

¿QUÉ SIGNIFICA TRADUCIRSE EN PALABRAS?

ALEJANDRA PIZARNIK

UND DAS THEMA DER SPRACHE

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades

Doktor philosophiae (Dr. phil.)

vorgelegt dem Rat der Philosophischen Fakultät
der Friedrich-Schiller-Universität Jena

von Ivonne Reischke

geboren am 06. 04. 1977 in Rostock

Erstgutachter: Prof. Dr. Harald Wentzlaff-Eggebert

Zweitgutachter: Prof. Dr. Hubert Pöppel

Tag des Kolloquiums: 25. Februar 2007

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	S. 3
1.1.	Übersicht zu Leben und Werk Alejandra Pizarniks	S. 3
1.2.	Alejandra Pizarnik – <i>Rimbaud de Hispanoamérica</i>	S. 4
1.3.	Aufbau der Arbeit	S. 7
1.4.	Editionsgeschichte der Texte Pizarniks	S. 8
1.5.	Stand der Forschung	S. 10
2.	Die Thematisierung des Schreibens und der Sprache in Pizarniks essayistischen Texten	S. 12
2.1.	“Con Alejandra Pizarnik: algunas claves”. Das Interview mit Martha Isabel Moia	S. 12
2.2.	Rezensionen	S. 16
2.3.	Tagebücher und Briefe	S. 24
3.	Die Thematisierung des Schreibens und der Sprache in Pizarniks fiktionalen Texten	S. 32
3.1.	Die explizite Thematisierung des Schreibens und der Sprache	S. 32
3.1.1.	Schreiben als rituelle Handlung	S. 32
3.1.2.	Sprache und Identität	S. 36
3.1.3.	Sprache und Körper	S. 45
3.1.4.	Sprache und Schweigen	S. 50
3.1.5.	Sprache und Musik bzw. Malerei	S. 53
3.2.	Pizarniks Texte: Die Arbeit an der Sprache	S. 57
3.2.1.	Lyrik	S. 59
3.2.2.	Prosa und Theater	S. 71
3.3.	<i>La condesa sangrienta</i>	S. 75
3.4.	Zusammenfassung der Poetik Pizarniks	S. 78
4.	Die Rezeption Alejandra Pizarniks	S. 81
4.1.	Gedichte in memoriam Pizarniks	S. 86
4.2.	Pizarnik in der Tradition der Mystiker	S. 90
4.3.	Pizarnik und die jüdische Tradition der argentinischen Literatur	S. 91
4.4.	Pizarnik als Surrealistin	S. 94
4.4.1.	Schreiben und Sprache bei Pizarnik und den Surrealisten	S. 97
4.5.	Eine Begegnung: Pizarnik und Octavio Paz	S. 103

5.	Pizarnik – eine feministische Autorin?	S. 109
5.1.	Feministische Relektüre des Surrealismus	S. 111
5.2.	Die Arbeit an der Sprache aus feministischer Sicht	S. 125
5.3.	<i>La condesa sangrienta</i> – Eine Relektüre	S. 135
5.4.	Die Poetik Pizarniks als <i>Queer Poetics</i>	S. 140
5.5.	Die andere Tradition: Pizarnik und die Frauenliteraturgeschichte	S. 144
5.6.	Alejandra Pizarnik als Ausgangspunkt einer neuen Tradition	S. 147
6.	Schluss – Offene Fragen der Interpretation Pizarniks	S. 151
7.	Bibliographie	S. 155
8.	Anhang	S. 166
8.1.	Gedichte in memoriam Pizarniks	S. 166
8.2.	Übersicht zur Biographie und zum Werk Pizarniks	S. 179

1. Einleitung

1.1. Überblick zu Leben und Werk Alejandra Pizarniks¹

Alejandra Pizarnik wurde 1936 als Tochter jüdisch-ukrainischer Immigranten in Buenos Aires geboren. In den fünfziger Jahren studierte sie Philosophie und Literatur an der Universidad de Buenos Aires, daneben Malerei bei Juan Batlle Planas, einem der bedeutendsten Vertreter des Surrealismus in Argentinien. Während des Studiums bewegte sie sich in den Künstlerkreisen der Hauptstadt, war Gast im Haus von Norah Lange und Oliverio Girondo, und veröffentlichte ihre ersten Lyrikbände. Nach einem mehrjährigen Aufenthalt in Paris – damals ein Mekka für lateinamerikanische Autoren – kehrte Pizarnik 1964 nach Buenos Aires zurück. Sie wurde mehrmals in psychiatrische Kliniken eingewiesen. Am 25. 9. 1972 nahm sie sich das Leben.

Neben acht zu Lebzeiten erschienenen Lyrikbänden und Rezensionen von Texten Julio Cortázers, André Bretons, Silvina Ocampos und anderen hat Pizarnik auch ein Theaterstück und mehrere Prosatexte geschrieben, die jedoch fast ausnahmslos erst posthum veröffentlicht wurden. Sie übersetzte aus dem Französischen Gedichte von Paul Eluard, André de Mandiargues und André Breton sowie einen Roman von Marguerite Yourcenar (*La vie tranquille/La vida tranquila*).

Auch wenn Pizarnik kein Interesse an den politischen Entwicklungen hatte, so dürfte sie doch von der Aufbruchsstimmung, die Ende der fünfziger Jahre in Argentinien herrschte, profitiert haben: Ihre ersten Veröffentlichungen fallen in die Zeit der kulturellen Öffnung nach der ersten Präsidentschaft Peróns². Zwar war unter Perón (1946 – 1955) eine damals beispielhafte Sozialgesetzgebung durchgesetzt worden, zugleich hatte man jedoch die den Populismus kritisch beurteilenden Intellektuellen aus öffentlichen Ämtern vertrieben und die Herausgabe ihrer Bücher er-

¹ Diese Kurzbiographie folgt Cristina Piñas Angaben in *Alejandra Pizarnik. Una biografía*. Eine ausführliche Übersicht zur Bio- und Bibliographie Pizarniks findet sich im Anhang.

² Auch wurden in dieser Zeit zahlreiche Zeitschriften gegründet, an denen Pizarnik mitarbeitete: “[M]ás o menos a partir de la caída del primer peronismo, se produjo en el país un fenómeno cultural que dio origen a casi todo lo que se llamó ‘La nueva literatura argentina’. [...] Pero el verdadero origen del movimiento cultural fue la múltiple aparición de las revistas literarias [...] como *Contorno*,

schwert (vgl. Dujovne Ortiz 45). Ein weiteres historisches Ereignis schlug auch am Río de la Plata Wellen: Nach der Kubanischen Revolution 1959 reiste Fidel Castro nach Buenos Aires, Che Guevara versuchte in mehreren lateinamerikanischen Ländern eine Guerrilla aufzubauen, in Argentinien fand ein solches Unternehmen 1962 allerdings ein schnelles Ende (vgl. Taibo 504ff). In den sechziger Jahren gaben sich die Militärs die Klinke in die Hand, wobei vor allem General Juan Carlos Onganía (1966-1970) traurige Berühmtheit erlangte. Auf der anderen Seite wuchs der Protest gegen soziale Ungerechtigkeit. Nicht nur in Berlin und Paris gingen die Studenten auf die Straße, auch in vielen lateinamerikanischen Ländern, darunter Argentinien, kam es an den Universitäten zu Protesten, die bald weitere gesellschaftliche Gruppen erfassen sollten. Der argentinische Intellektuelle Oscar Terán untersuchte in *Nuestros años sesenta* jene bewegten Jahre:

[E]n esos años confiados a escala planetaria en la proximidad de cambios radicales, en la Argentina el optimismo de los sixties fue transferido como en otras latitudes predominantemente a la política. (Terán 140)

Nach der ersten Präsidentschaft Peróns – bis zum Putsch durch General Onganía – entstand eine Kultur der Diskussion, wobei an den Universitäten – nach der Rezeption Sartres – die “filosofía comprometida” gegen eine “filosofía académica” (vgl. Terán 15ff) verteidigt wurde. Filme wie *La hora de los hornos* von Fernando Solanas zeugen von den Auseinandersetzungen jener Zeit, die bei weitem nicht nur akademische Diskussionen, sondern das alltägliche Überleben betrafen.

1.2. Alejandra Pizarnik – *Rimbaud de Hispanoamérica*³

Alejandra Pizarnik gilt als eine der bekanntesten und zugleich rätselhaftesten argentinischen AutorInnen des 20. Jahrhunderts: “[A] treinta años de su muerte, Alejandra Pizarnik (1936 – 25 de setiembre de 1972) [sigue] siendo el nombre más enigmático de la literatura argentina.” (Garzón 2) Pizarnik arbeitete mit Traumbildern und tauchte ein in die Welt der eigenen Psyche, wie aus folgendem Tagebucheintrag hervorgeht:

Polémica, Poesía Buenos Aires, Gaceta Literaria, El Grillo de Papel, Eco Contemporáneo, Ensayo Cultural, Barilete” (Castillo 2).

³ vgl. Ivonne Bordelois: *Del lirismo a la parodia*. In: La Nación. Buenos Aires 15.09.2001

Miércoles, 30 de abril [1958] La única poesía que puedo concretar es la expresión de mi suceder anímico [...] o la descripción de mis fantasías – descripción fantástica, onírica, infantil y mística, pero que en mí funciona como razón, entendimiento y pensamiento -. (*Diarios* 123)⁴

Nicht nur in ihren Tagebüchern und Briefen kehrt sie immer wieder zum Thema des Schreibens zurück. Auch ihre im engeren Sinne fiktionalen Texte sind von einem hohen Maß an Selbstreflexivität geprägt. So findet der zitierte Tagebucheintrag seine Entsprechung in folgenden Versen eines posthum veröffentlichten Gedichts:

¿y qué busco?
no el nombre de la deidad
no el nombre de los nombres
sino los nombres precisos y preciosos
de mis deseos ocultos

(*Poesía* 431)

Doch der Versuch, die eigene Identität, die Phantasien und unbewussten Wünsche in Worte zu fassen, führt Pizarnik an die Grenze der Sprache. Die Erkundung der eigenen Identität wird zur Erkundung der Sprache, die als zunehmend brüchiger und unzulänglich beschrieben wird. Der Blick richtet sich auf das Medium der Darstellung selbst: “¿Qué significa traducirse en palabras?” (*Poesía* 257) Erfahrung und Sprache sind auseinander getreten, der Übergang wird – als “Übersetzung” gekennzeichnet – nicht mehr bruchlos vollzogen. Dieser Problematisierung der Sprache entspricht der fragmentartige Charakter vieler Texte: Unvermittelt brechen die Sätze ab, wird die Grenze zum Schweigen überschritten.

Alejandra Pizarniks Werk wurde aus verschiedenen Perspektiven gelesen. Neben Verweisen auf die Gemeinsamkeiten ihrer Texte mit denen der Mystiker und der jüdischen Autoren Argentiniens hat man sie vor allem als Nachfolgerin der Sur-

⁴ Pizarniks Texte werden wie folgt zitiert:

- *Prosa Poética: Prosa Poética*. Buenos Aires 1987

- *Obras completas: Obras completas: poesía completa y prosa selecta*. Edición de Cristina Piña. Buenos Aires 1993

- *Poesía: Poesía completa*. Edición de Ana Becciu. Barcelona 2001

- *Prosa: Prosa completa*. Edición de Ana Becciu. Barcelona 2002

- *Diarios: Diarios*. Edición de Ana Becciu. Barcelona 2003

- *Diario: Diario*. In: Frank Graziano: *Semblanza*. México D. F. 1992, S. 238-290

- *Dos letras: Dos letras*. Edición de Carlota Caulfield. Barcelona 2003

- *Salamandra: “Salamandra”, de Octavio Paz*. In: Cuadernos 72 (1963) Paris, S. 90-93

- *Juarroz: Entrevista con Roberto Juarroz*. In: Zona Franca 52 (1967) Caracas, S. 10-13

- *Cenizas: Cenizas. Asche, Asche*. Herausgegeben und übertragen von Juana und Tobias Burghardt. Zürich 2002

realisten gesehen. Auch Pizarnik suchte einer auf bloße Zweckrationalität gerichteten Welt zu entkommen, indem sie sich dem von der Gesellschaft Verdrängten, den Träumen, der Phantasie und der Sprache des Unbewussten zuwandte. Schreiben hielt sie für einen “subversiven Akt”:

A semejanza del amor, del humor, del suicidio y de todo acto profundamente subversivo, la poesía se desentiende de lo que no es su libertad o su verdad. Decir *libertad* o *verdad* y referir estas palabras al mundo en que vivimos o no vivimos es decir una mentira. (*Prosa* 299)

Die Begriffe der “Freiheit” und “Wahrheit” beziehen sich bei Pizarnik nicht zuerst auf ein konkretes Gesellschaftssystem, sondern auf die Imagination, die sie einer Welt, in der ihr Leben unmöglich scheint, entgegenhält. Die politische Relevanz eines Textes liegt hier gerade in seinem nicht-politischen Charakter begründet. Ein Text könne nicht politisch sein, ohne dabei seinen eigentlichen Sinn einzubüßen, der gerade darin bestehe, sich seine Unabhängigkeit zu bewahren: “[U]n poema político [...] no sólo es un mal poema sino una mala política.” (*Prosa* 308) In der Poetik Pizarniks stellen bürgerliches Leben und Schriftstellerleben zwei absolut getrennte Sphären dar, denen jeweils entgegengesetzte Attribute zugeschrieben werden (unwahr/wahr, unfrei/frei). Sie lehnte bürgerliche Moralvorstellungen von Familie, Beruf und Karriere ab und sah in der Existenz als Schriftstellerin den einzigen Lebenssinn:

Lunes, 16 [1956] ¿Posibilidades de vivir? Sí, hay una. Es una hoja en blanco, es despeñarme sobre el papel, es salir fuera de mí misma y viajar en una hoja en blanco. (*Diarios* 95)

Mehr als eine materielle Existenzgrundlage erscheint das Schreiben als einzige Möglichkeit, psychisch zu überleben.

Wurden Pizarniks Texte zunächst kaum beachtet, so erfuhr die Rezeption seit den neunziger Jahren einen Aufschwung und eine Wende gleichermaßen. Nun werden zunehmend Forschungsbeiträge aus der Perspektive der feministischen Literaturwissenschaft veröffentlicht. In verschiedener Hinsicht erscheint ihr Werk hier in einem neuen Licht, werden andere Fragen gestellt: Muss das Verhältnis der Autorin zum Surrealismus nicht als ein gebrochenes Verhältnis beschrieben werden? Impliziert nicht die Bezeichnung Pizarniks als “Rimbaud de Hispanoamérica” eine Provokation, da der *poète maudit* – Ikone der Surrealisten – in der Gestalt einer Autorin einen ungleich größeren Bruch mit den (Schreib-) Konventionen der bürgerlichen Gesellschaft birgt? Wie kann die zunehmende Problematisierung der Sprache vor

dem Hintergrund der feministischen Theorie gelesen werden? Weshalb wurde Pizarnik von so vielen Autorinnen als Vorbild und Vorläuferin des eigenen Schreibens gesehen?

Pizarnik enthielt sich sowohl in ihrem literarischen Schaffen als auch in ihrem Leben jeden politischen Engagements:

[A]lthough she grew up during the years of Peronism and in the growing power of the military, she seems to have kept herself apart from any overt political activity, even as a student. (Bassnett 1996, 130)

Doch wurde gerade dieses sich explizit jeder politischen Bekundung entziehende Leben und Schreiben Pizarniks von der feministischen Literaturwissenschaft ins politisch Bedeutsame gewendet.

Dieser Neuinterpretation der Texte Pizarniks soll im Folgenden nachgegangen werden. Was verbindet die Autorin mit der Tradition des Surrealismus, und welche Ergänzungen nimmt die feministische Literaturwissenschaft vor? Wie konnte ihr Werk – aus einer anderen Perspektive gelesen – einen Bedeutungswandel erfahren und Pizarnik damit eine der einflussreichsten AutorInnen Argentiniens werden?

1.3. Aufbau der Arbeit

Ausgehend von diesen Fragestellungen ist die Dissertation wie folgt gegliedert: Nach einem Überblick zur Quellenlage und zum Stand der Forschung ist das Kapitel 2 der Poetik Pizarniks, wie sie in ihren Texten selbst dargestellt ist, gewidmet. Hier soll gezeigt werden, wie das Schreiben und die Sprache sowohl explizit als auch implizit in das Zentrum ihres Werkes rücken. Neben der direkten Bezugnahme verweist auch die Form der Texte auf die zunehmende Infragestellung des Schreibens bzw. der Sprache. Dieses Kapitel wird zunächst die Texte essayistischen Charakters – Interviews, Rezensionen, Tagebücher und Briefe – untersuchen, da diese als ein Kommentar zur Lyrik und Prosa und somit als “Einstieg” in das Werk Pizarniks gelesen werden können. Im zweiten Teil des Kapitels werden dann die im engeren Sinne fiktionalen Texte sowohl im Hinblick auf die explizite Thematisierung der Sprache als auch auf die Vermittlung der Poetik in der Form der Texte betrachtet.

Auf der Grundlage dieser Analyse schließt sich in den folgenden Kapiteln die Interpretation der Texte an. Hier soll gezeigt werden, wie die Thematisierung der

Sprache bei Pizarnik aus ganz verschiedenen Perspektiven gelesen werden kann. In Kapitel 3 soll vorgeführt werden, auf welche Weise sich die Interpretation ihrer Texte vor dem Hintergrund der Mystik und der jüdischen Literatur Argentiniens ebenso auf Aspekte ihrer Sprachauffassung beruft wie der Verweis auf ihre Verbindungen zum Surrealismus.

Mit dem Aufkommen der feministischen Literaturwissenschaft wurde auch die Geschichte des Surrealismus einer kritischen Revision unterzogen. Kapitel 4 befasst sich mit den Fragen, welche Rolle den am Surrealismus beteiligten Künstlerinnen zukam und was für ein Frauenbild die Texte bzw. Gemälde und Fotografien der Protagonisten des Surrealismus implizierten. Die revolutionäre Avantgardebewegung erwies sich im Hinblick auf die Frage nach der Beteiligung von Frauen als äußerst ambivalent. Exemplarisch wird dieses Nebeneinander von Avantgardepoetik und traditioneller Geschlechterbilder anhand der Begegnung Pizarniks mit Octavio Paz vorgestellt. Einen weiteren Ansatzpunkt, Pizarnik aus feministischer Perspektive zu lesen, bot die Selbstreflexivität ihrer Texte. Innerhalb der feministischen Literaturwissenschaft vollzog sich in den achtziger Jahren ein Paradigmenwechsel, in dessen Folge die Sprache selbst ins Zentrum des Interesses rückte. Von besondere Bedeutung war in diesem Zusammenhang die Relektüre der Theorien Lacans, der die Fragestellungen der Psychoanalyse mit denen der Linguistik verband.

Neben der Neuinterpretation von Texten strebte die feministische Literaturwissenschaft auch eine andere (Frauen-) Literaturgeschichte an. Hierbei fällt auf, dass die Texte Pizarniks nicht nur vor dem Hintergrund einer Geschichte des Schreibens von Frauen gelesen wurden, sondern dass sie selbst zum Ausgangspunkt einer neuen Tradition wurde.

1.4. Editions-geschichte der Texte Pizarniks

Pizarnik veröffentlichte in Buenos Aires zwischen 1955 und 1971 acht Gedichtbände, Übersetzungen aus dem Französischen sowie einen Prosatext (*La condessa sangrienta*). Weitere Gedichtsammlungen erschienen in Barcelona und Caracas. Außerdem publizierte sie in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften Argentiniens und anderer lateinamerikanischer Länder Gedichte, Rezensionen und Autoreninterviews.

Nach dem Tod Pizarniks 1972 in Buenos Aires fand man in ihrer Wohnung in Ordnern, Oktavheften und auf Karteikarten unzählige Texte, hand- oder maschinengeschrieben, zur Veröffentlichung bestimmt oder mit zahlreichen Korrekturen versehen. Im Jahr 2002 – anlässlich ihres 30. Todestages – gab *Clarín* (eine der großen argentinischen Tageszeitungen) ein Dossier heraus, in welchem zum ersten Mal die abenteuerliche Geschichte des Nachlasses beschrieben wurde: Auf Bitten Rosa Bromikers, der Mutter Pizarniks, hatten sich die Autorinnen Olga Orozco und Ana Becciu um diese Aufzeichnungen gekümmert:

Durante varios meses, Olga y yo acudimos diariamente a la calle Montevideo para ordenar carpetas y cuadernos, y para mecanografiar manuscritos, papeles y papelitos que estaban muy bien ordenados [...]. Alejandra era ordenadísima con su obra y su correspondencia. Para finales de 1972 habíamos conseguido armar un libro con el material inédito [...]. (Becciu 2002, 3)

Die Veröffentlichung des Nachlasses durch einen argentinischen Verlag kam nicht zustande, und mit Beginn der Militärdiktatur 1976 schien Buenos Aires ein zu unsicherer Aufbewahrungsort: Auf Umwegen gelangte der Nachlass zunächst nach Barcelona, dann nach Paris zu Julio Cortázar; nach dessen Tod 1984 verblieben die Texte bei Aurora Bernárdez, der Ex-Frau Cortázars, bis sie 1999 der University of Princeton übergeben wurden (vgl. Becciu 2002, 3). So wurde erst im Jahr 2000 – nach verschiedenen Anthologien der Texte Pizarniks – mit der Herausgabe der *Obras Completas* in drei Bänden durch Lumen (Barcelona) begonnen: 2000 wurde die *Poesía Completa* veröffentlicht, es folgten *Prosa Completa* (2002) und *Diarios* (2003).

Diese dreibändige Ausgabe wird der folgenden Interpretation der Texte Pizarniks zugrunde gelegt. Es muss aber darauf hingewiesen werden, dass die Bände *Poesía Completa* und *Prosa Completa* eine Auswahl der Herausgeberin Becciu darstellen. So enthält der Band *Poesía Completa* neben den zu Lebzeiten erschienenen Gedichten nur einen Teil des Nachlasses; zudem kann man sehr oft keine klare Grenze zwischen Lyrik und Prosa ziehen:

La decisión de incluir éste o aquel texto en uno u otro volumen no deja de ser una manera de leer, siempre personal, subjetiva; en cualquier forma no responde a criterios académicos. (Becciu 2001, 455)

Die Frage, ob es sich bei einigen Texten um Prosagedichte oder aber um lyrische Prosa handelt, lässt sich in der Tat nicht eindeutig beantworten. Darüber hinaus enthält der Band *Prosa Completa* ein Theaterstück und sowie die Rezensionen Pizar-

niks. Andererseits fehlen ihre Interviews mit Autoren wie Jorge Luis Borges, Victoria Ocampo und Roberto Juarroz, die zum Teil schwer zugänglich sind⁵.

Eine Auswahl der Briefe der Autorin ist 1998 (*Correspondencia Pizarnik*) bzw. 2003 (*Dos Letras*) erschienen.

1.5. Stand der Forschung

Bereits zu Lebzeiten Pizarniks fanden ihre Texte durch Rezensionen in Zeitschriften wie *Sur* eine gewisse Beachtung. Doch erst in den neunziger Jahren setzte eine verstärkte Rezeption ein, die sich wesentlich dem Aufschwung der feministischen Literaturwissenschaft – zunächst an Universitäten in den USA, dann auch in Europa und Lateinamerika – verdankte⁶. Im Anschluss an diese zumeist kürzeren Arbeiten soll die Dissertation eine umfassendere Interpretation der Texte Pizarniks vornehmen. Es soll gezeigt werden, wie ihr Werk, aus verschiedenen Perspektiven betrachtet, ganz unterschiedliche Bedeutungen offenbart. Als Fluchtpunkt dient hierfür das Thema der Sprache, das im Zentrum ihrer Texte steht.

Ein Großteil der Forschungsarbeiten zu Pizarnik ist in Argentinien, Spanien und in den USA erschienen. Im deutschsprachigen Raum findet ihr Werk erst langsam Beachtung an den Universitäten⁷. Die erste selbständige Übersetzung – zuvor hatten einzelne Texte Eingang in eine Anthologie⁸ gefunden – wurde 2000 im team-Art Verlag Zürich veröffentlicht⁹. Auf der Grundlage der spanischen Werkausgabe gibt der Ammann Verlag Zürich eine vierbändige deutsche Ausgabe heraus, deren erster Band *Cenizas – Asche, Asche. Gedichte* 2003 erschienen ist. Insofern soll diese

⁵ Während der Anfertigung der Dissertation lagen mir nur die Interviews mit Jorge Luis Borges und Roberto Juarroz vor.

⁶ Neben der akademischen Rezeption wurden die Texte Pizarniks auch auf andere kreative Weise interpretiert. Sie bildeten die Grundlage für einen Kurzfilm (Ragone, Vanessa/Yeregui, Marcela: *VÉRTIGOS o contemplación de algo que cae. Un film sobre la poesía de Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires 1993) und für mehrere Inszenierungen unabhängiger Theatergruppen in Buenos Aires: “[S]ome of her poetry and her late experimental prose work in particular has been appropriated by various alternative theatre groups [...]. Fernando Noy and Batato Barea created various performance pieces in the 1980s using Pizarnik’s poetry” (Mackintosh 121).

⁷ So war das Werk Pizarniks in den vergangenen Semestern Gegenstand von Seminaren bzw. Vorlesungen an den Universitäten München, Köln und Berlin (FU). Pizarnik wird in diesen Überblickveranstaltungen zur lateinamerikanischen Literatur bzw. Lyrik des 20. Jahrhunderts in einem Atemzug mit Gabriela Mistral, Pablo Neruda und Octavio Paz genannt.

⁸ Burghardt, Tobias/Lüdtke, Martin/Schmidt, Delf: *Nueva Poesía América Latina*. Reinbek 1996

⁹ Pizarnik, Alejandra: *extraña que fui fremd die ich war. poemas Gedichte*. Übersetzt von Elisabeth Siefert. Zürich 2000

Dissertation auch eine Lücke in der Rezeption Pizarniks im deutschsprachigen Raum schließen.

*“me oculto del lenguaje dentro
del lenguaje” (Moia 29)*

2. Die Thematisierung des Schreibens und der Sprache in Pizarniks essayistischen Texten

2.1. “Con Alejandra Pizarnik: algunas claves”. Das Interview Martha Isabel Moias mit Alejandra Pizarnik

Im September 1972 erschien – kurz vor ihrem Tod – ein Interview mit Pizarnik, das als eine zusammenfassende Darlegung ihrer Poetik gesehen werden kann. Hier benennt Pizarnik all jene Aspekte ihrer Sprachauffassung, die auch in ihrer Lyrik und Prosa an zentraler Stelle stehen. Zunächst unterstreicht sie die existentielle Notwendigkeit ihres Lebens als Schriftstellerin (vgl. Moia 29). Schreiben erscheint nicht als Möglichkeit der Sicherung des Lebensunterhalts oder der Selbstverwirklichung; vielmehr stellt es den einzigen Ausweg aus einer unerträglich gewordenen psychischen Situation dar – der Angst vor dem Verlust der Identität. Zwar sieht Pizarnik in der Erfahrung der Entfremdung eine Grundkonstante der Existenz des modernen Menschen: “‘Es el hombre un extraño en la tierra.’” (Moia 29) Doch sei es der Dichter, der aufgrund seiner besonderen Sensibilität die Entfremdung schärfer als andere wahrnehme, was ihn zum Außenseiter, zum Fremden werden lasse: “Creo que, de todos, el poeta es el más extranjero.” (ebd.) Aus dieser schärferen Wahrnehmung – Gabe und Fluch zugleich – erwachse die Aufgabe des Autors, durch sein Schreiben eine exemplarische Befreiung zu vollziehen: “Se ha dicho que el poeta es el gran terapeuta. En este sentido, el quehacer poético implicaría exorcisar, conjurar y, además, reparar.” (ebd.) Die imaginäre Welt der Worte soll einlösen, was einer an bloßer Zweckrationalität orientierten Welt verloren gegangen ist: die Begegnung mit der eigenen Subjektivität und Imagination, der Phantasie und unbewussten Wünschen. Damit bezieht sich Pizarnik auf eine Auffassung, die in der Moderne seit der Frühromantik an Bedeutung gewann¹⁰, und die beispielsweise auch in Sigmund Freuds

¹⁰ So heisst es in einem Fragment von Novalis: “Poësie ist die große Kunst der Construction der transcendentalen Gesundheit. Der Poët ist aber der transcendentale Arzt.” (Novalis 324) In einer Zeit, in der die Entwicklung der Industriegesellschaft und damit verbunden des literarischen Marktes

Schrift *Der Dichter und das Phantasieren* angedeutet wird. Der Autor solle stellvertretend die Wunde schließen, die den Menschen von sich selber trennt: “Escribir es reparar la herida fundamental [...] Porque todos estamos heridos.” (ebd.) Er soll im Schreiben die Freiheit der Imagination bewahren, die sich keiner Zweckrationalität unterwirft.

Für Pizarnik bedeutet dies die vollkommene Abkehr von der Beschreibung der Außenwelt, an deren Stelle die Hinwendung zu den “sombras interiores” (Moia 30), dem eigenen Unbewussten tritt. Schreiben wird zu einem Instrument der Selbstanalyse. Es gleicht einem Wachtraum, der die Autorin mit dem eigenen Spiegelbild konfrontiert:

M.I.M. – [...] ¿A quién ves [en los espejos]?

A.P. – A la otra que soy. [...] En algunas ocasiones nos reunimos. Casi siempre sucede cuando escribo.

(Moia 30)

Die Metapher des Spiegels versinnbildlicht den Vorgang des Schreibens, der die Gefahr der Selbstverdoppelung mit der Möglichkeit der Selbstbegegnung verbindet. Dieser Prozess wird bei Pizarnik, wie bereits in der Bezeichnung des Schriftstellers als “gran terapeuta” angedeutet, in den Rang eines Rituals erhoben. Eine besondere Rolle kommt hierbei dem Symbol des Gartens zu, das sich in Pizarniks Texten einem Leitmotiv gleich wiederholt¹¹. Im Interview mit Martha Isabel Moia erläutert sie dieses Symbol:

Una de las frases que más me obsesiona la dice la pequeña Alice en el país de las maravillas: - “Sólo vine a ver el jardín”. Para Alice y para mí, el jardín sería el lugar de la cita o, dicho con palabras de Mircea Eliade, “el centro del mundo”. (Moia 29)

Pizarnik verleiht Alice` Worten hier eine ganz eigene Wendung. Der Garten, den diese durch das Schlüsselloch erblickt und zu erreichen versucht, wird ihr zum Symbol, zum “Zentrum der Welt”.

Der von Pizarnik zitierte Ethnologe Mircea Eliade vergleicht in seinem Essay *Das Heilige und das Profane* Erfahrungen des Transzendentalen verschiedener Gesellschaften und fasst seine Beobachtungen wie folgt zusammen: “[D]as Heilige und das Profane [bilden] zwei Arten des In-der-Welt-Seins, zwei existenzielle Situatio-

die Dichter zunehmend an den Rand der Gesellschaft drängte, hoben Romantiker wie Novalis die existentielle Bedeutung der Dichtung hervor.

¹¹ vgl. *Poesía* 81, 197, 229, 234, 252, 254, 266, 271, 319, 401, 403, 414, 431ff

nen, die der Mensch im Lauf seiner Geschichte ausgebildet hat.” (Eliade 17) Dem im weitesten Sinne religiösen Menschen erscheinen Raum und Zeit als zweigeteilt – in einen ungeordneten profanen und einen “wirklicheren” sakralen Raum (vgl. ebd.), wobei letzterer das Zentrum des Raumes und der Zeit darstellt. Auf eben diese Zweiteilung von Raum und Zeit bezieht sich Pizarnik, womit nicht nur Lewis Carrolls *Alice*, sondern auch die Theorie Eliades eine grundlegende Umdeutung erfährt. Ging es dem Ethnologen um eine Beschreibung der Organisation von Gesellschaften hinsichtlich der Erfahrung des Religiösen, so erscheinen bei Pizarnik die Bereiche des Heiligen und des Profanen in das Subjekt hineinverlegt. Im Schreiben kann der Autor die Grenze überschreiten, den Übergang von einer unter dem Zeichen des Profanen stehenden Ordnung zum anderen Raum des Heiligen vollziehen. Man könnte sagen, dass der Raum des Profanen “der Welt” entspricht, die Worte dagegen den Bereich des “Wirklicheren”, des Heiligen verkörpern. Der Übergang von einem Bereich zum anderen geschieht im Schreiben: Das weiße Blatt stellt die Schwelle dar, den Moment des Übergangs. Zugleich birgt das Symbol des Gartens – mit seinem Verweis auf den jüdisch-christlichen Mythos der Vertreibung des Menschen aus dem Garten Eden – auch die Vergeblichkeit des Schreibens. Jedoch sieht Pizarnik gerade im Verbleib eines Nichteingelösten, eines Nicht-Sagbaren, den Antrieb ihres Schreibens (vgl. Moia 29), das einer Sisyphusarbeit gleicht: “El poeta-Sísifo moderno: no puede decir, no puede no decir” (*Salamandra* 91).

Pizarnik erfährt ähnlich wie der frühe Ludwig Wittgenstein die Unzulänglichkeit der Sprache. Im *Tractatus logico-philosophicus* setzt dieser die Grenze des Denkbaren mit der Grenze des Sagbaren gleich: “Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt.” (Wittgenstein 67) Doch gibt es auch bei Wittgenstein etwas jenseits der durch die Sprache gezogenen Grenze; hierauf aber könne man nur verweisen, es jedoch nicht mittels logischer Sätze darstellen und somit auch nicht denkend erfassen (vgl. Wittgenstein 85). Auf vergleichbare Weise glaubt Pizarnik, dass die Sprache nur das ohnehin Offenbare auszudrücken vermag: “existe una sospecha en mí de que lo esencial es indecible [...] que el lenguaje no puede expresar la realidad; que solamente podemos hablar de lo obvio” (Moia 29f). Doch wo Worte die Gedanken und die Erfahrung nicht direkt wiedergeben, können sie sie andeuten: “Siento que los signos, las palabras, insinúan, hacen alusión.” (Moia 30) In ihren Texten verwendet Pizarnik rhetorische Mittel, die auf dem Prinzip der Andeutung beruhen und den Leser auffordern, die Texte “mitzuschreiben”, zu vervollstän-

digen. Vor allem die zahlreichen Ellipsen und Symbole verlangen die aktive Mitarbeit des Rezipienten.

Sowohl Pizarniks als auch Wittgensteins Aussagen liegt der unbedingte Wille zugrunde, die Wahrnehmung der Welt in Sprache zu fassen. Doch dort, wo das Verdikt des Philosophen lautet: "Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen." (Wittgenstein 85), verweist die Autorin auf die Möglichkeiten der Kunst und den Symbolgehalt der Worte¹². Dennoch tritt neben das Vertrauen in den Erkenntnischarakter der poetischen Sprache eine tiefe Sprachskepsis. Oftmals erscheint das Schweigen als letzter paradoxer Ausweg. Doch scheinen andere Künste – vor allem Musik und Malerei – den nicht-logischen Erfahrungen der Psyche und des Unbewussten unmittelbarer zu entsprechen als die Sprache im engeren Sinne. Pizarnik sieht sowohl in den Geräuschen und Klängen der Musik als auch in den Bildern der Malerei das immer wieder aufgeschobene Versprechen der Sprache eingelöst, der Erfahrung bruchlos zu entsprechen:

Una noche en el circo [recobré] un lenguaje perdido en el momento en que los jinetes con antorchas en la mano galopaban en ronda feroz sobre corceles negros. [...] los sonidos calientes para mi corazón de los cascos contra las arenas [...]. (Moia 30)

Werden hier die Geräusche und Klänge als "lenguaje perdido" beschrieben, so gilt das folgende Zitat des Interviews den Möglichkeiten der Malerei:

Me gusta pintar porque en la pintura encuentro la oportunidad de aludir en silencio a las imágenes de las sombras interiores. Además, me atrae la falta de mitomanía del lenguaje de la pintura. (Moia 30)

Pizarnik selbst hat einige ihrer Zeichnungen auf einer Ausstellung 1965 in Buenos Aires vorgestellt¹³, doch gleichen auch ihre Texte selbst in gewisser Hinsicht Gemälden. Sie verzichtet auf Eindeutigkeit, auf Wörter, deren Sinn festzulegen wäre, und verwendet stattdessen Symbole, die Freiräume entstehen lassen und deren Vieldeutigkeit der Leser selbst interpretieren muss.

So ist in diesem Interview die Grundkonstante des Schreibens Pizarniks enthalten – die Spannung zwischen dem unbedingten Anspruch, die eigene Erfahrung in

¹² Damit lässt sich auch eine Verbindung von Pizarnik zur Poetik der Romantiker ziehen, die gerade in Auseinandersetzung mit dem Bestreben ihrer Zeit, eine möglichst exakte, den Anforderungen der Wissenschaften gerecht werdende Sprache zu schaffen, auf die Möglichkeit der poetischen Erkenntnis verwiesen.

¹³ Einen ersten Eindruck der Zeichnungen Pizarniks vermitteln die Abbildungen in Alejandra Pizarnik: *Dos letras*. Edición de Carlota Caulfield. Barcelona 2003

Worte zu bannen, und dem Wissen um die Unerfüllbarkeit dieser Sisyphusarbeit. Pizarniks Texte erkunden die Grenze der Sprache und reflektieren damit zugleich die eigene Bedingtheit.

2.2. Die Rezensionen Pizarniks

Pizarnik veröffentlichte in verschiedenen lateinamerikanischen Zeitschriften, vor allem *SUR*, Rezensionen zu Autoren wie Arthur Rimbaud, Antonin Artaud, Octavio Paz, Silvina Ocampo und Julio Cortázar¹⁴. Das Leben der Autorin bewegte sich zwischen Buenos Aires und Paris, wovon auch diese Besprechungen argentinischer bzw. mexikanischer und französischer Autoren künden. Die Rezensionen tragen essayistischen Charakter und können als doppelte Texte gelesen werden. Sie geben nicht nur Auskunft über die besprochenen Autoren, sondern auch über die Poetik Pizarniks selbst – “son, además de piezas modálicas de comentarios críticos, una auténtica poética que arroja no poca luz sobre su propia escritura.” (Moix 4) So zeigt sich bereits in der Auswahl der Autoren und ihrer Gedichte bzw. Erzählungen das Interesse Pizarniks. Sie rezensierte Texte, die wie ihre eigenen der profanen Alltagswelt entgegengesetzte Räume beschreiben und auf unterschiedliche Weise in der Erschaffung imaginärer Räume einen Ausweg suchen. Auch das für Pizarnik grundlegende Thema der Sprache wird hier wieder aufgenommen. Besondere Bedeutung kommt dabei den Rezensionen “Nota sobre un cuento de Julio Cortázar: ‘El otro cielo’”, “El verbo encarnado” [zu Artaud], “Pasajes de Michaux” und “Relectura de *Nadja* de André Breton” zu¹⁵.

Einem Selbstporträt Pizarniks gleicht die Besprechung der Erzählung Cortázars *El otro cielo*. Aus dem Band *Todos los fuegos el fuego* wählte sie damit einen Text aus, der wie ihre eigenen um das Motiv der Selbstentfremdung kreist. In *El otro cielo* werden zwei Geschichten parallel erzählt: Eine, die gegen Ende des Zweiten Weltkriegs in Buenos Aires spielt, und eine zweite, deren Schauplatz das Paris des Fin de Siècle ist. Verknüpft werden beide Erzählstränge durch die Instanz des Ich-Erzählers, der – was das Besondere dieser Erzählung ausmacht – jeweils derselbe ist. Ermög-

¹⁴ s. hierzu die Übersicht im Anhang

¹⁵ Die Rezension zu Octavio Paz wird in Kapitel 4.5. besprochen.

licht wird der Anachronismus durch den imaginären Charakter der Reisen des Erzählers. Dieser pflegt als Börsenmakler in der argentinischen Hauptstadt einen unauffälligen bürgerlichen Lebenswandel, während er die Zeit seiner Reisen durch Raum und Zeit in den Pariser Passagen und bei einer Prostituierten verbringt. Doch trotz ihres bloß imaginären Charakters erscheinen diese Erfahrungen realer als die "Wirklichkeit". In der Eindringlichkeit der imaginären Erfahrung sieht Pizarnik eine Parallele zu ihrem eigenen Schreiben:

La doble existencia del corredor de bolsa muestra diferencias radicales e insolubles. [...] Es verdad que su llamamiento o reclamo incluye meras fantasías, pero en cambio son muy reales la soledad y el sentimiento del exilio de estas criaturas que exigen de lo imaginario aquello mismo que un poeta del lenguaje, esto es: que sea su verdadera patria. (*Obras completas* 407)

Dem "doppelten Leben" des Protagonisten Cortázers entspricht das Leben Pizarniks als Autorin. Aus der sehr realen Erfahrung der Einsamkeit und der Fremdheit entspringt die Suche nach einem anderen Raum, den der Ich-Erzähler Cortázers in seinen Wachträumen und Pizarnik im Schreiben, in der Sprache selbst findet. Dabei wusste die Autorin (ebenso wie Cortázar) beide Arten des Reisens miteinander zu verbinden, und den Wachtraum in die Realität zu überführen, indem sie Paris als Ort des Schreibens wählte¹⁶. Am Ende der Erzählung Cortázers steht die definitive Rückkehr des Ich-Erzählers in eine gesicherte bürgerliche Existenz. Doch nur während seiner imaginären Ausflüge, so die Interpretation Pizarniks, begegnete der Ich-Erzähler sich selbst:

El otro cielo es [...] un lugar de encuentro con "la belleza convulsiva" y con una perfección no poco terrible. Con lo cual hago referencia [...] al *otro* que acosa el pronombre personal. (*Obras completas* 410f)

Cortázers Ich-Erzähler trifft auf die andere Seite des eigenen Ich, auf das in seiner bürgerlichen Existenz in Buenos Aires Verdrängte: Träume, Wünsche, sexuelle Phantasien. Pizarnik spielt hier auf André Breton an, dessen Roman *Nadja* mit den viel zitierten Worten schließt: "La beauté sera CONVULSIVE ou elle ne sera pas." (Breton 2003, 190)¹⁷ Zugleich nimmt sie auf die ebenso berühmte Aussage Rimbauds, eine der Ikonen der Surrealisten, Bezug: "C'est faux de dire: Je pense. On

¹⁶ In einem Brief bezeichnet Pizarnik Paris als "'mi patria secreta' (cierto París, naturalmente)" (Bordelois 1998, 142).

¹⁷ Ebenso geht Breton im ersten Kapitel seines Roman-Essays *L'amour fou* auf das Konzept der "belleza convulsiva" ein.

devrait dire: On me pense. Pardon du jeux de mots. [...] Car Je est un autre. [...] Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée" (Rimbaud 250). Pizarnik kritisiert die Annahme des autonomen Subjekts und unterstreicht die Bedeutung des Unbewussten, das am Beginn des Denkens und Handelns stehe. Auch der Ich-Erzähler Cortázar begibt sich in ein Gebiet der unheimlichen Schönheit, ein Gebiet, das die Begegnung mit der anderen Seite seines Selbst, der "noche interna" (*Obras completas* 407) verspricht. Doch werde diese Begegnung nur dem zuteil, der alles aufs Spiel zu setzen wage. Die zunächst "bloß" imaginäre Reise münde in ein gefährliches Abenteuer: "El poeta [...] induce a ciertas confrontaciones con las maravillas del mundo pero también con la locura y la muerte." (*Prosa* 304) Diese Reise führt den Ich-Erzähler Cortázars wie Pizarnik gleichermaßen in die keineswegs nur imaginäre Konfrontation mit dem Selbstverlust, hier verstanden im Sinne des Verlusts eines auf Rationalität gegründeten Subjektbegriffs:

Poetry is the ultimate 'dangerous game' [...], because it promises access to forbidden knowledge. [...] In the romantic myth of the poet, to step across the threshold [...] is to risk the ultimate punishment, madness. (Nicholson 12f)

Pizarnik selbst stellte sich explizit in die Tradition der Romantiker und Surrealisten:

Aquella afirmación de Hölderlin, de que "la poesía es un juego peligroso", tiene su equivalente real en algunos sacrificios célebres: el sufrimiento de Baudelaire, el suicidio de Nerval, el precoz silencio de Rimbaud, la misteriosa y fugaz presencia de Lautréamont, la vida y la obra de Artaud...

Estos poetas, y unos pocos más, tienen en común el haber anulado – o querido anular – la distancia que la sociedad obliga a establecer entre la poesía y la vida. (*Prosa* 269)

In dieser Aufzählung, einer Art eigener Genealogie, führt Pizarnik Autoren an, die – wie sie selbst – versuchten, die von der klassischen Ästhetik geforderte Trennung von Kunst und Leben aufzuheben. Doch der Versuch, die imaginären Welten in die Realität zu überführen, scheint in den Augen Pizarniks von Beginn an mit dem Siegel der Vergeblichkeit versehen zu sein – das tragische Ende der Autoren ist der Preis für ihre Kunstauffassung. Unausweichlich müssen sie nicht nur an ihrem eigenen Anspruch, sondern auch an den Erwartungen einer Gesellschaft, die keinen Platz für sie vorsieht, zerbrechen. Mit Artauds Worten ließe sich behaupten, diese Autoren wären "Opfer der Gesellschaft" – "suicidé[s] de la société"¹⁸. Doch könnte man das Zitat Artauds auch dahingehend interpretieren, dass die Gesellschaft auf dieses Opfer

¹⁸ vgl. Artaud, Antonin: *Van Gogh, le suicidé de la société*. Wie Artaud musste sich auch Pizarnik mehreren Psychiatrieaufenthalten unterziehen.

angewiesen ist, um sich selbst zu bestätigen, denn erst durch den Ausschluss des Nichtrationalen, Nicht-Funktionierenden findet die Setzung des “Normalen” statt.

Die Orte und Handlungen der Erzählung “El otro cielo” werden in der Lesart Pizarniks zu Symbolen innerer Welten, zum Traum, den sie dechiffriert. So erscheinen Passagen und Galerien als Symbole des Unerreichbaren:

[G]alerías y pasajes serían recintos donde encarna lo imposible. [...] Y puesto que lo imposible es sinónimo de lo vedado, el Pasaje Güemes se manifiesta como el lugar prohibido que se desea y a la vez se teme franquear. (*Obras completas* 406)

Pizarnik betont die Ambivalenz der “Passage”, die – als verbotener Ort – gleichermaßen wunsch- und angstbesetzt erscheint¹⁹. Bezieht man das Zitat auf Pizarnik selbst, so stellt das weiße Blatt die “Passage” dar, den Ort des Übergangs. Das Schreiben selbst wird zu einem Akt der Grenzüberschreitung.

Am Ende der Erzählung steht die Rückkehr des Ich-Erzählers in den bürgerlichen Alltag, und auch hier lässt sich eine Parallele zu Pizarnik selbst ziehen. Während ihres Parisaufenthaltes war sie sich immer der Möglichkeit sicher, nach Buenos Aires zurückzukehren: “[E]n cualquier momento puedo volver a Buenos Aires – a mi hogar burgués” (*Diario* 248). Insofern hält die Erzählung Cortázars auch den Lebens- und Schreibentwurf Pizarniks in seiner Dialektik fest. Dem imaginären Charakter der erschriebenen Welten verdankt dieser Entwurf nicht nur die Kompromisslosigkeit, mit der die Regeln der Gesellschaft abgelehnt werden, sondern auch die Möglichkeit, gleichermaßen durch die Hintertür ins bürgerliche Leben zurückzukehren.

Eine der Rezension der Erzählung Cortázars vergleichbare Interpretationsmethode lässt sich in Pizarniks “Relectura de *Nadja* de André Breton” beobachten. Mit *Nadja* rezensierte Pizarnik nicht nur einen Schlüsseltext des Surrealismus, sondern auch einen der Texte, der für die feministische Literaturwissenschaft zu einem Stein des Anstoßes der Relektüre des Surrealismus wurde (vgl. Kap. 5.1.). Pizarnik liest *Nadja* als einen Wachtraum Bretons, so dass der Handlung symbolischer Charakter zukommt. Der Roman erzählt die Begegnung des Ich-Erzählers mit einer Frau, die für ihn die Möglichkeit eines anderen, intuitiven Wissens verkörpert. Diese Frau tritt in

¹⁹ Hiermit verweist Pizarnik auf die Theorien Sigmund Freuds, der Träume und neurotische Symptome gleichermaßen als Kompromissbildungen beschreibt. Der Vorgang des Schreibens selbst wird so in die Nähe des Traums gerückt.

einer Art metonymischer Verschiebung in verschiedenen Gestalten auf – als Solange, als Nadja und als “mujer desnuda”²⁰, wie eine der bekanntesten Passagen des Buches berichtet, die auch von Pizarnik zitiert wird:

Siempre he deseado increíblemente encontrar de noche, en un bosque, a una mujer desnuda, [...] situación [...] en que es probable que me hubiese faltado presencia de espíritu. (*Obras completas* 399)

Pizarnik sieht *Nadja* als Beschreibung des fortgesetzten Versuch des Erzählers, zum Ursprung seiner Identität zu gelangen. Sie unterstreicht, dass das Vordringen in ein Gebiet, in dem der Ich-Erzähler die “Geistesgegenwart” verlieren und zu sich selbst finden könnte, durch die Vermittlung einer Frau stattfindet: “Ella es la mediadora, la intercesora, *la criatura siempre inspirada e inspiradora*; es un instrumento superior de visión” (*Obras completas* 401). Damit lässt sich eine doppelte Parallele zu Pizarniks eigenen Texten ziehen.

Zum einen entziffert sie den Wunschtraum des Erzählers, in jenen “Wald” vorzudringen, als Bild für die Tätigkeit des eigenen Schreibens. “Bosque” bzw. “jardín” stellen zentrale Symbole ihrer Texte dar, wo sie ebenfalls den unerreichbaren Ort der Begegnung mit sich selbst bezeichnen²¹. Diese Interpretation wird von Pizarnik selbst nahe gelegt: “Nadja parece saber que la noche del bosque es el lugar de la cita.” (*Obras completas* 401) Damit verwendet sie dieselben Worte wie im Interview mit Martha Isabel Moia, mit denen sie den Raum des “jardín/bosque” als einen mythischen Raum gekennzeichnet hatte: “[P]ara mí, el jardín [o el bosque, I. R.] sería el lugar de la cita o dicho con palabras de Mircea Eliade, ‘el centro del mundo’”. (Moia 29). Gerade aus der Unmöglichkeit der Begegnung entspringt das Schreiben, das somit als stets vergeblicher Versuch und Kompensation dieser Vergeblichkeit zugleich erscheint²².

²⁰ vgl. Breton 2003, 40ff

²¹ Jedoch ist Pizarnik hierbei nicht auf eine Frau als “mediadora” angewiesen. Auf diese unterschiedliche Rollenverteilung wird die feministische Literaturwissenschaft näher eingehen (vgl. Kap. 5.1.).

²² Zudem beschreibt Pizarnik die Suche Bretons als Suche eines Archäologen: “Más que de un paseo se trata de un puro error, *aunque es de noche*, por la forêt de Fontainebleau, en compañía de un exaltado arqueólogo, *en busca de no sé qué vestigios de piedras*.” (*Obras completas* 401) Dies kann als Verweis auf die Novelle *Gradiva* von Wilhelm Jensen gelesen werden, die Freud 1907 unter dem Titel *Der Wahn und die Träume in W. Jensens ‘Gradiva’* psychoanalytisch kommentierte, zumal Pizarnik selbst explizit eine Verbindung von Nadja zur Figur der Gradiva zieht: “Como la efigie de la encantadora Gradiva, ella avanza, levisima” (*Obras completas* 396). *Gradiva* erzählt die Geschichte eines Archäologen, der von einer vorwärtsschreitenden Frau auf einem Steinrelief besessen ist, die er Gradiva nennt. Die französische Übersetzung der Freudschen Analyse des Textes erschien 1931 und zog auch das Interesse der Surrealisten auf sich. So entstanden im selben Jahr mehrere Federzeichnungen von Dalí zu Gradiva; 1937 eröffnete Breton eine Galerie unter dem Namen der literarischen

Zum anderen wird Nadja von Pizarnik als “la muchacha de los ojos abiertos” (*Obras completas* 399) beschrieben, was als Verweis auf ihre eigenen Texte gelesen werden kann. Das lyrische Ich Pizarniks tritt selbst mehrmals als “muchacha” bzw. “niña” auf²³. Darüber hinaus trägt eines ihrer Gedichte den Titel *La de los ojos abiertos* (*Poesía* 51). Somit lässt sich die Verbindung Pizarniks zur Protagonistin Bretons als ambivalent kennzeichnen. Wo Breton die Suche nach Nadja beschreibt, nimmt Pizarnik die Rolle des Subjekts wie des Objekts, der Suchenden wie der Gesuchten gleichermaßen ein²⁴.

Für ihre Rezensionen wählte Pizarnik Texte, welche, ihren eigenen Texten ähnlich, den Blick auf sich selbst zurückwenden und das Mittel der Darstellung – die Sprache selbst – thematisieren. Dies gilt insbesondere für die Besprechungen der Gedichte Artauds und Michaux`. Auch diese Rezensionen gleichen einer Analyse ihrer eigenen Poetik.

Nicht zufällig stellt Pizarnik ihrer Besprechung Artauds einen Ausschnitt aus dessen *Lettres de Rodez* voran:

J'ai besoin de poésie pour vivre, et je veux en avoir autour de moi. Et je n'admets pas que le poète que je suis ait été enfermé dans un asile d'aliénés parce qu'il voulait réaliser au naturel sa poésie. (*Prosa* 269)

Diese Beschreibung eines existentiellen Anspruchs an die Kunst wie auch der damit verbundene Versuch, die Trennung von Kunst und Leben aufzuheben, kann ebenso für Pizarniks Werk Gültigkeit beanspruchen.

Die Rezension Pizarniks konzentriert sich auf zwei Aspekte der Texte Artauds – die Erfahrung der Grenzen der Sprache sowie das Verhältnis von Sprache und Körper. Zunächst geht sie auf *Le Pèse-Nerfs*, und hierbei insbesondere auf die Thematisierung der Sprache, ein. Das Zitat Artauds, welches sie in diesem Zusammenhang anführt, könnte ebenso ihrer eigenen Feder entstammen: “‘He entrado en la literatura escribiendo libros para decir que no podía decir absolutamente nada’” (*Prosa* 271). Ein Riss zieht sich durch die Verbindung von Denken und Sprache.

Figur und widmete dem Thema einen Essay: “[Gradiva] verkörpert jene Aufhebung des Gegensatzpaares Traum und Wirklichkeit in einer Realitätsform, die Breton in seinem ersten *Manifest des Surréalismus* (1924) als *Surréalité* bezeichnete und für die Zukunft eingefordert hat.” (Lampe 36) Auf diese Lesart des Gradiva-Stoffes der Surrealisten scheint Pizarnik in Zusammenhang mit ihrer Rezension Bretons zu verweisen.

²³ vgl. *Poesía* 213, 241f, 257

²⁴ Auch diese Doppelrolle von Künstlerinnen wird Gegenstand der feministischen Forschung sein.

Eine dem Zitat Artauds vergleichbare Aussage findet sich in einem der Gedichte Pizarniks:

lo decible
que equivale a mentir [...]
Escribo como diciendo
que la sinceridad absoluta continuaría siendo
lo imposible

(*Poesía* 398f)

Das fortgesetzte Scheitern des Schreibens, dessen zentrale Aussage in nichts anderem als der eigenen Negation besteht, liegt in der Unmöglichkeit begründet, psychische Vorgänge in Sprache zu übertragen: “Es particularmente en “Le Pèse-Nerfs” donde Artaud describe el estado de [...] desconcierto estupefaciente de su lengua en sus relaciones con el pensamiento.” (*Prosa* 271) Dieser Bruch stellt auch eines der zentralen Themen der Texte Pizarniks dar.

