

Die unveröffentlichte Bühnenmusik von Pierre Boulez zu Nietzsches/Barraults philosophischer Prosa-Dichtung „Ainsi parlait Zarathoustra“ (1974)*

von Martin Zenck, Bamberg

Man darf vielleicht den ganzen Zarathoustra
unter die Musik rechnen

(Nietzsche, *Ecce Homo*, VI, 3, S. 332)

In der Wissenschaftsgeschichte und ihrer Rekonstruktion, innerhalb derer sich die Entwicklung der seriellen Musik und derjenigen der Avantgarde der 50er- und 60er-Jahre des 20. Jahrhunderts als Einheit von Naturwissenschaft (Mathematik, Stochastik, Physik, Kybernetik, Architekturtheorie) und Kulturwissenschaft (Linguistik, Sprachtheorie, analytische Philosophie und Existenzphilosophie) darstellen lässt, ist die andere und Gegenseite der Entstehung des Situationstheaters von Jean-Paul Sartre, des heiligen Theaters in der Nachfolge von Antonin Artauds Körpertheater und des ‚Postdramatischen Theaters‘ bei der Diskussion der theoretischen Selbstbegründung der Neuen Musik und ihres Zusammenhangs mit der zeitgenössischen Epistemologie deutlich in den Hintergrund getreten. Dabei zeigen gerade neuerdings erstmals berücksichtigte Quellen die Teilhabe der Musik nach 1945 an der Konstitution eines neuen französischen und epochemachenden Theaters in Westeuropa, das einerseits durch die Antiken-Rezeption, andererseits gerade nicht durch ein Theater der Texte, sondern durch ein physisches und magisches Theater in Bewegung gebracht wurde. Nur wenn diese andere Seite im Dunklen belassen wird, die Szene und der Körper nur den Schatten der alleine beherrschenden und eindimensionalen Vernunft darstellen, kann überzeugend davon gesprochen werden, dass die Neue Musik dieser Zeit ausschließlich quadrivial als mathematische Disziplin verstanden werden kann. Die zehnjährige Arbeit aber von Pierre Boulez als musikalischer Leiter der französischen Theatertruppe der „Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault“ zwischen 1945 und 1955, für die der Komponist bereits vorhandene Bühnenmusiken neu einzurichten und während der Vorstellungen zu dirigieren hatte, sowie die einschlägigen, von ihm selbst komponierten und aufgeführten Bühnenmusiken zu René Chars *Le soleil des eaux* 1948 (dies war zunächst als Theaterstück vorgesehen, wurde dann aber im gleichen Jahr als Hörspiel gesendet) und zur Trilogie der *Orestie* 1954/55, belegen eine ganz andere, und zwar theaterpraktisch orientierte Arbeit, die bei Boulez immer wieder zu

* Der vorliegende Text gehört in den Zusammenhang des DFG Schwerpunktprogramms (SPP) „Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften“ unter der Leitung von Erika Fischer-Lichte und ist im Rahmen des Teilprojektes „Inszenierungsstrategien von Musik und Theater und ihre Wechselwirkungen“ entstanden; vgl. dazu allgemein den Forschungsbericht in: *Mf* 56 (2003), S. 272–281, sowie neuerdings Martin Zenck, „Der Begriff des ‚Imaginären‘ und die Theatralität der Musik. Wirkungen des Theatralitätskonzepts in der Musikwissenschaft“, in: *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*, hrsg. v. Erika Fischer-Lichte u. a., Tübingen/Basel 2004, S. 213–234.

konkreten, latent szenischen (das Artaud-Projekt *Marges* 1962–68)¹ und theatralen Projekten mit Pierre Souvchinsky (1968) führten, oder schließlich gemeinsam mit Heiner Müller 1995 zu einer neuerlichen *Orestie* führen sollten.

Ein entscheidendes Werk einer Bühnenmusik auf diesem Weg zu einer neuen Oper stellt die Musik zur szenischen Version von Nietzsches *Also sprach Zarathustra* (*Ainsi parlait Zarathoustra*) dar, die der Leiter der Compagnie Jean-Louis Barrault dramatisierte und für die er den langjährigen Vertrauten und Mitarbeiter Pierre Boulez um eine mobile Musik bat. Der vorliegende Beitrag konzentriert sich auf diese unveröffentlichte Musik zu einzelnen Szenen aus Nietzsches *Zarathustra*, deren notiertes Material in der Sammlung „Pierre Boulez“ der Paul Sacher Stiftung in Basel, deren bildliches, szenisches und filmisches Material im Arsenal der Bibliothèque Nationale de France in Paris zumindest teilweise aufliegt. Es versteht sich dabei, dass die Kontrastierung zwischen der eigentlich ‚seriellen‘, d. h. kompositionstechnisch entscheidenden Neuen Musik im Sinne einer esoterischen Gesamtkonzeption und der angewandten, theatral ausgerichteten im Sinne eines exoterischen Habitus nicht aufrecht erhalten werden kann, sondern dass das Prinzip ‚expressive Vernunft‘ beide Richtungen und Ausprägungen umfasste. Insofern wären dann etwa auch die Skizzen zur *Orestie* von Boulez, die im Kontext von *Strophes* und *Eclat*² stehen, konstitutiv auf den *Marteau sans maître* zu beziehen.

*

Obwohl sich die künstlerischen Beziehungen zwischen Pierre Boulez und Jean-Louis Barrault nach den Demissionierungen von der „Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault“ 1956 und vor allem nach der eklatmäßigen, gegen André Malraux gerichteten, von den „Domaines musicales“ 1966 gelockert haben, gab es 1974 von Seiten Jean-Louis Barraults den Auftrag an Boulez, für die szenische Adaption von Nietzsches philosophischem Prosa-Werk *Also sprach Zarathustra* die Bühnenmusik zu komponieren. Wie im Falle der 1954/55 komponierten szenischen Musik von Pierre Boulez zur Trilogie der von Barrault inszenierten *Orestie*³ gab es auch hier in der Adaption der von Georges-Arthur Goldschmidt ins Französische übersetzten Version von Barrault zahlreiche musikalische Regieanweisungen, die Boulez häufig direkt umsetzte oder zumindest berücksichtigte. Sie finden sich in der gedruckten Ausgabe, die in der Reihe *Le Manteau d'Arlequin* 1975 bei Gallimard⁴ erschien. (Die französi-

¹ Vgl. M. Zenck, „Antonin Artaud – Pierre Boulez – Wolfgang Rihm. Zur Re- und Transritualität im europäischen Musiktheater“, in: *Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001*, hrsg. v. Hermann Danuser und Matthias Kassel (= *Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung* 9), Mainz 2003, insbesondere zum Abdruck und zur Interpretation der Skizzen zu *Marges* die Seiten 240–250.

