

Die „geschlechtsfreie“ Kunst und das Prinzip des ewigen Weiblichen bei Julian Schutting am Beispiel seines Theaterlibrettos *Grallicht* (1994)

Alexandra CHIRIAC¹

Abstract: Julian/Jutta Schutting, as a self-conscious author, understands the literary activity as a common and democratic act of creation, performed both by the writer as well as by the reader, thus revealing and connecting the multitude of associative meanings of the literary artifact. Until 1989, until her transformation, the writing of Jutta Schutting was a “secret therapy for survival,” by means of which the troubled existence was to be overcome through the creative power and the originality of her work. Back then she described her art as a “hybrid life ... neither ... nor..., both ... and ...,” an attempt to transform the personal inner conflict into curative fictional models. This “neither ... nor ... - both ... and ...” situation illustrates the androgynous attitude towards this kind of fictionalized models, this tonality being also supported at the stylistic level that escapes any formalist framework of the genre literature. “Grallicht. Ein Theaterlibretto” [“The Grail’s Light. A Theatre-Libretto”] was published in 1989 by Residenz-Publishing House and is explicitly “composed” as a modern interpretation of Wagner’s “Parsifal” in the typical manner of Schutting. The language ceases to be referential and becomes almost exclusively self-referential, because the dialogues do not rely on a situation of communication [communication situation], but are to be regarded as an interactive exchange of monologues. The female character “Kundry” is almost completely absent from the stage [at the level of the stage] and becomes evident only in the dramatic game between the two male characters that regard her and her duality as the principle of the eternal feminine. Kundry

¹ Dr. Alexandra Chiriac, Universität „Alexandru Ioan Cuza“, Iași; Lehrstuhl für Germanistik; axychiriac@gmail.com

remains active only at the textual level and becomes a life example and a pretext in the love-chastity debate between Parsifal and Don Giovanni.

Key words: androgynous literature, artificiality, duality, the principle of the eternal feminine, soul-experience, self-reflexivity, monologous dialogue, the utopia of redemption

Julian Schutting² ist eine der interessantesten Figuren der österreichischen literarischen Bühne am Ende des 20. Jahrhunderts, die durch seine Lyrik und Prosa eine neuartige Auseinandersetzung mit der Sprache, mit den Texten der Tradition und mit dem schöpferischen Akt poetologisch illustriert. Als selbstbewusster Schriftsteller versteht er die literarische Tätigkeit als einen gemeinsamen und demokratischen Schöpfungsakt, der sowohl vom Schriftsteller als auch vom Leser durchgeführt werden soll, indem die Vielfalt der assoziativen Bedeutungen aufgrund eines linguistischen Kunstwerks enthüllt und in Zusammenhang gebracht werden soll³. Die unmittelbare Beziehung zwischen dem Schreib- und Leseakt enthüllt eine permanente Beschäftigung mit dem Text und basiert auf einem inhärenten Verhältnis des Text-Artefaktes mit dem semantischen Feld, das er umkreist.

Schuttings Werk wurde oftmals als hermetisch und verschlossen beschrieben, wobei der Autor die Aufmerksamkeit auf die Künstlichkeit und Konstruiertheit seiner Texte richtet. Seine frühen Gedichte

² 1937 im Amstetten, Niederösterreich als Jutta Schutting geboren, begann er bereits in den 1950er Jahren zu schreiben. Seine ersten Arbeiten waren Gedichte, Momentaufnahmen von Zuständen und einige analytische Texte. Er studierte Geschichte und Germanistik in Wien und unterrichtete ab 1965 Literaturwissenschaft. Seine erste Gedichtssammlung, *In der Sprache der Inseln* wurde erst 1973 veröffentlicht. Seine Hauptthemen sind Liebe, Kindheit, Unterdrückung der gewaltigen Geschichte und die poetische Sprache selbst. Die österreichische Schriftstellerin hat 1989 eine Geschlechts-umwandlung vorgenommen und sich in Julian Schutting verwandelt.

³ Rogers, Mike (1996): *Julian Schutting's Aesthetic of Reading and Writing*. In: *Contemporary German Writers, Their Aesthetics and Their Language*. Ed. by Arthur Williams, Sturt Parkes, Julian Preece. Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang Verlag. S. 201-208. Hier: S. 201.

beziehen sich auf die Natur des Dichtens und illustrieren eine tief intellektuelle und produktive Beschäftigung mit dem Prozess, in dem Sprache in eine Form strukturiert wird, die man Poesie nennt. Die Lyrik Schuttings offenbart einen ununterbrochenen Prozess der Reflektion und des eigenen Gedichtschreibens. Sein Interesse an Wittgensteins Sprachphilosophie⁴ manifestiert sich in Schuttings theoretischem Credo, gemäß dem die Autonomie des Objekts verschwindet und das Gedicht seine eigene Realität generiert. Schuttings Gedichte verkörpern demnach eine Herausforderung für den Leser, der eine von den gewöhnlichen linguistischen Strukturen abweichende deutsche Sprache und die hinter seinen durch die lateinische Grammatik erschwerten und verfremdeten Versen versteckten Bedeutungen entschlüsseln muss. Das Ziel ist eine Befreiung von den Zwängen des Realismus und eine Befreiung der Leserschaft von der Naivität der Assoziationen. Das Ergebnis ist eine Lyrik, die „durchkomponiert“⁵ erscheint, die eine surrealistische Dimension der Konstruktion gewährt und die eine Objektivierung der dichterischen und poetischen Realität voraussetzt.