Im zweiten Teil der Rezension analysiert sie den Versuch Artauds, den Körper “zu sprechen”. Sie sieht sein Schreiben – und ihr eigenes gleichermaßen – als physischen Akt: “Sí, el Verbo se hizo carne. Y también, y sobre todo en Artaud, el cuerpo se hizo verbo.” (*Prosa* 272) Bereits der Titel der Rezension zu Artaud – *El verbo encarnado* – kündigt in einer Umkehrung des Bibelverses (Jh 1) dieses Thema an, womit dem Schreiben Artauds (und ihrem eigenen) eine religiöse Dimension verliehen wird. Auch ein viel zitiertes Prosagedicht Pizarniks verleiht dem Gedanken der Körperlichkeit des Schreibens Ausdruck: “Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo” (*Poesía* 269). Ebenso heißt es in einem weiteren Gedicht:

nadie me conoce yo hablo la noche
nadie me conoce yo hablo mi cuerpo
(*Poesía* 379)

Immer wieder stieß Pizarnik an die Grenze der Sprache. Doch sah sie in der Sprache der Malerei und der Musik Ausdrucksformen, die der Psyche unmittelbarer zu entsprechen vermochten als die Sprache im engeren Sinne. Diesem Thema gilt die – erst posthum veröffentlichte – Rezension “*Pasajes de Michaux*”. Die Prosagedichte bzw. Essays dieses Bandes charakterisiert Pizarnik als “ejercicios de liberación y modos de conocimiento” (*Prosa* 207). Ebenso galt ihr selbst das Schreiben als eine andere

Art der Erkenntnis und als eine Befreiung des Denkens. In dem der Malerei bei Michaux gewidmeten Abschnitt fasst sie dessen Gedanken zusammen:

[Michaux] quiere remontarse, a través de sus dibujos y pinturas, hacia el lugar donde fluye nuestro ser interior en su máxima pureza. Quiere, al dibujar, *mostrar la frase interior, la frase sin palabras* [...]. (*Prosa* 209)

Im bereits besprochenen Interview Pizarniks mit Martha Isabel Moia hatte auch sie die Malerei als eine Kunst beschrieben, die schweigend zu sprechen vermag: “Me gusta pintar porque en la pintura encuentro la oportunidad de aludir en silencio a las imágenes de las sombras interiores.” (Moia 30)

In Michaux` Misstrauen der Sprache gegenüber erkennt Pizarnik die eigenen Zweifel wieder: “Michaux desconfía demasiado de las palabras.” (*Prosa* 208) Wie der französische Autor erfährt auch sie die Ambiguität der Sprache. Für ihre Rezension wählt sie ein Zitat Michaux`, das wie ihre eigenen Verse die zerstörerische Macht der Sprache beschreibt: “yo me asfixiaba. Yo reventaba entre las palabras.” (ebd.) Auch in den Texten Pizarniks kehrt sich die Sprache – metaphorisch gefasst – gegen den Sprechenden:

cuidado con las palabras
[...]
tienen filo
te cortarán la lengua

(*Poesía* 307)

Doch eröffnet die Musik, der Malerei hierin verwandt, Möglichkeiten, das nicht in Worte Fassbare auszudrücken: “[Michaux] quiere una música para reconocerse, para decir su nombre.” (*Prosa* 209) Auch hier findet sich in Pizarniks Texten ein ganz ähnlicher Gedanke: “quería entrar en el teclado para entrar adentro de la música para tener una patria” (*Poesía* 265).

2.3. Tagebücher und Briefe

Pizarnik selbst veröffentlichte Anfang der sechziger Jahre einen Teil ihrer Tagebücher²⁵. Doch war offenbar nicht nur diese Auswahl für die Öffentlichkeit bestimmt. Dreißig Jahre nach ihrem Tod gab Lumen (Barcelona) als dritten Band der Gesamtausgabe eine umfassendere Auswahl der Tagebücher heraus. Die Herausgeberin, Ana Becciu, berichtet im Vorwort der *Diarios* von einem Gespräch mit Pizarnik am 24. September 1972, d.h. einen Tag vor ihrem Tod:

Estuvimos conversando un buen rato y en un momento dado, refiriéndose a sus diarios, dijo que había estado pensando en que le gustaría que se hiciera una selección para publicarla como un 'diario de escritora'. (Becciu 2003, 7)

Pizarnik selbst sah ihr Tagebuch als wichtigen Bestandteil ihres Werks. Sie hielt in ihren Aufzeichnungen nicht die Erlebnisse fest, die man vielleicht in einem Tagebuch erwarten würde. Während ihres Aufenthaltes in Paris werden die Stadt und das fremde Land mit fast keinem Wort erwähnt:

Este es el período de su vida en el que más viaja, y sin embargo no habla de sus viajes, no describe lugares o paisajes, ni ofrece ese tipo de impresiones espontáneas, cotidianas, que normalmente anotan los diaristas. (ebd. 10)

Stattdessen beschreibt sie vor allem ihren eigenen psychischen Zustand, Reflexionen ihrer Lektüren und den Fortgang ihres Schreibens. Pizarnik gibt anstelle ihrer tatsächlichen eine imaginäre Reise wieder. Sie überarbeitete ihre Tagebücher wie einen literarischen Text²⁶. In manchen Eintragungen kann man Vorformen später veröffentlichter Texte erkennen²⁷. Damit, so Becciu, nehme Pizarnik in Lateinamerika eine Vorreiterrolle ein: "Alejandra Pizarnik es, en este sentido, la primera escritora latinoamericana que escribe un diario concibiéndolo como parte de su proyecto de obra literaria." (ebd. 10f) An dieser Stelle muss jedoch darauf verwiesen werden, dass sich gerade die Tagebücher, die doch vom Leser zunächst für authentische Äußerungen gehalten werden, als mediale Produkte erweisen. Patricia Venti unterstreicht in ihrem äußerst kritischen Artikel "Los diarios de Alejandra Pizarnik: censura y traición", in welchem Maße die Herausgeberin bzw. der Verlag an der Gestalt der vorliegenden Ausgabe teilhatten:

²⁵ Alejandra Pizarnik: *Diarios 1960-1961*. In: Mito Nr. 39-40 (1962) Caracas, o. S.

²⁶ vgl. Becciu 2003, 7f

²⁷ vgl. *Diario* 249 und *Poesía* 125

La editora adaptó el manuscrito del diario a las limitaciones que le impuso la esfera del mecenazgo – la editorial Lumen en este caso –, que seguramente respondiendo a un estudio de mercado, “sugirió” suprimir pasajes que pudieran ofender la moral del lector de clase media. (Venti 2004a, o. S.)

Aus Rücksichtnahme auf potentielle Käufer habe Ana Becciu zahlreiche, nicht als solche gekennzeichnete Kürzungen vorgenommen, die vor allem Eintragungen sehr persönlicher Natur oder zum Thema der Sexualität betrafen. So sollen die Jahre 1971/72, d.h. die letzten Lebensjahre Pizarniks, fast gänzlich aus dem Tagebuch “verschwunden” sein. Jedoch arbeitete Venti mindestens ebenso unzuverlässig, da sie als Quellenangabe nur sehr allgemein auf die an der *University of Princeton* einsehbaren Tagebücher Pizarniks verweist²⁸. So kann man höchstens der Wahrscheinlichkeit ihrer Aussagen Glauben schenken, fallen die in *Diarios* enthaltenen Tagebucheinträge der Jahre 1971/72 doch in der Tat unverhältnismäßig kurz aus.

Daneben unterhielt Pizarnik eine ausgedehnte Korrespondenz mit Freunden, die häufig zugleich Schriftstellerkollegen waren. Eine ihrer Freundinnen, Ivonne Bordelois, selbst Autorin, hat 1998 einen Teil dieser Briefe herausgegeben. Ein weiterer Band, der die Briefe Pizarniks an den spanischen Dichter und Verleger Antonio Beneyto enthält, erschien 2003.

Auch Pizarniks Tagebücher und Briefe gleichen einer fortwährenden Reflexion ihrer Rolle als Autorin und der Motivation ihres Schreibens. Als Ausgangspunkt ihrer Existenz als Schriftstellerin nennt sie die Erfahrung der Entfremdung: “21 de abril [1958] No puedo aceptar otra realidad que la del arte. Este mundo es horrible.” (*Diarios* 120) Unversöhnbar stehen Kunst und Lebens-wirklichkeit einander gegenüber. Das Schreiben, so Pizarnik, dürfe nicht die Form einer Kompensation annehmen, sondern müsse eine andere Wirklichkeit schaffen:

Miércoles 23 [Octubre 1958] La poesía, no como substitución, sino como creación de una realidad independiente – dentro de lo posible – de la realidad a la que estoy acostumbrada. (*Diarios* 137)

²⁸ Nur in einer Fußnote findet sich ein Verweis auf die Originalmanuskripte Pizarniks: “Los originales se encuentran depositados en la biblioteca de la Universidad de Princeton, New Jersey, USA.” (Venti 2004a, o. S.) Detailliertere Hinweise sucht der Leser vergeblich, was natürlich auch rechtlichen Fragen bezüglich des Nachlasses geschuldet sein kann; doch erwähnt Venti nicht einmal, dass sie ihre Thesen auf Grundlage einer eingehenden Lektüre der Originalmanuskripte aufgestellt hätte.

Schreiben stellt für Pizarnik alles andere als ein Hobby oder einen Beruf dar. Es wird zu einer Existenzform, wie aus einem während ihres Parisaufenthaltes festgehaltenen, kritischen Rückblick auf das literarische Leben in Buenos Aires hervorgeht:

Sábado, 24 de noviembre [1960] [...] Las luchas y las contiendas poéticas de Bs. As. me hacen reír, ahora que estoy lejos [en París]. [...] Es una actividad suplementaria, un *hobby* nocturno, mientras se está en la cama reposando, tomando café o whisky. Todo esto es tan idiota. (*Diarios* 171)

Die Wahrhaftigkeit eines Textes muss sich am Leben der Autoren selbst messen lassen. In ihrer Auffassung des Schreibens geht Pizarnik so weit, dieses als “Schicksal” zu sehen, so wie die Dichter in der Antike für “Besessene” gehalten wurden. Schreiben erscheint hier weniger als selbst gewählte, denn als auferlegte Handlung:

26 de julio [1968] [...] Cada año de mi vida, cada sufrimiento, cada jornada de total soledad, todo parece una conjuración [...] cuya finalidad sería la de confirmar mi destino (no elegido sino fatalmente impuesto) de poeta. (*Diario* 288)

Der Prozess des Schreibens involviere die ganze Person:

Domingo, 24 [noviembre 1957] [...] No se puede escribir con la imaginación sola o con el intelecto solo; es menester que el sexo y la infancia y el corazón y los grandes miedos y las ideas [...] trabajen al unísono [...]. (*Diarios* 91)

Die Verteidigung der Kunst bzw. des Schreibens als Existenzform impliziert bei Pizarnik ein bestimmtes Verhältnis zur Gesellschaft. Ihr Schreiben zielt auf die Verweigerung jeglichen politischen Engagements, das die Unabhängigkeit und Authentizität des Autors gefährden würde. So verfolgte Pizarnik denn auch – wie in den folgenden Zeilen an den spanischen Verleger Antonio Beneyto – das Interesse Julio Cortázers für die Entwicklung der kubanischen Revolution mit großer Skepsis:

En cuanto a Cortázar [...]. Cortázar está sumamente politizado desde hace un tiempo. Por lo tanto, si quieres que te responda, escríbele en términos de *rebelde* enamorado de Cuba [...]. No me estoy burlando de Cortázar, a quien tanto quiero, pero no creo en sus dotes políticos (ni seguramente él tampoco a pesar de sus esfuerzos por engañarse). (*Dos letras* 28)

Die Ablehnung jedweder politischen Äußerung – in der Literatur – beschränkt sich bei Pizarnik keineswegs nur auf diesen Fall des Engagements Cortázers, sondern stellt einen Maßstab dar, an dem sich alle – in Pizarniks Augen “gute” – Literatur messen lassen müsse (vgl. *Prosa* 308):

En el plano literario adhiero a los que se comprometen de verdad, quiero decir los escritores que escriben bien en vez de escribir mal. Y nada me obliga a leer a los burdos y burdas folletinistas que se amparan, temerosos, en presuntos deberes fantasmas de índole política-histórica para mejor escamotear el compromiso central de todo escritor, aquel que asumió Kafka, por ejemplo, aquel que no pudo asumir Simone de Beauvoir, por ejemplo. (*Prosa* 308)

Pizarnik zieht eine scharfe Trennlinie zwischen einer “literatura comprometeda” und einer “literatura comprometeda de verdad”, wobei sogar Simone de Beauvoir mit dem Etikett “burda folletinista” versehen wird. Die “wahren Dichter” seien eine “secta secreta” (*Dos letras* 55), “[una] minúscula sociedad secreta de enamorados de poemas” (*Prosa* 304). Jede Art politischer Überzeugung scheint Pizarnik nur eine “Fal-le” mehr, eine weitere Ideologie²⁹:

Sábado, 24 de noviembre [1960] [...] Y el mito del poeta. El mito de la cultura. Hasta el comunismo y el socialismo de mis amigos es un nauseabundo convencionalismo. [...] Yo estoy en contra. Ni religión ni política ni orden ni anarquía. (*Diarios* 170f)

Pizarnik bewahrt sich mit diesem äußersten Misstrauen ihre Unabhängigkeit – und übersieht doch die Dialektik dieses Gedankenganges³⁰. Auch der Ausstieg aus der Gesellschaft kann immer nur eine Handlung im Rahmen der Gesellschaft sein, die einen Ort der vollkommenen Negation undenkbar macht und jeder Handlung immer schon eine Bedeutung eingeschrieben hat. So erscheint auch die Poetik Pizarniks in einem anderen Licht, zieht man Verbindungen zu verwandten Momenten der Literaturgeschichte. Mit der Forderung nach einer Autonomie der Kunst knüpft Pizarnik an die Ästhetik an, wie sie sich im 18. Jahrhundert als eigenständige Disziplin mit wissenschaftlichem Anspruch etablierte. In seiner *Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie* zeigt Terry Eagleton die Zusammenhänge von Literaturgeschichte und gesellschaftlichen Entwicklungen auf. Er beschreibt, wie sich die Entstehung der Ästhetik als eigenständiger Disziplin in jener Zeit vollzog, in der sich im Zuge der industriell-

²⁹ Bordelois führt diese Äußerungen Pizarniks allerdings auf deren politische Erfahrungen zurück: “Pizarnik experimentaba un fuerte rechazo por los compromisos políticos de cualquier especie. La historia de su familia judía, diezmada sucesivamente por los nazis y los comunistas, le otorgaba un total desinterés por cualquier clase de sacrificio en aras de una ideología correcta.” (Bordelois 1998, 54)

³⁰ Nur in sehr wenigen Ausnahmen bricht das alltägliche (Über-) Leben in die “realidad del arte” (*Diarios* 120) Pizarniks ein: “28 de septiembre [1954] [...] Una humilde mujer ha tocado el timbre. Viene a ofrecerse como sirviente. ... Nuestra conversación merece de mi parte la consideración de un juego empírico. Y ¿cómo será para ella? ¡Ah! Es algo muy serio. Acá se debate su trabajar o no; su vivir o no; su subsistir o no... Creo que no fue posible hallar un golpe más brusco para mi angustia trascendental.” (*Diarios* 19f)

len Revolution auch die Literatur zunehmend den Gesetzen des Marktes unterwerfen musste:

Aufgrund einer bemerkenswerten Ironie der Geschichte fällt die Geburt der Ästhetik als wissenschaftliche Disziplin in genau jene Zeit, in der die kulturelle Produktion die Schmach und das Elend zu erleiden beginnt, daß sie Waren herstellt. (Eagleton 1994, 71)

Eagleton setzt im Folgenden die Forderung der Ästhetik nach einer Autonomie der Kunst und die gesellschaftliche Realität zueinander in Beziehung:

Die Kunst kann jetzt in der ideologischen Lesart der Ästhetik allgemeinere gesellschaftliche Bedeutung insofern gewinnen, als dass sie paradigmatisch das Bild einer Selbstreferentialität abgibt, das sich in einer kühnen Gedankenbewegung gerade auf die Funktionslosigkeit künstlerischer Praxis beruft und aus ihr die Vision eines höchsten Gutes gewinnt. (ebd.)

Gerade in der Funktionslosigkeit der Kunst liege ihre Funktion, könnte man zugespitzt formulieren – und würde damit zugleich die Poetik Pizarniks auf treffende Weise beschreiben. Doch Eagleton fängt die Dialektik dieser Ästhetik ein. Zum einen beraube sie sich jeder direkten Einflussnahme; zum anderen liege gerade darin “der utopische Vorschein einer Alternative” (ebd.), die nicht an Zweckrationalität gebunden wäre und keiner Motivation außerhalb ihrer selbst bedürfte.

Diese “Alternative” besteht für Pizarnik in der Hinwendung zur eigenen inneren Welt: “31 de julio, martes [1962] [...] Quiero hablar de mi delirio” (*Diarios* 252). Leben und Schreiben sollen ineinander übergehen: “Viernes, 11 de mayo [1962] [...] Deseos de escriturarme, de hacer letra impresa de mi vida.” (*Diarios* 218) Erst im Schreiben erschafft sich Pizarnik das eigene Leben, bestätigt sie sich die eigene Existenz. Dabei kämpft sie, wie aus vielen Tagebucheinträgen und Briefen hervorgeht, gegen die Angst vor dem Selbstverlust, vor der “Verrücktheit”: “Sábado [22 de febrero 1958] [...] He meditado en la posibilidad de enloquecer. Ello sucederá cuando deje de escribir.” (*Diarios* 110)³¹ Hier ist das Schreiben ein Mittel, die eigene Identität zu wahren.

Doch andererseits wohnt dem Schreibprozess bzw. dieses ganz dem Schreiben gewidmete Leben ein unausweichliches Moment der Selbsterstörung inne: “Sé que soy poeta y que haré poemas verdaderos, importantes, insustituibles, me preparo,

³¹ vgl. auch: “Domingo, 2 [febrero 1958] [...] A propósito de mi incomunicación estuve pensando en la posibilidad de enloquecer, posibilidad que me aterroriza.” (*Diarios* 103); “13 de mayo [1965] [...] Miedo de caer dentro de mí. ¿La locura? Miedo de encontrarme con alguien más fuerte que yo...” (*Diario* 265) sowie: “¿qué haré cuando me sumerja en mis fantásticos sueños y no pueda ascender? Porque alguna vez va a tener que suceder. Me iré y no sabré volver.” (Bordelois 1998, 53)

me dirijo, me consumo y me destruyo. Es mi fin.” (Bordelois 1998, 51) Gerade in der existentiellen Erfahrung des Schreibens als einem rituellen Selbstopfer liege seine Wahrhaftigkeit begründet. Bezeichnenderweise schreibt Pizarnik in ihrem Tagebuch: “14 de enero [1961] Soñé con Rimbaud: *Par littérature, / j'ai perdu ma vie.*” (*Diario* 246; Hervorhebung I. R.) Das Original lautet: “Par délicatesse / J'ai perdu ma vie.”

Pizarniks Texte sind von einer überscharfen Wahrnehmung geprägt, die die Vertrautheit der Dinge bricht. Ihr Blick ist der eines Beobachters, der am Rand der Gesellschaft steht, nicht zuerst im materiellen, sondern in einem moralischen Sinn. Die Spielregeln (Beruf, Familie etc.) werden zurückgewiesen³², die alltäglichen Handlungen einer verfremdenden Betrachtung unterzogen:

23 de marzo [1963] [...] Lo cotidiano es la calle y la gente, lo que pasa afuera. Ver y detenerse para ver [...] es lo propio del poeta. Es suscitar lo inusitado de algo que ha sido consagrado como “natural” y trivial. (*Diarios* 329f)

Was den Dichter auszeichnet, erscheint hier als die Fähigkeit stehenzubleiben und Abstand zu gewinnen³³. Erst dieser Moment des Stillstands ermöglicht den verfremdenden Blick, der die Dinge ihrer Selbstverständlichkeit beraubt. Da Pizarnik es ablehnt, das Schreiben als “Hobby” zu betrachten, wird dieser Blick zu einer Grundeigenschaft ihrer Existenz als Autorin: “24 de agosto [1962] [...] Escribo como detrás de una vitrina.” (*Diarios* 264) Es ist kein Ort am Rand der Gesellschaft mehr, sondern ein Außerhalb, von wo aus Pizarnik schreibt. Ein Außerhalb, das hier ein Innenraum – die Psyche der Autorin – ist. Nichts entgeht der Verfremdung, auch die Identität Pizarniks nicht: “5 de enero [1961] El horror de habitarme, de ser – que extraño – mi huésped, mi pasajera, mi lugar de exilio.” (*Diario* 244)

Der verfremdende Blick Pizarniks richtet sich zunehmend auf die Sprache selbst. Nur was in Sprache gefasst werden kann, existiert und ist denkend nachzuvollziehen:

29 de mayo [1965] [...] Esa necesidad de abrirse y ver. Presentar con palabras. Las palabras como conductoras, como bisturíes. Tan sólo con las palabras. [...] Ellas abren, ellas presen-

³² vgl. *Diarios* 332f: “11 de abril, jueves [1963] [...] Aún ahora trato, a veces, de incorporarme a la – digamos – sociedad, mediante un cambio externo (matrimonio, finalización de la “carrera” universitaria).”

³³ Walther Benjamin widmete einen seiner berühmten Essays dem Schriftsteller in der Moderne. In “Über einige Motive bei Baudelaire” geht er auch auf das Außenseiterdasein des Schriftstellers ein: “Der Dichter nimmt nicht am Spiele teil. Er steht in seiner Ecke; nicht glücklicher als sie, die Spielenden. Er ist auch ein um seine Erfahrung betrogener Mann, ein Moderner. Nur schlägt er das Rauschgift aus, mit dem die Spielenden das Bewusstsein zu übertäuben versuchen.” (Benjamin 213)

tan. Lo que no diga no será examinado. El silencio es la piel, el silencio cubre y cobija la enfermedad. Palabras filosas [...]. (*Diario* 266)

Mit dieser Metapher, die Wörter mit Seziernessern vergleicht, wird das Schreiben als Offenlegen der psychischen Welt charakterisiert. Es bedeutet Heilung und Selbstverletzung gleichermaßen. Ein Gedichtband Pizarniks trägt den Titel *Extracción de la piedra de locura* – in Anspielung auf ein Gemälde von Hieronymus Bosch, das die mittelalterliche Praxis des Steinschneidens darstellt. Man glaubte, die psychische Störung wie einen Stein herauszuschneiden zu können. Pizarnik überträgt dieses Bild auf den Prozess des Schreibens.

Das Subjekt bedient sich zwar der Sprache, wird jedoch erst in der Sprache seiner selbst gewahr. Das Schreiben kommt einer Selbsterschaffung und einer “Verwandlung in Sprache” gleich: “Domingo, 21 [abril 1963] Hablar de sí en un libro es transformarse en palabras, en lenguaje.” (*Diarios* 344)³⁴ Die Wahrnehmung der Sprache als wirklichkeitskonstituierend reicht so weit, dass “Dinge” und Sprache gleichgesetzt werden: “24 domingo [febrero 1963] En mi caso, las palabras son cosas y las cosas palabras.” (Bordelois 1998, 220)

In der Hervorhebung der Sprache als einziger Möglichkeit der Selbsterkenntnis liegt zugleich ihre Ambivalenz begründet. Die Darstellung der psychischen Welt in Sprache erweist sich als Übersetzung, die sowohl Verständigung ermöglicht und doch immer ein Verfehlen beinhaltet. Die Sprache erscheint als Spiegel, der Selbsterkenntnis und Selbstentfremdung gleichermaßen bedingt: “Domingo, 21 [octubre 1963] [...] Decir yo es anonadarse, volverse un pronombre algo que está fuera de mí.” (*Diarios* 344) In der Sprachauffassung Pizarniks gewinnt zwar die innere Welt im Schreiben an Realität. Doch sind die Worte nur ein Spiegel, der ein Bild der Wirklichkeit, aber nicht die Wirklichkeit selbst schafft. Hinter den Worten lauert das Nichts: “22 de febrero [1963] Las palabras son mi ausencia particular. [...] en mí hay una ausencia hecha de lenguaje.” (Bordelois 1998, 221) Die sprachlichen Zeichen erweisen sich als arbiträr und damit als an sich bedeutungslos: “Sábado, 29 de diciembre [1962] [...] Se ha perdido el significado de la palabra más obvia.” (*Diarios* 302) Pizarnik sieht sich als außerhalb der Sprache stehend: “6 de noviembre [1962]

³⁴ vgl. “11 de abril [1963] [...] escribir en mi caso, es traducir.” (*Diarios* 331)

[...] El lenguaje me es ajeno. [...] El lenguaje es un desafío para mí, un muro, algo que me expulsa, que me deja afuera.” (*Diarios* 286)³⁵

Selbst der eigene Name erscheint als fremd: “9 de noviembre [1962] [...] No hay ninguna fuerza para seguir portando el propio nombre.” (*Diarios* 289) Immer fragwürdiger erweist sich die Sprache: “31 de julio [1962] [...] Hablar, yo ya no puedo hablar.” (*Diarios* 252)³⁶ Das Schreiben, in anderen Tagebucheinträgen einem Liebesakt vergleichbar³⁷, erscheint hier als (selbst-)mörderisch: “3 de enero [1961] [...] hasta que te enredes en los hilos del lenguaje y caigas herida de muerte” (*Diario* 244).

So wird die Sprache als grundsätzlich ambivalent erfahren, als körperlich-konkret und doch abstrakt, als einziges Mittel der Erkenntnis und als Ursache des Selbstverlustes. Auch die Form der Tagebucheinträge spiegelt die zunehmende Infragestellung der Sprache und der eigenen Identität: “Lunes, 4 [Noviembre 1956] Extrañeza cuando converso con alguien. No, no soy yo la que habla.” (*Diarios* 58) Unvermittelt wird die Perspektive gewechselt, spricht die Autorin nicht mehr nur in der ersten, sondern wechselt in die zweite und dritte Person:

31 de julio, martes [1964] [...] Que te has ido de ti es un decir, una forma hallable en todas las literaturas. [...] Que yo sea mi propio imposible [...] Habla de tu delirio. No sé si para liberarme, qué significa liberarse. (*Diarios* 250ff)

Dieses Verfahren der Vermittlung des Inhaltes durch die Form kennzeichnet auch die fiktionalen Texte Pizarniks.

³⁵ vgl. Bordelois 1998, 53: “Yo no sé hablar como todos. Mis palabras son extrañas y vienen de lejos, de donde no es, de los encuentros con nadie” sowie *Diarios* 331: “11 de abril [1963] [...] Los problemas que me plantea el escribir. El primer, mi exilio del lenguaje.”

³⁶ Fast gleichlautend finden sich in einem späten Gedicht die Verse: “El lenguaje / -yo no puedo más” (*Poesía* 417)

³⁷ vgl. *Diarios* 307: “hacer el amor [...] hacer el poema”

“Enamorada de las palabras”
(*Poesía* 346)

3. Die Thematisierung des Schreibens und der Sprache in Pizarniks fiktionalen Texten

3.1. Die explizite Thematisierung des Schreibens und der Sprache

Ebenso wie in den Texten essayistischen Charakters steht die Thematisierung der Sprache und des Schreibens in der Lyrik und Prosa Pizarniks an zentraler Stelle. Selbst die Reflexivität der Texte wird, wie im folgenden Vers, nochmals reflektiert: “Sólo tú puedes hablar del hablar.” (*Poesía* 305)

Die Thematisierung des Schreibens und der Sprache konzentriert sich auf fünf Bereiche, die im Folgenden vorgestellt werden sollen: Schreiben als rituelle Handlung, Sprache und Identität, Sprache und Körper, Sprache und Schweigen sowie die Bedeutung der Musik bzw. der Malerei.

3.1.1. Schreiben als rituelle Handlung

Bereits in einem ihrer Essays hatte Pizarnik den Entstehungsprozess eines Gedichts explizit als Ritual charakterisiert:

[A]dhiero la hoja de papel a un muro y la *contemplo*; cambio palabras, suprimo versos. A veces, al suprimir una palabra, imagino otra en su lugar, pero sin saber aún su nombre. Entonces, a la espera de la deseada, hago en su vacío un dibujo que la alude. Y este dibujo es como un llamado ritual. (*Prosa* 299f)

Zunächst beschreibt Pizarnik die Entstehung eines Gedichts als einen der Entstehung eines Bildes verwandten Prozess. Darüber hinaus verweist sie auf den rituellen Charakter des Schreibens. In der Arbeit mit der Sprache findet der Übergang in einen anderen, nicht-profanen Raum statt. Beschwört Pizarnik das gesuchte Wort hier mittels einer Zeichnung herauf, so wird das Ritual des Schreibens in ihrer Lyrik bzw. Prosa mit einer Selbstopferung verglichen:

Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir. (*Poesía* 269)

Pizarnik entwirft hier die Utopie, sich ganz ihren Texten einzuschreiben. Gerade in der Absolutheit dieses Anspruches – Leben und Schreiben sollen in eins fallen – scheint die Bedingung für die Authentizität der Texte zu bestehen. Doch erweist sich diese Utopie als zutiefst ambivalent. Schreiben – als Suche nach der eigenen Identität – ist nur um den Preis der Selbstopferung möglich: “Pizarnik persists by transforming herself in poetry and makes poetry through the sacrifice of self.” (Kuhnheim 77) Fasste Pizarnik diese enge Verbindung von Leben und Schreiben im oben zitierten Prosagedicht in die Worte: “cada letra y cada palabra ha[...] sido sacrificada en las ceremonias del vivir”, so findet sich dies in den Versen gespiegelt: “he querido sacrificar mis días y mis semanas / en las ceremonias del poema” (*Poesía* 427). Damit wird die von Pizarnik intendierte synonyme Verwendung der Wörter “poema” und “vida” unterstrichen.

Nicht nur der Vorgang des Schreibens wird von Pizarnik in den Rang eines Rituals erhoben; der Sprache selbst wird außergewöhnliche Macht zugeschrieben: “Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje” (*Poesía* 283). Diese Auffassung der Sprache als wirklichkeitskonstituierend erinnert an die Erschaffung der Welt, wie sie im Johannesevangelium beschrieben wird: “Im Anfang war das Wort.” Noch deutlicher wird die Verbindung zur jüdisch-christlichen Tradition, zieht man folgenden Satz aus einem der letzten zu Lebzeiten veröffentlichten Gedichte in Betracht: “Yo estuve predestinada a nombrar las cosas por sus nombres esenciales.” (*Poesía* 295) Hiermit bezieht sich Pizarnik auf den

Mythos von der ‘Adamitischen’ Sprache: der Sprache Adams im Paradies, der auf Gottes Geheiss allen Geschöpfen ihren Namen gab (Genesis, 2, 19.20). Diese ‘Adamitische’ Sprache gilt mythischem Glauben zufolge als eine wahre Sprache, deren Namen das Wesen der Dinge selbst ausdrücken. (Schmitz-Evans 14f)

Dieser Sprachauffassung gelten die Worte nicht als arbiträre Zeichen, sondern in ihrem Wesen den Dingen verbunden. Dem Dichter kommt damit magische Macht zu. Eines der bekanntesten Gedichte Pizarniks³⁸ beschreibt auf metaphorische Weise diese Macht der Sprache:

³⁸ Dieses Gedicht gab der Übersetzung der Gedichte Pizarniks ins Deutsche von Juana und Tobias Burghardt den Titel *Asche, Asche*.

CENIZAS

Hemos dicho palabras,
palabras para despertar muertos,
palabras para hacer un fuego,
palabras donde poder sentarnos
y sonreír.
[...]

Nos hemos arrodillado
y adorado frases extensas
como el suspiro de la estrella,
frases como olas,
frases con alas.

(*Poesía* 82)

In der ersten Strophe des Gedichts werden die Worte als wirklichkeitskonstituierend dargestellt: “[Pizarnik] hace referencia al lenguaje, a la creación por la palabra.” (Haydu 44) In den folgenden Strophen erfährt die Sprache selbst die Verehrung, die einem heiligen Wesen zukäme; sie erscheint “elevado a sistema religioso, a categoría divina” (Haydu 45). Pizarnik selbst formulierte diese Sprachauffassung in ihrem Interview mit Roberto Juarroz; die Erläuterungen zu Juarroz` Gedichten charakterisieren ihre eigenen Texte nicht minder:

Sus consideraciones acerca del *lenguaje total* implican una creencia (también *total*) en los poderes de la palabra. Tanto esas definiciones como el fragmento de “La poesía, la realidad, la poesía” formularían una suerte de profesión de fe religiosa, sólo que usted se refiere a una trascendencia por el lenguaje [...]. (Juarroz 10)

Der Glaube der Autorin richtet sich auf die Sprache selbst. Auch das Gedicht “Salvación” sieht in den Worten eine Möglichkeit, “das Unendliche” zu erreichen:

SALVACIÓN

[...]
Ahora
es la carne
 la hoja
 la piedra
perdidos en la fuente del tormento
como el navegante en el horror de la civilización
[...]
Ahora
la muchacha halla la máscara del infinito
y rompe el muro de la poesía

(*Poesía* 49)

Eine mögliche Lesart des Gedichts kann in den Wörtern “carne”, “hoja” und “piedra” Metaphern der Natur und der Vergänglichkeit sehen, halt- und orientierungslos wie der “navegante”. In den letzten beiden Versen jedoch findet das lyrische Ich “die Maske des Unendlichen” bzw. das “Gedicht/die Poesie”, die als Gegenwelt zum “horror de la civilización” gelesen werden können. Bezieht man den Titel des Gedichts auf diese Verse, so kommt diesem Vorgang der Status einer “Erlösung” zu. Auch aufgrund dieser Verehrung der Sprache wurde Pizarnik in der Tradition der jüdischen Literatur Argentiniens gesehen (vgl. Kap. 4.3.).

Doch wird diese Möglichkeit des Sprechens bzw. Schreibens fast ausschließlich einer unerreichbaren mythischen Zeit zugeordnet. Juarroz` Auffassung von einer “totalen Sprache” zitierend verweist Pizarnik auf eine “wahrere Vergangenheit”: “un lenguaje total [...] que sin duda fue nuestro en un pasado más verdadero que el que cuentan los libros de historia” (*Prosa* 213). Dabei bildet die Kindheit eine Verbindung zu jener Vergangenheit: “Y lejos, en la negra arena, yace una niña densa de música ancestral. [...] La yacente anida en mí” (*Poesía* 223). Das Attribut “ancestral” verweist auf einen anderen Raum bzw. eine andere Zeit, die in der Kindheit gegenwärtig waren. Diese mythische Vergangenheit eines wahren Sprechens beschwört Pizarnik in ihren Texten – “en espera de la palabra antigua” (*Poesía* 147). Auch das folgende Gedicht hält dem Hier und Jetzt die Erinnerung an eine andere Sprache entgegen:

Es un cerrar los ojos y jurar no abrirlos. En tanto que afuera se alimenten
de relojes y flores nacidas de la astucia. [...] pulsamos los espejos hasta que
las palabras olvidadas suenan mágicamente.

(*Poesía* 133)

Der Vorgang des Schreibens erscheint als radikale Abkehr von der rationalen Gesetzen unterworfenen Außenwelt. Erst im psychischen Raum der Erinnerung findet das lyrische Ich zu einer nicht-arbiträren Sprache, zu jener “música ancestral” zurück.

Doch Pizarniks Verhältnis zur Sprache ist zwiespältig. Gerade dort, wo die Sprache alles sein soll, erweist sie sich als um so fragwürdiger: “Me atengo al poema. El poema me lleva a los confines.” (*Poesía* 360) “Das Gedicht” führt die Autorin an die Grenzen – der Sprache selbst.

3.1.2. Sprache und Identität

Einerseits wird die Sprache – als “palabra sacralizada” (Evangelista 50) – bei Pizarnik in den Kontext der Religion gestellt. Doch halten die Texte Pizarniks auch die Entfremdung von der Sprache fest: “Ya no es eficaz para mí el lenguaje que heredé de unos extraños. Tan extranjera, tan sin patria, tan sin lenguaje natal.” (*Prosa* 61) Analog zu “país natal” kennzeichnet Pizarnik die Sprache metaphorisch als ihr ursprüngliches Land. Ebenso kann die Bezeichnung “extranjera” auf die Sprache bezogen werden, die nun als fremd erscheint. Auch ein während eines längeren Psychiatrieaufenthaltes entstandenes Gedicht hält diese Erfahrung der Entfremdung fest:

una es extranjera
una es de otra parte,
ellos se casan
procrean
veranean
tienen horarios
no se asustan por la tenebrosa
ambigüedad del lenguaje

(*Poesía* 416)

Die Sprache wird in einer Reihe mit grundlegenden gesellschaftlichen Konventionen genannt, deren Selbstverständlichkeit für Pizarnik zerbrochen ist. Sie sieht sich als eine “Fremde”, die die Gesellschaft als Außenstehende betrachtet. Die für die anderen fraglos selbstverständlichen Handlungen haben allen Sinn eingebüßt, indem sie ihren bloß konventionellen Charakter offenbaren. Auch die Sprache entzieht sich in ihrer “Mehrdeutigkeit” einer einfachen Verwendung. Die Fremdheit der Sprache scheint geradezu am Ursprung des Sinnverlustes von gesellschaftlichen Konventionen zu stehen.

Die Auseinandersetzung mit der Sprache steht bei Pizarnik in enger Verbindung mit dem Problem der Identität. Schreiben bedeutet ihr, die eigene Identität zu wahren: “yo fui en busca de quien soy” (*Poesía* 243). Im Schreiben soll der drohende Verlust der Identität gebannt werden: “[T]he act of writing as a palliative, a diagnosis and even – rarely – a cure, a way to interpret/dominate one’s own madness” (Chavez Silverman 277). Explizit benennt Pizarnik mit dem Titel eines ihrer Gedichte die heilende Kraft der Sprache: “La palabra que sana” (*Poesía* 283). Doch liegt die Iden-

tität in der Sprache begründet, so bedeutet dies auch ein äußerst ambivalentes Angewiesensein auf Sprache:

EN ESTA NOCHE, EN ESTE MUNDO

A Martha Isabel Moia

en esta noche en este mundo
las palabras del sueño de la infancia de la muerte
nunca es eso lo que uno quiere decir
la lengua natal castra
la lengua es un órgano de conocimiento
del fracaso de todo poema
castrado por su propia lengua
que es el órgano de la re-creación
del re-conocimiento
pero no el de la resurrección

(*Poesía* 398)

Hier wird die Sprache nur noch in der Negation in den Kontext der Religion gestellt. Sie ermöglicht den Ausdruck einer rationalen Erkenntnis, doch die Erfahrungen “der Träume, der Kindheit und des Todes” bleiben unaussprechbar: “Sólo la palabra de Dios hace la presencia. Las del hombre hacen la ausencia” (Zonana 149). Schreiben impliziert immer schon das Scheitern des Schreibens: “[el] fracaso de todo poema / castrado por su propia lengua”. Die Wörter erweisen sich als unzuverlässig: “También este poema es posible que sea una trampa, un escenario más.” (*Poesía* 266) Der Gedichtband *Arbol de Diana* schließt mit den Versen:

Este canto arrepentido, vigía detrás de mis poemas:
este canto me desmiente, me amordaza.

(*Poesía* 140)

Da Sprache und Identität in Pizarniks Texten eng miteinander verbunden sind, stellt das Schreiben letztendlich die Instanz des Schreibenden selbst in Frage. Die Erkenntnis der Arbitrarität der sprachlichen Zeichen fällt auf das lyrische Ich zurück

Nombrar es la experiencia de la separación entre palabra y realidad. Esta capacidad mortal del lenguaje [...] no sólo opera sobre el mundo sino también sobre el sujeto poético [...]. (Evangalista 46)

Hatte sich das lyrische Ich als “enamorada de las palabras” (*Poesía* 346) bezeichnet, so heißt es nun:

no las palabras
no hacen el amor
hacen la ausencia
si digo agua ¿beberé?
si digo pan ¿comeré?

(*Poesía* 398)

Pizarnik führt den Ausspruch André Bretons – “Les mots font l’amour” (Breton 1988, 286) – ad absurdum. In ihrer Abstraktheit können die Wörter die konkrete Welt nicht ersetzen. Nur die “Abwesenheit” kann noch benannt werden:

hablo de
 qué
hablo de lo que no es
hablo de lo que conozco
[...]
un lugar de ausencia

(*Poesía* 185)

Alles Schreiben verweist letztendlich auf diese “Abwesenheit”:

el centro
 de un poema
 es otro poema
el centro del centro
 es la ausencia

(*Poesía* 381)

Die Darstellung der Psyche des lyrischen Ich endet in der Bestätigung der Abwesenheit der Sprache und der Identität: “The speaker is alienated from language both because of its general lack of referential capability and because it does not work as a means to express *herself*” (Kuhnheim 74). Erst in der Sprache nimmt die Existenz des Ich ihren Anfang:

ORIGEN

Alguna palabra que me ampare del viento,
alguna verdad pequeña en que sentarme
y desde la cual vivirme,
alguna frase solamente mía,
que yo abrace cada noche,
en la que me reconozca,
en la que me exista.

(*Poesía* 88)

Erst in den Worten wird die Wahrheit der eigenen Existenz fassbar. Die außergewöhnliche Bedeutung der Sprache wird durch die ungewohnte transitive Verwendung des Verbs “existir” unterstrichen; erst im Schreiben erfindet das lyrische Ich sich selbst³⁹. Doch nicht nur die Sprache, sondern auch die Identität, deren Wahrung und Bestätigung das Schreiben Pizarniks motiviert, erweist sich als zunehmend brüchiger:

mi persona está herida
mi primera persona del singular

(*Poesía* 399)

Die Frage des lyrischen Ich nach der eigenen Identität lautet nicht mehr “¿Quién soy?“, sondern – in der Form einer Selbstobjektivierung – “¿Quién es yo?” (*Poesía* 430) Nicht die Definition des Ich steht zur Disposition, sondern die Instanz des Ich überhaupt. “¿Quién es yo?” – von dieser Frage geht Pizarniks Schreiben aus und zu ihr kehrt es zurück, da die Worte keine Antwort zu geben vermögen.

Pizarnik formuliert den Zusammenhang von Sprache und Identität in der Frage: “¿Qué significa traducirse en palabras?” (*Poesía* 257) Der Vorgang des Schreibens gleicht einer Übersetzung, die auch den “Ausgangstext”, das lyrische Ich selbst, nicht unverändert lässt. Das “Ich” ist nicht gegeben, sondern immer schon durch Sprache vermittelt. Das stabile “Ich”, welches die Sprache suggeriert, wird unablässig in Zweifel gezogen: “mi desconocida que soy, mi emigrante de sí” (*Poesía* 267)⁴⁰. Verbindet man diesen Vers mit dem Zitat “Tan extranjera, tan sin patria, tan sin lenguaje natal.” (*Prosa* 61), so erweist sich die Selbstentfremdung als Verlust der Sprache.

Der Vorgang des Schreibens gleicht in Pizarniks Texten der Erfindung des eigenen Spiegelbildes: “Y este oficio de escribir. Veo por espejo” (*Poesía* 361). Erst im Schreiben wird das lyrische Ich seiner selbst gewahr. Die subjektivsten Erfahrungen sollen in Worte gefasst werden – doch gerade sie entziehen sich der Sprache: “Imposible narrar mi día, mi vía.” (*Poesía* 269) Vor diesem Hintergrund wird die Ambivalenz der folgenden Verse deutlich:

³⁹ vgl. “Toda la noche espero que mi lenguaje logre configurarme.” (*Poesía* 285)

⁴⁰ vgl. “se suceden en mi persona / generaciones / de pasajeras sin destino” (*Poesía* 325)

y qué es lo que vas a hacer
voy a ocultarme en el lenguaje

(*Poesía* 263)

Das Verb "ocultar" kann sowohl als ein Zufluchtnehmen, doch zugleich auch als ein Verschwinden des Subjekts in der Sprache gelesen werden. Die Texte Pizarniks zeugen von einer wachsenden Angst vor dem Verlust der Identität: "nada más intenso que el terror de perder la identidad" (*Poesía* 361). Ebenso wie die Selbstvergewisserung wird auch der Selbstverlust mit der Metapher des Spiegels beschrieben:

El poema que no digo,
el que no merezco.
Miedo de ser dos
camino de espejo:
alguien en mí dormido
me come y me bebe.

(*Poesía* 116)

Das Spiegelbild des lyrischen Ich zeigt nun eine Unbekannte. Diese unheimliche Doppelgängerin bedroht nicht nur die Identität, sondern auch die Existenz des lyrischen Ich: "She has two selves: one feeds off the other, one seems to speak at the cost of the other's silence." (Kuhnheim 69) In einer letzten paradoxen Bewegung sucht Pizarnik die unsagbare Erfahrung der Verdoppelung bzw. des Selbstverlustes in Worte zu fassen:

explicar con palabras de este mundo
que partió de mí un barco llevándome

(*Poesía* 115)

Das Schreiben vermag nunmehr nur noch den Zerfall der Identität zu benennen: "Supe que no había cuando me encontré diciendo: soy yo." (*Poesía* 235) Der mit sich selbst identische Sprecher wird unablässig in Frage gestellt: "Estoy sola y escribo. No, no estoy sola. Hay alguien aquí que tiembla." (*Poesía* 243) Dementsprechend tritt in vielen Texten die Figur eines Doppelgängers auf: "Alguien me mira con mis ojos que no son los míos." (*Poesía* 407)⁴¹ Das Spiegelbild erlangt einen solchen Grad an Realität, dass sich das Verhältnis Betrachter-Spiegelbild umkehrt. Versteht man das Spiegelbild als Metapher des Schreibens, so wird hier die Konstitution des Ich in

der Sprache dargestellt – doch der Spiegel der Sprache lässt nur ein fremdes Bild sichtbar werden.

Zunehmend gewinnt in den Texten Pizarniks die Sprache Macht über das lyrische Ich: “Días en que una palabra lejana se apodera de mí” (*Poesía* 119). Die eigene Stimme wird als fremd erfahren: “Alguien me habla. Alguien me dice.” (*Poesía* 407) Das Verhältnis von sprechender Person und Sprache kehrt sich um. Es ist nicht mehr das lyrische Ich, das über die Sprache, sondern die Sprache, die über das lyrische Ich verfügt: “Días en que una palabra lejana se apodera de mí. [...] La hermosa autómata se canta, se encanta, se cuenta casos y cosas” (*Poesía* 119). Das lyrische Ich verwandelt sich in einen Automaten, genauer gesagt in eine “Automatin”, die sich selbst nicht mehr kontrolliert, sondern von der Macht der Worte besessen wird. An die Stelle des bewussten Sprechens tritt der Eindruck des “Gesprochenwerdens”: “Hablo como si en mí se habla. No mi voz obstinada en parecer una voz humana sino la otra que atestigua que no he cesado de morar en el bosque.” (*Poesía* 247)⁴² Das Symbol “bosque” hatte Pizarnik im Interview mit Martha Isabel Moia selbst erläutert:

M.I.M. – [...] [T]u bosque podría ser una alusión a lo prohibido, a lo oculto.
A.P. – ¿Por qué no? Pero también sugeriría la infancia, el cuerpo, la noche.
(Moia 29)

Hinter der “menschlichen Stimme” verberge sich die Stimme der Kindheit und des Körpers – die Stimme des Unbewussten. Dieser anderen Stimme gilt das Schreiben Pizarniks: “Hablo con la voz que está detrás de la voz” (*Poesía* 290). In diesem Kontext lässt sich auch das Paradoxon der folgenden Verse erklären: “una niña muda / que habla en mi nombre” (*Poesía* 322). Als Alter ego Pizarniks repräsentiert “das Mädchen” “die Stimme hinter der Stimme”.

Auch in anderen Gedichten tritt das lyrische Ich in der Gestalt eines Kindes auf: “niña extraviada” (*Poesía* 213), “la niña que fuiste” (*Poesía* 242), “niña perdida” (*Poesía* 257) etc.⁴³. Doch alle diese Selbstbezeichnungen verweisen auf den unwiederbringlichen Verlust der Kindheit und damit der Möglichkeit des Sprechens: “Y lejos, en la negra arena, yace una niña densa de música ancestral. [...] La yacente

⁴¹ vgl. auch “dentro de mí con ella que es yo, conmigo que soy ella y que soy yo, indeciblemente distinta de ella” (*Poesía* 264) und “he sabido dónde se aposenta ese tan otro que es yo” (*Poesía* 264)

⁴² vgl. “No soy yo la hablante.” (*Poesía* 257); “Las fuerzas del lenguaje son las damas solitarias, desoladas, que cantan a través de mi voz que escucho a lo lejos.” (*Poesía* 223)

anida en mí con su máscara de loba.” (*Poesía* 223) Diese Gegenüberstellung des Hier und Jetzt auf der einen Seite und einer weit entfernten mythischen Vergangenheit andererseits charakterisiert das gesamte Werk Pizarniks. “El imaginario de Alejandra Pizarnik se fundamenta en la antítesis **cerca-lejos** y en la distancia entre esos extremos.” Den auf den Raum bezogenen Begriffen “cerca-lejos” entsprechen in der Zeit das “ahora” bzw. “entonces” – “en identificación [...] del **aquí** con el **ahora**, del **allá** con el pasado y el futuro” (Goldberg 19). Zwar ist der Ort des Sprechens das Hier und Jetzt; doch kann die Trennung von Vergangenheit und Gegenwart im Schreiben überwunden werden: “El quehacer poético es la coordenada que atraviesa y reúne los distintos cronotopos.” (Goldberg 21)⁴⁴ Im Schreiben werden die Grenzen zwischen Gegenwart und Vergangenheit, Außen und Innen, Subjekt und Objekt aufgehoben:

yo y la que fui nos sentamos
en el umbral de mi mirada

(*Poesía* 113)

Neben das bewusste Ich tritt ein Alter ego, das mit einem “Mädchen”, aber auch mit Tiergestalten, insbesondere einer Wölfin, verglichen wird: “la yacente [...] con su máscara de loba” (*Poesía* 223), “la niña-loba” (*Poesía* 249), “loba en el bosque” (*Poesía* 171)⁴⁵. Hiermit greift Pizarnik ein Symbol auf, das Stärke verkörpert und zugleich auf die unbewusste Seite der menschlichen Psyche verweist.

Mit der Beschreibung der Verdoppelung gehen immer wieder Bilder des Todes einher: “Yo estaba desnuda y llevaba un sombrero con flores y arrastraba a mi cadáver también desnudo” (*Poesía* 227). Die Selbstverdoppelung wird als Aufspaltung der Persönlichkeit in einen lebendigen und einen schon toten Bestandteil beschrieben: “La pérdida de la infancia fue la muerte de una parte del yo” (Goldberg 34). Das lyrische Ich bezeichnet sich als “pequeña difunta” (*Poesía* 254) und “pequeña muerta” (*Poesía* 124). Dieser Darstellung des eigenen Todes entsprechen auch die Selbstbezeichnungen “muñeco” bzw. “muñeca”: “la muñeca en su jaula” (*Poesía* 233), “el cortejo de muñecas” (*Poesía* 257), “la muñequita de papel verde” (*Poesía* 258), “las danzas mecánicas de los muñecos antiguos” (*Poesía* 254), die Gestalt der

⁴³ vgl. “la niña que fui / ahora en mi memoria” (*Poesía* 316), “una niña / que ya no reconoces” (*Poesía* 317) und “la niña abandonada en una casa en ruinas” (*Poesía* 361)

⁴⁴ vgl. *Poesía* 204: “Un deseo de aquí / Una memoria de allá”

⁴⁵ An anderer Stelle vergleicht sich das lyrische Ich mit einem “Tier”: “un animal herido” (*Poesía* 242), “[el] animal que eres” (*Poesía* 248)

“Puppe” veranschaulicht den ambivalenten Charakter des lyrischen Ich zwischen Leben und Tod, sie gleicht einem erstarrten Überbleibsel der Kindheit. Daneben tritt das lyrische Ich auch als “Schaufensterpuppe” auf: “Maniqué desnudo entre escombros. Incendiaron la vidriera, te abandonaron en posición de ángel petrificado. [...] Hablo de mí, naturalmente.” (*Poesía* 343) Der Puppe vergleichbar hält die Bezeichnung “maniqué” den Selbstverlust fest. Das lyrische Ich spricht von sich selbst als einer Toten, nur die äußere Gestalt ähnelt noch der eines Menschen⁴⁶. Die Stimme des Todes und die Stimme des lyrischen Ich gehen ineinander über:

La muerte siempre al lado.
Escucho su decir.
Sólo me oigo.

(*Poesía* 188)

Das Schreiben erscheint als Ursache des Verlustes der Identität und soll zugleich diesen Verlust benennen, um ihn auf diese Weise beherrschbar zu machen. Damit kann auch der Titel des Gedichtbandes *Extracción de la piedra de la locura* auf den Prozess des Schreibens bezogen werden: Die “Verrücktheit” – der Verlust der Identität – soll bezeichnet und damit zugleich gebannt werden. Doch liegt nicht gerade im Versuch, alles zu benennen, das eigentliche Verrücktsein?

[...] intentando extraer la piedra-poema. Como si la locura fuera un objeto, como si no fuera el lenguaje, como si la locura no estuviera en la lengua y la demencia no fuera la voluntad de nombrarlo todo. (Evangelista 43)

Die Suche nach der eigenen Identität führt nicht zu einer einzigen authentischen Stimme, sondern zu einer Aufspaltung des lyrischen Ich in mehrere Stimmen: “No puedo hablar con mi voz sino con mis voces.” (*Poesía* 266)⁴⁷ Doch so wie die Sprache auch werden die eigenen Stimmen als fremd wahrgenommen: “Escucho mis voces” (*Poesía* 257).

Eine besondere Rolle in der Auseinandersetzung Pizarniks mit der Sprache spielt der Verlust des eigenen Namens, gilt dieser doch als Zeichen der Identität schlechthin. Parallel zum Verlust der Identität und der Sprache erweist sich auch der Name als

⁴⁶ Auf vergleichbare Weise ist der Garten, Symbol eines mythischen Raumes bei Pizarnik nurmehr ein “versteinerten Garten”: “la voz [...] oficia en un jardín petrificado” (*Poesía* 197)

⁴⁷ vgl. “Son mis voces cantando” (*Poesía* 181). An anderer Stelle beschreibt sich das lyrische Ich aus Stimmen bestehend: “Yo voces” (*Poesía* 447)

zunehmend fragwürdig: “Indeciblemente caigo en esto que en mí encuentro más o menos presente cuando alguien formula mi nombre.” (*Poesía* 410) Die unmittelbare, unverrückbare Verbindung von sprachlichem Zeichen und Bezeichnetem, d.h. Eigenname und lyrischem Ich, ist unhaltbar geworden:

SÓLO UN NOMBRE

alejandra alejandra
debajo estoy yo
alejandra

(*Poesía* 65)

Der “Name” ist nurmehr ein sprachliches Zeichen, der die Erfahrung der Identität nicht zu fassen vermag. Gerade in der Wiederholung offenbart sich seine Leere⁴⁸. Das lyrische Ich scheint gleichermaßen in der Sprache begraben. In einem weiteren Gedicht benennt es explizit diesen Verlust: “he perdido mi nombre” (*Poesía* 95). Hatte Pizarnik die Aufspaltung der eigenen Identität im Bild der bereits toten Doppelgängerin vermittelt, so tritt in letzter Konsequenz auch der Eigenname personifiziert in der Gestalt eines Toten auf:

Es el instante de [...] contemplar a cada uno de mis nombres
ahorcados en la nada

(*Poesía* 92)

Nur im mythischen Raum der Kindheit hatte sich die Verbindung von sprachlichem Zeichen und Bezeichnetem noch nicht als arbiträr offenbart: “el nombre que me era dulce substancia / en épocas remotas, cuando yo no era yo / sino una niña engañada por su sangre” (*Poesía* 95). Eigenname und “Ich” erschienen als Einheit. Doch wird die Fragilität dieser Einheit in folgenden Versen offenbar:

¿Cómo se llama el nombre?
Un color como un ataúd, una transparencia que no atravesarás.

(*Poesía* 238)

⁴⁸ Doch sind auch andere Interpretationen dieses Gedichts möglich. So sieht Alicia Genovese in der Wiederholung des Namens die Beschreibung der Suche des einen Namens: “la repitiación, las muchas Alejandras del comienzo, con el yo (¿el verdadero?) en el fondo, al final donde hay ‘sólo un nombre’” (Genovese 10). Eine weitere Lesart wird von Isabel Cámara vorgeschlagen: “[‘Sólo un nombre’] sugiere simultáneamente una sepultura y un epitafio. [...] El epitafio/poema parece decir: Aquí yazgo, sin identidad en la muerte como tampoco la tuve en la vida.” (Cámara 587)

Dieses Gedicht verweist auf die Grenze, die dem lyrischen Ich in der Sprache gezogen ist. Es ist in einem *circulus vitiosus* gefangen – ohne die Verwendung eines weiteren Namens wird es nicht sagen können, „wie der Name heisst“. Möglich ist nur, diese Grenze zu zeigen, nicht aber, sie zu überschreiten: „una transparencia que no atravesarás“.

3.1.3. Sprache und Körper

Los trabajos y las noches ist Pizarniks einziger Gedichtband, in dem die Möglichkeit der Kommunikation mit einem anderen Menschen gegeben ist. Bereits die Titel des ersten Teils dieses Bandes deuten dies an: *Amantes, Quien alumbra, Reconocimiento, Presencia, Encuentro* (*Poesía* 159ff). Es handelt sich um Liebesgedichte, die an ein Gegenüber gerichtet sind und in denen zugleich die Möglichkeit des Sprechens beschworen wird:

QUIEN ALUMBRA

Cuando me miras
mis ojos son llaves,
el muro tiene secretos,
mi temor palabras, poemas.

(*Poesía* 160)

Die Fähigkeit, Worte zu finden, ist mit der Gegenwart eines anderen Menschen verbunden. Es ist dieser Andere, der durch die Stimme des lyrischen Ich zu sprechen scheint: „Emboscado en mi escritura / cantas en mi poema.“ (*Poesía* 165) Erst in der Kommunikation mit einem Gegenüber kann das lyrische Ich die Wirklichkeit wahrnehmen:

Tú me desatas los ojos
y por favor
que me hables
siempre

(*Poesía* 162)

In diesen Liebesgedichten wird auch explizit auf den Zusammenhang von Sprache und Körper eingegangen:

REVELACIONES

En la noche a tu lado
las palabras son claves, son llaves.
[...]
Que tu cuerpo sea siempre
Un amado espacio de revelaciones.

