

- McCombs, Nancy. *Earth Spirit, Victim or Whore? The Prostitute in German Literature 1880-1925*. New York: Peter Lang, 1986.
- Muylaert, Marc. *L'image de la femme dans l'oeuvre de Frank Wedekind*. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag, 1985.
- Prokop, Ulrike. "Elemente der Moderne. Bilder des Weiblichen bei Strindberg und Wedekind." *Pharus I. Kein Funke mehr, kein Stern aus früh'rer Welt. Frank Wedekind. Texte, Interviews, Studien*. Hg. Elke Austerhmühl et al. Darmstadt: Verlag der Georg Büchner Buchhandlung, 1989.
- Skrine, Peter. *Hauptmann, Wedekind and Schnitzler*. London: Macmillan, 1989.
- Wedekind, Frank. *Gesammelte Werke*. 9 Bände. München: Georg Müller, 1912-21.

Grenzenlos und lustvoll. Über das Politische und das Private in Gabriele Stötzer-Kacholds Lyrik in Zeiten der Wende

Thomas Jung

Bekannt geworden ist Gabriele Stötzer-Kachold 1989 mit der Veröffentlichung ihres ersten Buches *zügellos* beim Ost-Berliner Aufbau Verlag. Im selben Jahr war auf Initiative von Gerhard Wolf in diesem Verlag eine neue Buch-Reihe gegründet worden, die sich bis dahin unbekanntem, jüngeren Autoren zumeist aus der Ost-Berliner Prenzlauer-Berg-Szene widmete.¹ Deren Titel, "Außer der Reihe," kündete programmatisch von der Suche nach neuen, noch nicht in Kulturbetrieb und Verlagshäusern etablierten Talenten einer Generation, die bis dato "unterdrückt, geleugnet, oder einfach verschwiegen worden ist" (Wolf 3).

Vor dieser ersten Buch-Veröffentlichung hatte sich Gabriele Kachold² allerdings schon durch Einzelveröffentlichungen in einer offiziellen (*Temperamente*) sowie in verschiedenen Untergrund-Literaturzeitschriften (wie *ariadnefabrik*, *mikado* u.a.³), durch Auftritte mit ihrer Performance-Gruppe in ihrer Heimatstadt Erfurt und in Berlin sowie durch (Privat)Galerien einen Namen als Lyrikerin und Multi-Media-Künstlerin gemacht. Ihre Bekanntheit als Autorin wurde auch durch das zwar nicht-namentlich, aber den meisten Lesern aus den Anspielungen vertraute Genanntwerden in Christa Wolfs Erzählung von 1990 *Was bleibt* verstärkt.⁴ Nach ihrem literarischen Erstling veröffentlichte Stötzer-Kachold 1992, wieder unter der Herausgeberschaft Gerhard Wolfs (jetzt bei dem neu gegründeten Verlag Janus Press), einen zweiten Band mit vorwiegend lyrischen Texten unter dem Titel *grenzen los fremd gehen*.

Diese Publikation enthält neben "Stücken aus einem umfangreichen Tagebuch" (222) und einer Vielzahl von Traum-Texten aus dem Zeitraum 1988 bis 1992 nun auch Graphiken der Künstlerin Stötzer-Kachold. Diese Illustrationen, wie Glossen an den Texträndern oder -enden angeordnet, begleiten oder kontrastieren den Text und verstärken damit dessen optische (sinnliche) Wirkung. Im Prozeß des Zusammenstellens dieser Ausgabe durch Autorin und Herausgeber sind Texte, die vor der Wende entstanden, solchen aus der Wende- und Nach-Wende-Zeit gegenübergestellt worden. Das dadurch entstandene Spannungsfeld reflektiert sowohl verschiedene Entwicklungsphasen wie Neuorientierungen der Autorin in ihrem lyrischen Schaffen.

Literaturkritik und -wissenschaft haben der Autorin dieser bisher zwei Textbände relativ wenig Aufmerksamkeit entgegengebracht. Mit meiner Arbeit, die sich einigen zentralen Topoi ("hineingeboren," "Entfesselung," "Lustprinzip" u.a.) des zweiten, bisher kaum beachteten Bandes zuwenden wird, beabsichtige ich eine Lücke im literaturkritischen Diskurs zu füllen, die seit der Veröffentlichung dieser Textsammlung vor nunmehr drei Jahren entstanden ist. Diese Lücke, zurückzuführen einerseits auf ein relativ geringes Interesse der Literaturkritik an diesem zweiten Band, mag drei weitere, bedenkenwerte Ursachen haben: zum einen erschien das Buch bei einem kleinen, anfänglich relativ unbekanntem ostdeutschen Verlag (immerhin war der erste Band noch beim renommierten Aufbau Verlag veröffentlicht worden); zum anderen gab es seit 1990 mit den Neugründungen verschiedener kleiner Ostberliner Verlage, die sich aus ehemaligen Verlagsmitarbeitern sowie Autoren der Szene konstituierten, eine Flut von Anthologien und Einzelveröffentlichungen zu/von Autoren des ehemaligen Prenzlauer-Berg-Kreises; zum dritten ist mit den Aufdeckungen der Stasi-Informantentätigkeit zweier Autoren des Prenzlauer Berges, Sascha Anderson und Rainer Schedlinski, das Ansehen der gesamten literarischen Bewegung sowie das Interesse an der ästhetischen Qualität der von diesen Künstlern produzierten Texte drastisch zurückgegangen.⁵ Die Ostberliner Autoren, und die sich um sie scharenden Künstler der jüngeren Generation wie auch Gabriele Stötzer-Kachold, verloren damit nicht nur ihr "Exotikum" sondern auch große Teile ihrer ostdeutschen sowie gesamtdeutschen Leserschaft.

Gabriele Kacholds radikale Außenseiterrolle in der DDR-Literatur der achtziger (und, nun muß man wohl auch sagen, neunziger) Jahre ist zwar spätestens seit Christa Wolfs *Was bleibt* gemeinhin bekannt

gewesen, aber bisher nicht eingehend anhand ihrer jüngsten Texte, Videos und performance art analysiert worden. Friederike Eigers Artikel holt da einiges nach, indem er auf die von Kachold angesprochenen zentralen Fragestellungen von "responsibility, power, gender and identity" hinweist und diese als für alle modernen Gesellschaften ohne Rücksicht auf deren ideologische oder politische Ausrichtung bedeutsam versteht (Eigler 155). Dabei analysiert Eigler allerdings Kacholds Texte hauptsächlich im Vergleich zu Elke Erb und ausschließlich in Bezug auf Kacholds literarischen Erstling *zügellos*. Für meine eigene Analyse werde ich nun vorwiegend auf jene neueren Texte zurückgreifen, und mich dabei auf solche konzentrieren, die sich mit der schmerzlichen wie lust-betonten Verarbeitung der in der DDR gelebten Vergangenheit, mit der Erfahrung und Bewußtmachung der eigenen Sexualität durch die Autorin (aus der sich für Stötzer-Kachold die gesellschaftliche Emanzipation der Frau ableitet) sowie mit neuen, sich jetzt ermöglichenden politischen Programmsetzungen beschäftigen.