Wendelin Schmidt-Dengler hat Elemente in Schuttings Prosa identifiziert, die eine Bewegung hin zur Lyrik offenbart⁶. Die stilistischen Besonderheiten fungieren in dem Erzählvorgang als Literarizitätssignale, die „den Leserhythmus [beschleunigen] und den Eindruck höchster Unmittelbarkeit [erwecken]“⁷. Schutting hat mehrmals bekannt, dass er nicht an Geschichten interessiert ist, sondern an

⁴ Vgl. dazu Steinlechner, Gisela (1990): *Der umständlichere Weg. Über das Wittgensteinsche bei Schutting*. In: Wittgenstein und Philosophie und Literatur. Hg. von Wendelin Schmidt-Dengler, Maria Huber, Michael Huter. Wien: Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei. S. 159-180;

⁵ Bushell, Anthony (2000): *Implying or Denying the Reader: The Challenge of Julian Schutting's Poetry*. In: Critical Essays on Julian Schutting. Hg. von Harriet Murphy. Riverside California: Ariadne Press. S. 5-25. Hier: S. 15.

⁶ Schmidt-Dengler, Wendelin (1981): *Jutta Schutting*. In: Die deutsche Lyrik 1945-1975. Zwischen Botschaft und Spiel. Hg. von Klaus Weissenberger. Düsseldorf: Bagel Verlag. S. 309-317. Hier: S. 309.

⁷ Hagestedt, Lutz (1990): *Jutta Schutting*. In: Neues Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur seit 1945. Hg. von Dietz-Rüdiger Moser. München: nymphenburger Verlag. S. 576-577. Hier: S. 576.

„Seelenerfahrungen“, an konzentrierten Momenten der Erfahrung, die zu einer Zersplitterung der Wirklichkeitswahrnehmung führen. In der Tradition Adalbert Stifters versucht Julian Schutting, das Bedrohliche und die Ängste des Alltagslebens zu identifizieren und bloßzulegen. Seine Erzähltechnik kennzeichnet sich hauptsächlich durch zwei Merkmale, nämlich eine Fixierung auf emotionale Selbstbeherrschung und die Wahrnehmung jedes Details des Alltags, das in ein privates Zeichensystem verwandelt wird. Schuttings Texte illustrieren eine Negierung des Realismus: die Erzählung fließt, weg von der Außenwelt, in einen selbstreferentiellen Innenraum, von dem der Leser die mit Hilfe der Sprache geschaffenen Bilder und Strukturen seiner Existenz neu zu entziffern lernt.

Bis 1989 wurde Schutting zu den prominentesten österreichischen Schriftstellerinnen gezählt, die das weibliche Ich durch die dichterische Arbeit der Erklärung und des Sichtbarmachens offenbart. Für Jutta Schutting war das Schreiben eine Art „heimliche Überlebungstherapie“, die mit schöpferischer Macht und Originalität ihrer Kunst eine beunruhigte Existenz zu überwinden versucht. Sie hat damals ihre Kunst als „Zwitterleben ... Weder-Noch ... Sowohl-als-Auch“⁸ beschrieben, das heißt, als einen Versuch, den persönlichen inneren Konflikt in heilende fikionalisierte Modelle zu verwandeln. Dieses Weder-noch und Sowohl-als-auch illustriert die androgyne Grundhaltung solcher fikionalisierter Modelle, wobei diese Tonalität auch von der Stilebene unterstützt wird, die die formalistischen und stilistischen Kennzeichnungen der geschlechtsspezifischen Literatur meiden. Durch den strikt reduktionistischen Stil, durch eine kontrollierte und elliptische Sprache wird das Subjekt zum Objekt gewandelt und das Partikulare als Allgemeines distanziert.

Ohne eine geschlechtszentrierte Analyse zu versuchen, muss man trotzdem erwähnen, dass einerseits Schuttings schöpferische Kraft in ihrer Natur rein maskulin zu sein scheint, sie andererseits aus der Sicht der Frau zu schreiben versucht, insbesondere was die Liebes-Thematik betrifft. Aber gerade die stilistischen Besonderheiten

⁸ Schutting (1989): *Die Verwandlung von Jutta Schutting*. In: Bunte 45. 2. November 1989. S. 28. Zit. n. Anne L. Critchfield: *Aestheticizing the Masculine: Schutting's ‚Der Vater‘*. In: Murphy 2000: S. 89-110. Hier: S.89.

der Texte entziehen sich jeder Kategorisierung. Schutting selbst hat seine Literatur als „androgyn“ bezeichnet: „Es gibt keine weibliche oder männliche Kunst. Kunst ist bekanntlich geschlechtslos“⁹.

Mit dem Namenswechsel, der „in Übereinstimmung mit meinem lebenslangen Selbstgefühl“¹⁰ steht, offenbart sich eine kritische inhaltliche Thematik Schuttings, nämlich das Problem der Identität. Die immer im Text selbst hervorgehobenen Fragen nach der Übereinstimmung von Wirklichkeit und Sprache, Bild und Abbild, versteht sich als eine existentielle Krise des Autors, der eigentlich einen falschen Namen, das heißt eine falsche Identität offenbart.

Die Kompetenz des eigenen Namens, die durch ihn bestimmte äußere Identität werden dabei schon vom Kind in Frage gestellt. Aus dieser Erfahrung hat Schutting sein kritisches Misstrauen an der Übereinstimmung von Sprache und Wirklichkeit, von Wort und realem Objekt in seinem Werk gemacht. Ding und Bezeichnung sind nicht deckungsgleich, ihre Einheit bleibt prekär, das hat der Autor zuallererst an sich selbst festgestellt¹¹.

