

II. BALLETPANTOMIME. *DER IDIOT*

Das Gemeinsame ist die Bewegung: Wie Musik besteht auch Tanz in der Regel weniger aus einer Reihe isolierbarer (Körper-)Figuren als aus einem komplex gegliederten und rhythmisierten Fluss der Figuration. Tanzen ist ein Prozess permanenter *Strukturzeugung*. Jeder Schritt, jede Geste formt einen Übergang, strukturiert und überschreitet zugleich. Als ihr visueller Konterpart gehört der Tanz daher wie die Musik genuin und transkulturell in den Bereich von Rausch, Ekstase und (spiritueller) Transzendenz. In der magisch-rituellen Bewegung wird der Tanz zum Medium tranceartiger Wahrnehmungsüberschreitung; ob im Voodoo-Kultus, im Schamanismus oder in schwarzafrikanischen Besessenheitsritualen – Tanz ist Ich-Entgrenzung und Ich-Erweiterung, Kommunikation mit dem Göttlichen, Erfahrung des Aufgehens im Anderen: „Das Imaginäre nimmt seinen Lauf, das Ich wird geöffnet“ (Koch 24).

Für den Tanz in seiner säkularen Variante als Kunstform, die, so weit sie sich auch von traditionellen Normen entfernen mag, notwendig auf bestimmten etablierten Bewegungskodes basiert, gilt dies gleichwohl nur bedingt. Wo der Tanz – wie im klassischen europäischen Ballett – zu einer Folge streng kodierter Posen und choreographischer Chiffren gerinnt, kann von Entgrenzung und Rausch kaum mehr ernsthaft die Rede sein. Angesprochen ist damit aber ein gegenläufiger Aspekt des Tanzes insgesamt. Schon rituelle Tanzekstasen beruhen gerade nicht auf spontan-chaotischem Körpereinsatz, sondern festgelegten Schritt- und Bewegungsmustern, die erlernt und tradiert werden müssen. Auch wenn diese Vor-Geformtheit während des Tanzes selber ganz vergessen werden kann, ist der Tanz also auch in seiner archaischesten Ausprägung keineswegs reine Präsenzerfahrung, sondern eine geordnete, reproduzierbare Körpertechnik, in welcher der ekstatische Moment artikuliert und stilisiert wird, seine kodifizierte Form findet. Dass auch der Tanz damit im Sinne Derridas Schriftcharakter besitzt, droht im Schwung der populären Rede vom Tanz als einer nicht-signifikativen, „Ganz-anderen-Sprache“ (Marshall 271) gelegentlich verloren zu gehen. Einen artikulationslosen Tanz aber gibt es ebenso wenig wie eine Musik ganz ohne imaginäre Dimension; vielmehr geben sich, wie man sagen könnte, Tanz wie Musik als Medien eines „Tanzes“ der Artikulation.

Auch im Ballett, der sicherlich am weitest gehenden kodifizierten europäischen Tanzkunst, ist dabei die enge Relation zwischen den beiden Bewegungskünsten kaum einmal aufgehoben und gerade im 20. Jahrhundert seitens der Tänzer und Choreographen immer wieder ausdrücklich betont worden.⁷⁷ Die Beziehung zwischen Tanz und Sprechen, zwischen geformter Körperbewegung und verlaubarer Sprache, erscheint demgegenüber im Blick über ihre Historie problematisch, ja feindlich. In der Tradition des Balletts, wie sie im späten 15. Jahrhundert ihren Ausgangspunkt nimmt und in den geometrischen, um ein mythologisches Sujet gewobenen Choreographien des 17. und 18., den abendfüllenden romantischen *Ballets d'actions* des 19. Jahrhunderts, den avantgardistischen Skandalaufführungen Diaghilevs oder den vom Ausdruckstanz inspirierten Erneuerungsbewegungen um 1900, schließlich dem vom Modern und Jazz-Dance geprägten anglo-amerikanischen Stil Mitte des 20. Jahrhunderts und den vielgestaltigen Grenzüberschreitungen zu freien Tanzformen an der Jahrtausendschwelle unterschiedlichste Höhenlinien erreicht, fristet die Konstellation von Tanz und Musik mit dem gesprochenen Wort nicht mehr als ein Schattendasein. Verwundern mag dies, bedenkt man die Anfänge des Bühnentanzes. Während aus dem 15. Jahrhundert bereits textlose Tanz-Pantomimen überliefert sind, wurde das *Balletto* oder *Ballet* hundert Jahre später keineswegs als sprachferne oder gar autonome Kunstform, sondern durchaus als integraler Bestandteil innerhalb der Idee einer Synthese der Künste betrachtet, wie man sie in der antiken *musiké* präfiguriert glaubte und in den ersten Opern wiederzuerwecken hoffte. Im Zuge der Bemühungen um eine Revitalisierung antiker Dramenmodelle entwickeln sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts diverse Ansätze zu medialen Mischformen, in denen sowohl tänzerische (und damit zugleich musikalische) als auch sprachliche Elemente zentrale Bedeutung besitzen. Als einer der Vorläufer der Oper zeichnet sich beispielsweise der italienische „Ballo“ (wörtlich „Tanz“, z.B. Cavalieris *Il ballo del Granduca* von 1589 oder auch Rinuccis/Monteverdis *Il ballo delle ingrate* von 1608) durch eine starke, dabei durchgehend dramatisch motivierte Einbeziehung des Tanzes aus; die Sänger agieren hier zugleich innerhalb einer komplexen tänzerischen Choreographie. Auch in diesen noch instabilen und schwach kodierten theatralen Gebilden korrespondiert der Tanz jedoch in der Regel nicht mit dem gesprochenen, sondern dem gesungenen Wort. Erst in der Figur der singenden Balletteuse finden Sprache und Tanz zusammen. Eine der raren Ausnahmen bildet hier das *Ballet de cour*, das gelegentlich die Verbindung des Tanzes mit Tex-

77 Vgl. Alter, bes. 77ff.

ten erprobt; gleiches gilt später für das *Ballet dramatique* des 17. Jahrhunderts, wo der Tanz ergänzt wird durch Einschübe von handlungsbezogener Rezipitation.

Insgesamt halten sich diese frühbarocken Hybridformen nur kurze Zeit. Mit der zunehmenden Kanonisierung bestimmter Opernmodelle sowie der durch die Etablierung eines bestimmten Schritt- und Posen-repertoires forcierten Emanzipation tanzdominierter Bühnenformen entziehen sich Tanz und Gesang bzw. Sprechtext ihren emphatischen Umarmungen. In der Folge sinkt das Opernballett mehr und mehr zur dramaturgischen Leerstelle in Form tänzerischer Einlagenummern ab. Steht der Tanz dagegen im Mittelpunkt, wie etwa im maßgeblich vom Choreographen J.-G. Noverre (u.a. *Psyche et Amor*, 1762) inspirierten Handlungsballett des 18. Jahrhunderts (auch *Ballet en action*), beschränkt sich die Rolle des Librettisten meist auf die Erstellung szenischer Konzepte als Ideengrundlage für Choreographen und Komponisten – eine Rolle, die etwa Molière für J.B. Lully erfüllte und der legendäre Eugène Scribe im Paris des 19. Jahrhunderts zur Perfektion brachte. Vor diesem Hintergrund erscheint die Einbeziehung gesprochener Sprache in der Ballettpantomime *Der Idiot* ein bemerkenswertes Unterfangen.⁷⁸

Der Idiot – „Ballettpantomime“⁷⁹ nach Fjodor M. Dostojewskij für einen Schauspieler und 5 Tänzer. Idee Tatjana Gsovsky, Musik Hans Werner Henze, Text und dramaturgische Bearbeitung von Ingeborg Bachmann“ lautet der volle Titel – wird gerne als erstes gemeinsames Werk Henzes und Bachmanns ausgegeben.⁸⁰ Seine Entstehungsgeschichte steckt jedoch voller Umwege und verwirrender Einzelheiten. Zwar fügt sich mit dem *Monolog des Fürsten Myschkin* erstmals ein Text Ingeborg Bachmanns in ein Werk, das auf Musik Hans Werner Henzes beruht. Die Revision des *Idioten* wird in dieser Hinsicht tatsächlich zur Geburtsstunde der gemeinsamen Arbeiten. Wie der Titel angibt, stammt allerdings die Idee zu der tänzerischen Adaption des

78 Zu den im Umfeld des *Idioten* zu verzeichnenden, musiklosen Balletten gehört David Lichines im ‚Ballet des Champs Elysées‘ choreographierte *Création* (1948) und Aurelio Milloss’ *Ballade* (Venedig 1952).

79 Der Begriff ‚Ballettpantomime‘ bezeichnet in der Regel eine theatralisch-musikalische Bühnentanzform ohne gesprochenen Text. Als Genre taucht sie erstmals in einem Handlungsballett des Choreographen Gasparo Angiolini auf (*Don Juan: oder Le festin de Pierre, Ballettpantomime im Geschmack der Antike* von 1761, Musik: Chr. W. Gluck). Vielfach choreographierte Beispiele aus dem 20. Jahrhundert sind Paul Hindemiths *Der Dämon* (1923), Béla Bartóks *Wunderbarer Mandarin* (1926) und Arthur Honeggers *Séramis* (1934).

80 Vgl. Programmheft des Hebbel-Theaters zur Neuinszenierung des *Idioten* 1997 (= Moderne Oper Berlin 1997).

Dostojewskij-Romans und auch die Textfassung, in der sie zur Uraufführung kommt, weder von Henze noch von Bachmann, sondern von der Berliner Choreographin Tatjana Gsovsky.⁸¹ In dieser Fassung kommt das Werk auch zur Uraufführung. Auf Wunsch Henzes fertigt Bachmann ein knappes Jahr später eine veränderte szenische Konzeption und einen völlig neuen Sprechtext an, der nur noch geringfügige Spuren von Gsovskys Erstfassung aufweist.

Für die Analyse ergibt sich daraus eine seltene, im Verhältnis Bachmann-Henze einzigartige Ausgangslage. Es ist davon auszugehen, dass Ingeborg Bachmann, vor die Aufgabe gestellt, Gedichte für und über bereits bestehende Musik zu verfassen, die Partitur während des Schreibens vor Augen hatte, vielleicht sogar den Komponisten an der Seite, erklärend bei der Lektüre, vorspielend am Flügel. Ich werde das an konkreten Spuren der Musik im Text nachzuweisen suchen. Da Henze andererseits bei der Komposition der Musik noch von einem Sprechtext ausgeht, mit dem die Neufassung Bachmanns textlich wie konzeptionell nur noch wenig zu tun hat, sind Korrespondenzen zwischen den Medien nur in einer Richtung zu suchen; wie zu zeigen ist, reflektiert Bachmanns Text in vielfältiger Weise sein Eingebundensein in die Interaktion mit Tanz und Musik.

Der Idiot ist bereits die sechste Ballettmusik Henzes.⁸² Im Oeuvre Bachmanns hingegen besitzt der *Monolog* eine einzigartige Stellung. Ausgenommen ein noch zu Schulzeiten entstandenes, unveröffentlichtes Dramenfragment existieren keine weiteren theatralen Sprechtexte; die Libretti zum *Homburg* und *Lord* sind die einzigen noch folgenden Arbeiten für die Bühne. Nach Bachmanns Tod ist der *Idiot* mehrfach von Henze bearbeitet worden; Ende der 1990er Jahre existiert das Werk in sechs zum Teil weit voneinander abweichenden Fassungen.⁸³

- 81 Die gebürtige Russin Tatjana Gsovsky, eine der wesentlichen Figuren im deutschen Nachkriegs-Ballett, ist ab 1950 Leiterin des 'Berliner Balletts', eines temporären Projekts, mit dem sie ihre erfolgreichsten Choreographien herausbringt, u.a. auch 1959 das Ballett *Undine* (mit der Musik Henzes, 1958 uraufgeführt von F. Ashton in London).
- 82 Den *Ballettvariationen* (1949) und *Jack Pudding* (1949, UA 1951) folgen *Rosa Silber* (1951), *Labyrinth* (1951); im selben Jahr wie der *Idiot* wird in Wien *Tancredi (Pas d'action)* uraufgeführt.
- 83 Der Klavierauszug mit den Versen Bachmanns erscheint bei Schott undatiert, ohne Hinweis auf die Text-Neufassung und mit dem (falschen) Uraufführungsdatum 1952. 1989 bearbeitet Henze die Musik im Zuge einer ganzen Reihe von Werkrevisionen zu einer *Tanz- und Salonmusik*. Aus dem *Mimodram 'Der Idiot'* (UA am 5.6. 89 in Bristol), zwei Jahre später gibt Schott eine *Revidierte Fassung* (1990) mit dem Titel *Mimodram mit Szenen aus Dostojewskijs gleichnamigem Roman für einen Schauspieler und einen Tänzer*. Idee Tatjana Gsovsky, Dichtung Ingeborg Bachmann, Musik Hans Werner Henze

Leider ist weder von der Uraufführungsversion noch von der Neufassung Ingeborg Bachmanns eine Partitur greifbar; als Grundlage meiner Analysen muss daher der 1955 veröffentlichte Klavierauszug der Bachmann-Fassung sowie die Partitur der *Revidierten Fassung* von 1990 herhalten.

Mitte Februar 1952, laut Henze nach der Premiere von *Boulevard Solitude* am 17.2. in Hannover, erscheint Tatjana Gsovsky bei ihm in Wiesbaden und beauftragt ihn mit der Komposition einer Musik für ihren geplanten Dostojewskij-Einakter. Ein gutes halbes Jahr später – nachdem am 20. Juli bereits Teile der Ballettmusik als *Lyrische Ballett-Suite* in Darmstadt aufgeführt worden ist – finden die Endproben im Berliner Hebbel-Theater statt. In den Mittelpunkt ihrer Choreographie stellt Gsovsky das vernichtende Scheitern des Fürsten Myschkin, das auch die anderen Figuren in den Abgrund stürzt. Wie in ihren anderen Ballett-Adaptionen literarischer Vorlagen, etwa dem *Hamlet* (Musik Boris Blacher), der *Strafkolonie* Kafkas oder der *Chinesischen Nachtigall* nach H. Chr. Andersen (Musik Werner Egk), kann die Bearbeitung dabei trotz der genrebedingten Kürzungen durchaus noch als eine – den Bedingungen der Bühne entsprechende – Umsetzung des Stoffes gelten, getragen von dem Bemühen um eine möglichst weit reichende Texttreue. Sieben Figuren des weitläufigen Personals Dostojewskijs sind übernommen; auf neun Bilder verteilt, präsentiert die Ballettpantomime eine Handlung, die ganz auf die zentralen (Doppelgänger-)Figuren Myschkin/Rogoschin und die beiden rivalisierenden Frauenfiguren Nastassia und Aglaja konzentriert bleibt. Allerdings verzichtet Gsovsky sowohl auf den Kreuztausch zwischen Myschkin und Rogoschin als auch auf den Romanschluss, den letzten vernichtenden Ausbruch des Wahnsinns bei Fürst Myschkin; diese zentralen Umschlagmomente des Romans fügt Bachmann in ihrer Neufassung hinzu. Wie insgesamt in den Choreographien ihres kleinen ‚Berliner Balletts‘, bleibt Gsovsky in der Gestaltung des Tanzes dem akademischen Vokabular weitgehend treu, trotz ihrer avantgardistischen Wurzeln. Gsovsky, die nach ihrer Ausbildung im Isado-

heraus. Laut Werkverzeichnis (1996) ist die Zahl der Tänzer freigestellt; auch die Aufspaltung Myschkins in einen Sprecher und einen Tänzer wird als Möglichkeit aufgeführt. Es fehlen, ohne Begründung seitens der Herausgeber, sämtliche Regieanweisungen. Den Texten ist zum Teil Musik unterlegt. Weiter führt das Werkverzeichnis auf: *Paraphrasen über Dostojewskij, in Worte gefasst für Prinz Myschkin von Ingeborg Bachmann, für Sprechstimme und elf Instrumente* (UA 12.1.91 in London). Hier wird ganz auf den Tanz verzichtet. Die Partitur der Paraphrasen ist bis in die Drucktafeln hinein identisch mit der *Revidierten Fassung*; die Texte wurden für die Erstaufführung ins Englische übersetzt.

ra Duncan-Studio in St. Petersburg auch in Hellerau bei Eugène Jacques Dalcroze studiert, einem der wesentlichen Erneuerer des modernen Balletts um die Jahrhundertwende, ergänzt zwar die klassischen Ballettnummern mit akrobatisch-artistischen Tanzeinlagen. Die spektakuläre Aktion steht aber durchgehend im Dienste der tänzerischen Narration.⁸⁴ Im Zusammenhang der Bachmann-Fassung wird zu zeigen sein, dass Gsovksy dabei äußerst reflektiert mit den verwendeten Ballett-Topoi umgeht.

