
Spieglein, Spieglein an der Wand . . .
Wedekinds Lulu:
Femme fatale par excellence?

Heike Hofmann

Lulu ist eine der interessantesten Frauenfiguren im deutschsprachigen Drama der Jahrhundertwende. Sie ist die vom Mann geschaffene Kunstfigur par excellence, deren paradoxer Auftrag es ist, die "Urgestalt des Weibes" darzustellen (Wedekind 3: 10). Sie ist ein Paradigma "inszenierter Weiblichkeit,"¹ da sie nicht nur ein Konstrukt ihres männlichen Autors ist, sondern auf der Bühne selbst von ihren männlichen Gegenspielern immer wieder neu konstruiert wird. Ziel dieser Arbeit ist nun eine Untersuchung der Darstellung der Lulu in Frank Wedekinds *Erdegeist* und *Die Büchse der Pandora*. Zu Beginn steht dabei die Frage, ob Lulu nur eine Projektion männlicher Phantasien, oder aber eine eigenständige, individuelle Person ist. Meine These ist, daß sie zwar die ihr zugewiesenen Rollen spielt, aber daß sie auch ihrerseits *mit* diesen Rollen spielt. Gerade durch eine Übererfüllung der an sie gestellten Erwartungen negiert sie die auf sie projizierten Phantasien.

Lulus Narzißmus verweist auf Wedekinds Konstruktion der Frau als Schauspiel und Ware, als stummes, den männlichen Blick einladendes Objekt sexueller Begierde. Dies wiederum läßt Rückschlüsse auf Wedekinds Einstellung zur Frau im allgemeinen und zur Emanzipation der Frau im Besonderen zu. Offensichtlich betrachtet Wedekind die Frau ausschließlich als Sexualwesen. Sein Modell idealer Weiblichkeit kann als artifizielle Natürlichkeit umschrieben werden. Lulus Darstellung als Femme fatale schließlich umfaßt das Spannungsfeld zwischen Eros und Macht, in dem die Lulu-Stücke angesiedelt sind. Als dämonische Verführerin wird sie letztendlich durch das selbe System zerstört, deren Instrument sie ist.

Lulu: eine Projektion männlicher Phantasien?

Erster, offensichtlicher Beleg dafür, daß es sich bei Lulu um eine Projektion männlicher Phantasien handelt, ist ihre ständige Umbenennung durch ihre jeweiligen Ehemänner. Alle Männer des Stückes haben ein Bild, das sie Lulu wie eine Maske überstülpen, und dann benennen sie das fertige "Produkt," ihren "Besitz," nach ihrem Geschmack. Jeder macht sich ein anderes Bildnis von ihr und gibt ihr dementsprechend einen anderen Namen. Ihr selbst wird keinerlei Substanz zugebilligt. Jeder sucht und findet in ihr, was er will oder braucht. Für den Medizinalrat Dr. Goll ist sie die Kindfrau Nelli, deren Körper er dressiert und als Objekt der Lust abrichtet. Für den jungen Kunstmaler Schwarz ist Lulu die Verführerin und Muse Eva.² Er liebt nicht die Person Lulu, sondern seine allgemeine Vorstellung von der idealen Weiblichkeit. Der Maler ist von seiner Frau, deren reale Existenz er negiert und durch bloße romantische Liebesillusion ersetzt, sowohl finanziell als auch künstlerisch völlig abhängig. Für den reichen Zeitungsverleger Dr. Schön und dessen Sohn Alwa schließlich ist Lulu die Kunstfigur Mignon.³ Sie stilisieren Lulu zum Inbegriff eines sinnlichen und künstlerischen Wesens.