² Vgl. Robert Piencikowski, „Assez lent, suspendu, comme imprévisible“. Quelques aperçus sur les travaux d'approche d'Éclat“, in: *Genesis* 4 (1993) [*Écritures musicales aujourd'hui*, textes réunis par Peter Szendy], insbesondere zu diesen Zusammenhängen mit der *Orestie*, S. 55–60; vgl. die deutsche Fassung dieser Studie, in: *Quellenstudien II: Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Felix Meyer (= *Publikationen der Paul Sacher Stiftung* 3), Winterthur 1993, S. 97–115, insbesondere zum genannten Kontext S. 102–109.

³ Vgl. dazu ausführlich M. Zenck, „Pierre Boulez' ‚Orestie‘ (1955–1995). Das unveröffentlichte Manuskript der 158 Seiten umfassenden szenischen Musik zu Jean-Louis Barraults Inszenierung der Trilogie der ‚Orestie‘ im Théâtre de Marigny“, in: *AfMw* 60 (2003) 4, S. 303–332; vgl. weiter ders., „Pierre Boulez' Oper *Orestie*. Die Bühnenmusik von Pierre Boulez zu einer *Orestie* (1955) und das Opernprojekt einer *Orestie* (1995) von Heiner Müller und Pierre Boulez“, in: *Musik & Ästhetik* 8 (2004) 29, S. 50–73.

⁴ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, adaption pour la scène de Jean-Louis Barrault, Paris 1975 (im Folgenden zitiert als „Nietzsche-Barrault“).

sche Übersetzung Goldschmidts⁵ war schon 1972 publiziert und diente bei den Regiearbeiten als Vorlage.) Barrault hatte die vier großen Teile von Nietzsches *Zarathoustra* in die drei Hauptteile der drei Verwandlungen des Geistes, des Traums und des Genesenden in der ewigen Wiederkehr gegliedert. Umschlossen wurden diese drei Hauptkapitel von einem Prolog und einem Epilog, so dass eine fünfteilige Dramenform hinter der szenischen Bearbeitung erkennbar wird. Die dramatische Verdichtung erreicht Barrault durch Simultanszenen und Film-Flashes vor allem in der Traum-Szene einerseits, durch szenische Kontraktionen andererseits. Nicht zuletzt bei den besonders imaginativen, imaginären und atmosphärischen Partien spielt die Musik eine besondere Rolle, weil sie nur selten der rhythmisierten oder im Sprechgesang vorgetragenen Deklamation von Text-Diskursen und Dialogen dient (wie in der Szene „Il fait nuit“, Partiturseite 21), sondern eher der Vibration des Textes, der durch die Musik in einem anderen Aggregatzustand erklingt. Weil der Text in seiner Rhythmisierung, in der Durchdringung der Prosa durch Gedichte, die den fixierten Text häufig ins Träumerische, Phantasierende, Nächtliche und Singende auflöst, so dass sich die Grenzen zwischen Sprachreflexion und rhythmisiertem Sprachklang verwischen, ist der Text Nietzsches so unerhört musiknah, verlangt förmlich und klanglich nach Musik. (Darauf hatte sich Nietzsche denn auch in seiner oben im Motto zum Aufsatz wiedergegebenen „Selbstkritik“ im *Ecce homo* bezogen, dass der *Zarathoustra* reine Musik sei.) Nicht zufällig haben sich Komponisten durch den *Zarathoustra*, auch und gerade wegen der „Lieder der Nacht“, magisch angezogen gefühlt, wie Gustav Mahler, Richard Strauss, Oskar Fried,⁶ Jean Barraqué⁷ und eben Pierre Boulez. (Später dann vor allem Wolfgang Rihm, vgl. die 3. *Sinfonie*⁸ und die *Sechs Gedichte von Friedrich Nietzsche*;⁹ auf rein musikalische Weise hat Ivan Wyschnegradski sich auf den *Zarathoustra* bezogen.¹⁰) Dabei folgten Mahler und Strauss noch einer Tradition, in der die eingestreuten Gedichte oder Lieder in Prosa- oder Romantexten entweder in Klavierlieder/Orchesterlieder oder in Tondichtungen übertragen wurden. Viele der Lieder Schumanns stammen aus Gedichten, die etwa in die Romane Eichendorffs eingestreut sind. Die Tondichtung *Après une lecture de Dante* verdankt sich Liszts Dante-Lektüre, wie sie u. a. durch Victor Hugos Gedichte der *Voix intérieurs* vorgezeichnet war. In der Tat ist dann auch Zarathustras „Lied der Nacht“, das sich im langsamen Satz der 3. *Symphonie* Gustav Mahlers so unendlich dahin zieht, bis keine lebendige und innerweltliche Pulsation mehr vorhanden ist, eines der Modelle, das bei Boulez' Bühnenmusik seine Wirkung tut. Jean-Louis Barrault hatte in seiner Textadaption¹¹ durch seine Regieanweisung eine entsprechende Musik im

⁵ F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra. Un livre pour tous et pour personne*, trad., présenté et commenté par G.-A. Goldschmidt, Paris 1972. (Diese in der Librairie Générale Française erschienene Übersetzung bildete die Grundlage für Barraults spätere Ausgabe der szenischen Adaption des *Zarathoustra*.)

⁶ Oscar Fried, *Das Trunkne Lied* (Nietzsche) für Soli, gemischten Chor und Orchester, Leipzig 1904.

⁷ Jean Barraqué, *Séquence pour voix, batterie et divers instruments* (1956) [Nietzsche, Gedichte in frz. Übersetzung, u. a. Nr. III „Plainte d'Ariane“ [= *Dionysos-Dithyramben*, „Klage der Ariadne“]], Kassel (BA 7359).

⁸ Wolfgang Rihm, *III. Symphonie (1976/77) für Sopran, Bariton und großes Orchester*. Text von Friedrich Nietzsche und Arthur Rimbaud (1976-77), Wien (UE 16765).

⁹ Wolfgang Rihm, *Sechs Gedichte von Friedrich Nietzsche für Bariton und Klavier* (2001), Wien (UE 31542).

¹⁰ Ivan Wyschnegradski: *Ainsi parlait Zarathoustra. Symphonie en système de quatre de ton. Pour Orchestre de quatre pianos* op. 17, Paris (Edition de L'Oiseau-Lyre) 1938. (Belegexemplar liegt in der Sammlung „Wyschnegradski“, Paul Sacher Stiftung Basel); vgl. ders., *Le soleil. Trois Chants pour Baryton-Basse et Piano* op. 3, Petrograd/Leipzig (M. P. Belaieff) 1918.

¹¹ Nietzsche-Barrault.