Die Hauptfigur wird bei der Uraufführung (1.9.1952) von einem Schauspieler dargestellt (Klaus Kinski), der unbegleitete Texte spricht und nicht am Tanz der anderen Figuren teilnimmt. Im Gegensatz zu Musik und Tanz finden diese Texte und auch Myschkins Position als Beobachter außerhalb des szenischen Geschehens durchgehend kritische Aufnahme. Vierzehn Tage später wird diese Fassung im Teatro La Fenice (Venedig) im Rahmen der Biennale gegeben. Unter den Zuschauern ist auch Luchino Visconti; der positive Eindruck, den der Abend bei ihm hinterlässt, führt zu einem Briefwechsel und in der Folge zu einer wesentlichen künstlerischen Begegnung für Henze. Visconti gibt später unter anderem auch den Anstoß zur Komposition der Oper *Der Prinz von Homburg*.⁸⁵ Die 2. Fassung des *Idioten* ist laut Klavierauszug Luchino Visconti gewidmet. Der jenseits der Kritik am Sprechtext Myschkins unumstrittene Erfolg des Balletts öffnet Henze endgültig alle Türen der Berliner Kulturszene. Erst 26jährig, gehört er bereits zum erlesenen Zirkel der Arrivierten. Es dauert allerdings nicht lange, bis er sich der Umarmung durch das kulturelle Establishment wieder entzieht, die er schon bald als lähmend erlebt und in der Rückschau als einen wesentlichen Grund für seinen Umzug nach Italien bezeichnet.

Musik aus der Hand der Trauer: Reihen- und Zitattechnik im *Idioten*

Nach dem Opernerstling *Boulevard Solitude* (Libretto: Grete Weil) wendet sich Hans Werner Henze wieder verstärkt seriellen Kompositionstechniken zu. Im Umkreis der Musik zum *Idioten* entsteht bei-

84 Vgl. zur tänzerischen Realisierung die Uraufführungskritiken in der Neuen Zeitung vom 3.9.52, dem Rheinischen Merkur vom 19.9.52 und in der ZEIT vom 11.9.52.

85 Als gemeinsames Werk entsteht das Ballett *Maratona di danza* (1956/ 57). Visconti ist für Henzes lange einer der wichtigsten Impulsgeber (vgl. auch *Versuch über Visconti* von 1958, in: MuP 66-74).

spielsweise das streng zwölftönige 2. *Streichquartett*, das die gewonnene Souveränität im Umgang mit der Reihentechnik gegenüber den ersten dodekaphonen Versuchen (u.a. 1. *Sinfonie*, UA 25.6.1948, und *Kammersonate für Klavier, Violine und Violoncello*, UA 16.3.1950) dokumentiert. Auch die 19 Nummern von Henzes Ballettmusik basieren mit wenigen Ausnahmen auf zwei Zwölftonreihen. Nur in der Eingangs- und Schlussmusik allerdings werden diese ohne signifikante Freiheiten behandelt; zudem entstehen – und dies ist sicherlich eines der wichtigsten Charakteristika der Satztechnik im *Idioten* – auch bei streng serieller Faktur an vielen Stellen tonale Zusammenklänge. Die darüber hinaus immer wieder in den Satz eingelassenen freien, oft bi- und polytonalen Strukturen verweisen wie die motorische, gegen die ‚schweren‘ Taktzeiten akzentuierte Rhythmik in den schnelleren Tanzsätzen auf Henzes Versuch, Reihenstrukturen mit neoklassizistischen Elementen zu verknüpfen. Eine wichtige Rolle spielen des weiteren verschiedene Stilallusionen sowie drei konkrete Zitate. Im formalen Bau der einzelnen Nummern folgt Henze weitgehend klassischen Ballettformen wie dem *Pas de deux*, *Grand Pas* und *Pas d'action* mit ihren traditionellen Abfolgen von *Entrée*, langsamen und schnellen Teilen (*Variations*) sowie einer Coda. Innerhalb dieser Schemata finden, verfremdet und stilisiert, auch Volks- und Gesellschaftstanzformen Verwendung wie Valse, Slow fox, Polacca, Bolero und rhythmische Elemente des Tango.⁸⁶

Intrada und Danse Nr. 2

Die Musik eröffnet mit einem Zitat. Ganz zu Beginn der Ballettpantomime, noch vor jeder szenischen Aktion, erklingt im Solo-Cello das Thema der F-Moll-Fuge aus Band 1 des *Wohltemperierten Klaviers* (Tafel 1). Dieses Zitat knüpft nicht nur einen doppelten semantischen Bogen zur barocken Affektenlehre (neben dem *Passus duriusculus* recurriert es in seinem gleichmäßig fortschreitenden, chromatischen Abwärtsgang auch auf die barocke Lamento-Rhetorik). Unter Ausnutzung der Tatsache, dass Bach in der Originalgestalt dieses elftönigen Themas 9 der 12 Töne des europäischen Tonsystems bringt und zudem mit einer Ausnahme auch die dodekaphone Regel gleichsam anti-

86 Die Instrumentation der *Revidierten Fassung*, auf die ich mich stütze, ist kammermusikalisch, bei sehr reichhaltigem Schlagwerk: Flöte, Klarinette, Fagott, Trompete, Posaune, kleine Trommel, hohes und tiefes Tomtom, Tamtam, Triangel, Xylophon, Rumbaholz, sowie Klavier und solistisch wie chorisch eingesetzte Streicher bilden das Orchester. Auf der Bühne: Oboe, Englisch Horn, Horn.

zipiert, einmal gespielte Töne nicht zu wiederholen, wird das Fugenthema in der Folge zum seriellen Fundament für einen Großteil der weiteren Musiknummern. Henze braucht es dazu nur noch um die drei fehlenden Töne zu vervollständigen.

Das Thema erscheint in der originalen Lage (bei Bach beginnt der Tenor des vierstimmigen Klavier-Satzes) und übernimmt auch die Fortschreitung in gleichmäßigen Vierteln. Nur der Schlussston Bachs (f) bleibt ausgespart, der den fünften Thementon oktavversetzt wiederholt; stattdessen erklingt chromatisch alteriert das fis, einer der drei noch fehlenden Töne. Henze verhindert damit eine tonale Schlusswirkung, wie sie das Fugenthema enthält. Mit dem Fis in der Bratsche öffnet sich vielmehr der Raum für die folgenden Aufspaltungen des Themas auf den vierstimmigen Streichersatz, dessen polyphonen Charakter Henze mit der Spielanweisung „alle Stimmen gleich stark“ (1. Bild, *Intrada*, Takt.4) ausdrücklich betont. Dabei erweist sich das Fis im Folgenden als erster Ton der aus dem erweiterten Fugenthema entwickelten Basisreihe (R1): Im Anschluss der ersten lagenversetzten Wiederholung des Fugenthemas in den vierstimmigen Streichern erscheinen erstmals auch die beiden noch fehlenden Töne Es und D (*Intrada*, Takt 6), die hier als 11. und 12. Reihenton die Zwölftonreihe komplettieren.

Die musikalische Basis für die folgenden Nummern der *Idioten*-Musik ist damit zumindest zur Hälfte bereitgestellt; mit Ausnahme der Zitate und Stilallusionen, die vor allem im 6. Bild in den Vordergrund treten, bauen alle weiteren Ballettmusiken entweder auf dem ergänzten bachschen Thema oder aber der zweiten Basisreihe (R2) auf, die im anschließenden *Danse* Nr. 2 exponiert wird. Henze arbeitet im übrigen in die erstmalige Vorstellung von R1 (zumindest in der *Revidierten Fassung*) einen versteckten Hinweis auf die notwendige Eliminierung der einzigen Tonwiederholung innerhalb des Fugenthemas ein. Wo Bach, ehe er zum H absteigt, mit dem dritten Ton zum Anfangston C zurückkehrt, stockt die Musik der *Intrada* unvermittelt; bevor das H als dritter Ton im Kontrabass erklingt, setzt für einen Moment die monotone Viertelfortschreitung aus und erinnert so, den Anfangston C in den Violinen für einen Augenblick hervortreten lassend, an die verschwundene, der Systematik geopferte Repetition.

Schon beim nächsten Durchgang der Basisreihe in der *Intrada* ist die Anordnung der Reihentöne allerdings freier gehandhabt. Aus rhythmischen Verschiebungen ergeben sich gelegentlich simultane Einsätze, zu konstatieren sind außerdem Vertauschungen und Tonausslassungen. So erklingen in Takt 7 bzw. 9 der erste und zweite sowie der zehnte und elfte Ton gleichzeitig, ändert sich in Takt 11 erstmals

die Abfolge der letzten drei Reihentöne (11-10-12) und fehlt in Takt 13 der neunte Reihenton, das Gis. Die *Intrada* gewinnt dadurch einen Doppelcharakter: Einerseits bedient sich Henze bei der Gestaltung des vierstimmigen Satzes hier und im weiteren des Chiffrencharakters des bachschen Fugenthemas – die Chromatik der Reihe wird durch die Vorschaltung des unbegleiteten Fugenthemas fast mottoartig mit dem barocken Kanon von Affektfiguren verknüpft und erhält damit einen semantischen Wert, der vor allem in den innerhalb und zwischen den einzelnen Stimmen des Streichersatzes entstehenden Seufzerfiguren unüberhörbar fortgeschrieben wird. Auf der anderen Seite nähert sich der Streichersatz – nicht zuletzt auch durch die permanenten Lagenversetzungen der Reihentöne – einem gleichermaßen charakteristisch dodekaphonen, weil von halbtönigen und großen, ‚dissonanten‘ Intervallen geprägten Idiom an (vgl. etwa Nr. 1/Takt 7, 9-10, 14-16).

Tafel 1

J.S. Bach: Thema der F-Moll-Fuge
Wohltemperiertes Klavier Bd.1, Takt 1-3



Der folgende siebenstimmige, von Streichern und Bläsern bestrittene Satz, auch er durchgehend im *Pianissimo* zu spielen, basiert konsequenterweise auf der Reihenumkehrung.⁸⁷

Der Bezug der folgenden Musiken zu R1 ist, obwohl er nie ganz abbricht, insgesamt wesentlich freier. Verantwortlich für ihren undogmatisch seriellen Bau sind dabei in erster Linie zwei sich ergänzende Prozesse. Zum einen kommt es wiederholt zu Abspaltungen von Teilen der Reihe, die motivisch behandelt, also isoliert und oft repetiert, gelegentlich auch sequenziert werden. Zum anderen finden sich immer wieder unterschiedlich freie, meist den Rhythmen der jeweils gewählten Tanzformen geschuldete Variantenbildungen (z.B. bei den walzer- und tangoartigen Einschüben).

Ihren ‚Gegenspieler‘ in Form einer zweiten Zwölftonreihe, die das gesamte 2. und 3. Bild sowie Teile des 7. Bildes prägt, erhält R1 wie erwähnt im *Danse* Nr. 2. Laut Regieanweisung soll er „die Einsamkeit jedes einzelnen zum Ausdruck bringen“ (KAId 4). Der *Danse*, dominiert von einem bis auf wenige Takte durchgehaltenen rhythmischen Grundmuster, ist die einzige Musiknummer, die sich geringfügig mit Sprechtext überschneidet. Noch während die letzten drei Verse gesprochen werden („Unsere Schritte sind nur die wenig / genauen Anschläge weniger Töne, / die uns erreichen“), „münden Myschkins Worte in den marionettenhaft starren Tanz Nr. 2“ (KAId 4). Diese Passage ist der erste Beleg für den noch anzusprechenden Zusammenhang zwischen einigen lyrischen Bildern und benachbarten musikalischen und tänzerischen Figuren; Bachmann schöpft ihre Metaphorik hier unverkennbar aus dem Bühnengeschehen. Die „wenig genauen Anschläge weniger Töne“ lassen sich ganz direkt auf das pochende und sich fortwährend unterbrechende, dabei dynamisch verhaltene *Staccato marcato* der Einleitungstakte beziehen.

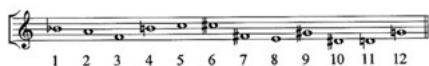
Schon die ersten beiden Takte des *Danse* präsentieren die erste Hälfte von R2 (b-a-f-h-c-des); die Töne 1, 5 und 6 bilden einen ostinaten Bass, die anderen werden als Sechzehntel repetiert. Im dritten Takt werden, während die Bassfigur weiterläuft, die restlichen sechs ergänzt, und im zehnten Takt erklingt in der Oberstimme eine melodische Figur, die eine erste lineare, wenn auch noch mit Tonvertauschungen durchsetzte Kodifizierung eines Reihenabschnitts erlaubt (7-12, siehe Tafel 2). Die Begleitung bringt dabei gleichzeitig erneut die ersten vier Reihentöne.

87 In seinen Anmerkungen zum *Idioten* weist Geitel auf die Verwandtschaft der polyphonen *Intrada*-Faktur mit barocken Choralfantasien hin, womit neben der materialen auch eine technische Spur zu Bach gelegt ist (Geitel, 46).

Tafel 2

Reihe 2 (Nastassia-Reihe)

auch verwendet in Henzes *Kammersonate* (1948)



Nr.2 Danse, Takt 1-3

Nr.2 Danse, Takt 13-15



Nr.3 Petit jeux, Takt 5-11



Auf die sequenzartige Transposition dieses Reihenfragments in Nr. 2/13 (mit alteriertem ersten Ton) und Nr. 2/16 (hier mit tonaler Begleitung) sei nur hingewiesen, wie auch darauf, dass dieser Reihen-ausschnitt auch im 2. Bild als motivische Figur eingesetzt wird (z.B. 3/56-57). Im übrigen stellt die Konstellation von chromatischem Abgang und anschließendem Tritonus eine häufig von Henze gebrauchte, markante musikalische Gestalt dar, die neben dem *Idioten* auch in anderen Werken an zentralen Stellen erscheint (Tafel 3). Am Schrei des Affen, Titelfigur des *Jungen Lord*, wird sie weiter unten ausführlich zu untersuchen sein.

