

Werner Hamacher

Geschichte Jetzt — Jorie Graham

In «Fission», dem Eröffnungstext von «Region of Unlikeness», des 1991 erschienenen vierten Lyrikbandes von Jorie Graham, werden in einer für ihre gesamte Dichtung charakteristischen Weise mehrere Ereignis-Schichten – die Projektion von Gesten, Blicken und Tönen aus Kubricks Verfilmung von Nabokovs «Lolita», die identifikatorischen Assoziationen eines dreizehnjährigen Mädchens, die Nachricht vom Mord an John F. Kennedy – übereinandergelegt und zu genau dem Augenblick synchronisiert, in dem der Film angehalten, die politische Geschichte unterbrochen und das Mädchen im Film wie das Mädchen, das ihn sieht, sich selbst als Andere gesehen sieht. Die Komplikationen dieses Blickwechsels sind nicht weniger groß als die des *Je me voyais me voir, sinueuse* in Paul Valéry's «La Jeune Parque». Die Schichtung, in der die Bilder von artifiziellen, individuellen und politischen Ereignissen so zusammengeführt werden, daß sie sich zu einem geschichtlichen Augenblick verbinden; diese Geschichtung kulminiert in diesem wie in anderen Texten von Graham in einer *Überblendung*: einer Überblendung, in der nicht nur verschiedene Bilder von Geschichtsverläufen ineinandergleiten, sondern in der sie gemeinsam eine solche Leuchtkraft gewinnen, daß sie einander blenden und aufhören, Bilder zu sein. Das Licht der Projektoren auf der Leinwand, das Licht der elektrischen Strahler im Kinosaal und das Tageslicht, das von draußen hereinbricht, tilgen gemeinsam die Bilder, die einzeln eine Ansicht von Welt und Geschichte bieten könnten. Der Film – die Schicht und Schichtung von Schichten – verschmort und reißt, und mit ihm zerreißt die Geschichte. Der Augenblick, zu dem sich die Bildabläufe versammeln, ist der Augenblick seiner Blendung, in seinem Jetzt setzt die Geschichte aus. Kein Bild, keine Projektion oder Übertragung, keine Metapher mehr, die eine formale oder semantische Einheit von Wahrnehmungselementen herstellen, keine Erzählung, die die Kohärenz von Erfahrungen sichern, keine Zeitlinie, die ein gemeinsames Schema der Weltorientierung fixieren könnte.

Mit dem Kontinuum der Erscheinungswelt wird zugleich das der Sprache zertrümmert. Das *now*, das den gesamten Verlauf von «Region of Unlikeness» skandiert, wird an einer entscheidenden Stelle von «Fission» als *the moment spoked* charakterisiert –: als speichenumgebener und -gestachelter, aber mehr noch als blockierter, eingerasteter Moment, der, in vager Assoziation von *spoked* und *spoken*, ein gesprochener und in seiner Gesprochenheit festgehaltener Moment ist. Derart arretiert, ist dieser Sprachmoment auch schon ein Moment des Verstummens und kann vom Sprechen nur aus der Entfernung prinzipieller Ungewißheit benannt werden.

Dieser hinfälligste und unheroischste Augenblick wird daher mit dem Vorbehalt der Ironie angesprochen und heißt – *our hero* – / *the moment spoked* [6]. Dichtung ist nicht die souveräne Instanz, die aus einem Repertoire von gesicherten Formen gesicherte Antworten oder auch nur triftige Worte für die Schocks der Erfahrung schöpfen könnte; sie rückt von ihren Zuschreibungen und Aussagen ab, fällt sich selber ins Wort und setzt sich, indem sie sich gegen sich wendet, als verlässliches Instrument der Verständigung außer Kraft. Mit der Reduktion der prädikativen Sprache auf eine Sprache der ironischen Gestik nimmt das Gedicht die Struktur des geschichtlichen Augenblicks an: es unterbricht den Lauf der Darstellung, suspendiert seine Aussage und jede Deutung, die mit ihr verbunden werden könnte, und sagt nichts als daß seine Sprache versagt. Die Ironie des Gedichts charakterisiert es als Sprache im Augenblick der Gefahr, keine mehr zu sein. Sie macht nicht zunächst Aussagen über den Verlauf und Verlust von Welt und Geschichte, sondern darüber, daß ihr solche Aussagen zu machen verwehrt ist, weil ihre Nenn- und Urteilsfähigkeit, ihr Bestimmungs- und Deutungsvermögen in Frage stehen. Indem sie sich aber als Gegenwort zu jedem schon gesagten und jedem bekannten Wort ausspricht, hält sie sich auf dasjenige offen, was an Ungeplantem und Ungewußtem auf sie zukommen mag. Der Augenblick der Ironie des Gedichts ist ein geschichtlicher Augenblick, weil er der Augenblick einer anderen Geschichte ist.