Dieses biographische Element der Verwandlung soll aber nicht überanalysiert werden, denn der Skeptizismus einer perfekten Überdeckung zwischen Signifikant und Signifikat hat seine Wurzeln in der breiteren theoretischen und philosophischen Tradition, in die sich Schutting einschreibt. Der Autor versucht in seinen Werken vielmehr die Untrennbarkeit von Denken, Sprache und Wirklichkeit zu problematisieren und die konventionelle Sprache als eine falsche Sprachverwendung, als Gefängnis des Denkens überhaupt zu enttrollen. In diesem Sinne optiert Schutting in seinen frühen Werken für ein Zurücktreten von seinen Erzählungen, für eine Entpersonalisierung der erzählerischen Instanz:

Ich hab' lange Zeit im Schreiben von mir absehen müssen. Ich hab' die ersten Bücher geschrieben als ein Beobachter von außen [...] Ich hab' mir jahrelang eine Zensur quasi auferlegt [...] Das war ein Stilprinzip, das hab' ich bitte ausgeschöpft¹².

⁹ Schutting (1989). In: Bunte. S. 165. Zit. n. Anne L. Critchfield. In: Murphy 2000: S. 89-110. Hier: S.103.

¹⁰ Schutting. Zit. n. Zeillinger 1995: S. 351.

¹¹ Zeillinger 1995: S. 352.

In seinen späteren Werken tritt aber der Erzähler als eine deutlich männliche Ich-Instanz ins Spiel, ohne dass aber die „weibliche“ Ästhetik völlig verdrängt wird. Dieses Verhältnis zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit wird im *Libretto* exemplarisch dargestellt, wo Schutting den Mann und die Frau auf die Ebene des dramatischen Prinzips erhebt. Parsifal und Don Giovanni einerseits und Kundry andererseits bilden ein Trio, das die Dichotomie Weiblichkeit – Männlichkeit auslöst und durch einen ständigen Perspektivewechsel ins Abstrakte und Utopische aufhebt.

Das *Libretto* als dramatisches Erzählen und lyrische Dramaturgie

Das *Grallicht. Ein Theaterlibretto* wurde 1994 beim Residenz Verlag veröffentlicht, aber nie auf der Bühne gespielt. Schuttings *Libretto* versteht sich als eine explizite moderne Bearbeitung des Wagnerschen Bühnenweihfestspiels *Parsifal*. Allerdings wurde dieses Werk nicht für die Bühne konzipiert, sondern als Versuch Schuttings seine lyrisch-narrative fiktionale Welt mit dramaturgischen Elementen zu bereichern. Zwar bezeichnet der Autor sein Werk im Prolog als eine „lyrische Lese-Oper“ und mit dieser Bezeichnung versucht er von Anfang an klar zu machen, dass der Text eine strikte Gattungseinordnung überschreiten möchte und sich in einer multimedialen Auseinandersetzung mit dem Mythos verwandelt. Die zahlreichen (Regie-)Anweisungen haben hier nicht nur die bloße Funktion der Bestimmung einer Atmosphäre, sondern sollen als Bestandteil des Textes verstanden werden, indem sie wichtige Informationen über die Haltung der Figuren, das Dekor einer gewissen Szene und über den oft aus unterschiedlichen Arien der Wagnerschen Oper bestehenden „Soundtrack“ geben, der den Text begleitet und seine Bedeutungen vermehrt.

Das *Libretto* besteht aus 23 Szenen, die über die Zugreise von Parsifal (P) und Don Giovanni (G) berichten. Diese zwei Figuren werden von einer dritten, der verwandlungsfähigen Kundry (K)

¹² Schutting. In: Kultur Frühstück, ORF-FS2. 24.09.1989. Zit. n. Zeillinger 1995: S. 386.

begleitet, die als Verbindungselement in den Dialogen zwischen den zwei fungiert. Der Zug, der in gewissem Maße an den luxuriösen Orient-Express erinnert, führt die Figuren durch eine Art von „Traumreise“ von einem unbestimmten Ort zu einem anderen, eine Reise ins Nirgendwo, die teilweise die mystischen Züge von Handkes Pilgerfahrt vom *Spiel vom Fragen* trägt. Die Figuren befinden sich immer zwischen Wach- und Schlafzustand und ihre Dialoge, die fast ausschließlich Monologe sind, verstehen sich als eine halb-bewusste Reflexion über die Liebe, Mitleid, Schicksal, Schuld, Nationalsozialismus und vor allem die Mann-Frau-Beziehung.

Seiner Konzeption und den poetischen Aussagen entsprechend erzählt Schutting hier nichts; es gibt keine Handlung und die Bewegung der Figuren illustriert nur eine Bewegung durch emotionale Reflexionen über das Selbst. Giovanni könnte ein berühmter Opernsänger, „ein eleganter Herr“ (GL 6) sein, so die ersten Anweisungen des Autors, der von vielen Frauen geliebt wurde, der sich aber noch auf der Suche nach der einen Geliebten befindet; Parsifal ist „blondlockig, lederwamsig und lederhosig und mit einem Rucksack bewehrt, der ein Pferdesattel ist“ (GL 6). Kundry, die „das Gemeinsame zwischen Giovanni und Parsifal auf den Punkt bringt“¹³, vertritt im Stück das Prinzip des Weiblichen, und gleichzeitig bewahrt sie alle Züge der Wagnerschen Gralsbotin, einer mystischen Figur, die aus dem Orient gekommen ist.