Tafel 3

Gr. Flöte in Danse Nr.2/10	Gr. Fl. + Klar. in Nr.2/13-14	Klar. in Nr.2/16-17
---	--	----------------------------

3+ 4 5 6 8 7 3 4 5 6 8 10 3+ 4 5 6 8 9

KU (fis) KU (cis) KU (es)

Die Zikaden: Flöten in Nr. 3/T. 5-6	Der junge Lord: Barrat, II/4, T. 60	Chorfantasie: Substrat aus Cello 1+2, Lied I, T. 14 (=Reihe 1, Töne 1-5)
--	--	---

f *espr.* *sf* *p*

Die weitere Beobachtung von R2 kann unterstreichen, dass auch die zweite basale Zwölftonfolge der Ballettpantomime dem wichtigsten Merkmal der frühen henzeschen Reihentechnik entspricht. Wenn der *Danse* das Basismaterial der *Idioten*-Musik zunächst ganz regelkonform um ein weiteres serielles Grundelement vervollständigt, bleibt andererseits die tragende Zwölftonstruktur selber immer beweglich und offen für die Gewinnung dramaturgisch signifikanter, mitunter durchaus auch tonal variierten melodischer Gestalten. Diese Eigenschaft betrifft also beide Reihen gleichermaßen und bleibt auch dort im Kern erhalten, wo R2 sich vorübergehend stärker stabilisiert.

In der folgenden Nummer, dem *Petit Jeux* Nr. 3, ist das gut zu sehen. Das Klavier eröffnet sie zunächst wiederum mit einem Reihenausschnitt (1-5), der von Xylophon, Klarinette und großer Flöte weitergeführt, aber noch nicht vervollständigt wird (6-8). Anschließend spielt die Klarinette, von tonalen Figuren im Fagott begleitet, die ersten sechs Reihentöne (3/5-7), denen die Viola vier der noch fehlenden Töne hinzufügt (3/8), allerdings in einer wiederum lückenhaften Folge (fis fehlt). Vollständig erscheint die Reihe in Nr. 3/9-11, genau genommen allerdings in Reinform und instrumentaler Kontinuität nur im Krebs (Cello), während die Grundgestalt hier in zwei unvollkommenen, streckenweise parallelgeführten Versionen auftritt, die extrem instrumental aufgespalten sind (einmal auf Flöte, Cello, Violine, Klavier, Klarinette, Flöte sowie auf Klavier, Trompete und Flöte). Immerhin erklingt R2 in der Oberstimme komplett; wie auf Tafel 2 zu sehen ist, 'leiht' sie sich den siebten Ton vom Klavier, wenn auch mit einer Tonvertauschung (4-3 in Flöte-Cello, 3/9). In der Unterstimme fehlen dagegen die ersten beiden Töne, und die Töne 4-3 tauchen ebenfalls in umgekehrter Reihenfolge auf.

In ähnlich freier Form wird R2 auch in den weiteren Nummern behandelt; hauptsächlich zu Beginn der Variationen des *Petit jeux*, sowie des *Pas de quatre* Nr. 4 und des *Grand Pas* Nr. 5 konsolidiert sie sich dabei jeweils für einige Takte. Interessant ist an dieser Stelle zu sehen, dass sich immerhin zumindest die ersten drei Töne genauso auch vom Krebs der Fis-Umkehrung von R1 herleiten lassen. Da der Reihenanfang noch zu den stabileren Reihensegmenten gehört und eine vergleichsweise deutliche melodische Signifikanz besitzt, kommt es gerade zu Beginn der einzelnen Nummern auf diese Weise zu einer engen Korrespondenz zwischen beiden Reihen. Neben dem Umstand, dass auch R1 aus einem Zitat gewonnen wird, könnte diese Tatsache im übrigen einen Hinweis darauf geben, warum Henze im *Danse* auf eine existierende Reihe zurückgreift.⁸⁸

Dramaturgisch besitzt R2 eine sofort ersichtliche Funktion, da sie nur in den Nastassia-Szenen erscheint, während R1 entweder Fürst Myschkin (jeweils Ende 2. und 7. Bild) oder Aglaja allein zugeordnet ist (6. Bild), oder aber beiden zusammen (5. und 6. Bild). Zum finalen Duell zwischen Nastassia und Aglaja tauchen konsequenterweise beide Reihen im steten Wechsel auf (Nr. 14-17), während zu Nastassias Ermordung (*Boléro* Nr. 18) wieder R2 dominiert, hier in Umkehrungsversionen. Und nachdem Rogoschin die Tote weggetragen hat und Fürst Myschkin allein vor der überdimensionalen, sich langsam herabsenkenden Gottesdarstellung steht (KAId 53), ertönt wiederum R1. Die Ballettpantomime endet mit der rein auf R1 bezogenen Textur der *Apothéose* Nr. 19.

Natürlich ist die serielle Faktur des *Idioten* mit dieser knappen Übersicht nicht mehr als in Ansätzen erfasst. Im Hinblick jedoch auf die Frage nach Intermedialität, und damit verbunden die nach möglichen Affinitäten zwischen den Schreibweisen Bachmanns und Henzes vor 1952, ist der Blickwinkel an dieser Stelle zu weiten. Erst die Verknüpfung und Kontrastierung der verwendeten seriellen Verfahren mit anderen, tonalen sowie klassizistischen Kompositionstechniken führen in den Kern einer pluralistischen Ästhetik, wie ich sie im Theoriekapitel für Henzes Musik geltend gemacht habe. Dass Zitat- und Kollageverfahren bereits die Kompositionen zum *Idioten* grundlegend prägen, sei der Anschaulichkeit halber anhand der Musiken Nr. 12a und 12b verdeutlicht; beide sind zu weiten Strecken von konkreten Zitaten und freien Annäherungen an musikalische Genres des 19. Jahrhunderts bestimmt.

88 R2 ist identisch mit der Reihe aus Henzes *Kammersonate* von 1948; vgl. zu diesem Werk Petersen 1988, besonders 159.

Die Musik der *Haute volée*: Nr. 12a und 12b

Ohne Zweifel ist die Stilpluralität des *Idioten* zwar insgesamt als Beleg für die generelle Unbekümmertheit zu werten, mit welcher der junge Henze den Negationsfuror der Avantgarde-Wortführer zur Seite schiebt und eigene kompositorische Wege beschreitet – in der verfremdenden, und nicht nur im Falle des *Idioten* bis an die Grenze der Unhörbarkeit verfeinernden und ausdünnenden Arbeit mit den Chiffren historischen Materials zeichnet sich eine Handschrift ab, die Henzes Werke durch die verschiedenen Phasen seines Schaffens begleitet und bis heute prägt. Gleichwohl erhellt sich, wie so mancher musikalischer Sachverhalt bei Henze, auch die pluralistische Faktur seiner Ballettmusik erst mit Blick auf ihre theatrale Funktion.

Das Bühnenbild Jean-Pierre Ponnelles zeigt zu Beginn des 5. Bildes (der Erstfassung; entspricht dem 6. Bild der Neufassung) eine idyllische Kurpromenade mit Orchestertempelchen. Auf der Vorderbühne steht eine grün gestrichene Gartenbank, auf die sich später Aglaja und Myschkin zurückziehen. Drei als Vögel gekleidete Tänzer erscheinen, „ein betriebsamer Hahn, ein seriöser Rabe, ein gefälliger Flamingo“, wie es im Text des zur Uraufführung noch ausgegebenen Programmhefts heißt,⁸⁹ erkennbar als Karikatur der in sozialen Rollenspielen erstarrten besseren Gesellschaft St. Petersburgs. In dieses Genrebild passt sich auch die Musik. Das auf der Bühne platzierte Kurorchester bringt zunächst eine zarte, quasi-diatonische ‚Kurmusik‘ voller Dreiklangsbrechungen und tonaler Bläserweisen zu Gehör (Nr. 12a), die vom Orchester weitergesponnen wird und als Mittelteil einen derben, nach wenigen Takten jedoch wieder verklingenden bitonalen Walzer enthält (Nr. 12a/17-22). Die Vögel beginnen dazu einen Tanz, in den sich auch Myschkin und Aglaja mischen. Es folgt Myschkins Liebesmonolog und gleich darauf, trotz einiger ‚falscher‘ Töne unverkennbar, Takt 1-4 des Tanzes der vier Schwäne aus *Schwanensee* (Nr. 12b). Mit seiner freien Fortsetzung beginnt die Gesellschaft der Vögel wieder zu tanzen. Der Bruch zwischen der musikalisch aufgerufenen Referenz (Schwanen-Ballett) und den drei Vogelkarikaturen bietet hier ausgiebig Gelegenheit zu pantomimischer Komik. Anschließend bricht zu der ebenfalls vom Bühnenorchester gespielten Air in A-Dur von Carl Maria von Weber (*Andante* Nr. 12b/60-71) der Abend herein. Auf engstem Raum führt diese Abendmusik die gegenseitige Überlagerung serieller und tonaler Elemente vor Augen, wie sie die *Idioten*-Musik charakterisiert. Der anfänglich rein diatonische Satz Webers wird nach acht Takten von den ersten 10 Tönen der Umkeh-

89 Der Text ist abgedruckt in Grell, 280-281.

rung R1(fis) im Orchester eingetrübt, die sich über vier Takte zu einem stehenden, zehntönigen Akkord aufbauen; nach weiteren vier Takten bringt Henze auch die beiden noch fehlenden Töne 11 und 12. Schon im nächsten Takt aber (Nr. 12b/76) entsteht aus der Kombination einzelner Reihentönen mit einem tonalen Element wiederum eine deutlich bitonale Struktur. In den weitgespreizten, durch ausgehaltene Reihentöne generierten Fis-Dur-Dreiklang mischen sich mehrfach repetierte C-Moll-Akkorde (Tafel 4).

Die szenische Funktion dieser Zitate liegt auf der Hand. Analog zum oben angedeuteten, reflektierten Einsatz tradierter Ballettformeln durch Tatjana Gsovsky, verwendet Henze den historischen Tonsatz als narrative Chiffre, die in komischer Weise die Konventionalität einer allzu menschlichen Vogelgesellschaft freilegt. Dabei erklärt sich der mehrfache Rekurs gerade auf romantische Genremusik im übrigen durch die zeitkritische Schlagseite der szenischen Konzeption; anders als in den vorangehenden, weitaus abstrakteren und zeitloseren bringt Gsovsky hier einmal eine genaue historische Situierung ins Spiel. Laut Exposé verharren die Tänzer zu Beginn bewegungslos, so dass sie „den Eindruck eines kolorierten Drucks machen“ (zitiert bei Grell, 270), womit ein typisches Bildmedium des 19. Jahrhunderts, und also an dieser Stelle konkret das Jahrhundert Dostojewskijs angesprochen ist. Es ist also nur konsequent, dass etwa die tonalen Passagen in den beiden großen, von jedem Zeitbezug befreiten Nastassia-Szenen (2./3. Bild) eine völlig andere dramaturgische Funktion haben. Ihre szenische Wirkung beruht weniger auf einem historischen Bezug als vielmehr auf ihrem Kontrast zum musikalischen Umfeld, durch den sie die Andersartigkeit des Fürsten gegenüber den von Gier und Lüsternheit geprägten Männern um Nastassia betonen. Während die Tänze Nastassias mit ihren erotisch wie ökonomisch begehrlchen Partnern zuvor weitgehend seriell-polyphon organisiert sind, erklingen bei Myschkins Auftritt (Nr. 5/65) erstmals reine, ins Pianissimo entrückte F-Dur-Akkorde. Die folgenden Musiken werden von polytonalen Akkorden getragen, in die als zweite Schicht die erste (Krebs, Air I) bzw. zweite Basisreihe (Umkehrung, Air II) eingelassen sind. Sie bilden damit in der Tat Klanginseln innerhalb ihrer seriell-polyphonen und perkussiv bestimmten Umgebung, die den Fürsten als Solitär in einer triebbesessenen Gesellschaft ausweisen.⁹⁰

Die hier zu beobachtende, dramaturgische Inanspruchnahme und Funktionalisierung verschiedener historischer Stile und Satztechniken bildet eine weitere, im Wesentlichen bis heute gültige Konstante des

90 Air I ist eine der in der *Revidierten Fassung* wesentlich erweiterten Musiknummern, vgl. PaRF, 26-28.

henzeschen Komponierens. Zu erinnern ist an dieser Stelle allerdings daran, dass sich der Stilpluralismus der Ballettmusik, den diese Beispiele belegen, nicht nur in der Kontrastierung serieller und tonaler Elemente manifestiert, sondern bereits in der seriellen Basis selber aufzufinden ist. Und da, wie zu zeigen ist, genau hier die Affinitäten zwischen der Arbeitsweise Hans Werner Henzes und Ingeborg Bachmanns anzusiedeln sind, kehren wir noch einmal zur Einleitungsmusik zurück.

Tafel 4

Und es wird Abend

Andante ♩ = 73

60

66

72

76

ad lib.

ad lib.

allucina

Einige Lampions leuchten auf, die Kapelle hört zu spielen auf, die Musikanten verlassen ihre Pulte, die Gesellschaft findet sich paarweise zusammen und geht ab. Die Kulissen werden gewechselt: blaue Wolkenstücke kommen von oben, und die Bühne wird von einem klaren Blau überströmt.

Quelle: KAlD, S.31

Am Ende der Intrada ist das erweiterte Fugenthema als dodekaphone Basis der Musik etabliert. Mit der Transformation des Bach-Zitats zum seriellen Grundstein ist dabei ein Doppeltes verbunden: Einerseits wird die barocke Figur durch ihre serielle Verarbeitung in einen heterogenen Kontext überführt, in dem der tragende Pfeiler ihrer Semantik (die tonale Wertigkeit der Intervalle) außer Kraft gesetzt ist. Das Fugenthema, das ganz zu Beginn, vom Cello vorgetragen, noch als tradierte Chiffre für ein Leiden und Scheitern zu hören ist, wie es der Fürst exemplarisch durchlebt, wird damit nicht nur in seinem Tonmaterial aufgespalten, sondern auch in seiner Bedeutung als Chiffre zum Objekt einer radikalen Destruktion. Entscheidend ist, dass diese Destruktion gleichwohl keineswegs endgültig ist. Wenn auch nur als Reminiszenz, dabei am auffälligsten sicherlich in den beschriebenen Seufzerfiguren, ist die barocke Affektformel noch im Idiom des Zwölftonsatzes bewahrt.