Grahams *moment spoked* meint also nicht die Gegenwart einer sinnlichen Anschauung und keine Geistesgegenwart eines Bewußtseins, weder Epiphanie noch Realpräsenz. Er ist das Jetzt einer Sprache, das von den Erfüllungs- und Verkörperungs-Theologien der Tradition so wenig gefaßt werden kann wie von den Präsenz-Technologien des *mercantile / dream* [4] und seinen «phänomenologischen» Hilfswissenschaften, die in der Dichtung die Phantasie an der Macht sehen wollen, aber nur Machtphantasien auf sie projizieren, die Einbildungskraft für eine Welterzeugungsapparat halten, aber über ihrem Willen zur Bildsetzungs- und Vereinigungskraft deren Herkunft aus allem vergessen, was bildlos, zerfallen, ohnmächtig und wund ist. Das Jetzt, das «reale», ist kein Erzeugnis von Kräften, seien es solche der Sprache oder solche von Bildern, es ist deren Traumatisierung. Nichts zeigt sich noch in diesem Jetzt und nichts wird darin gezeigt außer eben diesem Nichtzeigen. Es ist kein Phänomen, sondern dessen Entzug, Aphanisis. Wenn das Gedicht, wie jedes von Jorie Graham, auf seine Lücke stößt und bei ihren Konturen verweilt, dann zeigt es in einem

aporetischen Akt seiner Desaktivierung, was nicht zeigt und allein dieses Nichtzeigen zeigt: *There's how it's not pointing, laying its thin lick / down.* [52] Sowenig eine Phänomenologie dem Erscheinungszerrfall gerecht werden kann, so wenig eine Semiologie dem Entzug des Zeigens, so wenig eine historische Chronologie dem Bruch der Zeitreihe im Jetzt. Wenn Wissen-schaften und Theorien sich an das halten, was ihnen als empirisches Faktum erscheint, und wenn sie sich seiner Erscheinung durch die Konstruktion abstrakter Ordnungsverhältnisse zu vergewissern versuchen, so hat Dichtung, wie Graham sie schreibt, mit der Herkunft und Zukunft jenes Erscheinens, sie hat es mit dem Nicht im Erscheinen und dem Nicht noch des schlichtesten Da zu schaffen: einem Nicht, das sich zu keinem Faktum fixieren, in keine Ordnung einstellen, nie als Halt dienen kann, und von dem dennoch alle Erscheinungen, Ordnungen und Verhältnisse angestoßen sind. Dies Nicht ist der Leerraum, der jedes Phänomen umgibt und *als* Phänomen erst hervortreten läßt, es ist weder ein Gegenstand der Anschauung noch einer der Vorstellung und deshalb für die Phantasie so wenig wie für die Theorie, für Visionen so wenig wie für Spekulationen zugänglich. Als das schlechthin Ungegenständliche und Gegenstände eben darum Ermöglichende heißt es in Grahams Gedichten – man weiß nicht, ob in größerer Nähe zu Rilke oder zu Heidegger – *the open*. Dichtung ist Dichtung aus dem Nicht jeder Vorstellung und Dichtung mit ihm, dem Undichtbaren: Sache eines Mangels an Sein und eines Verlangens nach ihm, das seine Herkunft – aus dem Nie und Nirgends – niemals verleugnet. Sie ist, was unter dem Titel *Untitled as the city that apparently never was* erscheint und charakterisiert wird als *the wanting-to-have-really-been*: als der Fehl und der Wunsch, wirklich gewesen zu sein [26, 28]. Grahams Gedichte sind die Sprache dieses Verlangens nach Wirklichkeit, die Sprache des Verlangens nach einer wirklichen Sprache und nach einer Wirklichkeit des Verlangens selber, ohne je den Illusionen aufzusitzen, in denen dieses Verlangen gesättigt, befriedigt und domestiziert erscheint.

Grahams Jetzt ist der offene, der phänomenoffene Augenblick. Daß er offen ist, besagt vor allem, daß ihm die Einheit einer Gestalt abgeht: er ist nie bloß einer, nicht beständig, kein *nunc stans*, auch wenn eine seiner vielfältigen Möglichkeiten in der Starre, eine andere in der Stetigkeit, eine weitere im Verweilen liegt. Jetzt ist eine Lücke im Verlauf der Zeit, die sich auf andere Zeiten, Zeitabschnitte und -schichten, Episoden und Epochen öffnet und von ihnen ihre jeweilige Kontur, ihre eigentümliche Schärfe und Prägnanz empfängt. Erst vom Spalt im Augenblick, von der Jetztlücke

her wird erfahrbar, was Geschichte gewesen ist, was sie hätte sein können und was sie allenfalls noch werden könnte: von dem Augenblick her, der die Routinen aussetzt, dem deroutinierenden, deroutierten Augenblick her, der keiner schon bekannten Vorstellung von ihm entspricht. Als ein Ende, das alles Frühere und alles, was ihm folgen könnte, in die Ferne treten läßt, erlaubt er zwar eine Sicht, in der die Geschehnisse Kohärenz annehmen, sich zu einer Gestalt und einer erzählbaren Fabel ordnen können, einer *history*, einer *story* oder *story line*. Was aber als kohärent an dieser Geschichte erscheint und die Gestalt der Linie annimmt, wird nur am Bruchpunkt seiner Inkohärenz erkennbar, an dem die Formgesetze der Entwicklung, der Erzählung, des linearen Verlaufs ebenso außer Kraft gesetzt sind wie die figurativen Strukturen, die Metaphern, Analogien und Symbole, die einen Zusammenhang zwischen einer Äußerung und einer anderen und zwischen ihnen und ihrer Bedeutung nahelegen.