(*Poesía* 156)

Die Möglichkeit des Sprechens steht hier in Verbindung mit der Erfahrung der Sexualität; die Worte scheinen der körperlichen Begegnung zu entspringen. Verwendet Pizarnik das Symbol des Gartens, um auf das Ziel ihres Schreibens – einen anderen mythischen Raum – zu verweisen, so taucht dieses Symbol auch in der Darstellung des Zusammenhangs von Sprache und Sexualität auf:

mi cuerpo se abría al conocimiento de mi estar
y de mi ser confusos y difusos
mi cuerpo vibraba y respiraba
según un canto ahora olvidado
[...]
en el amor yo me abría
y ritmaba los viejos gestos de la amante
heredera de la visión
de un jardín prohibido

(*Poesía* 252)

Der Fähigkeit des Sprechens – das hier als “Gesang” erscheint – ist eng mit der Wahrnehmung des Körpers und der Sexualität verbunden⁴⁹. In explizitem Bezug zu surrealistischen Theorien unterstreicht das lyrische Ich die Bedeutung der Erfahrung des Körpers: “Las verdaderas fiestas tienen lugar en el cuerpo y en los sueños.” (*Poesía* 253) Gerade diese nicht-rationalen Erfahrungen sollen in Sprache übertragen werden: “¿qué quieres? Un transcurrir de fiesta delirante, un lenguaje sin límites” (*Poesía* 251). Doch entspricht es der Ambivalenz der Sprachauffassung Pizarniks,

⁴⁹ vgl. “y que nos fuéramos a mi cuarto su sexo muriéndose mil veces. Nos enterraríamos en la noche o saldríamos de la noche (oh infinitas inenarrables posturas). Voces desde la nada confluían a mi lengua. Esa noche hablé hasta crear un fuego.” (*Prosa* 21) sowie *Poesía* 167:

LOS PASOS PERDIDOS

Antes fue una luz
en mi lenguaje nacido
a pocos pasos del amor.

dass das in den oben zitierten Gedichten angesprochene Gegenüber das lyrische Ich auch vor der Auseinandersetzung mit der Sprache bewahren soll: “Del combate con las palabras ocúltame / y apaga el furor de mi cuerpo elemental.” (*Poesía* 158) Einem Kampf “cuerpo a cuerpo” gleicht die Begegnung mit der Sprache, doch das elementare Begehren des Körpers entzieht sich der Sprache.

Sind die oben zitierten Gedichte aus *Los trabajos y las noches* offenbar an einen anderen Mensch als Gegenüber gerichtet, bietet das erste Gedicht des Bandes eine weitere Interpretationsmöglichkeit:

POEMA

Tú eliges el lugar de la herida
en donde hablamos nuestro silencio.
Tú haces de mi vida
esta ceremonia demasiado pura.

(*Poesía* 155)

Zunächst erscheint das Pronomen “tú” auch hier als Anrede einer Person. Bezieht man es jedoch auf den Titel des Gedichts “Poema”, so wird es zur Anrede der Sprache selbst: “No se habla *mediante* la palabra y *sobre* ella, sino que se habla *a* la palabra” (Gai 247). Damit würde dieses Liebesgedicht zu einem Liebesgedicht an die Sprache:

Una de las vías de acceso [al lenguaje] consiste en restituir al cuerpo (el espacio constitutivo del yo) el valor de signo pleno; sus ceremonias, sobre todo las eróticas, se transmutan en lenguaje; e inversamente, todo lenguaje auténtico es identificado con el cuerpo en tanto sujeto erótico [...]. (Goldberg 108)

Das Begehren richtet sich auf die Sprache selbst, wie auch die Gedichttitel “El deseo de la palabra” bzw. “La palabra del deseo” (*Poesía* 269ff) unterstreichen.

Pizarnik begibt sich auf die Suche nach der Darstellung des Unbewussten, das als eigene fremde Stimme in ihren Texten erscheint. Wie bereits dargelegt, wird diese Stimme bei Pizarnik als Stimme einer “niña” oder “loba” beschrieben (vgl. Kap. 3.1.2.). In derselben Bewegung – der Darstellung nicht rationaler Erfahrungen – erscheint sie hier als Stimme des Körpers: “Volver a la memoria del cuerpo, he de volver a mis huesos en duelo, he de comprender lo que dice mi voz.” (*Poesía* 244) Der “stumme Körper” soll zur Sprache kommen: “Habla de lo que vibra en tu médula,

[...] habla del dolor incesante de tus huesos [...]. Oh habla del silencio.” (*Poesía* 248)

Pizarnik “spricht den eigenen Körper”: “Yo hablo mi cuerpo.” (*Poesía* 379)

Das Schreiben selbst wird – metaphorisch – als körperlicher Prozess dargestellt: “Grietas y agujeros en mi persona escapada de un incendio. Escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna.” (*Poesía* 250f) Der “Körper des Gedichts” wird parallel zum Körper des lyrischen Ich gedacht: “Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo” (*Poesía* 269). Auch in folgendem Gedicht werden Körper und Sprache gleichgesetzt: “Todos los gestos de mi cuerpo y de mi voz” (*Poesía* 241). Die Grenze zwischen lyrischem Ich und Sprache verschwimmt: “Las palabras caen como el agua yo caigo.” (*Poesía* 285)

Dementsprechend erscheint das Schreiben als Schaffung des “Körper[s] des Gedichts”: “rehago el cuerpo de mi poema como quien trata de curarse una herida” (*Poesía* 360)⁵⁰. Stellt man diesem Zitat die Aussage Pizarniks im Interview mit Martha Isabel Moia gegenüber: “Escribir un poema es reparar la herida fundamental” (Moia 29) – so zeigt sich, dass “escribir un poema” und “[rehacer] el cuerpo del poema” synonym verwendet werden.

Die Auffassung des Schreibens als eines körperlichen Prozesses wird im folgenden Gedicht mit der Darstellung des Schreibens als einer rituellen Handlung verbunden: “haciendo el poema en un espacio ceremonial donde palabras como *amor*, *poesía* y *libertad* eran actos en cuerpo vivo.” (*Prosa* 40f)

In diesem Kontext der Ineinssetzung von Körper und Gedicht steht auch die Darstellung des Schreibprozesses als (Selbst-) Geburt:

[Y] mi cabeza, de súbito, parece querer salirse ahora por mi útero como si los cuerpos poéticos forcejearan por irrumpir en la realidad, [...] y yo, no acabada, ardiente por nacer, me abro, se me abre, va a venir y voy a venir. (*Poesía* 255)

Pizarnik stellt das Schreiben als äußerst schmerzhaften Versuch der Erschaffung ihrer selbst dar. Dieses lyrische Ich soll ganz in die Sprache eingehen, ganz Sprache werden: “La búsqueda del abrazo abarcador entre vida y poesía es la utopía de una palabra/cuerpo. Traducirse en palabras es la tentación suprema del sujeto poético” (Evangelista 47). Doch die Selbst-Geburt des Schreibens scheitert: “haber intentado

nacerse sola sacando mi cabeza por mi útero (y como no puede, busco morir [...])” (*Poesía* 412). Explizit vergleicht Pizarnik in einem Tagebucheintrag den Prozess des Schreibens mit einer Fehlgeburt: “Domingo, 24 [noviembre 1957] Desalentada por mi poesía. Abortos, nada más.” (*Diarios* 91) Schreiben ist nur um den Preis des Todes eines Teils des lyrischen Ich möglich:

EL SUEÑO DE LA MUERTE O EL LUGAR DE LOS CUERPOS POETICOS

[...] Más desde adentro: el objeto sin nombre que nace y se pulveriza [...] Hablo del lugar en que se hacen los cuerpos poéticos – como una cesta llena de cadáveres de niñas. (*Poesía* 255)⁵¹

Dem Versuch, sich im Schreiben selbst zu erschaffen, steht die Unmöglichkeit gegenüber, alles in Worte zu fassen. Die Sprache wird als zerstörerische Macht erfahren: “Ellas [las palabras] me están matando. Yo muero en poemas que no fluyen como yo” (*Prosa* 52). Die Sprache übt Macht über den Körper des lyrischen Ich aus: “sílabas hostiles disuenan en tu cuerpo” (*Poesía* 305). Auch in diesem Zusammenhang treten Körper und Sprache parallel auf:

mi cuerpo se pobló de muertos
y mi lengua de palabras crispadas

(*Poesía* 317)

Schreiben führt nicht zur Vergewisserung der Identität, sondern zu einer weiteren Fragmentarisierung des lyrischen Ich: “¿A dónde la conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado.” (*Poesía* 265) Die Sprache wird zur Ursache der Selbstzerstörung: “[L]anguage itself was deadly: it fixed and entrapped her remorselessly like an instrument of torture.” (Bassnett 1996, 129) Parallel zur Erfahrung eines fragmentierten Körpers wird auch die Sprache als fragmentiert dargestellt: “El dolor en los huesos, el lenguaje roto a paladas” (*Poesía* 271). In dem Moment, wo Körper und Sprache parallel gedacht werden, muss der Erfahrung der Unzulänglichkeit der Sprache die Erfahrung der Fragmentierung des Körpers folgen.

⁵⁰ vgl. auch die Antwort Pizarniks auf die Frage: “¿Qué es para usted la poesía” [...] abrazar el cuerpo del poema” (*Prosa* 300).

⁵¹ vgl. “Yo no miro nunca en el interior de los cantos. Siempre, en el fondo, hay una reina muerta.” (*Poesía* 425)

3.1.4. Sprache und Schweigen

In den Texten Pizarniks erweist sich das Schweigen als eng mit der Sprache verbunden. Wie der Sprache wohnt auch dem Schweigen eine tiefe Ambivalenz inne. So lauten zwei Gedichttitel, zumindest auf den ersten Blick einander widersprechend: “Fragmentos para dominar el silencio” (*Poesía* 223) und “Pido el silencio” (*Poesía* 189). Doch kommt gerade in diesen Titeln das zwiespältige Verhältnis Pizarniks dem Schweigen gegenüber zum Ausdruck.

Gefürchtet ist das Schweigen in der Bedeutung der Machtlosigkeit der Worte. So lauten die letzten Verse des Gedichts *Anillos de ceniza*:

Y cuando es de noche, siempre
una tribu de palabras mutiladas
busca asilo en mi garganta,
para que no canten ellos,
los funestos, los dueños del silencio.

(*Poesía* 181)

Hier wird das Schweigen mit dem Tod verbunden, und das Sprechen ist gegen das Schweigen gerichtet. Insofern treffen die Worte Juan Malpartidas zu: “Y el silencio en Pizarnik es sinónimo de muerte. Las palabras son máscaras que ocultan la muerte.” (Malpartida 40) Das Schweigen erscheint als Gegensatz des Sprechens:

NOCHE

Tal vez esta noche no es noche,
debe ser un sol horrendo, o
lo otro, o cualquier cosa...
¡Qué sé yo! ¡Faltan palabras,
falta candor, falta poesía
cuando la sangre llora y llora!

¡Pudiera ser tan feliz esta noche!
Si sólo me fuera dado palpar
Las sombras, oír pasos,
decir “buenas noches” a cualquiera
que pasease su perro,
miraría la luna, dijera su extraña lactescencia, tropezaría
con piedras al azar, como se hace.

(*Poesía* 57)

Dieses frühe Gedicht Pizarniks beschreibt den Verlust des Sinns alltäglicher Handlungen. Zerbrochen ist die Fraglosigkeit des “como se hace”. Doch der Versuch, die-

se Erfahrung zu beschreiben, scheitert: “¡Faltan palabras [...] cuando la sangre llora y llora!” Auch literarische Bilder funktionieren nicht mehr; die Beschreibung des Mondes – “dijera su extraña lactescencia” – kehrt nur noch als nichtssagender Topos wieder. Das Gefühl des Scheiterns der Sprache spitzt sich in den Texten Pizarniks immer mehr zu; mehrmals wird der Satz wiederholt: “Perdida en el silencio de las palabras fantasmas” (*Poesía* 309, 319, 332). Der Sprache selbst wohnt das Schweigen inne, das die Möglichkeit der Kommunikation zunichte macht: “[L]a escritura no hace sino insistir en que no se puede escribir [...], se tacha a medida que se escribe.” (Muschietti 1995a, 88) Das Schweigen gleicht einem feindlichen Gelände, einer Wüste, in der keine Begegnung möglich ist:

sólo la sed
el silencio
ningún encuentro

(*Poesía* 105)

Doch wird in anderen Texten der Widerspruch von Sprache und Schweigen paradoxerweise aufgehoben:

te alejas de los nombres
que hilan el silencio de las cosas

(*Poesía* 130)

Hier “entspinnt” sich das Schweigen aus dem “Namen/Worten”. Ein ähnliches Bild des Spinnens bzw. Webens verwendet das folgende Gedicht: “Que nada es posible ya lo sabían los que [...] tejían palabras en el tormento de la ausencia” (*Poesía* 131). Der Ursprung der Worte – so diese mythische Beschreibung der Entstehung der Sprache – ist die Abwesenheit. Doch erst die Abwesenheit bzw. das Schweigen ermöglicht das Sprechen:

silencio
yo me uno al silencio
yo me he unido al silencio
y me dejo hacer
me dejo beber
me dejo decir

(*Poesía* 143)

Angesichts des Ungenügens der Sprache liegt im Schweigen eine Möglichkeit, über die Grenze der Sprache hinauszugehen. Dieses Verständnis des Schweigens verweist auf die Sprachauffassung der Mystiker. Im Schweigen sollen die Erfahrungen ausgedrückt werden, die sich nicht in Worte gefasst werden können:

[D]aher wendet sich die mystische Reflexion über Sprache dem Schweigen als deren notwendigen Gegenstück zu: Was nicht gesagt werden kann, mag vielleicht durch ein ausdrucksvolles Schweigen angedeutet werden [...]. (Schmitz-Evans 17)

Das Schweigen erweist sich als das Gegenstück – und nicht als Gegenteil – der Sprache. Es ist kein leerer, sondern ein mystischer Raum: “yo escucho el silencio callado” (*Poesía* 306). Das Schweigen wird zum Symbol “de un mundo auténtico, intacto y perdido” (Soncini 7) und gleicht einer “ascensión mística”: “la decibilidad debe extenderse [...] a lo que no es decible” (ebd. 7f). Den Dingen selbst scheint schon das Schweigen innezuwohnen, das sich der Darstellung durch die Sprache immer wieder entzieht:

los bordes del silencio de las cosas
lo callado que recorre la presencia de las cosas

(*Poesía* 309)⁵²

Auch in Bezug auf den Versuch, sich im Schreiben der eigenen Identität zu versichern, tritt das Schweigen auf: “aquella que soy anudada a esta silenciosa que también soy” (*Poesía* 233). Der Verlust der Identität wird in Pizarniks Texten als Aufspaltung der Persönlichkeit in einen der Sprache mächtigen und einen verstummten Bestandteil beschrieben. Die schweigende Doppelgängerin wird, als “niña” gekennzeichnet, mit der Kindheit verbunden:

la niña muda
que habla en mi nombre

(*Poesía* 322)

Diese Figur der Doppelgängerin besitzt bei Pizarnik insofern einen ambivalenten Charakter, als dass die Kindheit als ein anderer, mythischer Raum aufgefasst wird. Bedroht die Doppelgängerin einerseits die Integrität des lyrischen Ich, so birgt sie

⁵² vgl. “como un poema enterado / del silencio de las cosas” (*Poesía* 120)

gleichzeitig die Erinnerung eines anderen, wahreren Sprechens.

Das lyrische Ich Pizarniks gibt sich nicht damit zufrieden, auf das Schweigen zu verweisen: “Es tan oscuro, tan en silencio el proceso a que me obligo. Oh habla del silencio.” (*Poesía* 248) Paradoxerweise versucht dieses lyrische Ich, “vom Schweigen zu sprechen”. Was per definitionem nicht sagbar ist, soll zur Sprache kommen. Insofern kehrt sich das Verhältnis von Sprache und Schweigen um. Das Schweigen dient nicht mehr als Gegensatz bzw. Hintergrund des Sprechens, sondern wird mittels der Worte geschaffen: “atesoraba palabras muy puras para crear nuevos silencios” (*Poesía* 175). Durch die Verwendung des Plurals – “silencios” – erscheint das Schweigen hier als Substanz, als fassbarer Gegenstand.

Das Schweigen wird geradezu zum Ziel des Schreibens: “Deseaba un silencio perfecto” (*Poesía* 248). Die Suche nach der Sprache wird zur Suche des Schweigens: “El deseo del lenguaje deviene, así, deseo de silencio.” (Evangelista 43) Angesichts der fortgesetzten Auseinandersetzung mit der Sprache entwirft Pizarnik eine paradoxe Utopie: “Llega un día en que la poesía se hace sin lenguaje” (*Poesía* 346). Denn diese Sprache wäre bei Pizarnik das Leben selbst – “la utopía de la fusión absoluta entre la palabra y el mundo” (Evangelista 43).

3.1.5. Sprache und Musik bzw. Malerei

Mit dem Verständnis des Schweigens als einer Ausdrucksmöglichkeit sind bei Pizarnik Musik und Malerei verbunden. Ebenso wie das Schweigen bieten ihr diese Künste eine Möglichkeit, ohne Worte zu sprechen.

Pizarnik studierte selbst Malerei bei Juan Batlle Planas, einem der bekanntesten surrealistischen Künstler Argentiniens. 1965 stellte sie in Buenos Aires einen Teil ihrer Zeichnungen aus. Doch auch mit ihren Texten nimmt Pizarnik Bezug zur Malerei, die ihr als eine der Sprache verwandte Ausdrucksform galt:

[L]as conexiones entre la poesía y la pintura. Para mí, se trata de una correlación evidente; y lo es porque entre otras cosas, el poeta comparte con el pintor la necesidad ineludible de hacer existir los objetos de su espíritu [...]. (Pizarnik in: *Juarroz* 12)

Dabei werden nicht wie in den *Calligrammes Apollinaires* dem Inhalt des Gedichts entsprechende visuelle Formen gebildet. Der auf den ersten Blick sichtbare Bezug zur Malerei findet mit den Texten Pizarniks statt, die direkt auf ein Gemälde verweisen:

24

(un dibujo de Wols)

estos hilos aprisionan a las sombras
y las obligan a rendir cuentas del silencio
[...]

(*Poesía* 126)

*

25

(exposición Goya)

un agujero en la noche
súbitamente invadido por un ángel

(*Poesía* 217)

Hier wird keine distanzierte, objektive Beschreibung der Gemälde vorgenommen, sondern ihr Eindruck auf das lyrische Ich festgehalten. Zur Beschreibung der Gemälde verwendet Pizarnik Wörter, die Schlüsselbegriffe ihrer eigenen Texte sind: “sombras”, “silencio”, “noche”. Damit verweist sie auf die Sprache der Malerei als einer ihren Texten verwandten Sprache.

Eine weitere Bezugnahme zur Malerei erfolgt durch das (unmarkierte) Zitieren von Gemäldetiteln. So ist der Gedichtband *Extracción de la piedra de la locura* nach dem gleichnamigen Gemälde von Hieronymus Bosch benannt⁵³. Das wahrscheinlich berühmteste Gemälde des Malers – *El jardín de las delicias* – wird in mehreren Gedichten zitiert⁵⁴. Carlota Caulfield betont in ihrem Essay “Entre la poesía y la pintura”, dass die Verbindung der Gemälde Boschs und der Texte Pizarniks nicht auf einer nur oberflächlichen Ähnlichkeit beruht: “[No es] la cobertura exterior que los identifica, sino que también comparten [...] el ambiente de absurdos, pesadillas y sueños” (Caulfield 6). Mit dem Verweis auf die Gemälde beschwört Pizarnik gleichermaßen eine Illustration ihrer Texte herauf, die anzudeuten vermag, was ihr

⁵³ Pizarnik selbst erwähnte diese Bezugnahme zu Hieronymus Bosch: “[T]rabajo en poemas *nuevos* [...] que constituirán un séptimo libro de poesía. Aún no tiene título pero yo lo llamo JB por Jerónimo Bosch (algunos poemas se relacionan con dos cuadros de él).” (Pizarnik in: Lagunas 47f)

die Worte versagen. Mit diesen gegenseitigen Verweisen von Malerei und Worten nähert sich Pizarnik der Auffassung des “poème-objet” der Surrealisten, wie es Breton in seinem Essay *Le Surréalisme et la Peinture* ausführt: “Le poème-objet est une composition qui tend à combiner les ressources de la poésie et de la plastique et à spéculer sur leur pouvoir d’exaltation réciproque.” (Breton 1979, 284)⁵⁵ Insofern erscheint die Malerei bei Pizarnik als eine Sprache, die zugleich spricht und schweigt – und damit beide Pole der Sprachauffassung Pizarniks in sich vereint. Auf die Frage, weshalb Rousseaus Gemälde *La gitana dormida* eines ihrer bevorzugten Gemälde sei, antwortete sie im Interview mit Martha Isabel Moia: “Yo quisiera llegar a escribir algo semejante a “la gitana” del Aduanero porque hay silencio y, a la vez, alusión a cosas graves y luminosas.” (Moia 30) Eines der Gedichte Pizarniks kann als Beschreibung des erwähnten Gemäldes von Rousseau gesehen werden:

34

la pequeña viajera
moría explicando su muerte
sabios animales nostálgicos
visitaban su cuerpo caliente

(*Poesía* 136)

“La pequeña viajera” und die Erwähnung der “animales” könnten darauf hinweisen, dieses Gedicht als Interpretation des im Interview genannten Gemäldes “La gitana dormida” zu lesen.

Eine explizite Beschreibung eines Gemäldes nimmt Pizarnik in einem posthum veröffentlichten Prosatext mit dem Titel “Juego Tabú” vor. In einer Fußnote verweist die Herausgeberin Ana Becciu darauf, dass dieser Titel im Manuskript zugunsten eines anderen durchgestrichen wurde: “Texto acerca de un fragmento de *Juego de niños* de Pieter Brueghel, el Viejo” (Prosa 64)⁵⁶. Diese Text gleicht zunächst einer Beschreibung des Gemäldes: “Ante todo una mancha roja, de un rojo débil pero no sombrío y ni siquiera opaco.” (ebd.) Auch in weiteren Abschnitten finden sich beschreibende Elemente: “La escena reúne cuatro personajes infantiles en un recinto diminuto delimitado por un marco oscuro.” (ebd.) Doch bilden diese Be-

⁵⁴ vgl. *Poesía* 234, 271

⁵⁵ vgl. “Para [Pizarnik], trabajar con las palabras en un poema, era trabajar como en una materia” (Pezzoni 1983, 53)

⁵⁶ Weshalb sich die Herausgeberin für den ersten, doch später durchgestrichenen Titel entschieden hat, bleibt ungeklärt.

schreibungen bei Pizarnik immer den Ausgangspunkt für eine symbolische Lesart des Gemäldes. So wird die Hütte, vor der die Kinder spielen, zum “Zentrum des Raumes”: “El corazón del espacio es, aquí, la ventana de una choza en ruinas.” (ebd.) Dies wiederum erinnert an Pizarniks Definition des Schreibens vom Übergang in einen anderen Raum: “[E]l jardín [o la escritura, I. R.] sería el lugar de la cita o, dicho con palabras de Mircea Eliada, ‘el centro del mundo’”. (Moia 29) Alle Elemente des Gemäldes scheinen auf eine zweite, unsichtbare Ebene zu verweisen. Alles wird zum Symbol. Dies gilt insbesondere für die Interpretation des Kindes, das mit einer Maske spielt:

El niño forcejea con la máscara con el visible fin de apropiarse del aspecto de un muerto o, lo que es igual, de la muerte. [...] [L]a máscara es idéntica a la del rostro de un muerto, el cual es idéntico al de una máscara. (Prosa 65f)

Das Maskierung wird bei Pizarnik zum Symbol des Todes. Im letzten Satz des Textes kann man hinter der Beschreibung dieses Kindes eine Selbstdarstellung Pizarniks vermuten: “[El niño] es una aterradora figura condenada a la soledad perpetua.” (ebd. 66) Die Autorin hatte in einem Tagebucheintrag die Einsamkeit als unabdingbaren Bestandteil ihrer Schriftstellerexistenz genannt (vgl. *Diario* 288). Wie die Worte liest Pizarnik auch Gemälde als Symbole, deren eigentlicher Sinn unsichtbar bleibt und sich erst auf einer zweiten, angedeuteten Ebene offenbart.

Der Malerei vergleichbar sind Musik bzw. Gesang bei Pizarnik Ausdrucksformen, auf die sie im Zusammenhang mit der Suche nach einer idealen Sprache verweist:

Una noche en el circo recobré un lenguaje perdido en el momento en que los jinetes con antorchas en la mano galopaban en ronda feroz sobre corceles negros. Ni en mis sueños de dicha existiría un coro de ángeles que suministre algo semejante a los sonidos calientes para mi corazón de los cascos contra las arenas. (*Poesía* 265f)

Die von Pizarnik gesuchte Sprache stellt sich hier in der Form von Tönen und Klängen dar, welche die Abstraktheit der Worte überwinden. Doch zumeist tritt diese Sprache der Musik in Pizarniks Texten als “lenguaje perdido” auf, als eine der Vergangenheit, häufig der Kindheit zugeordnete Fähigkeit: “Y lejos, en la negra arena, yace una niña densa de música ancestral. [...] La yacente anida en mí” (*Poesía* 223). Als Alter ego des lyrischen Ich birgt das “Mädchen” eine “uralte Musik”, die als jene verloren gegangene Sprache gelesen werden kann.

Nur in wenigen Momenten wird die Überwindung der Aufspaltung des lyrischen Ich beschrieben: “ella canta junto a una niña extraviada que es ella: [...] su voz corroe la distancia que se abre entre la sed y la mano que busca el vaso. Ella canta.” (*Poesía* 213) Bezeichnenderweise wird die Möglichkeit des Sprechens als “Gesang” charakterisiert. In einem posthum veröffentlichten Gedicht verweist Pizarnik auf beide Medien, die der Malerei und der Musik, zugleich:

EL OJO DE LA ALEGRÍA (UN CUADRO DE CHAGALL Y
SCHUBERT)

La muerte y la muchacha
abrazadas en el bosque
[...]
una muchacha lleva un candelabro de siete brazos
y baila detrás de los tristes músicos
que tañen violines rotos
en torno a una mujer verde abrazada a un unicornio y a una mujer
[azul abrazada a un gallo

(*Poesía* 423)⁵⁷

Mit dem Verweis auf das Gemälde Chagalls und Schuberts Streichquartett “Der Tod und das Mädchen” öffnet Pizarnik ihren Text für die Sprache der Malerei und der Musik⁵⁸.

3.2. Pizarniks Texte: Arbeit an der Sprache

Die Auseinandersetzung mit der Sprache findet in den Texten Pizarniks nicht nur auf der Ebene der expliziten Thematisierung statt. Sie zeigt sich ebenso in der Form ihrer Texte und der Wahl bestimmter rhetorischer Mittel. Zwischen der im vorangegangenen Kapitel dargelegten Thematisierung des Schreibens und der Sprache (wie der Rolle des Schweigens und der Malerei) und der stilistischen Gestaltung der Texte lassen sich zahlreiche Parallelen zeigen: “La incesante búsqueda del lenguaje en Pizarnik se vuelve palpable como proyecto estético” (Mizraje 282). Diese Überein-

⁵⁷ Auch im folgenden Vers werden Musik und Malerei miteinander verbunden: “cántame una canción [...], una canción como un dibujo” (*Poesía* 258).

⁵⁸ Auch Vanessa Ragone und Mariela Yeregui, die Regisseurinnen des Kurzfilms *Vértigos o contemplación de algo que cae*. (*Un film sobre la poesía de Alejandra Pizarnik*), verweisen auf die klangliche Qualität und die Bildhaftigkeit der Texte Pizarniks: “[Pizarnik] nos remitió a algo visual y sonoro. Al leerla, veíamos imágenes a partir de su poesía.” (Baron Supervielle 1993, 3)

stimmung bzw. Untrennbarkeit von Inhalt und Form wird von Pizarnik selbst benannt:

“Casa de la mente”

la casa de la mente
reconstruida letra por letra
palabra por palabra
en mi doble figura de papel

atraviesa el mar de tinta
para dar una nueva forma
a un nuevo sentimiento

(*Poesía* 355)

Einem Spiegelbild gleich soll im Schreiben die eigene Psyche “Wort für Wort” abgebildet werden. Dabei stellt Pizarnik explizit die Frage nach der “neuen Form”, die dieser inneren Welt entsprechen würde: “Una escritura [...] que revela imágenes originarias de las sombras interiores más lejanas y desconocidas e insospechadas.” (*Prosa* 304f) Bereits in einem frühen Tagebucheintrag findet sich die Forderung der Suche nach “unverbrauchten” Bildern:

Hay mucho más convencionalismo en nombrar las cosas con palabras avejentadas que hacerlo con palabras que nos surgen de algún lado, como pájaros que huyen de nuestro interior [...]. (*Diarios* 53)

Pizarnik wendet sich gegen eine überkommene Sprache. Ihrer Sprachauffassung entsprechend können die Worte bzw. Bilder nicht mehr selbstverständlich verwendet werden. Pizarniks Poetik bedeutet ein ständiges Schreiben an der Grenze der Sprache, an der Grenze des Nicht-Sagbaren: “una poética de lo no dicho, de lo sólo insinuado” (Lagmanovich 888). Diese Poetik der Andeutung, die die Aufmerksamkeit auf die Sprache selbst lenkt und über die Grenze der Worte hinaus verweist, wird neben der expliziten Thematisierung auch durch die Wahl bestimmter rhetorischer Figuren vermittelt.

3.2.1. Lyrik

Pizarnik arbeitet in vielen Texten mit phonetischen Assoziationen:

Días en que una palabra lejana se apodera de mí. Voy por esos días sonámbula y transparente. La hermosa automática se canta, se encanta, se cuenta casos y cosas [...]. (*Poesía* 119)

Das lyrische Ich wird hier zu einer der Sprache bzw. phonetischen Assoziationen gehorchenden "Automatin", wie es sich in den Alliterationen "se canta, se encanta, se cuenta casos y cosas" zeigt⁵⁹. Stellt das lyrische Ich im ersten Satz explizit die Macht der Sprache dar, so wird diese mit dem Wechsel der Perspektive im dritten Satz im Text selbst vorgeführt. Doch findet in Pizarniks Texten die Auseinandersetzung mit der Sprache auch, wenn nicht vor allem auf der Wort- und Satzebene statt.

Zunächst fällt auf, dass die Lyrik Pizarniks durch die Verwendung zahlreicher Metaphern geprägt ist. Fordert die Autorin eine ganz eigene, durch keine Konvention abgenutzte Sprache, so offenbart sich dies auch in der Wahl der Metaphern:

La poesía moderna es siempre difícil porque cada poeta forja sus símbolos en la soledad. Con sensibilidad, y sobre todo cultura, los contemporáneos de Dante comprendían sus símbolos, que eran comunes a todos, compartidos por todos: el lector moderno, en cambio, está tan solo como su poeta coetáneo. (*Prosa* 299)

Eine von Autoren und Lesern geteilte Symbolwelt, die in früheren Jahrhunderten auf der Mythologie der Antike und der jüdisch-christlichen Tradition gründete, sei in der modernen Lyrik verloren gegangen. Der Suche nach einer eigenen Sprache korrespondiert die Einsamkeit des Autors, da ja gerade in der Konventionalität der Bilder auch ihre Verständlichkeit begründet lag. So mag Pizarniks Sprache ein Versuch sein, ihrer psychischen Welt zu entsprechen, doch nur um den Preis der Nichtkommunizierbarkeit der Erfahrung. Authentizität und Verständlichkeit scheinen einander geradezu auszuschließen. Die Begegnung von Autor und Leser wird nahezu unmöglich, ist doch die Grundbedingung des Verständnisses, ein gemeinsamer Bezugsrahmen, nicht mehr gegeben.

Dennoch überrascht angesichts der hier beklagten Einsamkeit die relativ große Anzahl an Metaphern in den Texten Pizarniks, welche durchaus im Kontext der jüdisch-christlichen Symbolik stehen. So kehrt das Bild des "jardín" immer wieder⁶⁰.

⁵⁹ vgl. "La verdad de esta vieja pared // [...] estoy muriendo / es muro es mero muro es mudo mira muere" (*Poesía* 194)

⁶⁰ vgl. *Poesía* 81, 197, 229, 234, 252, 254, 266, 271, 319, 401, 403, 414, 431ff

Pizarnik zitiert sich gleichermaßen selbst: “[Pizarnik] uses keywords that connect her earliest poems with the very last ones” (Bassnett 1990, 39). Dabei wird das Symbol “jardín” im Sinne der Tradition verwendet; das *Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst* erklärt das Symbol des Gartens folgendermaßen: “Das Paradies ist ein Garten, der Garten das Symbol des Paradieses.” (Heinz-Mohr 73) Auch bei Pizarnik meint “jardín” einen mythischen Raum, der dem lyrischen Ich auf immer verschlossen ist. Doch selbst wenn die Metaphern ohne den Hintergrund der jüdisch-christlichen Tradition nicht denkbar sind, so beziehen sie sich nicht mehr auf diese, sondern auf die psychische Innenwelt der Autorin:

¿y qué busco?
no el nombre de la deidad
no el nombre de los nombres
sino los nombres precisos y preciosos
de mis deseos ocultos

(*Poesía* 431)

In diesen Versen ist nicht mehr der Gottesname, sondern die exakte Bezeichnung der eigenen “verborgenen Wünsche” das Ziel des Schreibens. Diese Interpretation wird durch die Texte selbst nahe gelegt, indem “jardín” bzw. das verwandte Symbol “bosque” explizit auf das lyrische Ich selbst bezogen werden:

ebria del silencio
de los jardines abandonados
mi memoria se abre y se cierra
como una puerta al viento

(*Poesía* 319)

In diesem Gedicht wird “jardín” zur Metapher der Erinnerung des lyrischen Ich. Ebenso wird das Bild des zerstörten “jardín/bosque” zum Bild der Zerstörung des Sprechers des Gedichts: “el bosque hecho cenizas [...] Grietas y agujeros en mi persona escapada de un incendio” (*Poesía* 250f)⁶¹. Das Symbol “jardín” versinnbildlicht somit die Bedrohung der Identität des lyrischen Ich und seiner Sprache⁶². Doch sucht Pizarnik gerade im Schreiben einen anderen mythischen Raum: “[E]n oposición al

⁶¹ Auch im Falle anderer Symbole werden diese explizit auf die Beschreibung eines psychischen Innenraumes bezogen: “y desaparezco para reaparecer en el mar / donde un gran barco me esperaría” (*Poesía* 40) und “Barcos sobre el agua natal.” (*Poesía* 231)

⁶² Insofern verwendet Pizarnik Symbole im Sinne der Definition Erich Fromms: “Die Symbolsprache ist die Sprache, in der wir innere Erfahrungen so zum Ausdruck bringen, als ob es sich dabei um Sin-

sentimiento del exilio [...] está el poema – tierra prometida.” (*Prosa* 299) Dieser Raum – “la tierra prometida” – soll mit den Worten erschaffen werden: “Alguna frase solamente mía [...] en la que me exista. [...] Sólo la decisión de ser dios” (*Poesía* 88). Die traditionellen Metaphern existieren in der Lyrik Pizarniks als eine Bedeutungsschicht, durch die der Leser in die innere Welt des lyrischen Ich taucht.

Nicht nur die Verwendung der Sprache ist durch Selbstreflexivität gekennzeichnet, auch die Metaphern Pizarniks beziehen sich auf die Sprache selbst. So kann das Symbol “jardín” als Symbol der Sprache gelesen werden:

como si todo te anunciase el poema
(aquel que nunca escribirás porque es un jardín inaccesible

-sólo vine a ver el jardín)

(*Poesía* 431)

Die Sprache selbst bzw. “das Gedicht” werden als “jardín” bezeichnet, sie erscheinen als das unerreichbare Paradies. Pizarnik spielt mit der Mehrdeutigkeit der Symbole: “Toda la noche escribo. Palabra por palabra escribo la noche.” (*Poesía* 215) Stellt “la noche” zunächst eine Bestimmung der Zeit dar, so wird es im zweiten Satz zum Objekt des Verbs “escribir” und damit zur Metapher der Psyche des lyrischen Ich.

Auch dem Symbol des Spiegels eignet diese doppelte Interpretationsmöglichkeit. Ist es zunächst ein Symbol der Selbsterkenntnis, so kann es zugleich als Bild des Schreibens selbst gesehen werden:

más allá de cualquier zona prohibida
hay un espejo para nuestra triste transparencia

(*Poesía* 139)

“Espejo” bezeichnet sowohl die Möglichkeit der Selbsterkenntnis allgemein als auch die Selbsterkenntnis mittels der Sprache. Doch wird mit den Worten “nuestra triste transparencia” diese Möglichkeit von vornherein negiert: “[Las] palabras [eran] invisibles: no la reflejaban” (*Malpartida* 40). Der Spiegel der Worte ist zersprungen, das Selbstbildnis bzw. die Sprache fragmentiert: “¿A dónde la conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado.” (*Poesía* 265) Das Schreiben führt hinter den Spiegel in das Reich des Todes:

neswahrnehmungen handelte [...]. Die Symbolsprache ist eine Sprache, in der die Außenwelt ein Symbol der Innenwelt [...] ist.” (Fromm 18)

y alguien entra en la muerte
con los ojos abiertos
como Alicia en el país de lo ya visto

(*Poesía* 176)

Pizarnik zitiert hier Lewis Carroll⁶³, doch kann man dieses Gedicht auch als eine Anspielung auf den Mythos des Orpheus lesen, begibt sich auch dieser auf eine Reise in die Unterwelt. Bezeichnenderweise lässt Jean Cocteau in seiner Verfilmung des Mythos (*Orphée*, 1949) den Protagonisten durch einen Spiegel ins Reich der Toten gelangen. Für Pizarnik jedoch ist es die Sprache selbst, die sich als zerstörerisch erweist – was Pizarnik in einer Personifizierung der Worte explizit benennt: “Ellas las palabras me están matando” (Prosa 52)⁶⁴.

Jedoch lassen sich keineswegs alle Metaphern Pizarniks restlos auflösen. Zwar verwendet sie in erster Linie Metaphern, die auf eine lange Tradition verweisen, doch “fehlt” die Bezugsebene, das konkrete Ereignis, das sie erklärbar machte⁶⁵. Wie Träume wirken die Texte Pizarniks, zu denen der Schlüssel abhanden gekommen ist – so wie Pizarnik es selbst beschrieben hatte: “cada poeta forja sus símbolos en la soledad” (Prosa 299).

Die Nicht-Auflösbarkeit der Metaphern liegt auch in ihrem Symbolcharakter begründet. Im Unterschied zur Metapher beschränkt sich der Begriff des Symbols nicht auf Zeichen der Sprache, sondern verweist in der bildenden Kunst zunächst auf ein Bild, eine gegenständliche Darstellung. Das Wesen des Symbols besteht “in seinem Sinnbildcharakter, d.h. daß durch die äußere Gestalt die unsichtbare Idee ins Bewußtsein gerufen wird” (Lurker VIII). Die Metapher hingegen ist eine Figur der Rhetorik. Insofern impliziert die Verwendung von Symbolen in der Lyrik Pizarniks immer schon eine Übersetzung – die eines komplexen Bildes in Sprache. Die Deutung der symbolhaften Metaphern der Sprache Pizarniks ist nicht bruchlos möglich:

⁶³ Lewis Carroll: *Through the looking-glass*

⁶⁴ Ebenso kann die Metapher des Schattens doppelt gelesen werden – in Bezug auf das lyrische Ich und auf die Sprache selbst: “cuídate de la silenciosa en el desierto / [...] y de la sombra en su sombra” (*Poesía* 105). Hier wird mit dem Symbol des Schattens offenbar auf das lyrische Ich verwiesen. Doch verbindet man diese Verse mit denen des folgenden Gedichts, scheinen, parallel zum lyrischen Ich, auch die Worte immer einen Schatten, d.h. keine eindeutige Bedeutung, zu besitzen: “cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa” (*Poesía* 283). Diese Lesart der Schattens als Symbol der Worte selbst wird auch durch die Formulierungen “significaciones sombrías” (*Poesía* 184) und “Nombres que vienen, sombras con máscaras.” (*Poesía* 235) nahe gelegt.

⁶⁵ u.a. “noche”, “bosque”, “río”, “espejo”, “piedra”, “sombra”. Da Pizarnik selbst darauf verweist, dass die Metaphern bzw. Symbole in ihren Texten der Beschreibung psychischer Erfahrungen dienen, könnte eventuell eine psychoanalytische Interpretation ihres Werkes zu weiteren Ergebnissen führen.

Bei der Erklärung des Symbolischen, bei der Übertragung in die Sprache der Begriffe, bleibt immer ein unübersetzbarer Rest. Gerade weil das Symbol auf das Unsichtbare und Unbegreifbare weist und es repräsentiert, lässt es sich nicht mit unserer ratio begreifen. [...] Das Symbol ist immer ein Extrakt, ein Auszug aus der Fülle von Einzelgedanken; es fasst ganze Gedankenreihen in eine sonst unerreichte bildhafte Kürze zusammen. (Lurker 666)

So dienen bei Pizarnik Metaphern, die der sinnlich fassbaren Welt der Naturerscheinungen entstammen, der Veranschaulichung psychischer Vorgänge. Doch diese Metaphern sind symbolischen Charakters, wodurch sehr komplexe Bilder entstehen. Pizarnik arbeitet mit "sehr einfachen Wörtern" – "palabras muy simples pero de un gran peso expresivo" (Piña 1999, 133). Die Metaphern Pizarniks entsprechen ihrer Sprachauffassung: Da, wo sie immer wieder die Grenze des mit der Sprache Sagbaren betont, können die Symbole auf komplexe Assoziationsreihen verweisen. Die Symbole Pizarniks werden nur selten durch Adjektive näher bestimmt, so dass sie in ihrer ganzen Vieldeutigkeit bestehen bleiben: "imágenes cargadas de sugestión y de ambigüedad" (Haydu 67). So kann das bei Pizarnik verwendete Symbol "río" sowohl Fruchtbarkeit als auch Vergänglichkeit bedeuten: "De un lado simboliza la fertilidad [...]; de otro, el transcurso irreversible y, en consecuencia, el abandono y el olvido." (Cirlot 391) Eine ebensolche Ambiguität wohnt dem Symbol des Schattens inne:

Als dunkler Bruder des Lichts weist der Schatten auf die andere, bedrohliche Seite des Seins [...]. Eine andere Vorstellung erblickt im Schatten den Gegensatz zur sengenden Hitze, und damit wird er zu einem Symbol des Schutzes. (Lurker 178)

Schatten sind nicht bloß "Anzeichen von abgeschirmtem Licht [...]. Sie sind geheimnisvolle Doppelgänger des Menschen." (Riemann 186) Mit diesen Metaphern wird der endgültige Sinn der Gedichte offen gelassen, der Beschreibung Pizarniks entsprechend: "Siento que los signos, las palabras, insinúan, hacen alusión." (Moia 30)

Die Bildhaftigkeit der Texte Pizarniks wird auch durch die Verwendung zahlreicher Synästhesien hervorgerufen, die die Wahrnehmung der Sprache bzw. Stimme mit Farben verbinden: "Escucho grises, densas voces" (*Poesía* 220)⁶⁶. Ebenso fasst der folgende Vers den Zusammenhang von Sprache und Musik in einer Synästhesie: "La luz del lenguaje me cubre como una música" (*Poesía* 284).

Auf der Satzebene findet sich die Poetik der Andeutung in zahlreichen Ellipsen wieder. Sind die Metaphern Ausgangspunkte vielfältiger Assoziationen, so bilden die

⁶⁶ vgl. "Te atraviesan con graznidos. [...] Colores enemigos se unen en la tragedia." (*Poesía* 217)

Ellipsen das nicht in grammatisch vollständige Sätze Fassbare der Erfahrung ab: “¿Cómo han de poder mis gritos determinar una sintaxis? Todo se articula en el cuerpo cuando el cuerpo dice la fuerza inadjetivable de los deseos primitivos.” (*Prosa* 70) Die Form der Texte selbst soll der Erfahrung entsprechen: “La soledad sería esta melodía rota de mis frases.” (*Poesía* 271) Die “Einsamkeit”, der zunehmende Verlust der Selbstverständlichkeit der Sprache, zeigt sich in der “Melodie der Sätze” – den Ellipsen und Fragmenten. Manche Sätze bestehen nur aus einem einzigen Wort: “Oscuro. Silencio.” (*Poesía* 203) Unvermittelt gehen die Sätze ins Schweigen über, wird in diesen Satzfragmenten die Sprachlosigkeit des lyrischen Ich ausgedrückt: “pero la muerte pero la vida / pero nada nada nada” (*Poesía* 62). An die Stelle des “vernünftigen” Sprechens scheint ein Stottern zu treten⁶⁷. In einer Vielzahl von Versen “fehlen” Prädikat und Artikel:

EN UN LUGAR PARA HUIRSE

Espacio. Gran espera.
Nadie viene. Esta sombra.
[...]
Espacio. Silencio ardiente.

(*Poesía* 184)

Durch die fehlenden Verben gewinnt dieses Gedicht an Unmittelbarkeit. An keine Zeitform gebunden, scheint sich seine “Handlung” in der absoluten Gegenwart zu ereignen und der Leser dem Moment der Entstehung des Gedichts beizuwohnen. Doch die Bedeutung der Sätze bleibt offen, sie verweisen auf das Nicht-Sagbare, auf das “brennende Schweigen”. In anderen Gedichten sieht sich der Leser geradezu aufgefordert, die unvollständigen Sätze selbst zu ergänzen:

por un minuto de vida breve
[...]
por un minuto de ver
en el cerebro flores pequeñas
danzando como palabras en la boca de un mudo

(*Poesía* 107)

Die präpositionale Ergänzung (“por...”) steht ohne das dazugehörige Subjekt und Prädikat; diese Leerstelle muss vom Leser ausgefüllt werden. Dasselbe geschieht in Versen, denen ein Teilsatz “fehlt”:

⁶⁷ vgl. *Poesía* 55

cuando vea los ojos
que tengo en los míos tatuados

(*Poesía* 121)

War im vorangegangenen Gedicht nur noch die präpositionale Ergänzung vorhanden, fehlt hier der Hauptsatz, so als wären von einem einst vollständigen Text nurmehr Fragmente geblieben.

Weitere Ellipsen können als semantische Unbestimmtheit beschrieben werden. So besteht das zweite Gedicht aus *Arbol de Diana* aus folgendem Satz:

Éstas son las versiones que nos propone:
un agujero, una pared que tiembla...

(*Poesía* 104)

Das Subjekt des Satzes wird zwar grammatisch markiert, doch semantisch bleibt es unbestimmt. Dieser Satz scheint Bezug zu nehmen auf einen vorangegangenen Satz, der jedoch verloren ging. Die "normale" Thema-Rhema-Struktur eines Textes wird aufgelöst.

Die rhetorischen Verfahren der Andeutungen summieren sich. Zu den symbolartigen Metaphern treten oftmals Ellipsen, was den Texten Pizarniks einen semantisch offenen Charakter verleiht. Ein weiteres Beispiel dieser Unbestimmtheit ist die Verwendung von Demonstrativ- bzw. Possessivpronomen, deren Bezugspunkt fehlt: "Sus ojos eran la entrada del tempo, para mí, que soy errante" (*Poesía* 264). Das Possessivpronomen "sus" entbehrt jeder genaueren Bestimmung, so dass der Leser diese Leerstelle füllen muss⁶⁸.

Auch die Titel der Gedichte Pizarniks lassen keine konkreten Rückschlüsse auf ihren Inhalt zu⁶⁹. Es bleibt zumeist bei vieldeutigen Anspielungen.

Die Verwendung der Ellipsen korrespondiert mit der Bedeutung des Schweigens in der Poetik Pizarniks. Einerseits zeigen sie die Unmöglichkeit des "normalen" Sprechens. Andererseits eröffnen sie semantische Freiräume – die Ellipsen bzw. das Schweigen sollen andeuten, was die Worte nicht zu sagen vermögen:

⁶⁸ vgl. "Estos huesos brillando en la noche, / estas palabras como piedras preciosas [...] este verde muy amado, / este lila caliente, / este corazón sólo misterioso." (*Poesía* 111) Es bleibt offen, worauf sich die Demonstrativpronomen konkret beziehen, auch hier scheint der vorangegangene Satz verloren.

⁶⁹ Einige Gedichte tragen keinen Titel bzw. sind "einfach" nummeriert, wie in *Arbol de Diana*.

TÊTE DE JEUNE FILLE (ODILON REDON)

de música la lluvia
de silencio los años
que pasan una noche
mi cuerpo nunca más
podrá recordarse.

(*Poesía* 228)

Durch das Nichtvorhandensein von Verben und Interpunktion scheinen diese Verse ins Schweigen überzugehen. Mit den Ellipsen entstehen semantische Leerstellen, die mehrere Interpretationen der Texte erlauben. Wird nur der Vers “de silencio los años” gelesen, so hat das Schweigen die Bedeutung des Nicht-Sprechens, des Vergessens. Im Zusammenhang mit dem vorhergehenden Vers jedoch erscheint das Schweigen als “música”. Diese ersten beiden Verse können auf verschiedene Art gelesen werden: “de silencio” kann sich sowohl auf “los años” als auch auf “la lluvia” beziehen. Musik und Schweigen schließen einander nicht aus, sondern gehen ineinander über.

Das lyrische Ich Pizarniks “erschreibt” sich eine eigene Sprache und Identität. Diese gegenseitige Bedingtheit von Sprache und Subjekt findet sich in der Form der Gedichte wieder: “Las palabras caen como el agua yo caigo.” (*Poesía* 285) Worte und lyrisches Ich werden durch denselben Bezugspunkt – “como el agua” – ineingesetzt; “yo” und “las palabras” erscheinen als synonym, womit die Bewegung des Fließens nachvollzogen wird.

Das Subjekt der Texte Pizarniks büßt zusehends seine Identität ein. Dies spiegelt sich auch in den Texten wieder, deren Zentrum ebenso verloren geht wie das des lyrischen Ich:

La desesperanza de poder algún día encontrar aquel lugar donde exista un lenguaje que nombre las cosas por su nombre hace aparecer, en su poesía, cada día un sujeto más fragmentado. (Bordeu 54)

Die Texte lösen den explizit beklagten Verlust der Identität ein, indem die Instanz des Sprechers in einem Wechsel der Perspektiven zerfällt: “[Y]a no es el Yo que habla pues se ha transformado en la morada de un lenguaje que lo disuelve para hacerlo estallar en un Otro” (Evangelista 48).

Zunächst findet in den Gedichten eine Verdoppelung des lyrischen Ich statt. Dies geschieht zum einen in Versen, die Selbstgesprächen des lyrischen Ich ähneln:

esta lúgubre manía de vivir
[...]
te arrastra alejandra no lo niegues.

(*Poesía* 53)

Das Sprechen in der zweiten Person hat eine Selbst-Distanzierung des lyrischen Ich zur Folge. Es tritt sich gegenüber, dem Betrachten eines Spiegelbildes vergleichbar. Zum anderen wird diese Distanz durch die Verwendung der dritten Person Singular erreicht: “la muchacha vuelve a escalar el viento” (*Poesía* 49) bzw. “Ella se desnuda en el paraíso / de su memoria” (*Poesía* 108). Der Sprecher/die Sprecherin des Gedichts und das Objekt seiner/ihrer Rede fallen zusammen und erscheinen zugleich als getrennt. Da die Perspektive der zweiten oder dritten Person durchgängig beibehalten wird, kann in diesen Gedichten jedoch nur von einer Distanzierung, und noch keiner Aufspaltung des lyrischen Ich die Rede sein. In der Lyrik Pizarniks lässt sich jedoch auch eine Selbstverdoppelung beobachten, in der die Möglichkeit eines Zusammenfalls des lyrischen Ich mit dem Objekt seiner Rede nicht mehr gegeben ist: “Yo estaba desnuda y llevaba un sombrero con flores y arrastraba a mi cadáver también desnudo y con un sombrero de hojas secas.” (*Poesía* 227) Das lyrische Ich teilt sich in ein lebendes und ein schon totes Ich. Es spricht zwar in der ersten Person Singular, doch ist dieses Ich gespalten – eine Lesart, die im Spanischen auch dadurch nahe gelegt wird, dass im Imperfekt die erste und dritte Person Singular einander entsprechen. Mit der Verwendung des Verbs im Imperfekt bleibt offen, ob in der ersten oder dritten Person gesprochen wird. In anderen Gedichten verläuft die Spaltung zwischen “Ich” und “alguien” – dem lyrischen Ich und einem bedrohlichen unbekanntem Bestandteil seiner Persönlichkeit:

Miedo de ser dos
camino del espejo:
alguien en mí dormido
me come y me bebe.

(*Poesía* 116)

Hier wechselt das lyrische Ich von der ersten in die dritte Person; das Schreiben, als dessen Metapher das Betrachten des eigenen Spiegelbildes erschien, führt in die Selbstentfremdung⁷⁰.

Vor allem in den späteren Prosagedichten Pizarniks zerfällt die Instanz des lyrischen Ich in mehrere Stimmen:

La noche, de nuevo la noche, la magistral sapiencia de lo oscuro, el cálido roce de la muerte, un instante de éxtasis para mí, heredera de todo jardín prohibido.

Pasos y voces del lado sombrío del jardín. Risas en el interior de las paredes. No vayas a creer que están vivos. [...]

Caen niñas de papel de variados colores. ¿Hablan los colores? ¿Hablan las imágenes de papel?

(*Poesía* 269)

Zunächst tritt das lyrische Ich in der ersten Person Singular auf, um im zweiten Fragment des Gedichts in die zweite Person zu wechseln. Im dritten Fragment spricht das lyrische Ich in der dritten Person von sich selbst, können doch “die Mädchen” als sein Alter ego gelesen werden. Es treten zwar mehrere Sprecher auf, doch handelt es sich paradoxerweise um die Stimmen ein und desselben lyrischen Ich: “Este diálogo tiene lugar entre el Yo y la Otra, las voces escindidas del sujeto poético.” (Evangelista 50) Pizarnik verlegt in die Form des Gedichts, was sie auch explizit benannt hatte: “No puedo hablar con mi voz sino con mis voces.” (*Poesía* 266) Das Zentrum des Satzes geht ebenso verloren wie das Zentrum des Subjekts⁷¹: “un diálogo que desfonda el lugar mismo desde donde se habla.” (Piña 1999, 130)

Bisweilen lässt sich der Sprecher eines Textes gar nicht mehr bestimmen:

LA VERDAD DE ESTA VIEJA PARED

que es frío que también se mueve
llama jadea grazna es halo es hielo
[...]
es verde estoy muriendo
es muro es mero muro es mudo mira muere

(*Poesía* 194)

⁷⁰ In weiteren Gedichten wird dieser Doppelgänger als “bestia” und “furia” bezeichnet: “Pero hay algo que rompe la piel, / una ciega furia / que corre por mis venas” (*Poesía* 57); “¿Qué bestia caída de pasmo / se arrastra por mi sangre?” (*Poesía* 87)

⁷¹ Betrachtet man diese Prosagedichte vor dem Hintergrund der Erzähltheorie Genettes, so würde sich der verwirrende Fall eines zugleich hetero- und homodiegetischen Erzählers ergeben.

Scheint dieses Gedicht zunächst – in der dritten Person – die Beobachtungen des lyrischen Ich wiederzugeben, so wird diese Perspektive mit dem Vers “es verde estoy muriendo” durchbrochen. Der Leser wird im Ungewissen gelassen in Bezug auf die Fragen “¿Quién muere?” bzw. “¿Quién mira?” Es bleibt offen, ob sich die phonetischen bzw. semantischen Assoziationen auf die Beobachtungen des lyrischen Ich beziehen oder ob das lyrische Ich selbst Objekt der Beobachtungen wird.

Vielen der Texte Pizarniks eignet ein Fragmentcharakter. Sie wirken wie Teile eines nicht mehr zu vervollständigenden Puzzles, wie ein zerbrochenes Spiegelbild. Immer kürzer werden die Gedichte der ersten drei Gedichtbände, immer größer der weiße Raum des Schweigens: “Cada día son más breves mis poemas: pequeños fuegos para quien anduvo perdido en lo extraño.” (*Obras completas* 367) Häufig entbehren die Gedichte jeder Interpunktion und Großschreibung der Satzanfänge:

extraña que fui
cuando vecina de lejanas luces
atesoraba palabras muy puras
para crear nuevos silencios

(*Poesía* 175)

Weder durch Interpunktion noch durch Großschreibung von der weißen Fläche des Papiers getrennt, gehen die Verse ins Schweigen über, und das Schweigen bricht in den Raum der Wörter ein: “[E]l gran silencio en blanco que ocupa casi toda la página es un gran silencio representado visualmente.” (Haydu 40)

Doch auch die späteren Prosagedichte gleichen oftmals Fragmenten⁷². Selbst der Titel eines Gedichts in *Extracción de la piedra de locura* lautet “Fragmentos para dominar el silencio” (*Poesía* 233). Wie Teile einer Collage, die kein zusammenhängendes Bild mehr ergeben wirken diese Gedichte, die eher einem kubistischen Gemälde verwandt sind in der Gleichzeitigkeit verschiedener Perspektiven.