Die serielle Struktur, die als Element rationaler Verarbeitung auf Abstraktion und die Gleichwertigkeit aller Tonbeziehungen zielt, also gerade auf die Absenz tonal kodierten Ausdrucks, reichert sich damit aber über ihr Material, das Fugenthema, unweigerlich wieder mit Bedeutung und Expression an. Bereits in der Einleitungsmusik des *Idioten* selber, und mit ihr in den auf der Basisreihe gründenden Musiknummern, verbinden sich also formale Abstraktion und historisch kodierte Ausdrucksformeln – für Henze wie gezeigt die Garanten der Kommunikabilität von Musik – zu einer Synthese.⁹¹ Einer Synthese allerdings, die, anders als in der *Haute-volée*-Szene, nicht ein kontrastives Nebeneinander von Stilen darstellt, sondern eine Umschrift, eine Brechung und Verwandlung historischer Ausdrucksweisen als Ausgangspunkt für eine Neugewinnung von Ausdruck in Anschlag bringt: „Ich meine, dass die Zeichen, die Symbole, die Chiffren etwas in sich tragen, das zur Musik gehört, wie die Gliedmaßen zu einem Körper; in der heutigen Schwierigkeit ihrer Handhabung liegt keine Einladung zum Verzicht, sondern die Aufforderung zu einer neuen Fühlungnahme, zur Umwertung [...]“ (MuP 58). Wie so viele seiner Werke basiert auch die musikalische Darstellung des leidenden Fürsten Myschkin damit auf einer grundlegenden, fast strategisch anmutenden Unreinheit, und zwar einer Unreinheit, durch die sich Henze der Sprachlichkeit der Musik versichert und zugleich in deutlichen Gegensatz zum

91 Auch hier schließt Henze im übrigen an Bach an, der in der *F-Moll-Fuge* selber die abstrakte Geistigkeit der Fugenform durch Anleihen an rhetorische Figuren aufbricht; vor diesem Hintergrund ließe sich der Einsatz der Intrada mit dem unbegleiteten Originalthema auch als Reverenz verstehen.

unhistorischen Purismus der Seriellen tritt. Seine Musik wird dabei zum hörbaren Gedächtnisraum für jene historischen Figuren, die in den (vorgeblich) ‚reinen‘, von der Schwerkraft tonaler Zentren befreiten Konstrukten seriellen Komponierens eliminiert sind.

Es ist diese Absage an einen ‚Nullpunkt‘ der eigenen Kunst, in der sich Henzes Komponieren mit dem Schreiben Ingeborg Bachmanns trifft. Ich werde im Folgenden zeigen, dass der *Monolog des Fürsten Myschkin* daher an vielen Stellen nicht nur unmittelbar an die Konzeption der Musik (und im übrigen auch des Tanzes) anschließen, sondern sie reflektieren und in poetologischen Metaphern aussprechen kann, ohne dass der spezifische Ton verloren ginge, der die Lyrik Bachmanns zu Beginn der 1950er Jahre durchzieht.

Geliehene Worte. Der *Idiot* in der Fassung Bachmanns

Nur wenige Wochen nach der Uraufführung des *Idioten* nimmt Hans Werner Henze als Gast von Wolfgang Hildesheimer, dessen Novelle *Das Ende einer Welt* er 1951 als Funkoper vertont hatte, an der 1952er Herbsttagung der Gruppe 47 auf Burg Berlepsch teil. Auch Ingeborg Bachmann, zum zweiten Mal dabei, trägt dort neue Gedichte vor. Der ersten Begegnung folgen weitere in München; schließlich schlägt Henze, der bereits zur Umsiedlung nach Italien entschlossen ist, Bachmann vor, den nächsten Sommer gemeinsam bei ihm auf Ischia zu verbringen. Sie folgt der Einladung und entspricht später auch seiner Bitte um eine Neufassung des Sprechtextes für die Ballettpantomime (vgl. ausführlich BQ 155). Auf dem 1953er Herbsttreffen der Gruppe 47 trägt sie das Resultat, den *Monolog des Fürsten Myschkin*, erstmals der Fachöffentlichkeit vor. Der große Erfolg bestätigt noch einmal die Preisvergabe vom Frühjahr 1953 (Schloß Elmau).⁹² Zur Uraufführung der *Idioten*-Neufassung kommt es allerdings zunächst nicht.⁹³ Erst

92 „Ingeborg Bachmann, die scheueste und sprödeste der Dichterinnen, gerade aus Capri (sic!) gekommen, las mit monotoner Befangenheit den herrlichen Text zu einem Ballett nach Dostojewskijs 'Idiot', das Hans Werner Henze schon komponiert [...] hat. An reiner Eigenart und klarer Tiefe suchen diese Verse weit und breit ihresgleichen - ihre ungemeine Wirkung wurde wohl nicht übertroffen [...] Als Ingeborg Bachmann geendet hatte, bekannten selbst jene, die im Frühjahr der Verleihung des diesjährigen Preises an sie widersprochen hatten: jetzt sind wir überzeugt“. (Sanden 6).

93 Der Text inklusive der Szenenanweisungen werden unter dem Titel *Ein Monolog des Fürsten Myschkin für die Ballettpantomime Der Idiot* in Bachmanns im Herbst 1953 veröffentlichten Gedichtband *Die*

sechs Jahre später nimmt sich wiederum Tatjana Gsovsky des Werkes an. Allerdings verwendet sie zwar den neuen Text, greift aber erneut eigenmächtig in die Werkstruktur ein und spaltet die Figur des Myschkin in einen Tänzer und einen Sprecher auf, dessen Texte zum Teil mit Musik unterlegt sind. In dieser nunmehr dritten Fassung wird *Der Idiot* auf einer kleinen Tournee des Berliner Ballettensembles mehrmals aufgeführt; ob und wie Bachmann dazu Stellung genommen hat, war nicht in Erfahrung zu bringen. In jedem Fall nehmen Gsovskys Änderungen, wie ich zeigen will, gerade die *mediale* Neukonzeption der Ballettpantomime durch Bachmann weitgehend zurück.

Die wichtigsten Verschiebungen zwischen den Fassungen Gsovskys und Bachmanns sind, auf der Basis einer Analyse des im Bachmann-Nachlass befindlichen Exposés Tatjana Gsovskys und einiger Typoskripte Bachmanns, bereits ausführlich und erhellend von Petra Grell beschrieben worden. Ich will mich hier daher auf eine knappe Zusammenfassung beschränken. Bei allem philologischen Geschick gerät Grells Untersuchung⁹⁴ allerdings aus dem Blick, was ich als zentrales Charakteristikum der Textneufassung herausarbeiten will: der selbstreflexive Zug des *Monologs*, die kritische Haltung des Textes zum Wort und zum Sprechen selber. Dass die Bedeutung der Sprachthematik im neuen Text weit über ihre Funktion als „stilistische Klammer“ (Grell 69) hinausgeht, soll im Folgenden gezeigt werden.

Das Vorhaben, im *Idioten* die traditionell enge Interdependenz von Tanz und Musik durch die Hinzufügung rezitierter Texte aufzubrechen und auf neue Wege zu leiten,⁹⁵ führt in der Uraufführungsfassung noch in eine Sackgasse. Myschkin wirkt, folgt man dem Tenor der Rezensionen, als einzig Sprechender szenisch vom musikalischen und tänzerischen Geschehen isoliert, während sein Text deutende Kommentare gibt, die hinter die Komplexität des tänzerisch-musikalisch Dargestellten zurückfallen. Die Neu-Konstellation der Medien bleibt zunächst unfruchtbar, und dies, obwohl Gsovskys leitende und von Bachmann übernommene Adaptionsidee die gesellschaftliche Außenseiterposition Myschkins durchaus überzeugend in die mediale Grundstruktur der Ballettpantomime übersetzt. Schon im Roman ma-

Gestundete Zeit aufgenommen; die 2. Auflage, der auch die Werk-ausgabe von 1978 folgt, erscheint mit gekürzten Regieanweisungen und einigen Textänderungen, vgl. Bachmann 1953, 1957 und 1978.

94 Vgl. Grell, 53-89.

95 Henze schreibt anlässlich der Münchener Neuinszenierung 1988, die Ballettpantomime sei insgesamt „ein Versuch, die musikalischen und darstellerischen Grenzen der Ballettkunst zu überschreiten und die Darstellungskünste Musik, Dichtung und Tanz auf eine neue Weise miteinander in Berührung zu bringen“ (Henze 1988, 2).

nifestiert sich die Andersartigkeit des Fürsten nicht allein in seinen vergeblichen Bemühungen, sich gemäß den Regeln seiner Gesellschaftsschicht zu verhalten („Ich habe kein passendes Benehmen, ich habe kein Maßgefühl“, Dostojewskij 1964, 527). ‚Idiotisch‘ erscheint gerade auch Myschkins sonderbare Sprache, sein unverständlich hell-sichtiges Monologisieren, mit dem er sich, in der Regel bereits im Bann der ausbrechenden Epilepsie, weit über die Grenze einer kommunizierenden Rede hinausbewegt – in dieser Mischung aus wahnhafter Klarheit und verträumter Versponnenheit trägt der russische Fürst im übrigen bereits Züge des somnambulen Protagonisten im *Homburg*. Gsovskys Entscheidung, Myschkin mit einem Schauspieler, die anderen Figuren aber mit stummen Tänzern zu besetzen, markiert diese Andersartigkeit als mediale Differenz, die zugleich den prophetischen Charakter wie die Inkommunikabilität seiner Monologe freilegt. Gegenüber einem hell-sichtigen Sprechen, wie es dem Grenzgänger Myschkin zwischen den in immer kürzer werdenden Abständen auftretenden Wahnsinnsanfällen gegeben ist, erscheint die Konversation der anderen, äußerlich so beredten Figuren in der Tat schon im Roman immer mehr als eine andere Form von Stummheit. In der Fassung Gsovskys gerät dies noch in Widerspruch mit der theatralen Konzeption der Texte Myschkins. Sofern sie den Fürsten als traditionelle Theaterfigur bestimmen, deren Sprachfähigkeit unproblematisch bleibt, verliert die Rede Myschkins ihren Ausnahmecharakter, und damit das, was es in der Ballettpantomime überhaupt erst motiviert. Hier setzt Ingeborg Bachmann an. Sie löst die Verse des Fürsten weitgehend vom realistischen Detail und befreit sie von ihrer Kommentarfunktion; vor allem aber gestaltet sie einen poetischen Sprechtext, der Sprache selbst als problematische, ja tödliche Gabe thematisiert.⁹⁶

Bachmann beginnt wie Tatjana Gsovsky im 1. Bild mit einer prologartigen Eröffnungsszene, in der Myschkin die anderen, „puppenhaft“ (KAId 3) auftretenden Figuren im Stile eines Theaterleiters einführt, sie anspricht und ihnen in wenigen Worten eine Typisierung entwirft. Die folgenden sechs Bilder präsentieren exponierte Handlungsmomente des Romans Dostojewskijs: Die Abendgesellschaft, anlässlich der Nastassia mit ihrer Wirkung auf die anwesenden Männer spielt, sich zunächst Myschkin verspricht, dann aber in Rogoschins Arme sinkt (wie bei Gsovsky 2. Bild); Nastassias Zerrissenheit zwischen Myschkin und dem drängenden Rogoschin (analog zur Erstfassung 3. Bild); Myschkins Schilderung eines zum Tode Verurteilten;

96 Darum ist auch die dialogische Anlage des Romans ohne Bedeutung für die Ballettpantomime, wenn sie auch zeitgenössische Dramatisierungen inspiriert haben mag; vgl. Seduro, zitiert bei Grell, 62.

der Mordversuch an Myschkin und der bei Gsovsky noch weggelassene Kreuztausch zwischen ihm und Rogoschin (4. Bild); Aglajas Verspottung Myschkins und die Erzählung seiner Leidensgeschichte (5. Bild, bei Gsovsky Teil des 4. Bilds); Myschkins desaströse Begegnung mit der feinen Gesellschaft St. Petersburgs, seine Liebeserklärung an Aglaja und das Duell der Frauen (6. Bild, 5.-7. bei Gsovsky); schließlich die Ermordung Nastassias und Myschkins finaler Wahnsinnsanfall (7. Bild, in der Erstfassung 9. Bild).

Neben der Ersetzung des weitaus umfänglicheren Textes Tatjana Gsovskys und einigen dramaturgischen Umakzentuierungen ist dabei vor allem Bachmanns Neukonzeption der Hauptfigur, Fürst Myschkin, von Bedeutung. Zwar hält Bachmann an der Außenseiterposition Myschkins fest:⁹⁷ „Bestürzend wird bleiben, dass der Held des Romans [...] in diesem Ballett außerhalb des Balletts steht und ein Schauspieler ist.“⁹⁸ Gerade an dramaturgischen Schlüsselstellen kommt es jedoch im Gegensatz zur Erstfassung zu bedeutsamen szenischen Interaktionen mit den Tänzern. So gibt Myschkin beispielweise im Prolog keine unbeteiligten Figurencharakterisierungen, wie sie Gsovsky vorsah, sondern richtet das Wort direkt an die Figuren und nimmt sie an der Hand; am Schluss des 1. Bildes wird auch er in den Tanz „hineingezogen“ (KAId 4). Wie später auch der Kreuztausch mit Rogoschin sorgt dies für eine Annäherung zwischen Myschkin und den Tänzern und revidiert die problematische Distanz des Fürsten zum szenischen Geschehen, und damit auch seine überlegene Position als Kommentator, wie sie Gsovsky noch vorsah. In der Neufassung des Sprechtexts heißt es entsprechend ganz zu Beginn: „wie sollte ich / würdiger sein als einer der andern [...]“ (KAId 4). Myschkins Sonderstellung als Sprecher wird gleichwohl nicht zurückgenommen, sondern – etwa durch das Fehlschlagen seiner sprachlichen Kommunikationsversuche im 6. Bild – eher noch akzentuiert. Und indem Sprache als Verständigungsmittel versagt, wird sie für Myschkin zum entscheidenden Problem. Immer tiefer verzweifelt er an der ihm aufgeladenen Last des Wortes, dem „heillosen Wissen“ (W I/77), dessen „Licht“ (W I/71) ihn quält. Weder bewahrt es Nastassia vor dem

97 Die dramaturgischen Veränderungen betreffen den Schluss, mit dem Bachmann den Dostojewkijschen Kreis wieder schließt (der wahnsinnige Myschkin kehrt am Ende in eben die Schweizer Heilanstalt zurück, aus der er zu Beginn entlassen worden ist), die Teilung des 4. Bildes Gsovskys (bei Bachmann 4. und 5. Bild), die dem 4. Bild hinzugefügte Kreuztauschszene, sowie die fast vollständige Eliminierung des 8. Bildes Gsovskys („Kirchenszene“), von der nur noch einzelne Elemente in das 7. Bild übernommen sind; vgl. dazu Grell, 68.

98 Vgl. Typoskript K 8554, Nr. 3796, hier zitiert bei Beck, 138.

Tode, noch reißen die Liebesworte für Aglaja die Barrieren ein, die ein vom immer wieder aufbrechenden Wahnsinn bestimmtes Leben in Grenzzuständen zwischen ihnen errichtet. Sie trennen ihn im Gegenteil endgültig von ihr (6. Bild). Die „Helle“ (W I/62) der Sprache Fürst Myschkins ist für alle anderen, für die deformierten und mario-nettenhaft den Regeln folgenden Figuren der besseren Petersburger Gesellschaft und auch für die beiden Frauen um Myschkin, Aglaja und Nastassia, dunkel und unverständlich. Vor allem aber ist sie, darin besteht die Tragik des Idioten, wirkungslos: „Mit einem geliehenen Wort bin ich / und nicht mit dem Feuer gekommen / und schuld an allem, o Gott!“ (W I/77).