So unterschiedlich diese auf Lulu projizierten Phantasien perfekter Weiblichkeit auch sind, keiner der Liebhaber und Ehemänner gesteht ihr eine eigenständige Identität zu. Alle nehmen sie in Lulu lediglich die Spiegelbilder ihrer eigenen Weiblichkeitsvorstellungen wahr, ihrer eigenen Wahrnehmungen und Projektionen. Und alle hoffen, durch den Vorgang des Benennens Macht über Lulu zu erlangen und sie als ihren Besitz zu etablieren. Elizabeth Boa hat auf die Ähnlichkeit zu Märchen hingewiesen, in denen der Vorgang des Benennens auch Macht verleiht; Rumpelstilzchen ist wohl das bekannteste Beispiel (60). Daß diese Macht jedoch nur eine scheinbare ist, wird spätestens bei dem Tod der Ehemänner klar. Die Männer sind wie Lulu selbst Opfer des Systems von Eros und Gewalt. Sie glauben Lulu zu besitzen und besitzen doch nur die Illusion, die sie von ihr haben. Dies ist nicht nur eine Bestätigung der rein imaginativen Substanz Lulus, sondern hiermit wird auch die Fixierung der bürgerlichen Gesellschaft auf bloßes Besitzen und Wahrung des äußeren Scheins entlarvt.

Lulu ist die Hauptfigur des Stückes, aber die meiste Zeit über wirkt sie recht passiv. Dem entspricht ihre Einführung als Bild in die Handlung des Dramas: sie ist ein stummes, den männlichen Blick einladendes

Objekt. Der passive Charakter dieses ersten "Auftritts" von Lulu wird noch verstärkt durch das Assoziieren an eine Marionette erweckende Pierrot-Kostüm, das sie trägt. Lulu denkt nicht, sondern handelt instinktiv, ihren Trieben gehorchend—wie die Männer des Stückes übrigens auch. Sie ist ein Sex-Symbol in einer amoralischen Welt, ihr Sex-Appeal ist ihre einzige *raison-d'être*.

Lulus Charakter erscheint chamäleongleich, sie paßt sich an jede neue Situation ohne größere Probleme an. Ihre erste Reaktion nach einer Katastrophe, sprich nach dem von ihr zumindest mit-verschuldeten Tod ihrer Ehemänner, ist das Wechseln ihrer Kleider. Dies läßt sie als Oberfläche ohne Substanz erscheinen, verstärkt durch ihre mehrfach ausgedrückte Liebe zu Kostümen sowie ihren Exhibitionismus und Narzißmus. Die Tatsache, daß nicht bekannt ist, wer ihre Eltern sind, unterstreicht ihr Auftreten als bloße Projektion männlicher Phantasien: Lulu wurde nicht geboren, sondern gemacht. Sie ist der Mythos dessen, was die männlichen Figuren in ihr sehen—und da sämtliche Männer des Stückes nur an ihr als Sexualwesen interessiert sind, perfektioniert sie diese Rolle.

Lulus Spiel mit den Rollen

Wie ich im letzten Abschnitt dargelegt habe, erscheint Lulu als Verkörperung männlicher Weiblichkeitsmythen. Sie ist ein Konstrukt der Wedekindschen Idee von der Substantialität des Weiblichen, oder, wie Bovenschen es formuliert, eine "Trägerfigur für verschiedene Weiblichkeitseinschätzungen" (48). Ich denke jedoch, daß ihre Rolle darüber hinausgeht. Sie spielt zwar die ihr zugewiesenen Rollen, aber sie spielt auch mit ihnen. So wird Lulu einerseits zum Mythos dessen, was die männlichen Figuren in ihr sehen, andererseits ist sie konstruiert als eine Gestalt, die diese Bilder immer wieder zerstört. Um zu überleben, läßt sie sich in den Besitz von Männern zwingen, gegen die sie sich dann in verhängnisvoller Weise zu behaupten sucht. Die vielleicht egalitäre Beziehung finden wir zwischen ihr und Dr. Schön. Beide sind einander verfallen, und Lulu bezeichnet ihn als den einzigen, den sie je geliebt habe (3: 95). Zuerst scheint die Macht auf Seiten Schöns zu liegen, der sie zwingt, Goll und später Schwarz zu heiraten. Dieses Verhältnis kehrt sich jedoch im Laufe des Stückes um. Lulu setzt ihren Wunsch, Schön zu heiraten, gegen dessen Willen durch. Damit überschreitet sie die ihr von Schön auferlegte Definition ihrer Rolle. Die

ideale Geliebte, der Schön verfallen war und mit der er Lulus jeweilige Ehemänner betrogen hat, wird als seine Ehefrau notwendig zur nun ihn betrügenden Gattin.