Die Strukturen der propositionalen Syntax und ihrer narrativen Verbindungen erzeugen zwar den Anschein des Zusammenhalts, aber sie können ihn erst erzeugen, indem sie sich von dem, was sie *nicht* sind, und von der Möglichkeit, selbst *nicht* zu sein, definieren lassen. Dieses Nicht des narrativen und des historischen Zusammenhangs ist der Augenblick. Es macht sich bemerkbar in jeder Abweichung von der graden Linie des Satzes, die ihn zum Ziel seiner Aussage führen könnte, in jeder Abschweifung, jeder Parenthese und jedem Hiatus, mit dem Jorie Grahams Lyrik von einem Satz- oder Erzählglied zu einem anderen überspringt. Ihre Gedichte sind digressive Interjektionsreihen, jedes ihrer Elemente ein Absatz, jeder Absatz das Jetzt einer anderen Geschichte. Wir *stürzen* in die Geschichte, bevor wir auch nur eine Chance haben, uns in ihren gesetzten Ordnungen zu bewegen. Deshalb spielen nicht zunächst Bilder – das auf dem «heiligen Tuch», die Fresken von Orvieto und in der Sixtina, ein Photo von 1968, ein Gemälde des Bartolo di Fredi –, Skulpturen – in Rom und Turin –, Filme – «Lolita», Fernsehsendungen – und Zitate aus Werken der literarischen Tradition – von Shakespeare bis Trakl, Stevens und Beckett – in diesen Dichtungen «eine Rolle», sondern was eine «Rolle» *nicht* spielt, seinen Part nicht erfüllt und nicht den Charakter einer zirkulären Reproduktion von Bildern in anderen Bildern trägt: die Verzerrung, Überbeleuchtung und emphatische Isolierung, die fehlerhafte Montage, das Verschmören und Stillstellen der Bilder und die Bildlosigkeit vor und nach ihrem Erscheinen. Sie sprechen von dem, was in jedem Sinn *aus* der Rolle fällt, sie sprechen vom Ungespielten, Unabgespulten, vom Ungestalten und Monströsen im

Moment der fehlenden oder überforderten Anschauung, im Augenblick der Opazität, in dem sich die Schichten des Sichtbaren, des Figuralen und Figurativen auflösen. Dichtung ist Desedimentierung. Sie ist die *Ent*-dichtung dessen, was sich in Gestalten zusammengezogen, in Formen festgesetzt hat und den Fond von Weltbildern und Deutungsmustern bieten soll. Wenn Grahams Lyrik von Geschichte handelt, dann von der Bruchstelle her, an der es sie nicht gibt. Sie ist darum keine Ruinenbewohnerin; sie evoziert, sie provoziert – von Moment zu Moment – den An- und den Abbruch von Geschehnissen. Statt Etwas zu tun, tut sie das Tun selbst, nicht Etwas, das schon bekannt, geplant und abgemacht wäre, sondern das Tun als das am wenigsten Bekannte, das Unkontrollierbare und Unabsehbare. Deshalb muß ihre Dichtung in diesem Tun das Tun selbst aufgeben und sich am Nullpunkt des Machens auf etwas Anderes als dieses offenhalten: es muß gewähren lassen, was kommt, was einfällt und zufällt, und die Sprache des Gedichts in die Bewegung seiner Zukunft verwandeln.

Damit ist die äußerste Grenze jeder *poiesis* und jeder «Poetik» bezeichnet: denn das *poiein*, das *facere*, Machen und Herstellen stößt dort, wo es selbst das erst noch zu Machende und Herzustellende wird, auf das, was nicht schon gegeben, was in keiner Weise ein Gegenstand der Vorstellung ist und sich allein deshalb der Herstellung ebenso darbietet wie es sich ihr entzieht. Da jede Herstellung von Etwas auch die Herstellung von etwas Anderem sein kann, da sie die Differenz zwischen ihren Hervorbringungen und noch diese Hervorbringungen selbst tilgen kann, muß sie immer auch die Herstellung *keiner* Herstellung, sie muß die Zurücknahme des Machens und die Freigabe jener Zeit und jenes Raums sein können, die sich dem Vorstellen verwehren. Am äußersten Rand ihres Machens, an dem «Poesie» zum schieren sprachlichen Akt und zum Akt ihrer Aktivität selbst wird, begegnet sie ihrer Desaktivierung und öffnet sich reglos auf das, worüber ihr Tun keine Macht hat. In fast didaktischer Weise – aber in einer Didaxe, die ihr Nicht-Zeigen- und Nicht-Unterweisen-Können hervortreten läßt – unterbricht deshalb in Grahams Gedichten die Frage nach dem Gedicht – die Demonstration dessen, was es tut, immer wieder das Kontinuum der Darstellung. Diese Brüche und Einbrüche folgen nicht dem Schema der Desillusionierung oder der Verfremdung, erst recht nicht dem einer süffisanten Ironie, die nur die Allmacht des Autors und die Selbstkontrolle seines Publikums sichern könnte. Sie sind vielmehr Gesten des Entsetzens und der Sprachverlassenheit, des Gedicht- und Gesichtsverlustes, der *defectio*, der Anapoiesis.