„Epilogue. La Nuit de Minuit“ gefordert: „Un enchantement les envahit. Musique de la pureté de l'air, du calme profond de minuit. / Ils entourent tous Zarathosutra.“¹² Dann folgt der gerade durch Mahler berühmte und in der Wahrnehmung festgehaltene Text „O Mensch, gib acht! Was spricht die tiefe Mitternacht. Die Welt ist tief. Tief ist ihr Leid.“ Barrault lässt in seiner Anweisung die gedoppelte Rolle des Zarathustra (Z. 2) singen: „chante: Oh! homme prends garde! / Que dit le profond minuit? / Le monde est profond. Profonde est sa douleur ...“¹³ Obwohl hier der Höhepunkt des musikalischen Dramas in der tiefen Nacht des Unbewussten und zugleich Taghell-Erleuchteten liegt – denn dies ist der Sinn der Übertragung des zeitlichen Stillstandes vom Mittag, wo die Sonne für einen Augenblick im Zenit steht, auf die Mitternacht –, hat Boulez dieser Schlusszene nicht die höchste Aufmerksamkeit verliehen. Gerade weil diese Szene so vorbelastet war durch Mahlers 3. *Sinfonie* und Strauss' Tondichtung *Also sprach Zarathustra* (von der es immerhin eine neue Einspielung mit Boulez¹⁴ gibt), hat sich das eigentliche Interesse auf andere Teile der Komposition dieser Bühnenmusik¹⁵ zum *Zarathustra* verlagert. Will man der Tatsache Glauben schenken, dass die Skizzen zu einem Werk den nucleus zu diesem darstellen, so zeigen das erste, zweite und dritte Skizzenblatt¹⁶ (vgl. das dritte Skizzenblatt des Particells, Bsp. 1, S. 238) den für Boulez wichtigsten Zusammenhang zwischen diesen Skizzen und der Reinschrift zum „L'Eternel retour“¹⁷ (vgl. ein Blatt dieser Reinschrift zum „L'Eternel retour“, Bsp. 2, S. 239), einer Idee, die zugleich das Zentrum von Nietzsches Denken darstellt: das Immergleiche dieser Wiederkehr als Ausweglosigkeit der Aufklärung zu begreifen und zugleich in der Hinnahme einer Wiederholung eine Differenz zu erkennen, so wie sie Gilles Deleuze in *Différence et répétition*¹⁸ heraus gearbeitet hat. Jedenfalls hat Boulez der Ausarbeitung dieser Szene von den Skizzen bis zur Reinschrift der Partie die größte Aufmerksamkeit geschenkt. Um den Zeitfluss nicht durch Distinktionen zu unterbrechen oder zu stören, verlangt er fließende Übergänge durch ein „diminuendo“, das durch die gestaute Bewegung gleichsam in den nächsten Klangimpuls eines anderen Instruments in ein unterschiedliches Register eingeht. (Bsp. 1+2) Boulez hat hier direkt die Zentraltonreihe von es ausgehend zusammen mit entsprechenden Vorschlagsbildungen in ein eigenes System verlegt (in das obere), um sie dann in der nächsten Skizze und der instrumentierten Ausarbeitung auf den ganzen Satz zu projizieren. Es ist eine wunderbare, in sich stehende und doch sich weiter schwingende Musik. Aus den statischen Klängen lösen sich anrufartig kleine Figuren, meist Vorschlagsfiguren der Flöte und Oboe, die von entsprechenden Klangfiguren der Harfe oder des Klaviers sonorisiert, in anderer Weise eingefärbt werden. Diese Musik erklingt nach den

¹² Ebd., S. 128.

¹³ Ebd., S. 129; vgl. im Folgenden in der ständigen Parallele zum authentischen Text Nietzsches: F. Nietzsche, „Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen“, in: ders., *Werke in drei Bänden*, hrsg. v. Karl Schlechta, Bd. 2, München/Darmstadt 1966, S. 558: „O Mensch! Gib acht! / Was spricht die tiefe Mitternacht / ...“

¹⁴ Pierre Boulez u. Chicago Symphony Orchestra, *Strauss, Also sprach Zarathustra. Mahler, Totenfeier*, DGG 1999.

¹⁵ Die vier Skizzenblätter und die Partitur in Reinschrift liegen in der Sammlung „Pierre Boulez“ der Paul Sacher Stiftung in Basel unter folgendem Titel auf: *Ainsi parlait Zarathoustra*, Mappe J, Dossier 3, Mikrofilm 141-0048-0077.

¹⁶ Ebd., Dossier 3, 1, 2.

¹⁷ Ebd., Reinschrift, S. 9–10.

¹⁸ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris 1968. Deutsche Ausgabe unter dem Titel *Differenz und Wiederholung*, München 1992; vgl. dort vor allem das Nietzsche-Kapitel mit Blick auf den *Zarathustra*, S. 22–27.

Bsp. 1: Pierre Boulez: Skizzen und Reinschrift zu *Ainsi parlait Zarathoustra* (Paul Sacher Stiftung, Sammlung „Pierre Boulez“, Mappe J., Dossier 3), 3. Seite der Skizzen = Particell zum „L’Eternel retour“. Mit freundlicher Genehmigung der Paul Sacher Stiftung Basel.

deutlichen Regiehinweisen von Barrault zuerst vor Zarathustras Rückweg in die Berge. Obwohl Barrault den ganzen dritten Teil vor dem abschließenden Epilog dem „Convalescent et l’Eternel retour“¹⁹ („dem Genesenden“ und der „ewigen Wiederkehr“) widmet, tritt die vorgeschriebene „Musique: thème de l’éternel retour“²⁰ bereits vor dem dritten Teil und in diesem immer wieder gleichsam als leitmotivisches Klangfeld auf. Die Wiederholbarkeit auch anderer mit Buchstaben versehenen Satzzone zeichnet die Partitur insgesamt aus. Sie ist ein bewegliches und offenes Archiv von nummerier-

¹⁹ Nietzsche-Barrault, S. 85.

²⁰ Ebd., S. 72.

9.4

L'Éternel Retour
 Tague dévienne d'un instant: l'instinct ou le feu sacré l'entraîne

9.5

9.2

Bsp. 2: Boulez, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Reinschrift des „L'Éternel retour“, Partitur S. 9. Mit freundlicher Genehmigung der Paul Sacher Stiftung Basel.

ten oder buchstabierten Teilen, die an bestimmten Partien der Inszenierung gleichsam auch von Band abgerufen werden können.

