

Julie Boldt, James Elkins, Arthur Kolat,
Tristan Narbrough, Alexander von Halem

»Seine Interpunktion ist nicht ›dudisch‹, sondern
rhetorisch«. Zur Interpretation von
Interpunktionsreihungen in *Zettel's Traum*¹

The original document [...] showed no signs of punctuation of any sort. Yet on holding the verso against a lit rush this new book of Morses responded most remarkably to the silent query of our world's oldest light and its recto let out the piquant fact that it was but pierced butnot punctured [...] by numerous stabs and foliated gashes made by a pronged instrument. These paper wounds, four in type, were gradually and correctly understood to mean stop, please stop, do please stop, and O do please stop respectively, and following up their one true clue, the circumflexuous wall of a singleminded men's asylum, accentuated by bi tso fb rok engl a ssan dspl itch ina, — Yard inquiries pointed out → that they ad bîn “provoked” ay ^ fork, of à grave Brofësor; àth é's Brèak — fast — table; ; acùtely profèššionally *piquéd*, to=introdùce a notion of time [ùpon à plane (?) sù ' ' fàç'e'] by pùnct! ingh oles (sic) in iSpace?!

JAMES JOYCE: Finnegans Wake, I/5

¹ Dän Pagenstecher sagt über Edgar Allan Poe: »Seine Interpunktion ist nicht ›dudisch‹, sondern *rhetorisch*; und *subjektiv logisch & (in)consequent*.« (Arno Schmidt: *Zettel's Traum*. BA IV/1, S. 175). Im Folgenden wird *Zettel's Traum* mit der Sigle ZT zitiert. Die Angabe der Seitenzahlen (Typoskriptausgabe/ge-setzte Ausgabe) erfolgen in Klammern.

Unsere Sommer-Lektüregruppe wurde 2018 an der *School of the Art Institute of Chicago* ins Leben gerufen. Initiiert und bekannt gemacht wurde sie vom Kunsthistoriker James Elkins unter dem Titel »Unmöglich lange und komplexe Romane mit absonderlicher Typografie: Arno Schmidt«. In den Jahren 2018 und 2019 trafen wir uns während des Sommers in einem Seminarraum in Chicago. Mit dem Auftreten von *Covid 19* verlagerte sich die Lektüregruppe ins Digitale. James warb breitflächig dafür, postete in sozialen Netzwerken mit Tausenden Followern und kontaktierte weltweit Literaturfakultäten per E-Mail. Im Juni 2021 begannen wir mit der Lektüre von Arno Schmidts ZT, was seit über vier Jahren unsere Samstagssitzungen prägt. Die Zusammensetzung der Teilnehmenden ist im Wandel – darunter Wissenschaftler:innen, Künstler:innen, Philosoph:innen, Übersetzer:innen und andere – aus Städten und Ländern weltweit: Los Angeles, Chicago, New York, Deutschland, Türkei, Indien und Japan. Wir durften unter anderem den Übersetzer John Woods, den Typografen Friedrich Forssman sowie die Schmidt-Forscher Dieter Stündel und Susanne Fischer begrüßen. Im vergangenen Jahr verfassten vier Mitglieder unserer Gruppe gemeinsam einen Beitrag zur sogenannten Panorama-Theorie Schmidts für das *Panoramic and Immersive Media Studies Yearbook*.² Gegenwärtig sammelt unsere Lesegruppe Textstellen in einem »Punctuation String Classification Spreadsheet«.³ Wir bedanken uns recht herzlich für die Möglichkeit, unsere Analyse zur Zeichensetzung in ZT dem deutschen Lesepublikum zugänglich machen zu können.

Zum Forschungsstand

Die zentrale Bedeutung typografischer Experimente in Arno Schmidts Werk – beginnend mit den *Berechnungen* (1953) – ist weithin anerkannt. In der Mehrzahl der Studien wird die Typografie jedoch auf einfache Schemata reduziert, wie sie Schmidt zuletzt in *Berechnungen III* (1956)

² Julie Boldt/James Elkins/Arthur Kolat/Daniel Weiskopf: *Panoramas as Projections of the Unconscious in Nineteenth-Century Fiction*. In: Molly Briggs, Torsion Logge & Nicholas Lowe (Hg.): *Panoramic and Immersive Media Studies Yearbook*. Berlin/Boston: de Gruyter 2024, S. 105–120; Zugriff unter der Adresse <https://doi.org/10.1515/9783111335575-006>.

³ Abrufbar unter <https://tinyurl.com/Zthyperlinks>.

formuliert hat.⁴ Dieter Stündel widmete Schmidts typografischen Neuschöpfungen mehrere Seiten und stellte fest, dass diese oft als Ersatz für längere, beschreibende Passagen fungieren; darüber hinaus können sie Handlungen und »Bewegungsrhythmen«⁵ visualisieren.

Für Volker Max Langbehn markieren Klammern, Semikola und andere typografische Zeichen vor allem »Klangbilder«, die »die Unmittelbarkeit akustischer Daten«⁶ einfangen. Andere Forscher hingegen interpretieren Schmidts Typografie primär als visuelles und sinnliches Phänomen.⁷ Der Typograf Friedrich Forssman identifiziert etwa die Interpunktionsreihenungen Schmidts als eines von mehreren typografischen Experimenten, die narrative Elemente abbilden – darunter Pausen, Fragen, Betonungen, Gesten, Rhythmen, Illustrationen sowie Spannungssituationen.⁸

Zahlreiche Studien zu ZT blenden die typografische Dimension vollständig aus – meist stillschweigend unter der Annahme, sie sei entweder selbsterklärend oder unlesbar.

⁴ Zuerst veröffentlicht am 1.6.1980 in Neue Rundschau, Heft 1.

⁵ Dieter Stündel: *Arno Schmidts Zettel's Traum*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1982, S. 42–43.

