

## IV. »THIS DREAMING, THIS SOMNABULISM« (CARLYLE)

»The higher the Wisdom, the closer was ist  
neighbourhood and kindred with mere insanity;  
literally so; – and thou wilt, with a speechless  
feeling, observe how highest Wisdom, struggling  
up into this world, has oftentimes carried such  
tinctures and adhesions of Insanity still cleaving  
to it hither!«

(Th. Carlyle: *Past and Present*)

»I am going to write – Nonsense. It is on  
»Clothes«. Heaven be my comforter!«

(Th. Carlyle: *Two Note Books*)

### IV. 1 Humor und Wahnsinn (Jean Paul)

#### Humor und Satire - Unendliche Tollheit

In § 32 der *Vorschule der Ästhetik* (1804) kommt Jean Paul auf die »Humoristische Totalität« zu sprechen. Jean Paul setzt voraus, dass sowohl »Satire« als auch »Humor« grundsätzlich durch destruktive Energie bestimmt sind. Satire und Humor klagen an: Sie weisen auf Fehler, Irrtümer und Verrücktheiten hin. Während der »gemeine Satiriker« jedoch »ein paar wahre Geschmacklosigkeiten und sonstige Verstöße aufgreifen und an seinen Pranger befestigen« mag, nimmt »der Humorist [...] fast lieber die einzelne Torheit in Schutz, den Schergen des Prangers aber samt allen Zuschauern in Haft, weil nicht die bürgerliche Torheit, sondern die menschliche, d.h. das Allgemeine sein Inneres bewegt.«<sup>1</sup> Darin liegt die »Totalität« des Humors: Er richtet sich auf das Allgemeine, nicht, wie die Satire, auf das Besondere.

---

1 Jean Paul: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Norbert Miller. Abteilung I: Bd. 1-6. Abteilung II: Bd. 1-4. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1996, Abt. I, Bd. 5, S. 125 (*Vorschule der Ästhetik*).

Der Unterschied zwischen Satire und Humor ist in diesem Sinn vor allem eine Unterscheidung der eigenen Position. Die Satire geht von der Position einer gesetzten Ordnung aus (das Wortfeld des »Prangers«, der »Haft« lässt das juristische Gesetz anklingen) und zeigt Abweichungen von dieser Ordnung auf. Der satirische Witz fungiert als eine Art Staatsanwalt: Er entdeckt Verstöße gegen die Ordnung und zeigt eine Unordnung auf, wo Ordnung herrschen sollte. Der Humor hingegen verlässt diese sichere Position: Indem er niemanden anprangert, sondern »den Schergen des Prangers samt allen Zuschauern in Haft« nimmt, ist es die Ordnung *selbst*, die er anklagt. Damit geschieht mehr als nur eine symmetrische Umkehrung der Anprangerung einer einzelnen »Geschmacklosigkeit« durch den Satiriker, denn der Humor richtet sich nicht nur gegen diejenigen, die andere wegen eines Verstoßes gegen die Ordnung anklagen, sondern gegen die Möglichkeit dieser Anklage überhaupt, gegen das Prinzip der Ordnung.

»Der Humor, als das umgekehrt Erhabene«, schreibt Jean Paul, »vernichtet nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee.«<sup>2</sup> Indem Humor die »Totalität« aller Endlichkeit, jeder Ordnung und jeden Sinns angreift und »vernichtet«, stellt es wie das Erhabene (in Jean Pauls Interpretation) eine Beziehung zwischen dem Unendlichen und dem Endlichen her. Das Erhabene stellt, auf der einen Seite, als das »angewandte Unendliche«<sup>3</sup> einen paradoxen Kontrast zwischen der endlichen Natur eines Zeichens und der unendlichen Idee des Bezeichneten dar (hierin folgt Jean Paul recht nahe der »Analytik des Erhabenen« in der *Kritik der Urteilskraft*)<sup>4</sup> und versucht so, Unendlichkeit darstellbar zu machen. Der Humor dagegen stellt, auf der anderen Seite, den Gegensatz zwischen der endlichen Erscheinung und der unendlichen Idee der Erscheinung dar und »vernichtet« das Endliche damit. Es geht im Humor nicht um die Darstellung eines nicht darstellbaren Unendlichen im Endlichen, sondern um die *Überwindung* des Endlichen durch seine überbietende Kontrastierung mit einem Unendlichen.

Im Gegensatz zum Erhabenen, welches versucht, das Unendliche im Endlichen sichtbar zu machen und deswegen auf ein Verschwinden des Endlichen zielt, bietet der Humor Endliches und Unendliches *zugleich* dar, um ihre Spannung hervortreten zu lassen. Jean Paul beschreibt dieses Zugleichsein disparater Elemente als einen raschen Wechsel, als eine

---

2 Ebd.

3 Ebd., S. 106.

4 Vgl. vor allem Immanuel Kant: Werke in sechs Bänden. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, Bd. 5, S. 365 (*KdU* § 29, B 124).

sich beschleunigende Denkbewegung. »Etwas der Keckheit des vernichtenden Humors Ähnliches«, schreibt Jean Paul,

»gleichsam einen Ausdruck der Welt-Verachtung kann man bei mancher Musik, z. B. der Haydn'schen, vernehmen, welche ganze Tonreihen durch eine fremde vernichtet und zwischen Pianissimo und Fortissimo, Presto und Andante wechselnd stürmt. Etwas zweites Ähnliches ist der Skeptizismus, welcher [...] entsteht, wenn der Geist sein Auge über die fürchterliche Menge kriegerischer Meinungen um sich her hinbewegt; gleichsam ein Seelen-Schwindel, welcher *unsere* schnelle Bewegung plötzlich in die *fremde* der ganzen stehenden Welt umwandelt.«<sup>5</sup>

Humor zwingt den menschlichen Verstand, sich zwischen zwei widersprüchlichen Standpunkten hin- und herzubewegen, um schließlich jeden Standpunkt zu verlieren. Weit davon entfernt, eine »mild lächelnde Betrachtung« in »ruhiger Distanz« und »weltüberwindender Stimmung«<sup>6</sup> zu sein, entfaltet er eine Dynamik, welche der ihm ausgesetzte Person jeden sicheren Grund entzieht. Humor ist nicht die einfache und einmalige Umkehrung eines Standpunktes (wie es die »gemeine Satire« ist), sondern der Zwang, noch jede Umkehrung umzukehren, bis sich ein *Seelen-Schwindel* einstellt und es unentscheidbar werden lässt, ob die taumelnde Bewegung des Fallenden eine eigene (»*unsere*«) oder *fremde* Bewegung ist.

In diesem Sinn stellt Humor nicht zuletzt die Identität des Humoristen in Frage. Insofern der Konflikt zwischen der unendlichen Idee und der endlichen Realität durch die »Totalität« des Humors nicht nur eine einzelne »Geschmacklosigkeit« oder einen einzelnen »Verstoß«, sondern schlechthin alles Endliche »vernichten« muss, erreicht er noch das Prinzip, anhand dessen ein »Verstoß« als solcher erkannt werden kann und also die Tätigkeit des Humoristen. Anders als der »gemeine Satiriker« kann der Humorist seine eigene Person nicht vor der destruktiven Energie seines Werks schützen, auch er selbst muss zum Ziel der Vernichtung werden. Nicht zuletzt diese Bedrohung der eigenen Identität ist es, die den Humor zum Auslöser eines »Seelen-Schwindels« werden lässt. Entsprechend ist Humor für Jean Paul nichts Versöhnendes und Gemütliches, sondern weitaus eher ein Akt der Gewalt, der das Selbst nicht nur verstört, sondern regelrecht zu vernichten droht:

5 Jean Paul: Sämtliche Werke (wie Anm. 1), Abt. I, Bd. 5, S. 132 (*Vorschule der Ästhetik*).

6 Ingrid Strohschneider-Kohrs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen: Niemeyer 1960 (Hermea. 6), S. 150.

»Wie überhaupt die Vernunft den Verstand (z. B. in der Idee einer unendlichen Gottheit), wie ein Gott einen Endlichen, mit Licht betäubt und niederschlägt und gewalttätig versetzt: so tut es der Humor, der ungleich der Persiflage den Verstand verlässt, um vor der Idee fromm niederzufallen. Daher erfreuet sich der Humor oft geradezu an seinen Widersprüchen und Unmöglichkeiten, z.B. in Tiecks Zerbino, worin die handelnden Personen sich zuletzt nur für geschriebene und für Nonsense halten, und wo sie der Leser auf die Bühne und die Bühne unter den Preßbengel ziehen.«<sup>7</sup>

Der Konflikt zwischen Unendlichkeit und Endlichkeit zeigt sich hier als derjenige zwischen Vernunft und Verstand: der Streit der Fakultäten in der Version Jean Pauls. Insofern der Humor ein Selbst dazu bringt, sich für eine fiktionale Figur und für »Nonsense« zu halten und damit seine eigene Identität zu negieren, ist dieser Konflikt letztlich nichts anderes als Wahnsinn. Von Anfang an, nicht erst als »Seelen-Schwindel«, ist Humor Verrücktheit. Jean Paul verweist auf diesen Zusammenhang fortlaufend. So schreibt er im Anschluss an seine einleitende Bestimmung des Humors: »Es gibt für ihn keine einzelne Torheit, keine Toren, sondern nur Torheit und eine tolle Welt.«<sup>8</sup> Wenn der Humor aber eine »Totalität« ist und sich folglich nicht nur auf die Person des Humoristen, sondern auch noch auf sich selbst beziehen muss, dann konstatiert er nicht nur die »Tollheit« der »Welt«, sondern auch die eigene Tollheit. Humor ist insofern der Superlativ der Tollheit. »Da lacht der Mensch, denn er sagt: ›Unmöglich! Es ist viel zu toll‹«,<sup>9</sup> heißt es in § 34 der *Vorschule der Ästhetik*. Im folgenden Paragraphen über die »Humoristische Sinnlichkeit« spricht Jean Paul den Zusammenhang zwischen Humor und Wahnsinn explizit an.

»Insofern als ein solcher Jüngster Tag die sinnliche Welt zu einem zweiten Chaos auseinanderwirft – bloß um göttlich Gericht zu halten –, der Verstand aber nur in einem ordentlich eingerichteten Weltgebäude wohnen kann, indes die Vernunft, wie Gott, nicht einmal im größten Tempel eingeschlossen ist –: insofern ließe sich eine scheinbare Angrenzung des Humors an den Wahnsinn denken, welcher natürlich, wie der Philosoph künstlich, von Sinnen und von Verstande kommt und doch wie dieser Vernunft behält; der Humor ist, wie die Alten den Diogenes nannten, ein rasender Sokrates.«<sup>10</sup>

---

7 Ebd., S. 131.

8 Ebd., S. 125.

9 Ebd., S. 132.

10 Ebd., S. 139f.

Humor ist für Jean Paul Wahnsinn, aber dieser Wahnsinn ist etwas anderes als das einfache Gegenteil der Vernunft.<sup>11</sup> Wenn er die »sinnliche Welt« zu »einem zweiten Chaos auseinanderwirft«, ist Humor nicht einfach eine Umkehrung der Ordnung, sondern die Destabilisierung der Ordnung; er vollzieht nicht einfach einen Positionswechsel, sondern einen Schritt in die Positionslosigkeit. Humor wirft den Humoristen in jenen grenzenlosen, unendlichen Raum der Vernunft, in dem nur ein Gott sich auskennen kann, um von dort aus über die Grenzen und Verirrungen des endlichen Raums Gericht halten zu können. Der Humorist kann aber nicht die sichere und externe Position eines Gottes einnehmen, sondern er muss die Endlichkeit *in der Endlichkeit* »zerstören« und kann allenfalls *ex negativo* eine Vorstellung der Unendlichkeit erhalten. Daraus ergibt sich eine unbequeme Position für den Humoristen. Insofern Humor niemals an einem Ort stillstehen kann – auch und gerade nicht an dem extramundanden Ort der grenzenlosen Vernunft –, sondern sich jederzeit durch eine »fürchterliche Menge kriegerischer Meinungen um sich her« bewegen muss, bis er zu einem »*Seelen-Schwindel*« führt, ist die Einsicht in die Grenzen des Endlichen trotz der Assoziierung des Humoristen mit der göttlichen Vernunft vor allem eine Einsicht in die Grenzen des eigenen Ich.

»Da im Humor das Ich parodisch heraustritt«,<sup>12</sup> schreibt Jean Paul: Es tritt hervor und teilt sich »in den endlichen und unendlichen Faktor«<sup>13</sup> seiner selbst, um seine eigene Endlichkeit und Limitation zu sehen. Man wird allerdings nicht übersehen können, dass auch das Heraustreten des Ich aus sich selbst es dem Selbst nicht erlaubt, einen ruhigen, gar »unendlichen« Standpunkt einzunehmen, von dem aus es seine endliche Seite betrachten könnte.<sup>14</sup> Für einen Augenblick in die Höhe der unendlichen Vernunft gehoben, muss der Humorist, wie jene »Person« aus Tiecks *Zerbino* vor allem erkennen, dass sein Ich nichts mehr als das Er-

11 Vgl. auch Gerd Held: *Menstruum universalis* oder das flüchtige Salz des Komischen. Zur Auflösung der Form bei Jean Paul. In: *Das Paradoxe. Literatur zwischen Logik und Rhetorik*. Festschrift für Ralph-Rainer Wuthenow zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Carolina Romahn und Gerold Schipper-Hönicke. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 35-47, hier: S. 43.

12 Jean Paul: *Sämtliche Werke* (wie Anm. 1), Abt. I, Bd. 5, S. 135 (*Vorschule der Ästhetik*).

13 Ebd., S. 132.

14 Vgl. Götz Müller: *Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie*. Tübingen: Niemeyer 1983, S. 233.

gebnis einer sprachlichen Fiktion und insofern »Nonsense« ist.<sup>15</sup> Hieraus erklärt sich, warum der Humorist, im Gegensatz zum »gemeinen Satiriker«, jederzeit von seiner eigenen Destruktion betroffen ist: Der von ihm diagnostizierte Wahnsinn ist immer (auch) sein eigener Wahnsinn. »Ferner«, führt Jean Paul aus,

»erklärt durch die Totalität sich die humoristische Milde und Duldung gegen einzelne Torheiten, weil diese alsdann in der Masse weniger bedeuten und beschädigen, und weil der Humorist seine eigne Verwandtschaft mit der Menschheit sich nicht leugnen kann; indes der gemeine Spötter, der nur einzelne ihm fremde abderitische Streiche des gemeinen und gelehrten Wesens wahrnimmt und aufzählt, im engen selbstsüchtigen Bewußtsein seiner Verschiedenheit – als Hippozentaur durch Onozentauren zu reiten glaubend – desto wilder von seinem Pferde herab die Kapuzinerpredigt gegen die Torheit hält, als Früh- und Vesperprediger in hiesiger Irrenanstalt der Erde.«<sup>16</sup>

Schließt der gemeine Spötter sich selbst vom Irrsinn aus und fordert eine Irrenanstalt für die »Abderiten« um sich, erkennt der Humorist die ganze Erde als eine einzige Irrenanstalt, in der auch er ein Insasse bleiben muss. In dieser ›Totalisierung‹ des Wahnsinns schließt Jean Paul an Kants Ausführungen über die »Verrücktheit« im *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* an.<sup>17</sup> Ferner knüpft Jean Pauls Konzept des Humors, wie schon das Wort des »parodischen Heraustretens« des Ich im Humor und der Bezug auf Tieck zeigt, an Schlegels Beschreibung der Ironie als »permanenter Parekbase«<sup>18</sup> an. Auch Kants Schreibweise im *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* weist notwendigerweise – bedingt durch die Einsicht in den Zusammenhang von Sprache und Wahnsinn – eine ›ironische‹ oder ›humoristische‹ Selbstbezüglichkeit auf, aber erst Schlegel verbindet diese Schreibpraxis mit dem literarischen, aus der antiken Komödie überlieferten Modell der Parekbase. Im gleichen Maße, wie Ironie für Schlegel grundsätzlich Wahnsinn ist,<sup>19</sup> »verlässet« Jean Pauls Humor

15 Vgl. zur sprachlichen Verfaßtheit des ›Ich‹ in Schlegels Theorie der Ironie auch Kap. III. 1.

16 Jean Paul: Sämtliche Werke (wie Anm. 1), Abt. I, Bd. 5, S. 128 (*Vorschule der Ästhetik*).

17 Vgl. zur Absolutierung des Wahnsinns bei Kant vor allem Kap. II. 4.

18 Friedrich Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. [Bisher:] Bd. 1-14, Bd. 16-23. Paderborn u.a.: Schöningh, Zürich: Thomas 1958-1995, Bd. 18, S. 85 (*Zur Philosophie*, Nr. 668).