Auch in der Wahl weiterer rhetorischer Mittel lässt sich die große Bedeutung des Themas der Sprache beobachten. Wurde der Prozess des Schreibens explizit als Schreiben des Körpers und umgekehrt das Gedicht selbst als Körper dargestellt, so treten die Wörter in Personifizierungen auf:

⁷² vgl. *Poesía* 264ff

Una tribu de palabras mutiladas
busca asilo en im garganta

(*Poesía* 77)⁷³

In weiteren Gedichten werden die Wörter mit einem Toten verglichen: “Hay palabras con manos; apenas escritas, me buscan el corazón. [...] Hay palabras parecidas a ciertos muertos.” (*Poesía* 361) Ebenso erscheint der Eigenname in einer Personifizierung: “contemplar a cada uno de mis nombres / ahorcados en la nada” (*Poesía* 92). Hiermit wird der Verlust der Sprache veranschaulicht: “un universo vacío de objetos y poblado de palabras, de signos ahogados en la ausencia de referentes” (Cámara 588). Da jedoch Pizarnik die Sprache als einen lebendigen Körper versteht, bleibt zu fragen, ob die Personifizierungen nicht zum Teil wörtlich gelesen werden können. In der Tat gleicht die Sprache bei Pizarnik einem lebendigen Wesen: “Yo presentía una escritura total. El animal palpitaba en mis brazos con rumores de órganos vivos, calor, corazón, respiración” (*Poesía* 253).

Auch die Bedeutungsschöpfungen Pizarniks stehen in Zusammenhang mit der Sprache:

alguna frase solamente mía
[...]
en la que me reconozca,
en la que me exista.

(*Poesía* 88)

Das normalerweise intransitive Verb “existir” wird hier in der transitiven Bedeutung verwendet: Die Existenz des lyrischen Ich beginnt erst mit der Sprache. Doch wird zugleich die vernichtende Macht der Wörter auf diese Weise dargestellt: “Figuras y silencios // [...] Me quieren anochecer, me van a morir.” (*Poesía* 222) Auch “anochecer” und “morir” erhalten eine neue transitive Bedeutung, die sich auf die Sprache selbst bezieht.

Ebenfalls wird mit folgendem Paradoxon die Bedeutung der Sprache unterstrichen: “ella tiene miedo de no saber nombrar / lo que no existe” (*Poesía* 108). In Pizarniks Poetik nimmt die Existenz erst mit der Sprache ihren Anfang; das Nicht-Benannte bleibt nicht nur unfassbar, es existiert nicht.

⁷³ vgl. *Poesía* 85, 140, 307

3.2.2. Prosa und Theater

Fast alle Prosatexte Piarniks wurden posthum veröffentlicht. Auch ihr einziges Theaterstück *Los perturbados entre lilas* erschien erst nach ihrem Tod. Diese Texte sind von ganz anderem Charakter als die zu Lebzeiten erschienene Lyrik:

Pizarnik's literary production has at least two aspects: a public one, which consists of the seven poetry books she published during her lifetime, and a private one that is known through the posthumous edition of the *Textos de sombra* [...]. (Altamiranda 327)

Zwar kreisen auch die posthum veröffentlichten Prosatexte um die Problematik der Sprache und der Identität; doch wo die Lyrik einen pathetischen Ton anschlägt und das "español literario" (*Diarios* 331) verwendet, sind die Prosatexte und auch das Theaterstück von dadaistischem Humor geprägt:

Alejandra cultivó en secreto una escritura que sólo se conoció post-mortem en una lengua agresiva, sarcástica y obscena: atributos sólo permitidos públicamente a la voz masculina. (Muschiatti 1995b, 227)

Zahlreiche Wortspiele, Freudsche Versprecher und (sexuelle) Anspielungen strukturieren die Texte. Auch die argentinische Variante des Spanischen, Tangotexte und das Lunfardo finden Verwendung. Dies soll am Beispiel des Prosatextes "La Bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa" erläutert werden. Bereits der Titel dieses aus zwanzig kurzen Kapiteln bestehenden Prosastückes enthält ein Sprachspiel: "Bucanera de Pernambuco" – solcherart Assoziationen prägen den gesamten Text, der als "dadaistisch-surrealistische Prosa" beschrieben werden kann:

EL PERIPLO DE PERICLES A PAPUASIA
O
EL PREBISTERIO NO HA PERDIDO NADA
DE SU ENCANTO NI EL JARDIN DE SU ESPLANDOR

I

- ¿Para quién es esta patita? –dijo la Coja Ensimismada.
- Para el doctor Bernard Shaw, mi pedicuro –dijo el famoso loro Pericles.
- No digas loradas – dijo la pavada para una infanta enjuta.
- O.K. La patita es para Pantoja –dijo quien vale un Peruquito.
- ¡Patoja! ¡Qué nombre! –cojió con envidia la Ensimiscoja.

- Anoche reí con un amigo reidor, el genial Bustos Domecq. La risante empezó cuando me(nos) acordé(mos) del título con que tradu(lueñe) al esp(uto) un liebrejo del inexista(eta) Apestolio France. Me(o) refier(x) a “El figón de la reina Pantoja” –dijo el polígrafo calígrafo doctor Flor de Edipo Chú.
- Si por lo menos me llamara Mecq la risanta –jo con envidia la Coja.
- Pero Pérez –dijo el calígrafo.
- Para Pérez, para Pekín, para pekineses, para Pinkerton, para Pizarnik –dijo el pizarevitch Alexander Pericoff.

(Obras completas 297)

Hatte Pizarnik in ihren essayistischen Texten und der Lyrik immer wieder die Macht der Sprache gegenüber dem lyrischen Ich betont, so wird hier der Inhalt nicht vom “Erzähler”, sondern von der Sprache selbst, das heißt den phonetischen und semantischen Assoziationen, vorgegeben: “[L]os textos en prosa publicados póstumamente son ejemplificadores de la transgresión del orden del significante, a través del juego con la sustancia fónica” (Piña 1990, 31). Ist die Lyrik Pizarniks immer von der Suche nach dem wahren Wort geprägt, was zu sehr dichten Texten führte, so wird hier der Sprache selbst “freier Lauf” gelassen. Neben den Nobelpreisträgern George Bernard Shaw und Anatole France tauchen Perikles, H. Bustos Domecq (Pseudonym von Adolfo Bioy Casares und Jorge Luis Borges), Allan Pinkerton und – über die Assoziation “Edipo” – Sigmund Freud auf. Auch eine Komposition Maurice Ravels – “Pavana para una infanta difunta” – wird, in veränderter Form, zitiert (“pavana” wird bei Pizarnik zu “pavada”, das wiederum durch “loradas” ersetzt bzw. verschoben wurde, während “difunta” als “enjuta” erscheint). Vor bekannten Vertretern der westlichen Kultur wird nicht halt gemacht, sie werden, respektlos, dem Spiel der Assoziationen unterzogen: “[D]etrás de toda palabra, en sus intersticios, en su configuración misma, está el deseo, la sexualidad, lo obsceno” (Piña 1990, 36). Hatte Pizarnik vom “Körper des Gedichts” und vom Schreiben als einem körperlichen Prozess gesprochen, so führt sie dies – auf dadaistisch-surrealistische Weise – in den Prosatexten vor: “¿[Q]ué dicen los textos de ‘La bucanera...? Dicen sexo, sexo omnipresente y obsesivamente nombrado.” (ebd. 35) Nach den mehr oder weniger direkten Anspielungen des obigen Ausschnittes wird dies vor allem im folgenden Kapitel aus “La bucanera” deutlich:

EL GRAN AFINADO

- Conocer el volcánvelorio de una lengua equivale a ponerla en erección o, más exactamente, en erupción. La lengua revela lo que el corazón ignora, lo que el culo esconde. El vicariola-

bio traiciona las sombras interiores de los dulces decidores –dijo el Dr. Flor de Edipo Chú. (*Obras completas* 324)

Die Sprache selbst offenbart das Verdrängte: “[A] través de la manipulación y el juego con [las] posibilidades fónicas [estalla] el sustrato sexual enmascarado en las palabras mismas.” (Piña 1990, 33) In ihrem Essay “La palabra obscena” gelangt Cristina Piña ausgehend von der Etymologie des Wortes “obsceno” zu folgender Charakterisierung der Texte Pizarniks:

[E]l miedo, la sexualidad, la muerte, en suma, eso que la vida cotidiana expulsa a un lugar excéntrico, fuera de la escena, [...] que su poesía, su prosa, convocan a través, ya de la alusión y la ausencia, ya de la fulgurante mostración. (Piña 1990, 24, Unterstreichung I. R.)

Arbeitet Pizarnik in der Lyrik mit Ellipsen und Metaphern, die zahlreiche Assoziationsmöglichkeiten eröffnen und auf das Ungesagte, Nicht-Sagbare verweisen, so sind die posthum veröffentlichten Texte von einer viel direkteren Sprache geprägt.

Dieser Unterschied zur Lyrik wird besonders deutlich, stellt man dem Theaterstück “Los perturbados entre lilas” eines der letzten Prosagedichte Pizarniks gegenüber. Im Theaterstück stehen neben bekannten Tangotexten⁷⁴ und Anspielungen auf berühmte Persönlichkeiten zahlreiche Selbstzitate Pizarniks. Einzelne Verse bzw. Fragmente der Lyrik wurden als Material für das Theaterstück verwendet⁷⁵. So erscheint der erste Teil des Prosagedichts “Los poseídos entre lilas” wortwörtlich, nur um einige Regieanweisungen ergänzt, im Theaterstück⁷⁶.

Die Handlung dieses Theaterstückes lässt sich genauso wenig wie die der dadaistischen Prosatexte wiedergeben: Vier Darsteller – Segismunda, Carolina, Macho und Futerina (die Namen selbst stellen schon Wortspiele dar) – führen ähnliche Dialoge wie die Figuren in “La bucanera”. Doch werden diese absurden Dialoge von Passa-

⁷⁴ In einem Brief äußert sich Pizarnik zu diesem Projekt: “Ahora ´quiero` escribir algo muy raro que empezó de por sí en forma de diálogos entre Segismunda – quien habla en poesía – y Carolina – quien habla en letras de tango” (Bordelois 1998, 289). Pizarnik verwendet in “Los perturbados entre lilas” Tangotexte so bekannter Autoren/Komponisten wie Homero Manzi und Enrique Santos Discépolo (vgl. *Obras completas* 261ff).

⁷⁵ vgl. “Seg: Car, alguna vez, tal vez, encontraremos refugio en le realidad verdadera. Entretanto, ¿puedo decir hasta qué punto estoy en contra?” (*Obras Completas* 275); dieses Zitat entspricht wortwörtlich einem Fragment der Lyrik (vgl. *Poesía* 295).

vgl. auch: “Seg: [...] ¿Y cuándo vendrá lo que esperamos? ¿Cuándo dejaremos de huir? ¿Cuándo ocurrirá todo esto?” (*Obras Completas* 276) entspricht *Poesía* 296. Es ließen sich zahlreiche weitere Beispiele anführen.

Neben diesen wörtlichen Zitaten bestehen große inhaltliche Übereinstimmung zwischen einigen Passagen des Theaterstückes und der Lyrik: “Seg: Pero *jamás* no tiene sentido así como no lo tiene *siempre*.” (ebd. 265) Dies erinnert an Pizarniks Gedicht “Las grandes palabras”: “aún no es ahora / ahora es nunca // aún no es ahora / ahora y siempre / es nunca” (*Poesía* 187).

⁷⁶ vgl. *Obras completas* 287 und *Poesía* 293f

gen durchbrochen, die den Gedichten Pizarniks entstammen. Das Theaterstück bewahrt den Hintergrund der existentiellen Fragestellungen der Lyrik. Die Suche nach einer wirklichen Sprache scheint von der Lyrik in die Dialogform übertragen: “[L]a soledad, la división del yo, la erotización de la práctica poética, entendida como única vía y vida posible, el silencio como destino final.” (Piña 1990, 34)⁷⁷ Selbst der schwärzeste Humor verweist hier auf einen keineswegs dadaistischen Hintergrund. *Los perturbados entre lilas* könnte als absurdes Theaterstück beschrieben werden, und die damit verbundene Konzeption des Humors hat Pizarnik selbst in einer Rezension Cortázers beschrieben: “[E]l humor practicado por los escritores contemporáneos [...] es un humor metafísico” (*Prosa* 200). Die Sprache spiegelt die Absurdität der Welt: “Reconocido el absurdo del mundo se hablará en su mismo lenguaje: el del absurdo. O sea: realiza una incisión en la llamada *realidad* y engarza un espejo.” (*Prosa* 201)

Angesichts dieser Texte stellt sich die Frage, weshalb sie fast alle erst posthum veröffentlicht wurden. Liegt es an ihrem Charakter – was nicht unbedingt anzunehmen ist, veröffentlichte Pizarnik doch mit *La condesa sangrienta* einen mindestens ebenso grenzüberschreitenden, schockierenden Text –, am Wert, den Pizarnik ihnen beimaß oder am Selbstbild, das sie den Lesern vermitteln wollte?

⁷⁷ Dies lässt auch die Lyrik Pizarniks in einem anderen Licht erscheinen. Vor dem Hintergrund des Theaterstückes gelesen, verweist sie auf ihre andere Seite, die Verdrängung des Obszönen.

3.3. *La condesa sangrienta*

Während des Parisaufenthaltes Pizarniks erschien 1963 ein Buch, das als “libro de culto entre los intelectuales de lo años 60” (Venti 2004b 113) bewertet wurde: Valentine Penrose` *Erzébet Báthory, La comtesse sanglante*. Die französische Autorin beschreibt hierin das Leben einer ungarischen Gräfin des 16. bzw. 17. Jahrhunderts – einer historisch belegten Persönlichkeit – die in ihrem Schloss auf grausame Weise mehr als 600 Mädchen gefoltert und umgebracht haben soll, um am Ende vom König für ihre Verbrechen verurteilt zu werden, indem man sie in ihrem Schloss einmauerte. Pizarnik übertrug das Buch ins Spanische⁷⁸. Doch kann ihr erstmals 1965 veröffentlichter Essay *La condesa sangrienta* nicht als bloße Übersetzung des Textes von Penrose eingestuft werden; vielmehr stellt es eine weitreichende Bearbeitung seitens der argentinischen Autorin dar, sowohl was die innere als auch die äußere Form betrifft. Pizarnik kürzte den Ausgangstext, sie konzentrierte sich auf die Darstellung der Augenblicke des Verbrechens, die sie in 11 “Momentaufnahmen” festhielt – “suprimiendo nexos contextuales, privilegiando escenas emblemáticas de deseo y de crueldad” (Molloy 1998, 360). Zudem enthalten die elf “Kapitel” Reflexionen Pizarniks zur Natur der Grausamkeit der Gräfin. Auch aufgrund dieser Veränderungen des Ausgangstextes, dem wiederum der “Text” des Lebens der Gräfin zugrunde liegt, überquert Pizarniks Version Gattungsgrenzen – es ist weder eine “einfache” Übersetzung, noch eine bloße Glosse, es ist nur zum Teil eine (biographische) Erzählung oder gothic novel, weshalb die Bezeichnung eines Essays diesem Text wohl am ehesten gerecht wird.

Auf den ersten Blick fällt *La condesa sangrienta* vollkommen aus dem Werk Pizarniks heraus: “*La condesa sangrienta* appears to depart from the body of Pizarnik’s work. While her poetry is highly introspective and personal, *La condesa sangrienta* has a historical subject” (Fitts 23). Nirgendwo sonst widmet sie sich einem anderen Thema als der eigenen Psyche bzw. der Sprache. Nirgendwo sonst spielt die Grausamkeit eine solch prominente Rolle. Auch nimmt das Thema der Sprache hier nicht die herausragende Position ein, die es in den anderen Texten Pi-

⁷⁸ Auch Julio Cortázar ließ sich für *62 modelos para armar* (1968) von Penrose inspirieren. In den siebziger Jahren wurde die Geschichte der Gräfin in mehreren Filmen verarbeitet; so in einer Episode der *Cuentos inmorales* (1974) von Walerian Borowczyk, mit Paloma Picasso in der Rolle der Condesa; desweiteren widmeten sich Peter Sasdy (1971: *Countess Dracula*) und Jorge Grau/Lucía Bosé

zarniks inne hat. Doch offenbaren sich einer eingehenderen Lektüre mehr Übereinstimmungen mit Lyrik und Prosa, als zunächst zu vermuten sind. Dieser Essay sollte eine wichtige Rolle in der Interpretation Pizarniks von Seiten der feministischen Literaturwissenschaft spielen (vgl. Kap. 5.3.).

La condesa sangrienta bietet mehrere Interpretationsmöglichkeiten. Neben der direkten Lesart – “the violence perpetrated by women against women” (Bassnett 1996, 132) – sind weitere Ebenen der Lektüre denkbar. So verweist Cristina Piña in ihrem Aufsatz “La palabra obscena” auf den transgressiven Charakter des Textes. In Anlehnung an George Bataille (*L'erotisme*) definiert sie ein obszönes Werk – in Abgrenzung von erotischen und pornographischen Darstellungen – als das in seiner Verbindung von Sexualität und Tod die Grenzen des Sagbaren überschreitende:

[E]l significado de lo obsceno que me interesa recuperar: lo siniestro, lo fatal, lo *fuera de escena*. Tradicionalmente, la obscenidad está asociado a lo sexual [...], al *goce* en el sentido lacaniano, como lo que está más allá del placer, aquello inarticulable, ilegible, irrepresentable, pues se hunde en el tabú [...], ese Thánatos indisolublemente unido con el Eros pues va más allá de él. (Piña 1990, 21)

Mit *La condesa sangrienta* bringe Pizarnik, in der Tradition der *Chants de Maldoror*, diese jede geltende Moral verletzenden und normalerweise verdrängten Phantasien zur Darstellung.

Im Rahmen dieser Arbeit interessieren vor allem die Interpretationen, welche die engen Verbindungen des Essays zur Lyrik und Prosa Pizarniks unterstreichen. So weist María Negroni auf die gemeinsame Metaphorik hin:

En [*La condesa sangrienta*] aparecen [...] muchas de las figuras y expresiones recurrentes en la poesía de Alejandra: la “dama de estas ruinas”, “la sonámbula vestida de blanco”, “la silenciosa”, “la hermosa alucinada”. (Negroni 1993, 14)

Neben ähnlichen Bildwelten gleichen die Themen der Texte einander. Auch im Essay sind die Auseinandersetzung Sprache versus Schweigen sowie die Vorstellung von der Körperlichkeit der Sprache von zentraler Bedeutung. Auf einer weiteren Ebene kann man den Essay als Allegorie des Schreibens selbst verstehen, wie Negroni in einem späteren Aufsatz zeigt⁷⁹: “La condesa sangrienta es también, sobre todo,

(1972: *Ceremonias Sangrientas*) diesem Stoff. Zur Zeit plant Julie Delpy ihr Debut als Regisseurin – ebenfalls unter Verwendung der Geschichte der Gräfin.

⁷⁹ Bezeichnenderweise lautet der Titel dieses Aufsatzes *Alejandra Pizarnik y el castillo de la escritura*.

una reflexión alucinatoria sobre el acto de escribir.“ (Negroni 1999, 221)⁸⁰ Bereits in der Lyrik Pizarniks war der Vorgang des Schreibens in Metaphern der Körperlichkeit – in der Dialektik von Selbsterschaffung und Selbstzerstörung – gefasst worden:

Más desde adentro: el objeto sin nombre que nace y se pulveriza [...]. Hablo del lugar en que se hacen los cuerpos poéticos – como una cesta llena de cadáveres de niñas. Y es en ese lugar donde la muerte está sentada [...]. (*Poesía* 254f)

Schreiben als körperliche Erfahrung und der Tod werden miteinander verknüpft: “Alguien canta una canción del color del nacimiento [...]. Yo no miro nunca el interior de los cantos. Siempre, en el fondo, hay una reina muerta.” (*Poesía* 425) Auch in ihrem Tagebuch erscheint dieser Zusammenhang: “29 de diciembre [1962] [...] El silencio me ha corroído: quedan algunos poemas como huesos de muerto” (*Diario* 258). Pizarnik fasst den Prozess des Schreibens als zwiespältig, als Selbstfindung und –verlust gleichermaßen: “[T]he paradox for her was that language itself was deadly: it fixed and entrapped her remorselessly like an instrument of torture.” (Bassnett 1996, 129) Die Figur der Gräfin und die von ihr getöteten Mädchen erscheinen somit als Allegorien ein und desselben Vorgangs: Schreiben ist bei Pizarnik immer auch ein Suizid.

Pizarnik selbst äußerte sich nur einmal explizit zu ihrem Essay. Den vorgestellten Interpretationen steht ihre Selbsteinschätzung diametral entgegen; in einem Brief an den venezolanischen Autor Juan Liscano schreibt sie:

Buenos Aires, 7 de septiembre de 1965 Me alegra que te haya interesado el ensayo sobre la maldita condesa (ha sido mi primer – y último, espero – encuentro con el sadismo, que no comprendo, que nunca comprenderé). (Bordelois 1998, 173)

Doch wie ist diese Darstellung angesichts der offensichtlichen Übereinstimmungen des Essays mit dem lyrischen Werk zu verstehen? Handelt es sich um eine Maskierung, um die Grenze des auch in allegorischer Form Nicht-Sagbaren nicht zu überschreiten? Je nach Ausgangspunkt gelangen die Interpretationen zu entgegengesetzten Schlussfolgerungen.

⁸⁰ Alexandra Fitts geht soweit, in *La condesa sangrienta* die Fortführung des lyrischen Werks zu sehen: “[T]he work is actually a development of her poetic work” (Fitts 24).

3.4. Zusammenfassung der Poetik Pizarniks

Thematisierung des Schreibens

- Ursprung des Schreibens Pizarniks ist die Erfahrung der Entfremdung.
- Dem Schreiben kommt die Aufgabe zu, einen Raum zu schaffen, der nicht den Gesetzen des rationalen Nützlichkeitsdenkens unterworfen ist.
- Das Schreiben gewinnt den Status eines Rituals, das in einem vom profanen Alltagsleben vollkommen getrennten Raum vollzogen wird.
- Dies impliziert für Pizarnik den Verzicht auf jegliche politische Meinungsäußerung, da sich die Literatur gerade in dieser Kompromisslosigkeit ihre Freiheit und Wahrhaftigkeit bewahre.
- Stattdessen bedeutet Schreiben bei Pizarnik das Erforschen der eigenen inneren Welt.
- Der Versuch, sich selbst zu schreiben, führt zur unablässigen Thematisierung des Mittels der Darstellung, der Sprache selbst.

Thematisierung der Sprache

- Pizarniks Sprachauffassung ist von großen Spannungen geprägt. Entgegengesetzte Konzepte treffen unvermittelt aufeinander:

Los poemas de Alejandra Pizarnik dibujan un espacio donde conviven el horror y la celebración de la palabra. En la búsqueda de un lenguaje sin límites se prueba a la vez su poder mágico y su fracaso. (Evangelista 47)

- Dem mystischen Vertrauen in die Sprache steht äußerste Sprachskepsis gegenüber. Einem Verständnis der sprachlichen Zeichen als heilig und dem Wesen der Dinge verbunden tritt die Erkenntnis ihrer Arbiträrheit entgegen.
- Mit der Erkenntnis der Arbiträrheit offenbart die "Wirklichkeit" ihre sprachliche Verfasstheit, ihre Konstruiertheit.
- Ebenso sind Sprache und Identität miteinander verbunden: Identität entsteht erst in der Sprache und wird durch die Sprache in Frage gestellt:

El discurso de Pizarnik forma parte de un viaje hacia el descubrimiento de sí misma. El proceso de escritura termina [...] en una poética que tiene como definición estética la visión trágica del lenguaje. (Venti 2004b, 120)

- Der Verlust der Identität steht in engem Bezug zum Verlust der Sprache: “En los textos de Pizarnik la locura anida en el corazón del lenguaje.” (Evangelista 49) Damit schreibt sich Pizarnik in den Horizont der modernen Sprachphilosophie ein: “Die moderne Sprachphilosophie räumt der Sprache eine entscheidende Rolle für die Erkenntnis der Welt [...] ein. Das Bewusstsein bildet die Dinge nicht wie ein Spiegel ab, sondern es erkennt sie so, wie die Inhalte der Wörter es ihm nahe legen.” (Gardt/Pfaff 7) Dies gilt ebenso für die Erkenntnis des Subjekt selbst. Der Frage nach der eigenen Identität, dem “Ich” wird jede Grundlage entzogen: “Poetically Pizarnik cannot even phrase the question, ¿Quién soy?, immediately presenting us with her sense of estrangement.” (Mackintosh 59)
- Neben die Betonung der gegenseitigen Bedingtheit von Sprache und Identität tritt die Wahrnehmung des Schreibens als körperlicher Prozess: “No se trata de escribir sino de ser la escritura” (Aronne-Amestoy 231).
- Immer wieder sieht sich Pizarnik an der Grenze der Sprache und betrachtet das Schweigen nicht nur als Bedrohung der Fähigkeit zu sprechen, sondern auch als Möglichkeit, die Grenze der Worte hinter sich zu lassen. Darin ist das Schweigen der Musik und der Malerei verwandt.

Aus dieser Auseinandersetzung mit der Sprache resultiert bei Pizarnik die Suche nach einer diesen Erfahrungen entsprechenden Form der Texte.

- In Pizarniks Texten wird die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Sprache selbst gelenkt: “Será, por esta razón, una retórica agrietada” (Evangelista 43).
- Die Fragmentform der Texte verweist auf Pizarniks Sprachskepsis.
- Die Worte vermögen zwar nicht eindeutig zu benennen, doch bleibt die Möglichkeit, Unsagbares anzudeuten. Dies erreicht Pizarnik vor allem mittels der Verwendung von symbolhaften Metaphern und Ellipsen⁸¹.

⁸¹ Aufgrund dieses Andeutungscharakters lässt sich eine Linie von Pizarniks Poetik zu der vieler anderer moderner Autoren ziehen – so zu Franz Kafka und Paul Celan.

- Ebenso wie das Zentrum des Subjekts und damit die Identität verloren geht, verfügen auch die Sätze über kein einheitliches Subjekt mehr.
- In Bezug auf die posthum erschienenen Texte (Prosa bzw. Theater) muss ergänzt werden, dass Pizarnik hier einen anderen Weg wählt: Mittels zahlreicher auf phonetischer Assoziation beruhender Sprachspiele führt sie ein "normales" Sprechen ad absurdum und legt mit sexuellen Anspielungen die unbewusste Seite ihres Schreibens offen.

“Los estudios panorámicos de la literatura argentina y latinoamericana la ubican entre los poetas de primer rango.” (Goldberg 13)

4. Die Rezeption Alejandra Pizarniks

In einem 1990 erschienenen Artikel konnte Cristina Piña noch die Nichtbeachtung der Texte Pizarniks seitens der Literaturkritik konstatieren:

En el caso de Alejandra Pizarnik, quien consensualmente está considerada una de nuestras poetisas más estimables en virtud de la alta calidad de su obra, se percibe una especie de silencio crítico [...]. (Piña 1990, 24)

Heute ist der Name Pizarniks beinahe ein Mythos. Die Zahl der ihr gewidmeten Artikel ist beträchtlich gestiegen:

Su muerte iniciaba el mito de la vida y de la obra de Alejandra Pizarnik, uno de los poetas considerados como de mayor atracción dentro de la poesía latinoamericana de los últimos años. (Vela 7)

Doch gehen die Meinungen über Pizarnik weit auseinander, ist ihr Leben und Werk immer noch mit Rätseln verbunden: “[A] treinta años de su muerte, Alejandra Pizarnik (1936 – 25 de setiembre de 1972) [sigue] siendo el nombre más enigmático de la literatura argentina” (Garzón 2). Viele Kritiker haben auf die enge Verbindung von Leben und Werk hingewiesen: “¿Qué poeta ha sido tan poeta de su propia vida además de serlo en sus poemas como Alejandra Pizarnik, según se deduce por los temas que la ocuparon [...]?” (Korembli 13) Dagegen warnt die andere Seite geradezu vor diesem “Kurzschluss”:

[H]abéis de abandonar los lugares comunes que acompañan el nombre de esta escritora. Son los mismos, por cierto, que lastran la recepción de otras escritoras: locura y suicidio. (Nuño 7)

Einerseits hält man ihre Texte für die Fortführung des Surrealismus – “perteneciente a la línea francesa que va de Baudelaire al surrealismo” (Roggiano 53); andererseits wird sie in einer Vorreiterrolle feministischen Schreibens in Lateinamerika gesehen: “Although Pizarnik was in no way a feminist writer, her work reflects many of the fundamental concerns of feminist aesthetics.” (Bassnett 1990, 40)

Gerade in der Offenheit ihrer Texte, im nicht vorhandenen Bezug zu konkreten Ereignissen und in der schillernden Vieldeutigkeit ihrer Metaphern, sind diese verschiedenen Lesarten bereits angelegt: “In Alejandra Pizarniks poetic’s, psychological tensions are exposed but the specific events that caused them are avoided.” (DiAntonio 51) Pizarnik selbst hob die Nichtabgeschlossenheit ihrer Texte hervor:

Cuando termino un poema, no lo he terminado. En verdad lo abandono, y el poema ya no es mío o, más exactamente, el poema existe apenas. [...] Únicamente el lector puede terminar el poema inacabado, rescatar sus múltiples sentidos, agregarle otros nuevos. (*Obras completas* 368f)

Neben dieser Offenheit für die unabsehbaren Interpretationen ihrer Gedichte sah sich Pizarnik mit dem Ungenügen an den eigenen Worten konfrontiert: “Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo. Aun si el poema (aquí, ahora) no tiene sentido, no tiene destino.” (*Poesía* 223) Jedoch wird durch die in Klammern gesetzten Angaben – “aquí, ahora” – der Hoffnung Ausdruck verliehen, dass das Gedicht zu einer anderen Zeit, an einem anderen Ort seinen Sinn einlösen würde. So hält Pizarnik in einem späten Prosatext fest:

Yo hablo desde mí, si bien mi herida no deja de coincidir con la de alguna otra supliciada que algún día me leerá con fervor por haber logrado, yo, decir que no puedo decir nada. (*Prosa* 61)⁸²

Der Autor, so Pizarnik, solle sich nicht nach den Erwartungen der Leser richten. Wohl aber wohne dem Schreiben die Erwartung inne, einen Leser wahrhaftig zu erreichen. Die Unabhängigkeit des Autors von den Erwartungen der Leser bedinge geradezu die Begegnung mit ihnen:

Cuando escribo, jamás evoco a un lector. Tampoco se me ocurre pensar en el destino de lo que estoy escribiendo. [...] Es por esto, creo, que he tenido encuentros imprevistos con verdaderos lectores inesperados, los que me dieron la alegría [...] de saberme comprendida en profundidad. (*Prosa* 300f)⁸³

⁸² vgl. “30 de diciembre, domingo [1962] [...] Y yo pensé que tal vez la poesía sirve para esto, para que en una noche lluviosa y helada alguien vea escrito en unas líneas su confusión inenarrable y su dolor.” (*Diarios* 302)

⁸³ vgl. “Cuando doy a conocer un libro de poesías, nada me preocupa, porque me alegra demasiado la perspectiva de quitarme de encima el peso de mis poemas tan livianos cuando dejan de ser míos o inéditos, y cuando algún lector privilegiado los asume y así me ayuda a compartir el terrible peso de la palabra solitaria que deja de serlo gracias a esta operación maravillosa que es el encuentro entre un lector y un poema.” (Pizarnik in: *Lagunas* 47)

In dieser Einsamkeit des Schreibens und dem Hoffen auf einen unbekanntem Leser erinnert Pizarnik an Paul Celan, der in seiner Rede anlässlich der Verleihung des Literaturpreises der Stadt Bremen diesem Wunsch Ausdruck verlieh⁸⁴:

Das Gedicht kann, da es ja eine Erscheinungsform der Sprache und damit seinem Wesen nach dialogisch ist, eine Flaschenpost sein, aufgegeben in dem gewiß nicht immer hoffnungsstarken Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht. (Celan 185)

Obgleich sich Pizarnik als gleichsam im Niemandsland schreibend sieht, zieht sie selbst, mehr oder weniger explizit, Verbindungen zu anderen Autoren. Zunächst jedoch lässt sich feststellen, welche Art Literatur sie in keiner Weise interessiert – die des (argentinischen) Realismus:

27 de junio [1955] ¡Soy Argentina! Argentum, i: plata. ... Pampa y caballito criollo. Literatura soporífera. Una se acerca a un libro argentino. ¿Qué ocurre? Viles imitaciones francesas, modismos en bastardilla, fotografías pesadas del campo. ... Descripción de la viejita, del mate y de doña XX. ... ¡Siento que mi lugar no está acá! (*Diarios* 27)

Pizarnik sah sich selbst keiner bestimmten literarischen Strömung verbunden. Mit ihren Rezensionen (vgl. Kap. 2.2.), mit ihren Gedichten und Prosatexten, mit markierten und unmarkierten Zitaten, stellte sie sich jedoch in eine Tradition von Autoren, denen wie ihr die Sprache selbst zum zentralen Thema wurde. So sind einem posthum veröffentlichten Gedicht vier Zitate vorangestellt:

...está todo en algún idioma que no conozco...
L.C.⁸⁵ (*A través del espejo*)

Sinto o mundo chorar como lingua estrangeira. Cecilia Meireles

Ils jouent la pièce en étranger. Michaux

...alguien mató algo. L. Carroll (*A través del espejo*)

(*Poesía* 357)

Pizarnik erschreibt sich ihre eigene Genealogie. Dabei fügt sie die Zitate in den Horizont ihrer Texte ein – womit jene eine neue Bedeutungsdimension erhalten. So

⁸⁴ Ebenso wie Pizarnik lebte auch Paul Celan in den sechziger Jahren in Paris. Elisabeth Siefer, die erstmals eine Auswahl der Gedichte Pizarniks ins Deutsche übertrug, verweist auf die Ähnlichkeit des Schreibens beider Autoren: "Das Wort bietet keinen Halt mehr. [...] Auch Paul Celan, zwischen Sprachen lebend und sterbend, ist [Pizarnik] in dieser Hinsicht nah, und womöglich sind sich beide während Alejandras langem Aufenthalt in Paris einmal begegnet." (Siefer 14)

⁸⁵ d.h. Lewis Carroll

quellen Lewis Carrolls Bücher zwar von Sprachspielen über, doch erhalten diese im Kontext des Pizarnikschen Werkes eine existentielle Wendung – die Unmöglichkeit der Kommunikation wird zur Grundkonstante ihres Schreibens.

Von besonderer Bedeutung ist bei Pizarnik das zumeist unmarkierte Zitieren anderer Autoren. Eine herausragende Rolle spielen hier die Texte Lautréamonts und Lewis Carrolls⁸⁶. So schließt das Gedicht “Infancia” mit einem Verweis auf *Through the looking-glass*:

y alguien entra en la muerte
con los ojos abiertos
como Alicia en el país de lo ya visto.

(*Poesía* 176)

Im Gegensatz zu Carrolls Erzählung nehmen die Abenteuer Alicias bei Pizarnik ein tragisches Ende: “Aquí la felicidad no está dada por la vuelta del mundo del ensueño a la realidad, sino por el ingreso a la muerte.” (Haydu 82) Weiterhin ist einer der zentralen Sätze Pizarniks den Büchern Carrolls entnommen: “Sólo vine a ver el jardín.” Dieser Satz wird mehrmals wörtlich zitiert und zieht sich – als eine Art Leitmotiv – in Variationen durch ihr gesamtes Werk⁸⁷. Während sich Carrolls Protagonistin im zweiten Kapitel ihrer *Adventures in Wonderland* auf den Weg zum “Garten der lebendigen Blumen” macht – “I should see the garden`, said Alice to herself” –, so verweist dieses Bild des Gartens bei Pizarnik auf die Suche nach einem anderen mythischen Raum/einer anderen mythischen Zeit.

Zudem hat Pizarnik einen Prosatext – “El hombre del antifaz azul” – auf der Grundlage von *Alice`s Adventures in Wonderland* geschaffen⁸⁸. Konfrontiert bereits der Ausgangstext Carrolls die Protagonistin immer wieder mit dem verwirrenden Phänomen der Sprache, so wird dies in Pizarniks Text auf die Spitze getrieben:

[E]l espacio físico donde se suponía que tendría lugar la narración – en el caso de Alicia un banco que se encuentra en el campo – es sustituido por el espacio del lenguaje [...]. Los objetos que pueblan el descenso de A. son más bien objetos-palabras, fragmentos fuera de contexto o vacíos de sustancia [...]. La jornada de A. procede por los vericuetos de un lenguaje caótico, pre-formal. (Camara 583)

⁸⁶ Auf die Bezugnahme zu den Texten Lautréamonts soll im Zusammenhang mit dem Surrealismus in Kapitel 4.4. eingegangen werden.

⁸⁷ vgl. *Poesía* 81, 197, 229, 234, 252, 254, 266, 271, 319, 401, 403, 414, 431f

⁸⁸ *Prosa* 45ff

Existiert bei Carroll noch ein außersprachlicher Bezugsrahmen, so wird die Erzählung bei Pizarnik gleichermaßen “in die Sprache hineinverlegt”, ein Verfahren, das auch ihre Gedichte und anderen Prosatexte kennzeichnet:

[A.] observó que las paredes del pozo estaban cubiertos de armarios llenos de objetos. Vio, entre otras cosas, mapas, bastones de caramelo, manos de plata asidas a un piano, [...] un dibujo de la palma de la mano de Lord Chandos, [...] una jaula disfrazada de pájaro [...]. (*Obras completas* 176)

Handelt es sich bei den Objekten, die A. während ihres Sturzes beobachtet, zunächst um teils alltägliche, teils surrealistische Gegenstände, so wird mit der Erwähnung des Lord Chandos Hugo von Hofmannsthal's berühmter sprachkritischer Text zitiert; mit dem Bild der “jaula disfrazada de pájaro“ spielt Pizarnik auf ihr eigenes Gedicht “El despertar” an: “Señor / La jaula se ha vuelto pájaro” (*Poesía* 93). Probiert Carrolls Protagonistin verschiedene geheimnisvolle Getränke aus, die sie eine größere bzw. kleinere Gestalt annehmen lassen, findet sich in Pizarniks Version ein Etikett mit der Aufschrift: “Bébeme y verás cosas cuyo nombre no es sonido ni silencio.” (*Obras completas* 178). Dies wiederum verweist auf Pizarniks Auffassung des Schweigens, die nicht nur die auf die Abwesenheit von Sprache, sondern ebenso auf die Ausdrucksmöglichkeit des Schweigens selbst verweist (vgl. Kap. 3.1.4.).

Eine besondere Möglichkeit der Wiedergabe von “Texten” anderer Autoren nimmt Pizarnik mit dem Zitieren der Gemälde des Hieronymus Bosch wahr. Durch die Übernahme der Gemäldetitel “Extracción de la piedra de locura” bzw. “El jardín de las delicias”⁸⁹ verweist sie in ihren Texten auf das Medium der Malerei⁹⁰. Mit dem Zitieren der Gemälde Boschs begibt sich Pizarnik auf die Spuren der Surrealisten. Diese hatten in dem holländischen Maler und seinen phantastischen, (alp-)traumartigen Schöpfungen eines ihrer Vorbilder erblickt⁹¹.

Die Sekundärliteratur sah das Werk Pizarniks denn auch in verschiedenen Kontexten. Man betrachtete sie als Mystikerin; man interpretierte sie als Vertreterin der bedeutenden Tradition jüdischer Autoren Argentiniens; man erklärte sie zur Surrealistin und, vor allem seit den 90er Jahren, zu einer feministischen Autorin. Am Beispiel der

⁸⁹ “Extracción de la piedra de locura” (Titel des 1968 erschienen Gedichtbandes); “El jardín de las delicias” (zitiert in *Poesía* 234, 271)

⁹⁰ vgl. Kap. 3.1.5.

⁹¹ Dabei favorisierten die Surrealisten ebenso wie Pizarnik diese Interpretation der Gemälde des Hieronymus gegenüber der Ansicht, der Maler habe die Nichteinhaltung religiöser Gebote seiner Zeit anprangern wollen.

Rezeption Pizarniks zeigt sich, was Ingeborg Bachmann in ihren Poetik-Vorlesungen zu bedenken gab:

Immer ist uns dieses und jenes an einer Zeit, einem Autor zum Exemplifizieren recht, und anderes steht im Weg, muß wegdisputiert werden. [...] Die wechselnden Erfolge der Werke oder ihre Mißerfolge lassen nun weniger auf sich selbst als auf unsere eigene Konstitution und auf die Konstitution der Zeit schließen. (Bachmann 83)

So ist der Aufschwung der Rezeption Pizarniks seit den neunziger Jahren nicht ohne die zunehmende Institutionalisierung der feministischen Literaturwissenschaft zu erklären. Als Bezugspunkt der verschiedenen Zuordnungen wird jeweils auf eine andere Seite der Sprachauffassung Pizarniks abgehoben. So gilt das ambivalente Verhältnis von Sprache und Schweigen im Werk Pizarniks nicht nur als Indiz für ihre Interpretation als Mystikerin, sondern auch – aus anderer Perspektive – als Argument ihrer Betrachtung als feministische Autorin. Die verschiedenen Interpretationsansätze legen ihren Schwerpunkt auf jeweils andere Texte des Werkes Pizarniks; so wurden die Prosatexte erst von der feministischen Literaturwissenschaft in größerem Maße in Betracht gezogen - die jeweilige Perspektive konstituiert gleichermaßen erst den Gegenstand. Doch zunächst soll darauf eingegangen werden, welches Bild Pizarniks die Gedichte in memoriam vermitteln.

4.1. Gedichte in memoriam Pizarniks⁹²

In den Jahren nach Pizarniks Tod (1972) erschienen zahlreiche ihr gewidmete Gedichte: “[P]rácticamente no hay libro [...] de quienes comienzan a escribir que no la cite o le dedique un poema” (Piña 1990, 18). Unter den Gedichten in memoriam Pizarniks finden sich zum einen die jüngeren Autoren, auf die sich Cristina Piña in ihrem Zitat bezieht⁹³, zum anderen aber gerade auch so bekannte Namen der argentinischen Literatur wie Julio Cortázar, Juan Gelman, Roberto Juarroz und Olga Orozco. Der einzige Autor, der dieser Würdigung Pizarniks spottet und als Selbstbeweihräucherung darstellt, ist César Aira mit seiner Biographie der Autorin:

⁹² Die Gedichte sind im Anhang enthalten.

⁹³ Eine Auswahl dieser Pizarnik gewidmeten Gedichte sind nachzulesen unter: www.sololiteratura.com/piz/pizpoemdedicados

Pizarnik, con su cultivado aire de adolescente definitiva, su falta de empleo y sus vagas promesas de autodestrucción, fue adoptada por todos ellos [los escritores surrealistas en Argentina] con entusiasmo unánime. Todos la sobrevivieron y ninguno dejó pasar la ocasión de dedicarle un poema a su cadáver. (Aira 22)

Die uruguayische Autorin Cristina Peri Rossi verfasste mit “Alejandra entre las lilas” eine Folge von 10 Pizarnik gewidmeten Gedichte, die zugleich ein Spiel mit Motiven der Lyrik und Prosa Pizarniks darstellen:

I

Quizás fuera el nombre
dulce de Alejandra
o esas lilas de los muros
soplando en la noche densa
o fuera
la nocturna cacería
de palabras deslizándose
en el vidrio
que te precipitó a la muerte
en la solitaria
duración de un grito
a medianoche
cómplice de los nombres oscuros
impronunciables.

(Peri Rossi 2001, 86)

Peri Rossi setzte dieses Gedicht aus verschiedenen, leicht veränderten Zitaten der Lyrik Pizarniks, vor allem des Bandes *Extracción de la piedra de locura*, zusammen: So erinnern die ersten beiden Verse Peri Rossis an Pizarniks Gedicht “Mucho más allá”: “[...] que he perdido mi nombre, / el nombre que me era dulce sustancia” (*Poesía* 95). Die folgenden Verse können als Re-Montage zentraler Motive der ersten Gedichte aus *Extracción de la piedra de locura* gelten: “esas lilas” vs. “esta lila” (*Poesía* 214); “soplando en la noche densa” vs. “Los ausentes soplan y la noche es densa.” (*Poesía* 215); “la nocturna cacería” vs. “la primera noche de las cacerías” (*Poesía* 218); “palabras deslizándose” vs. “Hasta que logró deslizarse fuera de mi sueño” (*Poesía* 219) sowie “la solitaria duración de un grito” vs. “La noche tiene la forma de un grito” (*Poesía* 243). Mit diesem Zitat-Puzzle stellt Peri Rossi einen Dialog zwischen ihren eigenen und Pizarniks Gedichten her.

Nicht nur durch mehr oder weniger direkte Zitate der Texte Pizarniks, sondern auch durch die Form ihrer Gedichte etablieren die Autoren einen Dialog. Außer Juan Gelman und Roberto Juarroz, die in der dritten Person schreiben, wählten alle

Autoren die zweite Person, so als würden sie einen – imaginären – Dialog mit Pizarnik suchen. Wird dabei häufig ein pathetischer Ton angeschlagen, so bricht Cristina Peri Rossi mit den Konventionen dieses posthumen Dialogs, und schreibt: “Después de haberte leído entera / supe que habíamos hecho el amor / muchas veces –que conflagración–” (Peri Rossi 2001, 96). Vor allem Julio Cortázar evoziert mit der Verwendung des Präsens, zahlreicher Argentinismen⁹⁴ und umgangssprachlicher Wendungen⁹⁵ die Unmittelbarkeit der Stimmung einer Nacht in Paris. Zahlreiche Anspielungen und Zitate, dem Leser nicht unbedingt einsichtig, lassen den Eindruck eines vertraulichen Gesprächs zwischen beiden Autoren entstehen. So nennt Cortázar Straßennamen, die auf seinen und Pizarniks Aufenthalt in der französischen Hauptstadt verweisen⁹⁶. Ebenso wirken die Namen von Musikern, Malern und Autoren, die Cortázar aufzählt, wie ein Geheimcode⁹⁷. Auch die Metaphern scheinen nur auf der Ebene der persönlichen Übereinkunft Cortázars und Pizarniks ihren Sinn zu offenbaren⁹⁸. Darüberhinaus verknüpft Cortázar seine eigenen Texte mit denen Pizarniks. In sein Pizarnik gewidmetem Gedicht lässt er ein Zitat aus einem seiner eigenen Texte einfließen: Mit den Versen “*animula / vagula / blandula*” (Cortázar 1992, 32) zitiert Cortázar den Titel des ersten Kapitels aus Marguerite Yourcenars *Mémoires d’Hadrien*, die er selbst ins Spanische übersetzt hatte; und auch Pizarniks Essay *La condesa sangrienta* taucht in Cortázars Gedicht auf⁹⁹.

Die Gedichte enthalten, in poetischer und subjektiver Form, einige der zentralen Gesichtspunkte des Werkes Pizarniks, die auch von der Sekundärliteratur unterstrichen wurde. So erwähnte Eliahu Toker die ausschließliche Hinwendung Pizarniks zu inneren Welten: “Alejandra: / te vi inclinarte sobre el océano qu te habitaba / y echarte con ojos abiertos en sus aguas.” (Toker 73) Alle Autoren betonen die immer wieder erfahrene Unmöglichkeit Pizarniks, diese inneren Welten zu kommunizieren und erinnern an ihr unablässiges Ringen mit der Sprache und dem Schweigen:

plantabas brevísimas palabras
en la recámara del silencio,

⁹⁴ “Ya es la noche, vení, / no hay nadie en casa // salvo que ya están todas / como vos” (Cortázar 1992, 30, Unterstreichungen I. R.).

⁹⁵ So nennt Cortázar Pizarnik “mi bicho” und “bichito” (ebd. 30ff).

⁹⁶ vgl. “Ilueve en la rue de l’Eperon”, “te mojarás en la rue Dauphine” (ebd. 30)

⁹⁷ vgl. “Leonora Carrington, mirala, / Unica Zorn [sic] con un murciélago / Clarice Lispector, agua viva” (ebd. 32)

⁹⁸ vgl. “qué rejunta, qué húmedo ajedrez, / qué maison close de telarañas” (ebd. 32)

⁹⁹ vgl. “el party para vos, la fiesta entera, // Erszebet” (ebd. 31) – hinter diesem Namen verbirgt sich die Protagonistin des Essays *La condesa sangrienta*.

(Toker 73)

*

Palabra por palabra
hacías la noche
en las esquinas
que el silencio dejaba solas

(Peri Rossi 2001, 87)

*

Pequeña centinela,
[...]
sin más armas que los ojos abiertos y el terror
contra los invasores insolubles en el papel en blanco.

(Orozco 1979, 24)

*

¿quién le fue apagando uno a uno los rostros
de la palabra enterrándolos muertos?
¿quién le cegó la luz de la palabra?

(Gelman 52)

*

AQUÍ ALEJANDRA

Bicho aquí,
aquí contra esto,
pegada a las palabras
te reclamo.

(Cortázar 1992, 30)

Bei Toker erhält die Auseinandersetzung mit der Sprache in den Texten Pizarniks zudem eine religiöse Dimension: “Eras a un tiempo / Abraham e Isaac, Dios y el carnero; / [...] Eras a un tiempo causa, defensor, fiscal y juez, / verdugo y víctima; eternidad y miedo.” (Toker 73)

4.2. Pizarnik in der Tradition der Mystiker

Mehrere Aspekte der Poetik Pizarniks sprechen dafür, sie vor dem Hintergrund der Mystik zu lesen. Zunächst wäre auf die Seite ihrer Sprachauffassung zu verweisen, die in den Worten weit mehr als bloß auf Konvention basierende Zeichen sieht. Pizarnik zufolge können die Worte das Wesen der Dinge fassen: “Se diría que el secreto se esconde en las palabras, el secreto de la vida, y es allí, y en en ninguna otra parte, donde habría una oportunidad de descubrir el misterio” (Baron Supervielle 1986, 13).

Doch auch aufgrund ihrer Konzeption des Schweigens wurde Pizarnik mit der Tradition der Mystiker in Verbindung gebracht. Das Schweigen tritt nicht als Gegensatz des Sprechens auf, sondern wird selbst zu einem Ausdrucksmittel: “escucho el silencio callado” (*Poesía* 306). Das Schweigen soll das Nicht-Sagbare zeigen:

La poeta exige de su escritura que supere una prueba sumamente difícil: la decibilidad debe extenderse [...] a lo que no es decible [...]. La lengua [...] es el instrumento del cual es preciso servirse para poder acceder al silencio. (Soncini 8)

Die Sprache verweist hier über sich hinaus: “A la poesía se otorga, por lo tanto, una tarea que la trasciende y que la acerca a una verdadera experiencia mística.” (ebd.)¹⁰⁰ Vor diesem Hintergrund zieht Ana Soncini eine Verbindung von den Gedichten Pizarniks zur Lyrik des großen spanischen Mystikers San Juan de la Cruz. Ebenso wie der Dichter des Siglo de Oro suche das lyrische Ich der Texte Pizarniks das Schweigen: “silencio / yo me uno al silencio / y [...] me dejo decir” (*Poesía* 143). Die Gemeinsamkeiten zwischen der argentinischen Autorin und San Juan beschränken sich nicht auf die explizite Thematisierung des Schreibens. Wie Pizarnik verlieh der spanische Mystiker der Erfahrung des Schweigens durch die Verwendung spezifischer rhetorischer Mittel wie Paradoxa und Oxymora Ausdruck¹⁰¹.

An dieser Stelle muss der Einwand vorgebracht werden, dass die Interpretation Pizarniks als Mystikerin nur eine Seite der Pizarnikschen Poetik berücksichtigt – die des Glaubens an die Sprache – und sich ausschließlich auf das lyrische Werk konzentriert. Die andere Seite der äußersten Sprachskepsis bleibt unerwähnt. Zudem

¹⁰⁰ Auf diese Seite der Poetik Pizarniks verweist auch Graciela de Sola in ihrem Artikel “Aproximaciones místicas en la nueva poesía argentina (Acercas de la obra de Alejandra Pizarnik)”: “Hay [en su poesía] una entrega, un abandono al misterio” (Sola 549).

liegt der mystischen Dichtung des Siglo de Oro - wenn auch im Konflikt mit der katholischen Doktrin¹⁰² – die Suche nach der unio mystica zugrunde. Diese direkte religiöse Dimension fehlt bei Pizarnik: “[S]u unio mystica es con su propia soledad.” (Pezzoni 1986, 159) Einzig in Pizarniks Verehrung der Sprache, der Erachtung des Schreibens als eines Rituals ließe sich eine religiöse Dimension ihrer Texte erkennen. Doch dienten diese Aspekte zugleich der Interpretation Pizarniks im Kontext der jüdischen Literatur Argentinien.

4.3. Pizarnik und die jüdische Tradition der argentinischen Literatur

Alejandra Pizarnik wuchs in Buenos Aires in einer liberalen jüdischen Familie auf¹⁰³. Ihre Eltern waren Anfang der dreißiger Jahre von der Ukraine über Frankreich in die argentinische Hauptstadt und damit in die größte jüdische Gemeinde Lateinamerikas geflüchtet. Pizarnik selbst äußerte sich nur selten zu ihrer Religion. So hält sie in einem Tagebucheintrag fest:

Domingo 6 de septiembre [1959] he comprobado que mis poemas son más profundamente sentidos y vividos por personas de – digamos – clases altas que por las demás. Lo que sucede es que yo, como judía, no me considero de ninguna clase. (*Diarios* 147)

In diesem Zitat wird die Religion als eine der Ursachen ihres Außenseiterdaseins beschrieben. Dies bleibt zunächst der einzige explizite Bezug zum Judentum in ihren Texten, und auch dem Leser ihrer Texte ergeht es zunächst ähnlich:

Wer die Gedichte der in Buenos Aires geborenen Lyrikerin Alejandra Pizarnik unvorbereitet und ahnungslos liest, wird darin kaum merkliche Spuren ihrer jüdischen Herkunft auffinden. (Piña 1996, 146)

Erst in drei posthum veröffentlichten Texten tauchen jüdische Themen explizit auf. Der Prosatext “Los muertos y la lluvia” schließt mit einem Zitat aus dem Talmud: “Dios tiene tres llaves: la de la lluvia, la del nacimiento y la de la resurrección de los muertos” (*Obras completas* 209). Das nach dem Streichquartett Schuberts benannte Gedicht “La muchacha y la muerte” enthält den Vers: “una muchacha lleva un can-

¹⁰¹ Ebenso wurde Pizarniks Lyrik mit Teresa de Avilas *Castillo interior o Las Moradas* verglichen (vgl. Gómez Paz 22).

¹⁰² vgl. Neumeister 113, Goytisoló 60

¹⁰³ vgl. Piña 1991, 26

delabro de siete brazos” (*Poesía* 423), und eines der letzten Gedichte Pizarniks erwähnt die jüdische Legende des Rabbi Löw: “Sombria como un *golem* la infancia se ha ido” (*Poesía* 436). Doch offenbaren sich einer eingehenderen Lektüre weitere Bezüge. So heißt es im Prosagedicht “Los muertos y la lluvia”:

Si hubiera una casita vacía junto al cementerio, si pudiera ser mía. Y tomar posesión de ella como de un barco y mirar por un catalejo la tumba de mi padre bajo la lluvia [...]. A mí me sucede acercarme en el invierno a mis ausentes, como si la lluvia lo hiciera posible. (*Obras completas* 209)

Hier zitiert Pizarnik den oben erwähnten Talmudauszug: “der Regen” ermöglicht die Begegnung mit den “Toten”. Die Eltern Pizarniks waren, neben einem Onkel, der nach Paris emigrierte, in ihrer Familie die einzigen Überlebenden des Holocausts¹⁰⁴. Bedenkt man dies bei der Lektüre ihrer Texte, erscheint auch ihre Poetik in einem anderen Licht. Die Verzweiflung an der Sprache, die Erfahrung der Abwesenheit und das Schweigen erhalten durch den konkreten Bezug zu den Verbrechen des Nationalsozialismus, einem Verbrechen, vor dem alle Worte versagen, ein ganz anderes Gewicht. Die Beschreibung des Verlusts der Sprache wird zum Versuch, auf den unsagbaren industriellen Massenmord zu verweisen.

