
Kai Hammermeister
Faust – Nietzsche – Dusapin
Zyklus - Gegenzyklus

Derromantische Liedzyklus ist keiner, denn sein Held kehrt nicht zurück. Ausfahrt, Abenteuer und Wiederkunft, das ist das Modell, das das zyklische Denken der musikalischen Klassik strukturiert. Da geht es als Exposition, Durchführung und Coda in die Logik der Komposition ein. Wenn der romantische Held sich hingegen in die Welt begibt, neugierig, sehnsüchtig oder ausgetrieben aus dem nicht länger Erträglichen, so riegelt er das Heimische ab und treibt von nun an im Anderswo. Adornos Charakterisierung der romantischen Musik als Triumph der Variation über das Thema transponiert dieses Narrativ ins Strukturelle der Form, der nun im Sonatenhauptsatz das finale Glied amputiert wird.

Noch bevor die Expressionisten sich des O-Mensch-Pathos von Nietzsches vielleicht bekanntestem Gedicht bemächtigten, hatte es schon ein Komponist für sich entdeckt. Im langsamen 4. Satz von Mahlers 3. Symphonie sträubt sich der *misterioso* vorzutragende Text gegen den vom Kinderchor gesungenen des darauffolgenden Satzes und produziert einen der Mahler'schen Brüche, die für den Hörer entweder eine neurotische Entgleisung oder eine lustvolle Reibungsfläche darstellen. Die Lektion der Mitternacht, die Dunkel über Tageslicht stellt und damit zum Ewigkeitsbezug führt, scheint nicht allzu weit entfernt von den Hymnen des Novalis, und in der Reihung Dunkel-Lust-Ewigkeit sind auch Tristan und Isolde nicht allzu fern.

Pascal Dusapin, geboren 1955, hat in Paris bei Xenakis studiert und ist anfänglich fasziniert von dessen, letztlich wohl von Edgar Varèse ausgehenden, Operationen mit Klangmassen, die er aber spätestens in den 1990er Jahren für deutlich filigranere Strukturen, die oftmals von Mikrotonalität geprägt sind, aufgibt. In seinen Kompositionen, die auf Textvorlagen zurückgreifen, lässt Dusapin sich wiederholt von der deutschen literarischen Tradition inspirieren. Eines seiner drei jeweils als Requiem bezeichneten Chorwerke aus den Jahren 1992–97 vertont acht mittelhochdeutsche Gedichte von Meister Eckhardt, wobei die sparsame Expansivität des Klangmaterials der intensiven Gottsuche des Mystikers nicht völlig gerecht zu werden scheint. Sehr viel erfolgreichere Synergien dagegen finden sich in der Faust-Oper aus dem Jahr 2006 und im Nietzsche-Zyklus von 2010.

Der Bariton Georg Nigl, mit dem Dusapin bereits in zwei seiner Opernproduktionen zusammengearbeitet hatte (*Faustus*, *The Last Night* im Jahr 2006 und *Passion* im Jahr 2008), bat in der Folge den Komponisten, ihm einige Gedichte Nietzsches zu vertonen, damit er sie in sein Rezital-Programm aufnehmen könne. Dusapin wandelte diesen Auftrag jedoch schnell in die Komposition eines abendfüllenden Gedichtzyklus um, der ganz auf Nietzsche-Texten basierte. Das Pariser Théâtre des Bouffes du Nord kam an Bord und so wurde aus dem Zyklus ein vom Komponisten inszeniertes szenisches Rezital, das theatralische Elemente einband. 2012 spielte Georg Nigl zusammen mit der Pianistin Vanessa Wagner die Komposition für das *col legno*-Label auf einer beachtenswerten CD ein.

Wie weit ist es vom Nietzsche-Gedicht zum Nietzsche-Lied? Und vom Lied zum Liedzyklus? Hört man auf Stefan George, dann trennt eine Mauer Nietzsches Sprache von derjenigen der Musik. George zufolge ist Nietzsche der *Donnerer* (mit ungewöhnlicher Majuskel) wohl ein *Zeus tonans*, aber einer, der es nur dazu bringt, »aufzuschreien im schmerz der einsamkeit«. Der, der nur »sagt«, verharrt in Isolation. Wenn das Wort nicht durch die Musik die Kraft zur Vereinigung erhält, bleibt es reiner Leidensausdruck. Nur als ein Hymnus im Kreis Gleichgesinnter kann das Wort wirken und als solches ist es bereits Gesang. Nietzsches isoliertes Wort hingegen ist letztlich tonlos. »Und wenn die strenge und gequälte stimme / Dann wie ein loblied tönt in blaue nacht / Und helle flut - so klagt: sie hätte singen / Nicht reden sollen diese neue seele!«¹