19 Vgl. Kap. III. 1.

jederzeit »den Verstand«. <sup>20</sup> Es muss somit als ein arges Missverständnis bewertet werden, wenn in Jean Pauls Beschreibung des Humors eine Revision oder gar Kritik der Schlegelschen Überlegungen zur Ironie gesehen wird. <sup>21</sup>

Der Bezug zur Schlegelschen Ironie wird besonders an der Stelle deutlich, an der Jean Paul ausdrücklich betont, dass die destruktive Energie des Humors sich nicht zuletzt gegen die eigene Sprache des Humoristen richtet. In nur einem Satz entwirft Jean Paul eine Poetik des ungeschriebenen Buches, die nicht nur Freude an schlechten Büchern zu erwecken vermag, sondern auch die semiotische Struktur des Humors erläutert.

»Vive la Bagatelle, ruft erhaben der halb-wahnsinnige Swift, der zuletzt schlechte Sachen am liebsten las und machte, weil ihm in diesem Hohlspiegel die närrische Endlichkeit als die Feindin der Idee am meisten zerrissen erschien und er im schlechten Buche, das er las, ja schrieb, dasjenige genoß, welches er sich dachte.« <sup>22</sup>

Die beste Literatur, so muss man folgern, ist schlechte Literatur. Gleich dem verzerrten Bild eines Hohlspiegels gibt sich das schlechte Buch als eine Entstellung des von ihr Dargestellten (der Idee) zu erkennen. Wie ein »Hohlspiegel« stellt die schlechte Literatur die Endlichkeit verzerrt dar, aber insofern diese Endlichkeit selbst »närrisch« und also verkehrt, verdreht und verzerrt ist, vernichtet sich die »Feindin der Idee« zur Freude des »halb-wahnsinnigen« Swift. Die Verzerrung des Endlichen in der endlichen Darstellung macht – *indirekt* – die Unendlichkeit der Idee darstellbar, denn die »Zerrissenheit« der »närrischen Endlichkeit« erlaubt es dem Leser, vom Dargestellten überhaupt abzusehen und dasjenige zu »genießen«, was er sich denkt. Humor erlaubt so eine Beziehung zur Unendlichkeit (der Idee), indem sich in ihm die endlichen Zeichen in einen *zerreißenden* und *vernichtenden* Widerspruch zueinander begeben und sich so wechselseitig negieren. Aus der Vernichtung der endlichen Zeichen des endlichen Verstandes durch sich selbst ergibt sich indirekt ein Genuss für die unendliche Vernunft. Es geht hier folglich nicht allein darum, dass in »dem freien Entschluß, das Mangelhafte zu tun, [...] eine Erhebung über den Mangel« läge, weil es in dem Autor das »Bewußt-

20 Jean Paul: Sämtliche Werke (wie Anm. 1), Abt. I, Bd. 5, S. 131 (*Vorschule der Ästhetik*).

21 Vgl. Katrin Seebacher: Poetische Selbst-Verdammnis. Romantikkritik der Romantik. Freiburg i.Br.: Rombach 2000 (Cultura. 13), S. 83f.

22 Jean Paul: Sämtliche Werke (wie Anm. 1), Abt. I, Bd. 5, S. 125 (*Vorschule der Ästhetik*).

sein« erwecke, »es stehe ihm frei, noch schlechtere zu verfertigen und sich zugleich vollendete zu denken.«<sup>23</sup> Weitaus eher geht es um die Vernichtung der endlichen Zeichen und ihre genussreiche Ersetzung durch ein unendliches Signifikat in einem Verstand, der sich in diesem Akt selbst vernichtet und überschreitet zur Wahrnehmung dessen, was *a priori* jenseits jeglichen Verstandes liegt. Es kann nicht verwundern, dass der sich solcherart selbst negierende und überschreitende Verstand Swifts »halbwahnsinnig« genannt werden muss.

## IV. 2 Die drei Bücher in »Sartor Resartus«

### Die »Allerley-Wissenschaft«

Ein schlechtes Buch zu schreiben, um sich ein ungeschriebenes Buch denken zu können; ein Buch schreiben mit einem anderen Buch vor Augen, das man im eigenen Schreiben dennoch unweigerlich verfehlen wird – diese Schreibweise des »halbwahnsinnigen Swift« bestimmt nicht nur die Form von Jean Pauls *Leben des Quintus Fixlein*, sondern auch die von Carlyles *Sartor Resartus*. Dass die intensive Beschäftigung Carlyles mit Jean Pauls Texten – er übersetzte unter anderem *Schmelzles Reise nach Flätz* und das *Leben des Quintus Fixlein* ins Englische – seine Spuren in *Sartor Resartus* hinterlassen hat, ist bereits ausführlich beschrieben worden. Diese Spuren reichen von der Ebene der Handlung bis hin zur Verwendung einzelner Motive oder stilistischer Merkmale (Neologismen, Metaphern).<sup>24</sup> Insbesondere aber die Multiplikation der Bücher im Buch *Sartor Resartus* schließt an die Vorgaben der Jean Paulschen Theorie des Humors an.

Carlyles Roman ist über weite Strecken ein Kommentar, eine Übersetzung, eine Paraphrase eines anderen – ungeschriebenen, fiktionalen – Buches. Es ist ein Buch, das geschrieben wurde im Gedanken an ein anderes Buch. Die »Handlung« des Romans wird dadurch bestimmt, dass

23 Müller: Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie (wie Anm. 14), S. 231f.

24 Vgl. René Wellek: Carlyle und die deutsche Romantik [1929]. In: ders.: Konfrontationen. Vergleichende Studien zur Romantik. Übers. von Rolf Dornbacher. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964 (edition suhrkamp. 82), S. 42-90, hier: S. 65-84; J. W. Smeed: Thomas Carlyle and Jean Paul Richter. In: Comparative Literature 16 (1964), S. 226-253; Peter Allan Dale: *Sartor Resartus* and the Inverse Sublime: The Art of Humorous Deconstruction. In: Allegory, Myth, and Symbol. Hrsg. von Morton W. Bloomfield. Cambridge, London: Harvard University Press 1981 (Harvard English Studies. 9), S. 293-312.

ein nicht mit einem Namen bezeichneter englischer »Editor« sich vor die Aufgabe gestellt sieht, »a new Book from Professor Teufelsdröckh of Weissnichtwo«<sup>25</sup> über die Philosophie der Kleidung (*Die Kleider ihr Werden und Wirken*) nicht nur zu besprechen, sondern es auch zu übersetzen, zusammenzufassen, zu kritisieren, zu erklären und zu kommentieren. Über den Autor dieses Werks erfährt der Leser im dritten Kapitel des ersten Buchs genaueres. Professor Diogenes Teufelsdröckh ist, »by title and diploma, *Professor der Allerley-Wissenschaft*, or as we should say in English, ›Professor of Things in General‹«.<sup>26</sup> Was aber ist das Fachgebiet eines Professors, der für »Dinge überhaupt«, für die »Allerley-Wissenschaft« und also für schlechthin *Alles* zuständig zu sein behauptet? Ist eine Wissenschaft von Allem nicht per se die Parodie einer Wissenschaft? Der hybride Anspruch, über schlechthin Alles, über die Gesamtheit aller Dinge, Wissen besitzen zu wollen, scheint notwendigerweise zu komischer Selbstüberschätzung und zu delirierender Beliebigkeit und absoluter Zerstreuung jedes Wissens zu führen. Der Anspruch des deutschen Professors, für die »Dinge überhaupt« zuständig zu sein, erinnert in diesem Sinn an die vielzitierte Äußerung Carlyles, er wolle »a kind of ›Satirical Extravaganza on Things in General‹« verfassen; »it contains more of my opinions on Art, Politics, Religion, Heaven, Earth and Air, than all the things I have yet written.«<sup>27</sup> Der Professor der »Allerley-Wissenschaft« erscheint aus dieser Perspektive zunächst wie eine irrsinnige Witzfigur, nicht mehr als ein Anlass für eine endlose Reihung satirischer Bemerkungen. »The Science of Things in General – Method or Madness?«,<sup>28</sup> lautet von Anfang an die Frage.

Demgegenüber darf nicht übersehen werden, dass »Allerley-Wissenschaft« eine nicht unzutreffende Beschreibung für das Programm einer universellen Transzendentalphilosophie ist, wie es zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Deutschland formuliert wird. Nachdem Kant die Philosophie nicht mehr über die Zuständigkeit für ein Gebiet des Wissens (etwa: Moralphilosophie oder Ästhetik), sondern allein durch das Wissen über

25 Thomas Carlyle: *Sartor Resartus* [1833-1834]. Hrsg. von Kerry McSweeney und Peter Sabor. Oxford, New York: Oxford University Press 1999, S. 6.

26 Ebd., S. 14.

27 Brief an Dr. Carlyle, 27. Mai 1833. Vgl. Smeed: *Carlyle and Jean Paul* (wie Anm. 24), S. 231.

28 Vgl. Winnifred Janssen: *The Science of Things in General – Method or Madness?* In: *Dutch Quarterly. Review of Anglo-American Letters* 7 (1977), S. 23-44. Trotzdem der Artikel die Thematik des Wahnsinns im Titel führt, geht er leider auf sie nicht näher ein.

die *Grenzen* des eigenen Wissens bestimmt,<sup>29</sup> ändert sich auch die Rolle der Philosophie in der Architektur der Universität. In seinem *Deducirten Plan einer zu Berlin zu errichtenden höheren Lehranstalt* (1807) weist Fichte der Philosophie keine geringere Aufgabe zu als die, schlechthin alle geistigen Tätigkeiten mit dem kritischen Auge der Vernunft zu prüfen und zu verstehen, d.h. in die Gesamtheit eines Systems zu bringen. So schreibt Fichte:

»Nun ist dasjenige, was die *gesamte* geistige Thätigkeit, mithin auch alle besonderen und weiter bestimmten Aeusserungen derselben wissenschaftlich erfasst, die Philosophie: von philosophischer Kunstbildung müsste sonach den besonderen Wissenschaften ihre Kunst gegeben, und das, was ihnen bisher bloss, vom guten Glück abhängende Naturgabe war, zu besonnenem Können und Treiben erhoben werden; *der Geist der Philosophie wäre derjenige, welcher zuerst sich selbst, und sodann in sich selber alle anderen Geister verständete* [...].«<sup>30</sup>

Nicht nur sich selbst, sondern »*in sich selber alle anderen Geister*« zu verstehen: Darin liegt für Fichte die unermessliche Aufgabe der Philosophie, die ein – buchstäblich – ungeheures philosophisches Selbstbewusstsein erfordert. Wo Kant die Philosophie noch vor allem über das Wissen der (eigenen) Grenzen bestimmen wollte, wird die Disziplin bei Fichte schlechthin grenzenlos. Damit kein Zweifel an der Zuständigkeit der Philosophie für buchstäblich Alles bleiben kann, setzt Fichte noch ausdrücklich hinzu: »wenn nur wirklich der philosophische Geist und die Kunst des Philosophirens entwickelt ist, so wird ganz von selbst diese sich über *die gesamte Sphäre des Philosophirens* ausbreiten, und diese in Besitz nehmen.«<sup>31</sup> Und im folgenden Paragraphen 19 heißt es, nun mit aller Deutlichkeit: »Mit diesem also entwickelten philosophischen Geiste, als der reinen Form des Wissens, *müsste nun der gesamte wissenschaftliche Stoff in seiner organischen Einheit* auf der höheren Lehranstalt aufgefasst und durchdrungen werden, also dass man genau wüsste, was zu ihm gehöre oder nicht, und so die strenge Grenze zwischen Wissenschaft und Nichtwissenschaft gezogen würde.«<sup>32</sup> Fichtes Plan für die zu grün-

29 Vgl. Cathy Caruth: *Empirical Truths and Critical Fictions*. Locke, Wordsworth, Kant, Freud. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press 1991, S. 61.

30 Johann Gottlieb Fichte: *Sämmtliche Werke*. Hrsg. von Immanuel Hermann Fichte. Bd. 1-11. Berlin: de Gruyter 1971, Bd. 8, S. 122 (*Deducirter Plan*, § 16; Hervorhebung von mir, O. K.).

31 Ebd., S. 124 (*Deducirter Plan*, § 18; Hervorhebung von mir, O. K.).

32 Ebd., S. 125 (*Deducirter Plan*, § 19).

dende Berliner Universität kulminiert in einem gigantomanischen, schlechthin eine völlige Totalität alles Wissens und Wissbaren umfassenden Programm des Auffassens, Verstehens und Durchdringens.<sup>33</sup> Nachdem Kants Philosophie als »alleszermalmend« missverstanden wurde, wird sie bei Fichte alleschluckend und allesverdauend.

Der Anspruch, eine Wissenschaft von *Allem* zu vertreten, kann allerdings nur eingelöst werden, wenn es ein transzendentes Prinzip gibt, dem es gelingt, die auseinanderstrebenden Partikel der Empirie und des Wissens in einem Prinzip zu vereinen. In der *Kritik der reinen Vernunft* weist Kant der Vernunft die Rolle zu, »das Systematische der Erkenntnis« zu ermitteln, »d.i. den Zusammenhang derselben aus einem Prinzip.«<sup>34</sup> Kant hebt jedoch hervor, dass die »Idee der systematischen Einheit [...] nur dazu dienen [sollte], um als regulatives Prinzip sie in der Verbindung der Dinge nach allgemeinen Naturgesetzen zu suchen.«<sup>35</sup> Als ein reines regulatives Prinzip ist die Idee der systematischen Einheit allen Wissens nicht mehr als eine (hilfreiche) Fiktion, die keineswegs zur legitimierenden Basis einer Wissenschaft oder gar Universitätsarchitektur taugt. Denn dieser Idee Wirklichkeit zu unterstellen, hieße, so Kant, »den Begriff einer solchen höchsten Intelligenz, weil er an sich gänzlich unerforschlich ist, anthropomorphistisch«<sup>36</sup> zu bestimmen.

Von der systematisierenden Kraft der Vernunft ist freilich in *Sartor Resartus* keine Rede. Um so nötiger erscheint hier eine Kraft oder ein Mittel, um die auseinanderstrebenden Einzelheiten und Vielheiten zusammenzubringen und ihnen eine Einheit aufzuprägen. Der Herausgeber beginnt seine Ausführungen mit einem Überblick über die Fortschritte der Wissenschaft, der bereits den ironischen Grundton des gesamten Buches anklingen lässt.

»Our Theory of Gravitation is as good as perfect: Lagrange, it is well known, has proved that the Planetary System, on this scheme, will endure for ever; Laplace, still more cunningly, even guesses that it could not have been made on any other scheme. Whereby, at least, our nautical Logbooks can be better kept;

33 Einige Widersprüche und Paradoxien des Fichteschen Universitätsentwurfs habe ich an anderer Stelle herauszuarbeiten versucht. Vgl. Verf.: Universität als Zeitvertreib? J. G. Fichtes »Deducirter Plan einer zu Berlin zu errichtenden höheren Lehranstalt«. In: Zum Zeitvertreib. Strategien – Institutionen – Lektüren – Bilder. Hrsg. von Alexander Karschnia, Oliver Kohns, Stefanie Kreuzer und Christian Spies. Bielefeld: Aisthesis 2005, S. 119-129.

34 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 566 (*KrV* B 673).

35 Ebd., S. 598 (*KrV* B 720).

36 Ebd.

and water-transport of all kinds has grown more commodious. Of Geology and Geognosy we know enough: what with the labours of our Werners and Huttons, what with the ardent genius of their disciples, it has come about that now, to many a Royal Society, the Creation of a World is little more mysterious than the Cooking of a Dumpling; concerning which last, indeed, there have been minds to whom the question, *How the apples were got in*, presented difficulties.«<sup>37</sup>

Geradezu im klassischen Verständnis der Ironie nach Quintilian tadelt Carlyles Herausgeber, indem er lobt. Das Wissen der Menschen über die Gravitation ist »perfekt«, so umfassend, dass Wissenschaftler so gewitzt sein können, sicher zu sein, dass das Planetensystem nur nach dieser Theorie entstanden sein kann. In ihrer Überheblichkeit scheint den Mitgliedern der Königlichen Akademien die Entstehung der Welt kaum rätselhafter zu sein als die Zubereitung eines Apfels im Schlafrock; indem aber einige Akademiker sich ratlos fragen, wie der Apfel hineingekommen sein mag, zeigt sich allzu deutlich die Grenze ihres Könnens. Der Überblick über den Stand des menschlichen Wissens, den Carlyles Herausgeber wortreich gibt, vermittelt daher vor allem einen Eindruck: das Wissen ist ein eigentliches Unwissen, das ein beliebiges und geschwätziges Sprechen hervorbringt.

Was der Herausgeber im ersten Kapitel parodistisch und ironisch gegen die zeitgenössische Philosophie und Wissenschaft vorbringt, wird im achten Kapitel (»The World out of Clothes«), in einem »Zitat« aus dem Buch Teufelsdröckhs, in direkter Form geäußert.