Der Text selbst wird in einer echten Schuttingschen Manier geschrieben, indem die Sprache nicht mehr referentiell, sondern immer wieder selbstreferentiell ist und die Dialoge, oder besser gesagt die Monologe der Figuren aufgrund einer Technik der „Durchkomponierung“ verfasst werden, indem der Autor die Autonomie der Poesie im dramatischen Text völlig bewahrt. Den Dialogen liegt keine Kommunikationssituation zugrunde, sondern vielmehr eine Art monologisches Mit-einander-Sprechen der Figuren; es ist eine „Monologisierung der Dialoge“¹⁴, die die Repliken der Gestalten charakterisiert. Auf der Textebene experimentiert Schutting mit den

¹³ Carnevale, Carla (2005): *Gesellenstück und Meisterwerk. Adolf Muschgs Roman „Der Rote Ritter“ zwischen Auserzählung und Neuschöpfung des „Parzival“*. Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang Verlag, S. 53.

phonetischen und visuell-graphischen Möglichkeiten der Sprache und die Wiederholungen und Variationen gliedern all zu häufig den Sprachfluss. Neben Substantivisierungen und Partizipierungen kann man auch eine Neigung zur Reihung und Neubildung von Wörtern bemerken und die komplizierte Syntax vermittelt den Eindruck von Simultaneität der Gedanken. Auffällig für unsere Diskussion ist aber auch die fast obsessive Verwendung des Konjunktivs nicht nur in den Dialogen zwischen den Figuren, sondern auch in den Regieanweisungen. Diese Konjunktivisierung hat eine Infragestellung der Szene und sogar des ganzen Textes zur Folge, die so seine Offenheit und Mehrdeutigkeit zum Ausdruck bringt.

Der Text verbindet Schuttings Technik des Gedichtschreibens mit dramatischen Elementen, die aber immer wieder von der Statik und Hermetik der Dialoge unterdrückt werden. Die Regieanweisungen operieren in diesem Sinne mehr als Deutungsmöglichkeiten und Infragestellung des Gesagten denn als scheinbar räumliche oder zeitliche Fixierung der Handlung. Schutting endet seine langen Regieanweisungen oft mit einem Fragezeichen, zum Beispiel das Ende der zwölften Szene:

zischendurch, aber ganz fern, das dümmliche Blumenmädchen-Gsangel?
Zu Ende ein wenig Karfreitagszauber? Und dann auch die beiden Herren
wieder zu sehen? (GL 67)

Oder am Anfang der einundzwanzigsten Szene:

solle G während eines „Amfortas! die Wunde!“-Schreies (ganz von fern
und von Schlagermusik fast zugedeckt) sich verkrümmen, von P gestützt?
Sollte G Ks Weggehen taumelnd mitansehen, dann mit Ps Hilfe alle
Blätter und Federn an sich raffen und zuletzt an Ks Tischchen sitzen, bis
ihn P in sein wiederhergestelltes Schlafcoupé geleitet? (GL 100-101)

Diese mit Fragezeichen markierten Anweisungen signalisieren erneut eine Infragestellung der Texteindeutigkeit: das Dekor, die Bewegungen und Gesten der Gestalten, das Lichtspiel und die Hintergrundmusik. Dadurch bilden sie hier ein anderes Zeichensystem,

¹⁴ Pfister, Manfred (1994⁸): *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink Verlag. S. 182-184.

das neben der sprachlichen Äußerung zu einer Pluralisierung der Bedeutungen führt.

Die Musik Wagners, aber auch Mozarts und Bizets begleitet die Dialoge der Figuren, indem sie den Dialogen und Monologen eine zusätzliche Rhythmisierung gewährt. Die explizite Hinwendung zu Wagners Oper erweckt den Eindruck einer spielerischen, stark dramatischen und fast filmischen Auseinandersetzung mit der Wagnerschen Vision über das Mittelalter und polarisiert die Dialoge, denen eine zusätzliche Kommunikationssituation zugrunde liegt. Die verschiedenen Opernszenen, die im Laufe des *Librettos* gespielt werden, transportieren den Leser auf einer symbolischen Ebene in die Welt Wagners und bieten ein alternatives Verständnis des Musikdramas.

Die Traumreise der Figuren wird mit einem permanenten Lichtspiel illustriert, das die Vergänglichkeit der Zeit symbolisiert. Die optischen Effekte, die zwischen Helligkeit und Dunkelheit jonglieren, betonen den Zwischenraum der Figuren, die zwischen Bewusstsein und Unbewusstsein interagieren. Das Spiel zwischen Tag und Nacht verursacht auf der optischen Ebene eine Relativierung des Verhältnisses zwischen Bewusstsein und Unbewusstsein, als auch eine Nebeneinanderstellung von Wach- und Traumzustand der Protagonisten. Die Projektionen auf den Wänden schildern unterschiedliche Dekorums, die das Gesagte bebildern und die innere Disposition der Figuren auch bildlich ausdrücken:

im Korridor beginnen sie zu promenieren, der zu einem Pfad werden könnte, mittels Projektionen eines deutschen Eichenwaldes längst ihrer Wanderstrecke – Pfad, der dank der stilisierten Schienen und Schwellen auch eine aufgelassene Einbahnlinie wäre (GL 110)

Schuttings *Libretto* geht weit über das dramatische Moment hinaus und setzt eine gattungsüberschreitende Arbeit mit dem Mythos voraus, die eine Pluralisierung erzielt und die Mehrdeutigkeit des Wagnerschen Werks betont. Die moderne Variante, die Schutting seiner Leserschaft anbietet, ist durch Gattungsinterferenzen und Variationen gekennzeichnet, die aber immer wieder zur Hauptbeschäftigung des Autors zurückführen, nämlich dem Problem der Sprache. Die Figuren des *Gralslichts* sind nicht Individuen, stellen

keine Charaktere dar, sondern verkörpern unterschiedliche Sprachmöglichkeiten des Mythos.

