehmung um 1800. Hrsg. von Caroline Welsh / Christina Dongowski / Susanna Lulé. Würzburg 2001, S. 41-52.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/herder/muelder-bach_monaden.pdf>

Eingestellt am 23.01.2004

Autor

Prof. Dr. Inka Mülder-Bach
Ludwig-Maximilians-Universität München
Institut für Deutsche Philologie
Schellingstr. 3
80799 München
Telefon: (089) 2180 - 3375

Emailadresse: <muelder-bach@germanistik.uni-muenchen.de>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Inka Mülder-Bach: Kommunizierende Monaden. Herders literarisches Universum (23.01.2004). In: Goethezeitportal. URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/herder/muelder-bach_monaden.pdf> (Datum Ihres letzten Besuches).

INKA MÜLDER-BACH

Kommunizierende Monaden. Herders literarisches Universum

I.

„Auf die Schiffe, ihr Philosophen“: diese schöne Losung aus Nietzsches *Fröhlicher Wissenschaft* könnte auch als Motto des *Journals meiner Reise im Jahr 1769* dienen, in dem Johann Gottfried Herder die Seefahrt, die ihn im Juni 1769 von Riga über Dänemark nach Frankreich führte, als intellektuelles Abenteuer und Aufbruch zu neuen Ufern des Lebens und des Wissens festhält. Für das schon Geleistete und Verwirklichte hat der „Philosoph auf dem Schiffe“ (HW 9/2, S. 11)¹, als den Herder sich auf den ersten Seiten seines Journals präsentiert, nur Verachtung übrig. Zu einem „Tintenfaß von gelehrter Schriftstellerei“, einem „Repositorium voll Papiere und Bücher“ (ebd., S. 13) sei er verkommen, so stimmt er den zeittypischen Ton der Gelehrtenkritik an. Doch von der Reise erhofft er sich die Wiedergeburt zu einem „Menschlichen Leben“ (ebd., S. 12). Er wird sich die toten und entfremdeten Wissensbestände noch einmal neu und lebendig aneignen und nicht eher ruhen, „bis ich mir selbst alles weiß; da ich bis jetzt mir selbst Nichts weiß“ (ebd., S. 16). Und er wird in sich ausbilden, was er schmerzlicher als alles andere vermißt, das Gefühl der Gegenwart, die Fähigkeit zu Glück und Genuß. Denn wie alle „Vielbelesnen und Zuviellesenden [...]“, die nicht Lebhaftigkeit genug haben, zu lesen, als ob man sähe, fühlte, selbst empfände“ oder „durch zu Überhäuftes, schwächliches, Zerstreutes Lesen sich selbst aufopfern“ (ebd., S. 126), sieht Herder sich dazu verdammt, in einem Schattenreich von Abwesenheiten zu leben:

Womit habe ichs in meinem vergangnen Zustande verdient, daß ich nur bestimmt bin, *Schatten zu sehen*, statt *würkliche Dinge* mir zu erfüllen. Ich genieße wenig,

¹ Zitate aus Werken Herders werden im fortlaufenden Text nach folgenden Ausgaben belegt: Johann Gottfried Herder: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Bernhard Suphan. 33 Bde. Berlin 1877 ff., Repr. Hildesheim 1967 (zitiert als HSW mit Band und Seitenangabe); Johann Gottfried Herder: *Werke in zehn Bänden*. Hrsg. von Martin Bollacher u.a. Frankfurt a. M. 1985 (Bibliothek deutscher Klassiker) (zitiert als HW mit Band und Seitenangabe).

d. i. zu viel, im Übermaß und also ohne Geschmack: der Sinn des Gefühls und die Welt der Wollüste – ich habe sie nicht genossen: ich sehe, *empfinde in der Ferne* [...]. Überall also eine aufgeschwellte Einbildungskr[aft] z[um] Voraus, die vom Wahren abirrt, und den Genuß tötet, ihn matt und schläfrig macht, und mir [sic] nur nachher wieder fühlen läßt, daß ich ihn nicht genossen, daß er matt und schläfrig gewesen. So selbst in der Liebe: die immer Platonisch, in der Abwesenheit mehr als in der Gegenwart, [...] in Abstraktionen, in Seelenbegriffen mehr, als in Realitäten empfindet. (Ebd., S. 111f.)

Was Herder hier an sich selbst als pathologische Frucht des gelehrten Zuviellesens diagnostiziert, ist die imaginative Überformung und Verdrängung jenes Vermögens, das er in seinen frühen Schriften gegen Baumgartens Lehre von der „sinnlichen Erkenntnis“ zum Leitvermögen der Ästhetik aufwertet: das Vermögen der Empfindung, der „Sinn des Gefühls“². Um die „Natur“ dieses Vermögens und die Ausarbeitung der Ästhetik als Lehre des Gefühls geht es schon auf den unmittelbar vorangehenden Seiten des *Journals*. Ausgehend von der sensualistischen Leitthese des noch in Riga entstandenen *Vierten Kritischen Wäldchens* (1769), nach der nicht etwa das Auge, sondern die tastende Hand das originäre Organ menschlicher Körpererfahrung sei, notiert Herder skizzenhaft zwei hochambitionierte theoretische Projekte. Das erste – *Von der Bildhauerkunst fürs Gefühl* (HW 9/2, S. 109) – enthält die Disposition der Studien zur Plastik, die ihn das ganze nachfolgende Jahrzehnt beschäftigen werden.³ Es wendet die Leitthese des *Vierten Wäldchens* kunsttheoretisch an, indem es die Bildhauerei als Kunst fühlbarer Körper kategorial von der Malerei als Kunst sichtbarer Flächen unterscheidet und für diese kategoriale Unterscheidung eine Figur als Zeugen aufruft, die, weil sie nicht sehen kann, zeitgenössisch als Inbegriff des Tastenden und Fühlenden galt: die Figur des Blinden. Das zweite Projekt weist auf den Fragment gebliebenen Systementwurf *Vom Sinn des Gefühls* (ca. 1769) und sucht die „Philosophie des Gefühls überhaupt“ (HW 9/2, S. 110) wiederum aus der

² Zu Herders Auseinandersetzung mit Baumgarten vgl. neben den *Kritischen Wäldchen* vor allem seinen kritischen Kommentar zu den ersten Paragraphen der *Aesthetica* und den daraus entwickelten *Plan zu einer Aesthetik* (beide um 1766), die Ulrich Gaier erstmals aus dem Nachlaß ediert hat (HW 1, 659-676).