»Pity that all Metaphysics had hitherto proved so inexpressibly unproductive! The secret of Man's Being is still like the Sphinx's secret: a riddle that he cannot rede; and for ignorance of which he suffers death, the worst death, a spiritual. What are your Axioms, and Categories, and Systems, and Aphorisms? Words, words. High Air-castles are cunningly build of Words, the Words well bedded also in good Logic-mortar; wherein, however, no knowledge will come to lodge.«<sup>38</sup>

Fundamentaler könnte eine Anklage gegen das moderne Wissen nicht sein. Solange der »Mensch« das Geheimnis seines eigenen Daseins nicht lösen kann, solange er also sich selbst und seine Beziehung zur Welt nicht verstanden hat, bleibt sein gesamtes Wissen ein Luftschloss, errichtet aus bloßen Wörtern, die nur den *Anschein* von Wissen vermitteln, aber kein tatsächliches Wissen sind.

37 Carlyle: Sartor Resartus (wie Anm. 25), S. 3.

38 Ebd., S. 43.

Im schlechtesten Fall wäre Metaphysik und Wissenschaft damit als Täuschung entlarvt (dies entspräche Platons Kritik an den Sophisten). Im günstigsten Fall wäre sie ein delirierender Irrsinn, ein Fall jener geschwätzigen »Unsinnigkeit«, als welche Kant das »Unvermögen« bezeichnet, »seine Vorstellungen auch nur in den zur Möglichkeit der Erfahrung nötigen Zusammenhang zu bringen.«<sup>39</sup> Wer Wörter aneinander reiht, ohne zu bemerken, dass sie keinen Bezug zu ihrem Gegenstand haben, wer glaubt, das Universum verstanden zu haben, aber noch nicht einmal ein Gebäck verstehen kann, ist schlechthin verrückt. Die Sentenz »*Words, words*« als Antwort auf die selbstgestellte Frage nach dem Status der vorhandenen »Axiome, Kategorien, Systeme und Aphorismen« ist nicht zufällig ein Zitat der Antwort Hamlets auf die Frage Polonius' nach seiner Lektüre: »*What do you read, my lord? / Hamlet: Words, words, words.*«<sup>40</sup> Wem Wörter nur noch zusammenhanglos erscheinen, ohne jede Möglichkeit, sie noch auf einen Referenten oder Sinn zu beziehen, der ist einer vollständigen Verrücktheit verfallen.

Die Passage ist allerdings auch umgekehrt lesbar – mit dem Ergebnis, dass es die Verrücktheit des deutschen Professors ist, die ihn dazu verleitet, nur »Worte« erkennen zu können, wo andere Zusammenhang und Sinn vorfinden. Es stellt sich die Frage, wer hier verrückt ist: die Metaphysik, die nur Wörter hervorbringt und das mit »Wissen« verwechselt, oder aber der Professor Teufelsdröckh, der unfähig, Wörter mit einer Bedeutung zu versehen? Wenn man Teufelsdröckhs Angriff auf die zeitgenössische Metaphysik auf sich selbst anwendet, zeigt sich, dass auch seine eigene Sprache weitaus eher »cunningly« auf die Macht der Worte setzt als auf die einer nicht-sprachlichen, sachlichen Logik. Der letzte Satz der zitierten Passage verdankt seine Evidenz vor allem der Assoziation zwischen »*logic*«, »*knowledge*« und »*lodge*«. Das eigene Sprechen Teufelsdröckhs folgt eher dem sprachlichen *Schein* von Logik und baut seinerseits ein gewitztes Luftschloss aus Wörtern.

Diese Umkehrung und Anwendung der Teufelsdröckhschen Anklagen auf seine eigene Reden wird von der Lektüre des Buchs *Die Kleider ihr Werden und Wirken* durch den englischen »Editor« unterstützt. Mehr als einmal zweifelt der Herausgeber an der Zurechnungsfähigkeit des Professors, und immer wieder reflektiert er über die Möglichkeit von dessen Wahnsinn. Dabei ist es vor allem das Exaltierte, Ungewöhnliche,

39 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 4), Bd. 6, S. 530 (*Anthropologie* § 49, BA 144).

40 William Shakespeare: Gesamtwerk. Englisch und Deutsch. Übersetzung von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck. Hrsg. von L. L. Schücking. Bd. 1-6. Augsburg: Weltbild Verlag 1996, Bd. 4, S. 109 (*Hamlet* II, 2).

Bizarre, Unförmige und Unverständliche an der Sprache des Deutschen, die den Engländer daran zweifeln lässt, ob das ihm vorliegende Buch *genial* ist oder schlichtweg eine unsinnige Folge von *Wörtern* darstellt. »Up to this hour«, heißt es, »we have never fully satisfied ourselves whether it is a tone and hum of real Humour, which we reckon among the very highest qualities of genius, or some remote echo of mere Insanity and Inanity, which doubtless ranks below the very lowest.«<sup>41</sup>

Nicht wenige Kommentare haben in diesem Sinn die Beziehung zwischen dem englischen »Editor« und dem deutschen Metaphysiker in den Dualismus von ›Gesundheit‹ und ›Irrsinn‹ übersetzt und den Kontrast »between the visionary, exhortative, yet curiously jokey German professor and the seemingly common-sensial and conservative but equally saturnine English Editor«<sup>42</sup> als das Zentrum der Handlung und Ausgangspunkt der satirischen und ironischen Energie des Textes bestimmt.

Die Zuschreibung des Attributs ›verrückt‹ erscheint in *Sartor Resartus* demnach jederzeit umkehrbar. Der Leser kann den Standpunkt Teufelsdröckhs einnehmen und die englische Metaphysik und Wissenschaft für delirierend halten; er kann jedoch jederzeit auch den zahlreichen Andeutungen des Herausgebers folgen, die Argumentation des Professors gegen sich selbst wenden und den Roman als eine satirische Darstellung der Verrücktheit deutscher Philosophie halten.

Es geht in *Sartor Resartus* folglich um nicht weniger als um die Möglichkeit von sprachlicher Bedeutung und Sinn überhaupt und die durch Bedeutung ermöglichte Relation von Sprache zur ›Welt‹. Die satirische und ironische Sprache des Textes darf nicht zu dem Urteil verleiten, Carlyles Buch verfolge nicht ein zutiefst ernsthaftes Anliegen. Hierin schließt Carlyle präzise an Jean Pauls Ausführungen über das Wesen des Humors an: Die wechselseitige Vernichtung der endlichen Zeichen führt zur Evokation eines unendlichen, übersinnlichen Signifikats.

In diesem Sinn stellt Carlyles Roman die Frage, welche Sprache etwas anderes als »*words, words*« sein und sich dem »Geheimnis des menschlichen Daseins« annähern kann. Wie es auch in einem Text, einem Roman anders nicht sein könnte, verfolgt Carlyle die Frage nach der

41 Carlyle: *Sartor Resartus* (wie Anm. 25), S. 24f.

42 Morton Gurewitch: *The Comedy of Romantic Irony*. Lanham, New York, Oxford: University Press of America 2002, S. 50. Vgl. Janice L. Haney: »Shadow-Hunting«: Romantic Irony, *Sartor Resartus*, and Victorian Romanticism. In: *Studies in Romanticism* 17 (1978), S. 307-333, hier: S. 318-327; Manfred Matheis: *Signaturen des Verschwindens. Das Bild des Philosophen in der Literatur und Philosophie um 1800*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, S. 56.

Möglichkeit von Bedeutung nur auf der Ebene der Wörter, indem er verschiedene Modelle des Bedeutens vorführt und reflektiert. Wie im Fall des »halbwahnsinnigen Swift«, der ein Buch liest und sich dabei ein anderes denkt, ergibt sich diese Thematisierung der Möglichkeit des Bedeutens auch in Carlyles Roman durch eine Multiplikation der Bücher im Buch.

## Das Buch des »Editors« und das Teufelsdröckhs

Das trifft insbesondere für die Einführung des englischen »Editors« zu. Dieser sieht sich vor die Aufgabe gestellt, das umfangreiche und sperrige Werk *Die Kleider ihr Werden und Wirken* des deutschen Professors Diogenes Teufelsdröckh sowie einige Dokumente über das Leben des Professors, für das englische Publikum (in Teilen) zu übersetzen, zusammenzufassen, verständlich zu machen und zu kommentieren. Im Vorwort zu *El jardín de senderos que se bifurcan* erwähnt Borges dieses Verfahren als eine Anregung für sein eigenes Schreiben. »Ein mühseliger und strapazierender Unsinn ist es, dicke Bücher zu verfassen«, schreibt Borges;

»auf fünfhundert Seiten einen Gedanken auszuwalzen, dessen vollkommen ausreichende, mündliche Darlegung weniger Minuten beansprucht. Ein besseres Verfahren ist es, so zu tun, als gäbe es diese Bücher bereits, und ein Résumé, einen Kommentar vorzulegen. So machte es Carlyle in *Sartor Resartus*, so Butler in *The Fair Heaven*: Werke, behaftet mit der Unvollkommenheit, daß sie eben auch Bücher sind, nicht minder tautologisch als die anderen.«<sup>43</sup>

Kann das Verhältnis der ersten beiden Bücher in *Sartor Resartus*, dasjenige zwischen dem Buch *Sartor Resartus* des fiktiven Herausgebers und Teufelsdröckhs Buch *Die Kleider ihr Werden und Wirken*, tatsächlich in erster Linie als Résumé oder Kommentar verstanden werden? Neben den

43 Jorge Luis Borges: Vorwort. In: ders.: Fiktionen. Erzählungen 1939-1944. Übers. von Karl August Horst, Wolfgang Luchting und Gisbert Haefs. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1992, S. 13. Borges weist in einer weiteren Anmerkung zu *Sartor Resartus* zudem auf eine bereits vor Jean Paul bestehende literarische Tradition hin, den eigenen Text als die Übersetzung eines durch einen anderen Autor geschriebenen Text auszuweisen: Schon Cervantes gibt den *Don Quijote* als die Übertragung einer arabischen Handschrift aus. Vgl. Jorge Luis Borges: Thomas Carlyle, *Sartor Resartus*. In: ders.: Persönliche Bibliothek. Übers. von Gisbert Haefs. Frankfurt am Main: Fischer 1995, S. 44-45, hier: S. 44.

Passagen, die tatsächlich vorgeben, Auszüge des Werks des deutschen Metaphysikers zu referieren oder zu übersetzen, stehen nicht wenige Abschnitte, in denen viel eher die Möglichkeit einer Übersetzung, eines Verstehens überhaupt thematisiert wird. Der Herausgeber verfehlt in seinem Schreiben notwendig dasjenige, was der deutsche Professor in seinem Buch geschrieben hat, und in seiner Reflexion über dieses Verfehlen – in seiner Reflexion über das Verfehlen der Reflexion – gleicht das Schreiben des Herausgebers demjenigen des »halbwahnsinnigen Swift«, der schlechte Bücher schreibt und liest, um sich *ideale* (der Idee entsprechende) Bücher »denken« zu können. *Sartor Resartus* ist, kurz gesagt, ein Buch über ungeschriebene und ungelesene, über unschreibbare und unlesbare Bücher.

Vor allem in der Beziehung zwischen dem fiktiven »Editor« und dem deutschen Philosophen Teufelsdröckh, die durch das gesamte Buch hindurch spannungsreich bleibt, zeigt sich, dass das Verhältnis zwischen dem geschriebenen Buch, »our *Sartor Resartus*«,<sup>44</sup> und dem Buch Teufelsdröckhs keineswegs als einfaches Résumé oder als einfacher Kommentar zu verstehen ist. Der Herausgeber, der sich selbst zu Beginn als »a young enthusiastic Englishman, however unworthy«<sup>45</sup> einführt, fällt in seiner Rezeption des deutschen Buches umgehend von einem Extrem in das nächste. Der Herausgeber antwortet auf die begeisternde Sprache Teufelsdröckh mit einer angesteckten, gleichfalls rückhaltlos begeisterten Sprache (»consummate vigour, a true inspiration: his burning Thoughts step forth in fit burning Words, like so many full-formed Minervas, issuing amid flame and splendour from Jove's Head; a rich, idiomatic diction, picturesque allusions, fiery poetic emphasis«<sup>46</sup>).

In die Sprache einer kritischen Rezension verfallend, notiert der Herausgeber zugleich aber auch unkonzentrierte Passagen (»the merest commonplaces«<sup>47</sup>) und sieht sich letztendlich immer wieder vor die Frage gestellt, ob er es in dem Buch und in den Papieren des Professors überhaupt mit sinnvoller Sprache zu tun hat. Die »Sonne« des Genies vermischt sich in der Beobachtung des Herausgebers mit dem »Nebel« der Unklarheit und der Unsinnigkeit:

»It were a piece of vain flattery to pretend that this Work on Clothes entirely contents us; that it is not, like all works of Genius, like the very Sun, which, though the highest published Creation, or work of Genius, has nevertheless

44 Carlyle: *Sartor Resartus* (wie Anm. 25), S. 10.

45 Ebd., S. 16.

46 Ebd., S. 24.

47 Ebd.

black spots and troubled nebulosities and its effulgence, – a mixture of insight, inspiration, with dulness, double-vision, and even utter blindness.«<sup>48</sup>

Der Verdacht, in den Texten des deutschen Metaphysikers nicht nur die Sonne des »Genies«, sondern auch blanken Unsinn und Wahnsinn vorzufinden – und also überhaupt keinen sinnvollen Text vor Augen zu haben, sondern *words, words, words* –, verlässt den Herausgeber im Laufe seiner Arbeit nicht. Bedrohlich ist dieser Verdacht deswegen, weil sich nicht nur die Begeisterung – oder das Genie – des Professors als kontagiös erweist, sondern ebenso auch seine Verwirrung und seine Verrücktheit. Durch die Beschäftigung mit der Sprache des deutschen Philosophen in Unordnung gebracht, verliert auch die Sprache des englischen »Editors« jeden Sinn und Zusammenhalt und droht, seine Leser in England gleichfalls anzustecken:

»Or, to speak without metaphor, with which mode of utterance Teufelsdröckh unhappily has somewhat infected us, – can it be hidden from the Editor that many a British Reader sits reading quite bewildered in head, and afflicted rather than instructed by the present Work?«<sup>49</sup>

Sowohl in seiner genialen »Einsicht« und »Begeisterung« (*insight, inspiration*) als auch in seiner Verrücktheit und Zusammenhangslosigkeit besteht die Macht des zu bearbeitenden Textes vor allem darin, den eigenen Text zu »infizieren«, wie es der Herausgeber ausdrücklich »*without metaphor*« sagt. Die Verrücktheit des stammelnden, unzusammenhängenden Unsinn, der von dem Sprechen des Metaphysikers ausgeht, ist somit nicht ansteckend wie eine Krankheit, sondern sie ist buchstäblich eine solche. Es geht um eine Kraft der *Übertragung*, die nicht mehr nach dem Modell der Metapher gedacht werden kann.

J. Hillis Miller hat, bezogen auf die Darstellung der Arbeit des »Editors« in *Sartor Resartus*, mit einigem Recht festgestellt, dass die Narration sich hier selbst zum problematischen Gegenstand der Handlung macht. »In Carlyle's *Sartor*, as in novels by Conrad or Faulkner, the act of narration, in which someone retrospectively reconstructs the past from ambiguous documents, is foregrounded as a problematic and uncertain

48 Ebd., S. 22. Vgl. ebd., S. 141: »Singular Teufelsdröckh, would thou hadst told thy singular story in plain words! [...] Nothing but innuendos, figurative crotchets: a typical Shadow, fitfully wavering, prophetic-satiric; no clear logical Picture.«

49 Ebd., S. 204.

enterprise.«<sup>50</sup> Problematisch und ungewiss ist das Unternehmen des Erzählens, so kann dieser Gedanke verlängert werden, allerdings nicht nur aufgrund fehlender Sicherheit über die ›Authentizität‹ der dem Herausgeber vorliegenden Dokumente, sondern weil die in den Texten zur Sprache gebrachte Problematisierung der Möglichkeit des Bedeuten und Verstehens sich auf die Sprache des Herausgebers zu übertragen droht.