Boulez hatte dieses offene Verfahren mit beweglichen Ausschnitten, mit denen er auch in anderen Kompositionen immer wieder die eindeutige Direktionalität und Finalität des Formprozesses unterlaufen wollte, in einem kleinen Text mit dem Titel „Mobile-Musique“²¹ in den *Cahiers* entwickelt, die der szenischen Aufführung von Nietzsches *Zarathoustra* eine eigene Ausgabe gewidmet hatten. Mit der Ausnahme eines Zitats hat Boulez auf ein Zitationsverfahren verzichtet, um die direkte Verbindung zwischen einer biographischen Identifizierung Nietzsches mit der ‚mythischen Existenz‘ Zarathustras zu verhindern. Auch hat er die mögliche Konzeption einer a priori

²¹ Pierre Boulez, „Mobile-Musique“, in: *Cahiers Renaud Barrault* Nr. 87 [Nietzsche. A propos de *Ainsi parlait Zarathoustra*]. Études de: Jean Louis Barrault, Béatrice Berlowitz, Pierre Boudot, Pierre Boulez, Hélène Cixous, Georges-Arthur Goldschmidt, Jean-Noël Vuarnet], Paris 1975, S. 36 f.

autonomen musikalischen Form verworfen. Stattdessen hat er mit montageartigen Partien gearbeitet, welche an den entsprechenden Stellen auf die Szenerie projiziert werden konnten:

„Ainsi cette musique a été écrite et conçue en éléments mobiles qui permettent de s'adapter à la situation et à la durée dramatiques, au temps imposé par le parlé, si totalement différent du temps musical proprement dit.

À partir de ces éléments – assez détaillés et assez amples pour ne pas tomber dans l'improvisation à l'aveuglette – nous avons construit, au cours de quelques séances d'enregistrement. Ces mobiles sonores, qui s'adapteront aussi bien que possible, je le souhaite, au travail effectué sur scène.“²²

Bevor weitere szenische Musikausschnitte (nach denjenigen zur „ewigen Wiederkehr“) dargestellt werden, ist es sinnvoll, die gesamte Textdramaturgie (vgl. auch Abb. 1 mit der Synopsis, S. 241) von Jean-Louis Barrault anhand seines ideellen Konzepts und seines Scenario zu entwickeln und es seiner Realisierung gegenüberzustellen (auch nicht zuletzt der szenischen Aufführung, sobald das Video²³ aus Paris verfügbar ist).

Von Barrault gibt es zwei Dokumente, die es als Grundlage für die szenische Realisierung des ‚Zarathoustra‘ zu berücksichtigen gilt: erstens die bereits zitierte Ausgabe²⁴ seiner szenischen Adaption mit Regieanweisungen, die links am Textrand entlang laufen und eben auch musikalische Hinweise enthalten, die Boulez teilweise direkt berücksichtigt hat; zweitens seinen in den *Cahiers Renaud Barrault*²⁵ erschienenen Kommentar, die auch die anderen Kommentare von Pierre Boulez²⁶ und die philosophischen Interpretationen des *Zarathoustra*, vor allem durch den Übersetzer Georges-Arthur Goldschmidt²⁷ enthalten. Barraults Text fasst nach einer Einleitung seinen Zugang zum *Zarathoustra* unter dem „Argument Historique“²⁸, „Argument Philosophique“²⁹ und dem „Argument Artistique“³⁰ zusammen, denen er eine „Chronologie d'approche“³¹ und systematische Überlegungen zu zentralen Begriffen der „Sorge“ („Le besoin“), des „Verlangens“ („le désir“) und der „Freiheit“ („la liberté“) folgen lässt.³²

Zunächst seien die Gliederung des gesamten Szenario, die inhaltlichen Schwerpunkte („L'éternel retour“, die „ewige Wiederkehr“), die Konzeption des Doubles von Zarathoustra I und II, sowie schließlich die mediterrane Verortung des *Zarathoustra* entwickelt, weil Barrault ihn wie Nietzsche nach dem Abfall von Wagner mit der südländischen Leggerezza von Bizet, d. h. von Italien und der griechischen Antike her sehen und hören will. Als erstes betont Barrault die Übereinstimmung mit Pierre

²² Ebd., S. 37.

²³ Es gibt bisher zwar eine genaue bibliographische Angabe (*Extrait de Ainsi parlait Zarathoustra de Friedrich Nietzsche*, Adaption et mise en scène de Jean-Louis Barrault. Traduction de Georges-Arthur Goldschmidt. Musique de Pierre Boulez. Décor et costumes de Matias, Paris, Théâtre d'Orsay, novembre 1974. Audiovisuel. *Extrait de Ainsi parlait Zarathoustra. „Entracte“*, INA [1^{re} chaîne], 1974; zit. nach dem Ausstellungskatalog *Renaud. Barrault*, sous la direction de Noëlle Giret, Bibliothèque nationale de France, Paris 1999, S. 145) und einen kurzen Ausschnitt aus dieser Produktion innerhalb eines neuerlich ausgestrahlten Film-Porträts über Jean-Louis Barrault, aber die Einsicht in die vollständige Kopie eines Videos ist mir bisher nicht möglich gemacht worden.

²⁴ Nietzsche-Barrault.

²⁵ J.-L. Barrault, „Notes“, in: *Cahiers Renaud Barrault* Nr. 87, S. 5–35.

²⁶ Vgl. Anm. 21.

²⁷ G.-A. Goldschmidt, „Nietzsche pour tous et pour personne“, in: *Cahiers Renaud Barrault* 87, S. 76–99.

²⁸ Barrault, S. 6.

²⁹ Ebd., S. 8.

³⁰ Ebd., S. 10.

³¹ Ebd., S. 14.

³² Ebd., S. 19.

Scenario	Inhaltsangabe	Boulez' Mobiles
<p>Prologue: le déclin du soleil: débordant, la fête du sallimbanque, un fiasco.</p>	<p>Prologue: Invocation au Soleil Place du marché</p>	<p>A 0056 (Partitur 1) B 0056 - 0057 : Musique du soleil (Partitur 1-2) 0058 - 0063 (Partitur 3-6)</p>
<p>1^{er} mouvement: la place du marché : le combat encore mal assuré, vulnérable.</p>	<p>I. Les trois Métamorphoses de l'Esprit Place du Marché (la vache multicolore) Entrée...de l'oreille</p>	<p>Nr. 12 (Partitur 20)</p>
<p>2^o mouvement: retraite, profession de Foi, prophéties, transes initiatiques.</p>	<p>II. Le Rêve Hallucination I. Le chien de feu Hallucination II. L'Esprit de pesanteur Hallucination III. Le singe de Zarathoustra</p>	<p>[Filmflash]</p>
<p>3^o mouvement: les cris de détresse, la caverne, la fête de l'âne.</p>	<p>III. Le Convalescent et L'Eternel retour Le Devin Chant de l'âme La caverne</p>	<p>0063 - 0076 Thème de l'Éternel Retour [Scènes Simultanées] 0076 (Partitur 21, inférieure Hälfte) 0069 Thème du soleil: Musique</p>
<p>Ce mouvement est maîtrisé par le calme du medium.</p>	<p>Épilogue²</p>	<p>0077 (Partitur S. 22)</p>
<p>Épilogue: « la nuit de minuit », le lever du soleil : l'ouverture vers les valeurs nouvelles, Hymne à la vie « C'était donc ça la vie ? » Eh bien encore une fois. »¹</p>	<p>« Oh! homme prends garde ! » Que dit le profond minuit ? (Deklamierte Textpartien)³</p>	<p>0077 (Partitur S. 22)</p>
<p>¹ Nietzsche. A propos, a.a.O., S. 30</p>	<p>² Nietzsche-Barrault, a.a.O., S. 135</p>	<p>³ Vereinfachte Zuordnung der Musik zu den einzelnen Szenen</p>