³ In der Ausgabe Suphans umfassen die Schriften zur *Plastik* neben dem 1778 veröffentlichten Text (HSW 8, 1-87) die nachgelassene *Plastik von 1770* (HSW 8, 116-163) und eine Reihe ebenfalls aus dem Nachlaß edierter Studien und Entwürfe (ca. 1769, HSW 8, 88-115).

spekulativ rekonstruierten Selbst- und Welterfahrung eines Blinden zu entwickeln.

Wie in allen frühen Schriften Herders, so verschränken sich in diesen Skizzen und ihren späteren Ausarbeitungen divergierende Perspektiven.⁴ Als Teil des übergreifenden Projekts einer „Einziehung der Philosophie auf Anthropologie“ (HW 1, S. 132) beziehen sie ihre theoretische Emphase aus der Aufwertung des Körpers zum sinnlichen Apriori und unhintergehbaren Medium aller Erkenntnis. Das ontologische Argument, das dieses Projekt fundiert, zielt auf die Unableitbarkeit des Seins und die Unmittelbarkeit der subjektiven Seinsgewißheit. Diese kann Herder zufolge nicht durch den cartesischen Vernunftschluß des „cogito ergo sum“ demonstriert werden, sondern wird durch das präkognitive innere Körpergefühl spontan beglaubigt: „Ich fühle mich! Ich bin!“⁵ Mit diesem ontologischen Argument verbindet sich eine anthropogenetische Spekulation über das Gefühl als bildende Kraft der organischen Sphäre. In epistemologischer und sinnestheoretischer Hinsicht geht es Herder einerseits um die Auszeichnung des inneren Gefühls als energetischer Nucleus der Begriffsentwicklung, andererseits um die Spezifik des äußeren Gefühls des Tastsinns und seine Differenz insbesondere zum Auge. Das im engeren Sinn kunsttheoretische Argument zielt

⁴ Während der „weimarer“ Herder nach wie vor gegen Goethe und Kant kaum eine Chance hat, hat die gegenwärtige Diskussion um eine kulturwissenschaftliche Reorientierung der Geisteswissenschaften und die Perspektive einer historischen Anthropologie dem „jungen“ eine Renaissance beschert, in deren Zentrum die sprachtheoretischen, ästhetischen und anthropologischen Entwürfe des Frühwerks stehen. Ohne in eine Forschungsdiskussion eintreten zu können, seien an dieser Stelle zumindest einige einschlägige neuere Untersuchungen genannt: Hans-Dieter Irsmscher: Zur Ästhetik des jungen Herder. In: Gerhard Sauder (Hrsg.): Johann Gottfried Herder 1744-1803. Hamburg 1987, S. 43-76. (Studien zum achtzehnten Jahrhundert. Bd. 9); Hans Adler: Die Prägnanz des Dunklen. Gnoseologie – Ästhetik – Geschichtsphilosophie bei Johann Gottfried Herder. Hamburg 1990. (Studien zum achtzehnten Jahrhundert. Bd. 13); Friedhelm Solms: *Disciplina aethetica*. Zur Frühgeschichte der ästhetischen Theorie bei Baumgarten und Herder. Stuttgart 1990. (Forschungen und Berichte der Evangelischen Studiengemeinschaft. Bd. 45); Marion Heinz: Sensualistischer Idealismus. Untersuchungen zur Erkenntnistheorie des jungen Herder (1763-1778). Hamburg 1994. (Studien zum achtzehnten Jahrhundert. Bd. 17); Georg Braungart: Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne. Tübingen 1995 (Studien zur deutschen Literatur. Bd. 130); Inka Mülder-Bach: Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert. München 1998, bes. S. 49-102; Ralf Simon: Das Gedächtnis der Interpretation. Gedächtnistheorie als Fundament für Hermeneutik, Ästhetik und Interpretation bei Johann Gottfried Herder. Hamburg 1998. (Studien zum acht-zehnten Jahrhundert. Bd. 23); Ulrike Zeuch: Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit. Tübingen 2000. (Communicatio. Bd. 22)

⁵ Johann Gottfried Herder: Zum Sinn des Gefühls. In: Hans Dietrich Irsmscher: Aus Herders Nachlaß. In: Euphorion 54 (1960) S. 286-290, S. 287.

auf die Unterscheidung von Bildhauerei und Malerei und die sensualistische Begründung der idealisierten Gestalt der antiken Statue als Norm des fühlbar Schönen. Und schließlich hat Herders Lehre des Gefühls einen medienpoetischen Subtext, der ein Modell gefühlvoller Autor-Leser-Kommunikation unter den Bedingungen des fühllosen Distanzmediums der Schrift entwirft. Im Folgenden soll das zentrale kunst- und sinnestheoretische Argument der *Plastik* auf dieses Modell hin transparent gemacht und die eigentümlich kommunikative Imagination herausgearbeitet werden, die seine Beschreibung steuert.

II.

