

# Rachel Blau DuPlessis

## Das Erfinden von Erinnerung

### Lyn Hejinians *My Life*

*Es schien, dass wir niemals angefangen hatten und niemals ankommen würden. (...) Und die Modulation der Endlosigkeit haben wir erkannt – da die Endlosigkeit doch direkt vor uns liegt.*

Lyn Hejinian, *My Life in the Nineties*

Im Prozesshaften von Hejinians *My Life* samt seinen Ausarbeitungen spiegelt sich zwar eine realistisch akzentuierte Poetik. Doch gerade, was (realistische) Abbildung anbetrifft, sieht sie sich Widersprüchen gegenüber: „Das wirkliche Leben“, also alle Minuten und Tage, die ein Jahr haben kann, und die Kunst, Sätze über einige dieser Minuten und Tage hervorzubringen – der Methode getreu, in jeweils genau derselben Anzahl an Sätzen pro Abschnitt –, ergeben zusammengenommen eine unorganische Ordnung, innerhalb derer die Geschehnisse nur lose aufeinanderfolgen. Obwohl in den drei Versionen des *Life* überall (in jedem Satz) Schließung ist, wird keine Handlung je von Anfang bis Ende verfolgt. Wie bei Ron Silliman ist praktisch jeder Satz ein „Handlungsbogen“. Es ist etwas geschehen, doch indem uns Hejinian erzählt und erfindet, was geschehen ist, setzt sie Wörter, die selbst geschehen, aufs Papier, sie setzt also „jetzt“ neue Ereignisse in die Welt, während sie zugleich (hin und wieder) Ereignisse festhält, die „damals“ vorgefallen sind. Ereignisse gehen in Wörter über, die wiederum zu Ereignissen werden. Diese einzelnen Sätze sind das hauptsächliche Ereignis. Während sie behauptet, sie bilde etwas ab, zeigt Hejinian zugleich, wie Abbildung funktioniert; sie legt das Prozedere offen.

Über die halb-zufälligen Nummern-Ordnungen, die Hejinian bei den ersten beiden „Leben“ von *My Life* ansetzt, also über die Kunstgriffe, die sie anwendet (die poetische Form, die Zählweise und der in sich geschlossene Materialbestand), heißt es manchmal, sie müssten eine besondere An-

ziehungskraft gerade auf eine Autorin ausgeübt haben. Das liege in Anbetracht des Titels und auch deshalb nahe, weil sie durchweg einen Akzent auf die Biografie (oder auf das, was als solche erscheint) setze. Dabei liegt, ebenso feinsäuberlich wie zwingend, den verschiedenen Versionen von *My Life* ein organisch-prozesshaftes System zugrunde. Eine durchgängig gleichrangige Anordnung der Sätze (Parataxe) erzeugt jeweils einen Abstand zwischen ihnen, es ergeben sich Wechsel, die weder einer bestimmten Methode noch einer bestimmten Logik gehorchen.

Auch wenn es zunächst scheint, die einzelnen Abschnitte des Prosa-Poems wären leicht zu erfassen (damit verglichen, gehen Ron Sillimans lange Gedichte erheblich in die Breite), vollziehen sich doch viele Sprünge zwischen den Sätzen rein assoziativ und es werden harte Schnitte zwischen intimen Beobachtungen, äußeren Ereignissen und dem Schreiben selbst gesetzt. Da der Text organisch und prozesshaft zugleich ist, kommt es zu einer Synthese einander fast gegensätzlicher Taktiken: Aus Hejinians Alter ergeben sich hier die willkürlich gesetzte Komposition und die chronologisch Jahr nach Jahr offenbarten (tatsächlich nicht überprüfbar) Stücke aus ihrem Leben, genauer gesagt: aus ihrem Denken. Zwar stehen die Abschnitte nicht für eine „offizielle“ Biografie, in der bedeutende Ereignisse jedes durchlebten Jahres präsentiert würden, und doch spielen sie auf Ereignisse oder Alltagsbeobachtungen aus jedem Jahr an, als wären sie wiederaufbereitete und umgearbeitete Erinnerungen. (In der ersten Version von **I**

*My Life* hat sie 37 Abschnitte zu je 37 Sätzen zusammengestellt. Auch wenn das suggeriert wird, wird keineswegs jedes der 37 Jahre „repräsentiert“. Die zweite Version mit 45 Abschnitten zu 45 Sätzen erforderte acht neue Sätze innerhalb jedes Jahresabschnitts – sie werden nicht einfach ans Ende angeklebt.) Es ist kein Werk der „Beschreibung“, sondern der „Überprüfung“ (hierzu Lyn Hejinian, *The Language of Inquiry*, 2000).