Die Figurenkonstellation

Die drei Gestalten des *Librettos* verstehen sich als verschiedene Stimmen derselben Instanz, nämlich des Autors, der sie als mögliche Variationen desselben Ichs zu Worte kommen lässt. Auf dem ersten Blick scheinen P und G die dialektische Natur der Menschen, im Wagnerschen Sinne zu illustrieren, die zwischen Gut und Böses, zwischen „ER- und ENDLösung“ (GL 14) gefangen ist. Aber Schutting zerstört diese Dichotomie, indem er, als ein „dramaturgischer Erzähler“, ab und zu im Text auftaucht und seiner Leserschaft Reflexions-Fragen über den Sinn des Gesagten und die Bedeutung des Gehandelten stellt:

(wenn, dann sollte die Bedrohlichkeit eines Traumobjekts vorhanden sein in dessen Nichterkennbarkeit: wer oder was verbirgt sich hinter dem Totentuch, wer oder was steht dahinter auf Holzbeinen da, um, gut getarnt, Schüsse abzufeuern, oder wird da in einer Reisekiste ein Toter transportiert?) (GL 101)

Die Reduktion auf zwei Gestalten, P und G, kann als eine Reduktion des Reflexionsprozesses auf zwei Stellungnahmen verstanden werden, die manchmal gegenseitig und manchmal komplementär agieren. Die Figur Kundry zerstört aber diesen Eindruck, indem sie eine Sonderrolle in der Ökonomie des *Librettos* spielt, eine Art regulative Rolle zwischen den zwei, die einen Mehrwert der Dialoge zwischen P und G gewährt. Sie tritt eigentlich kaum als eine dramatische Figur hervor, sondern vielmehr als ein außerirdisches Wesen, fast als eine „*deia ex machina*“, die den zwei Männern die Gelegenheit liefert, über Liebe, Sünde und Erlösung zu reflektieren. Wenn Parsifal und Kundry eindeutig auf die Wagnerschen Helden verweisen, entsteht die Frage, warum Schutting sich für Don Giovanni entschieden und nicht für einen Wagnerschen oder sogar Wolframschen Helden optiert hat. Natürlich versinnbildlicht Mozarts Held den Liebhaber par excellence, und schafft so eine krasse

Diskrepanz zwischen den anderen beiden Figuren, indem er gleichzeitig, durch die Verkürzung seines Namens, die Charakterzüge von Gurnemanz einerseits und Gawan andererseits bekommt.

Kundry. Das Prinzip des ewigen Weiblichen

Die Figur Kundrys, die fast wortwörtlich die Wagnersche Gestalt verkörpert, vervollständigt das Trio des *Librettos*, indem sie als einheitliches Element zwischen Parsifal und Don Giovanni agiert. Man kann behaupten, dass sie fast keine Figur in der Struktur des Stückes ist, wobei ihre Monologe völlig reduziert sind. Ihre Figur erscheint vielmehr in den Dialogen zwischen den männlichen Gestalten, die in ihr und ihrer Zwiespältigkeit das Prinzip des ewigen Weiblichen sehen. Kundry bleibt also viel mehr auf einer textimmanenten Ebene aktiv und wirkt als lebendiges Beispiel oder Vorwand in der Liebesdebatte zwischen Parsifal und Don Giovanni. Sie tritt zwischen den beiden in allen Szenen hervor, aber fast immer wortlos und gehört sowohl zu dem asketischen, aber verzweifelten Leben Parsifals als auch zu dem lustvollen und lasziven Lebensstil Giovannis.

Wie bei Wagner verkörpert sie eine außer der Geschichte stehende Figur, die sich durch Zeit und Raum frei bewegt: sie ist diejenige, die Jesus am Kreuz verlacht hat, die Gralsbotin und die orientalische Schönheit der Klingsor-Welt. Im Laufe des *Librettos* verwandelt sie sich ständig: sie ist die Mutter, die Krankenschwester, die Kellnerin, Putzfrau, Küchenhelferin und die Klavierspielerin. Diese Rollenwechsel versinnbildlichen die Mutationen der Wahrnehmung der zwei Männer und gleichzeitig die Wandlungsfähigkeit der Frau, die sich immer wieder neu erfinden soll. In diesem Sinne verkörpert sie Schuttigs Ästhetik des Weiblichen, die sich auf die Kollision zwischen gesplitterten Individualitäten basiert. Auffällig ist hier aber auch, dass sie die Widersprüchlichkeiten und Dualitäten in sich vereinigt und so die Widersprüchlichkeiten und Dualitäten des *Librettos* in sich auflösen lässt.

K: [...] ich nämlich physisch und psychisch geeignet,
das Fleisch und der Fels zu sein,

an dem beiderlei Krankheit auf- oder ausbricht,
die infantilitätische des greisen Knaben,
die spätpubertätische des Lebensgierlichen:
zweierlei Symptome wären das
ein- und derselben Krankheit Männerwahn.
In der geheimrätlichen Populärmedizin
,Zwei-Seelen-ach-in-einer-Männerbrust' genannt? (GL10)

Auffällig für die Darstellung der Kundry-Figur sind die fünfte und neunte Szene, wo Parsifal Giovanni über sie berichtet. Ironischerweise kehrt Schutting nochmals Wagners Musikdrama um, indem er nicht mehr Kundry (und dem abwesenden Gurnemanz) erlaubt, die Vorgeschichte Parsifals zu berichten, sondern Parsifal ist jetzt derjenige, und teilweise auch Giovanni, der die Geschichte Kundrys erzählt. Sie ist die „wandlungsbar[e] und wandlungsfähig[e]“ „Brieftäubin“ (GL 46), für die kein Botendienst zu schwer ist und die immer die Adressaten findet, auch wenn diese erfunden sind. Sie kommt und geht, ohne dass jemand weiß woher und wohin, sie ist „halb Jungfrau Maria, halb Maria Magdalena, halb Tier“ (GL 46), die von den Kreuzrittern weg vertrieben wurde; sie verwandelt sich gemäß den Mondphasen und sie gehört weder dem Raum noch der Zeit, und „nicht das Feuer ist ihr Element, sondern die Erde“ (GL 51). Parsifal unterstreicht vor allem den Tierzustand der Frau, die sich im Falle Kundrys als Dienstbereitschaft versteht. Kundry ist die „wilde Reiterin“, die viele Sprachen spricht und die von den „Burschenschaftlern“ der Gralsgemeinschaft immer verlacht wird, die aber eine überaus hochmütige Person ist:

G: [...] ihr Stolz ist so groß, dass sich gerne erniedrigt,
um die Verleugnung von jedwedem Stolz stolz zu genießen,
ja, so groß ist ihr Stolz, dass sie gleich gern
sich dem Schein nach erniedrigen lässt – (GL 54)

Die Hauptcharakteristik Kundrys ist ihre Wandlungsfähigkeit und ihre Zwiespältigkeit. Sie ist ganz und gar „ungleich Zwillingschwester“, „eine Doppeltgängerin von völlig anderer Natur“ (GL 59). Die zwei Naturen Kundrys zersplittern ihre Figur, die halb im Dunkeln und halb im Licht steht. Die Gleichsetzung des Guten und Bösen in

derselben Figur war sogar bei Wagner ein wichtiges Prinzip, nach dem Kundry auf der Bühne agiert, aber Schutting hebt diesen Aspekt hervor, indem er ihn auf der Ebene einer Geschlechts- und Liebesproblematik aufhebt:

K: soll wissen, welcher Weg in die Erlösung führt:
 Wäre Geschlechtlichkeit im Geschlechtsakt zu überwinden,
 oder hätte Spiritualität zur Voraussetzung [...] soll über die Weggabelung ich mich legen,
 um in einem Weder-noch-Schalf so lange zu schlafen,
 bis es kein Entweder-oder mehr gibt,
 oder soll ich ein Sowohl-als-auch zu beschreiten trachten? (GL 60-61)

Auffällig für unsere Analyse ist Schuttings Umgang mit dem Wagnerschen Prinzip der Keuschheit. Bei dem österreichischen Schriftsteller ist Parsifal nicht mehr fest in seiner Entscheidung, der Weiblichkeit zu entsagen, sondern versucht selbst Kundry zu verführen. Es ist aber nicht eine Hinwendung zur körperlichen Liebe, sondern einen Akt der Verehrung:

falls P während seiner skrupelhaften Meditation die Rose an den Mund nimmt, die Seitenwunde des Fensterbildes küsst, will er zuletzt auch, als K ihm zu entswinden scheint wie eine Erscheinung, ihren Mund in Gestalt ihres Lippenabdurcks zu küssen, beugt sich darüber wie ein Priester bei der Wandlung oder wie ein Gläubiger, der eine Ikone küsst – da könnte K resolut hinzutreten, ihm den Kopf heben und ihm den Mund mit einem Leukoplast-Streifen verkleben, und in dem Augenblick dürfte ganz laut ‚Amfortas! Die Wunde!‘ zu hören sein (GL 76)

Die Gestalten erfahren im Laufe des „Librettos“ keine Entwicklung, erfahren keine Mutation auf der Ebene des Bewusstseins und bewegen sich ratlos bis zum Ende in einem Licht-Dunkel-Wechsel der Angst- und Verzweiflungsgefühle. Nach der Verführungsszene scheint Kundry Parsifal nicht mehr die Geliebte zu sein, sondern gewinnt immer mehr Züge der Mutterfigur und ihr Kuss bringt die Erinnerung an den mütterlichen Kuss aus Kindheitszeiten. In diesem Sinne ist Kundry eine Versuchung, die eine ödipale Anziehungskraft offenbart:

P: „[...] doch küsst dich ein weibischer Mund“ –
Wetten, dass er dann die Wunde entblößt hätte,
mich in Staunen zu versetzen
mit ihrer Ähnlichkeit mit der Mutter Mund,
Körper-Wunde, deren Lippe einem Schmerzseufzer sich öffnen,
Wundlippen, nicht rot wie Blut, weil rot von Wundmundblut?
unheiliger Wundbrand dann auch gewesen wäre auf meinem Mund
lang vor Kundrys Kuss – „un baiser de ma mère? (GL 77)

Die Mitleidsproblematik steht im Hintergrund aller Monologe Parsifals als die ewige Schuld der weltlichen Liebe. Der Schmerz der Liebe wird mit dem Leiden der Welt zusammengebracht und das Mitleid wirkt jetzt nicht mehr als Symbol der Reinheit und Tugend, sondern wird als „Amterlösungsprozedur“, als eine „Euthanasie, in ritterlicher Präfiguration/opernbühnenfähig gemacht“ (GL 119).

Im Gegensatz zu Parsifal fühlt Giovanni kein Mitleid mit den Frauen, die er verführt hat und erklärt, dass es in der Natur der Liebe liege, die Illusion der Freudigkeit und Erlösung in sich zu verbergen. Die Liebe sei nicht mehr als ein Traum, eine „Illusion oder schöne Täuschung“ (GL 72), die den Menschen den Eindruck der Freude gewährt. Giovanni erkennt seine Schuld nur darin, dass er selbst zum Opfer wird, wenn er in den vielen Frauen, die er geliebt hat, eigentlich die wahre Liebe gesucht hatte:

G: [...] der Betrogene sei ich, wenn sie es zulassen, wie die Frauen vor ihr,
dass ich meine Liebe,
die in tausend Frauenkörpern sich versteckende wahre Geliebte,
mit ihrem leiblichen Erscheinungsbild verwechselte,
für so lange, als es der mir nun abhanden gekommenen Liebe gefalle,
mit einer ihrer vielen, erst von ihr beseelten Doppelgängerinnen
gegen mich gemeinsame Sache zu machen:
doch nicht mir sei anzulasten
das Komplott der jeweiligen Scheingeliebten
mit der nun Angängigen und umso schmerzlicher Vermissten,
je länger ich sie nicht mehr Geliebte noch vor Augen hätte,
als deren lichtlosen Schatten! (GL 73-74)

Die Suche nach Liebe, als utopischer Weg zur Selbsterlösung heißt zuerst Betrug, Enttäuschung und Schmerz, die den wahren Weg zu der einzigen Geliebten zeigen. Das Oppositionspaar Giovanni, als Minneritter und Verkörperung der körperlichen und abenteuerlichen Liebe, und Parsifal, als Vorbild des Mönchs und Asketen, degeneriert in dem *Libretto* in eine Rhetorik der Liebe, die nur durch Sprache zum Ausdruck kommt und nur dadurch festgehalten werden kann.