Zeitgenössische Komponisten widersprechen dem. Wolfgang Rihm hat wiederholt auf Nietzsche zurückgegriffen. Seine Oper *Dionysos* aus dem Jahr 2010 basiert ganz auf den eponymen Dithyramben. 2001 hatte er bereits sechs Nietzsche-Gedichte für Bariton und Piano komponiert, die im darauffolgenden Jahr Premiere hatten. Und schon 1986/7 hatte er einen kurzen Text mit dem Titel *Nietzsche vertonen* geschrieben. Er beginnt: »Selbstverständlich kann man Nietzsche nicht »vertonen«. Man kann überhaupt nichts *vertonen*, am wenigsten Nietzsche.« Ein Text wird, so Rihm, nicht vertont, weil er nicht Ton wird. Es handelt sich nicht um eine Metamorphose, sondern um ein Anstiften zu einer Klangfolge, die zum Text hinzukommt. »Es ist vielmehr so: daß der Text dadurch, daß er Musik hervorzubringen hilft, in diese eingeht. Beide wären auch ohne einander, bilden aber so, wie sie zusammen sind, eine neue Qualität von Text.« Nietzsches Texte sind für Rihm jedoch bereits eminent musikalisch. Ganz anders als George hört er sie als Gesang, nicht als Rede. »Nietzsche vertonen ist wie in einen Klangzusammenhang hineinsingen, in bereits bestehenden Gesang Stimme einlassen.«²

Für Dusapin ist die vertonte Gedichtfolge Nietzsches ein Zyklus und ein

Spaziergang: »Der Zyklus *O Mensch!* ist auf 27 Stücke ausgelegt [tatsächlich sind es inklusive der Zwischenspiele nur 23], darunter vier Interludien für Klavier solo. *O Mensch!* ist eine Promenade, auf der so unterschiedliche Themen herumziehen wie die Menschheit, die Höhen, die Nacht, der Tod, die Verzweiflung, die Liebe, das Geheimnis, Richard Wagner, die Natur, die fröhliche Wissenschaft, das Fass des Diogenes, der Ruhm, der Mond.«³ Was sich zuerst wie planlos romantisches Vagabundieren ausnimmt, unterliegt aber bei genauerem Hinsehen einem Programm der Anordnung, das die einzelnen Texte einer Logik des Fortschritts unterwirft. Was Dusapin inszeniert, ist der Bildungsweg Nietzsches vom moribunden romantischen Künstler zum lebensbejahenden Advokaten seiner selbst und des Übermenschen. Dieser Entwicklungsgang bestimmt jedoch nicht nur die Reihung der Gedichte, sondern die Logik der Komposition selbst.

Zu Beginn des Zyklus glaubt man sich auf einer neuerlichen *Winterreise*. Dem Eröffnungslied »Oh Mensch!« mit seiner textlichen Verwebung von Dunkel, Lust und Ewigkeitssehnsucht und einer musikalischen Setzung, die an die Weissagung der Erda gemahnt, folgt nach zwei kurzen Gedichtbruchstücken das narrative Stück »Der Wanderer«, in dem ein nächtlicher Vagabund sich von der in einem sprechenden Vogel personifizierten Natur angelockt findet – einzelne hohe, silberne Töne perlen dahin –, nur um harsch zurückgewiesen zu werden. Gesellschaft und Natur affirmieren gleichermaßen die Außenseiterrolle dessen, der ohnehin seinen Weg verloren hat: »Er schreitet zu und steht nicht still, / Weiß nicht, wohin sein Weg noch will.« Orientalisch anmutende Intervalle unterstreichen den Eindruck des Fremdseins, und diese Verlorenheit scheint sich noch zu steigern, wenn die Natur sich im darauffolgenden Lied ganz in sich zurückzieht: »Die Welt ward stumm ...«. Klavier und Gesangsstimme trennen sich, das Instrument setzt erst ein, nachdem der Text abgesungen ist. Es findet keine Interaktion mehr statt, der Tiefpunkt der Isolation ist erreicht. Aber schon deutet sich im nächsten Lied ein Wandel an und die vermeintliche Todessehnsucht entlarvt sich als simple Müdigkeit: »Meine Stimme klang böse; / aber bloß Schnarchen / und Schnaufen / war's, der Gesang eines Müden; / kein Willkommen dem Tode, / keine Grabes-Lockung.« Gänzlich ist der romantische Flirt mit der Nachtseite zwar noch nicht aufgegeben, denn auch im darauffolgenden Liedtext wird noch einmal das Glück mit dem Tod verquickt (»Heiterkeit, güldene, komm! / du des Todes / heimlichster süßester Vorgenuss!«), wie denn auch die Wiederholung der Eröffnungsakkordfolge mehr an ein Klagelied erinnert, an die kreisende Obsession einer Trauer, die zur Melancholie wird. Aber dann setzt unter der Überschrift »Was geschieht?« eine Veränderung ein. Noch sind Ursache und Richtung des Umbruchs unbekannt