'HINEINGEBOREN'

Der mehrfach deutbare Titel des neuen Bandes *grenzen los fremd gehen* nimmt mit seiner der dem lyrischen Zeilenbruch entlehnten, die Worte an den Morphemgrenzen trennenden Schreibweise bereits mögliche Gesamtaussagen der Textsammlung vorweg. Der erste Teil des Titels "grenzen los" verweist auf die Forderung, alle territorialen, nationalen sowie tradiert geschlechtsspezifischen, das Verhalten des weiblichen wie männlichen Individuums reglementierenden Grenzziehungen in Frage zu stellen—und schließlich einzureißen, das heißt Grenzlosigkeit einzuklagen. Die Autorin versuchte in ihren Texten, seit Anbeginn ihres Schreibens, bis an die eigenen "grenzen" zu gehen—und jenseits davon, oder rückblickend, sich selbst zu entdecken.⁶ An anderer Stelle im selben Band heißt es dann auch, "zum alles schreiben gehört alles hören und alles sehen und alles riechen" (37). Dies verstärkt nur noch die Forderung des lyrischen Subjektes nach grenzenloser Weltaneignung und wörtlich zu nehmender Weltanschauung.

Das "fremd gehen" referiert auf den Begriff der Fremde. Hier ist es einmal mehr der DDR-typische Topos der Suche nach dem, was sich jenseits der Mauer vor dem DDR-Bürger an (westlicher) Welt verborgen hielt, also in Verbindung mit dem Verb "gehen" ist die

Formel wörtlich zu nehmen und so als ein "in-die-Fremde-gehen-wollen" zu lesen. Daneben, und nicht minder, impliziert die Semantik der zusammengezogenen Schreib/Leseweise "fremdgehen" zugleich die offenkundige Anspielung auf den außerehelichen Geschlechtsverkehr.⁷

Dem Begriff der "Fremde," hier auf das Territorium DDR (oder heutigentags auch das der BRD) wie auf tradierte Konzepte von Familie bzw. Partnerschaft bezogen, und der Möglichkeit, selbige für sich zu erkunden und somit für den eigenen Produktionsprozeß nutzbar zu machen, stellt sich—zumindest bis 1989—das Gefühl des Gefangenseins in der DDR entgegen, oder in Stötzer-Kacholds Setzung: des "Hineingeboren"-seins. So finden wir in mehreren Texten, von denen hier nur zwei aufgeführt seien, diese den meisten DDR-Lesern vertrauten Topos immer wieder:

die ddr war der bauch des wolfes ich wurde hineingeboren und ich
dachte ich muß drinbleiben um nicht gefressen zu werden / und
war schon in der magengegend angepflanzt / ich eingesperrtes lamm
im wolfskörper mein leben lang (*grenzen los* 195)

Hineingeboren zu sein, dies war spätestens seit den achtziger Jahren ein verbreitetes Lebensgefühl für eine ganze Generation junger DichterInnen in der DDR. Es war aber nicht nur allgemeines Lebens-"Gefühl" sondern vielmehr ein Selbstverständnis, welches viel mit Unfreiwilligkeit, geboren aus dem Wissen der nichtvorhandenen freien Wahl des Weggehens oder Hierbleibens, zu tun hatte.

Im Jahr 1957 wurde Gabriele Kachold in dieses Land im wörtlichen Sinne "hineingeboren," so sagt sie es selbst an vielen Stellen in ihrem neuen Band.⁸ Dieser ursprünglich biologische Begriff für die Tatsache, in eine vom Ich nicht selbst zu wählende, politisch-ökonomisch determinierte Gesellschaft hineingeboren zu werden, wurde in seiner Multivalenz nicht erst von dieser Autorin benutzt und problematisiert, sondern war bereits seit einigen Jahren zu einem geläufigen, vielzitierten Topos für ihre Generation geworden. Entliehen hatte Gabriele Stötzer-Kachold diesen Terminus dem Titel eines in der DDR vielgelesenen, gleichnamigen Gedichtbandes.⁹ Dessen Autor, Uwe Kolbe, schrieb zwar noch immer in der Tradition eines politisch engagierten Lyrikers,¹⁰ jedoch war, wie Martin Kane bemerkt hat, die offensichtliche Neutralität des titelgebenden Terminus "hineingeboren" nur vortäuschend. Der Verweis auf das unfreiwillige wie zufällige Hineingeworfensein in die DDR-Gesellschaft wurde begleitet von der Verweigerung, sich mit den Werten dieses Systems zu identifizieren (Kane 95).

Die Ambivalenz in der Verwendung jenes Begriffs in Kacholds Texten wird deutlich, wenn man den Text des oben zitierten Gedichtes "es ist eine wölfin" weiter verfolgt. Das lyrische Ich fühlt sich hier in den "bauch des wolfes" hineingeboren. Der "Wolf" kann sowohl als das starke und beschützende als auch, ganz im Gegenteil, als das aggressive, das Individuum (sein Opfer ist das "lamm") zerfleischende, oder zumindest es nicht loslassende, Wesen gelesen werden. Es überlagern sich assoziative Bedeutungsebenen: dem guten Wolf der mythologischen Historie Roms, der Remus und Romulus säugte und aufzog, steht der gefräßige, "böse Wolf" des deutschen Märchens vom "Rotkäppchen" gegenüber. Dem ostdeutschen Leser fiel es leicht, die—wenn schon nicht doppeldeutige so doch zumindest "böse"—Wolfsmetapher auf die DDR-Gesellschaft zu übertragen. Der von Seiten des Staates propagierten Geborgenheit im *sozialistischen Vaterland DDR* wurde eine vermittelte Absage erteilt—das allgegenwärtige Gefühl des Gefangenseins ist somit bekannt gemacht.

Verharrte das lyrische Ich, welches explizit für das Individuum Kachold autobiographisches Zeugnis ablegt,¹¹ anfänglich noch im "Gefängnis" des Wolfsbauches, so beruhte dies auf dem "falschen märchen . . . von den kindern und dem wald und dem bösen und der wahl gerettet zu bleiben" (195), einem "Märchen" also—oder genauer gesagt einer Staatsideologie, der das Ich einst Glauben schenkte und sich demzufolge in der DDR zu Hause und geborgen zu fühlen schien.

Nach den Enttäuschungen und Desillusionierungen der Autorin¹² durch den Realsozialismus der siebziger und achtziger Jahre allerdings hatte das Ich seinen Abnahlungsprozeß ("ich bin leidlos abgenabelt vom wolfsvater / ich bin ihm erschienen und er hat mich nicht geliebt" 194) hinter sich gebracht. Im Text heißt es dann weiter, es sei ihr "ein anderes gesicht," und zwar das einer "drachin," gewachsen. Und so lesen wir dann auch entsprechend im ersten Teil dieses traumähnlichen Gedichtes: "ich habe alle wölfe durchlebt und mich ihrer entledigt / sie wollten mich nicht sie konnten mich nicht fressen" (194). Das "neue gesicht" und die neue Physis, wenn auch eine märchenhafte, haben eine Überlegenheit des Subjekts gegenüber den nicht weniger märchen- und mythenhaften "wölfen" ermöglicht. Inwieweit der Selbstbefreiungsprozeß des lyrischen/biographischen Ich als Frau und als Schriftstellerin erfolgreich war, selbst wenn die Autorin das sie unterdrückende und verletzende Land nicht verlassen hat, soll im folgenden anhand ausgewählter Texte untersucht werden.