*God knows I too want the poem to continue* [18] – so heißt es am Anfang von «From the New World». Das besagt, das Gedicht geht nicht weiter, es stockt, bleibt unterbrochen und besteht aus nichts als Unterbrechungen, der Rede von ihnen und von dem Wunsch, darüber hinauszukommen. *And what is poetry to do now?* [124] –: daß das Gedicht jetzt nicht weitergeht, genau das läßt es jetzt mit dieser Frage weitergehen; es tut nichts als am Leben zu halten, was das Leben verliert; nichts als den Verlust des Lebens und noch den Verlust des Gedichts zu erhalten und damit in etwas einzugehen, wovon nicht mehr sicher sein kann, ob es noch Gedicht ist oder nicht. Indem das Gedicht auf den Augenblick stößt, der seine Geschichte abbricht, stößt es auf das, was jede Geschichte allererst eröffnet, es trifft auf deren Künftigkeit und darin auf seine eigene – seine nie schon angelegene – Zukunft. Es trifft auf ein Geschehen, das nicht von ihm selbst gemacht ist, und darin auf sich als seine Enteignung. *Now I will make a sound for you to hear. / A sound without a mouth. / No face. / [...] Now I will make there be no difference. / Now I will make it. Just make it. Make it. // How do you feel?* [156-58] Das Gedicht macht einen Laut –: das ist die Minimaldefinition dessen, was es als «Poem» auszeichnet; doch indem es nichts anderes macht als das Machen dieses Lauts, wird das Machen ebenso indifferent wie das Gemachte und verschwindet in das, was niemals gemacht, vorgestellt oder hergestellt werden kann. Das Gedicht, zum bloßen Tun und Wirken geworden, entwirkt sich, wird ebenso unwirklich wie unwirksam und hat nichts anderes getan als sein Tun auf ein Nichttun und darin auf das Andere seiner selbst zu öffnen –: auf eine andere Zeit, eine andere Sprache, eine andere Welt als die seines Machens. Nichts liegt ihm ferner als das evangelische Programm von Pounds *Make it new*. Die Zukunft des Gedichts ist anderes als das Gedicht und seine Erneuerung. Sie ist, und sei er auch Element des Gedichts und eine Gestalt seines Ich, zunächst dessen Leser. Erst von seinem Du – *for you to hear; How do you feel?* – könnte es eine Bestimmung empfangen, wenn dieses Du nicht seinerseits unbestimmt, bestimmungslos und also offen auf ein jeweils anderes und auf kein Du wäre. Denn jedes ist nur dann ein Du, wenn es gefragt werden kann, ob es *da* und ob es überhaupt *sei*: (*and you, who are you and are you there?*) [26] – und ist also ein Du nur dann, wenn es das Fragen nach ihm selber in Frage stellt. Das Gedicht wird es selbst erst in der Begegnung mit seinem Nicht.

Das Entdichten dichten, das Enttun tun: das ist die Geste der endlichen Sprache, die keinem «Diskurs» mehr gehorcht und am wenigsten demjeni-