Zur „Bestätigung“ seines Begriffs der Bildhauerei als einer körperlichen Kunst für das tastende Gefühl ruft Herder im *Vierten Kritischen Wäldchen* ebenso wie in seinen Studien zur *Plastik* den „tiefsinnigen Betrachter“ (HSW 8, 125) aus Winckelmanns *Beschreibung des Apollo im Belvedere* als Kronzeugen auf. Was ihn an dieser Beschreibung fasziniert, ist ihre pygmalionische Signatur, die Inszenierung der Betrachtung als eine erotische Rekreation und Aneignung, die in der Belebung und Vergegenwärtigung der Statue kulminiert: „Mein Bild scheint Leben und Bewegung zu bekommen, wie des Pygmalions Schönheit“⁶ Herders Lektüre von Winckelmanns Text rückt diese pygmalionische Metamorphose allerdings in ein völlig neues Licht. Winckelmann läßt die Belebung aus einem Wechselspiel zwischen Auge und Einbildungskraft hervorgehen, einer imaginativen Intensivierung der Anschauung, als deren Ferment und Movens der homerische Mythos fungiert. Herder dagegen will sie als Leistung einer imaginativen Vertauschung von Auge und Hand verstehen, eines „künstlichen Wechsels des Gesichts mit dem Gefühle“ (HSW 8, 122). Indem der „Sonnenstrahl Stab in die Ferne“ und „das Anschauen unmittelbare Betastung“ (ebd., 126) wird, rundet sich die Statue, die die optische Wahrnehmung in ein „täfellichtes Vieleck“ (ebd., 125) zerlegt, zum schönen plastischen Körper, verwandelt sich ihre Gestalt in eine

⁶ Johann Joachim Winckelmann: *Beschreibung des Apollo im Belvedere*. In: Ders.: *Kleine Schriften. Vorreden., Entwürfe*. Hrsg. von Walther Rehm. Mit einer Einleitung von Helmut Sichtermann. Berlin 1968, S. 267-268, S. 268.

„leibhafte Gegenwart“ (ebd., 32) und eine „lebendige Substanz“ (ebd., 130). Mit dieser Auslegung schreibt Herder Winckelmanns pygmalionischer Betrachtung die sensualistische Sinnestheorie ein, die den Tastsinn als originäres Organ der Erfahrung von Körpern und körperlicher Form behauptet.

Die Initialzündung der sensualistischen Sinnesdebatte war das sogenannte Molyneux-Problem, das John Locke 1690 in seinem *Essay concerning Human Understanding* aufgriff. Das Problem lautete: ob ein Blindgeborener, der sich tastend einen Begriff von Kubus und Kugel erworben hätte, nach einer Heilung imstande wäre, diese Körper mit dem Auge wiederzuerkennen und die optische Wahrnehmung mit der ursprünglichen haptischen zu koordinieren. Als der englische Arzt William Cheselden 1728 von der ersten erfolgreichen Staroperation berichtete, wurde das zunächst spekulativ-philosophisch formulierte Problem auf eine medizinisch-praktische Grundlage gestellt. Die Faszination von Cheseldens Operation lag darin, daß sie eine Urszene der Aufklärung erstellt: die Wissenschaft legt Hand an das Auge des Blinden –, und der Blinde wird sehend. Im Hinblick auf das Molyneux-Problem schien Cheseldens Bericht zu bestätigen, was Locke und Molyneux schon vermutet hatten: daß körperliche Gegenstände nicht zu den originären Inhalten der optischen Wahrnehmung gehören, sondern erst gesehen werden, wenn das Auge gelernt hat, sich gleichsam parasitär die ursprünglichen Erfahrungen der Hand zunutze zu machen. Damit waren die Weichen gestellt für eine Umkehrung der traditionellen philosophischen Hierarchie der Sinne, für eine Abwertung des Auges als Organ der Theoria zugunsten der Hand als Organ der Praxis.

Molyneuxs Frage und Cheseldens Bericht stießen eine Debatte an, an der sich von Locke, Berkeley, Hume und Smith über Voltaire, Buffon, Condillac, Diderot und Rousseau bis zu Lessing, Mendelssohn und Herder alles beteiligte, was in der europäischen Aufklärung Rang und Namen hatte.⁷ Im Verlauf dieser Debatte reicherte sich die zunächst rein epistemologisch formulierte Unter-

⁷ Vgl. hierzu ausführlicher: John W. Davis: The Molyneux Problem. In: *Journal of the History of Ideas* 21 (1960), Nr. 3, S. 392-408; Peter Utz: *Das Auge und das Auge im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit*. München 1990, S. 19-38; Zeuch: *Umkehr der Sinneshierarchie* (Anm. 4) S. 71-166.

scheidung der Sinne allmählich mit kulturkritischen Bestimmungen an. Auge und Hand, so kann man es vor allem bei Rousseau und Herder nachlesen, erschließen nicht nur völlig unterschiedliche Klassen von Gegenständen – das Auge sieht Flächen, die Hand tastet Körper –, sie begründen auch radikal unterschiedliche Selbst- und Weltverhältnisse. Der Tastende lebt in einer Welt des direkten Kontakts, der „unmittelbaren Gegenwart“⁸; seine Sphäre ist eng – sie wird abgesteckt durch die Reichweite der Hand –, innerhalb dieser Sphäre aber arbeitet er „langsam“ und „gründlich“ (HSW 8, S. 110). Da er in jeder haptischen Objekt-Empfindung zugleich sich selbst empfindet, sind seine Eindrücke „innig“ und „stark“⁹. Und da seine Begriffe als erste erworben werden – phylo- und ontogenetisch gilt die Hand als der erste Sinn der Welterschließung –, sind sie die „solidesten, profundesten“ (HSW 8, S. 97). Das Auge dagegen ist der Sinn der Distanz. Es verweist uns auf „weit außer uns Entlegenes“ (HSW 4, S. 45) und hält uns dieses zugleich im wörtlichen Sinn vom Leib. Seine Position ist die einer „äußeren Wache“, eines „kalten“, unaffizierten „Beobachters“ (HSW 4, S. 111). Es erfährt vieles auf einmal im Überblick, „tüncht nur“, „glitscht über [...] weg“ (HSW 8, S. 107). In genetischer Hinsicht ist es der „Künstlichste, der Philosophischste Sinn“ (HSW 4, S. 45), der nur durch viel Übung, durch ein ständiges „Vergleichen, Schließen und Messen“ (HSW 4, S. 124), zu einigermaßen zuverlässigen Begriffen der Wirklichkeit gelangt. Erst wenn diese Operationen zur Gewohnheit geworden sind, kann das Auge seine Schnelligkeit gegen die umständliche Hand ausspielen und sich an dessen Stelle setzen.