Boulez hinsichtlich der südländischen und nicht nordischen Konzeption des *Zarathoustra*. Dann folgen die Ausführungen zur Bearbeitung und szenischen Adaption der vier Bücher von Nietzsches *Zarathoustra*, aus denen er versucht hat, eine symphonische Aktion zu ziehen („De ses quatre livres, j’ai essayé de tirer une action symphonique“³³). Für Barrault ist *Zarathoustra* voller Musik. *Zarathoustra*’s „Seele tanzt und singt.“ Dabei sind die drei symphonischen Sätze in der Vorstellung des Regisseurs und ‚Librettisten‘ immer unter der Gegenwart des „cycle de l’Éternel Retour“³⁴ ‚komponiert‘ worden. Das erklärt die oben ausführlich dargestellte Musik von Boulez zu „l’Éternel Retour“. Sie kehrt wie Nietzsches Gedanke auch in der Musik der szenischen Adaption wieder. Deswegen auch das Bild der ‚Manege‘, in der sich das Geschehen bewegt, um den immergleichen und doch durch die Zeitdifferenz bedingten unterschiedenen Ort im Kreis zu passieren. Auch in der szenisch-archaischen Konzeption wechseln sich der Schauspieler und der Chor einander und sich vertretend ab wie im antiken Theater. In dieses Zentrum der ‚kontinuierlichen Metamorphose‘ der ‚ewigen Wiederkehr‘ fügt sich Barraults „l’idée du double“³⁵ ein, das er nicht als Spiegelung der gleichen Person, sondern als Komplementarität zweier Charaktere in einer Person versteht. So ist auch die Doppelung des *Zarathoustra* in Z. 1 und Z. 2 aufzufassen, in dem das Ich das andere immer mit einschließt:

„Mon double est l’effigie magique de ma conscience, de mes aspirations et de ma volonté. Il est le résultat de mes désirs, de mon besoin, de ma volonté. Il est mon moi idéalisé. Mon ‚moi‘ de Rêve.“³⁶

Barrault bezieht in seine dramatische Konzeption Nietzsches Blick mit ein, wie dieser von seinem *Ecce Homo* aus auf den früheren *Zarathoustra* zurückblickt.³⁷ Dieses Buch wurde unter dem Eindruck einer Krankheit geschrieben, deren Zustand zum ‚Sprungbrett‘ der *Großen Gesundheit* wurde. In dieser Weise projiziert Barrault auch die beiden körperlichen Verfassungen auf die beiden Seiten des *Zarathoustra*:

„Ainsi le Zarathoustra ‚I‘ est-il maladif, angoissé, écorché, souffrant toutes les douleurs, passionné, délicat, nerveux, plein de larmes et inspiré.

Le Zarathoustra ‚II‘ au contraire est musclé, tiré au cordeau de corps et d’âme. Il est le corps sain, pur et probe. Puissant et musical.“³⁸

Obwohl sich die Aufspaltung des *Zarathoustra* in zwei Personen, Figuren an mehreren, auch komponierten Stellen zeigt, in denen die eine Gestalt das magische Bildnis der anderen ist, dürfte ein musikalischer Szenenausschnitt besonders eindrucklich für Boulez’ Konzeption eines inneren Doubles sein, das ein Selbstgespräch mit sich führt. Während eine Parallelstelle das Double in der ausdrücklich realen Form eines Wechselgesangs zwischen „Zarathoustra I et II“ verwirklicht, von denen der eine im nächtlichen Gesang von der Höhe des Springquells hinunter singt, während der andere ihm von unten singend und rhythmisch sprechend antwortet,³⁹ ist an der hier

³³ Ebd., S. 30.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd., S. 31.

³⁷ Ebd. Der kritische und zugleich hymnische Rückblick auf den *Zarathoustra* findet sich in dem Essay „Also sprach Zarathoustra. Ein Buch für Alle und Keinen.“, in: F. Nietzsche, „Ecce homo. Wie man wird, was man ist“, in: ders., *Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, VI, 3, Berlin 1969, S. 333–347.

³⁸ Barrault, S. 31.

³⁹ Nietzsche-Barrault, S. 75 und Boulez, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Partiturseite 23bis (Mf. 0076).

8

Boulez Zarath. I parlera sur la musique d'une façon assez rythmé, mais libre.

135

pour le souffleur flûte dans un autre système - Fin de Mus. I
(prelude: II-III-I)

Bsp. 3: Boulez, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Partitur S. 8: „Zarath. I parlera sur la musique d'une façon assez rythmé, mais libre“. Mit freundlicher Genehmigung der Paul Sacher Stiftung Basel.

reproduzierten Partie der Dialog ganz in das Selbst von „Zarathoustra I“ verlegt. (Bsp. 3) Obwohl „Zarathoustra I“ über der klingenden Musik spricht, ist diese denn doch in ihrem Duett zwischen Oboe und Klarinette ein innerer Dialog, die zweite und dritte Stimme gegenüber dem sprechenden Zarathoustra, wobei sich die Ansprache insgesamt an die treuen und symbolischen Tiere des Adlers und der Schlange richtet, die ihn ständig begleiten. Sie sind zugleich das Gegenbild einer blinden Gefolgschaft, die der Eremit ablehnt, als ihm die Jünger ergeben folgen wollen. Auch sie müssen ihn, wenn sie ihn lieben, um seiner und um ihrer Willen lassen. Das zitierte Notenbeispiel