⁶ Volker Max Langbehn: *Arno Schmidt's Zettel's Traum: An Analysis*. Rochester: Camden House 2003, S. 78. Langbehn bemerkt das »Paradox«, dass Schmidt sich genau in dem Moment, als das Schreiben nach Friedrich Kittlers Argumentation als ein Medium unter anderen auftrat, an die Schreibmaschine band. »Wie Kittler überzeugend darlegt, ist es gerade dieser Einsatz von [...] technologischen Medien, der Schmidts Wunsch, die Materialität des Klangs selbst zu erfassen, verunmöglicht«.

⁷ Siegbert Praver: »*Bless Thee, Bottom! Bless Thee! Thou Art Translated*«. *Typographic Parallelism, Word-Play and Literary Allusion in Arno Schmidt's Zettel's Traum*. In: W. D. Robson-Scott (Hg.): *Essays in German and Dutch Literature*. London: Institute of Germanic Studies 1973, S. 167. Praver erwähnt u.a. »komplexe Eindrücke von Licht und Landschaft« sowie »Bewegung von Luft und Temperatur«.

⁸ Friedrich Forssman: *Arno Schmidt. Zettel's Traum: Neun Seiten aus der gesetzten Fassung mit Kommentaren und zwei Reproduktionen aus dem Typoskript*. Darmstadt: Suhrkamp 2010, S. 10. In diesem Beispielheft identifiziert Forssman außerdem folgende Typen von Experimenten: Parallele Handlungen, Schreibweisen, Gleichheitszeichen, Kolumnenwechsel, Untrennbares, Etymen, Ramifikationen, Interpunktionsreihenungen, Sonderzeichen, Abbildungen, Grafiken und Satzzeichen.

In diesen Einschätzungen herrscht weitgehende Einigkeit darüber, dass Schmidts Typografie Teil seines übergeordneten realistischen Projekts ist, in dem mimetische Genauigkeit viele Ausdrucksformen annehmen kann – und mitunter jenseits konventioneller Sprachsysteme angesiedelt ist. Doris Plöschberger hat untersucht, inwiefern Schmidts typografisches Verfahren seinem generellen Interesse an der Welt-Darstellung dient – sei es durch Sprache oder durch Bild. Sie verweist auf Schmidts Eigeninterpretation, wonach ZT ein »Gobelin wenn Sie so wollen« sei, und betont, das Werk sei »als *Anschaungsobjekt* zu begreifen«⁹. In diesem Sinne lassen sich die typografischen Erfindungen teils als optische, teils als rhythmische, akustische, gestische oder affektive Mittel begreifen – stets jedoch im Dienst eines präziseren Realismus.¹⁰

Ein gemeinsamer Nenner vieler Deutungen besteht in der Auffassung, Schmidts typografische Verfahren folgten keinem durchgängigen System. John E. Woods bemerkte einmal, dass er »trotz [Schmidts] Bezeichnungen einer minutiös durchkomponierten Zeichensetzung [...] keinerlei wirkliche Stringenz erkennen« könne.¹¹ Am entgegengesetzten Ende des Spektrums steht Forssman, der Schmidts Interpunktionsgebrauch in ZT als hochgradig repetitiv und systematisch – jedoch niemals als beliebig beschreibt.¹²

Wir vertreten die Auffassung, dass Schmidts Typografie kein vollständig ausdifferenziertes Zeichensystem im Sinne einer Sprache darstellt, jedoch Elemente sprachlicher Systematik enthält. Es handelt sich um eine Form von »Systematizität«: wiederkehrende Strukturen und gestalte-

⁹ Doris Plöschberger: »...*hundert Details...und...doch kein Bild von dem Gesamten...*«: *Zum Verhältnis von Schrift und Bild in Arno Schmidts Zettel's Traum*. In: Jörg Drews und Doris Plöschberger (Hg.): *Starker Toback, voller Glockenklang: Zehn Studien zum Werk Arno Schmidts*. Bielefeld: Aisthesis 2001, S. 145; Plöschberger bezieht sich auf Schmidts Aussagen in *Vorläufiges zu Zettels Traum*. Frankfurt/M: Fischer, 1977, S. 3; Hervorhebung im Original.

¹⁰ Dieter Stündel, *Arno Schmidts Zettel's Traum* (wie Anm. 5), hier S. 43 u. S. 90; Doris Plöschberger, »...*hundert Details...*« (wie Anm. 9), hier S. 142.

¹¹ John Woods: Translator's Introduction. In: *Arno Schmidt, Collected Novellas, Collected Early Fiction 1949–1964*. Vol. 1 Normal: Dalkey Archive 1994, S. XIV. Woods äußerte außerdem, dass viele von Schmidts typographischen Passagen gesprochene Worte darstellen, die »er nicht ausschreiben wollte« (Persönliche Mitteilung an James Elkins, Berlin 2015).

¹² Friedrich Forssman im Gespräch mit der Arno-Schmidt-Lesegruppe am 24. Mai 2025.

rische Strategien, die es lohnend machen, innezuhalten – so wie wir es tun – und zu versuchen, jede einzelne Instanz wortloser Typografie zu lesen oder zumindest visuell zu erfassen. Besonders die Zeichensetzung erweist sich als interpretativ ergiebig, da sie häufig eine komplexe Vielfalt an Referenten offenbart – und dies auf ebenso vielschichtige Weise. Diese Praxis entspricht nicht dem klassischen Verständnis eines mimetischen Realismus, in dem der Autor bemüht ist, die Welt möglichst detailgetreu abzubilden. Ein Aspekt von Schmidts Mimesis besteht vielmehr darin, Interpunktion ikonisch einzusetzen: als grafisches Mittel zur Abbildung narrativer Elemente – als ein Set abstrakter Zeichen, das Visualität nachbildet. Diese visuelle Mimesis ist jedoch nur eine von mehreren Funktionsweisen seiner Interpunktionsreihungen.