Wie diesen Bestimmungen zu entnehmen ist, spitzt sich die Unterscheidung von Auge und Hand nicht nur allmählich zu einer Opposition und Polarität zu, sondern überlagert sich mit der Opposition von natürlich-künstlich, ursprünglich-entfremdet. In demselben Prozeß verwandelt sich die frühauflärerische Faszination durch den Augenaufschlag des Blinden in eine Faszination durch die Blendung und den Blinden selbst. So interessiert sich Diderot in seiner *Lettre sur les aveugles* (1749), die den Fall des blinden Mathematikers Saunderson

⁸ Herder: Zum Sinn des Gefühls (Anm. 5) S. 287.

⁹ Ebd.

aufgreift, nicht mehr für das, was der Blinde sieht, wenn ihm Licht gegeben wird; vielmehr will er den Sehenden die Augen für ihre eigene Blindheit öffnen, indem er sie in die Moral und Metaphysik einführt, die in der vermeintlichen Dunkelheit des Blinden leuchtet. Rousseau entwirft für seinen pädagogischen Zögling Émile ein Trainingsprogramm nächtlicher Spiele, in denen die optische Orientierung ausfällt und der haptische Sinn einspringen muß. In Herders *Plastik* schließlich wird ein Sehender imaginiert, der sich – in spiegelbildlicher Umkehrung der aufklärerischen Urszene des Augenaufschlags – die Augen blendet, um sich als Fühlenden zu gewinnen. Herder hat es sich nicht entgehen lassen, neben den rationalismuskritischen Implikationen dieser Imagination auch ihren theologischen Horizont anzudeuten. Er versetzt seinen blindtastenden Statuenliebhaber in die „heilige, unzerstreuende Finsternis“ (HSW 8, S. 127) jener paradiesischen Zeiten vor dem Sündenfall zurück, in denen dem Menschen die Augen noch nicht aufgetan waren.

So vielfältig die theoretischen Perspektiven, die sich in Herders pygmalionischer Szene verschränken, so verzweigt ist der Stammbaum ihres Protagonisten. Er beerbt nicht nur den enthusiastischen Betrachter aus Winckelmanns *Beschreibung des Apollo* und die Blinden der sensualistischen Sinnestheorie. In seine Genealogie gehört auch die fensterlose Monade der Leibnizschen Metaphysik. Was Herder am Modell des Austauschs zwischen blindtastendem ‘Betrachter’ und Statuen-Körper demonstriert, ist genau das, was er in seinen Aufzeichnungen zu Leibniz gegen diesen zu begründen sucht: daß Fensterlosigkeit und Inkommunikabilität sich keineswegs zwingend bedingen, anders gesagt: daß eine Monade denkbar ist, die zwar keine Fenster hat, aber dennoch mit anderen kommunizieren kann. Denkbar wird eine solche Figur, wenn man Leibniz’ Metapher der Fensterlosigkeit gleichsam sinnestheoretisch wörtlich nimmt. Eben das tut Herder. Er übersetzt Fensterlosigkeit als optische Blindheit, um die Kommunikationsfähigkeit der Monade durch einen anderen Sinn zu begründen, der dieser auch dann bleibt, wenn sie nicht sehen kann, dem ästhetischen Grundsinn des Gefühls.

III.

Herders früheste Aufzeichnungen zu Leibniz fallen in dasselbe Jahr 1768/1769 wie seine ersten Entwürfe zur Plastik und Ästhetik.¹⁰ Ausgehend von Leibniz' Begriff der Monade als einer unteilbaren denkenden Kraft, die in ununterbrochener Wirksamkeit begriffen ist, sucht Herder in diesen Aufzeichnungen nach einer Antwort auf zwei der zentralen Folgeprobleme, die Leibniz' Monadologie aufwirft. Das eine betrifft das Verhältnis der seelischen Monade zu ihrem Körper, das andere das Verhältnis der Monaden zu einander. Das Konzept der prästabilierten Harmonie, mit dem Leibniz auf diese Probleme antwortete, wird von Herder wie bereits von seinem Lehrer Kant verworfen. Die Monaden müssen „*schon ihrem Wesen nach Beziehung auf einander haben: sonst könnte selbst Gott keine in sie bringen: sonst wäre jede Monas für sich eine Welt, und mit keiner andern kommunikabel*“ (HSW 32, S. 225) Den Schlüssel zu dieser „*Communicabilität*“ (HSW 32, S. 226) findet Herder im Sympathie-Konzept der hermetischen und atomistischen Tradition, das in seinen Schriften – wie im 18. Jahrhundert überhaupt – in vielfacher Weise physikalisch, physiologisch und ästhetisch-ethisch umgedeutet und überformt wird.¹¹ So wie sich die leblose Materie nach den Gesetzen der Anziehung und Abstoßung organisiert, so wirken die Monaden durch das Prinzip der sympathetischen Attraktion und antipathetischen Repulsion aufeinander ein.¹² Als sympathetische Kraft zieht das monadische Selbstgefühl der Seele andere Gedanken an, strebt es nach Bindung und Vereinigung. Die Seele will „*Ideen von der Welt [...] sammeln und ändern [...]*

¹⁰ Vgl. Herder: Wahrheiten aus Leibnitz (HSW 32, S. 211-225); Ueber Leibnitzens Grundsätze von der Natur und Gnade (HSW 32, S. 225-227); Grundsätze der Philosophie (HSW 32, S. 227-231). Zur systematischen Bedeutung des zuletzt genannten Textes vgl. den Kommentar von Heinz: Sensualistischer Idealismus (Anm. 4) bes. S. 81-102.