Lulus Spiel mit den auf sie projizierten Weiblichkeitsvorstellungen liegt jedoch nicht nur in einem eigenständigen Handeln gegen die Rollenerwartung, wie am Beispiel Schön demonstriert, sondern auch in einer Übererfüllung der an sie gestellten Erwartungen. Die Männer reduzieren sie in ihren Projektionen auf ein reines Sexualwesen; konsequenterweise wird sie zum männerverschlingenden, triebbesessenen Vamp. Dies zeigt sehr offensichtlich, daß die männlichen Weiblichkeitsphantasien nicht nur glücksverheißend, sondern auch bedrohlich für den Mann sind. Da ihr als Frau keine Humanität zugestanden wird, ist Lulu selbst beim Anblick ihrer toten Ehemänner keiner humanen Gefühle fähig. Sie verkörpert die ihr zugeordneten Rollen so absolut, daß die Adaptation der männlichen Projektionen in deren Negation umschlägt.

Die Frau als Schauspiel und Ware

Die von Lulu wohl am häufigsten geäußerten Fragen lauten "Wie sehe ich aus?" und "Wie findest du mich?" Sie ist nicht nur eitel und exhibitionistisch, sondern auch narzißtisch. Gail Finney hat darauf hingewiesen, daß Lulus Exhibitionismus und Narzißismus grundlegend für ihre weibliche Funktion als Bild visueller Perfektion sind: "Lulu's exhibitionist fascination with dress and style is crucial to her feminine function as an image of visual perfection, inviting the male gaze" (90). Immer wieder sieht man sie vor einer spiegelnden Oberfläche posiert, sich selbst bewundernd. Im vierten Aufzug des *Erdgeist* äußert sie sogar: "Als ich mich im Spiegel sah, hätte ich ein Mann sein wollen . . . mein Mann" (3: 88).

Nach Freud ist Narzißismus die Bezeichnung jenes Verhaltens, bei welchem ein Individuum den eigenen Leib in ähnlicher Weise behandelt wie sonst ein Sexualobjekt (138). Katzen, große Tiere und Frauen sind für ihn die narzißtischen Wesen par excellence. Ihr mangelndes Selbstbild kehrt sich in sein Gegenteil um, in Selbstliebe. Dies trifft sicherlich auf Lulu zu. Im Rahmen der Lulu-Stücke ist Lulus Narzißismus grundlegend für die Rolle, für die sie erzogen wurde und die sie laut Wedekind als Frau zu spielen hat: ein den männlichen Blick einladendes Bild, Schauspiel und Ware. Judith Kegan Gardiner hat darauf hingewiesen,

daß in Film, Literatur und Leben Frauen daran gewöhnt sind, sich selbst als Objekt, als Gesehen-werdende zu sehen: "In film, as in literature and life, women are accustomed to seeing themselves being seen, to valuing themselves according to other's evaluations of their appearance" (128).

Von Anfang an ist Lulus Konstruktion als Schauspiel, als Objekt des männlichen Blicks auch mit ihrem Wert als Ware verbunden. Noch in ihrer frühesten Jugend wird Lulu von Schigolsch in das Gewerbe der Prostitution eingeführt. Hiermit sind die Grundlagen gelegt für die Rolle, die sie auch weiterhin spielen wird. Besonders während ihres sozialen Abstiegs in *Die Büchse der Pandora* kommt dieser Aspekt, die Frau als Ware, immer deutlicher zum Vorschein. Die offene Zuhältermoral hat das romantische Liebesideal ersetzt. Doch schon im zweiten Akt des *Erdgeist*, wenn Dr. Schön dem Maler Schwarz von Lulus Untreue berichtet, erinnert er ihn zugleich daran, daß er mit Lulu eine halbe Million geheiratet habe. Diese Aussage wird sogar mehrfach wiederholt (3: 48-49). Offensichtlich existiert die Frau für Wedekind und die von ihm geschaffenen männlichen Figuren nicht an sich, sondern kann nur als Schauspiel und/oder Ware wahrgenommen werden.

