aus: Lucas Marco Gisi, Hubert Thüring, Irmgard M. Wirtz (Hrsg.), Schreiben und Streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität, Göttingen: Wallstein / Zürich: Chronos 2011.

Sandro Zanetti

Durchstreichen – und dann? (Beckett, Kafka, Celan, Schmidt)

Streichen als poetisches Verfahren?

Wann wird Streichen zu einem poetischen Verfahren? Die Antwort steht und fällt mit dem Begriff des ›Poetischen‹, den man zur Beantwortung dieser Frage in Anschlag bringen möchte. Zudem bleibt zu klären, was in dem Zusammenhang unter einem ›Verfahren‹ verstanden werden kann und soll. Beide Begriffe, der des ›Poetischen‹ und der des ›Verfahrens‹, sind hochgradig besetzt. Ihre Verbindung macht die Aufgabe einer Klärung zunächst nicht einfacher. Es hilft jedoch, wenn man beide Begriffe aus ihrer genuinen Prozessorientierung herleitet. Denn dann mag deutlich werden, dass auch der kombinierte Begriff des ›poetischen Verfahrens‹ analytisch mehr zu bieten hat als seine konventionell gewordene Anwendung auf bloße Texteigenschaften[1] – eine Anwendung, die nicht in Rechnung stellt, dass ein Text erst geschrieben, also selbst erst hervorgebracht werden muss, wenn die in ihm gegebenenfalls zu entdeckenden ›poetischen‹ Aspekte zum Tragen kommen sollen.

Man trifft hier auf eine eigenartige Doppeldeutigkeit des Poetischen selbst, so wie es in den unterschiedlichen Definitionen er-

1 So z.B. in der slawistischen Studie von Wolf Schmid: Der ästhetische Inhalt. Zur semantischen Funktion poetischer Verfahren. Lisse 1977. Die Häufigkeit eines strikt texttheoretisch gefassten Verfahrensbegriffs in slawistischen Forschungsbeiträgen erklärt sich aus der Tradition des Russischen Formalismus. Der im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts entwickelte innovative und über weite Strecken auch heute noch tragfähige Ansatz, die ›Machart‹ eines Textes in den Blick zu nehmen, beförderte die Aufmerksamkeit für die ›Kunstgriffe‹ und ›Verfahren‹ (russ. ›priëm‹), aus denen ein Text gemacht ist. Das ›Gemachtsein‹ eines Textes wurde in dieser Tradition jedoch selten produktionsästhetisch in dem Sinne weitergedacht, dass auch die materialen, technischen, performativen und situativen Aspekte der literarischen Faktizität und Produktivität Beachtung gefunden hätten. Die methodischen Offerten einer formalen Betrachtungsweise der Literatur für eine differenziert herstellungsorientierte (poietische) bleiben weiterhin zu eruieren. Siehe hierzu auch Anm. 9.

kennbar wird: Gilt das Poetische in der Tradition des Russischen Formalismus als *Funktion*, die für sprachliche Äußerungen ganz unterschiedlicher Art deren Bezug auf sich selbst (vornehmlich auf ihre Klanglichkeit) kennzeichnen soll,[2] meint das Poetische in den Produktionstheorien, die sich auf die Aristotelische *Poetik* zurückbeziehen, die *Herstellungsweise* nicht nur von literarischen Artefakten, sondern von Artefakten überhaupt.[3] Dient das Poetische im einen Fall der Erhellung textueller oder allgemein sprachlicher Strukturen oder Funktionen, dient es im anderen Fall der Klärung jener Prozeduren, die zu einem Ergebnis oder Produkt wie dem eines geschriebenen Textes erst hinführen.

Dabei ist es kein Zufall, dass sich diese beiden Aspekte des Poetischen gerade im Falle von Schreibprozessen – und wie zu zeigen sein wird: besonders in Streichprozessen – überlagern. Denn schließlich gibt es keine Schreibprozesse, die nicht fortlaufend auch *Ergebnisse* des Schreibens produzieren: Schrift, Spuren, Gestrichenes. Das gilt auch für den Fall, dass diese Ergebnisse nur vorläufig sind bzw. das Geschriebene nach der Niederschrift gelöscht oder vernichtet wird. Umgekehrt gibt es nichts Geschriebenes, das nicht irgendwann einmal hergestellt, produziert worden wäre. So kommt es, dass das Schreiben als Prozess stets mit seinen fortlaufend produzierten Ergebnissen in Verbindung steht. Entsprechend ist auch das Poetische, verstanden als das ›Hervorbringende‹, beim Schreiben stets doppelt konnotiert. Texte werden schreibend hervorgebracht. Die geschriebenen Texte bringen aber auch ihrerseits (in der Lektüre) etwas hervor: Vorstellungsbilder, Klangassoziationen, Weltentwürfe etc.

Dieser doppelte Schauplatz des Poetischen lässt sich nun produktionsästhetisch genauer bestimmen, wenn man die Sphäre der Rezeption (Wahrnehmung, Imagination, aber auch Analyse, lektürebezogene Mit- und Weiterarbeit etc.) nicht einfach von jener der Produktion (Textherstellung) trennt, sondern wenn die fortlaufenden (Selbst-)Rezeptionsakte, durch die Schreibprozesse bereits von sich aus bestimmt sind, als integrale Bestandteile von Produktionsprozessen begriffen werden.[4] Damit ist zugleich eine Brücke zu einem denk-

2 Vgl. Roman Jakobson: Linguistik und Poetik. In: ders.: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971. Hg. v. Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt a.M. 1979, S. 83-121.

3 Vgl. Holger Rudloff: Produktionsästhetik und Produktionsdidaktik. Kunsttheoretische Voraussetzungen literarischer Produktion. Opladen 1991, S. 9-36.

4 Diese Überlegungen bestimmen den methodischen Einsatzpunkt des Bandes »Schreiben heißt: sich selber lesen«. Schreibszenen als Selbstlektüren. Hg. v.

baren Verfahrensbegriff geschlagen, der es möglich macht, die in der doppelten Bestimmung des Poetischen zum Tragen kommende produktive Differenz zwischen Akt und Ergebnis, Produktion und Produkt, Schreiben und Schrift als wiederholbare und somit als methodisch weiterführende Differenz erkennbar werden zu lassen.[5] Ein derart am Zusammenspiel von Differenz und Wiederholung *im* Produktionsakt orientierter Verfahrensbegriff hätte den Vorteil, dass er sich nicht mehr an den vorab bereits festgelegten Restriktionen des konventionell formästhetischen wie des traditionell juridischen Verfahrensbegriffs messen lassen müsste.[6]

Der Vorschlag für die folgenden Überlegungen lautet, den kombinierten Begriff des ›poetischen Verfahrens‹ produktionsästhetisch so zu definieren, dass er ein Vorgehen bezeichnet, das in der Lage ist, die Differenz zwischen Akt und Produkt des Schreibens auf wiederholbare Weise, d. h. durch eine Rückkoppelung von Lese- und Schreibakten, produktiv werden zu lassen. Die Differenz zwischen Akt und Produkt wird dann ihrerseits als ein im Akt des Schreibens entworfener Spielraum mit poetischem Potenzial begreiflich. Dieses Potenzial entfaltet sich in der Art, wie die Differenz im Prozess selbst anschluss- und ausbaufähig gehalten wird. Die Art, wie dies geschieht oder

Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti. München 2008. Die skizzierte Forschungsperspektive verhält sich komplementär zur Einsicht, dass auch Rezeptionsakte produktiv sind.

