

## 4 Wildes Übersetzen in Zettel's Traum

»:»Anna Muh=Muh!« –«: Das erste ›Wort‹ von *Zettel's Traum* (ZT 4 I) ist zugleich das fremdeste und unverständlichste des ganzen Texts. Dieser Ausdruck, oder vielmehr: dieses Nichtwort, das über kein konventionelles Signifikat verfügt, sondern die reine sprachliche Materialität repräsentiert, wird durch wilde Übersetzungsarbeit in vielfältiger Weise einer Semantisierung unterzogen. Dies wird, der meta-literarischen Verfahrensweise dieses Texts entsprechend, selbstreferenziell reflektiert. Dieser Prozess der wilden sprachlichen Transformation ist daran beteiligt, in sprachmagischer Weise die Szenerie des ersten Buches hervorzubringen: Die Kulisse des Schauerfelds, das die Protagonisten betreten. *Zettel's Traum* inszeniert damit auf der ersten Seite performativ den literarischen Schöpfungsakt seiner eigenen Diegese durch das wilde Übersetzen aus dem absolut fremden Wort.

Diese irritierenden Thesen seien bewusst an den Anfang dieses Kapitels gestellt, das sich mit der Funktion des wilden Übersetzens in Arno Schmidts *Zettel's Traum* beschäftigt. Statt sogleich Argumente für diese Thesen darzulegen, wird die Auseinandersetzung mit dem seltsamen Nichtwort und der poetischen Kraft, durch die wildes Übersetzen daran beteiligt ist, die Textwelt hervorzubringen, den Abschluss dieses Kapitels bilden. Denn erstens ist die Auseinandersetzung mit *Zettel's Traum* zu voraussetzungsreich, als dass diese Thesen sogleich überzeugend belegt werden können; und zweitens sollen die Thesen einen Fluchtpunkt darstellen beim Gang durch jenes Labyrinth monströsen Ausmaßes, das *Zettel's Traum* darstellt; ein Text, der ob seines Umfangs und seines theoretischen Anspruchs in seiner Gänze literaturwissenschaftlich kaum zu bändigen ist. Das Wort »:»Anna Muh=Muh!« – so viel sei vorweggenommen – spielt in *Zettel's Traum* eine ähnliche Rolle wie das Wort *verollez* in der *Geschichtsklitterung*; es führt auf eine Reihe von Eigenheiten, die für die Funktion des wilden Übersetzens in *Zettel's Traum* bestimmend sind.

In dieser Untersuchung zeigt sich demnach ein spezifischer interpretativer Zugriff auf *Zettel's Traum*, der vom Interesse am wilden Übersetzen gelenkt ist. Die Überlegungen stellen keinesfalls den Versuch einer Gesamtinterpretation dar. Ziel ist die Plausibilisierung einer allgemeinen produktionsästhetischen These, die sich aus der Beschäftigung mit dem wilden Übersetzen ergibt. Diese These lautet: Es ist das zerstückelte Textmaterial der Werke Edgar Allan Poes, das in Verbindung mit wilden Übersetzungsverfahren die Prosatexturen von *Zettel's Traum* generativ hervorbringt.

Die Praxis des Übersetzens spielt in diesem Text in mindestens zwei unterschiedlichen Hinsichten eine entscheidende Rolle: Zunächst sind Fragen des Übersetzens bereits auf der literalen Ebene ein zentrales Thema, das in diversen Gesprächssequenzen durch den ganzen Text hindurch verhandelt wird. Dies zeigt

sich bereits am grundlegenden narrativen Setting: *Zettel's Traum* schildert im Laufe eines langen Sommertages den Besuch von Daniel Pagenstecher beim Übersetzerhepaar Paul und Wilma Jakobi und ihrer Tochter Franziska. Pagenstecher wurde eingeladen, um den beiden bei ihrer Arbeit an der Übersetzung der Werke von Edgar Allan Poe Unterstützung und Rat zu bieten. Die gemeinsamen Gespräche drehen sich dabei in weiten Teilen um das korrekte Verständnis und das richtige Übersetzen verschiedener Werke Poes. Dabei werden unterschiedliche Haltungen gegeneinander ausgespielt; und zwar nicht nur hinsichtlich der inhaltlichen Interpretation der Werke Poes, sondern auch mit Blick auf die angemessenen Verfahren beim Übersetzen. Die Übersetzungsphilosophien von Daniel Pagenstecher und Wilma Jakobi, die als Extrempunkte das weite Feld verhandelter Positionen aufspannen, werden in einen Gegensatz gebracht: Die eine beruht auf wilden, idiosynkratischen Assoziationen aufgrund lautlicher Ähnlichkeiten, die andere beruft sich auf rigorose Wörtlichkeit.

*Zettel's Traum* beschäftigt sich, so eine der Thesen dieser Untersuchung, jedoch nicht nur auf der inhaltlich-thematischen Ebene mit Fragen des Übersetzens.<sup>121</sup> Vielmehr ist der Text auch hinsichtlich seiner ästhetischen Produktionssituation durch verschiedene interlinguale Übersetzungsprozesse geprägt. *Zettel's Traum* lässt sich, so meine These, nicht unabhängig von der zeitgleich entstehenden Übersetzung der Werke Edgar Allan Poes durch Arno Schmidt und Hans Wollschläger für den Walter-Verlag (Olten) verstehen. Bei der Poe-Übersetzung einerseits und *Zettel's Traum* andererseits handelt es sich um die Vorder- und Rückseite desselben Projekts.

Die Übersetzung der Werke Poes, wie sie im Walter-Verlag publiziert wurde, stellt nach dem Urteil des größten Teils der Kritik eine reguläre Übersetzung dar; wengleich durchzogen von gewissen Schmidt'schen Manierismen, die auch in diesem Text die Präsenz der Stimme des Übersetzers durchwegs im Bewusstsein hält. Im Großen und Ganzen orientiert sich Schmidt beim Übersetzen dieser Texte jedoch an den konventionellen kulturellen Erwartungen, die an reguläres Übersetzen gestellt werden. *Zettel's Traum* hingegen, so meine Unterstellung, ist der Ort, an dem alle idiosynkratischen Assoziationen, wortspielerischen Abweichungen und fehlerhaften Varianten – schlicht: alle offenkundig wilden Übersetzungen, die

---

121 Die These, dass es sich bereits bei dieser inhaltlichen Thematisierung des Übersetzens um eine Anwendung der konkreten Übersetzungserfahrung in die literarische Arbeit handelt, wird von Černy 1991, 174 vertreten: »daß dieser mit dem Projekt einer Poe-Übersetzung befaßt ist, dürfte auch kein Zufall sein, verweist vielmehr auf die enge Verknüpfung von Übersetzen und Dichten. Poe avanciert in *Zettel's Traum* zum Prototyp eines Schriftstellers, dessen Sprache vor aller interlingualen Übersetzung zum Gegenstand einer innersprachlichen Übersetzung wird.«

bei der Arbeit mit den Texten Poes entstanden sind, ihren Platz gefunden haben. Alles, was aus dem fertigen Manuskript der Poe-Übersetzung zu tilgen war, hat zumindest potenziell seinen Weg ins Prosa-Konglomerat von *Zettel's Traum* gefunden. Dies stellt den Versuch dar, die kreativen Potenziale wilden Übersetzens, die Schmidt bei der Arbeit an der Übersetzung von *Finnegans Wake* entdeckt hat, für das eigene literarische Schreiben zunutze zu machen. Dieses ist im vorliegenden Fall ein genuin sekundäres Schreiben, das sich aus der Arbeit mit fremden Texten und ihrer sprachlichen Materialität speist.

Es ist der Wechsel des Genres von der Übersetzung zum eigenständigen literarischen Prosatext, der es ermöglicht, ein solches Vorgehen gegenüber dem Publikum zu legitimieren. Anders als in Fischarts *Geschichtklitterung*, in welcher wildes und reguläres Übersetzen durcheinander gehen, sind diese beiden Verfahrensweisen bei Schmidt sauber getrennt und übernehmen unterschiedliche Funktionen. Eine Rekonstruktion der Werk- und Entstehungsgeschichte der beiden Texte zeigt, wie eng Poe-Werkübersetzung und *Zettel's Traum* miteinander verknüpft sind, dass zwischen den beiden Texten zugleich aber eine klare funktionale Zweiteilung herrscht.<sup>122</sup>

Die verschiedenen Texte Edgar Allan Poes werden bei der Arbeit an *Zettel's Traum* in kleine Bruchstücke zerlegt. Auf Zetteln notiert, haben sie in vielen Fällen höchstens Satzlänge, oft auch darunter. Diese einzelnen Textfragmente werden über die ganze Länge des Texts von *Zettel's Traum* verteilt und im mehrspaltigen Arrangement des Texts zumeist auf der linken Seite angeordnet. Dabei werden sie zu generativem Material, das mithilfe verschiedener Verfahren des wilden Übersetzens für den Haupttext des eigenen Werks produktiv gemacht wird. Dabei ist es weniger die Semantik der Bruchstücke als die lautliche Materialität der einzelnen Formulierung in englischer Sprache, die für diesen Schreibprozess prägend ist. Das über das ganze Werk verteilte, zerstückelte Textmaterial der Werke Edgar Allan Poes bringt in Verbindung mit den Verfahren des wilden Übersetzens die Prosa-Texturen von *Zettel's Traum* generativ hervor; ein Verfahren, das dabei gleichzeitig reflektiert wird. *Zettel's Traum* ist wilde Übersetzung und Übersetzungstheorie<sup>123</sup> zugleich.<sup>124</sup>

---

122 Siehe Kapitel III.4.1.

123 Ähnlich Langbehn 2003, 29: »As a translation and discussion of Poe's texts, *Zettel's Traum* automatically assumes the role of a commentary performed within the format of a dialogue«.

124 Kap. III.4.4 untersucht, wie die übersetzten Poe-Fragmente über den Text von *Zettel's Traum* verteilt und darin wirksam werden. Auf dieser Grundlage widmet sich das abschließende Kap. III.4.5 ganz dem ›fremden‹ Wort *Anamoo=moo* am Anfang des Texts und den eingangs formulierten Thesen.

Die Forschungsliteratur zu *Zettel's Traum* ist disparat und nicht leicht zu überblicken.<sup>125</sup> Es gibt, anders als bei vielen anderen Texten von Arno Schmidt, keinen Kommentar, der die vorliegenden Erkenntnisse zu einzelnen Textstellen versammelt,<sup>126</sup> und nur wenige Versuche, den Text als Ganzen zu interpretieren.<sup>127</sup> Jede Auseinandersetzung mit *Zettel's Traum* gewärtigt zwei Herausforderungen: Erstens, der schiere Umfang des Texts<sup>128</sup> und die Mannigfaltigkeit partikulärer Betrachtungen und Gesprächssequenzen.<sup>129</sup> Zweitens, der angemessene Umgang

---

**125** Obwohl in den fünfzig Jahren seit dem Erscheinen von *Zettel's Traum* eine umfangreiche und nur schwer zu überblickende Sekundärliteratur – bibliografisch erschlossen durch Müther 2019, 636–707; sowie Rathjen 2020c, 159–170 (»Themenbibliographie«) – zu diesem Werk entstanden ist, ist die Auseinandersetzung mit *Zettel's Traum* weiterhin sehr disparat. Ähnliches diagnostizierten bereits vor zwanzig Jahren Drews und Plöschberger 2001b, 7: Es gebe »keine zusammenhängende Forschung« zu diesem Buch, sondern nur isolierte Arbeiten. Eine gewisse Konsolidation der Forschungslage, die mit der Aufsatzsammlung von Rathjen 2020c zur fünfzigjährigen Entstehung von *Zettel's Traum* begonnen hat, dürften die umfassende Schmidt-Biographie (Hanuschek 2022) und das angekündigte Schmidt-Handbuch (Dunker und Kyora 2022) leisten, die für diese Publikation allerdings nicht ausgewertet werden können.

**126** Dies ist umso erstaunlicher, als sich die frühe Schmidt-Forschung mehr oder weniger ironisch als Dechiffrier-Syndikat zur Entschlüsselung von *Zettel's Traum* verstand (dazu Rathjen 2018). Statt einem koordinierten und systematischen Vorgehen wurde dabei allerdings mit dem *Bargfelder Boten* eine publizistische Plattform etabliert, die für verstreute Einzelbetrachtungen einzelner Stellen, Motive und Phänomene Raum bot. Dabei wurden im Einzelfall ansehnliche Ergebnisse produziert; diese sind jedoch durch ihre verstreute Überlieferung und die mangelnde Gesamtschau weitgehend Stückwerk geblieben.

**127** Es gibt nur wenige monografische Studien, die den Versuch einer Gesamtdeutung des Werkes unternommen haben; am ehesten leisten dies Voigt 1999; Plöschberger 2002; Langbehn 2003. Vielmehr erschöpfen sich viele der Studien weitgehend in Untersuchungen einzelner Stellen und – meist interessanter – einzelner spezifischer Fragestellungen (z. B. Paratexte: Jürgensen 2007; Mehrsprachigkeit: Höppner 2014).

**128** Der große Umfang des Textes wie auch der Zettelkästen ist sprichwörtlich und gerade in den frühen Rezensionen jenes Merkmal, das am deutlichsten hervorgehoben wurde. Dies wurde, wie Jürgensen 2007, 148–150 rekonstruiert, entscheidend durch den Verlag angeregt wurde, der den außerordentlichen Umfang in einem Prospekt und einer Presse-Information mit diversen Zahlen betonte.

**129** Dass der Umgang mit *Zettel's Traum* vielfach in philologische Einzelbetrachtungen zerfällt, ist dem enormen Umfang des Werkes geschuldet. Dazu kommt, dass sich der Text mit seiner rudimentären Handlung aus einer Mannigfaltigkeit von einzelnen partikulären Betrachtungen, Dialogfetzen und Gesprächen kaum zusammenfassen lässt. Eine Untersuchung, die sich nicht für die Verfahren des Textes interessiert, sondern die primär auf der inhaltlichen Ebene arbeitet und *Zettel's Traum* dennoch in seiner Gänze erfassen wollte, müsste den Textumfang von *Zettel's Traum* noch übertreffen. Noch mehr als bei sonstigen literaturwissenschaftlichen Untersuchungen müssen Auseinandersetzungen mit diesem Text daher exemplarisch vorgehen.

mit den im Text selbstbewusst vorgetragenen »meta=litterarischen«<sup>130</sup> Theorien und Thesen, die dazu geführt haben, dass *Zettel's Traum* mithin als Theoriedokument<sup>131</sup> gelesen wurde und – im Sinne einer erfolgreichen Werkpolitik – die Interpretationen und Diskurse der Forschung entscheidend geprägt hat.<sup>132</sup> Durch die vielfach praktizierte Gleichsetzung des Autors Arno Schmidt und der literarischen Figur Daniel Pagenstecher wird verkannt,<sup>133</sup> dass die verschiedenen Figuren in *Zettel's Traum* unterschiedliche argumentative Rollen einnehmen, woraus ein komplexes Maskenspiel resultiert,<sup>134</sup> in dem konfrontativ unterschiedliche Positionen nebeneinandergestellt werden, sodass keine einzelne Position allgemeine Gültigkeit für sich behaupten kann. Dazu kommt: Wenngleich die verschiedenen Theorien in *Zettel's Traum* im Gestus größter Ernsthaftigkeit vorgetragen werden, werden sie dennoch in einem literarischen Kontext formuliert, sodass sich die Frage niemals ganz ausräumen lässt, ob sie vielleicht doch nicht ganz ernst gemeint

---

**130** »Meta=Literatur« ist ein solcher Begriff, der direkt aus *Zettel's Traum* entnommen wurde und nun als Theorie-Begriff in der Schmidt-Forschung dient. Im Text erklärt Daniel Pagenstecher seinen Anspruch, »aus der bloßen ›Literatur‹ in eine Meta=Literatur« zu gelangen (ZT 510 m); was die Forschung als »Sprechen mit Literatur über Literatur«, d. h. als selbstreferenzielle Reflexion auf die Entstehungsbedingungen (oder poetischen Eigenheiten) literarischer Texte interpretiert und zu einem der Hauptziele von *Zettel's Traum* respektive des gesamten Schmidt'schen Spätwerks erklärt; zum Begriff vgl. Jurczyk 2010, 288; R. Simon 2014b, 137.

**131** Drews und Plöschberger 2001b, 8 stellen fest, dass »bisherige Lektüren von *Zettel's Traum* vielfach noch zu sehr den Charakter von Nachkonstruktionen der von Schmidt suggerierten Leseweisen haben und es offenbar noch an außerhalb von Schmidt'schen Verstehensanweisungen stehenden Positionen fehlt«. Ein treffendes Beispiel dafür sind die Arbeiten von Strick 1993; oder Langbehn 2003. Selbst Plöschberger 2002, 19, die das Verhältnis von literaturtheoretischen und poetischen Abschnitten in *Zettel's Traum* zum Thema ihrer Untersuchung machte, stellt mit Blick auf die Etymtheorie fest, diese sei »keine Fiktion, weil hier ein analytisches Verfahren unserem Verstand offengelegt wird«.

**132** Voigt 1999, 23 u. ö. bezeichnet dies als »selbstexplikative Textstrategie«, die zu Rückkopplungseffekten bei der Interpretation führen. Dadurch gelinge es Schmidt nicht nur sehr erfolgreich, rekursiv (man könnte auch sagen: selbstreferenziell) seine eigene Produktionsästhetik und Hermeneutik zu produzieren. Sie bestimmt dadurch auch die Textrezeption, die den Texten ihre Analysekatoren entnimmt und diese dann – erfolgreich – am Text nachzuweisen vermag.

**133** Wie sehr sich diese Haltung in der Forschung eingebürgert hat, zeigt die etablierte Schreibweise »Pagenstecher/Schmidt«, die verdeutlichen will, dass eine bestimmte Formulierung zwar im Dialog von der literarischen Figur Daniel Pagenstecher geäußert werde, diese These jedoch sogleich auch dem Autor Arno Schmidt, der sich hinter dieser Maske verbirgt, zugeordnet werden könne (Moeller 1971, 29; Drews 2014b [1977], 43; Wiener 1979; Rathjen 2020a [2001], 53; Jurczyk 2010, 120).

**134** Oder um einen anderen Begriff aus dem Theorienkabinett der Schmidt-Forschung zu bemühen: »Instanzentheater«, d. h. die Inszenierung der unterschiedlichen psychischen Instanzen als literarische Figuren (vgl. dazu insbes. Jauslin 2008).

seien. Dennoch mauserten sich verschiedene poetologische Konzepte von *Zettel's Traum* zu Theoriebegriffen der Forschung, die ihrerseits bei der Interpretation von Texten Schmidts appliziert werden. Somit werden auch spekulative textimmanente Theoriepositionen nicht nur als Untersuchungsgegenstand behandelt, sondern zu Analyse kategorien erklärt. Dies hält die Interpretationen in engen und vorhersehbaren Bahnen und erschwert es, die Begriffe selbst einer kritischen Reflexion zu unterziehen, die neue Einsichten böte.<sup>135</sup>

Es stellt sich die Frage, wie mit dem aus *Zettel's Traum* abgeleiteten Theorievokabular Arno Schmidts umgegangen werden soll. Obwohl der großen Verlockung, dank der Selbstreferenzialität von *Zettel's Traum* zu schnellen und weitgehenden Einsichten über den Text zu gelangen, zu widerstehen ist, muss jede Auseinandersetzung mit *Zettel's Traum* sich dennoch zu diesen Begriffen und Theorien des Texts verhalten. Dies gilt besonders für die ›Etymtheorie‹, die in *Zettel's Traum* und auch darüber hinaus eine solch zentrale Rolle spielt, dass sie nicht ausgeklammert werden kann, weil es sich dabei, zumindest in Teilen, um eine psychoanalytische Instrumentalisierung von Phänomenen und Verfahren des wilden Übersetzens handelt.<sup>136</sup>

## 4.1 Zettel's Traum und die Poe-Übersetzung

Ich beginne mit den philologischen Vorüberlegungen: Es geht im Folgenden darum, zu zeigen, wie eng die Poe-Übersetzung und *Zettel's Traum* in ihrer Entstehung verknüpft sind und wie sie sich gegenseitig ergänzen: als reguläre und wilde Übersetzung derselben Texte, der Erzählungen und Gedichte von Edgar Allan Poe.

Zu diesem Zweck bietet es sich an, eine Einordnung der Texte in Arno Schmidts Schaffens- und Entstehungskontext vorzunehmen. Schmidts Hauptbeschäftigung mit der Übersetzung der Werke Edgar Allan Poes fällt in die Zeit von November

---

135 Pronociert formuliert diese Kritik erstmals Voigt 1999; prägnant zusammengefasst in der Rezension von Eideneier 2001: »Aus dieser Textstrategie der ›Lesergängelung‹ resultieren naive Lesemodelle, die entweder auf der Suche nach dem empirischen Autor biografisch vorgehen oder einem selbstexplikativen Rückkopplungsmechanismus unterliegen: So beschränkt sich ein Großteil vorhandener Sekundärliteratur auf die von Schmidt ausdrücklich thematisierten Textelemente und überführt die begrifflichen Prämissen des Meisters kritiklos in pseudowissenschaftliche Argumentationen. Derartigen Zirkelschluss-Kritiken entgehen notwendigerweise Brüche und Leerstellen der Erzählfiktion.«

136 Eine kritische Auseinandersetzung mit dieser Theorie vom Standpunkt des wilden Übersetzens findet sich in Teilkapitel 4.3.

1963<sup>137</sup> bis ins Frühjahr 1965.<sup>138</sup> Letzte Arbeiten an der Übersetzung und die Redaktion der Texte, die teilweise auch von Alice Schmidt<sup>139</sup> übernommen wurden, zogen sich noch bis mindestens 1970.<sup>140</sup> Die intensive Arbeit an der Übersetzung von Edgar Allan Poes Werken war dabei mithin ein Anlass zum Entschluss, ein literarisches »Buch über Poe« (BA B/4, 673) zu verfassen. Zu diesem Zweck begann Arno Schmidt, im Zuge seiner Übersetzungsarbeit, einen Zettelkasten mit Poe-Materialien anzulegen. Bereits im Sommer 1964<sup>141</sup> schreibt Schmidt an Hans Wollschläger, das Mate-

---

**137** Ein erstes Mal wird eine mögliche »Poe-Übersetzung« beim Goverts-Verlag von Schmidt in einem Brief an Wilhelm Michels vom 30.10.1962 erwähnt (BA B/2, 247). Kurz darauf, am 11.11.1962, schreibt Arno Schmidt an Hans Wollschläger und fragt diesen, ob er bereit sei, als »Mitarbeiter« an der Übersetzung des »ganzen Edgar Poe« mitzuwirken (BA B/4, 503). Am selben Tag berichtet Wollschläger aus Bamberg von einem Brief mit demselben Inhalt, den er von Hans Dieter Müller, dem bei Goverts zuständigen Herausgeber, erhalten habe (BA B/4, 505). Trotz anfänglichem Zögern ob der zu erwartenden Arbeitsmenge in den darauffolgenden Briefwechseln (BA, B/4, 507 resp. 510) wird das Projekt zu Beginn des Jahres 1963 mit Blick auf das großzügige Honorar (BA 5/4, 533 resp. 539) von Schmidt und Wollschläger forciert, sodass es vom 26. bis 28. April zu einem ersten Arbeitstreffen in Bargfeld zusammen mit den beiden Herausgebern Hans Dieter Müller und Kuno Schuhmann kommt. Schmidts Protokoll des Treffens mit Wollschläger verzeichnet: »Wenig über MAY gesprochen; (meist nur POE=Übersetzung).« (BA B/4, 934). Obwohl sich nach dem Treffen eine vertragliche Einigung abzeichnet (BA B/4, 567, 569) verzögert sich die Vertragsunterzeichnung aufgrund des Verlagswechsels von Müller von Goverts zum Walter-Verlag in Olten bis in den November (BA B/4, 580). Die Verträge für die Poe-Übersetzung mit Wollschläger und Schmidt werden, nach geringen Anpassungen, Mitte November 1963 abgeschlossen (BA B/4, 611 resp. 612). Unmittelbar darauf beginnt Schmidt mit der Übersetzung, wie er Alfred Andersch und Eberhard Schlotter Anfang Dezember schreibt (BA B/1, 223; BA B/3, 237).

**138** Bereits am 27. Januar 1965 schreibt Schmidt an Andersch, er habe seinen »Anteil an der Poe-Übersetzung nun, nach 20 Monaten, fast beendet« und datiert damit den Beginn der Übersetzungsarbeit in seiner Erinnerung auf den Zeitpunkt des Treffens mit Müller und Schuhmann. Auch erwähnt er Anders gegenüber, überschneidend am »Rotman« (d. h. am *Zettel's Traum*-Projekt) zu arbeiten (BA B/1, 229). Am 12. März schreibt er, er mache sich ans »letzte Po=Stück Heureka« (BA B/2, 291); kurz darauf wendet er sich an Hans Dieter Müller mit der Bitte, von der Übersetzung dieses Textes entbunden zu werden (unpublizierter Brief vom 23.03.1965, zit. n. T. S. Hansen 2000, 207), übersetzt den Text schließlich doch selbst.

**139** Am 8.12.1970 berichtet Alice Schmidt dem befreundeten Maler Eberhard Schlotter, sie sei im »Endspurt des letzten Poe=Stücks für Bd. III der Walter-Ausgabe (und Arno hatt' es schon vor vielen Jahren übersetzt)« (BA B/3, 291).

**140** T. S. Hansen 1988, 173: »From December 1963 through 1970 he was working intermittently on the Poe translation«; was dieser später präzisiert: »From 1965–66 he concentrated on *Zettel's Traum*, returning to the translation work in the summer of 1969 after the novel was completed.« (T. S. Hansen 2000, 207). Abweichend dazu der Kommentar in der Bargfelder Brief-Edition, laut dem sich die Arbeit an Poe noch bis 1973, also bis zum Erscheinen des vierten und letzten Bandes, hinzieht (BA B/5, 53).

**141** Mit der Materialsammlung für das Projekt, das schließlich *Zettel's Traum* geworden ist, hat Arno Schmidt allerdings, so die Eigenaussage im Gespräch mit Christian Gneuss, bereits im Sommer

rial ströme ihm »reißend zu (bis itzt 15.000 Zettel)«, während er zeitgleich daran sei, Poes Erzählung *Ligeia* zu übersetzen (BA B/4, 673). Die Zahl der Zettel wuchs während der Arbeit an der Übersetzung weiter stetig an.<sup>142</sup> Mit dem eigentlichen Schreibprozess an *Zettel's Traum* begann Schmidt im August 1965,<sup>143</sup> das heißt, erst, nachdem er den ihm zugewiesenen Anteil an der Poe-Übersetzung fertiggestellt hatte und sich ganz auf sein eigenes Projekt konzentrieren konnte.<sup>144</sup> Die produktive Arbeit an diesem Text zog sich bis zum Ende des Jahres 1968 hin.<sup>145</sup>

Die Arbeit an der Poe-Übersetzung und die Entstehung von *Zettel's Traum* stehen nicht nur zeitlich, sondern auch konzeptuell in einem engen Zusammenhang. Daher lohnt es sich, zunächst einen intensiveren Blick in die Eigenheiten von Schmidts Poe-Übersetzung zu werfen. Schmidt bemerkte bereits früh in seinem übersetzerischen Arbeitsprozess,<sup>146</sup> im Dezember 1963, die besonderen stilistischen

---

1962 begonnen – »parallel etwa zu der POE-Übersetzung die ich damals anfang und die heute ja auch noch nicht ganz zu Ende ist« (BA S/2, 33). Damit datiert Schmidt in der Erinnerung die Beschäftigung mit Poe um mehr als ein Jahr nach vorne – taucht in den Briefen die Idee eines Übersetzungsprojekt doch erst im November 1962 überhaupt erst auf.

142 Seinen Korrespondenten berichtet Schmidt wiederholt die (grob geschätzte) Anzahl von Zetteln, um seinen Fortschritt zu dokumentieren. In seinem Briefessay vom 2.9.1964 zur Verteidigung von Wollschlägers Übersetzungen, den er an die beiden Herausgeber Kuno Schuhmann und Hans Dieter Müller schickt, droht Schmidt beispielsweise damit, er werde sich in seine »großen, nunmehr brechend=folten Zettelkästen zurückziehen; und daraus, binnen Jahresfrist, mit einem 1000=Seiten=Text auftauchen« (BA B/4, 710); und am 15. Dezember schreibt er an Wilhelm Michels, er sei »mitten im ›Gordon Pym‹« und habe für das »berüchtigte ›eigene Buch‹ bereits »3 Kästen voll« (BA B/2, 285–286); am 16.2.1965 berichtet er demselben: »die Zahl der Zettel beträgt zwischen 35.–40.000 (!)« (BA B/2, 289).

143 Rathjen 2020c, 8, präzis: »Am 25. August 1965 morgens um 5 Uhr begann er zu tippen«, in *Vorläufiges zu Zettel's Traum* hingegen gibt Schmidt an: »Die Niederschrift selbst begann Juli 65« (BA S/2, 33).

144 Am 20. Dezember 1965 berichtet Arno Schmidt Hans Wollschläger, der immer noch an seinem Anteil der Poe-Übersetzung arbeitet, er habe mit dem Schreiben von *Zettel's Traum* begonnen: »Mein Büchlein befindet sich auf Seite 65 (dh DIN A3; also gute 200 normale)« (BA B/4, 749).

145 Auch hier ist Rathjen 2020c, 8, den Schmidt-Mythos weiter befördernd, äußerst präzis: Schmidt »unterbrach die Arbeit kaum einmal für wenige Tage, bis er die Niederschrift von ›Zettel's Traum‹ am 31. Dezember 1968 beendete; sechs Wochen Korrekturarbeit schlossen sich noch an.«

146 Schmidt macht sich unmittelbar nach Vertragsabschluss an die Poe-Übersetzung, wie er an Alfred Andersch und Eberhard Schlotter schreibt (BA B/1, 223; BA B/3, 237). Bereits am 19. Dezember kann er Michels von großen Fortschritten beim *Julius Rodman* und dem ersten fertigen Text berichten (BA B/2, 273). Es handelt sich dabei um *The Fall of the House of Usher*, zu dem Schmidt bereits über umfangreiche Vorarbeiten aus früheren Jahren verfügte, vgl. T. S. Hansen 1988, 168: »Particularly *The Fall of the House of Usher* made such an impact upon the young Schmidt that he set to work on a translation of the tale. He considered the finished product so successful that he kept three quarters of this version dating from around 1930 as the backbone of his final translation in 1966.« Es wäre kritisch zu prüfen, ob es sich bei dieser Aussage aus *Vorläufiges zu Zettel's*

Eigenheiten seiner eigenen Übersetzung und hebt diese im Brief an Michels ausdrücklich hervor:

schon ist das 100=Seiten=Stück vom ›Julius Rodman‹ zur Hälfte übertragen, in einer Art, Du – – also das'ss gar keine Übertragung mehr! Trotzdem ist die Ähnlichkeit mit dem Original immer noch frappierend (BA B/2, 273)

Der rhetorische Ausruf markiert das Erstaunen über das Hervorgebrachte, das in dieser Form nicht intendiert war. Die Behauptung, man könne das Resultat mit Blick auf seine Faktur kaum mehr als »Übertragung« bezeichnen, hätte das Potenzial, die bisher geleistete Arbeit mit Blick auf die Vorgaben des Übersetzungsprojekts grundsätzlich infrage zu stellen. Dies ist jedoch nicht der Fall. Ganz im Gegenteil wird die Ähnlichkeit betont, die trotz dieses Vorgehens gegeben ist, was zum Anlass genommen wird, in derselben Art und Weise fortzufahren. In Schmidts eigener Einschätzung ist seine deutsche Übersetzung des *Julius Rodman* mit dem englischen Text durch frappierende Ähnlichkeiten auf das Engste verknüpft, obgleich er sie nicht als Übertragung im engeren Sinne verstanden wissen möchte. Es deutet sich hier eine Abweichung von jenen Übersetzungsnormen an, an denen sich Arno Schmidt bei seiner Arbeit bislang üblicherweise orientierte.

Im Verlaufe der ersten Hälfte des Jahres 1964 schickte Schmidt mehrfach Durchschläge und Proben seiner Übersetzungen an seinen Mitübersetzer Hans Wollschläger.<sup>147</sup> Dieser antwortete, er habe die Übersetzungsproben intensiv studiert und nehme dabei eine Differenz zu seinen eigenen Texten wahr:

trotzdem aber sehen meine Texte irgendwie ›anders‹ aus – ich weiß nicht wie: wahrscheinlich klebe ich zu sehr noch an der Wörtlichkeit, obwohl ich auch da allmählich die Hand lockergemacht habe (BA B/4, 658).

---

*Traum* (BA S/2, 60) um eine Selbstmystifikation handelt, ähnlich der Rückdatierung von *Pharos*. Hansen (1988, 168) betont die eminente Rolle, die eine zunächst identifikatorische, zunehmend jedoch kritische Auseinandersetzung mit Edgar Allan Poe für Arno Schmidts Entwicklung als Autor bereits seit Schmidts Jugend in der Zwischenkriegszeit – und erneut in britischer Kriegsgefangenschaft im Jahr 1945 – gespielt hat. Dazu kommt eine langwährende Abneigung gegen die Übersetzung von Neumann 1921, die bei Schmidt zu heftigen Polemiken führt. Eine Spitze gegen Neumann findet sich bereits im Frühwerk *Dichtergespräche im Elysium* von 1940–1941 (BA I/4, 246); darüber hinaus enthält die zu Lebzeiten unveröffentlichte *Wundertüte* einen offenen Brief an *Herrn W. Carl Neumann* mit diversen Invektiven (BA III/3, 16–22).

<sup>147</sup> Vgl. die Mitteilung vom 14.3.1964: »ad POE: ich habe bis jetzt fertig *Shadow / Berenice / Silence / Usher / Fay / Julius Rodman* (120 Seiten !) / *Terr & Fether* / im Augenblick doktre ich an der *Eleonora* 'rum. Ich schlage vor: wir machen grundsätzlich Durchschläge füreinander; damit wir uns abstimmen können, (denn es bezieht sich doch vieles aufeinander)« (BA B/4, 646).

Wollschlägers Reaktion, in der dieser sich offenkundig damit schwertut, festzumachen, worin sich Schmidts Übersetzungen von den eigenen unterscheiden, zeichnet sich durch seine Bereitschaft aus, sich das Vorgehen Schmidts zum Vorbild für seine eigene Arbeit zu nehmen. Dennoch ist seine Irritation über die stilistischen Eigenheiten der zugesandten Übersetzungsproben bezeichnend. Wollschläger versucht, diese Differenz in einem anderen Umgang mit der Wörtlichkeit der Texte zu fassen. Schmidt widerspricht:

Daß Ihre POE=Texte ›anders‹ aussehen, liegt daran, daß ich Ihnen bisher lauter pure poetica sandte, die übersetzerische haute couture erlaubten=erforderten. Sie werden noch aus den (evtl.) kommenden Artikeln, bzw. Kurzkomentaren ersehen, daß meine Übersetzung doch sehr wörtlich ist, und die scheinbaren Abweichungen anderweitig determiniert sind [...] (BA B/4, 662)

Zunächst fällt auf, dass sich an dieser Stelle auch Arno Schmidt einer topischen Kleidungsmetapher bedient, um seine Übersetzungsarbeit metaphorisch zu beschreiben. Mit dem Bezug auf die *haute couture* wird dabei der künstlerische Ausdruck in den Vordergrund gestellt und impliziert, dass es sich dabei um mehr handle als ein reines Handwerk. Bezeichnend ist auch die Doppelformel »erlaubten=erforderten«, die einerseits markiert, dass sich Schmidt als Übersetzer in gewisser Hinsicht einige Lizenzen im Ausdruck genommen hat, während diese im gleichen Zug zu einem Erfordernis des zu übersetzenden Gegenstands erklärt werden. Schließlich beharrt Schmidt auf der Wörtlichkeit seiner Übersetzung, obwohl er implizit eingesteht, dass diese aus dem direkten Vergleich der beiden Texte selbst nicht zu ersehen ist, sondern dass dazu weitere Erläuterungen nötig seien, die allerdings in diesem Brief nicht mitgeliefert werden.<sup>148</sup> Insgesamt reagiert Schmidt auf Wollschlägers Feststellung erstaunlich defensiv, ganz so, als wäre ihm bewusst, dass seine Übersetzungen angreifbar sind.

Die beiden Herausgeber der Poe-Übersetzung erheben gegen Schmidts Übersetzung keinerlei Einwände. Während sich Hans Wollschläger für seine Entwürfe im Sommer 1964 heftiger Kritik ausgesetzt sieht,<sup>149</sup> werden Arno Schmidts Übersetzungsproben von Hans Dieter Müller in höchsten Tönen gelobt:

<sup>148</sup> In der weiteren Folge findet sich nur ein grob skizziertes Argument. Darin begründet Schmidt sein ›anderes‹ Vorgehen beim Übersetzen intertextuell und führt aus, er habe Rücksicht nehmen müssen auf stilistische Charakteristika von Vorlagen, die Edgar Allan Poe bei seiner Arbeit verwendet habe.