Artifizielle Natürlichkeit: Wedekinds Modell idealer Weiblichkeit?

Laut Wedekind ist es Lulus Auftrag, die "Urgestalt des Weibes" darzustellen. Der Tierbändiger des Prologs erinnert sie daran, daß sie "natürlich" und nicht "gekünstelt" sprechen solle (3: 9). Dies wird vom Autor in seinen Aufsätzen wiederholt: "Selbstverständlichkeit, Ursprünglichkeit, Kindlichkeit hatten mir bei der Zeichnung der weiblichen Hauptfigur als maßgebliche Begriffe vorgeschwebt" (9: 440). Lulu soll ein Gegenbild zur domestizierten Ehefrau sein, sie wird gegen die Vergesellschaftung der Frau in bürgerlicher Zeit gestellt. Der "Gebrauchstypus der Hausfrau" (Bovenschen 55) wird von Wedekind als "Haustiere, die so wohlgesittet fühlen" (3: 8) verspottet. Durch seine Darstellung der Lulu kritisiert und negiert er die repressive bürgerliche Sexualmoral seiner Zeit. Lulu ist jedoch nicht Ausdruck einer ersten Natur, sondern sie verkörpert eine über Kunstfertigkeit und Training wiedergewonnene Natürlichkeit.

Das Motiv der Erziehung zur "Natürlichkeit" taucht in den Wedekindschen Arbeiten immer wieder auf. Bereits in dem 1895 erschienenen Romanfragment *Mine Haba oder Über die körperliche Erziehung*

der jungen Mädchen beschreibt Wedekind ein Erziehungsprogramm, das auf die Emanzipation des Körpers zielt. Alles Geistige, jedes auf Erkenntnis gerichtete Streben wird bei der Ausbildung der Mädchen bewußt vernachlässigt. Erziehung soll "Veredlung" sein mit den Mitteln des Tanzes, der Artistik, der Körperbeherrschung. Ziel dieses Programms ist eine artifizielle Natürlichkeit, angestrebt wird das Ideal einer animalisch-natürlichen Bewegungsschönheit. Versagen wird mit körperlicher Züchtigung bestraft.

Dieses Erziehungsmodell erinnert sehr an Dr. Golls Dressurakt. Er bildet Lulu mit der Peitsche zur Tänzerin heran. Eine andere offensichtliche Ähnlichkeit findet sich am Ende der *Büchse der Pandora*: Wie das Wesen der Mädchen in *Mine Haha* angeblich am Gang zu erkennen sei, so beurteilt der Lustmörder Jack the Ripper Lulu nach der Art, wie sie geht. Auch Lulus Ausbildung ist eine rein körperliche. Sie hat keinerlei geistige oder intellektuelle Bildung, und nach Meinung der sie umgebenden Männer soll sie auch keine solche bekommen. Diese Einstellung scheint nicht nur für die männlichen Figuren im Stück, sondern auch für den Autor selbst typisch zu sein. Bestes Beispiel hierfür ist die Darstellung der Gräfin Geschwitz. Sie wird sowohl als Lesbierin wie auch in ihrem Streben nach Bildung verhöhnt. Sie ist die einzige selbstlose Person im Stück, die einzige, die Lulu wirklich liebt und sich ihr bedingungslos hingibt. Trotz ihrer gesellschaftlichen Stellung als Aristokratin steht sie außerhalb der Gesellschaft. Sowohl ihre Liebe zu Lulu wie auch ihr Ausruf am Ende des Stückes, daß sie für Frauenrechte kämpfen und Jurisprudenz studieren müsse, wird absolut lächerlich gemacht (3: 192).

Dies ist bezeichnend für Wedekinds Einstellung zur Frauenbewegung der Jahrhundertwende. Er kämpfte zwar für die sexuelle Freiheit der Frau (solange diese sich in Bezug auf den Mann definiert—die Möglichkeit einer gleichgeschlechtlichen Liebe schließt Wedekind grundsätzlich als "unnatürlich" aus), aber er haßte die Frauenbewegung, die er als eine "Vereinigung frigider Weiber" bezeichnete (Prokop 190). Die sexuelle Emanzipation konnte den Frauen aus offensichtlichen Gründen eher zugestanden werden als die geistige und berufliche.