Schmidts typografische Experimente veranschaulichen die fragmentarische, nicht-lineare Struktur menschlicher Wahrnehmung durch ein komplexes Zusammenspiel überlappender Modi. Die Typografie fungiert hier nicht als bloße Ornamentik oder formale Spielerei, sondern als Mittel der Welterfassung – sie visualisiert, rhythmisiert, gestikuliert und moduliert Bedeutung auf mehreren Ebenen zugleich. Letztlich ist das typografische System in ZT konsistent genug, um besondere Aufmerksamkeit zu verdienen, aber nicht konsistent genug, um als durchgehend entzifferbar oder gar lesbar im konventionellen Sinne zu gelten.

Arbeitsklassifikation

Das von uns verwendete System konzentriert sich auf die Satzzeichenketten in ZT. Dabei handelt es sich um Reihungen überwiegend normativer Satzzeichen und diakritischer Zeichen, die auf erfinderische Weise eingesetzt werden, um Elemente der Erzählung darzustellen. Diese Ketten werden oft mit anderen typografischen Experimenten kombiniert, etwa mit grafischen Reproduktionen am Rand oder Zeichnungen, die durch Manipulation der Schreibmaschine entstehen. Während manche von Schmidts Experimenten, wie etwa Marginalzitate, eher vom Narrativ wegführen, übernehmen die Satzzeichenketten häufig eine im Wesentlichen erzählerische Funktion. Ähnlich wie die umgebenden Dialoge sind sie hochgradig allusive Fragmente, die mitunter völlig eindeutig, ein anderes Mal jedoch nur auf der reizvollen Schwelle zur Lesbarkeit angesiedelt sind.

Von seinen theoretischen Ansätzen bis zur Orthographie, vom Satzbild bis zur Interpunktion bedient sich ZT elaborierter und idiosynkratischer Verfahren, die von einer einzigen Person erdacht wurden, die frei war, ihre eigenen Regeln zu befolgen oder zu brechen. Dennoch lassen sich die Satzzeichen grob in drei Kategorien gliedern:

- ♦ Satzzeichen (in unserer Arbeitsgruppe auf Englisch »marks«), wie Punkt, Komma, Doppelpunkt, Semikolon, Fragezeichen, Ausrufezeichen etc.,
- ♦ Kombinierte Satzzeichen (in unserer Gruppe »units«): kleinere Gruppen von Satzzeichen,
- ♦ Satzzeichenketten (in unserer Terminologie »strings«): längere Abfolgen von Satzzeichen und/oder Einheiten.

Als Leserinnen und Leser, die in einem gegebenen Abschnitt von ZT auf eine Verteilung von Zeichen, Einheiten und Ketten stoßen, können wir uns zunächst zwei Fragen stellen: Welche Art von Phänomen wird hier dargestellt und auf welche Weise?

Erste Szene

Schmidt eröffnet die Szene zu Beginn des Romans mit zwei Linien mit der Schrifttype »x«, um einen Stacheldrahtzaun nachzubilden. In der Mitte weiten sich die Linien, so als hielte jemand sie auseinander, damit eine andere Person hindurchschlüpfen kann. Mit dem Einsetzen der Erzählung wird die Leserin/der Leser unmittelbar mit Satzzeichenketten konfrontiert. Einige Zeilen weiter richtet sich Wilma an Dän, der gerade die Drähte für sie auseinanderhält, und sagt etwas über die vergangene Nacht, bevor sie sich selbst unterbricht, um Dän zu mustern. Danach folgt eine erste Satzzeichenkette (4/11, siehe *Abb. 1*, oben rechts), auf die Paul mit dem englischen Satz »Singularly wild place –« reagiert. Diese Satzzeichenkette lässt sich fünffach deuten:

Grundbedeutung durch Position im Text: Sie markiert Dauer. Das ist der Moment, in dem Wilma Dän mustert, bevor sie durch den Draht hindurchtritt – und zugleich der Moment, in dem Paul mit einer Anspielung

auf mehrere Erzählungen Poes das »Schauerfeld« als würdig für eine Poe-Geschichte weiht.

Abfolge von Ereignissen: Da zumindest eine kurze Pause stattfinden muss, steht die Interpunktion wohl auch für die Gesten zweier Menschen, die einander ansehen.

Typographische Bildlichkeit: Weil die Lesenden bereits darauf vorbereitet sind, dass die Schreibmaschinentypen auch zur Bildproduktion dienen, wecken die Gedankenstriche hier zugleich die Assoziation an Zaundrähte. In diesem Fall erweckt die Krümmung des Fragezeichens die Vorstellung eines Körpers, der sich bückt, um zwischen den Drähten hindurchzuschlüpfen (wie auf dem Foto). Der Schrägstrich kann dann das Wiederaufrichten des Körpers nach dem Überschreiten der Schwelle markieren.

Mimetische Andeutung: Die Krümmung und die Neigung könnten auch Pauls Mund im Moment des Nachdenkens und Murmelns darstellen.

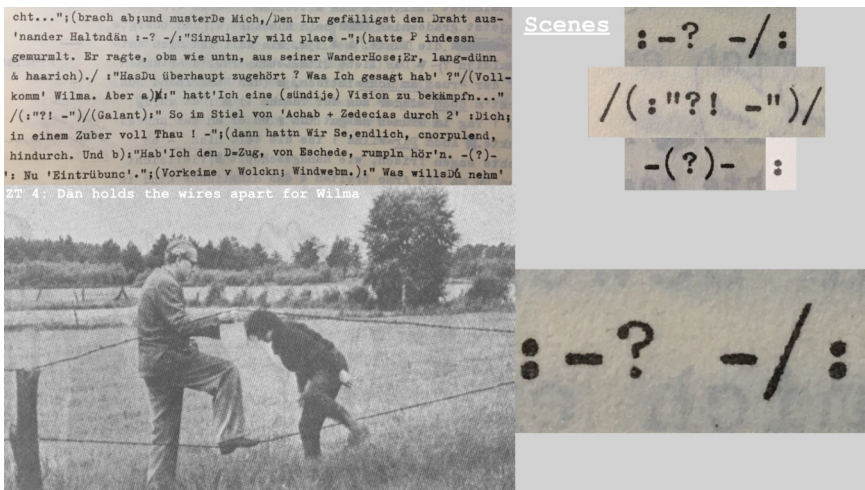


Abb 1. [full resolution images are available at <https://tinyurl.com/Zthyperlinks>]

Innere Perspektive: Schließlich könnte diese Interpunktionseinheit auch für Däns Innenleben stehen, oszillierend zwischen Wilmas prüfendem Blick und Pauls Beschwörung der unheilvollen Atmosphäre von Poes fiktiver Welt.