<sup>149</sup> Arno Schmidt verteidigte Wollschläger gegenüber den Herausgebern mit Vehemenz. Zwar ließ er Wollschläger, nachdem dieser ihm im Juni auch erste Proben seiner Übersetzung zukommen ließ (BA B/4, 671), vertraulich eine ausführliche Einzelstellenkritik zukommen (BA B/4, 673–675). Das mehrtägige Treffen in Bargfeld vom 25. bis 27.8.1964 endete mit starken Spannungen zwischen

Ihre Übersetzungen [...] sind von unvergleichlicher Schönheit und Klarheit [...]; jedenfalls erinnere ich mich nicht, je so gute Übersetzungen gelesen zu haben.<sup>150</sup>

Die verschiedenen Bände der Poe-Übersetzung hatten bei ihrem Erscheinen jeweils eine große Resonanz im literarischen Feuilleton.<sup>151</sup> Dies lag einerseits an der Bekanntheit des Übersetzers Arno Schmidt, zugleich aber auch am erklärten Anspruch der Herausgeber, die erste weitgehend komplette und sorgfältig kommentierte deutschsprachige Ausgabe der Werke Edgar Allan Poes herauszugeben. Wenngleich das Projekt als solches auf eine wohlwollende Rezeption stieß, war das Urteil des Feuilletons bezüglich der einzelnen Übersetzungsleistungen verhältnismäßig kritisch und jenem der Herausgeber entgegengesetzt. Die Passagen, die Hans Wollschläger übersetzte, wurden als präzise, wenngleich sprachlich etwas blass beschrieben.<sup>152</sup> Arno Schmidts Übersetzung hingegen stieß auf größeren Widerstand: Exemplarisch für die negativen Zeitungskritiken sei der Rezensent der Basler *National-Zeitung* zitiert, der die typografischen und sprachlichen Extravaganzen von Schmidts Übersetzung unter dem programmatischen Titel »Poe & 1

---

den beiden Übersetzern und den beiden Herausgebern Hans Dieter Müller und Kuno Schuhmann (Protokoll des Treffens, BA B/4, 938). Alice Schmidt schreibt im Tagebuch: »Am Schluß fast Zank mit M[üller] und Sch[uhmacher], weil denen W[ollschlägers] Übers. nicht zusagte. A[rno Schmidt] nimmt ihn mächtig in Schutz u. knüppelt infolge seiner geist. Überlegenheit M. nur so zusammen [...]« (Tagebucheintrag von Alice Schmidt zum 26.8.1964, zit. n. BA B/4, 687); Kuno Schumann bezeichnet das Treffen wegen der »recht SED-nahen Autokratie« als »Bitterfelder Konferenz« (Brief von Kuno Schuhmann an Hans Dieter Müller vom 4.9.1964, zit. n. BA B/4, 687). Die Kritik richtete sich gegen Wollschlägers Versuch, Poe gemäß dem zeitgenössischen deutschen Sprachstand zu übersetzen. Kuno Schuhmann berief sich dabei auf das Diktum von Ezra Pound, »jede Generation müsse sich ihre eigenen Übersetzungen schaffen« (Kuno Schumanns Kritik im Brief vom 23.10.1964 von Hans Dieter Müller an Arno Schmidt, zit. n. BA B/4, 711). Erst ein fünfseitiger Essaybrief Schmidts zu den Herausforderungen dieser Übersetzung, der die zeitliche Distanz in den Blick nimmt und weiterhin seine Unterstützung für Wollschläger begründet, vermag im Herbst die Wogen zu glätten (BA B/4, 702–711).

**150** Brief vom 11.9.1964 von Hans Dieter Müller an Arno Schmidt, zit. n. BA B/4, 711.

**151** Die Bibliografie von Müther 2019, 1352–1359 verzeichnet für den Zeitraum zwischen Juli 1966 und Juli 1974 – also im unmittelbaren Nachgang zur Erstpublikation der vier einzelnen Bände der Werkausgabe im Walter-Verlag – nicht weniger als 59 Besprechungen und Rezensionen in Tages- und Wochenzeitungen sowie in allgemeinen und literaturkritischen Zeitschriften und Magazinen.

**152** Kühnelt 1969, 293 spricht von den »eher konventionellen, wenngleich sehr verlässlichen Übersetzungen von Hans Wollschläger«, neben denen sich jene von Arno Schmidt durch ihre Manierismen deutlich abheben. Ebenso eindeutig fällt auch das rückblickende Urteil von Greiner 2009 aus: »Auch ist die Übertragung des berühmten Gedichts *The Raven* (1845) durch Hans Wollschläger eine bewundernswerte Leistung, bei der Prosa jedoch neigt er zu gewissen Gespreiztheiten. Die Übersetzungen Arno Schmidts schließlich waren und sind eine Plage [...]«

Uebelsetzer« scharf kritisiert. Mit Blick auf die eigenwillige Orthografie und auf verschiedene gewagte Wortschöpfungen wird geurteilt, es handle sich bei der ganzen Übersetzung um ein »einziges In-den-Vordergrund-Drängen eines Mannes, der Poe sehr von oben herab behandelt«. <sup>153</sup> Selbst positive Besprechungen verweisen auf die »bisher ungewohnte eigensprachliche Energie«, die zum Eindruck führe, die Sprache dränge sich in Schmidts Übersetzung gelegentlich »vor die erzählerische Substanz«. <sup>154</sup> Zur Irritation führte, dass im übersetzten Text die Stimme des Übersetzers durchwegs wahrzunehmen ist. <sup>155</sup> Die Kritik entdeckt demnach selbst in der regulären Poe-Übersetzung die Spuren einer Tendenz Arno Schmidts, die bereits bei der Auseinandersetzung mit *Finnegans Wake* feststellbar war und die für *Zettel's Traum* noch weitaus bestimmender ist: Arno Schmidt stellt als wilder Übersetzer und Interpret das hierarchische Verhältnis zum Original auf den Kopf – und macht den Text der Vorlage zum Material seines eigenen Schaffens. Zugleich zielt Schmidts Übersetzung auch bei den Prosatexten Poes neben semantischer Äquivalenz gleichberechtigt auf Klangähnlichkeit und eine Wiederaufnahme von rhythmischen Mustern von Phrasen und Sätzen. <sup>156</sup> Dies führt im Extremfall zur wortspielerischen Übersetzung der englischen Phrase »while the sunlight of my reason shall exist« aus Poes Erzählung *Berenice* als »solange das Sunlicht meiner Raison

---

153 mfn. 1967, 21.

154 Hilsbecher 1968, 51. Ähnlich auch das 1974 ausgestrahlte Funkessay von Drews 2014c, 62–63, das eine erste Würdigung des ganzen Übersetzungsschaffens von Schmidt darstellt: »Schreibungen von Einzelworten dagegen in einer Weise, die wie bei dem angeführten ›schwülstick‹ noch eine zweite, mitzudenkende Bedeutung suggerieren, sind schon häufiger, bisweilen auch problematischer, weil sie in Poes Text keine Entsprechung haben.« Drews stört sich an den Manierismen des Textes: »Immer wieder lässt Schmidt seinen Spaß an kleinen brillanten Einfällen [...] freien Lauf, und nicht immer sind die ältlichen Wendungen, die er in den deutschen Text einbaut, auch nur entfernt gedeckt durch eine ähnlich altertümliche Stillage im Englischen«.

155 T. S. Hansen 2000, 214, hält Schmidts Methode bei der Poe-Übersetzung dabei – mit explizitem Bezug auf Lawrence Venutis *Invisibility of the Translator* – als Extremfall der »foreignizing method« und notiert: »Schmidt himself marks the translation's foreignness by bending it toward the syntax or vocabulary of Poe's original. [...] By following in the tradition of Schleichermacher, [...] Schmidt refuses to domesticate Poe's texts by subjecting them to the prevailing norm of fluency« (T. S. Hansen 2000, 216).

156 So Černý 1991, 147, der dieses Verfahren unter dem Schlagwort der ›abbildenden Übersetzung‹ verhandelt: »Zum einen betrifft dies die Klangähnlichkeit der Einzelwörter in Ausgangs- und Zielsprache und zum anderen das rhythmische Muster von Phrasen oder Sätzen, d. h. von betonten Silben und Silbenzahl. [...] Schmidt verlangt jedoch nicht die Nachahmung des Klangs um jeden Preis. Sie kommt nur nach Maßgabe der semantischen Korrektheit in Frage. Diese Möglichkeit wird aber, dank vieler etymologischer Verwandtschaften zwischen dem englischen und deutschen Wortschatz, von Schmidt nicht nur häufiger benutzt als von anderen Übersetzern, sie ist sogar das augenfälligste Charakteristikum seiner Übersetzung.«

anhellt«. Diese deutsche Phrase übernimmt Syntax und Wortfolge der englischen Formulierung präzise und ist damit, wie Schmidt Wollschläger gegenüber behauptete, »doch sehr wörtlich« (BA B/4, 662). Zugleich werden die rhythmische Struktur und die Lautstruktur der zentralen Wörter weitgehend übernommen, auch wenn dies zu einer exzentrischen (wenngleich denotativ korrekten) Wortwahl führt. Wild sind hingegen die Konnotationen der verwendeten Wörter: Schmidt bedient sich in diesen Situationen einer experimentellen Hybridsprache.<sup>157</sup> Bei ›Sunlicht‹ handelt es sich um eine im Nachkriegsdeutschland beliebte Seifenmarke, was für die zeitgenössische Literaturkritik unfreiwillig komisch wirkt.<sup>158</sup> Damit wird dem übersetzten Satz, in Verbindung mit dem orthografischen Wortspiel ›anhellt‹, eine groteske zweite Lesart verschafft, nach der die Vernunft des Sprechers sich mithilfe von Seife ›aufhellen‹ lässt.<sup>159</sup> Im Urteil der zeitgenössischen Übersetzungskritik handelt es sich in diesem Fall – wie in vielen weiteren<sup>160</sup> – um einen eklatanten »Verstoß gegen die Stilprinzipien des Originals«, womit die »Grenzen einer Übersetzung« überschritten seien.<sup>161</sup> Sich darauf beziehend, setzt der Übersetzungswissenschaftler Michael Schreiber das Beispiel dazu ein, die vorliegende Verfahrensweise als eine sogenannte interlinguale Bearbeitung von der Übersetzung abzugrenzen.<sup>162</sup> Gerade an diesem Beispiel zeigt sich, dass sich selbst in der publizierten Fassung von Schmidts Poe-Übersetzung Spuren einer wilden Übersetzungstätigkeit finden, die Lautähnlichkeiten und semantische Äquivalenz gleichberechtigt nebeneinander einsetzt.<sup>163</sup> Dennoch darf angesichts dieser Beispiele nicht vergessen werden,

---

157 T. S. Hansen 2000, 216: »By using neologisms and anglicisms to make his German approach Poe's English, he fashions a style that refuses to colloquialize. This style rejects the contemporary idiom in favor of a hybrid language that is at once artificial and experimental.« Ähnlich auch die positive Einschätzung von Černý 1991, 150: »Schmidt übersetzt mit dem Instrumentarium der Sprachgeschichte. Er ist ein Spracherneuerer, der sich auch des historischen Sediments bedient. Frühere Sprachnormen und Konventionen ebenso wie die Etymologie erweisen sich als Quellen der Wortbildung«.

158 Link 1966, 236: »Hier wirkt der deutsche Text einfach komisch. [...] An welche Assoziation denkt der Übersetzer bei der Übernahme des Namens einer Seifenmarke? [...] Oder dachte er nicht an die Seifenmarke und betrachtet das Wort als echte Eindeutschung?«

159 Rhetorisch handelt es sich dabei um einen Fall des *bathos*, der komischen Gegenüberstellung eines höheren und eines niedrigen Wertes (Göske 2014, 219).

160 Hansen 1988, 46: »Schmidt revels in such coinages, as when earlier in the same story he renders ›like a simoom‹ as *simumgleich*; ›tumultuous‹ as *tumultuarisch*; ›buried in gloom‹ as *von Duster umcircrt*; and, perhaps the boldest, ›the sunlight of my reason‹ as *das Sunlicht meiner Raison*«.

161 Link 1966, 236.

162 Schreiber 1993, 281 zitiert das Verdikt von Link und fügt hinzu, er verstehe »eine solche Aussage keineswegs als ›Verdammungsurteil‹ [...], sondern durchaus als deskriptive Einordnung eines Folgetextes als interlinguale Bearbeitung«.

163 Rauschenbach 2015: »Schmidts ins Auge springende Manierismen, Fehlschreibungen und übersetzerische Freiheiten erklärten sich erst den Lesern von ›Zettel's Traum‹ als Versuche, die

dass die Übersetzungskritik mit Vorliebe einzelne Extremfälle herausgegriffen hat. Die Schmidt'schen Poe-Übersetzungen als Ganzes, das betonen auch die heftigsten Stilkritiker, sind trotz alledem in ihrer Gesamtheit weitgehend adäquate Wiedergaben der englischen Texte. Es handelt sich dabei also trotz ihrer Eigenwilligkeiten um Übersetzungen im herkömmlichen Verständnis.

Nach diesen Untersuchungen zu Arno Schmidts Übersetzungen der Werke Poes wende ich mich deren literarischem Komplement zu: *Zettel's Traum*. Im Jahr 1964, als sich die Entstehung von *Zettel's Traum* mit der Arbeit an der Poe-Übersetzung überschneidet, trug der Text diesen Namen allerdings noch nicht. Die vorläufigen Arbeitstitel<sup>164</sup> zeigen vielmehr, wie sehr das Projekt von Beginn weg von der Auseinandersetzung mit dem Werk Edgar Allan Poes geprägt ist: Im Frühjahr 1964 nannte Schmidt seinem Verleger Ernst Krawehl zunächst den Arbeitstitel »Edgar Poe oder über die Zeugung der Kulisse«.<sup>165</sup> Wenig später erwog er für das Projekt auch die Überschriften »Arnheim«<sup>166</sup> sowie »Rotmann«.<sup>167</sup> Beides sind Titel von Erzählungen Poes.<sup>168</sup>

---

Ergebnisse seiner psychoanalytischen, »etymistischen« Interpretation der Poe-Texte in den Übertragungen durchscheinen zu lassen. Versuche, die nicht immer auf Verständnis stießen.«

**164** Mit den Funktionen der Paratexte von *Zettel's Traum* beschäftigt sich die Dissertation von Jürgensen 2007, 145–179. Jürgensen bespricht die verschiedenen Titelvarianten ausführlich. Allerdings lässt er beim entscheidenden ersten Arbeitstitel den bibliografischen Nachweis vermissen (gemäß Jürgensen 2007, 145: »*Edgar Poe oder über die Zeugung der Kulisse*« – im Brief an Krawehl (s. FN 165) fehlt das »über«).

**165** Brief von Arno Schmidt an Ernst Krawehl vom 5.5.1964, zit. n. Plöschberger 2001, 13: Hinter der »Kulisse« verbirgt sich die psychoanalytische These, die Schmidt in *Sitara und der Weg dorthin* (1963) bereits mit Blick auf die Landschaftsbeschreibungen bei Karl May entwickelt hat: Die Geländeformen in dessen Romanen werden allesamt als schlecht versteckte Geschlechtsteile gedeutet, dazu Huerkamp 1984. Diese These wird nun auch auf das Werk Poes angewendet.

**166** Entwürfe 1–4 vom 12.5., 13.5., 13.5. und 14.5.1964 (Arno Schmidt Stiftung 1990, Abb. 1–4). Der 4. Entwurf, vom 14.5.1964, enthält zunächst die sauberlich unterstrichene Überschrift »ARNHEIM oder die Zeugung der Culisse«, die zu einem späteren Zeitpunkt durchgestrichen wurde. Darüber findet sich ein neuer Titel: »Rotman«, gewellt unterstrichen (Arno Schmidt Stiftung 1990, Abb. 4).

**167** Der Titel lautet »Rotman« in der korrigierten Fassung des Entwurfs vom 14.5.1964 (Arno Schmidt Stiftung 1990, Abb. 4). Dazu kommt ein undatierter Zettel mit Vermerk »(Titel)?«: Darau steht: »Rotmann« sowie, mit anderem Stift, »oder die Zeugung der Kulisse« (Arno Schmidt Stiftung 1990, Abb. 5). »Rodman« findet sich auf dem Entwurf vom 16.12.1964, der die Personen des Textes verzeichnet (Arno Schmidt Stiftung 1990, Abb. 9).

**168** Vgl. Poes Erzählungen *The Journal of Julius Rodman* (1840) und *The Domain auf Arnheim* (1847). Beide Titel markieren also weiterhin einen engen Bezug auf Poe. Dennoch zeigt sich hier bereits die Bestrebung, dem Projekt über die Wahl des Titels ein stärker literarisches Profil zu geben, und die Aufmerksamkeit von der psychologisch-produktionsästhetischen Persönlichkeitsstudie wegzuführen.

Es zeigt sich in dieser chronologischen Reihe eine Tendenz, sich das Fremde zu eigen zu machen. Mit der appropriierenden Übernahme des Titels ›Arnheim‹ verschafft Schmidt seinem Vornamen anagrammatisch eine zentrale Stellung in dieser Erzählung, die zum ›Arnoheim‹ wird, zum Zuhause von Arno Schmidt, der sich im fremden Text eingenistet hat wie ein Parasit.<sup>169</sup> Damit werden die hierarchischen Verhältnisse zwischen Poe und seinem Übersetzer Schmidt symbolisch auf den Kopf gestellt. Doch erst mit dem finalen Titel »Zettel's Traum«<sup>170</sup> hat sich das Projekt, zumindest an der Oberfläche, gänzlich von Poe emanzipiert.

Allerdings weiß die Forschungsliteratur auch diesen Titel interpretativ auf Poe zu beziehen. Diese Rekonstruktion sei kurz dargestellt, denn darin verbirgt sich eine komplexe Kette von wilden Übersetzungen. Ich folge der Rekonstruktion von Jürgensen, der eine souveräne Synthese der teils spekulativen Hypothesen vornimmt.<sup>171</sup> Beim Ausdruck »Zettel's Traum« handelt es sich um ein Zitat, das entweder aus Christoph Martin Wielands<sup>172</sup> oder aus August W. Schlegels Übersetzung<sup>173</sup> von Shakespeares Komödie *A Midsummer Night's Dream* stammt. Beide Übersetzungen geben damit den englischen Ausdruck »Bottom's dream« wieder.<sup>174</sup> ›Zettel‹ ist der Name des Webers, der im Verlauf der Komödie in ein Wesen mit Eselskopf verwandelt wird. Dabei verwendete Wieland einen Begriff aus der Sprache der Weberei, um den sprechenden englischen Namen Nick Bottom (eigentlich: Nick

---

**169** Schmidt ist sich dieser Lesart bewusst, übersetzt er doch erläuternd: »«The Domain of Arnheim», (Arnholdi villa), «Arnoheim»« (BA III/4, 382). Der Untertitel der Studie von T. S. Hansen 1988 zum Verhältnis von Schmidt und Poe – »The Domain of Arn(o)heim« – ist gut gewählt. Diese Appropriation ist besonders dreist, weil Schmidt an derselben Stelle Poes ›Arnheim‹ – vom gleichnamigen niederländischen Ort inspiriert – zur imaginierten »intim bunte[n] Parklandschaft« erklärt, die dieser sich zur Wunscherfüllung erfunden habe. Auch im Falle des ›Rotman‹ zeigt sich eine Aneignung. Diese liegt im etymistischen Verschreiber, die dem Titel eine sexuelle Konnotation abgewinnt.

**170** Schmidt verwendete »Zettel's Traum« zunächst in Kombination mit verschiedenen, in ihrer Ausführlichkeit teils geradezu barocken Untertiteln, die in der endgültigen Fassung jedoch alle wegfielen, vgl. Jürgensen 2007, 172.

**171** Jürgensen 2007, 162–170.

**172** Die Übersetzung ist erstmals 1762 unter dem Titel *Ein St. Johannis Nachts-Traum* erschienen, vgl. Wieland 2020, 213 (4. Aufz, 3. Auftr.): »Ich will Peter Squenz bitten, daß er einen Gesang aus diesem Traum mache; er soll Zettels Traum genennt werden«.

**173** A. W. Schlegel 1797.

**174** Beide Übersetzungen weisen an dieser Stelle denselben Wortlaut auf. Das Motto von *Zettel's Traum*, das dieselbe Passage mit mehr Kontext wiedergibt, ist der Schlegel-Tieck'schen Übersetzung entnommen. In Wielands Übersetzung ausgelassen ist das Wortspiel, das im englischen Text die Begründung dafür liefert, warum über den Traum eine Ballade geschrieben werden soll: »it shall be call'd Bottom's Dream, because it hath no bottom« (zit. n. Wieland 2020, 214).

›Knäuel‹) wiederzugeben.<sup>175</sup> Die Formulierung, die im Motto von Schmidts Text ausführlicher zitiert wird, stammt aus einem Monolog von Zettel respektive Bottom selbst, während dieser nach seiner Verwandlung wieder zu Sinnen kommt und seine Erlebnisse als Traum beschreibt, der kaum mit Worten zu fassen sei. Die verschiedenen Konnotationen des deutschen Ausdrucks sind von Schmidt voll beabsichtigt: die berühmten Zettelkästen,<sup>176</sup> die Metapher des Gewebes,<sup>177</sup> das diesen Prosatext ausmacht sowie die Frage der Traumdeutung (BA S/2, 35).

Diese Kette lässt sich spekulativ weiterführen. Dazu wird die englische Formulierung, wörtlich genommen, wieder ins Deutsche zurückübersetzt: ›bottom‹ hieße dann ›Hintern‹ – wobei, im Fall von *Zettel's Traum*, das umgangssprachliche Synonym genauso plausibel ist: ›Po‹.<sup>178</sup> Angesprochen wird damit die intensive Auseinandersetzung von *Zettel's Traum* mit sexuellen Obsessionen, die sich in der Sprache durchwegs aufweisen lassen. In der Übersetzungskette, die sich am Titel von *Zettel's Traum* entspinnt, versteckt sich qua Homonymie auch der amerikanische Schriftsteller, um dessen Werk sich die Gespräche drehen: Edgar Allan Poe.<sup>179</sup> Der endgültige Titel des Projekts ist ein Kryptonim, das sich über eine Kette von wilden Übersetzungen konstituiert. Es markiert zwar noch immer den intertextuellen Bezug<sup>180</sup> auf Edgar Allan Poe, versteckt diesen Namen aber hinter immer neuen wilden Übersetzungen.

---

175 Inwiefern es sich bei der Übertragung von ›Bottom‹ als ›Zettel‹ selbst schon um eine Fehlübersetzung handelt, wie die *Zettel's Traum*-Philologie spekuliert hat, wäre nur signifikant, wenn die Formulierung gezielt aus diesem Grund gewählt worden wäre (Radspieler 1991, 26; dagegen: Tölke 2000, 10). Dafür gibt es jedoch keine Belege. Jürgensen 2007, 165 kritisiert diese Spekulationen scharf: Die Ausführungen seien »für sich genommen nicht imstande, Erkenntnisse über textliche Phänomene zu liefern oder Strukturmerkmale des *Traum*-Textes zu erklären, da hierfür allein auf die textinternen Konnotationen des Begriffs bzw. Namens zu rekurrieren wäre und reine Übersetzungsfehler Wielands völlig irrelevant sind«.

176 Schmidt im Gespräch mit Christan Gneuss: »Es deutet natürlich auch auf die Entstehung aus lauter Zetteln hin. Es ist meine Art, viele in diesem Fall waren's 120.000 Zettel zu sammeln – dann sorgfältig genau hintereinander zu passen zu montieren – und dann das Buch zu schreiben.« (BA S/2, 33).

177 »Das ist Bottom, der große Weber, und ein Buch ist ja schließlich auch eine Art – Teppich oder Gobelin wenn Sie so wollen.« (BA S/2, 33).

178 Jürgensen 2007, 166. In *Zettel's Traum* wird ›Po‹ von Daniel Pagenstecher ausdrücklich zum »wirklichen Namen« von Edgar Allan Poe erklärt (ZT 126 I).

179 Mit »Poe's Traum« wird nach Jürgensen (2007), 166, bedeutet, dass in diesem Text die Texte E. A. Poes als ›Traum‹ – psychoanalytisch präziser formuliert: als manifester Trauminhalt – behandelt werden.

180 Manko 2001.

## 4.2 Zwei Seiten einer Tätigkeit

Bislang wurde gezeigt, dass Schmidts Poe-Übersetzung und *Zettel's Traum* in ihrer Entstehung sowohl chronologisch als auch thematisch in einem engen Zusammenhang stehen.<sup>181</sup> Nun gilt es zu zeigen, dass diese beiden Projekte auch mit Blick auf ihre Verfahren eng miteinander verknüpft – oder präziser: komplementär aufeinander hin angelegt – sind. Schmidt selbst verweist im Gespräch mit Gunnar Ortlepp ausdrücklich auf diese enge Verbindung zwischen seiner Übersetzungstätigkeit und der Arbeit an *Zettel's Traum* und kontrastiert die beiden Tätigkeiten mit Blick auf das unterschiedliche Verhältnis, das er zu Edgar Allan Poe eingenommen habe. Als Übersetzer sei er »ihm also dienend gerecht geworden« und habe »ihn nicht von meiner Subjektivität heraus vergewaltigt, gar nicht« (BA S/2, 118), was ihm ein »wunderbare[s] Alibi« (BA S/2, 118) für den respektlosen und objektivierenden Umgang mit Poe in *Zettel's Traum* gebe.<sup>182</sup> Damit ist die rücksichtslose Analyse der (vermeintlichen) sexuellen Abnormitäten Edgar Allan Poes gemeint, die seine Figur Daniel Pagenstecher in *Zettel's Traum* vorträgt; zugleich lässt sich die Aussage auch auf Arno Schmidts eigenen Umgang mit dem literarischen Werk Poes beziehen, das in *Zettel's Traum* in seine Einzelteile zergliedert und durch eine Reihe von Übersetzungsverfahren verändert wird.

Meine These lautet, dass beide Texte das Resultat desselben Übersetzungsimpulses sind, sie aber zwei unterschiedliche Funktionen erfüllen. Die Texte, die Schmidt dem Walter-Verlag abliefern, sind durch ihre Denomination als reguläre Übersetzungen durch eine strikt normative Erwartungshaltung geprägt. Wenngleich die Kriterien dazu an keiner Stelle explizit formuliert werden, verknüpfen sich damit sowohl seitens der Herausgeber als auch des größeren Publikums implizite Vorgaben an den Text; mag dies nun ein Verhältnis der Äquivalenz oder der Adäquatheit bezüglich der englischsprachigen Vorlagen sein. Und so gilt: Auch wenn die einzelnen Texte der Poe-Übersetzung, wie gezeigt, Spuren und Rudimente eines wilden Übersetzungsprozesses aufweisen, so fügen sie sich am Ende doch in den Norm- und Erwartungshorizont für eine reguläre Übersetzung. Es stellt sich die Frage, wohin die Produkte der verschiedenen wilden Übersetzungsoperationen

---

181 Drews 2014c, 72 schreibt im Zusammenhang mit Schmidts Übersetzung zweier Bände des englischen Spätromantikers Bulwer-Lytton, die »Verzahnung mit Schmidts eigenen literaturtheoretischen und schöpferischen, schriftstellerischen Interessen« sei »hier nicht so eng und unmittelbar einsichtig wie bei der Poe-Übersetzung, bei der Schmidt sich jene intimen Kenntnisse Poes aneignete, die Voraussetzung dafür waren, dass das ganze literaturpsychologische Gespräch in ›Zettel's Traum‹ sich extensiv und detailliert um diesen einen Autor drehen konnte.

182 An gleicher Stelle im Gespräch bezeichnet Arno Schmidt Poe als »Ob-Subjekt« (BA S/2, 118).

gelangt sind, die sich in den Manuskripten allenthalben abzeichnen und die selbst in die publizierten Texte stellenweise Eingang gefunden haben. Aufgrund der größeren Freiheiten literarischer Texte, in denen mit Sprache alles angestellt werden kann, liegt die Vermutung nahe, dass die wilderen Produkte des Übersetzungsprozesses möglicherweise ins literarische Komplement des Poe-Projekts Eingang gefunden haben: *Zettel's Traum*. Im Zentrum des nächsten Abschnittes stehen darum die folgenden beiden Fragen: Welche Verknüpfungen zwischen Schmidts Poe-Übersetzungen und *Zettel's Traum* gibt es mit Blick auf die verwendeten Verfahren? Und: Wie sehr ist *Zettel's Traum* konkret von der übersetzerischen Arbeit an Edgar Allan Poes Texten geprägt?

Die engen materialen Verflechtungen von *Zettel's Traum* und der Poe-Übersetzung zeigen sich in Schmidts maschinengeschriebenen Entwürfen, vorrangig in den vielen Anmerkungen, die Schmidt in seinen Manuskripten und Entwürfen der Poe-Übersetzung hinterließ. Denn diese enthalten nicht nur Kommentare zum Text, sondern auch explizite Verweise auf *Zettel's Traum*, die jedoch laut Giesbert Damaschke »für die Druckfassung fast vollständig gestrichen« wurden.<sup>183</sup> Die übersetzerische Arbeit prägte nicht nur die literarische Produktion, vielmehr wirkte die literarische Arbeit auch auf das Übersetzen zurück. Die wuchernden Alternativen und Zusätze, die beim Übersetzen entstanden sind, zeigen ein immenses Bedürfnis, sich vom übersetzten Text Distanz zu verschaffen und einer kritischen Haltung zum Autor Ausdruck zu geben; gleichwohl war sich Arno Schmidt bewusst, dass diese Zusätze im Kontext der regulären Übersetzung nicht opportun waren und nicht in das finale Manuskript gelangen sollten. Zugleich deutet sich hier bereits die Notwendigkeit an, zwischen der strikt reglementierten Poe-Übersetzung und dem kreativen Spielfeld von *Zettel's Traum* zu trennen, das als Ort für Übersetzungen und Kommentare diente, die in der regulären Übersetzung keinen Platz fanden. Aus diesen Randglossen sind – im Gegensatz zum Textbestand der finalen Übersetzung – verschiedene Wörter und Schreibweisen direkt in *Zettel's Traum* eingegangen. So kommentiert Schmidt auf einer Typoskriptseite, ohne sein wiederholtes »Yellächter« ob des Kontrasts zwischen der geistig-metaphysischen daherkommenden Oberfläche und dem verborgenen sexuellen Sinn der Passagen, den er überall zu erblicken glaubt, hätte

---

<sup>183</sup> Vgl. den Kommentar von Damaschke in BA B/4, 772: »Schmidt versah seine Übersetzung mit zahlreichen bissigen Kommentaren und Verweisen auf ›Zettel's Traum‹, die für die Druckfassung fast vollständig gestrichen wurden. Auf S. 53 des ersten Entwurfs der Übersetzung findet sich der Hinweis »AdÜ : (geheime Anm.!)« mit dem Zusatz : »((gilt übrigens für alle Anm.: nicht an Walter geben!))«.

er »die 2 Jahre Übersetzung nicht ausgehalten«. <sup>184</sup> Das auffällige Hybridwort, das sich aus englisch *to yell* sowie den deutschen Wörtern ›gellend‹ und ›Gelächter‹ zusammensetzt, taucht auch in *Zettel's Traum* wieder auf, und zwar ausgerechnet in der Passage, in der die ›Schweizer Pym-Übersetzung‹ einer heftigen Kritik unterzogen wird. Während die Mittelspalte schildert, wie die ins Gespräch verwickelten Figuren »von 1 so yellndn Gelächter« (ZT 427 m) gestört wurden, wird in der rechten Randspalte kommentiert: »(FW konnte, kurz, ›yellachter‹ schreibm : beneidnsWERT-her« (ZT 427 r). Die Bemerkung spielt auf Schmidts selbstgesetzte Regel an, die Komplexität seiner zusammengesetzten Wörter im Vergleich zu James Joyce' *Finnegans Wake* geringer zu halten, um nicht unverständlich zu werden. Allerdings ist das Wort ›yellachter‹ in *Finnegans Wake* nicht vorhanden; sondern stammt eindeutig aus dem Typoskript der Übersetzung von *Heureka*. Damit ist Material, das im Zuge des regulären Übersetzungsprozesses als Beiprodukt entstand, direkt in *Zettel's Traum* eingeflossen.

Daneben zeigt sich in den Briefen an Hans Wollschläger, wie Schmidt versucht, auch seine Auseinandersetzung mit Edgar Allan Poe, die im Zuge seiner Arbeit an *Zettel's Traum* entstanden ist, für das Übersetzungsprojekt fruchtbar zu machen. Als Wollschläger zaudert, ob er den Auftrag, für die Werkausgabe tatsächlich auch alle Gedichte Poes selbst zu übersetzen, tatsächlich durchführen solle, versucht ihn Schmidt dazu zu ermuntern, indem er ihm mitteilt, er habe bei seinen Vorarbeiten für *Zettel's Traum* bereits mehrere der Gedichte übersetzt:

Nimmt es Ihnen einen Stein vom Herzen, wenn Sie erfahren, daß ich – schlicht ›im Zuge‹ meines Büchleins – bereits übersetzt habe: ›The Valley of Unrest / DREAM=Land / Fairyland / The Sleeper / To Helen II (also das spätere=längere) / dazu das im USHER / und das in der LIGEIA‹ – macht immerhin schon 7 Stück; und ein paar werden vielleicht noch dazu kommen. (BA B/4, 739)

Schmidt verweist in dieser Aussage auf verschiedene Gedichtübersetzungen, die im Textkonglomerat des endgültigen Manuskripts von *Zettel's Traum* allesamt ihren Platz gefunden haben. Es handelt sich bei diesen in voller Länge abgedruckten Gedichten mithin um die längsten deutschsprachigen Übersetzungen von Poe-Texten überhaupt, die sich in *Zettel's Traum* finden. In mehreren Fällen dienen sie

---

**184** Schmidt, Arno: Typoskript der Übersetzung von ›Heureka‹, Bargfeld: Frühjahr 1965, 1. Fassung. Archiv der Arno-Schmidt-Stiftung, Bargfeld (ohne Signatur), S. 56: »Wären nicht der tiefe S=Sinn & das *parallele* Yellächter ob des unvergleichlichen Gephelles zwischen Sternenaufblick und gutter= 'Hab Acht ! Stellung gewesen : ich hätte die 2 Jahre Übersetzung *nicht* ausgehalten« (Kursivdruck im Typoskript unterstrichen, J. T.).

als eine Art Zauberspruch, der der Verwandlung einer Figur im Text direkt vorhergeht.<sup>185</sup>

Anders als im Brief an Wollschläger versprochen, stellten diese Übersetzungen für die reguläre Übersetzung der Werke Poes keinen Beitrag dar: Der vierte Band, der die Gedichte Edgar Allan Poes in zweisprachigem Abdruck präsentiert, enthält nur zwei Gedichte in der Übersetzung von Schmidt: »Das Geisterschloß« und »Der Sieger Wurm«. Diese beiden Gedichte sind zwei Erzählungen Poes entnommen; Schmidt musste sie daher bereits in diesem Zusammenhang übersetzen.<sup>186</sup> Von den im Brief aufgezählten Gedichten hingegen ist keines darunter. Eine Untersuchung der Gedichtübersetzungen wird gleich zeigen, warum diese Texte, die für *Zettel's Traum* entstanden sind, unter den anderen Übersetzungen keinen Platz finden konnten: Sie halten sich kaum an die üblichen Standards regulärer Übersetzungen. Wie sehr diese Gedichtübertragungen in *Zettel's Traum* durch die Verfahren des wilden Übersetzens geprägt sind, das sich nicht an gängige Regeln und Erwartungen hält, lässt sich vortrefflich mit einem kleinen Versehen illustrieren, das einem Arno-Schmidt-Forscher unterlaufen ist.<sup>187</sup> In einem Aufsatz mit dem programmatischen Titel »Das Übersetzen und Arno Schmidt« versuchte Thomas Eichhorn, die Qualität der Übersetzungen Arno Schmidts aus der Perspektive eines praktizierenden Übersetzers zu beurteilen. Dabei kommt er auf eine Übersetzung Schmidts zu sprechen, die »unter aller Kritik« sei.<sup>188</sup> Es handelt sich um die Übertragung einiger Verse aus einer frühen Version von Edgar Allan Poes Gedicht *Irene*, das im Brief an Wollschläger unter dem älteren Titel *The Sleeper* erwähnt wurde. Weil Eichhorn das Gedicht in seinem Aufsatz nicht direkt zitierte, sondern – wie ein Blick in die Fußnoten verrät – die Passage aus Jörg Drews Aufsatz »Schwüldick und spitzpfündig«<sup>189</sup> übernahm, entging ihm dabei ein entscheidendes Detail: Die Verse stammen nicht aus der Übersetzung der Werke Poes durch Schmidt und Wollschläger, sondern finden sich nur in *Zettel's Traum*.<sup>190</sup> Dieses andere textuelle

---

185 Die vielfältigen Metamorphosen von Figuren in *Zettel's Traum* hat Plöschberger 2002, 100 untersucht: »Die Verwandlungsszenen transformieren zwar an der Oberfläche die Körper und Identitäten der handelnden Personen, schaffen also in der Metamorphose von Menschen zu Pferden, Vögeln oder Pilzen ›eine Übergänglichkeit‹ von Menschen zu Natur. Der Wechsel der Gestalt zieht aber darüber hinaus die Transposition des Redegestus nach sich«.

186 Anm. des Herausgebers Kuno Schuhmann, Poe 1973, 4,1091.

187 Eine frühere Fassung der folgenden Überlegungen zu Arno Schmidts Bearbeitung von *Irene* (*The Sleeper*) findet sich in Trösch 2022b, 151–153.

188 Eichhorn 2015a, 15.

189 Drews 2014c, 64.

190 Barczaitis 2015, 9 (FN 14).

Umfeld verändert die Erwartungen, die an den Text gestellt werden, radikal. Eichhorns Irrtum bietet die Chance, zu untersuchen, wie eine wilde Übersetzung wahrgenommen wird, wenn sie sich dabei an den Erwartungen messen lassen muss, die an reguläre Übersetzungen gestellt werden.