5 Es geht hier, mit anderen Worten, um die Differenz in der *écriture*, ist doch im französischen *écriture* die Doppelung von Schreiben und Schrift bereits mitimpliziert. Dass diese Differenz im Französischen ›aufgehoben‹ ist, bringt methodische Vor- und Nachteile mit sich. So gelang es Derrida, unter dem Stichwort der *écriture* einen dynamischen Begriff der Schrift zu entwickeln, der es möglich gemacht hat, auch eine Reihe von schreibspezifischen Aspekten (z. B. Zitation als Akt, Aktualisierung als Bruch etc.) als Merkmale von Schrift deutlich zu machen. Vgl. dazu insbes. die grundlegenden, später von Derrida in *L'écriture et la différence* und in *Marges* weiter ausgearbeiteten Erörterungen zur *écriture* in: Jacques Derrida: De la grammatologie. Paris 1967. Andererseits stellt sich die Frage, ob die Dynamik der *écriture* nicht besser expliziert werden kann, wenn man die gegensätzlichen Momente oder Tendenzen (z. B. Flüchtigkeit/Dauerhaftigkeit, Einmaligkeit/Wiederholbarkeit etc.), aus denen sie besteht, zunächst einmal auseinanderhält, um dann auch die Spannungen genauer beschreiben zu können, die zwischen Schreiben und Schrift zum Tragen kommen.

6 Mit dem »Zusammenspiel von Differenz und Wiederholung« ist das von Gilles Deleuze erörterte »Prinzip einer Wiederholung« gemeint, »die nicht mehr das Selbe betrifft, sondern das Andere umfaßt, die Differenz von einer Geste und einer Woge zur anderen umfaßt und diese Differenz in den so gebildeten repetitiven Raum einträgt«. Gilles Deleuze: Differenz und Wiederholung. Übers. v. Joseph Vogl. München 1997, S. 41.

geschehen kann, wäre dann als die spezifische Produktionslogik eines Verfahrens zu bestimmen.[7]

Worauf es dabei ankommt, ist die Berücksichtigung zweier unterschiedlicher Zeitlichkeiten, die auf die Differenz von Akt und Produkt zurückzuführen sind. So impliziert die Spur oder die Schrift, die aus einem Schreibprozess hervorgeht (und ihm auch vorhergeht), gegenüber dem chronologischen Fortgang des Schreibprozesses eine andere Zeitlichkeit. Denn Schrift, im Unterschied zum Prozess, bleibt auf dem Papier (oder transformiert auf der Festplatte) stehen, und sei es nur temporär, während der Prozess fortschreitet. Mit einem solchen Stehenbleiben hat man es auch im Falle von Streichungen zu tun. Schreiben produziert, anders gesagt, Schrift mit einer temporären Beharrlichkeit. Aber der Prozess selbst bleibt, anders als das während des Schreibens fortlaufend materialiter Produzierte oder schlicht Hinterlassene, in Bewegung: wenn weitergeschrieben, weiterkorrigiert, gestrichen oder ergänzt wird.

Die hier vorzustellenden Überlegungen zum poetischen Potenzial setzen bei dieser merkwürdigen Zeitlichkeit an: Die Ausgangshypothese lautet, dass das spezifisch Poetische eines Verfahrens dort einsetzt, wo der Prozess sich an dieser merkwürdigen Zeitlichkeit aufzuhalten beginnt. Dabei dürfte es sich von selbst verstehen, dass mit einer solchen Konzeption des Poetischen nur eine konstruktive Setzung gemeint sein kann – keine ontologische Aussage. Es geht schlicht um den Versuch, Kriterien für das zu finden, was man in einem Schreibprozess selbst als das Poetische bestimmen kann.

7 Den Hintergrund dieser und der folgenden Überlegungen bildet das Online-Lexikon www.poeticon.net – ein Internet-Projekt, das poetische Verfahren aus ihrer Prozesslogik zu beschreiben versucht. Aufhänger für die einzelnen Einträge auf www.poeticon.net sind entsprechend nicht Substantive (wie in herkömmlichen Wörterbüchern zur Literatur, Rhetorik oder Ästhetik), sondern Verben und davon ausgehend Verfahrensweisen, die auf ihr poetisches Potenzial hin befragt werden. Ziel der Beschäftigung mit diesen Verben ist es, poetische Verfahren nicht zunächst und nicht primär als Textmerkmale zu verstehen, sondern als Schreibverfahren, die im Einzelfall jeweils in unterschiedlichen Kombinationen vorliegen. Die Einträge zu den einzelnen Verfahren werden nach und nach aufgeschaltet. Die Struktur dieser Einträge besteht aus einer Mischform aus vorab festgelegten und fortlaufend erweiterbaren Anteilen. Damit reflektiert auch die Publikationsform des Online-Lexikons das Interesse an der Dynamik von Produktionsprozessen und ergebnisoffenen Arbeitsformen. Weiterführende Überlegungen zu einem spezifisch produktionsästhetischen Verfahrensbegriff finden sich unter dem Eintrag ›verfahren‹ sowie in der Rubrik ›Aufbau‹ auf www.poeticon.net.

Roman Jakobson formulierte bekanntlich in seinem erstmals 1960 erschienenen Aufsatz *Closing Statements: Linguistics and Poetics* als Kriterium für das Poetische – d.h. die poetische Funktion der Sprache – die Spürbarkeit des Zeichencharakters.[8] In Abgrenzung zu Jakobson wäre es jedoch sinnvoll, das Moment des Poetischen – ganz im Sinne der Poiesis – im Prozess selbst zu situieren, also das Moment der Spürbarkeit des Zeichencharakters im Spielraum von Akt und Produkt oder Spur zu verorten. Eine solche prozessorientierte Sichtweise auf Sprache und aufs Schreiben im Besonderen fehlt bei Jakobson wie auch den meisten seiner Interpreten nahezu gänzlich.[9] Im Unterschied zu Jakobson geht es also nicht mehr darum, poetische Verfahren als Textmerkmale zu begreifen. Sondern es geht darum, den Verfahrensbegriff aus der Produktion zu denken und entsprechend die Spürbarkeit des Zeichencharakters von Sprache prozessual und dynamisch zu fassen: als Möglichkeitsspielraum, der sich im Schreiben aufgrund des Kontakts mit der sprachlichen Materialität eröffnet.