Wenig später wirft Wilma Dän vor, ihr nicht zugehört zu haben. Er entschuldigt sich mit zwei Begründungen: »a) hatt'Ich eine (sündige) Vision« zu bekämpfen...« / (: » ?! – «)« [...] »Und b) : »Hab'Ich den D=Zug, von Eschede, rumpln hör'n. – (?) – « (4/11). Auch hier entfaltet die Interpunktion mehrere Bedeutungsdimensionen. Die zitierte Zeichenfolge (4/11, *Abb. 1*, zweite Kette von oben rechts) kann mindestens drei Dinge bedeuten:

- ♦ Däns sündige Vision während des Moments, in dem Wilma ihn musterte – nämlich sie selbst in einem »Zuber voll Thau«,
- ♦ Däns Rückerinnerung an eben jene Vision und seine gedankliche Verarbeitung, oder
- ♦ Eine andere Geste oder mimische Regung. Die exakte Bedeutung bleibt letztlich unbestimmbar.

Die nächste Satzzeicheneinheit jedoch führt die Lesenden zu einer der stabilsten, systematischsten und standardisertesten Formen von Schmidts Satzzeichenketten: dem ausgelassenen Dialog, der nur durch ein Fragezeichen in Klammern gekennzeichnet ist (4/11, *Abb. 1*, dritte Kette von oben rechts). Variationen dieser Zeichenfolge werden oft von Aulassungspunkten eingeleitet, gefolgt von einem Bindestrich (*Abb. 2*). In der oben beschriebenen Situation lautet die Frage: »Wie wird das Wetter heute?«, wie aus dem Kontext erschlossen werden kann.¹³

¹³ Weitere Beispiele für die Artikulation von ausgelassenen Dialogen finden sich im verlinkten Foliensatz <https://tinyurl.com/Zthyperlinks>.

Omitted Questions

ZT 4	... (?) - :	ZT 603	... " (: ?) - : "	ZT 983	... (: ?) -
ZT 4	- (?) - :	ZT 604	... (: ?) - :	ZT 983	... (: ?) -
ZT 191	(: ?) :	ZT 770	... (: ?) - :	ZT 986	... (: ?) - :
ZT 269	... (?) - :	ZT 780	... : ? - :	ZT 989	... (: ?) - :
ZT 269	(: ? -) . - :	ZT 800	... (: ?) - :	ZT 993	... (: ?) - :
ZT 304	... { ? } - :	ZT 802	... (: ?) - !	ZT 993	... (: ?) -
ZT 305	... : ? - :	ZT 804	... (: ? !) - :	ZT 994	... (: ?) - :
ZT 475	.. (?) -			ZT 1007	... (: ?) - :

Abb. 2

The image consists of two side-by-side photographs. The left photograph shows a bronze statue of a young boy, unclothed, standing and urinating. The background is a textured wall. Below the statue is a redacted caption. The right photograph shows a green lawn sprinkler head on a yellow hose, spraying multiple jets of water onto a green lawn. The background is a green lawn. Below the sprinkler is a redacted caption.

Abb. 3

Gesten und Dinge

Mitten während des morgendlichen Spaziergangs werden Dän und die Jacobis von einem mittelgroßen Jungen auf dem Fahrrad überholt, der während der Fahrt uriniert (94/96 *Abb. 3, links*). Wilma und Franziska folgen ihm mit den Augen. Die Punkte ähneln den Strömungsdynamiken eines fallenden Flüssigkeitsstrahls, der sich in kleinere Tropfen auflöst. Die Punkte sind in der Szene verteilt – zunächst vier, dann sieben, dann drei – und stellen den Vorgang des Urinierens visuell, akkustisch und räumlich dar. Die visuelle Analogie liegt auf der Hand: Punkte fließen von einem Ausrufezeichen herab wie Tropfen von einem Penis. Der Rhythmus wird durch gleichmäßig wiederholte Punkte suggeriert, während die erweiterte Szene durch ihre motivische Entwicklung eine musikalische Qualität annimmt.

Ein Mitglied unserer Gruppe, Arthur Kolat, hat mit Tonaufnahmen von typographischen Elementen in ZT experimentiert, indem er einzelne Satzzeichen durch den Einsatz von Instrumenten ersetzt hat. Die Aufnahme dieser Passage (anzuhören auf <https://tinyurl.com/Zthyperlinks>) betont die Unterbrechung des Harnflusses, wobei man sich vorstellen könnte, dass ein Ruck des Fahrrads den Körper für einen Moment zum Zusammenziehen bringt. Die Szene schließt mit einem Echo, das der Verteilung der Elemente im Text eine räumliche Dimension verleiht, während der Radfahrer an den Betrachtern vorbeifährt und dann in der Ferne verschwindet (94/96, *Abb. 3, unterste Zeile des Textes*).

Rund neunhundert Seiten später zeigt eine Randnotiz durch Interpunktion eine weitere Darstellung von Wasser: einen Rasensprenger, der rotierende Wasserstrahlen versprüht (980/1067, *Abb. 3, rechts*). Diese kurze Folge von Satzzeichen mit Akzenten um einen Doppelpunkt wirkt ebenfalls rhythmisch und ruft das dreifache Klicken des Sprengers hervor, während er hin- und herschwenkt.

Ein weiteres Beispiel einer kleineren Interpunktions-Einheit, die ikonisch einen Gegenstand repräsentiert, ist das Zelt aus der Szene der »Tanzen der Hexe« in Buch VII (987/1075, *Abb. 4*). In diesem Fall erhält die Interpunktion eine Tempoangabe (»langsam«) anstelle eines spezifischen Rhythmus. Die Pause betont das Antizipative und Theatralische.