'Tis now (so sings the soaring moon)  
Midnight in the sweet month of June,

Diesen beiden Zeilen wird die folgende ›Übersetzung‹ zugeordnet:

»Ist jetzt« (so singt der Schweben=Mun')  
»Mitternacht im süßen Monat Jun'[«].<sup>191</sup>

Eichhorn exklamiert: »Nun ist kaum noch ein Zweifel möglich. Hier hat Schmidt seinen Autor eindeutig verjuxt«, ja, dies sei Ausdruck von Schmidts »mangelhafte[r] Grundeinstellung gegenüber dem Übersetzen an sich«. <sup>192</sup> Eichhorn zufolge fehlt es Schmidt ganz grundlegend am richtigen Übersetzerethos. In der Tat scheint die starke Verfremdung des deutschen Texts den Eindruck von Eichhorn zu bestätigen. Der deutsche Text wirkt manieriert, was ihm parodistischen Charakter zukommen lässt. <sup>193</sup> Doch sind diese Stellen, so meint Barczaitis, »deshalb auch nicht als das zu behandeln, was ›man gemeinhin Übersetzen nennt«. <sup>194</sup> Obwohl es sich bei diesen Zeilen um Teile eines deutschsprachigen Gedichts handelt, das Arno Schmidt zumindest im Briefwechsel mit Wollschläger einmal selbstbewusst zur Übersetzung erklärt hat, <sup>195</sup> verstoßen sie offensichtlich, darin sind sich Eichhorn und Barczaitis einig, gegen die etablierten Normen des Übersetzens. Und doch haben sie, aufgrund ihrer kontextuellen Platzierung in einem literarischen Text, einen anderen, nicht rein normativ-übersetzungskritischen Umgang verdient. Wieder einmal liegt hier der Fall eines Texts vor, der sich tentativ als Übersetzung ausgibt, zugleich jedoch seine Differenz zum etablierten Übersetzungsbegriff markiert.

Werfen wir einen intensiveren Blick auf die vorliegenden Zeilen des Gedichtes. Auffallend ist die Parallelität der beiden Versionen hinsichtlich der sprachlichen Form. Es zeigt sich eine Ähnlichkeit an der Oberfläche, die sich gleich mehrfach

<sup>191</sup> Ich zitiere hier nach Eichhorn 2015a, 15, vgl. aber ZT 645a r.

<sup>192</sup> Eichhorn 2015a, 14.

<sup>193</sup> Drews 2014c, 65 spricht von der Eigenwilligkeit der deutschen Formulierungen, die hier »zum Hindernis für die unbeeinträchtigt reine Wirkung des Gedichtes« werde.

<sup>194</sup> Barczaitis 2015, 9 (FN 14).

<sup>195</sup> Dass Schmidt seine Übersetzung in einer Rundfunksendung »mit Stolz und Genuss« vorgetragen habe, schreibt Drews 2014c, 64. Diese vorgetragenen Fassungen finden sich in den Transkripten in BA S/2, 49–51 und entsprechen weitgehend der Fassung in *Zettel's Traum*.

manifestiert. Fast scheint es, die Sprachdifferenz von Deutsch und Englisch werde negiert. Die Wortfolge wird so präzise übernommen, dass man von einer Interlinearversion sprechen könnte. Der Rhythmus ist, bis auf eine überzählige Silbe im zweiten Vers, identisch. Selbiges gilt für die gewählten Wortformen, die Lautstruktur wird konsequent erhalten. Wann immer möglich, werden etymologisch verwandte Formen eingesetzt. Selbst die ersten zwei Wörter, die auf den ersten Blick dieser Logik der Ähnlichkeit nicht zu folgen scheinen, sind durch Rekurrenzen im Buchstabenmaterial geprägt: »ist« ist ein Anagramm von »'tis«. Es zeigen sich hier in der Verfahrensweise, die sich auf die lautliche Struktur des Texts konzentriert, Ähnlichkeiten zu den von der Kritik inkriminierten Beispielen aus den regulären Übersetzungen der Prosatexte Poes (»solange das Sunlicht meiner Raison anhellt«).<sup>196</sup>

Fast gewaltsam wird der Reimklang erhalten. Das rücksichtslose Hinbiegen der Reime durch Abtrennung der Endsilben ist auch für den parodistischen Effekt verantwortlich. Denn dadurch wird der banale Reim im Original schonungslos offengelegt. Der Apostroph zeigt die ausgefallenen Buchstaben an; im Falle des ersten Reimworts (»Mun«) müsste dies das abschließende »d« des Mondes sein. So wird eine zweite Lesart dieser Zeilen möglich: Es singt die Verse ein schwebender Mund. Ein vergleichbarer Zweitsinn resultiert auch aus dem einzigen Verschreiber, der ohne direkten Formzwang entsteht; dem Mund/Mond wird statt des Monats eine »Monade« gegenübergestellt. So sprachspielerisch das resultierende Gedicht auch sein mag: Insofern über eine Sprachgrenze hinweg solch ausgeprägte Äquivalenzen produziert werden, ist durchaus von einer Übersetzung zu sprechen, von einer aber, die gegen alle etablierten Regeln des Übersetzens verstößt.

Leider stammt die Version des Gedichts, die in der Poe-Werkausgabe publiziert wurde, nicht von Arno Schmidt, sondern von Hans Wollschläger, von dem fast alle Lyrikübersetzungen in dieser Ausgabe stammen.<sup>197</sup> Macht es unmöglich, die beiden Texte einem direkten Vergleich zu unterziehen, um daran zu ersehen, wie sich der unterschiedliche Publikationskontext auf das Vorgehen beim Übersetzen auswirkt, wie sich die reguläre Übersetzung von einer literarischen Übersetzung derselben Passage unterscheidet. Thomas Eichhorns Missverständnis muss daher als Zeugnis ausreichen, dass die Textbruchstücke in *Zettel's Traum* auf den ersten Blick als Übersetzungen erscheinen, die bei genauerem Hinsehen den konventionellen Erwartungen an eine Übersetzung aber nicht entsprechen.

<sup>196</sup> Siehe S. 366.

<sup>197</sup> Der direkte Vergleich wird dadurch weiter erschwert, dass in *Zettel's Traum* zwei Fassungen von Poes Gedicht (»in Übersetzung«) einander gegenübergestellt werden. Die von Eichhorn zitierten Verse stammen aus einer früheren Fassung von 1831, in *Zettel's Traum* mit »Irene (die Tote)« überschieden. Hans Wollschläger hingegen übersetzt nur jene Fassung, die 1845 unter dem Titel *The Sleeper* veröffentlicht wurde.

Tatsächlich finden sich in *Zettel's Traum* kaum längere und zusammenhängende Textstücke aus Schmidts Poe-Übersetzung für den Walter-Verlag. Stattdessen enthält *Zettel's Traum* kurze, englischsprachige Exzerpte aus dem Werk Poes, die dann situativ neu übersetzt werden. Gleichwohl spiegelt sich im Übersetzungsprojekt von Paul und Wilma Jakobi und in den Diskussionen darüber immer auch Arno Schmidts eigene Übersetzung der Werke Edgar Allan Poes.<sup>198</sup> Dabei wird die Übersetzung des Ehepaars Jakobi in ein scharfes Konkurrenzverhältnis zu anderen Übersetzungen von Werken Edgar Allan Poes gesetzt, wobei zum Teil eindeutige Querverweise etabliert werden, so etwa im 3. Buch von *Zettel's Traum*:

»Die schweizer Übersetzung vom PYM. – 'ch würd sogn : »ungenügend«; (P. Und sah Mich auffordernd an : ?) / (Jaja; far from gut) : »Der ganze ›Tänor‹ 'ss verfehlt [...] allein die geschossenen Bökke machen es unbegreiflich, wieso Fischer das Dings als Taschenbuch bringn mochte ...« (ZT 426 l)

Bei der Schweizer Übersetzung, die von der Figur Daniel Pagenstecher als ungenügend taxiert wird, handelt es sich nicht um Arno Schmidts eigene Übersetzung von *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, die bei »Walter=Olten«<sup>199</sup> in der Schweiz erschienen ist.<sup>200</sup> Stattdessen ist damit die bereits 1951 im Zürcher Atlantis-Verlag erschienene Übersetzung von Erika und Georg Pfuhl gemeint, die tatsäch-

**198** So findet sich bereits im ersten Buch von *Zettel's Traum* die Aussage, der Buchmarkt für Poe-Übersetzungen, den Paul und Wilma Jakobi mit ihrer Arbeit bedienen wollen, sei schon längst gesättigt, weshalb das Projekt des Übersetzer-Ehepaars finanziell unter einem schlechten Stern steht: »Der ›Markt‹ iss ja imgründe voll mit POE. Und wenn da n Verleger wirklich noch ne neue Übersetzung riskiert – ? – !« / . (Und P übersetzte's nochmal ins Derbere: »Ja. Speziell die Zitrone iss der=art ausgequätscht!« (ZT 24 m). Mit wenigen Ausnahmen sind die verschiedenen Werke Edgar Allan Poes zwischen 1930 und der Erstpublikation der Übersetzung von Schmidt und Wollschläger Mitte der 1960er-Jahre nur als Lizenzausgaben älterer Übersetzungen vom Beginn des Jahrhunderts (Moeller-Bruck, Etzel, Blei) erschienen (Littschwager 2014, 61–62). Um ihre Übersetzung trotzdem kommerziell erfolgreich zu machen, haben die beiden das Gefühl, »so Richtichwasneues!« (ZT 24 m) zu benötigen. Nur um die Übersetzung für einen Verlag interessant zu machen, sind die beiden an den ausgefallenen und überraschenden Hypothesen Daniel Pagenstechers interessiert – und damit an der Etymtheorie. Was auf der Ebene der Narration eine halbwegs plausible Motivierung der folgenden Gespräche darstellt, enthält einige interessante Umkehrungen der Verhältnisse. Das Übersetzen stellt für Schmidt normalerweise eine ›Brotarbeit‹ dar, die es ermöglichen soll, sich auf das eigene Schreiben zu konzentrieren: Übersetzt wird niemals aus reinem Interesse, sondern im Auftrag eines Verlags.

**199** So bezeichnet Arno Schmidt den Verlag in verschiedenen Briefen (BA B/1, 223; BA B/2, 271).

**200** In der Schweiz sind in den 1960er-Jahren keine weiteren deutschsprachigen Ausgaben des *Arthur Gordon Pym* erschienen, wie eine Recherche im Katalog der Schweizerischen Nationalbibliothek zeigt.

lich 1962 als Lizenzausgabe im Fischer-Verlag wieder aufgelegt wurde.<sup>201</sup> In seiner Kritik dieser Übersetzung tadelt Pagenstecher sowohl den Stil als auch die Zahl der Fehler auf das Schärfste. Paul und Wilma Jakobi zeigen sich ob des pauschal vorgetragenen Urteils allerdings skeptisch und verlangen durch Gesten von Pagenstecher, seine Vorwürfe gegen die Übersetzung zu begründen. Dieser kommt der Aufforderung nach, nennt allerdings nur ein einziges Beispiel:

Denn W hatte fragend die (feinen) gewölbtn Brauen gehobm : ?) : »Nu wenn sich zB – bei der, einleitndn, Rettung der beiden Freunde – der Bootsführer an den ›main=chains‹ festhält; dann habm Jene=dort schlicht ›Ankerkette‹ ... : was schrixDu so zusámm'Mensch?!« / (denn P's Augen spiegleiertn uwk; & Seine Hände spreitsDen sich erst, und faltetn sich ergebm dann : – : also auch=Dú?!) / – : »Auch=Ich;« (bestätichte Er.) / (Oh lalá!) [...]« (ZT 426 l)

Laut Daniel Pagenstecher ist es ein schwerer Übersetzungsfehler, das englische Wort »main-chains« als »Ankerkette« zu übersetzen. Auch für diese Behauptung wird keine inhaltliche Begründung vorgetragen, wengleich Wörterbücher sie stützen. Pagenstecher inszeniert sich mit diesem Vorgehen als Autorität und als unbestrittener Kenner der Materie, der es sich erlauben kann, eine Übersetzung mit Vorwürfen einzudecken, ohne seine Kritik argumentativ auszuführen und zu begründen.

Noch überraschender ist in dieser kuriosen Szene, wie unterwürfig Paul Jakobi auf diese Ausführungen reagiert. Auf Pagenstechers Behauptung hin gesteht er – heftig zusammenzuckend –, bei der Wiedergabe von ›main-chains‹ denselben Fehler begangen zu haben wie die Übersetzer der kritisierten Schweizer Ausgabe.<sup>202</sup> Pagenstecher präsentiert daraufhin seinen Korrekturvorschlag, nicht ohne selbstgerecht zu betonen, er selbst habe seine maritimen Lieblingstexte niemals übersetzt, da ihm das Spezialvokabular der Seefahrt nicht geläufig sei:

aber dàs weiß Ich doch, daß es sich bei besagtn ›main=chains‹ um ›Großmastpüttinge‹ handelt ... (ZT 426 l)

Das Wort ›Pütting‹, das nur in Spezialwörterbüchern verzeichnet ist,<sup>203</sup> bezeichnet in der Nautik die Metallbeschläge, mit denen die Wanten auf dem Deck befestigt

<sup>201</sup> Vgl. Poe 1951 und Poe 1962.

<sup>202</sup> Vgl. Übersetzung der Passage von Erika und Georg Pfuhl: »Der Maat hielt sich an den Ankerketten fest, sobald er sie erreichen konnte, trotzdem ein solches Unterfangen recht gefährlich war« (Poe 1951, 179).

<sup>203</sup> Das Wort ›Pütting‹ findet sich weder in Arno Schmidts Ausgabe des *Adelung* (1793–1801) noch im <sup>1</sup>DWB.

sind.<sup>204</sup> Es ist jedoch – neben vielen anderen Bedeutungen – in Schmidts *Muret-Sanders* als mögliche Übersetzung von *chain* verzeichnet.<sup>205</sup> Wenngleich es im vorliegenden Kontext naheliegt, das vorangestellte *main* auf den Großmast (engl. *mainmast*) zu beziehen, so scheint das ausgefallene Kompositum eine situative Neuprägung darzustellen, die in der deutschen Sprache bis dahin noch nicht verwendet wurde.<sup>206</sup> Während Paul Jakobi beim Übersetzen eine Haltung einnimmt, die sich an der Tradition bereits bestehender Übersetzungen orientiert, propagiert Pagenstecher eine wagemutigere Übersetzungsmaxime, die auch vor einer wilden Kombinatorik von ausgefallenen Wortteilen zu gänzlich unkonventionellen Konstrukten nicht zurückschreckt.

Zugleich verhandelt die Passage zumindest implizit auch die Übersetzungsentscheidung, die Arno Schmidt in seiner eigenen Übertragung des *Arthur Gordon Pym* getroffen hat. In Schmidts eigener Fassung wird an der entsprechenden Stelle exakt so übersetzt, wie Daniel Pagenstecher dies fordert. Es ist also nicht von einer ›Ankerkette‹ die Rede, vielmehr heißt es da, dass »sich der Maat an den Großmastpüttingen« festgehalten habe. Wenig überraschend steht Arno Schmidts Übersetzung in der fiktiven Auseinandersetzung in *Zettel's Traum* auf der Siegerseite.<sup>207</sup>

Die Strafrede ist von großer sprachlicher Brutalität. Sie zielt auf die rhetorische Vernichtung Paul Jakobis, der bei der symbolischen Bestrafung dieses Übersetzungsfehlers in *Zettel's Traum* zum Platzhalter für die abwesenden Übersetzer des Schweizer *Pym* wird. Dies geht so weit, dass Paul Jakobi zum Ende hin bereit ist, seine gesamte bisherige Übersetzungsleistung glatt zu verleugnen und die Kontrolle über seinen Text vollständig abzugeben. Geradezu devot bittet er Pagenstecher: »Dän, möchtsDe Mein bissl=Übersetzung nich ma über=pflügn?!« (ZT 427 l) Der fruchtbar daliegende

<sup>204</sup> Bobrik 1858, 542. Es zeigt sich überdies, dass Schmidt mit dem Wort nicht vertraut gewesen sein kann, denn der korrekte Plural lautet nicht ›Püttinge‹, sondern ›Püttings‹.

<sup>205</sup> Muret und Sanders 1925, 413. Auch Schmidts Ausgabe des Webster (1872) verzeichnet für *chains*: »5. (Naut.) A strong plate of iron bolted at the lower end through the side to ship's timbers.«

<sup>206</sup> So verzeichnet der Google Ngram Viewer für das Korpus ›German 2019‹, das alle digitalisierten und maschinenlesbaren deutschsprachigen Bücher in Google Books verzeichnet, für »Großmastpüttinge« und »Großmastpüttings« keine Einträge, vgl. <https://books.google.com/ngrams/graph?content=Grossmastpüttings> [29.7.2021]; selbiges gilt auch für die diversen Korpora des DWDS. Auch der *Muret-Sanders* liefert für das Kompositum *main-chains* keine passende Übersetzung, denn es verzeichnet das Wort nur in der Bedeutung »Trag-, Halte-kette f einer Hängebrücke« (Muret und Sanders 1925, 1312).

<sup>207</sup> Vollständige Übersetzung von Schmidt: »Trotz der Gefährlichkeit des Unternehmens hielt sich der Maat an den Großmastpüttingen fest, sobald sie ihm in Reichweite kamen.« (Poe 1966, 2,126); vgl. die englische Vorlage: »In despite of the danger of the attempt, the mate clung to the main-chains as soon as they came within his reach.« (Poe 1899, 10).

Acker und der phallische Pflug sind nicht nur topische Sexualmetaphern,<sup>208</sup> das Pflügen steht auch für den Schreibprozess, insofern die Bewegung des Griffels, der Zeile für Zeile über die Schreibunterlage wandert, dem Umgraben der Ackerfurchen gleichgesetzt wird.<sup>209</sup> Hier jedoch wird damit nicht das Schreiben, sondern das Überarbeiten bezeichnet, bei dem sich der Pflug in mühsamer Arbeit tief ins Erdreich gräbt und das Unterste nach oben kehrt, wodurch von der ursprünglichen Struktur nur wenig übrigbleibt. Einem solchen Projekt erteilt Pagenstecher eine schroffe, zu einem einzigen Wort kondensierte Absage: »Neepål« (ZT 427 l). Nach seinem argumentativen Sieg signalisiert er vollständiges Desinteresse an einem solchen Vorhaben. Statt die Übersetzung Paul Jakobis einer grundsätzlichen Revision zu unterziehen, bei der jedes einzelne Wort umgepflügt und auf den Kopf gestellt wird, signalisiert Pagenstecher, dass nicht einmal das radikale Umschreiben der Übersetzung als Grundlage für die weitere Beschäftigung mit Edgar Allan Poe infrage kommt. Stattdessen bezieht er sich in seiner Auseinandersetzung mit Poe durchwegs zurück auf den englischen Text, um diesen immer wieder aufs Neue in gänzlich anderer Weise einer Transformation zu unterziehen.

Es drängt sich auf, die ganze Konstellation auch als Kommentar auf das Verhältnis zwischen Arno Schmidts Poe-Übersetzung und *Zettel's Traum* zu lesen: Trotz der engen konzeptuellen Verknüpfung zwischen diesen beiden Projekten entspricht es nicht dem poetischen Programm von *Zettel's Traum*, sich Poe durch ein Umschreiben der bereits bestehenden Übersetzungen literarisch zu nähern, weshalb nur in den seltensten Fällen aus Übersetzungen zitiert wird. Stattdessen setzt *Zettel's Traum* noch einmal neu an, integriert englischsprachige Zitate aus Edgar Allan Poes Werken in großer Zahl, die als Ausgangspunkt komplexer Übersetzungsphänomene dienen.<sup>210</sup>

*Zettel's Traum* bildet darüber hinaus – im Gegensatz zur Übersetzung für den Walter-Verlag – nicht einfach das finale Produkt des Übersetzungsprozesses ab. Vielmehr wird dieser Prozess zu einem integralen Bestandteil des Texts selbst. Dies bedeutet, dass sich in *Zettel's Traum* sowohl das Ausgangsmaterial als auch diverse Zwischen- und Endprodukte des wilden Übersetzungsprozesses finden, die alle im selben Text zu stehen kommen.

---

208 Eine kritische Rekonstruktion der weitverbreiteten traditionellen Gleichsetzung von Acker und Frau leistet Heiland 2015, 139–143, hier 140: »Vor allem die Verbindung des ›Ackers‹ mit dem weiblichen Geschlecht blickt auf eine lange Tradition zurück [...]. Dabei wird die Fruchtbarkeit der Frau der des Ackers gleichgesetzt. Der Pflug, der in diesen Acker eindringt, ist phallischer Natur; die Tätigkeit des Pflügens versinnbildlicht den Koitus«; vgl. im Zusammenhang mit Arno Schmidts *Kühe in Halbtrauer* auch die Bemerkung von Czapla 1993, 67.

209 Vgl. Curtius 1984, 317–319, Assmann 1993, 228–229 und Schulz-Grobert 2012.

210 Siehe Kap. III.4.4.

### 4.3 ›Etym‹ und das wilde Übersetzen

In den vorhergehenden Kapiteln wurde gezeigt, wie Arno Schmidt aus der Tätigkeit des Übersetzens und aus den Fehlern, die dabei passieren, eine Schreibweise ableitet, die zunehmend zu literarischen Zwecken eingesetzt wird. Deutlich wurde dies insbesondere im Falle der Arbeit an *Finnegans Wake*. Dort wurde das hierarchische Verhältnis zwischen Ausgangstext und Übersetzung auf den Kopf gestellt. Schmidts *Wake*-Typoskript erhielt so eine weitgehende literarische Eigenständigkeit. Es wurde gezeigt, dass verschiedene Materialien aus dem Typoskript in Erzählungen von Arno Schmidt zu literarischen Zwecken wiederverwendet wurden. Eine ähnliche Konstellation zeichnet sich auch in *Zettel's Traum* ab: Die Übersetzungsverfahren, die Schmidt beim Übersetzen mit den Werken Edgar Allan Poes beim Übersetzen gemacht hat, werden in diesem Text ein zweites Mal zu gänzlich neuen, literarischen Zielen, verwertet.

Eine solche werkgenetische Argumentation, die das Auftreten des wilden Übersetzens als literarischen Verfahrens philologisch aus der Übersetzungsarbeit herzuleiten versucht, setzt sich dem Vorwurf der Schmidtforschung aus, sie ignoreiere, dass diese Textpraxis vorwiegend psychoanalytisch motiviert sei.

Diesem Einwand zufolge wäre das wilde Übersetzen nicht als eigenständiges Verfahren zu begreifen. Vielmehr müsste es, wie auch die ständigen Verschreiber und viele andere Phänomene an der Textoberfläche von *Zettel's Traum*, vor dem Hintergrund von Arno Schmidts Etymtheorie interpretiert werden. Wenngleich es mit Blick auf die konkreten Verfahren Berührungspunkte zwischen dem wilden Übersetzen und der Etymtheorie gibt, so ist zu zeigen, dass diese beiden Konzepte nicht kausal miteinander verknüpft sind. Es gilt, das Verhältnis zwischen der autoritativ dargelegten Etymtheorie und dem Verfahren des wilden Übersetzens kritisch zu beleuchten. Dies ist das Thema der folgenden Abschnitte.

Die Etymtheorie, die Daniel Pagenstecher in *Zettel's Traum* ausführlich darlegt, hat Arno Schmidt bereits in den frühen 1960er-Jahren theoretisch entwickelt und unter anderem in der Erzählung *Caliban über Setebos* erprobt.<sup>211</sup> Sie wird von Arno Schmidt in Essays und Aufsätzen als geschlossene Theorie präsentiert. Dies gilt auch für ihre Darstellung in *Zettel's Traum* durch die literarische Figur Daniel Pagenstecher. Dabei zeigt sich jedoch, dass es sich bei der Etymtheorie um ein komplexes und disparates Feld von unterschiedlichen Theoremen handelt, das noch einmal schwieriger zu fassen ist, insofern die Grenzen zwischen epitextueller Autorpoetik und einem fiktionsinternen Theorie-Entwurf permanent verwischt werden. Die

211 Vgl. Jurczyk 2010, 41–69 zur Rolle der Etymtheorie in *Caliban über Setebos*.

vorgelegten Thesen sind weniger konsistent, als dies Schmidt suggeriert: Was unter dem Stichwort Etymtheorie versammelt wird, ist ein Sammelsurium an unterschiedlichen Verfahren und Strategien. Trotz dieser Inkonsistenzen und Widersprüche wird die Etymtheorie zumindest von einem Teil der Forschungsliteratur unkritisch als konsistente und autoritative Theorie für das Spätwerk Schmidts behandelt.<sup>212</sup>

Zunächst zur technischen Funktionsweise der sogenannten Etyms: Die Etymtheorie geht von der fundamentalen These aus, dass ähnlich klingende oder ähnlich geschriebene Wörter am selben Ort im Gehirn abgelegt werden<sup>213</sup> und dass diese darum notwendigerweise als miteinander verknüpft wahrgenommen werden. Mit Blick auf verschiedene Beispiele zeigt sich: Dies gilt nicht nur für ganze Wörter, sondern auch für einzelne prägnante Wortbestandteile, auch können die so gleichgesetzten Wörter gegebenenfalls größere Differenzen aufweisen. Diese Veränderungen durch die etymistische Verschreibtechnik entautomatisieren die Verbindung zwischen der konventionellen Orthografie eines Worts und seiner Aussprache und integrieren die Repräsentationen weiterer Wörter in die neuen Schreibweisen.<sup>214</sup> Die rhetorische Grundfigur des Schmidt'schen Etym ist demnach die Paronomasie, bei der Signifikanten verändert und mit ähnlich klingenden Wörtern in Verbindung gebracht werden, um »damit einen Nebensinn zu erreichen«.<sup>215</sup> Ein Wort kann per Etym nicht nur auf ein anderes Wort bezogen werden, sondern auf viele zugleich. In *Zettel's Traum* wird dies grafisch durch die sogenannten Etymspinnen dargestellt, die an verschiedenen Stellen zur Abbildung besonders komplexer Cluster von Etym eingesetzt werden: Um ein Wort oder eine bedeutungstragende Silbe wie ›mag‹ (ZT 557), ›scor‹ (ZT 803) oder ›virg‹ resp. ›verdsch‹ (ZT 956) herum gliedern sich strahlenförmig diverse Begriffe in verschiedenen Sprachen, die zumeist durch Klangähnlichkeit in einem assoziativen Verhältnis zu jenem stehen. Ein besonders prägnantes Beispiel dafür ist die Etymspinne zur Silbe ›ars‹ (Abb. 7; ZT 815 = BA IV/1, 871), die nicht nur wie in der *Geschichtklitterung* den Hintern (›e(ars)e«, »ass«) und die Kunst (›lat. ars Kunst«, »artist«) enthält, sondern noch diverse weitere Einträge: Erde (›earth«), Bogen (›arc«), Bär (›ursus«), Arsen (›arsenic«) und Antarktis

212 Sehr deutlich bei Strick 1993; sowie Langbehn 2003; als belletristische Sprachtheorie, aus der womöglich gar »für die Entwicklung der Sprachtheorie wichtige Hinweise und Anregungen zu finden sind«, behandelt Althaus 1987, 192 die Etymtheorie.

213 ZT 25 I: »um mehrere – (immer aber im Gehirn des Wirtstieres engbeieinanderlagernde!) – Bedeutungen gleichzeitig wiederzugeben.«

214 Plöschberger 2002 verweist dabei darauf, dass diese Schreibtechnik auf das (aus der Leseforschung bekannten) Phänomen des ›subvokalischen Artikulierens‹ zurückgreift, indem die »lautliche Komponente visueller Sprachwahrnehmung« in den Vordergrund gestellt werde.

215 Suhrbier 1980, 37.

(die 'ars'=Spinne (nach Unsrer, doch wohl schon 'erprobt' zu nennenden Methode) ließe sich also etwa=so...:

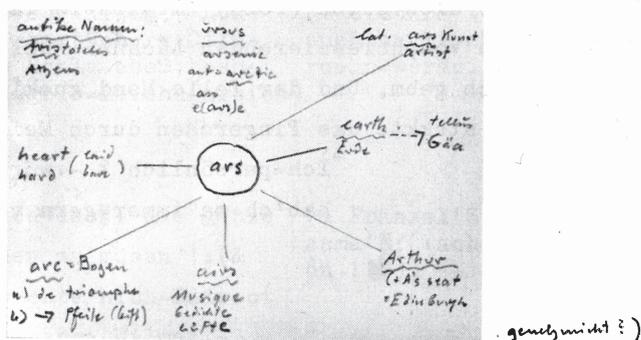


Abb. 7: Arno Schmidt: Zettel's Traum. Karlsruhe: Stahlberg 1970, 815.

(»ant=arctic«), das Harte und das Herz (»heart«, »hard«), sowie die Namen »Arthur«, »Aristoteles« und »Athens«. Die assoziierten Begriffe werden in der Grafik teils durch semantische Übersetzungen erläutert, teils durch weitere Assoziationen ergänzt. In diesen wilden Paradigmen zeigt sich die Vielseitigkeit der Deutungen, die mithilfe der Etymtheorie möglich sind, zugleich zeigt sich hier auch die generative Matrix, mit der aus einem einzelnen Etymkern ein breites Feld von literarischen Themen erzeugt werden kann.

Ergänzend zur assoziativen Verbindung von Worten aufgrund einer Ähnlichkeit in Klang und Schriftbild werden unter dem Mantel des Etyms weitere Techniken eingegliedert, die ebenfalls eine assoziative Beziehung zwischen zwei Konzepten herzustellen vermögen.<sup>216</sup> Die große Diversität und Heterogenität macht es

<sup>216</sup> Plöschberger 2002, 78 stellt fest, die Etymtechnik werde als eine Assoziationstechnik dargestellt, die durch phonetische und graphematische Vorstellungen gelenkt werde; sie basiere jedoch in wesentlichen Teilen »auf morphologischen und eidetischen Vorstellungen [...], etwa wenn jedes Grasbüschel und jeder Moosflecken als Schambehaarung identifiziert wird«. Trifft dies zu, so basierten viele der in *Zettel's Traum* als »Etym« behandelten Fälle gar nicht auf Ähnlichkeiten in der grafisch-akustischen Repräsentation der Signifikanten, sondern auf Assoziationen und strukturellen Übereinstimmungen im Text erwähnter Konzepte, womit die Etymen auf der Seite der Signifikate zu verorten wären. Was Plöschberger beschreibt, wird in *Zettel's Traum* unter dem Schlagwort der »optischen Etymen« verhandelt, deren Innuendo in der äußerlichen Ähnlichkeit eines genannten Gegenstandes mit einem eindeutig sexuell konnotierten Objekt liegt; vgl. dazu die Randbemerkung in Daniel Pagenstechers Explikation der Etymtheorie: »Himmel mit sympathetischen Cirren=Figurinen (Cirren=Figurinen) be=zeichnet? : auch Etymen; optische, die was von STURM murrmt« (ZT 26 l).

schwierig, eine befriedigende Systematisierung<sup>217</sup> aller Verfahren vorzunehmen, mit denen in Arno Schmidts Werk *Etym*s generiert werden. Möglicherweise liegt das einzige verbindende Charakteristikum in diesem heterogenen Feld gerade in der Instrumentalisierung all der verschiedenen Verfahren zum Einschreiben von Zweitbedeutungen zum Zweck der psychoanalytischen Theoreme der Etymtheorie.

Die *Etym*s in *Zettel's Traum* sind nicht auf die Wörter einer einzelnen Sprache beschränkt, sondern funktionieren in vielen Fällen sprachübergreifend. Die Paronomasien und Homonymien, die einem *Etym* seine Zweit- und Drittbedeutungen einschreiben, verweisen über die Ausgangssprache hinaus. Wird etwa das Wort *Kultur* zum *Etym* »Cul=Tour« (ZT 102 I)<sup>218</sup> gemacht, so bringt dies einen Sprachwechsel vom Deutschen ins Französische – *cul* bedeutet ›Hintern‹ – mit sich, während das Wort auch Englisch als *culture* gelesen werden kann. Die Deutung des *Etym*s verlangt eine Übersetzungsleistung.<sup>219</sup> Im Schriftbild wird eine Homophonie markiert, die dem Klang des Worts zwar längst innewohnt, beim gewöhnlichen Zeichengebrauch jedoch nicht wahrgenommen wird. Die veränderte Schreibweise erzwingt von den Lesenden, eine andere Sprache als Schlüssel bei der Lektüre des Worts zu verwenden. Diese Bedeutung lässt sich allerdings nur dann erschließen, wenn das fremdsprachige Wort bei der Lektüre übersetzt wird. Programmatisch ist dabei der Verweis auf Klopstocks *Grammatische Gespräche*, in denen lange Listen von weitgehend homophonen griechisch-deutschen Wortpaaren verzeichnet werden: Darin werden »Näa« (zu gr. ναϊάς, ›Flussnymphe‹) und »Nähe«, »Gelassan« (zu γελάω, ›lachen‹) und »Gelassen«, oder »Hala« (zu ἅλς, ›Salz‹) und »Halle« nebeneinandergestellt.<sup>220</sup> Während es in Klopstocks *Gesprächen* vordergründig darum geht, den Wohlklang der deutschen Sprache aus ihrer großen klanglichen Schnittmenge mit der Griechischen zu erweisen, wird sein zweisprachiges homophones

217 Für die etymistischen Wortbildungen, die durch paronomastische Verschreiber entstehen, gibt es die Kategorisierung von Stündel 1982, 24. Dieser unterscheidet zwischen orthografischen (rechtschreibewidrige Bindungen), grammatischen (Morphem-Suffix-Kombinationen), phonetischen (Klangähnlichkeit) und typografischen Veränderungen, die allesamt die Wortsustanz betreffen.

218 Verschreibungen von Wörtern einer Sprache in der Orthografie einer anderen sind weitverbreitet, und stellen in Stündels Kategorisierung eine eigene Gruppe dar: »Es existiert eine weitere Gruppe von orthographischen Wortbildungen, deren Wörter aus einer anderen Sprache – in den meisten Fällen ist es das Englische – in eine deutsche Schreibweise phonetisch transkribiert sind.« Stündel stellt dabei jedoch fest, diese polyglotten Wörter seien teils nur verfremdet, ohne dass sie dabei einen Nebensinn aufwiesen (Stündel 1982, 27).

219 Die zentrale Rolle der Mehrsprachigkeit beim ›*Etym*‹ exponiert in äußerst prägnanter Weise Höppner 2014.

220 Klopstock 1830, 78–83, hier 78.

Wörterbuch in *Zettel's Traum* als Sammlung von »Assoziations=Belegen« (ZT 25 l) gedeutet. Klopstocks Arbeit zeige, dass es technisch möglich sei, Etyms »gewerbsmäßig« zu produzieren (ZT 25 l).

Paronomasien und Homonymien sind zufällige Koinzidenzen von ähnlichen Signifikanten innerhalb einer Sprache, die von der semantischen Struktur einer Sprache aus gesehen weitgehend kontingent sind. Diesem Zufall kann allerdings kräftig nachgeholfen werden, indem die Zahl der möglichen Kombinationspartner signifikant erhöht wird. Indem weitere Sprachen in die Konstellation integriert werden, ist es weitaus einfacher, sinnvolle und schlagende Etyms zu finden. Bereits Suhrbier merkte an:

Da bei der Reduzierung der Wörter auf einen Klangwert die Sprachgrenzen automatisch wegfallen, weitet sich das Spiel mit dem ›homophonisierten Wortmaterial‹ beträchtlich aus. Durch die Einbeziehung mehrerer Sprachen wird die Anzahl der sinnvollen Kombinationsmöglichkeiten um ein Vielfaches erhöht.<sup>221</sup>

Solche Übergänge von einer Sprache zur anderen aufgrund von Ähnlichkeiten im Lautmaterial der Wörter rücken die Etymtechnik nahe an das Verfahren der homophonen Übersetzung heran.

In *Zettel's Traum* erhält diese Konstellation eine psychoanalytische Funktionalisierung. Diese basiert auf einer Adaption von Sigmund Freuds Traumdeutung und seiner Theorie der Fehlleistungen.<sup>222</sup> Pagenstecher konzipiert die Entstehung literarischer Texte analog zur Übersetzungsleistung zwischen dem latenten und dem manifesten Trauminhalt, bei dem nichtgesellschaftsfähige Bedürfnisse per Verdichtung und Verschiebung in die Symbole des überdeterminierten manifesten Traum inhalts transformiert werden.<sup>223</sup> An der Wurzel literarischer Produktion stehen die individuellen Triebstrukturen, die in die kunstvolle sprachliche Ober-

---

<sup>221</sup> Suhrbier 1980, 40.

<sup>222</sup> Plöschberger 2002, 19 betont zurecht die Differenzen zwischen der Schmidt'schen Verschreibung und der Freud'schen Fehlleistung: »Während sich im Freud'schen Verschreiben bzw. Versprechen stets Gedanken manifestieren, die außerhalb der Redeintention liegen, und diese Versprechungen und Verschreibungen insofern Umschriften des Unbewußten sind, bildet die Schmidt'sche Schreibetechnik stets beides ab: Das Bewußte – ›rezensiert & genehmigt vom Über-Ich‹ – bleibt im Lautlichen der ›Schprechsprache‹ bestehen, während sich in der orthographischen Verschreibung gleichzeitig bewußt das Unbewußte realisiert.«

<sup>223</sup> Diese Tendenz zur Vereindeutigung von Plöschberger 2002, 77 prononciert festgehalten: »Texte, verstanden und begriffen als Masken, als Ausdrucksmittel des Unbewussten lassen ähnlich den Träumen eine Deutung zu, die auf die Übersetzung eines Verwandlungsprozesses zielt, um hinter dem manifesten Text seine latente, ›eigentliche Bedeutung‹ zu begreifen, die immer auf das Unbewusste und damit auf den Autor selbst verweist.«

fläche und in eine unschuldige erzählerische Staffage verwandelt werden. Ziel aller etymistischen Untersuchungen ist es demnach, wie im Falle der Freud'schen Traumdeutung, eine Rückübersetzung zu vollziehen und so dem eigentlichen Sinn des Texts auf die Spur zu kommen. Die Rede vom Übersetzen ist dabei mehr als nur eine Metapher. Wie Strick nachweist, entwickelt Schmidt in *Zettel's Traum* eine Theorie von der »Zweisprachigkeit des Menschen«. <sup>224</sup> Schmidt unterstellt, dass jeder Mensch neben der Sprache des Bewusstseins auch über eine Sprache des Unbewussten <sup>225</sup> verfüge: eine Art Ursprache, die traumartig, symbolhaft und phonetisch organisiert ist. Die Etymen vermögen es dabei zumindest, diesen Mechanismen in der Sprache des Bewusstseins einen Ausdruck zu geben. Die Prozesse aber, die sich zwischen diesen beiden Ebenen mit ihren jeweiligen Sprachen abspielen, wären damit mit dem Modell der Übersetzung treffend beschrieben. Bereits früh in *Zettel's Traum* wird diese Sprache des Unbewussten, die ihre Polyvalenz über »Bildersymbolik« und »Wort-Verwandtheiten« (ZT 25 l) generiert, als gelalltes »Schalks=Esperanto« beschrieben. Da Schmidt das Esperanto an anderer Stelle ausdrücklich zu den »Ragoutsprachen« (BA III/3, 157) zählte, deutet diese Formulierung auf die irrwitzige Mischförmigkeit dieser Sprache hin. Das Unbewusste wäre dieser Vorstellung nach selbst multilingual und semiodivers, woraus sich auch die genuine Mehrsprachigkeit des Etymen erklären würde. <sup>226</sup>

In *Zettel's Traum* sind zwei gänzlich unterschiedliche Gebrauchsweisen der Etymen zu unterscheiden, die Etymtechnik und die Etymanalyse. <sup>227</sup> Die eine ist poetisch, die andere hermeneutisch. Der poetische Gebrauch der Etymen begreift die Etymen als Schreibtechnik und zielt auf die Vervielfältigung des Sinns in einem literarischen Text. Der hermeneutische Gebrauch hingegen zielt darauf ab, mithilfe von Etymen die versteckte Bedeutung eines fremden Texts offenzulegen und Bezüge zwischen den Wörtern in der Schreibweise des Texts zu markieren.