und es manifestiert sich lediglich eine neue Energie: »Was geschieht? fällt das Meer? / Nein, mein Land wächst! / eine neue Glut hebt es empor!« Mit völliger Überzeugung aber wird diese Position noch nicht behauptet, denn die beiden Silben des »empor« begleitet auf dem Klavier ein fallendes Intervall, das erst beim zweiten Textdurchgang annähernd korrigiert wird, so dass Wortgehalt und musikalische Bewegung einander nicht mehr widersprechen. Das folgende Stück bringt jedoch weitere Klarheit bezüglich der Orientierung und des eigenen Platzes im Leben: »Auf Höhen bin ich heimisch, / nach Höhen verlangt mich nicht. / Ich hebe die Augen nicht empor; / ein Niederschauender bin ich, / Einer, der segnen muss: / alle Segnenden schauen nieder ...«. Dass mit dieser triumphalen Selbstsituierung noch nicht das letzte Entwicklungsstadium erreicht ist, gibt sich jedoch in der Ironie zu erkennen, mit der Dusapin diesen höhenzelebrierenden Text in die tieferen Lagen der Baritonstimme verlegt. Und so überraschen auch die folgenden retardierenden Momente nicht, denn die erreichte Höhe ist noch zu sehr Selbstgenuss: »Ein Hunger wächst aus meiner / Schönheit: wehetun möchte ich / denen, welchen ich leuchte, be- / rauben möchte ich meine Beschenk- / ten: also hungere ich nach Bosheit.« Es ist die Sprache selbst, die so abgenutzt ist, dass sie das Leben verunmöglicht: »Pfu! allen hässlichen Gewerben, / An denen Wort und Wörter sterben.« Eine neue Entschiedenheit charakterisiert jetzt allerdings das Tempo; die Absurdität gängigen Sprachgebrauchs wird mittels der Kopfstimme karikiert. Solcherlei entstellte Sprache wird im Lied »Desperat« mit seinen hämmernenden Akkorden noch einmal zur Todeslockung – »Ich stürbe gerne.« –, aber der Entschluss, sich von Tradition und Büchern zu befreien, bringt schließlich nach einem letzten Zwischenspiel voller Entschiedenheit und Energie stabile Selbstaffirmation, *forsch und forte* mit einem *Staccato*, das den Willen zum Fortschreiten antreibt: »Das ist kein Buch: was liegt an Büchern! / [...] / Dies ist ein Wille, dies ist ein Versprechen, / Dies ist ein letztes Brücken-Zerbrechen, / Dies ist ein Meerwind, ein Anker-Lichten, / Ein Räderbrausen, ein Steuer-Richten, / Es brüllt die Kanone, weiß dampft ihr Feuer, / Es lacht das Meer, das Ungeheuer!« Im finalen Lied des Zyklus ist dann die eigene Stimme gefunden: »rede groß, meine entzückte Weisheit!«; und ein Gefühl triumphalen Beheimatetseins beschließt die Reise: »Ich sehe ein Zeichen-, / aus fernsten Fernen / sinkt langsam funkelnd ein Sternbild gegen mich...« Das Klavierostinato, beharrlich und unbeugsam, wird dann zum Schluss wie zur Belohnung für die Anstrengung von funkelnden Einzeltönen in den hohen Lagen überglänzt.