### Das »Buch der Natur«

Die Beziehung zwischen dem »Editor« und seiner Arbeit des Schreibens über ein ihm vorausgehendes und vorliegendes Konvolut von Papieren und einem Buch wiederholt jene Beziehung, die *innerhalb* des Buches (des Professors) zwischen dem Professor Teufelsdröckh und einem wiederum *ihm* vorausgehenden Buch statthat. Der Akt des Erzählens wird somit nicht nur einmal, sondern gleich auf zwei Ebenen als ein problematisches Unternehmen dargestellt. Das *Buch der Natur*, das *Buch der Dinge* ist dasjenige Buch, auf welches das Schreiben des Professors sich genau in dem Maße bezieht, wie das Schreiben des »Editors« sich auf seines. In diesem Sinn parodieren und persiflieren sich die Probleme des Schreibens bei beiden Personen wechselseitig. Wie der Herausgeber vorgibt, eine geraffte Version eines ihm vorliegenden, ungleich umfassenderen Buchs wiederzugeben, so bezieht sich auch dieses wiederum auf ein anderes Buch, das nicht »geschrieben«, sondern allenfalls »gedacht« werden kann. Im dem »Natural Supernaturalism« betitelten Kapitel des dritten Bandes erhebt sich die Diktion Teufelsdröckhs zu einer geradezu prophetischen, tatsächlich aber eher transzendentalprophetischen Emphase:

»We speak of the Volume of Nature: and truly a Volume it is; – whose Author and Writer is God. To read it! Dost thou, does man, so much as well know the Alphabet thereof? With its words, Sentences, and grand descriptive Pages, poetical and philosophical, spread out through Solar Systems, and Thousands of Years, we shall not try thee. It is a Volume written in celestial hieroglyphs, in the true Sacred-Writing; of which even Prophets are happy that they can read here a line and there a line. As for your Insititutes, and Academies of Science, they strive bravely; and, from amid the thick-crowded, inextricably intertwisted hieroglyphic writing, pick out, by dextrous combination, some Letters in the

---

50 J. Hillis Miller: ›Hieroglyphical Truth‹ in *Sartor Resartus*: Carlyle and the Language of Parable. In: *Victorian Perspectives. Six Essays*. Hrsg. von John Clubbe und Jerome Meckier. Newark: University of Delaware Press 1989, S. 1-20, hier: S. 3.

vulgar Character, and therefrom put together this and the other economic Recipe, of high avail in Practice. That Nature is more than some boundless Volume of such Recipe, or huge, well-nigh inexhaustible Domestic-Cookery Book, of which the whole secret will, in this wise, one day, evolve itself, the fewest dream.«<sup>51</sup>

Wiederum geht es um die zentrale Frage der Möglichkeit von sprachlicher Bedeutung. Teufelsdröckh skizziert zwei Methoden, das »Buch der Natur« zu lesen. Auf der einen Seite gibt es die »Academies of Science«. Über diese sagt Teufelsdröckh, dass sie sich »tapfer« um ein richtiges Verständnis des »Buches der Natur« bemühen, aber diese Aussage ist nichts als Ironie, denn die Akademien deuten das Buch in diesem »Bemühen« gewaltsam um und verfälschen es. Tatsächlich verfertigen sie – gemäß ihrer Orientierung an ökonomischem Nutzen und der Verwendbarkeit des Wissens in der Praxis – ein vollständig *neues* Buch, das mit dem tatsächlichen »Buch der Natur« nur wenig gemeinsam hat. Sie übersetzen das heilige Buch der Natur in ein Kochbuch, ein Material zum praktischen Nutzen. Die Beschreibung der »Akademie« verläuft demnach parallel zur Anklage gegen die zeitgenössische Metaphysik und Wissenschaft aus dem Kapitel »The World out of Clothes«, in der Teufelsdröckh die Axiome, Kategorien, Systeme und Aphorismen gänzlich als phantastische »High Air-castles« und als nicht mehr denn als »words, words« verwirft. Das Buch der Natur beinhaltet aber, so der deutsche Professor, mehr als die wissenschaftlichen Exzerpisten und Hermeneuten aus ihm machen wollen. Gleich einem Philologen klagt er die Korrumpierung des göttlichen Textes in seiner weltlichen Überlieferung an. Auf der anderen Seite, den wissenschaftlichen Akademien gegenübergestellt, gibt es die »Prophets«, die ebenfalls ein neues Buch über das »Buch der Natur« schreiben. Sie gehen dabei mit ungleich mehr Ehrfurcht und Achtung zugange als die wissenschaftlichen Akademien und sind glücklich, wenn sie nur hier und dort eine Zeile entziffern können. Um das »Buch der Natur« lesen zu können, suggeriert die Passage, braucht man die Demut der Propheten, nicht die anmaßende Selbstsicherheit und Selbstgewissheit der Wissenschaftler.

Aber von welcher Position aus spricht Teufelsdröckh? Indem er die Aussagen sowohl der Wissenschaftler als auch der Propheten bewerten kann, schreibt er sich ein Wissen zu, dass über dasjenige *beider* Gruppen hinausgeht. Wenn der Professor schreibt, nur *die wenigsten* würden es sich träumen lassen, dass sich das ganze Geheimnis der Natur eines Tages weit über das von den Wissenschaftlern hinaus Geahnte hinaus selbst enthüllen werde, dann geht sein Wissen sogar noch über das dieser We-

51 Carlyle: Sartor Resartus (wie Anm. 25), S. 195f.

nigsten hinaus, denn er weiß, was jene nur träumen. Insofern es die Möglichkeit prophetischer Einsicht in das »Geheimnis« der Natur von einer bereits erreichten Einsicht zu bewerten scheint und dabei Transzendentalprophetie mit Begeisterung verbindet, scheint sein Wissen jenseits menschlicher Endlichkeit zu sein. Die prekäre Behauptung eines Wissens über das Unendliche liegt bereits in der Metapher vom »Buch der Natur« begründet, die bekanntlich eine lange philosophische und literarische Tradition besitzt und die Carlyle vor allem aus dem Umkreis der Autoren bekannt gewesen ist, die gemeinhin als »Romantiker« bezeichnet werden. Die Frage nach der »Lesbarkeit« natürlicher Zeichen wird in einigen naturphilosophischen Reflexionen Goethes gestellt, vor allem aber in Novalis' Fragmenten.<sup>52</sup> Hier zeigt sich die Problematik der Lesbarkeit freilich ungleich komplexer, als es die griffige Formel des »Buchs der Natur« suggeriert. Wenn die sichtbare Welt eine »Mittheilung« Gottes an die Menschen sein soll, ist sie bereits in dem Moment entstellt und unverständlich geworden, in dem sie nur als Buchstaben erscheinen kann. Unter der Bedingung der Arbitrarität der Zeichen ist auch das Buch der Natur nur ein Buch – und keineswegs ein verständlicher Geist. So schreibt Novalis:

»Alles, was wir erfahren ist eine *Mittheilung*. So ist die Welt in der That eine *Mittheilung* – Offenbarung des Geistes. Die Zeit ist nicht mehr, wo der Geist Gottes verständlich war. Wir sind beym Buchstaben stehn geblieben. Wir haben das Erscheinende über der Erscheinung verlohren. Formularwesen.«<sup>53</sup>

Carlyle hingegen liest Novalis als einen ungebrochenen »Romantiker«, dem alle Dinge sichtbare Verweise auf die Unendlichkeit Gottes sind. In seinem Essay über Novalis aus dem Jahr 1829 hebt Carlyle die besondere

52 Vgl. Hans Blumenberg: Die Lesbarkeit der Welt [1981]. 4. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 592), S. 214-266; Hartmut Böhme: Denn nichts ist ohne Zeichen. Die Sprache der Natur: Unwiederbringlich? In: ders.: Natur und Subjekt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988 (edition suhrkamp. 1470), S. 38-66. Vgl. zu Novalis' Fragmenten als Vorlage für die Semiotik in *Sartor Resartus* auch Richard W. Hannah: Novalis, Carlyle and the Metaphysics of Semeiosis. In: Deutsche Romantik and English Romanticism. Hrsg. von Theodore G. Gish und Sandra G. Frieden. München: Fink 1984 (Houston German Studies. 5), S. 27-41.

53 Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Bd. 1-3. München, Wien: Hanser 1978, Bd. 3, S. 383 (*Vorarbeiten 1798*). Vgl. Blumenberg: Die Lesbarkeit der Welt (wie Anm. 53), S. 256f.

Beziehung hervor, die Novalis als Schriftsteller wie als Philosoph zur Natur hatte. Präzise formuliert ist es für Carlyle bemerkenswert, dass Novalis überhaupt eine *Beziehung* zur Natur hatte, welche für ihn eher eine vernehmliche *Stimme* denn ein Objekt nüchterner Betrachtung gewesen sei. Dass Carlyle hier ausdrücklich erwähnt, die Natur sei für Novalis »veil« und »Garment« des Übersinnlichen gewesen, lässt dessen Schriften durchaus als eine Inspiration für Teufelsdröckhs Philosophie der Kleidung erscheinen.

»He loves Nature with a singular depth; nay, we might say, he reverences her, and holds unspeakable communings with her: for Nature is no longer dead, hostile Matter, but the veil and mysterious Garment of the Unseen; as it were the Voice with which the Deity proclaims himself to man. These two qualities, – his pure religious temper, and heartfelt love of Nature, – bring him into true poetic relation both with the spiritual and the material World, and perhaps constitute his chief worth as Poet.«<sup>54</sup>

Was Novalis von der Verständlichkeit der Natur nurmehr in der Vergangenheitsform spricht, übersetzt sich für Carlyle in den Präsens. Die »Liebe« zur Natur erweckt diese zum Leben, sie ist nicht mehr ein toter Gegenstand, sondern eine sprechende Stimme. In seiner Hinwendung zur Natur bringt sich der »Poet« in eine Relation zu einer Entität, die erst in dieser Hinwendung überhaupt erst zum Subjekt und damit zum möglichen Teil einer Relation wird.

Die Rede vom »*Garment of the Unseen*«, die an die traditionelle Formel des »Buchs der Natur« anschließt, ist in diesem Sinn nicht einfach eine Metapher, sondern eher eine Metatrophe, eine transzendente Trope. Sie wird nicht durch eine gegebene oder wie auch immer erkannte Ähnlichkeit ermöglicht, sondern sie *eröffnet* erst einen Raum, innerhalb dessen Ähnlichkeiten, Vergleiche und also Lesbarkeit und Verständlichkeit statthaben können. Wenn alle sichtbaren Dinge »veil« und »Garment« sind, ist ihre Sinnhaftigkeit und Verständlichkeit *a priori* dadurch garantiert, dass sie Produkte eines Wesens sind, das als Hersteller von Schleier und Kleid mit endlichen Kategorien der Tätigkeit und Produktion beschreibbar und begreiflich wird. Das sprachliche Zeichen und das materielle Ding werden einander *a priori* ähnlich und ineinander übersetzbar, insofern das letztere wie das erstere als die Äußerung eines sich mitteilenden Wesens begriffen wird. In diesem Sinn schreibt Teufelsdröckh: »One Bible I know, of whose Plenary Inspiration doubt is not so much as

54 Thomas Carlyle: Novalis [1829]. In: ders.: Critical and Miscellaneous Essays. Bd. 1-3. London: Chapman and Hall 1899-1904, Bd. 1, S. 421-467, hier: S. 444.

possible; nay with my own eyes I saw the God's-Hand writing it: thereof all other Bibles are but Leaves, – say, in Picture-Writing to assist the weaker faculty.«<sup>55</sup>

Bereits Hamann notiert in *Ueber die Auslegung der Heiligen Schrift* kurz und bündig die Profession Gottes als »Schriftsteller«: »Gott ein Schriftsteller!«<sup>56</sup> Der Anthropomorphismus dieser Metatropie ist es, die Kant zu einer deutlichen Ablehnung geführt hat. Auf das Verständnis der gesamten materiellen Welt als signifikant geht er in der *Anthropologie*, im Abschnitt über das Zeichen, ein. Hier heißt es: »Die wirklichen, den Sinnen vorliegenden Welterscheinungen (mit *Schwedenborg*) für bloßes Symbol einer im Rückhalt verborgenen intelligiblen Welt ausgeben ist Schwärmerei.«<sup>57</sup> Wer behauptet, die Dinge der Welt seien als Zeichen lesbar, unterstellt ihnen eine Sinnhaftigkeit, über die innerhalb der Grenzen der menschlichen Endlichkeit keine Aussage zu treffen ist. Nur der ›Schwärmer‹ – derjenige, der die in den Kantschen Kritiken gezogenen Grenzen der Vermögen habituell überschreitet<sup>58</sup> – behauptet, etwas zu wissen, das dem menschlichen Wissen *a priori* entzogen ist.

Es kann hier nicht um die Frage gehen, ob Carlyle seinen fiktiven Professor nun als ›Schwärmer‹ darstellt oder nicht. Die Lektüre von *Sartor Resartus* lässt seine Leser niemals vergessen, dass die handelnden Gestalten keine Personen aus Fleisch und Blut sind, sondern fiktionale Konstrukte, nach deren geistiger Gesundheit zu fragen müßig sein muss. Ein angemessenes Verstehen des Romans darf entsprechend nicht nur nach der Philosophie Teufelsdröckhs oder seiner ›Ideologie‹ fragen, sondern muss auch die Stellung der Figur im symbolischen Gefüge der Narration untersuchen. *Sartor Resartus* ist ein Roman über das Schreiben und die Möglichkeit des Schreibens: Nicht nur der »Editor« ist wesentlich ein Schreibender, der fortlaufend über das Schreiben reflektiert, sondern auch Teufelsdröckh, der wiederum Gott als Autor und sein Werk, die Welt, als Schrift beschreibt. Die anthropomorphistische Analogie zwischen Schriftsteller und Gott eröffnet, wie zu zeigen versucht wurde, ein Feld der Ähnlichkeiten, innerhalb dessen Sprache in eine adäquate Beziehung zur ›Welt‹ gebracht werden kann. Im Feld dieser Analogie, so lautet das Versprechen Teufelsdröckhs, kann Sprache Bedeutung und

55 Carlyle: *Sartor Resartus* (wie Anm. 25), S. 147 (Hervorhebung von mir, O. K.).

56 Johann Georg Hamann: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Hrsg. von Josef Nadler. Bd. 1-6. Wien: Thomas-Morus-Presse im Herder-Verlag 1949-1957, Bd. 1, S. 5 (*Ueber die Auslegung der Heiligen Schrift*).

57 Kant: *Werke in sechs Bänden* (wie Anm. 4), Bd. 6, S. 498 (*Anthropologie* § 35, BA 107).

58 Vgl. Kap. II. 3.

Sinn haben, um mehr zu sein als das unsinnige und verrückte Gestammel von »words, words, words«.

Wenn es eine Analogie zwischen Schriftsteller und Gott gibt, dann ist sie allerdings jederzeit in beide Richtungen lesbar. Einerseits folgt aus der Analogie: Gott ist ein Schriftsteller, insofern seine Werke geschriebene Zeichen sind, die für die Menschen lesbar sind. Andererseits folgt aber auch: Der Mensch wird in dem Moment zu einem Gott, in dem er zum Stift greift und sinnvolle Worte notiert. Indem er aus dem Nichts heraus eine Ordnung hervorbringt, gleicht der schreibende Mensch dem schöpferischen Gott. In diesem Sinn führt Carlyles Metaphysiker Teufelsdröckh ausdrücklich eine Analogie zwischen dem Ergreifen des Stiftes und dem schöpferischen »Fiat« Gottes aus:

»Hast thou not a Brain, furnished, furnishable with some glimmerings of Light; and three fingers to hold a Pen withal? Never since Aaron's Rod went out of practice, or even before it, was there such a wonder-working Tool: greater than all recorded miracles have been performed by Pens. For strangely in this so solid-seeming World, which nevertheless is in continual restless flux, it is appointed that *Sound*, to appearance the most fleeting, should be the most continuing of all things. The WORD is well said to be omnipotent in this world; man, thereby divine, can create as by a *Fiat*. Awake, arise! Speak forth what is in thee; what God has given thee, what the Devil should not take away.«<sup>59</sup>

In gewisser Weise ist diese Passage der Kulminationspunkt der gesamten Kleider- und Symboltheorie Teufelsdröckhs, der Moment, an dem der Bezug des Symbolischen – des *Wortes* – zur Sphäre des Übersinnlichen und Unendlichen klar ausgesprochen wird. Im Aussprechen und Niederschreiben des in Großbuchstaben gedruckten Wortes erreicht der Mensch Ähnlichkeit zu Gott, und diese Ähnlichkeit wiederum verspricht, in einem zweiten Schritt, die Sinnhaftigkeit der Sprache überhaupt zu garantieren.

Im mit Zauberkraft ausgestatteten »WORD« des schöpferischen Autor-Gottes scheint demnach das Gegenkonzept zu den vielen »words, words« der Metaphysiker und Wissenschaftler aufzufinden zu sein. Mit der Umkehrung der Analogie, in der nicht mehr Gott wie ein Schriftsteller, sondern der Schriftsteller wie ein Gott begriffen wird, verschiebt sich auch die Instanz, die der Sprache ihre Sinnhaftigkeit zuschreibt. Diese scheint nun nicht mehr Gott als Autor des »Buchs der Natur« zu sein, sondern der Mensch als Autor seines eigenen Buchs – oder seiner eigenen Bücher. Die Sinnhaftigkeit des Wortes scheint gesichert dadurch, dass

59 Carlyle: Sartor Resartus (wie Anm. 25), S. 150f. Vgl. Miller: »Hieroglyphical Truth« in *Sartor Resartus* (wie Anm. 50), S. 16f.

der sprechende Mensch sich selbst in die Position eines Gottes begibt und seinen eigenen Sinn beglaubigt.