¹¹ Der Sympathiebegriff ist für das Denken Herders von so grundlegender Bedeutung, daß es in diesem Zusammenhang nicht möglich ist, einen Überblick über die jeweiligen Kontexte und die in ihnen relevanten Horizonte und Bedeutungen zu geben. Eine erste Orientierung geben Ulrich Gaier (vgl. HW 1, S. 1284-1293) und Wolfgang Pross (vgl. Herder: Werke. Bd. II. Herder und die Anthropologie der Aufklärung. Hrsg. von Wolfgang Pross. Darmstadt 1987, S. 925-953) in ihren Kommentaren zu dem in diesem Zusammenhang besonders einschlägigen ersten Abschnitt der *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Vgl. ferner Simon: Das Gedächtnis der Interpretation (Anm. 4) S. 153-189.

¹² Zum Bedeutungsspektrum der Attraktions- und Repulsionsmetaphorik bei Herder vgl. Solms: *Disciplina Aesthetica* (Anm. 4) S. 149-161.

offenbaren“ (HSW 8, S. 152). Doch diese Anziehung, durch die alle „Wesen von mindrer Realität so gegen einander [gravitiren], wie Gott von unendlicher Gravitation gegen alle Wesen“ (HSW 32, S. 229), stößt auf Widerstand von außen. An der Grenze von Innen und Außen, dort, wo der eigene sympathetische Impuls durch einen antipathetischen Gegenimpuls, „ein leidendes Gefühl von andern“ (HSW 8, S. 120), beschränkt wird, modelliert sich die Form des Körpers. Als Manifestationen des Gefühls regulieren die Kräfte der Attraktion und Repulsion damit nicht allein den kommunikativen Bezug der Monaden untereinander. Sie wirken zugleich als Bildungskräfte, durch die sich die Seele im Konflikt mit anderen Kräften des Universums ihren Körper als „plastische Form“ (HSW 8, S. 152) bereitet. „Als Kraft ziehts an, als eingeschränkte Kraft winds zurückgestoßen, und bekommt Sphäre: das ist seine Bildung, die Bildung eines Körpers.“ (HSW 32, S. 231) Der Körper bezeichnet derart „die Grenze, bis zu der die Kraft der Seele sich gegen die zudringenden Kräfte des Universums [...] zu behaupten vermag. [...] Jenseits dieser Grenze beginnt für sie mit der Erfahrung des Widerstandes die Welt der Objekte.“¹³

Während Leibniz die metaphysischen Evidenzen Descartes zu bewahren sucht und darum nur durch einen unerforschlichen Ratschluß Gottes erklären kann, warum die Vorstellungen, die die Seele sich von ihrem Körper macht, den Zuständen dieses Körpers auch tatsächlich entsprechen, kommt Herder ohne providentielle Regelungen aus. In seinem Modell der organischen Bildung sind Körper und Seele nicht von außen synchronisiert, vielmehr wird der Körper als „Abdruck und Werkzeug“ (HSW 8, S. 161f.) ihrer eigenen Entfaltung von der Seele durch das Gefühl und zum Gefühl geschaffen. Ebensowenig bedarf es eines göttlichen Ratschlusses, um die Monaden aufeinander zu beziehen und ihr Gefüge zu stabilisieren. Denn sie stehen von sich aus in Beziehungen der „Kommunikabilität“ und wirken durch die Kräfte der Attraktion und Repulsion aufeinander ein.

Warum aber stellt Herder dann den Blinden ins Zentrum seiner Metaphysik

¹³ Irmischer: Aus Herders Nachlaß (Anm. 5) S. 292.

des Gefühls und seiner Imagination eines von affektiven Impulsen und Gegenimpulsen durchwirkten Universums?¹⁴ Warum sind seine Monaden im buchstäblichen Sinne fensterlos, obwohl sie miteinander kommunizieren? Warum öffnen sie nicht die Augen, um sich sowohl sehend wie fühlend auszutauschen? Ohne sie explizit zu thematisieren, geben Herders Schriften auf diese Fragen implizit eine doppelte Antwort. Zum einen erzeugt offenbar erst der Ausfall des optischen Sinns den Druck, der das Gefühl aktiviert. Zum anderen, und damit zusammenhängend, läßt sich nur unter der Bedingung der Fensterlosigkeit die Analogie zu den kommunikativen Verhältnissen jenes anderen Universums etablieren, über das Herder in seinen Entwürfen eines metaphysischen Weltalls fühlender Monaden insistierend nachdenkt: dem Universum der Schrift. Schrift, so wäre mit Herders Leitmetapher zu formulieren, schafft mediale Fensterlosigkeit. Sie blendet Autoren und Leser so gegeneinander ab, schließt diese so in ihre Sphären ein, wie die Blinden von einander abgeblendet und in sich eingeschlossen sind. Der Autor schreibt in Abwesenheit und ohne Blick auf den Leser ebenso wie der Leser in Abwesenheit von und ohne Blick auf den Autor liest. Und doch sollen beide, wie blindfühlende Monaden, miteinander kommunizieren.