Wo Hejinian jeweils einen Abschnitt abbricht oder abschließt und so das Ganze definiert, bestimmt eine zufällig gewählte Zahl. Es ist dies eine auf dem Lebensalter der Dichterin beruhende Methode, die zum ersten Mal zur Anwendung kam, als sie das erste *My Life* schrieb. Eine heuristisch hervorgeholte Erkenntnis, in dem Sinn, dass es dramatische Offenbarungen gäbe, die der Text entsprechend ausbeutet, ist nicht beabsichtigt. (Und doch findet man Dinge heraus, etwa, dass sie, ungefähr mit 23, dann nochmal mit 26, schwanger wird: „Ich konnte an der Kundgebung nicht teilnehmen, weil ich schwanger war, und so hatte ich eine revolutionäre Erfahrung, ohne dass ich revolutionär gehandelt hätte.“ Ungefähr sechs Jahre später: „Ein Kind ist eine wirkliche Person, sehr munter.“ Doch geht es nicht darum, ein Leben zu enthüllen. Es ist auch kein „Tagebuch“ – „schon allein das Wort deprimiert mich“ (Hejinian, *My Life*, 1990)). Es scheint allerdings so zu sein, dass Hejinian *My Life* im Alter von 37 Jahren zu schreiben begann und die Ziffer 37 aus voller Absicht und aus einer Berufung heraus wählte.

In drei Sätzen von Abschnitt 37 findet sich eine Behandlung der Poetik, wenn auch auf schräge Weise. Erst lesen wir die abwehrende Bemerkung: „Wenn es überhaupt eine Geschichte gibt, belegt, eine erlebte, beigelegte Sache, dann nichts dergleichen.“ Ich beziehe das auf das kommende (und „jetzt“ abgeschlossene) Werk und sehe darin den Ur-Sinn der Form, wie ihn Roland Barthes entwickelt hat. Dann folgt: „Die naheliegende Analogie ist die zur Musik wie zu Worten“, und das soll doch zumindest heißen, dass es nicht um das journalistische Aufzeichnen und Berichten von realen Sachverhalten geht, sondern um einen Puls, einen Rhythmus und ein Klangwunderwerk. Es folgt eine positive Poetik: „Ein Sinn für

Definitionen (...) entwickelt sich als Sinn für Möglichkeiten, die Spannbreite dessen, was man tun oder erleben könnte, schließt im Laufe der Jahre.“ Dann heißt es: „Und so gab ich es her.“ Hier ist ein Plan angedeutet, aber er kommt nicht über diese Skizze hinaus.

In Abschnitt 38 (der zweiten Version von *My Life*) ist der „Rhythmus des Erkennens“ in vollem Gang und „Mein Leben ist permeables Konstruiertsein“. An der Stelle wundert sich die Erzählerin darüber, wie wenig Erinnerungsfetzen ihr bleiben, auch wenn sie nur wenige Blocks von dem Haus entfernt wohnt, in dem sie aufgewachsen ist. Um Gedächtnis oder Erinnern geht es in diesem Werk gerade nicht, insbesondere nicht um die Rekonstruktion eines „Ich“, jedenfalls sofern das „Ich“ selbst als Subjekt im Spiel und nicht bloß ein abgeschlossenes Thema (oder ein Stoff) ist, über das (oder den) eine schreiben könnte. Aber es geht in diesen Sätzen sehr wohl um die Konstruktion einer Erinnerung, die jetzt in der Sprache entsteht.

Dieses Werk denkt neue Erinnerungen als poetischen Akt. Es geht um Aspekte des Herstellens. Auch wenn Bilder von damals hochkommen, werden sie im Jetzt ihrer Präsentation gestaltet. Ein bestimmtes Alter wird zu einer bloßen Ziffer, die eingeführt wird, es liegt im Altern keine Zielstrebigkeit, kein Höhepunkt, es gibt keine erkennbare Ebene. Die jeweilige Festlegung der Ziffern lässt sich nicht oder nur mit Mühe auf besondere Vorkommnisse, Traumata oder andere Gründe zurückführen. Eine Rekonstruktion von Empfindungen wird nicht beabsichtigt.