Eine weiterer Aspekt der Poetik Pizarniks kann mit der Verehrung der Sprache im Judentum verbunden werden. So lauten zwei Verse eines ihrer bekanntesten Gedichte: “Nos hemos arrodillado / y adorado frases extensas“ (*Poesía* 82). In dieser Verehrung der Sprache sieht Alicia Borinsky die jüdischen Wurzeln Pizarniks:

La sensibilidad de Alejandra es judía por su pasión nomádica, por la celebración de lo escrito como sagrado y la visión de lo secular como una suerte de condena. El silencio está allí para ser descifrado. (Borinsky 2000, 411)

Zudem verweist Borinsky auf den gemeinsamen Hintergrund vieler argentinischer Autoren. Die Immigration als Flucht vor den Nationalsozialisten und der damit verbundene Riss in der eigenen Geschichte sei einer ganzen Generation und ihrem literarischen Schaffen gemeinsam:

Pizarnik, Aguinis, Steimberg, Fingueret, Shua, Futoransky, Gelman¹⁰⁵ son escritores individuales que a veces son perceptibles como un coro con las disonancias familiares. (ebd. 412)

¹⁰⁴ vgl. Piña 1996, 147

¹⁰⁵ Marcos Aguinis (* 1935), Alicia Steimberg (* 1933), Manuela Fingueret (o. A.), Ana María Shua (* 1951), Luisa Futoransky (* 1939), Juan Gelman (* 1930)

Das bereits bei Borinsky anklingende Thema der Fremdheit – “la pasión nomádica” – ist auch Thema der Monographie *La identidad judía en la literatura argentina* von Leonardo Senkman. Dieser geht auf zwei Aspekte des Themas ein – die Fremdheit gegenüber den Anderen bzw. gegenüber sich selbst und die Fremdheit gegenüber der Sprache. Auch im Werk Pizarniks stehen diese Fragen an zentraler Stelle, sah sie doch im Schreiben bzw. in der Sprache sowohl die Ursache des Verlusts der Identität als auch die einzige Möglichkeit, diesen Verlust abzuwenden: “Sábado [1958] He meditado en la posibilidad de enloquecer. Ello sucederá cuando deje de escribir.” (*Diarios* 110) Senkman interpretiert die mit dem Schreiben einhergehende Identitätssuche im Rahmen der jüdischen Literaturgeschichte Argentiniens:

[S]u deambular por la palabra, el peregrinaje en una zona de extranjería y acecho constituyen un muy peculiar signo de la errancia de una muchacha que jamás se propuso escribir acerca de su identidad pero cuya vía crucis, sin embargo, delata una inconfundible voz judía. (Senkman 337)

Auch das mit der Suche der Identität verbundene Motiv des Doppelgängers verbinde Pizarnik mit anderen jüdischen Autoren Argentiniens, auch wenn sie sich durch ihr besonderes Verhältnis zur Sprache auszeichne:

[N]umerosos poetas judíos han expresado esa misma duplicación de su identidad a través de distintas manifestaciones de sus fantasmagóricos dobles [...]. Pero el caso de Pizarnik es distinto. Ella conmueve especialmente por ese empeño de desesperar del lenguaje poético y reemplazarlo, paulatinamente, por su propio ser. (ebd.)

Pizarnik versuchte, sich selbst – das eigene Leben und den eigenen Körper – ganz der Sprache “einzuschreiben” (vgl. Kap. 3.1.3.)¹⁰⁶.

Bei der Betrachtung ihres Werkes vor dem Hintergrund der jüdischen Literatur, die von der Autorin selbst fast nie explizit nahe gelegt wurde, dient neben dem Werk auch ihre Biographie als Bezugspunkt der Interpretation. Dieses Verfahren wird ebenfalls in der Verbindung zum Surrealismus und in der Rezeption seitens der feministischen Literaturwissenschaft zu beobachten sein.

4.4. Pizarnik als Surrealistin

Bereits während ihrer Studentenzeit in Buenos Aires hatte Pizarnik Zugang zur “mítica casa de Oliverio Gironde y Norah Lange, uno de los centros de la vanguardia

¹⁰⁶ Auch anderen jüdischen Autoren wurde die Sprache zur eigentlichen Heimat. So beginnt eines der Gedichte Rose Ausländers mit den Versen: “Sprache // Halte mich in deinem Dienst / lebenslang / in dir will ich atmen” (Ausländer 24)

poética en Buenos Aires” (Piña 1991, 60). Gemeinsam mit Juan Jacobo Bajarlía¹⁰⁷ übersetzte sie Gedichte Paul Eluards und André Bretons. In den sechziger Jahren lebte Pizarnik selbst, so wie viele lateinamerikanische Autoren, in der Hauptstadt des Surrealismus¹⁰⁸. Doch ebenso folgte sie einem ihrer literarischen Vorbilder: Lautréamont, alias Isidore-Lucien Ducasse. Dieser hatte im Jahr 1867 Montevideo verlassen, um in Paris ein Leben als Schriftsteller zu beginnen. Doch wurde er erst von den Surrealisten wiederentdeckt, die ihn sich zu einem ihrer Vorbilder erkoren.

Pizarnik widmete eine ihrer Rezensionen der Erzählung Cortazárs “El otro cielo”, in der Lautréamont eine Hauptrolle spielt (vgl. Kap. 2.2.). Darüber hinaus finden sich Zitate und Motive Lautréamonts auch in den fiktionalen Texten Pizarniks. Dabei handelt es sich um unmarkierte Zitate, deren Bezug zu Lautréamont der Leser selbst herstellen muss, so wie im folgenden Auszug des Prosagedichts “Piedra fundamental”:

PIEDRA FUNDAMENTAL

(Y me dijo: Escribe; porque estas palabras son fieles y verdaderas.)

(Es un hombre o una piedra o un árbol el que va a comenzar el canto...)

(Poesía 266)

Während das erste kursiv gesetzte Zitat der Apokalypse des Johannes entstammt¹⁰⁹, ist der nächste Satz dem Vierten Gesang der *Chants de Maldoror*, Lautréamonts berühmtesten Buch, entnommen: “C’est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant.” (Lautréamont 157) Neben diesem direkten Zitat verwendet Pizarnik auch Motive Lautréamonts, so “spaziert” die Figur des Maldoror, Lautréamonts Protagonist, durch ihre Texte:

EN ESTA NOCHE, EN ESTE MUNDO

[...]

¹⁰⁷ Bajarlía war Dozent an der *Escuela de Periodismo*, wo Pizarnik studierte: “Fue a través de Juan Jacobo Bajarlía [...] que Alejandra se internó en las corrientes poéticas modernas del surrealismo y la vanguardia.” (Bordelois 1998, 31)

¹⁰⁸ Jaime Parra charakterisiert jenes Paris als “París de los hispanoamericanos trasterrados por un tiempo, o por muchos.” (Parra 13) Hier wären vor allem Julio Cortázar und Octavio Paz zu nennen, die Pizarnik auch persönlich kennen lernte. 1969 reiste sie ein zweites Mal nach Paris; in einem Brief aus dieser Zeit erinnert sie sich an die Begegnungen mit zahlreichen Künstlern – unter ihnen viele Surrealisten – während ihres ersten Aufenthaltes (1960-1964): “el Flore, par ex., allí donde veía a Bataille, a Ernst, a Claude Mauriac, a Jean Arp, etc, etc” (Bordelois 1998, 288).

¹⁰⁹ Vgl. Apocalipsis de San Juan 19,9: “Y el ángel me dijo: Escribe, porque estas palabras son fieles y verdaderas.”

la lengua es un órgano de conocimiento
del fracaso de todo poema
castrado por su propia lengua
[...]
de algo a modo de negación
de mi horizonte de maldoror con su perro
[...]
palabras embozadas
todo se desliza
hacia la negra licuefacción

y el perro de maldoror
en esta noche en este mundo
donde todo es posible
salvo
el poema

(*Poesía* 398ff)

Pizarnik wendet hier ein Verfahren an, das bereits im Zusammenhang mit ihrer Lektüre Lewis Carrolls beschrieben wurde (vgl. Kap. 4.): Sie stellt die Zitate eines anderen Autors in den Horizont ihrer eigenen Texte, wodurch auch jene in einer neuen Perspektive sichtbar werden. Lautréamont wird, wie auch die Texte Lewis Carrolls, in den Kontext der Auseinandersetzung mit der Sprache versetzt. So ist auch hinter den Versen des folgenden Gedichts ist ein Verweis auf Lautréamont zu vermuten:

una muñeca de huesos de pájaro
conduce los perros perfumados
de mis propias palabras que me vuelven

(*Poesía* 382 (Unterstreichung I. R.))

Dies wiederum verweist auf ein weiteres Gedicht, bezeichnenderweise mit dem Titel EN UN EJEMPLAR DE “LES CHANTS DE MALDOROR”: “[...] Palabra o presencia seguida por animales perfumados” (*Poesía* 275)¹¹⁰. In Lautréamonts *Chants de Maldoror* stellen “die Hunde” vor allem im ersten Gesang eine Verkörperung der Sehnsucht des Erzählers nach dem Unendlichen dar: “[Les chiens] ont soif insatiable de l’infini [...]. Moi, comme les chiens, j’éprouve le besoin de l’infini. Je ne puis, je ne puis contenter ce besoin!” (Lautréamont 54) In den Gedichten Pizarniks dagegen stehen “die Hunde” in Verbindung mit der Sprachauffassung der Autorin: Unschwer kann man im oben zitierten Gedicht Pizarniks – “una muñeca de huesos de pájaro” –

¹¹⁰ vgl. auch “PREFACIO DE SOMBRA (I) // La hija de la voz la poseyó en su estar, en su ser, por la tristeza. [...] / los perros nocturnos: otro llamamiento.” (*Poesía* 404, Unterstreichung I. R.) Auch in der Prosa ist diese Anspielung zu finden. Der Text “A tiempo y no” schließt mit den Worten: “aguardaban a Maldoror que había prometido venir con su nuevo perro” (*Prosa* 39).

ein Alter ego des lyrischen Ich erkennen, taucht doch die Figur der “muñeca” in dieser Funktion häufig in Pizarniks Lyrik und Prosa auf (vgl. Kap. 3.1.2.). Damit würden die Hunde des Maldoror zu einer Metapher der eigenen fremden Stimme Pizarniks, war doch der Verlust der Sprache eines der zentralen Thema ihrer Texte.

Nach dem Tod Pizarniks fand man auf einer Tafel in ihrem Zimmer folgende von ihr hinterlassene Verse: “no quiero ir / nada más / que hasta el fondo // oh vida / oh lenguaje / oh Isidoro” (*Poesía* 453). Ein posthum veröffentlichtes Prosagedicht schließt mit den Worten: “ô monde, ô langage, ô Isidore!” (*Poesía* 408) Pizarnik sieht sich einem Autor verbunden, der wie sie im Schreiben alles aufs Spiel setzte und die Normalität eines bürgerlichen Lebens hinter sich lassen wollte, und auch deshalb von den Surrealisten wiederentdeckt wurde.

Pizarnik selbst bezog sich nur im Interview mit Martha Isabel Moia explizit auf ihre Verbindung zum Surrealismus:

Siento que los signos, las palabras hacen alusión. Este modo complejo de sentir el lenguaje me induce a creer que el lenguaje no puede expresar la realidad; que solamente podemos hablar de lo obvio. De allí mis deseos de hacer poemas terriblemente exactos a pesar de mi surrealismo innato y de trabajar con elementos de las sombras interiores. (Moia 30)

Hiermit fasst Pizarnik die Gemeinsamkeiten und Unterschiede ihrer Poetik in Bezug auf den Surrealismus zusammen. Sie unterstreicht die Bedeutung des Unbewussten – der “sombras interiores” – für ihre Arbeit und verweist zugleich auf den Konflikt mit der Sprache. Einen Großteil ihrer Rezensionen widmete Pizarnik Autoren, die mit dem Surrealismus in Verbindung stehen: Artaud, Paz, Breton, Bonnefoy, Michaux und de Mandiargues; und in ihrer eigenen Genealogie fehlen nicht die Namen, die von der Avantgarde wiederentdeckt wurden: neben Lautréamont wären hier Hieronymus Bosch, Gérard de Nerval und Rimbaud zu nennen. Auch die Poetik Pizarniks verweist in vielen Punkten auf zentrale Aspekte des Surrealismus. Gerade im Vergleich mit dem Surrealismus werden die Wurzeln und Besonderheiten der Pizarnik-schen Poetik sichtbar:

Pizarnik`s poetry can, in some respects, be included in [...] a Romantic discourse which includes surrealism, the literary movement to which Pizarnik owes her greatest debt and yet from which she differs profoundly. (Chávez Silverman 276)

4.4.1. Schreiben und Sprache bei Pizarnik und den Surrealisten

In einem ihrer letzten Gedichte schrieb Pizarnik: “Alguna vez, tal vez, encontraremos refugio en la realidad verdadera.” (*Poesía* 295) Wie für die Surrealisten bildete die Erfahrung der Entfremdung den Ausgangspunkt ihres Schreibens; so schließt das erste Manifest des Surrealismus mit dem Satz: “L’existence est ailleurs.” (Breton 1998, 60)¹¹¹. Die Ursachen der Entfremdung sah auch Pizarnik in der undialektischen Verwendung der Vernunft; im Schreiben suchte sie einen anderen mythischen Raum:

El alto momento de la fusión y del encuentro, fuera del espacio profano en donde el Bien es sinónimo de evolución de sociedades de consumo, y lejos de los enmiendantes simulacros de medir el tiempo mediante relojes, calendarios y demás objetos hostiles, lejos de las ciudades en donde se compra y se vende [...]. (*Poesía* 414)¹¹²

Die Vernunft war zu einem bloßen Zweckrationalismus abgesunken:

Vernunft, Logik, Kategorien, Zeit, Raum und das Zwei-mal-zwei-ist-vier dünken [den Menschen] am Ende die einzigen lebendigen Wirklichkeiten, obwohl sie im Grunde doch nur handliche Rahmen, nützliche und beiläufige Mittel waren [...].” (Nadeau 16)

Die Surrealisten wandten sich gegen den Begriff der Vernunft selbst, gegen die Dichotomie Vernunft-Irrationalität – eine Bewegung, die sich auch bei Pizarnik beobachten lässt: “La única poesía que puedo concretar es la expresión de mi suceder anímico [...] descripción fantástica [...] que en mí funciona como razón” (*Diarios* 123). Eine Veränderung dieses Zustandes glaubten die Surrealisten durch eine Revolution des Bewusstseins zu erreichen, wobei der Kunst eine besondere Rolle zukam: “[Surrealism meant] [p]utting the psychic life of the artist in the service of revolutionary politics” (Chadwick 1998, 5). Den Schriftstellern und Malern um Breton, selbst zumeist der Mittelschicht entstammend, wurde die bürgerliche Gesellschaft und ihre Moralvorstellungen zur Zielscheibe. Die Dadaisten hatten ihr den Spiegel vorgehalten, die Surrealisten blickten hinter die Maske. Doch so sehr die Kunst einen Freiraum bot, durfte sie nicht länger eine Sonntagnachmittagsbeschäftigung sein, die als kompensatorische Handlung den Lauf der Dinge eher noch unterstützte. Sie musste auf die Überwindung der Trennung von Kunst und Leben zielen: “[L]a poesía era una forma de vida, la asociación entre acción y poesía se convertía en la poesía como

¹¹¹ Breton zitiert hier aus Rimbauds *Une saison en enfer*: “La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde.” (Rimbaud 103)

¹¹² Pizarnik spielt mit diesen Sätzen möglicherweise auf Baudelaires *Les fleurs du mal* (“Moesta et Errabunda”) an: “Loin de noir océan de l’inmonde cité”. vgl. auch “Mundo tangible, máquinas empuñadas, mundo usufructuable.” (*Obras completas* 184)

una forma de acción, una forma de praxis.” (Pezzoni 1983, 52) Die geltenden Vorstellungen eines “normalen” Lebenslaufes sollten auch praktisch über Bord geworfen werden: “[Der Surrealismus war] entschlossen, Bande und Fesseln, die dem Individuum durch Familie, Moral und Religion auferlegt werden, völlig zu zerstören.” (Nadeau 20) Für viele Mitglieder der Gruppe bedeutete dies den Verzicht auf eine Karriere, die der Abschluss eines Studiums mit sich gebracht hätte¹¹³. Auch der Lebensentwurf Pizarniks musste zwangsläufig mit den Erwartungen der Gesellschaft kollidieren, hatte sich doch alles ihrer Existenz als ‘Künstlerin’ unterzuordnen: “La poesía [...] como creación de una realidad independiente – dentro de lo posible – de la realidad a la que estoy acostumbrada.” (*Diarios* 137) Das Schreiben war kein Teilbereich des Lebens mehr, sondern das Leben selbst. Gerade in dieser Hinsicht wurde Pizarnik mit den Surrealisten bzw. den *poètes maudits* in Verbindung gebracht:

[Pizarnik] se ha convertido en una poeta arquetípica [...], rozando [...] todas las experiencias límite que prescribe el mito decimonónico del “poeta maldito” [...]: la locura, las drogas [...], la soledad última, la sexualidad no ortodoxa, la rebelión generalizada contra las convenciones [...].” (Piña 1990, 18f)

Insofern folgte Pizarnik mit ihrem Leben, das allen Konventionen entkommen wollte, bereits einem literarischen Mythos. Sie hielt sich nicht an die Spielregeln der Gesellschaft, jedoch an die der Literatur bzw. der Tradition des “*poète maudit*”. Dem entspricht ein Tagebucheintrag, in dem Pizarnik den Verlust der Wirklichkeit reflektiert:

15 de abril [1961] La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. Por hacer de mí un personaje literario en la vida real fracaso en mi intento de hacer literatura con mi vida real pues ésta no existe: es literatura. (*Diario* 253)

Pizarniks Vorhaben, sich als Schriftstellerin ein eigenes Leben zu schaffen, führt hier paradoxerweise zum Verlust desselben. Die Autorin wird sich selbst zum “personaje literario” und das Leben zur selbstgeschaffenen Fiktion¹¹⁴.

Ein fortwährender Streitpunkt der Surrealisten bestand darin, wie man das Verhältnis der Kunst zu direkten politischen Aktionen definieren sollte. Mit dem

¹¹³ vgl. “Aragon, Breton, Boiffard, Gérard hängen ihr Medizinstudium an den Nagel, andere geben ihre geisteswissenschaftlichen Studien an der Sorbonne auf; alle zusammen lassen fahren, was ihnen ein bürgerliches Leben garantiert hätte.” (Nadeau 74)

¹¹⁴ Dieser Konflikt mit der eigenen Identität, der sich aus dem Schreiben ergeben kann, war (und ist) vor allem für Autorinnen von Bedeutung, sahen (und sehen) sie sich nicht nur mit einem eigenen Identitätsentwürfen, sondern auch mit denen der Gesellschaft konfrontiert (vgl. Kap. 5.1.).

Kolonialkrieg Frankreichs 1925/26 in Marokko kam es zu heftigen Auseinandersetzungen unter den Surrealisten. Vor allem das Verhältnis zur Kommunistischen Partei, der Naville, Aragon und Eluard beitraten, war umstritten, und auch ein Grund der Ausschlüsse seitens Bretons (vgl. Nadeau 96ff).

Trotz der Annäherung an die kommunistische Partei unterstrich Breton, dass er als Künstler unausweichlich seiner bürgerlichen Herkunft verhaftet bleibe¹¹⁵ und beharrte immer wieder auf einer Veränderung des Bewusstseins:

Il faut, avons-nous dit enfin, que l'imagination poétique reste libre. Le poète [...] doit par tous les moyens ressaisir la vitalité concrète que les habitudes de la pensée sont pour lui faire perdre. (Breton 1992, 147)

Während Pizarniks Parisaufenthalt von 1960 bis 1964 befand sich Frankreich im Krieg mit Algerien; bezeichnenderweise findet dies in ihrem Werk keine Erwähnung. Pizarniks Haltung in dieser Frage war eindeutig: (wahre) Kunst und Politik bildeten zwei unvereinbare Bereiche:

28 de julio [1955] Leo la historia del Surrealismo. Al llegar al capítulo dedicado al marxismo y a la situación social, económica, etc., de nuestra época, cierro violentamente el libro y lo guardo. Me horrorizo de mi falta de interés. ¡No puedo remediarlo! ¡Denme al hombre, no a las masas! (*Diarios* 40)

Pizarnik zufolge dürfe ein Autor keinerlei Kompromisse eingehen. Damit kann man sie auf der Seite derjenigen Surrealisten sehen, die wie Artaud jeglicher politischen Aktivität ablehnend gegenüber standen¹¹⁶.

Wie für die Surrealisten war das Ziel Pizarniks die Entdeckung und Beschreibung der inneren Welt des Ich. Sie wandten sich gegen jeden literarischen Realismus und wollten stattdessen zeigen, wie das Denken wirklich funktioniert:

¹¹⁵ vgl. *Second manifeste du surréalisme*: “Je ne crois pas à la possibilité d’existence actuelle d’une littérature ou d’un art exprimant les aspirations de la classe ouvrière. Si je me refuse à y croire, c’est qu’en période pré-révolutionnaire l’écrivain ou l’artiste, de formation nécessairement bourgeoise, est par définition inapte à les traduire.” (Breton 1998, 104)

¹¹⁶ Artaud nahm die politischen Aktivitäten geradezu als Verrat an den eigentlichen Ideen des Surrealismus – der Veränderung des Bewusstseins – auf: “The decision of Breton and his followers to join the Communist Party seemed to Artaud a betrayal of the fundamental principles of surrealism, since they were now committed “to seek in the realm of facts and of immediate matter the culmination of an action that could normally develop only within the inmost confines of the brain” (Antonin Artaud. *Selected Writings*, New York 1976, 139). Artaud [...] returns to its base in his own psychic need: “What does all the Revolution in the world mean to me if I know that I will remain in endless pain and misery in the charnel house of myself?” Yet he does not stop there. His own position is exemplary: the “complete Revolution” permits every man to “refuse to consider anything beyond his own deepest sensibility, beyond his inmost self [...]” (140).” (Feder 257)

Die Vernunft, jene allmächtige Vernunft, da steht sie wie eine Angeklagte, und obendrein wie eine stumme Angeklagte: Zu ihrer Verteidigung vermag sie nichts zu sagen. [...] Unbekannte Kräfte walten in uns und lenken unser Tun [...]. (Nadeau 17)

Mittels der Kunst sollten diese “unbekannten Kräfte” des Unbewussten aufgedeckt und damit die Wurzeln der Handlungen, die gerade nicht der Vernunft gehorchten, bloßgelegt werden: “[A]n die Stelle des totalen Sinnverzichts tritt [...] die Suche nach einem anderen Sinn [...]. In dem Begriff des Unbewußten meinen die Surrealisten einen Bereich gefunden zu haben, der sich der Kontrolle der menschlichen Logik entzieht” (Rössner 131). Das allen Handlungen eingeschriebene Begehren sollte aufgedeckt werden¹¹⁷. Der Kunst kam damit Erkenntnisstatus zu: “Die Begründer des Surrealismus fassen ihre Bewegung nicht als eine neuartige Kunstrichtung auf, sondern als einen neuen Weg zu neuen Erkenntnissen” (Nadeau 59). Breton selbst betonte:

[L]es procédés logiques, de nos jours, ne s'appliquent plus qu'à la résolution des problèmes d'intérêt secondaire. Le rationalisme absolu qui reste de mode ne permet de considérer que des faits relevant étroitement de notre expérience. (Breton 1998, 19f)

Auch Pizarnik hatte den Erkenntnischarakter ihres Schreibens unterstrichen. Jedoch führte dies für sie zu einer Auseinandersetzung mit der Sprache, die in dieser Art von den Surrealisten nicht geteilt wurde. Pizarnik überarbeitete die “inneren Schatten” (vgl. Moia 30), um “schrecklich exakte Gedichte” (ebd.) zu schaffen. Sie versuchte, wie es in einem Tagebucheintrag heißt, “die innere Dissonanz in Bildern größtmöglicher Schönheit” wiederzugeben (vgl. *Diario* 290). In einem erst posthum erschienenen Interview führte sie diese dem Surrealismus im Grunde fremde Distanz zur Sprache als unabdingbaren Bestandteil ihres Schreibens an: “Casi siempre trabajo mis poemas a larga distancia. Me importa mucho el rol de la noción *distancia* en la compleja relación autor-poema.” (Pizarnik in: Lagunas 46)

Doch die Sprache war ihr kein einfacher Spiegel, dessen man sich bedienen konnte. Sie war ein Spiegel, der sich zunehmend verdunkelte. Diese Skepsis trennt Pizarnik von den meisten Surrealisten: “There is a fundamental optimism in surrealism” (Chávez Silverman 276). Der Glaube an die Möglichkeit der Sprache, dem Unbewussten zu entsprechen, fehlt bei Pizarnik: “A diferencia de los surrealistas, quienes navegan ayudados por la corriente del lenguaje, ella se obstina en remontarse

¹¹⁷ So heißt es in einem Gedicht Pizarniks: “¿y qué busco? / [...] / los nombres precisos y preciosos / de mis deseos ocultos” (*Poesía* 431).

rio arriba” (Haydu 7). Dieser Widerstreit zwischen der Darstellung traumartiger Sequenzen und äußerster Konzentration charakterisierte das Werk Pizarniks: “El dictado sonambulístico no viene del inconsciente sino de la conciencia crítica, lo que parece contradictorio pero es lo que da un tono único a su poesía.” (Aira 25)

Das Ziel der Surrealisten war das Offenlegen der unbewussten Phantasien und damit die Selbsterkenntnis des Menschen:

[R]appelons que l'idée du surréalisme tend simplement à la récupération totale de notre force psychique par un moyen que n'est autre que la descente vertigineuse en nous, l'illumination systématique des lieux cachés [...]. (Breton 1998, 86)

Dieser Glaube an die Möglichkeiten der Kunst zerbricht bei Pizarnik. Gerade im Schreiben wird das Konzept der Identität zunehmend in Frage gestellt. Das Interesse der Surrealisten hatte der Welt von psychisch Kranken gegolten, doch blieb dies im Grunde eine Annäherung aus sicherer Distanz. Die Surrealisten sahen psychisch Kranke in einem direkteren Bezug zum Unbewussten und damit in gewisser Hinsicht als privilegiert¹¹⁸. Dagegen sah sich Pizarnik selbst mit dem Verlust der Identität konfrontiert: “nada más intenso que el terror de perder la identidad” (*Poesía* 361). Der Zusammenhang von Sprache, Körper und Identität zerbricht. In einem ihrer bekanntesten Gedichte zitiert sie Breton – und widerspricht ihm zugleich:

no
las palabras
no hacen el amor
hacen la ausencia

(*Poesía* 398f)

Breton hatte seinen 1922 erschienenen Artikel “Les mots sans rides” mit den Sätzen abgeschlossen: “Les mots du reste ont fini de jouer. Les mots font l'amour.” (Breton 1988, 286) Pizarniks Gedicht dagegen schließt mit der “Abwesenheit”. Ihr Schreiben führt nicht zur Offenlegung der Identität, sondern zu deren Verlust. Die Suche nach der Identität schließt für Pizarnik die Suche nach der Sprache ein. An diesem Punkt begegnet die Poetik Pizarniks der Antonin Artauds, dessen Auseinandersetzung mit der Sprache Lillian Feder in ihrer Monographie *Madness in Literature* zusammenfasst:

¹¹⁸ Eine Ausgabe der *Révolution Surréaliste* ist dem fünfzigsten Jahrestag der Entdeckung der Hysterie durch Jean-Marie Charcot gewidmet. Zudem hatte Breton bei Pierre Janet studiert, einem Psy-

Ironically, language – which he hated because it seemed to taunt him, ever eluding what he diagnosed as the verbally inexpressible [...] – was his chief vehicle for obsessively portraying this condition [...]. (Feder 260)

Auf vergleichbare Weise hatte Pizarnik mittels der Sprache die Unzulänglichkeit der Sprache beschrieben. In mehreren Tagebucheinträgen ging sie explizit auf die Bedeutung ihrer Lektüre Artauds ein¹¹⁹:

25 de diciembre, viernes [1959] [...] Al final me sentí en el suelo y leí el “pesanervios” de Artaud... Leí varias horas, con un silencio indecible: si hay alguien que puede o está en condiciones de comprender a Artaud, soy yo. Todo su combate con su silencio, con su abismo absoluto, con su cuerpo enajenado, ¿cómo no asociarlo con el mío? (*Diarios* 158f)

In *Le pèse-nerfs* fand Pizarnik die zentralen Aspekte ihrer eigenen Poetik wieder: den Konflikt mit der Sprache, der als Verlust der Identität erfahren wird:

19 de octubre [1964] Artaud. Deseos de escribir una página sobre su sufrimiento. Su tensión física; sus conflictos con el pensamiento, las palabras. [...] Lo que me asusta es mi semejanza con A. Quiero decir: la semejanza de nuestras heridas. (*Diario* 263)

Sowohl Pizarnik wie auch Artaud war die Kunst ein Mittel, den Verlust der Identität darzustellen und zu bannen: “[Artauds] goal was always to fill [...] the absence of self [...]. No writer has portrayed more exactly the anguish of depersonalization” (Feder 258). Diese Beschreibung Artauds würde das Werk Pizarniks gleichermaßen charakterisieren. Ebenso wie Pizarnik suchte Artaud die Angst vor dem Verlust der Identität in Worte zu fassen: “Sous cette croûte d’os et de peau qui est ma tête, il y a une constance d’angoisse [...] comme la perte physique et essentielle [...] d’un sens.” (Artaud 90) Ebenso wie Pizarniks Texte ist *Le pèse-nerfs* von der Auseinandersetzung mit der Sprache geprägt: “Je suis celui qui a le mieux senti le désarroi stupéfiant de sa langue dans ses relations avec la pensée.” (Artaud 99)

Auch in der Darstellung der Sprache als konkretem Gegenstand ähneln sich die Poetiken beider Autoren: “[Artaud’s] own being [...] could be experienced only in the word as concrete object” (Feder 260). Pizarnik beschrieb in einem Gedicht ihre Auffassung der Wörter als konkrete Gegenstände: “La muerte es una palabra. La

chiater, der das Phänomen der Hysterie unter der Bezeichnung “l’amour fou” beschrieben hatte (vgl. Chadwick 35).

¹¹⁹ Pizarnik hebt einige Aspekte des Werkes Artauds hervor. Andere – wie seine Suche nach einem wahren Leben in Gestalt der Tarahumara und der Indianerkulturen Mexikos – bleiben unberücksichtigt.

palabra es una cosa, la muerte es una cosa, es un cuerpo poético” (*Poesía* 255). Ausführlicher hat sie diesen “Materialismus” in einem Brief dargelegt:

En mi caso las palabras son cosas y las cosas son palabras. Como no tengo cosas, mejor dicho, me es imposible otorgarles realidad, las nombro y creo en su nombre (el nombre se vuelve real y la cosa nombrada se esfuma [...].) Ahora sé por qué sueño con escribir poemas-objetos. Es mi sed de realidad, mi sueño de una especie de **materialismo** [...].” (Bordelois 1998, 220)

In den Texten Pizarniks treten die Worte, als eine Art auf die Spitze getriebener Nominalismus, an die Stelle der konkreten Gegenstände. Hierin ist letztendlich die Ursache (und Folge zugleich) des Verlusts der Identität zu sehen, erweisen sich die Worte doch als abstrakt: “Las palabras son mi **ausencia** particular. [...] en mí hay una ausencia autónoma hecha de lenguaje.” (Bordelois 1998, 220) Gerade in der Annahme der wirklichkeitskonstituierenden Macht der Worte tritt die sprachliche Verfasstheit jeglicher Realität zutage. Dieselbe “Abwesenheit” des Denkens bzw. der Sprache benannte Artaud: “A chacun des stades de ma mécanique pensante, il y a des trous [...], je veux dire dans une certaine sorte d’espace” (Artaud 98).

Alle vorgestellten Interpretationen Pizarniks – als mystische, jüdische und surrealistische Autorin – berufen sich auf verschiedene Aspekte ihrer Sprachauffassung. Eine Wende erfuhr die Rezeption mit dem Aufkommen der feministischen Literaturwissenschaft, die sich zwar auch auf Pizarniks Auseinandersetzung mit der Sprache bezog, diese jedoch in ganz neue Zusammenhänge stellte.

4.5. Eine Begegnung: Pizarnik und Octavio Paz

Während ihres Parisaufenthaltes lernte Pizarnik auch Octavio Paz kennen, der damals als Diplomat in der französischen Hauptstadt tätig war. Doch begegneten sich der mexikanische Autor und Pizarnik auch in ihren Texten. So schrieb Paz das Vorwort zu *Arbol de Diana*, Pizarniks 1962 erschienenem Gedichtband. In diesem Vorwort geht er auf die Möglichkeit einer anderen, nicht-rationalen Art der Erkenntnis ein:

[D]urante mucho tiempo se negó la realidad física del árbol de Diana. En efecto, debido a su extraordinaria transparencia, pocos pueden verlo. Soledad, concentración y un afinamiento general de la sensibilidad son requisitos indispensables para la visión. Algunas personas, con reputación de inteligencia, se quejan de que [...] *no ven nada*. Para disipar su error, basta recordar que el árbol de Diana no es un cuerpo que se pueda ver: es un objeto (animado) que nos deja ver más allá, un instrumento natural de visión. Por lo demás, una pequeña prueba de

crítica experimental desvanecerá [...] los prejuicios de la ilustración contemporánea: colocado frente al sol, el árbol de Diana refleja sus rayos y los reúne en un foco central llamado poema [...].” (Paz 2001, 102)

Auf poetische Weise erklärt Paz das Gedicht bzw. den “Baum der Diana” zu einem Weg der Erkenntnis. Indem er den “Vorurteilen der Aufklärung” und dem “Intellekt/Verstand” die Möglichkeit der “visión” und des “ver más allá” entgegenhält, stellt er Pizarniks Gedichte (und seine eigenen) in die Tradition der Mystiker und der Surrealisten. Letztere sprachen zwar nicht von “Konzentration”, sondern verwiesen auf das freie, nicht zensierte Spiel der Imagination, doch hatten sie ebenso wie Paz dem (rationalen) Verstand abgeschworen. Auch die Spuren Rimbauds, einem der Vorbilder der Surrealisten, finden sich in diesem Vorwort. Paz’ Forderung nach einem “afinamiento general de la sensibilidad” scheint ein Echo des viel zitierten Ausspruchs Rimbauds: “Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens.” (Rimbaud 250) Pizarnik wiederum widmete eines ihrer Gedichte Octavio Paz:

RESCATE

Y es siempre el jardín de lilas del otro lado del río. Si el alma pregunta si queda lejos se le responderá: del otro lado del río, no éste sino aquél.

A Octavio Paz

(Poesía 229)

Dieses Gedicht steht in einem Dialog mit den Texten Octavio Paz’, der ebenfalls die Symbole der “orilla” und des “río” verwendete. So fasst Paz die immer von neuem gesuchte Begegnung mit dem Anderen (bzw. mit sich selbst) in das Bild des Flusses/des Ufers: “Ese Otro es también yo. [...] El precipitarse en el otro se presenta como un regreso a algo de que fuimos arrancados. [...] Estamos en la otra orilla.” (Paz 1990a, 133)¹²⁰ Pizarnik hatte den grenzüberschreitenden Charakter ihrer Texte in dasselbe Bild gefasst: “Es en el poema, particularmente, donde el límite de lo posible es transgredido de buena ley [...]. El poeta trae nuevas de la otra orilla.” (*Prosa* 304)

¹²⁰ Ebenfalls trägt ein Abschnitt des Kapitels “La revelación poética” (*El arco y la lira*) den Titel “La otra orilla” (Paz 2004, 117).

Darüber hinaus widmete Pizarnik Octavio Paz zwei Rezensionen, wobei hier nur auf “‘Salamandra` de Octavio Paz” eingegangen werden soll¹²¹. Auch diese Besprechung kann als Beispiel dafür gelten, dass Pizarnik mit ihren Lektüren anderer Autoren zugleich ihre eigene Poetik reflektiert. Sie eröffnet ihre Rezension mit einer allgemeinen Charakterisierung der modernen Lyrik, die sie sowohl von der Suche nach einem anderen, mythischen Raum als auch von äußerster Selbstreflexivität geprägt sieht. Dieses Spannungsverhältnis beschreibt offensichtlich nicht nur die Texte Octavio Paz`, sondern auch das Werk Pizarniks. Einerseits wird den Worten Wirklichkeitskonstituierende Macht zugeschrieben: “Pero la poesía, entre otras cosas, es práctica conjuratoria: [...] *Nombrar es ser.*” (*Salamandra* 91) Mittels der Worte suchen Paz und Pizarnik einen anderen, mythischen Raum: “*El poeta es la conciencia de las palabras, es decir, la nostalgia de la realidad real de las cosas.*” (ebd. 90) Andererseits unterstreicht Pizarnik das “drama inherente al decir poético” in Paz` Gedichten, das sich als “drama del lenguaje” darstellt (ebd. 90). Der Dichter erfahre die Haltlosigkeit der Wörter, ihre Unmöglichkeit, über sich hinaus zu verweisen:

[E]xiste un vaivén en *Salamandra*, una oscilación que también encontramos en casi todos los grandes poetas modernos: sentimiento de la futilidad del lenguaje en el que las palabras se le aparecen al poeta como desoladora inmanencia [...]. (ebd. 91)

Pizarnik sieht den Dichter in der Rolle des Sisyphus, verurteilt dazu, sich immer vergeblich an einem Stein aus Worten abzuarbeiten: “El poeta-Sísifo-moderno: no puede decir, no puede no decir. *Vuelve a los nombres, se exhorta*” (ebd. 91). Doch ebenso wie in ihren eigenen Texten findet Pizarnik auch bei Octavio Paz die Möglichkeit des Schweigens, der Musik und der Malerei. Sie hebt die synästhetischen Qualitäten der Gedichte in *Salamandra* hervor: “[Paz es un] poeta auditivo y visual, y en el mismo grado” (*Salamandra* 92). Im Zusammenhang mit der Thematisierung des Schweigens ließe sich einem Vers aus *Salamandra* ein Gedicht Pizarniks gegenüberstellen:

“‘Escritura silencio que canta`”
(*Salamandra* 91)

“yo escucho el silencio callado”
(*Poesía* 306)

¹²¹ Alejandra Pizarnik: “Salamandra” de Octavio Paz. In: Cuadernos 72 (1963). Paris, S. 90-93

Die zweite Rezension (*Una tradición de la ruptura*. In: *Prosa*. Edición de Ana Becciu. Barcelona 2002, S. 232-244) widmet sich Octavio Paz` *Cuadrivio*. Sie wurde erstmals am 26.06.1966 in La Nación, Buenos Aires veröffentlicht. *Cuadrivio* stellt selbst bereits eine Sammlung von Rezensionen dar, in denen Paz die Autoren Rubén Darío, Ramón López Velarde, Fernando Pessoa und Luis Cernuda vorstellt.

Selbst in der Verwendung bestimmter rhetorischer Figuren lassen sich Parallelen zwischen beiden Autoren aufzeigen. Schreibt Octavio Paz in *Salamandra* auf paradoxe Weise: “Nada se dice sino lo indecible” (*Salamandra* 91), so “antwortet” Pizarnik: “ella tiene miedo de no saber nombrar / lo que no existe” (*Poesía* 108).

Eine weitere grundlegende Übereinstimmung zwischen beiden Autoren liegt in ihrer Beschreibung des Verhältnisses von Literatur und Politik. Schreiben wird in dem Maße zum revolutionären Akt, wie es sich nicht politisch engagiert, sondern einzig und allein auf eine Veränderung des Bewusstseins zielt (vgl. *Salamandra* 92).

Neben diesen in der Rezension Pizarniks explizit gezogenen Parallelen können weitere “Dialoge” zwischen Pizarniks und Paz` Texten aufgezeigt werden:

ESCRITURA

Cuando sobre el papel la pluma escribe,
a cualquier hora solitaria,
¿quién la guía?
[...]
Alguien escribe en mí, mueve mi mano,
escoge una palabra

(Paz 1990c, 66)

PRESENCIA DE SOMBRA

Alguien me habla. Alguien me dice.
Extraordinario silencio el de esta noche.
Alguien proyecta su sombra
/en la pared de mi cuarto
[...]

(*Poesía* 407)

Beide Autoren stellen die Autonomie des “vernünftigen” Subjekts in Frage. Den Surrealisten vergleichbar kritisiert Paz das Konzept der Vernunft in der Geschichte der westlichen Zivilisation: “Lo que llamamos conocimiento es el saber que tenemos sobre cualquier cosa para dominarla” (Paz 1990b, 95). Diese Art des Wissens sei nur um den Preis der (Selbst-) Entfremdung möglich; der Mensch, der die Dinge besitzt, findet sich in ihnen nicht wieder: “El hombre anda desaforado, angustiado, buscando a ese otro que es él mismo.” (Paz 1990a, 134) Die Suche nach sich selbst, vermögen bei Paz drei Erfahrungen zu beantworten: die des Religiösen, der Liebe und der Dichtung (vgl. Paz 2004, 136). In der “poesía” könne eine andere Form des Wissens gefunden werden: “La poesía es el antídoto a la técnica y al mercado.” (Paz 1990a, 138) Explizit bezeichnet er die Dichtung als “Wissen”: “La poesía es conocimiento.” (Paz 2004, 13) Die Poetik Paz` offenbart sich hier in ihrer ganzen Ambivalenz; in Bezug auf mögliche Veränderungen des Bewusstseins den Avantgardebewegungen verpflichtet, doch ebenso konservativ in dem Maße, wie sie auf einer alleinigen Veränderung des Bewusstseins beharrt. Auch in Bezug auf die Darstellung der Rolle der

Frau folgt Paz einem jahrhundertealten Mythos, den er vor allem in *El arco y la lira* aufgreift:

‘La mujer’ – decía Novalis – ‘es el alimento corporal más elevado.’ Gracias al canibalismo erótico el hombre cambia, esto es, regresa a su estado anterior. La idea del regreso – presente en todos los actos religiosos, en todos los mitos y aun en las utopías – es la fuerza de gravedad del amor. La mujer nos exalta, nos hace salir de nosotros y, simultáneamente, nos hace volver. (Paz 2004, 135)

Paz unterstreicht immer wieder die Möglichkeit der (Selbst-) Erkenntnis, die dem Schreiben inne wohnt: “El hombre se imagina; y al imaginarse se revela.” (ebd. 136) Doch gilt diese Möglichkeit der Erkenntnis nicht für Frauen, da diese ganz “im Sein aufgingen”: “Pura presencia, en ella aflora y se hace presente el ser.” (ebd. 153) Hiermit offenbaren Definitionen der Dichtung – wie “La poesía es entrar en el ser” (ebd. 13) – einen anderen, sexuellen Sinn. Es wird deutlich, dass Paz das Wort “hombre” in der Bedeutungsvariante “individuo de sexo masculino” verwendet. Er kehrt zu dem Mythos zurück, demzufolge die Frau dem Bereich der Natur zugehört: “El poeta siempre [...] intenta unirse [...] con un objeto: su propio alma, la amada, Dios, la naturaleza” (Paz 1990b, 97). Die Frau, explizit als “objeto” klassifiziert, dient dem Dichter aufgrund ihrer angenommenen Nähe zur Natur als Vermittlerin:

La mujer abre las puertas de la noche y de la verdad; la unión amorosa es una de las experiencias más altas del hombre y en ella el hombre toca las dos vertientes del ser: la muerte y la vida, la noche y el día. Las heroínas románticas hermosas y terribles [...] reencarnan en mujeres como Leonora Carrington. (ebd. 245)¹²²

Paz zeichnet den Mythos Frau nach, der ihr die Macht über Leben und Tod zuschreibt; er sieht sie in einer äußerst ambivalenten Mischung aus Bewunderung und Furcht. Zwar wird sie als Besitzerin der “Wahrheit” dargestellt, doch nur, um sie sogleich auf die Rolle der Vermittlerin zu reduzieren. Malerinnen wie Leonora Carrington werden nicht als ‘Künstlerkollegen’, sondern vielmehr als Reinkarnation der Protagonistinnen der Romantik gesehen – ein ewig sich wiederholendes Bild. Die Frau als eigenständiges Subjekt ist in dieser Poetik schlicht undenkbar:

In the critical and poetic writing of Octavio Paz [...], women assume a key symbolic function; but they are the objects of creative activity and imprisoned in their role as the vehicles of sensual liberation. (Gonzalez/Trece XVII)

¹²² vgl. “La mujer [...] es mediación, puerta de acceso a la otra orilla, allá donde las dos mitades pactan y el hombre es uno con sus imágenes.” (Paz 2004, 241) Hier taucht das Symbol der “otra orilla” wieder auf.

Paz folgt hiermit der alten Vorstellung vom Dichter und seiner Muse, die auch die künstlerische Produktion der Surrealisten beeinflusste. Auch Pizarnik hat diese Konstellation in einer Rezension beschrieben¹²³:

Aún dentro de la admirable poesía erótica de los surrealistas, la amada suele ser una suerte de objeto maravilloso ante el cual se prosterna, reverente, el poeta. (“Je suis devant ce paysage féminin / Comme un enfant devant le feu”. ELUARD.) O sea, la amada es la mediadora de la trascendencia para el amante. (*Prosa* 219)

Der hiermit für das Schreiben Pizarniks angelegte Widerspruch – als Autorin ist ihr zugleich die Position des Subjekts und des Objekts zugeschrieben – sollte ein Ausgangspunkt der feministischen Literaturwissenschaft und vor allem ihrer Relektüre des Surrealismus werden (vgl. Kap. 5.1.).

¹²³ Alejandra Pizarnik: *Alberto Girri*: El ojo. In: *Sur* 291 (1964) Buenos Aires, S. 84-87

“Despite her stated aversion to all forms of explicit political involvement, she was nevertheless dealing with issues in her writing that feminist philosophers were also raising [...]”
(Bassnett 1996, 145)

5. Pizarnik – eine feministische Autorin?

Die Interpretation Pizarniks als feministische Autorin überrascht zunächst, sah sie doch selbst in der Unabhängigkeit gegenüber jedweder politischen Parteinahme eine zentrale Voraussetzung ihres Schreibens¹²⁴. So findet sich denn auch in ihren Texten kein Hinweis auf ein speziell feministisches Interesse – “ninguna señal en su escritura que [...] permita determinar ni la construcción ni la inscripción genérica, ni siquiera la existencia de la ‘cuestión femenina’” (Moure 116). Pizarnik richtete sich explizit an kein spezifisches Publikum; sie hoffte auf die Einzelnen, die sich in ihren Texten wiederfinden würden. Doch scheint es, dass sich seit den neunziger Jahren gerade AutorInnen und feministische LiteraturwissenschaftlerInnen für das Werk Pizarniks interessieren. Rückblickend zeigt sich, wie sehr Pizarnik zentrale Gedanken der feministischen Literaturtheorie vorwegnahm bzw. parallel zu dieser entwickelte. Ihr Werk gewinnt hier auf eine Weise an Aktualität, die von ihr selbst nicht vorherzusehen war.

Obwohl jedes politische Engagement ablehnend, erlangte Pizarnik große Bedeutung für die feministische Literaturwissenschaft und damit für eine Bewegung, die selbst einen dezidiert politischen Anspruch verfolgt. Möglich wurde diese neue Interpretation erst durch die Herausbildung und Institutionalisierung feministischer Perspektiven in der Literaturwissenschaft vor dem Hintergrund der Frauenbewegungen in den sechziger und siebziger Jahren in Europa und Nordamerika. In Argentinien, wie auch in anderen lateinamerikanischen Ländern, fanden in dieser Hinsicht nach der Rückkehr zur Demokratie zahlreiche Veränderungen statt:

¹²⁴ Auf Pizarniks Werk trifft insofern die Charakterisierung der Lyrik im Sinne Jean-Paul Sartres zu, wie er sie in seinem Essay *Was ist Literatur?* Abgrenzung zur Prosa vornahm. Prosa sei durch eine Verwendung der Sprache gekennzeichnet, welche die Wörter als Kommunikationsmittel benutze; während die Dichter alle Aufmerksamkeit auf die Sprache selbst richteten: “Dichter sind Leute, die sich weigern, die Sprache zu *benutzen*.” (Sartre 11)

Aunque hubo intentos en la década del 70 y 80, la reflexión y teorización feminista latinoamericana dentro de la academia [...] parece haber cobrado fuerza y un cierto perfil recién en la segunda década de los ochenta y sobre todo en los 90. (Corbatta 15)

Nachdem 1987 in Santiago de Chile – “bajo las telarañas del régimen de Pinochet” (Bellessi 1988, 39) – der erste *Congreso internacional de literatura feminina latinoamericana* stattgefunden hatte, wurde im darauf folgenden Jahr in Argentinien der *Primer Encuentro Nacional de Escritoras* organisiert¹²⁵. Auf dem Programm des Kongresses in Chile hatten auch Lesungen gestanden, bei denen unter anderem an Pizarnik erinnert wurde: “Cada noche incluyó un homenaje a ciertas ausentes: [...] Gabriela Mistral, Eunice Odio¹²⁶, Alejandra Pizarnik.” (Bellessi 1988, 39) Daneben wurden in den achtziger und neunziger Jahren zahlreiche Zeitschriften gegründet¹²⁷. So erscheint mit *Feminaria* seit 1988 in Buenos Aires eine Zeitschrift, die sich feministischer Theorie und aktuellen Debatten (Abtreibungsrecht, Frauen in der Politik, Frauen und Neoliberalismus) widmet und darüber hinaus seit 1991 mit *Feminaria Literaria* einen ausschließlich der Literatur(-theorie) gewidmeten Teil enthält.

Eine weitere Stufe der Institutionalisierung ist in der 1997 erfolgten Gründung des *Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género* an der *Universidad de Buenos Aires* zu sehen, der größten und bekanntesten argentinischen Hochschule. Auch auf höherer politischer Ebene ließ sich dieser Prozess mit der Einrichtung der *Subsecretaría de la Mujer* (innerhalb des *Ministerio de Salud*) und des *Consejo Nacional de la Mujer* beobachten (vgl. Nari 35).

Wie nun hat die feministische Literaturtheorie das Werk Pizarniks interpretiert? Zunächst mag verwundern, dass gerade Pizarnik, deren Leben und Schreiben in den Selbstmord führte, hier eine derart bedeutende Rolle zukommt. War sie nicht eine “gescheiterte” Autorin? Doch jenseits dieses Lesens an der Oberfläche wurde sie zu einem wichtigen Bezugspunkt für AutorInnen und LiteraturwissenschaftlerInnen. Dabei bestimmen zwei zentrale Belange feministischer Theorie die Rezeption Pizarniks: zum einen die Suche nach einer anderen Literaturgeschichte und zum anderen die Frage nach den Zusammenhang von Sprache und Identität.

¹²⁵ Allerdings hatten bereits in den zwanziger Jahren erste Kongresse von Schriftstellerinnen stattgefunden (vgl. Fletcher 46).

¹²⁶ Eunice Odio (1922-1974), Autorin aus Costa Rica

¹²⁷ vgl. Marcela Nari: *En busca de un pasado: revistas, feminismo y memoria. Una historia de las revistas feministas 1982-1997*. In: *Feminaria* 20 (1997) Buenos Aires, S. 32-40

Die Suche nach einer anderen Literaturgeschichte beinhaltet im Fall Pizarniks zunächst die Suche nach einer Tradition des Schreibens von Frauen in Argentinien bzw. Lateinamerika. Außerdem wird Pizarniks Werk hier auch in andere Zusammenhänge eingeordnet. So erscheint sie aus der Perspektive des feministischen Literaturwissenschafts zwar immer noch in der Tradition des Surrealismus, doch ist ihr als Autorin ein doppelter Ort bestimmt – als Erbin des Surrealismus, die zugleich am Rand dieser Bewegung steht. So kann sie mit surrealistischen Malerinnen wie Remedios Varo¹²⁸ oder Leonora Carrington¹²⁹ in Verbindung gebracht werden.

Vor allem in Bezug auf die Frage des Feminismus nach dem Zusammenhang von Sprache und Identität scheint Pizarnik Erkenntnisse der Forschung vorweggenommen zu haben. Hatten sich die ersten Untersuchungen mit feministischem Hintergrund vor allem der Darstellung von Frauen in der Literatur gewidmet, so fand in den achtziger Jahren ein Paradigmenwechsel statt. Das Augenmerk richtete sich nun nicht mehr allein auf den Inhalt der Texte, sondern auf das Funktionieren der Sprache, wie es von feministischen TheoretikerInnen im Anschluss an Lacan beschrieben wurde:

[E]ine neue Generation amerikanischer [und französischer] Feministinnen [forderte] eine Revision unhinterfragter Grundannahmen der bisherigen feministischen Literaturkritik. [...] Die Unterdrückung des Weiblichen ging tiefer, als es zunächst schien: bis in die eigene Sprache, die eigene Sexualität, das eigene Selbst. (Lindhoff VIII)

Ebenso hatten sich Pizarniks Texte dem Mittel der Darstellung, der Sprache selbst gewidmet.

5.1. Feministische Relektüre des Surrealismus

Ebenso wie die Surrealisten sah Pizarnik im Schreiben einen Ort der Freiheit: “La poesía es el lugar donde todo sucede.” (*Prosa* 299) Auch sie hielt das Leben als Künstlerin für einen Gegenentwurf zu einer Welt, die ihr einem bloßen Nützlichkeitsdenken unterworfen und damit jeden tieferen Sinns beraubt schien.

Eine der prominentesten Untersuchungen, die diese Entwicklung der Aufklärung vom Anspruch der Befreiung des Menschen hin zu ihrer Selbsterstörung be-

¹²⁸ Remedios Varo (1908-1963), Spanien

¹²⁹ Leonora Carrington (* 1917), Großbritannien

schreibt, ist die *Dialektik der Aufklärung* Max Horkheimers und Theodor W. Adornos. Die *Dialektik* entstand in den dreißiger bzw. vierziger Jahren vor dem Hintergrund der unmittelbaren politischen Ereignisse. Die beiden Mitbegründer des *Instituts für Sozialforschung* waren zu Beginn der dreißiger Jahre in die USA emigriert und hatten sich, angesichts des Holocausts, die Frage gestellt, wie das Unternehmen der Aufklärung derart scheitern und in industriell perfektionierten Massenmord umschlagen konnte:

Was wir uns vorgesetzt hatten, war tatsächlich nichts weniger als die Erkenntnis, warum die Menschheit, anstatt in einen wahrhaft menschlichen Zustand einzutreten, in eine neue Art von Barbarei versinkt. (Horkheimer/Adorno 1)

Im ersten Kapitel des Buches, das sich mit dem Begriff der Aufklärung befasst, analysieren die Autoren die "Verflechtung von Rationalität und gesellschaftlicher Wirklichkeit, ebenso wie die davon untrennbare von Natur und Naturbeherrschung" (ebd. 5). Dabei wenden sie den Begriff "Aufklärung" nicht nur auf die Zeit bzw. Philosophie des 18. Jahrhunderts an, sondern bezeichnen damit ein Prinzip, das bereits den antiken Mythen, in ihrem Versuch, die Welt "dar[zu]stellen, fest[zu]halten, [zu] erklären" (ebd. 14), innegewohnt habe: "[D]ie Mythen, die der Aufklärung zum Opfer fallen, waren selbst schon deren eigenes Produkt." (ebd. 14) Am Ursprung der Mythen steht Horkheimer und Adorno zufolge die Angst des Menschen vor einer übermächtigen, bedrohlichen Natur (vgl. ebd. 21). Einmal benannt, in Worte gebannt und erklärt, erscheine diese als weniger furchterregend. Am Beispiel der *Odyssee* zeigen die Autoren den Zusammenhang der Entstehung der Mythen und der historischen Situation der Gesellschaft (vgl. ebd. 19). Die Verbindung aufklärerischen Denkens und realer gesellschaftlicher Macht habe sich seit der herkömmlicherweise als Aufklärung bezeichneten Epoche mit der Entwicklung der Wissenschaften, der Technik und der bürgerlichen Gesellschaft auf unheilvolle Weise fortgesetzt¹³⁰:

Die glückliche Ehe zwischen dem menschlichen Verstand und der Natur der Dinge [...] ist patriarchal: der Verstand, der den Aberglauben besiegt, soll über die entzauberte Natur gebieten. Das Wissen, das Macht ist, kennt keine Schranken, weder in der Versklavung der Kreatur noch in der Willfährigkeit gegen die Herren der Welt. [...] Technik ist das Wesen dieses Wissens. Es zielt nicht auf Begriffe und Bilder, nicht auf das Glück der Einsicht, sondern auf Methode, Ausnutzung der Arbeit anderer, Kapital. (ebd. 10)

¹³⁰ Dies ist natürlich nur eine Seite des komplexen Phänomens der Aufklärung. So unterstreichen Horkheimer und Adorno in der *Dialektik*: "Wir hegen keinen Zweifel [...], daß die Freiheit in der Gesellschaft vom aufklärenden Denken untrennbar ist." (Horkheimer/Adorno 3)

Indem die Aufklärung ihre Vereinnahmung durch die Macht nicht mitreflektiere, werde sie – so der zentrale Gedanke Horkheimer und Adornos – selbst zum Mythos, den sie doch überwunden glaubte. Indem sie dieses negative Moment ausschließe, die eigenen Grenzen nicht mitbedenke, gebe sie die dialektische Bewegung des Denkens und damit sich selbst auf. Möglich sei diese Form der Aufklärung nur um den Preis der Entfremdung: “Die Menschen bezahlen die Vermehrung ihrer Macht mit der Entfremdung von dem, worüber sie Macht ausüben.” (ebd. 15) Dabei umfasst der Begriff der Entfremdung hier sowohl die Entfremdung des Menschen von der Natur, die nur noch als Mittel zum Zweck gesehen wird, als auch die Entfremdung von sich selbst (vgl. ebd. 34). So fragen die Autoren nach dem Wesen der Freiheit, die den Einzelnen bis in sein Innerstes den Anforderungen der Warenproduktion unterwerfe:

Die Wohltat, daß der Markt nicht nach Geburt fragt, hat der Tauschende damit bezahlt, daß er seine von Geburt an verliehenen Möglichkeiten von der Produktion der Waren, die man auf dem Markt kaufen kann, modellieren läßt. (ebd. 19)

Um zu einem rationalen Individuum zu werden, habe der Mensch einen Teil seiner selbst, die Affekte, die der Vernunft nicht gehorchen, unterwerfen müssen. Ein frühes Bild dieses Kampfes sehen Horkheimer und Adorno in der Figur des Odysseus, den sie als “Urbild [...] des bürgerlichen Individuums” (ebd. 51) begreifen: “Die Abenteuer, die Odysseus besteht, sind allesamt gefahrvolle Lockungen, die das Selbst aus der Bahn seiner Logik herausziehen.” (ebd. 53) Doch Odysseus bezwangte sich und widerstehe den Sirenen, indem er sich fesseln lasse und damit dem Selbstverlust, aber auch der Verheißung des Glücks, entgehe. Horkheimer und Adorno sehen die Selbstbestätigung des Helden, doch ihr Interesse gilt der anderen Seite – der untrennbar mit der Selbstbestätigung verbundenen Verdrängung. Im Weg des Odysseus erblicken sie nicht nur den durch das Bestehen der verschiedenen Abenteuer beschriebenen Prozess der Selbstfindung, sondern auch den Verlust all dessen, was der Rückkehr Odysseus` in ein bürgerliches Leben entgegensteht: “Furchtbares hat die Menschheit sich antun müssen, bis das Selbst, der identische, zweckgerichtete, männliche Charakter des Menschen geschaffen war” (ebd. 40).