Diese Lösung lässt sich freilich schon durch den Versuch verunsichern, die Passage auf sich selbst anzuwenden. Tatsächlich hat der Pausus, in dem Teufelsdröckh die Macht des Wortes als göttliches »Fiat« beschwört, nur wenig Ähnlichkeit mit einem derart kraftvollen Wort. Teufelsdröckh bereitet die Beschwörung des Wortes »Fiat« nicht nur metonymisch durch das »Brain, furnished, furnishable with some *glimmerings of Light*« vor und sichert sie zusätzlich durch den Vergleich mit dem biblischen Stab Aarons ab. Zugleich wird die schöpferische Kraft des Wortes, genau besehen, nicht festgestellt, sondern eher gefordert. Die schöpferische Macht wird nicht konstatiert, sondern imperativisch eingeklagt: »*Awake, arise! Speak forth what is in thee*«. Indem Teufelsdröckhs eigene Sprache hier in hyperbolischer Großzügigkeit auf das Arsenal rhetorischer Mittel und nicht auf die herrschende Macht göttlicher Befehle zurückgreift, erinnert sein Sprechen weitaus eher an die zahlreichen und vergeblichen »*words, words*« der Metaphysiker und Wissenschaftler als an das göttliche »WORD«. Der Wortreichtum und die Wortfülle der Aussage durchbrechen die Möglichkeit, an den Inhalt der Aussage zu glauben. Was Walter Benjamin über Robert Walser sagt, beschreibt auch Teufelsdröckhs Wortfülle: »Kaum hat er die Feder in die Hand genommen, bemächtigt sich seiner eine Desperadostimmung. Alles scheint ihm verloren, ein Wortschwall bricht aus, in dem jeder Satz nur die Aufgabe hat, den vorigen vergessen zu machen.«<sup>60</sup> In diesem Sinn bemerkt auch J. Hillis Miller, *Sartor Resartus* sei »one of the noisiest books among the classics of English Literature.«<sup>61</sup>

Wäre dieser Widerspruch einfach dem schlechten Stil oder der Inkonsequenz Carlyles anzulasten, dann hätte er eine rein akzidentielle Bedeutung und wäre nicht weiter der Rede wert. Interessant wäre dieser Widerspruch erst dann, wenn sich zeigen ließe, dass er aus der Kleider- und Symboltheorie des Buchs notwendig hervorgeht und auch in ihr selbst am Werke ist. Die sich selbst widersprechende Darstellung des Textes wäre dann nicht mehr der Ausdruck schriftstellerischer Schlampe, sondern im Gegenteil der einer rigorosen Konsequenz. Es wird also nötig sein, die Symboltheorie Teufelsdröckhs in Grundzügen nachzuvollziehen.

60 Walter Benjamin: Robert Walser. In: ders.: *Illuminationen*. Ausgewählte Schriften I. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 349-352, hier: S. 350.

61 Miller: »Hieroglyphical Truth« in *Sartor Resartus* (wie Anm. 50), S. 3.

### IV. 3 Symbole

#### »This Dreaming, this Somnabulism«

Der Ausgangspunkt der Semiotik Teufelsdröckhs ist die Annahme, dass Sprache *grundsätzlich* – von Beginn an und von Grund auf, also sowohl historisch wie auch systematisch – *metaphorisch*, nach dem Modell der Metapher strukturiert ist. Teufelsdröckhs »Philosophie der Kleider« ist demzufolge notwendigerweise zugleich eine Philosophie der Metapher und der Übertragung. Die Sprache ist dabei das Paradigma des Kleides, und die Metapher das Paradigma des sprachlichen Zeichens.

»Language is called the Garment of Thought: however, it should rather be, Language is the Flesh-Garment, the Body, of Thought. I said that Imagination wove this Flesh-Garment; and does she not? Metaphors are her stuff: examine Language; what, if you except some few primitive elements (of natural sound), what is it all but Metaphors, recognised as such, or no longer recognised; still fluid and florid, or now solid-grown and colourless? If those same primitive elements are the osseous fixtures in the Flesh-garment, Language, – then are Metaphors its muscles and tissues and living integuments. An unmetaphorical style you shall in vain seek for: is not your very *Attention a Stretching-to?*«<sup>62</sup>

In ihrem überdreht metaphorischen Stil evoziert die Passage den Eindruck einer perfekten Übereinstimmung von Aussage und Darstellung. »Than which paragraph on Metaphors did the reader ever chance to see a more surprisingly metaphorical?«,<sup>63</sup> fragt der »Editor« im Anschluss nicht ohne Recht. Die Aussage, Sprache sei von Grund auf metaphorisch, ist für sich genommen alles andere als originell. »Die bildhafte Sprache entstand zuerst, die eigentliche Bedeutung fand man zuletzt«,<sup>64</sup> heißt es in Rousseaus *Essai sur l'origine des langues*. In Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* wird bemerkt, »in Rücksicht geistiger Beziehungen« sei jede Sprache »ein Wörterbuch erblasseter Metaphern.«<sup>65</sup> In seiner Theorie des

---

62 Carlyle: Sartor Resartus (wie Anm. 25), S. 57.

63 Ebd.

64 Jean-Jacques Rousseau: Versuch über den Ursprung der Sprachen, in dem von der Melodie und der musikalischen Nachahmung die Rede ist. In: ders.: Sozialphilosophische und Politische Schriften. In Erstübersetzung von Eckhart Koch, Dietrich Leube, Melanie Walz und Hanns Zischler sowie bearbeiteten und ergänzten Übersetzungen aus dem 18. und 19. Jahrhundert. München: Winkler 1981, S. 163-221, hier: S. 171.

65 Jean Paul: Sämtliche Werke (wie Anm. 1), Abt. I, Bd. 5, S. 184 (*Vorschule der Ästhetik*).

Symbols versucht Carlyles Protagonist Teufelsdröckh, aus diesem Grundsatz weitreichende Konsequenzen über das Verhältnis von Sprache und Welt abzuleiten. Die Metapher stellt das Paradigma des Symbols dar, insofern es in der Symboltheorie um die Möglichkeit und Vergewisserung von *Übertragung* geht – Übertragung nicht nur im Sinne von Kommunikation von einem Wesen zu einem anderen, sondern auch und gerade von einer Sphäre des Seins auf eine andere, als Verbindung zwischen der Sphäre der Phantasie einerseits und der Sphäre der Materie und der Sphäre des Übersinnlichen andererseits. Bereits in den Anmerkungen des »Editors« über seine Beziehung zu Teufelsdröckhs Schriften und Schreibstil zeigte sich zudem, dass »Übertragung« auch eine wesentliche poetologische Kategorie des Romans ist.

Wie sich allerdings in den Abschnitten zeigt, in denen Teufelsdröckh über das »Buch der Natur« spricht, lässt die Behauptung einer grundsätzlichen Metaphorizität von Sprache einige Fragen offen. Wird die in dem Modell der Metapher implizierte Analogie und Analogiefähigkeit zwischen ›Sein‹ und ›Sprache‹ durch ein göttliches Wesen garantiert, von dem mit Sicherheit gesagt werden kann, dass es das ›Sein‹ analog zu einer sprachlichen Aussage geschaffen hat, oder ist sie eine rein rhetorische Suggestion durch einen ebenso kreativen wie auch gottvergessenen menschlichen Autor? Die zentrale Frage Teufelsdröckhs nach dem Verhältnis der Sprache (und also des sprechenden Menschen) zur ›Welt‹ wird von der Annahme eines metaphorischen Charakters der Sprache nicht beantwortet. Sie ist denn auch nur die Grundannahme, an die Teufelsdröckh seine elaborierte Theorie und Philosophie der Kleidung anknüpft.

Diese Philosophie erweist sich alsbald als eine Philosophie des emblematischen und symbolischen Zeichens. Bereits im ersten Buch findet sich eine kurze Passage, welche von den Ausführungen über Kleider zum Zusammenhang aller Dinge als »Emblem« abschweift.

»All visible things are Emblems; what thou seest is not there on its own account; strictly taken, is not there at all: Matter exists only spiritually, and to represent some Idea, and *body* it forth. Hence Clothes, as depicable as we think them, are so unspeakably significant. Clothes, from the King's-mantle downwards, are Emblematic, not of want only, but of a manifold cunning Victory over Want. On the other hand, all Emblematic things are properly Clothes, thought-woven or hand-woven: must not the Imagination weave Garments, visible Bodies, wherein the else invisible creations und inspirations of our Reason are, like Spirits, revealed, and first become all-powerful [...]?«<sup>66</sup>

---

66 Carlyle: Sartor Resartus (wie Anm. 25), S. 56.

Wiederum, wie bereits in der Rede über die Zauberkraft des Wortes, geht es um Macht und Kraft. Hier allerdings geht es um die Kraft, welche es erst ermöglicht, von einer magischen Macht der Wörter zu sprechen: die Einbildung als Kraft, die Einbildungskraft (*imagination*). Sie ist diejenige Kraft, die Dinge mit einer Bedeutung versieht, indem sie sie als Verkörperung einer Idee, eines Zeichens betrachten kann. Als »Verkörperung« ist das Kleid in diesem Sinn ebenso ein Emblem wie das Emblem ein Kleid ist. Die gesamte sichtbare Welt ist ein Produkt der Einbildungskraft und wird bevölkert von ihren *Spirits* und *Inspirations*, von ihren Geistern und Begeisterungen. Die Einbildungskraft verbindet ein Wort mit einer Bedeutung, indem sie es mit einer Vorstellung verbindet. Umgekehrt kann der Sinn eines Wortes nichts anderes sein als die mit ihm verbundene Vorstellung. Die Wörter geben den Menschen die Vorstellung, in einer sinnvollen und sinnhaften Welt zu leben, aber diese ist notwendigerweise eine Welt des Phantasmas, des Geistes und der Geister, der Einbildungen und des Traums.

Keinem Wort kann eine Wahrheit zukommen, welche die Ebene des Vorstellbaren und damit des Eingebildeten und Phantastischen überschritte. Diesen Gedanken expliziert Teufelsdröckh im Zusammenhang mit seiner Kritik an den Dogmen der bisherigen Metaphysik, die nichts als *words, words* hervorbringe. Dass der Sinn jedes Wortes an die Sphäre des Phantastischen und Geisterhaften gebunden bleibt, führt er hier beispielhaft an der Bedeutung des Wortes »Here« vor: »Again, *Nothing can act but where it is*: with all my heart; only WHERE is it? Be not the slave of Words: is not the Distant, the Dead, while I love it, and long for it, and mourn for it, Here, in the genuine sense, as truly as the floor I stand on?«<sup>67</sup> Obzwar die einzige explizite Erwähnung Hegels in *Sartor Resartus* darin besteht, dass der »Editor« seinem Professor eine Widerlegung von »Hegel and Bardili« zutraut, welche er beide, »strangely enough, [...] included under a common ban«,<sup>68</sup> ist zumindest diese Passage über das »Here« unschwer als eine Paraphrase des ersten Kapitels der *Phänomenologie des Geistes* zu erkennen. Im Abschnitt über die »sinnliche Gewißheit« sind es die deiktischen Begriffe »Dieses« und »Hier«, die für Hegel die Unzulänglichkeit bloßer sinnlicher Evidenz beweisen.<sup>69</sup>

67 Ebd., S. 43.

68 Ebd., S. 12.

69 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu ed. Ausgabe. Hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Bd. 1-20. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, Bd. 3, S. 85: »Das Hier ist z. B. der Baum. Ich wende mich um, so ist diese Wahrheit verschwunden und hat sich in die entgegengesetzte verkehrt: Das Hier ist nicht ein Baum, sondern vielmehr ein Haus. Das Hier selbst verschwin-

Anders als für Hegel gibt es allerdings für Teufelsdröckh keinerlei Möglichkeit, die Unsicherheit sinnlichen Wissens durch ein anderes Wissen (einer reinen Vernunft) und die Anbindung der Sprache an die phantasierende Einbildungskraft durch eine andere Sprache zu überbieten und zu ersetzen. Carlyles Metaphysiker folgert aus der Annahme, alle sichtbaren Dinge seien Zeichen, das notwendige Erscheinen allen Seins als Schein und Traum:

»So that is this so solid-seeming World, after all, were but an air-image, our ME the only reality: and Nature, with its thousandfold production and destruction, but the reflex of our own inward Force, the ›phantasy of our Dream; or what the Earth-Spirit in Faust names it, *the living visible Garment of God*«. <sup>70</sup>

Dass die Ausführungen Teufelsdröckhs zum Traum und zum Dasein als Traum mehr als eine wilde Aneinanderreihung einschlägiger Zitate aus Novalis' *Die Lehrlinge zu Saïs* (die »Phantasie ihres Traumes«<sup>71</sup>), Goethes *Faust* (›der Gottheit lebendiges Kleid«<sup>72</sup>) und Shakespeares *The Tempest* (›*We are such stuff / As Dreams are made of; and our little Life / Is rounded with a sleep*«<sup>73</sup>) beinhalten, zeigt indes ein anderer Abschnitt.

Hier geht es zentral um das Verhältnis der Sprache zur Welt, und dieses Verhältnis beschreibt Teufelsdröckh als Traum. In diesem Traum, in dieser Phantasmagorie und in diesem Somnambulismus ergibt sich ein Zwischenstadium, eine Mitte zwischen dem unsinnigen und irrsinnigen Sprechen der Metaphysiker und Wissenschaftler (die nur *words, words* ohne jede Bedeutung von sich geben) und dem demiurgischen Anspruch eines Autors, dessen Worte kraft seines göttlichen Seins Wahrheit sind.

---

det nicht; sondern *es ist* bleibend im Verschwinden des Hauses, Baumes usf. und gleichgültig, Haus, Baum zu sein.«

- 70 Carlyle: Sartor Resartus (wie Anm. 25), S. 44.
- 71 Vgl. Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs (wie Anm. 53), Bd. 1, S. 213: »Die Andern reden irre, sagt ein ernster Mann zu diesen. Erkennen sie in der Natur nicht den treuen Abdruck ihrer selbst? Sie wissen nicht, daß ihre Natur ein Gedankenspiel, eine wüste Phantasie ihres Traumes ist.«
- 72 Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1988, Bd. 3, S. 24 (*Faust I*, V. 509).
- 73 Carlyle: Sartor Resartus (wie Anm. 25), S. 202. Vgl. Shakespeare: Gesamtwerk (wie Anm. 40), Bd. 6, S. 141 (*The Tempest*, IV/1).

Das wache Träumen des Somnabulismus ist, so Teufelsdröckh, nichts anderes als das gesamte Leben auf der Erde:

»We sit as in a boundless Phantasmagoria and Dream-grotto; boundless, for the faintest star, the remotest century, lies not even nearer the verge thereof: sounds and many-coloured visions flit round our sense; but Hims, the Unslumbering, whose work both Dream and Dreamer are, we see not; except in rare half-waking glorious Rainbow; but the Sun that made it lies behind us, hidden from us. Then, in that strange Dream, how we clutch at shadows as if they were substances; and sleep deepest while fancying ourselves most awake! Which of your Philosophical Systems is other than a dream-theorem; a net quotient, confidently given out, where divisor and dividend are both unknown? What are all your national Wars, with their Moscow Retreats, and sanguinary hate-filled Revolutions, but the Somnabulism of uneasy Sleepers? This Dreaming, this Somnabulism is what we on Earth call Life; wherein the most indeed undoubtedly wander, as if they knew right hand from left; yet they only are wise who know they know nothing.«<sup>74</sup>

Die »Traumgrotte« Teufelsdröckhs ist natürlich abermals eine literarische Allusion, diesmal auf die Höhle des platonischen Gleichnisses. Wie im platonischen Mythos sind die Erdenbewohner für Carlyles Metaphysiker dazu gezwungen, »Schatten« für »Substanzen« zu halten, während die Sonne, die das Licht auf die Schatten wirft, sich *hinter* ihnen befindet. Teufelsdröckh geht es jedoch keineswegs um die Struktur einer Täuschung und noch weniger um die Aussicht auf die Überwindung dieser Täuschung. Im Unterschied zu den Insassen der platonischen Höhle gibt es für die Bewohner der »grenzenlosen Phantasmagorie« und »Traumgrotte«, welche die Welt selbst ist, nicht einmal die vorstellbare oder auch nur denkbare Möglichkeit, *entfesselt* zu werden und *aufzustehen*, um »den Hals herumzudrehen [...] und gegen das Licht zu sehn«.<sup>75</sup> Da der endlose und grenzenlose Traum, der das Leben ausmacht, sich aus den Phantasmen, Träumen und Somnabulismen der Einbildungskraft speist, ist Erkennen und Denken, das auf Sprache und damit auf die Einbildungen angewiesen bleiben muss, *a priori* dem Traum verfallen. In diesem »seltsamen Traum« schläft derjenige, der behauptet, wach zu sein, am tiefsten, während derjenige, der über seinen Schlaf weiß, am wachsten ist. Ein jedes philosophisches System muss unter diesen Um-

74 Carlyle: Sartor Resartus (wie Anm. 25), S. 42f.

75 Platon: Sämtliche Werke. Übers. von Friedrich Schleiermacher. Auf der Grundlage der Bearbeitung von Walter F. Otto, Ernesto Grassi und Gert Plamböck neu hrsg. von Ursula Wolf. Bd. 1-4. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994, Bd. 2, S. 421 (*Politeia*, 517c).

ständen zugleich eine Traumtheorie und der Traum einer Theorie sein – ein Schatten, den man nicht mit einer Substanz verwechseln sollte.