Die Romanmotive, die Bachmann entlang der Szenenentwürfe Gsovskys in ihren Text aufnimmt, erscheinen durchgehend vor dem Hintergrund und im Modus dieses sich selbst in Frage stellenden Sprechens. Der narrative Kontext und das historische Setting des Romans, im Text der Erstfassung noch präsent, wenn auch erheblich reduziert, verlieren dadurch weiter an Gewicht – an die Stelle der Fragmente fiktionaler Figurenrede tritt die Selbstthematisierung poetischer Sprache. Und genau das ist in Gsovskys Fassung noch so ganz anders; ihre Texte stehen, durchaus effektiv auf die dramatischen Momente konzentriert, insgesamt in einem abbildend Verhältnis zur Vorlage, bestimmt von dem Versuch, die wesentlichen Motive des Romans in den Text Myschkins hinüberzuretten und verständlich zu machen. Jenseits aller Kürzung um Figuren und Nebenstränge des weitverzweigten Handlungsgeflechts bleiben sie möglichst eng am Wortlaut Dostojewskijs, dessen Text nur spärlich mit zusätzlichen, im Bibelton gehaltenen Versen ergänzt ist. Im Vergleich dazu sind Bachmanns Verse trotz ihrer unbestreitbaren Hingabe an die zentralen Konflikte, Figurenkonstellationen und Handlungsmotive derart von der Idiomatik des Romans und den historisch-realistischen Details befreit, dass sich der für Dostojewskij noch so bedeutsame zeitgenössische Kontext der Leidensgeschichte Fürst Myschkins nur an wenigen Stellen und auch dort bestenfalls in Umrissen erschließen lässt.⁹⁹

Vor allem auf die Wahl der lyrischen Bildbereiche hat dies natürlich einen entscheidenden Einfluss. Die Selbstthematisierung der Sprache schlägt sich nicht nur diskursiv in der Problematisierung des Wortes, sondern auch performativ durch den Rekurs auf tradierte lyrische Metaphern und Sprachformeln nieder, deren Verformung und Verfremdung die Leidensgeschichte des reinen Tors begleiten – hier

99 Nicht ganz zu Unrecht wird das in den Rezensionen der Fassung Bachmanns vorgeworfen; vgl. Elisabeth Mahlke im ‚Tagesspiegel‘ vom 10.1.1960 und Sabine Lietzmann in der FAZ vom 14.1.1960.

führt die entscheidende Spur zur Kompositionsweise Henzes. Eine wichtige Rolle spielt dabei, wie ich nachfolgende zeigen will, nicht zuletzt die Metaphorisierung von Musik und Tanz sowie, in geringerem Umfang, auch szenischer Elemente der Ballettpantomime.

Poetisierung von Musik, Tanz und Szene

Die Textfassung Bachmanns enthält eine Vielzahl von Klang- und Ton- und Raummetaphern. Musik-Metaphern finden sich vor allem in den Schlussversen verschiedener Monologe Myschkins, wo sie gewissermaßen die Nahtstellen zwischen Sprechtext und Musik markieren. In einigen Fällen nehmen die Verse des Fürsten dabei ganz direkt Bezug auf einzelne Musiknummern. Die erwähnte kurzzeitige Engführung von Text und Musik zu Beginn des *Danse* Nr. 2 („Unsere Schritte sind nur die wenig / genauen Anschläge weniger Töne, / die uns erreichen“, KAId 4) stellt dabei insofern eine Ausnahme dar, als alle weiteren sprachlichen Rekurse auf konkrete Momente der Musik zeitlich versetzt und deswegen verdeckter erscheinen.

Zu einer Häufung musikalischer Metaphern kommt es danach erstmals im 2. Bild. Myschkin wendet sich dort mit den Worten „Fall nicht in den Spott der Schwüre, in den Tumult des Orchesters, in dem die Welt sich verspielt“ (W I/67) an Nastassia. Neben der räumlichen Sinnfälligkeit des sprachlichen Bildes (Nastassia befindet sich zu diesem Zeitpunkt gemeinsam mit dem Fürsten auf einem Trapez hoch oben über dem Orchestergraben) könnte hier sowohl ein Rückverweis auf das *Allegro vivace* in Nr. 5 (5/10-64) als auch eine Antizipation von Nr. 7/16ff. (*Entrée* Rogoschin) vorliegen. An beiden Stellen stellt der Tanz das rasende Begehren Rogoschins und die Versuchung zur Schau, die er für Nastassia bedeutet. Die entsprechende Musik ist dadurch mit einer Semantik verknüpft, die der Monologtext seinerseits über den Umweg einer Metaphorisierung der Musik aufnimmt. Exemplarisch wird hier die weitaus komplexere Verweisstruktur der neuen Monologe erkennbar. Anstelle der kommentierenden Texte der Erstfassung, die das szenisch-musikalische Geschehen auf Romaninhalte zurückbeziehen, erscheinen sprachliche Chiffrierungen einer selber schon chiffrenhaften Musik, die zudem mit einem von symbolischen Requisiten und abstrakten Figuren bestimmten Tanz interagiert. Ähnliches gilt auch für eine Musikmetapher im 5. Bild. Die lyrische Formel vom „*Abgesang* einer Geschichte, die unsre Opfer verachtet“ (W I/73, Hv.v.m) bezeichnet am Ende von Myschkins Monolog nicht nur eine Utopieformel, der das Scheitern eines auf das (Selbst-)Opfer gerichteten Kampfes, wie er im Laufe des Monologs entworfen wird,

bereits eingeschrieben ist. Als musikalischer Fachterminus verstanden, könnte er sich zugleich auch auf die *Conclusion 11b* des Ritornells Nr. 11 beziehen; viermal erklingt der A-Teil dieser (basisreihenbezogenen) Ballettmusik vor und zwischen den vier Monologstrophen im *Piano*, als Abgesang am Ende des Monologs aber unerwartet ins Gewalttätige verzerrt. Aufgrund der unmittelbaren Nähe der Metapher zu dieser *Conclusion* und ihres auffälligen Kontrasts zum Ritornell erscheint es mir immerhin vorstellbar, dass hier ein weiterer Bezug zwischen Sprechtext und Musik vorliegt.

Abschließend seien noch die beiden letzten Terzinen des 7. Bildes genannt. Eine Glockenmetapher reflektiert hier im Verbund mit dem Wortfeld Stille-Schlaf-Ruhe-Tod die geistige Verdunklung Myschkins: „In den Strängen der Stille hängen die Glocken und läuten den Schlaf ein“, heißt es, dann „kommen die Glocken zur Ruhe, es könnte der Tod sein, so komm, es muss Ruhe sein“ (W I/79). Hier besteht im übrigen ein direkter Bezug auch zu Tanz und Szene; während der *Apothéose* „kommen weiße Stricke herab. Myschkin bleibt unbeweglich stehen, während immer mehr Stricke herabsinken, erscheinen Tänzer, die in verhaltenen, feierlichen Bewegungen den Ausbruch des Wahnsinns darstellen“ (KAId 54). Eine vergleichbare Verknüpfung von tänzerischer und musikalischer Metaphorik findet sich bereits am Ende des Prologs, wo Myschkin die „Bewegung der Stummen“ anspricht zur „grenzenlosen Musik, die sie noch einsamer macht“ (KAId 4).¹⁰⁰ Ein Bezug zu konkreter Musik scheint mir hier nicht unmittelbar gegeben; möglicherweise verweist die ‚Grenzenlosigkeit‘ der Musik allgemein auf die tendenziell endlos wiederholbare Basisreihe, sowie die schwebende, kaum durch rhythmische Kontur markierte Klangfläche der benachbarten *Intrada*.

Der Umgang mit tänzerischen und szenischen Elementen gleicht der mit musikalischen; wo Gsovsky noch dem Romanzitat vertraut, verarbeitet Bachmann in ihrem Text die symbolischen Requisiten des Bühnenraums. So benennt Myschkin in der dritten Strophe des Prologs nicht etwa im Einklang mit dem Roman den tendenziell autistischen Charakter der Petersburger Gesellschaft und ihre Verständnislosigkeit gegenüber Myschkin, sondern vielmehr deren getanzte Symbolisierung. Im Vorgriff auf das gesamte Werk umreißt Myschkin die tänzerische Darstellung der anderen Figuren und die Grundkonzeption der Ballettpantomime: „Lass den stummen Zug durch mein Herz gehen, / bis es dunkel wird / und was mich erleuchtet, / wieder zurückgegeben ist / an das Dunkel“ (W I/62).

100 Vgl. W I/65, wo der zweite Teil des Verses fehlt.

Mit einigen weiträumig vorverweisenden Prägungen, die im Kontext ihres Erscheinens zunächst rätselhaft bleiben, unterstreicht und inszeniert Bachmann dabei die Unverständlichkeit der prophetischen Worte Myschkins. Die im Prolog auf Ganja Iwolgin gemünzte Metapher des „auf die Räder geflochtenen“ Verlangens etwa deutet gleichermaßen voraus auf die Rad-Choreographie des 3. Bildes, wie die „blauen Steine“ (W I/72) im 5. Bild auf Requisiten des *Ballet blanc* im 6. Bild (dort ist die Rede von „blauen Wolkenstücken“, KAId 31, dann von „blauen Versatzstücken“, KAId 32, KAId 41). Eine Ausnahme bildet hier die Rede von der „Schaukel im Wind“ (W I/67) während der Trapeznummer am Ende des 2. Bildes.

Wenn Bachmann also den interpretierenden Text der Erstfassung an den genannten Stellen durch ein Netz intermedialer Bezugnahmen ersetzt, geknüpft durch die literarische Metaphorisierung musikalischer, tänzerischer und szenischer Elemente, veranschaulicht dies den entscheidenden Unterschied zwischen der Neufassung und dem Text Gsovskys: Wo die Textkollage der Uraufführung noch gleichsam Deutungsschneisen in die komplexen Verweisstrukturen von Tanz, Bühnenbild und Musik schlug, spinnen Bachmanns Verse an ihrer weiteren Verdichtung. Obwohl gerade die wiederkehrenden Musik-Metaphern am Ende der einzelnen Monologe durchaus eine gewisse Signifikanz erhalten, besitzen die Musik-, Tanz- und Bühnenbild-Metaphern dabei insgesamt nur partiell Bedeutung. Zentral für den gesamten *Monolog* ist dagegen die Selbstthematisierung der Sprache, die im Folgenden zu beschreiben und als Grundlage der wesentlich fruchtbareren Konstellation von Tanz, Musik und Sprechtext in der Neufassung des *Idioten* auszuweisen ist.

Verwiesen aus den Balladen: Sprachthematik im *Myschkin-Monolog*

Ingeborg Bachmann hat in einer unveröffentlichten Einführung zum *Idioten* Fürst Myschkin als Figur beschrieben, die „über eine kurze Zeit, zwischen Wahnsinn und Wahnsinn, zwischen Dunkelheit und Dunkelheit, über die Sprache verfügt, über die die anderen Personen des Stücks nicht verfügen“.¹⁰¹ Anfang und Ende des Prologs exponieren diese Konzeption; jenseits der von Grell beobachteten, strukturierenden Funktion der Sprachthematik wird dabei vor allem eine Veränderung der Haltung Myschkins zu seiner Sprachfähigkeit sichtbar:

101 Vgl. Typoskript K 8554, Nr. 3796.

Ich habe das Wort, ich nahm' s
aus der Hand der Trauer,
unwürdig, denn wie sollte ich
würdiger sein als einer der anderen -
selbst ein Gefäß für jene Wolke,
die vom Himmel fiel und in uns tauchte,
schrecklich und fremd [...] (W I/62)

Mit einem geliehenen Wort bin ich
und nicht mit dem Feuer gekommen
und schuld an allem, o Gott! (W I/77)

Fürst Myschkin also beginnt zu sprechen, indem er, mit deutlichem Rekurs auf den Einsatz des Johannes-Evangeliums, zunächst vom Anfang durch das Sprechen spricht. Dabei hebt er an mit einer Metapher, die für den Kenner des Romans als erster Verweis auf die Figur Dostojewskijs lesbar ist, sich zugleich aber auch auf den Beginn der Musik beziehen lässt. Im direkten Anschluss an die *Intrada* gesprochen, reflektiert die Wendung „Hand der Trauer“ den pathologischen Hintergrund der hellsichtigen Monologe Myschkins und zugleich die Erschließung der musikalischen Basis aus der Trauerchiffre der F-Moll-Fuge. Die aktive Geste des Nehmens wird in den nächsten Versen dabei gleich wieder eingeschränkt; das erleuchtete Sprechen ist eine „schreckliche“ und „fremde“ Gabe, für die auch der Fürst nur ein unwürdiges „Gefäß“ darstellt. Erst in der 2. Strophe des Prologs wird der inhaltliche Bezug zum Roman aufgenommen; es ist die „Qual des Fiebers, nah an anderen Fiebern“ (W I/62), die Myschkin immer wieder hellsichtig reden lässt. Wie gesehen, ist mit der 3. Strophe dann die Grundkonstellation der Ballettpantomime entworfen: die Sonderstellung des Fürsten als einzigem Schauspieler, der daraus resultierende, medial markierte Abgrund zwischen ihm und dem „stummen Zug“ der Tänzer, und schließlich sein Verhältnis zur Sprache, die, wie er weiß, am Ende wieder zurückzugeben ist „an das Dunkel“. Die Sprachfähigkeit ist endlich, und das Wissen um die kommende Verdunkelung macht die Zwischenzeit, ähnlich der am Horizont sich abzeichnenden, „auf Widerruf“ (W I/37) gestundeten Zeit aus dem titelgebenden Gedicht des ersten Lyrikbandes Bachmanns, zu einer aufschubgewährenden Frist, mit der gleichzeitig die Zeit der Ballettpantomime abgelaufen sein wird. In dieser Zwischenzeit aber geht es für Myschkin darum, die Gabe der Sprache zu nutzen, den „stummen Zug durch mein Herz gehen“ zu lassen und, wie es in einer zentralen Passage des 5. Bilds heißt, „für die Schöpfung zu zeugen“ (W I/73).

Diese emphatische Vorstellung von Sprache als Medium der Liebe und der „Schönheit und jeder Verächtlichkeit der Welt“ (W I/62) erfährt, wie die zitierten Verse unterstreichen, jedoch im Monolog des 7. Bildes eine entscheidende sprachkritische Verschiebung. Myschkin erkennt das umfassende Scheitern seiner Rettungs- und Liebesversuche; konkret angespielt wird auf den Kreuztausch mit Rogoschin im 4. Bild („es sind die Kreuze getauscht / und das eine wird nicht getragen“, W I/77) und die Ermordung Nastassias während des folgenden Boleros Nr. 18, die er im Eingangsmonolog des Bildes vorwegnimmt („[...] entdeck’ ich / Schreckliches und meine Schuld / an allem, an dem Verbrechen, / mit dem ich noch diese Nacht / in Deine Nacht kommen muss“, ebd.). Und als Grund seines Versagens benennt der Fürst eben die Sprache, genauer seine Unfähigkeit, Worte für den „Schmerz“ (W I/62) der anderen zu finden, mit denen die Strenge des blinden Gottes zu erweichen wäre: „Deine Blindheit erkennend, / vor der wir eins sind im Dunkel, / bekenn’ ich, dass ich schuld bin / an allem, denn Du, seit Du uns nicht / mehr siehst, zählst auf ein Wort“ (W I/77). Das geliehene Wort vermag die Vergebung gewährende Instanz nicht zu erreichen. Die Kommunikation mit der blind richtenden Gottheit schlägt fehl; die wahnhaftige Klarheit Myschkins bringt ein Wissen hervor, das, wie er jetzt begreift, „heillos“ (ebd.) bleibt.