Mit seiner strengen Beschränkung auf das Prosa-Poem, seinen elegant gefügten stilistischen Elementen und seiner hintergründigen Lust am Titel, am Genre und an Verweisen auf verschiedene andere Genres (Idyll, Tagebuch [ausdrücklich zurückgewiesen], Essay, Abenteuergeschichte, lyrische Prosa, Epigramm, Skizze, Aphorismus; in *My Life in the Nineties* dann auch Melodram, Langgedicht, Lexikon, Skizzenbuch), präsentiert das Werk ein geschicktes Wechselspiel zwischen Lebens- und Schaffenszeit. Der Text bietet eine vergnügte, vornehme Subjektivität, so als

wollte er die Leserinnen und Leser in diesen unterhaltsamen Reflexionsraum hineinziehen.

Die Wörter „Mein“ und „Leben“ werden (tatsächlich) ungewöhnlich gebraucht, denn sie führen mutwillig in die Irre. Eine Autobiografie, die Tatsachen mitteilte oder eine Reihe von dramatischen Situationen wiedergäbe, liegt hier nicht vor. Es gibt fast keinen Eindruck aus dem Blickwinkel des Kindes vom Zweiten Weltkrieg oder von der Nachkriegsatmosphäre, es findet sich nichts über den recht frühen Tod des Vaters, über den Umzug in eine ganz andere Ecke des Landes, darüber, was die allzu tumultuösen Fünfzigerjahre für eine junge Frau bedeutet haben, nichts vom Abschied von der Familie, um aufs College zu gehen, nichts über das Erziehen von Kindern oder das Arbeitsleben, nichts davon, eine Dichterin und Verlegerin in einer noch immer männlich geprägten Welt zu werden – das wären alles Ereignisse und Situationen gewesen, an die sie sich hätte erinnern können. (In einer außergewöhnlichen Ergänzung und Verteidigung sprach Hejinian 2004 darüber, „was in *My Life* fehlt“ [im Dossier Seite 38]. Der Text ist eine Sozialgeschichte über Vorgänge in Kalifornien und den USA, Vorgänge, die in ihre Kindheit eingesickert sind, und legt nahe, dass der „Familienroman“ die Themen der 1940er- und frühen 1950er-Jahre – die Internierung der Japaner, die Fremdenfurcht, die Treueeide, den Antikommunismus, die Kinderlähmung – verschleiert, verdunkelt und verdrängt hat.)

Als Autobiografie einer Frau ist das Werk sogar noch weniger aufschlussreich, es verweigert sich absichtlich dem üblichen (weiblichen) „Personal“, selten werden Momente aufgegriffen oder gar ausgearbeitet, die als entscheidend für Frauen gelten: die erste Menstruation, Heirat, Geburt (allerdings kommt die Betreuung von Kindern vor), Häuslichkeit, Scheidung, Wiederverheiratung, Hejinians vielseitige Beschäftigung (Schreiben und Verlegen), Reaktionen auf Weiblichkeit, Freundschaften, die Debatten über Feminismus und Gender, die in den Jahren der Niederschrift aufkamen und sehr bestimmend waren. (Keiner dieser Punkte ist unverzichtbar, aber es bleibt doch interessant, dass fast alle umgangen werden. Eine Vorstellung von schriftstellerischem Eigen-

sinn drängt sich auf.) Hejinians Sätze weichen jeglicher konventionellen Konzeption von einem persönlichen „Leben“ ebenso aus wie Kommentaren zu einem politischen. Vielmehr stellt ihr Werk „Zeitpunkte“ und blitzartige Einsichten bereit (wie „mein Herz für diese Kinder“). Was sie sich in ihrer Poetik als Aufgabe gesetzt hat, ist das Wiederherstellen und Erfinden von Erinnerung, die Veräußerlichung von Beobachtung in Aphorismen, die Bewerkstelligung von Sprüngen in der Aufzeichnung, während das Bewusstsein beim Schreiben weiter an sich selbst arbeitet. Es gibt so wenig Sturm und Drang [Deutsch im Original] in *My Life*, dass Hejinian in der zweiten Ausgabe feststellte, viele Sätze, die sie nun ergänzen müsse, seien „dunkler“ als die der ersten, es komme nun Zorn und Wutausbruch hinzu – unter der Voraussetzung ihres „permanenten Konstruiertseins“. „Permanent“ und „permeabel“ sind die beiden austauschbaren Schlüsselwörter.