gen dient, der seit der Antike für die Vorstellung von Dichtung als Herstellung maßgeblich war. Einem Teil dieses Vorstellungsschemas, und keinem geringen, entspricht das Bild der Geschichte als eines linearen Verlaufs, der sich nach dem Muster einer Erzählung bewegt. Wenn *history* und ihre *story line* gemacht werden kann wie ein literarischer Text, gebildet wie ein Bild und hergestellt wie ein Fabrikat, dann gibt es, allen wohlmeinenden Protesten zum Trotz, keinen fundamentalen Unterschied zwischen einem historischen Faktum und dem, was das Englische unverhohlen *fake* und das Deutsche «Machwerk» nennt. Das Gesicht *dieser* Geschichte – aber *jede* Geschichte, die erzählt werden kann, ohne die Routinen des Erzählens selbst zu verwandeln, trägt dieses Gesicht, diese *facies*, dieses *face* – wird von der Dichtung abgehoben. Deshalb macht Jorie Grahams Gedicht von Stuart aus dem Psycho-Spital gemeinsame Sache mit dessen Versuch, sein Gesicht wegzuschneiden: *The Phase after History* heißt dieses Gedicht, und es handelt von the *Face* after history, vom Gesicht nach der Geschichte, von der Phase, in der mit der Geschichte auch Gesicht, Aussehen, Gestalt und alles Gemachte, jedes *factum*, und das «poetische» zuerst, weggenommen sind. Grahams Gedicht macht mit diesem Versuch gemeinsame Sache, aber macht daraus weder sein Credo noch ein Prinzip. Denn wie unter einem grauenhaften Wiederholungszwang ist dies Ablegen des Gesichts und das Zuschandenwerden der Geschichte selber bloß Zitat einer anderen Un-tat, es ist die Wiederaufführung des Dramas, in dem Lady Macbeth den Mord am König – am Prinzip Geschichte, Gesicht, Gedicht – fordert und durchsetzt: so daß der Augenblick der Entfernung der Geschichte zugleich derjenige zu werden droht, in dem sie sich durch Wiederholung bestätigt, verstetigt und stirbt. Zu der ersten Forderung der Lady M., *you 1) must kill the King—yes—*, tritt deshalb die weitere hinzu: *2) must let her change, change—until you lose her*, und diese Forderung nach Verwandlung muß in der dritten gipfeln, etwas Unerhörtes, Anderes zuzulassen: (*must let*) *3) something new come in but / what? listening*. [190] Dem Gedicht nach dem Gedicht, dem Gesicht und der Geschichte, steht etwas – unbekannt was – bevor, dem es nicht durch ein Machen, sondern allein durch ein Lassen gerecht werden kann: durch ein Lauschen, das dem gilt, was weder da war noch da ist und dessen Zukunft nicht das Gesicht einer benennbaren, in Sätzen aussagbaren und «poetisch» herstellbaren Vorstellung trägt. Mit der irren Geste von *Lady M.*, die ihre Hände reinzuwaschen versucht, taucht es in dies Nicht-Da, in die durch keine Gestalt eines Seienden verstellte Zukunft, *in the water that is not there*. [190]

Ohne Zukunft kein Jetzt, ohne Jetzt keine Geschichte. Wo diese im Jetzt nicht mehr und noch nicht wieder in Kraft ist, zeigen sich zwar Möglichkeiten einer anderen Geschichte, aber das Gedicht ist nicht der Ort von Möglichkeiten, die die Form ungefährer Phantasien und lässiger Träumereien von einem besseren oder auch nur anderen Leben annehmen. Das Gedicht ist keine Wunscherfüllungsmaschine, und wenn es je einem Tagtraum nahekommt, dann ist es ein Wecktraum. Grahams Gedichte zitieren das Virtuelle nur, um es als Ablenkungsmanöver, das elegisch in verlorene Paradiese oder hymnisch in noch nicht gewonnene führen soll, zurückzuweisen. Da solche phantastischen Möglichkeiten sich nur an die Gestalt des Erscheinenden heften können, sind es immer wieder die Verfänglichkeiten des Lichts, der Sicht und des Sichtbaren, des *phainestai* und der Phänomene, von denen sich ihre Lyrik abkehrt. In «Fission», dem Gedicht, das von einem Riß handelt und selbst einen Riß in den Erscheinungen herbeiführt, kann deshalb von *the infinite virtuality of light* die Rede sein, *some likeness in it but not particulate, / a grave of possible shapes called likeness—see it?—* [8], aber die Ähnlichkeit und Bildlichkeit, die sich hier andeutet, ist genau das, was von der Stillstellung des Augenblicks und von der historischen Entscheidung, die sich in der Sistierung des Geschehens bezeugt, aufgelöst wird –: *choice the move that rips the wrappings of light [...] / [...] the layers of the / real [...] / what you imagine the words say that is [...]* [12]. Die Erzeugnisse der Einbildungskraft werden von der geschichtlichen, der lebensgeschichtlichen wie der weltgeschichtlichen Erfahrung zerrissen. Dieser Riß, der nicht nur durch die Bilder und die Bilder von Bildern, sondern ebenso durch das sprechende Ich, durch seine Wörter und die eingebildete – *what you imagine* – Bedeutung der Wörter des Gedichts geht, ist das einzig «Reale»: er ist das, was das Gedicht, das ihn bei seinem konventionellen oder poetischen Namen, *rip, real*, nennt und ihn noch durch seine Benennung unter einer Phänomen- und Bedeutungshülle verkappt, auf anderes öffnet, als was es selbst sagt. Der Riß ist die geschichtliche Scheidung, die Entscheidung, die selber keine Gestalt annehmen kann und keine Erscheinung duldet, die sie nicht gleichzeitig zerstört. Deshalb baut das Gedicht auf seinen Abbruch. Es ist *fiction* aus *fission*, Gedicht nur aus dem Riß, der es durchzieht, Gedicht aus seinem Abschied von sich. In ihm öffnet sich die Fuge des Jetzt, in der es von seiner Selbst-Ähnlichkeit abrückt und aufhört, die schöne Erscheinung einer Idee zu sein: *choice the thing that wrecks the sensuous here the glorious here— / that wrecks the beauty* [12].