Streichungen sind in diesem Zusammenhang nun von besonderem Interesse, weil sie wie vermutlich keine andere graphische Operation einen solchen Kontakt – begleitet durch einen Lektüre- oder zumindest einen Sichtungsprozess – herstellen und zudem auch sinnfällig machen. Letzteres gilt zumindest für handschriftliche Streichungen, die im Folgenden ausschließlich gemeint sind, wenn von ›Streichungen‹ die Rede ist. Wer etwas durchstreicht, nimmt Kontakt mit bereits vorhandenem Schriftmaterial auf und macht diesen Kontakt auch sichtbar: durch den Strich. Darin unterscheidet sich das Streichen im strengen Sinne vom Weg- oder Auslassen sowie vom Auslöschen. Beim Streichen findet nicht eine Berührung mit dem noch unbeschriebenen Blatt Papier statt, sondern die Streichung bezieht sich in aller Regel bereits – kritisch, ironisch, revidierend, negierend, suspendierend, Abstand nehmend oder schlicht nur markierend – auf das graphische Ergebnis eines vorgängigen Schreibaktes: Sie beugt sich

8 Vgl. Jakobson, Linguistik und Poetik, S. 92 f.

9 Ansätze dazu, wie Jakobsons Überlegungen produktionsästhetisch weitergedacht werden könnten, finden sich jedoch in folgenden beiden Aufsätzen: Ralf Simon: Das Universum des Schreibens in Kuhschnappel (Jean Paul, Siebenkäs – Roman Jakobson). In: »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. Hg. v. Martin Stingelin unter Mitarbeit von Davide Giuriato und Sandro Zanetti. München 2002 (Zur Genealogie des Schreibens; 1), S. 140-155; Sandro Zanetti: Logiken und Praktiken der Schreibkultur. Zum analytischen Potenzial der Literatur. In: Logiken und Praktiken der Kulturforschung. Hg. v. Uwe Wirth. Berlin 2009, S. 75-88, insbes. S. 82-84.

zurück auf bereits Vorhandenes und ist damit strukturell bereits reflexiv. Dabei braucht eine solche Reflexion nicht explizit zu sein. Es reicht, dass sie in ihrer Funktionalität erkannt und beschrieben werden kann.

Spürbar wird beim Streichen also die Prozessualität des Schreibens selbst, sofern man unter dieser die merkwürdige Zeitlichkeit versteht, die sich zwischen der Produktion und ihren fortlaufend hergestellten Produkten, den Schriftresten, einstellt.[10] Handelt es sich um Sofortstreichungen, dann unterbrechen diese den Akt des Schreibens – wenn auch vielleicht nur für Sekundenbruchteile – in seinem tendenziell linearen Fortgang und lassen ihn an der Differenz von Akt und Produkt innehalten. Sicherlich ist dieser Moment des Innehaltens bei Sofortstreichungen ein ganz anderer als beispielsweise bei redaktionellen Streichungen, die mit größerer zeitlicher Distanz an eigenen oder an fremden Texten vorgenommen werden. Die Unterscheidungen und Systematisierungen, die hier vorgenommen werden können, zwingen im Grunde genommen dazu, für jede einzelne Form des Streichens die spezifische Prozessualität des Aktes eigens zu bestimmen. Im Hinblick auf die Frage nach dem poetischen Potenzial von Streichungen dürfte allerdings die zumeist ohnehin kaum trennscharf zu beantwortende Frage nach ›Sofortstreichung oder nicht‹ weniger relevant sein als die Frage, was auf eine Streichung *folgt*: welche Folgen eine Streichung also zeitigt, was sie ihrerseits produziert – was also aus ihr entspringt und hervorgeht.

Dabei ist zu vermuten, dass diejenigen Resultate, die erkennbar erst und direkt aus dem Akt der Streichung *hervorgehen*, besonderes – d. h. für Streichungen *spezifisches* – poetisches Potenzial in sich bergen. In solchen Fällen ist es jedenfalls aufschlussreich, vom ›Streichen‹ als einem ›poetischen Verfahren‹ zu sprechen: in den Fällen also, in

10 Neben dem implizit auf Marcel Duchamps »Lits et ratures« (Marcel Duchamp: Duchamp du Signe. Écrits. Réunis et présentés par Michel Sanouillet. Nouvelle édition revue et augmentée avec la collaboration de Elmer Peterson. Paris 1994, S. 157) zurückweisenden Wortspiel ist es dieser strukturelle Zusammenhang, der Jean Bellemin-Noël zu der Behauptung führt, die Literatur (»littérature«) beginne mit der Streichung (»rature«): »La littérature commence avec la rature. Il semble qu'elle n'existe qu'à partir du moment où celui qui écrit élimine – râcle, selon l'étymologie du mot ›rature‹ – ce qui ne correspond pas à son projet ou aux exigences de ce texte qu'il est en train de mettre au jour. Quelque chose lui apparaît inadéquat, incongru par rapport à un reste qui a priorité et mérite de demeurer en l'état; ce quelque chose doit être effacé sous peine de compromettre l'équilibre de l'écrit, sous peine de déroger aux lois d'un ensemble.« Jean Bellemin-Noël: Le texte et l'avant-texte. Les brouillons d'un poème de Milosz. Paris 1972, S. 5.

denen das, was aus dem Streich- und Schreibakt resultiert, in einem reflexiven Verhältnis zum Akt des Streichens steht und nicht einfach durch ein Telos jenseits des Streichaktes bestimmt scheint. Damit ist nicht die grundsätzliche Reflexivität von Streichungen in dem zuvor angedeuteten Sinne gemeint, sondern die Reflexivität jener Folgeerscheinungen, die auf die Streichungen, aus denen sie hervorgehen, zurückverweisen. Dabei ist hier selbstredend mit ›Reflexivität‹ keine bewusstseinsphilosophische Kategorie gemeint, sondern eine verfahrenstechnische, die man auch, weniger verfänglich, als ›Rekursivität‹ bezeichnen könnte.

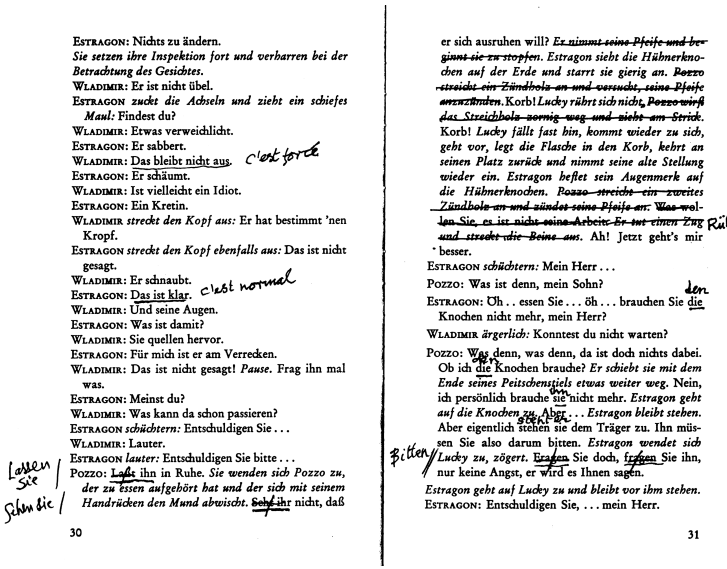
Folgt man diesen Überlegungen, dann liegt das poetische Potenzial einer Streichung in dem begründet, was aus einer Streichung hervorgehen kann, was also eine Streichung auszulösen in der Lage ist. »Durchstreichen – und dann?« – so lautet die Frage, die zu stellen bleibt, wenn erwiesen werden soll, worin das poetische Potenzial einer Streichung liegen mag.