IV.

Als Denkmodell dieser Kommunikation läßt sich die pygmalionische Schlüsselszene von Herders *Plastik* lesen. Daß es in ihr gewiß auch, aber eben nicht allein, um die Erfahrung der Statue, sondern ebenso um literarische Lektüren geht, wäre selbst dann unverkennbar, wenn Herder selbst die Verbindung nicht ausdrücklich hergestellt hätte.¹⁵ Nicht nur sind Marmor und Buchstabe im zeitgenössischen Verständnis als „Kältemedium“ miteinander vergleichbar.¹⁶ Vielmehr bildet Herder gerade in den beiden für seine pygmalionische Szene

¹⁴ Mit der Fiktion der Blindheit arbeitet Herder nicht nur in den Studien zur Plastik, der Blinde ist auch der Protagonist des Systementwurfs *Zum Sinn des Gefühls*.

¹⁵ Vgl. z. B. Herder: Briefe. Bd. 4. Bearbeitet von Wilhelm Dobbek und Günter Arnold. Weimar 1979, S. 97. (an Johann Kaspar Lavater, Juli 1779)

¹⁶ Vgl. Albrecht Koschorke: Alphabetisation und Empfindsamkeit. In: Hans Jürgen Schings (Hrsg.): Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. Stuttgart 1994, S. 605-628, S. 623. (Germanistische Symposien. Bd. XV)

konstitutiven Regieanweisungen das Spezifische der Lektüresituation nach. Dies gilt zum einen für die willkürliche Blendung, die das tastende Gefühl des Betrachters allererst auf den Plan ruft, indem sie die Statue seinem Blick ebenso entzieht wie der Autor dem Blick des Lesers entzogen ist Und es gilt zum anderen und vor allem für das Imaginäre des gesamten Vorgangs. Als Erbe der Sensualisten weiß Herders Pygmalion, daß Statuen nicht mit dem Auge wahrgenommen, sondern mit der Hand erfühlt werden müssen, um als Körper und nicht bloß als Bilder und Flächen erfahren zu werden. Sein Tasten hat allerdings eine merkwürdige Eigenschaft. Es findet nämlich nur und ausschließlich als imaginatives statt. Herders Pygmalion faßt das Objekt seines Begehrens nicht an, er berührt es nicht, das Organ der Hand bleibt physisch völlig aus dem Spiel. Vielmehr macht er durch einen „künstlichen Wechsel“ der Einbildungskraft sein Auge zur Hand, er betrachtet es, als ob er es ertastete, er sieht es, als ob er es erfühlte.

Im Feld dieses imaginativen Fühlens kehren – mit einer einzigen, allerdings wesentlichen Ausnahme – alle Qualitäten des physischen Tastens wieder. Dies gilt auch für jene Eigenschaft, die es Herder ermöglicht, die bildnerische Erfahrung des Plastischen nicht allein als Wahrnehmung eines Objekts durch einen (geblendeten) Betrachter, sondern tatsächlich als Austausch, als Kommunikation zwischen Betrachter und Statue zu beschreiben. Die Anthropologie des zwanzigsten Jahrhunderts hat für diese Eigenschaft den Begriff der „Bipolarität“¹⁷ geprägt. Gemeint ist, daß sich die objektiven, gegenständlichen Wahrnehmungen des Tastsinns stets mit einer subjektiven, auf den eigenen Leib bezogenen Sensation verbinden. Wer einen Gegenstand mit den Händen abtastet oder ergreift, hat nicht nur eine gegenständliche, ‘äußere’ Empfindung. Im Unterschied zur optischen Wahrnehmung korrespondiert der haptischen Objektempfindung vielmehr stets eine spontane Selbstempfindung. Die Faszination dieser eigentümlichen Bipolarität lag für das 18. Jahrhundert unter anderem

¹⁷ Ernst Cassirer: Philosophie der symbolischen Formen. Bd. 3. 9. unver. Aufl. der 2. Aufl. 1954. Darmstadt 1990, S. 151. Der Begriff der „Bipolarität“, den Cassirer hier aufgreift, wurde von David Katz (Der Aufbau der Tastwelt. Leipzig 1925) geprägt.

darin, daß sie einen pseudo-kommunikativen Ausweg aus der narzißtischen Falle eröffnete. Nicht erst in der Selbstberührung, sondern schon im „Fühlen des Anderen“ kann das fühlende Subjekt das „Fühlen des Fühlens“¹⁸ und damit sich selbst empfinden. Diese pseudo-kommunikative Struktur liegt auch Herders Entwurf des plastischen Austauschs von Statue und Betrachter zugrunde. In dem Maß, in dem die Körperwahrnehmung des äußeren, haptischen Sinns den inneren, bildenden Sinn erweckt, der sich den Körper als sein Organon bereitet, in dem Maß soll das Band neu geknüpft werden, das im Prozeß der organischen Bildung Innen und Außen, Psyche und Physis verwebt. Im imaginativen Durchtasten der körperlichen Form belebt der Betrachter die Statue durch sein eigenes inneres Gefühl; da aber die haptische Objekt-Empfindung spontan eine Selbstempfindung hervorruft, geht umgekehrt auch der körperliche Eindruck „stumm und unbegreiflich“ in ihn „hinüber“. „Wir werden mit der Statue gleichsam verkörpert, oder diese mit uns beseelt.“ (HSW 8, S. 60)