Was zuerst daherkommt wie ein Aufstieg in die Höhen der Selbstermächtigung, schlussendlich abegesegnet von kosmisch lächelndem Sternengefunkel, verliert jedoch seinen linearen und progressiven Charakter, wenn man eine weitere

Eigenheit des Zyklus schärfer ins Auge fasst. Die Gedichtfolge wird nämlich nicht nur von vier Klavierinterludien unterbrochen, sondern drei der dreiundzwanzig Stücke vertonen den exakt identischen Text, nämlich eines der sogenannten Bruchstücke der Dionysos-Dithyramben. Lieder 3, 9 und 18 basieren alle auf dem Zweizeiler »Ist für solchen Ehrgeiz / diese Erde nicht zu klein?«. Es mag scheinen, als ob diese Wiederholung lediglich die bis zur Selbstvergottung sich erhebende Autoaffirmation des nietzscheanischen Subjekts unterstreichen soll, aber ganz unabhängig vom Inhalt dieses Distichons betont die Repetition selbst einen anderen Aspekt. Nietzsches Modell der Entwicklung befreit sich nämlich von den Vorgaben eines Entwicklungsromans ebenso wie von der hegelianischen Metaphysik, bei der der Weltgeist stets körperlos sein *telos* im Denken des absoluten Idealismus findet. Stattdessen setzt dieses Modell das Zirkuläre neuerlich in sein Recht ein. In Nietzsches *Also sprach Zarathustra* heißt es im Abschnitt »Der Wanderer« unter der Kapitelüberschrift »Vom Gesicht und Räthsel 2«: »Muss nicht, was laufen kann von allen Dingen, schon einmal diese Gasse gelaufen sein? Muss nicht, was geschehen kann von allen Dingen, schon einmal geschehn, gethan, vorübergelaufen sein? ... – müssen wir nicht Alle schon dagewesen sein? – und wiederkommen und in jener anderen Gasse laufen, hinaus, vor uns, in dieser langen schaurigen Gasse – müssen wir nicht ewig wiederkommen?–«¹ Zarathustra will einerseits den »höheren Menschen«, eine Hinaufentwicklung und Überwindung der gegenwärtigen Existenz, andererseits ist er der »Lehrer der ewigen Wiederkehr«. Dusapins Gedichtzyklus trägt beiden Aspekten Rechnung, er zelebriert die Selbstaffirmation des Subjekts, das sich aus romantischer Todesverfallenheit befreit, ohne in die Falle metaphysischer Teleologie zu fallen. Die Gedichtanordnung des Komponisten impliziert eine Entwicklung, der die Überwindung der Romantik zugrunde liegt, aber sein Kunstgriff der wiederholten Vertonung des identischen Textes biegt die aufsteigende Gerade wieder zum Kreis. Der vermeintlich echte romantische Liedzyklus ist keiner, aber Dusapins postromantischer Zyklus ist als Gegenzyklus ein veritabler.

Nihilistischer Anfang

Der erlöste Faust blieb nur wenige Jahrzehnte auf der historischen Bühne. In den meisten Fällen seiner wiederholten fiktiven Existenz, die seit etwa einem halben Millennium andauert, wird ihm Verdammnis zuteil. Letztlich waren es nur einige Stürmer und Dränger und der alte Goethe, die ihn als Heros verehrten oder zumindest Gnade vor Recht ergehen lassen wollten und ihn daher in den Himmel aufsteigen ließen. Das 20. Jahrhundert aber wird

schon früh irre am Eroberungs- und Herrschaftswahn der Faust-Figur. Oswald Spengler, für den Faust den Geist der westlichen Welt personifiziert, bedauert das und sieht im Untergang von Faust denjenigen seiner Kultur gespiegelt. Andere Künstler verabschieden den Mythos mit weniger Wehmut. Ferruccio Busoni hatte bereits in seiner Oper aus den Jahren 1916–24 den Protagonisten ins Höllenfeuer geschickt. Und Thomas Mann lässt seinen Tonsetzer Adrian Leverkühn, diese Kunstschöpfung, die sich großzügig bei den Biographien von Nietzsche, Gustav Mahler und Arnold Schönberg bedient, in strafenden Wahnsinn verfallen. Goethes Drama hält nur wenig Reiz zur Vertonung im 20. Jahrhundert bereit. Zwar hielt Goethe selbst den Stoff äußerst geeignet für die Opernbühne und hätte sich Mozart als idealen Komponisten gewünscht, aber da der schon gestorben war, kam ihm als zweitbesten Meyerbeer in den Sinn. Dass wir stattdessen die Faust-Szenen Schumanns haben, ist wohl geschichtliches Glück; ob gleiches für Gounods Adaption gesagt werden kann, ist strittig. Aber wer im Jahrhundert nach Goethe den Faust vertont oder neu schreibt, greift auf andere Quellen zurück, wie etwa Thomas Mann auf das Volksbuch.