Insofern kann die *Dialektik der Aufklärung*, auch wenn der Text selbst nur implizite Hinweise enthält, als feministische Kritik der Aufklärung gelesen werden: “Der Subjektbegriff der Aufklärung vertritt Ideale eines als männlich gedachten Geistwesens” (Becker-Schmidt/Knapp 125). Mit Simone de Beauvoirs *Le deuxième*

sexe erschien nur wenige Jahre nach der *Dialektik* ein Schlüsseltext des Feminismus, der die bei Horkheimer und Adorno angelegte Kritik an der Trennung von Subjekt und Objekt, Kultur und Natur, Entwürfen von männlicher und weiblicher Identität explizit thematisierte.

Vor dem Hintergrund all dieser Fragestellungen und historischen Entwicklungen entstanden in der Zeit von 1910 bis 1940 die Bewegungen der Avantgarde¹³¹, ohne die das Werk Pizarniks undenkbar wäre. Futurismus, Dadaismus und Surrealismus setzten sich mit dem rasanten Wandel der Lebenswelt, der wiederum mit einem Wandel der Wahrnehmung verbunden war, auseinander. Insbesondere die Futuristen feierten die Errungenschaften der Technik. Mit dem Ersten Weltkrieg sah sich dieser Fortschrittsglaube jedoch erschüttert. Wie sollte eine aufgeklärte Gesellschaft hingenommen werden, deren Entwicklung doch in das absolute Gegenteil der Vernunft – den Krieg – geführt hatte. Gegen dessen Zerstörungen wandten sich politische Bewegungen ebenso wie die Künstler der Avantgarde. Die Surrealisten widmeten sich der Erkundung der verdrängten, unbewussten Gebiete des Denkens; sie waren ein Teil “der Gewalt gegen die scheinheilige oder zynische sittliche Ordnung der bürgerlichen Gesellschaft, die nach der Katastrophe von 14-18 wie eine Flutwelle in die Literatur, die Kunst und das Denken hereinbrach” (Semprún 213).

Doch Horkheimer und Adorno hatten, ebenso wie Simone de Beauvoir, gezeigt, dass die Setzung des bürgerlichen Individuums der Setzung des männlichen bürgerlichen Individuums gleichkam. Was sich dessen Logik widersetzte, musste besiegt werden, wie es bereits die antiken Mythen der *Odysee* festhalten (vgl. Horkheimer/Adorno 50ff). Unberechenbarkeit, Unfähigkeit logisch zu denken, mangelnde Selbstbeherrschung wurden, als negative Eigenschaften, auf Frauen projiziert. Was implizierte diese Festschreibung der Geschlechterrollen für die Bewegung des Surrealismus?

Waren in der Geschichte der westlichen Zivilisation bestimmte Werte bzw. Eigenschaften verdrängt und dem Wesen der Frau zugeschrieben worden, musste die Erforschung des Unbewussten durch die Surrealisten auch zu einer Auseinandersetzung mit diesem Frauenbild führen. Welch herausragende Bedeutung dem “Problem der Frau” in der Tat zukam, zeigt sich unter anderem an der 1924 erschienenen ersten

¹³¹ Natürlich handelt es sich hier nicht um eine Abfolge im chronologischen Sinne – die *Dialektik* erschien erst 1944 bzw. 1947 – sondern um eine vergleichbare Denkfigur.

Ausgabe der *Révolution surréaliste*: Unter einer Fotomontage, die die Porträts der Surrealisten um das einer Frau – der Anarchistin Germaine Berton – herum versammelt, findet sich das Baudelaire-Zitat: “La femme est l’être qui jette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves.” (zit. in Lampe 2)

Die Surrealisten proklamierten die Befreiung des Individuums; das im Laufe der Geschichte des Abendlandes Verdrängte sollte wieder erobert werden, Traum und Wirklichkeit keine getrennten Bereiche mehr sein. Man forderte die “reintegration of those human values long suppressed by Western civilization: personal freedom and autonomy, intuition, emotion, and the irrational.” (Chadwick 1985, 236) Damit kann der Surrealismus im Kontext einer umfassenderen Bewegung gesehen werden, die Michael Rössner in der *Suche nach dem verlorenen Paradies* beschrieben hat:

[V]iele übernationale Gemeinsamkeiten zwischen unterschiedlichen Strömungen der europäischen Literatur der Zwischenkriegszeit [beruhen] auf derselben Denkfigur [...]: auf dem Unbehagen an den rationalen Denkformen der europäischen (oder europäisch vermittelten) Zivilisation und auf der dadurch ausgelösten Suche nach einem jenseits der Ratio liegenden ‘Paradies’ ursprünglichen, ‘anderen’, wilden, primitiven, oder [...] mythischen Denkens. (Rössner 11)

Doch genau diese Eigenschaften des “verlorenen Paradieses”, insbesondere die der Intuition, der Gefühle und des Irrationalen, waren zugleich Bestandteile des Frauenbildes.

Sowohl in ihren theoretischen Schriften als auch Gemälden, Fotografien und fiktionalen Texten widmeten sich die Surrealisten diesem Thema. So schrieb Breton im *Zweiten Manifest des Surrealismus*: “The problem of woman is the most marvelous and disturbing problem in all the world.” (zit. in Chadwick 1985, 7) Gerade im Surrealismus trete die Bedeutung des Frauenbildes für die Künstler offen zutage: “It is precisely in Surrealism, with its emphasis on [...] the unconscious, that we can expect to find some of the least inhibited renditions of male fantasies” (Kuenzli 18). Das überlieferte Frauenbild erfuhr eine radikale Wendung. Hatte es als Projektionsfläche dessen gedient, was nicht im Konzept der Vernunft aufging, so wurde es nun zum Vorbild des surrealistischen Künstlers: “No artistic movement since Romanticism has elevated the image of woman to as significant a role in the creative life of

man as Surrealism did” (Chadwick 1985, 7)¹³². In seinem späten Essay/Roman *Arcane 17* fasste Breton seine Auffassung diesbezüglich zusammen:

Cette crise est si aiguë que je n’y découvre pour ma part qu’une solution: le temps serait venu de faire valoir les idées de la femme aux dépens de celles de l’homme, dont la faillite se consomme assez tumultueusement aujourd’hui. (Breton 1999, 65)

In explizitem Bezug zu den Ereignissen des Zweiten Weltkriegs – *Arcane 17* wurde 1945 in New York veröffentlicht – forderte Breton zu einer Abkehr von den “männlichen Ideen”, d.h. einer undialektischen Verwendung der Vernunft, auf. Was dies für den Künstler/die Künstlerin bedeutet, geht aus der Fortsetzung des Zitats hervor:

C’est à l’artiste [...] de faire prédominer au maximum tout ce que ressortit au système féminin du monde par opposition au système masculin, de faire fond exclusivement sur les facultés de la femme, d’exalter, mieux même, de s’approprier jusqu’à le faire jalousement sien tout ce qui la distingue de l’homme sous le rapport des modes d’appréciation et de volition. (ebd. 65)

Hier klingt bereits an, in welchem Maße es den Surrealisten zwar um eine “Verherrlichung” der “weiblichen Ideen” zu schaffen war, die damit verbundenen Rollenzuschreibungen jedoch unangetastet blieben. Offensichtlich ging es weniger um die realen Künstlerinnen denn um die “Aneignung” des “prétendu ‘irrationnel’ féminin” (ebd.)¹³³. Die Äußerungen Bretons diesbezüglich erweisen sich jedoch als ambivalent. Ebenfalls in *Arcane 17* unterstrich er den Nicht-Ort der Frau angesichts der traditionellen Rollenverteilung:

Et tout d’abord il faut que la femme se retrouve elle-même, qu’elle apprenne à se reconnaître à travers ces enfers auxquels la voue sans son secours plus que problématique la vue que l’homme, en général, porte sur elle. (ebd. 64)

¹³² Grundlage dieser Ausführungen ist Whitney Chadwicks 1985 veröffentlichte Monographie *Women Artists and the Surrealist Movement*, eine der ersten umfassenden Darstellungen der Geschichte surrealistischer Künstlerinnen. Das Zitat offenbart bereits die Problematik des Frauenbildes der Surrealisten: Es ging um ein Bild der Frau, das quasi-mythologischen Charakter besaß, und hinter welchem das Leben der realen Künstlerinnen im Umkreis des Surrealismus zu verschwinden drohte. Bezeichnenderweise wird in Monographien, die sich wie Rössners *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies* der Aufklärungskritik und den Utopien in der Kunst widmen, fast ausschließlich auf die Suche der männlichen Künstler eingegangen.

¹³³ Anlässlich einer Ausstellung – *La femme et le surréalisme* – konnte José Pierre noch 1987 schreiben: “[J]e n’en demeure pas moins persuadé que l’esprit surréaliste n’a pas fini d’inspirer les femmes qui aiment, qui écrivent, qui peignent, qui sculptent [...]. Et réciproquement, je suis persuadé que l’existence des femmes, leur chair, leur esprit et leur inventivité n’ont pas fini de féconder l’imprévisible devenir du surréalisme.” (Pierre 62)

Breton erhob hiermit eine Forderung, die später einer der zentralen Punkte feministischer Theorie werden sollte, um sie im selben Text, der die Frau auf die Rolle der *femme-enfant* festlegt, ad absurdum zu führen.

An der Bewegung des Surrealismus waren beteiligt Zahlreiche Frauen, wobei sie keineswegs nur als Geliebte und Musen der Männer, sondern als Künstlerinnen auftraten¹³⁴. Dieser Präsenz von Frauen im Surrealismus stand bis in die achtziger Jahre ihre beinahe vollkommene Abwesenheit in Studien zur Avantgarde gegenüber. Die Surrealisten selbst hatten ihre theoretischen Schriften vielmehr einem mythischen Bild als den realen Künstlerinnen gewidmet. Dabei konnten sie sich auf das von den Symbolisten geprägte Frauenbild des Fin de Siècle berufen, welches durch die Bildung von Gegensatzpaaren gekennzeichnet war. War die Frau einerseits “virgin, child, celestial creature”, so galt sie andererseits als “sorceress, erotic object, and *femme fatale*” (Chadwick 1985, 13). Breton kehrte immer wieder zu seiner Vorstellung der *femme-enfant* zurück (so in *Arcane 17*). Zugleich feierten die Surrealisten 1928 das fünfzigjährige Jubiläum der “Entdeckung” der Hysterie, die Jean-Marie Charcot an Patientinnen beobachtet und beschrieben hatte. Der Frau wurde die Fähigkeit zugeschrieben, aufgrund ihres angeblich irrationalen Wesens eine Vermittlerrolle auf dem Weg zur Erforschung des Unbewussten einzunehmen: “It was often the image of woman that mediated man’s encounters with the irrational.” (Chadwick 1985, 36) Sie verfüge über den direkten Zugang zum Unbewussten, doch nur der Künstler könne beide Bereiche miteinander vereinbaren: “Finally it is the artist (the male artist) who will affect the synthesis, because he alone has access to both realms of being” (ebd. 65)¹³⁵.

Auch bei Julio Cortázar, den Pizarnik während ihres Parisaufenthaltes kennenlernte, lässt sich diese Zuschreibung der Geschlechterrollen beobachten. In *Rayuela* wird dies in der Darstellung der Protagonisten Oliveira und La Maga augenfällig. Fortwährend befindet sich Oliveira auf der Suche nach einem “más allá”, einer Überwindung der rationalen Vernunft, und sieht in La Maga eine Verkörperung dieser Fähigkeit:

¹³⁴ Zu nennen wären hier unter anderem Leonor Fini, Leonora Carrington, Dorothea Tanning, Remedios Varo, Valentine Hugo, Eileen Agar, Kay Sage, Nusch Eluard, Dora Maar, Toyen, Claude Cahun, Meret Oppenheim, Rita Kernn-Larsen...

¹³⁵ Damit lässt sich eine Parallele zum Bild der Surrealisten von Kindern und Wahnsinnigen zeigen: Wie Frauen schienen auch sie über die Gabe des direkteren Zugangs zum Unbewussten zu verfügen.

Hay ríos metafísicos, ella los nada como esa golondrina está nadando en el aire [...]. Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada. Yo los busco, los encuentro, los miro desde el puente, ella los nada. Y no lo sabe, igualita a la golondrina. [...] Ah, dejame entrar, dejame ver algún día como ven tus ojos. (Cortázar 1999, 234)

Damit nimmt Cortázar zwar eine Umwertung, doch keine grundsätzliche Kritik der traditionellen Rollenverteilung vor. "Weibliche" Eigenschaften erfahren eine Aufwertung, um damit umso mehr als essentiell "weibliche Fähigkeiten" festgeschrieben zu werden. Auch die Surrealisten bedienten sich des Mythos` Frau, um zu verschütteten Quellen der Imagination zu gelangen: "[Woman] exists to complement and to complete the male creative cycle" (Chadwick 1985, 13). Frauen werden zur Projektionsfläche der Eigenschaften, nach denen die Künstler suchen und die zugleich zutiefst angstbesetzt sind¹³⁶. In ihrem Essay "Größter Schatten oder größtes Licht" unterstreicht Angela Lampe die Ambivalenz dieses Frauenbildes, anziehend und bedrohlich zugleich:

Die surrealistischen Frauenbilder sind uneindeutig und sperren sich gegen eine klare Lesart. Sie verunsichern sehr: Anbetung geht in Angst über, Faszination kippt um in Furcht. [...] Man verspürt ein Gefühl des Unheimlichen als Nachhall einer inneren Zerrissenheit zwischen Begehren und Abwehr. (Lampe 35)

Die Frau erscheint gleichermaßen als unheimlich und als Vorbild in ihrer Fähigkeit, "zwischen dem Menschen und dem Wunderbaren vermitteln zu können." (vgl. Chadwick 1985, 81) Sie wird zur Muse des Künstlers, zur Vermittlerin zwischen ihm und dem Wunderbaren, das den Surrealisten als das einzige Schöne galt¹³⁷. Doch damit wird sie zu einem "abstrakten Prinzip" (vgl. ebd. 74).

Für die realen Künstlerinnen im Umkreis des Surrealismus bedeutete dies eine doppelte Auseinandersetzung. Sie sahen sich sowohl dem Erwartungsbild der Gesellschaft als auch dem äußerst ambivalenten Frauenbild der Surrealisten selbst gegenüber. Ungleich schwieriger war es für die Künstlerinnen, mit den gesellschaftlichen Normen zu brechen. Meret Oppenheim hielt diesen Konflikt in der 1974 gehaltenen "Rede anlässlich der Übergabe des Kunstpreises der Stadt Basel" fest:

¹³⁶ Chadwick führt das Beispiel des Wahnsinns an und hebt auf den Unterschied der männlichen bzw. weiblichen Position ab: "[M]adness [is as] simulated madness a source of man`s creativity, real madness a source of woman`s." (Chadwick 1985, 74)

¹³⁷ vgl. "Tranchons-en: le merveilleux est toujours beau, n`importe quel merveilleux est beau, il n`y a même que le merveilleux qui soit beau." (Breton 1998, 24f). Chadwick weist darauf hin, dass das Konzept des Schönen bei Breton untrennbar mit dem Ort der Frau im Surrealismus zusammenhing: "Breton`s convulsive beauty located the disruptive force of Eros in the body of Woman" (Chadwick 1998, 19).

Es fängt bei scheinbar Äußerlichem an. Bei den Künstlern ist man es gewöhnt, dass sie ein Leben führen, wie es ihnen passt – und die Bürger drücken ein Auge zu. Wenn aber eine Frau das gleiche tut, dann sperren sie alle Augen auf. (Oppenheim 169)

Auch Pizarniks Leben dürfte provoziert haben. Bezeichnete eine Rezensentin sie als “Rimbaud de Hispanoamérica” (Bordelois 2001, 3), so impliziert dies die Konfrontation mit den Regeln der Gesellschaft. Pizarnik galt als “[b]rillant im Umgang mit den Sprachkonventionen, leicht anrühlich aufgrund ihrer androgynen Erscheinung und lesbischen Beziehungen” (Telaak 6). Ihre Biographin Cristina Piña charakterisierte den Lebensentwurf Pizarniks als “rebelión generalizada contra las convenciones” (Piña 1990, 19). Nicht umsonst trug das Dossier, das *Clarín* – eine der großen argentinischen Tageszeitungen – anlässlich ihres dreißigsten Todestages herausgab, den Titel *¿Quién le teme a la Pizarnik?*.

Pizarnik selbst erwähnt in mehreren Tagebucheinträgen den der Doppelrolle Frau/Autorin innewohnenden Konflikt:

11 de abril, jueves [1963] [...] Traté de estudiar, de amar, de escribir. Vida de café y desorden sexual. Culpa e intentos de hacer lo que todos. Aún ahora trato, a veces, de incorporarme a la – digamos – sociedad, mediante un cambio externo (matrimonio, finalización de la ‘carrera’ universitaria). (*Diarios* 332f)

Sie sah sich nicht nur mit den Erwartungen der Gesellschaft im Allgemeinen konfrontiert, sondern auch mit einem Bild, das Frauen viel eher eine passive Rolle denn die einer Schriftstellerin zudachte. So wäre Pizarniks Leben “normalerweise” in anderen Bahnen verlaufen: “Su origen era de clase media-baja [...] y su destino previsible el de toda muchacha en aquellos chatos y provincianos años 50: noviazgo barrial, boda, hijos.” (Abós 10) In Bezug auf eine Erzählung von André Pieyre de Mandiargues schrieb Pizarnik: “La figura central es ‘la mujer-objeto’ y eso no me gusta (tampoco su contrario inexistente descrito por Simonetta¹³⁸).” (Bordelois 1998, 289)

Aus einer weiteren Tagebuchnotiz geht hervor, in welchem Maße Pizarnik den Konflikt mit dem “Engel des Hauses” internalisiert hatte:

20 de julio [1955] [...] Creo que mi femeneidad consiste en no poder ‘vivir’ sin la seguridad de un hombre a mi lado. [...] Traiciono a ese llamado cercano que me planta junto a la mesita y me ordena: ¡estudia y escribe, Alejandra! [...] Yo aspiro a realizarme. Cuento para ello con mis dotes literarias. Pero... ¿y si no serían [*sic*] notables? [...] Entonces no sólo erré la elección sino no me realizaré por el camino más natural y sencillo de toda mujer: ¡los hijos! (*Diarios* 34f)

¹³⁸ Pizarnik meint hier Simone de Beauvoir, die sie während ihres Parisaufenthaltes kennen gelernt hatte. Beauvoir plädierte in *Le deuxième sexe* dafür, dass Frauen nach traditionell männlichen Eigenschaften – wie der Selbstsetzung als autonomes Subjekt – streben sollten.

Pizarnik suchte nach Vorbildern, die diesen Widerspruch – diesen “Spagat” (Heidenreich 11) – hatten lösen können: “Esta dualidad me rebela. ¿No han de ser compatibles en forma alguna?” (*Diarios* 34) Sie zog unter anderem die Biografien Simone de Beauvoirs, Katherine Mansfields und Carmen Laforets in Betracht, doch wären deren beste Werke letztendlich doch in Zeiten der Einsamkeit entstanden (vgl. ebd.). Daraufhin wandte sich Pizarnik Autorinnen zu, die, zumindest zeitweise, alleine gelebt hätten:

20 de julio [1955] [...]¿Qué me dices de las hermanas Brontë, de Clara Silva, de G. Mistral (aridez sublimada), de Colette (en los primeros tiempos), de Mary Webb, de Edna Millay, de Alfonsina Storni, de Safo (¡de Safo!), de C. Espina, de R. de Luxemburgo y de muchas otras que no conozco! Es irremediable. ¡Es drámatico! (*Diarios* 34f)¹³⁹

1970/71 nahm Pizarnik an einer Umfrage teil, die von der Zeitschrift *SUR* unter Künstlerinnen, Wissenschaftlerinnen, “Sozialarbeiterinnen”¹⁴⁰ und Journalistinnen durchgeführt wurde. Alle acht Fragen bezogen sich auf die Situation der Frau in der Gesellschaft:

1. ¿Cree que la mujer, en todos los planos, ha de tener los mismos derechos que el varón?
2. ¿Cree que la sociedad actual necesita una reforma [...]?
3. ¿Cree necesaria la educación sexual?
4. Por el hecho de ser mujer, ¿ha encontrado impedimentos en su carrera? [...]
5. ¿Cree que las leyes que rigen el control de la natalidad y el aborto deben estar en manos de la Iglesia y de los hombres que gobiernan o bien en el de las mujeres [...]?
6. ¿Es partidaria del divorcio?
7. ¿Dónde cree que está el problema más urgente de la mujer?
8. ¿Está usted enterada de la lucha de la mujer por sus derechos en los siglos XIX y XX? [...]

(*Prosa* 309)

Die Antworten Pizarniks entsprechen vollkommen ihrer Poetik. Sie suchte die Freiheit im Schreiben nicht in der Bezugnahme zu konkreten politischen Situationen, sondern im Übergang in einem mythischen Raum. So vertrat sie auf den in Argentinien auch heute noch umstrittenen Gebieten der Ehescheidung und Abtreibung eine sehr liberale Meinung (vgl. *Prosa* 309f). Auf die Frage nach der Situation der Frau im Allgemeinen und der Autorinnen im Besonderen erwiderte sie:

¹³⁹ Clara Silva (1907-1967), Uruguay; Mary Webb (1881-1927), Großbritannien; Edna Millay (1892-1950), USA; Concha Espina (1869-1955), Spanien

¹⁴⁰ “mujeres de trabajo social” (*Prosa* 309)

La mujer no ha tenido nunca los mismos derechos que el hombre. Debe llegar a tenerlos. [...] Aunque ser mujer no me impide escribir, creo que vale la pena de partir de una lucidez exasperada. De este modo afirmo que haber nacido mujer es una desgracia [...]. Claro es que lo importante es aquello que hacemos con nuestras desgracias. (*Prosa* 309f)

Eindeutig stellte Pizarnik ihre Außenseiterrolle als Autorin heraus. Doch auf die Fragen nach der Notwendigkeit von konkreten Veränderungen antwortete sie: “Los conflictos de la mujer no residen en un solo problema posible de señalar. En este caso, y en otros, la consigna sigue siendo: ‘Changer la vie.’” (*Prosa* 310)¹⁴¹ So wie Pizarnik in ihrer Poetik die Funktion des Schreibens in der Eroberung eines mythischen Raums sah, plädierte sie in politischer Hinsicht für eine gleichermaßen utopische wie radikale Lösung. An die Stelle möglicher einzelner Reformen setzte sie auf eine – nicht näher definierte – Revolution.

Der Surrealismus bot den Künstlerinnen zwar neue Möglichkeiten der Selbstverwirklichung: “[Surrealism] became the first modernist movement in which a group of women could explore female subjectivity” (Chadwick 1998, 5). Zudem wandten sich die Surrealisten gegen Staat, Kirche und Familie und damit gegen Institutionen, die Frauen in traditionellen Rollenbildern sahen:

[L]’action [des surréalistes] se révéla particulièrement corrosive lorsqu’il entreprirent de secouer la société française dans l’immobilisme de ses mœurs, notamment sur le plan matrimonial et sexuel [...]. (Lienhard 64)

Doch fanden die Künstlerinnen auch im Mythos Frau der Surrealisten kaum Identifikationsmöglichkeiten. Zwar werteten diese das traditionelle Frauenbild auf, den realen Frauen war dies jedoch nicht von Nutzen. Sie mussten sich selbst auf die Suche nach ihren Wurzeln als Künstlerinnen begeben. Hierbei fällt auf, dass sich die Frauen im Unterschied zu den männlichen Surrealisten kein “Anderes” als Muse setzten. Sie erfanden kein dem Bild der *femme-enfant* bzw. *femme fatale* entsprechendes männliches Objekt ihrer Projektionen (vgl. Chadwick 1985, 107). Stattdessen schufen sie sich eigene Bilder ihrer selbst: “Rejecting the idea of the Muse as Other, they turned instead to their own images and their own realities as sources of their art.” (ebd. 70) Dieses Zitat kann wörtlich verstanden werden; Chadwick zeigt, dass das Selbstport-

¹⁴¹ Pizarnik antwortet hier mit einem Rimbaud-Zitat, das sie wohl aus Bretons viel zitierter Erklärung übernommen hat: “‘Transformer le monde’, a dit Marx; ‘changer la vie’, a dit Rimbaud: Ces deux mots d’ordre pour nous n’en font qu’un.” (Breton 1992, 459); vgl. Pizarniks Antwort auf Frage 2: “No creo que la sociedad actual necesite *una* reforma. Creo que necesita un cambio radical, y es en ese sentido que pueden redundar los beneficios para la mujer.” (*Prosa* 310)

rät im weitesten Sinne für die Künstlerinnen von großer Bedeutung war: “Among women artists there is a persistent anchoring of their imagery in recognizable depictions of the artist, even when the subject is not the self-portrait per se.” (ebd. 66) Hiermit berührten sie den jahrhundertealten Mythos, der die Entstehung eines Kunstwerkes als Selbstgeburt des Subjekts beschreibt. Auch Pizarnik hatte den Prozess des Schreibens mit der Erschaffung bzw. Geburt ihrer selbst verglichen (vgl. Kap. 3.1.3.). Doch weist die feministische Theorie darauf hin, dass

[d]ieser Vergleich, der in der abendländischen Kunsttheorie von Platons *Symposion* bis zur idealistischen Ästhetik des bürgerlichen Zeitalters einen zentralen Stellenwert einnimmt, [...] keine unschuldige Metapher [ist]. (Lindhoff 21)

Es ist letztendlich der Künstler, der sich über die Aneignung des Frauenbildes selbst erschafft: “Die Kunst enthält das Phantasma einer männlichen Selbstgeburt.” (Lindhoff 21) Doch ebenso wie die Malerinnen des Surrealismus im Gegensatz zu ihren männlichen Künstlerkollegen nicht auf eine “externe Muse” zurückgriffen, stellte Pizarnik den Prozess des Schreibens als Geburt ihrer selbst aus sich selbst heraus dar.

Der Mythos der Frau als “Verkörperung der Harmonie alles Seienden” (Lindhoff 22) hatte sich mit der Entstehung des bürgerlichen Zeitalters etabliert – “einer Epoche der Spaltung von Ich und Welt, in der [...] das (männliche) Subjekt sich als getrennt von der Welt vorfindet.” (ebd.) Die Kunst bot den Raum, in dem die Versöhnung von Ich und Welt gesucht wurde. Doch diente dabei der Mythos Frau als “Projektionsfläche [dieses] Traums; des Traums von der großen Versöhnung” (Bovenschen 241). Der Ort, der den Frauen hierbei zukommt, kann als “Komplementarität ohne eigene Position” (Baasner/Zens 164) gedacht werden. Für Autorinnen bedeutet dies, von einem nicht-existenten Ort aus zu schreiben:

Wenn Kunst sich über einen ‘Verzehr’ von Weiblichkeit konstituiert, dann kann der Zugang der Frauen nicht [...] eine bloße Frage der Entscheidung sein, aus der passiven Rolle der Beschriebenen in die aktive der Schreibenden zu schlüpfen. Die Rolle der Künstlerin ist [...] eine unmögliche Rolle. (Lindhoff 26)

Aus dieser Perspektive scheint die Charakterisierung Pizarniks als “Rimbaud de Hispanoamérica” (Bordelois 2001, 3) eine unerhörte Provokation. Als Autorin nimmt sie an einem Diskurs teil, von dem sie doch seiner inneren Logik zufolge ausgeschlossen wäre¹⁴².

¹⁴² Auch für die Interpretation Pizarniks als Mystikerin kann die Kennzeichnung ihrer Texte als “doppelter Diskurs” vorgenommen werden. Man hat darauf verwiesen, dass Pizarnik, den Mystikern ver-

Die surrealistischen Künstlerinnen fanden die Wurzeln der Kreativität nicht in dem Mythos Frau, wie er von ihren männlichen Kollegen entworfen wurde. Sie mussten hinter den Spiegel blicken, das eigene vom fremden Bild scheiden.

Einige Malerinnen, wie Leonora Carrington, stellten in ihren Gemälden ihre Verbundenheit mit den Mächten der Natur dar; andere, wie Remedios Varo, beschworen ihr eigenes magisches Wesen. Damit übernahmen sie zum Teil die vorgegebenen Rollenbilder: “Die Künstlerinnen waren überraschenderweise in die Rolle geschlüpft, die die männlichen Surrealisten der Frau zugeordnet hatten: eine unheimliche Traumfigur.” (Lampe 40)¹⁴³ Weitere Künstlerinnen, wie Claude Cahun, inszenierten ein Spiel mit vorgegebenen Identitäten¹⁴⁴.

Pizarnik selbst zog nur in einem Brief eine explizite Verbindung zu einer der surrealistischen Malerinnen: “Quiero estudiar los trici... de Remedios Varo” (*Prosa Poética* 97).

Doch erscheinen Pizarniks Texte vor dem Hintergrund der Geschichte der surrealistischen Künstlerinnen in einem ganz anderen Licht. Sie können als Fortsetzung des Versuchs der Malerinnen interpretiert werden, sich jenseits der Zuschreibungen durch den Mythos Frau ein eigenes Selbstbildnis zu schaffen:

This means for woman`s self-awareness that she sees herself by seeing *that* and *how* she is seen. [...] In order to find her own image she must liberate the mirror from the *images of woman* [...]. (Weigel 61)

Dem Symbol des Spiegels kommt hierbei sowohl in den Texten Pizarniks als auch in den surrealistischen Gemälden eine besondere Rolle zu: “[W]oman artists rejected the search for an idealized Other and interrogated the image in the mirror.” (Chad-

gleichbar, mit der Sprache über die Sprache hinaus weise, um dem Schweigen eine Bedeutung zu verleihen (vgl. Kap. 4.2.): “Die Mystik läßt sich [...] verstehen als ein Versuch, die Sprache zum Ausdruck dessen zu machen, was Sprache in ihrer traditionellen Gestalt gerade ausschließt, indem sie die Präsenz eines Seienden durch ein leeres Zeichen ersetzt.” (Lindhoff 153) Pizarniks Texte wurden hier vor allem mit San Juan de la Cruz in Verbindung gebracht. Ebenso ließe sich jedoch ein Bezug zum Schreiben von Frauen etablieren, waren es doch ihre Erfahrungen, die in der Sprache der herrschenden Diskurse nicht vorkamen: “Die Imaginationen der Mystikerinnen [...] lassen sich so als ein ‘doppelter Diskurs’ beschreiben, in dem weibliche Subjekte zugleich den herrschenden Diskurs bestätigen und sich einen subversiven Raum eigener Ausdrucks- und Erfahrungsmöglichkeiten, einer eigenen, anderen Erotik, schaffen.” (ebd. 152) Bezeichnenderweise zogen, nach Freuds Lehrer Charcot, auch die Surrealisten eine Verbindung von den Mystikerinnen zur Hysterie (vgl. ebd. 149f).

¹⁴³ vgl. folgende Kapitel aus Chadwick 1985: “The female earth: Nature and Imagination” (141ff) sowie “Women Artists and the Hermetic Tradition” (181ff)

¹⁴⁴ Das Spiel mit vorgegebenen Geschlechterrollen und –bildern wurde auch zu einem wichtigen Thema der Werke späterer Künstlerinnen wie Tracey Emin, Sarah Lucas, Valie Export, Cindy Sherman und anderen, die sich auf das Erbe der surrealistischen Malerinnen beriefen und kritisch mit ihm auseinandersetzten (vgl. Lampe 26f).

wick 1985, 74) Hatte sich Pizarnik mit dem Motiv des Spiegels auf Lewis Carrolls *Through the Looking Glass* berufen, so findet sich dieser Bezug bereits bei den surrealistischen Malerinnen. Die Dänin Rita Kernn-Larsen nannte ein 1936 entstandenes Gemälde "Spejlets Revers" ["Die Rückseite des Spiegels" (vgl. Chadwick 1985, 159)] und erläuterte: "[I]t was surely related to myself descending into the unknown behind the mirror/looking-glass inspired by Lewis Carroll's *Alice*." (ebd. 74)¹⁴⁵ Diesen Schritt hinter den Spiegel stellen auch die Gedichte und Prosatexte Pizarniks immer wieder dar¹⁴⁶. Hatte die Sekundärliteratur Pizarnik zunächst als Nachfolgerin der Surrealisten betrachtet, so erlangen ihre Texte aus der Perspektive der feministischen Theorie eine besondere Bedeutung als Spiegel der Selbstsuche der Künstlerinnen. Vielleicht ist hier die Antwort auf Susan Bassnetts Vermutung zu suchen: "I feel that the key to Pizarnik lies in something that has not been developed, that is, a feminist surrealism, which also lacks a coherent language." (Bassnett 1996, 130) Doch im Gegensatz zu den Malerinnen, die sich Selbstbildnisse schufen, zerbrach Pizarnik der Spiegel der Sprache.

5.2. Die Arbeit an der Sprache aus feministischer Sicht

Ein paradoxer Prozess lässt sich in der Rezeption Pizarniks durch die feministische Literaturwissenschaft beobachten. Gerade im hermetischen Charakter ihrer Texte, das heißt in der Abwendung von der Außenwelt und der Hinwendung zur Sprache, wird nun ihre politische Bedeutung gesehen.

Seit Ende der siebziger Jahre vollzog sich innerhalb der feministischen Literaturwissenschaft ein "Wechsel von angloamerikanischen zu französischen und von soziohistorischen zu poststrukturalistischen Theoriemodellen" (Lindhoff VIII). Hat-

¹⁴⁵ Bezeichnenderweise wählte auch Simone de Beauvoir zur Verdeutlichung der Geschlechterrollen und der Möglichkeit der Selbsterkenntnis das Symbol des Spiegels: "In *The Second Sex*, Simone de Beauvoir holds up the image of the mirror as the key to the feminine condition. Women concern themselves with their own image, she asserts, man with the enlarged self-image provided by their reflection in a woman." (Chadwick 93)

Ebenso beschrieb Virginia Woolf die Situation der Frau unter Verwendung des Symbols des Spiegels – eines Spiegels "mit der magischen und köstlichen Kraft, das Bild des Mannes in doppelter Größe wiederzugeben" (Woolf 43).

¹⁴⁶ vgl. *Poesía* 114: "Miedo de ser dos / camino del espejo"

ten erstere ihre Aufmerksamkeit vor allem auf die Inhaltsebene des Textes gerichtet, d.h. das in der Literatur entworfene Frauenbild und seine ambivalente Verbindung zur gesellschaftlichen Wirklichkeit, so thematisierten letztere mit der Sprache das Medium der Darstellung selbst: "The question is [...]: What do women's text do when they say *I*?" (Molloy 1991, 107) In der kritischen Rezeption Jacques Lacans setzten sich Philosophinnen wie Hélène Cixous und Luce Irigaray mit dem Ort der Frau in der symbolischen Ordnung der Sprache auseinander.

Ausgehend von einer Relektüre Freuds beschäftigt sich das Werk Lacans "mit der Frage des menschlichen Subjekts, seinem Platz in der Gesellschaft und vor allem seinem Verhältnis zur Sprache" (Eagleton 1997, 152). In Bezug zu den Texten Pizarniks ist hier vor allem die Frage nach der Verbindung von Sprache und Identität von Bedeutung: "La problemática poética de Pizarnik [...] parece manejarse a partir de dos polos: la búsqueda del lenguaje poético y el desdoblamiento del sujeto" (Llerena 60). Das Schreiben Pizarniks kreist um die Unmöglichkeit, sich selbst zu "erschreiben", d.h. sich selbst in der Sprache zu repräsentieren. Die Unzulänglichkeit der Sprache wird bis zur Selbstausslöschung erfahren. Die Theorie Lacans beschreibt genau diesen Zusammenhang von Sprache und Identität in einer "Koppelung von linguistisch-zeichentheoretischen und psychoanalytischen Überlegungen" (Baasner/Zens 170).

Der französische Philosoph geht in seiner Analyse der Herausbildung des Subjekts von zwei frühkindlichen Entwicklungsstufen aus: auf eine "imaginäre" folge die "symbolische" Phase. In der imaginären Phase gelangt das Kind über die Identifizierung mit "Objekten" seiner Umwelt, deren wichtigstes der Körper der Mutter sei, zu einem ersten Selbstbild. Aufgrund der Konstituierung des 'Ich' in Abhängigkeit von einem Gegenüber hat Lacan diese Phase auch als "Spiegelphase" bezeichnet: "[W]ir kommen dadurch zu einem Gefühl für ein 'Ich', daß uns dieses 'Ich' von einem Objekt oder einer Person der Außenwelt wiedergespiegelt wird." (Eagleton 1997, 152) Der Übergang zur symbolischen Phase finde statt, indem – zumindest in einer traditionellen "normalen" Familie – der Vater zur engen Mutter-Kind-Beziehung hinzutrete. Der Vater verkörpere die Ordnung der Gesellschaft, als deren Teil das Kind sich erfahre:

[D]as Kind wird in seiner libidinösen Beziehung zur Mutter gestört und muß in der Person des Vaters erkennen lernen, daß ein weiteres familiäres und gesellschaftliches Gefüge existiert, von dem es selbst nur ein Teil ist. (ebd. 154)

Lacan betont, dass der Eintritt in die symbolische Ordnung mit der Entdeckung der Sprache durch das Kind zusammenfällt. Sei das Spiegelstadium von der Anwesenheit der Mutter geprägt, so bedeute der Übergang in die symbolische Ordnung den unwiederbringlichen Verlust dieser ersten Realität und ihren Ersatz durch eine "leere Sprache" (vgl. ebd. 156): "Das Kind muß sich nun damit abfinden, daß es niemals über einen *direkten* Zugang zur Realität verfügen kann, besonders nicht zum nunmehr verbotenen Körper der Mutter." (ebd. 156) An die Stelle der uneinholbaren Realität der engen Beziehung zur Mutter trete die Erfahrung des Eingeeordnetseins in die Familie/Gesellschaft und die Sprache. Diese erscheint bei Lacan als letztendlich immer vergeblicher Versuch, in den Besitz des Realen zu gelangen:

Lacan había mostrado como [...] el acceso, la entrada al lenguaje [suponía] la evidencia del signo como marca de una ausencia, lo que suplanta-mata-objetualiza lo real (que es en este caso el propio cuerpo de la madre) [...]. (Drucahoff 4)

Auch Pizarnik beschreibt in ihren Texten wiederholt die "Abwesenheit": "las palabras / hacen la ausencia" (*Poesía* 398f). Immer wieder benennen die Texte ihr eigenes Scheitern:

Este canto arrepentido, vigía detrás de mis poemas:
este canto me desmiente, me amordaza.

(*Poesía* 140)

Die Ambiguität sprachlicher Zeichen und das Verfehlen der beabsichtigten Aussage stellt nicht nur ein zentrales Moment der Theorie Lacans, sondern auch der Poetik Pizarniks dar:

una es de otra parte,
ellos se casan,
procrean,
veranean,
tienen horarios
no se asustan por la tenebrosa
ambigüedad del lenguaje

(*Poesía* 416)

Mit dem Verlust der Eindeutigkeit der Sprache geht bei Pizarnik der Verlust der Identifizierung mit der Gesellschaft einher. Ebenso hatte Lacan auf die Verbindung des Eintritts in die Sprache mit dem Eintritt in die symbolische Ordnung der Gesellschaft verwiesen.

Doch auch die Form der Texte Pizarniks spiegelt die "Abwesenheit" der Sprache. Zahlreiche Leerstellen verweisen über den Text hinaus auf das Nicht-Sagbare (vgl. Kap. 3.2.1.). Das lyrische Ich zerfällt in ein Kaleidoskop aus Stimmen. Die Einheit des Subjekts – Voraussetzung jedes "normalen" Sprechens – offenbart ihren imaginären Charakter¹⁴⁷. Fortwährend verweisen Pizarniks Texte auf die Unmöglichkeit, das 'Ich' in der Sprache zu repräsentieren¹⁴⁸. Dies wird auch in der Thematisierung der Bedeutung des Eigennamens deutlich:

SÓLO UN NOMBRE

alejandra alejandra
debajo estoy yo
alejandra

(*Poesía* 65)

Hier offenbart der Eigenname seinen arbiträren Charakter: "'Sólo un nombre'" apunta a la insuficiencia del lenguaje para dar cuenta de [la] existencia [del sujeto], ya que sólo "representa" el sujeto pero no *es* él." (Piña 1998, 188)

Anhand seiner Analyse der frühkindlichen psychosexuellen Entwicklung beschreibt Lacan den Eintritt des Individuums in die Sprache und die symbolische Ordnung der Gesellschaft. Doch obwohl Lacan eine im Grunde materialistische Theorie entwickelte, die die Herausbildung des Subjekts in Interaktion mit der Umwelt – und damit als veränderbar – beschreibt, hielt er sie für unhintergebar. Für die feministischen Theoretiker(innen) wurde das Lacansche Modell der Subjektivität zum Ausgangspunkt und Stein des Anstoßes gleichermaßen, galt es doch nicht für beide Geschlechter: "[D]ie symbolische Ordnung, von der Lacan schreibt, ist in Wirklichkeit die patriarchalische geschlechtliche und gesellschaftliche Ordnung" (Eagleton 1997,

¹⁴⁷ Bezieht man die linguistische Theorie der Unterscheidung des "sujet de l'énonciation" und des "sujet de l'énoncé" auf die Texte Pizarniks, so zeigt sich, dass diese die Aufmerksamkeit auf den ungewissen Status des "Subjekts der Äußerung" lenken: "Un sujeto de enunciación fragmentado que constantemente se diluye o aparta, negándose a crear la ilusión de una integridad, surge de los poemas." (Gai 251)

179). Dies zeigt sich unter anderem in seinen Ausführungen zum Zusammenhang von Sprache und Identität:

Sprechende Subjekte sind für Lacan *per definitionem* Männer. Das heißt natürlich nicht, daß Frauen nicht die Sprache benutzen könnten. Aber es ist nicht *ihre* Sprache, weil sie darin nicht ein eigenes Begehren formulieren können. Frauen sprechen nur eine entfremdete Sprache nach. (Lindhoff 78)

Dies liegt Lacan zufolge daran, dass der Eintritt in die Sprache bzw. die symbolische Ordnung die Entdeckung der Verschiedenheit der Geschlechter voraussetzt. Mit der Erkenntnis dieses Unterschiedes erfahre das Kind erstmals die Struktur der Gesellschaft, in die es sich einordnen müsse. Dieser Vorgang ist demnach äußerst ambivalent: Mit der Sprache erwerbe das Kind zwar die Fähigkeit der Selbstidentifikation, "erkenne" jedoch zugleich das Eingordnetsein in die Gesellschaft. Diese erste Erfahrung einer unhintergehbaren Differenz, die es von der Mutter trennt, müsse das Kind leugnen: "Es *muß* die Differenz in die Abwesenheit eines vorher Anwesenden Identischen umdeuten." (Lindhoff 75) Dies geschehe durch die Annahme des Kindes, die Mutter wäre kastriert:

Der – fehlende – Phallus gewinnt die Bedeutung eines Fetischobjekts, er ist das erste imaginäre Objekt des Kindes [...], das dazu dient, eine Erfahrung der Differenz hinter einer behaupteten Identität zu verbergen. (ebd.)

Nur der (symbolische) Vater ermögliche den Ausgang aus der Spiegelphase: "Im Kontext des Ödipuskomplexes ist der Vater nicht ein Teil der Dualbeziehung zwischen Mutter und Kind, sondern jener Dritte, der [...] der Symbiose von Mutter und Kind ein 'Nein' [...] entgegenbringt." (Pagel 101) Diese Position jedoch könne nur von einer männlichen Figur eingenommen werden – eine Annahme mit schwerwiegenden Folgen für die Ordnung der Geschlechter, denn

Inzesttabu und Identifikation mit dem Vater sind zwei Bedingungen der 'symbolischen Kastriation' [d.h. dem Übergang in die symbolische Ordnung der Gesellschaft und die damit verbundene Selbstidentifikation, I. R.], die nur für die männliche Entwicklung gelten." (ebd. 77)¹⁴⁹

¹⁴⁸ Mit Louis Althusser (*Ideologie und ideologische Staatsapparate*) ließe sich sagen, Pizarnik verweise auf den ideologischen Charakter der Einheit und Bedeutung des Subjekts.

¹⁴⁹ vgl. auch: "[U]na niña no entra en el lenguaje definiéndose como una productora activa de signos que señalan la ausencia de un objeto diferente a ella sino asumiendo esa objetualización [...]. Si en cambio intenta colocarse en el lugar de activa emisora de signos, como sujeto, el único modelo social que cuenta para constituirse así es el de ser madre" (Drucaroff 4).

Die Frau erlange keine eigene Identität, sondern könne sich, da sie bei Lacan auf der symbolischen Ebene gar nicht existiert, nur im Begehren des Anderen spiegeln¹⁵⁰. Ein "eigene[s] Sprechen/Begehren" (ebd.) bleibe ihr verwehrt. Stattdessen sieht Lacan nur die Möglichkeit des leeren Sprechens der Hysterie:

Großpapa Lacan nimmt die Formel 'Was will sie?' wieder auf, wenn er sagt: 'Über ihren Genuß vermag die Frau nichts zu sagen'. [...] [B]ei Freud/Lacan heißt [es], die Frau sei 'ausgeschlossen' aus dem Symbolischen, [...] ausgeschlossen aus der Sprache [...]. (Cixous 24)

Lacan hatte selbst einen seiner ersten Texte in der surrealistischen Zeitschrift *Minotaure* veröffentlicht¹⁵¹. Zudem war er mit vielen Surrealisten, wie Picasso, Eluard, Dali und Masson, freundschaftlich verbunden (vgl. Pagel 14). Mit seinen Theorien erhält das Interesse der Surrealisten für den Mythos Frau eine weitere Erklärung:

Lacan [...] indicates in *Séminaire Livre XX* that the female subject neither succumbs to as complete an alienation from the real, the organic whole, nor enjoys as full an association with the symbolic as does the male subject. (Kuenzli 19)

Betonte Lacan die Unmöglichkeit des Eintritts in die symbolische Ordnung, so sahen die Surrealisten hiermit die Frau in engerem Kontakt zum Wirklichen und damit in der Rolle der Vermittlerin.

Lacans Annahmen beruhen letztendlich auf biologistischen Prämissen, und genau hier setzt die Kritik der feministischen Theorie ein. Die impliziten Voraussetzungen seiner Texte treten noch deutlicher hervor, zieht man zunächst einen der grundlegenden Texte feministischer Theorie, Gayle Rubins "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex", hinzu. Rubin nimmt in ihrem 1975 veröffentlichten Aufsatz eine kritische Relektüre der Texte Freuds und Lévi-Strauss' vor¹⁵². Zunächst fasst sie die zentralen Gedanken der *Structures élémentales de la parenté* zusammen, einem der einflussreichsten Werke der Anthropologie des 20. Jahrhunderts. In seinem Versuch, die Struktur der Gesellschaft zu erklären, gelange Lévi-Strauss zu der

¹⁵⁰ vgl. "Lacan's theory of subjectivity, which derives from Freud's concept of narcissism and the "specular" ego (the formation of the subject around a dynamic of seeing/not-seeing that initiates the castration anxiety around which male sexuality is formed) left Woman in the position of signifier for the male other" (Chadwick 1998, 8).

¹⁵¹ Jacques Lacan: *Motifs du crime paranoïaque. Le crime des sœurs Papin*. In: *Minotaure* 3-4 (1933) Paris, S. 25-28. Lacan setzt sich hier mit dem Fall der Schwestern Papin – die beiden Hausangestellten hatten ihre Arbeitgeberinnen auf grausame Weise umgebracht – auseinander, der auch die Surrealisten interessierte und den sie in ihrer Zeitschrift *Le Surréalisme au service de la révolution* vorstellten.

Annahme, dass am Ursprung verschiedenster Kulturen ein “intercambio de mujeres entre hombres” (Rubin 29) stehe. Hierbei führe er die Theorien anderer Anthropologen fort; so habe Marcel Mauss in seinem *Essay on the gift* im Austausch von Geschenken einen den Zusammenhalt früherer, nicht-staatlicher Gesellschaften ermöglichenden Vorgang gesehen: “Mauss propuso que la acción de regalar expresa, afirma o crea un vínculo social entre las personas que participan de un intercambio.” (Rubin 30) Diesen Gedanken weiter entwickelnd sehe Lévi-Strauss im Austausch von Frauen die grundlegende Form des Geschenks:

Lévi-Strauss añadió a la reciprocidad primitiva la idea de que el matrimonio es una forma básica de intercambio de regalos, en que las mujeres constituyen el más precioso de los regalos. (Rubin 31)

Dieser “besondere” Status der Frauen liege darin begründet, dass durch ihren Austausch Verwandtschaftsstrukturen entstehen (vgl. Rubin 32). Die Rollen, welche beide Geschlechter in dieser Transaktion spielen, müssen Lévi-Strauss zufolge verschieden sein:

El intercambio de mujeres [...] implica una distinción entre el regalo y quien regala. Si las mujeres son los regalos, los asociados en el intercambio son los hombres. [...] En tanto que las relaciones especifican que los hombres intercambian mujeres, los beneficiarios del producto de tales intercambios, la organización social, son los hombres. (Rubin 32f)

Während Lévi-Strauss diese Ungleichheit als unhintergebar darstellt, verfolgt Rubin deren implizite Voraussetzungen. Ihr Ziel ist es, die logische Struktur des Lévi-Strausschen Strukturalismus aufzudecken (vgl. Rubin 38) Diese den Ausführungen Lévi-Strauss` zugrunde liegende Logik, das “Unbewusste der Theorie”, sei durch folgende Merkmale gekennzeichnet: “En un nivel más general, la organización del sexo se basa en el género, la heterosexualidad obligatoria y el control de la sexualidad femenina.” (ebd.)

Bis hierher scheint nichts diese Analyse der Gesellschaft mit den Texten Pizarniks und ihrer Problematisierung der Sprache zu verbinden. Doch geht Lévi-Strauss selbst am Ende der *Structures élémentales* auf die Bedeutung seiner Theorie in Bezug auf die Sprache ein: “[P]ara Lévi-Strauss las mujeres son como las palabras, mal empleadas cuando no son ‘comunicadas’ e intercambiadas. [...] las mujeres [...] son al mismo tiempo ‘hablantes’ y ‘habladas’.” (Rubin 60) Die strukturalisti-

¹⁵² Rubin hebt hervor, dass Lacans Freud-Lektüre in großem Maße von Lévi-Strauss geprägt ist (Rubin 17).

sche Perspektive lässt die Analogie zwischen Lévi-Strauss' Anthropologie und Lacans psychoanalytischem Werk sichtbar werden:

Las mujeres entonces no son nada en sí, pero son al mismo tiempo indispensables para que **haya sentido**, son [...] la diferencia que la significación [...] exige para existir. (Drucaroff 2)

Die feministische Theorie sieht in Lacans unhintergebarer "Realität" den Status quo einer patriarchalischen abendländischen Gesellschaft und liest sein Werk gegen den Strich, indem sie es als Ausgangspunkt ihrer eigenen Gedankengänge verwendet. Dabei bestätigt auch die feministische Theorie – so Simone de Beauvoir in *Le deuxième sexe* und Luce Irigaray in *Spéculum de l'autre femme* – den Nicht-Ort der Frau in der (symbolischen) Ordnung der Gesellschaft. Doch wird im Unterschied zu Lacan das hysterische Sprechen/Schreiben nicht als naturgegebene Notwendigkeit gelesen. Es erscheint hier als das Einklagen einer anderen Ordnung, die sich nicht über den Ausschluss des Anderen definieren würde¹⁵³. Das "leere Sprechen" verweist auf die symbolische Nichtexistenz der Frau. Irigaray führt in *Spéculum de l'autre femme* vor, wie in der Geschichte der abendländischen Philosophie die Grundlage aller Existenz, ihr Ursprung im Körper der Mutter und damit ihre Vergänglichkeit, verdrängt worden ist:

Das 'Andere', das den Herrschaftsanspruch [des männlichen Subjekts] bedroht – die 'Mutter/Materie', der Körper, die Natur, der Tod – wird zum Unwesentlichen, Nichtidentischen, Abgeleiteten erklärt und metaphorisch mit dem Weiblichen verbunden, während das Männliche mit dem phantasmatischen Einen und Ursprünglichen identifiziert ist: Form, Geist, Gott. (Lindhoff 122)

Bei der Suche nach einem Ausweg aus dieser Nichtexistenz steht die feministische Theorie vor dem Dilemma, einen anderen Ort der Frau zu beschreiben, ohne sofort in neue essentialistische Definitionen zu verfallen. Ein solches Schreiben müsste das Verdrängte der binären Oppositionen ('das Eine/das Andere', 'Transzendenz/Immanenz', 'Mann/Frau'), müsste die Differenz selbst zur Sprache bringen – sowohl auf der Ebene des Inhalts als auch in der Verwendung der Sprache selbst: "[L]o que se necesita para la construcción de la mujer es la subversión de los sistemas masculinos de representación" (Castro-Klarén 37). Das Interesse des französischen Feminismus

¹⁵³ Sandra M. Gilbert und Susan Gubar weisen in *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century* auf die Möglichkeit hin, dass die Theorie Lacans selbst schon eine Reaktion auf die Rolle der Mutter für den Spracherwerb des Kindes gewesen sein könnte: "Is it possible, then, that the idea that language is in its essence or nature patriarchal may be a reaction-formation against the linguistic (as well as the biological) primacy of the mother?" (Gilbert/Gubar 1988, 264)

galt nicht mehr in erster Linie den politischen Verhältnissen, sondern einer symbolischen Ordnung, die die grundlegende Differenz nicht darstellen konnte:

Atrapados en un universo simbólico donde sólo se puede concebir la mismidad, la diferencia que constituye lo femenino es imposible de pronunciar. [...] Irigary demuestra que – para Freud, pero también para la filosofía occidental – varón se es, y en cambio mujer se deviene, que el “otro” sexo es algo así como la negatividad del sexo normal, y por ende sólo puede ser visto desde la lógica de lo mismo. (Drucahoff 1f)

Vor diesem Hintergrund lässt sich das zunehmende Interesse an Pizarniks Werk erklären, widmet sich dieses doch beinahe ausschließlich dem Zusammenhang von Sprache und Identität¹⁵⁴. Pizarniks Leben und Schreiben wird nun nicht mehr ausschließlich als Scheitern gelesen, wie es noch im folgenden Zitat zum Ausdruck kommt: “Una historia trágica, emocionante; el testimonio de una vida signada por la muerte.” (Giménez Zapiola 112) Ebenso hatte Pizarniks Biografin, Cristina Piña, den Suizid der Autorin bereits in deren Leben angelegt gesehen:

Alejandra [...] precisamente aspiraba a convertir su vida en la materialización de su poética, transformarse en el *personaje* de su absoluto verbal. En este sentido se puede decir que la Flora-persona biográfica¹⁵⁵ es sustituida por el personaje Alejandra-poeta maldita, quien, en cumplimiento de su destino literario-vital, muere ritualmente la noche de septiembre de 1972. (Piña 1998, 301)

Zwar lässt sich nicht bestreiten, dass Pizarnik einer Tradition folgte, die Leben und Schreiben synonym verwendete; doch der “rituelle Tod” – sei es der Tod des Subjekts in ihren Texten oder der reale der Autorin – wird von feministischer Seite nicht als unabwendbarer Endpunkt, sondern vielmehr als Protest gelesen.

Die Texte Pizarniks führen die Unmöglichkeit vor, sich im Schreiben als “Ich” zu setzen. Dies wurde auch als allgemeine Darstellung der Entfremdung des modernen Menschen interpretiert:

La enajenación del sujeto en la palabra poética no es un rasgo individualizador de la obra de Pizarnik; es la marca de los tiempos. La palabra es una forma del espejo del hombre contemporáneo que ha aceptado la caída de todos sus dioses sagrados y seculares, y que por ello sólo puede buscarse en un orden de su propia creación [...]. (Aronne-Amestoy 231)

Auch Pizarnik galt der Prozess des Schreibens als fortgesetzter, immer wieder zum Scheitern verurteilte Versuch, einen anderen mythischen Raum zu erreichen. Doch

¹⁵⁴ Zudem gilt Argentinien als das “Land der Psychoanalyse” in Lateinamerika, was die dortige Rezeption Pizarniks begünstigt haben dürfte.