Diese Aussage muss noch auf den Passus anwendbar sein, in dem sie getroffen wird. »We sit *as in* a boundless Phantasmagoria and Dream-grotto«, schreibt Teufelsdröckh, und markiert mit dem »*as*« nicht einfach das Folgende als ein Gleichnis, eine Metapher oder eine Allegorie, sondern weitaus eher die epistemologische Unsicherheit, die jeder sprachlichen Aussage über die Welt aufgrund ihres notwendigerweise symbolischen Charakters zukommen muss. Teufelsdröckhs Symboltheorie ist so zugleich eine Traumtheorie und der Traum von einer Theorie, eine geträumte Theorie. Wer in diesem Traum wandelt und denkt, er könne seine linke Hand von der rechten unterscheiden, irrt sich und beweist, wie tief er schläft. Teufelsdröckh zitiert dagegen die klassische Formulierung der (sokratischen) Ironie (»*yet they only are wise who know they know nothing*«) und überführt sie auf den Stand ›romantischer‹ Ironie, indem er verdeutlicht, dass noch das Wissen über das eigene Nichtwissen keinesfalls ›Wissen‹ ist, sondern gleichfalls nur ein Traum. In dieser Paradoxie und Aporie ›vernichtet‹ sich – um den Begriff Jean Pauls wieder aufzunehmen – die Sprache selbst und weist sich in ihre Schranken. Die Einsicht in diese Schranken der eigenen Sprache und damit der Möglichkeiten menschlicher Erkenntnis und menschlichen Denkens überhaupt, hierin folgt die Symboltheorie Teufelsdröckhs der Jean Paulschen Theorie des Humors, ist die einzige Möglichkeit, indirekt – und negativ – einen Bezug zum Unendlichen und Übersinnlichen zu erhalten.

Die Passage über die »Phantasmagorien« und »Traumgrotten«, welche das Leben auf Erden sind, ist demnach, wie so viele Passagen in *Sartor Resartus*, gleichzeitig eine Erläuterung und eine Demonstration der Symboltheorie Teufelsdröckhs. Der Text entwickelt die Symboltheorie nicht einfach, sondern führt sie gleichzeitig aus und vor.

## Symbol und Zeichen

Unter Berücksichtigung dessen, was bisher über die Zeichentheorie Teufelsdröckhs gesagt wurde, wird es nun möglich, die Ausführungen über das Symbol im gleichnamigen dritten Kapitel des dritten Buchs nachzuvollziehen, ohne sie zu vorschnell in bestimmte Traditionslinien einzuordnen. Die Verführung dazu ist groß, denn Teufelsdröckh spart auch hier nicht mit Zitaten und Anspielungen, von denen einige angetan sind, Missverständnisse über die Zielrichtung seiner Theorie anzuregen. Hier ist vor allem an die hyperbolische Passage aus dem Kapitel »Symbols« zu denken, in welcher der Herausgeber seinen Professor bezeichnen-

derweise »on the verge of the inane«<sup>76</sup> sieht, woraufhin er folgende Lobrede Teufelsdröckhs auf das Symbol als »Verkörperung und Offenbarung des Unendlichen« kurzerhand abbricht und ausblendet:

»For it is here that Fantasy with her mystic wonderland plays into the small prose domain of Sense, and becomes incorporated therewith. In the Symbol proper, what we can call a Symbol, there is ever, more or less distinctly and directly, some embodiment and revelation of the Infinite; the Infinite is made to blend itself with the Finite, to stand visible, and as it were attainable, there. By Symbols, accordingly, is man guided and commanded, made happy, made wretched. He every where finds himself encompassed with Symbols, recognised as such or not recognised: the Universe is but one vast Symbol of God; nay, if thou wilt have it, what is man himself but a Symbol of God, is not all that he does symbolical; a revelation to Sense of the mystic god-given Force that is in him; a ›Gospel of Freedom‹, which he, the ›Messias of Nature‹, preaches, as he can, by act and word?«<sup>77</sup>

Es ist nicht schwer, in Teufelsdröckhs Bestimmung des Symbols als »Verkörperung und Offenbarung des Unendlichen« ein Echo der ontologischen Bestimmungen des Symbols durch zahlreiche Autoren der ›romantischen‹ Kunstphilosophie herauszuhören. Am ehesten kann man sich an Goethes Notiz aus den *Maximen und Reflexionen* erinnert fühlen, in der es heißt: »Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeineren repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig- Augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen.«<sup>78</sup> Nun ist der Begriff des Symbols eine *der* zentralen Kategorien der Kunst- und Zeichentheorie der als ›romantisch‹ bezeichneten Zeit,<sup>79</sup> und es wäre aus-

76 Carlyle: Sartor Resartus (wie Anm. 25), S. 167.

77 Ebd., S. 166f.

78 Goethe: Werke (wie Anm. 74), Bd. 12, S. 471.

79 Die Liste der potentiell relevanten Autoren ist lang: Kant, Schiller, Goethe, Herder, K. P. Moritz, Schelling, Creuzer, Wilhelm von Humboldt, Friedrich Schlegel, Coleridge usw. Vgl. Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik [1960]. 6. Aufl. Tübingen: Mohr 1990, S. 77-87; Paul de Man: The Rhetoric of Temporality [1969]. In: ders.: Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. Second Edition, Revised. Minneapolis: University of Minnesota Press 1983 (Theory and History of Literature. 7), S. 187-228; Tzvetan Todorov: Symboltheorien [1977]. Übers. von Beat Gyger. Tübingen: Niemeyer 1995 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft. 54), S. 143-219; Ernst Behler: Symbol und Allegorie in der frühromantischen Theorie. In: ders.: Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie 2. Paderborn u.a.: Schöningh 1993, S. 249-263.

sichtslos, hier mehr als nur ein paar Hinweise auf die Konstellation abgeben zu wollen, in die Teufelsdröckhs Symboltheorie sich einschreibt.

Während ›Symbol‹ und ›Allegorie‹ noch Mitte des 18. Jahrhunderts synonym als Mittel der Darstellung und Bezeichnung verstanden wurden, avanciert das (ursprünglich) theologische Konzept des Symbols gegen Ende des 18. Jahrhunderts, insbesondere in den kunstphilosophischen Bemühungen Goethes und durch sie, zum Gegenbegriff des rhetorischen Begriffs der Allegorie. Das ›Symbol‹ wird in diesen Überlegungen zum paradoxen Fall eines Zeichens, das kein Zeichen mehr ist, da es mit dem Bezeichneten zusammenfällt. »Das Symbol«, fasst Gadamer zusammen, »meint den Zusammenfall von sinnlicher Erscheinung und übersinnlicher Bedeutung, und dieser Zusammenfall ist, so wie der ursprüngliche Sinn des griechischen *Symbolon* und sein Fortleben im terminologischen Gebrauch der Konfessionen, keine nachträgliche Zuordnung, sondern die Vereinigung von Zusammengehörigem.«<sup>80</sup> Aus diesem Grund folgert Schelling in seiner *Philosophie der Kunst* (1802/1803):

»die Mythologie überhaupt und jede Dichtung derselben insbesondere ist weder schematisch noch allegorisch, sondern *symbolisch* zu begreifen. Denn die Forderung der absoluten Kunstdarstellung ist: Darstellung mit *völliger Indifferenz*, so nämlich, daß das Allgemeine ganz das Besondere, das Besondere zugleich das ganz Allgemeine *ist*, nicht es bedeutet.«<sup>81</sup>

In Teufelsdröckhs Symboltheorie ist es vor allem die Unterscheidung zwischen ›intrinsischen‹ und ›extrinsischen‹ Symbolen, die an die Vorgaben dieser ›idealistischen‹ Symbolkonzepte anschließt. Symbole, so führt Teufelsdröckh aus, haben entweder intrinsischen oder extrinsischen, inneren oder äußeren Wert.<sup>82</sup> Die Differenz bestimmt sich durch den Grad der Nähe zwischen Signifikant und Signifikat. Im Falle des extrinsischen Symbols ist die Beziehung zwischen dem Bedeutenden und seiner Bedeutung nicht notwendig, sondern zufällig: »What, for instance, was in that clouded Shoe which the Peasants bore aloft with them as ensign in their *Bauernkrieg* (Peasants' War)?«<sup>83</sup> Allenfalls der *Schimmer* einer göttlichen Idee (»there glimmers something of a Divine Idea«)<sup>84</sup> mag an extrinsischen Symbolen wie militärischen Standarten anhaften.

80 Gadamer: Wahrheit und Methode (wie Anm. 79), S. 83.

81 Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling: Philosophie der Kunst [1802/1803]. In: ders.: Ausgewählte Schriften in 6 Bänden. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, Bd. 2, S. 181-564, hier: S. 239.

82 Carlyle: Sartor Resartus (wie Anm. 25), S. 168.

83 Ebd.

84 Ebd., S. 168f.

Das intrinsische Symbol hat dagegen eine innere Bedeutung, weshalb es aus *sich selbst* heraus (»of itself«<sup>85</sup>) dazu gemacht und geeignet erscheint, als Manifestation einer göttlichen Idee zu dienen. Insofern das intrinsische Symbol jedoch nicht einfach eine Metapher ist, sondern – wie die Metatropen des ›Buchs der Natur‹ – das Feld der Metaphorizität erst *eröffnet*, ist es zugleich die Begründung jedes menschlichen Zusammenhalts und jeder Soziabilität, welche in Sprache gründet.

»Let but the Godlike manifest itself to Sense; let but Eternity look, more or less visibly, through the Time-Figure (*Zeitbild*)! Then is it fit that men unite there; and worship together before such Symbol; and so from day to day, and from age to age, superadd to it new divineness.«<sup>86</sup>

Das externe Symbol lässt demnach allenfalls das Schimmern einer göttlichen Idee erscheinen, weil es zufällig und ohne einen notwendigen Bezug zum Dargestellten ist, während das Göttliche sich im internen Symbol *selbst* den Sinnen präsentiert. Erhält ersteres seine Bedeutung durch einen zufälligen Akt eines Menschen, so wird letzteres offenbar durch ein göttliches Wesen gestiftet. Interne Symbole sind »all true works of Art«,<sup>87</sup> vor allem aber religiöse Zeichen. Hier bezieht sich Teufelsdröckh insbesondere auf das Leben Jesu:

»If thou ask to what height man has carried it in this matter, look on our divinest Symbol: on Jesus of Nazareth, and his Life, and his Biography, and what followed therefrom. Higher has the human Thought not yet reached: this is Christianity and Christendom; a Symbol of quite perennial, infinite character; whose significance will ever demand to be anew inquired into, and anew made manifest.«<sup>88</sup>

Es ist offensichtlich, dass die Unterscheidung, die Teufelsdröckh zwischen internen und externen Symbolen trifft, parallel zu der Unterscheidung zwischen Symbol und Allegorie bei Goethe und Schelling, aber auch zu der zwischen Symbol und Zeichen in Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* verläuft. Hegel zufolge ist die Beziehung zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem beim Zeichen arbiträr, während das Symbol »kein bloßes gleichgültiges Zeichen [ist], sondern ein Zeichen, welches

---

85 Ebd., S. 169.

86 Ebd.

87 Ebd.

88 Ebd.

in seiner Äußerlichkeit zugleich den Inhalt der Vorstellung in sich selbst befaßt, die es erscheinen macht.«<sup>89</sup>

Das intrinsische Symbol, das eigentliche Symbol überhaupt, das Zeichen, welches kein Zeichen mehr ist, sondern mit dem Bezeichneten identisch ist, verkörpert für Teufelsdröckh demnach den idealen Gegenpol zu dem unendlichen Geschwätz und sinnlosen Gerede (den *words*, *words*) einer Zeit, deren Sprache keinen Bezug zu einer göttlichen Idee und damit auch keinerlei Garantie eines Sinns mehr hat. Wenn man diesen Gedanken verlängert, kann man auch sagen, dass das Göttliche in *Sartor Resartus* überhaupt nichts anderes ist als die Erfahrung eines umfassenden Sinns, eines Zusammenhangs zwischen Sprache und Sein, zwischen Mensch und Welt und den Menschen untereinander. In diesem Sinn lässt sich Teufelsdröckhs eigene Lebensgeschichte, wie sie im zweiten Buch von *Sartor Resartus* wiedergegeben wird, als die Geschichte einer Sinnsuche und Sinnfindung begreifen, bei der die Erfahrung eines umfassenden Sinns und eines immerwährenden Sinnpotentials das glückliche Ende markiert. »Or what is Nature?«, heißt es im Kapitel »The Everlasting Yea«: »Ha! why do I not name thee GOD? Art thou not the ›Living Garment of God?‹ O Heavens, is it, in very deed, HE, then, that ever speaks through thee; that lives and loves in thee, that lives and loves in me?«<sup>90</sup> Sobald sich diese Frage glücklich bejahen lässt, ist die Sinnhaftigkeit des Universums gerettet und das menschliche Ich kann sich als Sohn Gottes fühlen: »The Universe is not dead and demoniacal, a charnelhouse with spectres; but god-like, and my Father's!«<sup>91</sup>

Damit scheint die Frage nach der Möglichkeit der Beziehung zwischen Sprache und Welt und nach der Möglichkeit des Sinns von Sprache einer klaren Antwort zugeführt worden zu sein. Aber ist diese Antwort wirklich ausreichend? Der Hinweis auf die göttliche Herkunft des intrinsischen Zeichens, welches die Erfahrung von Zusammenhang und Sinn garantiert, stellt sich in einen eklatanten Widerspruch zur bereits dargestellten Theorie der »Traumgrotte«, nach welcher das Leben auf Erden die Phantasie eines Traums, ein anhaltender Somnambulismus ist. Irritierend ist allerdings der Umstand, dass Teufelsdröckhs hervorragendes Beispiel für ein intrinsisches Symbol nicht die Person Jesu ist, sondern sein Leben, und näherhin die *Beschreibung* seines Lebens, seine Biographie. Insofern ist auch das intrinsische Symbol bei näherer Betrachtung

89 Hegel: Werke (wie Anm. 69), Bd. 13, S. 395 (*Vorlesungen über die Ästhetik I*). Vgl. zur Parallele zwischen der Symboltheorie Teufelsdröckhs und der Hegels auch Miller: »Hieroglyphical Truth« in *Sartor Resartus* (wie Anm. 50), S. 8f.

90 Carlyle: *Sartor Resartus* (wie Anm. 25), S. 143.

91 Ebd.

tion nicht so sehr ein direktes Produkt und eine direkte Manifestation des Göttlichen durch *sich selbst* als vielmehr eine schriftliche *Darstellung* des Göttlichen durch einen Menschen. Der Ursprung der Religion wie der menschlichen Gemeinschaft ist in diesem Sinne jederzeit die Schrift, die es vermag, das Göttliche überzeugend und wirksam in Worte zu fassen.