Nachdem das zweite *My Life* produziert war, hätte dieses Muster regelmäßiger Ergänzungen einen Mechanismus für überaus kontrollierte „Endlosigkeit“ bieten können. Mit dem Verhältnis zwischen dem *My Life* von 1980 und dem von 1987 bewies Hejinian, dass die Hinzufügung von Sätzen zu einer inneren Matrix auch ein weiteres Mal möglich wäre, hätte sie das gewollt (sie hätte zu einem späteren Zeitpunkt Abschnitte auf einer andern aus ihrem Alter gewonnenen Grundzahl basieren können). Mit *My Life in the Nineties* verwies sie zwar auf die beiden früheren *Life*-Versionen, aber änderte nun die formalen Voraussetzungen; dies ist kein *My Life* von derselben Art. Diese, wie es aussieht, letzte Abwandlung des Schemas umfasst zehn Abteilungen (jede steht für ein Jahrzehnt) mit je 60 Sätzen, eine jede entspricht dem Alter, das sie in einem Jahrzehnt (zwischen 50 und 60) erreicht hat. Hejinians Erfindung von strukturellen Mustern und modularen Methoden kündigt von einer verschwenderischen Erfindungskraft – also vom Sinn der Poiesis selbst. „Mein Leben ist permeables Konstruiertsein“, um das noch einmal zu zitieren.

Da es sich bei Hejinians Prosa-Poemen schwerlich um gigantische Langgedichte

handelt, muss sich der Eindruck von Länge und Breite dieses Zyklus' des „Lebens“ aus einer starken, von einer Reihe von Kunstgriffen erzeugten Illusion ergeben. Hejinian komponiert einen Nanocluster, also eine extrem feine Satzansammlung, mit einer festen Anzahl von Einheiten pro Abschnitt, aber sehr flexibel, was Ton, Perspektive, Satzstruktur und Zeitlichkeit anbetrifft. Im Allgemeinen konstruiert jeder Satz eine Behauptung, eine Erkenntnis oder einen Aphorismus, die in der Zeit des Schreibens (nicht in der durchlebten Zeit) gemacht worden sind. Die bleibende, beschauliche Zusammenstellung erlaubt sowohl raschen Einblick als auch rückblickende Durcharbeitung. Die Versionen von *My Life* scheinen im Jetzt der Komposition entstanden, obwohl sie auf echte und konstruierte Erinnerungen zurückgreifen. Und die Ordnung der Satz-Sequenzen gibt nicht etwa ein einzelnes Segment realer Zeit, also ein Lebensjahr, wieder, sondern vielmehr das Nachdenken der Autorin, während sie „jetzt“ über jedes einzelne Lebensalter schreibt.

**M***y Life* heißt „Mein Meta-Leben“. Es gibt darin keine Entwicklung hin zu einem Höhepunkt. Auch wenn in einer Anekdote davon die Rede ist, dass irgendwas passiert ist (manche der längeren Sätze sind so gebaut), werden doch im Allgemeinen eine ganze Reihe von – ernsten, komischen, intensiven, offenbarenden, gewöhnlichen, erkenntnisreichen, meditativen – Augenblicken abgetastet; es sind eine Menge an Alltagsdetails, die nicht mehr und nichts anderes zu sein versuchen als Statements, die für sich selbst stehen und sich selbst verkörpern. Diese Werke basieren auf Ansammlung (Assemblage), Hejinian verweigert sich einer möglichen Dramaturgie der Steigerung und legt stattdessen ein dichtes Netz miteinander verknüpfter Erkenntnisse vor. In der zweiten Folge von *My Life* wird eine Kontinuität besonders betont, nämlich die, die Person zu sein, die *My Life* geschrieben hat. (Die Leserin wird mit Freude bemerken, dass es, wie bei Gertrude Stein, „Drei Leben“ gibt.) Diese Art von berufsmäßigem Zugriff findet man auch bei anderen Verfasserinnen und Verfassern von Langgedichten, Nathaniel

**IV** Mackey ist ein Beispiel, Anne Waldman ein

weiteres. Die Frage, was mit dem, was man getan hat, zu tun ist, regt zu etlichen Lösungen an.

Die klare gedankliche Entscheidung ihres Werks sowohl für Endlosigkeit wie für Alltäglichkeit wird von kurzen Sektionen lyrischer Prosa umgesetzt: Sie beinhalten durchweg präzise Momente des Schließens, ob Satz für Satz oder Einheit für Einheit. Doch schließt sich hier nur, was sich öffnen will. Eine weitere Methode der Endlosigkeit – sogar ihrer Bekräftigung – ergibt sich aus der Wiederholung von Feststellungen, die Hejinian geradezu in Sinnsprüche kleidet, welche auf das Ganze verweisen (etwa „Was uns betrifft, die 'das Staunen lieben'“). Wiederholung wird auf beeindruckende Weise und gezielt eingesetzt.