Jorie Graham hat ihrer Gedichtfolge, die zugleich – der Titel «Act III, Sc. 2» deutet darauf hin – eine Folge von dramatischen Akten und Szenen ist, den Titel «Region of Unlikeness» gegeben und im ersten der zehn Zitate, die ihr Vorwort ausmachen, auf die Passage aus den «Confessiones» des Augustinus verwiesen, der diese Wendung entnommen ist. Die *regio dissimilitudinis*, von der der christliche Philosoph dort spricht, ist die Region der Gottesferne und Gottes-*Unebenbildlichkeit*, in der zwar das göttliche Licht noch gesehen, aber nur aus dem Abstand der Kreatur und deshalb nur schwach und undeutlich gesehen werden kann. In seiner Betrachtung wird der Mensch, *amore et horrore*, seiner Ferne vom Sein, aus dem er hervorgegangen ist, inne, und damit zugleich seiner Ferne vom eigenen Selbst. Grahams Titel greift aber nicht nur eine Wendung des Augustinus auf, sondern zitiert auch den Titel der ersten Gedichtsammlung von Robert Lowell, der sein «Land of Unlikeness» 1944 vermutlich nach einem Augustinus-Zitat in den Predigten des Bernard von Clairveaux über das Hohe Lied benannt hat. Zitat eines Zitats über das Absinken ins Bild- und Ebenbildlose, in den Verlust des Vorbilds und damit des Seins, spricht der Titel von Grahams Buch dennoch nicht im Sinn einer Klage über die Unähnlichkeit des Menschen mit Gott, sondern hebt an dieser und jeder anderen Unähnlichkeit, insbesondere an der mit seinen überlieferten Bildern und Denkformen, die Struktur des Jetzt und der Geschichte hervor. Daß sie trotz aller Evidenzen, die auf das Gegenteil deuten, von dem Wunsch zehrt, sie möchte eine Geschichte zum Besseren und unvergleichlich Anderen sein, ist wahrscheinlich. Aber wenn sie eine Geschichte zum Besseren – und zu einem Besseren als Geschichte – soll sein können, dann allein dadurch, daß sie noch das, was nicht *ist*, kein Sein hat und nicht nur vom höchsten, sondern vom bloßen Leben verschieden ist, ins Leben hineinzieht. Im emphatischen Sinn Geschichte kann sie nur sein, wenn sie wie die Sprache des Gedichts und wie extreme Gesten des alltäglichsten Umgangs das Nicht-Leben «am Leben» erhält, statt es von ihm auszuschließen. Nur das sich selbst unähnliche Leben ist das geschichtsfähige, das geschichtswunschfähige Leben. Dieses Wunsches wegen, des Wunsches nach Geschichte und des Wunsches, der die Bewegung der Geschichte in Gang hält, wegen spricht *with love and awe* [XII] das Gedicht. Seine Bahn ist nicht die augustiniische der Angleichung an das sich selbst Gleiche, sondern der Anähnlichung an das schlechthin Unähnliche, das Versagte, Ungelebte und Tote.

*When Psyche met the god he came down to her / through the opening which is waiting, / the not living you can keep alive in you, / the god in the house.*

[70/72] Das Nichtleben «am Leben» erhalten, heißt nicht etwa, es in Leben verwandeln, sondern es *als* dieses Nichtleben, als Unbelebbares und Nichterlebbares, als Ausstand des Lebens erhalten. Die Zeitform, in der dieses Nicht des Lebens sich hält, ist das Warten. Aber Warten ist nicht Erwarten, *waiting* nicht *expecting*. Wenn die Erwartung auf ein bereits bekanntes Ziel gerichtet ist, in dem sie sich erfüllen und aufhören soll, Erwartung zu sein, so ist das Warten, das das Nichtleben in sich «am Leben» hält, zwar auf Anderes aus, aber weder ist dieses Andere ein schon absehbares Ziel, noch könnte das Warten in ihm seine Erfüllung und ein Ende finden. Warten ist *the opening*, die Öffnung für Anderes – *the god* –, aber ist zugleich dieses Andere, das Nichtleben selbst, der nicht-lebende, der nicht-göttliche Gott – *the god in the house* –: es wartet auf ein Künftiges, aber hält es im Wartestand *als* Künftiges, immer noch Ausstehendes, und ist deshalb selber die Form der Ankunft des Unankünftigen, selber der Gott, der auf sich wartet und nichts als das Warten auf sich ist, *amor*, das Verlangen, das sich als Verlangen erhält. Deshalb ist Warten die Form der Sprache und insbesondere der Sprache des Gedichts – *The voice says wait. Taking a lot of words. / The voice always says wait.* [178] –, denn sofern gesprochen wird, wird nicht nur vom Warten als einem Thema und einem Gebot gesprochen, vielmehr wird in der Weise gesprochen, daß das Sprechen selbst in allen seinen Worten ein Warten ist. Deshalb kann es von Adam und Eva, den Menschen, heißen: *They are what waiting is* [140]. Und deshalb kann gefragt werden: *Is there an America comprised wholly / of its waiting and my waiting and all forms of the thing // even the green's*— [178] Warten ist die Form der geschichtlichen Zeit – die Form des Wartens auf eine Form –, es ist die Sprachzeit, die an dem Nicht-mehr- und dem Noch-nicht-Lebendigen, am *not living* festhält und das Gewesene und Künftige als das Nicht des Lebens bewahrt. Im Jetzt, der Spitze der geschichtlichen Zeit, treten die Dimensionen dieses Nicht nicht beiseite, um einem negotiationslosen Leben Platz zu machen, sie treten darin zusammen und werden zu einem Nichtleben, das «am Leben» ist. Sie werden, ob dies Jetzt sich zu einem Punkt kontrahiert oder ob es sich weitet wie in den digressiven Perioden dieser Gedichte, zum in sich selbst konzentrierten Warten: zur Gegenwart als der Begegnung des nicht mehr Lebendigen mit dem, was es noch nicht ist.