zeigt einen fein geführten Dialog, einander ablösend und zuhörend und parallel als Form der höchsten Einheit singend. Boulez verwendet hier durchaus musikalische Figuren: den Flügelschlag des Adlers und die *Figura serpentinata*, die beide Zarathoustra umkreisen. Schließlich steigern sich diese Bewegungsfiguren gegenseitig, bis sie beinahe gleichzeitig auf Haltetönen verharren. Hier entsteht also ein doppeltes Bild: das innere Zarathoustras mit seinen beiden Seiten, deren Entgegensetzung sich ineinander verschränkt und das äußere Bild von Adler und Schlange, die dem inneren Bild und seinem effigie zugeordnet werden. Dieser Ausschnitt zeigt zugleich modellhaft die von Boulez geforderte Beweglichkeit in der Anpassung an die Szene. Obwohl mit 1'35" nur von kurzer Dauer, kann die Musik durch die veränderte Wiederholung der Phrasen erweitert werden, bis die Deklamation des Textes abgeschlossen ist – auch hier mit anderen Mitteln die Verwirklichung der „ewigen Wiederkehr des Gleichen“. Die veränderte Anordnung, beim zweiten Durchgang nicht die ursprünglich angegebenen Sinneinheiten zu repetieren, sondern nun die Phrasen in der Folge II-IV-III-I zu spielen und nur darauf zu achten, dass mit der ersten Phrase abgeschlossen wird, verweist auf das Grundprinzip einer Dauer im Wechsel, weil das Gleiche nicht als Identisches wiederholt werden kann. Und dies gilt nicht erst dann, wenn eine spiralförmige Bewegung angenommen wird, sondern bereits bei der zirkulären, bei der zumindest der Parameter des Zeitpunkts verschoben und damit auch das Gleiche eine differente Gestalt annimmt.

Im Zusammenhang dieser hier wiedergegebenen Überlegungen zur Mobilität der Musik und der eingreifenden Bearbeitung des Textes fasst Barrault auch seine gesamte Bühnenadaption des Prosawerks von Nietzsche in einer Synopsis zusammen. Sie ist auch die Formfolie, vor der Boulez' szenisch-musikalische „mobiles“ eingegliedert werden können, um dann abschließend zusammenfassend charakterisiert zu werden. – Gegenüber der Form-Synopsis im Kommentarband hat Barrault in der Textedition der vollständigen szenischen Adaption den Überblick nochmals, aber pointierter dargestellt. (Abb. 1, S. 241) Die 23 Seiten der Bühnenmusik von Pierre Boulez enthalten neben den ersten Skizzen vor allem zur Klangpassage des „l'éternel retour“ in der Hauptsache kurze Ausschnitte mit semantisch besetzten Klangfeldern, die je nach der Dauer der einzelnen Szene gedehnt, verkürzt oder verändert wiederholt wurden. Die zahlreichen Hinweise, etwa auf das „enregistrer avec beaucoup de réverbération et très filtré“ der ersten Szene der hereinbrechenden Nacht oder auf den „thème du soleil“ und den „éternel retour“, machen den Sachverhalt deutlich, dass diese musikalischen Partien auf Band aufgenommen, teilweise auch durch den Ringmodulator verändert wurden, um dann auf ein Zeichen des Dirigenten hin über Lautsprecher in den Klangraum der Bühne und des Auditoriums projiziert zu werden. Diesem Vorgang der eingblendeten Klang-„mobiles“ im Prologue, in der Schlusszene und im Epilogue entsprechen die vorgesehenen Film-Flashes für die mittleren Szenen, in denen keine Musik erklingen soll. Bewegungsbild im Sinne von Gilles Deleuze und Klang-„mobiles“ haben also eine komplementäre Funktion der atmosphärischen Aufladung, zeitlichen Dehnung und Verdichtung der jeweiligen Szene oder des drastisch verkürzenden Zeiträfers, welcher, wie in der Filmszene von Alban Bergs *Lulu*, im rasanten Accelerando ganze Szenenfolgen zusammenschließt. Die den einzelnen Szenen zuge-

ordneten musikalischen Klangfelder charakterisieren diese oft auch in einer für Boulez überraschenden Weise der Klangmalerei, die bestimmte naturhafte Topoi wie Ton-signets abrufte. (Das mag auch Boulez' Vorliebe für die plakative Tonmalerei in Richard Strauss' *Also sprach Zarathustra* erklären, der aber gegen die Narration ein autonomes Verfahren der Komposition setzt, wie Liszt in der Tondichtung *Après une lecture du Dante*.) Diese klangmalerischen Passagen gelten für das ‚Sonnenthema‘ („thème du soleil“), das Thema der ‚ewigen Wiederkehr‘ („thème de l'éternel retour“) und das der ‚Nacht und des Meeres‘ („thème de la lune & mer“), von Themen also, die zyklisch wiederkehren. Dafür exemplarisch hervorzuheben ist einmal gleich die Eingangsszene, in der es in der Regieanweisung Barraults im „Prologue“ heißt: „Le noir se fait lentement. / Quelques secondes de silence rompues par différents murmures qui enveloppent la salle on distingue les mots: ‚quitta son pays natal ...‘“ Während also Zarathustra seine Heimat verlässt, um in der Einsamkeit der Berge sein zehnjähriges Eremitentum auf sich zu nehmen und dabei sein Herz zu verwandeln, fällt die Nacht auf ihn hernieder. Boulez' Musik⁴⁰ umgibt Zarathustra mit Stille, die von unterschiedlichem Gemurmel unterbrochen wird: eine in sich stehende Musik mit Ligaturen der Altflöte, welche die Zentraltöne der Reihe durchziehen. Die Klarinette, die beiden Hörner und Trompeten folgen dieser Bewegung. Über einem mehrfachen Orgelpunkt ziehen diese Lineamente sich durch. Das ‚murmurer‘ taucht mit den rhythmisch fein gegliederten, arabeskenhaften Figuren im Vibraphon, Cymbal und Sizzle auf, womit ein diffuser Naturzustand mit kaum wahrnehmbaren Bewegungen entsteht. Wie dem Vorgang der Nachtwerdung besondere Aufmerksamkeit zugewiesen wird, so auch dem „thème du soleil“, wodurch die Essenz von Nietzsches Denken, das Sein immer auch als Werden zu begreifen (also die nominalistische Lesart der Ontologie) geltend gemacht wird. Die Sonne wird als Gestirn personifiziert. Sie erscheint zusammen mit Zarathustra: „Musique: Thème du soleil, qui reviendra d'une façon cyclique, tandis que la lumière monte et découvre de Zarathoustra, son aigle et son serpent. / Passage du Soleil (personnage masqué).“⁴¹ Wie die Nacht ihn umhüllt, so umfasst auch die Sonne Zarathustra, durchflutet und wärmt ihn. Deswegen auch ihr ‚Nachklang‘ in ‚Zarathustras Schicksal‘, deswegen auch sein magisches Anrufen an dies Gestirn. Diese Invocation vollzieht sich in vier Abschnitten in der Tempovorschrift „Très modéré, presque lent“. Gegenüber dem nächtlichen Zustand erfolgt nun ein vollkommener Klangwechsel. Wir hören arabeske Figuren in den hohen und silbrig klingenden Registern der Piccolo-Flöte, den zwei Harfen und den perkussiven Crotales. Alle Stimmen sind nun rhythmisch aufgefächert. Es sind Figuren des Aufschwungs, der Erhebung, wie wir sie von der intensiven Verwendung der Quer- und Piccolo-Flöte aus *Strophes*, *Mémoriale* und *explosant – fixe* her kennen. Die Musik ist leicht, äußerst beweglich, farbig, von feinen rhythmischen Impulsen lebend, ohne die regelmäßige Pulsation der Zeit, die wie außer Kraft gesetzt erscheint. Sie wirkt weniger gemacht, als improvisiert und frei im Zusammenspiel. Statt des nächtlichen Dunkels mit den abgeschattierten und stehenden Klängen nun die Opazität der Atmosphäre.