### Die Göttlichkeit der Schrift - Das Symbol und die Paradoxie des Sinns

Aus diesem Zusammenhang erklärt sich die Emphase, mit der ›Schreiben‹ im gesamten Text Carlyles aufgeladen ist. »Be no longer a Chaos, but a World, or even Worldkin. Produce! Produce! Were it but the pitifullest infinitesimal fraction of a Product, produce it in God's name!«,<sup>92</sup> fordert sich Teufelsdröckh gegen Ende seiner Sinnsuche selbst auf, und die Formel, er wolle *in Gottes Namen* produzieren, muss in diesem Zusammenhang wörtlich verstanden werden: Der schreibende Mensch produziert in Gottes Namen, wenn es ihm gelingt, an den Sinn des eigenen Schreibens zu glauben. Die Arbeit, zu der Teufelsdröckh sich auffordert, kann demgemäß keine andere sein als die des Schreibens. Teufelsdröckhs Lob des Symbols wird demgemäß von einem Lob des Buches begleitet:

»Wondrous indeed is the virtue of a true Book. Not like a dead City of stones, yearly crumbling, yearly needing repair; more like a tilled Field, but then a spiritual Field: like a spiritual Tree, let me rather say, it stands from year to year, and from age to age (we have Books that already number some hundred-and-fifty human ages); and yearly comes its new produce of Leaves (Commentaries, Deductions, Philosophical, Political Systems; or were it only Sermons, Pamphlets, Journalistic Essays), every one of which is talismanic and thaumaturgic, for it can persuade men.«<sup>93</sup>

So wie das Niederschreiben der Schrift in Hegels *Phänomenologie des Geistes* das Paradigma der Bewegung des *Aufhebens* schlechthin darstellt und die Schrift folglich als privilegierte Formel des dialektischen Prozesses beschrieben werden kann,<sup>94</sup> ist sie auch in Teufelsdröckhs Sym-

---

92 Ebd., S. 149.

93 Ebd., S. 132.

94 Vgl. Werner Hamacher: *pleroma – zu Genesis und Struktur einer dialektischen Hermeneutik bei Hegel*. In: Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: »Der Geist des Christentums«. Schriften 1796-1800. Mit bislang unveröffent-

boltheorie unterschwellig das privilegierte Medium des symbolischen Prozesses. Im Schreiben eröffnet sich die Möglichkeit einer Überwindung der menschlichen Endlichkeit, indem das geschriebene Zeichen Jahr für Jahr und Generation für Generation überdauert. Indem eine Schrift zudem – im Fall ihrer Kanonisierung – nicht aufhört, weitere Schriften anzuregen und hervorzubringen (Kommentare, Deduktionen, Pamphlete und Essays), öffnet sie einen Raum der Sprache. Teufelsdröckhs eigener Text mit all seinen Zitaten, Paraphrasen und Anspielungen auf unzählige weitere Texte, auf das gesamte Feld der Bibliothek letztlich, führt deutlich genug vor, wie Texte aus Texten geboren werden. Die »Traumgrotte« der Einbildungskraft, in der das Unendliche im Endlichen erscheint, in der die menschliche Sprache sich auf die Welt bezieht und in der Menschen miteinander kommunizieren, ist ein Traum der Schrift, eine »Bibliotheksphantasie« (Foucault).

Das Modell des intrinsischen Symbols ist damit nichts anderes als die Schrift. In dem geschriebenen Buch, und nur hier, tritt das Göttliche in Erscheinung. Als Vorbild eines derart inspirierten und inspirierenden Schreibens nennt Teufelsdröckh bezeichnenderweise denjenigen Autor, der als einer der ersten gegen Ende des 18. Jahrhunderts versucht hat, eine theologische Konzeption des Symbols zu entwickeln.

»But there is no Religion?« reiterates the Professor. »Fool! I tell thee, there is. Hast thou well considered all that lies in this immeasurable froth-ocean we name LITERATURE? Fragments of a genuine Church-Homiletic lie scattered there, which Time will assort: nay, fractions even of a *Liturgy* could I point out. And knowest thou no Prophet, even in the vesture, environment, and dialect of this age? None to whom the Godlike had revealed itself, through all meanest and highest forms of the Common; and by him been again prophetically revealed: in whose inspired melody, even in these rag-gathering and rag-burning days, Man's Life again begins, were it but afar off, to be divine? Knowest thou none such? I know him, and name him – Goethe.«<sup>95</sup>

Die Parallele und Analogie zwischen Gott und Schreiber, die Carlyles gesamten Text durchzieht, kulminiert hier in der Behauptung einer direkten Identität zwischen dem *Godlike* und *Goethe*. Was zunächst wie ein bloßes Wortspiel wirken könnte, erscheint im Zusammenhang der Beziehung des intrinsischen Symbols zur Schrift als eine logische Konsequenz. Schreiben bringt Sinn hervor, Zusammenhänge, Prophezeiung, Homiletik und Liturgie. Wenn sich in der durch diesen Zusammenhang

---

lichten Texten. Hrsg. von Werner Hamacher. Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein 1978, S. 7-333, hier: S. 236.

95 Carlyle: Sartor Resartus (wie Anm. 25), S. 191.

gesetzten Annahme einer Verbindung und Kommunikation zwischen der Sprache und der ›Welt‹ die Möglichkeit von Sprechen und Schreiben begründet, dann ist die Rede vom »Göttlichen« in *Sartor Resartus* die Bezeichnung für eine Selbstbegründung und Selbstvoraussetzung der Möglichkeit des Schreibens durch das Schreiben.

In seiner eigentümlichen Metaphorik beschreibt Teufelsdröckh den Umstand, dass jeder Schreibende zugleich die Möglichkeit von Sprache begründet und allein durch die *bereits begründete* Möglichkeit schreiben kann, durch die Dopplung von »schneidern« und »geschneidert sein«. So heißt es im achten Kapitel unvermittelt und ohne eine weitere Erläuterung: »Strange enough, it strikes me, is this same fact of there being Tailors and Tailored.«<sup>96</sup> Diese auf den ersten Blick kryptische Aussage erklärt sich erst durch die im weiteren Verlauf des Buchs entwickelte Symboltheorie. Der »Schneider« ist derjenige, der schreibend, Texte *webend*, eine symbolische Verbindung von Sprache und Welt hervorbringt, die die Möglichkeit immer neuer Sinne gebiert; »geschneidert« ist aber auch er, insofern er sich notwendig als Leser eines ihm vorausgehenden Schreibers ausweisen muss, insofern er sich unmöglich als der Gott setzen kann, der in einem Akt des »Fiat« sich seine eigene Sprache voraussetzen kann. Jede Schrift ist damit einerseits *schreibend* – indem sie Sprache als Möglichkeit von Sinn begründet – und *geschrieben* – indem sie sich niemals selbst begründen kann, sondern nur eine Übersetzung, Kommentierung und Fortschreibung vorgängiger Texte (und handle es sich dabei um das »Buch der Natur«) sein kann. Der durch *sich selbst* geschneiderte Schneider – der *Sartor Resartus* – ist ein paradoxes und darum unvorstellbares Wesen, dem der Akt der Selbstvoraussetzung *ex nihilo* gelänge, der seine eigene Möglichkeit hervorbringt. Diese paradoxe Bedingung ist aber die Bedingung des Sinns überhaupt, solange Sinn nicht einfach tradiert und vererbt werden kann und deshalb in jedem Akt des Schreibens neu erfunden werden muss.

Auch die lautliche Nähe von *Godlike* zu *Goethe* kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass keine ›intrinsic‹ Symbolik das Göttliche durch *sich selbst* darstellen kann. Damit kann man auf die sich im Abschnitt über das »Buch der Natur« ergebene Frage zurückkommen, ob es ein Gott oder nur der menschliche Autor ist, der die Analogie zwischen Schrift und Welt, zwischen ›Sein‹ und ›Sprechen‹ garantiert (und die folglich gleichermaßen lauten konnte: Ist das Symbol des »Buches der Natur« intrinsic oder extrinsic?). Die Antwort auf diese Frage muss nach der Lektüre des Abschnitts über »Symbols« paradox ausfallen: Weder ein Gott noch ein Mensch kann die Voraussetzung und den Sinn von

---

96 Ebd., S. 44.

Sprache garantieren, da diese Voraussetzung selbst im Medium des Sinns – und damit der Sprache – geschehen müsste und seinerseits wieder einer Voraussetzung bedürfte. Gleich dem Kleiderphilosophen, der keine Genealogie erhält, keine Ahnen und Vorfahren und nicht allein von obskurer, sondern gänzlich *ohne* Herkunft zu sein scheint<sup>97</sup> und seinen »Eltern« von einem Fremden in einem kleinen Korb überreicht wird, wird Sprache nicht geschaffen, sondern setzt sich in jedem Akt des Sprechens selbst. Sinn wird nicht vorausgesetzt, sondern *geschieht* – punktuell, abrupt, beziehungslos, unverständlich und daher seinerseits unsinnig. »Die Setzung der Sprache«, schreibt Hans-Jost Frey in diesem Sinn,

»ist auf nichts zurückbeziehbar. Sie ist ein abrupter, beziehungsloser Akt, der in seiner Unbezogenheit ohne Bedeutung und Sinn ist. Dass es Sprache gibt, ist nicht verstehbar. Jeder Sprechakt hat insofern, als in ihm die Sprache selbst sich setzt, an dieser Abruptheit teil. Jedes Sinngefüge verdankt sich letztinstanzlich einem Setzungsakt, der ohne Sinn ist und das Gefüge dadurch aufreißt, daß er sich auf keine Weise in dieses integrieren läßt.«<sup>98</sup>

Aus dieser Paradoxie des Sinns folgt zunächst, dass die Unterscheidung zwischen intrinsischen und extrinsischen Symbolen kollabiert und in sich zusammenbricht.<sup>99</sup> Das intrinsische Symbol ist gleichermaßen nicht durch das Göttliche selbst bestimmt wie das extrinsische nicht durch den Menschen. Die Externalität noch des inneren Symbols zeigt sich in Teufelsdröckhs Ausführungen beispielhaft bereits an dem Punkt, an dem er die Zeitlichkeit und Vergänglichkeit des Symbols einräumen muss. So schreibt Teufelsdröckh:

»But, on the whole, as Time adds much to the sacredness of Symbols, so likewise in his progress he at length defaces, or even desebrates them; and Symbols, like all terrestrial Garments, wax old. Homer's Epos has not ceased to be true; yet it is no longer *our* Epos, but shines in the distance, if clearer and clearer, yet also smaller and smaller, like a receding star.«<sup>100</sup>

97 Vgl. ebd., S. 63: »Unhappily, indeed, he seems to be of quite obscure extraction; uncertain, we might almost say, whether of any: so that this Genesis of his can properly be nothing but an Exodus (or transit out of Invisibility into Visibility)«.

98 Hans-Jost Frey: Die Verrücktheit der Wörter. In: ders.: Die Autorität der Sprache. Lana, Wien, Zürich: Edition Holweg + edition per procura 1999, S. 253-285, hier: S. 275.

99 Vgl. aus einer anderen Perspektive Miller: »Hieroglyphical Truth« in *Sartor Resartus* (wie Anm. 50), S. 12.

100 Carlyle: *Sartor Resartus* (wie Anm. 25), S. 170.

Insofern das Symbol nichts weiter als ein irdisches Kleid des Unendlichen ist, ist es nichts anderes als ein Bestandteil der »Traumgrotte«, welche das Leben auf Erden zu einem wachen Traum, einem Somnambulismus macht.

Daraus folgt, dass Teufelsdröckhs Symboltheorie ihre Herkunft nicht allein und nicht in erster Linie von derjenigen Goethes ableiten kann, sondern weitaus eher von derjenigen Kants. In den *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik* führt Kant das Konzept des »symbolischen Anthropomorphismus« ein, der keine Aussagen über Gott an sich zu treffen wagt, sondern allein über die Beziehung zwischen Gott und der Welt spricht.<sup>101</sup> Der Modus des symbolischen Sprechens ist für Kant ein solcher, der über die Grenzen seines eigenen Wissens und Sprechens weiß. Dieses Sprechen versucht, im Sprechen bewusst zu sein, dass es nur ein *analogisches* Sprechen über den Gegenstand zu sein und nichts über den Gegenstand »an sich« auszudrücken vermag.<sup>102</sup>

In diesem Sinn ist das Symbol für Teufelsdröckh durch die Dopplung von Verbergen und Zeigen, von Schweigen und Sprechen bestimmt ist. »In a Symbol«, schreibt Teufelsdröckh, »there is concealment and yet revelation: here, therefore, by Silence and by Speech acting together, comes a doubled significance.«<sup>103</sup> Das Symbol verbirgt und verschweigt, insofern es das Produkt (und insofern auch eine Repräsentation) des Unendlichen zu sein vorgibt, welches es nicht sein *kann*. Es ist keine Übertragung und keine Metapher, insofern die Analogie zwischen der Sphäre des Endlichen und der des Unendlichen jederzeit nicht mehr als eine Täuschung und ein Traum ist. Teufelsdröckhs Theorie des Symbols ist nicht nur eine Theorie des Kleids, sondern zugleich der Verkleidung, der Enthüllung und Verhüllung.<sup>104</sup>

101 Vgl. Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 4), Bd. 3, S. 232f.

102 Vgl. auch Kap. II. 4 sowie zu Kants Schwierigkeit, zwischen figurativer und nichtfigurativer Sprache – also zwischen symbolischem und dogmatischem Anthropomorphismus – zu unterscheiden: Kap. I. 5.

103 Carlyle: Sartor Resartus (wie Anm. 25), S. 166.

104 Darin ist sie einer Germanistik überlegen, die in ebenso blinder wie epigonaler Goetheverehrung die Essenz der Textilmetaphorik immer noch darin sieht, ein »Symbol« im Sinne Goethes zu sein: »bedeutungsvolle Anschaulichkeit aus einer [...] vielfachen Verknüpfung« (Daniel Fulda: »Der Wahrheit Schleier aus der Hand der Dichtung«. Textilmetaphern als Vehikel und Reflexionsmedium ästhetisch-wissenschaftlicher Transferenzen um 1800. In: *Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher*. Hrsg. von Johannes Endres, Barbara Wittmann und Gerhard Wolf. München: Fink 2005, S. 165-184, hier: S. 165).

So wie Übertragung und Übersetzung die zentrale poetologische Metapher des Buchs ist, wird Übersetzung aus diesem Grund notwendig in ihrem Scheitern vorgeführt. Die Versuche des »Editors«, die Texte Teufelsdröckhs zu übersetzen und zu kommentieren, zeigen immer wieder deren Unverständlichkeit und Unübersetzbarkeit; Teufelsdröckhs eigene Versuche, in den Erfahrungen eines umfassenden Sinns die schreibende Hand Gottes zu begreifen, führt im Gegenzug die Unbegreifbarkeit und Zusammenhanglosigkeit jedes Sinns vor. In diesem scheiternden Bezug, in dieser scheiternden Darstellung und Übersetzung ist sein Text (und das Symbol überhaupt) *dennoch* eine »Verkörperung und Offenbarung des Unendlichen«.

Das Symbol verbirgt und verschweigt nicht nur; es zeigt und spricht über die Unangemessenheit der Träume und Phantasmen innerhalb der »Traumgrotte« zu der überirdischen Welt des Unendlichen. Wie Humor für Jean Paul dasjenige endliche Zeichen ist, das sich im Konflikt mit anderen endlichen Zeichen selbst »vernichtet« und dadurch negativ und indirekt auf etwas Unendliches verweist, ist das Symbol für Teufelsdröckh eine negative Bezeichnung, die durch ihre eigene Vernichtung auf das Unbezeichnenbare verweist. Die Einsicht in die Grenzen des Darstellbaren – in die Grenzen der »Traumgrotte« des Lebens – ist aber jederzeit zugleich eine Einsicht in die Grenzen des eigenen Verstandes und des eigenen Vermögens. Aus diesem Grund besitzt die Erfahrung des Unendlichen für Teufelsdröckh eine notwendige Nähe zum Wahnsinn.

Der Wahnsinn Teufelsdröckhs ist demnach keine Schwäche seiner Vernunft, sondern im Gegenteil eine Folge des Konflikts zwischen Vernunft und Verstand in Teufelsdröckh. Wie der Enthusiasmus für Kant und E.T.A. Hoffmann, so ist auch der Wahnsinn Teufelsdröckhs ein Wahnsinn der Vernunft, die das Unendliche zu greifen versucht und in einen notwendigen Konflikt mit der endlichen Instanz des Verstandes gerät. Den Konflikt zwischen der Vernunft und dem Verstand spricht Carlyle in seinem Aufsatz über Novalis explizit an. Mit der gleichen Emphase, mit der Kant in seinem *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* schreibt, ohne den Enthusiasmus sei »niemals [...] in der Welt etwas Großes ausgerichtet worden«,<sup>105</sup> erklärt Carlyle die Vernunft, die sich über die Grenzen des Verstandes hinwegsetzt, kurzerhand für die Grundlage aller »*Poetry, Virtue, Religion*«:

»We allude to the recognition, by these transcendentalists, of a higher faculty in man than Understanding; of Reason (*Vernunft*), the pure, ultimate light of our nature; wherein, as they assert, lies the foundation of all Poetry, Virtue, Religion; things which are properly beyond the province of the Understanding, of

105 Vgl. zum Enthusiasmus bei Kant Kap. II. 4.

which Understanding *can* take no cognisance, except a false one. The elder Jacobi, who indeed is no Kantist, says once, we remember: »It is the instinct of Understanding to *contradict* Reason.«<sup>106</sup>

Jacobi beschreibt das Verhältnis zwischen Verstand und Vernunft in diesem Sinn tatsächlich als spannungsreich. In *Von den göttlichen Dingen und ihrer Offenbarung* (1811) vergleicht Jacobi das Verhältnis zwischen Verstand und Vernunft in einer biblischen Analogie mit demjenigen zwischen »Fleisch« und »Geist«: »Denn wie nach dem Paulinischen Spruch, das Fleisch gelüftet wider den Geist, der Geist aber wider das Fleisch, und beide wider einander sind; so im Menschen auch sein Verstand und seine Vernunft.«<sup>107</sup>

Carlyle führt die Einsicht in diesen Konflikt zwischen Verstand und Vernunft ausdrücklich auf Kant zurück. Auch wenn angemerkt wurde, dass »Kant diesem Gegensatz nicht hätte zustimmen können«,<sup>108</sup> ist er in der *Kritik der Urteilskraft*, in der Analytik des Erhabenen, durchaus angelegt. Wenn Kant auch hier nachdrücklich auf den Enthusiasmus als die Gemütsstimmung des Erhabenen hinweist, dann verdeutlicht das, inwieweit Enthusiasmus für Kant diejenige Form des Wahnsinns ist, die durch eine bewundernswerte Überhebung der Vernunft über den Verstand herbeigeführt wird. In diesem Sinn ist auch der Wahnsinn von Carlyles Protagonist Teufelsdröckh eine Form des Enthusiasmus.