Die Gegenwart, wie sie in diesen Texten gedichtet wird, ereignet sich als Wende. Ihr Jetzt ist nicht die Stelle, an der etwas vorrückt und den Prozeß der Geschichte voran- und vorwärtsbringt, sondern an der es umkehrt und der einsinnigen Bewegung in ein imaginäres Voraus entgegentritt.

*Vorwärts*, das ist der Imperativ der Vertagungen einer in immer größere Fernen verdrängten Gegenwart, das ist die Parole des Wachstums der Profitraten und Projektionen, das Schlagwort der Kolonisierung der Zukunft durch Phantasien, der Verhinderung der Zukunft durch gute Ideen von ihr. Der Engel der Geschichte, von dem Benjamin in der IX. seiner Thesen «Über den Begriff der Geschichte» handelt, tritt in Grahams Gedicht «What Is Called Thinking» als Engel des Fortschritts auf den Plan, gerüstet mit Säbel, Kalaschnikow, Druckerpresse und Filmstreifen. *There is the angel laughing, sharpening blades. / There is the angel—its robes the mistakes // slapping the taller grasses; its sharpening (the good / ideas) forwards, forwards, forwards, forwards.* [130] Dieser Engel, dem bei Benjamin der Wind des Fortschritts ins Gesicht weht, während vor ihm der Trümmerhaufen der Zivilisation zum Himmel wächst, ist bei Graham, weniger zweideutig, ein Agent der Destruktion, dem die idyllischen Bilder vom selbstgenügsamen Leben zum Opfer fallen. Aber die Betrachterin dieser Bilder und ihrer Zerstörung – auch ihr weht der Wind ins Gesicht: *When I surprised the deer the wind was against me* [128] –, sie ist selbst die Agentin jenes Agenten des destruktiven Fortschritts und selbst dessen Opfer. Nicht anders als das von ihr betrachtete Reh ist sie vom Fortschritt schon überholt, und noch während sie sich die Niedermetzlung des Tiers vorstellt, stürzen die Messer des Engels auf sie selber herab: *and she turns to / me here now, / and all the blades fall suddenly / into all parts of me [...]* [132]. Das *me here now*, das Hier und Jetzt des Gedichts ist der Moment, in dem der Fortschritt und sein *forwards, forwards* sich gegen sich selbst kehrt und stillsteht. Es ist der Moment nicht nur der Begegnung der Betrachterin mit ihrem Bild, sondern der Moment des Schocks, mit dem noch die Selbstreflexion – *me in the Walkman where the self-reflexive strings [...]* / *do not die down* [128] – auf sich selbst stößt und sie im Stoß von ihren Bildern und Selbstbildern trennt. Was Benjamin, ebenfalls in seiner Arbeit über den Begriff der Geschichte, eine Gegenwart nennt, die nicht Übergang ist, sondern in der die Zeit «einsteht» und zum «Stillstand» kommt, dieser *moment spoken* von «Fission», ist in Grahams Engel-Gedicht genau derjenige Moment, in dem etwas unrettbar sich Verlierendes, und schon Verlorenes, festgehalten wird.

Gehalten wird vom historischen Augenblick seine Unhaltbarkeit. Es ist die Gegenwart des Vergehens, und allein sie, die die Gestalt – doch nicht die «poietisch» gemachte, mit den Mitteln der Phantasie verfertigte und vorgestellte, sondern die zugestoßene und zerstückelte, von