»Adders and serpents!« Die ersten Worte von Dusapins englischsprachigem Faust verweisen sogleich auf Christopher Marlowe. In dessen Drama sind Fausts letzte Worte: »My God, my God! Look not so fierce on me! / Adders and serpents, let me breathe awhile! Ugly Hell, gape not! Come not Lucifer! / I'll burn my books! -- O Mephostophilis!«⁵ Dusapin macht Fausts letzte Worte bei Marlowe zu seinen ersten. Sind wir über das Ende schon hinaus? Ist es die letzte Nacht des Faustus oder der Beginn der ewigen Nacht? Die Zeit scheint sich zu krümmen. Auf Fausts Drängen antwortet Mephisto ihm: »What is time?-- I do not know.-- The past is not yet.« Und der Engel stottert im höchsten Sopran, zu Beginn der Oper genau wie an deren Ende: »You must be born again!« Dusapin selbst wendet sich zurück zum Anfang des Faustmythos, um seine Version für das 21. Jahrhundert zu komponieren. Das deutsche Volksbuch vom Doktor Faustus von 1587 wurde nämlich schon wenige Jahre später ins Englische übersetzt und diente Marlowe als Grundlage für sein Bühnenwerk. Aber Dusapin beschränkt sich in seinem Libretto nicht auf den Text des Renaissancedichters, wenn dieser auch die wichtigste Orientierung bietet. Er selbst kommentiert: »The libretto for the opera was originally built on ideas and quotations from Faustus by Marlowe, but this changed in the early stages. Dante, Saint Augustine, the Bible, William Blake, William Shakespeare, John Clare, Gustave Flaubert, Hölderlin, Gérard de Nerval, Caligula, Al Capone, Melville's Bartleby, Samuel Beckett, Olivier Cadiot and many others provide the scaffolding for a text where the dramatic impetus emerged from a pendulum-like movement, back and forth between literary allegories and the constraints

of musical composition.«⁶ Ungeachtet dieser Zersplitterung des Textes in ein postmodernes Zitatenspiel bleiben als wesentliche Momente des Librettos die Rückwendung zum protestantisch gefärbten Verdammungsende und eine Betonung faustischen Wissensdurstes, die weit über Volksbuch und Marlowe hinausgehen. Über Fausts Verdammnis wird noch zu sprechen sein. Vorher jedoch sticht ins Auge, wie sehr Dusapin eine Verwebung von Lichtmetaphorik und Forschungswissen inszeniert, die letztlich erst aus der Aufklärung hervorgeht. Wiederholt wendet Faustus sich an Mephisto und verlangt: »Now tell me who created the world!«, um noch öfter in ein kindisch-repetitives vom Orchestererescendo begleitetes »Tell me-tell me-tell me-tell me!« zu verfallen. Der genervte Mephisto antwortet mit Melville: »I would prefer not to.« Faust glaubt tatsächlich, dass es ein besonderes Wissen zu entdecken gibt, »a mystery of light, absolute light«, das der Teufel der Menschheit gestohlen hat. Aber wenn das Wissen gerechterweise allen Menschen zukommt, dann ist es auch für Faustus: »for me-me-me-me-me!«, jubelt er, und das Orchester spielt dazu ironisierend andalusische Tanzrhythmen, die den Akademiker zum tanzenden Narren machen. Was das Orchester ihm deutlichst zu verstehen gibt, kommt jedoch nicht an, und wenn weitere Figuren auf der Bühne erscheinen, löchert Faust auch sie mit Fragen. »Will you tell me your secrets?« wird beantwortet mit »I have no secrets«, und das letzte verzweifelte »Is there no one to ask?«, das bereits im Schweigen des Orchesters seine Antwort hat, wird dem orchestertauben Faustus explizit übersetzt: »There is nothing«. Zum Ausklang melden sich noch einmal eine Violine und ein Bass, die einander in langezogenen Tönen zuklagen.

