

Rainer René Mueller /
Rißvernähung :
Oxygène

Chiara Caradonna /
Mit Nadel & Faden

Sonderdruck MÜTZE # 14

November 2016, Seiten 678-706
herausgegeben von Urs Engeler
Turnhallenstrasse 166
CH-4325 Schupfart
urs@engeler.de

Rainer René Mueller Rißvernähung : Oxygène

„Pour ... naiser et fantastiquer.“
(Montaigne / Flaubert)

... einer mit Gaumenspalte
& Knirschstimme (nasal)
holt mich mit Handdrücken
ins Atmen zurück,

nach Stillstand, Lichttunnel,
nach dem Blick, so
von oben, auf mich
als zuende, zum Anfang

ins Atmen zurück.
Die Flasche mit Luft setzt
nun erst Hauch und Sirenen
aus Stille in *othem* und Lettern:

wörtlich, der Dichter
als junger Mann:

contre-valeur, ein Tonkamm
die Suturen, ...

Chiara Caradonna Mit Nadel & Faden

Nous ne faisons que nous entregloser.
(Montaigne)

Rainer René Muellers Gedicht *Rißvernähung*: *Oxygène* steht ganz im Zeichen von Nadel und Faden. Diese Werkzeuge benötigt man, genauso wie beim Nähen von Stoff oder in der Chirurgie, will man den Riss in einer Leinwand reparieren, wofür eben der Terminus technicus „Rißvernähung“ (als Alternative zur *Rißverklebung*) im Bereich der Restaurierung gebräuchlich ist. Der Titel bewirkt als Angabe vielerlei. Zunächst wird das Gedicht selbst zur Rißvernähung. Eine solche führt man am Mikroskop und mit chirurgischem Nahtmaterial aus, denn sie soll möglichst wenig Spuren hinterlassen. Insofern ist dieses Gedicht eine aus ihrem breiteren Kontext gerissene Nahaufnahme, das feine, zurückhaltende Detail eines uns unbekannt bleibenden Ganzen. Das Gedicht wird dadurch zugleich zeitlich verortet. Nach Hinten ist es – wie schon das Leitwort zeigt – mit Vergangenen vernäht. Nach vorne schließt es aber an das Werk oder das Leben des Autors als das Ganze an, das – frei nach Maurice Blanchot – unvollendet und deshalb unbekannt bleiben muss, solange der Autor noch am Leben ist, denn nur vom Ende her lässt sich ein Werk als solches bestimmen.

Somit kündigt bereits der Titel das Verhältnis zum Tod als zentrales Motiv des Gedichts an. Als andauernd gegenwärtiges jedoch (die einzigen beiden Verben stehen im Präsens, das Temporaladverb „nun“ verweist deiktisch auf ein sich stets wiederholendes Jetzt), widersteht das Gedicht dem Tod. Noch konnte der Riss (die lebensgefährdende Wunde) zugenäht werden, wovon die Suturen im letzten Vers zeugen; noch findet das Ich – gleich zweimal – „ins Atmen zurück“. Der Tod im Text ist ein hinausgezögerter, daher eher als unterbrochenes Sterben bzw. Überleben zu charakterisieren. Die titelgebenden Wörter verdichten die Auffassung des Gedichts als Auflehnung gegen das Ende: einmal in Form einer heilsamen Spur im Gewebe, einmal durch Rückgewinnung des Sauerstoffs als lebensspendendes Prinzip.¹ Der sie verbindende Doppelpunkt bestätigt die Verdichtung figurativ, indem er zugleich die Stiche darstellt und

¹ „Lavoisier désigne l'air vital sous le nom de principe ‚oxygène‘ ou propre à engendrer les acides“, in: *Le Trésor de la Langue Française informatisé*, s.v. oxygène, <http://www.cnrtl.fr/etymologie/oxygène> (letzter Zugriff am 26.10.16).

zum Atemholen einlädt. Die alliterierenden Vokale (dt. „e“, „ä“, fr. „è“) bewirken eine Öffnung der Lippen, die der Mundbewegung beim Einatmen ähnlich kommt. Der Leser, der das Gedicht rezitiert, vollzieht also im Titel schon dreimal flüchtig und kaum bemerkbar den Refrain „ins Atmen zurück“. Die zweimal vorkommenden Hauchlaute in v. 3 („holt“, „Handdrücken“) setzen die Öffnung in der ersten Strophe fort, realisieren auf Klangebene die Aussage im darauffolgenden Vers und nehmen sie vorweg.

In seiner Verweigerung, zu verenden, ist das Gedicht konservativ und widerständig („contre-valeur“, v. 15, meine Hervorhebung) in einem; es weist zudem jegliche Teleologie oder Erlösungsphantasie ab. Es besteht auf Immanenz und auf die Möglichkeit, dass auf ein „zuende“ ein irdisches statt eines jenseitigen „zum Anfang“ folgt. Dem „Lichttunnel“, dessen Ende wie im *Aufstieg der Gesegneten* von Hieronymus Bosch den Beginn eines neuen, seeligen Lebens im Paradies verspricht, kehrt es den Rücken. Dass sich dieser Gedanke in der arithmetischen Mitte des Gedichts befindet, unterstreicht seine tragende Bedeutung – Ende und Anfang stehen wörtlich im Zentrum (d.h. weder am Anfang noch am Ende). Der Refrain „ins Atmen zurück“, der die zweite Strophe rahmt, bekräftigt strukturell den explizit formulierten Sachverhalt, indem er zuerst am Ende der ersten, dann am Anfang der dritten Strophe erscheint.

Stofflich ist die zeitliche Reihenfolge von Anfang und Ende bereits in der ersten Hälfte des Gedichts umgekehrt, da die Reanimierung vor der „Nahtod-Erfahrung“² erwähnt wird (die Rhetorik nennt dieses geläufige narrative Vorgehen hysteron-proteron). Am Anfang steht das Ende des Sterbens durch eine externe Einwirkung („mit Handdrücken“ v. 3), am Ende (des ersten Teils) das auslösende Ereignis, die Nähe zum Tod, der durch den vorweggenommenen Neuanfang bereits in die Ferne gerückt ist.

Beim zweiten Auftreten enthält der Refrain einen weiteren Hinweis auf das Verhältnis von Ende und Anfang, da der Vers mit einem Punkt – diesem Inbegriff des Endes – endet. Es handelt sich um den einzigen Punkt in einem Gedicht, das aufgrund der Auslassungspunkte an Ein- und Ausgang insgesamt offen ist und streng genommen weder anfängt noch endet, weil es vernähter Teil jenes breiteren Ganzen ist, von dem vorhin die Rede war. Deshalb ist Vers 9, mehr noch als der zentrale Vers 8, der Punkt einer Wende, die durch das Enjambement des Strophenwechsels wiederum stark verzögert und somit betont wird (wobei die Leerzeilen jeweils nach und vor dem Refrain auch performativ zu lesen sind, weil dort tatsächlich Atem geholt wird, der Leser also selbst „ins Atmen zurück“ findet). Vers 9 führt auf syntaktischer Ebene ein Ende in das Gedicht hinein, auf das ein Anfang in Form eines neuen Satzes folgt. Die Verse 9 und 10 bilden also gemeinsam die Aussage von Vers 8 („als zuende, zum Anfang“) präzise ab und vollziehen sie formell stärker noch als stofflich.

² *Rißvernähung*: *Oxygène* hätte zu gutem Recht in Hans-Peter Duerrs reichhaltige Darstellung *Die dunkle Nacht der Seele. Nahtod-Erfahrungen und Jenseitsreisen* (Berlin 2015) aufgenommen werden können.

Die Form, genauer: die Syntax, entscheidet über die Fortsetzung des Gedichts, vor allem aber über dessen Stoff. Der Bericht über das Geschehen nach der Wiederbelebung kann nur unter der Bedingung stattfinden, dass man daran glaubt,³ nach dem (nach jedem) Punkt könne es mit dem Sprechen (mit dem Schreiben, mit dem Atmen) weitergehen. Dieser schlichte Glaube an die Fortsetzbarkeit von Rede, die zugleich eine von Leben ist, ist alles andere als selbstverständlich. Nur während er im Alltag fest integriert und weitgehend unreflektiert ist, um (kommunikative) Kontinuität zu gewährleisten und „Stillstand“ (v. 5) zu meiden, wird dem Zweifel daran in Gestalt des weißen Raums nach dem Punkt eine prominente Stelle eingeräumt. Dort, wo das Gedicht formell erstmalig zum „Stillstand“ kommt, stellt sich die Frage nach seiner Fortführung am dringlichsten. Besonders sichtbar wird der Leerraum, weil Vers 9 im Vergleich zum vorausgehenden und zum nachfolgenden Vers um eine bzw. zwei Silben kürzer ist. Die nicht bedruckte Fläche steht sinnbildlich für ein Zaudern und für die Hürde, die sich dem Sprechenden nach jeder Pause stellt; für das Nichts der längst eingebürgerten philosophischen Frage, „die der am Abgrund der Unendlichkeit schwindelnde Verstand aufwirft: Warum ist nicht nichts, warum ist überhaupt etwas?“⁴ Die Frage steht hier aber in einem Zusammenhang, in dem selbst noch ungewiss ist, ob es ein Etwas überhaupt noch geben wird, wenn das sprechende Ich, dieser nicht wiederholbare, einzigartige Mittelpunkt der Wahrnehmung, verschwindet. Mag außerdem die Reanimation auch erfolgreich sein (das Nichts also nicht mit dem Tod in eins fallen): findet man ebenso in die Sprache zurück, wenn man „ins Atmen zurück“ geholt wird? Wer holt uns in das Sprechen zurück? Und in das Schreiben? Welche Garantie gibt es für den (Neu-)Anfang, außer der, die uns die Gewohnheit nahelegt? Der zutiefst tragische Fall des polyglotten Sprachwissenschaftlers Émile Benveniste erinnert daran, wie fragil dieses Bündnis von Atem und Sprache ist: ein Schlaganfall traf ihn inmitten seiner Überlegungen zur Poesie Baudelaires, ließ ihn am Leben, raubte ihm aber jegliche Sprachfähigkeit. Nach einem den Sprachen gewidmeten Leben starb er 1976 in einem Zustand fast vollständiger Aphasie.⁵

Eine gänzlich nihilistische Haltung wäre im Kontext dieses Gedichts freilich ein performativer Widerspruch. Allein schon der Umstand, dass wir den Text vor Augen haben, dass ein Ich berichten konnte, es sei „ins Atmen zurück“ gekehrt, spricht für die Rückgewinnung eines sprachlichen „Etwas“, dessen Fortleben

3 Auf das menschliche „Bedürfnis, zu glauben“ vor dem Hintergrund der Freudschen Psychoanalyse geht Julia Kristeva ein in *Quell'incredibile bisogno di credere*, in: dies., *Bisogno di credere. Un punto di vista laico* (Roma 2006), S. 5-76. Dazu auch das zuletzt erschienene Gespräch zwischen Jean-Luc Nancy und Sergio Benvenuto, *Das Heilige, die Religion. Verlangen nach Unendlichkeit – Monotheismen, Riten, Weisheitslehren*, in: *Lettre International* 114 (2016), S. 103-108.

4 Friedrich W.J. Schelling, *Aus den Jahrbüchern der Medicin als Wissenschaft* (Stuttgart 1860), S. 174; vgl. dazu Daniel Schubbe, Jens Lemanski, Rico Hauswald (Hrsg.), *Warum ist überhaupt etwas und nicht vielmehr nichts? Wandel und Variationen einer Frage* (Hamburg 2013).

5 Julia Kristeva bedauert, zu jener Zeit nicht mehr dafür getan zu haben, um ihren Lehrer Benveniste in die Sprache zurück zu holen, vgl. Julia Kristeva, *Émile Benveniste, un linguiste qui ne dit ni ne cache, mais signifie*, in: Émile Benveniste, *Dernières leçons. Collège de France 1968 et 1969* (Paris 2012), S. 37f.

aber für einen mit Spannung aufgeladenen Moment in der Schwebelage. Es ist denn auch folgerichtig und ein Beweis für die reflexive Stringenz des Gedichts, dass die Rede nach dem Punkt erneut ansetzt. Die Rückkehr in das Atmen und die Rückkehr in die Sprache sind zunächst durch die Engführung in einer einzigen, der dritten Strophe (vv. 9-10) miteinander vernäht; im weiteren Verlauf wird die Art ihrer Bindung explizit thematisiert. Die zweite Hälfte (vv. 11-16) enthält die Beschreibung der Grundlage, auf der das Gedicht als Ganzes, die Poesie und die Poetik Rainer René Muellers beruhen. Dargestellt wird dort der Vorgang einer Initiation *sui generis* in die Dichtung, für die – wie die zeitliche Angabe „nun erst“ kenntlich macht – die Nahtod-Erfahrung kein kontingentes, sondern vielmehr ein entscheidendes Ereignis ist, und das nicht, oder zumindest nicht ausschließlich, im naheliegenden Sinne, dass Leben Voraussetzung für Sprechen ist. Ebenso wenig ist, im Lichte der zweiten Gedichthälfte, die Beteiligung des Anderen nur auf die Rettung vor dem Tod einzuschränken. Indem der Andere „mich [...] ins Atmen zurück[holt]“, in dieses bestimmte Aufatmen, das auf „Stillstand, Lichttunnel“ und „Blick [...] von oben“ folgt, schafft er die Bedingung für den späteren Auftritt des „Dichter[s] / als junger Mann“. Dieser scheint in der zweiten Hälfte des Gedichts an die Stelle jenes Ich zu treten, das im ersten Teil gleich zweimal als Objekt einer Handlung (holen, blicken) erwähnt wurde, um nach dem Punkt zu verschwinden. Nur indirekt nämlich lässt sich auf die Transformation des Ich in den Dichter schließen. Lediglich das Verschwinden der einen Figur (Ich) und das darauffolgende Auftreten der anderen (Dichter), vor allem aber die Tatsache, dass über das Geschehen aus der Ich-Perspektive in einem Gedicht berichtet wird, sprechen für die (prekäre) Identität von „mich“ und „Dichter“. Die Verwandlung betrifft zuvörderst die Stellung der beiden Instanzen im Satz. Während sich das Ich in einer passiven, auch hinsichtlich des Erzählten leidenden Position befindet, tritt „der Dichter“ im Nominativ, als Subjekt einer Aktion auf, die aber ins Leere (oder Offene) geht, weil ihre Bestimmung ausbleibt, sich dem Subjekt kein Verb gesellt. Die Rückkehr in die Sprache, die dem Anderen zu verdanken ist, ermöglicht die Annahme einer aktiven Funktion im Satz und also im Verhältnis zur Welt; sie erfordert aber zugleich den Übergang zur dritten Person und den Verlust des Ich. Die Gewinnung von Atem und Sprache – eine Form der Ermächtigung – geschieht unter Vorbehalt, im Zeichen einer doppelten Unmöglichkeit: „ich“ zu sagen und dem Dichter-Subjekt explizit ein Verb zuzuordnen. Diese zweifache Unmöglichkeit schlägt sich im stockenden, unruhigen Gang der zweiten Gedichthälfte nieder, der ebenso der Verunsicherung ob der Ungewissheit einer Fortsetzung eingedenk bleibt. Die strukturelle Kompaktheit der ersten Hälfte, deren acht Verse gleichmäßig in zwei Strophen verteilt sind, löst sich schrittweise auf, da die letzten vier Verse in zwei Strophen zerfallen. Dadurch, dass sie das Formprinzip der vorangehenden zwölf Verse nicht einhalten, entsteht ein Ungleichgewicht, das sie absondert und eine alternative Gliederung des Gedichts ermöglicht als die syntaktisch durch den Punkt