Diese Beispiele geben nur einen Eindruck von der enormen Vielfalt, mit



Abb. 4

der Schmidt Interpunktionen einsetzt, um Gesten, Objekte und Szenen darzustellen. Die Leserinnen und Leser von ZT versuchen fortwährend, Satzzeichenfolgen zu dechiffrieren, so von Menschen, die gehen, auf Zehenspitzen schleichen, gemächlich vorbeischlendern, davon- oder heranschreiten, die Treppe hinauflaufen, sich umschauen, in Büchern blättern, schreiben, zeichnen, lachen, singen, küssen, masturbieren, einen Orgasmus erleben, Holzböcke köpfen (758/802) und vieles mehr.

Schon allein Schmidts durch Gedankenstriche dominierte Satzzeichenketten beschreiben ein breites Spektrum an Gesten. Am Beginn von Buch II etwa stellen drei Gedankenstriche, getrennt durch zwei Kommata, Wilmas Drehungen in verschiedene Richtungen dar – eine Geste panoramischen Umschauens (149/150, *Abb. 5*, linke Seite, zweites Detail

von oben). Über wenige Seiten in der Mitte von Buch V erstreckt sich eine Kette von Gedankenstrichen, um höchst unterschiedliche Handlungen zu markieren: das Zuschieben des »gläsernen Sargdeckel[s] über die lange Kassette« (714/748, *Abb. 5*, rechte Seite, zweites Detail von oben); das Aufwischen des Dampfes von Regentropfen auf dem Fenstersims mit einem Stück Toilettenpapier (715/750, *Abb. 5*, rechte Seite, drittes Detail von oben); sowie Franziskas Pantomime des Briefmarkenleckens, »ein Züngl nach den andern« (717/752, *Abb. 5*, rechte Seite, viertes Detail von oben). Am Beginn von Buch VI zeigt eine Reihe von Gedankenstrichen Paul, der »Stille erfächernd, den KuglSchreiber [bewegte] : – – – – « (790/841, *Abb. 5*, rechte Seite, fünftes Detail von oben). Später werden Gedankenstriche zu Franziskas Hand, die sich »recht lüstig vorgeabenteuert hatte« (831/889, *Abb. 5*, rechte Seite, drittletzt Detail). Diese Liste ließe sich nahezu endlos fortsetzen und veranschaulicht eine Kategorie von Interpunktionen, die Gedankenstrich-Ketten nutzt, um Gesten ikonisch darzustellen und auf visuelle Weise häufig auf die außerliterarische Wirklichkeit verweist.

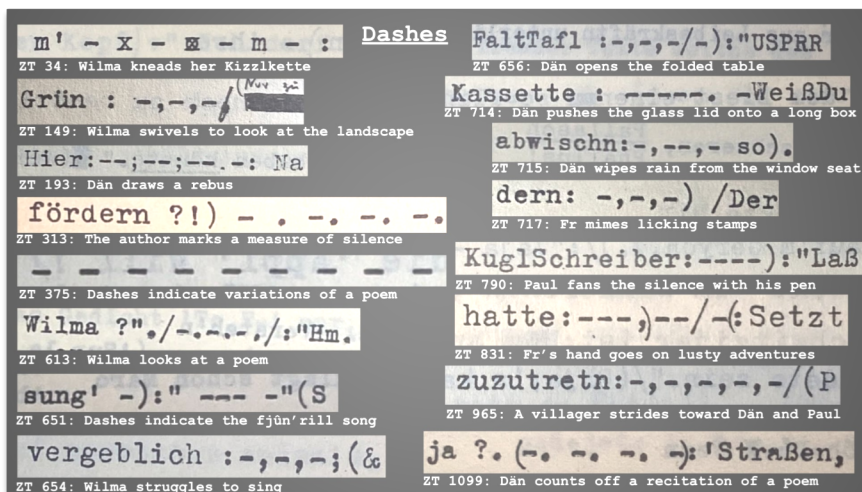


Abb. 5

Schreiben und Zeichnen

So wie der Traum von einem Zettelkatalog auf eine riesige Bibliothek verweist, ist also der Traum von den Zetteln voller Schriftsteller und Schreiben. ZT ist daher ein weites, dichtverwachsenes Traumland, bevölkert von den Autoren und Autorinnen und deren Werken aus Schmidts idiosynkratischem Kanon. Die vier Hauptfiguren hantieren unablässig mit Büchern, schlagen Stellen nach, lesen, diskutieren und reflektieren über das Schreiben. Zugleich schreiben sie selbst: Dän ist ein großer Erzähler, Dichter, Übersetzer, Literaturkritiker, Theoretiker, Essayist und Biograph. Paul und Wilma sind seine Schüler im Übersetzen. Im Verlauf ihres literarischen Lebens und ihrer wissenschaftlichen Untersuchungen schreiben und zeichnen sie auf unterschiedliche Weise und betrachten auch Bilder in den Büchern aus Schmidts Bibliothek und reproduzieren Zeichnungen daraus, während sie durch die Felder Niedersachsens streifen. Wie die Interpunktion selbst verwischen auch die häufig eingefügte Diagramme und Reproduktionen die Grenze zwischen der zu lesender Schrift und den zu betrachtenden Abbildungen.