Bei der Etymanalyse dienen Etymen dazu, bestehende Texte anderer Autoren – bei Arno Schmidt durchwegs Männer – mithilfe der Etymtheorie einer neuen Interpretation zuzuführen. Auf diese Weise will Daniel Pagenstecher dem Werk von Edgar Allan Poe auf den Grund gehen. Nach Ansicht der Etymtheorie sind klas-

<sup>224</sup> Strick 1993, 93.

<sup>225</sup> Plöschberger 2002, 59; Strick 1995, 59.

<sup>226</sup> Zur Übersetzungsbewegung zwischen der Sprache des Unbewussten und jener des Bewussten, die sich in die »Etymen« einschreibt, käme demnach die permanente Übersetzungsbewegung innerhalb der »Etymen« selbst hinzu, von der diese Mehrsprachigkeit zeugt.

<sup>227</sup> Die Unterscheidung zwischen einem interpretativen und einem textgenerativen Verfahren im Umgang mit den »Etymen« findet sich bereits bei Stein 2012, 133–139, der zwischen »Etym=Methoden« und »Etym=Technik« unterscheidet.

sische Werke den sexuellen Triebstrukturen, die der Sprache innewohnen und sich im literarischen Schreibprozess manifestieren, besonders hilflos ausgeliefert. Ausgerechnet jene Autoren, die sich der umfassenden Sexualisierung der Sprache nicht bewusst sind, hinterlassen der Theorie gemäß in großer Zahl unabsichtlich Spuren ihrer eigenen Triebstruktur im Text.<sup>228</sup> Diese Spuren können mithilfe der Etymanalyse an die Oberfläche geholt werden.<sup>229</sup> Gerade bei literarischen Texten, die sich mit dem Wahren und Guten beschäftigen, lasse sich durchwegs ein gänzlich unerwünschter Kontrast zwischen hoch und tief herausarbeiten. Daniel Pagenstechers klassisches Beispiel für einen unbeabsichtigten Gebrauch von Etymen verweist auf einen zweitklassigen Philosophen, der »englisch vom Großn=Ganzn« schwärmt: »The Whole! – von unten flüstert's zärtlich : hole – –« (ZT 25 l) In kynischer *reductio ad materiam*<sup>230</sup> werden metaphysische Höhenflüge auf niedere Körperfunktionen zurückgeführt und damit dem Spott preisgegeben.

Die Etymanalyse orientiert sich am Muster der psychoanalytischen Traumdeutung.<sup>231</sup> An die Stelle des freien Assoziierens im mündlichen Therapiegespräch setzt Daniel Pagenstecher verschiedene Analysemuster, mit denen sich Texte dechiffrieren lassen: Eines davon ist die Suche nach sexualisierten Zweitbedeutungen von Wörtern.<sup>232</sup> Dabei werden allerdings nicht nur verborgene Homophonien ganzer Wörter oder seiner Bestandteile verwertet, die assoziativen Verbindungen kommen

228 Überlegungen zu solchen Autor:innen gliedern sich in *Zettel's Traum* um das Schlagwort der sogenannten »DichterPriester« (DP's), die mit ihrer literarischen Arbeit auf eine erhebende und gravitatische Stimmung abzielen. Diesen gegenüber verhalten sich »Etymen« besonders unfügsam (vgl. ZT 22–26).

229 Paul Jacobi spricht: »Du behauptest demnach: bei POE stünde einer »Hochhandlung« – also dem, was Wir einfachen Leute schlicht »den Text« heißen – grundsätzlich noch eine andere, gleichlange, mit demselben Buchstabenbestand überlieferte, aber gänzlich verschiedene, »Zweite Mitteilung« gegenüber? Die nur der Hierophant meistert?« (ZT 26 l).

230 Vgl. die *reductio ad materiam* als humoristisches Verfahren bei Jean Paul (Gaier 2018, 154) oder Jonathan Swift (Benedict 2013, 467).

231 Strick 1993, 53: »So wird zum Beispiel die Traumarbeit bei Schmidt zum Modell des kreativen Mechanismus, der Traum zum strukturellen Muster des Kunstwerkes; Freud hingegen hatte anhand der Traumarbeit gezeigt, daß der Primärprozeß, die Arbeits- und Denkweise des Unbewußten, nicht schöpferisch ist, nicht imaginiert, urteilt, schließt, sondern einfach schon vorhandenes psychisches Material umwandelt«.

232 Dietz 1993, 27: »Auf den ersten Blick ist »Zettel's Traum« eine recht orthodoxe Psychoanalyse des Poeschen Werks; anstelle der Traumsymbolik wird lediglich eine Art sprachlicher Symbolik, die »Etymen«, als Material benutzt, was aber oft nicht zu trennen ist, betrachtet man die gelegentlich nicht endenwollenden Assoziationen über Blumen, Muscheln, Pilze, Schnecken, den (Namen) »Wolf« usw.«

auch über morphologische und eidetische Vorstellungen zustande.<sup>233</sup> Diese haben mit der Ebene der basalen Materialität der Zeichen nichts zu tun, sondern greifen ganz auf bildliche Vorstellungen im Signifikat zurück. Dabei werden Texte gegen den Strich gelesen, insofern ihre dominanten Bedeutungsangebote mit Verweis auf die Bedeutung der Etymen infrage gestellt werden. Insofern bei diesen Lektüren insbesondere Eigenheiten im rhetorischen Ausdruck eines literarischen Texts verwendet werden, um seine intendierte Bedeutung zu unterlaufen, hat man in der Etymanalyse eine Form der dekonstruktiven Methode *avant la lettre* entdeckt.<sup>234</sup> Diese Gleichsetzung verbietet sich jedoch, da die Etymanalyse ihre Resultate ausdrücklich mit einem ganz anderen Wahrheitsanspruch versieht: Statt in der poetischen Semiose literarischer Kunstwerke das ewige Spiel der *différance* zu illustrieren, will die Etymanalyse den psychologischen Triebstrukturen des schreibenden Subjekts auf ihren wahren Grund zu gehen.<sup>235</sup>

Vom literaturwissenschaftlichen Standpunkt aus betrachtet, verbirgt sich hinter der Etymanalyse eines Texts eine krude Hermeneutik, die auf eine psychologische Reduktion abzielt: Das Erkenntnisinteresse liegt in *Zettel's Traum* nicht beim literarischen Text, sondern bei den sexuellen Obsessionen des Verfassers oder der Verfasserin, die sich darin manifestieren. So lautet das spektakuläre Resultat von Pagenstechers Analyse des Werks von Edgar Allan Poe, es handle sich bei

---

233 Damit eng verbunden ist auch die psychoanalytische Analyse der erzählten Kulisse und Topografie, die darin die Formen von Körperteilen zu entdecken sucht.

234 Willer 2003, 20 rückt den Umgang Schmidts und Derridas mit der Etymologie in eine konzeptuelle Nähe, ohne jedoch direkte Bezüge herzustellen. Entschiedener werden Parallelen und Abgrenzungen zwischen Schmidts Vorgehen und Ansätzen des Poststrukturalismus und der Dekonstruktion bei Graf-Wintersberger 1989, Sonnenschein 1991, 213 und insbesondere J. Schmidt 1998, 24 formuliert: »Die Etymtheorie verdeutlicht Schmidts Nähe zum postmodernen Konzept. Sie bleibt jedoch im Rahmen einer psychoanalytischen Theorie ästhetischer Texte Bestandteil einer spätmodernen hermeneutischen Strategie und dient nicht im Sinne einer poststrukturalistischen Auffassung der Infragestellung aller Bedeutungen«. Auch vonseiten der philosophischen Derrida-Forschung wird die formale Ähnlichkeit im Umgang mit Text betont: »Deutlicher noch ist die Parallele zu Arno Schmidts *Zettel's Traum*, das 1970 und damit vier Jahre vor *Glas* erschienen ist. Mit *Zettel's Traum* weist Derridas Schrift eine große visuelle Gemeinsamkeit auf, insofern beide die Buchseite wie einen Operationsraum behandeln, der es gestattet, verschiedene Gedankengänge, Anmerkungen, Zitate, bei Schmidt sogar Bilder, simultan darzustellen und zu verhandeln.« (Schülein 1993, 308).

235 Plöschberger 2002, 75: »Seine Lesart ist vielmehr eine Translationsarbeit, die die narrative und uneigentliche Sprache der Poesie übersetzt in eine wörtlich zu verstehende Buchstabensprache des gegenständlichen Diskurses und damit eine uniforme Ordnung, die Entlarvungsordnung eines maskierten Sinns, festlegt.«

diesem um einen impotenten Voyeur mit Tendenzen zur Koprophilie.<sup>236</sup> Zugleich führt dies in aller Regel zu einer massiven Abwertung der literarischen Werke, die allein zur Deckschicht erklärt werden. Dabei werden die vielfältigen Bedeutungspotenziale unterschiedlichster literarischer Texte immer wieder auf dieselben sexuellen Codierungen zurückgeführt. Diese Reduktion literarischer Texte auf psychologische Triebstrukturen wird in *Zettel's Traum* zwanghaft und *ad nauseam* durchgeführt. Statt komplexe literarische Texte in ihrem Eigenrecht zu interpretieren, geht es immer nur um das Eine.<sup>237</sup> Aus der schillernden Vielfalt unterschiedlicher Lesarten eines literarischen Texts werden immer wieder aufs Neue dieselben, in der Sprache angelegten, Triebökonomien herausgearbeitet. Alle anderen Aspekte des Texts hingegen bleiben weitgehend unbeachtet.

Die Etymtechnik ist von der Etymanalyse zu unterscheiden. Damit gemeint sind verschiedene Techniken der Verfremdung in Schmidts Texten, die dazu eingesetzt werden, diese Verknüpfungen zwischen den einzelnen Wörtern sichtbar zu machen. Dies geschieht etwa durch eine Transformation der Orthografie oder der Phonologie, durch eine ungewohnte Segmentierung oder durch die grafische Darstellung zweier Lesevarianten zugleich, indem Bruchstriche als Wortzeichen benutzt und zwei ähnliche Wortteile übereinander geschrieben werden.<sup>238</sup> Etyms werden damit zu einem zentralen Element bei der Gestaltung der Oberflächen-textur eines Prosatexts wie *Zettel's Traum*: Ein Text kann ›in Etyms‹ geschrieben sein, was bedeutet, dass ein Großteil der Wörter darin durch Verfremdungen auf ihre (sexuellen) Nebenbedeutungen verweist. Schmidt glaubt damit eine innovative modernistische Schreibtechnik entdeckt zu haben. Damit lassen sich die möglichen Lesarten eines jeden einzelnen Worts vervielfältigen, was bei einem Prosatext mit hunderten Seiten, in dem die einzelnen Wörter vielfältig aufeinander verweisen, zu einer schier ungebremsten Potenzierung der verschiedenen Textsinne ins Unermessliche führt. Diese komplexe Oberfläche des Prosatexts ist das Resultat einer

---

**236** So die Zusammenfassung der Diagnose nicht nur in dedizierter Forschungsliteratur zu *Zettel's Traum* wie Plöschberger 2001, 41; sondern auch in einschlägigen literaturgeschichtlichen Werkdarstellungen wie dem Kindler Klassiker Deutsche Literatur, vgl. Drews 2017, 578.

**237** Und zwar nicht, weil dies im Text notwendigerweise angelegt ist; sondern vielmehr, weil dies von Anfang an vermutet wird. Bereits in *Caliban über Setebos*, in dem die Etymtheorie erprobt wird, heißt es: »die ganze Sprache ist ja irgendwie sexuell superfoetiert« (BA I/3, 535). ›Superfötation‹ ist der biologische Begriff, um bei Tieren eine sog. ›Überbefruchtung‹ zu bezeichnen, d. h. die Situation, bei der ein bereits trächtiges Weibchen erneut befruchtet wird. Zur Stelle in *Caliban*, vgl. Jurczyk 2010, 54.

**238** Eine literaturwissenschaftliche Systematisierung der unterschiedlichen Techniken, mit denen Arno Schmidt ›Etyms‹ in seinem Text sichtbar macht, ist ein Forschungsdesiderat.

gezielten und souveränen Manipulation des Sprachmaterials, wobei witzige Verbindungen zwischen Wörtern und Konzepten etabliert werden und der Prosatext selbstreferenziell seine eigenen literarischen Produktionsverfahren präsentiert.

Etymistisches Schreiben setzt, so behauptet Pagenstecher, eine souveräne Perspektive des schreibenden Subjekts voraus, in der dieses die Eigengesetzlichkeit des Sprachgebrauchs reflektiert<sup>239</sup> und in der Lage ist, sie produktiv einzusetzen. Vor dem Hintergrund der psychoanalytischen Funktionalisierung ist dafür eine besondere psychische Disposition notwendig, die sich, vom innerpsychischen Triebgeschehen unbeeinträchtigt, humorvoll zur behaupteten sexuellen Durchdringung der menschlichen Sprache verhalten kann. Diese sei, so führt Pagenstecher aus, generell nur von Männern im Zustand fortgeschrittener Impotenz zu erreichen.<sup>240</sup> Zu diesen Ausführungen gesellen sich literarische Machtfantasien, die sich als Manifestation des Topos des *poeta alter deus* darstellen: »Wer die Etymen hat, ist der Herr der Wort=Weltn!« (ZT 222 m). Konventionelle literarische Texte, die von dieser Schreibweise keinen Gebrauch machen, werden hingegen als eindimensional und simpel abgewertet, was sie zu potenziellen Objekten einer Etymanalyse macht.

Der Etymtechnik, wie sie in *Zettel's Traum* eingesetzt wird, wohnt allerdings eine aporetische Dialektik inne. Statt der Bedeutungsexplosion, die angesichts der riesigen Zahl von Etymen in der Prosatextur von *Zettel's Traum* zu erwarten ist, zeigt sich bei der Lektüre des Texts der gegenteilige Effekt. Über viele hundert Seiten präsentiert dieser Text ständig dieselben etymistischen Ableitungen, die mechanisch wiederholt werden.<sup>241</sup> Immer wieder wird nichts anderes bewiesen, als

---

239 Begründet wird dies in *Zettel's Traum* – aber auch in begleitenden Gesprächen – mit einer jener kruden Theorien, die besser in einer Fußnote aufgehoben sind: Pagenstecher zufolge ist eine solch souveräne Haltung nur männlichen Subjekten fortgeschrittenen Alters möglich, die mit dem Einsetzen der Impotenz aus dem Zwangskostüm des Freud'schen Ichs – gefangen zwischen dem triebhaften Es und dem normierenden Über-Ich – auszubrechen vermögen und eine flugs dazu erfundene 4. Instanz herausbilden, die vom Triebschauspiel einen Schritt zurückzutreten vermag und die sich dazu, mit der Hilfe der ›Etymen‹, humoristisch verhalten kann.

240 Dann bildet sich in Schmidts Adaption der psychoanalytischen Theorie neben den drei konventionellen Instanzen Ich, Es und Über-Ich aufgrund der Impotenz noch eine »vierte Instanz« heraus, die in humoristischer Weise über diese Reflexionsfähigkeit verfügt. Die Konstellation ist ausführlich aufgearbeitet bei K.-E. Bröer 1982. Zum Alter: »Wie schwach es in grunde ist, erfährt Mann erst Über=50; wenn die ›VIERTE INSTANZ‹ sich bildet« (ZT 89 l); zur misogynen Tendenz des Theorems: »vielleicht wär däs 1 der Kennzeichn der Gattung ›Frau, daß bei ihn'n die Bildung der ›VIERTEN INSTANZ‹ ausbleibt?« (ZT 193 m).

241 Extrembeispiel dieser Konventionalisierung ist das große S. Diese Majuskel, zufällig in einem beliebigen Wort markiert, signalisiert als konventionelle »Abbriviatur« (ZT 14 m) dessen Sexualisierung; und zwar ganz gleich, ob es sich um ein einfaches Personalpronomen ›es‹ wie in »die'S« (ZT 30 m) oder um ein ausgefalleneres Substantiv wie »S=pen=Laub« (ZT 27 l) handelt.

dass es möglich ist, jede sprachliche Äußerung zu sexualisieren. Die Selektion jener Paronomasien und Verschreibungen, die als Etymen verwendet werden, ist final, das heißt von ihrem Zweck her motiviert: Unter den vielen denkbaren Zweitbedeutungen werden jene mit einem sexuellen Innuendo präferiert. Die angestrebte literarische Vieldeutigkeit eines jeden Worts kippt so ins Gegenteil. Man könnte sagen: *Zettel's Traum* ist allzu eindeutig.<sup>242</sup> Durch die psychoanalytische Einhegung büßen die verwendeten Verfahren einen Großteil ihrer poetischen Sprengkraft ein, die in ihrer Vieldeutigkeit liegt.

Die poetische Etymtechnik und die hermeneutische Etymanalyse unterscheiden sich grundlegend. Erklärtes Ziel der Etymtechnik als einer etymistischen Schreibweise ist die Produktion eines vieldeutigen Texts, bei dem kein Wort nur über eine einzige Lesart verfügen soll. Wenngleich dieses Versprechen in der literarischen Umsetzung in *Zettel's Traum* nur teilweise eingelöst wird, ist dies doch eine fundamentale Differenz zur Etymanalyse, die ganz auf eine Vereindeutigung der Lesarten von poetischen Texten abzielt.

In *Zettel's Traum* werden Etymtechnik und Etymanalyse munter miteinander kombiniert. Der größte Teil des Texts ist auf der Ebene des Ausdrucks von der etymistischen Schreibtechnik geprägt, die den sexuellen Anspielungshorizont der verwendeten Wörter durch Verschreibungen permanent markiert. Zugleich spielt die Etymanalyse auf der Ebene des Diskurses über die ganzen tausendfünfhundert Seiten des Texts eine zentrale Rolle. Folgt man der immanenten Poetik des Texts, so ist die Etymtheorie in all ihren Aspekten für *Zettel's Traum* dominant.

Damit ist die Etymtheorie in ihren Umrissen kritisch entworfen. Es sei noch einmal an die Problematik erinnert, die sich daraus ergibt, dass es sich bei dieser Theorie um eine fiktionsinterne Poetologie in *Zettel's Traum* handelt, die von Arno Schmidt auch in anderen Kontexten mit autoritativem Anspruch vorgetragen wurde. Diese Kombination macht es schwierig, die Etymtheorie in ihrem Erklärungsanspruch korrekt einzuschätzen. Lesarten von *Zettel's Traum*, die in der Etymtheorie eine von mehreren unterschiedlichen Theorien zum Umgang mit fremden Texten sehen, sind zwar denkbar, lassen sich aber nur als widerständige Lektüren

---

242 Bereits Wiener 1979, 14 hält zum Effekt der Etymtechnik fest: »paradox ist an dieser vieldeutigkeit, dass sie als ausdruck eines strebens nach vereinfachung aufgefasst werden kann«. Hinter der Vieldeutigkeit der Formulierungen im Einzelnen steht eine einzige Idee, auf die alles bezogen ist. Und so werden viele der überraschenden und unvorhersehbaren Verbindungen, die durch die eingesetzten Techniken hergestellt werden könnten, ignoriert: Sie lassen sich nicht zur Sexualisierung des Worts einsetzen. Indem die Techniken in den funktionalen Horizont der Etymtheorie eingebunden werden, werden sie stark eingehegt.

formulieren. Gleichwohl ist es wichtig zu betonen, dass es sich bei der Etymtheorie zwar um eine resolut vorgetragene ›Poetik‹ von *Zettel's Traum* handelt, dass diese vom Autor vorgegebene Interpretation des Werks allerdings selbst keinen umfassenden Explikationsanspruch darstellen kann.

In der stärksten Variante lässt sich in der Etymtheorie ein prinzipiell ›aufklärerisches‹ Projekt<sup>243</sup> erkennen: Sprache soll einer kritischen Reflexion unterzogen werden, indem sie auf ihre verborgenen Mechanismen hin untersucht wird. Von diesen wird angenommen, sie seien im Sprachgebrauch permanent wirksam, ohne jemals aktiv ins Bewusstsein zu gelangen; sie bleiben latent. Diesen Impuls teilt die Etymtheorie mit anderen sprach- und ideologiekritischen Projekten der Nachkriegszeit, die sich mit der Frage auseinandersetzen, wie die deutsche Sprache nach ihrem Missbrauch durch den Nationalsozialismus wieder für die Literatur fruchtbar gemacht werden kann. Allerdings werden weder die Etymanalyse noch die Etymtechnik in *Zettel's Traum* dafür eingesetzt, die gewaltvollen ideologischen Tendenzen von Sprache kritisch offenzulegen. Vielmehr fokussieren sie sich nahezu ausschließlich auf die sexuellen Dimensionen der Sprache, indem sie das latent vorhandene sexuelle Anspielungspotenzial eines jeden Worts an die Oberfläche holen. Darin liegt zwar das Potenzial für eine radikale sexuelle Befreiung der Sprache »nach WW II«, wie Klaus Theweleit sie im Umgang mit der Sexualität von Seelandschaft mit Pocahontas entdeckte.<sup>244</sup> Doch diese Haltung kippt ins Anti-aufklärerische. Denn die Fundstücke werden vor dem Hintergrund der regulären sexuellen Normen als obszön abgewertet und in einem enzyklopädisch angelegten Lachkabinett der sexuellen Perversionen dem öffentlichen Spott preisgegeben, ohne dass dies mit einer weitergehenden Erkenntnis verbunden wäre.<sup>245</sup>

Das Projekt, das ursprünglich das »Studium der schöpferischen Mechanismen der Dichter« (BA III/4, 373) am Beispiel Edgar Allan Poes bezweckte und nach dem psychologischen Material fragte, das die literarische Produktion anregt, wandelte

---

243 ›Aufklärerisch‹ ist hier nur beschränkt im politisch-philosophischen Sinne gemeint, sondern allein mit Blick auf die sprachkritische Einstellung der Etymtheorie, Aspekte in der Sprache, die verborgen wirksam sind, ins Bewusstsein zu rufen und eine reflektierte Auseinandersetzung damit zu ermöglichen.

244 Theweleit 1999 (Zitat aus dem Untertitel).

245 Die überzeugendste ideologiekritische Auseinandersetzung mit *Zettel's Traum* stammt von Wiener 1979. Wieners Argumentation ist dabei genauso scharf, aber deutlich konziser als das Pamphlet von Kuhn 1982, der Schmidt als Konservativen, ja als Reaktionär, entlarvt und sich enttäuscht am eigenen Vorurteil abarbeitet, Schmidt sei aufgrund des Antimilitarismus und Atheismus in dessen frühen Texten je ein Linker gewesen; einen konzisen Überblick über die Forschungsdebatte zur politischen Haltung Schmidts gibt Sieg 2017, 305–307.

sich immer mehr zu einer sexualisierte Psychopathografie des Schreibens, die nicht nur mit einem aggressiven Bloßstellen von E. A. Poe, sondern auch mit einer massiven Abwertung der literarischen Texte einhergeht.

In welchem Verhältnis steht die Etymtheorie zur wilden Übersetzung? Um diese Frage differenziert zu beantworten, bietet es sich an, zwischen der formalen Ebene der Verfahren und Methoden und ihrer Funktion zu unterscheiden. Während es bei den Verfahren eine Schnittmenge gibt, unterscheiden sich Etymtheorie und wildes Übersetzen insbesondere in ihrer Zweckbestimmung.

Zunächst zur formalen Ebene der Verfahren. Unter den diversen Methoden, die im Rahmen der Etymtheorie zur sprachlichen Manipulation von Signifikanten eingesetzt werden, stellen die verschiedenen Verfahren des wilden Übersetzens eine wesentliche Teilmenge dar. Wenngleich es daneben, wie gezeigt, noch weitere Verfahren gibt, mit denen Etymen produziert werden, spielen homophone Übersetzungen ebenso wie semantisch falsche Übersetzungen besonders bei der Etymanalyse auf der rein formalen Verfahrensebene eine entscheidende Rolle. Auf der rein formalen Verfahrensebene besteht zwischen dem wilden Übersetzen und den einzelnen Verfahren der Etymtheorie ein enger Konnex. Diese formalen Parallelen zwischen dem wilden Übersetzen und diesen Etymverfahren machen es möglich, gewisse Passagen auf mehreren unterschiedlichen Ebenen zugleich zu lesen.

Dies gilt insbesondere für die Auseinandersetzungen zwischen Wilma Jakobi und Daniel Pagenstecher über die Bedeutung von einzelnen Wörtern und Textpartien bei Edgar Allan Poe. Eine solche Verständigung setzt voraus, dass diese Elemente aus ihrer jeweiligen Sprache ins Deutsche übersetzt werden müssen. Diese beiden Figuren vertreten bezüglich der Etymtheorie diametral entgegengesetzte Positionen, was sich nicht nur in ihren jeweiligen Rollen im Text, sondern auch in ihrer Haltung zur Validität einzelner Verfahren äußert. Liest man die Figuren durch die Perspektive des Vier-Instanzen-Modells, so verkörpert Wilma als Hüterin der moralischen Normen das Über-Ich, Daniel Pagenstecher mit seinem humoristischen Sprachwitz die sog. »4. Instanz«, die versucht, den Sprachwitz des Unbewussten in künstlerischem Sinne zu nutzen und darzustellen.<sup>246</sup> Zugleich verkörpern die

---

<sup>246</sup> Liest man diese Szene durch die Perspektive des Schmidt'schen Vier-Instanzen-Modells, so liegt eine Interaktion zwischen dem Über-Ich (Wilma) und der 4. Instanz (Daniel Pagenstecher) vor. Der klassischen Zuordnung der Figuren im Vier-Instanzen-Modell zufolge repräsentiert Wilma das »Über-Ich«, Paul das »Ich«, Franziska das »Es« und Daniel Pagenstecher die 4. Instanz; vgl. K.-E. Bröer 1982 und Steinwender 1990. Dem humoristischen Sprachwitz der 4. Instanz, die den Wortschatz des Unbewussten in künstlerischem Sinn benutzt, stellt sich das Über-Ich entgegen, das als internalisierter Hüter des moralischen Gesetzes auftritt, welches die Regeln des zivilisierten menschen-

beiden Figuren aber auch weitgehend konträre Haltungen zur Frage, wie richtig zu übersetzen sei. Während Wilma Jakobi ein überaus vorsichtiges Vorgehen propagiert, das an Wörtlichkeit und philologisch exakter Belegbarkeit im Wörterbuch orientiert ist, verkörpert Daniel Pagenstecher in seinem Tun wie in seinen Argumenten eine wilde Übersetzungstätigkeit, die durch Regeln kaum zurückzubinden ist. Diese beiden Haltungen illustriert das folgende Beispiel:

In einer Unterhaltung über Poes Interesse an der Kryptografie und an Geheimschriften führt Daniel Pagenstecher das Argument an, dass es sich bei Poes »Gemälden«; Ornamentn, Hieroglyphen, Buchstavn & Zahlen« stets »um »Wandzeichen in Pissoirs« handle (ZT 764 l). Dies belegt er, indem er die Bedeutung des griechischen Worts »Hieroglyphe« ins Deutsche übersetzt. Aus dieser paretymologischen Ableitung entwickelt sich ein Dialog mit Wilma:

wo überall »Hieroglyphen« herumzuwimmeln beginnen : »heilije Schlitze« ...?«/ (Denn):  
 » - : »MeißelZeichen« -« schrie W ungebärdich!) / (Nu schön): »dann nimm aber hinzu, daß im geschätzten Mittelhochdeutschen, »meizel=Penis« ist ... :?« (ZT 764 l)

Es liegt hier eine ganze Kette von konkurrierenden Übersetzungen vor, die alleamt das griechische Wort »Hieroglyphen« in deutscher Sprache wiederzugeben versuchen. Daniel bringt die obszönen »heiligen Schlitze« ein, um seine PissoirThese zu stützen. Halbrechts wird dazu zusätzlich glossiert: »glyphos=Ritz, Spalt« (ZT 764 l). In dieser Marginalie wird in gelehrter Manier das volle Spektrum der Bedeutungen ausgebreitet. Allerdings zeigt sich darin die Halbbildung des Protagonisten mit Blick auf die klassischen Sprachen. Die Form »glyphos« o. ä. gibt es im Altgriechischen nicht, korrekt wäre stattdessen *glyphḗ* (γλυφή). Auch die Übersetzungen einzelner Wörter weisen einige Freiheiten auf, die darauf abzielen, die erotischen Zweitbedeutungen von Ritz, Spalt und Schlitz hervorzukehren: Die beiden Griechischwörterbücher in Schmidts Bibliothek geben das Wort als »Schnitzen, Eingraben«<sup>247</sup> respektive als »Eingraben, Eingegrabenes, Gravüre«<sup>248</sup> wieder.<sup>249</sup>

---

lichen Zusammenlebens enthält. Der humoristische Versuch, einen Gegenstand aus der Sphäre des Heiligen in den Bereich des Profanen zu verschieben, muss da notwendigerweise auf heftigen Widerstand stoßen.

247 J. A. E. Schmidt 1829, 1,151.

248 Gemoll 1908, 174.

249 Die Ausführungen zu dieser Stelle haben ihren Ursprung in meinem Vortrag »Übersetzungsfehler. Ein poetisches Verfahren bei Arno Schmidt« vom 6.10.2018, vgl. Trösch 2022b, 159.

Durch Pagenstechers Deutungs- und Übersetzungsvorschläge richtiggehend erzürnt, stellt Wilma Jakobi ihnen mit dem – heiligen – ›Meißelzeichen‹ eine klassische Übersetzung des griechischen Worts entgegen.<sup>250</sup>

Statt auf seinem eigenen Übersetzungsvorschlag zu verharren, nimmt Daniel Pagenstecher diese Variante auf, die nicht die geringste anstößige Assoziation in sich zu tragen scheint. Allerdings verwandelt er das Wort, ohne dass es dafür einen rationalen Grund gäbe, in die mittelhochdeutsche homophone Entsprechung *meizel*. Diese homophone Übersetzung verknüpft er sogleich mit einer weiteren semantisch-glossierenden Übersetzung des Worts. Damit gelingt es Daniel Pagenstecher, in diesem Wort eine semantische Entsprechung von Neuhochdeutsch ›Penis‹ freizulegen. Wenngleich *meizel* eine naheliegende Metapher für das *membrum virile* darstellt, lassen sich dafür in den – zugegebenermaßen eher spröden – mittelhochdeutschen Wörterbüchern aus Schmidts Bibliothek<sup>251</sup> keine Nachweise finden. Diese zweite Übersetzungskette soll beweisen, dass es unmöglich ist, der ›sexuellen Superfötierung‹ der Sprache<sup>252</sup> zu entinnen: Welche der verschiedenen Übersetzungen gewählt wird, scheint aus dieser Perspektive gleichgültig: Wichtig ist nur, dass diese die vermeintliche Wahrheit in sich trägt, dass jedem Wort Anspielungen sexuellen Charakters inhärent sind. Dahinter verbirgt sich die sprachspekulative Unterstellung, dass ein Wort über alle Sprachgrenzen hinweg eine weitgehend identische Zweitbedeutung zu tragen vermag.<sup>253</sup> Zugleich zeigt sich erneut, zu welchem semantischen Reduktionismus, zu welcher permanenten Eindeutigkeit die Etymtheorie permanent führt.

---

250 ›Meißelzeichen‹ ist eine vergleichsweise verbreitete Übertragung von gr. *glyphe*. Julius Koch etwa spricht in seiner Weltgeschichte von der Schrift, die später »von den Griechen ›heilige Meißelzeichen‹ (Hieroglyphen) genannt wurde« (Koch 1928, 1,47).

251 Diese Bedeutung findet sich in keinem der großen Mittelhochdeutschen Wörterbücher, also weder im Lexer 1872 noch in Benecke u. a. 1854.

252 Vgl. *Caliban über Setebos* (BA 1/3, 534), siehe S. 389 (Anm. 237).

253 Diese Überzeugung tritt in weiteren Konstellationen hervor. Besonders prominent verhandelt wird die Frage der Sprachgebundenheit von Etymanalysen am Beispiel von Edgar Allan Poes Nachnamen. Nachdem Daniel Pagenstecher den Namen auf deutsch ›Po‹ zurückführt, weist ihm Wilma Jakobi auf sarkastische Weise einen Trugschluss nach: »Jétz hab Ich=Dich Dän [...] Dein Trugschluß beruht darauf, daß Dir=im=Deutschen ehm ›Po=Po‹ einphält. Árgo ist nur Deine=eigene fursoichte Fantasie schullt! – Beziehungsweise Deine föllkische Herkunft.« (ZT 126 l) Das Argument, der ›Schlüssel‹ zur Assoziation sei allein in den kontingenten Sprachkenntnissen von Daniel Pagenstecher als dem Rezipienten zu suchen, wird wiederum indirekt widerlegt, indem Paul Jakobi darauf verweist, bei ›Quinn‹ finde sich die spöttische Formulierung »Sur un POE de Chambre«. Das Argument wird also nicht direkt widerlegt, sondern es wird stattdessen auch hier eine analoge Analyse des Namens auf Französisch durchgeführt. Auch dieses Argument ist nur dann gültig, wenn man eine sprachübergreifende Bedeutsamkeit der Signifikanten unterstellt.

Die beiden Figuren können als Stellvertreter für zwei unterschiedliche Prinzipien des Übersetzens verstanden werden: Daniel Pagenstecher steht für den dynamischen Prozess des Übersetzens, der mit wilder Kraft neue aufregende Verbindungen zwischen diversen Sprachen zu schlagen sucht, selbst wenn die Äquivalenzbeziehung dazwischen nur vage ist. Er verkörpert einen anarchistischen Übersetzungstrieb, der sich seiner selbst bewusst ist und dabei wild übersetzt, letztlich jedoch in seinem ganzen Handeln funktional auf die permanente Bestätigung der Etymtheorie bezogen ist.

Wilma Jakobi hingegen steht für das klassische Ideal der regulären Übersetzung, das sich eng an die normativen Vorgaben beim Übersetzen hält. Dabei verharret die Figur in einer strikten Wörtlichkeit und verlangt eine objektive Belegbarkeit des Übersetzungshandelns. Als übersetzerisches Über-Ich prangert sie Verstöße gegen dieses übersetzerische Ethos an und operiert dabei mit moralischen Kategorien. In diesem Sinne stimmt Wilmas Haltung zur Frage des richtigen Übersetzens mit jener Arno Schmidts überein, die dieser in seinen frühen Übersetzungsrezensionen vertreten hat: Unbegründete und eigenmächtige Abweichungen beim Übersetzen von Klassikern stellen einen Frevel dar.

Insgesamt zeigt sich, dass es zumindest auf der formalen Ebene eine Schnittmenge zwischen der Etymtechnik und den Verfahren des wilden Übersetzens gibt. Umso bedeutender sind allerdings die Differenzen, wenn man die funktionale Zweckbestimmung der beiden Konzepte betrachtet.

Dem wilden Übersetzen fehlt eine intrinsische Zweckbestimmung. Sie zeichnet sich in ihrer Definition gerade durch die Aufhebung eines kommunikativen Ziels aus. Das wilde Übersetzen unterscheidet sich vom regulären Übersetzen dadurch, dass es nicht darauf abzielt, einen Text für ein Publikum in einer anderen Sprache in adäquater Weise zugänglich und lesbar zu machen. Diese fehlende Zweckbindung des wilden Übersetzens führt – in Kombination mit seinen Verfahren, die arbiträre Zufälle in der Zeichenstruktur unterschiedlicher Sprachen ausnutzen – zu einer unregelmäßigen Transformation und Multiplikation der Bedeutungspotenziale eines Texts. Dies führt zu offenen und vieldeutigen Texten, die sprachtransformativ aus anderen Texten entstanden sind.