vorgegebene. In struktureller Hinsicht bilden die ersten drei Strophen aufgrund der identischen Verszahl eine Einheit, während die letzten zwei für sich stehen. Die Unstimmigkeit von Syntax und Gestalt, die bereits in Vers 9 zutage tritt, ist Zeichen einer Diskrepanz in der Sprache und im Verhältnis des Sprechenden zu ihr. Sie ist das Ergebnis einer Vernäherung, deren Spur sichtbar geblieben ist, der es nicht geglückt ist, die zerrissenen Fetzen des Sprachstoffs in ihre ursprüngliche Form zurückzubringen. Diese nunmehr unzugängliche Anfangsform wäre eine, in der Syntax und Gestalt nahtlos korrespondieren; auf diese stimmige Form ist nur *ex negativo* zu schließen aus der Annahme, dass auch die Verse 13-16 wie ihre Vorgänger eine vierzeilige Strophe hätten bilden können. Die Leerzeile zwischen Vers 14 und Vers 15 deutet also einerseits auf eine verlorene Sprache, andererseits auf die neue, gebrochene Art des Sprechens, die aus einem Ende hervorgeht und in ihrem Fortschreiten einer zusätzlichen Atempause bedarf. So ergibt sich in der Passage, in der die poetische Initiation des jungen Dichters beschrieben wird, entsprechend eine neue sprachliche Gestalt, sodass Stoff und Form doch zu einem neuen, fragilen Einklang finden.

Ein weiteres Merkmal dieses anderen Sprechens ist die Uneindeutigkeit der syntaktischen Bezüge nach dem Punkt. Während das erste der zwei im Gedicht vorkommenden finiten Verben in einem syntaktisch klaren Zusammenhang steht, in dem Subjekt und Objekt der Handlung erkennbar und nach einer geläufigen Reihenfolge angeordnet sind, gilt dies für das zweite nicht. Das zweite Verb verweist zunächst u.a. aufgrund seiner Position auf das erste; gemeinsam reflektieren auch sie das Verhältnis von Anfang und Ende, befindet sich doch „holt“ am Versanfang (die französische Verslehre nennt dieses Phänomen *contre-rejet*), „setzt“ wiederum am Versende (*rejet*). Auch semantisch stehen die Verben in enger Beziehung zueinander, da sie beide eine Bewegung bezeichnen, die aber jeweils in die entgegengesetzte Richtung geht: einmal zum Subjekt hin („holt“), dann vom Subjekt weg („setzt“). Dieser strukturelle und semantische Rückbezug, der die Verben als komplementär aufweist, hat Folgen auf syntaktischer, dadurch ebenso auf Bedeutungsebene. Ihre formelle Identität (gleicher Tempus und Modus, dritte Person Singular) legt zunächst eine Identität des Subjekts nahe, über die in Vers 10 noch nicht endgültig entschieden werden kann, weil unklar ist, ob „die Flasche“ im Nominativ oder Akkusativ steht. Durch das *rejet* neigt man dazu, „die Flasche“ als Objekt einer Handlung zu verstehen, die ebenfalls von dem „eine[n] mit Gaumenspalte“ vollzogen wird und diejenige der ersten Strophe in einem ähnlich schlichten, prosaischen Duktus fortsetzt. Als Leser erwartet man eine Ergänzung, die den Satz paraphrasierend in etwa so klingen ließe: „die Flasche mit Luft setzt / *er mir auf, an die Lippen*“. Doch im darauffolgenden Vers kommt es anders; „die Flasche“ wird zum befremdlichen Subjekt eines Vorgangs, der in Vers 11 weitere Spezifizierung zu benötigen scheint, denn wohin soll die „Flasche mit Luft / [...] Hauch und Sirenen“ setzen? Noch setzt sie sie schlechthin, als gingen

sie überhaupt erst aus dieser Flasche, die konkret wohl die zurückkehrende Atmung unterstützt, wie aus einer Zauberlampe hervor. Tatsächlich führt Vers 12 gleich zwei präpositionale Angaben ein; vom Doppelpunkt eingegrenzt, vervollständigen sie den Satz und schließen ihn vorläufig ab. Statt aber für Klarheit zu sorgen, setzen sie die Mehrdeutigkeit der Bezüge fort. Bezieht sich „aus Stille“ nur auf die „Sirenen“, oder auch auf den „Hauch“? Und ist die Präposition „aus“ als Bestimmung der Materie oder, die Pause der Versgrenze stärker berücksichtigend, als Lokalangabe (aus der Stille heraus) zu verstehen, die aufgrund des fehlenden Artikels etwas hinkt? Und wie ist „in“ zu deuten, ist damit ein Ort, etwa ein Behälter, in den „Hauch und Sirenen“ versetzt werden, oder vielmehr eine Verwandlung (Hauch wird zu *othem*, Sirenen zu Lettern) bezeichnet? Geht das eine aus dem anderen hervor? Das ungewisse Verweisgeflecht, das vom Leser eine stärkere auslegende Beteiligung verlangt, hebt die dritte Strophe deutlich von den vorangehenden ab; seine zu interpretierende Dichte ist bereits ein dezenter Hinweis auf die Natur dieser anderen Sprache, die erst nach dem Doppelpunkt, der somit eine explikative Funktion erfüllt, als poetische bekannt gemacht wird.

Auch stofflich enthüllt sich das Sprechen, das nach dem Punkt Form annimmt, nur allmählich als ein qualitativ anderes als jenes, das vor der Erfahrung des Sterbens vorherrschte. Die Rückkehr in die Sprache als Einkehr in die Poesie – vor allem in Form ihrer schriftlichen Überlieferung – wird vorsichtig angedeutet und ist erst im Nachhinein, aus der Perspektive der vorletzten Strophe eindeutig erkennbar. Mit dem „Hauch“ – „de[m] athem, wie er zur hervorbringung einzelner sprachlaute verwendet wird“⁶ – beginnt eine elementare sprachliche Artikulation. Der jähe Übergang zum betörenden, unwiderstehlichen Gesang, für den die „Sirenen“ stehen, scheint zunächst in seinem Überschwang einen scharfen Kontrast zum behutsamen Hauch zu bilden. Der übermutige Sprung wird sogleich durch die Hinzufügung „aus Stille“ gezügelt; die Wendung „Sirenen / aus Stille“ führt weg vom verhängnisvollen Singen der Meeresjungfrauen hin zu einem ihrer berühmtesten Auftritte innerhalb der modernen Literatur, Kafkas *Schweigen der Sirenen*. Das Gedicht übernimmt damit auch Kafkas paradoxen Zusatz zur homerischen Überlieferung, das Schweigen der Sirenen sei eine „noch schrecklichere Waffe als ihr [] Gesang“.⁷ In diesem Licht sind Hauch und stiller Gesang alles andere als ohnmächtige, zu unterschätzende Formen der Äußerung, sondern sie verbergen eine Wirkungskraft, die sich gerade in ihrer Zurückhaltung widerständig entfaltet.⁸ Wichtiger scheint mir aber, dass das Gedicht durch den Verweis auf die Sirenen – und speziell auf diejenigen Kafkas – an eine genuin literarische, narrative Tradition anknüpft, die in Schrift und gerade nicht als ephemerer Gesang überliefert

6 Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, 16 Bde. (Leipzig 1854-1960) [im Folgenden: Grimm], s.v. hauch, Bd. 10, Sp. 568. Vgl. das Gedicht ... mit *Ichton*, das mit den Versen beginnt: „...warte; Du : / Hauch“, in: Mueller, POÈMES – POËTRA, S. 96.

7 Franz Kafka, *Oxford Oktavheft 7*, hrsg. von Roland Reuß und Peter Staengle (Frankfurt a/M, Basel 2011), S. 48.

8 Vgl. Maurice Blanchot, *Die Begegnung mit dem Imaginären*, in: ders., *Der Gesang der Sirenen* (München 1962), S. 11-13.

ist. Die Sprache, in die zurückgefunden wird, ist eine zu lesende, noch bevor sie eine zu hörende ist, was mit ein Grund sein dürfte, weshalb sie „aus Stille“ besteht. Der weitere Verlauf von Vers 12 bestätigt dies auf recht einprägsame Weise, denn die „Lettern“, also die Druckbuchstaben, sind unmittelbar dem Bereich der Druckkunst entnommen. Ihre Erwähnung erlaubt es, das Verb „setzen“ ebenso als *Terminus technicus* der Druckpraxis zu verstehen. Die ungreifbaren, am Rande des Verstummens artikulierte Laute werden (und zwar immer wieder von Neuem) wie die Typen in der Druckerei aus dem Setzkasten geholt und in den Winkelhaken abgelegt, um schließlich als gedruckte, lesbare und beständige Seiten aus der Druckmaschine hervorzutreten.

„*othem*“ fällt als eingewobener Faden aus fremdem Stoff aufgrund sowohl der Kursivierung als auch der Antiquiertheit auf. Da das Wort – eine „nebenform zu *athem*“ – „aus der Lutherschen bibel als feierliche form besonders in die dichtersprache eingedrungen“⁹ ist und sonst kaum Verwendung findet, ist es gleich als Einsprengsel einer genuin poetischen Tradition erkennbar. D.E. Sattler, der Herausgeber der historisch-kritischen Hölderlin-Ausgabe, hat im 62. seiner 144 fliegenden Briefe einige Passagen aus dem Werk Hölderlins versammelt, in denen der Begriff „*othem*“ fällt, und sie u.a. in Begleitung der Upanishaden 1 und 56 abgedruckt.¹⁰ Die Komposition dieser zwei Blätter ist bemerkenswert und steht in enger Verbindung mit *Rißvernähung: Oxygène*. Der Abschnitt beginnt mit Versen aus dem Entwurf *Vom Abgrund nemlich...: „Scharfer Othem aber wehet / Um die Löcher des Felses. Allda bin ich / Alles miteinander.“* Das letzte Blatt ist bis auf wenige Zeilen vollständig weiß gelassen; lediglich auf der recto-Seite, rechts oben, findet sich klein gedruckt „*othem*“, gleich darunter, in etwas größerer, kursivierter Type: „Für Rainer-René Müller“; im unteren Bereich der Seite, wie eine Fußnote eingetragen, liest man einen bibliographischen Verweis auf Johannes 3,8-10. Auf der gegenüberliegenden linken Seite stehen Auszüge aus dem Gesangentwurf *Wenn aber die Himmlischen...*, in denen „die Dioskuren“ als „*othembringend*“ bezeichnet werden, sowie aus *Der Adler* („Und was du hast, ist / Athem zu hohlen“)¹¹. Der Verweiszusammenhang ist so vielschichtig, dass er beinahe einer *mise en abyme* gleichkommt: In einem Gedicht aus dem Jahr 2016, das ganz um die Frage nach der Beziehung von Atem und (Initiation in die) Dichtung kreist, ist ein Wort, dem vier 1981 erschienene Seiten gewidmet sind, in deren Mittelpunkt das Atemmotiv steht; dieser fliegende Brief ist ausdrücklich dem Dichter jenes Gedichts zugeeignet, der 1981 „als junger Mann“ (v. 14) seinen ersten Gedichtband *Lieddeutsch* veröffentlicht hat; diesem setzte er als Motto zwei Verse aus Hölderlins Fragment *Der Adler* voran,¹² die sich wie die von Sattler zitierten auf Seite 18 recto des Homburger Foliohefts befinden; der Adler wiederum tritt (u.a.) in

9 Grimm, s.v. *odem*, Bd. 13, Sp. 1147

10 D.E. Sattler, *Friedrich Hölderlin. 144 fliegende Briefe* (Darmstadt, Neuwied 1981), S. 243.

11 Friedrich Hölderlin, *gesänge*, in: ders., sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe [im Folgenden: FHA], hrsg. von D.E. Sattler, Bd. 7 (Frankfurt a/M, Basel 2000), S. 449f.

12 „der Fels ist zu Waide gut, / das Trokne zu Trank.“ Ebd., S. 450. Darauf bezieht sich auch das Gedicht *La Hutte, abends* aus *Lieddeutsch*, vgl. Rainer René Mueller, *POÈMES – POËTRA*, S. 14f.

Wenn aber die Himmlischen... als Vermittler zwischen Göttern und Dichtern auf, weshalb ihm eine zentrale Funktion innerhalb der Poetik Hölderlins, und folglich auch Muellers, zukommt. Unabhängig von den biographischen Hintergründen, auf die diese Engführung um ein einzelnes Wort im Werk Hölderlins zurückgehen mag (Sattler hörte Mueller auf einem Hölderlin-Symposium 1980 aus jenen damals noch nicht publizierten Gedichten lesen, die kurze Zeit später in *Lieddeutsch* Eingang fanden), entfaltet sich zwischen Text und Text und über die Zeit hinweg ein Gespräch, dessen weitreichende Implikationen ich hier nur streifen kann. Auffällig ist, dass Sattler dem Dichter Rainer René Mueller ein weißes Blatt mit der Überschrift „*othem*“ zugeordnet hat, als wollte er dem Widmungsträger einen offenen Raum zum Atmen und Dichten zur Verfügung stellen, der zugleich ein Schallraum für die Verse Hölderlins ist; als wäre im von fremder Rede umgebenen Weiß die Aufforderung enthalten, Hölderlins Gedanken zur poetischen Inspiration – im wörtlichen Sinne Hölderlins „*othem*“ – in Empfang zu nehmen und fortzusetzen, sie einzuatmen, um wieder und weiter zu atmen.