ENTFESSELUNG

Der jungen, Anfang der achtziger Jahre noch unbekanntes Dichterin im eher provinziellen Erfurt¹³ blieb damals kaum eine Wahl: der offene Protest gegen das System, eine Unterschriftensammlung an ihrer Hochschule gegen die Ausbürgerung Wolf Biermanns 1976, hatte unter einer Anklage wegen "prokapitalistischer plattform, revisionismus, opportunismus und staatsfeindlichkeit" (26) zur anderthalbjährigen Inhaftierung geführt, und selbst nach der Haftentlassung die Realisierung weiterer Kunstprojekte größtenteils unmöglich gemacht. Einen offiziellen Weg der Ausreise aus der DDR, ohne dabei seine gesamte Existenz bereits im Vorfeld aufzugeben, gab es nicht, und wollte man nicht "Republikflucht" riskieren, mußte man sich in einer gesellschaftlichen Nische seinen (persönlichen und künstlerischen) Freiraum erkämpfen und behaupten. Gabriele Stötzer-Kachold, im Gegensatz zu anderen bekannteren Autoren, die im Besitz eines Reisevisums waren, blieb und entschied sich, allen staatlichen Überwachungen und künstlerischen Restriktionen (wie Auftrittsverboten und Galerie-schließungen) trotzend, ihren Freiraum in der DDR zu suchen.

Die zwischen 1982 und 1987 entstandenen Texte des ersten Bandes *zügello*s thematisierten neben der anhaltenden Revolte gegen die vergangenen und gegenwärtig erfahrenen Repressionen und Bevormundungen größtenteils eine Endzeitstimmung und Hoffnungslosigkeit der Autorin. Demzufolge kann der Stil—korrelierend mit der Stimmung dieser Texte—als eher destruktiv und dekonstruktiv bezeichnet werden.¹⁴ Im zweiten Band *grenzen los fremd gehen* gelang es der Autorin, die in den Zeiten der "Wende," das heißt des Zusammenbruchs des alten Systems und der deutsch-deutschen Vereinigung, die zur selben Zeit entstehenden gesellschaftlichen wie individuellen Freiräume in und für ihre Kunstproduktion nutzbar zu machen. Seit dieser Zeit konnte sie ungehindert reisen, mit ihrer Performance-Gruppe auftreten und die Ergebnisse ihrer Arbeit in anderen Kunstgattungen (Malen, Zeichnen, Photographieren, Video-Produktionen, Töpfer, Weben) ausstellen. Die aus dieser Umbruchszeit hervorgegangene Textsammlung könnte, sollte sie ihre Zeit überdauern, zu einem literarischen Zeitzeugnis der dramatischen Veränderungen für das Außen- und Innenleben der Autorin Stötzer-Kachold werden.

Einen ursprünglichen Schreibtrieb hatte die Autorin, so meine Behauptung, aus ihrer physischen wie seelischen Unterdrückung durch

das DDR-Regime gewonnen. Als unmittelbarer Beleg dafür mag der frühe Text aus dem Jahr 1982, enthalten im ersten Band unter dem Titel "bauchhöhlenschwangerschaft," genannt werden. Darin hieß es:

ich weiß noch genau, wo ich mir am meisten wünschte, einmal schreiben zu können es war in den 28 nächten des monats februar 1977 im knast-krankenhaus meusdorf bei leipzig . . . (*zügello*s 13)

Die wörtlich zu nehmenden Wunden, die man der jungen, exmatrikulierten und wegen politischer Aufsässigkeit inhaftierten Frau zugefügt hatte, initiierten in ihr eine Suche nach Möglichkeiten, die Verletzungen und Depressionen dieser traumatischen Erfahrung verarbeiten und bewältigen zu können. Unbedingter Drang nach Artikulation der Erfahrung sowie Widerstand gegen die anhaltenden staatlichen Repressionen—so läßt sich die Intention von Gabriele Stötzer-Kacholds Kunstproduktion in den achtziger Jahren verstehen. Das Ich bekannte sich in den Texten zu den aus Depressionen und Ängsten erwachsenden Aggressionen von ihrer Seite: "haß ist die rache für angst" (*grenzen los* 35).

Das Ergebnis einer bis in die neunziger Jahre hinein aggressivspontanen, unreflektierten Kunstproduktion waren an vielen Stellen im Text (sowie in Lesungen) endlose Worttiraden,¹⁵ Unmengen von gegenständlichen Kunst-Produkten, rasende Auftritte in Tanz- und Performancegruppen, zahllose selbstorganisierte Ausstellungen sowie Veröffentlichungen in verschiedenen Zeitschriften. Ein seit der Haft-erfahrung bis 1989 geknebeltes Ich rang danach, alle äußeren Fesseln von sich zu werfen und suchte nach Möglichkeiten, die bisher unterdrückte—und durch die Repressionen von außen potenzierte—Energie sowohl als künstlerische Kreativität¹⁶ wie auch als Kritik an der politisch-sozialen Umgebung freizusetzen.

Dementsprechend radikal waren in den Texten die Ausdrucksweisen: rückhaltlos, hetzend, waghalsig, bestürzend, erschreckend, banal—alle Spielarten eines sich entfesselnden Individuums sind zu finden. Eine nahezu animalische Ur-Freude, ein "lustprinzip an den dinge" ergriff die Autorin/das lyrische Ich und drängte in immer neuen Formen aus ihrem Innen nach außen. Die Unmöglichkeit, sich auf den Staat DDR einlassen zu können—gegenwärtig für die Autorin noch, als die Texte des Jahres 1988 und 1989 entstanden, sowie retrospektiv, als mit dem Jahr 1990 der politischen Existenz der DDR ein Ende gesetzt wurde—vermittelte ihr das Selbstbewußtsein einer Außen-

seiterin. Das Wissen, mit dieser Erfahrung nicht allein gewesen zu sein, reflektierte der gleichfalls frühere Text "an die vierzigjährigen":

wir haben nichts, wir können nichts, wir wollen nichts, wir brauchen nichts. wir sind roh, ungebildet, ungepflegt, unkultiviert. wir halten uns nicht an eure abmachungen, eure gesetze besitzt ihr ohne uns, ihr habt uns nicht gefragt, [...] wir haben keine zukunft, wir haben keinen platz, wir haben keine hoffnung, wir haben kein ziel. (zügellos 80)

Das kollektive "wir," die Generation der "hineingeborenen" Zwanzig- und Dreißigjährigen, der sich die Autorin zugehörig weiß, stand dem kollektiven, besitzanzeigenden "eure" der älteren, herrschenden und den *status quo* verteidigenden Generation gegenüber. Eine Versöhnung oder Annäherung schien nicht mehr möglich, also auch kein Engagement für das dem Ich entfremdete Land DDR. Was sich in "zügellos" noch als Verweigerung gegen das reglementierende Kollektiv verstand, das "euch" ist hier als Metapher für die Mächtigen des Landes zu lesen, tritt nach 1990, so in "grenzen los fremd gehen," als offenkundige Abrechnung mit dem System zu Tage. Die "abrechnung" (siehe folgendes Zitat) vollzog sich als konkrete Auflistung der persönlich erlittenen Repressionen, wie in dem Text "eingelöste auslösung" erkenntlich:

in diesem staat meine ganze jugend entlang exmatrikulation verhaftung galerieschließung ordnungsstrafverfahren plenairverbot gruppen die auseinandergingen und die idee zerzerzten freundinnen die mich betrogen liebe die sich nie erfüllte / und wie ernst mir meine abrechnung (grenzen los 187)

Neben diese Artikulation des persönlichen Betroffenseins stellt das lyrische Ich seine Anklage des Regimes aus einem überindividuellen Interesse; so ist es in der folgenden Zeile aus dem Text "ich kann dieses kleine grenzland nicht mehr ernst nehmen" zu lesen: "meinen eltern zuliebe klage ich diese frührentner machenden totalitär regierenden an" (grenzen los 105). Die im Schreibprozeß durch das Ich gewonnene Erkenntnis der Notwendigkeit, das (in der Öffentlichkeit der DDR) allgegenwärtige Schweigen über Ungerechtigkeiten und Widersprüche wie das Verschweigen eigener Triebe zu brechen, wird deutlich im Akt des häufigen Schreibens (Redens) über eben diesen Topos: "ich begriff des schweigens macht hatte meine triebe verschluckt /... / daß das innen mit dem außen ermordet wird" (grenzen los 79). Jene "triebe," bisher An-Triebe zum Kunstproduzieren und Schreiben sind zugleich oftmals (wenn nicht immer) auch als Sexual-Triebe zu lesen.