Exkurs: Die Femme fatale

Die Femme fatale, auch "dämonische Verführerin" oder "belle dame sans merci" genannt, ist so alt wie die Literatur selbst. Ihr Motto lautet:

"Wenn du mich liebst, bist du erledigt." Sie repräsentiert eine ambivalent besetzte Sexualität, mit der das Weibliche gleichgesetzt wurde und oft immer noch wird. Wie kaum eine andere Figur ist die Femme fatale auf Visualisierung angewiesen. Die Interdependenz von Malerei und Literatur ist für sie von besonderer Bedeutung—ein Aspekt, der in Bezug auf die Darstellung der Lulu durchaus von Wichtigkeit ist. Carola Hilmes entwirft folgenden "Steckbrief" dieses Phantoms:

Die Femme fatale lockt, verspricht und entzieht sich. Zurück bleibt ein toter Mann. Im Spannungsfeld von Eros und Macht gedeihen Wollust und Grausamkeit, entstehen blutige Bilder der Liebe. Die Femme fatale fasziniert durch ihre Schönheit und das in ihr liegende Versprechen auf Glück, einen Wunsch nach leidenschaftlicher Liebe. Gleichzeitig wird sie jedoch auch als bedrohlich empfunden. [...] Die Femme fatale repräsentiert die permanente Verführung, die ebenso sehr gewünscht wie gefürchtet wird. (xiii-xiv)

Bezeichnend für die Femme fatale ist die ihr inhärente Ambivalenz. Sie hat Macht über die ihr verfallenen Männer, aber diese Macht ist auf den Bereich der Erotik und Sexualität begrenzt. Eine genauere Untersuchung der Geschichte der Femme fatale in der nachromantischen Literatur zeigt zudem, daß selbst diese Macht nur eine geliehene ist. Am Ende des Dramas oder Romans wird die "dämonische Verführerin" für die ihr unterschobene Wollust und Grausamkeit abgeurteilt, wodurch die alten patriarchalischen Machtverhältnisse wieder hergestellt werden (Hilmes xiv). Die Femme fatale markiert zwar das Andere der Vernunft, damit sprengt sie jedoch nicht den patriarchalischen Diskurs, sondern bleibt ihm immer noch verhaftet. Trotz der ihr innewohnenden Macht über Männer konstituiert sie sich im Kontext einer allgemeinen Frauenfeindschaft und Sexualunterdrückung. Die dämonische Verführerin entpuppt sich als männliche Wunschphantasie, in der die Angst vor der sinnlichen Frau denunziatorisch gegen sie gewendet wird (Hilmes 159).

Lulus Darstellung als Femme fatale

Lulu ist eine der bekanntesten Neuprägungen des Motivs der "dämonischen Verführerin." Hilmes Steckbrief der Femme fatale erscheint als eine nahezu exakte Beschreibung Lulus. Sie repräsentiert den Eros—Horst Glaser nennt sie gar eine Allegorie der Lust (170), Marc Muylaert eine "Incarnation de l'Eros" (222)—aber sie repräsentiert auch die

Gewalt. Sämtliche ihrer Ehemänner sterben einen gewaltsamen Tod: Goll erleidet einen Herzinfarkt, als er sie mit Schwarz sieht, Schwarz verübt Selbstmord, und Schön schließlich wird von ihr erschossen. Eros erweist sich als untrennbar mit der Gewalt verbunden, oder, wie Muylaert es formuliert: "par Lulu, Eros s'affirme comme un dieu destructeur" (221-222).