Ein Merkmal des physischen Tastens wird in Herders pygmalionischer Szene allerdings nicht imaginativ (re)produziert, sondern suspendiert. Und dieses Merkmal ist gerade dasjenige, das die Analogie zur Situation der stummen Lektüre irritieren würde. Während nämlich das Tasten nach Herders sinnestheoretischen Ausführungen auch deshalb im Verhältnis zum Auge die gewisseren und gründlicheren Begriffe vermittelt, weil es seine Eindrücke nicht in der Distanz, sondern in der durch die Reichweite der Hand überbrückbaren Nähe sammelt, bleibt der mit den Augen tastende Liebhaber durch einen unüberbrückbaren Abgrund vom Objekt seines Begehrens getrennt. Er übt damit gerade jenes Vermögen ein, das Herder an sich selbst als Effekt des Zuviel-sens pathologisierte: das Vermögen, „in der Ferne zu empfinden“, Dinge, Körper in ihrer Abwesenheit, d.h. unsinnlich und imaginativ zu erfüllen. Vor dem Hintergrund dieser Übung erscheint die Selbstdiagnose des empirischen Lesers Herder in einem anderen Licht. Nicht in der Fähigkeit eines imaginativen Ferngefühls liegt das pathologische Symptom, sondern darin, daß die imaginative Substitution die Erinnerung an die substituierte

¹⁸ Hans Adler. Die Prägnanz des Dunklen (Anm. 4) S. 110.

Sinnlichkeit noch nicht auszulöschen vermag und insofern noch unvollständig bleibt.¹⁹

V.

Das poetologische Pendant zu seinem Statuenmodell bietet Herder 1768 in einem Abschnitt aus der *Dritten Sammlung* seiner *Fragmente über die neuere deutsche Literatur*, der als „erste Formulierung“ der „kommunikationsgeschichtlichen Zäsur“, die den „modernen Umgang mit Literatur von dem rhetorischen Zeitraum [...] unwiderruflich trennt“²⁰, in neuerer Zeit verschiedentlich kommentiert worden ist. Hier interessiert der Text vor allem im Hinblick auf seine pygmalionische Metaphorik und seine Bezüge zu Leibniz.

So wie die rezeptive Fiktion eines Sehens „als ob man tastete“ im Feld des Plastischen Herder zufolge nur dann aufrechterhalten werden kann, wenn der plastische Körper selbst nach Maßgabe bestimmter Idealisierungen gestaltet ist,²¹ so verlangt im Feld des Poetischen die Fiktion eines Lesens „als ob man fühlte“ einen bestimmten Typus des sprachlichen Ausdrucks. Um diesen Typus geht es in dem erwähnten Abschnitt der *Fragmente*. Er setzt mit einem Imperativ ein, der das poetische Programm der Empfindsamkeit zitiert – ‚Der Dichter soll Empfindungen ausdrücken‘ –, um dieses Programm schon im nächsten Satz zu paradoxieren:

Empfindungen durch eine gemalte Sprache in Bücher [ausdrücken] ist schwer, ja an sich unmöglich. Im Auge, im Antlitz, durch den Ton, durch die Zeichensprache des Körpers – so spricht die *Empfindung* eigentlich, und überläßt den toten *Gedanken* das Gebiet der toten Sprache. Nun, armer Dichter! und du sollst deine Empfindungen aufs Blatt malen, sie durch einen Kanal schwarzen Safts hinströmen, du sollst schreiben, daß man es *fühlt*. (HW 1, S. 402)

Die von Herder selbst maßgeblich beförderte emphatische Selbstbegründung der

¹⁹ Zur kulturellen Logik und den Techniken solcher „Substitutionen“ im Zeitalter der Empfindsamkeit vgl. die grundlegende Studie von Albrecht Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München 1999, bes. S. 87-262.

²⁰ Heinrich Bosse: *Der Autor als abwesender Redner*. In: Paul Goetsch (Hrsg.): *Lesen und Schreiben im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen 1994, S. 277-290, S. 281.

²¹ Zur Verschränkung von Sensualismus und klassizistischer Idealisierung vgl. Helmut Pfotenhauer: *Gemeißelte Sinnlichkeit. Herders Anthropologie des Plastischen und die Spannungen darin*. In: Ders.: *Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunsttheorie und Ästhetik*. Tübingen 1991, S.74-102; Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions* (Anm. 4) S. 99 ff.

zeitgenössischen Literatur als unmittelbarer Ausdruck der Empfindung wird hier zunächst als Mystifikation zurückgewiesen. Affektausdruck in Schrift ist unmöglich; Schrift ist kein im „eigentlichen“ Sinn expressives Medium, sie bezeichnet im Gegenteil die Schranke jeder Expressivität. Aber diese Schranke – und hier beginnt das neue Argument – ist nicht nur eine Einschränkung, sie ist vielmehr eine Produktivkraft. An der Schranke des Ausdrucks „staut“ sich der Affekt und „wandelt sich in Druck“: in den Druck des Ausdrückens, in „Produktionsdruck“²². Was unter diesem Produktionsdruck produziert wird, ist der uns wohlvertraute, aber um 1770 neue Typus des grammatisch-psychologischen Ausdrucks der hermeneutischen Literatur. Im Unterschied zum rhetorischen ornatus, der als eine Art surplus zu der „reinen Rede und der Verkettung der Zeichen“ hinzukam, „um sie wirksamer zu machen“²³, handelt es sich bei diesem neuen Typus um eine Qualität, die „nicht in einzelnen Worten, sondern in jedem Teile, im Fortgang derselben und im Ganzen“ (HW 1, S. 403) wirkt, die also als integrale Qualität das schriftsprachliche Ganze durchzieht, ja dieses Ganze überhaupt erst zu einem solchen formt. Allerdings schafft auch der Schriftsteller, der Herders Anweisungen folgt und den „ganzen Ton“ seiner Empfindungen in die „Perioden“ und in die „Lenkung und Bindung der Wörter“ legt, keinen „eigentlichen“, „wahren“, „natürlichen Ausdruck der Empfindungen“. Er „stellt“ diesen vielmehr nur „künstlich vor“, so wie man „einen Würfel auf der Oberfläche zeichnet“ (HW 1, S. 403). Seine grammatische constructio ist also zugleich die Konstruktion eines textuellen „Perspektivs“ (HW 1, S. 68), das die Empfindung nicht an sich ausdrückt, sondern für den Leser und nach Maßgabe seines „perspektivischen Standpunkts“ (HW 1, S. 94) oder „Gesichtspunkts“ (HW 1, S. 68) präsentiert.