An anderer Stelle stellt das Ich seinen Trotz gegen die Allmacht des Schweigens aus, es behauptet, schon damals nicht geschworen zu haben, "ruhigzuhalten mitzulügen mitzubetrügen oder zu schweigen /... / ich war schon immer für die beschleunigung der worte" (143). Erst in und durch Kommunikation öffnete sich dem Ich die Möglichkeit, Erfahrung zu artikulieren und auszutauschen, das heißt diese möglicherweise zu verarbeiten—und sich darüber zu erheben: "ich traf verletztere als mich / als wir redeten konnten wir fliegen" (219).

Mit der "abrechnung," das heißt hier Artikulation der Erfahrung von drei Jahrzehnten Leben in der DDR, gelang es dem schreibenden Subjekt zugleich, sich von der Vergangenheit abzutrennen und sich—im Kontext der politischen Ereignisse von 1989 und 1990—nach vorne auf einen neuen Anfang hin zu orientieren. Dies wird in einem weiteren Text, "ich bin schon längst verkohlt" (204) erkennbar, wenn das lyrische Ich davon spricht, mit "dem ende einen selbstanfang" machen zu können. Der ungewöhnliche Neologismus "selbstanfang," in unmittelbarer Opposition zum "ende" gesetzt, verweist auf die Absicht des Subjekts, sich für diesen "anfang" zunächst ganz und gar auf sich "selbst" zurückzuziehen und zu verlassen. Die Verbform "verkohlt" aus dem Titel assoziiert "Verkohlung." Damit wird in Doppeldeutigkeit auf das Verbrennen bzw. Zerstören des Subjekts referiert (das Motiv des Phönix-aus-der-Asche schimmert durch), wie auch auf das Nicht-ernstgenommen-worden-sein des Subjekts durch die/den ungenannt bleibenden Anderen (die Regierenden oder die Männer des Prenzlauer-Berg-Kreises). Im weiteren spricht der Text von dem "endpunkt der zerknirschung," und davon, daß nach dem endgültigen "zerfall" dem Ich die "neue richtung" kenntlich werde (204).

Die "neue richtung" wird an anderer Stelle in den Kontext der Opposition von Schmerz- und Lusterfahrung gesetzt. Die Vergangenheit war für die Autorin in mehreren Belangen schmerz-voll und lustlos. Jetzt scheint die Möglichkeit auf, sich zum Lustprinzip zu bekennen und damit endlich aufzuhören, in den alten Wunden zu wüten: "ich habe keine lust mehr die gründe meines schmerzes zu ergründen / sondern den keimen der lust zu folgen /... / schmerz zeugt schmerz / lust zeugt lust" (grenzen los 166). Die Abkehr von der vormalig dominierenden Schmerzveräußerung im Schreibprozeß und die Hinwendung zu den "keimen der lust" muß sich jedoch bereits vor den politischen Ereignissen der Wende vollzogen haben. Darauf weisen nicht nur Texte und Titel des ersten Bandes hin sondern auch ein Text

des zweiten Bandes, der explizit vor 1989 datiert ist. Unter dem ambivalentem Titel "über den lästigen lustgedanken" wird das "Lustprinzip" explizit als treibende Kraft im Produktionsprozeß (und Leben) thematisiert; in vollem Wortlaut heißt es im ersten Abschnitt:

in den letzten jahren hatte ich die gelegenheit männer und frauen kennenzulernen deren einzige motivation für handlung und leben 'lust' ist [...] lust ist die motivation für gehen sitzen sprechen tun lust als straßenwort kaffeehauswort als essenswort ganz harmlos ein synonym in unserer äußerlich so abgeklärten und reglementierten außenwelt / lust also ein schußwort gegen alltag und steereotype abfolge . . . (grenzen los 164)

Hierin wird der "lust" nun sowohl Harmlosigkeit in der "so abgeklärten und reglementierten außenwelt" wie aber auch die Veränderung (oder Vernichtung) bewirkende Qualität eines "schußwortes" zugesprochen. Stammt aus dieser Janusgesichtigkeit der Lust die Lästigkeit des "lustgedankens"—aus einer offenkundigen Unentschiedenheit des Ich zwischen Hingezogen- und Abgestoßensein zu selbigem Trieb/Gedanken?

DAS LUSTPRINZIP: 'POESIE SUCHT EROS'

Nicht nur im vorab genannten Text, sondern in einer Vielzahl von Texten beider Bände, spielt das Wort "Lust" eine zentrale Rolle. Dabei wird dem Begriff eine zumindest zweifache Bedeutung zugeordnet: zum einen ist es die Lust (im Sinne von 'Spaß') am unmittelbaren, sinnlichen Umgang mit den Dingen ("motivation für gehen sitzen sprechen tun . . . essenswort," 164) sowie an der Sprache ("zauberworte blinken," 219); zum anderen ist es die ursprüngliche Bedeutung im Sinne von "Wollust, Begierde." Die Verquickung der beiden Wort-Bedeutungen zu einem ästhetischen Prinzip macht einen vielbeachteten Aspekt der Kunstproduktion von Stötzer-Kachold aus.¹⁷ Es 'sinnliche Lust am Text(produzieren)' zu nennen, ist nur eine Variante, das lustbetonende Verhalten des schreibenden Subjekts zu interpretieren; eine andere wäre es, die offenkundige Zurschaustellung der eigenen Sexualität/Körperlichkeit der Autorin nach der Intention zu befragen. Auf jeden Fall ist es in seiner Singularität für die DDR-Literatur herauszustellen: keine andere DDR-Lyrikerin dieser Generation hat meines Wissens nach dies in solcher Konsequenz zum Zentralthema der eigenen lyrischen (wie künstlerischen) Produktion gemacht.