Beispielreihe: Beckett, Kafka, Celan, Schmidt

Die bisherigen Überlegungen verlieren an Abstraktion, wenn man sie an Beispielen zu verdeutlichen versucht, an denen gezeigt werden kann, wie Streichungen *in concreto* poetisches Potential in dem erläuterten Sinne entfalten. Die folgende Beispielreihe ist so aufgebaut, dass das jeweilige Potential der Streichung immer deutlicher erkennbar werden sollte.

Zuerst Beckett: Das Beispiel stammt aus dem Handexemplar der deutschen Übersetzung von *En attendant Godot*. Samuel Beckett nahm diese Übersetzung, die von Elmar Tophoven stammt, zur Grundlage seiner Inszenierung des Stücks 1975 am Berliner Schiller-Theater. Beckett überarbeitete diese Übersetzung eigenhändig für die Inszenierung des zweiundzwanzig Jahre zuvor geschriebenen Stücks. Er selbst führte 1975 Regie. Der Suhrkamp Verlag brachte Becketts Handexemplar 2006 als Faksimile heraus. Es handelt sich um eine Jubiläumsausgabe zum hundertsten Geburtstag von Beckett: für »alle Beckett-Leserinnen und -Leser« – wie es in der vorangestellten editorischen Notiz heißt.[11]

11 Samuel Beckett: Warten auf Godot. Zum hundertsten Geburtstag. Faksimile eines Handexemplars, das Beckett zur Vorbereitung der legendären *Godot*-Inszenierung am Berliner Schiller-Theater diente. Übers. v. Elmar Tophoven. Frankfurt a. M. 2006.



ESTRAGON: Nichts zu ändern.
Sie setzen ihre Inspektion fort und verharren bei der Betrachtung des Gesichtes.
WLADIMIR: Er ist nicht übel.
ESTRAGON *zuckt die Achseln und zieht ein schiefes Maul:* Findest du?
WLADIMIR: Etwas verweichlicht.
ESTRAGON: Er sabbert.
WLADIMIR: Das bleibt nicht aus. c'est forcé
ESTRAGON: Er schäumt.
WLADIMIR: Ist vielleicht ein Idiot.
ESTRAGON: Ein Kretin.
WLADIMIR *streckt den Kopf aus:* Er hat bestimmt 'nen Kropf.
ESTRAGON *streckt den Kopf ebenfalls aus:* Das ist nicht gesagt.
WLADIMIR: Er schnaubt.
ESTRAGON: Das ist klar. c'est normal
WLADIMIR: Und seine Augen.
ESTRAGON: Was ist damit?
WLADIMIR: Sie quellen hervor.
ESTRAGON: Für mich ist er am Verrecken.
WLADIMIR: Das ist nicht gesagt! *Pause.* Frag ihn mal was.
ESTRAGON: Meinst du?
WLADIMIR: Was kann da schon passieren?
ESTRAGON *schüchtern:* Entschuldigen Sie . . .
WLADIMIR: Lauter.
ESTRAGON *lauter:* Entschuldigen Sie bitte . . .
Lassen Sie / Sehen Sie / POZZO: ~~Laßt~~ ihn in Ruhe. *Sie wenden sich Pozzo zu, der zu essen aufgehört hat und der sich mit seinem Handrücken den Mund abwischt.* ~~Seht~~ ihr nicht, daß

30

er sich ausruhen will? ~~*Er nimmt seine Pfeife und beginnt sie zu stopfen.*~~ *Estragon sieht die Hühnerknochen auf der Erde und starrt sie gierig an.* ~~*Pozzo streicht ein Zündholz an und versucht, seine Pfeife anzuzünden.*~~ Korb! *Lucky rührt sich nicht,* ~~*Pozzo wirft das Streichholz zornig weg und zieht am Strick.*~~ Korb! *Lucky fällt fast hin, kommt wieder zu sich, geht vor, legt die Flasche in den Korb, kehrt an seinen Platz zurück und nimmt seine alte Stellung wieder ein. Estragon heftet sein Augenmerk auf die Hühnerknochen.* ~~*Pozzo streicht ein zweites Zündholz an und zündet seine Pfeife an.* Was wollen Sie, es ist nicht seine Arbeit. *Er tut einen Zug und streckt die Beine aus.*~~ Rülpsen Ah! Jetzt geht's mir besser.
ESTRAGON *schüchtern:* Mein Herr . . .
POZZO: Was ist denn, mein Sohn? den
ESTRAGON: Äh . . . essen Sie . . . äh . . . brauchen Sie die Knochen nicht mehr, mein Herr?
WLADIMIR *ärgerlich:* Konntest du nicht warten?
POZZO: Was denn, was denn, da ist doch nichts dabei. Ob ich die Knochen brauche? *Er schiebt sie mit dem Ende seines Peitschenstiels etwas weiter weg.* Nein, ich persönlich brauche sie nicht mehr. *Estragon geht auf die Knochen zu. Aber . . . Estragon bleibt stehen.* Aber eigentlich stehen sie dem Träger zu. Ihn müssen Sie also darum bitten. *Estragon wendet sich Lucky zu, zögert.* Bitten / ~~Fragen~~ Sie doch, ~~fragen~~ Sie ihn, nur keine Angst, er wird es Ihnen sagen.
Estragon geht auf Lucky zu und bleibt vor ihm stehen.
ESTRAGON: Entschuldigen Sie, . . . mein Herr.

31

Abb. 1: Samuel Beckett, Handexemplar von *Warten auf Godot* mit Streichungen. Bildzitat nach Beckett, *Warten auf Godot*, S. 30 f. (siehe Anm. 11).

Auf der Abbildung ist die Doppelseite mit der Szene zu sehen, in der Wladimir und Estragon gerade den stummen Lucky anzusprechen versuchen, der von Pozzo an der Leine geführt wird (Abb. 1). Pozzo hat gerade mit dem Essen aufgehört. Er wirft die Knochen hin, auf die Estragon gierig starrt, und er beginnt zu rauchen. Zumindest war das ursprünglich so vorgesehen. Alle Hinweise aufs Rauchen – oben rechts – werden von Beckett nämlich gestrichen. Es ist zu vermuten, dass auf der Bühne des Berliner Schiller-Theaters schlicht nicht geraucht werden durfte. Klar ist jedenfalls, dass Beckett alles, was mit dem Rauchen zu tun hat, streicht und stattdessen das Wort »Rülpsen« an den Rand schreibt: Pozzo soll also nicht rauchen, sondern rülpsen.