Diese Prinzipien ziehen sich durch alles hindurch. Mittels Unterbrechung, geheimnisvollen Erinnerungen oder dank einer Rückbeziehung auf Wer-weiß-was-oder-wen sorgen sie, wie die Dichterin selbst sagt, für „die Zurückweisung der Abgeschlossenheit“ jedes einzelnen Gedankens [im Dossier Seite 56]. Man könnte sagen, dass Hejinian den Abschluss durch eine Erkenntnis ersetzt, die oft in den Kurztiteln oder Marginalien verdichtet ist, welche sie ihren Prosa-Poemen mitgibt (ob in der Randspalte oder als Gedächtnisstütze in den Text eingerückt). Der Effekt davon ist, dass man sich von einem Punkt wie von einem erfüllten Augenblick im Wordsworth'schen Sinn magnetisch angezogen fühlt, egal wie dieser Punkt situiert wird. Alle diese Kunstgriffe berufen sich auf einige Themen aus der frühen Moderne – Uhrzeit, konventionelle Chronologien und die ausgedehnte Zeit des Denkens (des Bewusstseins) –, die gleichzeitig miteinander kontrastieren und zusammenspielen.

Lyn Hejinian hat erklärt, dass sie „Abgeschlossenheit zurückweist“ – diese Formulierung erscheint in einem ihrer bemerkenswerten Essays zur Poetik –, was hat also ihr Werk in einer Diskussion von Gedichtschlüssen verloren? (Rachel Blau DuPlessis, *A Long Essay on the Long Poem*, 2023) Der Grund dafür ist, dass Zahlen nicht für Schließung bürgen – in Hejinians Händen scheinen sie Schließung geradezu zu verhöhnern („zu veräppeln“ entspräche mehr der stilistischen Tonlage), denn sie nimmt das,

was in der Dichtung formale Stabilität garantieren soll (Zahlen), aber verschiebt das Ergebnis.

Der *My Life*-Zyklus provoziert auf ganz verblüffende Weise die formalistische Kunstfertigkeit, hauptsächlich indem er zwar schließende Momente, aber absolut keinen Abschluss bietet. A. R. Ammons findet seinen Zufallsschluss, als die Papierrolle, auf die er schreibt, zu Ende ist. Ronald Johnson besteht auf einer Zahlenmystik, um das Ende seines Langgedichts *ARK* herbeizuführen. Hejinian hingegen verwendet eine formale Zahlensymbolik, um Abgeschlossenheit zu verhindern und einen endlosen poetischen Prozess zu ermöglichen, ihr gelingt ein komisch-böses Spiel mit Strukturen.

Eine Abgeschlossenheit tritt eindeutig dann nicht ein, wenn der Text von einem „Exoskelett formaler Elemente“ abhängt, wie etwa von einer zufälligen Anzahl an Sätzen. Sie tritt auch dann nicht ein, wenn jemand Ströme von sorgfältig bearbeiteten, reflektierten Überlegungen und reflektierten Gedanken aufschreibt. Also vermitteln Zahlen, die in manchen Poetiken die Form garantieren (indem sie bis zum Schluss durchnummerieren und Themen verklammern), hier einen Sinn für die Vielzahl anderer

Möglichkeiten, anderer plausibler Einsichten, anderer Beobachtungen. Die Nummern werden porös, nicht massiv. Es mag etwas zu Ende gehen, wenn bis zu einer bestimmten Ziffer durchgezählt wird, aber es hört nicht auf, es schließt nicht ab. Alle nur denkbaren Definitionen des Endpunkts wirken in diesen Werken nach.

Was ich „Antins Gesetz“ genannt habe (wo immer eine Autorin/ein Autor abbricht, hat die Leserin/der Leser den Eindruck von einem Ende), hilft dabei, Hejinians Arbeit als zwar endend, aber nicht notwendigerweise als schließend oder fertig werdend zu begreifen. So kann eine zufällig gesetzte Grenze eine Poetik der Grenzenlosigkeit markieren. Diese Strukturen – insbesondere die Wiederholung und die Satzkonstruktion –, die im Werk und für das Werk erfunden worden sind, zirkeln keinen bestimmten Raum ab, sondern ermuntern zu einem unaufhörlichen Schaffen. Was als ein Spiel mit Grenzziehungen daherkommt, ist eine Poetik der Grenzenlosigkeit.

(2023)

*Aus dem amerikanischen Englisch  
von Stefan Ripplinger*

**„Meditations on Ending Very Long Poems“, S. 209–214**

**In: *A Long Essay on the Long Poem* (2023)**

**Mit freundlicher Genehmigung von The University of Alabama Press**