Das "Lustprinzip" in Gabriele Stötzer-Kacholds Lyrik möchte ich zusammenfassend verstehen als die ungehemmte Artikulation der eigenen sexuellen Triebe, als das Beharren auf Ausleben eben dieser Bedürfnisse in einer implizit gefordert liebe-vollen sozialen Umgebung—in toto also als das Öffentlichmachen des höchst Privaten. Dem liegt, in der Tradition des Feminismus, die Intention zugrunde, für das Autor-Ich, wie für die LeserInnen, die in der Sexualität oder im Sexualverhalten beider Geschlechter manifestierten Macht- (oder gar Gewalt-)strukturen der Gesellschaft bewußt zu machen und in Frage zu stellen. Dies geschieht bei Gabriele Stötzer-Kachold weniger aus der Position des expliziten Männerhasses heraus als vielmehr aus der Projektion eines haßfreien Miteinanders der Geschlechter. Daß dabei von der Autorin einmal mehr gesellschaftliche Konventionen (von Moral, Anstand und sprachlichem Ausdruck) in Frage gestellt werden, ist nur folgerichtige Konsequenz.

sex tod und sprache sind möglichkeiten zur ekstase aus dem jammertal der alltäglichkeit / wenn ekstase nicht negativ verfolgt wird wenn wir frei ficken frei gehen frei sprechen / können ohne opfer zu sein . . . (grenzen los 198)

Das gleichzeitige Einfordern von Freiheit der Rede und Freiheit der Sexualität ist nur eine weitere Spielart der Stötzer-Kacholdscher Radikalität, die aus den physischen Verletzungen und künstlerischen Bevormundungen der Vergangenheit erwachsen ist. Aus der Negation der eigenen Person durch die DDR-Gesellschaft wie durch den exklusiv-männlichen Kreis der Prenzlauer-Berg-Szene leitete die Autorin für sich die Notwendigkeit des Rückzug in das eigene Geschlecht ab. Hier schienen Lebens- und Kommunikationsräume, die frei von männlicher Dominanz und Prägung waren, zu existieren: "Es war für mich eine Lebensnotwendigkeit, in mein Geschlecht unterzutauchen, denn nur dort war der geheimste und der einzige Ort, mich—nur zwischenmenschlichen Problemen ausgesetzt—zu entwickeln. [...] Der heimliche Krieg der Männer ließ uns unsere Räume neu definieren und sie auch fordern" ("Frauenszene," 137). Das Unter- und Eintauchen in das eigene Geschlecht vollzog sich als Sozialisationsprozeß: in der Realisierung einer exklusiv weiblichen Gegensezene in Erfurt, dem oben benannten Frauen-Kunst-und-Kultur-Projekt. Neben der bewußten Abgrenzung zur männlichen Prenzlauer-Berg-Szene¹⁸ kann man auch die Selbst-Erkundung der weiblichen Sexualität und Körperlichkeit in der Kunstproduktion als Untertauchen im eigenen

Geschlecht verstehen: "wieso taucht das abgeschlossene Individuum unter [...] um sich seiner Individualität bewußt zu werden / untertauchen um aufzutauchen" (*grenzen los* 136). Somit schottete sich die Autorin (und die mit ihr zusammenarbeitende Künstlergruppe) von der männlichen Gewaltherrschaft ab.¹⁹ In dieser sozialen wie künstlerischen Abgrenzung sollte eine jede Beteiligte ihr Selbst in seiner Weiblichkeit—und Orgasmusfähigkeit—erkunden. Texte wie "in sich blicken" (137), "als ich auszog meine Einsamkeit zu beenden" (40) sowie die Mehrzahl der Traum-Texte (unter anderem "fick traum," 141) versuchen sich an einer Definierung des Weiblichen der Autorin. In der Artikulation dieses spezifisch sexuell definierten Weiblichen wird dem Körper die Trägerschaft von Sprache, Kreativität und Wahrheit zugeordnet.²⁰ Der Körper war (ist) der Ort der sinnlichen Erfahrung von Positivem wie Negativem, von Leid wie Liebe; erst in ihm und aus ihm heraus lassen sich Schmerz und Lust, Einsamkeit und Befriedigung, Angst und Hoffnung artikulieren. Davon zeugen auch die Körpermal-, Photo- und Videoarbeiten von Stötzer-Kachold mit ihrer Erfurter Frauengruppe. Insbesondere die Annäherung an den weiblichen Körper durch die Körperbemalungen öffneten "das persönliche" über bis dahin unbekanntes hinaus.

Einen Eindruck davon mag der Text "die verletzte Frau" (169-170) vermitteln. Ich will dies aber hier an einem Auszug aus dem Text "ich streiche am abhang der worte herunter" exemplifizieren:

die sprache ist eine frau / ich streiche an den beinen der frau lang /
ich geh in der frau rein die sprache ist / sage ich zu der frau die ge-
spalten ist / sage ich zu der sprache die fühlt daß alles trennende
zu / binden ist /... / in dieser meiner ichfrau sprache geht die spal-
tung voran /... / ich war eine frau die den blicken standhielt die
bilder wie archetypen aus der gossen zog (*grenzen los* 140)

Das lyrische Ich, der weibliche Körper und die Sprache gehen hier eine Symbiose ein, welche die Fähigkeiten zu sinnlicher (und rationaler) Wahrnehmung des Selbst (und darin vermittelt der Umwelt) sowie zur Artikulation derselben potenziert. Erst der Rückzug auf bzw. in den eigenen Körper (damit auf das eigene Geschlecht, wie oben aufgezeigt) ermöglicht dem Subjekt die Erkundung, Erkenntnis und Erweiterung der eigenen Person, damit die Bestätigung einer individuellen (d.h. aus dem lateinischen) "nicht-teilbaren" Identität. Die Suche nach "fraueneigenen inhalten und energien," also nach von Männern

noch nicht okkupierten "kommunikationsformen" wird scheinbar erst in diesem "Raum" der eigenen Geschlechtlichkeit möglich: "aber das in sich blicken der frau ist auch eine bewältigung / erst der raum in uns muß erweitert werden / um in den außenraum aktiv eintreten zu können" (138).

Der Akt des "in sich blickens," beschrieben im gleichnamigen Text (137-138), ist explizit und exklusiv als Erkundung des weiblichen Körpers und der eigenen Orgasmusfähigkeit ("mein kampf um den orgasmus ist ein kampf um mein wesens-ich") repräsentiert. Und erst in der Verständigung über die Erfahrungen dieses Erkundungsprozesses mit anderen Frauen eröffnet sich dem Subjekt dieser neue Raum, in dem das Ich sich so "erweitern" kann, daß es sich auf die Aktivität im "außenraum," das heißt auf die politische Domäne, vorbereiten kann. Mit der Betonung und Ausstellung der Körperlichkeit, einmalig für die DDR-Literatur in dieser Radikalität, die notwendig auf der Verbindung von Schreiben und Sexualität beruht ("das schreiben ist wie mein sexueller trieb" 157), hofft die Autorin sich einen Weg in die politische Öffentlichkeit, zumindest in einen gesellschaftlich relevanten Diskurs bahnen zu können.

Während die frühen Texte, ähnlich wie die Mehrzahl der im Umkreis des Prenzlauer Berges entstandenen Werke, sich in der Verweigerungshaltung aus einem politisierenden Diskurs bewußt ausklammerten bzw. diesen negierten, versucht Stötzer-Kachold zumindest seit 1989 sich in den öffentlichen Diskurs wieder einzubringen. Die Zielsetzungen der Autorin, obwohl an keiner Stelle als solche bekannt gemacht, schließen neben der Dekonstruktion von Sprache—der (ehemaligen) Gegenwartsprache der DDR sowie der des neuen vereinigten Deutschlands—nun nicht nur die Konstruktion einer selbstbewußten weiblichen Identität, sondern auch ein eindeutig politisch-soziales Engagement mit ein.

FRAUEN, POLITIK & UTOPIE

Der zentrale *politische* Text, der in seiner Eigenschaft als öffentlich gehaltene Rede lyrischer Qualitäten entbehrt, ist die "rede gegen die führungsrolle des mannes" (101-103).²¹ In seiner mobilisierenden Diktion ist der Text eindeutig als politisches Programm zu lesen und erinnert an Büchners Pamphlet "Friede den Hütten, Krieg den Paläs-

ten." Neben die Absage an männliche Führungsansprüche und tradierte, gleichfalls männer-zentristische "familienbilder" und einer Abrechnung mit vier Jahrzehnten "sozialistischer ära" fordert die Autorin von den Frauen, sich öffentlich einzumischen. Die von Büchner vor mehr als einhundertfünfzig Jahren erstellten revolutionären Anforderungen an den dritten Stand werden—in der Feststellung der Autorin im Jahre 1989, daß die Frau aus dem bürgerlichen Humanisierungs- und Emanzipationsprozeß ausgelassen wurde—zuerst für die Frauen der ehemaligen DDR neuformuliert. Am Ende der Rede heißt es: "frauen hört auf euch zu verweigern oder selbst zu zerstören ich bitte euch fangt an fangt endlich an eure persönlichen forderungen zu stellen" (103).