Es fällt übrigens auf, dass viele der Streichungen, Ergänzungen und Korrekturen, die Beckett vornimmt, sich auf Stellen konzentrieren, an denen nicht ganz koschere Tätigkeiten ausgeführt werden. Fast immer bemüht Beckett sich um sprachliche Zuspitzungen, die gegenüber den Wendungen in dem ihm vorliegenden Drucktext derber anmuten. Das gilt auch für Übersetzungsfragen im engeren Sinne. Deutlich wird dies insbesondere bei den Schimpfwörtern, die Beckett an einer anderen Stelle seines bearbeiteten Exemplars gleich reihenweise

ersetzt. So wird zum Beispiel aus der etwas bieder geratenen »Mistbiene« in Becketts Überarbeitung ein »Scheißkerl« – im Französischen steht »Fumier«, im Englischen »Gonococcus«.[12] Letzteres bezeichnet ein Bakterium, das Durchfall auslöst. Beckett greift regelmäßig zu Wendungen, die gegenüber jenen von Tophoven privilegierten drastischer anmuten. In Ansätzen gilt das auch für das Rülpsen, das an die Stelle des Rauchens tritt. Nur handelt es sich hier nicht um eine Berichtigung der Übersetzung, sondern um eine Umschreibung des Textes: eine Ersetzung des Inhalts durch einen anderen.

Gestrichen wird, weil an die Stelle des Gestrichenen etwas anderes gesetzt werden soll. Somit wird man in diesen Streichungen selbst noch nicht so sehr ein poetisches Potenzial entdecken können. Dieses wäre eher für den Prozess des Ersetzens zu behaupten, der die Streichung auch nicht unbedingt benötigt. Dass dem so ist, zeigen die zahlreichen Ersetzungen, die Beckett – wie im Falle der »Mistbiene« – vornimmt, ohne dass er tatsächlich eine Durchstreichung ausführt.[13] Man könnte auch sagen, dass die Streichungen im Handexemplar fast durchwegs redaktionelle Streichungen sind: Gestrichen wird aus Gründen, die der Kontext oder der Eindruck der Sprachrichtigkeit vorgibt (letzteres ist der Fall, wenn die Ihr-Ansprachen durch distanziertere Sie-Ansprachen ersetzt werden, Mehrzahl durch Einzahl und dergleichen). Interessant ist dabei allerdings, dass Beckett die Streichungen und Ersetzungen an einem längst publizierten (auch in Übersetzung längst publizierten) Text vornimmt. In Inszenierungs- und Probenprozessen ist dies zwar der Regelfall. Aufschlussreich ist es gleichwohl, weil das Streichen hier auch als redaktionelles Streichen *nicht* im Dienste der Schließung eines Textes steht, sondern auf die Öffnung eines bereits vorhandenen Textes für einen neuen Kontext – die Aufführung von 1975 – zielt.

12 Beckett, Warten auf Godot, S. 88.

13 Es handelt sich in diesen Fällen also um ›immaterielle Streichungen‹, d. h. um Streichungen, die graphisch nicht vollzogen werden, im Zuge eines Überarbeitungsprozesses aber funktional als solche erkannt werden können. Vgl. hierzu näher Almuth Grésillon: Literarische Handschriften. Einführung in die »critique génétique«. Übers. v. Frauke Rother und Wolfgang Günther. Bern u. a. 1999 (Arbeiten zur Editionswissenschaft; 4), S. 94. Davon zu unterscheiden sind jene ›immateriellen Streichungen‹, die aufgrund verinnerlichter Zensurmechanismen bereits vor der Niederschrift eines Textes verhindern, dass etwas Bestimmtes aufs Papier kommt. Jean Bellemin-Noël spricht in diesem Zusammenhang von mentalen Streichungen, »ratures ›mentales‹«. Bellemin-Noël, Le texte et l'avant-texte, S. 19.

Eine Gegenbewegung zu dieser Bewegung der Öffnung, die sich bei Beckett unter anderem an den Streichungen ablesen lässt, findet sich bei Kafka. Im Unterschied zu Beckett stellt Kafka in seiner Arbeit am *Schloss*-Roman seine Streichungen nämlich in den Dienst einer Schließung – zumindest auf der Ebene der angestrebten Komposition. Als deren Resultat soll ein Roman entstehen, der nicht von ungefähr *Das Schloss* heißt.[14] *Das Schloss* ist Effekt eines Schreibverfahrens, das Wert darauf legt, die biographischen Beweg- und Hintergründe vom Geschriebenen auszuschließen, eine Trennung einzuführen gegenüber denjenigen biographischen Ansprüchen, die gleichsam wider Willen ins Werk eintreten wollen.

Sichtbarstes Anzeichen für den Versuch Kafkas, eine solche Trennung einzuführen, und sei es nur als Vorwand, ist der Umstand, dass er während der bereits fortgesetzten Arbeit am Roman auf einmal beginnt, rückwirkend das Pronomen »Ich« durchzustreichen, um dafür »K« bzw. »er« einzusetzen: eine dritte Person, eine Figur, die es möglich macht, *Das Schloss* als quasi-totalitären Binnenkosmos zu konstruieren.

Mark Harman, der Übersetzer von Kafkas *Das Schloss* ins Englische, hat im Detail nachgewiesen, welcher Logik Kafkas Streichungen folgen: Sie dienen dem Versuch, eine Welt zu schaffen, die nach ihren eigenen, wenn auch undurchschaubaren Regeln funktioniert. Wo es nur geht, werden biographische Bezüge und überhaupt Bezüge zu jeder Art von Außenwelt gegenüber dem Roman, zu erläuternden Kontextualisierungen oder narrativ hergeleiteten Begründungen, im Schreibprozess, und zwar durch Streichungen, gekappt. Selbst und gerade Wörter, die – wenn man so sagen kann – besonders ›kafkaesk‹ scheinen wie ›unheimlich‹ oder ›undurchdringlich‹ werden schonungslos gestrichen. Der Roman, so scheint es, soll solche Absicherungen, verbale Verdoppelungen des strukturell längst Etablierten, nicht nötig haben.[15] So gesehen handelt es sich – zumindest vorderhand – um ein klassisches Autonomieprogramm. Nur ist der Anspruch auf Schließung der ästhetischen Sphäre ein Anspruch, der wie beim Schloss *im* Roman nur noch als Anspruch Bestand hat und also

14 Das Romanprojekt *Das Schloss* wird hier und im Folgenden nicht aus Gründen der Anpassung an die neue Rechtschreibung mit ›ss‹ geschrieben, sondern weil Kafka selbst es so getan hat. Die Schreibweise mit ›ß‹ stammt, wo sie vorkommt, nicht von Kafka, sondern von späteren Herausgebern, wie auch auf Abb. 2 zu sehen ist: Die handschriftliche Einfügung mit Bleistift am oberen Rand des Ausschnitts – »Hier beginnt der Roman ›Das Schloß‹ M. B.« – stammt von Max Brod (»M. B.«).