Die heranzitierte Stelle aus dem Johannes-Evangelium, in der Jesus auf die Frage des Pharisäers Nikodemus eingeht, wie denn ein Mensch neu geboren werden könne, damit er das Reich Gottes sieht, ergänzt und bestärkt diese Auslegung der weißen Seite. Jesus antwortet: „Der Wind (*πνεῦμα*) bläst, wo er will, und du hörst sein Sausen (*φωνήν*) wohl; aber du weißt nicht, woher er kommt und wohin er fährt. So ist es bei jedem, der aus dem Geist (*ἐκ τοῦ πνεύματος*) geboren ist.“¹³ Das griechische Wort *πνεῦμα* heißt u.a. Wind, (göttlicher) Geist, Seele oder Atem,¹⁴ und der Vergleich nutzt diese Homonymie aus; *φωνή* wiederum bezeichnet vornehmlich den Klang, speziell den einer Stimme, aber auch Sprache und Rede.¹⁵ Deshalb gehören für Luther „[d]ie zwey stück [] zusammen / Wort vnd Geist / gleich wie im winde die zwey stück mit einander sind sausen vnd wehen.“¹⁶ Der Geist (der Wind, der Atem), der die Wiedergeburt ermöglicht, ist ungreifbar, seine Präsenz kann nicht erzwungen werden; wahrnehmbar ist er lediglich am Erklingen der Sprache, in der seine Wirkung bezeugt wird, also nicht in jeder. Folglich muss an dieses Zeugnis, daran, dass es tatsächlich Werk des (heiligen) Geistes ist, geglaubt werden, „wer aber nicht glaubt, der ist schon gerichtet, denn er glaubt nicht an den Namen des eingeborenen Sohn Gottes“ (Joh 3,18). Dieser Glaube wird bereits von Nikodemus als Gesprächspartner Jesu verlangt, da er diesem – dem atmenden Sohn Gottes, an dessen Namen geglaubt werden soll – zuhört, während er über den Geist *spricht* (*λέγω*), im Wort, im Sprechen sowohl von sich selbst als auch vom Geist zeugt. Die Glaubwürdigkeit der Aussage über den Glauben an das Wort als

13 Nestle-Aland, *Novum Testamentum Graece*, Griechisch-Deutsch (Stuttgart 2013), S. 298f. Ich zitiere die dort abgedruckte revidierte Fassung der Lutherbibel 1984.

14 Vgl. Walter Bauer, Kurt Aland, Barbara Aland (Hrsg.), *Griechisch-deutsches Wörterbuch zu den Schriften des Neuen Testaments und der frühchristlichen Literatur* (Berlin, New York 1988), s.v. *πνεῦμα*, Sp. 1355-1361. Vgl. auch die ausführliche Fußnote bei Rudolf Bultmann, *Das Evangelium des Johannes* (Göttingen 1964), S. 98f.

15 Vgl. Bauer, Aland, *Griechisch-deutsches Wörterbuch zu den Schriften des Neuen Testaments*, s.v. *φωνή*, Sp. 1735-1738.

16 Scholion zu Joh 3,8 in der Luther-Übersetzung von 1545.

Manifestation des Geistes setzt beim Zuhörer den Glauben an den Sprechenden als Träger dieses geistvollen Wortes voraus. Tritt deswegen Nikodemus nur als Fragender auf, in der Haltung desjenigen also, der bereit ist, an die gegebene Antwort zu glauben? Muss deswegen der Abschnitt mit Nikodemus' Versicherung beginnen, er wisse, dass Jesus „ein Lehrer“ sei, „von Gott gekommen“ (Joh 3,2), und reicht das überhaupt als Glaubensbekenntnis in dem Sinne, wie Jesus es fordert? Über Nikodemus' Reaktion auf die Ausführungen über den Glauben erfahren wir jedenfalls nichts, und die Frage bleibt offen, ob er gerichtet wurde oder nicht.¹⁷

Sattlers Hinweis auf dieses neutestamentarische Gespräch über Wind, Geist, Sausen und Wort erhellt zunächst die in unmittelbarer Nähe sich befindenden Verse Hölderlins. „was du hast, ist / Athem zu hohlen“ etwa bedeutet in diesem Licht emphatisch, dass πνεῦμα, Atem und Geist, benötigt wird, damit die poetische Rede, in der diese Worte fallen, überhaupt ertönen kann. Der Geist wäre dann Bedingung für ein Sprechen, in dem es möglich ist, Atempausen (Pausen, in denen der Geist weht) so einzulegen, dass man schrittweise sowohl die Feststellung „was du hast, ist Atem“ als auch die Aufforderung „du hast Atem zu holen“ lesen kann – der Atem ist und ist nicht da, muss immer wieder neu gewonnen werden. Dazu ein Sprechen, in dem die Atempausen selbst, indem sie vollzogen werden, das vorwegnehmen, was ihnen als Aussage folgt („Athem zu hohlen“). Diese Verschränkung von Evangelium und Gedicht, Rede Jesu und Rede des Dichters legt den problematischen Grund offen, auf dem eine Poetik fußt, die sich des christlichen Erbes annimmt, um es aber in einen säkularen Kontext zu überführen. Denn mit der Analogie von poetischer Inspiration und wehendem Geist werden ebenso die Vorstellung vom Zeugnischarakter der Sprache und die damit einhergehende Glaubensfrage mit an Bord getragen; wofür aber zeugt der Dichter, zu welchem Glaube fordert er auf, er, der kein Jesus, kein Priester und auch kein Apostel mehr ist? Wie kann er glaubwürdig machen, dass in seinem Wort Geist weht, dass seine Rede inspiriert ist? Wie kann er behaupten, dass der „Nordost wehet, / Der liebste unter den Winden / Mir“?¹⁸

Das weiße, Rainer René Mueller zgedachte Blatt wird nun zum Raum, in dem ein Wind weht, der ebenfalls von Nordost kommt, aber noch nicht zum Erklären gebracht worden ist.¹⁹ *Rißvernähung : Oxygène* wäre ein Versuch, Sattlers implizite Aufforderung Genüge zu tun, das Geräusch dieses Windes erneut vernehmbar werden zu lassen. Dennoch distanzieren sich die im Abstand von

17 Vgl. dazu Bultmann, *Das Evangelium des Johannes*, S. 93-95; „der Offenbarer [] ist nicht quantitativ, sondern qualitativ vom menschlichen Lehrer unterschieden, und die Kriterien, die dieser zur Verfügung hat, reichen nicht aus, um jenen zu verstehen.“ Ebd., S. 95. Speziell zur Frage des Glaubens: ebd., S. 104.

18 Es sind die Eingangsverse von *Andenken*, vgl. Friedrich Hölderlin, *gesänge*, FHA 8, S. 804 (meine Hervorhebung).

19 Insofern sind folgende Zeilen aus dem 63. fliegenden Brief durchaus auch eine Huldigung und Ermutigung gegenüber dem jungen unkonventionellen Dichter Ende der 70er Jahre: „Der frostige Wind im März treibt den Widerspruch auf die Spitze. Den Opportunisten, denjenigen, die immer und überall mit der Tendenz sind, bläht er die Segel, aber den anderen, die ihr die Stirn bieten, entzündet er den Geist des Widerspruchs, schärft ihre Augen.“ Sattler, *Friedrich Hölderlin. 144 fliegende Briefe*, S. 247.

dreißig Jahre entstandenen Worte von den Implikationen, die aus Sattlers Komposition hervorgehen. Mehr als der Klang steht, wie ich bereits andeutete, im Gedicht und damit im poetologischen Horizont Muellers die Schrift im Vordergrund. Der Geist ist – ganz im Sinne der jüdischen Tradition – immer schon in Schrift eingelassen und als zu schützende Überlieferung zugegen, die der Lektüre, des Studiums und der Kommentierung bedarf. In diesem Kontext wird der Geist-Begriff selbst hinfällig und die Aufteilung in φωνή und πνεῦμα aufgehoben. Der Dichterberuf besteht nicht darin, wehenden Geist einzufangen, sondern darin, die versprengten Fragmente von Schrift miteinander zu vernähen, damit sie versammelt an einem Ort, in einer neuen Konstellation wieder gesprochen, neu gelesen und verstanden werden können.

Ebenso entscheidend ist die Abstandnahme, die sich an der Verwendung des Verbs „holen“ ablesen lässt. Denn während in *Der Adler* ein Du eigenständig Atem holt, holen kann und soll, ist das Ich in *Rißvernähung : Oxygène* auf einen Anderen angewiesen, um „ins Atmen zurück“ zu kommen. Anders als bei Hölderlin ist das Einatmen als entscheidender Moment poetischer Sprachfindung zum einen mit der Erfahrung des Sterbens, also mit dem stets drohenden Verlust von Atem und Sprache, zum anderen mit dem Auftritt eines anderen Menschen verbunden. Keinerlei Transzendenz, keine Götter sind an diesem Vorgang beteiligt, dafür aber ein Individuum, das ausdrücklich mittels der stimmlichen Erscheinung, der φωνή, charakterisiert wird. Das Verhältnis von πνεῦμα und φωνή kehrt sich um. Nicht der wehende Atem/Geist soll in Klang und Wort eingefangen werden, sondern im Gegenteil eine gebrochene, alles andere als harmonisch klingende „Knirschstimme“, die durch die „Gaumenspalte“ zusätzlich in ihrem Fluss gestört ist, bewirkt die Wiederkehr von Atem und Geist. Inspiration zur und Initiation in die Poesie sind nicht das Ergebnis eines ohne eigenes Zutun empfangenen Geistes, sondern sie sind abhängig von einem konkret gesprochenen, stark individualisierten menschlichen Wort, dann sogar von einer Berührung, die ganz auf Sprache verzichten kann. Weil das Entstehen von poetischem Sprechen in diesem Sinne ein eminent irdisches Geschehen ist, dessen Ursprung nur vergeblich gesucht wird, verlässt die Glaubensfrage im Gedicht die Ebene der Transzendenz, um auf die (Un-)Möglichkeiten und Grenzen der Sprache selbst verlagert zu werden. Darüber hinaus trägt die durch fremde Rede gewonnene Sprache deutliche Spuren der Fremdeinwirkung. In der gebrochenen Syntax der zweiten Gedichthälfte schlägt sich das gebrochene Sprechen des Anderen nieder, der die Sprachfindung erst ermöglicht hat.²⁰ Die Rückkehr in die Sprache gestaltet sich als Rückkehr in die Sprache des Anderen, deren Eigenheiten Bestandteil der eigenen Rede werden.

Die Frage nach dem Verhältnis von Geist und Wort bringt auch eine andere, noch prominentere evangelische Passage ins Spiel, mit der das Gedicht eng vernäht ist. In der Beschreibung vom Tod Christi erwähnen Matthäus, Markus

20 „Lied : frei / stammeln“, heißt es im Gedicht *Gehäuse*, in: Mueller, *POÈMES – POËTRA*, S. 34.

und Lukas einstimmig den lauten Ruf Jesu (φωνή μεγάλη) am Kreuz. Bei allen dreien findet das Wort πνεῦμα Erwähnung, das in diesem Kontext den letzten Atemzug bezeichnet. Das Verb „ἐξέπνευσεν“, das Lukas und Markus verwenden, weist auf die Verschränkung von letztem Ausatmen und dem Verlust des Geistes bzw. der Seele hin. Wie im Gedicht auch dominieren in den Evangelien also Stimme und Atem die Szene des Sterbens. So sehr verkörpern sie das Wesen des Menschen, dass erst ihr letztes Auftreten die Schwelle zwischen Leben und Tod markiert. Sie erfüllen die narrative Funktion eines Verweises, der erst in der rückblickenden Erzählung, die um das Ende (und die Überwindung des Endes) weiß, wirksam werden kann. Nur vom schon stattgefundenen Tod her nämlich ist der letzte Schrei, der letzte Atemzug tatsächlich der letzte. Die Verkehrung von Anfang und Ende, wie sie im Gedicht zur poetologisch aufgeladenen Darstellung kommt, mag also in der Auferstehung Christi einen illustren Vorläufer haben; der Umgang damit ist aber denkbar ironisch, beinahe blasphemisch, da die Auferstehung der medizinisch ausgeführten Wiederbelebung, der aufgeladene Begriff πνεῦμα dem naturwissenschaftlichen *oxygène* und die Intervention von Gottvater dem kundigen, durch und durch menschlichen Griff von „eine[m] mit Gaumenspalte / & Knirschstimme“ weicht.²¹

Die nüchterne, leicht spöttische Behandlung des neutestamentarischen Stoffes lässt sich auch als Reaktion auf ein folgenreiches narratives Detail lesen, das sich im Umfeld der Kreuzigung Christi befindet. Gleich nachdem Jesus den letzten Schrei und den letzten Atemzug ausgestoßen hat, werden die unmittelbaren Folgen seines gewaltsamen Todes aufgelistet, von denen die erste das Reißen des Tempelvorhangs ist.²² Der Vorhang im Jerusalemer Tempel isolierte das Allerheiligste, das ausschließlich vom Priester an einem einzigen Tag im Jahr betreten werden durfte; zur Sühne wurde der Vorhang bei der Gelegenheit mit dem Blut eines Tieropfers besprengt.²³ Im Hebräerbrief (6,19; 9,3; 10,20) legt der Autor, dessen paulinische Identität kanonisch aber umstritten ist,²⁴ den Riss des Tempelvorhangs als Sinnbild für die Überwindung eines Gesetzes, das bloß äußerliche, letztlich unwirksame Rituale gebietet, aus.²⁵ Nach dem Blutopfer Christi, das die Menschheit ein für alle Mal von der Sünde bereinigt hat,²⁶ verliert der Vorhang seine symbolische Funktion einer physischen Trennung von Heiligem und Profanem. Der im Moment des letzten Atemzugs Christi

21 Bultmann bemerkt, „daß es sich bei der Wiedergeburt schlechterdings nicht um einen innerweltlichen, von Menschen zu bewerkstellenden Vorgang handelt. In der menschlichen Sphäre kann es so etwas wie Wiedergeburt nicht geben. Denn Wiedergeburt [...] bedeutet dieses, daß der Mensch einen neuen *Ursprung* erhält“ Bultmann, *Das Evangelium des Johannes*, S. 96f. Vgl. auch Muellers Gedicht *Auferstehung aus Lieddeutsch*, in: Mueller, POÈMES – POËTRA, S. 22.