Während Herder den Vergleich zwischen Geometrie und Schriftzeichnung seinem Lehrer Hamann verdankt, der sich selbst als einen Zauberer beschrieb, welcher „ein Buch in eine Person verwandeln“ und einen „würflichten Körper

²² Ebd., S. 286.

²³ Rüdiger Campe: Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert. Tübingen 1990, S. 207.

durch die Nachahmung [...] seiner verkürzten Oberfläche vorstellen kann“²⁴, weisen die Begriffe des „Perspektivs“ und des „Gesichtspunkts“ wiederum auf Leibniz zurück. Die Monade ist ein perspektivischer Ausdruck des Universums oder, in der berühmten Spiegelmetapher, ein „miroir vivant représentant l’univers suivant son point de vue“²⁵. Diesen eigentümlichen Gesichtspunkt lokalisiert Leibniz im Körper. Er öffnet den Monaden nicht das Fenster, durch das „etwas in sie herein- oder aus ihnen heraustreten kann“²⁶, sondern bezeichnet die Position oder Lage, von der aus und durch die die Monade ihre perspektivisch beschränkten Vorstellungen entwickelt. Die Monade spiegelt das Weltall, indem sie den ihr zugehörigen Körper vorstellt, der seinerseits „infolge des durchgängigen Zusammenhangs der gesamten Materie im erfüllten Raum“²⁷ das ganze Universum ausdrückt.

Die Assoziation mit einem körperlichen Tiefenraum ist einer der Gründe, der die Begriffe von „Gesichtspunkt“ und „Perspektiv“ für Herder attraktiv macht. Der andere liegt in der Mehrdeutigkeit von Leibniz’ Begriffen der Spiegelung, Repräsentation und Expression, die zwischen Vorstellung und Darstellung changieren. Daß die Monade ihren Körper repräsentiert, heißt bei Leibniz zunächst: sie stellt ihn sich vor. Dieser Bedeutungsvariante verleiht Herder einen spezifischen Nachdruck. Sein Schriftsteller *stellt* sich eine körperliche Empfindung *vor*, weil und insofern er als Schreiber keine *hat*, die Empfindung folglich imaginativ, als Produkt seiner Einbildungskraft erschaffen muß. Daß die Monade ihren Körper repräsentiert, heißt bei Leibniz aber auch: sie stellt ihn dar, präsentiert ihn als ihren spezifischen Gesichtspunkt, und zwar demjenigen, der als einziger im Universum die Augen aufgeschlagen hat und die unendliche Vielfalt sämtlicher Perspektiven in sich vereint, also Gott. Auch diese inszenatorisch oder theatralisch gefärbte

²⁴ Johann Georg Hamann: Leser und Kunstrichter nach perspectivischem Unebenmaße (1762). In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. von Joseph Nadler. Bd. 2. Schriften über Philosophie / Philologie / Kritik 1758-1763. Wien 1950, S. 339-349, S. 342.

²⁵ Gottfried Wilhelm Leibniz: Extrait du Dictionnaire de M. Bayle article Rorarius. In: Ders.: Die philosophischen Schriften. Hrsg. von C. J. Gerhardt. Bd. 4. Berlin 1880, Repr. Hildesheim 1960, S. 532.

²⁶ Leibniz: Vernunftprinzipien der Natur und der Gnade. Monadologie. Hamburg, 2. verb. Aufl. 1982, S. 29 (Monadologie, § 7).

²⁷ Ebd., S. 55 (Monadologie, § 62).

Bedeutungsvariante greift Herder auf – allerdings mit neuem Publikum. So wie sich die Monade, ohne in das Weltall hinauszusehen, durch den Gesichtspunkt ihres Körpers Gott als dem ihr unsichtbaren, „zuschauenden Dritten“²⁸ darstellt, so stellt sich der Schriftsteller durch das textuelle „Perspektiv“ seiner Empfindung der abwesenden und ihm unsichtbaren anonymen Leserschaft dar.

Gelingen kann dieser Versuch einer fensterlosen Kommunikation allerdings nur, wenn auch der Leser die Rolle erfüllt, die ihm in Abwesenheit des Autors obliegt. Am Ende des zitierten Abschnitts der Fragmente schlägt Herder den Bogen von der Produktions- zur Rezeptionsseite und ruft als Kronzeugen der geforderten Lektüre dieselbe Figur auf, an der er in seinen Studien zur Plastik das Vermögen des imaginativen Ferngefühls erkundet den pygmalionischen Betrachter aus Winckelmanns Statuenbeschreibungen. Der „kurzsichtige“ [!] und „fühllose“ Leser mag das ihm dargebotene textuelle „Perspektiv“ als eine „kalte Bildsäule“ (HW 1, S. 406) des rhetorischen Stils betrachten. Der eingeweihte Leser, der an der produktiven Schranke der Schrift so gelernt hat, in der Ferne zu empfinden, wie der Autor gelernt hat, seine Empfindung in die Ferne zu projizieren, dieser eingeweihte Leser wird die zweidimensionale Schrift auf den dreidimensionalen Körper und den dreidimensionalen Körper auf die monadische Seele hin durchfühlen und derart zum „Pygmalion seines Autors“ (HW 1, S. 269) werden.

²⁸ Peter Köhler: Der Begriff der Repräsentation bei Leibniz. Berlin 1913, S. 97.