Wenn bei der Produktion von Etymen ein Verfahren des wilden Übersetzens verwendet wird, so wird diese funktionale Leerstelle gefüllt: Die Verfahren werden so eingesetzt, dass sie dem ideologischen Programm der psychoanalytischen Etymtheorie entsprechen. Die transformativen Operationen dienen dazu, die Spuren der innerpsychologischen Triebstruktur individueller Subjekte in der Sprache sichtbar zu machen. Dies geschieht, indem aus dem breiten Spektrum an möglichen neuen Bedeutungen, die die Verfahren des wilden Übersetzens wie auch der anderen Etymverfahren aus einem Wort abzuleiten vermögen, eine gezielte Selektion vor-

genommen wird. Es werden nur jene Etymy präsentiert, die einem Wort eine sexualisierte Nebenbedeutung zuzuordnen vermögen, während alle anderen Transformationen, die zu einer anderen Bedeutung führen, unbeachtet bleiben. Dies führt zu einer Einschränkung der Vieldeutigkeit und Offenheit des Texts,<sup>254</sup> insofern die unterschiedlichen Bedeutungspotenziale ausschließlich zur Bestätigung einer bereits vorgegebenen Lesart genutzt werden.

Weiterhin ist entscheidend, dass die Etymtheorie und die Theorie des wilden Übersetzens unterschiedliche Explikationsziele haben. Die Etymtheorie will demonstrieren, wie sich die Entstehung von literarischen Texten aus einer bestimmten psychologischen Triebkonstellation heraus erklärt. Es handelt sich um eine textimmanente Poetik und zugleich eine Autorpoetik, die innerhalb der Diegese von *Zettel's Traum* auf diskursiver Ebene verhandelt wird, deren Spuren sich auch in einer bestimmten Schreibweise im Text zeigen. Als Poetik, die in *Zettel's Traum* selbst expliziert wird, stellt sie allerdings nicht die ultimative Explikation dieses Texts dar, sondern ist selbst ein genuiner Bestandteil davon. Die Theorie des wilden Übersetzens hingegen hat das Ziel, die Entstehung eines Texts ganz formal aus der übersetzerischen Auseinandersetzung mit einem anderen Text zu erklären und setzt damit auf einer fundamentalen Ebene an. In dieser Perspektive stellt die Etymtheorie in *Zettel's Traum* eine metatranslatologische Thematisierung der Bedingungen der eigenen Entstehung dar, ohne aber die Zusammenhänge in jeder Hinsicht zwingend zu erfassen. In dieser Hinsicht wäre die Etymtheorie, so wie sie explizit ausformuliert wird, nur ein kleiner Bruchteil einer viel umfassenderen produktionsästhetischen Konstellation.

Tatsächlich möchte ich im nächsten Kapitel zeigen, wie prägend der transformative Umgang mit dem Textmaterial aus Edgar Allan Poes Texten für die Formation von *Zettel's Traum* ist. Es soll darum gehen, die These philologisch zu erhärten, dass *Zettel's Traum* aus den einzelnen Bruchstücken des Werks von Edgar Allan Poe durch die permanente wilde Übersetzungsarbeit entstanden ist. Das nächste Kapitel widmet sich dem zerstückelten Poe und seiner Funktion im mehrspaltigen Layout von *Zettel's Traum*.

---

254 Die Verfahren zur Produktion von ›Etymy‹ sind funktional ›gebunden‹. Soweit sie zur Produktion von ›Etymy‹ eingesetzt werden, werden dabei auch jene Etymverfahren, die mit jenen des wilden Übersetzens identisch sind, dahin gehend eingeschränkt, dass sie nicht mehr dieselben vollständig neuen, Verknüpfungen und Bezüge zu produzieren vermögen wie das wilde Übersetzen. Während das wilde Übersetzen in seiner Bedeutungsproduktion weitgehend offen ist, werden die Verfahren bei der Produktion von ›Etymy‹ so manipuliert, dass dabei primär sexuelle Bedeutungspotenziale realisiert werden, da vor dem ›ideologischen‹ Hintergrund der Etymtheorie bestimmte Transformationen aufgrund ihres Resultats präferiert werden.

#### 4.4 Der zerstückelte Poe und seine Rekombination

Das erzählerische Werk von Edgar Allan Poe findet sich in einer Unzahl von einzelnen Zitaten über den ganzen Text von *Zettel's Traum* verteilt. Von den über 1500 großformatigen Seiten des Buches gibt es nur wenige, die kein Poe-Zitat enthalten. Die meisten dieser Exzerpte sind äußerst kurz. Oft handelt es sich nur um wenige Wörter und knappe Phrasen. Vollständig wiedergegebene Sätze hingegen finden sich nur selten. Dabei werden die zitierten Sequenzen vom größeren Kontext der Ausgangstexte befreit und in vielfältiger Weise in diverse kleine Einheiten zerteilt, die in ihrer Anordnung frei permutiert werden.

Vor dem Hintergrund, dass Arno Schmidt zeitgleich große Teile dieses Gesamtwerks ins Deutsche übersetzt hat, mag es erstaunen, dass er von diesen Vorarbeiten für *Zettel's Traum* keinen direkten Gebrauch gemacht hat. Als Materialgrundlage dient nicht die deutschsprachige Übersetzung, sondern der englischsprachige Wortlaut des Ausgangstexts. Auf der Basis dieser Materialien findet ein zweiter, paralleler Übersetzungsprozess statt. Dabei werden die englischsprachigen Zitate nicht durchwegs buchstabengetreu wiedergegeben: Immer wieder werden Formulierungen durch vermeintliche Fehler entstellt. Dadurch werden deren Bedeutungen teils gezielt verändert,<sup>255</sup> wobei Tippfehler von Paronomasien nicht zu unterscheiden sind.<sup>256</sup> Die Entscheidung für die englischsprachigen Zitate trägt wesentlich zur

---

255 Wie Claude Riehl, Übersetzer verschiedener Passagen von *Zettel's Traum* ins Französische, festhält, zeigt sich in diesen kleinen Eingriffen in die Schreibweise der englischsprachigen Wörter bereits der »Filter eines deutschsprachigen Ohrs«, wobei zumeist auf den »gemeinsamen Sprachhumus des Englischen und des Deutschen« zurückgegriffen werde (Riehl 2001, 108). Die Funktionsweise dieser Verschreibungen zeigt sich im folgenden Beispiel: Da wird der Kampf mit zwei Bären in Poes Abenteuerroman *Julius Rodman* zu einer verklausulierten Sex-Szene umgedeutet, indem die Formulierung »and had borne him to the earth, where he stood over him« [und hatte ihn zur Erde geworfen, wo er über ihm stand] als »and bore him to the arse, where he stood over him« (ZT 255 l) zitiert wird. Kurz fällt ein erlösender Schuss. Die paronomastische Verschreibung von *earth* als *arse* basiert auf dem Zusammenfallen von ›th‹ [θ] und stimmlosem ›s‹ [s], wie sie bei der Aussprache des Worts mit deutschem Akzent auftritt. Der Ausfall des ›n‹ in *borne* führt zu einem englischen Nonsense-Satz; ungefähr: ›er langweilte ihn zu dem Hintern«. Der so zitierte Satz zielt darauf ab, durch die Linse des deutschen Worts ›bohren‹ gelesen zu werden. Die implizierte Bedeutung des Satzes, die nur mit einer wilden Übersetzung durch die deutschsprachigen Rezipierenden hervorgebracht werden kann, lautet demnach: ›und bohrte ihm in den Hintern, wo/während er über ihm stand«. In diesem Sinne verbirgt sich bereits in diesen Transformationen des englischen Texts eine mehrsprachige Konstellation.

256 Schreib- und Tipp-Fehler sind ein wesentlicher Teil von *Zettel's Traum*, das als faksimiliertes Typoskript kein Verlagslektorat und -korrektorat im engeren Sinne erhalten hat. Dies zeigt sich mit Blick auf die einzigartige Materialität des Typoskripts mit seinen Streichungen, Korrekturen etc. Dieser Kontext, in dem Schreibfehler zwangsläufig im Text stehen bleiben, bildet eine besonders

prononcierten Mehrsprachigkeit des Texts bei *Zettel's Traum* ist, mit Blick auf diese Zitate und Exzerpte, fast genauso sehr ein englischsprachiger wie ein deutschsprachiger Text.

Das exzessive Zitieren aus den Werken von Edgar Allan Poe und die Unzahl von kleinen Textbruchstücken in *Zettel's Traum* ist auffällig. Bereits Voigt zeigt sich irritiert ob der schieren Menge an Zitaten. Er stellt mit Recht fest, dass die Zahl der Poe-Zitate für das erklärte argumentative Ziel dysfunktional ist.

Seitenlang wird Poe in der linken Kolumne zitiert, ohne daß nach der sehr zügigen Entwicklung der Grundlagen der ›Etym-Theorie‹ dafür noch ein ersichtlicher Grund besteht. Dennoch prägt die ausführliche Untersuchung und Zitierung Poes den *gesamten* Text.<sup>257</sup>

Wenn es in *Zettel's Traum* tatsächlich nur darum geht, anhand dieser Textbruchstücke aus dem Werk Edgar Allan Poes die zentralen Thesen und Theoreme der Etymtheorie zu illustrieren und auf dieser Grundlage ein Psychogramm Poes zu entwickeln, so wird dies bereits auf den ersten 100–200 Seiten geleistet. Alles, was folgt, ist vor diesem Hintergrund eine inhaltlich überflüssige Repetition des gleichen Gedankens: Der Text verliert sich im Klein-Klein der Etymanalyse von immer neuen Texten desselben Autors. *Zettel's Traum* hätte in seinem Theorienarrativ nach einem fulminanten Auftakt nicht mehr viel Neues zu bieten.

Es stellt sich daher die Frage, ob die Vielzahl der Zitate aus Texten von Edgar Allan Poe tatsächlich nur der Veranschaulichung der Etymtheorie dient, wie dies die Etympoetik des Texts suggeriert. Erfüllt die große Zahl von Zitaten und Exzerpten nicht doch eine Funktion in *Zettel's Traum*, die über die Rolle einer Beispielsammlung zur Exemplifizierung der Etymtheorie hinausgeht? Doch worin könnte diese bestehen?

Es ist unbestritten, dass zwischen *Zettel's Traum* und dem Gesamtwerk von Edgar Allan Poe ein enges intertextuelles Band besteht. Das intime Verhältnis, das durch die Thematisierung der Etymtheorie und die damit einhergehende Abwertung des Originals zugleich thematisiert und verborgen wird, reicht weitaus tiefer. Es spielt eine entscheidende Rolle bei der Entstehung von *Zettel's Traum*.

---

geeignete Bühne für ein komplexes Verwirrspiel mit den Lesenden, wenn gezielt weitere Verschreiber eingefügt werden. Solche Abweichungen sind aber nicht von Druck- oder Tippfehlern zu differenzieren, sodass ›Fehler‹ und ›Figur‹ formal ununterscheidbar werden (Schüttpelz 1996, 52). Ein möglicher Umgang damit ist eine ›paranoide‹ Hermeneutik, die jeden einzelnen Schreibfehler und Vertipper behandelt, als sei er gewollt. Zur typografischen Medialität der Verschreiber bei der Schreibarbeit, vgl. U. Joost 2006, 62.

257 Voigt 1999, 48.

Die These dieses Kapitels lautet: *Zettel's Traum* vollzieht performativ einen grotesken intertextuellen Akt der Einverleibung, in dessen Verlauf es Edgar Allan Poes Gesamtwerk in sich aufnimmt. Den direkten Zitaten und ihrer Übersetzung kommt dabei eine entscheidende Funktion bei der Textkonstitution des ganzen Werkes zu. Poes Werk wird dazu in kleine Abschnitte zerteilt und, zusammen mit anderen Formulierungen und Materialien, auf den titelgebenden Zetteln verzeichnet. Diese werden mithilfe der Zettelkästen in ihrer Reihenfolge neu kombiniert und über den gesamten Text von *Zettel's Traum* verteilt. Die so arrangierten Materialien, die sich im typografischen Arrangement der einzelnen Typoskript-Seite von *Zettel's Traum* auf der linken Seite finden, dienen als Ausgangspunkt für diverse weitere Transformationen und wilde Übersetzungen innerhalb von *Zettel's Traum*, wodurch die weiteren Spalten des Texts gefüllt werden. Insofern die Zitate in englischer Sprache in den Text integriert wurden, wird dabei der kreative Transformations- und Übersetzungsprozess auf den Typoskriptseiten von *Zettel's Traum* eindringlich inszeniert. Zugleich wären aber auch die Etymtheorie und die diversen Diskurse über Poe an der narrativen Oberfläche von *Zettel's Traum* ein Reflex der darunterliegenden Übersetzungskonstellation, die in selbstreferenzieller Weise im Text thematisiert wird.

*Zettel's Traum* stellt, produktionsästhetisch gesprochen, das Produkt einer komplexen sprachlichen Transformation von kombinatorisch neu konfigurierten Zitaten und Exzerpten aus Edgar Allan Poes Gesamtwerk dar, das demnach weiterhin einen integralen Bestandteil des Texts darstellt. Bei den Poe-Zitaten handelt es sich nicht nur um eine sekundäre Beigabe, die den Haupttext kommentiert oder den Diskurs anleitet. Vielmehr ist dies das generative Material, das am Ausgangspunkt der einzelnen Passagen steht und diese aus sich selbst hervorbringt. Der außergewöhnliche Umfang von *Zettel's Traum* steht dabei in direkter Korrelation zur Größe des Werkes, das darin verarbeitet wird.

Die leitende These der nächsten Seiten setzt sich aus zwei Teilaspekten zusammen. Erstens: Das Textmaterial aus Edgar Allan Poes Werk ist tatsächlich über den ganzen Text von *Zettel's Traum* verstreut; und zweitens: Dieses zitierte Material wird innerhalb von *Zettel's Traum* diversen produktiven Transformationen unterworfen. Die erste Hälfte der vorgestellten These lässt sich mit Blick auf die philologischen Grundlagen konzise abhandeln.<sup>258</sup> Einen groben Anhaltspunkt gibt Dieter Stündels *Register zu Zettels Traum*, der in großer Fleißarbeit alle expliziten Ver-

---

258 Genau dies wurde für Schmidts Verwertung von Zitaten anderer Autor:innen, besonders James Joyce, bereits in extenso durchgeführt, vgl. Rathjen 1988; Rathjen 1995. Füllte Rathjen mit den Joyce-Zitaten ›vor‹ und ›ab *Zettel's Traum*‹, zusammen mit seinen Kommentaren dazu, bereits zwei stattliche Bücher, so dürfte dasselbe Projekt allein mit den Poe-Zitaten aus *Zettel's Traum* diese Marke noch einmal sprengen.

weise und Anspielungen auf Edgar Poe oder eines seiner Werke verzeichnet hat. In seinem Verzeichnis sind damit auch Poe-Zitate verzeichnet, sofern sie explizit als solche ausgezeichnet wurden.<sup>259</sup> Neben allgemeinen und thematischen Erwähnungen von Edgar Allan Poe als Autor verzeichnet das Register insgesamt 3200 Einträge,<sup>260</sup> die sich auf ein bestimmtes literarisches oder journalistisches Werk von Edgar Allan Poe beziehen. Mit Blick auf die 1334 Seiten des Typoskripts bedeutet dies, dass sich auf jeder einzelnen Typoskriptseite zwischen zwei und drei Verweise auf ein konkretes Werk von Edgar Allan Poe befinden, wobei nicht ausgewiesene und versteckte Poe-Zitate darunter noch nicht mitgezählt sind. Eine manuelle Auswertung von zehn zufällig ausgewählten Typoskriptseiten auf ausgewiesene und versteckte Poe-Zitate hat sogar über dreieinhalb Poe-Zitate pro Seite gezählt, sodass davon auszugehen ist, dass die von Stündel ermittelte Größenordnung nicht nur für Poe-Verweise, sondern auch für direkte Zitate plausibel ist.<sup>261</sup> Wichtiger als die genaue Zahl von Poe-Zitaten ist denn auch die Feststellung, dass Edgar Allan Poes Werk über die Gesamtheit von *Zettel's Traum* hinweg in außergewöhnlich hoher Frequenz zitiert wird.

Wie eng das schnelle Anwachsen der acht Zettelkästen<sup>262</sup> von *Zettel's Traum*<sup>263</sup> mit der Auseinandersetzung mit den englischsprachigen Texten Poes verknüpft

---

259 Stündel 1974, IV/1 verweist darauf, er habe alle Poe-Zitate in mit dem Text »aus der Ingram- und Virginia-Edition« abgeglichen, sofern »diese mit Seitenzahlen versehen sind«.

260 Stündel 1974, 346–362, mit Registereinträgen zu Edgar Allan Poe; die Seiten 349–362 verweisen auf einzelne Werke. Die Auszählung der Einträge wurde manuell vorgenommen; einzelne Stellen, die über mehr als eine Seite gehen, wurden als ein Eintrag gezählt.

261 Mit einem Zufallszahlengenerator wurden am Computer die folgenden zehn Zahlen zwischen 1 und 1334 generiert, hier in aufsteigender Reihenfolge: 91, 124, 255, 346, 396, 429, 1092, 1124, 1214, 1234. Die entsprechenden Seiten der Faksimile-Ausgabe wurden danach manuell auf Poe-Zitate ausgewertet, wobei sich die folgenden Werte ergaben [Seitenzahl: Anz. Zitate, Anz. Wörter]: 91: 2, 11; 124: 0, 0; 255: 11, 133; 346: 4, 29; 396: 2, 4; 429: 1, 1; 1092: 3, 14; 1124: 3, 36; 1214: 4, 35; 1234: 6, 79. Darin fanden sich pro Seite durchschnittlich 3,6 einzelne Zitate aus dem Werk Edgar Allan Poes, die zusammen genommen pro Seite durchschnittlich circa 30 Wörter umfassten.

262 Die Zettelkästen von *Zettel's Traum* haben, trotz ihrer medialen Berühmtheit, von der Forschung nur wenig Aufmerksamkeit erhalten; die relevantesten Studien dazu sind Begleittexte zu Fotobänden und Ausstellungskatalogen, die daher bedingt literaturwissenschaftlichen Konventionen folgen; vgl. Reemtsma 1993, 77; Fischer und Rauschenbach 2013; Hontschik 2018, 106–107 (letzterer ohne substanzielle Erkenntnisse zum Thema). Zu *Zettel's Traum* sind alle acht Kästen erhalten und im Besitz der Arno-Schmidt-Stiftung in Bargfeld. Die genaue Zahl der Zettel darin ist jedoch unklar; Fischer und Rauschenbach 2013, 128 zitieren die »wohl sehr hoch gegriffenen Angaben« von Arno Schmidt selbst, der zufolge es zu *Zettel's Traum* ungefähr 120 000 Zettel gebe.

263 Mit seinem Titel inszeniert sich *Zettel's Traum* als Produkt der Eigengesetzlichkeit dieser kombinatorischen Textproduktionsmaschine, die medientheoretisch bei der Entstehung des Textes eine solch wichtige Rolle einnimmt: als Traum des Zettelkastens.

ist, zeigte sich bereits in den Briefwechseln, in denen Schmidt von seiner Arbeit berichtet.<sup>264</sup> Viele von diesen Zetteln enthalten direkte Zitate aus Poes Werk.<sup>265</sup>

Schmidts Umgang mit seinen Zettelkästen wurde von Jan Philipp Reemtsma rekonstruiert.<sup>266</sup> Dieser unterscheidet bei der Ordnung der Zettel drei distinkte Stufen. Zunächst wurden die Zettel des Sammlungsprozesses in »Zettel-Kleingruppen« eingeteilt, die thematisch geordnet sind und im Zettelkasten mit Pappschildchen markiert wurden. Anschließend wurden, noch vor der Niederschrift des Buches, die Zettel umsortiert und einzelnen Szenen und Sequenzen des Buches zugeordnet, sodass die Zettel in ihrer Reihenfolge grob ihrer Abfolge im Buch entsprechen. Schließlich wurden die einzelnen Zettel beim Schreiben der Einzelsequenzen auf dem Schreibtisch ausgebreitet und nach Gebrauch entsprechend der Reihenfolge im Buch hintereinander in den Zettelkasten einsortiert.<sup>267</sup> Reemtsmas Rekonstruktion zeigt, dass die Zettelkästen zur kombinatorischen Überführung des gesammelten Materials aus seiner Sammlungsreihenfolge in die Reihenfolge der Formulierungen im finalen Text dienen.<sup>268</sup> Kammer spricht im Zusammenhang mit Schmidts Gebrauch seiner Zettelkästen von »Schmidts Poetologie der Einsammlung und Verarbeitung«.<sup>269</sup> Dabei wird in *Zettel's Traum* die Idee des Übersetzens als einer Kombinatorik kleinster Sprach-Partikel, die aus dem Zusammenprall unterschiedlicher Sprachen und Texte hervorgeht, ausdrücklich formuliert.<sup>270</sup>

---

264 Für Belege aus den verschiedenen Briefwechseln, siehe S. 362 (Anm. 142).

265 Unter den ersten 3200 Zetteln, die von der Arno-Schmidt-Stiftung im Internet veröffentlicht wurden, habe ich eine ähnliche Stichprobe entnommen (Zettelarchiv 2002–2012). Untersucht wurden 32 zufällige Zettel, deren Nummer wiederum per Zufallszahlengenerator bestimmt wurden. 10 Prozent (kursiv markiert) der Zettel enthalten Zitate aus Texten von Edgar Allan Poe: 59, 205, 222, 285, 374, 410, 649, 699, 823, 867, 900, 1002, 1320, 1551, 1565, 1697, 1732, 1757, 1774, 1812, 1914, 2021, 2045, 2263, 2266, 2325, 2430, 2738, 2809, 2868, 2989, 3028.

266 Wie Fischer und Rauschenbach 2013, 125–128 darlegen, hat Schmidt seinen »Umgang mit seinen Zetteln nicht dokumentiert«, seine Zettel verändern sich jedoch im Verlauf der Zeit von »ausführlichen ›Text-Zetteln‹ mit längeren, ausformulierten Textpassagen zu knappen »Notiz-Zetteln«, die »nur knappe Einzelbeobachtungen, Redewendungen, Stichworte, Satzteile, Zitate« enthalten. Eine Rekonstruktion des Gebrauchs kann also allein auf die überlieferten Artefakte zurückgreifen.

267 Reemtsma 1993, 77.

268 Zugleich betont Reemtsma 1993, 77, dass die dabei gesammelten Materialien in *Zettel's Traum* nur einen Teil des Textes ausmachen und es dementsprechend nicht vermögen, den gesamten Text textgenetisch unmittelbar aus sich selbst heraus zu erklären. In *Seelandschaft* ist dies, wie Fischer und Rauschenbach 2013, 126 zeigten, noch möglich.

269 Kammer 2019, 38.

270 Daniel Pagenstecher spricht: »[»]Oder, Paul : das ist ein weit=höherer Grad von ›Kombinatorik‹ : die bedeutende Übersetzung eines bedeutndn Buches vorzunehmen & zu vollendn. Muß man in solchem Fall doch 2 Riesen=Sprachhorte, (aus lauter Mikro=Teilen bestehend) einander – wie zwei Welteninseln im kontrolliertn Zusamm'stoß! – durchdringen machen : und Sich=selbst, gelassen,

Dass *Zettel's Traum* von Zitaten und Exzerpten aus Edgar Allan Poes Werk gesättigt ist, steht nicht infrage. Etwas mehr Erläuterung bedarf allerdings der zweite Teil der aufgestellten These: Dass die über den ganzen Text verteilten englischsprachigen Zitate einer komplexen Transformation unterzogen werden, was den Gesamttext in seinem spezifischen Charakter erst hervorbringt. Dieser Gedanke soll im Folgenden ausgeführt werden.

Die Zitate aus dem Werk von Edgar Allan Poe haben in der typografischen Anordnung von *Zettel's Traum* einen wohldefinierten Ort. Die englischsprachigen Zitate und Materialien finden sich am linken Rand der Seite: Teils sind sie in den durchgehenden Haupttext integriert, der zur linken Seite verschoben ist. Teils erscheinen sie jedoch auch in Form von einzelnen kleinen Texteinheiten, die als Marginalien links neben dem Haupttext zu stehen kommen.<sup>271</sup> Um zu verstehen, wie die Poe-Zitate von ihrem Ort am linken Rand auf den Rest des Texts einwirken, lohnt es sich, einen Blick auf die Mehrspaltentechnik von *Zettel's Traum* zu werfen. Diese spielt bei der Präsentation der komplexen Übersetzungskonstellation, insbesondere mit Blick auf die zerstückelten Poe-Zitate, eine entscheidende Rolle. Die typografische Anordnung des Texts in Textsequenzen, die nebeneinanderstehen, ist eng mit der weiteren Verarbeitung des Werks von Edgar Allan Poe verbunden, da dem Übergang von der linken in die anderen beiden Spalten ein Transformations- und Übersetzungsprozess zugrunde liegt. Damit wird der fremde Text in *Zettel's Traum* inkorporiert.

Arno Schmidt operiert, wie die Forschung ausführlich aufgearbeitet hat, bereits seit *Kaff auch Mare Crisium* (1960) mit der Distribution des Texts auf mehrere Druckspalten. Dies hat zunächst den Zweck, unterschiedliche Funktionen von Textabschnitten in einem Text durch die visuelle Anordnung zu signalisieren. Damit

---

zum Schauplatz der schöpferischen Katastrophe hergeben ...« /: »– herrliches Bild –« [...] »Du siehst ein, daß POE an die-sen=beiden erwähntn Stell'n, ein' dichterischen Defekt hatte : denn nie hat Er über-setzt; und Seine sämtlichen Stücke über 20 Seiten, sind nicht »gebaut« sondern geflickschneidert.« (ZT 300 l).

271 Dabei werden die zitierten Textbrocken im zweiten Fall von anderen Stimmen durchbrochen: Es mischen sich im dialogischen Gespräch der Figuren Bemerkungen, Kommentare und Übersetzungsbruchstücke unter die Poe-Fragmente, sodass dabei ein unübersichtliches und mehrsprachiges Potpourri entsteht. Die verschiedenen Stimmen des Textes vermischen sich mit der fremden Stimme der Texte Poes zu einem komplexen Konglomerat. Diese permanenten Unterbrechungen wie auch die Zerlegung des englischen Textes in seine Einzelstücke führen dazu, dass dessen Sinnpotenziale weitgehend in den Hintergrund gedrängt werden, da die Lektüre permanent aufgeschoben wird. Zugleich gibt es in *Zettel's Traum* keine definitiven und endgültigen Übersetzungen: Jedes »bissl=Übersetzung« steht zur Disposition, sodass man es »über=pflügen« und durch eine neue Variante überschreiben kann (ZT 427 l).

wird die Linearität der Prosa, in der ein Satz auf den nächsten folgt, in eine Konstellation überführt, die es erlaubt, unterschiedliche Satz- und Textstücke nebeneinanderzusetzen.<sup>272</sup> In *Zettel's Traum* dient dieses Textarrangement dazu, die Simultaneität verschiedener Vorgänge in der visuellen Darstellung des Texts in einer textuellen »Polyphonie«<sup>273</sup> direkt umzusetzen.<sup>274</sup>

Im Gegensatz zur sukzessiven Darstellung von objektiver Realität auf der rechten und subjektiven Realität auf der linken Seite in *KAFF*, zeichnet sich die Repräsentationsform des ›Traums‹ – wie *Zettel's Traum* belegt – durch die Simultaneität der Kolumnenanordnung aus: die Erlebnisbereiche lösen sich nicht mehr nur ab, sondern sie durchdringen sich.<sup>275</sup>

Die sogenannte Mehrspaltentechnik wird dabei zu einem der augenfälligsten formalen Merkmale von Schmidts späteren Texten. Sie ist prägend für die äußere Gestalt von *Zettel's Traum*. Gerne wird *Zettel's Traum* als Dreispaltenbuch beschrieben. Dabei wird jeder der drei Spalten eine jeweils unterschiedliche Funktion zugeschrieben. Repräsentativ für dieses Vorgehen sind etwa die Ausführungen von Petersen:

Die drei Textblöcke sind so voneinander getrennt, daß links Anspielungen, Zitate, Variationen, Übersetzungen von Textstellen aus dem Werk Poes, rechts im Allgemeinen die freien Assoziationen des Ich-Erzählers in monologisierendem Duktus vermerkt sind und in dem umfangreicheren Mittelteil die Gespräche der Hauptfiguren und deren Handlungen präsentiert werden.<sup>276</sup>

272 Zu den von Schmidt konzipierten Prosaformen des »Längeren Gedankenspiels« und des »Traums« und den damit zusammenhängenden unterschiedlichen Realisierungen der Mehrspaltentechnik in *Kaff* und *Zettel's Traum*, vgl. Wirth 2008, 49–50, 55–56. Zum Verhältnis von Spatialisierung und Sukzession in der Darstellung der Narration mit typografischen Mitteln, wiederum im Vergleich von *Kaff* und *Zettel's Traum*, vgl. D. Frank 2001, 121.

273 Schmidt verwendet den Begriff der »Polyphonie«, um die schriftlich-mediale Konzeption von *Zettel's Traum* zu charakterisieren, der sich aufgrund der Simultaneität der einzelnen Spalten nicht vorlesen lasse: »Ich kann also jetzt einmal höchstens aus einzelnen Kolumnen etwas vorlesen. Es gibt aber nur ein schwaches Bild – des ganzen Buches – es – – geht die Polyphonie dabei verloren, die da ist, die der Leser, auf rein optischem Wege über das Buch gebückt, vollziehen kann.« (BA S/2, 62)

274 Weninger 2001, 230 schreibt, es werde hier »eine materiale und visuelle Poetik des Lesens« entworfen, die »an die perzeptive Gleichzeitigkeit gemahnt, die Joseph Frank als konstitutiv für die moderne Lyrik als auch für den modernen Roman bezeichnet hat.« Rathjen 2020c, 7 betont, Schmidt sei vielleicht der erste Autor überhaupt, der sich dem Problem stelle, »Simultaneität im Text abbildbar zu machen«. Allerdings werden in *Kaff* die subjektive und die objektive Realität noch sukzessive nacheinander dargestellt; während dies in *Zettel's Traum* ausgeprägt ist.

275 Wirth 1998, 52.

276 Petersen 1993, 144. Ähnlich fällt auch die Beschreibung von T. S. Hansen 1991, 205 aus: Dieser beschreibt *Zettel's Traum* als »giant multi-column tome in which Poe's works are mounted in the

Diese Beschreibung trifft allerdings nur teilweise zu.<sup>277</sup> So verfügt der Text über weite Strecken über eine einzelne Hauptspalte. Diese zeichnet sich dadurch aus, dass sie doppelt so breit ist wie die beiden anderen Spalten. Auch enthält sie als einzige einen durchgehenden Prosatext.<sup>278</sup> Diese Hauptspalte befindet sich in der Regel in der Mitte der großen Typoskriptseiten von *Zettel's Traum*. Sie kann sich jedoch gegebenenfalls auch nach links oder nach rechts verschieben. Die beiden Spalten links und rechts am Rand des Haupttexts enthalten zumeist nur kurze Textetzen, deren Umfang zwischen einzelnen Wörtern und wenigen Sätzen schwankt. Formal handelt es sich dabei um Marginalien, die sich um den Haupttext herum gruppieren.<sup>279</sup>

Den verschiedenen Positionen der Hauptspalte in der Textanordnung von *Zettel's Traum* werden spezifische Funktionen zugeordnet. Die klassische Funktionalisierung dieser drei Spalten ergibt sich aus verschiedenen Notizen von Arno Schmidt; so finden sich dazu in den Zettelkästen zwei Zettel mit programmatischen Skizzen (Abb. 8).<sup>280</sup> Darin werden mit gewellten Linien die verschiedenen räumlichen Konfigurationen des Haupttexts skizziert. In knappen Überschriften wird bezeichnet,

---

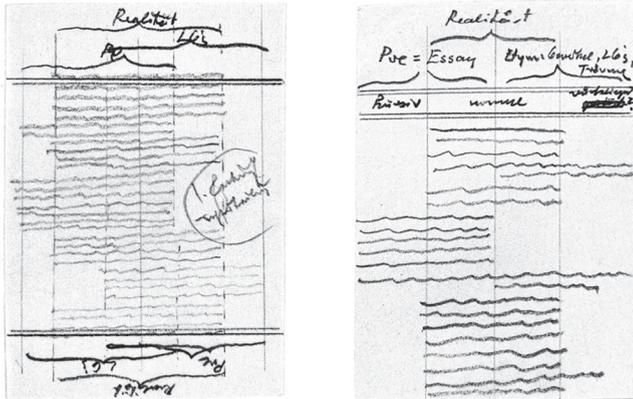
left column, while in the right column congruent references to world literature flank the plot of the novel that unfolds in the central column where Schmidt's characters meander through a ribald world of words«.

277 Prägnant bei Rathjen 2020c, 7: »gemeinhin wird ›Zettel's Traum‹ zudem als Dreispaltenbuch bezeichnet, in dem drei Textstränge parallel nebeneinander laufen – in Wahrheit ist es komplizierter. Es gibt nur einen fortlaufenden Textstrang, dieser nimmt die halbe Seitenbreite ein, schwenkt aber von der Seitenmitte je nach Erzählgegenstand ständig nach links oder rechts aus«.

278 Nur in einzelnen Fällen teilt sich die Hauptspalte in zwei. Die entzweiten Hauptspalten werden mit einer Doppellinie gekennzeichnet und beschreiben parallel ablaufende Vorgänge in der Realität (z. B. ZT 680 m; 755 m). Es handelt sich dabei um die einzige Konstellation, in der zwei nebeneinanderstehende Spalten durchwegs mit Text gefüllt sind.

279 Die terminologisch präziseste Beschreibung des Textarrangements von *Zettel's Traum* stammt vom Typografen Friedrich Forssman 2001, 91–92, der für den erstmaligen Satz des Textes im Rahmen der *Bargfelder Ausgabe* verantwortlich zeichnet. Er beschreibt das Layout von *Zettel's Traum* als »einspaltiger Text mit Marginalien«; bei dem die eine Spalte »freilich, mit einigen Varianten, zwischen drei möglichen Positionen« alterniere.

280 Mindestens zwei Zettel aus dem Zettelkasten von *Zettel's Traum* enthalten Skizzen, die die typografische Konstellation entwerfen (Arno Schmidt Stiftung 1990, Abb. 6–7): Mit gewellten Linien werden darauf die räumlichen Konfigurationen markiert, in die der Text gebracht werden kann. Hier ist deutlich abzulesen, wie sich der Haupttext nach links oder nach rechts verschieben kann. Die Möglichkeit, die beiden äußeren Spalten mit knappen Marginalien zu füllen, die nicht zum fortlaufenden Haupttext gehören, wird in *Zettel's Traum* extensiv eingesetzt, ist in dieser Skizze allerdings noch nicht antizipiert. Der erste Zettel skizziert in grobem Entwurf ein sechsspaltiges



**Abb. 8:** Zettel mit Skizzen des Textlayouts. Aus: Arno Schmidt Stiftung: Von Arnheim zu Zettel's Traum. Begleitheft der dritten Ausstellung der Arno Schmidt Stiftung in Bargfeld, 1990/91. Bargfeld: Arno Schmidt Stiftung 1990, 4, Abb. 6 und 7.

welche funktionale Bedeutung diese jeweilige Lage des Texts hat. Ist der Haupttext nach links verschoben, wird dies mit »Poe« überschrieben. Der Haupttext in der Mitte hat der Skizze zufolge schlicht die Funktion, »Realität« darzustellen. Liegt der Haupttext auf der rechten Seite, kennzeichnet Schmidt dies mit der Überschrift »LG's«; in einer zweiten Skizze wird diese Designation unter anderem um die Wörter ›Etym‹ und ›Träume‹ erweitert. Sowohl beim ›Traum‹ als auch beim ›Längeren Gedankenspiel‹ (›LG‹) handelt es sich um *termini technici* aus der Autorpoetik Arno Schmidts. Gemeint sind damit verschiedene Formen von idiosynkratischen Fantasien und assoziativen Gedanken, die sich ganz im Geist des Protagonisten abspielen und damit einen ganz anderen Realitätsstatus als die Handlungen und Unterhaltungen haben.<sup>281</sup>

Layout, die einzelnen Haupttextblöcke gehen dabei über vier Spalten. In der Normalkonfiguration steht der Text in den mittleren vier Spalten (Sp. 2–5). Der zweite Zettel stellt eine Verfeinerung des ersten dar: Die Gestaltung der Skizze ist deutlich sauberer. So finden sich im oberen Drittel neu eine größere Zahl von Schlagwörtern, die die Funktion der unterschiedlichen grafischen Textarrangements deutlich präziser benennen. Auch wurde die typografische Zahl der Spalten von sechs auf vier reduziert, was für ein deutlich übersichtlicheres Schriftbild sorgt. Da jedoch auch in diesem Entwurf für den primären Textkörper zwei Spalten zusammengefasst werden, handelt es sich auch hier funktional um einen ›Dreispaltentext‹, in dem die Hauptspalte sich von der Mitte nach links oder rechts verschieben kann.

**281** Mit der Abkürzung ›LG‹ bezeichnet Arno Schmidt das von ihm sogenannte ›Längere Gedankenspiel‹, eine Prosaform, die etwa in *Kaff auch Mare Crisium* umgesetzt wurde. In *Berechnungen II* beschreibt Schmidt das *Längere Gedankenspiel* als in Gedanken aktiv ausgestaltete subjektive Realität,

Links ›Poe‹, in der Mitte die Darstellung der ›Realität‹ mit Gesprächen, Handlungen und bewussten Gedanken der Reflektorfigur Daniel Pagenstecher, rechts dessen idiosynkratische Gedankenspiele und Assoziationen: diese funktionale Dreiteilung hat die Forschung in *Zettel's Traum* wiedergefunden.<sup>282</sup> Was in Schmidts Skizze fehlt, sind die vielen kurzen Marginalien, die sich zu beiden Seiten um den Haupttext herum gliedern. Sie scheinen derselben funktionalen Logik zu folgen: Links des Texts finden sich diverse kurze Poe-Zitate, rechts Etymanalysen und assoziativ sich zum Haupttext gliedernde Zitate anderer Autor:innen. Mit kleineren Abweichungen wird das vorgegebene Schema in *Zettel's Traum* durchgehalten.