22 Vgl. Mt 27,50-51; Mk 15,37-38; Lk 23,45-46;

23 Vgl. Joachim Gnlika, *Das Matthäus-Evangelium*, II. Teil, Kommentar zu Kap. 14,1-28,20 (Freiburg, Basel, Wien 1988), S. 476.

24 Hans-Friedrich Weiß, *Einleitung*, in: Der Brief an die Hebräer, übersetzt und erklärt von Hans-Friedrich Weiß, *Kritisch-exegetischer Kommentar über das Neue Testament*, Bd. 13 (Göttingen 1991), S. 61f., 86-88.

25 „Denn das Gesetz hat nur einen Schatten von den zukünftigen Gütern, nicht das Wesen der Güter selbst.“ (Hebr 10,1) „Ich will mein Gesetz in ihr Herz geben, und in ihren Sinn will ich es schreiben“ (Hebr 10,16)

26 „Denn wenn wir mutwillig sündigen, nachdem wir die Erkenntnis der Wahrheit empfangen haben, haben wir hinfort kein anderes Opfer mehr für die Sünden, / sondern nichts als ein schreckliches Warten auf das Gericht und das gierige Feuer, das die Widersacher verzehren wird.“ (Hebr 10,26-27).

plötzlich und wundersam reissende Stoff gewährt Einblick in das Heiligtum, das „mit Händen gemacht und nur ein Abbild des wahren Heiligtums ist“ (Hebr 9,24). Der frei gewordene Zugang zum Innersten der Kultstätte²⁷ steht für den Übergang von einem schattenhaften, uneigentlichen zu einem unmittelbaren, wesentlichen und deshalb wahren Verhältnis zum Heiligen. Insofern veranschaulicht der Riss des Tempelvorhangs das semiotische Verständnis, das dem Hebräerbrief zugrunde liegt, weil der Riss nun ebenso zwischen Bild und Bedeutung, Zeichen und Bezeichnetem verläuft. Zugleich markiert der Tod Christi den Riss im narrativen Gewebe einer (jüdischen) Tradition, für die das Eigentliche, wenn überhaupt, nur graduell vom vermeintlich Uneigentlichen getrennt war. Die Erzählung setzt – als Vorgang der Entschleierung – an anderer (platonische) Stelle an und orientiert sich entsprechend an der Aufgabe, die symbolische Ebene zu verlassen, um „die Gestalt der Dinge selbst“ zu erkennen. Umso interessanter ist, dass eine solche zeichentheoretische Ausführung, indem sie das Bild des zerrissenen Vorhangs in den Mittelpunkt stellt, ausgerechnet auf Allegorese zurückgreift.

Vor diesem Hintergrund ist die programmatische Rissvernähung im Titel des Gedichts eine unumwundene Erwidern auf einen Text, dessen Absichten und Argumente ausdrücklich auf ein jüdisches Publikum zugeschnitten sind. Im Gedicht äußert sich das Bestreben, den als Überwindung des Judentums gedeuteten Riss im Tempelvorhang zu reparieren, die zwei mit dem Tod Christi entstandenen Stofffetzen zu vernähen und die Grenze zum Allerheiligsten wieder herzustellen, das ein in der Welt Anwesendes und dennoch Unzugängliches ist, statt christlich allzeit im Herzen verfügbar zu sein. Vernäht wird dadurch auch das zerrissene Band zum Judentum und zu dessen Auffassung von Sprache und Gesetz, zu der sich die Poetik des Gedichts bekennt. Deshalb besteht sie, entgegen dem abschätzigen Urteil im Hebräerbrief, auf die Wichtigkeit dessen, was mit Händen, „mit Handdrücken“ gemacht ist, sowie auf die Rückkehr in ein Atmen, das (noch) nicht mit jenem letzten evangelischen Atemzug enden darf, der den Riss veranlasst. Auch in diesem Zusammenhang erinnern die Naht und „die Suturen“ daran, dass der Schaden am Vorhang nur zum Teil behoben und nicht spurlos zum Verschwinden gebracht werden kann. Nicht die Rückkehr zur Zeit des zweiten Tempels wird erstrebt, zumal er ohnehin längst der Zerstörung anheim gefallen ist und es kein physisches Allerheiligstes mehr gibt, zu dem ein vernähter Vorhang den Zugang verwehren sollte.²⁸ Die Rissvernähung heute ist ein fragiler Akt, der nur im Gedicht, in der Schrift und im Lesen, am Stoff der Sprache vollzogen werden kann.

Im Johannes-Evangelium wird die „Paradoxie der Wiedergeburt“²⁹ aus dem Geist und zum Heil als Frage nach einem neuen Ursprung verhandelt, der ein

27 „durch das Blut Jesu [haben wir] die Freiheit [] zum Eingang in das Heiligtum, den er uns aufgetan hat als neuen und lebendigen Weg durch den Vorhang, das ist: durch das Opfer seines Leibes“ (Hebr 10,19-20)

28 Im Talmud (Gittin 56b) wird überliefert, dass, als Titus den Tempelvorhang mit dem Schwert entzwei schnitt, aus dem Riss Blut floss.

29 Bultmann, *Das Evangelium des Johannes*, S. 92.

Glaubensbekenntnis erfordert. Im Gedicht ist das Problem der Quelle poetischen Sprechens, das das Wort „othem“ mit seiner Kaskade an Anspielungen zuerst polemisch anklingen lässt, hingegen ein Problem der Identität des Sprechenden (wo Ich ist, ist kein Dichter, und umgekehrt) und der Herkunft der gesprochenen, geschriebenen Sprache, die immerzu von Anderen übernommen wird. Wer spricht, macht sich die fremde Sprache zu eigen, indem er sie durch Vernähung mit wiederum Fremdem verfremdet.

Statt eine Quelle zu benennen,³⁰ tritt das Gedicht dem Anfang als spezifisch poetischem Problem zurückhaltend entgegen. Nach dem Punkt erhält die oben geschilderte, sich auf mehreren Ebenen wiederholende Umkehrung von Anfang und Ende eine strategische Funktion im Umgang mit dem geheimnisvollen Ursprung poetischer Inspiration. Wie die Offenheit des Eingangs- und Schlussverses dient sie dazu, der Versuchung zu widerstehen, doch einen Anfangspunkt zu identifizieren, aus dem Gedichte bruch- und nahtlos hervorgingen. Er bleibt unzugänglich, weil ihm immer – formell, syntaktisch, stofflich – ein Ende vorausgeht, und weil das Gedenken dieser endlosen Reihenfolge der Verendungen ebenfalls eine (für die Dichtung zumindest) endlose Aufgabe ist. In gleichem Maß verwehrt sich das Gedicht gegen *telos* und *arché*, um in dem Bereich zu verharren, der sich zwischen ihnen erstreckt. Die Erforschung poetischer Genealogie, so sehr sie von der Sehnsucht erfüllt ist, Herkunft aufzuspüren, kann den unbewegten Bewegter der Poesie („Stillstand“) nur im Entzug erfahren. Der Wunsch, ihn zu benennen, wird nicht verheimlicht; er äußert sich in der Bereitschaft, das Thema der (ersten) Inspiration, diesen Kern poetischer Erfahrung, zu begreifen. Ohne das Begehren nach einem stabilen Ausgangspunkt zu unterdrücken, entdeckt das Gedicht sowohl strukturell als auch stofflich Möglichkeiten, sich diesem Unmöglichen zu nähern. Nicht nur verweisen das Ende oder die lose bleibenden Enden auf den Anfang (und das Ende wiederum, nach einer unaufhebbaren Zirkularität, auf den Anfang), sondern jeder derart an einem Ende vernähte Anfang bewahrt eine Spur des anfänglichen, von Anfang an entzogenen Anfangs. Deshalb geht die poetische Erfahrung aus einem Ende hervor, dem das Ich nur knapp entkommen konnte; deshalb auch wird der Dichter erstmalig in einem Vers erwähnt, der vom metrischen Aufbau her traditionell als Schlussvers verwendet wird.

„wörtlich, der Dichter“ ist ein Adoneus, gebildet aus einem Daktylus und einem Trochäus, und liest sich als ein Echo auf Hölderlins berühmten zweiten Halbvers (ebenfalls ein Adoneus), mit dem die Hymne *Andenken* zu ihrem Ende kommt: „Was bleibet aber, stiften die Dichter.“³¹ Gegen Hölderlins Behauptung erhebt der Adoneus in *Rißvernähung: Oxygène* Einspruch, indem er sie einschränkt. Zum einen wird die Vielzahl durch einen Singular ersetzt.

30 Zur Frage der Quelle, speziell in Bezug auf Paul Valéry, vgl. Jacques Derrida: *qual quelle. les sources de Valéry*, in: ders., *Marges de la philosophie* (Paris 1972), S. 325-363.

31 In Bezug auf die Quelle wäre eine weitere Verbindung – im Sinne eines Zwiegesprächs – zu *Andenken* herzustellen: „Mancher / Trägt Scheue, an die Quelle zu gehen; / Es beginnet nemlich der Reichtum / Im Meere.“ Hölderlin, *gesänge*, FHA 8, S. 805.

Anstelle der Allgemeinheit, der Gemeinschaft der Dichtenden, die um eine geteilte Aufgabe (das, was bleibt, zu stiften) versammelt sind, tritt der einzelne, vereinzelt sprechende Dichter. Zum anderen fällt die Bestimmung ebendieser Aufgabe – eine Handlung, die den Dichtern eine herausragende Rolle zuweist –³² zugunsten einer sehr viel schlichteren, wenn nicht weniger belangvollen adverbialen Kennzeichnung weg. Als Einzelner, als Individuum mit seiner je eigenen Sprache und (Initiations-)Geschichte, erscheint „der Dichter“ in dreifachem Sinne „wörtlich“. Zunächst ist „der Dichter“ wörtlich, weil er nicht mehr als ein Wort, ein Zeichen ist, das erst in einem bestimmten semantischen, historischen und sozio-kulturellen Gefüge überhaupt an Bedeutung gewinnt. Das Ich, das dieses Wort – aus welchen Gründen auch immer – auf sich bezieht, übernimmt dessen vielfältige Konnotationen, die ihrerseits sprachlicher Natur sind; sie machen aus ihm ein Geschöpf des Wortes, das erst im und durch das Wort zur Existenz gelangt. So ist „der Dichter“ zweitens auch deshalb wörtlich, weil er vorrangig mit Wörtern verkehrt und er von ihnen die Berechtigung erhält, sich einen solchen zu nennen. Deshalb auch ist das Wort „Dichter“ hier eben, drittens, wörtlich zu lesen, und nicht etwa etymologisch mit Bezug auf das Lateinische *dictare* und dessen unheimliche Verwandtschaft mit Diktatoren jeglicher Couleur. Wortwörtlich ist der Dichter derjenige, der Dichte schafft, der Dinge (Wörter, „othem und Lettern“) eingeführt, mit „Suturen“ verbindet. Indem er sie aber verdichtet und den Riss zwischen ihnen zu schließen versucht, verschließt er sie auch in dem Sinne, dass er sie unzugänglicher werden lässt. Das wörtliche Verständnis des Dichterberufs, wie er in *Rißvernähung: Oxygène* zum Ausdruck kommt, verweist somit bereits auf die Rezeption des Gedichteten. Vers 13 enthält die Aufforderung, den Dichter wörtlich, beim Wort zu nehmen, sich den vernähten Stellen zu nähern, sie zu berühren, auch und gerade wenn sie verschlossen und unzugänglich erscheinen.³³ Wörtlich ein Mensch des Wortes ist – in allen eben genannten Schattierungen – nicht nur der Dichter, sondern auch der Leser.

Die Sinnverschiebung, die sich beim Vergleich beider adonischer Verse feststellen lässt, ist subtil aber deutlich. Sie äußert sich in der Satzstruktur mehr noch als in dem, was sie inhaltlich vermitteln. Denn während bei Hölderlin die Zuversicht bezüglich der Rolle des Dichters eine – trotz Umkehrung – konventionelle Satzstruktur hervorbringt, die aus Subjekt, Objekt und Verb besteht, ist die Möglichkeit einer expliziten verbalen Verbindung bei Mueller nicht mehr gegeben. Über die Tätigkeit des Dichters, die Hölderlin verhältnismäßig klar mit dem wiederum mehrdeutigen Verb „stiften“ umschreibt, erfährt der Leser der knappen Verbindung von Adverb und Substantiv etwas nur kraft der

32 Vgl. etwa Martin Heidegger, *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, in: ders., *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* (Frankfurt a/M 2012), S. 41: „Dichtung ist Stiftung durch das Wort und im Wort. [...] Dichtung ist werthafte Stiftung des Seins. [...] Weil aber Sein und Wesen der Dinge nie errechnet und aus dem Vorhandenen abgeleitet werden können, müssen sie frei geschaffen, gesetzt und geschenkt werden. Solche freie Schenkung ist Stiftung.“

33 Im Gedicht *das Wort: Traktat / Sehen*: findet sich eine unmittelbare Vernähung von Sicht und Haptik im Wort: „sehen: Finger / es heißt Digitalis, das Kraut / das zwischen den Kiefern- / stehen im Sommer: / dieses zu kaun.“ Die Fingerhüte (Digitalis) können sowohl heilend (vor allem bei Herzkrankheiten) als auch tödlich wirken.

eigenen Interpretation. Ein Adverb erscheint für gewöhnlich in Begleitung eines Verbs, das ihm Eindeutigkeit verleiht; weil das Verb fehlt, bleibt die Fügung „wörtlich, der Dichter“ hingegen ergänzungsbedürftig, eröffnet dadurch zugleich den Raum für eine teilnehmende Lektüre. Hölderlin betont explizit den von den Dichtern vollzogenen Akt, der erst in zweiter Linie auf einen Anderen deutet (stiften – wem zugute?); Mueller legt implizit den Schwerpunkt auf die sprachliche, verweisende Verfasstheit des Dichtens, das stets schon in Relation zu einem Lesen des Wörtlichen steht.³⁴

Stabiler ist schließlich der Hölderlinsche Adoneus auch deshalb, weil er die ihm traditionell zugeschriebene Funktion erfüllt und tatsächlich am Ende eines Gedichts steht. Der Adoneus „wörtlich, der Dichter“ ist, im Gegensatz dazu, seinem gewöhnlichen Zweck entfremdet, da er sich nicht an der zu erwartenden Position befindet. Durch die drei Verse, die sich ihm anschließen, wird er zu einem Ende, dem ein neuer, nicht vorgesehener Anfang folgt: Es handelt sich um eine weitere Inszenierung auf formaler Ebene des Verhältnisses von Anfang und Ende, diesmal aber im vollen Licht einer Poetik, die das Hölderlinsche Diktum in Frage stellt. Anders als bei Hölderlins *Andenken* beschließt das Wort „Dichter“ in *Rißvernähung: Oxygène* nichts, mit ihm kommt kein Gedicht zur Ruhe. Die Bezeichnung erfährt vielmehr eine zusätzliche Einschränkung. Weder von einer Dichtergemeinschaft, noch vom einzelnen Dichter schlechthin ist nunmehr die Rede. Vers 14 führt eine Präzisierung ein, die den Dichter in einem spezifischen biographischen, vor allem aber literarischen Zusammenhang – „als junger Mann“ – verortet. Nach einem abermaligen Ende (dem Adoneus), am Ende einer Strophe und kurz vor dem (offenen) Ende des Gedichts werden die Nahtod-Erfahrung, das Überleben und die poetische Initiation einer bestimmten Zeitspanne im Leben des Sprechenden zugeordnet, die man als anfängliche charakterisieren darf. Das Gedicht selbst stammt aus der Feder eines Menschen, der, gebürtig 1949, diese Anfangsphase als eine weit entfernte erlebt, was vermuten ließe, dass er im Medium der Poesie schlichtweg einen Blick zurück auf den Beginn (s)einer poetischen Karriere wirft.