15 Vgl. Mark Harman: Die Ästhetik der Andeutung – Kafkas Streichungen im Schreibprozess. In: Neue Rundschau 112, 2, 2001, S. 104-123.

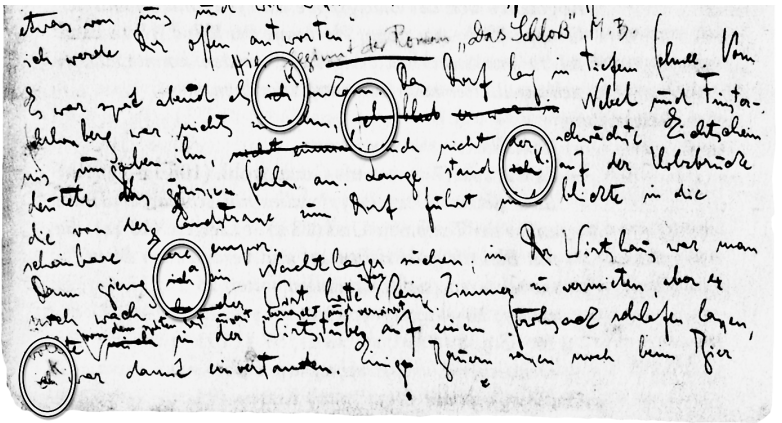


Abb. 2: Franz Kafka, bearbeiteter Ausschnitt aus dem Anfang von *Das Schloss.* Bildzitat nach Franz Kafka: Das Schloß. Apparatband. Im Rahmen der Kritischen Ausgabe hg. von Malcolm Pasley. Frankfurt a. M. 2006, S. 34.

auch keine wirkliche Schließung bewirken kann. Erzeugt wird daher eher so etwas wie ein Hohlraum.

Schreibpraktisch musste der Anspruch zur Schaffung einer Schloss-Welt, bei der die Grenze von Ein- und Ausgeschlossenem letztlich diffus wird, sich selbst als diffuse Zone ausdehnt und auf diese Weise geradezu zum Raum des Romans wird, zur Konsequenz haben, dass auch der Autor nicht mehr damit rechnen konnte, der in Gang gebrachten Bewegung der Verselbständigung des eigenartigen, durch unscharfe Grenzen gekennzeichneten Schlosses als Romankonstrukt Herr zu bleiben. Das dürfte denn auch mit ein Grund dafür gewesen sein, warum Kafka das Projekt zuletzt nicht abschließen konnte, der Roman *Das Schloss* also, unheimlich, offen blieb.

Was nun die Streichungen angeht, die am Anfang des Manuskripts fast durchgängig im Dienste der Ersetzung des Pronomens »ich« durch »K.« oder »er« stehen (Abb. 2), so hat man es erneut mit im Grunde genommen redaktionellen Streichungen zu tun. Auf der Abbildung sind die Stellen umkreist, an denen Kafka das Pronomen »ich« durchstreicht: An einer Stelle belässt er es bei der Streichung, an den übrigen Stellen streicht er die erste Person und ersetzt sie durch »K.« oder »er«. Auf den ersten Blick ist das poetische Potenzial auch hier – wie bei Beckett – eher im Prozess des Ersetzens auszumachen als im (damit allerdings klar verbundenen) Prozess des Streichens. Und doch steht hier die Streichung nicht nur im Dienst der Erset-

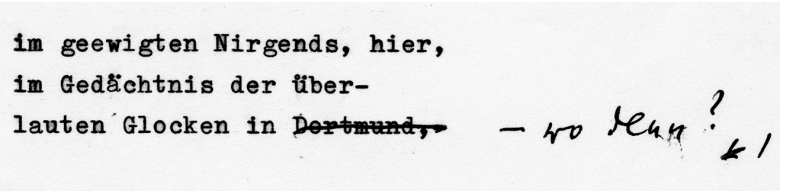

im geewigten Nirgends, hier,
im Gedächtnis der über-
lauten Glocken in ~~Dortmund,~~ — wo denn?

Abb. 3: Paul Celan, Ausschnitt aus einem Entwurf zum Gedicht *DAS GESCHRIEBENE*. Deutsches Literaturarchiv Marbach, Celan-Nachlass, Blatt AF 5.2, 5. Mit freundlicher Genehmigung von Eric Celan, des Deutschen Literaturarchivs Marbach und des Suhrkamp Verlages.

zung. Sie ist zunächst Zeichen einer Tilgung, die auf den vorläufig etablierten Angelpunkt der Erzählperspektive und somit auf den Dreh- und Angelpunkt der literarisch konstruierten Räumlichkeit selbst zielt. Erst die Streichung des Ichs macht es möglich, die zunächst etablierte Perspektive zu brechen und zwischen »K.« als Figur und der dazu leicht verschobenen Erzählperspektive einen Binnenraum aufzuspannen, der eben jene sich allmählich ausdehnende Grenze und Grenzzone ist, die das im Schreiben als Phantasma produzierte Schloss von dem Bereich trennt, der von ihm ausgeschlossen bleibt.

Eine auf den ersten Blick ähnliche Bewegung der im Schreibprozess angestrebten Autonomisierung des Geschriebenen findet man bei Paul Celan. Ein durchgängiger Zug in seiner Schreibpraxis seit der Mitte der 1950er Jahre besteht darin, dass Celan praktisch alle Vorstufen zu seinen Gedichten datiert, oft auch mit den Orten der Niederschrift versieht, die Datierungen und Orte in den Schlussfassungen aber wieder streicht. Die Bezüge zu den Kontexten und Anlässen der Niederschrift – die Zeiten und Orte – sollen im Gedruckten nicht mehr nötig sein. Jeder in der Rezeption dann betriebene Versuch, bei den Entstehungsumständen Zuflucht zu suchen, um das Gedicht von ihnen her zu erklären, käme nämlich einer faktischen Entwertung des Lektüreaktes gleich. Dies zumindest ist eine Furcht, die Celan selbst explizit gemacht hat: »Echte Dichtung«, so hat er dies einmal formuliert, »ist antibiographisch.«[16]

16 Paul Celan: Mikrolithen sinds, Steinchen. Die Prosa aus dem Nachlaß. Kritische Ausgabe. Hg. v. Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou. Frankfurt a. M. 2005, S. 95 f. [Nr. 156].