Die autoritative Wirkung, die die epitextuellen Notizen Schmidts diesem Schema verleihen, vermag nicht über die logischen Inkonsistenzen der dreiteiligen Funktionalisierung hinwegtäuschen. Die drei Rubriken ›Poe‹, ›Realität‹ und ›LG's‹ wirken in ihrem Zusammenspiel wie ein einziger großer Kategorienfehler: Es werden Aspekte verschiedener Ebenen zusammengebracht, die nichts miteinander zu tun haben. Die beiden Kategorien »Realität« und »LG's« zeigen den fiktionsontologischen Status der einzelnen Textsequenzen in der erzählten Welt an. Wird in der Mitte die ›Realität‹ – zumindest so, wie sie die Reflektorfigur Daniel Pagenstecher wahrnimmt – dargestellt, präsentiert der Text am rechten Rand die idiosynkratischen Überlegungen und Assoziationen, die sich nur im Denken des Protagonisten abspielen. Die Kategorie ›Poe‹ steht quer dazu und bewegt sich auf einer ganz anderen Ebene. Sie markiert damit einen thematischen Schwerpunkt und einen intertextuellen Bezug.

---

in der imaginäre Welten erschaffen und fiktive Handlungen stattfinden können: »Das Gedankenspiel ist kein seltener oder auch nur extremer Vorgang, sondern gehört zum unveräußerlichen Bestand unserer Bewußtseinstatsachen: ohne der Wahrheit Gewalt anzutun läßt sich behaupten, daß bei jedem Menschen die objektive Realität ständig von Gedankenspielen, meist kürzeren, nicht selten längeren, überlagert wird« (BA III/3, 276). Für die literarische Darstellung des Gedankenspiels charakteristisch ist die – in *Kaff* typografisch umgesetzte – Trennung zwischen der ›objektiven und der subjektiven‹ Erzählebene; dazu Wirth 1998, 51, der von einem diskursiven Sprung spricht, der vollzogen werden muss, vgl. zum ›Längeren Gedankenspiel‹ als Prosaform auch D. Frank 2001, 32–40 sowie Jauk 2000 und B. Hinrichs 1986.

**282** Drews 2014a [1992], 215–216: »die mittlere Spalte enthält die Haupthandlung, das (tendenziell realistisch, in Kontakt mit der Außenweltwahrnehmung Erzählte, die bewusst und wach gesprochenen Unterhaltungen der Personen samt den Gedanken des Ich-Erzählers Daniel Pagenstecher, in der linken Spalte stehen Zitate aus dem Werk Poes und dessen Umgebung, soweit sie argumentativ oder assoziativ mit den Poe-analytischen Erörterungen in der mittleren Spalte zusammenhängen, und in der rechten Spalte finden sich kleine gedankliche Abschweifungen, Einfälle, Erinnerungen und Zitate aus dem Bewusstsein Pagenstechers.«

Es bietet es sich an, anhand einer Beispielpassage, die dem fünften Buch von *Zettel's Traum* entnommen ist, zu untersuchen, wie das Textarrangement mit dieser merkwürdigen Funktionalisierung umgesetzt wird (ZT 757). Dabei liegt ein spezifisches Augenmerk auf der Rolle, die die Poe-Zitate in dieser Konstellation erfüllen. Im vorliegenden Ausschnitt steht der Haupttext, wie oft in *Zettel's Traum*, mittig, mit Marginalien zu beiden Seiten. Über zwei Großseiten hinweg wird in dieser Spalte geschildert, wie die Hauptfiguren nach der Rückkehr von einem Spaziergang in der Küche des Hauses sitzen, sich mit Berliner Weiße und Schmalzstullen stärken und sich dabei über das soeben Erlebte unterhalten. Im Verlauf der Szene tauchen zwei Katzen auf, die von Franziska gefüttert werden. Dies ist der Ausgangspunkt für einige spekulative Überlegungen zur Sprache der Tiere, die sich um die Frage drehen, ob eine sprachliche Verständigung über die Grenzen der Spezies hinweg möglich sei.

Das Auftauchen der Katzen in der Hauptspalte geschieht unvermittelt. Es wird nur dadurch angekündigt, dass Daniel Pagenstecher glaubt, ein »bescheidenes Krazen« (ZT 758 m) vernommen zu haben. Zu diesem Eindruck führt der verengte Blick auf die Hauptspalte, denn in den Marginalien am linken Rand kündigen sich die Katzen bereits viele Zeilen weiter oben an.

Diese Blindheit des Haupttexts gegenüber Gegenständen der erzählten Welt, die die Figuren umgibt, ist typisch für die Darstellungsstrategie von *Zettel's Traum*. Die ›Realität‹, die in der mittleren Spalte dargestellt wird, umfasst die Handlungen und Gespräche der Figuren, begleitet von Gedanken und Kommentaren von Daniel Pagenstecher, während alles Weitere außen vor bleibt. Der Text präsentiert sich wie ein Drama, bei dem alle Regieanweisungen fehlen. Dies bedeutet: Objekte aus der Textwelt<sup>283</sup> tauchen nicht auf, nur weil sie da sind. Erst dann, wenn sie einen Weg ins Bewusstsein der Figuren gefunden und dabei eine Handlung oder eine Äußerung ausgelöst haben, erscheinen sie im Text. Immer wieder sprechen und interagieren die Figuren daher mit Gegenständen und Figuren, die in der Hauptspalte noch nicht eingeführt wurden. Diese Halt- und Orientierungslosigkeit der Gespräche und Handlungen in der erzählten Welt ist einer der Gründe, warum die Lektüre von *Zettel's Traum* eine Herausforderung darstellt, denn aus diesen

---

283 Der Begriff ›Textwelt‹ stammt aus der Textlinguistik und bezeichnet einen »mentale[n] Vorstellungszusammenhang, der durch einen Text ausgedrückt oder aktiviert ist« (Anz 2007, 111). Ich verwende ›Textwelt‹ anstelle des narratologischen Begriffs der ›erzählten Welt‹ (dazu Bartsch und Bode 2019) respektive der damit weitgehend identischen ›Diegese‹ von Gerard Genette (2010, 192), da der fiktive Sinnzusammenhang, der in *Zettel's Traum* konstruiert wird, nicht primär den Zweck hat, den Hintergrund für eine Narration darzustellen, im Text aber zumindest eine rudimentäre (und auch nicht vollständig kohärente) Raumordnung etabliert wird.

Reaktionen allein muss jedes Mal aufs Neue wieder auf die ursächlichen Zusammenhänge in der erzählten Welt zurückgeschlossen werden. Der primäre Ort, an dem in *Zettel's Traum* Gegenstände aus der erzählten Welt direkt auftauchen, ist außerhalb des Haupttexts: in den Marginalien am linken Rand. Dies gilt auch für die Katzen.

Eine »black cat«, in Etym-Manier sogleich zur »Schwarzen Muschi« (ZT 757 l) übersetzt,<sup>284</sup> taucht bereits weit oben auf der Seite auf, wo die Gespräche im gegenüberliegenden Haupttext noch von ganz anderen Themen handeln. Diese intertextuelle schwarze Katze, die sich weitgehend unbemerkt durch den Text schleicht, entstammt dem Titel einer bekannten kriminalistischen Kurzgeschichte von Edgar Allan Poe (*The Black Cat* 1843). Sie wird, etwas weiter unten, ein weiteres Mal durch die Marginalien streifen, diesmal mit dem vollen Gewicht eines ausführlichen (und nur leicht entstellten) englischsprachigen Zitats, das schildert, wie die Katze zärtlich gestreichelt wird:

: I approached it, and touched it with my hand ... she immediately a rose, purred lewdly, rubbed against my hand, and appeared delighted with my notice. BLACK CAT.) (ZT 758 l)

Die kurzen Notate links haben die Funktion von flüchtigen Wahrnehmungsfetzen, die zunächst unter der Wahrnehmungsschwelle bleiben und unbemerkt auf den Text einwirken. Sie kündigen an, was in der Hauptspalte erst kurz darauf ins volle Bewusstsein gelangen wird. In gewissen Konstellationen sind die Textstücke von einer solchen Intensität, dass sie als Störgeräusche wirken und dabei die Handlungen und Gespräche in Haupttext zu unterbrechen vermögen. Wenn etwa beim morgendlichen Spaziergang über das Schauerfeld in der linken Spalte die Rinder brüllen, so zieht das sofort Aufmerksamkeit auf sich. Das leise Kratzen von Poes schwarzer Katze hingegen wird erst verzögert wahrgenommen. Der Zusammenhang ist allerdings derselbe: Die kurzen Texte am linken Rand ziehen direkte Effekte im Haupttext nach sich.

---

<sup>284</sup> Das Wort ›Muschi‹ hat in den letzten fünfzig Jahren einen Bedeutungswandel durchgemacht, durch den die sexualisierte Zweitbedeutung ›Vulva‹ gegen die Erstbedeutung des Worts als verniedlichender Kosenamen für eine Hauskatze deutlich Oberhand gewonnen hat. Zugleich hat sich die anteilmäßige Frequenz, mit denen die Wortform ›Muschi‹ in deutschsprachigen Büchern verwendet wird, zwischen 1970 und 2019 um den Faktor 100 vervielfacht, wobei der größte Anteil dieser Veränderung seit dem Jahr 2000 stattgefunden hat (Google Books Ngram Viewer, [https://books.google.com/ngrams/graph?content=Muschi&year\\_start=1800&year\\_end=2019&corpus=31&smoothing=1](https://books.google.com/ngrams/graph?content=Muschi&year_start=1800&year_end=2019&corpus=31&smoothing=1) [20.7.2020]). Es ist zu vermuten, dass der sexuelle Beiklang von aktuellen Rezipierenden prägnanter wahrgenommen wird als zum Zeitpunkt der Erstpublikation von *Zettel's Traum*.

Auf subtilere Weise wirkt allerdings bereits das Auftauchen des Titelzitats auf den direkt gegenüberliegenden Haupttext ein. In derselben Zeile, in der die ›black cat‹ zum ersten Mal links im Text auftaucht, wird Franziska von Daniel aufgefordert, anzugeben, was »›schwarz‹ auf gut=KLAMATH« heiße. Die narrative Motivierung der Frage wie auch der ganzen Gesprächssequenz ist schwach: Es soll damit Wilma gegenüber belegt werden, dass der Gast und die Tochter des Hauses auf ihrem gemeinsamen Spaziergang keine anrühigen Gespräche geführt haben. Der Gestus der Frage wie auch die absurde Antwort darauf (das kindlich reduplizierende und verniedlichende Fantasiewort »›wusch=puschli«) haben den Gestus eines parodistischen Lehrgesprächs und laufen dem rhetorischen Ziel gänzlich zuwider, was Wilma als besorgte Mutter nur weiter provoziert. Dass ausgerechnet nach der Bedeutung der Farbe Schwarz gefragt wird, begründet sich weniger aus dem Gesprächszusammenhang als aus der Tatsache, dass damit das Farbadjektiv aus der Nebenspalte in übersetzter Weise in den Haupttext eingegangen ist, nur um sogleich einer weiteren, innerfiktionalen Übersetzungsoperation unterzogen zu werden. Es ergibt sich eine zweiteilige Übersetzungskette vom Englischen übers Deutsche ins Pseudoklamath,<sup>285</sup> deren zweiter Schritt als wilde Übersetzung ohne erkennbares Prinzip inszeniert wird: black – schwarz – wusch-puschli.<sup>286</sup> Zugleich wird die feline Thematik der Marginalie in konnotativer Weise für den Text produktiv, lange bevor die Katzen darin auftauchen. So wird, über mehrere Sätze hinweg, das Verhalten Franziskas in seltsam kätzischer Weise beschrieben, bis zum Punkt, wo sich die Frage stellt, ob der Referent der Formulierungen nicht doch die »black cat« sei.<sup>287</sup>

---

**285** Klamath ist, wie Schmidt durch Paul Jakobi als Sprachraum vermutlich auf der Basis eines Lexikon-Eintrags (kein Beleg identifiziert) nachweist, der Name eines indigenen Volkes und seiner Sprache; die Wortangabe jedoch ist, soweit sich dies aus verfügbaren Wörterbüchern ersehen lässt, vollständig erfunden.

**286** Ähnliches spielt sich auf dieser sprachmaterialen Ebene wenige Zeilen weiter unten erneut ab. Dort findet sich in der linken Spalte die Formulierung »wie pit & pen'doulos«, die wiederum auf den Titel einer Erzählung Poes zurückgeht: *The Pit and the Pendulum* (1842). Auch diese verfremdeten Worte dienen als Material für eine sinnverändernde wilde Übersetzungsoperation: Statt *pit* (Grube) wird englisch *pitch* (Pech) gelesen. Dies führt dazu, dass die Redewendung ›Zusammenhalten wie ›Pech=&=Schwefl‹ gesprochen direkten Eingang in den Haupttext findet – und zwar erneut in derselben Zeile.

**287** ZT 757 m: »Die leckte erst, wohlerzogen, Ihren kleinen Holzlöfl sauber; schluckte runter; und begann dann«; ZT 757 m ruft Wilma: »friß nicht so ausverschämt!« und provoziert damit: »Daß die Kleine, ganz erschrocken, den Biss ungekaut hinunterwürgte : – – im liebswürdigst=ab=byssigen BackFisch uppeteat)«.

Damit sind die mehr oder minder wilden Übersetzungsoperationen in der vorliegenden Szene aber noch lange nicht zu einem Ende gekommen. Auch das zweite, ausführliche Zitat aus Poes *Black Cat* am linken Rand führt zu einer ganzen Plethora von Bezeichnungen für Katzen in diversen Sprachen direkt gegenüber im Haupttext: englisch ›puss‹, französisch ›minet‹, deutsch ›Mies‹ sowie ungarisch ›czicza‹ und ›piczus‹; letzteres Wort wird sogleich am rechten Seitenrand etymistisch »auf ›Piss=Kuß‹« (ZT 758 r) zurückgeführt. Wiederum werden diese Wörter in eine Dialogeinheit integriert, die durch den narrativen Zusammenhang nur dürftig motiviert ist.<sup>288</sup> Auch dieser Dialog dient als Gefäß, um die Produkte des Übersetzungsprozesses in sich aufzunehmen. Erst diese vielsprachige Anrufung hat den Effekt, dass auch im Haupttext zwei Katzen auftreten:

(Und eintrat das ältste der Kätz'l; hochbetagt halbblind mäusemüde; (obwohl sich, hinter= ihm, gleichnochmit 1 kraziöses Geschöpfch'n eindränge, weiß=gelbbraun=schwarz)) (ZT 758 m)

Das wohlige Schnurren der beiden *ex translatione* in den Text gerufenen Katzen, die Franziska mit einem Schälchen Kondensmilch füttert, wird zum Ausgangspunkt einer abschließenden wilden Übersetzung, die in spielerischer Weise präsentiert wird. Damit wird in selbstreferenzieller Weise das Übersetzungshandeln des ganzen Abschnitts auf die Bühne gehoben:

»Naddû schnurrst ja so=was zusamm'! – : hör ma, wie der prüdl, Dän – : max noch was? – . – : ? –« – / : »Burr=burr ...« (K. KRALL, ›Denkübertragung zwischn Mensch=&=Tier‹, 1927. – Also) / : »›Butter‹ möcht'er – : lateinisch ›burrus‹ –« (erklärte Ich den Ander'n.« (ZT 758 m)

Dabei werden Laute der Katzen als sprachliche Äußerungen begriffen, die sich per homophoniam direkt auf Wörter einer menschlichen Sprache – Latein in diesem Fall – zurückführen lassen. Unterfüttert mit mehreren Verweisen auf spekulative Sekundärliteratur, wird damit vordergründig die Frage verhandelt, ob Tiere über Sprache verfügen und ob vielleicht eine Verständigung zwischen Menschen und Tieren möglich sei. Dahinter steht aber insbesondere eine Konstellation, die

<sup>288</sup> Franziska soll aufzeigen, wie in verschiedenen Ländern Katzen anzusprechen sind. Indem statt ›Katze‹ wieder das Wort ›Muschi‹ verwendet wird, ist die Konstellation auch als imaginierte Aufriss-Szene lesbar. Pagenstecher fragt: »ä=Francisca? : wie redet mann (bzw frau), auf der Straße, Einem=unbekannte Muschi's (ob hungrIch=wirkend, ob sahne=satt), in den verschiedenen Ländern an : ? –«, worauf diese antwortet: »Ohne – (im AugnBlick) – darauf eingeh'n zu wolln, ›ob sich etwahn=auch die Sprachen der Tiere differenziert habm möchtn?‹ – appo=stroviehr Eins die englische=Unbekannte mit ›puss‹; die französische mit ›minet‹; die deutsche mit ›Mies‹. Der Ungar aber macht, mit dem Munde, sô – : ›czicza‹, wenn nich gar ›piczus‹. – : ?« (ZT 757 m).

das Übersetzen als Kunst der Sinnproduktion in den Vordergrund stellt.<sup>289</sup> Aus dem Nichts werden hier Laute einer Bedeutung zugeführt. Nicht nur in dieser Szene sind es genau diese wilden Übersetzungsoperationen, die den Text und einen Großteil der Bedeutungspotenziale im Haupttext von *Zettel's Traum* hervorbringen.

*Zettel's Traum* macht sich genau so, durch wilde und hochgradig idiosynkratische Übersetzungsoperationen, die Worte Edgar Allan Poes zu eigen. Der ganze Textabschnitt ist in seiner konkreten Gestalt weniger als mimetische Wiedergabe eines realistischen Gesprächs, sondern als Produkt verschiedener sprachlicher Operationen zu betrachten, bei denen die Szene zu einem guten Teil aus dem in der linken Spalte versammelten Textmaterial generiert wird.

Bei der Analyse der vorliegenden Szene hat sich gezeigt, dass den Textabschnitten am linken Rand eine doppelte Funktion zukommen kann. Auf der Ebene der Darstellung der fiktiven Ereignisse kündigt sich mit der ›Black Cat‹ in der Marginalie das Auftauchen der Katzen an, lange, bevor dies im Haupttext ausdrücklich geschildert wird. Zugleich aber handelt es sich dabei, wie in Arno Schmidts Skizze designiert, um ein Zitat aus dem Werk von Edgar Allan Poe, dessen Bestandteile gleich mehrfach und in unterschiedlicher Weise übersetzt werden und dabei direkt an der Konstitution des Haupttexts beteiligt sind.

Auf dieser Grundlage ist es möglich, die in sich widersprüchlichen kanonischen Funktionszuweisungen an die drei Spalten des Textlayouts aufzulösen: Das Mehrspaltenlayout von *Zettel's Traum* ist durch zwei unterschiedliche Kategoriensysteme geprägt, die nicht immer konsequent voneinander unterschieden werden und die in Arno Schmidts Skizze miteinander kollidieren. Kombiniert werden, erstens, eine fiktionsinterne Verortung der einzelnen Texteinheiten innerhalb von Daniel Pagenstechers Wahrnehmung der erzählten Welt und, zweitens, eine außerfiktionale philologisch-materiale Ordnung, die die Urheberschaft der jeweiligen Textsequenzen anzeigt. Dabei bringen beide Ordnungssysteme, die sich überlagern, nach dieser Lesart jeweils ihre eigenen drei Kategorien zur Designation der einzelnen Spaltenkonfigurationen mit sich (Tab. 2).

---

<sup>289</sup> In den Zeilen findet sich eine weitere Übersetzungskonstellation, die ebenfalls direkt mit den Katzen zusammenhängt. Nachdem die Gruppe zum ersten Mal das leise »Krazzen« wahrgenommen hat, fragt Franziska »– ›mûle?‹; oder ›kütz? : ! –«, was Pagenstecher zu übersetzen behauptet: »(Ich übersetz es Euch, ja?) : »In La Lune hieße die gleiche Alternative : ›darf das Betreffende kommen? Soll es abhau'n?‹ –[« (ZT 757 m–758 m).

**Tab. 2:** Mögliche Konfigurationen der Spalten von *Zettel's Traum*

	Links	Mitte	Rechts
philologisch- materiale Ordnung	Edgar Allan Poe	Arno Schmidt	diverse Autor:innen
Verortung im Wahrnehmungsapparat	(unbewusste) Perzepte	›Realität‹	Assoziationen und Gedankenspiele

*Zettel's Traum* sind zwei dominante Lektüererichtungen eingeschrieben. Die Lese- richtung von oben nach unten entspricht dem Verlauf der Zeit innerhalb des Haupttexts. In ihr bildet sich die ununterbrochene Chronologie der Handlungs- und Gesprächsverläufe im Verlauf eines einzelnen Tages ab.<sup>290</sup> Im Gegensatz dazu drückt die horizontale Dimension eine temporale Synchronie aus. Trotz der prinzipiellen Möglichkeit, bei der Lektüre die einzelnen Textelemente der drei Spalten auf eigene Faust aneinanderzureihen, weist jedoch auch die horizontale Dimension eine klare Gerichtetheit auf.<sup>291</sup> Denn beiden Ordnungssystemen, der philologisch-materialen Ordnung wie auch dem Wahrnehmungsmodell, ist eine

**290** Die räumliche Konfiguration der Typoskriptseiten von *Zettel's Traum* mit einer durchgehen- den Hauptspalte und kurzen Marginalien auf beiden Seiten hat zeitpoietische Implikationen. Die erzählte Zeit von *Zettel's Traum* verläuft – lückenlos und ohne Unterbrüche – von oben nach unten, während die horizontale Dimension eine temporale Synchronie ausdrückt. Daraus folgt, dass es so etwas wie den kontinuierlichen und ununterbrochenen Zeitpfeil nur in der jeweiligen Hauptspalte geben kann. Die zeitliche Abfolge ist direkt mit der Sequentialität der Prosa verbunden, während die kurzen Textfetzen in den Marginalien keine sequenzielle Lektüre ermöglichen und ein Springen von einem Notat zum nächsten notwendig machen. Die Prosa des Haupttextes, in der Wort auf Wort, Zeile auf Zeile folgt, wirkt als der Taktgeber dieser Konstellation: Dort bedeutet jedes neue Wort, jedes neue Satzzeichen einen neuen Moment, der auf den vorhergehenden folgt und vom nächsten abgelöst wird. Die ›sequenzielle‹ oder ›chronologische‹ Lesebewegung, die von einem Wort zum nächsten fortschreitet, konstituiert erst die Zeitlichkeit von *Zettel's Traum*.

**291** Petersen 1993, 144 sieht in der Anordnung der einzelnen Texte nebeneinander die Freigabe von *Zettel's Traum* für eine willkürliche Rezeption: »Indem Schmidt die Texte nebeneinander an- ordnet und dadurch jeden mit jedem in Kontakt bringt, überläßt er es dem Leser, wie er lesen und also rezipieren will: von links über rechts zur Mitte, von der Mitte über die linke Spalte wieder zurück, dann nach rechts, hier vielleicht eine längere Strecke vorausseilend, dann die linke Spalte nachholend, usw. usf.« Bei der Lektüre von *Zettel's Traum* gibt unbestritten eine einer großen Freiheit bei der Lektüre, da es bei der ersten Rezeption des Textes tatsächlich keine ausdrücklich vorgegebene Reihenfolge gibt, nach der die Elemente des Textes zu lesen sind. Obschon ein solch freier Modus als Lektürestrategie sinnvoll sein mag, so verkennt diese Perspektive auf den Text, dass den horizontalen Verknüpfungen zwischen einzelnen Elementen im Text eine generelle Ger- richtetheit zukommt.

innere Gerichtetheit eingeschrieben, die von links nach rechts weist: Das Perzept in der linken Marginalie löst wiederholt Reaktionen, Handlungen und Gespräche im Haupttext aus, von denen ausgehend wiederum die Marginalien am rechten Rand weitere Materialien und Gedanken beisteuern.<sup>292</sup> Diesem Wahrnehmungs- und Denkprozess entsprechen auf der Ebene des materialen Texts die Transformationen, durch die aus den englischen Poe-Zitaten zuerst der deutsche Text entsteht, um intertextuelle Verknüpfungen zu Texten anderer Autor:innen zu etablieren.

Die philologische-materiale Ordnung orientiert sich am Ursprung der Materialien im Text und ordnet sie verschiedenen Stimmen zu. Von links nach rechts könnte man die Spalten mit ›Poe‹, mit ›Arno Schmidt‹ und mit ›Zitate aus Werken anderer‹ kennzeichnen. Die linke Spalte ist mit bruchstückhaften Zitaten und Inhalten aus dem Werk Edgar Allan Poes sowie deren Exegese gefüllt. Dabei besteht der größte Teil der Marginalien links vom Haupttext aus direkten Zitaten aus dem Werk von Edgar Allan Poe. In den Marginalien rechts vom Haupttext finden sich überwiegend intertextuelle Zitate, Verweise und Anspielungen auf Texte anderer. Nur den Haupttext in der Mitte könnte man ganz der Stimme und Autorschaft von ›Arno Schmidt‹ zuschreiben, wobei eine Verschiebung des Haupttexts nach links oder rechts sogleich wieder eine Annäherung an die jeweiligen Intertexte anzeigt. In den horizontalen Übergängen zwischen den einzelnen Spalten finden sich Spuren von komplexen Übersetzungsprozessen, die bei der Textproduktion abgelaufen sind. Das in Zitate zerstückelte Werk von Edgar Allan Poe, das in der linken Textspalte ausgebreitet wird, stellt dabei das textgenerative Material dar, das bei der Entstehung der anderen beiden Spalten wirksam war. Durch die Transformationen wirken die Zitate direkt in die Thematik und den Wortlaut der beiden Spalten rechts davon hinein.

---

292 Die horizontale Richtung zeigt an, wie das, was links im Text auftaucht, in der Wahrnehmung des Subjekts hineinfällt. Auf der ersten Seite von *Zettel's Traum* findet sich ein Beispiel von besonderer Anschaulichkeit: Der Laut »Anamoo=moo« (und ähnlich), der in der linken Spalte mehrfach wiederholt wird, steht hier onomatopoetisch für das Muhen der Kühe, die die Protagonisten auf der Wiese neugierig zur Kenntnis nehmen. Dieses löst eine erste bewusste Beschreibung des Sachverhalts im Haupttext aus, wo vom »Gestier von JungStieren« die Rede ist, die die Gruppe der Protagonist:innen aufmerksam beobachtet und diese mit ihren Lauten begrüßt. Zugleich wird dadurch in der rechten Spalte eine idiosynkratische Reaktion ausgelöst, die sich semantisch-assoziierend zum Thema der Kühe ergibt, durch die Verschiebung der Gender-Dimension jedoch eine psychoanalytisch bedeutungsträchtigere Dimension hervorbringt: »(Als Kind hab'Ich ›Euter‹ essn müßn: Meine Mutter usw.« Diese Kindheitserinnerung ist über das Euter der weiblichen Kuh *e contrario* mit dem männlichen Stier verbunden.

Im Mehrspaltenlayout von *Zettel's Traum* steckt zweitens ein komplexes Wahrnehmungsdispositiv, das drei gänzlich unterschiedliche Perspektiven auf die dargestellte Welt präsentiert. Links finden sich die flüchtigen Perzepte und Eindrücke, die auf die Wahrnehmung eintreffen und nicht immer direkt zur Aufmerksamkeit gelangen. In der Mitte befindet sich, wie von Schmidt vermerkt, die bewusst wahrgenommene und gestaltete ›Realität‹, wie sie sich durch den Filter der Reflektorfigur Daniel Pagenstecher gestaltet. Die Marginalien am rechten Rand stellen einen Assoziationsraum der Ideen und Reflexionen dar, in dem die in der Skizze vermerkten Träume und Gedankenspiele ebenso wie Etymys und Kommentare ihren Platz finden.<sup>293</sup> Zusammen stellen die drei verschiedenen Konfigurationen des Texts distinkte Schritte im Wahrnehmungs- und Denkprozess des Protagonisten dar, die sich zum gleichen Zeitpunkt ereignen. Im mehrspaltigen Layout von *Zettel's Traum* manifestiert sich das komplexe Bewusstsein des Protagonisten. Dieses in der Gestaltung der Typoskriptseiten verkörperte Textbewusstsein konstituiert demnach eine plurale Erzählperspektive, durch die das Verhältnis der Reflektorfigur zur Textwelt auf mehreren, miteinander verschränkten Ebenen zugleich dargestellt werden kann.

Die linke Spalte, so hat sich dies bereits im obigen Fallbeispiel angedeutet, enthält innerhalb dieser innerpsychologischen Konstellation die sinnlichen Perzepte. Die einzelnen Marginalien lassen sich innerhalb der Diegese als Wahrnehmungsfetzen deuten, die von außen in das textuelle Bewusstsein hineinfallen, das in *Zettel's Traum* dargestellt wird. Die Perzepte in dieser Spalte sind weitgehend unreflektiert, sie sind unmittelbar und roh. Als Sinneseindrücke, die permanent auf das Bewusstsein treffen, sind sie noch kaum bearbeitet. Die optischen und akustischen Eindrücke in der linken Spalte wirken im Text immer wieder als Quellen von penetranten Störungen, die in die Konversationen und Denkprozesse der Figuren im Haupttext hereinbrechen und dabei Handlungen und Reaktionen auslösen. Die Texteinheiten, die dabei am linken Rand auftauchen, zeichnen sich durch eine genuine Erstheit aus: Sie sind es, die weitere Reaktionen in den anderen beiden Spalten hervorbringen, ohne dass sie jedoch davon selbst beeinflusst werden. Bei diesen Textbrocken am linken Rand, die die von außen ans Bewusstsein herangetragenen Wahrnehmungsfetzen darstellen, handelt es sich um eine Weiterentwicklung von Arno Schmidts Snapshot-Technik, die an die mehrspaltige Textkonfiguration von *Zettel's Traum* angepasst wurde. ›Snapshots‹ sind in Arno Schmidts Poetik des Frühwerks Erinnerungseindrücke, die mit wenigen, prägnant gesetzten

---

293 Ich habe für dieses Modell also die beiden von Arno Schmidt explizit benannten Funktionen ›Realität‹ und ›LG's etc.‹, um ein Pendant auf der linken Seite ergänzt.

Worten anschauliche Szenerien schildern.<sup>294</sup> Diese knappen Schlaglichter werden gefolgt von längeren Abschnitten, die die jeweilige Situation narrativ entwickeln und mit Handlung füllen. Dieser harte Schnitt zwischen den einzelnen Einstellungen gibt dem Text eine eigene Dynamik. Insbesondere geht damit auch eine Wahrnehmungsperspektive einher, die der Situation des inneren Monologs entspricht. Mit den Snapshots schreibt der Text »die Wahrnehmung im Moment ihrer symbolischen Formierung«.<sup>295</sup> Im Haupttext von *Zettel's Traum*, der die Realität eines ganzen Tages ohne Unterbrechung Augenblick für Augenblick wiedergibt, ist von Snapshots selbst keine Spur mehr zu erkennen.<sup>296</sup>

Die Snapshots, die als kursive Einheiten am Anfang eines jeden Absatzes bereits im Frühwerk vom Haupttext abgesetzt waren, finden sich in *Zettel's Traum* als Rudiment nur in den kurzen Marginalien am linken Seitenrand wieder. Was im Frühwerk in der Sequenz des Texts aufeinanderfolgt, wird in die Parallelität der Horizontale verlagert. Dies macht es möglich, die unmittelbare Gleichzeitigkeit von Wahrnehmung und bewusster Reaktion im Text präzise darzustellen.

Ferner gibt es eine weitere Differenz zwischen den Snapshots des Frühwerks und den marginalen Wahrnehmungsfetzen in *Zettel's Traum*. Die Snapshots in *Zettel's Traum* haben einen anderen Inhalt. Ihr Gegenstand ist nicht mehr die Erinnerung an eine von einem Subjekt erlebte, außerliterarische Wirklichkeit. An die Stelle der exakten Wiedergabe der Wahrnehmungserfahrung eines Subjekts tritt die Darstellung einer intertextuellen Wahrnehmung von literarischen

---

294 Die prominenteste poetologische Bemerkung zur Snapshot-Technik findet sich zu Beginn von *Aus dem Leben eines Fauns* (1953) »Mein Leben?! : ist kein Kontinuum! [...] ein Tablett voll glitzernder snapshots« (BA I/1, 301). In *Berechnungen I* wird weiter ausgeführt, die Erinnerung an bestimmte Ereignisse sei kein Kontinuum und könne darum nicht in einem »epischen Fluss« dargestellt werden: »Die Ereignisse unseres Lebens springen vielmehr Auf dem Bindfaden der Bedeutungslosigkeit, der allgegenwärtigen langen Weile, ist die Perlenkette kleiner Erlebniseinheiten, innerer und äußerer, aufgereiht. Von Mitternacht zu Mitternacht ist gar nicht ›1 Tag‹, sondern ›1440 Minuten‹ (und von diesen wiederum sind höchstens 50 belangvoll!)« (BA III/3, 167). Schmidt erläutert an anderer Stelle: »Man «erinnere» sich eines beliebigen Erlebniskomplexes; [...] – jedesmal erscheinen [...] vereinzelte sehr helle Bilder, «snapshots»; um die herum sich dann, im weiteren, mehr bewußten, Verlauf der «Erinnerung» ergänzend erläuternde Kleinbruchstücke stellen, als «kommentierender Text» zu der Initialzündung des ersten auslösenden Bildes : ein solches Gemisch von «Foto= und Text=Einheiten» ist schließlich das Endergebnis jedes Erinnerungsversuches.« (BA III/3, 340). Vgl. dazu W. Albrecht 1998, 28; Herzog 2010, 222.

295 R. Simon 2017a, 426.

296 Die Veränderung im Umgang mit der Erzählzeit bei Arno Schmidt ist äußerst dramatisch: Der durchgehende Haupttext von *Zettel's Traum* ergeht sich ganz gezielt in der vollen Länge jener »1440 Minuten« des Tages, die durch die Snapshot-Technik auf die »höchstens 50 belangvoll[en]« kondensiert werden sollten (BA III/3, 167).

Welten: Literatur wird im Spätwerk Schmidts zu einer »Art Ersatzwelt«,<sup>297</sup> welche die außerliterarische Gegenwart zurückdrängt. »[D]enn auch Bücher anderer sind letztlich ein Stück Außenwelt« (BA III/4, 375), hält Schmidt im Frühjahr 1964 fest. Zunächst auf die intertextuelle Verfasstheit von Edgar Allan Poes Textuniversum gemünzt,<sup>298</sup> kündigt sich im allgemeinen Anspruch dieser These an, dass dieser Gedanke zu einem wichtigen poetologischen Prinzip von *Zettel's Traum* wird und sich dabei weiter radikalisiert: Die Bücher anderer werden bei Schmidt zunehmend zur alleinigen Außenwelt, die in literarischen Texten eine Rolle spielt. Das heißt: Die subjektive Wahrnehmung des Textbewusstseins von *Zettel's Traum* speist sich nicht aus prägnant formulierten Wahrnehmungsfetzen der äußeren Realität, sondern aus Zitaten aus dem literarischen Werk von Edgar Allan Poe.

Mit der These, dass sich in der linken Spalte von *Zettel's Traum* die intertextuelle Wahrnehmung literarischer Welten manifestiert, wird die Trennung der beiden Ordnungssysteme, die ich bei der Analyse im Textlayout identifiziert habe, hinfällig. Das textuelle Wahrnehmungsdispositiv und die philologisch-materiale Übersetzungskonstellation werden damit in ihrem Zusammenspiel untersucht. Eine Texteinheit wie die »black cat« am linken Rand des Typoskripts kann zur gleichen Zeit sowohl als intertextuelles, fremdsprachiges Poe-Zitat als auch als ein Perzept gelesen werden, das einem Snapshot gleicht. Nicht irgendeine Katze macht sich hier am Rand der Passage bemerkbar – sondern die titelgebende schwarze Katze aus Poes Erzählung.<sup>299</sup> Die werkgenetische und die wahrnehmungsperspektivische Dimension sind in *Zettel's Traum* aufs engste miteinander verknüpft. Alles, was in der innerfiktionalen Textkonstruktion an äußeren Data in die Wahr-

---

297 Voigt 1999, 66.

298 Der Aufsatz *Über die Arbeitsweise Edgar Allan Poes* ist nicht nur »so etwas wie die Keimzelle zu *Zettel's Traum*« (A. Schmidt 2020, 201) insofern darin viele der spekulativen Theoreme zum ersten Mal auftauchen, die in *Zettel's Traum* von Daniel Pagenstecher elaboriert werden. In Schmidts Versuch, die Arbeitsweise Poes zu beschreiben, steckt eine intertextuelle Poetik der sprachlichen Materialität, die sein eigenes Prozedere in *Zettel's Traum* vorwegnimmt: Im Zentrum stehen »unbewußte[] (richtiger: kryptomnetische[]) Interferenzerscheinungen« (BA III/4, 376). Gelenkt durch »die Gunst des Wortmaterials, die taschenspielerische Dimorphismen« (381) herausfordere, führe dies zu »anagrammatisch-seelenwandlerisch[en]« (380) Transformationen des Textes, wobei eine »Unzahl weitverstreuter, isolierter Reminiszenzen zu einem neuen [...] Ganzen legiert« (378) werde.