sich Abschied nehmende Gestalt – des Menschlichen vergibt: *and all the blades fall suddenly / into all parts of me giving me my / human / shape. // History!* [132] Daß das Vergehen gegenwärtig, das Nichtleben als Nichtleben «am Leben» erhalten wird und das Abwesen anwesend, genau dies ist es, was in der Wendung zum *me here now*, zum Hier und Jetzt und Mir der Geschichte erfahren wird. Es ist ein Jetzt, das sich nicht anders denn als Geschichte, und Geschichte, wie sie sich allein in diesem Jetzt ereignet. Geschichte und Jetzt, geschichtliches Jetzt ist dieser Augenblick aber nur, weil die Zeit in ihm umkehrt – *she turns* –, sich gegen sich selbst kehrt und in dieser Wende sich erhält, aufhält und gehen läßt. Ihre Wendung gegen sich ist die paradoxe Gestalt der Selbstbegegnung im Selbstverlust, der Selbsterkenntnis der Selbst-Unähnlichkeit, das Ereignis der Enteignung. *History*, das ist die Umkehr der Zeit und ihr «Einstand», von dem Benjamin spricht, und der Eintritt in das, was Heidegger in einer im «Foreword» von Graham zitierten Passage aus «Was heißt Denken?» den *Zug des Entziehens* nennt [XV]. Aber *History!* in «What Is Called Thinking» sagt über die Geschichte nicht nur, daß sie allein im Sturz der Zeit als solche, *amore et terrore*, erkannt wird; es sagt auch, daß sie, die erkannte Geschichte, schon die vergangene ist: Geschichte – ist Geschichte. Sofern sie sie selbst ist, ist es mit ihr, immer aufs Neue, vorbei. Was bleibt, ist das Rauschen eines Kleides auf einer Wendeltreppe, in der sich die Selbstverfehlung in der Wendung zu sich wiederholt, und die Geste der Selbstversenkung im Denken und Gedenken: *A dress rustles on the spiral staircase. / I lay my forehead into the silver hands.*

Die beiden letzten Verse des Gedichts, die diese Bewegungen einer im doppelten Sinn *fortgesetzten* Geschichte notieren, sind modifizierte Trakl-Zitate. Das erste zitiert zwei Verse aus «Sommer», das letzte einen aus einer Strophe von «Verklärung», die vollständig lautet: *Zu deinen Füßen / Öffnen sich die Gräber der Toten, / Wenn du deine Stirne in die silbernen Hände legst.* Trakls Verse sprechen von einer Geste des Totengedenkens. Ihm entspricht das Zitat als die sprachliche Form, in der das einstmalig Gesagte wieder gesagt wird und das nicht mehr Lebendige noch einmal Zugang zum Leben erhält. Im Zitat öffnen sich die Gräber der Toten. Wenn in Grahams Trakl-Zitat die drastische Assoziation zwischen dem Gedenken und der Öffnung der Gräber nicht eigens wiederholt und die ganze Strophe auf den einen Vers reduziert wird *I lay my forehead into the silver hands*, so vielleicht deshalb, weil schon dieser Vers, wie jeder zitierte, ein geöffnetes Grab und ein lebendiges *not living* ist. Wie in den zahlreichen anderen

transformierten Zitaten – Graham nennt sie *misquotations* [198] – ihrer Gedichte, spricht auch in diesem das mit, was schweigt. Was Denken heißt, geschieht als Gedenken dessen, was nicht da ist: als Andenken, von dem Heidegger, und als Eingedenken, von dem Benjamin spricht. Beides sind Weisen, *à l'ordre du jour* zu zitieren, was sich dem Regime der Aktualität entzieht, beides Weisen, das Gewesene ins Jetzt einziehen und das Jetzt, und sei's um den Preis seiner Zerreißung, zur Stätte des von ihm Verschiedenen, des Abgeschiedenen werden zu lassen. Der Gestus des Zitats ist der Gestus des sich selbst unähnlichen, des sich selbst geschichtlich werdenden Lebens.

Wenn aber dieser Gestus schon der von Trakls «Verklärung» gewesen ist, dann ändert er sich durch seine Reprise in Grahams Zitat. Wird nämlich bei Trakl den Toten der Zugang zum Leben der geschichtlichen Gegenwart eröffnet, so ist bei Graham die Geschichte selber – *History!* – vorbei, geschehen und die Tote. Es ist eine tote Geschichte, die wieder zum Leben gebracht werden müßte, deren Grab sich aber im Eingedenken und Andenken nicht wieder auftut. Geschichte – ist Geschichte. Daß von einer Öffnung der Gräber bei Graham nicht mehr die Rede ist, mag sich dadurch erklären, daß dem Totengedenken nicht mehr die Kraft zugebraut werden kann, das geschichtliche Leben zu retten. Durch die Ellipse in diesem Zitat wird die Geste des Totengedenkens zu einer des Gedenkens an das Nicht des Denkens, zu einer Geste, in der des Vergessens gedacht wird. Sie entspricht der Vergänglichkeit der Geschichte, indem sie in die Bewegung des Gedenkens das Ungedebare und damit den Entzug dieser Bewegung selbst einziehen läßt. Zur Struktur der Geschichte gehört das Vergessen der Geschichte; zur Struktur des Zitats, daß es unerkennbar wird; zur Struktur der Geste, daß sie zu tragen aufhört. Wenn die Geste des Zitats und die zitierte Geste des Gedenkens am Ende von «What Is Called Thinking» nicht zur Übereinstimmung kommen, dann mag sich darin auch andeuten, daß Geschichte *an* und weder *vor* noch *nach* ihrem Ende geschieht; daß sie jeweils *als* das Ende der Geschichte geschieht; und daß sie geschieht nicht als die im Vorhinein beabsichtigte und nachträglich bedachte, sondern als jeweils andere und also *anders* als bisher Geschichte vorgestellt und gedacht wurde. Das Gedicht bewegt sich im geschichtlichen Moment des Endes und der Veränderung der Geschichte.