Die Gegenwartsform der Verben jedoch verwandelt das Beschriebene von einer biographischen, punktuellen vergangenen Gegebenheit zu einer fundamentalen poetologischen Einsicht. Am Ende eines konkret gelebten und erlittenen Lebens steht die Erkenntnis, dass es auch in der eigenen Biographie keinen einmaligen Anfang der je eigenen poetischen Berufung gibt. Jedes Gedicht ist vielmehr ein Anfang, der aus einem Ende hervorgeht, der Dichter, anders als das Ich, altert nicht. Der Grund dafür liegt im alles andere als friedfertigen Verhältnis von Leben und Poesie, Ich und Dichter. Denn die Transformation des Ich in den Dichter, die ich anfänglich erwähnte, bedeutet zugleich, dass das Ich – darin entfernt vielleicht doch *figura christi* – zugunsten der Poesie geopfert

³⁴ Benveniste sprach diesbezüglich von „auto-sémiotisation de la langue“: „L'écriture a toujours et partout été l'instrument qui a permis à la langue de se sémiotiser elle-même. Cela veut dire que le parlant s'arrête sur la langue au lieu de s'arrêter sur les choses énoncées; il prend en considération la langue et la découvre signifiante; il remarque des récurrences, des identités, des différences partielles“, Benveniste, *Dernières leçons*, Leçon 12, 3 mars 1969, S. 113.

wird, dass das Ich sterben muss, damit „wörtlich der Dichter / als junger Mann“ in Erscheinung tritt. Die Wiederbelebung ist nur bedingt erfolgreich, denn während der aus der Atemnot geborene junge, männliche Dichter in die poetische Sprache findet, bleibt das Ich in der Aphasie einer syntaktisch einwandfreien, alltäglichen Rede zurück. Daraus ergibt sich die der Dichtung eigene „Paradoxie der Wiedergeburt“³⁵, die sich auch deshalb von der christlichen unterscheidet, weil sie die Folge von Anfang und Ende nicht linear, sondern zirkulär auffasst. Sie artikuliert sich in der Frage: wie im Gedicht die Geschichte der dauernd gegenwärtigen Entstehung des Gedichts aus dem Tod des Ich erzählen, während ich als Schreibender mir mein zeitliches, vergängliches, aber noch atmendes, lebendes Ich bewahre?

Als Zitat aber relativiert „der Dichter / als junger Mann“ diese Problematik, die er mit seinem Auftritt aufgeworfen hat, und weist erneut in eine andere Richtung, auf einen anderen Anfang hin. Leicht erkennbar als abgewandelte Übertragung des Titels von James Joyces frühem Roman *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1914), setzt sich die vorletzte Strophe auch mit dieser, diesmal narrativen Vorlage auseinander.³⁶ Die Ersetzung von *artist* durch die präzisere Angabe „Dichter“ macht eine im Titel vollzogene Verallgemeinerung hinsichtlich des Erzählten rückgängig, da sich die Sprachfindung des Protagonisten Stephen Dedalus – zentraler Gegenstand von *A Portrait* – hauptsächlich in und mittels der spezifischen Kunstform der Dichtung vollzieht. In Stephens erstem wahren, ebenfalls mit christlichen Bezügen durchsetzten „instant of inspiration“ entsteht bspw. nicht ein beliebiges Kunstwerk, sondern ein Gedicht in der traditionellen Form der Villanelle.³⁷ Die Abweichung vom Originaltitel wirkt wie eine Zurechtweisung; sie ist jedenfalls eine Lektüreangabe, die den Schwerpunkt auf Stephen Dedalus' poetischen Zugang zur Sprache legt. Die Frage nach dem Verhältnis von Ich und Dichter in *Rißvernähung: Oxygène* rückt in den Hintergrund, weil durch den Zitatcharakter der Strophe nicht mehr in erster Linie die Verwandlung des Ich in einen Dichter, sondern vor allem (und im Vergleich zur vorangehenden Strophe in aller Deutlichkeit) die in einen (kritischen) Leser thematisiert wird, der im Zitieren seine Auslegung

³⁵ Bultmann, *Das Evangelium des Johannes*, S. 92.

³⁶ Wie manche andere in die Philosophie- und Literaturgeschichte eingegangene Titel scheint sich auch der von Joyce besonders zur Übernahme anzubieten: Neulich ist bei Matthes & Seitz etwa Philipp Schönthalers *Portrait des Managers als junger Autor. Zum Verhältnis von Wirtschaft und Literatur* erschienen.

³⁷ James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, edited with an Introduction and Notes by Jeri Johnson (Oxford 2000), S. 182-188. Die Villanelle, die selbst als „exceptionally vulnerable to the cliché“ gilt (Ronald E. McFarland, *The Villanelle: The Evolution of a Poetic Form* [Moscow 1987], S. 75), wurde bis vor kurzem für eine aus der Renaissance oder gar dem Mittelalter stammende Form gehalten; neuere Forschung hat gezeigt, dass es aber eine „imagined history“ ist, auf der ihre Beliebtheit ab dem 18./19. Jahrhundert beruht. Vgl. Karen Jackson Ford, *Weaving Close Turns and Counter Turns. The Villanelle*, in: Erik Martiny (Hrsg.), *A Companion to Poetic Form* (Chichester 2012), S. 173. Zur Debatte bezüglich Stephen Dedalus' Villanelle vgl. ebd., S. 174. Der Refrain in *Rißvernähung: Oxygène* könnte auch als Anspielung auf die Villanelle gelesen werden, dessen stülbildendes Element eben der Refrain ist. Dass Mueller nicht nur aus seiner Joyce-Lektüre mit der Villanelle vertraut ist, stellt das Gedicht *Tourterelle / Tauberle* aus dem Band *Kreuzungen / Sturzfigur* (1986) unter Beweis. Der Titel bezieht sich auf diejenige Villanelle, die dieser Form den Namen gab, nämlich Jean Passerats *Villanelle* (1574), die mit den Versen beginnt: „J'ay perdu ma Tourterelle: / Est-ce point celle que j'oy? / Je veus aller après elle.“

des Gelesenen kundgibt.³⁸ Freilich scheint dieser besondere Leser einiges mit Stephen Dedalus und dessen poetischen Höhenflügen zu teilen, sodass die Verbindung, die Verbrüderung ihre Gründe hat. Auch Dedalus entkommt früh – zumindest in der eigenen Wahrnehmung – dem Tod. Die Überwindung der Krankheit, die das Kind als lebensbedrohlich empfindet und zugleich mit einem Augenblick sprachlicher Entzückung einher geht, steht am Anfang des Romans und markiert ebenso den Übergang zu einer reiferen und komplexeren Sprache.³⁹ Nicht anders als das Ich des Gedichts ist „Stephen [] a product of his listening and reading, an irrational sum of the texts, written and spoken, to which he has been exposed.“⁴⁰ Für beide bedeutet (poetische) Sprachfindung Entfremdung, die Begegnung mit dem Fremden (in) der Sprache, mit fremder, überlieferter, gelesener und interpretierter Rede, die erst als Zitat oder intertextueller Verweis angeeignet werden kann.⁴¹ Deshalb bewahrt das erstrebte Eigene, das durch die Vernähung fremder Stofffetzen entstehen mag und dessen unnachahmbare Eigenheit eben in der Art der Komposition zum Ausdruck kommt, die Spur des Fremden in sich. In umgekehrter Bewegung zum Gedicht sagt zwar Stephen am Ende des Romans schließlich „ich“, während er zuvor in der dritten Person aufgetreten war; die Tagebuch-Aufzeichnungen, in denen dies geschieht (ein erster Schritt zur Prosa, die dann im Roman selbst eine geschlossene, heterogene Gestalt annimmt), beziehen sich dennoch hartnäckig auf ein Anderes, von dem das Ich abhängig bleibt, um Ich zu sagen. Die Frage „was I writing poems?“, die er dort gegen Ende vermerkt und in dieser indirekten Formulierung auch an sich selbst richtet (bin *ich* es, der Gedichte schreibt, oder ist es ein Anderer?), wird ihm von (s)einer „she“ bei zufälliger Begegnung gestellt. Die brüske Antwort „[a]bout whom?“ erkennt Stephen Dedalus sogleich als boshaft („mean“), sodass er umschwenkt und nicht ganz unironisch „the spiritual-heroic refrigerating apparatus, invented and patented in all countries by Dante Alighieri“, also die poetisch kodierte Form der Hinwendung eines Mannes zu einer Frau bemüht. Der niedergeschriebene Austausch mit jenem Anderen, der die Dichtung angeregt hatte,⁴² über das junge Ich, das im Schreiben zu sich und zum Ich der Schrift findet, ist ein stets

38 Das dem Roman vorangestellte Motto „Et ignotas animum dimittit in artes“ stammt denn auch aus Ovids *Metamorphosen* (VIII, 193) und ist der Passage über Dädalus und Ikarus entnommen (vgl. Ovid, *Metamorphosen*, hrsg. und übersetzt von Gerhard Fink [Düsseldorf, Zürich 2004], S. 380). Der Roman – auch die Geschichte einer Beziehung zwischen Vater und Sohn – verhält sich zirkulär dazu, wenn der letzte Satz lautet: „Old father, old artificer, stand me now and ever in good stead“ (Joyce, *A Portrait*, 213), und Dädalus als Vorbild eines in den (gefährlichen) Künsten bewanderten Mannes gilt („artificer“ lässt sich auch wörtlich verstehen), der sie dem Sohn beibringt („damnosaque erudit artes“ Ovid, *Metamorphosen*, S. 382).

39 Allem Anschein nach hat der kleine Stephen eine banale Grippe, doch im Krankenbett imaginiert er schon seine eigene Bestattung (Joyce, *A Portrait*, S. 19) – in Begleitung eines Lieds, das er sich selbst vorsingt und dessen Schönheit ihn schaudern lässt. Im Anblick des Todes erfährt das Kind die Wirkkraft der Sprache (ebd., S. 20). Später erinnert sich der etwas ältere Stephen an diese frühe Grenzerfahrung und stellt fest, dass, obwohl er damals nicht starb, dennoch ein Teil von ihm tot, verschwunden ist (ebd., S. 78).

40 R.B. Kershner, *The Artist as Text: Dialogism and Incremental Repetition in Portrait*, in: Philip Brady, James F. Carens, *Critical Essays on James Joyce's A Portrait of the Artist as a Young Man* (New York et al. 1998), S. 231-242, hier: S. 238.

41 „Much of *Portrait* reflects – or embodies – Stephen's possession by the languages that surround him, and his attempts to appropriate them in turn.“ Ebd., S. 232.

42 Stephen nennt sie „the temptress of his villanelle.“ Ebd., S. 187.

poetischer, der sich im Schatten der Ahnen Dante und Beatrice artikuliert und sich im *commonplace*⁴³ der Wiederverwertung der Worte bewegt. Diese literarische Heteroglossie ist nicht nur ein Merkmal von Stephen Dedalus' Wortsuche, sondern sie betrifft den Roman insgesamt, hatte doch Joyce – wie Mueller offenbar für sein Gedicht auch – „either an actual or a literary source in mind for almost every passage in *A Portrait*“.⁴⁴

Diese Aussage gilt unverändert für die beiden Autoren, die als einzige in *Rißvernähung: Oxygène* namentlich genannt werden. Mueller, Joyce, Flaubert und Montaigne teilen eine „vocation de copiste“⁴⁵, eine Berufung zur Ab- und Niederschrift fremder Rede. In diesem Sinne entsteht nun doch eine Art Dichtergemeinschaft, denn das Gedicht versammelt diejenigen Schreibenden, die das Stiften dessen, was bleibt, als das Empfangen, Bewahren und Tradieren dessen, was bereits da ist, begreifen – keine Entscheidung, sondern eine im Schreiben eingelassene Notwendigkeit.⁴⁶ Was bleibt, ist eine Sprache, die den produktiven Zwiespalt zwischen Eigenem und Fremdem in der Abwandlung aufzeigt und stets doppelgesichtig und rissig bleibt. Das Motto ist im Gedicht der vielleicht augenfälligste dieser Risse, eine unverhüllte Nahtstelle, die nach innen Titel und Gedicht, nach außen Gedicht und weit zurückliegendes Sprachmaterial trennt und verbindet.