299 Ähnliche Verbindungen lassen sich auch bei den Designationen der anderen beiden Spalten herstellen: So verbindet sich in der Mittelspalte die Darstellung der wahrgenommenen »Realität« mit der Stimme von Arno Schmidt. Und die assoziativen Ideen und Gedankenspiele rechts speisen sich ganz entscheidend aus dem breiten Anspielungsraum all jener Werke der Weltliteratur, die bereits Teil des idiosynkratischen Kanons von Daniel Pagenstecher sind.

nehmung des Protagonisten trifft und im Anschluss bewusst verarbeitet wird, wird auf der darunter liegenden, philologisch-materialen und textgenetischen Ebene im Schreibprozess bearbeitet. Der Übersetzungsprozess im Text und der durch den Text dargestellte Wahrnehmungsprozess laufen parallel ab. Auf andere Art formuliert: Die intertextuellen Perzepte in den Marginalien links sind nicht nur innerhalb der Fiktion die Auslöser für die Denk- und Handlungsprozesse im Haupttext, vielmehr stellen sie auch das Material dar, aus dem im Produktionsprozess der deutschsprachige Text hervorgegangen ist. Aus der Kombination der beiden Ordnungssysteme folgt in der Konsequenz, dass das einzig Fremde und Neue, das in *Zettel's Traum* als Perzept von außen ins Textbewusstsein hineingelangt, jenes Material ist, das am linken Rand der Typoskriptseiten steht: die englischsprachigen Zitate aus dem Werk von Edgar Allan Poe. Alle weiteren Zitate und Anspielungen auf andere Texte in *Zettel's Traum* (insbesondere jene am rechten Seitenrand), stellen hingegen keine echten Fremdverweise dar. Diese Texte sind längst Teil des internen Diskursuniversums von *Zettel's Traum* geworden. Als Assoziationen sind sie bereits im Kopf von Daniel Pagenstecher und sind damit längst nicht mehr fremd. Damit haben diese Materialien genau jenen Prozess bereits hinter sich, der über die über 1500 Großseiten von *Zettel's Traum* mit dem Textmaterial aus Edgar Allan Poes Werk vollzogen wird: Sie wurden dem solipsistischen Textuniversum von Arno Schmidt einverleibt. Das wilde Übersetzen wird damit zu einer performativen Textmetapher für den Wahrnehmungsprozess – und umgekehrt.

Die Textwelt von *Zettel's Traum* ist das Produkt eines intratextuellen wilden Übersetzungsprozesses zwischen den Spalten. Sie wird durch sprachliche Transformationsoperationen aus anderen Texten konstruiert. Sie ist das Resultat einer sprachgeleiteten Konstruktion, mitnichten aber das exakte Abbild einer Wirklichkeit, die in einer mimetischen Erzählhaltung wiedergegeben wird. Der intertextuelle Charakter der textuellen Perzepte hat weitgehende Konsequenzen für die Frage nach dem Realismus von *Zettel's Traum*. Unter diesem Schlagwort wird in der Schmidtforschung die Frage verhandelt, inwiefern es sich bei Schmidts Texten um eine getreue Mimesis der (nachkriegsdeutschen) Handlungs- und Lebenswelt mit literarischen Mitteln handelt. Stefan Voigt hat *Zettel's Traum* in diesem Zusammenhang als »epistemologische[n] Bastard« bezeichnet, da dieses Werk genau zwischen dem »exakten Weltmodell« des Frühwerks und dem »illusionistischen Wahrnehmungsmodell« des Spätwerks stehe.<sup>300</sup> *Zettel's Traum* hat sich weiter von der exakten Wiedergabe der außerliterarischen Welt wegbewegt, als dies Voigts

---

300 Voigt 1999, 104–105.

exzellente Studie glauben macht.<sup>301</sup> Als Fragmente fremder Textwelten evozieren diese Zitate nicht die bundesdeutsche Gegenwart der späten 1960er-Jahre, sondern konstituieren die Wahrnehmung einer intertextuellen Außenwelt, die ins Textbewusstsein eingeht. Das narrative Setting von *Zettel's Traum*, das ohnehin äußerst reduziert ist, wird erst durch die zitierten Poe-Textstücke konstituiert, die im Übergang von der linken Spalte in den Haupttext eine Übersetzung durchlaufen.

## 4.5 Die fremden Wörter von Tsalal

Auf dieser Grundlage ist es möglich, die große Klammer zu schließen und die Thesen, die dem Kapitel vorangestellt wurden, argumentativ einzulösen. Eingang wurde behauptet, dass das erste ›Wort‹ von *Zettel's Traum*, – »:›Anna Muh=Muh!‹ –« das fremdeste und unverständlichste des ganzen Texts sei. Dieses Nichtwort, das die reine sprachliche Materialität repräsentiert, wird, so wurde erklärt, durch die wilde Übersetzungsarbeit mit Bedeutung gefüllt, wobei es sprachmagisch aus sich heraus die Textwelt hervorbringt.

Angedeutet wurden ebenfalls bereits die ersten grundsätzlichen Einwände gegen diese Thesen. Es handelt sich bei ›Anna Muh=Muh‹ nicht um ein einziges Wort, sondern um einen komplexen Ausdruck, der sich aus mehreren Bestandteilen zusammensetzt. Und: Die Bestandteile dieses Ausdrucks sind, anders als behauptet, doch allesamt bedeutungstragend: ›Anna‹ als Frauennamen<sup>302</sup> genauso wie ›Muh‹ als Onomatopoetikum.<sup>303</sup> Um die Thesen zu belegen und die Irritationen zu beseitigen, muss man den intertextuellen Wurzeln nachgehen, die direkt in Edgar Allan Poes Werk führen.

---

**301** Noch stärker als Voigt 1999, 72 bin ich der Ansicht, dass bereits für *Zettel's Traum* gilt, dass »Literatur (und, in der Folge dann: Wahrnehmung überhaupt) ihren Stoff vor allem im Kopf des Autors und nicht in der Realität findet«. Nicht erst die Stage-Allegorie bringt meiner Meinung nach einen Wechsel weg vom exakten Weltbezug mit der Orientierung am Indizienparadigma und dem Hang zum detektivisch-hermeneutischen Spurenlesen mit sich. Der im Mehrspaltentext inszenierten Textgenese ist die konstruktive, illusionistische Komponente bereits eingeschrieben.

**302** Drews 2014b, 36 bezieht den Namen auf ›Anna Livia Plurabelle‹ (ALP) in James Joyce' *Finnegans Wake*. Schweikert 2001, 132 hingegen sieht darin eine Anrufung von Schmidts Jugendliebe Johanna Wolff aus Lauban, ja gar den (missglückten) Versuch, sie mit dieser Widmung herbeizuzaubern.

**303** Dieser Laut wird in *Zettel's Traum* zum Eigennamen gemacht, was die Pointe ganz zum Schluss des Textes zeigt: »Auch das Kälbchin AnaMuh=Muh war 5 min lang untröstlich. (? –): »Manchma sind se bis Anfang Dezember draußen. –«)« (ZT 1313 r), vgl. den Hinweis bei Blumenbach 1995, 191: »eine Kuhherde, darunter ein Kalb, das Pagenstecher, wie man erst am Ende erfährt, auf den Namen ›AnaMuh=Muh‹ getauft hat«.

In der linken Textspalte, unterhalb dieses ersten Ausdrucks, finden sich weitere Permutationen desselben Ausdruckes: »>Ana moo=moo !« – »:MUUH !« – »A=nañ : Mü!« (ZT 41–5 I). All diese Formen sind paronomastisch verfremdete und verkürzte, aber weitgehend homophone Varianten voneinander, ohne dass sich unter ihnen eine Grundform ausmachen ließe. Die Laute lassen sich in der Szene, in der sich der Text entfaltet, als lautmalerische Wiedergabe der Laute einer Rinderherde fassen, die auf der Weide steht und die spazierenden menschlichen Eindringlinge neugierig betrachtet. Zugleich versteckt sich dahinter ein erster intertextueller Splitter aus dem Werk von Edgar Allan Poe.

Und dieser Verweis hat es in sich: Hinter der Form »Ana moo=moo« verbirgt sich ein Wort in einer fremden Sprache, das aus Poes kolportagehafter Seefahrt- und Abenteuererzählung *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* stammt.<sup>304</sup> Im zweiten Teil dieses Texts, der streckenweise ins Fantastische kippt, stoßen Pym und ein Begleiter tief im Süd-Ozean auf die einsame Insel Tsalal. Diese Insel, die sich in einer Region hinter dem Eisschelf befindet und aufgrund von warmen Strömungen in der Nähe des Südpols über ein mildes Klima verfügt, zeichnet sich insbesondere dadurch aus, dass auf ihr die Farbe Weiß weitestgehend fehlt. Die indigene Bevölkerung der Insel wird im Bericht, der als posthum publiziertes Manuskript des Protagonisten Arthur Gordon Pym ausgegeben wird, als wild, unzivilisiert und verräterisch dargestellt.<sup>305</sup> Auch die Sprache der Indigenen wird mit großem Nachdruck als völlig fremd und unverständlich beschrieben. Dabei werden, mit der Ausnahme eines einzigen Satzes,<sup>306</sup> in Poes Text nur einzelne Wörter aus dieser Sprache

---

**304** Einen philologischen Nachweis des Zitats, dessen Herkunft in einer Art Rätselspiel Schritt für Schritt weiter offengelegt wird, liefert in seiner exemplarischen Analyse der ersten Seite von *Zettel's Traum* Drews 2014a, 36: »Damit aber ist zugleich auch die Reihe der Zitate aus dem Werk Edgar Allan Poes eröffnet, denn ›Ana moo=moo‹ ist ebenso wie einige Zeilen weiter unten das ›Lama=Lama!‹ einer der Rufe der Eingeborenen auf der Südmeerinsel Tsalal in Poes Erzählung ›The narrative of Arthur Gordon Pym‹.« Schierbaum 2017, 221 bespricht die Stelle als Beispiel der intertextuellen Arbeit mit »dekontextualisierten Textpartikeln«, die für *Zettel's Traum* typisch sei.

**305** Die Dichotomie zwischen Weiß und Schwarz wird seit Harry Levin und Leslie Fiedler immer wieder als Ausdruck der »rassistischen Phobie« Edgar Allan Poes und der weißen amerikanischen Bevölkerung gegenüber den versklavten Afroamerikanern verstanden (M. S. Lee 2005, 4x3). Dass auch Schmidt eine solche Lesart erwogen hat, zeigt sich in einer Bemerkung in *Vorläufiges zu Zettel's Traum*, die einen Bezug zum afroamerikanisch geprägten New Yorker Stadtviertel Haarlem herstellt – und sich selbst durch rassistischen Sprachgebrauch auszeichnet (BA S/2, 44). Daneben sind Lesarten verbreitet, die diese Dichotomie (zusätzlich) als eine metaphysisch-dualistisch aufgeladene Allegorie von Hell und Dunkel interpretieren.

**306** Dieser Satz wird, entgegen der Strategie des ganzen restlichen Textes, der im Wesentlichen darauf abzielt, die Sprache von Tsalal als für die Besucher völlig unverständlich darzustellen, mit

präsentiert. Neben mehreren Orts- und Eigennamen<sup>307</sup> sind dies drei Ausrufe. Diese werden allesamt mehrfach wiederholt, ohne dass deren Bedeutungen jemals explizit dargelegt werden: *Anamoo-moo!*, *Lama-Lama!* sowie *Tekeli-li!* Bei den ersten beiden Wörtern, die nur in Kombination auftauchen, handelt es sich um die ersten Äußerungen der indigenen Inselbevölkerung überhaupt, die die Besucher vernehmen, als sich ihnen bei der Einfahrt in eine Bucht an der neu entdeckten Insel vier Kanus nähern.

[T]he strangers made a full stop, and commenced a loud jabbering all at once, intermingled with occasional shouts, in which we could distinguish the words *Anamoo-moo!* and *Lama-Lama!* They continued this for at least half an hour [...].<sup>308</sup>

Mehrfach und in nahezu identischen Formulierungen<sup>309</sup> wird dabei betont, es handle sich bei den beiden genannten Formen um die einzigen Wörter, die sich in der Wahrnehmung der westlichen Besucher dahin gehend auszeichneten, dass sie vor dem Hintergrund des diffusen Geschnatters der Sprechenden als distinkte Wörter wahrgenommen werden, während bei allen anderen Wörtern selbst dieser erste Schritt, bei dem die kontinuierliche Lautfolge in einzelne Wörter segmentiert wird, scheitert. Mit dieser Hervorhebung der lautlichen Prägnanz innerhalb der sonst gänzlich undurchdringlichen Textur der unverstandenen Sprache liegt der Schwerpunkt gänzlich auf den Signifikanten.

Die Bedeutungsseite der Wörter der Sprache von Tsalal wird in Poes Text gezielt als Leerstelle belassen – innerhalb der Fiktion darf man annehmen, dass diese für die Menschen auf der Insel bedeutungsvoll sind –, doch ihre Bedeutung bleibt nicht nur für die von außen kommenden Protagonisten verborgen; sie wird auch der Leserschaft gegenüber an keiner Stelle offengelegt. In dieser Außenperspektive auf die Sprache von Tsalal werden die Wörter ›Anamoo-moo!‹ und ›Lama-Lama!‹ zu Signaturen der Sprache selbst, insofern sie für die Außenstehenden

---

einer Übersetzung versehen, vgl. Poe 1899, 2,155: »he merely answered that *Mattee non we pa pa si*—meaning that there was no need of arms where all were brothers.«

**307** Es sind dies »Two-wit«, der Name des Anführers, der die amerikanisch-europäischen Seefahrer zunächst willkommen heißt (Poe 1899, 2,145); »Klock-Klock«, der Name einer Siedlung (2,145); das Wort »*Wampooos* or *Yampooos*«, das einen Ehrentitel einer bestimmten Gruppe unter den Bewohnern von Tsalal darstellt (2,145), »Nu-Nu« als Name des von Pym und Peters gefangen genommenen Inselbewohners (2,183); »*Tsalemon* or *Psalemoun*« als Name des gemeinsamen Königs der Inseln (2,183) und schließlich, ganz zum Ende erst, »*Tsalal*« als ihr Name (2,183).

**308** Poe 1899, 2,139.

**309** Wortwörtlich dieselbe Formulierung findet sich in Poe 1899, 2,147: »As we approached the village with Too-wit and his part, a vast crowd of people rushed out to meet us, with loud shouts, among which we could only distinguish the everlasting *Anamoo-moo!* and *Lama-Lama!*«

absolute Fremdheit und Unverständlichkeit dieser Sprache anzeigen. Die ›Sprache von Tsalal‹ ist eine fiktive Sprache, die von Edgar Allan Poe zum alleinigen Zweck erfunden wurde, fremd und unverständlich zu sein.

Die Wörter der Sprache von Tsalal verkörpern eine reine sprachliche Materialität, die über die reinen Signifikanten hinaus nichts Weiteres in sich enthalten. Der Zugriff auf die Semantik der Sprache ist der indigenen Bevölkerung von Tsalal vorbehalten und wird in der Erzählkonzeption sowohl vor den seefahrenden Eindringlingen als auch vor dem Publikum gezielt verborgen. Die fremden Wörter von Edgar Allan Poes Sprache von Tsalal dienen einzig diesem einen Zweck: Sie verkörpern, gegenüber der Leserschaft, ihre eigene Unverständlichkeit.<sup>310</sup>

Die Zeichenförmigkeit dieser Sprache ist in der Außenperspektive kaum mehr als supponiert; im konkreten Umgang unterscheidet sie sich kaum von Vogelgesang: Sie bleibt ein reines Klangereignis, ohne die zeichenhafte Verweistätigkeit, die eine verstandene Sprache sonst hinsichtlich ihrer Bedeutung durchsichtig zu machen vermag. Nicht von ungefähr finden sich zum Ende der Erzählung Hinweise darauf, dass es sich bei der Sprache von Tsalal um eine der »Natur abgelauschte Sprache« handelt,<sup>311</sup> die sich zumindest in Teilen direkt aus Vogellauten zusammensetzt: Das Wort *Tekeli-li*, der dritte, wiederholt aufgezeichnete Ausruf der indigenen Inselbevölkerung, kann auf den gleichlautenden Ruf eines Vogels zurückgeführt werden, der nicht zur Insel gehört, sondern vom Meer um den Südpol stammt.<sup>312</sup>

310 Pollin 1981, 1,318: »Poe knew that his language would forever remain nonsense to his readers.«

311 Krumme 1976, 125.

312 »Many gigantic and pallidly white birds flew continuously now from beyond the veil, and their scream was the eternal *Tekeli-li!* as they retreated from our vision.« (Poe 1899, 2,185) Ähnliches zeigt sich auch im Falle der Wörter *Tsalemon* und *Tsalal*, deren Initiallaut ›Ts‹ als ein anhaltender Zischlaut beschrieben wird, den die Seeleute nicht auszusprechen vermochten, der aber genau dem Ruf einer schwarzen Rohrdrommelart entspreche, die auf der Insel lebt: »The commencement of the words *Tsalemon* and *Tsalal* was given with a prolonged hissing sound, which we found it impossible to imitate, even after repeated endeavours, and which was precisely the same with the note of the black bittern we had eaten up on the summit of the hill.« (Poe 1899, 2,183) Hier zeigt sich erneut die extreme Aufmerksamkeit, die der Materialität der Laute dieser Sprache gewidmet wird. Auffällig ist, gerade auch mit Blick auf die scheinbar durch die Natur hervorgebrachten hieroglyphischen Inschriften, die Tendenz von Poes Text, die Sprache auf Tsalal als *physei* zu inszenieren, sodass sie in dieser Hinsicht der adamitischen Sprache gleicht. Neben das Zitat der obigen Passage in der linken Marginalie werden rechts die folgenden kryptischen Zeilen gesetzt: »(Vogelsprache kund, Fögl=schbrachDecunt : wie Tsale mou ...)« (ZT 34 r). Es handelt sich dabei um das Zitat aus dem Gedicht *Aus der Jugendzeit* von Friedrich Rückert: »O du Kindermund, o du Kindermund, | Unbewußter Weisheit froh, | Vogelsprachekund, vogelsprachekund, | Wie Salomo!« (Rückert 1882, 5,30). Dabei wurde die letzte Zeile dahin gehend verändert, dass sie sich liest wie ein weiteres Wort der Sprache von Tsalal: »*Tsalemon* or *Psalemoun*« (Poe 1899, 2,183).

Wieder einmal liegt damit eine Konstellation vor, die als Auslöser und Ausgangspunkt wilden Übersetzens ausgemacht wurde: Konfrontiert mit der fremden Sprache, wird die Aufmerksamkeit beim Lesen notwendigerweise auf die offen daliegenden Signifikanten und damit auf die lautliche und grafische Materialität der Zeichen gelenkt. Ein Umgang mit Poes Text, der in diesen Zeichen Sinn und Bedeutung freilegen will, kann nicht nach konventionellen semantischen Methoden vorgehen, sondern muss sich notwendigerweise anderer Verfahren bedienen. Jeder Versuch einer Auslegung des fremden Worts in Form einer semantischen Übersetzung der Bedeutung ins Englische, ins Deutsche oder in jede andere Sprache kann sich dabei nur auf Muster und Strukturen beziehen, die sich in den Signifikanten selbst finden. Eine reguläre Übersetzung von Wörtern und Sätzen der fiktiven Sprache von Tsalal ist daher nicht möglich. Deshalb muss jede Übersetzung daraus notwendigerweise eine wilde Übersetzung sein.

Dies wird im Text selbst vorgeführt: Die Seeleute versuchen, in der Rede des indigenen Anführers Too-Wit einen Anhaltspunkt bezüglich des Inhalts seiner Ausführungen zu erhaschen: Dabei bleibt ihnen nichts anderes übrig, als darauf zu achten, wie sich die Betonung der »*Anamoo-moos!*« und »*Lama-Lamas!*« verändert, und auf dieser dürftigen Grundlage ihre Hypothesen darüber zu entwickeln, was dies bedeute.<sup>313</sup> Einen weiteren Versuch einer solchen übersetzerischen Sinnfabrikation allein auf der Basis der Materialität der fremden Wörter inszeniert Edgar Allan Poe in der fiktionalen *Note*, die dem Manuskript nachgeschoben ist: Mit Blick auf die komplexen, aber angeblich natürlich entstandenen labyrinthischen Formationen einiger Klüfte auf der Insel und die eingeritzten Spuren darin wird angedeutet, diese Zeichen ließen sich mithin als arabische, äthiopische oder hieroglyphische Schriftzüge deuten. In diesem Zusammenhang werden, mit Bezug auf semitische Wurzelkonsonanten, spielerisch auch spekulative wilde Übersetzungen für die Wörter *Tsalal* und *Tekeli-li* insinuiert.<sup>314</sup> Damit ist Poes intrikates Rätselspiel mit seiner Leserschaft endgültig in Gang gesetzt: Die Wörter der Sprache von Tsalal zeigen sich als fremd, geheimnisvoll und unverständlich. Gerade deshalb sollen sie zur spekulativen Deutung animieren, was notwendigerweise zu weiteren wilden Übersetzungen führen wird. Das Wort *Anamoo-moo* wird im *Arthur Gordon Pym* an keiner Stelle erläutert; es bleibt absolut fremd.

---

313 Poe 1899, 2,148: »After some trouble a certain degree of quiet was restored: when the chief addressed us in a speech of great length, and very nearly resembling the one delivered in the canoes, with the exception that the *Anamoo-moos!* were now somewhat more strenuously insisted upon than the *Lama-Lamas!*«.

314 Poe 1899, 2,186–188.

Damit zurück zu *Zettel's Traum*. »Anna Muh=Muh« ist, wie der Exkurs in den *Pym* gezeigt hat, tatsächlich die verfremdete Schreibung eines einzigen Worts, das sich im entscheidenden Intertext allein dadurch auszeichnet, dass es keine Bedeutung hat und darum unverständlich ist. Damit fungiert das Wort als Fremdkörper und markiert zugleich den Anfang des Texts. Es drängt sich der Verdacht auf, dieses Wort sei gezielt gewählt worden: Als Nichtwort, das sich durch seine vollständig unbekannte Bedeutung auszeichnet, bleibt es zunächst unverständlich. Im Verlauf des Texts aber kann das Wort in vielfacher Weise mit Sinn gefüllt werden. Dadurch wird es poetisch produktiv. Mit Blick auf die prominente Platzierung zu Beginn des Texts und seine Funktion als unverstandener Fremdkörper nimmt das Wort ›Anamoo-moo‹ damit eine Rolle ein, die mit jener des fremden französischen Worts *verollez* zu Beginn der *Geschichtklitterung* absolut vergleichbar ist.<sup>315</sup>

Gerade diese semantische Offenheit macht es möglich, dieses Wort in *Zettel's Traum* einer umfangreichen und vielseitigen Semantisierung zu unterziehen. In *Zettel's Traum* zeigen sich vielfältige Verfahrensweisen, mit denen der fremde Ausdruck, wie auch andere Wörter aus der Sprache von Tsalal, mit Bedeutung aufgeladen werden. Bei einem Wort wie ›Anamoo=moo‹, das über keine erste und eigentliche Bedeutung verfügt, zeigen sich diese Verfahrensweisen besonders deutlich. Auch andere Wörter aus der fremden Sprache von Tsalal,<sup>316</sup> die für das i. Buch von *Zettel's Traum* titelgebend geworden ist,<sup>317</sup> haben ihren Weg in Schmidts Text gefunden und erfüllen dort eine ähnliche Rolle: Sie erlauben es, zu inszenieren, wie Bedeutung aus dem Nichts generiert wird: die Schöpfung von Sinn aus der Materialität der Sprache, ein sprachmagischer Zaubertrick. Im mehrfachen wilden Übersetzen dieser ersten, fremden Wörter konstituiert sich der Text.

Der Prozess der Sinnproduktion aus dem Material von Poes Sprache von Tsalal, der in *Zettel's Traum* inszeniert wird, vollzieht sich in mehreren Schritten, die eng miteinander verknüpft und in ihrer Explikation aufeinander bezogen sind. Dies macht es nötig, ständig vor- und zurück zu lesen. Es lassen sich im ersten Buch drei distinkte Stufen der Auseinandersetzung mit den Wörtern der Sprache von Tsalal unterscheiden.

---

315 Siehe Kap. II.5.1.

316 Unter den Materialien, die in Drews und Plöschberger 2001a, 111 abgedruckt sind, findet sich eine Tabelle, mit der Überschrift »Die Sprache von Tsalal« vom 16.12.64. Diese enthält 13 »Ausdrücke« aus Poes *Pym*, die mit der Sprache von Tsalal in Zusammenhang stehen, jeweils mit den Seitenangaben ihres Auftauchens in der ›Virginia-Ausgabe und einer knappen »Erklärung«. Darunter finden sich alle Wörter, die in der Folge besprochen werden.

317 Die vollständige Überschrift des Buches lautet »DAS SCHAUERFELD oder die Sprache von Tsalal« (ZT 3).

Erstens. Eine sprachmagische Stufe, in der die Wörter fremd bleiben, aber performativ auf den Haupttext wirken und dafür verantwortlich sind, die erzählte Szenerie hervorzubringen (ZT 4–5). Die Bedeutung dieser Wörter – soweit man in diesem Fall überhaupt von Bedeutung sprechen kann – ergibt sich nur durch die Analyse der einzelnen Wortbestandteile sowie aus dem vorliegenden Kontext.

Zweitens. Ein narrativer Umgang mit den fremden Wörtern, bei dem diese subliminal auf die Interaktion und die Gespräche der handelnden Figuren einwirken und zum Gegenstand von weiterführenden Überlegungen werden (ZT 13–14). Verschiedene Deutungen, die auf wilden Übersetzungen basieren, zirkulieren im Text. Doch die Mechanik der Transformation bleibt verborgen, Begründungen und Argumente fehlen ganz. Die fremden Wörter treiben, als generatives Material, die Gespräche und Unterhaltungen voran.

Drittens. Ein hermeneutischer Umgang mit den fremden Wörtern, bei dem im Gespräch der Figuren explizite Analysen und Interpretationen einzelner Wörter formuliert werden (ZT 30–31). Die einzelnen Deutungen werden begründet, indem allgemeine Prinzipien formuliert werden, mit denen sich – so der Anspruch – alle Wörter zugleich dechiffrieren lassen. Es handelt sich in diesem Fall um einen deduktiven und quasi-rationalistischen Umgang mit den fremden Wörtern, der sich der Verfahren des wilden Übersetzens bedient und diesen Gebrauch ausdrücklich offenlegt.

In *Zettel's Traum* werden die Deutungen zu den fremden Wörtern schrittweise entwickelt. Die Interpretationen werden mit jedem Schritt expliziter formuliert. Der Text ist daraufhin angelegt, von jedem neu erreichten Punkt im Erkenntnisprozess rückwärts gelesen zu werden: Erst im Licht des späteren Verständnisses lassen sich die jeweils vorhergehenden Szenen teilweise verstehen. Es gibt, so meine These, in *Zettel's Traum* nicht einen einzigen Umgang mit den fremden Wörtern der Sprache von Tsalal, sondern verschiedene. Auch erfahren die fremden Wörter der Sprache von Tsalal nicht eine einzige Deutung, sondern viele. Entscheidend dabei ist, dass die unterschiedlichen Lesarten gleichwertig sind: Sie werden nicht gegeneinander abgewogen, sondern miteinander addiert. Indem der Text die verschiedenen Lesarten übereinanderlegt, werden die fremden Signifikanten in *Zettel's Traum* performativ zu vieldeutigen und komplexen poetischen Wörtern gemacht.

Dies gilt es nun im Detail nachzuweisen. Die drei Episoden, in denen die Sprache von Tsalal und das Wort *Anamoo-moo* eine wichtige Rolle spielen, werden dabei in umgekehrter chronologischer Reihenfolge besprochen, da sich die ersten beiden Szenen nur vor dem Hintergrund der letzten vollständig verstehen lassen.

Nachdem also bereits früher in der Handlung einige Andeutungen zur Sprache von Tsalal gefallen sind, wird Daniel Pagenstecher in dieser letzten Szene von Paul und Wilma Jakobi ausdrücklich darum gebeten, seine Erkenntnisse zu dieser Sprache

ausführlich darzulegen, da diese im Zuge ihrer Übersetzungstätigkeit bislang zu keiner sinnvollen Interpretation der einzelnen Wörter gelangt sind. Strukturell hat die Episode dabei im narrativen Gefüge die Funktion einer initialen Probe, mit der Daniel Pagenstecher seine vorzügliche Eignung als Exeget von Edgar Allan Poe beweisen soll, um damit für seine weiteren Theorien und Interpretationen Glaubwürdigkeit zu erlangen.<sup>318</sup>

Als argumentative Gegnerin Pagenstechers wird dabei die französische Psychoanalytikerin Marie Bonaparte (1882–1962) präsentiert, deren Buch *Edgar Poe, Étude psychanalytique* (1933),<sup>319</sup> eine psychoanalytische Untersuchung der Werke Poes, in *Zettel's Traum* einen wichtigen Bezugspunkt darstellt.<sup>320</sup> Gleich zweimal wird ein Exzerpt aus diesem Buch zitiert, in dem Bonaparte eine inhaltliche Deutung der Wörter der Sprache von Tsalal als unmöglich bezeichnet und ausdrücklich verlangt, auf eine Interpretation zu verzichten:

I do not purpose to interpret the various cries of these natives of the black isle which flows with rivers of blood. To do that, we should need Poe's own associations, and these no one can supply. All we can say is that words like *Anamoo-moo*, *Lama-Lama* and other wild cries, remind us of infant babble.<sup>321</sup>

---

**318** In der Sekundärliteratur zu Edgar Allan Poe stellt sich die prinzipielle Frage nach dem korrekten interpretativen Umgang mit den Wörtern der Sprache von Tsalal. Der ostentative Geheimnis-Charakter dieser Wörter wirkt, in Verbindung mit der angehängten *Note*, als eine gezielte Provokation der Interpret:innen dieses Werks, spekulative Deutungen und Übersetzungen dieser fremden Wörter vorzunehmen. Die Forschung zum *Pym* hat diverse Deutungen für jedes einzelne der Wörter vorgeschlagen. Es findet sich jedoch auch das Argument, dass aus der gezielt hervorgebrachten Unverständlichkeit der Wörter der Sprache von Tsalal ein Interpretationsverbot abzuleiten sei. So vertritt der Herausgeber des Stellenkommentars der aktuellen historisch-kritischen Ausgabe der Werke Poes mit Blick auf die divergierenden und vielfach wenig überzeugenden Interpretationen die Auffassung, es sei kein Sinn zu finden, wo Unsinn beabsichtigt ist (Pollin 1981, 1,318).

**319** Bonaparte 1933; Schmidt zitiert allerdings aus der in London bei Imago erschienenen englischen Übersetzung des Buches: Bonaparte 1949.

**320** Pagenstechers Haltung zu Marie Bonaparte, Prinzessin von Griechenland und Dänemark, der hochadeligen Freud-Schülerin und Autorin, ist ausgesprochen negativ, er arbeitet sich an »MB« regelrecht ab. Allein wegen ihres Geschlechts wird ihr abgesprochen, einen männlichen Literaten literaturwissenschaftlich oder -psychologisch einer Analyse zu unterziehen (ZT 22–23) Dieses Ressentiment scheint sich dadurch zu begründen, dass Marie Bonaparte letztlich genau das Pagenstecher'sche Projekt bereits vorweggenommen hat: ihr Buch ist eine Psycho-Biografie von Edgar Allan Poe auf der Basis seiner literarischen Schriften (Bonaparte 1949; Argument bei Dietz 1993, 27; vgl. auch die Studie von Köhler 1994 zur literarischen »Tiefenhermeneutik«).

**321** Bonaparte 1949, 338 Ich zitiere hier die englische Übersetzung des Textes, auf die sich auch Schmidt stützte (vgl. Gätjens und Jürgensmeier 2003, 409).

Bonaparte begründet ihre hermeneutische Zurückhaltung damit, der Interpretin seien die idiosynkratischen Assoziationen von Edgar Allan Poe zu diesen Wörtern nicht mehr zugänglich. Dieses methodologische Caveat erklärt sich bei Bonaparte mit Blick auf das klassisch freudianische Prozedere, das von der mündlichen Gesprächssituation zwischen Therapeutin und Patient ausgeht. Dabei ist für die Deutung eines Traumes der manifeste Trauminhalt an sich nicht hinreichend; vielmehr werden auch die im Gespräch hervorgebrachten freien Assoziationen des Patienten entscheidend zu dessen Deutung herangezogen.

Wilma Jakobi macht sich das Zitat zu eigen und formuliert volle Zustimmung. Damit weist sie Daniel Pagenstechers Behauptung zurück, über eine inhaltliche Deutung der Sprache zu verfügen. Pagenstecher insistiert auf seinem Standpunkt, und nimmt den Einspruch zum Ausgang, das angeblich Unmögliche zu beweisen und eine Deutung der verschiedenen Wörter der Sprache von Tsalal vorzulegen. Dazu formuliert er eine allgemeine Theorie, gemäß der die Sprache von Tsalal »ein, absichtlich leicht=korrumpiertes, Hebräisch; versehen mit den reduplizierenden Endungen der Südsee-Sprachen« ist (ZT 31 l).<sup>322</sup> Mit diesem Verweis auf die hebräische Sprache glaubt Pagenstecher über den fehlenden Schlüssel zu verfügen, der die Rekonstruktion der Bedeutung der fremden Wörter erlaubt. Damit verkoppelt er die unverständlichen Signifikanten mit dem ausgebauten sprachlich-kulturellen Lexikon der hebräischen Sprache und kann diese Formen damit auf eine festgelegte Bedeutung zurückführen. Indem er darauf verweist, dass erstens die hebräischen Wörter verfremdet seien und zweitens unterstellt, die Endsilben seien einer Reduplikation – d. i. die Wiederholung einzelner Silben in einem Wort, wie sie für polynesischen Sprachen typisch ist – unterzogen worden, verschafft sich Pagenstecher eine große interpretatorische Freiheit bei der Zuordnung der unverständlichen Wortkonstruktionen aus der Sprache von Tsalal zu bekannten hebräischen Wörtern.<sup>323</sup>

---

**322** Eideneier 2004, 122 stellt es generell infrage, dass Schmidt während seiner Übersetzungsarbeit am *Pym* zu dieser These gelangt sei, um sie in *Zettel's Traum* zu verwenden, da es in Wahrheit »der von Schmidt nicht erwähnte Sydney Kaplan« (vgl. Kaplan 1960, XVII–XVIII) gewesen sei, der längst dargelegt habe, »dass die Namen der Tsalal-Einwohner hebräisch seien und dass die ungezügelter Insel-Bevölkerung eine Art Hebräisch spreche«, was jedoch durch Ridgely 1970 vehement bestritten worden sei. Mit Blick darauf, dass sich Kaplans Buch nicht in Schmidts Bibliothek befindet und sich in Schmidts Schriften auch sonst keine Hinweise darauf finden, erscheint Eideneiers Schlussfolgerung vorschnell; es ist genauso plausibel, dass Schmidt die Hebräisch-These unabhängig von Kaplan entwickelt hat.

**323** Die deutliche Scheidung zwischen Schwarz und Weiß, zwischen Schatten und Licht erinnert an stark dualistische metaphysische Systeme wie den Manichäismus und die Gnosis, die zwischen der guten Seele und dem bösen Geist unterschieden. Die Poe-Forschung selbst präsentierte bereits gnostische Deutungen der Farbensymbolik zum *Pym*. Unabhängig davon ist die Gnosis für Schmidts

Angesichts des allgemeinen Geltungsanspruchs dieser These folgt die Notwendigkeit, jedes einzelne Wort nach dem vorgeschlagenen Verfahren zu erläutern. Um das Wort ›Anamoo-moo‹ zu erläutern, zitiert Daniel Pagenstecher aus der biblischen Völkertafel, in der unter anderem das Volk der ›Anamim‹ erwähnt wird (Gen. 10,13).<sup>324</sup> Pagenstecher kommentiert, zu ›Anamim‹ könne man, »in jedem besseren ›Bibellexikon‹, lesen : ›Wahrscheinlich soviel als NORDLAND‹« (ZT 30 l).<sup>325</sup> Nach demselben Prinzip werden auch die Wörter ›Tsalak‹, ›Tekeli-li‹ und ›Lama=Lama‹ auf hebräische Begriffe zurückgeführt. Hinter dem Namen der schwarzen Insel ›Tsalak‹ verstecke sich hebräisch ›Zalmon‹ mit der Bedeutung »dunkel; schattig« (ZT 31 l), während ›tekeli=li‹ aus hebräisch ›tekeleth‹ gebildet sei, was »LUTHER grundsätzlich=falsch mit ›gelb, hellgelb, Gelbwerk, gelbe Seide‹ zu übersetzen pflegte«, wo es sich doch um die »hellste=strahlendste« der hebräischen kultischen Farben handle (ZT 31 l). In beiden Fällen will die Interpretation dabei eine größere Plausibilität gewinnen, indem sie sich in die Farbsymbolik von Poes Erzählung eingliedert: Tsalak wird als schwarze Insel beschrieben, während das Wort ›tekeli=li‹ bereits im englischen Text ostentativ mit der Farbe Weiß in Verbindung gebracht wird.<sup>326</sup>

Die philologische Exaktheit des Vorgehens<sup>327</sup> und die Erklärungskraft der Resultate erwecken den Eindruck einer gewissen Glaubwürdigkeit. Auch finden sich in

---

eigenes Denken und seine Schöpfungsablehnung zentral. Sie verbindet das Frühwerk (siehe *Leviathan* oder auch *Aus dem Leben eines Faunes* mit dem ausführlichen Zitat aus Irenäus' Darstellung der Valentinianischen Gnosis) mit seinem Spätwerk; dazu Noering 1982; Dunker 1994, 140–150; Jenrich und Süselbeck 2000, 131–160; Jurczyk 2010, 106–109; Eideneier 2004, 113.

**324** Schmidt zitiert die Genesis nach Gunkel 1910, 89. Vgl. dazu den Eintrag »Anamim« im Bibelwörterbuch von Guthe 1903, 31: »ein zu Aegypten gerechnetes Volk Ge 10 13, in dem man die Delta-bewohner (Knobel) oder Semiten im ö Delta (Ebers) vermuthet hat« (Beide Bücher finden sich in Schmidts Bibliothek, Gätjens und Jürgensmeier 2003, 13 resp. 522).

**325** Die rechte Spalte liefert dazu mit philologischer Gewissenhaftigkeit den korrekten bibliografischen Verweis auf das fünfbandige »Bibel-Lexikon« von Daniel Schenkel, aus dem die Passage wörtlich übernommen wurde: »**Anamim**, wahrscheinlich soviel als Nordland, ein Völkernamen (1 Mos. 10,13, 1 Chron. 1,11), der sonst in der Bibel nicht weiter vorkommt. Es sind vermutlich die Bewohner Nordägyptens (des Delta) darunter zu verstehen« (Schenkel 1869, 1,129, Herv. i. O.).