⁴⁰ Boulez, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Partiturseite 1, (Mf. 0056), Feld A, rot umkreist.

⁴¹ Eintragung von Boulez; ebd., Feld B, mit 24 Takten.

Die Musik der „ewigen Wiederkehr“ war oben schon besprochen worden. Ganz außerordentlich sind schließlich die Klang-Passagen zum Nachtlied, das von den nächtlichen Springbrunnen zur monderfüllten Szenerie des Meeres übergeht. Ganz deutlich nimmt das ‚Nachtlied‘ der Natur in den springenden Brunnen („Il fait nuit: à cette heure toutes les fontaines jaillissantes parlent plus haut“. „Nacht ist es. Nun reden lauter alle springenden Brunnen.“)⁴² sowohl die Klangkaskaden aus Franz Liszts „Les jeux d’eaux de la villa d’Este“ (*Années de Pèlerinage III*, No. 4) auf als auch das rauschende Passagen- und Arabeskenwerk aus Claude Debussys Prélude „... Feux d’artifice“ (*Deuxième Livre*, No. XII, vor allem die Takte 57–61). Es sind aufbrausende Figuren, die sich mit Trillerketten insgesamt zu einer nach oben treibenden Bewegung der Springbrunnen verbinden, um sich zu einer erregten Fläche zusammenzuschließen. Auch im bereits genannten *Memoriale* gibt es eine solche vergleichbare Bewegung, die Boulez dort als „murmure d’eau“ bezeichnet hatte. Diese durch die Springbrunnen erregte Szenerie der Nacht geht dann über in eine andere, in der das Element des Wassers der Springbrunnen in die verdichtete Form des Meeres einschießt.⁴³ Boulez übernimmt wieder die Regieanweisung von Jean-Louis Barrault, der mit Nietzsche unter der Überschrift „Lune & Mer“ Zarathoustra sagen lässt: „Et mon âme aussi est le chant d’un être qui aime. / Le voila, lune.“ Hier ist eine andere Seite des „thème du soleil“ bezeichnet. Nicht die der Abendröte, welche in die Nacht übergeht, sondern die Nacht über dem Meer, welche zur Morgenröte wird. Hier hören wir eine wunderbar inspirierte Musik mit atmenden Drehbewegungen in den Blechbläsern, aus denen feine Figuren der Anrede an die aufgehende Sonne hervortreten. In diese Bewegung sind immer wirksamer werdende Pedalklänge eingehängt, welche die Ruhe und Stille in der noch nächtlichen Atmosphäre bezeichnen: eine kaum hörbare, weil nicht fassbare Naturstimmung, die sich auf das Ungreifbare und Unbegreifbare der Nacht bezieht, auf das für Nietzsche zentrale Thema der Verbindung des Traums⁴⁴ mit dem Unbewussten. Die hier von Boulez komponierte Musik bezieht sich nur auf den Mond und auf die Nacht: „Un noctambule timide, lascif et jaloux, ce moine qui habite la lune ... Thème de la mer ... Destin et mer / Tout dort encore ... La mer aussi dort. Mais sa respiration est chaude. Elle rêve.“ Für das Element des Wassers, hier der Darstellung des Meeres, verweist Boulez auf die in der vorigen Szene bereits komponierten Passage der Springbrunnen: „Pour la Mer quelques mesures du 15“. Also auch hier der Vorgang, dass bestimmte Klangpassagen nicht nur zyklisch wiederholt werden, sondern auch deren zitierte Ausschnitte an anderer Stelle mit neuen Klangfeldern verbunden werden, was auch von dieser Seite das Verfahren der ‚Mobilität‘ der musikalischen Abschnitte verdeutlicht.

Da diese als Themen ausgeschriebenen Klangfelder je nach Situation wiederholt, anderen gleichsam angeschnitten werden, entsteht ein Vorgang des Ein- und Überblendens, wodurch ein Verfahren gewonnen wird, das demjenigen der Film-Flashes

⁴² Ebd., Partiturseite 11 u. 12 (Mf. 0066 f.)

⁴³ Ebd., Partiturseite 13 (Mf. 0068).

⁴⁴ Vgl. dazu Gerold Ungeheuer, „Nietzsche über Sprache und Sprechen, über Wahrheit und Traum“, in: *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für Nietzsche-Forschung*, hrsg. v. Ernst Behler, Mazzino Montinari u. a., Bd. 12, 1983, dort vor allem S. 162 f. über den „sechsten und letzten Traum“ „Mittags“.