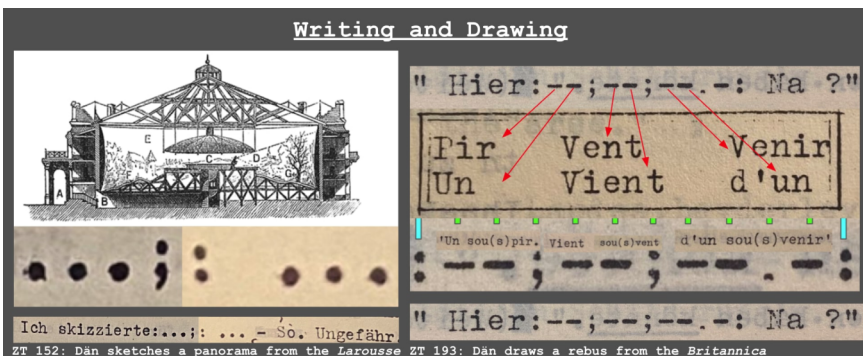


Abb. 6

In Buch II wird mit Hilfe der Interpunktion das Zeichnen dargestellt. Zunächst spiegelt eine Satzzeichenkette die Kontur eines Panorama-schnitts aus dem *Nouveau Larousse Illustré* (1898) wider, den Dän in seinem Notizbuch skizziert hat (152, Abb. 6, links). Später im Kapitel zeigt eine Abfolge von Doppelpunkten und Gedankenstrichen, wie Dän ein Rebus aus der *Encyclopaedia Britannica* (1911) in den Sand zeichnet (193, Abb. 6, rechts). Dieses Rebus ist ein Worträtsel, das sich dadurch

lösen lässt, dass man jenes Wort bestimmt, welches – zwischen die vorgegebenen Paare eingefügt – von unten nach oben gelesen einen kohärenten Satz ergibt. In dieser Satzzeichenkette liegt eine Doppeldeutigkeit: Sie stellt nicht nur Däns Zeichnen dar, sondern repräsentiert zugleich den Rhythmus der Silben im zu findenden Begriff. Die zehn Satzzeichen (in Gruppen von drei, drei und vier gegliedert zwischen den beiden rahmenden Doppelpunkten) entsprechen den zehn Silben der Zeile, als hätte Dän beim Zeichnen des noch unentzifferten Rebus bereits den lyrischen Tonfall der Verszeile im Ohr.

Dichtung und Musik

Die grundlegende Prämisse von ZT besteht darin, dass es einer neuen und aufgeklärteren Übersetzung von Poes sämtlichen Werken bedarf. Paul und Wilma sind in die Heidehütte gekommen, um von Dän, dem hermetischen Poe-Guru, das Wissen zu erlangen, das sie für dieses Pro-

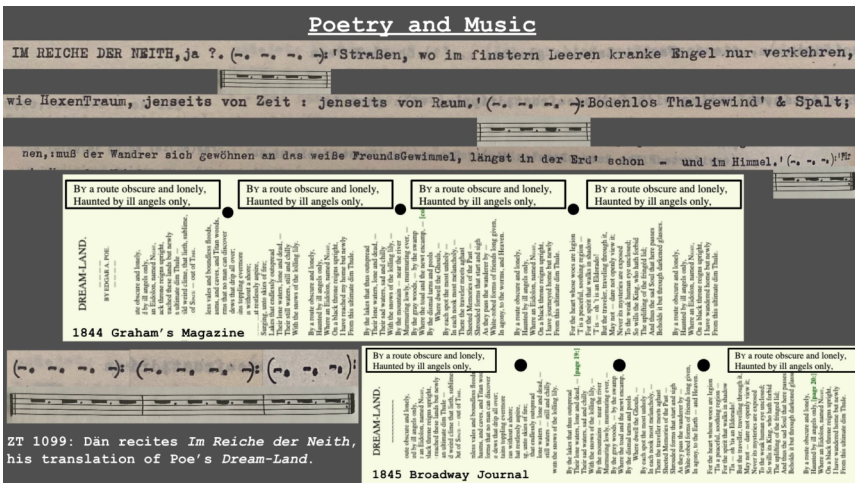


Abb. 7

jekt benötigen. Das gesamte Werk hindurch beschäftigen sie sich mit allem, was Poe geschrieben hat, und schöpfen daraus verschlüsselte biografische Inhalte, die es für eine Übersetzung zu entschlüsseln gilt. Als Beispiel bietet Dän den Jacobis spektakuläre Neuübersetzungen von vier

Gedichten an – der sogenannten »Dreamland-Gruppe« – , die im Verlauf von ZT in kunstvoller typographischer Anordnung erscheinen. In Buch VII rezitiert Dän »Im Reiche der Neith«, seine Übersetzung von Poes Gedicht »Dream-Land«. An drei Stellen des Gedichts erscheint ein Strich-Punkt-Motiv in Klammern (1099/1211, Abb. 7, oben). Es verweist visuell auf die Musiknotation und rhythmisch auf Tempo und Pausen, die den größtmöglichen Ausdruck an Beredsamkeit hervorbringen sollen.

Zugleich beziehen sich die Striche und Punkte auf die unterschiedlich strukturierten Fassungen des Gedichts, die Poe zu Lebzeiten veröffentlichte. In erweiterter Hinsicht spielt dies auch auf die Aufgabe des Übersetzers an: den maßgeblichen Text zur Übersetzung zu bestimmen oder eine Originalfassung für die Übersetzung zu arrangieren.

Eine Tonaufnahme von Schmidt, in der er diese Übersetzung vorträgt, gibt Aufschluss darüber, wie der Autor seine geschriebene Interpunktion performativ umsetzt (<https://tinyurl.com/Zihyperlinks>). Sie stützt zudem die Lesart dieser Interpunktionsfolgen als Marker für den inneren Rhythmus des Dichter-Sängers. Liest man mit, während Schmidt rezitiert, so erkennt man: Die erste Folge markiert ein stilles Abzählen; die zweite eine Pause zwischen den ersten beiden Strophen; die dritte eine Pause zwischen zwei späteren Versen. Ein einzelner Gedankenstrich in Klammern, gefolgt von einem Doppelpunkt, fungiert als Atemzeichen vor dem Schlussrefrain. Es handelt sich um Interpunktionsfolgen, die visuell an Musik erinnern – punktierte Ganztaktpausen innerhalb klammerartiger Taktstriche – und daher wie musikalische Notationen für den Vortragenenden wirken.