Sprechen und Sprache erscheinen im letzten Bild damit unter signifikant veränderter Perspektive. Die im Prolog noch auf die Sprache gerichtete Erlösungshoffnung weicht der Verzweiflung, das Zeugen für die Schöpfung scheitert noch am Bezeugen ihrer Zerbrochenheit. Angesichts des am Anfang des 7. Bildes von Myschkin vorausgesehenen, gewaltsamen Todes Nastassia Filippownas offenbart sich dies in seiner ganzen Schärfe. Wie noch zu zeigen ist, erscheint der anschließende Eintritt des Fürsten in das Haus Rogoschins, der den Ausbruch des Wahns einleitet, in diesem Kontext als bewusste Rückgabe, ja Zurückweisung der Sprache.

Wenn die Verzweiflung Myschkins damit im Kern dem fehlenden Wirklichkeitsbezug und der (Un-)Wirksamkeit seiner Rede gilt, nimmt der *Monolog* zu Beginn des Schlussbildes des *Idioten* eine Problematik auf, die Ingeborg Bachmanns literarische Arbeiten seit den Gedichten und Erzählungen der späten 1940er Jahre wie wohl kaum eine andere bestimmt: die Frage nach der Welthaltigkeit des literarischen Textes, nach der Berührung des Ästhetischen mit dem Geschichtlichen, gestellt vor dem Hintergrund der Erfahrung des Nationalsozialismus und des Wissens um den Holocaust als einer durchgreifenden, jede Poetisierung verweigernden historischen Zäsur. In ihren Gedichten und Erzählungen schlägt sich die Suche nach einem

dieser Zäsur angemessenen Schreiben dabei weniger thematisch nieder als durch Inszenierungen eines Bruches *in* der Sprache und ihren tradierten Formeln und Bildern. Bachmann selber spricht wie erwähnt vom „Zerschreiben“ (GuI 84) als einem wesentlichen Konstituens ihrer Schreibweise; über dem oft konventionellen Vokabular ihrer Gedichte ist dieser strategische Riss in ihren Texten erstaunlicherweise allerdings lange übersehen worden. Erst in den 1980er und 90er Jahren hat die Forschung¹⁰² gezeigt, dass es sich dabei nur scheinbar um die gerühmten, zeitlos-schönen Fügungen handelt, und die Verwendung traditioneller Chiffren vielmehr dazu dient, gerade den Bruch mit der literarischen Tradition zu vollziehen. Dabei ist es eben dieser entstellende Vorgang des Zerschreibens, durch den sich die Texte Ingeborg Bachmanns von wichtigen Strömungen der Nachkriegsliteratur unterscheiden. Sie verweigern sich damit sowohl der Forderung nach einer die Erfahrungen des Dritten Reichs ausblenden- den Rückbesinnung auf die literarische Tradition vor dem Nazismus als auch dem Phantasma einer entmetaphorisierten und von allem ideologischen Ballast befreiten, gleichsam aliterarischen Literatur, wie sie unter dem Schlagwort Asphaltliteratur Ende der 1940er Jahre in Deutschland kursiert. Hier sehe ich den entscheidenden Berührungspunkt mit der pluralistischen Ästhetik Henzes und seiner Absage an den seriellen Purismus. Auch die geographischen Metaphern, Zufluchtsorte ‚schönen‘ Schreibens, wie sie die nach der Kahlschlagliteratur wieder auflebende Naturpoesie vermehrt aufsucht, werden bei Bachmann erst *in ihrer Versehrtheit* in Anspruch genommen.¹⁰³ Hier ist allerdings gleich auch die gravierendste Differenz zu Henze festzustellen: Bachmanns Rekurs auf die literarische Tradition ist, anders als zunächst und noch bis weit in die 1950er Jahr hinein bei Henze, nicht primär ästhetisch begründet, sondern als künstlerische Reaktion auf geschichtliche Erfahrung zu verstehen und Ausdruck gerade einer permanenten Problematisierung der Politizität des Ästhetischen. Für Henze gewinnt diese Fragestellung, wie noch anlässlich der *Nachtstücke* und des *Lord* zu zeigen ist, überhaupt erst im Laufe der Freundschaft mit Bachmann und verstärkt dann ab Mitte der 1960er Jahre größere, ja größte Bedeutung. Der *Monolog des Fürsten Myschkin* markiert hinsichtlich der Entschiedenheit, mit der die lyrische Sprache sich selbst als geschichtlich gewordene und belastete reflektiert, dabei

102 Den wesentlichen Markstein setzt hier der von Sigrid Weigel betreute Text+Kritik-Band *Ingeborg Bachmann*, darin besonders der Beitrag von Weigel selber, der Bachmanns Schreibweise vor dem Hintergrund dekonstruktivistischer Theoreme entziffert (vgl. Arnold 1984).

103 So die Zentralthese der Analysen Hans Höllers (vgl. Höller 1987).

sicherlich einen Extrempunkt innerhalb von Bachmanns lyrischem Oeuvre. Zwar erscheinen die zahlreichen Anspielungen auf lyrische Bildtraditionen, wie sie die *Gestundete Zeit* enthält, auch in den anderen Gedichten in der Regel im Kontext von katastrophischen End- und Nachzeitszenarien. Bereits das Eröffnungsgedicht aber, *Ausfahrt*, entwirft gleichwohl und im selben Atemzug mit dem furchtbaren Bild der im Sand versinkenden Geliebten die Vision eines möglichen Aufbruchs zum „immerwiederkehrenden Sonnenufer“ (W I/29). Auch in einigen der folgenden sowie in einer ganzen Reihe von Gedichten aus dem zweiten Lyrikband, *Anrufung des großen Bären*, erscheint die zerschiedene lyrische Wendung oft von einem starken Hoffnungston durchzogen. Im *Monolog* ist ein solcher Tonfall bestenfalls noch im Prolog zu hören, wo Bachmann in der 5. Strophe den Brückenschlag zum hymnischen Ton Friedrich Hölderlins wagt. In den Versen 25-36 schwingt dort in Versmaß und -form (unruhiger Daktylus, Zeilentrennung zwischen „von Grund / zu Grund“) leise, aber deutlich vernehmbar das „von Klippe / zu Klippe“ aus *Hyperions Schicksalslied* mit. Sind es bei Hölderlin noch die „leidenden Menschen“, die „jahrlang ins Ungewisse“ fallen, hört Fürst Myschkin den „sprachlos“ (W I/63) abstürzenden Tränen hinterher. Den intertextuellen Bezugspunkt markieren hier im übrigen bereits wenn nicht die zahlreiche Gedichte Hölderlins bevölkernden Dämonen, so in jedem Fall aber die „Schalen des Lebens“ (ebd.), die sich auch in Hölderlins *Hymne an die Unsterblichkeit* finden.¹⁰⁴

Die hier noch verdeckt wirksame Poetologie des Zerschreibens wird in kaum einem anderen Gedicht Bachmanns so explizit wie in Myschkins Ballade (5. Bild). Wie schon im Roman gibt die Geschichte des „sonderbaren“ (W I/71) Ritters hier zugleich einen persönlichen Lebensbericht Myschkins; in Bachmanns Versen wird sie darüber hinaus, mit deutlichen, wenn auch poetisch abstrahierten Anspielungen auf die aktuelle Kriegs- und Nachkriegserfahrung versehen, zum allgemeinen Ausweis einer Gegenwart, in der die „Armut“ des Ritters keine Besonderheit mehr ist, die „Geschichte [...] unsre Opfer verachtet“ (W I/73) und die Taten des Einzelnen vor der Dimension der Vernichtung sinnlos werden¹⁰⁵. Fürst Myschkins Verse erscheinen so als paradoxe Ballade über das Ende der Balladen, in der nicht nur der Puschkin-Text, sondern das Genre der Helden-Ballade als solches und versteckt auch die lyrische Aufbruchs-Metaphorik der *Gestundeten*

104 Vgl. „Hymne an die Unsterblichkeit“, in: Hölderlin, Bd. 1, 118/131. Auch in dem 1952 veröffentlichten Gedicht *Paris* (W I/33) finden sich deutliche Spuren aus dem *Schicksalslied*; vgl. dazu Vilain, 26-27.

105 Zur Poetisierung politischer Aktualität bei Bachmann s. Gehle 1995.

Zeit dekomponiert werden. Die Sonne, in *Ausfahrt* Hoffnungsschiffe, findet nur noch als Objekt der Zerstörung Eingang in den Text:

Und ausgestoßen aus dem Orden der Ritter,
verwiesen aus den Balladen,
nehme ich einen Weg durch die Gegenwart
zu auf den Horizont, wo die zerrissenen
Sonnen im Staub liegen,
[...] (W I/72)

Myschkin beginnt dabei mit einem Wort, das die Gattung Ballade zugleich noch einmal herbeizitiert, indem es auf Schillers *Bürgschaft* anspielt: „Bürgschaft übernehm’ ich für einen [...]“ (KAId 22).

Mit den aufgezeigten Kongruenzen zwischen Henzes Ballettmusik und der Lyrik Bachmanns ist eine poetologische Konsonanz zwischen beiden Autoren freigelegt, die, sofern die Musik für den *Idioten* wie auch der überwiegende Teil der *Gestundeten Zeit* noch vor ihrer Bekanntheit entsteht, dem gedanklichen Austausch während der italienischen Jahre vorausgeht. Sie darf damit als künstlerischer Grundkonsens gelten, auf der auch die folgenden gemeinsamen Arbeiten aufbauen. In einem abschließenden Schritt soll nun der Blick von poetologischen Gemeinsamkeiten auf die Relation der Medien in der Ballettpantomime gelenkt werden und die entscheidende Rolle von Mediendifferenz bei der Gestaltung des Schlussbildes zur Sprache kommen. Notwendig ist es dazu, die in den *Monolog* übernommenen Romanmotive noch einmal einer genaueren Lektüre zu unterziehen, und hier insbesondere die philosophisch-theologischen, wie sie im charakteristischen Wechselspiel des Textes zwischen metaphorisch-lyrischen und eher essayistischen¹⁰⁶ Passagen aufscheinen.

Der reinste Zustand: Vom Romanmotiv zur Poetologie des Verstummens

Die Konflikte, Themen und philosophischen Horizonte des Romans, die Bachmann in den *Monolog* einarbeitet, können als Variationen einer einzigen Frage begriffen werden, die sie als ihr Zentrum immer

106 Zu denen Bachmann im Entwurfstadium noch selber ein kritisches Verhältnis pflegt: „Die essayistischen Elemente haben eigentlich in der Lyrik nichts zu suchen, und wenn ich im Winter anfangs, das Material dieser Wochen zu verarbeiten, muss ich mich ganz heraus halten und wieder zu den Gerüchen und dem Geschmack, dem Plastischen zurückkommen“ (Typoskript K 7957/Nr. 3635).

wieder umkreisen: der Frage nach der Möglichkeit einer vollkommen menschlichen Reinheit, wie sie nach den Plänen Dostojewskijs die Hauptfigur Fürst Myschkin zunächst verkörpern sollte. Der Roman wirft diese Frage weit ausgefächert in einem Spannungsfeld zwischen weltlicher bzw. religiöser Schönheit und Liebe auf, über dessen Erschließung aus religiös-heilsgeschichtlichen, philosophischen und sozial-theoretischen Perspektiven hier natürlich nur zusammenfassende Bemerkungen gemacht werden können.¹⁰⁷ Die komplexe Beziehung Myschkins zu Nastassia Filippowna und Aglaja Epantschina, den beiden zentralen Frauenfiguren auch der Ballettpantomime, steht dabei im Blickpunkt; ihre aporetische Struktur begründet letztlich die Unausweichlichkeit seines Scheiterns. Wie im Roman erscheinen die beiden jungen Frauen als äußerst gegensätzliche Rivalinnen um die Gunst des Fürsten. Wenn dabei zunächst die von verschiedenen Zeichen einer unlöslichen, bis in den Tod schicksalhaften Verkettung begleitete Begegnung zwischen Myschkin und Nastassia im Vordergrund steht, stellt die Aglaja-Handlung dies auch in der Ballettpantomime zwischenzeitlich in Frage. Sie kann daher als retardierendes Moment innerhalb der auf die Zerstörung Myschkins ausgerichteten Roman-Dramaturgie aufgefasst werden, erreicht selber jedoch nie die Dramatik der Nastassia-Handlung.

Die Annäherung zwischen der jüngsten der drei heiratsfähigen Töchter General Epantschins und dem Fürsten führt bis zur Verlobung, ist jedoch von Beginn an gekennzeichnet von der Verständnislosigkeit Aglajas gegenüber den gesellschaftlichen Fehlritten Myschkins. Hier steht Aglaja stellvertretend für die gesamte feinere Gesellschaft Petersburgs; sie bewundert zwar zunächst die unschuldige Andersartigkeit Myschkins, erwählt sie sich aber im Laufe des Romans mehr und mehr zur Zielscheibe ihres bissigen Spotts. Eingefangen in die Normen und Regeln des gehobenen öffentlichen Lebens, deren Überschreitung durch Myschkin und auch Nastassia ihr unverstündlich und lächerlich erscheinen, gibt sie den Fürsten etwa durch

107 Myschkin wird von Dostojewskij selber als literarische Bearbeitung der Christusfigur bezeichnet; „die Grundidee“ des Romans sei „die Darstellung eines wahrhaft vollkommenen und schönen Menschen“. Es gebe aber „in der Welt nur eine einzige positiv-schöne Gestalt: Christus. Christus, diese unendlich schöne Gestalt ist selbstverständlich ein unendliches Wunder (das ganze Evangelium Johannis ist von diesem Gedanken erfüllt: Johannis sieht das Wunder der Fleischwerdung in der Erscheinung des Schönen)“, so Dostojewskij im Januar 1868 in einem vielzitierten Brief an seine Nichte Sonja A. Ivanowa, hier zitiert bei Grell, 59. Später bekennt er ausdrücklich das Scheitern dieses Unternehmens; der „Versuch einer Darstellung der positiv schönen Seele war fehlgeschlagen“ (Neuhäuser, 156).

die anspielungsreiche Rezitation von Puschkins *Ballade vom armen Ritter* dem Hohn der anwesenden Gäste preis. Auch seine pathologischen Anfälle verkennt Aglaja vollständig. Ohne Blick für ihre prophetische Hellsicht, werden sie von ihr als ärgerliche Störungen abgetan, die ihr den Fürsten weiter entfremden. Die Auflösung der Verlobung ist aufgrund dessen nur eine Frage der Zeit; sie endet im Grunde bereits spektakulär mit dem erneuten epileptischen Anfall Myschkins auf der von ihm gegebenen, großen Soirée. Nach Aglajas großem Rededuell mit Nastassia (als *Ballet d'action* am Ende des 6. Bilds der Neufassung realisiert) entscheidet sich Myschkin schließlich für die so anders geartete Rivalin.