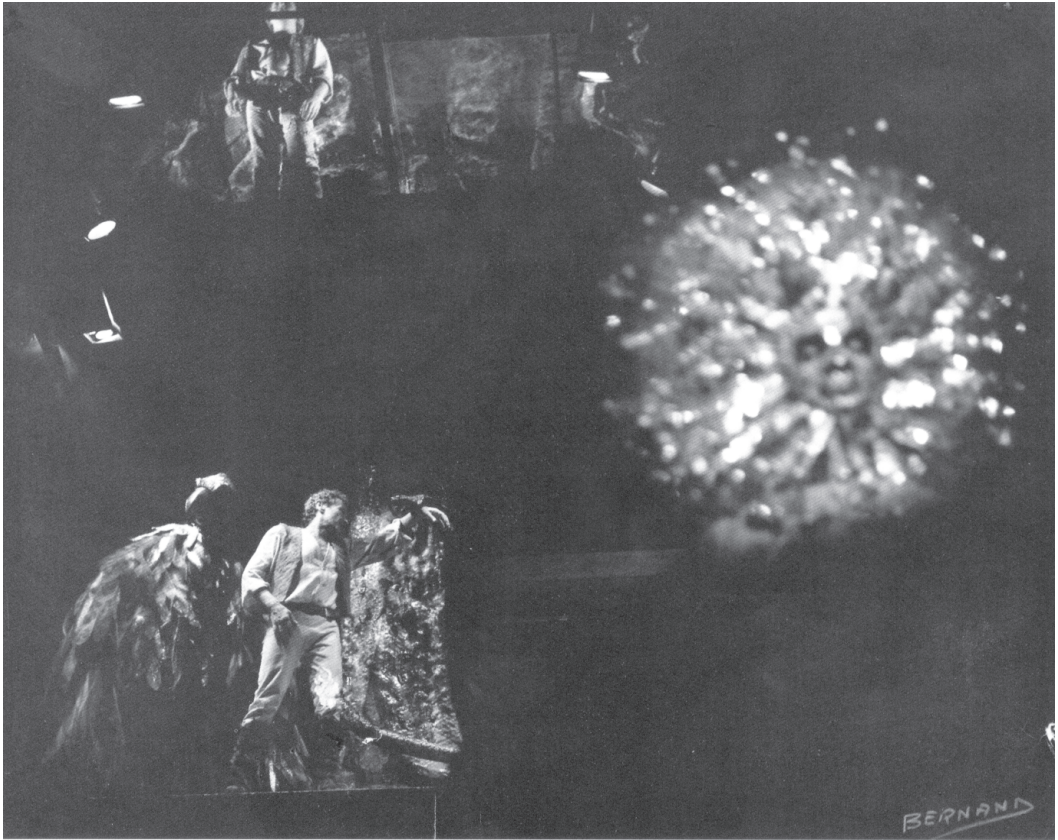


Abb. 2: In der Mitte Barrault als Zarathoustra, links neben ihm der Adler, rechts oben die Sonne, ganz oben die Schlange. Aus: Renaud-Barrault sous la direction de Noëlle Giret, Bibliothèque nationale de France, Ausstellungskatalog, Paris 1999

kompatibel gemacht wird. Damit umgeht Boulez den Widerspruch zwischen einer gleichsam veralteten, weil einmalig auratischen Musik, wie sie etwa von Jean-Luc Godard auch in dieser obsolet romantischen Form verwendet wird, und einer schnittartig reproduzierbaren Form des Bewegungsbildes im Film. Die „mobiles“ und die Film-Flashes sind also szenisch konnotierte Repräsentationsformen mit analoger oder sich ergänzender Funktion, nicht aber gegensätzlich eingesetzte expressive Bewegungsträger.

Zusammenfassung und Ausblick

Der vorliegende Aufsatz ist in seiner Einleitung von der wissenschaftsgeschichtlich einseitigen und anfechtbaren Behauptung⁴⁵ ausgegangen, dass ‚Theatralität‘ und Körperlichkeit in der seriellen Musik in ihrer Durchsetzungsphase und Folge ein Anathe-

⁴⁵ Vgl. dazu neuerdings wieder exemplarisch: Wulf Konold, „Oper – Anti-Oper – Anti-Anti-Oper“, in: *Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001*, S. 49 f.

ma gewesen sei. Dagegen wurde vor allem das Paradigma der Theatralität am Modell der noch unveröffentlichten Bühnenmusik von Boulez zur szenischen Adaption Jean-Louis Barraults von Nietzsches Prosa-Gedicht *Also sprach Zarathoustra* gesetzt, ein Modell, das anhand der *Orestie*, von *Marges* und dem Opernprojekt einer neuerlichen *Orestie* zusammen mit Heiner Müller erweitert werden kann, um die oben genannte These vom Anathema des Theaters und der Oper (höchstens in der kritischen Form wie bei Hans-Werner Henze) in der Musik der frühen Avantgarde nach 1945 endgültig zu widerlegen. Dabei wurde das filmische Schnitt- und Mobile-Verfahren einer angewandten szenischen Musik von Boulez' *Zarathoustra* mit ihren auch situativ klangmalerischen Aspekten in der Nachfolge von Liszt, Debussy und Richard Strauss in einen Gegensatz geführt zum ausbalancierten Verhältnis von autonomer, angewandter und durchkomponierter Musik, wie sie im Zusammenhang mit Pierre Boulez' Bühnenmusik der *Orestie* dargelegt wurde.⁴⁶

An dieser Stelle sei zum Abschluss dieses Nietzsche-Komplexes noch ein Forschungsdesiderat formuliert. Natürlich müsste dieses Kapitel neben der musikalischen Nietzsche-Rezeption (Mahler, Strauss, Fried, Wyschnegradski, Wolfgang Rihm u. a.) vor allem das Thema ‚Nietzsche in Frankreich/in Paris‘ einbeziehen. Neben den Nietzsche-Studien von Paul Claudel, welche intensiv auf Barrault gewirkt haben, neben André Breton, Georges Bataille⁴⁷ und den späteren Nietzsche-Studien von Gilles Deleuze⁴⁸, Sarah Kofman⁴⁹, Michel Foucault⁵⁰ und Jacques Derrida⁵¹ wäre dabei die in die 1950er-Jahre fallende Auseinandersetzung Jean Barraqués mit Nietzsche⁵² und vor allem die Einleitung und die kommentierte Edition des Briefwechsels zwischen Nietzsche und Peter Gast von André Schaeffner⁵³ zu berücksichtigen. Schaeffners Nietzsche-Bild von 1957 dürfte für Pierre Boulez von einzigartiger Bedeutung gewesen sein, wie der berühmte Briefwechsel⁵⁴ zwischen dem Musikologen/Ethnologen André Schaeffner und dem Komponisten/Theoretiker Pierre Boulez zeigt.

⁴⁶ Vgl. die Hinweise zu den entsprechenden Veröffentlichungen unter der Anm. 3.

⁴⁷ Georges Bataille, *Sur Nietzsche*, Paris 1967; vgl. ders., *Wiedergutmachung an Nietzsche*, München 1999 und ders., *Nietzsche aus Frankreich*, Berlin 2003.

⁴⁸ G. Deleuze, *Nietzsche und die Philosophie*, Hamburg 2002.

⁴⁹ Sarah Kofman, *Nietzsche et la métaphore*, Paris 1972.

⁵⁰ Michel Foucault, „Nietzsche, die Genealogie, die Historie“ (1971), in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, 2. Band (1970–1975), Frankfurt/M. 2002, S. 166–191.

⁵¹ Vgl. vor allem: *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Paris 1978, sowie *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris 1984.

⁵² Vgl. Anm. 7.

⁵³ F. Nietzsche, *Lettres à Peter Gast*, introduction et notes par André Schaeffner, 2 Bde. (le second volume avec la traduction des lettres par Louise Servicen), Monaco 1957; vgl. die frühere deutsche Ausgabe nur der Briefe: *Die Briefe von Peter Gast an Friedrich Nietzsche*, 2 Bde, München 1923/24.

⁵⁴ Vgl. P. Boulez u. A. Schaeffner, *Correspondance 1954–1970*, hrsg. v. Rosângela Pereira de Tugny, Paris 1998.