Neben ihrer Funktion als tempovorgebendes Mittel verweisen die Striche und Punkte auch auf die unterschiedlichen Fassungen des Gedichts, die Poe veröffentlichte, beginnend mit der Version von 1844 in *Graham's Magazine*, wo der viermalige Refrain *By a route obscure and lonely ...* mit den drei Strophen des Gedichts abwechselt. Die Folge von vier Strichen, getrennt durch drei Punkte, spiegelt genau diese poetische Struktur wider. In späteren Fassungen, etwa der Veröffentlichung von 1845 im *Broadway Journal*, kürzte Poe das Gedicht so, dass der *By a route ...*-Refrain nur zweimal vorkommt, einmal am Anfang und einmal am Ende des Gedichts. Im *Broadway Journal* folgen die drei Strophen aufeinander und sind zwischen diesen beiden Refrains eingerahmt. Dass die Interpunktionsfolge in ihrer dritten Variante einen Strich verliert, verweist auf die unterschiedliche Anzahl der Refrains in den aufeinanderfol-

genden Veröffentlichungen des Gedichts. Zugleich imaginiert sie jedoch eine Fassung des Gedichts, die Poe nie geschrieben hat: eine, in der sich drei Refrains und drei Strophen abwechseln. Diese Deutung der Interpunktion gewinnt an Plausibilität, da die Abschnitte in ZT, die die »Dreamland-Gruppe« präsentieren, sich intensiv mit den textuellen Varianten der überlieferten Gedichtfassungen beschäftigen. Tatsächlich sind mehrere von Schmidts virtuosen Übersetzungen, wie z.B. »Feenland« (522–523/529), Übertragungen von Fassungen des Gedichts, die Schmidt selbst erstellt hat – Fassungen, die Poe nachweislich nie veröffentlichte und vermutlich nie geschrieben hat.

Fjûn'rill Song

(biß Wir Unsre Atem'e spürtn: -: -) -: 'Come!. Let the burial
ride be read, the fjûn'rill song be sung' -):" --- -(S pakkDe
Mich=dóch !):" -: F R A N Z I S K A ! ! ! - ";(&, schonender

ZT 651: Dashes indicate the fjûn'rill song


sung' -):" --- -(S

be sung(-) : »--- -« (S

Typeset 673

be sung(-) : »--- -« (but

BD 673



LENORE.

—
BY EDGAR ALLAN POE.
—

Ah, broken is the golden bowl!
The spirit flown forever!
Let the bell toll! — A saintly soul
Glides down the Stygian river!
And let the burial rite be read —
The funeral song be sung —
A dirge for the most lovely dead
That ever died so young!
And, Guy De Vere,
Hast thou no tear?
Weep now or nevermore!
See, on yon drear
And rigid bier,
Low lies thy love Lenore!

Marcia funebre
Eroica Symphony

Abb. 8

Ein weiteres Beispiel dafür, dass Striche sowohl auf Musik als auch auf Dichtung verweisen, findet sich dort, wo Dän Poes Gedicht »Lenore« zitiert, in dem ein Trauermarsch erwähnt wird (651/673, Abb. 8). In Anführungszeichen hinter der zitierten Gedichtzeile stehen sechs Schreibmaschinenanschläge: Leertaste, Strich, Strich, Strich, Leertaste, Strich. Dies ist ein plausibler Hinweis auf den zweiten Satz von Beethovens *Eroica*-Symphonie (1805), deren Trauermarsch genau diesen Rhythmus verwendet. In der gesetzten deutschen Fassung entfällt das erste Leerzeichen. In der englischen Übersetzung hingegen sind die vier Striche

gleichmäßig zwischen die Anführungszeichen verteilt, was die Interpretationsmöglichkeiten verändert. Künftige gesetzte Fassungen sollten daher erwägen, die Abstände zwischen den einzelnen Zeichen solcher Interpunktionsfolgen zu bewahren.

Die Zettel

Die 3.200 digitalisierten Zettel – ein Bruchteil der rund 60.000 Karteikarten, die Arno Schmidt beim Schreiben von *ZT* verwendete – geben nur ein partielles Protokoll der typographischen Entwicklung des Romans wieder. Das derzeit verfügbare digitale Korpus enthält nur sehr wenige der elaborierten Satzzeichenketten, die in diesem Aufsatz diskutiert wurden. Die längsten Beispiele – etwa jene in Zettel 664 und Zettel 912 (*Abb. 9*, Mitte) – erscheinen im veröffentlichten Text nicht. Wo Satzzeichenketten bereits im Voraus geplant scheinen, sind sie in der Endfassung oft erheblich verändert. Die auffälligsten Beispiele wortloser Bildlichkeit finden sich in Zettel 3 und 5 (*Abb. 9*, links), die die erste Zeile des Buches skizzieren. Weitaus häufiger enthalten die Zettel kurze, funktionale Elemente wie »–:«, Auslassungspunkte oder einfache und doppelte Schrägstriche zur Markierung von Abschnittswechseln, wie Dieter Stündel herausgestellt hat.¹⁴ Diese knappen Formen lesen sich als Arbeitsnotationen und unterscheiden sich in Maßstab und Komplexität deutlich von den erweiterten Satzzeichenketten, die im vorliegenden Aufsatz untersucht wurden.

Die eingeschränkte Präsenz voll ausgebildeter Ketten in den Zetteln weist darauf hin, dass viele der Konfigurationen des gedruckten Textes nicht bereits in der Planungsphase festgelegt wurden. Die verfügbaren Belege legen nahe, dass längere, komplexere Ketten häufig erst während der Niederschrift entstanden – angelehnt an, aber nicht deckungsgleich mit der fragmentarischen Notation der vorbereitenden Materialien. Insofern dokumentieren die Zettel einen reduzierten Vorrat an typographischen Ressourcen, während der Roman ein breiteres Spektrum an Kombinationen sowie expressive, kontextgesteuerte Transformationen eben dieser Ressourcen entfaltet. Eine umfassende Digitalisierung der verbleibenden Zettel würde eine vollständigere Einschätzung der Beziehung zwischen Schmidts Arbeitsnotation und den typografischen

¹⁴ Dieter Stündel: *Arno Schmidts Zettel's Traum* (wie Anm. 5), hier S. 108–110.