Für G bedeutet die Frau „Angstschmerz der Mundspalt“ (GL 103) und „Glückschmerz“ (GL 103). Zum Ende des Stücks erfährt er sein „Schlüsselerlebnis“: er hat immer die Geliebte in den Körpern der Anderen, er hat das Eigene in dem Fremden gesucht. Was er entdeckt hatte, waren nur Teile der einen Frau, Fragmente eines totalen Gefühls, eines Geheimnisses, die ihm bis jetzt unentziffert geblieben ist. Giovanni's Suche nach der idealen Liebe ist eine utopische Suche nach Identität, die am Ende zum Scheitern verurteilt ist. Der einzige Triumph der Liebe bleibt die Unmöglichkeit der Liebe, die eine Aufhebung der Sinnlichkeit in Geistigkeit verursacht. Die „himmlischen Bräute“ bedeuten das „ichste Ich“ (GL 109), das an sich hält und keine Bewegung mehr benötigt. Die Suche bleibt auf der Ebene des Utopischen, aber die Entdeckung einer Möglichkeit von dem „Versäumnis des Lebens“ sich zu retten, gleicht einem Erlösungsmoment, der zur Kenntnis und Selbstkenntnis führen kann. Im Gegensatz zu Parsifal, der „nix wissen“ will, strebt Giovanni nach „schuldigem“ Wissen und „sündhafter“ Erkenntnis seines Selbst. Die Liebe, so Schutting, löst also die Wagnersche Dissoziation der Körperlichkeit und Geistigkeit auf, indem das Individuum durch ihre Synthese zum Heil kommen kann.

Kundry vertritt also eine Zwischenposition zwischen der Welt des Geistigen und Sinnlichen und bebildert den „Männertraum vom Ewig-Weiblichen“ (GL 69). „Für Parsifal bleibt Kundry Versuchung, für Giovanni ist sie uneinnehmbar“¹⁵, indem sie eine außer der Geschichte und außer dem Mythos stehende Figur repräsentiert. In ihrem Bild verschmilzt Schutting die Gralsvisionen, die Ursprungsträume der Menschlichkeit, die christliche Vision der Frauenkeuschheit, den mittelalterlichen Minnedienst und nicht zuletzt die Schreckens-

¹⁵ Carnevale 2005: S. 54.

visionen des Holocausts. Kundry ist eine komplexe Figur, die fast alle weiblichen Figuren der Weltliteratur in sich vereinigt und als ein literarisch-historisches, kulturell-symbolische Palimpsests verstanden werden kann.

Julian Schuttings *Gralslicht* vertritt eine Sonderrolle in dem Gesamtwerk des österreichischen Autors, indem es eine Interferenz von verschiedenen Gattungen und einen spielerischen Umgang mit dem Mythos illustriert. Der Text, der kein echtes Theaterstück und kein Opernlibretto ist, sondern eine Mischung von dramatischen Momenten, die mit lyrischen und narrativen Elementen verflochten wird, problematisiert immer wieder den dialektischen Gedanken *per se*, indem er die Oppositionspaare in ihrer inhärenten Dialektik auflöst. Wagners Musikdrama steht als Vorwand für eine linguistische Auseinandersetzung zwischen Objekt und Subjekt, zwischen Referentialität und Selbst-Referentialität und nicht zuletzt zwischen Schein und Sein. Die Hinwendung zu einem Wagnerschen Mittelalter versteht sich demnach als ein metaliterarisches Verfahren, das nicht mit Handlungen und Helden operiert, sondern mit Perspektiven und Interpretationen.

Der Mythos tritt bei Schutting vor allem als Fragment, als Zersplitterung einer einmal einheitlichen Weltanschauung hervor, die jetzt keine Kohäsion und keinen Zusammenhang mehr gewährt. Die Tradition, die die Geschichte in ihrer Vergangenheitsform darstellt, wirkt nicht mehr als verbindendes Mittel für eine „glorreiche Zukunft“, sondern als eine poetische Gelegenheit, über den Schrecken und die Bedrohungen des Lebens kritisch zu reflektieren. Die Geschichte soll nicht mit Unschuld (oder sogar mit ‚nix wissen‘) betrachtet werden, sondern mit dem Bewusstsein ihrer zerstörerischen Kräfte. Der ideale reine Mensch verliert sich im Laufe der Monologe hinter dem Schuldbewusstsein, das jetzt kein Mitleid erweckt und deshalb keine Erlösung mit sich bringt.

Die Hinwendung zum Mythos hebt aber auch die Idee der Suche hervor, die Suche nach Erlösung und Glück, die bei Schutting mit

dem idealen Augenblick der Liebe identifiziert werden kann. Das Prinzip des Weiblichen steht dem des Männlichen gegenüber und aus diesem Perspektivenwechsel lässt Schutting seine Liebeskonzeption deutlich werden, die nicht mehr auf der Wagnerschen Dichotomie zwischen Sinnlichkeit und Geistigkeit basiert, sondern gerade auf ihrer Vereinigung. Die drei Figuren stehen für unterschiedliche Haltungen gegenüber Liebe und Erlösung, die sich am Ende einer eindeutigen Interpretation und einem kohärenten Gesamtbild entziehen.