Ein weniger publizistischer Text, der dieser Rede auf den nächsten Seiten folgt, reflektiert die eigene Verantwortung für die Zukunft der gesellschaftlichen Positionierung der Frauen. In diesem Text wird nicht nur die Forderung an die Frauen gestellt, die eigenen (potentiell egoistischen) Bedürfnisse zu artikulieren und zu realisieren, sondern er macht—auch der Autorin selber—die zwar zu Recht erkämpfte aber zugleich verantwortungsschwere Rolle im sozialen Gefüge deutlich: "wir sitzen in den parlamenten und müssen uns ein zukünftiges miteinander überlegen es muß eine welt geben daß das entsetzen ausstirbt / ... / machen wir also eine politik der sozialen begegnung" (107). Hier wieder vertraute die Autorin auf die Kommunikation zwischen allen Beteiligten, das heißt zukünftig auch die Frauen in politische Entscheidungsprozesse mit einzuschließen. Dies dann vollendet, wäre eine Errungenschaft, die der bisherigen persönlichen Erfahrung Stötzer-Kacholds (zumindest im Erfurt zu DDR-Zeiten) entgegenstände.

Die Autorin blieb jedoch nicht in der rauschhaften Euphorie der Wendezeiten befangen. Ihr wurde klar, daß der mit der Entmachtung der "senilen greise" (196; gemeint sind die alten Männer des Politbüros, der Führungsspitze der herrschenden SED) gewonnenen neuen Freiheit genauso kritisch begegnet werden muß wie der Unfreiheit in alten Zeiten. Mit der Freiheit wuchsen die Ansprüche und Maßstäbe. Erste feinfühligere Wahrnehmungen gegenwärtiger Probleme—auch nach der vielversprechenden Vereinigung beider deutscher Staaten—werden in den jüngsten Texten am Ende des Bandes thematisiert. So artikuliert das lyrische Subjekt einmal mehr Wahrnehmungen von Depression und Leid. Auch im neuen Deutschland des Jahres 1991 (so ist der Text

"geschrieben gerissen oder . . ." datiert) sind Revolte des Individuums und Bestehen auf einem nicht zum Schweigen zu bringenden Ich vonnöten.

eine depression ist über der stadt / eine dunkelheit ist über mir
zeitweise öffnet sich ein spalt an einer hautfalte die frauen verlieren
wieder ihr gesicht das deutsche ist wieder so wie es war / barbarenah
/ die anknüpfungsstellen sind getarnt / ... / ich bin eine frau
unersetzbar unlegbar fleisch-gewordener geist und ich lebe nicht
um zu leiden . . . (*grenzen los* 213)

Das lyrische Ich hat es in den letzten ereignisreichen Jahren gelernt, so will es scheinen, sich gegen "depression" und metaphorisch zu verstehende "dunkelheit"—hier geht es um Verdunklung, sprich Verschleierung der Realität—zu verwahren und sich als einzigartiges wie weibliches Individuum zu behaupten, welches weiter auf dem Lust-statt-Leiden-Prinzip beharrt. Mit dieser Fähigkeit des Sichbehauptens wird es der Autorin nunmehr auch möglich, in den poetischen Entwürfen soziale Utopien zu stiften. Eine haß-freie und lust-volle Sozietät, in dem das kommunikative Miteinander der Geschlechter im Bewußtsein der eigenen Sexualität möglich wird, kann, so will es die Autorin, durch Sprache, das Hauptmedium der Kommunikation, erreicht werden.

Sprache ist hier nicht schlechthin als ein beliebiges Zeichensystem zu verstehen, sondern wird in dem meines Erachtens nach programmatischen Text "die deutsche sprache" (195-197) als eine bestimmte Nationalsprache, als die Muttersprache der Autorin, konkretisiert. Dieser Text verdiente aufgrund seiner Komplexität eigentlich eine eigene kritische Analyse und Interpretation und soll demzufolge hier nur ganz kurz andiskutiert werden. Während im ersten Teil des Textes die historisch gewachsene Konflikt-, Angst- und Haßgeladenheit der deutschen Sprache ausgestellt wird—welches in der Aussage kulminiert, diese "deutsche sprache" habe immer "barbarisch" sein müssen, um groß sein zu können (196)—wird in der Projektion auf eine "herz-sprache . . . natursprache" (197), die aus den "särgen" der "mittel-altteren" zu holen sei (196), der deutschen Sprache schließlich dennoch eine utopische Potenz zugeordnet. Das große Ziel ist dabei ein "deutsch zum lieben / lachen / tanzen / potent sein / ohne angst," nicht nur für die Deutschen selber—und als solche empfindet sich die Autorin zusehends, zumal seit ihren Auslandsreisen der letzten Jahre²²—sondern

auch, und dies viel dringender, für die Nicht-Deutschen. Daß die Vermittlung zwischen der historischen Belastung der deutschen Sprache durch "krieg . . . wirtschaftsmacht . . . angstmarsch . . . hitler, marx, goethe, nietzsche" (196) und dem oben genannten, vom Autor entworfenen Ziel einer "natursprache" durch einen eher naiven, romantisierenden Kurzschnitt mit der Sprache der "Mittelalterepen" möglich sein soll, möchte ich hier nur als Problem ansprechen. Auch dies lohnte eine eigene Untersuchung.

Kommunikation und deutsche Sprache, das heißt das Miteinander-Sprechen in ihrer Muttersprache gilt der Autorin als wichtigstes Medium zur Selbsterfahrung und Selbstdarstellung—und als "Schlüssel" zu einem Land, in dem es sich lohnt, sich für die Gesellschaft zu engagieren, statt sich zu verweigern, und in dem sie sich als Frau anerkannt und gebraucht weiß: "sprache ist so fest wie der schlüssel /... / den ich drehen kann bis sich das schloß öffnet und ich die tür öffnen kann und eintreten in das lebland . . ." (193). Hier nun, wo mittels "sprache" das utopisch bleibende (aber vorgedachte) "lebland" erreicht wurde, ist der Punkt, an dem verschiedene Konstituenten Stötzer-Kacholdschen Schreibens zusammenlaufen: die nicht nur literarische Revolte gegen den sprachlichen wie politischen *status quo*, die Erkundung und Behauptung der eigenen Sexualität (gegen und mit dem anderen Geschlecht), die Forderung nach der seit langem (in DDR-Verfassung und BRD-Grundgesetz) angekündigten wie fälligen Verwirklichung der Emanzipation der Frau in der Gesellschaft. Aus der destruktiven und hoffnungslosen Haltung, die im ersten Band Ausdruck fand, hat sich nun ein lustbetonter und nach vorn weisender Optimismus in der Lyrik der Autorin Gabriele Stötzer-Kachold durchgesetzt. Den "keimen der lust" ist sie seit Jahren gefolgt, nun—seit den "rauschhaften" Zeiten der Wende ("die wende ist eine vollbeschäftigung im rausch der bewegung" 190), da kurzzeitig Hoffnungen auf (weibliche) Selbstverwirklichung aufflackerten—haben sich diese entwickeln können. Das Politische in den Forderungen der Autorin ist vermittelt im Privaten, hier des Sexuellen, veräußert worden. Selbstbewußtsein und Stärke für eine Aktivität im politischen "außenraum" hat sie sich—und anderen Frauen—in der Erweiterung und Erkenntnis des innersten Selbst geschaffen.