Das Französische prägt als Stoffrest den gesamten Text, rahmt ihn im Titel und im vorletzten Vers. Dort verläuft die Naht zwischen zwei Sprachen, der eigentlichen des Gedichts und der fremden. Das Motto ist aber (mindestens) dreifach fremd, da es in der Fremdsprache angeführt und zugleich zweier Namen zugeschrieben ist. In dieser Form („Pour ... niaiser et fantastiquer.“ – „Um ... die Zeit mit Nichtigkeiten zu vertreiben und zu fantasieren“) ist der Satz Gustave Flauberts früher Erzählung *Novembre* (1841) vorangestellt, auch dort in Anführungszeichen unter Angabe des (vermeintlichen) Autors, Michel

43 In ihrem lesenswerten Essay zu Flauberts *Novembre* („cette histoire d'apprentissage du lieu commun“, Shoshana Felman, *Modernité du lieu commun: En marge de Flaubert: Novembre*, in: *Littérature* 20 [1975], S. 32-48, hier: S. 43) – von dem noch die Rede sein wird – definiert Shoshana Felman den Gemeinplatz, der die Sprache wesentlich für jeden Sprechenden und speziell für jeden Schreibenden ist, als „nœud topologique que l'on explore comme un espace labyrinthique“ (ebd., S. 41), als einen Raum also, der wiederum eng mit dem Namen Dädalus verbunden ist. Felman versteht die Wendung „lieu commun“ (engl. *commonplace*) wörtlich und nimmt ihr somit die negative Wertung, die man allgemein mit ihr verbindet. Die Sprache ist dann eben und gerade in den clichés ein gemeinsamer, ein geteilter Ort, „marqué[] par l'autre“ (ebd.).

44 Robert Scholes and Richard M. Kain, *The Workshop of Daedalus* (Evanston, Illinois 1965), xiii. Dass „Joyce [...] the perfect illustration of nearly all of Bakhtin's major concepts“ ist, darunter also auch des Heteroglossie-Begriffs, hat R.B. Kershner bereits festgestellt (*The Artist as Text*, S. 242). Mueller scheint seinerseits Bakhtins Diktum zu widersprechen, Heteroglossie sei ausschließlich ein Merkmal der Prosa, zumal er sich im *Rißvernähung: Oxygène* stärker auf Prosa-Autoren als auf Dichter beruft. Vgl. Mikhail Bakhtin, *Discourse in the Novel*, in: ders., *The dialogic Imagination*, hrsg. von Michael Holquist (Austin 1981), S. 328.

45 Diese triftigen Worte hat Shoshana Felman in Bezug auf Flaubert gefunden: „Dès Novembre, Flaubert entrevoit donc que sa vocation d'écrivain, que la vocation d'écrivain, est condamnée à être celle de Bouvard et Pécuchet: une vocation de copiste.“ Felman, *Modernité du lieu commun*, S. 36.

46 Insofern ist Muellers Poetik Hölderlins Versen aus *Mnemosyne* näher: „Wie auf den Schultern eine / Last von Scheitern ist / Zu behalten. [...] Vieles aber ist / Zu behalten. Und Noth die Treue.“ Hölderlin, *gesänge*, FHA 7, S. 381. Vgl. Blanchots Kommentar dazu: „Le poème est en effet ce qui tient ensemble, ce qui rassemble dans une unité infondée l'unité ouverte du principe [...] pour que ce qui apparaît se maintienne dans un accord vacillant mais durable.“ Maurice Blanchot, *La parole „sacrée“ de Hölderlin*, in: ders., *La part du feu* (Paris 1949), S. 127.

de Montaigne.⁴⁷ Doch zu Beginn von dessen Essay *Costume de l'Isle de Cea* (1573-74) steht lediglich das Wortpaar „niaiser et fantastiquer“, eingelassen in ein anderes Satzgefüge: „Si Philosophes c'est douter, comme ils disent, à plus forte raison niaiser et fantastiquer, comme je fais, doit estre doubter: car c'est aux apprentifs à enquerir et à debattre, et au cathedrant de resoudre.“⁴⁸ Der Satz leitet einen „débat que Montaigne engage avec lui-même sur un problème éthique qui le préoccupe profondément“⁴⁹ ein, die Frage nach der Zulässigkeit des Freitodes. Die Formulierung ist eine Vorsichtsmaßnahme angesichts des heiklen Themas, denn im Vergleich zur christlichen Dogmatik nimmt Montaigne einen heterodoxen Standpunkt ein, indem er den Selbstmord etwa im Falle schwerer Krankheit (wie sie ihm selbst bevorstand) affirmiert.⁵⁰ Den für einen Christen unzulässigen Zweifel bezüglich der kategorischen Verurteilung des Selbstmordes untertreibt Montaigne, indem er ihn in eine naive, daher harmlose Fantasterei einkleidet und sie in die Nähe der Philosophie rückt. Es stehe ohnehin diesen beiden Formen der Hinterfragung nicht zu, Lösungen, also Handlungsangaben zu bieten; im ersten Buch der *Essais* jedoch hatte Montaigne in Anlehnung an Cicero das Philosophieren als Schule des Sterbens bezeichnet (der Titel des betreffenden Textes lautet eben *Que Philosopher, c'est apprendre à mourir*).⁵¹ Noch bevor der eigentliche Gegenstand, der Suizid, genannt wird, ist durch den selbstreferenziellen Bezug der Tod schon präsent. Im Übrigen prägt die indirekte Mitteilung diesen im Cento-Stil verfassten Essay mehr als andere Texte Montaignes. Die Aneinanderreihung von Zitaten antiker und mittelalterlicher Herkunft ermöglicht es dem Autor, die eigene Meinung über Schleichwege zu artikulieren.⁵² Die Fülle an fremdem Text lässt sich aber ebenso als Zeichen eines „écart entre soi et soi“⁵³ deuten, einer Gespaltenheit des Subjekts angesichts dieser „quête éthique angoissée“,⁵⁴ über dessen Ausgang Ungewissheit herrscht. Am häufigsten verweist Montaigne auf eine klassische Vorlage der Reflexion über den Selbstmord, Senecas 70. Brief an Lucilius. Dort wiederum fällt der berühmte, Senecas eigenen Freitod

47 Vgl. Gustave Flaubert, *Novembre*, in: ders., *Les Mémoires d'un fou*. Novembre. Pyrénées-Corse. Voyage en Italie, édition présentée, établie et annotée par Claudine Gothot-Mersch (Paris 2001), S. 113. Die Wörter „pour niaiser“ bilden auch den letzten Vers von Muellers Gedicht *Tourterelle / Tauberle*, vgl. Mueller, POÈMES – POËTRA, S. 56.

48 Michel de Montaigne, *Costume de l'Isle de Cea*, in: ders., *Les Essais*, II, 3, édition établie par Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin (Paris 2007), S. 368. Fausta Garavini (*Montaigne et le suicide*, in: *Travaux de littérature II* [1989], S. 69-82; hier: S. 69) nennt diesen Text „sans doute l'un des plus problématiques et contradictoires des *Essais*“. Garavinis Überlegungen zu diesem wenig beachteten Essay, wie sie auch in ihrem Buch *Mostri e chimere. Montaigne, il testo, il fantasma* (Bologna 1991) enthalten sind, verdanke ich einen Großteil der hier eingefädelten skizzenartigen Einsichten in das Schreiben Montaignes.

49 Garavini, *Montaigne et le suicide*, S. 73.

50 „La douleur, et une pire mort, me semblent les plus excusables incitations.“ Montaigne, *Costume de l'Isle de Cea*, S. 381. Vgl. Garavini, *Montaigne et le suicide*, S. 72, 75, 78, 80.

51 „Cicero dit que Philosophes ce n'est autre chose que s'aprester à la mort.“ Montaigne, *Que Philosopher, c'est apprendre à mourir*, in: *Les Essais*, I, 19, S. 82.

52 „Il y a dans ce texte non pas à proprement parler un non-dit, mais quelque chose qui n'est dit qu'à demi, en biais et en passant: l'idée que la souffrance provoquée par la maladie peut pousser au suicide.“ Garavini, *Montaigne et le suicide*, S. 75.

53 Ebd., S. 82.

54 Ebd.

vorwegnehmende Satz: „Non opus est vasto vulnere dividere praecordia: scalpello aperitur ad illam magnam libertatem via et puncto securitas constat.“⁵⁵ Das Motto am Anfang des Gedichts – eine scheinbare Verharmlosung und der Beginn eines gewundenen, gleichwohl gut begehbaren Pfades durch mehrere Werke hindurch – führt schrittweise zu dieser verkehrten chirurgischen Szene zurück, in der ein Skalpell todbringend statt heilend zum Einsatz kommt. Die Wunde, die dort entsteht, soll gerade nicht mit Suturen zugenäht werden; dem Ende soll kein (Neu-)Anfang folgen, keiner soll das derart frei über das eigene Leben verfügende Subjekt „ins Atmen zurück“ holen.

Muellers Gedicht reiht sich durch das Motto also (auch) in die Tradition der Literatur über den Freitod ein. Es enthält kein moralisches Urteil, und der Blick richtet sich vielmehr auf das Mögliche, das durch das Überleben freigelegt wird, auf ein gewandeltes Verhältnis zu sich (als verlorenes Ich), zum Anderen (als rettende Instanz) und zur Sprache (als Schrift). Näher der zerrissenen Haltung Montaignes als Senecas nüchterne Befürwortung des Suizids, fasst Mueller ein Aufbegehren gegen das zur Verstumung führende Ende des Todes – in dessen Schatten sein Sprechen dennoch steht – in Worte. Auch der (je eigene) Tod, ob eigenhändig oder nicht, ist somit eine Sache der Schrift, ein Phänomen der Sprache und ein gelesener Gegenstand zu dem ich mich lesend und schreibend verhalte, indem ich das Geschriebene anderer übernehme, mir den geschriebenen Tod anderer aneigne (aneignen kann, weil und solange ich noch atme und schreibe).⁵⁶

Das Schicksal des Wortes „scalpellum“, das Seneca als erlösendes Werkzeug anführt, illustriert einprägsam diese Verdichtung von Tod und Schrift. Bevor es zum Begriff für ein in jedem heutigen Operationssaal vorhandenes Instrument wird, hält es Station in der Vulgata, ausgerechnet dort, wo der König von Juda das Buch, das die Weissagungen des Jeremias enthält und dessen Niederschrift von Gott höchstselbst beauftragt wurde, zuerst zerreißt, dann (weil man Risse reparieren kann) sicherheitshalber verbrennt (Jer 36,23). Um der Schrift Risse zuzufügen, greift der König zu einem herumliegenden Schreibmesser (כַּתְּבֵן מִן הַכֶּתֶבֶת), dem Messer, das die Schreiber zum Spitzen ihrer Schreibutensilien aus Schilfrohr oder zum Radieren nutzten. Hieronymus übersetzt die hebräische Wendung mit „scalpellum scribae“, und so findet das Skalpell Eingang in eine Szene, in der ein Werkzeug, das üblicherweise die Entstehung von Schrift begleitet, zweckentfremdet ihrer Zerstörung dient. Auf diesem Wege sind der Stich im Herz und der Riss im Buch, der Tod (oder die chirurgische Rettung)

55 „Nicht ist es nötig, mit klaffender Wunde die Brust zu spalten: mit einem kleinen Messer wird der Weg geöffnet zu jener großen Freiheit, und einen Stich kostet die Sorglosigkeit.“ Lucius Annaeus Seneca, *Ad Lucilium. Epistulae morales LXX-CXXIV / An Lucilius. Briefe über die Ethik 70-124*, übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Manfred Mosebach (Darmstadt 1987), S. 10-13. Montaigne verweist gleich am Anfang auf diese medizinische Passage: „Le commun train de la guérison se conduit aux despens de la vie: on nous incise, on nous cauterise, on nous detranche les membres, on nous soustrait l'aliment, et le sang: un pas plus outre, nous voylà gueris tout à fait. [...] Au plus fortes maladies les plus fortes remedes.“ Montaigne, *Costume de l'Isle de Cea*, S. 381. Mit einem Stich im Herzen versuchte auch Paul Celan sich im Januar 1967 umzubringen.

56 Vgl. Jacques Derrida, *Die Stimme und das Phänomen. Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls* (Frankfurt a/M 2003), S. 75f.

des Menschen und die Vernichtung von (heiliger) Schrift miteinander verschränkt, vernäht in der Geschichte eines ambivalenten Wortes über Sprachgrenzen hinweg.

In der Konstellation der zahlreichen Namen und Texte, die in *Rißvernähung: Oxygène* mehr oder weniger offenkundig eine Rolle spielen, ist es aber Flaubert (der nach Saint-Beuve „la plume comme d’autres le scalpel“ hielt),⁵⁷ der diesen Knoten aus Tod, Schrift und Stil (ein *stilus* brauchte man zum Einritzen von Schrift auf Wachstafeln) ausdrücklich schürzt. *Novembre* ist zunächst, wie der Untertitel „Fragments de style quelconque“ etwas süffisant ankündigt,⁵⁸ eine fragmentarische, von Allgemeinem geprägte Stilprobe; ein Bericht – ähnlich wie Joyces *A Portrait* – über die Initiation eines jungen Mannes in das Schreiben („je me suis cru poète“)⁵⁹ und in die Liebe, über das Anfangen und Enden von Schreiben und Liebe(n). Die Erzählung dieses Anfangs steht aber unaufhörlich im Zeichen der Vergänglichkeit und des Todes. Nicht nur ist sie durchsetzt von Reflexionen über oder Anspielungen auf den Selbstmord als ersehntes Ereignis;⁶⁰ an ihrem Ende steht gar die Enthüllung, der Erzähler sei bereits gestorben und das Manuskript von einem Anderen gefunden und herausgegeben worden.⁶¹ Die letzten Seiten inszenieren das Ich, das bis zu dem Augenblick sprach, als ein nunmehr verschollenes und untergegangenes. An seine Stelle tritt ein anderes Ich, das sich u.a. abfällig über dessen stilistische Entscheidungen äußert (stammt der Untertitel vielleicht von ihm?).⁶² Der Tod eines Ich ermöglicht die Erscheinung eines anderen Ich in der Schrift, das sich durch ein anderes Sprechen vom ersten unterscheidet. Aus dem im nachhinein von Anfang an geendeten Anfang geht ein neuer Anfang hervor, der ganz im Dienste des Erzählstoffs und des Erzählens steht und deshalb rasch von der ersten zur dritten Person, von der Autobiographie zur Biographie übergeht. Es ist die Geburt des affektlosen, allwissenden, sein Wissen aber nur teilweise preisgebenden, sezierenden Erzählers aus dem Tod seines Objekts: In den Romanen wird Flaubert sich unumwunden der Narration in der dritten Person verschreiben, die er freilich durch den raffinierten Gebrauch vom *discours indirect libre* auf eine neue, destabilisierende und verunsichernde (für spätere Autoren ebenso vorbildliche) Weise praktizieren wird.⁶³ Der Erzähler, der am Ende entsteht, vermag es, selbst den Tod des Anderen ganz in der Fiktion aufzulösen, wenn er zu allerletzt bemerkt, dass dieses Er zwar starb, „mais lentement, petit à petit, par la seule force de la pensée, [...] comme on meurt de tristesse, [...] ce qu’il

57 Charles-Augustin Saint-Beuve, *Causeries du lundi. Madame Bovary par Gustave Flaubert*, in: *Le Moniteur Universel*, 4 mai 1857.