¹⁵⁵ Mit der Publikation ihres Gedichtbandes *La última inocencia* (1956) hatte Pizarnik an Stelle ihres Namens Flora das Pseudonym Alejandra angenommen.

vor dem Hintergrund der feministischen Literaturwissenschaft zeigt sich darin auch der spezifische – vergebliche – Versuch einer Autorin, sich als 'Ich' zu setzen:

O paradigma do **eu** na poesia de Pizarnik inscreve-se no padrão tradicional masculino do poeta solitário em contradição com o que a realidade opõe [...]. O sujeito da enunciação feminina vê-se numa situação insustentável, incapaz de identificar-se com o sujeito criador [...]. (Ravetti 1995, 120)

Natürlich ist der Konflikt mit der Sprache und der Identität nicht nur dem Schaffensprozess der Künstlerinnen inhärent. Doch stellt er sich ihnen aufgrund ihres anderen Verhältnisses zur symbolischen Ordnung auf spezifische Weise¹⁵⁶. An Pizarniks Texten lässt sich der Versuch ablesen, eine andere Sprache zu finden, die sowohl explizit als auch implizit die unzweifelbare Eindeutigkeit der Signifikanten unterläuft:

todo en mí se dice con su sombra
y cada sombra con su doble

(*Poesía* 396)

Immer stehen ihre Texte am Rand des Schweigens; unmöglich scheint ein Sprechen, das nicht auf die den Worten innewohnende Abwesenheit, das Nicht-Sagbare verweisen würde: “[D]ecir con el lenguaje aquello que el lenguaje no está capacitado para decir [...], torcer la finalidad empírica del lenguaje para hacerlo decir lo que, sin embargo, no será capaz de formular.” (Moure 123)

Eine weitere Parallele, die zwischen Pizarnik und der feministischen Theorie gezogen werden kann, stellt die Thematisierung des Körpers dar. In Pizarniks Texten erscheint der Prozess des Schreibens als “Schreiben des Körpers”: “Volver a la memoria del cuerpo, he de volver a mis huesos en duelo, he de comprender lo que dice mi voz.” (*Poesía* 244) Der “Körper des Gedichts” wird parallel zum Körper des lyrischen Ich gedacht: “Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo” (*Poesía* 269).

Um zu einem möglichen anderen Sprechen zu gelangen, recurrierte auch Luce Irigaray auf den Körper:

¹⁵⁶ vgl. “Very generally, the problems of subjectivity apply to both male and female artists and their work. [...] The difference, however, lies in the fact that, as we know, the symbolic order has very different and unequal values to offer to each sex; values which present additional difficulties to the woman artist.” (Ecker 20)

Irigaray acude al cuerpo y lo pone en contradicción con el universo simbólico cultural. Lo femenino no colonizado [...] está en el erotismo, allí está su lugar de resistencia y desde allí es posible conectarse con esa lógica alternativa al “lo mismo”, al logos fálico. (Drucaroff 5)

Auf vergleichbare Weise können Pizarniks Texte als Versuch interpretiert werden, “den Körper zur Sprache zu bringen”: “Habla de lo que vibra en tu médula, [...] habla del dolor incesante de tus huesos [...]. Oh habla del silencio.” (*Poesía* 248)

Wie für Irigaray galt Hélène Cixous das “Schreiben des Körpers” – “eine[s] weiblichen textuellen Körper[s]” (Cixous 40) – als zentrales Moment einer Möglichkeit eines anderen Schreibens von Frauen. Dabei entsprechen die Verse Pizarniks beinahe wörtlich der Formulierung der französischen Philosophin: “Yo hablo mi cuerpo.” (*Poesía* 379) Ebenso wie Pizarnik¹⁵⁷ beschrieb Cixous das Verhältnis zum Text als erotisch/sexuell geprägt: “Cixous formuliert eine utopische Kreativitätstheorie, die sexuelles und textuelles Lustempfinden in eins setzt.” (Baasner/Zens 171)

Im Zusammenhang mit ihrer Theorie des “Sprechens des Körpers” verweist Cixous auf die Möglichkeit der Wiedereroberung verdrängter Bestandteile der Psyche: “[Cixous] habla de una “niña” irredenta y rebelde que mantendría, encerrada bajo el hielo de los siglos, la voz intacta” (Drucaroff 6). Diese Figur der “niña” kommt auch in Pizarniks Texten eine besondere Rolle zu (vgl. Kap. 3.1.2). So wie Cixous eine andere, authentische Möglichkeit des Sprechens sieht, erscheint auch bei Pizarnik die Figur des Mädchens als Alter ego der Autorin. Es tritt zumeist in Verbindung mit dem Tod auf, verkörpert jedoch auch eine verlorengegangene wahre Sprache: “Y lejos, en la negra arena, yace una niña densa de música ancestral. [...] La yacente anida en mí con su máscara de loba.” (*Poesía* 223)¹⁵⁸

Doch wurden die Theorien, die im Körper die Quelle eines anderen Sprechens sahen, auch zur Zielscheibe der Kritik der feministischen Theorie:

Taking body metaphors literally, and claiming that the appeal to the body is necessary because it appears as the non-colonised space which women can return to, is highly questionable. Many performances by women artists have made it obvious enough that the female body is culturally coded. (Ecker 18f)

Auch in der Darstellung des Körpers bewegen sich Künstlerinnen im Spannungsfeld zwischen (internalisiertem) Fremd- und Eigenwahrnehmung.

¹⁵⁷ vgl. “¿Qué es para usted la poesía?” [...] abrazar el cuerpo del poema” (*Prosa* 300)

Die Interpretation Pizarniks durch die feministische Literaturwissenschaft kann als Ergänzung und Spezifizierung der bisherigen Interpretationen gesehen werden. Ihre Texte erscheinen hier nicht mehr als allgemeiner Ausdruck der Entfremdung, sondern als Ausdruck der Nicht-Existenz der Frau in der symbolischen Ordnung des Abendlandes. Die feministischen Theorien lassen sich insofern auf die Texte Pizarniks anwenden, als beide von der sprachlichen Vermitteltheit aller Realität ausgehen. Doch wo die argentinische Autorin wahre Kunst nur in einer der Gesellschaft entthobenen Sphäre verwirklicht sieht, bindet die feministische Theorie die Themen der Identität und Sprache an die Ordnung der Gesellschaft zurück. Damit konnte Pizarniks "hermetisches" Werk als politisch relevante Arbeit an der Sprache gelesen werden.

5.3. *La condesa sangrienta* – Eine Relektüre¹⁵⁹

Von der Sekundärliteratur wurde Pizarniks Essay *La condesa sangrienta* zunächst kaum beachtet: "[M]uch criticism has either ignored it or dealt with it in isolation, regarding it as somehow unrelated to the remainder of her work." (Fitts 24) Einige Kritiker trennten *La condesa sangrienta* explizit von Pizarniks lyrischem Werk¹⁶⁰. Erst in den neunziger Jahren erschienen einige Aufsätze, die sich mit dieser Seite Pizarniks auseinandersetzten. Vor allem die feministische Literaturwissenschaft bezog den Text in ihre Interpretation mit ein. Es fällt auf, dass die Artikel ausnahmslos von Frauen verfasst wurden¹⁶¹. Dies mag überraschen, stellt *La condesa sangrienta* doch die Beschreibung einer grausamen Gewaltausübung einer Frau – der Gräfin – an anderen Frauen dar: "[É]ste es un texto de transacciones textuales femininas y sólo femininas" (Molloy 1998, 360). So wurde der Essay denn auch als direkte Formulierung moralischer Problemstellungen gelesen. Susan Bassnett sah *La condesa*

¹⁵⁸ vgl. "ella canta junto a una niña extraviada que es ella: [...] su voz corroe la distancia que se abre entre la sed y la mano que busca el vaso. Ella canta." (*Poesía* 213) Gerade in der Begegnung mit der "niña" eröffnet sich in diesem Gedicht die Möglichkeit des Sprechens/des Gesangs.

¹⁵⁹ zu einer kurzen Inhaltsangabe und der Klassifizierung der *Condessa sangrienta* als Essay vgl. Kap. 3.3.

¹⁶⁰ vgl. Jorge Warley: "[*La condesa sangrienta*] [m]e parece una basura [...]. Me parece que allí se engendra con una onda que venía de Europa, de Artaud en especial y del redescubrimiento en los años 60 de Sade, Lautréamont, vía Bataille, Barthes, etc." (Warley 56).

¹⁶¹ Fast könnte man sagen, die (männlichen) Autoren befassten sich vorzugsweise mit der zwar hermetischen, aber doch der Tradition entsprechenden Lyrik Pizarniks. Natürlich haben aber nicht alle weiblichen Interpreten *La condesa sangrienta* in ihre Interpretation Pizarniks miteinbezogen.

im Zusammenhang mit dem Problem der absoluten Freiheit des Individuums und ihrer politischen Implikationen:

In A. P.'s version, the Countess becomes symbolic of a drive for some kind of ultimate freedom, a freedom that is beyond law, beyond convention and beyond morality. [...] A recurring fascination for Surrealist writers in the 1920s and 1930s was the horror of unlimited freedom, and after the rise of European Fascism and the discovery of the death camps, the same question became a fascination for Existentialist writers of the 1940s and 1950s. (Bassnett 1987, 261)

Neben diesem Lesen auf der Ebene des Inhalts in Bezug zu moralischen Fragestellungen bietet sich aus der Perspektive der feministischen Literaturwissenschaft eine weitere Interpretation des Essays an: Er kann – paradoxerweise – als Text in der Tradition des Schreibens von Frauen gelesen werden.

Zunächst ist festzuhalten, dass die grausame, obszöne Handlung der *Condesa* auf eine Tradition zurückblicken kann, die in den *Chants de Maldoror* Lautréamonts, einem der literarischen Vorbilder Pizarniks, ihren Höhepunkt findet. Ruft ein solcher Text immer große Verunsicherung auf Seiten des Lesers hervor, so tut er dies umso mehr, wenn er, wie in diesem Fall von einer Frau verfasst wurde. Cristina Piña hält den Essay in dieser Hinsicht für „außergewöhnlich“: “[A]l menos dentro de nuestro panorama literario [...] nunca hubo textos obscenos firmados por mujeres hasta la aparición de las obras de Pizarnik.” (Piña 1990, 23) Hierbei spielt auch die besondere Erzählsituation im Text Pizarniks eine wichtige Rolle. In ihrer Bearbeitung des französischen Ausgangstextes von Valentine Penrose kommt es zu einer Überlagerung der Stimme der Ich-Erzählerin und der Perspektive der Gräfin: “The story disturbs because of the increasingly close identification of the narrator with her subject” (Bassnett 1996, 137). Darüberhinaus liegt die schockierende Wirkung des Textes vor allem darin begründet, dass die Erzählerin erst im letzten Satz des Essays ein moralisches Urteil fällt: “[La condesa] es una prueba más de que la libertad de la criatura humana es horrible.” (*Prosa* 295) Dieses moralische Urteil kontrastiert zudem auf seltsame Weise mit der distanzierten Erzählhaltung des gesamten Textes. Der Leser wird während der Lektüre aufgrund der fast gänzlichen Abwesenheit jeglicher moralischen Verurteilung des Dargestellten in eine recht unangenehme Lage versetzt: “[E]l texto o, mejor dicho, los textos que aquí se dan cita hacen incómodo para el lector tradicional valorar el discurso por ellos propuesto.” (López Fernández 19) Der Rezipient wird mit der Frage konfrontiert, wie man einen solchen Text bewerten soll,

der sich beinahe jeder Wertung enthält: “[A]ll ethical considerations have been abandoned; nothing remains but the aesthetic.” (Bassnett 1996, 138)

Liest man den Essay vor dem Hintergrund der (Frauen-) Literaturgeschichte *The Madwoman in the Attic* von Sandra Gilbert und Susan Gubar, so ergibt sich eine andere Interpretationsmöglichkeit. Pizarniks *Condesa sangrienta* wird hier gleichsam gegen den Strich gelesen; das Unnormale, alle moralischen Werte Missachtende wird zum metaphorischen Normalen. Gilbert und Gubar widmeten sich den Texten von englischen Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts, doch kann diese Untersuchung paradigmatisch auch für spätere Texte von Frauen gelten. In den Romanen jener Zeit lasse sich eine Aufspaltung der Protagonistinnen in an die Norm angepasste Frauen und “Verrückte” beobachten. Beide, so Gilbert und Gubar, seien nur zwei Seiten desselben Versuchs, sich innerhalb der Gesellschaft zu arrangieren; die Anpassung gelinge nur an der Oberfläche und verursache letztendlich den Ausbruch:

Detached from herself, silenced, subdued, [the 19th century] woman artist tried in the beginning [...] to write like an angel in the house of fiction: with Jane Austen and Maria Edgeworth, she concealed her own truth behind a decorous and ladylike facade [...]. But as time passed and her cave-prison became [...] more claustrophobic, she ‘fell’ into the gothic/Satanic mode and [...] planned mad or monstrous escapes. (Gilbert/Gubar 2000, 101)

In dieser Perspektive erscheinen die irrationalen Handlungen – “of madness, delirium, and, frequently, suicide or even murder” (Bassnett 1996, 128) – als Bilder des Ausbruchs und, vor allem, als komplementäre Ergänzungen der angepassten Protagonistin¹⁶².

An dieser Stelle taucht wieder das Motiv des Spiegels auf. Jenseits des Bildes der gesellschaftlichen Normen verberge sich ein anderes Ich – “looking long enough, looking hard enough, she would see – like the speaker of Mary Elizabeth Coleridge’s ‘The Other Side of the Mirror’ – an enraged prisoner: herself” (Gilbert/Gubar 2000 15). Gilbert und Gubar sahen diese Figurenkonstellation auch als Metapher der Situation der Autorinnen:

[F]emale authors dramatize their own self-division [...]. [T]he madwoman in literature by women is not merely, as she might be in male literature, an antagonist or foil to the heroine.

¹⁶² Angélica Gorodischer stellt diesen Ausbruch folgendermaßen dar: “El escritor es el que dice lo que no se dice, el que dice lo no dicho, como el psicótico. Los dos explicitan lo silenciado, lo subterráneo, lo que puede explotar.” (Gorodischer 479)

Dass solche “anormalen” Handlungen sehr verschieden interpretiert werden konnten, zeigt Ana Figueroa in ihrem Artikel “*La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik: una reescritura del yo”: “La historia la ha encasillado [a la condesa] como: mujer, condesa, loca. Muy distinto de Sade quien es rescatado [...] como el ‘símbolo de la libertad y de la rebeldía profunda’.” (Figueroa 92)

Rather, she is usually in some sense the *author's* double, an image of her own anxiety and rage. (ebd. 78)

Bezieht man diesen Ansatz auf Pizarniks *Condesa*, so erscheint dieser Text in einem ganz anderen Licht. Die Lyrik Pizarniks und *La condessa sangrienta* schließen einander nicht aus, sondern bilden zwei Seiten ein und desselben Werks – “[del] sufrimiento al crimen, de la metáfora a los significantes desfigurados, del lirismo a la fiesta lúgubre del gótico” (Negroni 1999, 226).

In einem Tagebucheintrag reflektiert Pizarnik – im Zusammenhang mit Artauds *Le théâtre et son double* – die “belleza más intolerable” der Gräfin:

15 de agosto [1968] EL TEATRO Y SU DOBLE. Esa necesidad de una disonancia paroxística en el colmo de la belleza más intolerable. Esa necesidad de vida convulsiva y trepidante a falta de toda posibilidad de vida inmediata. Una vida que sea lo que las ideas sobre el teatro de A. Lo imposible materializado con su doble o posible o reflejo miserable de lo otro, los grandes deseos investidos de realidad viva, tangible, audible y visible. (*Diario* 289)

“Lo imposible materializado con su doble” – diese Beschreibung der Poetik Artauds ließe sich auch als impliziter Kommentar des Essays Pizarniks lesen. Die *Condesa* würde als “doble” bezeichnet, als Doppelgängerin, so wie auch Gilbert und Gubar auf beide Seiten ein und derselben Protagonistin bzw. Autorin abhoben. Das “Verrückte” würde aus dem “Normalen” folgen – eine Verbindung, die man auch aus Pizarniks Tagebucheintrag ablesen kann: “Esa necesidad de vida convulsiva [...] a falta de toda posibilidad de vida inmediata.” Pizarnik verweist hier erneut auf Bretons Konzept der *beauté convulsive*. Im Eingangskapitel des Essays hatte sie die Geschichte der Gräfin explizit damit in Verbindung gebracht: “Valentine Penrose [se concentra] exclusivamente en la belleza convulsiva del personaje.” (*Prosa* 282)¹⁶³

Diese Interpretation erlaubt auch eine neue Lektüre der zentralen Themen der Lyrik. So könnte das Schweigen, das in vielen Gedichten Pizarniks thematisiert wird, als Ausdruck dieser nicht sagbaren anderen Seite des Ich gelesen werden. Die *Condesa sangrienta* würde zum “*alter ego* de la escritora encerrada en el orden (patriarcal, cultural)” (Negroni 1999, 229). Ganz in diesem Sinne lautet eines der Gedichte der Pizarniks:

¹⁶³ An dieser Stelle ließe sich auch ihre Antwort und ihr Rimbaud-Zitat in Bezug auf die Frage der Zeitschrift *SUR* nach der Gleichberechtigung der Frau anführen: “La mujer no ha tenido nunca los mismos derechos que el hombre. Debe llegar a tenerlos. No lo digo solamente yo. Rimbaud también lo dijo: “Quand sera brisé l’infini servage de la femme [...] elle sera poète, elle aussi! La femme trouvera de l’inconnu. [...] Elle trouvera des choses étranges, insondables, repoussantes, délicieuses; nous les prendrons, nous les comprendrons.” [Carta de Rimbaud a Paul Demeny (Charleville, 15/V/1871).” (*Prosa* 310)

OJOS PRIMITIVOS

[...]

Alguien canta una canción del color del nacimiento: por el estribillo pasa la loca con su corona plateada. Le arrojan piedras. Yo no miro nunca el interior de los cantos. Siempre, en el fondo, hay una reina muerta.

(*Poesía* 425)

Zieht man von der Figur der “reina muerta” eine Verbindung zur *Condesa*, so wird diese zur Verkörperung der anderen Seite Pizarniks: “[I]n the place where she refuses to look, lies her inner Bloody Countess, obsessed with violence and madness” (Bassnett 1996, 136). Die argentinische Autorin Diana Bellessi hat in einem Interview explizit diese Ambivalenz auf Pizarniks Texte bezogen: “O morimos niñas o nos convertimos en melanólicas Madame Bathory.” (Ibarlucía 3)

Hiermit müsste auch die Beschreibung der Poetik Pizarniks eine wesentliche Ergänzung erfahren. Neben das Schreiben an der Grenze der Sprache und die fortwährende Betonung des Nicht-Sprechen-Könnens würde die sich jeder Norm entziehende Überschreitung dieser Grenze treten. Neben die Selbstdarstellungen des lyrischen Ich als “niña” (vgl. Kap. 3.1.2.) würde die *Condesa* – zwar als Gegensatz, doch auch als notwendige Ergänzung – treten.

Der Essay wurde, wie bereits am Beginn dieses Kapitels beschrieben, auch als Darstellung moralischer Fragen gelesen¹⁶⁴. Aus dieser Perspektive könnte *La Condesa* in Bezug auf die jüngste Vergangenheit Argentiniens eine beinahe prophetische Bedeutungsdimension gewinnen; er würde auf die Militärdiktatur von 1976 bis 1982/83 vorausweisen und so zu einer Anklage der Verbrechen, der Folter und des Verschwindenlassens von Personen werden. Auch der bekannte argentinische Autor Tomás Eloy Martínez sah in Pizarniks *Condesa* einen jener literarischen Texte, die die noch unsichtbaren Entwicklungen einer Gesellschaft vorwegzunehmen vermögen:

Quizá porque la imaginación vuela siempre más rápido que la realidad, cada vez que una sociedad está a punto de cambiar los primeros síntomas aparecen [...] en los pliegues secretos de la literatura. [...] ‘Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas’, dictaminó Borges en “La esfera de Pascal”. La metáfora esbozada por Pizarnik sobre la con-

¹⁶⁴ Auf vergleichbare Weise hat man auch in Lautréamonts *Chants de Maldoror* einen (Voraus-) Verweis auf die Gräueltaten des Ersten Weltkrieges gesehen (vgl. Grimm 283).

desa Báthory parecía en 1971 una efusión surrealista, y tal vez la propia poeta creyese que era así. (Eloy Martínez 19)¹⁶⁵

Eloy Martínez sieht in *La Condesa* gleichermaßen eine Weissagung wider Willen. Doch kontrastiert dies nicht mit der vom Text und seiner Ästhetik selbst angelegten Interpretation? Lassen sich nicht eher Argumente für eine Interpretation finden, wie Diana Bellessi sie beschreibt: “[P]refiero mirar a [...] a Erzebet Báthory, que lucha por rasgar su propia melancolía y acciona, devastadoramente, sobre las niñas o doncellas que son, ¿ella misma [...]?” (Bellessi 1996, 23) Ganz im Sinne von Gilbert und Gubar's Theorie sieht Bellessi in der Condesa die andere Seite des lyrischen Ichs bzw. der Erzählerin Pizarniks: “Busca la liberación en un presente congelado donde no puede sentir [...], y el único reparo es la cuna del silencio, o la mascarada de la muerte.” (Bellessi 1996, 23)

5.4 . Die Poetik Pizarniks als *Queer Poetics*

In der Folge der Institutionalisierung der Feministischen Theorie etablierten sich auch die *Gay and Lesbian* bzw. *Queer Studies*, die die Bedeutung der Konstruktion von Identität und Geschlecht ins Zentrum ihrer Forschung stellen (vgl. Hark 285ff). Cristina Piña, die Biographin Pizarniks, schließt ihre Monographie *Poesía y experiencia del límite. Leer a Alejandra Pizarnik* mit dem Kapitel “El pecado que no se puede nombrar”. Sie diskutiert hier den ihr gegenüber erhobenen Vorwurf, an keiner Stelle ihrer Arbeiten zu Pizarnik auf deren Homosexualität eingegangen zu sein bzw. diese nie explizit benannt zu haben. Die Argumentation Piñas beruft sich darauf, dass die sexuelle Orientierung eines Autors für die Literaturkritik nicht von Interesse sei. Auch mache Pizarnik ihre Sexualität zu keinem zentralen Thema ihrer Texte, zumal diese ohnehin nicht als direkte Widerspiegelung des Autorlebens zu verstehen seien (vgl. Piña 1999, 141ff). An dieser Stelle muss nochmals auf die Kritik Patricia Ventis an der Politik der Herausgeber der Tagebücher Pizarniks verwiesen werden (vgl. Kap. 2.3.). Venti glaubt zeigen zu können, dass der Verlag aus Rücksicht auf potentielle Leser unerwünschte Passagen der Tagebücher gestrichen habe: “Dentro de las

¹⁶⁵ Eloy Martínez bezieht sich auf die erste selbständige Veröffentlichung des Textes 1971 bei Acuario in Buenos Aires. Zuvor war *La Condesa Sangrienta* bereits 1966 in der ersten Nummer der Zeitschrift *Testigo*, ebenfalls in Buenos Aires, abgedruckt worden.

omisiones más ideológicas destacan las referencias a sus relaciones lésbicas, pasajes con fuertes connotaciones sexuales y violencia física.” (Venti 2004a, o.S.)

Doch auch ohne das Wissen um die Kritik Ventis könnte man Cristina Piña entgegen, dass die Frage nach der Sexualität des Autors bzw. der Autorin dann an Bedeutung gewinnt, wenn implizite Überzeugungen – wie die stillschweigende Annahme der Heterosexualität – die Interpretation der Texte beeinflussen. Als prominentes Beispiel hierfür kann die Rezeption Gabriela Mistral, der ersten lateinamerikanischen Nobelpreisträgerin, gelten:

Very early on, and in part because of Mistral’s own manipulation, critics invested her with a powerful *mater et magistra* image. [...] Mistral was often presented as one who turned to children through a frustrated longing for motherhood [...]. This pathetic compensatory image that Mistral, for whatever reasons, endorsed, has strongly influenced the way in which she is read, the preference accorded to certain texts (lullabies and children’s poems, for example) to the detriment of other. More importantly, this perception of Mistral has successfully written her lesbianism out of existence. (Molloy 1998, 116)¹⁶⁶

Hier zeigt sich die Relativität jeder Interpretation. Die jeweilige Perspektive konstituiert erst den Gegenstand der Interpretation: Wird von einer nicht-heterosexuellen Orientierung der Texte ausgegangen, eröffnen sich ganz andere Lesarten. Jedoch stellt sich damit das Problem der Unsichtbarkeit dieses anderen Schreibens. So charakterisiert Mary E. Galvin in ihrer Studie *Queer Poetics. Five Modernist Women Writers* die Rezeptionssituation der Texte lesbischer Autorinnen auf folgende Weise: “They were an underground current, and yet they weren’t secret.” (Galvin Xii) Diese Beschreibung kann ebenso für die Rezeption Pizarniks Geltung beanspruchen; sie wird als eine der bedeutendsten AutorInnen Argentiniens geführt, jedoch unter Ausblendung bestimmter Aspekte ihres Werks. Auf Pizarniks Homosexualität bzw. eine mögliche “homosexuelle Lektüre” ihrer Texte wird fast nie eingegangen¹⁶⁷:

On the question of the sexual orientation of Pizarnik, critics are either silent or divided. Of those critical articles which mention sexuality, many only implicitly associate her with a lesbian aesthetic. (Mackintosh 24)

¹⁶⁶ Eine vergleichbare Interpretation vertritt Elizabeth Rosa Horan in ihrem Eintrag zu Gabriela Mistral in John King: *Modern Latin American Fiction. A Survey*. London 1987, S. 221-235.

¹⁶⁷ Ausnahmen bilden die Aufsätze von Daniel Altamiranda: “Pizarnik, Alejandra” (in: David William Foster (Hg.): *Latin American Writers on gay and lesbian themes: a bio-critical sourcebook*), von David William Foster (Eintrag “Argentina, Literature” in der *Routledge International Encyclopedia of Queer Culture*) sowie Alicia Borinsky, Susana H. Haydu und Anastasia Telaak.

Doch könnte eine Interpretation', die eine lesbische Lektüre der Texte Pizarniks nicht von vornherein ausschließt, zu interessanten Ergänzungen der bisherigen Rezeption führen.

Auch in der Geschichte Lateinamerikas wurden homosexuelle Lebensformen ins Schweigen verbannt. Dies gilt auch für das soziale Umfeld Pizarniks: "The socio-cultural milieu in which Pizarnik [...] developed her literary activity – Buenos Aires in the 1950s and 1960s – was not openly supportive of anything other than heterosexuality." (Altamiranda 330) In Bezug auf die Geschichte der lateinamerikanischen Literatur bestätigt Elena Martínez die offizielle Nicht-Existenz einer lesbischen Ästhetik:

[Lesbianism] is a theme which cannot even be described as taboo, for it has no real existence in the history of literature. [...] There exists in Latin America, like everywhere else, a denial of lesbian existence and thus, of the possibilities of a lesbian literature. (Martínez 3f)

Vor diesem Hintergrund der Verdrängung nicht der Norm entsprechender Lebensformen sowohl in der politischen als auch in der Literaturgeschichte Lateinamerikas könnte Pizarniks fortwährende Thematisierung der Entfremdung bzw. des Exils (vgl. Kap. 3.1.2.) auch als Versuch gelesen werden, das von der Gesellschaft Nichtanerkannte in Worte zu fassen: "The themes of displacement and exile [...] may be read, as in the case of Gabriela Mistral, as an encoding of the poet's lesbianism." (Martínez 16) Auf vergleichbare Weise erschiene Pizarniks Schreiben an der Grenze von Sprache und Schweigen als Strategie, dem "pecado que no se puede nombrar" Ausdruck zu verleihen. Dem Signifikant des Schweigens in Pizarniks Texten würde damit ein konkretes außersprachliches Signifikat zugeordnet: "[Pizarnik`s] texts appear to be far removed from social realities. This very distancing can be read historically [...] as a way of disguising certain "transgressive" differences" (Kuhnheim 3). Pizarniks Texte scheinen jede konkrete Sinngebung zu negieren; doch kann die Offenheit der Texte auch als Strategie gelesen werden, eine unkonventionelle Lesart zu ermöglichen. So wird in den Liebesgedichten in *Los trabajos y las noches* (Poesía 155ff) die Identität des Sprechers und des Angesprochenen bezüglich seines/ihrer Geschlechts offen gelassen:

DURACIÓN

De aquí partió en la negra noche
y su cuerpo hubo de morar en este cuarto

en donde sollozos, pasos peligrosos
de quien no viene, pero hay su presencia
[...]

(*Poesía* 164)

Pizarnik gibt in diesem Gedicht keinen Hinweis auf das Geschlecht der beschriebenen Personen – es bleibt der Interpretation des Lesers überlassen. Für Übersetzungen, wie ins Deutsche oder Englische, stellt dies ein Problem dar, da es kaum eine Möglichkeit gibt, diese Ambiguität beizubehalten. So lautet denn auch Juana und Tobias Burghardts Übersetzung des zitierten Gedichts:

DAUER

In der schwarzen Nacht ging sie von hier los,
und ihr Körper mußte in diesem Zimmer wohnen,
worin bitteres Weinen, gefährliche Schritte,
dessen, der nicht kommt, aber seine Gegenwart
[...]

(*Cenizas* 157, Unterstreichungen I. R.)

Das spanische Possessivpronomen “su” erlaubt ebenso wenig Rückschlüsse auf das Geschlecht der beschriebenen Personen wie das Relativpronomen “de quien”. Da im Spanischen das Personalpronomen nicht zwingend dem Prädikat beigefügt werden muss, wird auch hier kein Hinweis auf das Genus des Subjekts gegeben. Die Übersetzer entschieden sich für die heterosexuelle Variante dieses Liebesgedichts, ein Verfahren, das auch die Übersetzung weiterer Gedichte kennzeichnet¹⁶⁸.

Pizarnik machte sich die Möglichkeiten des Spanischen zu Nutze: “[L]a obra de Pizarnik [es] tan rica en subjetividades escindidas, en lagunas pronominales, en faltas de indicadores de género” (Molloy 1998, 366). In Pizarniks Texten wird somit das Tabu vorgeführt. Anderen AutorInnen, zum Beispiel Cristina Peri Rossi, war es vorbehalten, das Schweigen auch explizit zu durchbrechen.

5.5. Die andere Tradition: Pizarnik und die Frauenliteraturgeschichte

¹⁶⁸ vgl. “Sentido de su ausencia” (*Poesía* 172) – “Sinn seiner Abwesenheit” (*Cenizas* 173); “Donde circunda lo ávido // Cuando sí venga mis ojos brillarán / de la luz de quien yo lloro [...]” (*Poesía* 168) – “Wo das Begierige umringt // Falls er nicht kommt, werden meine Augen glänzen / vom Licht des-
sen, den ich beweine [...]” (*Cenizas* 165, Unterstreichungen I. R.) Im editorischen Nachwort der Übersetzung der Lyrik Pizarniks ins Deutsche gehen Juana und Tobias Burghardt vor allem auf die

Die Suche der feministischen Literaturwissenschaft nach einer anderen Literaturgeschichte, nach einer Tradition des Schreibens von Frauen steht in engem Zusammenhang mit der Problematisierung des überlieferten Kanons und des Bildes der Frau in Gesellschaft und Literatur. Stellte sich Pizarnik mit ihren Rezensionen (vgl. Kap. 2.2.) und Interviews¹⁶⁹ in eine literarische Tradition, die fast ausschließlich männlichen Autoren besteht, so setzte sie sich in ihrem Tagebuch mit dem der Doppelrolle Frau/Autorin innewohnenden Konflikt auseinander (vgl. Kap. 5.1.) Reflektiert Pizarnik hier ihre Suche nach Modellen einer lebhaften Existenz als Schriftstellerin, so sahen sich auch die Autorinnen der nachfolgenden Generation einem männlich dominierten Kanon gegenüber, in dem Frauen, wenn überhaupt, als Ausnahmen auftauchten:

At best, one or two names are cited as examples of great exceptions to the belief that the majority of Latin American writers have been male – names like those of Sor Juana Inés de la Cruz in the seventeenth century, writing poetry in her convent, Victoria Ocampo and Gabriela Mistral, the first Latin American writer to receive the Nobel Prize for literature. (Bassnett 1987, 249)

Angesichts dieser Literaturgeschichtsschreibung kann die Forschung nach Vorgängerinnen als eine “estrategia de legitimación interna y externa” (Nari 38) gesehen werden. Auch Pizarnik wurde nun zum Objekt der Suche der Autorinnen nach einer eigenen Geschichte.

Mit den neu geknüpften Verbindungen ist häufig eine Reinterpretation der jeweiligen Autorinnen verbunden. So weist Sylvia Molloy darauf hin, dass Interpretationen der Texte von Frauen oftmals von einem bestimmten Bild ihres Lebens geprägt sind: “Agustini is often viewed by critics as the lustful virgin, Storni as the ridiculous virago, Victoria Ocampo as the blue-stockinged hostess, Mistral as the spiritual mother” (Molloy 1991, 115). Selbst wenn die Interpretation nicht explizit negativen Inhalts ist, so wird doch ein bestimmtes Bild der Autorinnen festgeschrieben, das sie gleichermaßen unschädlich macht. Das Bild des Dichters, der sich den großen metaphysischen Fragen widmet, erweist sich nur auf den ersten Blick als neutral: “In the mind of the reader, the word “poet” – gramatically masculine - is often perceived

Schwierigkeit ein, die vieldeutige Metaphernwelt der Gedichte wiederzugeben; das Problem der Ambivalenz bezüglich des Genus findet keine Erwähnung (vgl. Burghardt 399f).

¹⁶⁹ vgl. Martha Isabel Moias Interview mit Pizarnik (vgl. Kap. 2.1.) sowie das erst posthum erschienene Interview mit Alberto Lagunas.

as culturally neutral, unmarked, while the word “poetess” is embarrassingly gendered.“ (Boym 192) In diesem Sinne kann man auch die Versuche verstehen, das Bild und damit die Interpretation Pizarniks zu wenden. So unterstreicht Diana Bellessi in einer 1993 verfassten Erinnerung an Pizarnik:

En la mirada a la vida y a la obra de Alejandra Pizarnik, el recorte ha sido claro: la mayor parte de la producción se empecina en mirar a la trágica niña que no crece y que paga con la muerte. Se observa así la construcción de una retórica personal que encarna aquel recorte, y los probables rastros de la biografía que la sostienen. (Bellessi 1996, 23)

Bellessi unternimmt damit den Versuch, Pizarnik gegen ihre Selbstdarstellung zu lesen, hatte sich die Autorin doch oft genug selbst als “Surrealist *femme-enfant* persona” (Mackintosh 9) dargestellt. Zum einen werden nun auch Texte wie *La condesa sangrienta* in die Interpretation Pizarniks mit einbezogen. Zum anderen sieht man in der Selbstdarstellung Pizarniks als “niñita” eine notwendige Anpassung an die Gesellschaft, eine Art Maske bzw. Narrenkappe, in deren Schutz ein eigener Lebensentwurf möglich war – als “resemantización del lugar asignado al convertirlo en una zona de subversión intelectual” (Corbatta 19). Pizarniks Biographie wird hier nicht als Scheitern, sondern jenseits des Suizids als Auseinandersetzung mit vorgegebenen Rollen und mit der Sprache gesehen. Auch die Selbstzerstörung, die Pizarniks Schreiben innewohnt, erfährt vor diesem Hintergrund eine Umdeutung; sie kann als Versuch Pizarniks gelesen werden, nicht sich selbst, sondern ein fremdes, letztendlich zerstörerisches Bild ihrer selbst abzulegen:

[Self-destruction as] a protective shield and a reaction against the cultural overaestheticization of femininity. The woman poet wants to kill the traditional heroine in herself as an act of self-defense so that this heroine will not in turn be able to kill the poet in her [...]. (Boym 206)¹⁷⁰

In diesem Sinne fordert Ana Nuño in ihrem Vorwort zum Prosaband der Werke Pizarniks eine andere Rezeption: “[H]abéis de abandonar los lugares comunes que acompañan el nombre de esta escritora. Son los mismos, por cierto, que lastran la recepción de las obras de otras escritoras: locura y suicidio.” (Nuño 7)

¹⁷⁰ Diese dem Schreiben innewohnende Dialektik der Selbstfindung und Selbstzerstörung wurde von zahlreichen anderen Künstlern beschrieben. So könnten die folgenden Worte der russischen Dichterin Marina Zwetajewa auf äußerst treffende Weise auch die Poetik Pizarniks charakterisieren: “The self-defense of creativity. In order not to die, one has to murder something or someone (first and foremost in oneself).” (Zwetajewa, zit. in Boym 200)

Damit eröffnet sich die Möglichkeit, Pizarnik in neue Zusammenhänge zu stellen. Sie wird nun in einer Reihe mit lateinamerikanischen Autorinnen genannt, die seit den achtziger Jahren zunehmend in das Blickfeld der Forschung rücken:

[A]ttention finally began to focus on the contribution of the many Latin American women writers who have until now been largely ignored. Victoria and Silvina Ocampo, Elena Poniatowska, Lydia Cabrera, Rosario Castellanos, Alejandra Pizarnik, Clarice Lispector, Luisa Valenzuela – all these writers are gained ground among Spanish and Portuguese language readers [...]. (Bassnett 1987, 251)

Pizarnik wird einerseits mit Autorinnen ihrer Generation in Verbindung gebracht. Andererseits sieht man sie auch im Zusammenhang mit weiter zurückreichenden Traditionen; so führe eine Linie bis zu Sor Juana Inés de la Cruz und Alfonsina Storni zurück:

[C]reo que la poesía escrita por mujeres [...] tiene padres y madres: textos que dialogan con sor Juana, con Alfonsina o con Alejandra Pizarnik [...], pero también con Gelman, Lamborghini¹⁷¹, Girondo [...]. (Poujol 6)

Auch in der Interpretation Gabriela de Ciccos wird Pizarnik in einem Atemzug mit Storni genannt: “Algunas de las nuevas poetas argentinas de la reciente generación del noventa tenemos en nuestro horizonte ciertas voces [...]: Alfonsina Storni, Olga Orozco, Amelia Biagioni, Alejandra Pizarnik” (Cicco 17). Wird Pizarnik hier im Rahmen der argentinischen bzw. lateinamerikanischen Literaturgeschichte gesehen, können auch Verbindungslinien zu europäischen bzw. nordamerikanischen Autorinnen gezogen werden: “Al situar a Pizarnik como poeta mujer moderna, unas analogías surgen con sus contemporáneas como las norteamericanas Sylvia Plath y Anne Sexton” (Kirkpatrick 15)¹⁷². Diese Autorinnen setzten sich ebenso wie Pizarnik mit der Sprache auseinander, sie suchten sich eine Identität zu erschreiben und “scheiterten”. Es ließen sich natürlich auch zahlreiche Namen von Autoren anführen, die an der Sprache verzweifelten (Trakl, Majakowski, Celan u.a.), doch gewinnt die Selbstausschöpfung der Autorinnen auch vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung mit der Sprache (vgl. Kap. 5.2.) eine ganz andere Dimension:

Den Biographien und Texten auffallend vieler Schriftstellerinnen ist eine Tendenz zur Selbstausschöpfung einbeschrieben; Virginia Woolf, Marguerite Duras, Unica Zürn, Silvia

¹⁷¹ Juan Gelman (* 1930), Osvaldo Lamborghini (1940-1985), argentinische Dichter

¹⁷² Auch auf dem ersten Treffen argentinischer Autorinnen 1988 wurde eine Parallele zum Werk Sylvia Plaths gezogen (vgl. Leonardi Herrán 21).

Plath, Ingeborg Bachmann sind nur einige willkürlich herausgegriffene Beispiele. (Lindhoff 27)

Wurden Biographien und Werke dieser Autorinnen zunächst auch von feministischer Seite als "Scheitern" gelesen, so erschienen ihre Texte mit der Wende zu poststrukturalistischen Theorien geradezu als Musterbeispiele, die den Nicht-Ort der Frau in der symbolischen Ordnung beschrieben.

Doch wurde Pizarnik nicht nur im Rahmen einer auf die Vergangenheit bzw. Gegenwart gerichteten Tradition gelesen. Die feministische Literaturwissenschaft sah sie auch als Ausgangspunkt einer neuen Tradition des Schreibens von Frauen in Argentinien.

5.6. Pizarnik als Ausgangspunkt einer neuen Tradition

Die Sendereihe "La lengua suelta" des argentinischen Fernsehens widmet sich allwöchentlich ausschließlich der Literatur; 2002 wurde Pizarnik anlässlich ihres 30. Todestages in einer Diskussionsrunde dem Publikum vorgestellt. Die Veranstaltung galt nicht nur den Texten Pizarniks, sondern auch ihrer Wirkung auf die Autoren der nachfolgenden Generation. In diesem Zusammenhang erklärte die zur Sendung geladene Autorin Verónica Viola Fisher (* 1974):

Necesité olvidar [a Pizarnik] después de leerla, porque ella puede dejarte los ojos tatuados. [...] Y creo que esto les ocurrió a muchos de mis colegas. Necesitamos olvidarla para no frustrarnos en el intento de imitarla, de querer parecerlos. Aunque ella es a la vez la que nos descubre nada menos que una nueva forma de escribir. (Fisher, zit. in Abdala, o. S.)

Für viele Autoren der folgenden Generation wurde Pizarnik gleichermaßen zum Ausgangspunkt und Prüfstein des eigenen Schreibens, wie auch Delfina Muschietti in ihrem Artikel "Alejandra Pizarnik y después: de la niña asesinada al punto de fuga" darlegt:

Punto de anclaje y punto de fuga al mismo tiempo, la escritura de Pizarnik, en algún modo enigmática y cerrada sobre sí, ha pasado sin embargo a ser fundacional para las poetas de mediados de los 70 hasta hoy. (Muschietti 1995b, 217)

Zwei weitere Aspekte der Rezeption Pizarniks hebt Muschietti hiermit hervor: Zum einen erlangten Pizarniks Texte trotz ihres hermetischen Charakters große Bedeutung; zum anderen gilt diese Bedeutung in erster Linie für die nachfolgenden Auto-

rinnen. In ihrem Aufsatz deutet Muschietti an, in welchen Aspekten der Texte die Gründe für diese posthume Bedeutung zu suchen sind, und unterstreicht hierbei Pizarniks Thematisierung des Zusammenhangs von Sprache und Identität. Habe Pizarnik selbst an keiner Stelle ihres Werkes auf die Frage nach geschlechtsspezifischen Aspekten des Schreibens Bezug genommen, so rücke der in ihren Texten an herausragender Stelle stehende Zusammenhang von Sprache und Identität ins Zentrum der Texte späterer Autorinnen (vgl. Muschietti 1995b, 218ff). Muschietti führt in diesem Sinne mehrere argentinische Autorinnen an, unter anderem Diana Bellessi (* 1946), Ana Becciu (* 1948), María Negroni (* 1951) und Liliana Lukin (* 1951). Hier soll Ana Becciu näher vorgestellt werden, da ihre Gedichte explizit mit denen Pizarniks im Dialog stehen und paradigmatisch den Zusammenhang von Sprache und Identität vorführen.

Becciu wurde ebenso wie Pizarnik in Buenos Aires geboren, wo 1973 ihr erster Gedichtband *Como quien acecha* erscheint. Seit 1974 lebt sie in Barcelona und Paris. Sie ist die Herausgeberin der dreibändigen Werkausgabe Pizarniks, die Lumen (Barcelona) in den Jahren 2001 bis 2003 veröffentlicht. Vor allem der 1999 erschienene Gedichtband *Ronda de noche* etabliert einen Dialog mit den Texten Pizarniks. *Ronda de noche* setzt sich aus dreißig Prosagedichten zusammen, die um die Erinnerung an eine Liebesbeziehung kreisen und dabei immer wieder die Frage nach der Identität und ihrer sprachlichen Darstellung aufwerfen. Beccius Gedichte wechseln zwischen erster, zweiter und dritter Person, wobei offen bleibt, ob das lyrische Ich ein verwirrendes Selbstgespräch führt oder sich an ein Gegenüber wendet, ob es sich selbst aus der Distanz in der dritten Person beschreibt oder von einer anderen spricht. Doch kann man in dieser Dekonstruktion einer fixen Identität Passagen erkennen, die offenbar an Pizarnik und ihre Texte gerichtet sind:

Agujero grave este amor, esta meditación en lo que sí creía. Y que arrastro como carga, el peso de estas palabras que trato de oírme decir por verme existir. [...] ¿Fueron las palabras las que te existieron, entonces? (Becciu 1999, 13)

Insbesondere der letzte Satz, mit der ungewöhnlichen transitiven Verwendung des Verbs, verweist auf die Verse Pizarniks: “alguna verdad pequeña en que sentarme / y desde la cual vivirme, / alguna frase solamente mía / [...] en la que me reconozca, / en la que me exista.” (*Poesía* 88, Unterstreichung I. R.) Insofern scheint sich das lyrische Ich Beccius mit der Frage nach der Bedeutung der Sprache für die Konstitu-

ierung der Identität auch an die Texte Pizarniks zu richten. Auch die folgende Passage stellt möglicherweise eine Anspielung auf Pizarniks Texte dar:

Como el personaje del poema que leía Nadja, da vueltas alrededor del bosque, pero no puede entrar, no entra. Exige del bosque su condición de espacio abierto a lo maravilloso. (Becciu 1999, 26)

In ihrer Rezension "Relectura de *Nadja*, de André Breton" (vgl. Kap. 2.2.) hatte Pizarnik den Ausschnitt aus *Nadja* zitiert, der eine der sonderbaren Begegnungen Bretons mit Nadja enthält. Nachdem Breton seinen Wunsch beschrieben hat, in einen Wald vorzudringen¹⁷³, trägt Nadja ihm "zufälligerweise" ein Gedicht vor, das genau diesen Wunsch thematisiert:

Al final de la segunda cuarteta, sus ojos se humedecen y se llenan con la visión de un bosque. Ve al poeta pasar junto a ese bosque [...].

- No, da vueltas en torno al bosque. No puede entrar, no entra.

Nadja, sentada a una mesa de café en compañía de Breton lee con la máxima atención un poema de Alfred Jarry acerca de alguien (un poeta) que no hace sino dar vueltas alrededor de un bosque. (*Obras completas* 400)

In Pizarniks eigenen Texten wird "el bosque", ebenso wie für Becciu, zum Symbol eines im Schreiben gesuchten und nie erreichten anderen, mythischen Raumes: "Uno de los *trabajos forzados* [del poeta] podría consistir en girar incesantemente en torno de un bosque en el que no logra introducirse, como si el bosque fuera un lugar vedado. (ebd. 400)

Neben diesen Übereinstimmungen auf der Ebene des Inhalts – der Darstellung der Bedeutung der Sprache für die Konstituierung der Identität sowie der immer wieder verfehlten Suche nach einem anderen mythischen Raum – lassen sich weitere Gemeinsamkeiten der Texte beobachten. Ebenso wie die Texte Pizarniks führen auch die Gedichte Beccius die Suche des lyrischen Ich nach der Identität auf der Ebene der Form vor. *Ronda de noche* gleicht einer Folge von Fragmenten, deren Leerstellen der Rezipient ergänzen muss. Zudem wechseln Beccius Gedichte zwischen erster, zweiter und dritter Person, kreisen um ein nicht mehr bruchlos repräsentierbares Subjekt. Das Pronomen "yo" wird mit Verben der zweiten und dritten Person verbunden, so wie im ersten Satz des Gedichtbandes: "Yo no va a cantar." (Becciu 1999, 11) Doch im Gegensatz zu Pizarnik zieht Becciu eine explizite Verbindung zu feministischen Theorien:

Dueña de dos voces, con la una entro en la otra como una extraña, mi lengua es extranjera en la casa verbal que es la casa del padre, y no entienden los que allí se agitan, yo dice amor y ellos evocan a la presa en su madriguera, yo dice ella y ellos riman histeria, yo es una música y ellos la vuelven parálitica. (Becciu 1999, 26)

Der Aussage Pizarniks vergleichbar – “Ya no es eficaz para mí el lenguaje que heredé de unos extraños. Tan extranjera, tan sin patria, tan sin lenguaje natal.” (*Prosa* 61) – bezieht Becciu die Bezeichnung “extranjera” auf die Sprache. Doch beschreibt Pizarnik allgemein die Entfremdung von der Sprache, so wird dies bei Becciu spezifiziert: “mi lengua es extranjera en la casa verbal que es la casa del padre [...] yo dice ella y ellos riman histeria”. Dies kann als Bezug zu feministischen Theorien gelesen werden, die zeigen, in welchem Maße der Nicht-Ort der Frau in der symbolischen Ordnung und die Hysterie als einzige Möglichkeit des Sprechens nicht Ausdruck eines allgemeingültigen, sondern eines patriarchalischen Diskurses sind (vgl. Kap. 5.2.).

Damit kann der Gedichtband Beccius als paradigmatisches Beispiel für die Tradition des Schreibens von Frauen gelten, die sich in der Nachfolge Pizarniks mit dem Zusammenhang von Sprache und Identität auseinandersetzen, dabei jedoch im Gegensatz zu Pizarnik explizit auf Positionen der feministischen Theorie verweisen.

¹⁷³ “Siempre he deseado increíblemente encontrar de noche, en un bosque, a una mujer desnuda” (*Obras completas* 399).

6. Schluss – Offene Fragen der Interpretation Pizarniks

Pizarniks Texte konnten gerade aufgrund ihrer semantischen Offenheit in verschiedenen Kontexten gelesen werden. So erschienen sie als mystische, jüdisch geprägte und surrealistische Texte. Einen Aufschwung erfuhr die Rezeption Pizarniks mit der Interpretation durch die feministische Literaturwissenschaft. Hatte Pizarnik selbst immer auf der Trennung von wahrer Kunst und politischem Engagement beharrt, so wurde ihren zumeist hermetischen Texte hier eine konkrete politische Bedeutung verliehen. Diese Interpretation sah in Pizarniks Auseinandersetzung mit der Sprache ein literarisches Pendant der feministischen Relektüre Lacans und dessen Theorien zum Zusammenhang von Identität und Sprache. Pizarniks wurden nun in neuen Zusammenhängen gesehen. Sie galt nicht mehr als eine Nachfolgerin der Surrealisten im Allgemeinen, sondern wurde mit den surrealistischen Malerinnen und einer Tradition des Schreibens von Frauen in Argentinien bzw. Europa und Amerika in Verbindung gebracht.

War die potentielle Vieldeutigkeit der Texte Pizarniks bereits mit ihrer Interpretation als Mystikerin, jüdische Autorin und Surrealistin offenbar geworden, so zeigt sich gerade in der Rezeption durch die feministische Literaturwissenschaft die Perspektivik jeglicher Interpretation:

Das feministische Bestreben, die verleugnete Geschlechterdifferenz in die männlichen Diskurse hineinzutragen, bedeutete auch einen Abschied von der Scheinobjektivität wissenschaftlicher Urteile und der Verabsolutierung des eigenen Standpunkts. (Lindhoff Xii)

Die Betonung der Relativität jeglicher Interpretation bezieht sich sowohl auf andere Lesarten als auch auf auch die Interpretation durch die feministische Literaturwissenschaft selbst. So soll zum Abschluss mögliche weiterführende Ansätze der Interpretation Pizarniks vorgestellt werden, die hier nicht berücksichtigt werden konnten.

Zunächst sei nochmals darauf verwiesen, dass Pizarnik Schreiben einerseits und bürgerlichen Alltag wie auch politisches Engagement andererseits ausdrücklich voneinander trennte. Sie wollte eine von "banalen" Fragen des Alltags unberührte Literatur verwirklichen. Doch hängt es nicht damit zusammen, dass sie nur von einer relativ kleinen Lesergruppe rezipiert wurde, die zudem einer bestimmten Schicht angehörten, wie sie selbst beobachtete: "Domingo 6 de septiembre [1959] he

comprobado que mis poemas son más profundamente sentidos y vividos por personas de – digamos – clases altas que por las demás.” (*Diarios* 147) Pizarnik sah im Schreiben die Verwirklichung einer absoluten Freiheit, ein Ritual des Übergangs in einen anderen mythischen Raum. Pizarniks Poetik vollzieht damit jene dialektische Bewegung, die Adorno und Horkheimer beschrieben hatten. Bewahrte die Kunst zwar “ein Glücksversprechen [...], von dem in jedem Augenblick die Zivilisation bedroht war” (Horkheimer/Adorno 40), so blieb dieses “Glücksversprechen” ein Protest auf einer ästhetischen Ebene: “Solange Kunst darauf verzichtet, als Erkenntnis zu gelten, und sich dadurch von der Praxis abschließt, wird sie von der gesellschaftlichen Praxis toleriert wie die Lust.” (ebd. 39) Aus dieser Perspektive muss die Interpretation Pizarniks, die sie in einer Vorreiterrolle feministischen Schreibens sieht, relativiert werden. Vermutlich bezieht sich die Bedeutung Pizarniks auf eine bestimmte Gesellschaftschicht in Argentinien, eine Mittelschicht, die sich die Vorstellung einer absoluten Freiheit der Kunst leisten konnte.

Diese Relativierung der Bedeutung Pizarniks tritt umso deutlicher zutage, verbindet man eines der zentralen Themen Pizarniks – die Unmöglichkeit, sich schreibend der eigenen Identität zu vergewissern sowie der Leere der sprachlichen Zeichen, insbesondere des Eigennamens – mit Texten, die diesen Verlust der Sprache bzw. der Identität auf ganz andere Weise thematisieren. Pizarniks Texte gewinnen eine vollkommen andere Bedeutung, stellt man sie zum Beispiel einer Essaysammlung der mexikanischen Autorin Elena Poniatowska gegenüber. Dessen Titel – *Stark ist das Schweigen* – könnte auch Pizarniks Werk treffend charakterisieren. Doch Thema der Reflexionen Poniatowskas sind nicht Theorien der symbolischen Ordnung der Gesellschaft, sondern sehr reale Erfahrungen der Marginalität:

Auf die Frage: ‘Wer ist da?’ lautet die übliche Antwort des einfachen Mexikaners: ‘Niemand.’ Alles fällt zurück ins Schweigen, denn die Menschen, die [auf die Frage ‘Wie heißen Sie?’] mit ‘Wer?’ antworten, haben niemals Recht auf irgend etwas gehabt, nicht einmal auf einen Namen (Poniatowska 7)

Die Auseinandersetzung Pizarniks mit der Sprache offenbart sich hier als eine mögliche Erfahrung des Verlusts der Sprache, die in Verbindung mit der Suche nach der eigenen Identität zu sehen ist und der eine in anderen gesellschaftlichen Zusammenhängen wurzelnde Sprachlosigkeit gegenübergestellt werden kann.

Desweiteren soll darauf verwiesen werden, dass die feministische Literaturwissenschaft keine einheitliche Theorie darstellt: “Vielmehr orientieren sich die Auswahl der Texte, die Fragestellung und die Methode an sehr unterschiedlichen Interessen und Ideologien” (Kimmich 394). Dies gilt insbesondere für die Entwicklung in Lateinamerika. Zwar rezipierte man die europäische bzw. nordamerikanische Theorie, doch setzte man sich ebenso kritisch mit ihr auseinander und entwickelte eigene Konzepte: “Al interior de la crítica feminista nos encontramos con la relectura crítica del feminismo francés y anglosajón; la adopción y el establecimiento de nexos con feministas del Tercer Mundo” (Corbatta 13). In diesem Zusammenhang betonte man die doppelte Marginalität der lateinamerikanischen Autorinnen, der jedoch von der feministischen Theorie nicht ausreichend Rechnung getragen würde: “[E]l feminismo metropolitano [...], al igual que la teoría literaria en general, todavía no ha hecho ninguna tentativa de dar cuenta de las diferencias que marcan la literatura periférica en general” (Franco 161). Was dies für die Interpretation Pizarniks im Besonderen bedeutet, muss weiteren Untersuchungen überlassen bleiben.

Eine weitere Interpretation, auf die in dieser Arbeit nur implizit verwiesen wurde, könnte Pizarniks Texte vor dem Hintergrund des Zusammenhangs von künstlerischer Tätigkeit, Melancholie und Wahnsinn lesen. Galt Melancholie lange Zeit als Krankheit, als übermäßige Hinwendung des Subjekts zu sich selbst, das zunehmend den Kontakt zur Außenwelt verlor; so wurde sie ebenso als Quelle künstlerischen Schaffens gesehen. Pizarnik schreibt sich selbst in diese Tradition ein. Zum einen bezieht sie sich in ihrem Essay *La condesa sangrienta* explizit auf das Konzept der Melancholie¹⁷⁴, zum anderen stellt der Spiegel eines der zentralen Symbole der Texte Pizarniks dar¹⁷⁵ – ein Symbol, das auch die Hinwendung zum eigenen Bildnis impliziert. Schreiben kommt in Pizarniks Texten einem “Erschreiben” der eigenen Identität gleich. Dabei ähnelt Pizarniks Diskurs oftmals dem der Schizophrenie, die in der Geschichte der Literatur (und anderer Künste wie der Malerei) eine bedeutende Rolle spielte. Doch muss dieses umfangreiche Thema weiteren Arbeiten vorbehalten bleiben.