Anmerkungen

¹ Der Prenzlauer Berg war ein Stadtteil Ost-Berlins, der in seiner Heruntergekommenheit dem Leben vieler Künstler den 'Charme' von Bohémien verlieh. Eine gültige Beschreibung aus der eigenen Erfahrung heraus lieferte Daniela Dahn (1992) *Kunst und Koble. Die 'Szene' am Prenzlauer Berg Berlin, DDR*. Der Begriff wird heute oft als Kurzformel benutzt, um auf die nicht-offizielle Kultur- und Literatur-Szene der späten siebziger und achtziger Jahre der DDR zu verweisen; er ist zwar nicht exklusiv auf die Kunstproduktion in diesem Stadtteil beschränkt, referiert aber auf eine Kunstbewegung, zu der die Künstler dieses Stadtteils gehörten. Siehe dazu auch Martin Kane, "From Oobliadooh to Prenzlauer Berg. Literature, Alternative Lifestyle and Identity in the GDR."

² Seit 1990 schreibt die Autorin wieder unter ihrem Mädchennamen Stötzer, behält aber ihren angeheirateten Namen Kachold, unter dem sie bekannt geworden ist, als Teil ihres Doppelnamens bei. Im Verlaufe meiner Arbeit werde ich ihren heutigen Namen verwenden, auch dann, wenn Texte aus ihrem ersten Buch besprochen werden.

³ Neben den bekannteren Zeitschriften *mikado* und *ariadnefabrik* gehörten zu diesen nichtoffiziellen, im Selbstverlag herausgegebenen Heften (meist in einer Auflagenhöhe von 10 bis 200) *schaden*, *Liane*, *braegen*, *caligo* und *Der Kaiser ist nackt*. Die meisten von ihnen entstanden im Umkreis des Prenzlauer Berges, andere in Dresden und Leipzig. Erst im Nachhinein ist bekanntgeworden, daß durch die Stasi-Informantentätigkeit von Anderson und Schedlinski auch der Staatssicherheit diese Publikationen nicht unzugänglich waren.

⁴ Siehe die Passage Seite 74-78 in Christa Wolf, *Was bleibt* (Berlin: Luchterhand, 1990).

⁵ So scheint es zumindest aus der Perspektive des großen, bürgerlichen Feuilletons, der, nachdem er 1990/91 den Streit um Christa Wolf vom Zaune brach, nunmehr die verbliebene ostdeutsche Literaturszene weitestgehend mit Ignoranz belegt. Davon unbeeindruckt zeigt sich allerdings die Literaturproduktion des im Prenzlauer Berg angesiedelten Druckhauses Galrev, welches mit beständig wachsendem Programm und steigender Auflagenhöhe alte und neue Texte der Autoren der ('ehemaligen,' oder lebt sie doch noch?) Szene publiziert.

⁶ "jedes sucht in der fremderkenntnis die identität . . ." (220).

⁷ Darin widerspiegelt sich sowohl Stötzer-Kachold skeptische Grundeinstellung gegenüber ehelicher Monogamie, erwachsen aus Negativerfahrungen aus der eigenen Ehe. Vergleiche hierzu unter anderem den Text "heimchen ddr" (150): "... in den betten wird außerehelich gefickt" (151); "kommentar" (109) sowie aus dem Kontakt mit den Mitgliedern des Prenzlauer-Berg-

Kreises. Zu letzterem siehe Texte auf Seite 164-165 oder 132 "v. schief mit a." (hier folgt eine Aufzählung kreuzweisen Miteinanders, das sich auf Verhältnisse am Prenzlauer-Berg beziehen läßt. Ein solches Argument kann gestützt werden durch die unmittelbare Nachfolge des Textes "das gesetz der scene" auf Seite 133).

⁸ Siehe Seite 194, 195, 204 u.a.

⁹ Siehe Uwe Kolbe, *Hineingeboren* (Berlin: Aufbau, 1980) 156. Ob dies eine bewußte oder eher zufällige Wortwahl war, kann hier nicht verifiziert werden, doch ist die Vertrautheit Kacholds mit diesem Topos von der allgemeinen Bekanntheit des 1980 in der DDR erschienenen und sehr schnell berühmt gewordenen Buches, *Hineingeboren*, abzuleiten. Zu den jungen, unbekanntem Autoren, die Uwe Kolbe auf ähnliche Weise in die literarische Öffentlichkeit der DDR folgen sollten, gehörten später die Dichter der sogenannten Prenzlauer-Berg-Szene. Der von Kolbe gestiftete Topos wurde dann in den nächsten Jahren von vielen der nachfolgenden Autoren wie auch von ostdeutschen Literaturwissenschaftlern als gültige Beschreibung der Generationsgrunderfahrung der achtziger Jahre für ein Leben in der DDR immer wieder aufgenommen, so auch von Gabriele Kachold.

¹⁰ Kolbe gehörte bis zu seiner Übersiedlung in die BRD im Jahr 1987 zu Ostberlins junger Lyrikszene und hatte als erster Autor der sogenannten "jungen Generation" einen Weg in die durch Zensur und die kulturpolitischen Maßgaben des Sozialistischen Realismus jungen und vor allem nach anderen, formbetonten Ausdrucksweisen suchenden Autoren sonst verschlossenen Verlage gefunden. Allerdings gehörte er nicht zum eigentlichen Prenzlauer-Berg-Kreis, auch wenn er in der selben Gegend lebte, seine Texte häufig den Prenzlauer Berg als Lebensumfeld thematisierten und er anfänglich auch bei Lesungen der Prenzlauer-Berg-Autoren teilnahm. Jedoch durch die ihm zuteilwerdende Förderung durch Franz Fühmann, durch die zeitige Erstveröffentlichung (1980) beim Aufbau Verlag Berlin sowie durch seinen privilegierten Status als Inhaber eines Reisevisums setzte er sich deutlich von der Szene ab.

¹¹ Als eine der mehr oder minder bewußt von Stötzer-Kachold übernommenen Schreibtraditionen möchte ich hier Christa Wolfs Konzept der "subjektiven Authentizität" voraussetzen. Dieses hat für viele Autorinnen der DDR eine auffällige Nähe zwischen Autor-Subjekt und lyrischem/Autor-Ich ermöglicht oder erfordert.

¹² Zu den mittlerweile allgemein-bekanntem Einschnitten in Gabriele Stötzer-Kacholds Biographie gehörten die Exmatrikulation von der Pädagogischen Hochschule, eine anderthalbjährige Haftstrafe wegen politischer Unbotmäßigkeit sowie eine ständige Überwachung und Bedrohung durch die Staatssicherheit bis 1989. Siehe vor allem auch die Eigendarstellungen der Autorin in Texten wie "erfurt mein mittelalter" (16-32), "mein einziger

innerster todeswunsch" (86-88), "heimchen ddr" (150-152) sowie ihren Artikel "Frauenszene und Frauen in der Szene" (Stötzer-Kachold in Böthig 129-137).