Dusapin bürstet Marlowe in doppelter Hinsicht gegen den Strich. Zuerst einmal nimmt er den Wissendurst des Faustus sehr viel ernster als der Elisabethaner. Dessen Protagonist war nämlich letztlich von Vergnügungssucht und Machtstreben mehr motiviert als vom akademischen Forschungseifer. »So he will spare him four and twenty years, / Letting him live in all voluptuousness, / Having thee ever to attend on me, / To give me whatsoever I shall ask.«⁷ Offensichtlich ist aber für Dusapin die problematischste Verfehlung des Menschen nicht mehr dessen Hedonismus, sondern sein ungebändigtes Wissensstreben. Hier verweist Dusapin dieses Streben nach kognitiven Gewinnen mit einem epistemologischen Nihilismus in seine Schranken, der die letzte Nacht der Menschheit ins Unendliche verlängert.

Die zweite Umkehrung die Dusapin an Marlowes Faust vornimmt, ist dessen Entironisierung. Bei Marlowe wird die Verdammung des Faustus durch den Einsatz von längst ausrangierten theatralischen Mitteln aus dem Fundus der

mittelalterlichen Mysterienspiele als nicht ernstzunehmend entlarvt. Marlowe stellt den guten und den bösen Engel als Fausts innere Repräsentanten Gottes und des Teufels auf die Bühne, dazu die sieben Todsünden und zu guter Letzt ein hereingerolltes Wägelchen mit dem weit geöffneten Höllenschlund. Weiter war die Ironie kaum zu treiben. Aber Marlowe, der des Öfteren mit dem Gesetz in Konflikt kam und schließlich wegen Atheismus angeklagt wurde, konnte unmöglich den Londoner Zensoren einen zum Himmel aufsteigenden Faust schmackhaft machen. So blieb nur die Ironie. Offiziell wird der Held verdammt, aber wer theatralische Gepflogenheiten kennt, versteht auch, dass Marlowe viel Sympathie und Bewunderung für diesen Abenteurer der Lüste bereithält. Schließlich war er selbst berüchtigt für seine Raufhändel, homosexuellen Eskapaden und Besäufnisse. Dusapin hingegen wischt diese Ironie vom Tisch und lässt keinen Zweifel daran aufkommen, dass Faust keine Gnade findet und auch nicht finden soll. »Faust is a timely presentation of the narcissistic lunacy prevailing in contemporary culture, turning our ideals upside down as we realize that Faust, overestimating his own strength, failed and succumbed.«⁸ Damit schreibt Dusapin sich in die Nähe von Samuel Beckett, der mit einer gewissen Beständigkeit durch sein Werk geistert. Zur selben Zeit als er seine drei Requiem komponiert, schreibt er auch ein düsteres Cellokonzert mit dem Titel *Watt*, den er einem Roman Becketts entlehnt. In *Faustus. The Last Night* tritt eine Figur auf, die wohl den bösen Engel aus Marlowes Vorlage ersetzt und dem guten Engel, der ohnehin schon in Terror herumstottert, weiteren Schrecken einjagt. Dusapin nennt ihn Togod, die Umkehrung von Becketts Godot (nun ist er zwar auf der Bühne angekommen, aber eben auch nicht). Zum Roman *Watt* existieren einige Addenda, deren letztes lediglich aus einigen Notenlinien besteht. Ein Sopran singt: »With all our heart breathe head awhile darkly apart the air exile of ended smile of ending care darkly awhile the exile air.«⁹

Ist Dusapin mit dem Nietzsche-Zyklus aus dem nihilistischen Exil zurückgekehrt wie Zarathustra von den Bergen?

Anmerkungen

- 1 Stefan George, *Werke. Ausgabe in zwei Bänden*, Bd. 2, München-Düsseldorf 1958, 232.
- 2 Wolfgang Rihm, *Nietzsche vertonen*, in: ders., *Offene Enden. Denkbewegungen um und durch Musik*, München-Wien 2002, 153.
- 3 Pascal Dusapin, *Kleines, unsystematisches Inventar einiger nietzsch'scher Passionen*, CD-Begleitheft, *col legno*, o. O. 2012, 8.
- 4 Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, in: ders., *Kritische Studienausgabe*, Bd. 4, hg. v. Giorgio Colli, Mazzino Montinari, München 1988, 200.

- 5 Christopher Marlowe, *Doctor Faustus*, New York 1969, 100.
- 6 Pascal Dusapin, *Telling a Tale of Faustus...*, DVD-Begleitheft, Aufführung der Opéra de Lyon, o. O. 2006, 17.
- 7 Marlowe, *Doctor Faustus*, 35.
- 8 Dusapin, *Telling a Tale of Faustus ...*, 15.
- 9 Samuel Beckett, *Watt*, in: *The Selected Works of Samuel Beckett*, Bd. 1, hg. v. Paul Auster, New York 2010, 379.