¹⁷⁴ “[L]a sombría y hermosa dama se parece a la alegoría de la melancolía que muestran los viejos grabados.” (*Obras completas* 385) Möglicherweise bezieht sich Pizarnik hiermit auf solche Kupferstiche wie die berühmten Darstellungen der Melancholie Albrecht Dürers.

¹⁷⁵ vgl. “He tenido muchos amores – dije – pero el más hermoso fue mi amor por los espejos.” (*Poesía* 227)

7. Bibliographie

1. Primärliteratur
2. Gedichte in memoriam Pizarniks
3. Weitere Literatur
4. Sekundärliteratur (zu Pizarnik)
 - 4.1. Monographien
 - 4.2. Aufsätze

1. Primärliteratur

(Dreibändige Werkausgabe bei Lumen, Barcelona)

Pizarnik, Alejandra: *Poesía completa*. Edición de Ana Becciu. Barcelona 2001

- : *Prosa completa*. Edición de Ana Becciu. Barcelona 2002

- : *Diarios*. Edición de Ana Becciu. Barcelona 2003

(weitere zitierte Ausgaben der Texte Pizarniks)

- : *Prosa Poética*. Buenos Aires 1987

- : *Obras completas: poesía completa y prosa selecta*. Edición de Cristina Piña. Buenos Aires 1993

- : *Diario*. In: Frank Graziano: *Alejandra Pizarnik. Semblanza*. Mexiko 1992, S. 238-290

(Ausgaben der Briefe Pizarniks)

Bordelois, Ivonne: *Correspondencia Pizarnik*. Buenos Aires 1998

Pizarnik, Alejandra: *Dos letras*. Edición de Carlota Caulfield. Barcelona 2003

(nicht im Prosaband der Werkausgabe enthaltener Artikel und Interview Pizarniks)

- : "Salamandra", *de Octavio Paz*. In: Cuadernos 72 (1963) Paris, S. 90-93

- : *Entrevista con Roberto Juarroz*. In: Zona Franca 52 (1967) Caracas, S. 10-13

(deutsche Ausgabe der Gedichte Pizarniks)

- : *Cenizas. Asche, Asche*. Herausgegeben und übertragen von Juana und Tobias Burghardt. Zürich 2002

2. Gedichte in memoriam Pizarniks

Aguirre, Gustavo Raúl: "Memoria de Alejandra". In: www.sololiteratura.piz/pizpoemdedicados (16.07.2006)

Becciu, Ana: "La cierta agonía". In: dies.: *Como quien acecha*. Buenos Aires 1973

Cortázar, Julio: "Aquí Alejandra". In: Frank Graziano: *Alejandra Pizarnik. Semblanza*. México D. F. 1992, S. 30ff

Gelman, Juan: "Proposiciones". In: ders.: *Hechos y relaciones*. Barcelona 1980, S. 52f

Juarroz, Roberto: *La avalancha de los muertos...*. In: ders.: *Poesía Vertical*. Madrid 1991, S. 111ff

Orozco, Olga: "Pavana para una infanta difunta". In: *Feminaria* 16 (1996) Buenos Aires, S. 24

Peri Rossi, Cristina: "Alejandra entre las lilas". In: dies.: *Diáspora*. Barcelona 2001, S. 86ff

Toker, Eliahu: "A Alejandra Pizarnik". In: ders.: *Lejaim*. Buenos Aires 1974, S. 73

3. weitere Literatur

Alazraki, Jaime: *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*. Barcelona 1994

Araújo, Helena: *La Scherezada Criolla. Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*. Bogotá 1989

Artaud, Antonin: *Le pèse-nerfs*. In: ders.: *Œuvres complètes*. Paris 1994, S. 77-109

Ausländer, Rose: *Regenwörter*. Stuttgart 1994

Bachmann, Ingeborg: *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*. München/Zürich 1995

Baasner, Rainer/Zens, Maria: *Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*. Berlin 2001

Bassnett, Susan: *Knives and angels: women writers in Latin America*. London/New Jersey 1990

Becciu, Ana: *Ronda de noche*. Barcelona 1999

Becker-Schmidt, Regina/Knapp, Gudrun-Axeli: *Feministische Theorien zur Einführung*. Hamburg 2003

Bellessi, Diana: *Congreso internacional de literatura femenina latinoamericana*. In: *Feminaria* 1 (1988) Buenos Aires, S. 38f.

Benjamin, Walter: *Illuminationen*. Frankfurt/Main 1994

Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit*. Frankfurt/Main 1979

Boym, Svetlana: *Death in Quotation Marks. Cultural Myths of the Modern Poet*. Cambridge (Mass.)/London 1991

Breton, André: *Le surréalisme et la peinture*. Paris 1979

- : *Les mots sans rides*. In: ders.: *Œuvres complètes*. Bd. I. Paris 1988, S. 284-286

- : *Position politique du surréalisme*. In: ders.: *Œuvres complètes*. Bd. II. Paris 1992, S. 407-500

- : *Manifestes du surréalisme*. Paris 1998

- : *Arcane 17*. In: *Œuvres complètes*. Bd. III. Paris 1999, S. 35-113
- : *Nadja*. Paris 2003
- Bronfen, Elisabeth: *Erschreckende Bilder vertrauter Art: Freuds Spiel mit einer Denkfigur*. In: Angela Lampe (Hg.): *Die unheimliche Frau. Weiblichkeit im Surrealismus*. Heidelberg 2001, S. 113-126
- Castillo, Alberto: *Muerte y resurrección de las revistas literarias o 6 aproximaciones para armar un ornotorrico*. In: *El Ornotorrico 1* (1977) Buenos Aires. Zitiert in: Susana H. Haydu: *Alejandra Pizarnik: evolución de un lenguaje poético*. Washington 1996, S. 19
- Castro-Klarén, Sara: *La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina*. In: Patricia E. González/Eliana Ortega (Hg.): *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Puerto Rico 1983, S. 27-46
- Celan, Paul: *Gesammelte Werke III*. Frankfurt/Main 1992
- Chadwick, Whitney: *Women Artists and the Surrealist Movement*. London 1985
- : *Mirror Images. Women, Surrealism, and Self-Representation*. Cambridge (Mass.) (u.a.) 1998
- Chirinos, Eduardo: *Las moradas del silencio*. Lima 1998
- Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Madrid 1997
- Cixous, Hélène: *Die unendliche Zirkulation des Begehrens*. Berlin 1977
- Corbatta, Jorgelina: *Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica*. Buenos Aires 2002
- Cortázar, Julio: *Rayuela*. Madrid 1999
- Drucaroff, Elsa: *Comentarios sobre las relaciones entre la subjetividad y el lenguaje en la teoría de Luce Irigaray, fundadora del "feminismo de la diferencia"*. Unveröff. Seminarhandout. Buenos Aires 2003
- Dujovne Ortiz, Alicia: *María Elena Walsh*. Madrid 1982
- Eagleton, Terry: *Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie*. Stuttgart/Weimar 1994
- : *Einführung in die Literaturtheorie*. Stuttgart 1997
- Ecker, Gisela: *Feminist Aesthetics*. London 1985
- Eliade, Mircea: *Das Heilige und das Profane*. Frankfurt/Main 1984
- Feder, Lillian: *Madness in literature*. Princeton 1980
- Figuroa, Ana: *Escritoras hispanoamericanas*. Santiago 2001
- Fletcher, Lea: *Las escritoras están en movimiento*. In: *Feminaria 26* (2000) Buenos Aires, S. 46

- Franco, Jean: *Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana*. In: David W. Foster/Daniel Altamiranda (Hg.): *Theoretical Debates in Spanish American Literature*. New York/London, S. 157-169
- Freud, Sigmund: *Der Dichter und das Phantasieren*. In: ders.: *Schriften zur Kunst und Literatur*. Frankfurt/Main 1987, S. 171-180
- Fromm, Erich: *Märchen, Mythen, Träume. Eine Einführung in das Verständnis einer vergessenen Sprache*. Reinbek 1992
- Galvin, E. Mary: *Queer Poetics. Five Modernist Women Writers*. Westport 1999
- Gardt, Andreas/Pfaff, Peter: *Woher kam und wohin gelangte das Denken über Sprache?* In: Erwin Reutzel: *Zeichen oder Wort – Vom Sprachvertrauen zur Sprachkrise*. [CD-Booklet] Bayerischer Rundfunk 2001
- Gilbert, Sandra M./Gubar, Susan: *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*. Bd. I: *The War of the Words*. New Haven/London 1988
- : *The Madwoman in the Attic*. New Haven/London 2000
- Gonzalez, Mike/Treece, David: *The Gathering of Voices. The Twentieth-Century Poetry of Latin America*. London/New York 1992
- Gorodischer, Angélica: *Contra el silencio por la desobediencia*. In: *Revista Iberoamericana* 132-133 (1985) Pittsburgh, S. 479-481
- Goytisolo, Juan: *Historiadores y mitólogos*. In: ders.: *Cogitus interruptus*. Barcelona 1999, S. 58-63
- Grimm, Jürgen (Hg.): *Französische Literaturgeschichte*. Stuttgart/Weimar 1994
- Gubar, Susan: "La página en blanco" y las formas de la creatividad femenina. In: *Feminaria* 1 (1988) Buenos Aires, S. 6-16
- Hark, Sabine: *Queer Studies*. In: Christina von Braun/Inge Stephan (Hg.): *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*. Köln/Weimar/Wien 2005
- Heidenreich, Elke: *Frauen, die schreiben, leben gefährlich*. In: Stefan Bollmann: *Frauen, die schreiben, leben gefährlich*. München 2006, S. 8-15
- Heinz-Mohr, Gerd: *Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*. Freiburg 1991
- Horkheimer, Max/Adorno Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt/Main 1988
- Ibarlucía, Ricardo: *Diana Bellessi: Retrato de una dama*. In: *Diario de Poesía* 20 (1993) Buenos Aires, S. 3-5
- Kimmich, Dorothee: *Gender Studies. Einleitung*. In: Dorothee Kimmich/Rolf Günter Renner/Bernd Stiegler: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart 1996, S. 393-400
- Kuenzli, Rudolf E.: *Surrealism and Misogyny*. In: Mary Ann Caws/Rudolf E. Kuenzli/Gwen Raaberg (Hg.): *Surrealism and Women*. Cambridge (Mass.) 1995, S. 17-26

- Kuhnheim, Jill S.: *Gender, Politics, and Poetry in Twentieth-Century Argentina*. Gainesville 1994
- Lampe, Andrea: *Größter Schatten oder größtes Licht. Surrealistische Frauenentwürfe zwischen Traum und Wirklichkeit*. In: dies. (Hg.): *Die unheimliche Frau. Weiblichkeit im Surrealismus*. Heidelberg 2001, S. 25-48
- Lautréamont: *Les chants de Maldoror*. In: Lautréamont/Germain Nouveau: *Œuvres complètes*. Paris 1970, S. 45-252
- Leonardi Herrán, Teresa: *Piel de mujer, máscaras de hombre*. In: *Feminaria 2* (1988) Buenos Aires, S. 20f
- Lienhard, Pierre-André: *De Nadja à Mélusine: le génie féminin de la médiation*. In: Erika Billeter/José Pierre (Hg.): *La femme et le surréalisme*. Lausanne 1987, S. 64-73
- Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*. Stuttgart/Weimar 2003
- Lurker, Manfred (Hg.): *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart 1991
- Martínez, Elena M.: *Lesbian Voices from Latin America*. New York/London 1996
- Maturo, Graciela: *La mirada del poeta. Ensayos sobre el conocimiento y el lenguaje poético*. Buenos Aires 1996
- Mizraje, Gabriela María: *Argentinas de Rosas a Perón*. Buenos Aires 1999
- Molloy, Sylvia: Introduction. In: Sara Castro-Klarén/Sylvia Molloy/Beatriz Sarlo (Hg.): *Women's Writing in Latin America*. Boulder/Oxford 1991, S. 107-124
- Nadeau, Maurice: *Geschichte des Surrealismus*. Reinbek 1986
- Nari, Marcela M. A.: *En busca de un pasado: revistas, feminismo y memoria. Una historia de las revistas feministas 1982-1997*. In: *Feminaria 20* (1997) Buenos Aires, S. 32-40
- Neumeister, Sebastian: *Die Lyrik im Goldenen Zeitalter*. In: Neuschäfer, Hans-Jörg (Hg.): *Spanische Literaturgeschichte*. Stuttgart/Weimar 2001, S. 103-123
- Nicholson, Melanie: *Evil, Madness, and the Occult in Argentine Poetry*. Gainesville 2002
- Novalis: *Schriften, Werke, Tagebücher und Briefe*. Herausgegeben von Hans Joachim Mähl/Richard Samuel. Bd. II. Darmstadt 1978
- Oppenheim, Meret: *Rede anlässlich der Übergabe des Kunstpreises der Stadt Basel 1974*. In: Angela Lampe (Hg.): *Die unheimliche Frau. Weiblichkeit im Surrealismus*. Heidelberg 2001, S. 168-170
- Pagel, Gerda: *Jaques Lacan zur Einführung*. Hamburg 1999
- Paz, Octavio: *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Barcelona 1990a
- : *Las peras del olmo*. Barcelona 1990b
- : *Libertad bajo palabra*. Madrid 1990c

- : *El arco y la lira*. Madrid 2004

Pierre, José: *Le 'problème de la femme' dans le surréalisme*. In: Erika Billeter/José Pierre (Hg.): *La femme et le surréalisme*. Lausanne 1987, S. 32-63

Poniatowska, Elena: *Stark ist das Schweigen*. Frankfurt/Main 1987

Poujol, Susana: *Intertextualidad en la poesía escrita por mujeres en la última década*. In: *Feminaria Literaria* 1 (1991) Buenos Aires, S. 5f

Riemann, Gerhard (Hg.): *Knaurs Lexikon der Symbole*. München 1989

Rimbaud, Paul: *Œuvres complètes*. Paris 1976

Rössner, Michael: *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies*. Frankfurt/Main 1988

Rubin, Gayle: *El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo*. In: Marysa Navarro/Catharine Stimpson (Hg.): *¿Qué son los estudios de mujeres?* Buenos Aires 1998, S. 15-74

Sartre, Jean-Paul: *Was ist Literatur?* Reinbek 1958

Schmitt, Hans-Jürgen: *Wie mit gezücktem Messer in der Nacht. Delmira Agustini – Alfonsina Storni – Alejandra Pizarnik*. Zürich 2000

Schmitz-Evans, Monika: *Die Sprache der modernen Dichtung*. München 1997

Semprún, Jorge: *Leben oder Schreiben*. Frankfurt/Main 1995

Senkman, Leonardo: *La identidad judía en la literatura argentina*. Buenos Aires 1983

Taibo II, Paco Ignacio: *Ernesto Guevara, también conocido como El Che*. México D. F. 1997

Terán, Oscar: *Nuestros años sesenta*. Buenos Aires 1991

Weigel, Sigrid: *Double Focus: On the History of Women's Writing*. In: Gisela Ecker: *Feminist Aesthetics*. London 1985, S. 59-80

Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*. [Band I der Werkausgabe] Frankfurt/Main 1999

Woolf, Virginia: *Ein Zimmer für sich allein*. Frankfurt/Main 1981

4. Sekundärliteratur (zu Pizarnik)

4.1. Monographien

Aira, César: *Alejandra Pizarnik*. Rosario 1998

Goldberg, Florinda F.: *Alejandra Pizarnik: "Este espacio que somos"*. Gaithersburg 1994

- Haydu, Susana H.: *Alejandra Pizarnik: evolución de un lenguaje poético*. Washington 1996
- Korembli, Bernardo E.: *Todas las que ella era*. Buenos Aires 1991
- Mackintosh, Fiona J.: *Childhood in the works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*. Woodbridge 2003
- Piña, Cristina: *Alejandra Pizarnik. Una biografía*. Buenos Aires 1991
- : *Poesía y experiencia del límite. Leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires 1999

4.2. Aufsätze

- Abdala, Verónica: *La poeta que fue al fondo de todo. Una discusión televisiva en torno a Alejandra Pizarnik*. In: Página 12 (20.01.2002) Buenos Aires, o. S.
- Abós, Alvaro: *Alejandra Pizarnik hacia el mito*. In: lateral (Mayo 1996) Barcelona, S. 10f
- Altamiranda, Daniel: "Pizarnik, Alejandra". In: David William Foster (Hg.): *Latin American Writers on gay and lesbian themes: a bio-critical sourcebook*. Westport 1994, S. 326-336
- Amat, Nuria: *La erótica del lenguaje en Alejandra Pizarnik y Monique Wittig*. In: Nueva Estafeta 12 (1979) Madrid, S. 47-54
- Aronne-Amestoy, Lida: *La palabra en Pizarnik o el miedo de Narciso*. In: Inti 118-119 (1983-1984) Providence/ Rhode Island, S. 229-233
- Baron Supervielle, Odile: *Un film sobre Alejandra Pizarnik*. In: La Nación. Sección Cultura (17.01.1993) Buenos Aires, S. 3
- Baron Supervielle, Silvia: Introducción. In: *Les travaux et les nuits*. [Französische Übersetzung der Texte Pizarniks] Paris 1986, o. S.
- Bassnett, Susan: *Coming out of the Labyrinth: Women Writers in Contemporary Latin America*. In: John King (Hg.): *Modern Latin American Fiction. A Survey*. London 1987, S. 247-267
- : *Speaking with many voices: The poems of Alejandra Pizarnik*. In: dies. (Hg.): *Knives and angels. Women writers in Latin America*. London/New Jersey 1990, S. 36-51
- : *Blood and Mirrors. Imagery of Violence in the Writings of Alejandra Pizarnik*. In: Amy Brooksbank Jones/Catherine Davies (Hg.): *Latin American Women's Writing. Feminist Readings in Theory and Crisis*. Oxford 1996, S. 127-147
- Becciu, Ana: Acerca de esta edición [Editorisches Nachwort]. In: Alejandra Pizarnik: *Poesía completa*. Edición de Ana Becciu. Barcelona 2001, S. 455-456
- : *Los avatares de su legado*. In: Clarín [Edición especial dedicado a A. P.] (14.09.2002) Buenos Aires, S. 3
- : Introducción. In: Alejandra Pizarnik: *Diarios*. Edición de Ana Becciu. Barcelona 2003, S. 7-11

- Bellessi, Diana: *Un recuerdo suntuoso*. In: *Feminaria* 16 (1996) Buenos Aires, S. 22f
- Bordelois, Ivonne: "Los trabajos y las noches". In: *La Nación*. Sección Cultura (15.08.1965) Buenos Aires, S. 5
- : *Del lirismo a la parodia*. In: *La Nación*. Sección Cultura (15.09.2001) Buenos Aires, S. 3
- Bordeu, Rebecca: *Psicoanálisis y literatura: Alejandra Pizarnik y el silencio*. In: *Anuario del Magíster*. Universidad de Chile (1995) Santiago de Chile, S. 47-57
- Borinsky, Alicia: *Alejandra Pizarnik: The self and its impossible landscapes*. In: Marjorie Agosín: *A Dream of Light and Shadow*. Albuquerque 1995, S. 291-302
- : *Memoria del vacío: Una nota personal en torno a la escritura y las raíces judías*. In: *Revista Iberoamericana* 191 (2000) Pittsburgh, S. 409-412
- Burghardt, Juana und Tobias: Editorisches Nachwort. In: *Alejandra Pizarnik: Cenizas. Asche, Asche*. Herausgegeben und übertragen von Juana und Tobias Burghardt. Zürich 2002, S. 399f
- Cámara, Isabel: *Literatura o política del juego en Alejandra Pizarnik*. In: *Revista Iberoamericana* 132-133 (1985) Pittsburgh, S. 581-589
- Campanella, Hebe N.: *La voz de la mujer en la joven poesía argentina: cuatro registros*. In: *Cuadernos Hispanoamericanos* 300 (1975) Madrid, S. 543-564
- Catelli, Nora: *Invitados al palacio de las citas*. In: *Clarín* [Edición especial dedicado a A. P.] (14.09.2002) Buenos Aires, S. 5
- Caulfield, Carlota: *Entre la poesía y la pintura: elementos surrealistas en "Extracción de la piedra de la locura" y "El infierno musical" de Alejandra Pizarnik*. In: *Chasqui* 21.1. (1992) Madison, S. 3-10
- Chávez Silverman, Suzanne: *The discourses of madness in the poetry of Alejandra Pizarnik*. In: *Monographic Review/Revista Monográfica* 6 (1990) Lubbock (Texas), S. 247-281
- Cicco, Gabriela de: *Alejandra revisited*. In: *Feminaria* 16 (1996) Buenos Aires, S. 17f
- DiAntonio, Robert E.: *On seeing things darkly in the poetry of Alejandra Pizarnik: Confessional poetics or aesthetic metaphor?* In: *Confluencia* 2 (1987) Greeley, S. 47-52
- Eloy Martínez, Tomás: *La Condesa Dracula de Alejandra Pizarnik y lo que siguió*. In: *La Nación* (12.05.2001) Buenos Aires, S. 19
- Evangelista, Lidia: *La poética de Alejandra Pizarnik*. In: *Atenea* 473 (1996) Concepción, S. 41-51
- Fitts, Alexandra: *Alejandra Pizarnik's La condesa sangrienta and the Lure of the Absolute*. In: *Letras Femeninas* 1-2 (1998) Lincoln, S. 23-35
- Gai, Michal Heidi: *Alejandra Pizarnik: "Arbol de Diana"*. In: *Romanic Review* 83-2 (1992) New York, S. 245-260
- Garzón, Raquel: *Aniversario Pizarnik. Debajo está ella, Alejandra*. In: *Clarín* [Edición especial dedicado a A. P.] (14.09.2002) Buenos Aires, S. 2

- Genovese, Alicia: *La viajera en el desierto*. In: *Feminaria* 16 (1996) Buenos Aires, S. 10f
- Gimenez Zapiola, Emilio: "Simplemente no acepto las condiciones de la vida". In: *Gente* (05.10.1972) Buenos Aires, 113-115
- Gómez Paz, Julieta: *Alejandra Pizarnik*. In: dies.: *Cuatro actitudes poéticas. Alejandra Pizarnik, Olga Orozco, Amelia Biagioni, María Elena Walsh*. Buenos Aires 1977, S. 9-47
- Kirkpatrick, Gwen: *Alejandra Pizarnik como sitio de refugio*. In: *Feminaria* 16 (1996) Buenos Aires, S. 13-17
- Lagmanovich, David: *La poesía de Alejandra Pizarnik*. In: *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Band II. Madrid 1978, S. 885-895
- Lagunas, Alberto: *Alejandra Pizarnik. Textos inéditos y un reportaje desconocido*. In: *Proa* 2 (1988-89) Buenos Aires, S. 43-48
- Llerena, Lina: *El vértigo de la palabra en la poesía de Alejandra Pizarnik*. In: *Mapocho* 39 (1996) Santiago de Chile, S. 59-69
- López Fernández, Laura: *Marcas de ficcionalidad que ubican a La condesa sangrienta en el discurso cultural de la postmodernidad*. In: *Revista de Estudios Colombianos y Latinoamericanos* 12-13 (1994) Bogotá, S. 18-24
- Malpartida, Juan: *Alejandra Pizarnik*. In: *Cuadernos Hispanoamericanos. Los Complementarios* (Mayo 1990) Madrid, S. 39-41
- Moia, Martha I.: *con Alejandra Pizarnik: algunas claves*. In: *Zona Franca* 12/1972 [Número especial dedicado a Alejandra Pizarnik] (1972) Caracas, S. 29f
- Moix, Ana María: *La niña, la muñeca y la muerte*. In: *Clarín* [Edición especial dedicado a A. P.] (14.09.2002) Buenos Aires, S. 4
- Molina, Enrique: *La hija del insomnio*. In: *Cuadernos Hispanoamericanos. Los Complementarios* (Mayo 1990) Madrid, S. 5f
- Molloy, Sylvia: *De Safo a Baffo. La diversión de lo sexual en Alejandra Pizarnik*. In: Daniel Balderston/Donna J. Guy (Hg.): *Sexo y sexualidades en América latina*. Buenos Aires (u.a.) 1998, S. 357-367
- Moure, Clelia: *Alejandra Pizarnik: Una grieta en la razón occidental*. In: Cristina Piña (Hg.): *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*. Buenos Aires 1997, S. 113-148
- Muschietti, Delfina: *Poesía y paisaje: Exceso e infinito*. In: *Cuadernos Hispanoamericanos* 273 (1995a) Madrid, S. 81-88
- : *Alejandra Pizarnik y después: de la niña asesinada al punto de fuga*. In: Roland Spillner (Hg.): *Culturas del Río de la Plata (1973-1995): transgresión e intercambio*. Frankfurt/Main 1995b, S. 217-227
- Negróni, María: *La dama de estas ruinas (sobre Alejandra Pizarnik)*. In: *Feminaria Literaria* 5 (1993) Buenos Aires, S. 14-17

- : *Alejandra Pizarnik y el castillo de la escritura*. In: dies.: *Museo negro*. Buenos Aires 1999, S. 221-230
- Nuño, Ana: Prólogo. In: *Alejandra Pizarnik: Prosa completa*. Edición de Ana Becciu. Barcelona 2002, S. 7-9
- Orozco, Olga: *Viajera en la noche*. In: *Testigo 2* (1966) Buenos Aires, S. 71-73
- Parra, Jaime D.: *Al amor de Alejandra Pizarnik*. In: *Turia 55-56* (2001) Madrid, S. 7-21
- Paz, Octavio: *Árbol de Diana*. [Vorwort zu Pizarniks gleichnamigen Gedichtband]. In: *Alejandra Pizarnik: Poesía*. Barcelona 2001, S. 101f
- Perednik, Jorge: *Una filiación inteligente*. In: *Alejandra Pizarnik: Invitada a ir nada más que hasta el fondo*. In: *El Porteño 01* (1983) Buenos Aires, S. 57f
- Peri Rossi, Cristina: *A. Pizarnik o la tentación de la muerte*. In: *Cuadernos Hispanoamericanos 273* (1973) Madrid, S. 584-588
- Pezzoni, Enrique: *El humor, el amor*. In: *Alejandra Pizarnik: Invitada a ir nada más que hasta el fondo*. In: *El Porteño 01* (1983) Buenos Aires, S. 52-55
- *Alejandra Pizarnik: la poesía como destino*. In: ders.: *El texto y sus voces*. Buenos Aires 1986, S. 156-161
- Piña, Cristina: *La palabra obscena*. In: *Cuadernos Hispanoamericanos. Los Complementarios* (Mayo 1990) Madrid, S. 17-38
- : *Alejandra Pizarnik: La construcción/destrucción del sujeto en la escritura*. In: Juan Orbe (Hg.): *Autobiografía y escritura*. Buenos Aires 1994, S. 185-196
- : *Alejandra Pizarnik (1936-1972): Judentum und Fremdheit*. In: *Rowohlt Literaturmagazin 38* (1996) Reinbek, S. 146-150
- : *Alejandra Pizarnik: la extranjera*. In: María Esther de Miguel (Hg.): *Mujeres argentinas*. Buenos Aires 1998, S. 297-332
- Ravetti, Graciela: *Os difíceis caminhos da enunciação: Alejandra Pizarnik*. In: *Boletim do Centro de Estudos Portugueses 19* (1995) Belo Horizonte, S. 111-121
- : *Alejandra Pizarnik y Ana Cristina Cesar: los bordes del sistema*. In: www.monmouth.edu/~pgcarti/pizarnikensayo.htm (05.02.2001)
- Rodríguez Francia, Ana María: *Cuestionamiento del lenguaje en la poesía en prosa argentina: Alejandra Pizarnik y María Rosa Lojo*. In: *Letras 34* (1996) Buenos Aires, S. 123-139
- Roggiano, Alfredo A.: *Alejandra Pizarnik: Persona y poesía*. In: *Letras de Buenos Aires 2* (1981) Buenos Aires, S. 49-58
- Saavedra, Guillermo: *Un esplendor furtivo*. In: *Clarín. Sección Cultura* (18.07.1991) Buenos Aires, S. 4
- Siefer, Elisabeth: Einführung. In: *Alejandra Pizarnik: extraña que fui fremd die ich war. poemas Gedichte*. Auswahl und Übersetzung von Elisabeth Siefer. Zürich 2000, S. 13-16

Sola, Graciela de: *Aproximaciones místicas en la nueva poesía argentina (Acerca de la obra de Alejandra Pizarnik)*. In: Cuadernos Hispanoamericanos 219 (1968) Madrid, S. 545-553

Soncini, Ana: *Itinerario de la palabra en silencio*. In: Cuadernos Hispanoamericanos. Los Complementarios (Mayo 1990) Madrid, S. 7-15

Sosa de Sparisci, Roxana: *El lenguaje olvidado, poemas de Alejandra Pizarnik*. In: Colibrí 5 (1996) Germering, S. 38

Telaak, Anastasia: "Jedenfalls existiere ich nicht". *Das selbstmörderische Œuvre der Dichterin Alejandra Pizarnik*. In: Literaturbeilage der Jüdischen Allgemeinen. (Winter 2002) Berlin, S. 6

Vela, Rubén: *Alejandra Pizarnik: Una poesía existencial*. In: Repertorio Latinoamericano 55 (1983) Buenos Aires, S.4-7

Venti, Patricia: *Los diarios de Alejandra Pizarnik: censura y traición*. In: Letralia. La revista de los escritores hispanoamericanos en Internet 109 (24.05.2004a) Cagua (Venezuela), o. S.

- : *Alejandra Pizarnik: Visiones y silencios de La Condesa Sangrienta*. In: Yvette Sánchez/Roland Spillner: *La poética de la mirada*. Madrid 2004b, S. 113-125

Warley, Jorge: *Una estética diferente*. In: *Alejandra Pizarnik: Invitada a ir nada más que hasta el fondo*. In: El Porteño 0 (1983) Buenos Aires, S. 56f

Zonana, Víctor G.: *Itinerario del exilio: La poética de Alejandra Pizarnik*. In: Revista Signos. 41-42 (1997) Valparaíso, S. 119-144

8. Anhang

8.1. Gedichte in memoriam Pizarniks

Raúl Gustavo Aguirre (1927-1983, Argentinien)

MEMORIA DE ALEJANDRA

No la mataron en ningún lugar histórico
de nuestro siglo despiadado:
no la mataron en Trblinka ni en My Lai
ni en Camiri ni en Texas,
pero igualmente la mataron
en el lugar inexorable
donde está cada uno,
donde a todos nos puede de pronto suceder
que se nos viene encima esa tiniebla
que odia y aplasta todo cuanto vive.
Sólo fantasmas mudos, ah, en su cuarto.
Y allí, entre los fantasmas,
ella de pronto hablaba como los volcanes,
como los condenados, como los horizontes:
a fuego puro y hondo.
Y era una niña triste que creía en la magia,
que conjuraba a los demonios,
que soñaba con pálidos vampiros
y barbazules quejumbrosos
y rubias baronesas más crueles de palabra
que en realidad de obra.
¡Oh la palabra y todo lo que inventa!
¡Amores, glorias, universos!
Pero la pobre, la infinita
palabra no la pudo defender
de esa tiniebla que odia
y aplasta todo cuanto vive.
Alejandra murió.
La pequeña, la triste, la que armaba ...
zapatos con cabellos y aureolas de ángel,
dalias en cuyo afecto fulguraba el amor.
La que estaba fundada en poesía
y no lo supo en el momento necesario:
los literatos no se lo dijeron,
yo no le dije, nadie se lo dijo,
y ella se descuidó, se alejó de su lámpara,
se perdió en la tiniebla
que odia y aplasta todo cuanto vive.
... Dónde estará con sus tristezas
con sus endriagos y sus larvas?

¿Se quedará con ellos para siempre?
¿O la espera Endimión tras el espejo?
Su amado tan amado.
Me dijo amigo, me miró,
me dijo amigo hasta la vuelta,
pero no regresó.
Se me quedó su voz temblando en un poema.

(Aguirre, o. S.)

Ana Becciu (* 1948, Argentinien)

LA CIERTA AGONÍA

Difícilmente inicias
este empecinado invadir
de mis ojos más hondos.

Me mueres a diario.
Temo
que ya no quede en ti
rastros de mi semejanza.

a Alejandra Pizarnik

(Becciu 1973, 58)

Julio Cortázar (1914-1984, Argentinien)

AQUÍ ALEJANDRA

Bicho aquí,
aquí contra esto,
pegada a las palabras
te reclamo.

Ya es la noche, vení,
no hay nadie en casa

salvo que ya están todas
como vos, como ves,
intercesoras,

llueve en la rue de l'Eperon
y Janis Joplin.

Alejandra, mi bicho,
vení a estas líneas, a este papel de arroz
dale abad a la zorra,
a este fieltro que juega con tu pelo

(Amabas, esas cosas nimias
aboli bibelot d'inanité sonore

las gomas y los sobres
una papelería de juguete
el estuche de lápices
los cuadernos rayados)

Vení, quedate,
tomá este trago, llueve,
te mojarás en la rue Dauphine,
no hay nadie en los cafés repletos,
no te miento, no hay nadie.

Ya sé, es difícil,
es tan difícil encontrarse

este vaso es difícil,
este fósforo.

y no te gusta verme en lo que es mío,
en mi ropa en mis libros
y no te gusta esta predilección
por Gerry Mulligan,

quisieras insultarme sin que duela
decir cómo estás vivo, cómo
se puede *estar* cuando no hay nada
más que la niebla de los cigarrillos,
como vivís, de qué manera
abrís los ojos cada día

No puede ser, decís, no puede ser.

Bicho, de acuerdo,
vaya si sé pero es así, Alejandra,
acurrúcate aquí, bebé conmigo,
mirá, las he llamado,
vendrán seguro las intercesoras,
el party para vos, la fiesta entera,

Erszebet,
Karen Blixen

ya van cayendo, saben
que es nuestra noche, con el pelo mojado
suben los cuatro pisos, y las viejas
de los departamentos las espían

Leonora Carrington, mirala,
Unica Zorn con un murciélago
Clarice Lispector, agua viva,

burbujas deslizándose desnudas
frotándose a la luz, Remedios Varo
con un reloj de arena donde se agita un láser
y la chica uruguaya que fue buena con vos
sin que jamás supieras
su verdadero nombre,

qué rejunta, qué húmedo ajedrez,
qué *maison close* de telarañas, de Thelonious,
que larga hermosa puede ser la noche
con vos y Joni Mitchell
con vos y Hélène Martin
con las intercesoras

animula el tabaco
vagula Anaïs Nin
blandula vodka tónico

No te vayas, ausente, no te vayas,
jugaremos, verás, ya verás, ya están llegando
con Ezra Pound y marihuana
con los sobres de sopa y un pescado
que sobrenadará olvidado, eso es seguro,
en una palangana con esponjas
entre supositorios y jamás contestados
telegramas.

Olga es un árbol de humo, cómo fuma
esa morocha herida de petreles,

y Natalia Ginzburg, que desteje
el ramo de gladiolos que no trajo.

¿Ves bicho? Así. Tan bien y ya. El scotch,
Max Roach, Silvina Ocampo,
alguien en la cocina hace café

su culebra contando

dos terrones un beso
Léo Ferré

No pienses más en las ventanas
el detrás el afuera

Llueve en Rangoon ---
Y qué.

Aquí los juegos. El murmullo
(Consonantes de pájaro
vocales de heliotropo)
Aquí, bichito. Quieta. No hay ventanas ni afuera
y no llueve en Rangoon. Aquí los juegos.

(Cortázar 1992, 30f)¹⁷⁶

Juan Gelman (* 1930, Argentinien)

PROPOSICIONES

¿adónde fue la obrera enamorada?
¿fue al aire la obrera enamorada?
la obrera de la palabra murió
¿por que caminito se fue?

¹⁷⁶ Jaime Alazraki erwähnt in seiner Monographie mehrmals einen Pizarnik gewidmeten Essay Cortázars: “[Cortázar] no tuvo reparos ni tartamudeos en reconocer y estimular a los escritores de la generación siguiente. Al largo ensayo sobre Néstor Sánchez siguieron prólogos o notas sobre Alejandra Pizarnik, Humberto Costantini, Luisa Valenzuela, Juan Carlos Martini.” (Alazraki 337); vgl. auch: “[En los ensayos] aparecen Mansilla, Eduardo Wilde [...], Alejandra Pizarnik” (ebd. 343). Da ich den erwähnten Essay nicht belegen konnte, ist zu vermuten, dass sich Alazraki auf das Gedicht in memoriam bezieht.

Bereits kurz nach Pizarniks Tod hatte Cortázar ein weiteres ihr gewidmetes Gedicht veröffentlicht:

ALEJANDRA

Puesto que el Hades no existe, seguramente estás allí,
último hotel, último sueño,
pasajera obstinada de la ausencia.
Sin equipajes ni papeles,
dando por óbolo un cuaderno
o un lápiz de color.
- Acéptalos, barquero: nadie pagó más caro
el ingreso a los Grandes Transparentes,
el jardín donde Alicia la esperaba.

(in: Desquicio 4 (otoño 1972) Paris, o. S.)

¿se fue por el camino que los días oscuros tejen
como hormigas desesperadas iguales?
¿como vaivén de pasos ciegos en un cuarto?
¿tendría la obrera poca luz?

¿y quién le quitó la luz a la obrera la constante?
¿quién le fue apagando uno a uno los rostros
de la palabra enterrándolos muertos?
¿quién le cegó la luz de la palabra?

¿la obrera se fue porque ya no podía trabajar?
¿el aire estaba sordo mudo roto y ella
apenas tenía su confianza en la palabra confianza?
yo digo: mejor no llorar

mejor hacer otro mundo
mejor hagamos un mundo para alejandra
mejor hagamos un mundo para que alejandra se quede

oh eternidades débiles perdidas para siempre
y vacas tristes entre la duda y la verdad
y sedas y delicias de la sombra
mejor hagamos un mundo para que alejandra se quede

(Gelman 52f)

Roberto Juarroz (1925-1995, Argentinien)

10

La avalancha de los muertos,
la avalancha de los que se suicidan
por su mano o otra,
porque vivir es un suicidio,
la avalancha de las sombras
que en vano amontonamos
en los rincones de la tierra,
la avalancha de lo que no sabemos ni pensar,
hace que cada tanto extendamos un brazo
y hagamos una señal en el vacío.

Y aunque el brazo no resiste
y se desmorona como los gestos de los tímidos,
la señal queda rodando por el aire
como un golpe de viento,

como la hilacha de un fúnebre planeta
que gira hacia algo menos que el olvido.

Sólo un desequilibrio de las cosas,
un fugaz desnivel inexplicable
permite todavía
este naufragio sin barco, sin mar y sin playa,
sin espectador, sin fondo y sin náufrago,
esta historia que nadie cuenta y nadie escucha,
esta falla sin importancia del abismo.

Sólo queda la señal como un detalle.

(en recuerdo de Alejandra Pizarnik)

(Juarroz 111f)

Olga Orozco (1920-1999, Argentinien)

PAVANA PARA UNA INFANTA DIFUNTA¹⁷⁷

a Alejandra Pizarnik

Pequeña centinela,
caes un avez más por la ranura de la noche
sin más armas que los ojos abiertos y el terror
contra los invasores insolubles en el papel en blanco.
Ellos eran legión.
Legión encarnizada era su nombre
y se multiplicaban a medida que tú te destejías hasta el último hilván,
arrinconándote contra las telarañas voraces de la nada.
El que cierra los ojos se convierte en morada de todo el universo.
El que los abre traza la frontera y permanece a la intemperie.
El que pisa la raya no encuentra su lugar.
Insomnios como túneles para probar la inconsistencia de toda realidad;
noches y noches perforadas por una sola bala que te incrusta en lo oscuro,
y el mismo ensayo de reconocerte al despertar en la memoria de la muerte:
esa perversa tentación,
ese ángel adorable con hocico de cerdo.
¿Quién habló de conjuros para contrarrestar la herida del propio nacimiento?
¿Quién habló de sobornos para los emisarios del propio porvenir?
Sólo había un jardín: en el fondo de todo hay un jardín
donde se abre la flor azul del sueño de Novalis.
Flor cruel, flor vampira,
más alevosa que la trampa oculta en la felpa del muro

¹⁷⁷ Orozco zitiert hier Maurice Ravels "Pavane pour une infante défunte".

y que jamás se alcanza sin dejar la cabeza o el resto de la sangre en el umbral.
Pero tú te inclinabas igual para cortarla donde no hacías pie,
abismos hacia adentro.

Intentabas trocarla por la criatura hambrienta que te deshabitaba.

Erigías pequeños castillos devoradores en su honor;
te vestías de plumas desprendidas de la hoguera de todo posible paraíso;
amaestrabas animalitos peligrosos para roer los puentes de la salvación;
te perdías igual que la mendiga en el delirio de los lobos;
te probabas lenguajes como ácidos, como tentáculos,
como lazos en manos del estrangulador.

¡Ah los estragos de la poesía cortándote las venas con el dilo del alba,
y esos labios exangües sorbiendo los venenos en la inanidad de la palabra!

Y de pronto no hay más.

Se rompieron los frascos.

Se astillaron las luces y los lápices.

Se desgarró el papel con la desgarradura que te desliza en otro laberinto.

Todas las puertas son para salir.

Ya todo es al revés de los espejos.

Pequeña pasajera,

sola con tu alcancía de visiones

y el mismo insoportable desamparo debajo de los pies:

sin duda estás clamando por pasar con tus voces de ahogada,

sin duda te detiene tu propia inmensa sombra que aún te sobrevuela en busca de otra,

o tiembles frente a un insecto que cubre con sus membranas todo el caos,

o te amedrenta el mar que cabe desde tu lado en está lágrima.

Pero otra vez te digo,

ahora que el silencio te envuelve por dos veces en sus alas como un manto:

en el fondo de todo hay un jardín.

Ahí está tu jardín,

Talita cumi.¹⁷⁸

(Orozco 1996, 24)

Cristina Peri Rossi (* 1941, Uruguay)

ALEJANDRA ENTRE LAS LILAS

He de morir de cosas así

ALEJANDRA PIZARNIK

(suicidada el 27 de septiembre de 1972)

I

Quizás fuera el nombre
dulce de Alejandra

¹⁷⁸ “Talita cumi.”: vgl. Markusevangelium 5; 35

o esas lilas de los muros
soplando en la noche densa
o fuera
la nocturna cacería
de palabras deslizándose
en el vidrio
que te precipitó a la muerte
en la solitaria
duración de un grito
a medianoche
cómplice de los nombres oscuros
impronunciables.

II

Palabra por palabra
hacías la noche
en las esquinas
que el silencio dejaba solas
acechándolas
como si ellos fueran
las damas rojas de las revelaciones.

III

Si palabra
a palabra
hacías la noche
susurrándola
- los sonidos más hermosos -
¿Cómo fue que aquella noche
no acudieron las palabras?
¿Cómo fuiste desterrada
desasistida
dónde estaban los lilas cenicientos
de los parques,
dónde las enredaderas de los muros
dónde las damas púrpuras y misteriosas,
dónde tu padre y tu madre?
-Acaso fuera el nombre dulce de Alejandra,
acaso las ceremonias de los parques-.
Acaso una dama roja que faltó a la nocturna
fiesta de palabras
acaso una que no cumplió su promesa
acaso alguien que no acudió a una cita
o un hastío de palabras –a veces pasa-
te precipitara más allá de los sonidos
una vez que todo lo hemos dicho

-lo hemos dicho todo-
y se yergue tenebrosa
la soledad de Alicia en el espejo, otrosí
Alejandra.

IV

Y en el silencio escondido adentro de la casa
y en el silencio que queda
cuando se van los amigos
en el silencio de los ceniceros
y los vasos ya sin agua
quisiste establecer la palabra exacta
sin saber
que el silencio y las palabras
son apenas agonías.

V

El nombre dulce de Alejandra
la simetría en los parques
una niña espantada
-hoy hay bruma en Barcelona-
París era una fiesta
que no quisiste compartir
cartas a los amigos
donde una jota o una i faltaban
el miserere nocturno entonado
por viejas lesbianas
una hoja en blanco
toujours
una hoja en blanco
la carta que no llega
la palabra que falta
alcanzan
para espantar a una niña.

VI

Alejandra
hoy veo un parque
una dama azul
los lilas en los muros
la maleza creciendo
hoy escucho
una canción lejana
una historia de princesas

y castillos
el adiós del verano
la cigarra.
Me desperté para decirte
que por la ventana
entra un olor a pino.

VII

Y el psiquiatra me preguntó:
-¿A qué asocia el nombre de Alejandra?-
El dulce nombre de Alejandra
el olor de los pinos y cipreses
casas rojas castillos medievales
una dama en el umbral
muebles púrpuras
la prodigiosa simetría de los parques
una hoja siempre en blanco
delante del ojo que acaricia
la falta de sonido
los lilas de los muros
un dolor enfermizo por casi todo
el muelle gris
las cosas que sólo existen en jardines
para decir cuyos nombres
es necesario empezar por Alejandra
la antigüedad de algunas piedras
respiración entrecortada
la dificultad
para hacer amigos,
en fin, medianoches fatales
en que todo nos falta
especialmente
un amigo
una amiga
inolvidables.

VIII

Y además,
la extraña soledad de Alejandra
en la casa grande,
persiguiendo el sonido del agua
en los jardines
su manera de despavorirse por la ausencia
de una palabra,
en fin,
su fobia a los espejos

su manera secreta de moverse
de ser, en la casa grande,
la única sobreviviente
lejos de los pájaros
y ya sin perro.

IX

Después de haberte leído entera
supe que habíamos hecho el amor
muchas veces –que conflagración-
que tus orgasmos eran difíciles
acaso culpables
y que no iba a reprocharte
tu suicidio del mes de septiembre
el único orgasmo verdadero
lejos de París y de la calle Corrientes.

X

Después de haberte leído
los puntos y las comas
las metáforas tristes
y las niñas que llevabas
a lomos de los versos
sus pubis rosadas
humedeciéndote el vestido
y los silencios
ah los silencios
esos silencios
que las niñas no hacen
porque gritaban
cuando tú las invitabas
a andar en barca
o cuando les regalabas
caballitos de juguete.

(Peri Rossi 2001, 86ff)

Eliahu Toker (*1934, Argentinien)

A ALEJANDRA PIZARNIK

Alejandra:

te vi inclinarte sobre el océano qu te habitaba
y echarte con ojos abiertos en sus aguas.
Cuando elegiste irte, serenamente desesperada,
te busqué entre el doble fondo de tus poemas,
habitados por reflejos de palabras.

Habías recorrido dentro tuyo galerías subterráneas
y cámaras de tortura,
donde eras las muchachas desnudas martirizadas
y eras la condesa
que había aprendido a ver – verse sufrir
sin traicionarse con una mirada.
Andabas esas torturas
como quien desarma una vertiginosa trampa
donde se pierde pie hacia una irresistible pesadilla
hecha de sendas de cornisa
que de pronto levantan vuelo,
se vuelven, se descuelgan,
hiran en redondo para treparse de nuevo
y volver a soltarse boca abajo hacia la nada.

Pronunciadas por lentos borbotones
temibles paisajes inocentes;
plantabas brevísimas palabras
en la recámara del silencio,
como si una matriz, ebria de lucidez,
se cerrara sobre tu cuerpo
para parirlo dentro tuyo,
hacia un vientre quebrado en espejos
donde ibas a clavarte sin aliento.

Eras a un tiempo
Abraham e Isaac, Dios y el carnero;
el cuchillo y el ángel que omitió evitar tu mano.
Eras a un tiempo causa, defensor, fiscal y juez,
verdugo y víctima; eternidad y miedo.

(Toker 73)

8.2. Übersicht zur Biographie und zum Werk Pizarniks

1. Übersicht zur Biographie

1934	Rosa (Rejzla) Bromiker de Pizarnik und Elías Pizarnik emigrieren von Rovne (Ukraine) über Paris nach Buenos Aires
1936	29. April: Geburt Flora Pizarniks
bis 1954	Besuch einer öffentlichen und einer jüdischen Schule in Avellaneda (Buenos Aires)
bis 1960	(nie abgeschlossene) Studien an der <i>Universidad de Buenos Aires</i> (Filosofía y Letras), an der <i>Escuela de Periodismo</i> sowie bei Juan Batlle Planas (Malerei); Mitarbeit an verschiedenen Zeitschriften; erste Veröffentlichungen
bis 1964	Aufenthalt in Paris: Studium an der Sorbonne, Mitarbeit an verschiedenen Zeitschriften, jedoch vor allem Arbeit an eigenen Texten
1965	Rückkehr nach Buenos Aires; Ausstellung der Zeichnungen Pizarniks
1966	Pizarnik erhält den <i>Primer Premio Municipal de Poesía</i>
1968	Pizarnik erhält ein Stipendium der <i>Guggenheim Foundation</i> .
1969	Reise nach New York und Paris
ab 1970	längere Psychiatrieaufenthalte
1972	25. September: Tod Alejandra Pizarniks; Begräbnis auf dem jüdischen Friedhof <i>La Tablada</i> (Buenos Aires)

2. Übersicht zum Werk Pizarniks

Zu Lebzeiten veröffentlichte Gedichtbände sowie der Essay *La condesa sangrienta*

La tierra más ajena. Buenos Aires 1955

La última inocencia. Buenos Aires 1956

Las aventuras perdidas. Buenos Aires 1958

Arbol de Diana. Buenos Aires 1962

Los trabajos y las noches. Buenos Aires 1965

Extracción de la piedra de locura. Buenos Aires 1968

Nombres y figuras. Barcelona 1969

La condesa sangrienta. Buenos Aires 1971

El infierno musical. Buenos Aires 1971

Los pequeños cantos. Caracas 1971

Rezensionen und Interviews Pizarniks

“Humor y poesía en un libro de Julio Cortázar”. In: *Revista Nacional de Cultura* 160 (1963) Caracas, S. 77-82

“Salamandra”, de *Octavio Paz*. In: *Cuadernos* 72 (1963) Paris, S. 90-93

“Alberto Girri: *El ojo*”. In: *Sur* 291 (1964) Buenos Aires, S. 84-87

“Entrevista con Jorge Luis Borges”. [en colaboración con Ivonne Bordelois] In: *Zona Franca* 2 (1964) Caracas, S. 8f

“Relación varia de hechos, nombres y cosas de estas Indias Meridionales (Textos del siglo XVI). In: *Cuadernos* (1964) Paris, o. S.

“El verbo encarnado”. In: *Sur* 294 (1965) Buenos Aires, S. 35-39

“Silencios en movimientos”. In: *Sur* 294 (1965) Buenos Aires, S. 103-106

“Un equilibrio difícil: *Zona Franca*. In: *Sur* 297 (1965) Buenos Aires, 108f

“Antología poética de Ricardo Molinari”. In: *Zona Franca* 26 (1965) Caracas, S. 50-53

“Cinco poetas jóvenes argentinos” In: *Cuadernos* 99 (1965) Paris, S. 31-35

“Una tradición de la ruptura”. In: *La Nación* (26.06.1966) Buenos Aires, o. S.

“Entrevista con Victoria Ocampo”. In: *Zona Franca* 35 (1966), S. 14-19

“Entrevista con Juan José Hernández”. In: *Zona Franca* 40 (1966), S. 24f

“Sabios y poetas, acerca de *El gato de Cheshire*, de E. Anderson Imbert”. In: Sur 306 (1967) Buenos Aires, S. 52-55

“Entrevista con Roberto Juarroz“. In: Zona Franca 52 (1967) Caracas, S. 10-13

“Dominios ilícitos”. In: Sur 311 (1968) Buenos Aires, S. 91-95

“Notas sobre un cuento de Cortázar: ‘El otro cielo’”. In: Sara V. de Tirri/Nestor Tirri (Hg.): *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires 1968, S. 55-62

“Relectura de *Nadja* de André Breton”. In: Imagen 32 (1968) Caracas, S. 5-9

“‘La motocicleta’ de André Pieyre de Mandiargues”. In: Sur 320 (1969) Buenos Aires, S. 101-105

“Sobre un poema de Rubén Darío”. In: La Nación (10.09.1972) Buenos Aires, o. S.

Übersetzungen

Artaud, Antonin: “Poemas”. In: Sur 294 (1965) Buenos Aires, S. 40-55

- : “Fragmento de *Van Gogh, le suicidé de la société*”. In: El Cielo 2 (1969) Buenos Aires, o. S.

- : *Textos*. Buenos Aires 1971

Bonnefoy, Yves: “Poemas”. In: Sur 278 (1962) Buenos Aires, S. 7-11

- : “Trasponer o traducir Hamlet”. In: Sur 289/290 (1964) Buenos Aires, S. 61-67

- : “Algunos poemas”. In: La Nación. Suplemento (28.11.1971) Buenos Aires, S. 1-2

Duras, Marguerite: *La vida tranquila*. Buenos Aires 1972

Eluard, Paul / Breton, André: *La inmaculada concepción*. Buenos Aires 1972

Leiris, Michel: “De la literatura considerada como una tauromaquia”. In: Sur 31 (1968) Buenos Aires, S. 12-31

Mandiargues, André Pieyre de: *La marea*. In: Diálogos 26 (1969) México D. F., o. S

Quasimodo, Salvatore: *Día tras día*. [en colaboración con Maria Cristiana Giambelluca] In: *Obra completa*. Buenos Aires 1959

Posthume Veröffentlichungen der Texte Pizarniks

(Die hier angegebenen Veröffentlichungen stellen eine Auswahl der posthumen Veröffentlichungen der Texte Pizarniks dar. Darüberhinaus sind Texte von Alejandra Pizarnik in zahlreichen, auch englischen und hebräischen, Anthologien enthalten. Einen guten Überblick bietet Florinda F. Goldberg: *Alejandra Pizarnik: “Este espacio que somos”*. Gaithersburg 1994)

El deseo de la palabra. Edición de Antonio Beneyto y Marta I. Moia. Barcelona 1975

Zona prohibida [poemas y dibujos]. Veracruz 1982

Poemas. Edición de Alejandro Fontenla. Buenos Aires 1982

Textos de Sombra y últimos poemas. Edición de Olga Orozco y Ana Becciu. Buenos Aires 1982

Alejandra Pizarnik. Edición de Cristina Piña. Buenos Aires 1988

Obras completas. Poesía y prosas. Buenos Aires 1990

Semblanza. Edición de Frank Graziano. México D. F. 1992

Extracción de la piedra de locura. Madrid 1993

Obras completas: poesía completa y prosa selecta. Edición de Cristina Piña. Buenos Aires 1993

Poesía completa. Edición de Ana Becciu. Barcelona 200

Prosa completa. Edición de Ana Becciu. Barcelona 2002

Übersetzungen der Texte Pizarniks

Französische Ausgaben der Texte Pizarniks

Où l'avidité environne. Traducción de Fernand Verhesen. Brüssel 1974

L'Enfer musical. Lausanne 1975

L'autre rive. Traducción y edición de Jacques Ancet. Toulon 1983

Poèmes [Edición bilingüe]. Traducción y edición de Claude Couffon. Paris 1983

Les Travaux et les Nuits, Œuvre poétique 1956-1972. Traducción de Silvia Baron Supervielle y Claude Couffon. Paris 1986

À propos de la comtesse sanglante. Traducción de Jacques Ancet. Draguignan 1999

Œuvre poétique. Traducción de Silvia Baron Supervielle et Claude Couffon. Actes Sud 2005

Englische Ausgaben der Texte Pizarniks

Alejandra Pizarnik: A Profile. Traducción de Frank Graziano, María Rosa Fort y Suzanne Jill Levine. Edición de Frank Graziano. Durando (Colorado) 1987

Exchanging Lives: Poems and Translations. Traducción de Susan Bassnett. Peepal Tree Press Ltd. 2002

From the Forbidden Garden: Letters from Alejandra Pizarnik to Antonio Beneyto. Traducción de Angela McEwan; Edición de Carlota Caulfield. Bucknell University Press 2004

Deutsche Ausgaben der Texte Pizarniks

extraña que fui fremd die ich war. poemas Gedichte. Auswahl und Übersetzung von Elisabeth Siefert. Zürich 2000

Cenizas. Asche, Asche. Herausgegeben und übertragen von Juana und Tobias Burghardt. Zürich 2002

Hebräische Ausgabe der Texte Pizarniks

En esta noche, en este mundo. Traducción de Tal Nitzan. Tel Aviv 2005

Hiermit erkläre ich, dass mir die Promotionsordnung der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Schiller-Universität Jena bekannt ist.

Ferner erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit ohne unzulässige Hilfe Dritter und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus anderen Quellen direkt oder indirekt übernommenen Daten sind unter Angabe der Quellen gekennzeichnet.

Gdańsk, den 30. März 2007

Lebenslauf IVONNE REISCHKE

- 06.04.1977 geboren in Rostock
- 1995 Abitur am Südstadt-Gymnasium Rostock
- 1995-2002 Studium an der Friedrich-Schiller-Universität Jena: Romanistik (Spanisch), Germanistische Literaturwissenschaft und Deutsch als Fremdsprache
- 07/02 Abschluss der Magisterprüfungen
- 2002-2006 Dozentin für Spanisch an der Volkshochschule Leipzig
- 2004-2006 Dozentin am Institut für Romanistik der FSU Jena
- seit 2006 Lektorin am Kollegium Kształcenia Nauczycieli Języków Obcych der Universität Gdańsk