58 Zum Motto vgl. Felman, *Modernité du lieu commun*, S. 36-38.

59 Flaubert, *Novembre*, S. 137. Vgl. auch ebd., S. 119.

60 Vgl. ebd., S. 139f. (Todessehnsucht des Erzählers); S. 169 (Todessehnsucht von Marie); S. 178 (Selbstmord zweier Liebhaber von Marie); S. 185 (Marie hat ein „sourire de suicide, qui la faisait ressembler à une morte se réveillant dans l’amour“).

61 Vgl. ebd., S. 199.

62 Vgl. ebd., S. 199, 207.

63 Vgl. die Programmatik im Brief an Louise Colet vom 12. Oktober 1853, in: Gustave Flaubert, *Correspondance, Œuvres complètes*, Bd. 13 (Paris 1974), S. 420.

faut bien tolérer dans un roman, par amour du merveilleux.“⁶⁴ Shoshana Felman hat diesen Tod deshalb als einen Tod in Anführungszeichen umschrieben, „une mort toute romanesque, [...] toute *linguistique*, suivant littéralement la trace même du cliché dans le langage.“⁶⁵ Flauberts Obsession für das Klischee, die im *Dictionnaire des idées reçues* und in *Bouvard et Pecuchet* ihren Höhepunkt erreicht, zeichnet sich im Frühwerk bereits ab als verzweifelte, unter keinem guten Stern stehende Suche nach einem Sprechen und Denken, das nicht rein äußerlich (übernommen) sei und eine Spur des Eigenen enthalte. Die Rede vom Tod – diesem „lieu commun par excellence“⁶⁶ – ist unmittelbar vom aporetischen Charakter der Sprache betroffen, die Entwicklung einer stilistischen Eigenständigkeit erprobt sich am Sterben, (auch) weil das von fremder Rede überdeckte Ich geopfert werden muss, damit sich eine freie(re) Sprache entwickle.⁶⁷

In diesem Rahmen ist das Montaigne-Zitat am Anfang von *Novembre* zu verstehen. Montaigne war Flauberts unangefochtenes stilistisches Vorbild, dessen Lektüre er wiederholt seinen Briefpartnerinnen empfahl.⁶⁸ Er selbst beschreibt in einem Brief an Louise Colet, wie er am Totenbett seiner Schwester die *Essais* las und er seinen Blick „du livre au cadavre“ wandern ließ, somit eine direkte Verbindung zwischen Tod und Lektüre herstellend. Die Szene des Sterbens verwandelt der Schreibende in eine Szene des Lesens, in der die Begeisterung für die stilistische Vollkommenheit eines Satzes die Trauer ersetzt.⁶⁹ Wenn nun der erste Ich-Erzähler in *Novembre* (sich) fragt: „À quoi bon écrire ceci? Pourquoi continuer, de la même voix dolente, le même récit funèbre?“⁷⁰, so bietet das abgewandelte Montaigne-Zitat, also die fremde Stimme, dafür eine schmerzhaft ironische Antwort („Pour ... niaiser et fantastiquer“), deren Sinn aus der Interferenz unterschiedlicher Schriftebenen erschlossen werden muss. Die syntaktische Veränderung der Worte Montaignes scheint sich geradezu aus diesen erst im Laufe des Berichts formulierten Fragen zu ergeben: Man schreibt den eigenen Tod – eine *niaiserie*, eine Nichtigkeit – um ... zu fantasieren. *Novembre*, diese Rede am eigenen Grab (ein *récit funèbre* dürfte die schriftliche Variante eines *éloge funèbre* sein) bedarf der gleichen Einleitung, wie Montaignes

64 Flaubert, *Novembre*, S. 211f.

65 Felman, *Modernité du lieu commun*, S. 44

66 Ebd. Zum „lieu commun“ bemerkt Felman außerdem: „La découverte qu’ébauche *Novembre*, c’est justement d’avoir compris et fait comprendre, du lieu commun, non pas la position circonstancielle de citation, mais la structure même de citationnalité: la perte constitutive de l’origine et du contexte, qui fonde tout signe. Le coup de force du texte n’est pas, ainsi, la mise entre guillemets d’un énoncé précis, mais bien plutôt la mise en italique [...] de l’énoncé en tant que tel, du sens en tant que tel, du texte en tant que tel.“ Ebd., S. 47.

67 Felman beschreibt dies eindringlich: „Mourir, donc, de *tristesse* c’est très exactement ainsi, mourir dans le langage pour naître, justement, à l’écriture; mourir sans fin et répéter, ainsi infiniment et indéfiniment, par l’écriture et par la vie même du cliché, sa propre mort.“ Ebd., S. 45.

68 Vgl. Timothy Chesters, *Flaubert’s Reading Notes on Montaigne*, in: *French Studies* 63 (2009), S. 399-415, hier: S. 412. Chesters wertet dort Flauberts handschriftliche Lektürenotizen zu Montaigne aus, die er 2008 in einer „British private collection“ fand (ebd., S. 400). Vgl. auch Philippe Jousset, *Flaubert lecteur de Montaigne*, in: *Flaubert. Revue critique et génétique* 2 (2009), <http://flaubert.revues.org/848> (zuletzt abgerufen am 9.10.16).

69 Vgl. den Brief an Louis Colet vom Januar 1847, in: Gustave Flaubert, *Correspondance, Œuvres complètes*, Bd. 12 (Paris 1974), S. 575.

70 Flaubert, *Novembre*, S. 131.

Überlegungen zum Suizid. Der Leitspruch hebt die thematische Nähe der beiden Texte hervor,⁷¹ mehr noch aber die rhetorische Strategie, die ihre Autoren einsetzen, um den Schmerz angesichts des (eigenen) Endes mit einer gewissen Leichtfüßigkeit zu kaschieren. Zugleich veranschaulicht die von Flaubert vorgenommene Veränderung seine Auffassung von Schrift als abwandelnde Übernahme eines vorhandenen (und in diesem Fall durchaus geschätzten) Modells, das insofern dem Tod trotzt, als dass es in der Überlieferung lebendig bleibt, den Empfangenden dadurch aber mundtot zu machen droht. Um sich dagegen zu wehren, um überhaupt (den eigenen Tod) schreiben zu können, modifiziert der Nachfolger das Wort des Vorgängers, zerreißt es mit dem eigenen Schreibgerät (mit der Feder, die ein Skalpell ist, und dem Stil, *stilus* – davon zeugen die Auslassungspunkte) und näht es an anderer Stelle wieder an. Der Naht entlang entstehen nach und nach ein neues Muster und neue Bedeutung, ohne dass die alten verloren gingen, denn im Unterschied zur reinen Zerstörungswut des Königs von Juda wird kein Feuer eingesetzt.⁷² Im neuen Kontext kann etwa die zu rekonstruierende Ankündigung, man schreibe (über den Tod), um zu fantasieren, auch affirmativ als Vorwegnahme der Schlussbemerkung des Herausgebers verstanden werden, Traurigkeit als Todesursache erkläre sich aus der romanhaften „Liebe zum Wunderbaren“. Das Fantasieren (oder auch das Phantasma: des Ich, des Todes usw.) ist, auf andere Weise als im Essay, von Anfang an Bestandteil der erzählende Prosa, ihr intrinsisch, die Fantasie des Todes ihre Triebfeder. Das Motto, schillernd, wie es ist, erhält nunmehr außer einem verhüllenden auch einen programmatischen, poetologischen Wert; und während Montaigne noch sich selbst schreiben kann („je suis moy-mesme la matiere de mon livre“),⁷³ zerfällt das immerzu fiktionale Ich Flauberts, ein Selbst der Schrift suchend, in eine Vielzahl von konfligierenden, sich ablösenden Instanzen.⁷⁴

Das Leitwort in *Rißvernähung: Oxygène* ist also das Zitat eines (manipulierten) Zitats, das wiederum aus einem Text stammt, der massiv mit fremder Rede operiert. Die Wirkung, die es im Gedicht entfaltet, ist ein Echo seiner Herkunft; man muss letztere nicht zwangsläufig zur Kenntnis nehmen, um erstere am Werk zu sehen. Der ironische, skeptische und distanzierte Blick, der sich hinter dem Satz verbirgt, trifft das Gedicht genauso, wie er zuvor schon Essay und Erzählung getroffen hatte, auch unabhängig von ihnen. Er zweifelt das an, was im Gedicht geschieht, etwa die Möglichkeit dichterischen Sprechens oder

71 Im Kommentar zur Taschenbuch-Ausgabe legen die Herausgeber das Leitwort etwa wie folgt aus: „L'épigraphie de *Novembre*, qui paraît seulement signaler au lecteur qu'il doit s'attendre à une rêverie vagabonde plutôt qu'à une réflexion philosophique ordonnée, annonce donc aussi, mais en filigrane, que *Novembre* relève d'une attitude de doute radical.“ Ebd., S. 412.

72 Martin von Koppenfels (*Immune Erzähler. Flaubert und die Affektpolitik des modernen Romans*, [München 2007], S. 222) hat die „literarische Ideologie Flauberts“ wie folgt zusammengefasst: „Stil ist nicht die Handschrift des Subjekt, sondern dessen Reaktion auf und gegen seine Umwelt.“

73 Montaigne, *Au Lecteur*, in: ders., *Les Essais*, S. 27.

74 Flaubert sehnt sich nach Ich-Verlust: „c'est une délicieuse chose que d'écrire! que de ne plus être soi, mais de circuler dans toute création dont on parle.“ Brief an Louise Colet, 23. Dezember 1853, in: Flaubert, *Correspondance*, Bd. 13, S. 442. Felman (*Modernité du lieu commun*, S. 40) bemerkt wiederum: „On ne demeure pas, dans la langue, intact.“

einer Rückkehr in Atem und Sprache überhaupt, und nimmt ihm mit leichtem Spott etwas von seinem zuweilen tödlichen Ernst.

Befolgt man den stillschweigend im Zitat enthaltenen Vorschlag, die jeweiligen Aufenthaltsorte des Satzes aufzusuchen, so erfährt man bei Flaubert und Montaigne (und bei ihren Interpreten), wie mehrdeutig das Wortpaar „niaiser et fantastiquer“ ist, dass es bspw. auch wörtlich als Aussage poetologischer Natur gelesen werden kann. Diese Mehrdeutigkeit schlägt sich im Gedicht nieder, das mit den beiden Verben ebenfalls den Schmerz, die Instabilität und das Zaudern der Sprachfindung von *Coustume de l'Isle de Cea* und *Novembre* übernimmt. Die Fragen nach Anfang und Ende, nach dem Anfang des Schreibens und dem Ende des Lebens (des Lesens) ziehen sich durch die drei Texte hindurch, die alle drei in der Wendung „niaiser et fantastiquer“ ihren Anfang haben. Ihre Aufnahme in das Gedicht bestätigt einmal mehr die Vorrangigkeit der zu lesenden „Lettern“. Das Motto stellt von Beginn an klar, dass die Quelle der (poetischen) Rede nie schlechthin, als wehender Geist, sondern nur dann erkenn-, les- und zitierbar wird, wenn sie eine konkrete, „wörtlich[e]“, irdische und menschliche, in der Zeit und im Raum (in einer Bibliothek)⁷⁵ genau verortbare ist. Um das Verbpaar „niaiser et fantastiquer“, das aus dem 16. vermittelt über das 19. in das 21. Jahrhundert gelangt, stets einen Neuanfang erlebt, und dessen Geschichte vermutlich noch nicht zuende geschrieben ist, versammeln sich drei unterschiedliche Gattungen (Essay, Erzählung, Gedicht), für die das Ich-Sagen, der Anfang des Ich und sein Ende, der Verlust und die Wiedergewinnung von Atem und Sprache gleichermaßen ein grundsätzliches Problem bilden. Mueller – der Dichter – setzt die relationale Vorgehensweise Flauberts – des Prosaisten – fort und praktiziert sie selbst, wenn er in der dritten Strophe Joyce leicht aber entscheidend verändernd heranzieht. Insofern gibt das Motto auch gleich an, wie man sich dem Gedicht als Ganzes zu nähern hat, indem man die Vergangenheit seiner Bestandteile lesend aufspürt und sich in fremde Schrift vertieft. Die Rekonstruktion der zahlreichen intertextuellen Bezüge im Gedicht zeigt, dass Mueller Flauberts (Montaignes, Joyces) Auffassung hinsichtlich der Sprache als *lieu commun*, als gemeinsamer, geteilter und immer wieder zu teilender Ort, zu dem das literarische Schreiben gleichwohl ein zwiespältiges, nie endgültig befriedetes Verhältnis (das hieße „Stillstand“) unterhält, teilt.