Bezeichnenderweise geht die Gewalt jedoch nicht nur von ihr aus, sondern kehrt sich besonders in *Die Büchse der Pandora* auch gegen sie. Lulu wird durch das selbe System von Eros und Gewalt zerstört, deren Instrument sie ist. Nun sind es nicht mehr die Männer, die Lulu verfallen, sondern sie verfällt ihnen. Lulu erweist sich als eine wahre *Femme fatale*: so fatal, wie sie für ihre Ehemänner war, ist sie schließlich auch für sich selbst. Das Ende der Doppeltragödie, der an Lulu verübte Lustmord, wurde oft im Sinne einer Warnung interpretiert: Das hemmungslose Weib wird mit dem Tode bestraft. Hans Mayer hat auf den ambivalenten Charakter dieser "Warnliteratur" hingewiesen: "Man liest sie erschreckt und entzückt" (135). Doch sogar der Lustmord ist kein Abschluß des Zirkels von Lust und Gewalt. Er ist gleichzeitig die Vernichtung der Lust und dessen radikalste Realisierung. Wenn auch die Personen sterben, das Prinzip wird fortgeführt und bestätigt sich immer wieder aufs Neue.

Abschließende Bemerkungen

Wedekind entwirft mit Lulu eine Figur, die in ihrer ungebändigten, doch künstlichen Natürlichkeit ein Gegenbild zur domestizierten Hausfrau darstellen soll. Das in ihr realisierte Bild der *Femme fatale* ist gleichzeitig eine Wunsch- und Angstphantasie des Autors. Lulu spiegelt die Weiblichkeitsvorstellungen sowohl ihrer männlichen Gegenspieler wie auch des Autors, der sie erschaffen hat, wieder. Sie verkörpert die auf sie projizierte imaginierte Weiblichkeit. Niemand nimmt sie als autonomes Subjekt wahr, sie ist immer als Schauspiel und Ware konstruiert, in veränderlicher Gewichtung. Die Frau selbst ist an dieser Bildproduktion nicht beteiligt, sie kann lediglich bestimmen, in wie weit sie die an sie gestellten Rollenerwartungen erfüllt. Lulu spielt die ihr zugewiesenen Rollen—aber sie spielt auch mit ihnen. Gerade die Übererfüllung der auf sie projizierten Rollenerwartung erweist sich als deren Negation, als Gefahr für die Männer. Im Spiegel

der Kunstfigur Lulu wird das Weibliche ausgelegt und letztlich aufgelöst. Das muß notwendigerweise tödlich enden.

University of California, Davis

Anmerkungen

¹ Ich verwende diesen Begriff in Anlehnung an und im Sinne von Silvia Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit*.

² Der Name Eva steht im allgemeinen für die Frau schlechthin und läßt sich kaum von Gedanken an die Erbsünde trennen.

³ Die bekannteste Kunstfigur mit dem Namen Mignon findet sich natürlich in Goethes *Wilhelm Meister*. In diesem Werk ist Mignon eine rätselhafte Zwitterfigur, die wegen ihrer aussichtslosen Liebe für Wilhelm zu einem tragischen Ende kommt.

⁴ Dieses Motiv finden wir schon in Lessings *Emilia Galotti*: auch hier ist die als Bild eingeführte Hauptfigur Opfer männlicher Intrigen.

⁵ Ausspruch von Godards Carmen, siehe Hilmes *Die Femme fatale*, x.

Literaturverzeichnis

- Boa, Elizabeth. *The Sexual Circus. Wedekind's Theater of Subversion*. Oxford: Basil Blackwell, 1987.
- Bovenschen, Silvia. *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1979.
- Finney, Gail. *Women in Modern Drama. Freud, Feminism, and European Theater at the Turn of the Century*. Ithaca: Cornell UP, 1989.
- Freud, Sigmund. "Zur Einführung des Narzißmus." *Gesammelte Werke Bd. 10*. Frankfurt: Fischer, 1946.
- Gardiner, Judith Kegan. "Mind Mother: Psychoanalysis and Feminism." *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*. Ed. Gayle Greene and Coppelia Kahn. London: Methuen, 1985.
- Glaser, Horst Albert. "Arthur Schnitzler und Frank Wedekind—Der doppelköpfige Sexus." *Wollüstige Phantasie. Sexualästhetik der Literatur*. Hg. H.A. Glaser. München: Hanser, 1974.
- Hilmes, Carola. *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart: Metzler, 1990.
- Mayer, Hans. "Lulu und andere Weibsteufel." *Außenseiter*. Frankfurt: Suhrkamp, 1975.

- 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*.