**326** Dass dieser Bezug bei Schmidt intendiert ist, zeigt Zettel 709, der unter der Überschrift »Tekelli« zunächst auf »Luther's Übersetzungsfehler« hinweist und, durch einen waagrechten Strich abgetrennt, festhält: »= Helle : dies der Schrei der Vögel« (Zettelarchiv 2002–2012, Nr. 709).

**327** Wie Edgar Allan Poe seine Kenntnisse der hebräischen Sprache erlangte, wird biografisch mehr schlecht als recht begründet, indem auf seine Beschäftigung mit der Frage des Verbleibs der 12 verlorenen Stämme Israels verwiesen wird; Pagenstecher spekuliert darüber, Poe habe bereits früh Joseph Smiths *Book of Mormon* (Erstveröffentlichung 1830) rezipiert; die spezifischen Wortkenntnisse werden auf Poes Bekanntschaft mit dem nordamerikanischen klassischen Philologen Charles Anthon (1797–1867) zurückgeführt: »wó=hér hatte POE seine ganzen Nicht=Kenntnisse im

der anglo-amerikanischen Poeforschung vergleichbare Deutungsversuche,<sup>328</sup> die vor dem Hintergrund der spekulativen Andeutungen zur Hieroglyphik im Anhang des *Pym* entstanden sind. Trotz alledem handelt es sich bei all diesen Deutungsvorschlägen um steile Thesen, die sich wilder Übersetzungsoperationen bedienen und in ihrem hermeneutischen Gehalt im Sinne einer Exegese des Texts fragwürdig sind. Als literarische Fiktionen hingegen sind sie ungemein kreativ.

Wie wild die Übersetzungen sind, die diesen Ableitungen zugrunde liegen, und wie virtuos in *Zettel's Traum* Wörterbücher eingesetzt werden, um in der etablierten kulturellen Enzyklopädie Verwirrung zu stiften, zeigt sich besonders am Beispiel des Worts ›Lama-Lama‹. Dieses Wort bedeute ›Fleisch‹, so erklärt Pagenstecher, genauer »vielphil Fleisch« (ZT 31 l). Er begründet dies, indem er ausführt, die biblische Stadt Bethlehem heiße eigentlich »Beit=*Lahem*‹ gleich ›Fleisch=Haus‹, woraus er implizit ableitet, dass hebräisch ›lahem‹ Fleisch heißen müsse. Stärker noch als in den vorhergehenden Beispielen ist es bei diesem wilden Übersetzungsprozess fragwürdig, wie Daniel Pagenstecher von ›Lama=lama‹ auf ›lahem‹ schließt. Vor allem aber lautet die tatsächliche Bedeutung des hebräischen Worts *lékhem* (לֶחֶם) nicht ›Fleisch‹, sondern ›Brot‹.<sup>329</sup> Die Übersetzung des Stadtnamens ist nur dann korrekt,

---

Hebräischn=etc?« : »Von CHARLES ANTHON –« (versetzte er ohne zu zuckn)« (ZT 32 l); Dazu präzisiert Sangmeister 1999, 11: »Poes Quelle hierfür war nicht direkt, wie Pagenstecher/Schmidt vermutet der Altphilologie Charles Anthon (1797–1867), den Poe am 27. Mai 1847 brieflich um linguistische Auskünfte gebeten hatte, sondern das zuerst 1810–1812 in Leipzig erschienene, zweibändige »Hebräisch-Deutsche Handwörterbuch [...], das Edward Robinson unter dem Titel »A Hebrew and English Lexicon of the Old Testament« (Boston 1836) ins Englische übersetzt hatte und das auf Seite 866 f. der amerikanischen Ausgabe das im Äthiopischen wurzelnde hebräische Lemma ›tsalam‹ (›schattig, obskur, dunkel, Dunkelheit‹) verzeichnet.«

**328** Tatsächlich gibt es auch vonseiten der literaturwissenschaftlichen Poe-Forschung einzelne Stimmen, die eine *lectio hebraica* der Sprache von Tsalal propagieren. So schreibt Wilson 2003, 207: »The word ›Tsalal‹ itself recalls the Hebrew word for ›shadow‹, da die schwarze Insel in einer gnostischen Allegorie im scharfen Gegensatz zum weißen Pol stehe; während Irwin 2016, 232 den Laut ›Tekeli-li‹ auf das biblische Menetekel (Daniel 5,25) bezieht, dies jedoch auch als eine gezielte Versuchung von Seiten Poes für die Interpreten reflektiert: »in carrying out a philological examination of the word Tekeli-li, we may find ourselves in the opposite situation of imposing a meaning upon a group of phonemes that have no more inherent significance than the sound of a bird's cry. Yet if this willed self-projection of significance, this making of meaning, is what Poe is luring us to, he must have, in order for the trick to work, a specific pitfall in mind, a particular resemblance that he is encouraging us to impose upon the word in the act of interpretation.«

**329** Die beiden Wörter *lékhem* und *lahm* lassen sich auf eine gemeinsame etymologische Wurzel zurückführen, die schlicht *Essen* bedeutet, eine Bedeutung, die sich im Hebräisch der Bibel und in poetischen Kontexten noch findet. In Pagenstechers Fall scheint jedoch alles dafür zu sprechen, dass er die arabische Form (*Beit lahm*) als hebräische (*Beth lekhem*) ausgibt und dann entsprechend

wenn man das verwandte arabische Wort *lahm* (لَحْم) zugrunde legt, was tatsächlich Fleisch bedeutet.<sup>330</sup> Pagenstecher übersetzt, entgegen seiner Ansage, nicht aus dem Hebräischen, sondern aus dem Arabischen: Er verursacht beim erneuten Gebrauch seines Bibellexikons gezielt eine Verwirrung der Sprachen.<sup>331</sup>

Trotz des apodikthischen Tons, in dem These und Deutungen vorgetragen wurden, sind die Wörter der Sprache von Tsalal mit hebräischen Formen nicht identisch, sondern verfügen nur über mehr oder weniger große Ähnlichkeiten mit diesen. In vielen Fällen ließen sie sich genauso gut auch zu anderen Wörtern dieser Sprache stellen. Dies zeigt sich daran, dass im Kontext der Passage weitere hebräische Wörter mit gewissen Ähnlichkeiten zu Wörtern der Sprache von Tsalal herumspuken. So wird Pagenstecher direkt im Anschluss an die vorliegende Szene wegen seiner Zeichendeutungskünste mit dem biblischen Daniel verglichen, da er das »Menetekeln nich lassen« könne. Damit verweist *Zettel's Traum* auf die biblische Urszene des wilden Übersetzens. Angespielt wird darauf, wie der Prophet Daniel König Belsazar die sprichwörtliche Schrift an der Wand vorliest, die Worte »Mene mene tekel u-parsin«. Diese legt er ihm anschließend und übersetzend aus: »Tekel, das ist, man hat dich auf der Waage gewogen und zu leicht befunden.« (Dan 6,25–27) Da diese Auslegung auf mehreren hebräischen *puns* beruht, wird Daniel damit zum direkten Vorgänger Pagenstechers erklärt. Zugleich wird vom Wort ›tekel‹ aber gefragt, ob es »beim=POE« nicht auch »mit drin hängen« könnte (ZT 33 m); davon abgeleitet taucht auch das englische Wort *tekelite*, ›Schuldner‹ im Text auf.<sup>332</sup> Damit werden implizit weitere hebräische Lesarten für *tekeli=li* in den Text integriert.

---

übersetzt. Bethlehem liegt im Westjordanland, das bis 1967 von Jordanien annektiert war, die arabische Form ist also sogar die politisch naheliegende.

**330** Diese Beobachtung habe ich bereits in meinem Vortrag »Übersetzungsfehler: Ein poetisches Verfahren bei Arno Schmidt« vom 6.10.2018 formuliert, vgl. Trösch 2022b, 158.

**331** Wie diese – absichtliche? – Verwechslung zustande gekommen ist, zeigt ein weiterer Blick in das ›Bibel-Lexikon‹ von Schenkel, wie es der Hinweis in der rechten Marginalie nahelegt: »(Schenkel 1,426;« ZT 31). Darin ist die Rede vom »Städtchen Bethlehem, ›Brothaus‹, jetzt Beitlahm ›Fleischhaus‹ genannt«. Mit ›jetzt‹ meint der Autor des Lexikons, das 1869 erschienen ist, natürlich das zeitgenössische Palästina mit seiner arabischsprachigen Bevölkerung unter der Herrschaft des Osmanischen Reichs; er bezieht sich also auf die arabische und nicht auf die hebräische Version des Ortsnamens (Schenkel 1869, 1,426).

**332** Eine solche Lesart wird mit Blick auf Edgar Allan Poes ›Schulden‹ ausdrücklich erwogen; eine Glosse in der rechten Spalte erläutert den Zusammenhang: »(a tekelite = ›a defaulting debtor‹, P1)«. Dass die Gleichsetzung von Mene-›Tekel‹ und ›tekeli=li‹ intendiert ist, zeigt sich daran, dass an späterer Stelle ausdrücklich davon die Rede ist, dass im »UrText ›tekel(ili)‹« stehe (ZT 866 m).

Diese beiden Lesarten<sup>333</sup> und viele weitere Deutungsmöglichkeiten für die Wörter der Sprache von Tsalal finden sich in den Zettelkästen zu *Zettel's Traum*.<sup>334</sup> Dies zeigt, wie vielseitig und breit gestreut die hebräischen Wörter sind, die Arno Schmidt zur Übersetzung der Sprache von Tsalal prinzipiell erwog. Daneben finden sich, insbesondere in den Marginalien von *Zettel's Traum*, Übersetzungen und Deutungen der Wörter in diverse andere Sprachen.<sup>335</sup> Evident wird dies in den Erwägungen, ob für die Erfindung des Worts *tekeli-li* nicht vielleicht auch der klangvolle Name des ungarischen Freiheitskämpfers Imre Thököly (1657–1705) einen Einfluss gehabt haben könnte, da Poes Mutter, die Schauspielerin Elizabeth Arnold Poe, mehrfach in Theodore Hooks Theaterstück *Tekeli: Or, The Siege of Montgatz*<sup>336</sup> mitspielte, als Edgar Allan noch ein kleines Kind war. Formuliert wird die These, es handle sich bei *tekeli-li* auch um eine Reminiszenz an die längst abgesunkene Erinnerung des Laut-eindrucks, wie die Schauspieler »die weißen Umhänge schwingen & dazu tokayern ›Thököly!‹ brällen« (ZT 35 l).<sup>337</sup> Hierbei handelt es sich nicht um ein Übersetzen im

**333** Zettel 725 verzeichnet das englische Wort »Tekelite« als »a faulting debtor«, eine Bedeutung, die »direkt aus d. Buch Daniel« stamme; dasselbe wird auf Zettel 762 in komprimierter Form, mit direktem Verweis auf »Tekel Daniel v 27« wiederholt (Zettelarchiv 2002–2012, Nr. 725, 762). Im Zettelkasten verzeichnet sind auch Bedeutungsvarianten von *tekelet*; wobei die zwei Exzerpte von Guthe 1903; und Schenkel 1869 das Wort nicht als hellste Farbe, sondern als »violetter Purpur« respektive »purpurblau« übersetzen (Zettelarchiv 2002–2012, Nr. 708).

**334** So erwägt Zettel 704 zunächst, »Lama=Lama [im] Pym könnte von Laban = weiß kommen«, um auf demselben Zettel sogleich auch die »Lehabim' von Genesis 13–14 (wo auch die Anamim + Patrusim vorkommen?)«, ins Spiel zu bringen (Zettelarchiv 2002–2012, Nr. 704). Auf einem weiteren Zettel werden auch die hebraisierenden »Lamaniten d. 'Buchs Mormon'« (Zettelarchiv 2002–2012, Nr. 732) als möglicher Ursprung des Worts erwogen. Diese Deutung findet ihren Weg auch in *Zettel's Traum*: »Und im ›Buch Mormon‹ sind die hochfeindlichen ›Lamaniten‹ ebenfalls durch ›dunkle Hautfarbe‹ gestraft : ein im AT, und andren Heiligen Büchern, nicht seltener Trick zur Diffamierung ›Andersdenkender‹« (ZT 32 l). Vgl. dazu auch die Ausführungen zu den ›Lamaniten‹ in Schmidts Aufsatz über *Das Buch Mormon* (BA III/4, 69–71).

**335** So finden sich für das Wort »lama=lama« neben der Deutung »Fleisch« und dem Hinweis auf die hebräischen Wörter ›Laban‹, ›Lehabim‹ und ›Lemaniten‹ auch Deutungen in anderen Sprachen: auf nordamerikanische Orts- und Eigennamen wie »Walamot, Lamazee« (= eine weitere Schicht für ›Lama=lama‹ & ›papasee!‹)« (ZT 281 r) in Washington Irvings Expeditionsbeschreibung *Astoria; Or, Enterprise Beyond the Rocky Mountains* (1836); auf das italienische Wort *lama* [di un coltello]: ›lama=lama‹ = italienisch ›die Messerklinge‹« (ZT 606 r), sowie auf das deutsche Wort »lahm« (ZT 805 m), dazu rechts: »(: LAMA=LAMA!; (Kappittl TAMERLAME‹ ...)«; erneut in ZT 908 l, wo vom »Spiel des Verfasser[s] mit dem ›lame = lähmen = paralyze?‹« / (Plus ›lama=lama & peridise‹)« die Rede ist; einmal wird aus einem ›lama=lama‹ in der linken Spalte gar das Verb [sie] »lammienterte« (ZT 1186 m).

**336** Hook 1806. Die These, der Name von Imre Thököly habe, vermittelt über das Theaterstück, Einfluss auf die Wahl dieses Worts gehabt, ist laut Sangmeister 1999, 12 in der Poe-Forschung verbreitet.

**337** »Frage: müßte das nicht, auf ein Kind, förmlich hyp=notisch (hyper=notisch) gewirkt haben, dies Geschrei & Geflatter; allüberall auf dem Theater?« (ZT 35 l).

engeren Sinne, aber gleichwohl um eine transformative Zeichenbewegung: So konstituieren die – von Pagenstecher flugs hinzu fabulierten – weißen Umhänge das Signifikat dieses vorsprachlichen Zeichens, indem sie einen lautlichen und einen visuellen Sinneseindruck, der vorsprachlich-sprachübergreifenden frühkindlichen Wahrnehmung gleich, in eine synästhetische Konjunktion setzen. Zugrunde liegt die These, dass das in Kindertagen im Geist ruminierende fremde Sprachmaterial im Erwachsenenalter an ganz anderer Stelle wieder literarisch produktiv wird.<sup>338</sup>

Während an der diskursiven Oberfläche eine autoritative Theorie formuliert wird, die nur eine Interpretation zu erlauben scheint, zeigt sich an den Rändern des Texts, dass die interpretative Beschäftigung mit diesen fremden Wörtern eine wahre Flut von verschiedenen wilden Übersetzungen hervorgebracht hat. Dabei wird nicht eine einzelne Deutung privilegiert, vielmehr wird ein Modell propagiert, in dem sich die einzelnen Lesarten in mehreren Schichten überlagern. Die fremden Wörter von Tsalal werden mehrdeutig und beginnen, ein komplexes semantisches Cluster zu bilden.

Mit den diversen Bedeutungen gerüstet, die Pagenstechers zahlreiche ›hebräische‹ Übersetzungen der Wörter der Sprache von Tsalal hervorgebracht haben, ist es möglich, in der Abfolge der ›Anamoo=moo‹-Szenen von Zettel's *Traum* einen Schritt zurückzugehen: Im Zentrum der Überlegungen steht damit eine Szene, in der Narration und Handlung unausgesprochen von den Bedeutungen der Tsalal-Wörter gesteuert werden. Es geht dabei um folgende Passage:

»HasDe übrigens bei Deiner Lektüre noch was Anmerkenswertes gefunden, Dän? – Also diese Rindviecher können Ein' wirklich *schwach* machen!«. / (Auch W besah sich den Dicken=Kohl-schwarzen kopfschüttelnd : »Hört sich aber auch frappant PYM=mäßig an, nich?«. (Mein rechter Oberarm spürte Fr). [...] / (Sie fragte) : »Ob er etwa was hät? – Was er wohl wollen mag?«. / (-) : »Er sagt : ›Die Männer aus Norden sind gekommen. Und er sagt : ›Opferfleisch!«.« / (Sonne schon gelber.)

Es handelt sich dabei um ein Sprechen in Andeutungen. Die Textpassage bleibt bei der Erstlektüre rätselhaft. Sie bedarf des Kommentars, weshalb es sich anbietet, die Sequenz Satz für Satz zu besprechen. Zunächst stellt sich die Frage: Was genau hören die handelnden Figuren? Es ist ein »Anamoo=moo« (ZT 13 l), das ganz zu Beginn des zitierten Abschnitts in der linken Spalte steht. Erst dieses Brüllen pro-

---

**338** Bei seinen Versuchen, die unverständlichen fremden Wörter mit wilden Übersetzungen auszu-deuten, greift Daniel Pagenstecher auf verschiedene klassische Loci des spekulativen Sprachdenkens zurück: mit den Spekulationen um das Wort Thököly führt er Ableitungen auf die Muttersprache zurück, während die Thematisierung des Hebräischen den Ursprachendiskurs ins Spiel bringt.

voziert die genervte Bemerkung über die »Rindviecher«, mit der sich Paul selbst mitten im Satz ins Wort fällt. Damit wird die zuvor dahinplätschernde Konversation der vier Hauptfiguren unterbrochen. Die ganze darauffolgende Konversation wird durch dieses intertextuelle Störgeräusch ausgelöst, das aus der Marginalie am linken Rand in den Haupttext eindringt.

Durch diese Laute aufmerksam geworden, beschaut man sich das Tier genauer: Der ›Dicke‹ ist ›kohlschwarz‹, was zwar zunächst eine übliche Farbe für ein Rind ist, sich aber von den schwarz-weiß gefleckten Holstein-Rindern von Schmidts literarischer Heidelandschaft – eben *Kühe in Halbtrauer* – absetzt, sodass man darin einen weiteren hintergründigen Verweis auf Tsalal erkennen kann, ist es doch die hervorstechende Eigenschaft der Natur und der Tiere auf dieser Insel, schwarz zu sein. Indem Arno Schmidt die indigene Bevölkerung von Tsalal in eine Herde von schwarzen Rindern verwandelt, wird Edgar Allan Poes offen rassistische Darstellung der dunkelhäutigen Inselpopulation in problematischer Weise fortgeführt. Die implizite Unterstellung im *Pym*, dass es sich bei den Indigenen nicht um Menschen, sondern um wilde Bestien handelt, wird durch diese Transformation explizit vollzogen. Etwas deutlicher wird, als leiser Verdacht, der intertextuelle Beiklang des Geräusches von Wilma Jakobi angedeutet, wenn diese davon spricht, das Brüllen höre sich »frappant PYM=mäßig« (ZT 13 m). Das Tier reagiert auf diese These mit einem weiteren Brüllen: »Moo : Moo!«, das die Silben des Ausgangsworts verkürzt wiedergibt (ZT 13 l). Wilmas vage Ahnung wird jedoch nicht konkretisiert, vielmehr verliert sich das Gespräch im Ungefähren.

Auf das erneute Geräusch aus der linken Spalte – das darum im obigen Zitat wiederum unsichtbar ist – folgt Franziskas besorgte Frage nach dem Wohlbefinden des Tieres, was denn genau der Auslöser dieser Unruhe sei. Nach kurzem Schweigen wird die Frage von Daniel Pagenstecher in überraschender Weise gewendet. Statt eine Vermutung darüber anzustellen, was dem Rind fehlen könnte, präsentiert er eine Deutung des Muhens, überschreibt also das onomatopoetische Wort – ein indexikalische Zeichen, das keine eigene Bedeutung trägt, sondern das anzeigt, was es hervorgebracht hat – mit weiteren, symbolischen Bedeutungen. Damit inszeniert er sich als Übersetzer zwischen der Sprache der Tiere und jener der Menschen. Zugleich tarnt er seine Ausführungen als lockere Scherze, indem er die friedlich auf der Weide grasenden Rinder mit einem Griff ins topische Gruselkabinett der Horror-Story als hinterlistig agierende Menschenfresser imaginiert. Die Männer aus Norden werden zum Opferfleisch erklärt.<sup>339</sup>

---

339 Die auffällig ›gelbe‹ Sonne, eine Anspielung auf Luthers ›falsche‹ Übersetzung von *tekeleth* erscheint als versteckter Kommentar auf die dargebotene Übersetzungsleistung.

Es bleibt unklar, wie diese Aussage zustande kommt. Daniel Pagenstecher spricht bewusst in Rätseln. Denn – und dies können tatsächlich nur jene Rezipierenden wissen, die beim Lesen von *Zettel's Traum* nicht chronologisch vorgehen, sondern regelmäßig zurückspringen – er präsentiert in dieser Szene, ohne weitere Erläuterung, die Produkte seiner wilden Übersetzungen auf der Basis der These, Tsalal sei entstelltes Hebräisch. Diese Theorie wird allerdings nicht ausgeführt.<sup>340</sup> Statt der Auslegungen und Erklärungen wird die diskursive Ebene, die in *Zettel's Traum* sonst über weite Strecken absolut dominant ist, an dieser Stelle verlassen. Statt nur miteinander zu sprechen, treten die Figuren in eine spielerische Interaktion mit ihrer Umwelt, die intertextuell überhöht wird.

Indem Daniel Pagenstecher die Produkte seiner wilden hebräischen Übersetzungen kontextuell leicht anpasst,<sup>341</sup> gelingt es ihm, den beiden einzelnen Tsalal-Wörtern ›Anamoo=moo‹ und ›Lama=Lama‹<sup>342</sup> eine kohärente Deutung abzurufen: Die Männer aus Norden, die soeben gekommen sind, werden als ›Opferfleisch‹ wahrgenommen. Im vorliegenden Kontext ist die Referenzialisierung dieser Aussage klar verständlich: Die Eindringlinge sind die spazierenden Hauptfiguren, die die Rinder auf der Weide am Schauerfeld im allerfrühesten Morgengrauen in ihrer Nachtruhe gestört haben. Zugleich aber verweist die Botschaft im intertextuellen Muhen der Rinder exakt auf die Eckpunkte der im *Arthur Gordon Pym* geschilderten Entdeckung von Tsalal: Die Besucher, die aus dem Norden zu dieser Insel in der Nähe des Südpols gelangt sind, werden von der indigenen Inselbevölkerung erst freundlich

---

**340** Der Episode, so hermetisch sie sich präsentiert, wird ein kleiner Nachtrag zugefügt: »[währenddessen] hatte P doch aufzuhorchen begonnen : ?) : »Sag ma Dän –« begann er; / –. : »Die Männer aus Nörden? –«.) / Najä; : ›Anamoo=moo‹ doch.) / Er hatte die Hände vor der Brust zusammengelegt; er begann zu strahlen : »Dän, – : hasDu etwa – ?«. / »Die Sprache von Tsalal meinsDu? – Wollte Gott es wäre nichts schwieriger.« (ZT 13 m) In dieser knappen Gesprächssequenz zwischen Paul Jakobi, bei dem der Groschen endlich gefallen ist, wird die Auflösung des Rätsels zumindest andeutungsweise vollzogen: Die »Männer aus Nörden« das ist die ›Übersetzung‹ von ›Anamoo=moo‹, denn Dän ist es tatsächlich gelungen, die Sprache von Tsalal zu entschlüsseln.

**341** Das Tsalal-Wort »Anamoo=moo« wird als Ruf der Rinder in seiner Bedeutung von einer schlichten Herkunftsbezeichnung einer Gruppe aus dem ›Nordland‹ (ZT 30 l) zu einer kompletten propositionalen Aussage ausgebaut, während für ›lama=lama« die Bedeutung »vielphil Fleisch« zum dramatischer klingenden Ausruf »›Opferfleisch!‹« konkretisiert wird.

**342** Es stellt sich allerdings die Frage, wie Daniel Pagenstecher dazu kommt, auch das Wort ›lama=lama« in seine ›Übersetzung‹ der Rinder-Laute einzubauen, es findet sich nicht in der linken Spalte. Sind in *Zettel's Traum* die Kriterien der narrativen Plausibilität (*verisimilitudo*) gültig, so muss man unterstellen, Daniel Pagenstecher habe das »? – : »Lama=Lama!« –« auf der ersten Seite (ZT 4) aktiv wahrgenommen und beziehe sich nun darauf. Eine solche Befähigung zum Querverweis wird durch Pagenstechers Namen impliziert, insofern er durch die Seiten (*pages*) stechen kann und für seine Exegesepraxis auf Passagen an anderen Stellen im Buch zurückgreifen kann.

empfangen, nach einiger Zeit aber arglos in einen Hinterhalt gelockt und fast alle umgebracht: Opferfleisch.

So werden die beiden Ebenen, die realistische der Rinder am Schauerfeld und die intertextuell-literarische der Insel Tsalal, nicht nur parallelisiert, sondern regelrecht ineinander verschränkt. Im spielerischen *Make Believe* von Daniel Pagenstecher, der sich als wilder Übersetzer der Tierlaute inszeniert, fallen nicht nur die Laute der Rinder mit den Rufen der Leute von Tsalal in eins.<sup>343</sup> In diesem spielerischen Umgang mit der Wahrnehmung werden – zumindest für den einen Augenblick der fiktionalen Umdeutung des Gegebenen – die schwarzen Rinder zur indigenen Bevölkerung und das eingezäunte Stück Weide in der norddeutschen Heide zu Tsalal, der Insel im Südmeer. Über die realistische Darstellung der Umgebung legt sich ein fantastischer Poe-Filter, der die erzählte Welt erst aus den intertextuellen Bezugnahmen heraus konstituiert und sie damit zur literarisierten Szenerie macht, die die Gruppe um Pagenstecher im frühen Morgengrauen durchschreitet. Es kommt in dieser Szene zu einer Kollision oder besser, einer Überlagerung zweier unterschiedlicher Weltmodelle: Eines mimetischen Modells, das in der narrativen Wiedergabe von Handlungen und Interaktionen in einer realistischen Szenerie besteht, und eines konstruktiven Modells, in dem die Gedanken- und Wahrnehmungsspiele der Protagonisten die literarische Welt erst formen und entwerfen. Was ist und was – in einer kleinen intertextuell grundierten Fiktion – sein könnte, fällt in der reinen Lautung des fremden Worts ›Anamoo-moo‹, das so vieles zugleich bedeuten kann, in eins. Die wilde Übersetzung der fremden Wörter wird in dieser Szene nicht theoretisch erörtert, sondern zu einem Versatzstück, das in die Textwelt integriert wird und so etwas wie Handlung ermöglicht: Ein kleines, intertextuell begründetes Stück Fiktion, das sich als Gruselgeschichte aus gibt.

Bereits in diesem Fall vollzieht sich eine weitgehende Transformation der erzählten Ontologie durch die intertextuelle Imaginationskraft. Ich möchte nun zur ersten Seite von *Zettel's Traum* zurückkehren. Dort wird, so die These, die Textwelt nicht mit Edgar Allan Poes Tsalal überblendet, sondern aus dem fremden Wort mithin erst geschaffen.

Dass die Anfänge von Arno Schmidts Erzählungen fast ausnahmslos Schöpfungsszenen darstellen, ist ein alter Topos der Forschung: »der Erzählanfang wird zur Miniatur der Erschaffung der Welt, als Wiedererschaffung der Welt in Wör-

---

343 Mit dem Begriff *Make-Believe* beziehe ich mich auf die Fiktionalitätstheorie von Walton 1990. Diese geht davon aus, dass in fiktionalen Kontexten Gegenstände in der Welt qua Imagination für etwas anderes genommen werden, als sie es eigentlich sind. Mit demselben *as if*, mit welchem Kinder eine Spielzeugpuppe so behandeln, als wäre sie echter Mensch, behandeln auch erwachsene Menschen Fiktionen, als wären sie – zumindest innerhalb des Sprachspiels – wahr.

tern«. <sup>344</sup> *Zettel's Traum* beginnt mit einem weit gespreizten Stacheldrahtzaun, <sup>345</sup> durch den die ganze Gruppe hindurchsteigt, um auf das Schauerfeld – und damit in den Text hinein – zu gelangen: Selbst ohne das »-king«, in der Mitte der Lücke mit einem »fu-« zum sexualisierten Fluch <sup>346</sup> zu ergänzen, präsentiert sich diese Konfiguration unverhüllt als Gebärvorgang, <sup>347</sup> bei dem alle vier Hauptfiguren durch den Stacheldrahtzaun in die Textwelt eintreten.

Diese Textwelt muss allerdings erst einmal konstituiert werden. Dies gilt für jeden literarischen Text, ganz gleich, wie rudimentär seine Diegese ist. Die Konstituierung der Textwelt ist im Falle von *Zettel's Traum* jedoch besonders herausfordernd, gerade weil – wie oben am Beispiel der schwarzen Katze oder Rehe gezeigt wurde – die Hauptsalte, die die von der Reflektorfigur Daniel Pagenstecher aktiv wahrgenommenen Handlungen und Gespräche enthält, gegenüber den Gegenständen der erzählten Welt, solange sie nicht aktiv ›ins Bewusstsein‹ gerufen worden sind, weitgehend blind ist. Die Kulisse wird aus der mittleren Spalte von *Zettel's Traum* verdrängt, obwohl oder vielleicht gerade, weil sie in den psychoanalytischen Theoremen von *Zettel's Traum* eine wichtige Rolle spielt, da sich darin angeblich die verdrängten sexuellen Begehren manifestieren. Das Prinzip, die erzählte Welt an die Ränder des Texts auszulagern, für *Zettel's Traum* prägend. Die erzählte Welt zeigt sich in der Hauptsalte von *Zettel's Traum* nur indirekt, in den Reaktionen der handelnden Figuren auf diese Welt. Aus diesem Grund muss sich die Schöpfung dieser Textwelt, die sich auf der ersten Seite vollzieht, in den Spalten am Rand abspielen.

All dies führt mich zurück zum seltsamen und fremden ersten Wort, das den Text in der linken Spalte eröffnet: »Anna Muh=Muh«. Nach dem ausführlichen Gang durch den *Pym* und die Parallelstellen nimmt sich der Ausruf nun nicht mehr ganz so rätselhaft aus: Was zuvor als fremder Signifikant weitgehend unverständlich

<sup>344</sup> Guntermann 1997, 108. Zur sprachalchemistischen Schöpfung der Diegese in den ersten vier Bildern von *Abend mit Goldrand*, vgl. Trösch 2016, 13–23.

<sup>345</sup> Im Stacheldraht zeigt sich eine gewisse Nähe der Verfahren von *Zettel's Traum* zur Konkreten Poesie, insofern auch die X-e, die dazu verwendet werden, ganz in ihrer Materialität als Buchstaben behandelt werden und als Sprachzeichen nicht bedeutungstragend sind. Der Stacheldrahtzaun kann beim Vorlesen nicht hörbar gemacht werden; man kann ihn nur sehen. Dabei wird die grafische Gestalt in einen ikonischen Bezug »zu den Gegenständen der Dingwelt« gesetzt. Dies ist eine Anschauung, die »die Sprache in ihrer schriftlichen Vergegenständlichung wahrnimmt« (Plöschberger 2002, 144).

<sup>346</sup> Drews 2014b, 35 deutet dies zugleich als Ausruf über den verfluchten Stacheldraht: »That fucking barbed-wire«.

<sup>347</sup> Ähnlich wird die Szene bereits knapp bei Schweikert 2001, 139 gedeutet: »Das Buch beginnt am Ursprung, bei der Geburt, dem Durchstieg durch den Stacheldrahtzaun«; vgl. zum ›Maschendrahtzaun‹ als Urszene bei Schmidt auch Schweikert 1995.

erschien, ist jetzt mit Bedeutungen überladen. Alle diese verschiedenen Lesarten des Nichtworts, die in den folgenden Szenen dem Ausruf von Tsalal abgerungen wurden, spielen implizit aber bereits an dieser Stelle im Hintergrund mit.<sup>348</sup>

Zugleich präsentieren sich die diversen paronomastischen Permutationen des Ausrufs auf der ersten Druckseite von *Zettel's Traum* – »:»Anna Muh=Muh!« –« – »:»Ana moo=moo !« – »:MUUH !« – »A=nañ : Mù!« allesamt als fremdartige Klangeignisse, die durch Interpunktion und Akzentzeichen in ihrer charakteristischen Ausdrucksweise modelliert werden. Als akustische Perzepte erregen sie – als Störgeräusche – die Aufmerksamkeit der Figuren im Haupttext und wirken auch hier auf die Handlung ein. Ohne diese Rufe würde die Aufmerksamkeit der handelnden Figuren, die eben erst auf die im Nebel liegende<sup>349</sup> leere Wiese gelangt sind, überhaupt nicht auf die Rinder gelenkt. Erst auf das zweite Geräusch aus der linken Spalte hin wird in der Hauptspalte das »Gestier von JungStieren« (ZT 4 m) registriert. Erst mit diesem Zauberwort<sup>350</sup> rufen sich die männlichen Rinder innerhalb der entstehenden Textwelt in die Existenz. Was vorher nur ein bedeutungsloser Laut, ein intertextuelles Zitat war, wird erst mit dieser Benennung zu einem bedeutungstragenden Zeichen. In einer fiktionalen Szenerie, die zu Beginn dieses Texts noch weitgehend wüst und leer ist, bringen die Laute und Wörter, wenn sie erst einmal mit Sinn gefüllt sind, performativ einzelne Objekte darin hervor. Daran knüpfen sich dann innerhalb des entstehenden Diskursuniversums von *Zettel's Traum* sogleich weitere Assoziationen an, die in den rechten Spalten zusammengetragen werden

---

**348** An der vorliegenden Stelle zeigen sich zwei Techniken der Re-Semantisierung. Bei der ersten Strategie handelt es sich um die paronomastische Verfremdung der Gestalt des Worts, das dabei so bearbeitet wird, dass seine einzelnen Bestandteile aus bedeutungstragenden Elementen bestehen. Diese Zerteilung des Worts, gehört zu den Techniken, die in *Zettel's Traum* dazu eingesetzt werden, die verborgenen »Etyms« im Schriftbild sichtbar zu machen. Indem das Wort »Anamoo=moo« in seine vier Silben zerlegt wird und diese einer orthografischen Veränderung unterzogen werden, lassen sich so die bekannten Wortbestandteile »Anna« und »Muh« freilegen, die sich danach dann jeweils einzeln analysieren lassen. Durch diesen Prozess der Zerteilung werden im vermeintlich bedeutungslosen Ausdruck selbst wieder bedeutungstragende Komponenten erkennbar gemacht; wobei diese Analyse auch auf die Semantik des fremden Gesamtworts zurückwirkt. Diese Form der dechiffrierenden Semantisierung setzt allerdings voraus, dass eine – oder mehrere – Sprachen als Schlüssel angesetzt werden, um den Signifikanten eine Bedeutung zuzuschreiben. Die zweite Form der literarischen Re-Semantisierung geht im vorliegenden Fall mit der ersten Hand in Hand: Sie erfolgt über den Kontext: im Haupttext reagieren die Figuren auf das Geräusch, und sprechen über die Rinder. Damit liegt jedoch ein intrikater Zirkelschluss vor, da es doch das Geräusch selbst ist, das seine Semantisierung durch die Figuren erst auslöst.

**349** »Nebel schelmenzüflich« (ZT 4 m).

**350** Schweikert 2001, 132 sieht im »Mu« der Kühe das verkappte Zauberwort »mutabor« aus Wilhelm Hauffs *Kalif Storch*. Wie die hohen Herrschaften im Märchen bekämen jedoch auch die Kühe »nur eine Silbe des Lösungswortes zur Rückverwandlung« heraus.

und die direkt auf die verschiedenen *Muhs* und *Anamoo-moos* reagieren. Darin vermischen sich idiosynkratisch-persönliche Erinnerungen<sup>351</sup> mit frei assoziierenden Übertragungen der Thematik ins Sanskrit und mit Exzerpten aus Spanischlehrbüchern.<sup>352</sup> In wenigen Schritten, die größtenteils durch wildes Übersetzen geleistet werden,<sup>353</sup> gelangt der Text so vom vermeintlich bedeutungslosen Nichtwort zu einer Vielzahl von Gegenständen unterschiedlichster Provenienz. Durch die dabei in den Text integrierten intertextuellen Bruchstücke wird ein dichtes Netz von Zeichenrelationen aufgespannt, die mit ihrem enzyklopädischen und multilingualen Horizont die Objekte innerhalb der Textwelt ontologisch verfestigen.

»Anamoo-moo!«, in seinen Varianten, fungiert als eine Art Zauberwort – als »Simslabor & Mutabim« (ZT 585 m) –, das alles oder nichts bedeuten kann. In seiner strategischen Platzierung ganz zu Beginn des Texts wirkt es sprachmagisch, insofern aus diesem Wort die Rinder auf der Weide erst hervorgehen. Der intertextuelle Bezug auf das Werk von Edgar Allan Poe wird damit, vermittelt über die Techniken des wilden Übersetzens, als generatives Moment für die Konstituierung der Textwelt von *Zettel's Traum* eingesetzt.

---

351 ZT 4 r: »(Als Kind hab'Ich ›Euter‹ essn müßn«.

352 ZT 4 r: »La vaca, la cabra y la oveja nos dan su leche; sagde gleich Eins auf; (aus'm DERNEHL=LAUDAN)«; dabei handelt es sich um eine »Spanisches Unterrichtswerk für höhere Schulen«, das ab den 1920er-Jahren verschiedene Auflagen erfahren hat (z. B. Dernehl, Laudan und Sáenz 1922).

353 Etwa von tsalalisch ›Anamoo=moo‹ zu deutsch ›Muh=Muh‹ (homophone Übersetzung) respektive zu ›Rind, Stier‹ und schließlich zu span. ›vaca‹ – oder aber zu sanskr. ›goloka‹, Kuhwelt.