Die Sprache der Figuren ist immer die Personalsprache des Autors, die die Ängste und Schrecken der Geschichte zum Ausdruck bringt und den exemplarischen Charakter der mythischen Geschichte in Frage stellt. Kunstproduktion, lässt sich feststellen, bleibt für Schutting im Laufe der Jahre einen Fluchtort *par excellence*, wobei seine Phantasie und die spielerische Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit kollidieren können, um eine Objektivierung der Realität und die Rettung des Selbst von Ungewissheiten, Bedrohungen und Ängste zu erlangen. Zeilliger beschreibt Schuttings Bedürfnis nach Schreiben durch einen Vergleich mit dem Geheimnis der katholischen Abendmahlslehre: „Das Moment der Kunst, des schöpferischen Akts, entspricht dem der sakralen Wandlung; die bloßen Wörter, wenn sie der Dichter gebraucht, werden durch den Kontext der Kunst ‚verklärt‘, das fertige Kunstwerk ist gleichsam verwandelte Wirklichkeit wie Brot und Wein. Schuttings Prinzip des ‚Als-ob‘ sieht dies als poetische Transsubstantiation“¹⁶.

Bibliographie

Primärliteratur:

SCHUTTING, Julian (1990): *Zuhörerbehelligungen*. Graz: Dorschl Verlag.

SCHUTTING, Julian (1993): *Leserbelästigungen*. Graz: Dorschl Verlag.

SCHUTTING, Julian (1994): *Grallicht. Ein Theater-Libretto*. Salzburg, Wien: Residenz Verlag [GL].

¹⁶ Zeilliger 1995: S. 532.

Interviews:

- BJORKLUND, Beth (1982): *Architectonic "As if". Interview with Jutta Schutting*. In: *The Literary Review*. 25. S. 274-280.
- GLOSSNER, Herbert (1981): *Gespräch zwischen Jutta Schutting und Herbert Glossner*. In: *Deutsche Väter in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Tagung vom 20. bis 22. Februar 1981. Hg. von Karl Ermert, Brigitte Striegnitz. Rehburg-Loccum: [o.V.]. S. 46-54 u. 55-62.
- SCHMÖLZER, Hilde (1982): *Jutta Schutting. Auf meine Sprache muss ich mich verlassen können*. In: *Frau sein und schreiben. Österreichische Schriftstellerinnen definieren sich selbst*. Hg. von Hilde Schmölzer. Wien: Österreichischer Bundesverlag. S. 127-134.

Sekundärliteratur:

- BJORKLUND, Beth (1981): *Tradition und Innovation. Austrian Poetry at the Opening of the Eighties*. In: *World Literature Today. A Literary Quarterly at the University of Oklahoma*. Autumn 1981. S. 592-596.
- CARNEVALE, Carla (2005): *Gesellenstück und Meisterwerk. Adolf Muschgs Roman „Der Rote Ritter“ zwischen Auserzählung und Neuschöpfung des „Parzivâl“*. Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang Verlag.
- DOPPLER, Renate (1976): *Die Schreibsucht der Jutta Schutting. Renate Doppler besuchte die junge Schriftstellerin in Wien-Grinzing*. In: *Welt der Frau*. Mai 1976. S. 20-23.
- HAGESTEDT, Lutz (1990): *Neues Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur seit 1945. Begründet von Hermann Kunisch. Unter Mitwirkung von Petra Ernst, Thomas Kraft und Heidi Zimmer*. München: Nymphenburger. Julian Schutting, S. 576-577.
- RIESS-MEINHARDT, Daniela (1991): *Julian Schutting*. In: *Kindlers Neues Literaturlexikon*. Bd. 15: Scho-St. Hg. von Walter Jens. Kindler Verlag. S. 45-47.
- KURT, Adel (1982): *Aufbruch und Tradition. Einführung in die österreichische Literatur seit 1945*. Wien: Wilhelm Braumüller.

- MURPHY, Harriet (Hg.) (2000): *Critical essays on Julian Schutting*. Riverside, Calif.: Ariadne Press.
- PFISTER, Manfred (1994⁸): *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- ROGERS, Mike (1996): *Julian Schutting's Aesthetic of Reading and Writing*. In: *Contemporary German Writers, Their Aesthetics and Their Language*. Ed. by Arthur Williams, Sturt Parkes, Julian Preece. Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang Verlag. S. 201-208.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin (1981): *Jutta Schutting*. In: *Die deutsche Lyrik 1945-1975. Zwischen Botschaft und Spiel*. Hg. von Klaus Weissenberger. Düsseldorf: Bangel Verlag. S. 309-317.
- STEINLECHNER, Gisela (1990): *Der umständlichere Weg. Über das Wittgensteinsche bei Schutting*. In: *Wittgenstein und Philosophie und Literatur*. Hg. von Wendelin Schmidt-Dengler, Maria Huber, Michael Huter. Wien: Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei. S. 159-180.
- ZELLINGER, Gerhard (1995): *Kindheit und Schreiben. Zur Biographie und Poetik des Schriftstellers Julian Schutting*. Stuttgart: Heinz Verlag.
- ZEYRINGER, Klaus (1992): *Innerlichkeit und Öffentlichkeit. Österreichische Literatur der achtziger Jahre*. Tübingen: Francke Verlag.
- ZEYRINGER, Klaus (1999): *Österreichische Literatur. 1945-1998. Überblicke. Einschnitte. Wegmarken*. Innsbruck: Haymon Verlag.