Aglajas Verständnislosigkeit und ihre daraus resultierende Unnahbarkeit gegenüber den linkischen Avancen Myschkins, im Roman nur eine, wenn auch insgesamt dominierende Facette ihres Verhältnisses, rücken in der Ballettpantomime ganz in den Mittelpunkt. In der Erstfassung werden sie vor allem tänzerisch zum Ausdruck gebracht. Gsovsky greift dazu auf einen der wirkungsstärksten Ballett-Topoi des 19. Jahrhunderts zurück, den elfenhaften, fast körperlosen Spitzentanz auf durchgedrückten Zehen, für den paradigmatisch vielleicht die Figur der Odette aus *Schwanensee* steht. Aglajas Figurenprofil entspricht dieser Idee eines gleichsam exkorporierten Wesen, das als weiße Fee, Sylphide und Schwan vor allem französische Ballette des 19. Jahrhunderts bevölkert und die Körperkunst Ballett mit dem Phantasma der Schwerelosigkeit konfrontiert;¹⁰⁸ das *Ballet blanc*, seit *Schwanensee* Inbegriff einer solchen schwebenden, ‚weißen‘ Ballettnummer, bringt, wie es in der Inhaltsangabe zur Uraufführung heißt, ihr „Wesen zum Ausdruck“ (zitiert bei Grell, 280).

Tatjana Gsovsky greift, sofern Aglaja im Romantext auch „als weltliche Schönheit (erscheint) [...], die das Paradies auf Erden, die materialistische, atheistische und sozialistische Utopievorstellung in der Gestalt eines irdischen Ideals verkörpert (Neuhäuser, 163), auf den ersten Blick nicht unerheblich in die Figurenkonzeption Dostojewkij ein. Andererseits legitimiert sich ihre Interpretation durch die mythologische Bedeutung des Vornamens der Epantschina; bekanntlich ist Aglaja der Name einer der drei griechischen Grazien und bedeutet Schönheit, Klarheit, Helle, Licht. Zudem ist Myschkins Haltung zu Aglaja in der Tat schon im Romantext durch sein Zurückweichen vor ihrer ihm unberührbar erscheinenden Schönheit gekennzeichnet. Die schöne kalte Tochter Epantschins wird ihm dadurch zum ästhetischen, distanziert aus sicherer Entfernung zu betrachtenden Ereignis: Seine „Liebe ist ästhetisiert, ich-bezogen, idealisiert und kann das Du nicht

108 Vgl. Otterbach, 107-108.

erreichen“ (ebd., 158). Folgern ließe sich, dass Aglaja in der Ballettpantomime ganz aus dieser ästhetisierenden Perspektive Fürst Myschkins erscheint. Ingeborg Bachmann jedenfalls konzentriert sich in den auf Aglaja verweisenden Textstellen des Prologs ganz auf das Motiv der entrückten, rätselhaft-unverständlichen Schönheit:

Was aber entglitt? Der weiße,
 erkaltete Traum einer Jugend,
 die nicht Nachsicht verlangt?
 Vollkommenes also? Und Schönheit
 in solcher Gestalt, dass wir uns
 mit ihrem Rätsel begnügen. Aglaja,
 so werde ich in dir nichts sehen
 als die Botschaft einer Welt,
 in die ich nicht eintreten,
 ein Versprechen, das ich nicht halten,
 und einen Besitz, den ich nicht wahren kann (W I/64f.).

Myschkin artikuliert also schon ganz zu Beginn der Ballettpantomime den definitiven Verzicht auf die Realisierung seiner Liebe, die für ihn ganz dem Bereich der immateriellen, flüchtigen Erscheinung angehört, dem Halluzinativ-Imaginären, aus dem jede Körperlichkeit verbannt ist. Entsprechend erscheint der Fürst im *Ballet blanc* des 6. Bilds dann auch als weißgekleidetes „Wunschbild Aglajas“ (KAId 32); das ästhetische Idealon verdeckt den kranken Leib als den Signifikanten eines erlittenen Lebens. Für den Zuschauer allerdings ist das Trägerische dieser Wunsch-Imagination sichtbar: „Doch wir erkennen in dem neuen Kostüm eine Nachahmung des gewohnten“ (KAId 32). In den Attributen „kalt“ und „(ohne) Nachsicht“ klingt zudem bereits im Prolog die Kehrseite dieser ästhetischen Reinheit an: ihre abstrakte Geschichtslosigkeit, und ihre Indifferenz gegenüber realem menschlichem Leid. Eindringlich wird dies im 5. Bild dann zum Gegenstand der Szene; während Myschkin mit der *Ballade vom armen Ritter* zugleich einen Bericht seines eigenen, desaströsen Lebens gibt, bleibt Aglaja, eingefangen in ihre konventionellen *Exercises* und „Attitüden“ (KAId 23), gänzlich unberührt.

Bachmann akzentuiert mit diesem eindringlich entfalteten Kontrast zwischen abstrakter Tanzfigur und Leidensmonolog eine Künstlerproblematik, die schon im Roman mit der Aglaja-Handlung verknüpft ist. Wenn Dostojewskij im Scheitern der Beziehung des Fürsten zu Aglaja die von Myschkin betriebene Ästhetisierung der Liebe als Flucht in eine Welt folgenloser und geschichtsvergessener ‚schö-

ner' Vorstellungen ausweist, kommt in der Ballettpantomime auch ihre Kehrseite zum Vorschein; ästhetische Reinheit erscheint als hohles Ideal, das seinerseits Leiderfahrung negiert oder sogar verhöhnt. Tatjana Gsovsky legt dies schon in der Erstfassung der Ballettpantomime an. Aber erst Ingeborg Bachmanns Neukonzeption der Ballade konzentriert die Figur der Aglaja ganz auf die für ihre Lyrik der frühen 1950er Jahre so zentrale Frage nach der Welthaltigkeit der Kunst hin und ihrer Empfänglichkeit für den „großen geheimen Schmerz“ (W IV/275) des Menschen. In Aglajas „Träumen“ jedenfalls, mit denen sie „hinausreicht aus der Welt“ (W I/75), ist dieser Schmerz vergessen.

Das Gegenstück zur Flucht in die Immaterialität des Wunschbilds – die in den *Zikaden* nur wenig später zum zentralen Thema wird – präsentiert die Nastassia-Handlung. Anders als Aglaja ist die schöne, elternlose Nastassia eine bereits in sich gesplante Figur. Ihre ständig entgleisenden Auftritte als *femme fatale* kennzeichnen sie zugleich als unschuldig Getriebene; schon ganz zu Beginn des Romans wird sie, deren Launen scheinbar den Rhythmus des Gesellschaftslebens diktieren, selber als Objekt psychischer wie physischer Verletzung vorgestellt. Von ihrem Vormund Tozki bereits als junges Mädchen vergewaltigt und jahrelang als Mätresse gehalten, möchte dieser sie nunmehr loswerden und – hier setzt der Roman ein – für eine beträchtliche Mitgift verheiraten. Im Prolog der Ballettpantomime deutet sich dies bei der Vorstellung Tozkis an: „Tozki – dies ist wohl zuviel, / eh' man zur Ruhe geht: eines Kindes Augenblick / in den Armen war die Vergangenheit, und jetzt / ist die Zeit von Blicken, die Zeit / von Lippen über euch beide gekommen“ (W I/64).

Mit den verschiedensten Zügen hysterisch-wahnhaften Verhaltens pathologisiert, trägt Nastassia damit eine schuldlos erworbene Schuld, die ihren stigmatisierten Leib zur Chiffre menschlicher Unreinheit werden lässt.¹⁰⁹ Der Umstand, dass schon die bloße körperliche Existenz sie fortwährend auf ihre Entehrung verweist, bildet den Kern ihrer tiefen Verzweiflung. In scharfer Zeichnung tritt diese erstmals auf der skandalösen Abendgesellschaft hervor, anlässlich der Tozki noch einmal ihren Status als Objekt sexueller (und ökonomischer)

109 Die Figur der Nastassia entfaltet damit die von Dostojewskij vielfach, etwa in den *Brüdern Karamasov*, bearbeitete platonische Idee des Körpers als Gefängnis, die Ingeborg Bachmann im Kontext der Hinrichtungsthematik innerhalb des 4. Bildes aufgreift: „Durch die kalten Gänge der Glieder verlässt den Gefangenen der Schlaf. / Die Schritte des Wärters hallen in seiner Brust. / Ein Schlüssel sperrt seinen Seufzern auf“ (W I/68). Zum Rekurs Dostojewskijs auf Platon vgl. Freynik 97-99.

Gier bestätigt und als prägend für ihre soziale Rolle herausstellt. In ihrem Lebensbericht, dem Höhepunkt des Abends, der in einer manischen Selbstentblößung und schließlich im allgemeinen Eklat mündet, wird dem Leser vorgeführt, welche entscheidende Bedeutung diese Rolle auch für Nastassias Selbstwahrnehmung besitzt. Die theatralisch inszenierte Verweigerung (die Verbrennung des von Rogoschin für sie gebotenen Geldes) schlägt am Ende wieder um in hysterische (Über-)Affirmation. Allein Fürst Myschkin, der aus dem gesellschaftlichen Nichts ins Rampenlicht tretende Narr *in Christo* und reine Tor, scheint Nastassia unerwartet einen rettenden Ausweg zu eröffnen. Dem Neuankömmling sind nach seinen langen Sanatoriumsaufenthalten nicht nur die Verhaltensregeln der feinen Petersburger Gesellschaft fremd. Durch seine lange Krankheit ist er unverkennbar auch dem Bereich der Sexualität entzogen. Selber gezeichnet durch sein Schicksal, den *morbus sacer* der Epilepsie, und in seiner unverschuldeten Unschuld hellseherisch für ihre Verzweiflung, durchschaut er ihr verzweifelter Rollenspiel. Myschkins Auftauchen stellt Nastassia damit vorübergehend ein „körperloses Verhältnis bar jeder Sinnlichkeit“ (Freynik, 97) in Aussicht, eine ganz auf das Jenseits bezogene Liebe, in der die sexuelle Stigmatisierung, und damit der Körper als Signifikant der eigenen Unreinheit, negiert wird.¹¹⁰

Wie angedeutet bildet diese ereignisreiche Abendgesellschaft den narrativen Hintergrund des 2. Bildes der Ballettpantomime. Zum Sinnbild von Nastassias Status als Lustobjekt und zugleich der zentralen Bedeutung ihrer unwiderstehlichen erotischen Anziehungskraft wird hier ein komplex choreographiertes Spiel mit einem langen, zunächst von Tozki gehaltenen Stoffband. Ist sie anfangs noch darin eingeschnürt, kehrt sich das Kräfteverhältnis im Laufe der Szene jedoch allmählich um und schließlich „gängelt“ Nastassia ihrerseits die nunmehr an sie gebundenen Männer. Die Rettungsverheißung, die Fürst Myschkins Ankunft in Petersburg für Nastassia bedeutet, ist dann als Trapeznummer in Szene gesetzt, während der Myschkin einen längeren Monolog spricht. Exemplarisch können diese auf dem schwingenden Trapez gesprochenen Verse noch einmal die Vorgehensweise Bachmanns bei der Neufassung des Sprechtextes verdeutlichen. Während das Motiv der ‚verspielten‘ Schönheit in den Imperativen Myschkins ganz ins Zentrum rückt, tauchen die konkreten De-

110 Die Haltung Myschkins gegenüber Nastassia allein auf ein Mitleiden zu reduzieren, lässt diesen Aspekt außer acht; so auch Gsovskys Text für Myschkin („Ich sah diese Verlorene, wie sie sich selbst auf die Folter spannte. Sie aber wollte mein Mitleid nicht.“ Zitiert bei Grell, 80). Wie bereits Grell beobachtet, streicht Bachmann dagegen die Mitleidsthematik im Exposé Gsovskys fast vollständig aus.

tails der Geschichte Nastassias nur noch anspielungsartig auf. Erneut spielt der Text dabei mit der Lichtmetaphorik des Prologs, die hier mit Musikmetaphern verknüpft wird:

Halt ein! Dich beschwör ich,
Gesicht der einzigen Liebe:
bleib hell und schlag mit den Wimpern
das Auge zur Welt zu, bleib schön,
Gesicht der einzigen Liebe,
[...]

(Myschkin führt Nastassia zur Vorderbühne und steigt mir ihr in ein Trapez, das aus dem Schnürboden herabgelassen wurde. Während die beiden langsam in die Höhe schweben, erklingt Nr. 6, Air I)

Sei wahr und gib dem Schnee die Jahre zurück,
nimm Maß an dir selbst und lass die Flocken
dich nur von ungefähr streifen.
[...]
Fall nicht in den Spott der Schwüre,
in den Tumult des Orchesters,
in dem die Welt sich verspielt.
Du stürzt, wenn du jetzt deinen Bogen
vergibst, und redest mit deinem Fleisch
eine vergängliche Sprache (KAId 15-16).

Der Szenenschluss führt gleichwohl unmissverständlich vor Augen, dass Myschkins Bemühen fehlschlägt: „Doch Nastassia gleitet vom Trapez und in Rogoschins Arme“ (KAId 15). Zwar zeigt das 3. Bild Nastassia noch im Zwiespalt. Laut Regieanweisung, in der Bachmann erneut das Reinheitsmotiv aufnimmt, balanciert sie am Ende des Bildes noch „zwischen Rogoschin und Myschkin hin und her; in Myschkins Nähe wird sie rein und innig, sie beschwört ihn, ihrer Erniedrigung ein Ende zu machen, in Rogoschins Nähe ist sie vollkommen verwandelt, bereit, sich wegzuwurfen“ (KAId 21). Letztlich aber – in der Ballettpantomime im Finale ins Bild gesetzt – unterliegt Myschkin. Und im Zusammenhang des Problemhorizonts, wie ihn Dostojewskis Roman entwirft, muss er letztlich unterliegen, sofern auch die Jenseitsliebe, die er Nastassia in Aussicht stellt, den verschuldeten Körper als Signifikant ihrer Fremdbestimmtheit nicht aus der Welt schaffen kann. Angesichts der irreversiblen Versehrtheit ihres Körpers kommt die Rettung vielmehr, solange sie denn auf ein ‚geheiltes‘

Leben im Diesseits zielt, immer schon zu spät – dies ist der entscheidende Grund für Myschkins Machtlosigkeit. Mit einer aus pathologischer Stigmatisierung gewonnener Erkenntnis- und Liebesfähigkeit ist die Stigmatisierung selber nicht auszustreichen. Die Andersheit des unheilbar Kranken lässt Myschkin zwar Nastassias soziale Maske durchschauen, sie ihr zu nehmen aber vermag er nicht. Nur in der Begegnung mit dem Fürsten selber ist Nastassia von ihrer stigmatisierten Existenz suspendiert. Der Chiffrencharakter ihres Körpers, und damit auch ihre soziale Rolle als Entehrte, ist nicht mehr vergessen zu machen. Am Ende siegt daher das Verlangen nach end-gültiger Entkörperlichung. Nastassia entzieht sich Myschkin durch die Flucht vom Traualtar und übergibt sich ihrem zukünftigen Mörder Rogoschin. Und woran Myschkin noch scheitert, vollendet in gewaltsamer Konsequenz, Nastassia ein letztes Mal zum Objekt degradierend, sein dunkler Rivale und Doppelgänger: die finale Überwindung des sinnlich-sündhaften Leibes.¹¹¹

Ihr weißes, von Brautschmuck, Seiden und Perlen umgebenes Totenlager im Hause Rogoschins, an das der Leser mit Myschkin tritt, ist dann, wie Freynik¹¹² zeigt, in der Kombination von Jungfräulichkeits- und Reinheitssymbolen mit Vanitasmotiven als Wahrbild ihrer schuldlos stigmatisierten Objekt-Existenz lesbar, die hier im Moment ihres Todes zutage tritt. Zugleich aber ist die Szenerie, die den toten Körper teilweise in unverhüllter, jedoch vollständig enterotisierter Nacktheit zeigt, vom zunehmenden Mond als Chiffre einer zyklischen Wiederkehr beschienen, als Verweis auf eine zukünftige Neuwerdung, und damit den erlösenden Charakter ihres Todes lesbar. Nastassias Ermordung, an mehreren Stellen im Roman en detail antizipiert und von ihr selber vorausgesehen, erhält vor diesem Hintergrund den Charakter eines reinigendes Selbstopfers, ja kann in anbetracht ihrer unschuldigen Verschuldetheit als stellvertretende „Sühne einer kollektiven Sünde“ (Freynik, 120) aufgefasst werden.¹¹³ Die Figur der Nastassia Filippowna steht damit ein für das radikale Modell einer nur durch Selbstauslöschung (wieder-)erlangbaren Reinheit, ein Modell,

111 Parfen Rogoschin wird im Roman mit der Altgläubigen-Sekte der Skopzen und ihren leibfeindlichen Idealen der Askese, Ekstase und Reinheit in Verbindung gebracht; auch sein Vorname weist in diese Richtung (Parfen = russ. Jungfrau, unbefleckt); vgl. dazu Freynik, 116.