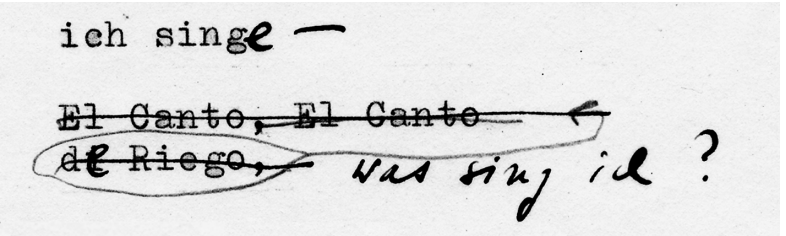


Abb. 4: Paul Celan, Ausschnitt aus einem Entwurf zum Gedicht *FRIHED*. Deutsches Literaturarchiv Marbach, Celan-Nachlass, Blatt AF 3.3, 38. Mit freundlicher Genehmigung von Eric Celan, des Deutschen Literaturarchivs Marbach und des Suhrkamp Verlages.

Aufschlussreich ist nun aber, wie Celan diese Bezüge tatsächlich als gestrichene Bezüge konzipiert und bewahrt und somit das Problem möglicher biographischer Erklärungen *als* Problem markiert. Zu den Gedichten, in denen eine solche Problematisierung durch Streichung stattfindet, gehört das Gedicht mit dem bezeichnenden Titel *DAS GESCHRIEBENE* aus dem Gedichtband *Atemwende*, der 1967 im Suhrkamp Verlag erscheint. In diesem Gedicht gewinnt die Streichung als integraler Bestandteil des Schreibens noch radikalere Züge als jene, die mit den auch ansonsten praktizierten Streichungen der in den Vorstufen jeweils noch erhalten gebliebenen Datierungen und Ortsangaben zum Ausdruck kommen. Celan bringt das Gedicht am 18. und 19. Dezember 1964 zu Papier.[17] Er tippt es vermutlich direkt in die Schreibmaschine. Frühere Fassungen gibt es jedenfalls nicht oder sie sind verloren gegangen.

Im vorletzten Textzeugen dieses Gedichts (Abb. 3) stehen die Zeilen »im geewigten Nirgends, hier, / im Gedächtnis der über- / lauten Glocken in Dortmund«.[18] Aber Celan lässt in der Folge nicht nur das Datum weg, er lässt auch die *im* Gedicht genannte konkrete Ortsangabe nicht stehen. Vielmehr streicht er sie auf demselben Blatt wieder

17 Zu den genaueren biographischen Umständen vgl. Ronald Bos: Den Steckschuß interpretierst Du richtig. Sie war die verborgene Liebe Paul Celans: Ein Besuch bei der Literaturwissenschaftlerin Gisela Dischner. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12. November 2002, Nr. 263, Bücher und Themen, S. 42. (Es handelt sich bei diesem Artikel um einen von der Literaturwissenschaftlerin Gisela Dischner *nicht* autorisierten Bericht.)

18 Hier und im Folgenden: Paul Celan: Atemwende. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Bearb. v. Heino Schmull und Christiane Wittkopp. Tübinger Ausgabe. Hg. v. Jürgen Wertheimer. Frankfurt a. M. 2000, S. 123.

(von Hand) durch, um sie zu ersetzen durch eine Frage: »– wo denn?« In der Schlussfassung dieses Gedichts taucht die Ortsangabe »Dortmund« dann gar nicht mehr auf, nur noch die (noch einmal umgestellte) Frage: »– wo nur?« Dabei weist nicht nur die Frage zurück auf den im Zuge des Schreibprozesses gestrichenen Ort, genau genommen auf die Streichung. Ebenso scheint der Gedankenstrich als eine Art Rest oder Erinnerung auch an den Strich der Durchstreichung noch den Bezug zum Akt der Streichung zu wahren.

Etwas sehr Ähnliches passiert in dem Gedicht *FRIHED*, dessen Titel das dänische Wort für »Freiheit« nennt (Abb. 4). Das Gedicht, ebenfalls aus dem Gedichtband *Atemwende*, handelt in seinen Entwürfen unter anderem von der revolutionär-patriotischen Riego-Hymne der spanischen Republik, die nach dem spanischen Offizier, Rafael de Riego y Núñez benannt wurde. Noch im vorletzten Textzeugen vor der Schlussfassung steht (wiederum mit Schreibmaschine) geschrieben: »ich singe – // El Canto, El Canto / di Riego«.[19] Aber auch hier streicht Celan von Hand den konkreten Hinweis, nachdem er kurzfristig noch eine Rückgängigmachung der Wiederholung von »El Canto« erwägt, und er korrigiert »di Riego« zu »de Riego«. Dann streicht Celan die Zeilen »El Canto, El Canto / de Riego« ganz, um sie wiederum durch eine Frage zu ersetzen: »was sing ich?« Eine Frage, die dann auch in der Schlussfassung (erneut mit einem vorangestellten Gedanken- bzw. Durchstrich versehen) anstelle der konkreten Angabe steht.

Diese beiden Beispiele machen augenfällig, wie sehr das Streichen bei Celan unverzichtbarer Teil des Schreibprozesses ist und wie die Streichung in ihrem poetischen Potenzial direkt die *Folgen* des Streichprozesses zu bestimmen beginnt: indem die Streichung selbst in eine Frage transponiert wird und als diese Transposition (zusammen mit dem Gedankenstrich) bestehen bleibt. Die Streichung bewirkt hier deshalb gleich auf einer doppelten Ebene nicht die vollständige Auslöschung des Gestrichenen. Einmal materialiter nicht, das andere Mal im Rahmen der fraglichen Semantik nicht, die durch die Frage selbst markiert wird (sowie durch den Gedankenstrich).

Auch wenn diese Beispiele nicht einfach zu deuten sind und jede Deutung nur Vorschlagcharakter haben kann, so scheint doch eines festzustehen: dass es hier nicht darum geht, mit dem Leser ein Rätselraten zu veranstalten, sondern darum, das Gedicht tatsächlich zu öffnen für mögliche Bezüge, die in Form einer Frage und in Form von

19 Ebd., S. 129 und S. 200.

Gedankenstrichen markiert sind. Deshalb handelt es sich hier auch nur bei einer oberflächlichen Betrachtung um eine Bewegung der Autonomisierung: Ziel des poetischen Streichverfahrens – wenn man überhaupt von einem ›Ziel‹ sprechen möchte – ist nicht die Schaffung einer geschlossenen, in sich stimmigen Gedichtwelt, sondern die durchaus dialogisch zu denkende Eröffnung möglicher Relationen, deren Schaffung oder deren unterlassene Schaffung in der Verantwortung des Lesers liegt.

Das poetische Potenzial der Streichung in den Beispielen von Celan besteht darin, dass der Schreibprozess sich an der Tatsache der Streichung aufzuhalten beginnt, und zwar so, dass diese Tatsache selbst in ihrer Fragwürdigkeit produktiv wird. Die Frage, die Celan in den publizierten Fassungen letztlich, zusammen mit den Gedankenstrichen, an die Stelle der Streichung setzt, bildet eine Art Kommentar zur Funktion der Streichung. Dabei bleibt in der Druckfassung der Gedichte die Streichung als solche nicht mehr lesbar (sichtbar). D. h. die Streichung wird zum Schluss selbst ausgelöscht, man sieht zuletzt keine Streichung mehr, nur noch eine markierte Auslassung sowie die Frage.