Näher also den Prosaisten aus anderen Sprachräumen als Hölderlin, schreibt Mueller aber dennoch Gedichte auf Deutsch (die Entscheidung bezüglich der Gattung und der Sprache, in der man schreibt, steht einem Schreibenden selten frei). *Rißvernähung: Oxygène* illustriert diesen Zweispalt angesichts der Form, indem es in der einen Hälfte prosaisch, in der anderen stark poetisch anmutet, den Gattungswechsel im Rahmen des in der Dichtung Möglichen vollzieht. Flaubert, der eine große Affinität zur Poesie hatte und seinerseits

75 „La tour de la libraire, bien loin d'être une tour d'ivoire, devient tout au contraire un étrange laboratoire où s'opère la concordance des temps.“ Michel Magnien, Catherine Magnien-Simonin, *Un homme, un livre*, in: Montaigne, *Les Essais*, S. XVII.

bestrebt war, etwa ihre Rhythmik in die Prosa zu integrieren, beschwerte sich in einem Brief an Louise Colet aus der Zeit der Niederschrift von *Madame Bovary*: „Les poètes sont heureux; on se soulage dans un sonnet! Mais les malheureux prosateurs, comme moi, sont obligés de tout rentrer.“⁷⁶ Doch wenigstens in Bezug auf *Rißvernähung: Oxygène* hätte er seine Aussage revidieren müssen, denn das Gedicht beansprucht so sehr, alles, selbst die Überwindung des Todes (ohne göttliche Intervention) in sich aufzunehmen, alle Risse zu reparieren, dass es vor lauter Zerrissenheit zu keinem Ende findet, dass die Näharbeit im letzten Vers nur vorläufig unterbrochen wird, potentiell aber endlos fortgesetzt werden kann. Deshalb stehen am Ende des Gedichts kein Punkt und nicht der Tod, sondern die heilende Suturen, die Ende und (Neu-)Anfang, ein Gedicht und das nächste, kommende miteinander vernähen. Dieses Gedicht ist besessen von der Frage nach der Kontinuität von Leben, Sprechen, Lesen, Schreiben, Zuhören, Atmen, die aber fortlaufend, und sei es unabsichtlich, bloß durch Unaufmerksamkeit, auch nur für einen einzigen Augenblick unterbrochen wird. In diesem Sinne scheint Mueller, darin Zeuge der Trümmerlandschaften des 20. Jahrhunderts, weniger als Joyce oder Flaubert von der Sorge geplagt, ein Eigenes zu finden, und stärker darauf bedacht, das Fremde zu bewahren.⁷⁷ Die keineswegs bescheidene Aufgabe, die das Gedicht demzufolge zu erfüllen versucht, besteht darin, „vor dem Riss zu stehen“,⁷⁸ die sich stets in Auflösung befindliche Naht zwischen Mensch und Sprache, Ich und Anderem, Vergangenheit und Gegenwart zu retten, die Nadel in den Stoff der überlieferten Sprache hineinsinken zu lassen, um in endloser Feinarbeit, ein Stich nach dem anderen, daran anzuknüpfen, um selbst fortfahren zu können. So sind Texte wie dieser, wie *Coutume de l'Isle de Cea* und *Novembre*, die sich dem Tod widmen, auch Texte über das Leben, über den Lebenswillen. Aus *Rißvernähung: Oxygène* spricht eine hartnäckige, allen Schlägen zum Trotz⁷⁹ weiterhin bestehende Lebenslust, die Hand in Hand mit einer nicht geringeren Leselust geht: Es ist (auch) der Hauch der Lettern Anderer, von Tinte und Papier, der uns „ins Atmen zurück“ holt, nachdem er uns den Atem genommen hat.⁸⁰

76 An Louise Colet, 29. Januar 1853, in: Flaubert, *Correspondance*, Bd. 13, S. 290.

77 Darin auch Franz Kafkas (seinerseits ein leidenschaftlicher Flaubert-Leser) Feststellung vom 19. Oktober 1917 eingedenk: „Sinnlosigkeit (zu starkes Wort) der Trennung des Eigenen und Fremden im geistigen Kampf.“ Kafka, *Oxford Oktavheft* 7, S. 4.

78 „vor dem risse stehen liegt die auffassung zu grunde, im kampf für die belagerte stadt schützend und vertheidigend vor eine bresche treten, welche der angreifer in die schutzmauer gerissen hat. sie gewinnen dann die allgemeine bedeutung ‚schützend eintreten, schützend wachen für jemand oder etwas‘: vor dem risz stehen“ (Grimm, s.v. risz, Bd. 14, Sp. 1048).

79 In Muellers Gedichten sind viele solcher Schläge dokumentiert, etwa in *Vogel-Sequenza* („Ich erschlag dich / wenn du schreist / sagt mein Vater.“), *Vaterland*, / *kornblumenblau* („trieb es, hoch / die Hand / , aus / und schlug“), *Zwischenzeiten* („er rief Bilder / Schlagen // schlagen gehn, schlagen : / Vaterwort ‚liegen‘ // : wie a Toter : / (liegen im Holz)“, in: Mueller, POÈMES – POËTRA, S. 27, 30, 52.

80 Muellers Gedicht *man nennt es Glück* – wohl nicht zufällig ein Gedicht über eine Liebe – schildert dies recht eindeutig, wenn es gleich nach dem Zitat aus Paul Celans Gedicht *Drüben* („...zirp ich leise, wie es Heimchen tun ...“ – ebenfalls ein Liebesgedicht) heißt: „im Zitat find'st dich, immer : / du bist eins; / man nennt es Glück ...“ (in: Mueller, POÈMES – POËTRA, S. 87). Vgl. auch Blanchot, *Die Begegnung mit dem Imaginären*, S. 20: „Immer erst künftig, immer schon vergangen, immer gegenwärtig, in einem so jähren Anfang, daß es uns den Atem verschlägt [...] – solcher Art ist die Begebenheit, auf die uns die Sage in unendlicher Annäherung hinlenken will.“ Auch: „Le poète est le médiateur, il met en rapport le prochain et le lointain. [...] Cette médiation, non seulement la poésie

Das Streben nach einer Vollkommenheit und Vollständigkeit, die die herkömmlichen Grenzen poetischer Form sprengt, dürfte paradoxerweise die Ursache dafür sein, dass die für Flaubert so beglückende, streng geschlossene Form des Sonetts in *Rißvernähung: Oxygène* nicht mehr umgesetzt werden kann.⁸¹ Die Form, die das Gedicht stattdessen annimmt, besitzt, wie ich weiter oben schilderte, eine eigene strukturelle Geschlossenheit. Sie rührt nicht von einer (einzigen) Konvention her, sondern von der präzisen Komposition und der Dichte der inneren und äußeren Verweise, die ein komplexes Geflecht entstehen lassen. Das Muster wird allmählich deutlicher, je länger man sich auf die Einzelheiten einlässt, um sie dann miteinander in Verbindung zu bringen. Da die Risse durch die Interpunktion und die sorgfältigen Versumbrüche auch abgebildet werden, erhält das Gedicht einen ausgesprochen visuellen Charakter. Damit knüpft es an die „früheste bedeutung von risz“ an, an die „handlung des einritzens, linienziehens, zunächst von furchen im feldbau, dann von schriftzeichen“.⁸² Auch in *Rißvernähung: Oxygène* wird, wie im Roman von James Joyce, ein Porträt des „Dichter[s] / als junger Mann“ skizziert; mit wenigen, feinen Schriftzügen entsteht eine Umrisszeichnung aus biographischen, narrativen, intertextuellen und poetologischen Elementen.

Der junge Dichter und Arzt Georg Büchner, der mit Feder und Skalpell gleichermaßen vertraut war, hat in seiner kurzen, unvollständig überlieferten Abhandlung *Über Schädelnerven* (1836, der Titel stammt von Karl Emil Franzos) jene damalige medizinische Auffassung der Organismen kritisiert, die sie auf Zweckzusammenhänge reduziert. Diese teleologische Sichtweise führe zu einem *progressus in infinitum*, weil man die Frage „nach dem Zweck dieses Zwecks“ (etwa der Zweckmäßigkeit der Hand, oder der Tränendrüse), nicht beantworten könne. Dem stellt Büchner die „philosophische Methode“ entgegen, für die das ganze körperliche Dasein des Individuums nicht zu seiner Erhaltung aufgebracht [wird], sondern es wird die Manifestation eines Urgesetzes, eines Gesetzes der Schönheit, das nach den einfachsten Rissen und Linien die höchsten und reinsten Formen hervorbringt. Alles, Form und Stoff, ist für sie an dies Gesetz gebunden. Alle Funktionen sind Wirkungen desselben; sie werden durch keine äußeren Zwecke bestimmt, und ihr sogenanntes zweckmäßiges Aufeinander- und Zusammenwirken ist nichts weiter, als die notwendige Harmonie

est chargée de l'accomplir et, en l'accomplissant, s'accomplit, mais d'abord elle doit la rendre possible. Elle n'est pas simplement l'instrument dont se servent, pour se rencontrer, les éléments et les hommes, elle exprime et forme déjà la possibilité de cette rencontre, et cette rencontre est le fond et la vérité de ce qui se rencontre. [...] la poésie se rapporte à l'existence dans sa totalité; là où la poésie s'affirme, commence aussi à s'affirmer l'existence considérée comme Tout. “ Aber: „qui veut être médiateur doit d'abord être déchiré“. Maurice Blanchot, *La parole „sacrée“ de Hölderlin*, S. 118f. und S. 131. Was aber fällt unter dieses „Tout“?

81 Poetisch zu berücksichtigen und zu erfassen sind spätestens seit 1933 ebenso „das Stürmerlied, das Türmerlied / das Trümmerlied“ (Mueller, POÈMES – POËTRA, S. 10); das eben zitierte Gedicht *Lirum, larum* illustriert dieses gebrochene Verhältnis zur deutschen Sprache und zur traditionellen poetischen Form: „deutsch, das ist auch / Zeile für Zeile, lange Gekeimtes / in Metronome und Schlagstöcke gehängt / in Verse / Zeile für Zeile / Sonette // und Kupferstiche, radierte Schandflecken / hinter dem Kontra- / punkt.“

82 Grimm, s.v. risz, Bd. 14, Sp. 1045.

in den Äußerungen eines und desselben Gesetzes, dessen Wirkungen sich natürlich nicht gegenseitig zerstören.⁸³

Diese Passage, die äußerlich mit dem Gedicht nur sehr lose vernäht ist, ist für die Poetik des Risses, die in *Rißvernähung: Oxygène* entwickelt wird, dennoch von großer Bedeutung. In übertragenem Sinne fasst die Umschreibung Büchners, die in seinem Vortrag lediglich die detaillierten neurologischen Überlegungen einleitet, folgende poetologische Eckpunkte zusammen, die im Gedicht beispielhaft vorgeführt werden: Ablehnung eines zweckorientierten Verständnisses von Dichtung – diese gehorche vielmehr einer eigenen Gesetzmäßigkeit, die es zu untersuchen gilt; Bindung am „Gesetz des Schönen“, an einer Ästhetik, die nach dem Einfachen und Harmonischen strebt trotz der Verabschiedung von traditionellen Formen; Einheit von Form und Stoff. Das Gedicht, verstanden vor dem Hintergrund des Büchnerschen Textes in Analogie zum menschlichen Körper, wird selbst zu etwas Atmendem, Lebendigem, das daher aber auch genauso fragil und bedroht ist wie das Leben des Menschen selbst. Im Kontext des Gedichts gewinnt Büchners Satz: „Alles, was ist, ist um seiner selbst willen da“,⁸⁴ einen trotzigen Ton, mit dem Dichter und Gedicht einen eigenständigen Raum für sich beanspruchen und sich gegen Verstummen und Verenden auflehnen.

Rißvernähung: Oxygène lässt sich in jene lange Tradition einordnen, die spätestens seit Penelopes Unterfangen, die Zeit bis zur Rückkehr des Odysseus' webend zu überbrücken, Text als Gewebe versteht. Die Nähte dieses Gedichts, die – darauf weist das letzte Wort „Suturen“ hin – ebenso Narben sowie zackige Verbindungslinien in Knochen und Gestein sind, zeigen aber ein Verständnis vom Textgewebe als einem immer schon restlos in Auflösung begriffenen. Darin ist es ein Kind seiner Zeit, die sich des öfteren als eine versteht, in der Sinn nicht mehr neu begründet, sondern lediglich überliefert, empfangen, zu sammeln und zu verwahren ist. Der Sprach- und Erzählstoff ist immer schon zerrissen, und es gilt, die Fäden, die Fetzen mühsam von Neuem zusammenzuführen, zusammenzunähen. In diesem Horizont ist der Dichter ein Lumpensammler und Flickennäher, ein Verwandter dieser ärmsten unter denjenigen Gestalten, die eine verschwundene, weil zerstörte jüdische Welt bevölkerten. Der Interpret, der sich dem Stoff *Rißvernähung: Oxygène* nähert, hat die Aufgabe, sich an diesen Bruchstellen entlang zu bewegen, dem Faden gleich Theseus zu folgen, nicht aber, um dem Labyrinth, diesem im Gedicht entstehenden *lieu commun*, zu entkommen, sondern eher um sich noch tiefer darin zu verlieren. Auch wenn er nicht die Herkunft aller Stofffetzen, die dieses an Harlekin erinnernde Gewand⁸⁵ bilden, wird identifizieren und einordnen können, so wird er doch ihre Zusammensetzung studieren und die durch ihre Verwebung erzeugte

83 Georg Büchner, *Über Schädelnerven*, in: ders., Schriften, Briefe, Dokumente, hrsg. von Henri Poschmann unter Mitarbeit von Rosemarie Poschmann (Frankfurt a/M 1999), S. 158.

84 Ebd.

85 Vgl. Otto Driesen, *Der Ursprung des Harlekin*. Ein kulturgeschichtliches Problem (Berlin 1903), S. 184-185.

Bedeutung befragen. Er selbst ein Flickennäher, seine Arbeit ähnelt die jener Archäologen, die darauf spezialisiert sind, alte Stoffe zu analysieren. Organische Stoffe sind äußerst vergänglich, und nur in seltesten Fällen, unter außergewöhnlichen Bedingungen überstehen sie das Vergehen der Zeit. Wenn eine Kultur wie die der alten peruanischen Ureinwohner ihre ganze schöpferische Energie auf das Herstellen von reich verzierten, farbenreichen und wertvollen Kleidungsstücken konzentriert, die zugleich das erzählerische Gedächtnis in und auf sich versammeln, so ist ihr Reichtum und ihre Vielfalt heute nur in Ansätzen zu erahnen. Von den elaborierten Gewändern der alten Maya sind nunmehr kleine schwarze Fetzen überliefert, deren Fäden lose und gebrechlich sind. Als Stoffliches sind auch Gedichte, und die von Rainer René Mueller ganz besonders, bedroht, vergänglich, zerbrechlich; im Umgang erfordern sie eine vorsichtige, behutsame Hand. Und zugleich sind sie, in ihrer Sammelwut, Detailliertheit und philosophischen sowie poetologischen Tiefgründigkeit, hochmütig und unbeugsam. *Rißvernähung: Oxygène* zeugt von jenem „großzügigen Geist“, von dem Montaigne geschrieben hat, dass es immerzu jenseits der eigenen Kräfte geht; und es weckt diesen Geist im Leser, der ihm in seiner „ungleichmäßigen, unaufhörlichen Bewegung ohne Meister und ohne Ziel“ zu folgen bereit ist: „Nul esprit genereux, ne s'arreste en soy. Il pretend tousjours, et va outre ses forces. Il a des esclans au delà de ses effects. S'il ne s'avance, et ne se presse, et ne s'accule, et ne se choque et tournevire, il n'est vif qu'à demy. Ses poursuites sont sans terme, et sans forme. [...] C'est un mouvement irregulier, perpetuel, sans patron et sans but. Ses inventions s'eschauffent, se suivent, et s'entreproduisent l'une l'autre.“⁸⁶

86 Montaigne, *De l'Experience*, in: ders., *Les Essais*, III, 13, S. 1115.