112 Vgl. ebd., 121-126.

113 Durch den Opfercharakter ihres Todes trägt nicht nur Myschkin, sondern auch Nastassia Züge Christi. Diese Parallelisierung ist im übrigen bereits in Nastassias zweitem Vaternamen (Baraskova) angelegt, der auf das Lamm Gottes verweist (Barasek = russ. junger Hammel, Lamm), vgl. Freynik 113.

dessen philosophische Wurzeln nicht nur bei den russischen Skopzen, sondern neben Platon auch bei Rousseau zu suchen sind, und das zugleich eine ebenso radikale Kritik Dostojewskijs an der Schwäche des Einzelnen wie an kollektiver Inhumanität und sozialer Korrosion im ‚verwestlichten‘ Russland des 19. Jahrhunderts formuliert.¹¹⁴

Ingeborg Bachmann schließt mit ihrem Text allerdings weniger an die angedeutete Einholung des Todes in ein metaphysisches Sinnkonzept an als an die Tatsache, dass im Schlusskapitel des Romans Fallen und Auferstehung, Vernichtung und Erhöhung der beiden tragenden Figuren untrennbar in einer richtungslosen Einheit miteinander verschmolzen sind. Das leuchtendkalte Weiß des Lagers mit seinen widersprüchlichen Konnotationen von Hochzeit, Tod und Leichentuch erzeugt insgesamt eine semantische Uneindeutigkeit, die den Moment des ersehnten Zu-Sich-Selbst-Kommens Nastassias zugleich als einen Augenblick der Bedeutungsauflösung markiert.¹¹⁵ Der auf seine tote Materialität reduzierte Leib-Signifikant ist zugleich gereinigt wie destruiert und entleert. Einen derartigen Moment leeren Nicht-Bedeutens umkreist Myschkins Text schon im 4. Bild der Ballettpantomime. Im Kontext der Hinrichtungsthematik erscheint, wie die Wahrheit Nastassias, so auch die des Verurteilten bedeutungslos:

Nun ist aber eine Gemeinsamkeit zwischen uns
und dem Urteil, das auch sagt, dass dieser Mann
mit einem vollkommen wahren Gesicht zu der einen
Wahrheit kommt, eh er den Kopf
genau auf das Brett legt
(obwohl sein Gesicht
weiß ist und ohne Bewegung,
und die Gedanken, die er denken mag,
sind vielleicht ohne Bedeutung, er sieht
nur den rostigen Knopf an der Jacke des Scharfrichters)
(W 1/69).

Myschkin artikuliert hier eine Grenz- und Todeserfahrung, die Dostojewskij bekanntlich selber durchlebt hat. Im Roman fügen seine Hinrichtungsschilderungen der leitmotivisch immer wieder aufgenom-

114 Dostojewskij hält sich zur Entstehungszeit des *Idioten* in Genf auf, der Heimatstadt Rousseaus; zu den Spuren seiner Rousseau-Lektüre im Roman vgl. Neuhäuser 149-155.

115 Dies gilt bis in den Wortlaut Dostojewskijs hinein; die Figur der Auferstehung wird z.B. durch die mit derselben Vorsilbe (russisch ‚pad‘) verbundenen Worte ‚Gefallene‘ (Nastassia) und ‚Fallsucht‘ (Myschkin) in Frage gestellt.

menen Todesthematik eine wesentliche Facette hinzu; in engem Zusammenhang stehen sie vor allem mit den ‚kleinen Toden‘ Myschkins und seinen Momenten wahnhafter Klarheit im Vorfeld der epileptischen Anfälle. Bachmann nun arbeitet in ihren Text deutliche Bezüge auch zu Nastassias Tod ein. Analog zum im Tode gereinigten Leib Nastassias inszeniert Bachmann den letzten Augenblick des Verurteilten als Übergangsmoment, in dem das Leibliche – sein Gesicht, das in seiner Bewegungslosigkeit selber dem toten Brett gleicht, auf dem es zu liegen kommt – bereits entleert und ausdruckslos, auf seine reine Materialität reduziert erscheint, gerade als solches aber vollkommen wahr. Die reine Wahrheit des Verurteilten stellt sich dar als weiße, bewegungslose Leere, wie sie die Totenlagerszenerie bestimmt; sein Gesicht korrespondiert dabei mit der Bedeutungslosigkeit der Gedanken und einem gleichfalls leeren Blick, der an der zerfallenden Materialität eines rostigen Knopfs haften bleibt. Interessanterweise nun wendet sich der erzählende Myschkin im Anschluss an diese Verse dem Erzählen selber zu; das von Dostojewskij explizierte Modell des Zu-Sich-Kommens im Tode wird dabei sprachtheoretisch gewendet.

Sprachlich zu erfassen und zu lehren ist demnach wohl der Augenblick der Wahrheit, nicht aber die Wahrheit selber, weil sie als leere Figur, als Figur des Nichts sich dem Sagen, der sprachlichen Fixierung entzieht. Der Moment der Wahrheit ist folgerichtig als Moment des Verstummens zu bestimmen:

Doch in meiner Sterblichkeit
kann ich nichts lehren,
und könnt' ich's, so selbst
nur in dem Augenblick, von dem ich spreche,
und ich hätte in diesem Augenblick
nichts mehr zu sagen (ebd.).

Bachmann reicht mit diesen Worten Dostojewskijs Frage nach der Möglichkeit vollendeter Reinheit gewissermaßen an die Sprache selber weiter. Die eine, absolute Reinheit, so führt es der Roman vor Augen, gibt es erst im Moment des Todes, nach der vernichtenden Entleerung des Leib-Signifikanten – oder aber als körperlose Imagination (Aglaja). Und es gibt sie, setzen Bachmanns Verse fort, auch in der Sprache jenseits imaginärer Realitätsfluchten nur durch das Nichts-Sagen, das Verstummen des sprechenden Subjekts. Myschkin nimmt damit eine sprachskeptische Position ein, die, sofern sie jedes gesprochene Wort von vorneherein als verfehlt begreift, an das Verstummen aber einen emphatischen Wahrheitsanspruch stellt, auch in

ihrer Radikalität direkt an das diesseitsfeindliche Selbstauslöschungs-Modell des Romans anschließt. Im Kontext der *Idioten*-Semantik erscheint das Verstummen auf diese Weise geradezu als geheimes Telos der ‚hellen‘ Reden des Fürsten, das er im 7. Bild mit seinem Gang hinter das Ikon und in das Haus Rogoschins, seines Doppelgängers, einlöst.

Die Gedichte Ingeborg Bachmanns aus den frühen 1950er Jahren umkreisen immer wieder diesen Punkt der Selbstauslöschung als unüberstrebare Schwelle zu einer Erlösungssprache. Wie Corina Caduff¹¹⁶ gezeigt hat, figurieren dabei Ton, Musik und Lied oft als sprachliche Chiffren eines möglichen Überdauerns. Anhand der *Chor-fantasie* wird aufzuzeigen sein, dass diese Inszenierung von Medien-differenz im Mono-Medium Literatur jedoch an der literarischen Undarstellbarkeit des spezifisch Musikalischen scheitert, also gerade dessen, was die lyrische Ton- oder Musik-Figur als utopische Figur eines ‚anderen‘, überdauernden Sprechens ausweist. Dies ist in der inter-medialen Kunstform Ballettpantomime anders; im Schlussbild des *Idioten*, so meine ich, findet sich ein gelungener Versuch Bachmanns, mediale Wechsel und Brüche, das Alternieren der Sprache mit Tanz und Musik für die Überschreitung des Endpunkts des Wortes fruchtbar zu machen.

Dostojewskijs Roman endet mit einem erneut verstärkten Ausbruch der Epilepsie bei Myshkin. Er führt zu einer andauernden Verdunkelung seines Geistes; der Fürst wird in das Schweizer Sanatorium zurückgeschickt, das er zu Beginn der Handlung noch als vorübergehend Geheilte verlassen hat. Der finale Wahnsinnsanfall erfolgt dabei exakt ab dem Moment seines Eintritts bei Rogoschin, ab dem die ersten Vorboten der Umnachtung auftauchen. Mit Freynik¹¹⁷ kann der Schritt über die Schwelle in das finstere Haus des Mörders damit als narrative Chiffre für den geistigen Tod des Fürsten gelesen werden. Nach der Selbstauslöschung Nastassias verlischt auch Myshkin.

In der Erzählung Dostojewskijs korrespondiert das tiefe Dunkel des Innenraums, von dem sich nur der tote, mondbeschienene Leib Nastassias abhebt, mit einer anhaltenden Stille. Bachmann nimmt diese motivische Verknüpfung von Dunkelheit, Stille und Tod in den akustischen Metaphern der oben bereits zitierten Schlussterzinen Myshkins auf. Der Fürst spricht sie vor seinem Gang hinter das große Ikon: „In den Strängen der Stille kommen die Glocken / zur Ruhe, es könnte der Tod sein, / so komm, es muss Ruhe sein“ (W I/79). Zugleich besteht jedoch eine entscheidende Differenz zwischen Roman-

116 Vgl. Caduff, 137.

117 Vgl. Freynik, 126.

und Bühnenszene. Bei Dostojewskij kommt es am Lager der Toten noch zu einem längeren, wenn auch immer wieder von Pausen unterbrochenen Zwiegespräch der beiden antipodischen Männerfiguren. Myschkins Fragen und Antworten geraten dabei zunehmend verworren und zusammenhangslos; gerade sein Sprechen wird dadurch zum genauen Spiegel des allmählich obsiegenden Wahns. Erst ganz am Ende verfällt der Fürst endgültig in dumpfes Schweigen. Im Gegensatz dazu korrespondiert das reinigende Verlöschen der männlichen Protagonisten in der Ballettpantomime entsprechend der Poetologie des Verstummens mit einer weitgehenden Reduktion aller darstellenden Medien. Die letzten Verse werden „im Dunkeln“ (KAId 53) gesprochen; der vernichtende Übergang des Fürsten ins Verstummen ist damit – das versinnbildlicht auch Myschkins Gang hinter das irdische Erscheinungsbild des Göttlichen, das Ikon – zugleich als Grenzmoment medialer Leere inszeniert, in dem der schirmende Schleier der ästhetischen Imagination zerfällt.

Die folgende, von Ingeborg Bachmann hinzugefügte Schlusssequenz fällt, sofern sie Fürst Myschkin erneut „zum Leben im Schein“ (W I/65) erweckt, hinter diesen reinsten Zustand scheinloser Leere zurück. Sie votiert damit aber *gegen* das platonische Reinheitsmodell des Romans – wie die Musik, durch deren serielle Textur deutlicher noch als zuvor das Bach-Thema zu hören ist – und für die notwendige Unreinheit einer Kunst, deren Ziel trotz allem der Aufweis menschlichen Schmerzes bleibt. Gleichwohl markiert nicht nur der Verzicht auf die Sprache eine deutliche Zäsur zur vorhergehenden Szene; auch Licht, Tanz und Musik sind derart reduziert, dass die Szene insgesamt einen traumartig entrückten Charakter erhält. Die Darstellung eines psychischen Grenzzustandes, der sich analog zur Roman-Vorlage jeder Klassifizierung entzieht und gleichermaßen als ‚schlechter‘, pathologischer Zustand wie als Erhöhung und Erlösung, als Moment äußerster Klarheit und Reinheit auf die Bühne gebracht ist,¹¹⁸ erscheint so zugleich als Grenzfall künstlerischer Darstellung selber. Alles bleibt in Andeutungen. Der Bühnenraum wird nur „etwas hell“, in Anlehnung an das weiße Leuchten der bräutlich geschmückten Nastassia sinken weiße Stricke auf den unbeweglich stehenden Myschkin herab, und während die Tänzer „mit verhaltenen, feierlichen Bewegungen“ (KAId 54) den ausbrechenden Wahn des Fürsten darstellen, erklingt im Orchester die *Apothéose* Nr. 19, ein durchgehend sehr leises *Adagio e dolce*, das wie erwähnt in seiner konzentrierten seriellen Strenge den großen Bogen zurück zur *Intrada*

118 Zum mit außerordentlicher Klarheit einhergehenden Irrsinns-Anfall der Hauptfigur im *Franza*-Fragment (W III/177f.) vgl. Lindemann, 83.

schlägt. Erstmals seit der Eröffnungsmusik behält Henze hier die regelhafte Folge der Reihentöne (Originallage Reihe 1) mit einer einzigen kurzen Ausnahme (19/16) konstant bei.

Noch gemeinsam mit dem Tanz, ist Musik damit erstmals zur Darstellung eines Zustandes der Ich-Entgrenzung, der Überschreitung und des Außer-Sich-Seins eingesetzt, wie er in den folgenden Werken Hans Werner Henzes und Ingeborg Bachmanns mehrfach zu beschreiben sein wird. Der mediale Übergang von der Sprache zur Musik in der Schlussszene des *Idioten* wird so zum Lehrstück, das paradigmatisch die Hoffnungen vor Augen führt, die Ingeborg Bachmann in den nächsten Jahren auf die Musik richten wird – „In der allerschwersten Musik trägt jeder Klang eine Schuld ab und erlöst das Gefühl von der traurigen Gestalt“ (W IV/54).