## IV. 4 Übersetzung und Wahnsinn

### »An authentic Demon-Empire«

Der Wahnsinn lauert in *Sartor Resartus* entsprechend, wie bereits im Fall der Enthusiasten Hoffmanns, stets dort, wo die Erfahrung der Unzulänglichkeit der eigenen Sprache gemacht wird. Eine typische Passage findet sich etwa gegen Ende des ersten Buchs. Hier beschreibt der Herausgeber die Möglichkeiten und Gefahren seiner Arbeit des Übersetzens:

»Daily and nightly does the Editor sit (with green spectacles) deciphering these unimaginable Documents from their perplex *cursiv-schrift*; collating them with

106 Carlyle: Novalis (wie Anm. 54), S. 442f.

107 Friedrich Heinrich Jacobi: *Von den göttlichen Dingen und ihrer Offenbarung* [1811]. In: ders.: *Werke*. Hrsg. von Klaus Hammacher und Walter Jaeschke. Hamburg: Meiner; Stuttgart-Bad Canstatt: Frommann-Holzboog 2000, Bd. 3, S. 3-138, hier: S. 109.

108 Wellek: Carlyle und die deutsche Romantik (wie Anm. 24), S. 62.

the almost equally unimaginable Volume, which stands in legible print. Over such a universal medley of high and low, of hot, cold, moist and dry, is he here struggling [...] to build a firm Bridge for British travellers. Never perhaps since our first Bridge-builders, Sin and Death, built that stupendous Arch from Hell-gate to the Earth, did any Pontifex, or Pontiff, undertake such a task as the present Editor. For in this Arch too, leading as we humbly presume, far otherwards than that great primeval one, the materials are to be fished up from the weltering deep, and down from the simmering air, here one mass, there another, and cunningly cemented, while the elements boil beneath: nor is there any supernatural force to do it with; but simply the Diligence and feeble thinking Faculty of an English Editor, endeavouring to evolve printed Creation out of a German printed and written Chaos, wherein, as he shoots to fro in it, gathering cluthing, piecing the Why to the far-distant Wherefore, his whole Faculty and Self are like to be swallowed up.<sup>109</sup>

In wenigen Sätzen entwirft diese Passage ein Drama *en miniature*, das sowohl das Versprechen als auch das notwendige Scheitern der Übersetzung vorführt. Der Übersetzer ist hier zunächst eine quasi-demiurgische Figur, der aus einem deutschen »Chaos« nicht weniger als eine »Schöpfung« hervorgehen lassen muss. Die Aufgabe (»task«) des Herausgebers ist es, eine Brücke zu bauen, die einen ähnlich unüberwindlich scheinenden Graben zu überwinden hat wie die Brücke zwischen dem Höllentor und der Erde, die von der Sünde und dem Tod gebaut wurde. Gleich dieser Brücke muss die Brücke, die die Übersetzung ist, eine Verbindung herstellen zwischen Elementen, die in keinerlei Beziehung stehen. Im Gegensatz zum üblichen Verständnis, dass die Übersetzung als eine ›Übertragung‹, als ein ›Transport‹ eines Dings oder einer ›Botschaft‹ von einem Ort zu einem anderen versteht, zeigt es sich hier als die Aufgabe des Übersetzers, eine Brücke zu bauen, welche die Möglichkeit eines ›Transports‹, einer Kommunikation herstellen soll. Erschwert wird diese Aufgabe dadurch, dass diese Brücke nicht einfach eine Verbindung über einen Fluss und nicht einmal von einem Ort zu einem anderen herstellen soll, sondern von einem Ort zu einem Nicht-Ort.

Indem er aus dem »Chaos« eine »Schöpfung« erstellt, *erschafft* der Herausgeber das von ihm Übersetzte und Herausgegebene. Indem er das Unverständliche verständlich und das Unvorstellbare (»these *unimaginable* Documents«) vorstellbar machen will, verhilft er dem Objekt seiner Tätigkeit zuallererst zu einer konkreten Gestalt, in der es wahrnehmbar werden kann. Seine Arbeit des Verbindens und Ordners (»*gathering cluthing, piecing*«) verwandelt, vergleichbar dem Prozess der transzendentalen Synthesis in Kants Schema des Verstandes, Un-Sinn in Sinn.

109 Carlyle: Sartor Resartus (wie Anm. 25), S. 61f.

Um im Register der biblischen Metaphorik und Allusionen zu bleiben, kann man sagen, die Aufgabe des Übersetzers und Herausgebers, eine Brücke von einer Sprache in die andere zu bauen, verspricht kaum weniger als eine Zurücknahme der Sprachverwirrung nach dem Turmbau zu Babel.

Die quasi-demiurgische Beschreibung dieses Aktes, bei dem der Baustoff aus der tumultarisch wogenden Tiefe oder der brodelnden Luft herbeigeht, um ihm zu einer zusammengefügten Ordnung zu verkiten, lässt die Übersetzung jedoch *zugleich* als eine Wiederholung der *hybris* des Turmbaus erscheinen, der in der Verwirrung der Sprachen endete. Das Gelingen der demiurgengleichen Aufgabe wird durch die unzureichenden Mittel des mit der Aufgabe Bedachten, dem nichts als menschlicher Fleiß und ein schwaches Denkvermögen (*»Diligence and feeble thinking Faculty«*) zur Verfügung stehen, ironisch in Frage gestellt. Die Notwendigkeit seines Scheiterns ist demgemäß in die Beschreibung der Aufgabe des Herausgebers eingeschrieben. Das unvorstellbare Objekt bleibt jeder Vorstellung unerreichbar.

Indem das chaotische Denken des deutschen Professors jedes Adjektiv mit seinem exakten Gegenteil zusammenfallen lässt – *hoch* mit *niedrig*, *heiß* mit *kalt*, *feucht* mit *trocken* (*»a universal medley of high and low, of hot, cold, moist and dry«*) –, erschüttert es nicht nur jegliche Möglichkeit, Differenzen zwischen Dingen zu erkennen, sondern zugleich jede Möglichkeit einer Sprache, die auf der Markierung von Differenz beruht. Die Übersetzung stiftet Sprache und Kommunikation, aber im gleichen Akt geht die Möglichkeit von beiden wieder verloren. Die Verwandlung der nicht mit Sinn erfüllten Materie in Sinn droht daran zu scheitern, dass das im Sinn Gesagte die Ordnung des Sinns überhaupt in Frage stellt. Wenn die Übersetzung nicht einfach eine vorhandene Mitteilung von einer Person zu einer anderen überbringen soll, sondern, wie Carlyles Herausgeber es beschreibt, die Möglichkeit einer solchen Übertragung und Kommunikation erst herstellen soll, dann steht mit dem notwendigen Scheitern dieses Vorhabens letztlich die Sprache und das gesamte Denken des Herausgebers auf dem Spiel. In dem Moment, in dem er sich vornimmt, das Chaos in eine Ordnung zu bringen und einen Zusammenhang zu bringen, droht es im Gegenzug ihn selbst und seine ganzen Vermögen (*»his whole Faculty and Self«*) zu verschlingen und zu vernichten. In dieser Gefahr des Verlusts von Vermögen und Selbst erweist sich das Chaos, der Unsinn, der die Konstituierung von Sinn bedroht, als die Gefahr des Wahnsinns. Dadurch, dass sie die Selbstverständlichkeit der eigenen Sprache verlässt, ist jede Übersetzung dem

Wahnsinn ausgeliefert.<sup>110</sup> In einer Fortführung der Definition des Wahnsinns durch Foucault als »Abwesenheit eines Werkes«,<sup>111</sup> kann man sagen, der Wahnsinn sei für Carlyles Herausgeber eine notwendige Abwesenheit, die im Werk und im Wirken selbst am Werk ist. Jede Konstituierung des Sinns kann von dem Wahnsinn *im Sinn* gefährdet werden.

Die gleiche Problematik spricht Carlyle in seinem Essay *Past and Present* (1843) an. Das zwölfte Kapitel des dritten Buches (»Reward«) entwickelt nichts geringeres als eine Sakralisierung der menschlichen Arbeit. »All true Work is sacred«, schreibt Carlyle hier mit Emphase; »in all true Work, were it but true hand-labour, there is something of divineness.«<sup>112</sup> Inmitten dieser Theologie der reinen und wahren Handarbeit, die den Menschen vergöttlicht, findet sich eine Passage, die darauf Bezug nimmt, dass jede Herstellung, jede Bewerksstellung demjenigen abgerungen werden muss, das wesentlich Chaos, Unsichtbarkeit, Schweigen – und tatsächlich: Wahnsinn – ist. »He who takes not counsel of the Unseen and Silent«, schreibt Carlyle,

»from him will never come real visibility and speech. Thou must descend to the *Mothers*, to the *Manes*, and Hercules-like long suffer and labour there, wouldst thou emerge with victory into the sunlight. [...] O, it is a business, as I fancy, that of weltering your way through Chaos and the murk of Hell! Green-eyed dragons watching you, three-headed Cerberuses – not without sympathy of *their* sort! [...] For in fine, as Poet Dryden says, you do walk hand in hand with sheer madness, all the way – who is by no means pleasant company! You look fixedly into Madness, and her undiscovered, boundless, bottomless Night-empire; that you may extort new Wisdom out of it, as an Eurydice from Tartarus. The higher the Wisdom, the closer was its neighbourhood and kindred with mere Insanity; literally so; – and thou wilt, with a speechless feeling, observe how highest Wisdom, struggling up into this world, has oftentimes carried such tinctures and adhesions of Insanity still cleaving to it hither! All works, each in their

110 Vgl. Shoshana Felman: *Writing and Madness (Literature, Philosophy, Psychoanalysis)*. Übers. von Martha Noel Evans und Shoshana Felman. Ithaca, NY.: Cornell University Press 1987, S. 18f.

111 Vgl. Michel Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft* [1961]. Übers. von Ulrich Köppen. 12. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 39), S. 12; Michel Foucault: *Der Wahnsinn, Abwesenheit eines Werkes* [1964]. In: ders.: *Schriften zur Literatur*. Hrsg. von Daniel Defert und François Ewald. Übers. von Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek und Hermann Kocyba. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1675), S. 175-185.

112 Thomas Carlyle: *Past and Present* [1843]. Introduction by Douglas Jerrold. London: Dent & Sons 1960, S. 194.

degree, are a making of Madness sane; – truly a religious operation; which cannot be carried on without religion.«<sup>113</sup>

Die Nähe der ›Weisheit‹ zum ›schieren Wahnsinn‹ erscheint hier freilich weniger bedrohlich als in den Notizen des Herausgebers von *Sartor Resartus*. Der Wahnsinn ist ein steter Begleiter des Arbeitenden und Schaffenden (er geht mit ihm »*hand in hand*«), aber er ist letztlich dasjenige, das durch die Arbeit in Gesundheit transformiert und verwandelt werden kann. »Arbeit« ist nunmehr dasjenige, das den Wahnsinn in Nicht-Wahnsinn verwandelt, nicht mehr etwas, das selbst vom Wahnsinn affiziert ist und die Gesundheit bedrohen kann. Während hier die Religion den Glauben an die Gesundheit der Arbeit retten kann, bleibt dem verzweifelten Herausgeber in *Sartor Resartus* nur die vage Hoffnung auf sein eigenes, schwaches Vermögen, das er keineswegs mit einer übernatürlichen Kraft verwechselt sehen will (»nor is there any supernatural force to do it with«).

In diesem Sinn spricht Teufelsdröckh von dem Wahnsinn, der in der Seele des Weisesten wohnt und unter seiner Welt als sein dunkles Fundament haust:

»Notable enough too, here as elsewhere, wilt thou find the potency of Names; which indeed are but one kind of such Custom-woven, wonder-hiding garments. Witchcraft, and all manner of Spectre-work, and Demonology, we have now named Madness, and Diseases of the Nerves. Seldom reflecting that still the new question comes upon us: What is Madness, what are Nerves? Ever, as before, does Madness remain a mysterious-terrific, altogether *infernal* boiling up of the Nether Chaotic Deep, through this fair-painted Vision of Creation, which swims thereon, which we name the Real. Was Luther's Picture of the Devil less a reality, whether it were formed within the bodily eye, or without it? In every wisest Soul, lies a whole world of internal Madness, an authentic Demon-Empire; out of which, indeed, his world of Wisdom has been creatively built together, and now rests there, as on its dark foundations does a habitable flowery Earth-rind.«<sup>114</sup>

Unterhalb dessen, was wir die Vision der ›Schöpfung‹, der ›Wirklichkeit‹ nennen, haust der Wahnsinn als die Einsicht darin, dass jede Vorstellung der Wirklichkeit nur eine sprachliche Konstruktion der Einbildungskraft ist, in der ein Teufel ebenso wirklich und mächtig sein kann wie ein Dämon.

113 Ebd., S. 198f.

114 Carlyle: *Sartor Resartus* (wie Anm. 25), S. 196f.

Der Wahnsinn Teufelsdröckhs ist demgemäß ein gänzlich anderer als der Unsinn und die Verwirrtheit, die er den Metaphysikern und Akademikern seiner Zeit anlastet. Diese glauben dogmatisch an den Sinn der eigenen Worte und behaupten, über das Sichtbare und Unsichtbare, so wie es ›ist‹, sprechen zu können und geben aus diesem Grund keine sinnvolle Sprache, sondern nur irrsinniges Gestammel (*words, words*) von sich. Teufelsdröckhs »dream-theorem« einer Philosophie »weiß« dagegen, dass es »nichts weiß«; es weiß um die Grenzen des eigenen Wissens und noch über die Grenzen dieses Wissens über das eigene Wissen. Teufelsdröckhs Sprache ist gleichfalls geschwätzig, laut und redundant, aber in dieser Geschwätzigkeit zeigt sich die Grenze endlicher Sprache und Erkennbarkeit und zeigt darin, negativ und indirekt, die Unerreichbarkeit des Unendlichen. Weil er bemerkt hat, dass sich unter der dünnen, fruchtbaren Schicht des Sinns in seinen Worten und Werken ein ganzes Dämonenreich des Unsinn und Wahnsinn verbirgt, sind ihm die Grenzen des Sinns insgesamt erfahrbar geworden.

Natürlich zeigt die Schilderung dieses Wahnsinns alle Züge einsamer Melancholie. Zu denken ist vor allem an die Szenerie im dritten Kapitel des ersten Buchs, die Teufelsdröckh in seinem höchsten Haus der *Wahn-gasse* in *Weißnichtwo* über den Dächern der Ortschaft sitzend vorführt. Die Menschen unter ihm sind geschäftig, »with all their doing and driving (*Thun und Treiben*)«,<sup>115</sup> indem sie den Traum ihres Lebens leben, während Teufelsdröckh in seiner Wohnung sitzt, über allem und alleine mit den Sternen (»But I, *mein Werther*, sit above it all; I am alone with the Stars«<sup>116</sup>). Zumindest an einer Stelle deutet der Herausgeber jedoch auch an, dass die Erfahrung des Wahnsinns auch mit der Fröhlichkeit eines unbeschwerten Lachens einhergehen kann. Dass der Anlass dieses Lachens der Humor Jean Pauls ist, kann nun nicht mehr überraschen. So berichtet der Herausgeber:

»Here, however, we gladly recall to mind that once we saw him laugh; once only, perhaps it was the first and last time in his life; but then such a peal of laughter, enough to have awakened the Seven Sleepers! It was of Jean Paul's doing: some single billow in that vast world-Mahlstrom of Humour, with its Heaven-kissing coruscations, which is now, alas, all congealed in the frost of Death!«<sup>117</sup>

---

115 Ebd., S. 16.

116 Ebd., S. 18.

117 Ebd., S. 25.