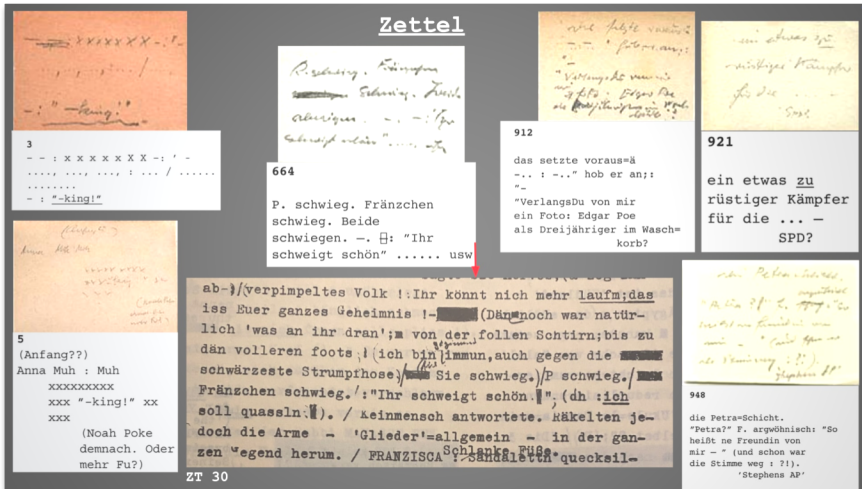


Abb. 9

Strukturen des fertigen Textes erlauben, ebenso wie des Grades, in dem diese Strukturen improvisiert oder vorbedacht waren.¹⁵ Unsere Gruppe hat ihre Ergebnisse in dem »Punctuation String Classification Spreadsheet« zusammengefasst, die für Kommentare, Korrekturen und Ergänzungen offensteht. Alle Rückmeldungen sind willkommen und können an Arthur Kolat (arthurkolat@gmail.com) gesendet werden.

Fazit

Die Satzzeichenketten in ZT sind Elemente eines größeren Zeichensystems, das Teil des Romans ist und – wie eine Fremdsprache – erlernt werden muss, um verstanden zu werden. Sie repräsentieren nicht einfach nur eine Ausdrucksweise oder Darstellungsform und bestehen nicht ausschließlich aus Gesten, Rhythmen oder Zeichnungen. Manche lassen sich

¹⁵ Ein vollständiges und frei zugängliches Korpus der Zettel würde multidimensionale Forschungsmöglichkeiten eröffnen – von der Rekonstruktion von Schmidts Lektüre- und Arbeitsweisen bis hin zur Untersuchung seiner elaborierten Zitationssysteme, Randnotizen und anderer kompositorischer Verfahren. Unsere Gruppe arbeitet an einer Liste von Gründen, weshalb die Zettel für die künftige Forschung von Interesse sein dürften.

entziffern und bestimmte Formen können skizzenhaft umrissen werden; doch sie gehen weit über das hinaus, was Schmidt selbst in *Berechnungen I–III* erfasst hat. Sie bilden die narrativen Elemente eines Schreib-Traumlands, in dem Paul stumm mit seinem Kugelschreiber in der Luft herumfahren kann – was sich anschließend in Schriftzeichen des Buches, das wir gerade lesen, verwandelt, wenn auch nicht in eine gänzlich dechiffrierbare Sprache. Hält man Schmidts Typoskript gegen eine Lichtquelle, zeigt dieses Buch der Satzzeichenketten den pikanten Umstand, dass es von zahlreichen Stichen und Kerben der Typenhebel durchbohrt ist. Schmidt nahm ein paar satirische Zeilen über Interpunktion aus *Finnegans Wake* und machte sie in seinem Opus magnum fruchtbar, indem er Interpunktionslinien zwischen den Sätzen und in das Gewebe einer monströsen Texttapete einflocht. Seine Palette war allerdings auf das begrenzte Repertoire der Schreibmaschinentypen beschränkt, doch innerhalb dieser Skala improvisierte er und erreichte eine erstaunliche Vielfalt des poetischen Ausdrucks – wie ein Dichter, der unaufhörlich Verse über den Mond spinnt. All dies macht die Interpunktion in ZT zu einem faszinierenden Forschungsgegenstand.

Anmerkung der Redaktion: Der Text wurde aus dem amerikanischen Englisch übersetzt. Das Motto, das die Verfasser ihrer Untersuchung vorangestellt haben – ein Auszug aus dem fünften Kapitel des ersten Buchs von James Joyces *Finnegans Wake*, erschienen bei Faber & Faber im Jahr 1939, S. 123u/124o –, blieb dagegen unübersetzt. Soviel sei aber angemerkt: Es handelt sich um eine Textpassage mit zahlreichen Obertönen, die zwar »für FW-Verhältnisse sprachlich recht simpel ist« (so der Joyce-Übersetzer Friedrich Rathjen in einer brieflichen Mitteilung vom 11.9.25), die aber in der Joyce-Forschung als einigermaßen obskur und gleichzeitig auch faszinierend angesehen wird. Joyce kleidete seine Gedanken über die Zeichensetzung in einem fiktiven Dokument in ein absurd erscheinendes Bild: ein Professor sticht mit einer Gabel am Frühstückstisch Löcher in das Papier und erzeugt so die fehlenden »Interpunktionen«. Im Text werden diese als »Papierwunden« bezeichnet und es liegt nahe, sie letztlich als Repräsentationen der Satzzeichen Komma, Semikolon, Doppelpunkt und Punkt zu verstehen. Schmidt besaß lt. dem Bargfelder Bücherverzeichnis eine text- und seitenidentische *Wake*-Ausgabe von 1950, die – und also auch diese Textstelle – er gründlich durchgearbeitet und mit Anstreichungen sowie handschriftlichen Randnotizen versehen hat. Eine deutschsprachige Übersetzung dieser Passage sowie eine Analyse der Anmerkungen Schmidts steht allerdings noch aus. (*Kla*)