Dass Celan überhaupt eine solche Transposition des Streicheffekts, wenn man so sagen kann, betreibt, dürfte im Wesentlichen dem Umstand geschuldet sein, dass er – in dieser Hinsicht ganz konventionell – für den Druck, und zwar für den Druck in standardisierten Drucktypen schreibt: Die Gedichte müssen ohne integrierte Streichungen gedruckt werden können. Diese implizite Vorgabe befolgt Celan stets, so wie es überhaupt Kennzeichen seiner Arbeitsweise ist, dass er Dynamiken, die sich im Schreibprozess ereignen, in *druckbare* Versionen solcher Dynamiken hinüberzuretten versucht.

Anders ist das bei Arno Schmidt, der sich – in *Zettels Traum* – gerade einer solchen Transposition verweigert und schlicht die handschriftlichen Spuren seiner Schreibakte zusammen mit den typoskripturalen Spuren fotomechanisch reproduziert. *Zettels Traum*, 1970 erschienen, scheut sich nicht, Streichungen auch materialiter als solche wiederzugeben. Eine Transposition in standardisierte Drucktypen findet nicht mehr statt, die Streichung muss sich nicht mehr dafür schämen, Streichung zu sein. Die meisten der Streichungen in *Zettels Traum* sind Streichungen, die das Gestrichene tatsächlich unlesbar machen, also Schwärzungen, zumindest stellt sich der Effekt der oftmals kompletten Unlesbarkeit in den überlieferten gedruckten Fassungen von *Zettels Traum* ein. An einigen Stellen, wie der in Abbildung 5 gezeigten, lässt sich jedoch ablesen, dass die Streichung

n'n Moment=Du):" EDGAR POE war sehr für Wortwitze, Verbal[redacted]
hörn[redacted] undsoweiter."/:" 'MELLONTA TAUTA' -"(brumm-
te P):" Aristoteles gleich 'Aries Tottle' undso."/ (+ arse & total)

Abb. 5: Arno Schmidt, Ausschnitt aus *Zettels Traum.* Bildzitat nach Arno Schmidt, *Zettels Traum.* Faksimile-Wiedergabe des einseitig beschriebenen 1334 Blätter umfassenden Manuskriptes. Digitalisiert nach der 4. Aufl. Frankfurt a. M. 2002, S. 279.

nicht einfach der Tilgung gilt, sondern ihrerseits produktiv wird, also poetisches Potenzial entfaltet.

»EDGAR POE war sehr für Wortwitze«. Damit beginnt die Reflexion (Abb. 5). Dann aber scheint Schmidt sich vertippt zu haben: Anstatt »Verballhornungen« tippt er »Verbalhornungen« mit *einem* »l« in die Maschine. Man kann das in diesem Fall insofern gut rekonstruieren, als die Zeichenabstände der Schreibmaschine und der untere Bogen des »g« noch erkennbar sind. Es handelt sich also zunächst um einen Vertipper, einen allerdings, der eine eigene Dynamik freisetzt. Schmidt scheint den Wortteil »hornungen« gleich gestrichen, d. h. hier, mit der Maschine ge-x-t zu haben, so dass nur noch das Teilwort »Verbal« stehen blieb. Dieses Teilwort legte wohl bereits – nun auch performativ, nicht nur konstativ – den Sprung zur Sprachreflexion – und d. h. hier: zum Wortspiel, zum schließlich auch vollzogenen Wortspiel – nahe. Schmidt scheint das falsch Getippte danach auch nicht wirklich verbessern zu wollen, sondern – indem er das Teilwort »Verbal« stehen lässt – den Fehler selbst zum Witz zu erklären. Entsprechend tippt er denn auch, so weit man das erkennen kann, die Endung »hornungen« noch einmal auf die neue Zeile. Und wie um dem Witz noch einmal eine neue Drehung zu geben, ihn in eine Pirouette zu versetzen, macht er aus den »hornungen« »hörnchen« – »Verbalhörnchen«.[20]

20 Zur Ergänzung: Das Verb »verballhornen« geht gemäß dem *Grimmschen Wörterbuch* auf »Johan Balhorn« (teils mit einem, teils mit zwei »l« geschrieben) zurück, einen »buchtrucker zu Soost in Westphalen«, dessen »verbesserte« Neuauflagen von Drucken sich offenbar gehäuft als »Verschlimmbesserungen« herausstellten (vgl. Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. 33 Bde. Leipzig 1854-1954, Bd. 25, S. 90). Es ist davon auszugehen, dass Schmidt – und zwar ebenfalls über das *Grimmsche Wörterbuch* – vom Bezug des Wortes »verballhornen« zum Drucker Bal(l)horn Kenntnis hatte (und somit auch über die produktiven druckspezifischen Fehlleistungen sowie die fragliche Schreibweise des Namens im Bild war).

Dann erfolgt eine Anspielung auf den von Edgar Allan Poe verfassten fiktiven Brief mit dem Titel *Mellonta Tauta*, erschienen 1850, in dem die Figur »Aries Tottle« vorkommt, tatsächlich eine Verballhornung von Aristoteles. Schmidt setzt das Spiel fort, indem er an den Rand »(+ arse & total)« schreibt, also »+ Arsch & total« – neben dem Wortspiel möglicherweise auch eine Anspielung auf Heinrich Heines polemische Charakterisierung von Aristoteles als »alten Weltarschpauker«.[21] Getreu seiner Etym-Theorie, die auf der Hervorkehrung latenter obszöner Subtexte in einzelnen Silben und Silbenreihungen besonders in den Texten Poes beruht, in dessen Namen selben (wie in der »Poetik«) der »Po« mitgehört werden kann, arbeitet Schmidt an einer Poetik der seriellen Verschiebung von Klang-Bedeutungsrelationen. Schmidt selbst benutzt für diesen Vorgang die Formel »undsoweiter«, und zwar gleich doppelt, in der Mitte und am Ende des hier wiedergegebenen Ausschnitts.

Das Undsoweiter ist Schmidts Formel für das poetische Potential seines Schreibverfahrens, das man nicht nur in den assoziativen Reihungen seiner Wortwitze erkennen kann, sondern auch in der Logik seiner Streichungen. Als Konsequenz des Schmidtschen Schreibverfahrens zeichnet sich im Hinblick auf eine Poetik der Streichung schließlich folgende Einsicht ab: Wer schreiben will, muss sich auch vertippen können, und wer sich vertippen kann, der muss auch streichen können, und wer streichen kann, der muss das Gestrichene auch stehen lassen können, und wer das Gestrichene stehen lassen kann, der muss die Streichung auch wiederholen können: und so weiter.

21 Heinrich Heine: Jehuda Ben Halevy (1851). In: ders.: Werke und Briefe. Hg. v. Hans Kaufmann. Berlin 1961, Bd. 2 (Romanzero), S. 130-162, hier S. 145. Den Hinweis auf Heine verdanke ich Hans-Jürgen Schrader.