¹³ Eine deutliche Absage an das wirtschaftlich rückständige wie kulturell provinzielle Erfurt (immer im Vergleich mit der Hauptstadt Berlin) erteilt die Autorin in dem Text "erfurt mein mittelalter" (16-31).

¹⁴ Dies sei hier weniger als literaturwissenschaftliche Methode als vielmehr stilistische Schreibweise zu verstehen: Destruktion und De-Konstruktion der Sprache waren nicht nur am Prenzlauer Berg allererstes Stilmittel der ästhetischen Verweigerung, am offiziell-literarischen Diskurs des sozialistischen Realismus teilzunehmen sondern zugleich Subversion der Machtsprache. Destruktion der Machtsprache intendiert(e) Destruktion der Macht selber. Vergleiche dazu unter vielen anderen theoretischen und poetologischen Äußerungen den Aufsatz "dilemma der aufklärung" von/in Rainer Schedlinski, *Arroganz der Ohnmacht* (Berlin: Aufbau, 1990) 17-26.

¹⁵ Mit dem Begriff des Unreflektierten und Tiradischen möchte ich auf die oftmals nicht überarbeitete Sprach-Form der Texte verwiesen. Die Ursprünglichkeit des sprachlichen Materials allerdings läßt die Texte, vor allem ihre hinter dem sprachlichen Projektil liegende Aussage, unmittelbar und bedrückender wirken.

¹⁶ "also kreativität ist ohne neid und haß / sobald ich kreativ bin vergesse ich alles behindernde" (*grenzen los* 191). Zu den verschiedenen seit 1977 realisierten Projekten gehörte die Gründung einer Frauen-Kunst-Gruppe in Erfurt, aus welcher später das "Kunst-Kultur- und Kommunikationszentrum Erfurt" herging. Diese Gruppe war und ist für Stötzer-Kachold und die anderen Frauen, von denen viele nicht berufstätig und ohne künstlerische Ausbildung sind, ein Ort der Selbsterfahrung mittels Kunstproduktion.

¹⁷ Auf die Singularität in der Darstellung der sexuellen Offenheit und der damit intendierten ästhetischen Revolte ist bereits Ricarda Schmidt eingegangen. Siehe "Im Schatten der Titanin: Minor GDR Women Writers Justly Neglected, Unrecognised or Repressed?" *Geist und Macht*, 159.

¹⁸ Diese Abgrenzung wurde, will man der Autorin vertrauen, von Seiten der durchweg männlichen Autoren der Prenzlauer-Berg-Szene (einmal abgesehen von der besonderen Mentorenrolle von Elke Erb in diesem Kreis) betrieben. Stötzer-Kachold wurde nie völlig akzeptiert und intergriert in einen Künstlerzirkel, der formal ihrer Produktion nicht unähnlich war. Die Autorin hat sich im nachhinein in einer Vielzahl von Texten von den Lebens- und Kunstpraktiken der Szene distanziert und mit der Politik am Prenzlauer Berg abgerechnet. Siehe exemplarische Texte wie "gesetz der scene" (133-136) oder "v. schief mit a." (132). Aus dem besonderen Abstand ist allerdings eine Perspektive entstanden, die zu der Innenperspektive der Gruppe selber einen dialektischen Gegenpol bilden könnte.

¹⁹ Stötzer-Kacholds Verhältnis zu Männern ist als eher ambivalent zu

beschreiben. Zumindest aus ihren Texten spricht eine gewisse aggressive Abwehrhaltung, vergleiche zum Beispiel "staatliche gewalt / stattliche gewalt / alle gewalt den gewaltigen / alle gewalt den gewählten vergewaltigern . . ." (148). Zum anderen ist ihre Einstellung nicht im lesbischen Sinne als antimännlich zu verstehen, dagegen sprechen die Traumsequenzen wie die Einforderungen nach sexueller Befriedigung durch das andere Geschlecht in einer großen Anzahl von Texten. Einen expliziten Affront gegen lesbische Konzepte nimmt die Autorin im Text "die verletzte frau" (168-170) ein.

²⁰ In ähnlicher Weise argumentiert auch Ricarda Schmidt: "The body becomes the location of truth, the originator of words" (159).

²¹ In den Oktober- und Novemberwochen des Umbruchjahres 1989 engagierte sich Stötzer-Kachold in der Initiative "frauen für veränderung." Sie hielt diesen Rede-Text im Rathaussitzungssaal von Erfurt am 8. 11. 1989.

²² Zu den Schwierigkeiten vom "ddr deutschen" zum "bundesrepublik-deutschen" zu werden, hat sich die Autorin nicht nur in den Amsterdam-tagebuchnotizen (197-211) sondern auch in einem persönlichen Gespräch mit mir bekannt.

Literaturverzeichnis

- Eigler, Friederike. "At the Margins of East Berlin's 'Counter Culture': Elke Erb's *Winkelzüge* und Gabriele Kacholds *zügellös*." *Women in German Yearbook* 9 (1994): 145-163.
- Kachold, Gabriele. *zügellos*. Berlin: Aufbau, 1989.
- Kane, Martin. "From Oobliadooh to Prenzlauer Berg. Literature, Alternative Lifestyle and Identity in the GDR." *Geist und Macht. Writers and the State in the GDR*. Ed. Axel Goodbody and Dennis Tate. Amsterdam: Editions Rodopi B.V., 1992. 90-103.
- Stötzer-Kachold, Gabriele. *grenzen los fremd gehen*. Berlin: Janus Press, 1992.
- . "Frauenszene und Frauen in der Szene." *MachtSpiele. Literatur und Staatssicherheit im Fokus Prenzlauer Berg*. Ed. Peter Böthig und Klaus Michael. Leipzig: Reclam, 1993. 129-137.
- Wolf, Gerhard. "Vorwort." *zügellos*. Von Gabriele Kachold. Berlin: Aufbau, 1989.

Gender, Class, Jewishness, and the Problem of Self in Fanny Lewald's *Jenny*: Jenny's "schielender Blick?"

Thomas Mast

Denn wie sehr mein Sinn auch auf Unabhängigkeit und das Leben in der Welt gestellt war, so hing ich doch noch so fest mit dem Vater und dem Vaterhause zusammen, daß alles was ich erreichte, mir seinen wahren Wert erst durch die Gedanken an die Wirkung empfing, welche es auf meinen Vater machen würde. (Fanny Lewald)

Wie die befreite Frau aussehen wird, das ist heute mit Sicherheit und Vollkommenheit nicht vorstellbar, lebbar schon gar nicht. Um in diesem Zwischenraum, im 'nicht mehr' und im 'noch nicht' zu überleben, ohne verrückt oder toll zu werden, muß die Frau den schielenden Blick lernen, d.h. die Widersprüche zum Sprechen bringen, sie sehen, begreifen und in ihnen, mit ihnen leben—und Kraft schöpfen aus der Rebellion gegen das Gestern und aus der Antizipation des Morgens. (Sigrid Weigel)

The second passage, taken from Weigel's influential essay "Der schielende Blick" (1983: 105), which has greatly affected feminist critical discourse within German Studies during the 1980s, highlights the double existence of women (writers) in a patriarchal society and their attempt to find their social, political, and aesthetic identity. It describes both the problem facing women writers and a utopian outlook for dealing with this situation. While Weigel focuses on textual production by women from the 18th to the 20th century, her approach has been very helpful in analyzing the texts of 19th-century German women writers in particular. In fact, Weigel's quotation offers itself as a commentary on the first passage, taken from Fanny Lewald's autobiography *Meine Lebensgeschichte* (1861/62).¹