



# Deutsche Musikbücherei

Begründet und herausgegeben von  
Gustav Bosse

Band 1.



Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

# Friedrich Nietzches Randglossen

zu

## Bizets Carmen

Don

Hugo Daffner

Die Kunst und nichts als die Kunst! Sie  
ist die große Ermöglicherin des Lebens,  
die große Verführerin zum Leben, das  
große Stimulans des Lebens.

Der Wille zur Macht.

Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

---

**Alle Rechte vorbehalten.**

---

Frau Elisabeth  
**Förster=Nietzsche**

in

**Derehrung und Dankbarkeit**

**dargebracht**





**D**on Jugend auf lebte in Friedrich Nietzsche eine besonders starke Neigung und Liebe zur Musik. Und die zahlreichen Bruchstücke von Kompositionen aus seiner Jünglingszeit, die heute das Nietzsche-Archiv aufbewahrt, beweisen, daß es Nietzsche nicht beim Anhören, beim beschaulichen Genuß ließ, daß ihn damals schon sein Inneres zum selbständigen Schaffen drängte. Dieses freilich sollte bald auf andere Bahnen gelenkt werden, und nachdem Nietzsche seinen Weg als Denker und Dichter eingeschlagen hatte, gedachte er nur mehr so im Vorübergehen seines musikalischen Schaffens. Bloß wenn sie ihm für irgend etwas typisch erschien, erinnerte er sich ihrer; z. B. im „Ecce homo“, wo er (S. 36) schreibt: „Ich habe eigens, aus Ingrimm gegen diesen süßlichen Sachsen (Schumann ist gemeint) eine Gegenouvertüre zum Manfred komponiert, von der Hans von Bülow sagte, dergleichen habe er nie auf Notenpapier gesehen: das sei Nothzucht an der Euterpe.“ Ohne daß aber dabei seine große Liebe zur Musik auch nur ein Quent eingebüßt hätte. Im Gegenteil, wer sich in Nietzsches Lebenswerk auskennt, der weiß, welche große Rolle darin Musik und Musikern

zukommt. Man braucht nur Namen wie Wagner, Bizet, Peter Gatt zu nennen.

Die größte Bedeutung unter den Tonsetzern überhaupt hat für Nietzsche Richard Wagner gewonnen. In ihm glaubte der Leipziger Student, der Baseler Professor einen Verwandten geistiger Bedürfnisse gefunden zu haben, in dessen Adern Blut von seinem Blute floß.

So mußte es denn Nietzsche, kaum fünfundzwanzigjährig im Jahre 1869 an die Universität Basel berufen, als ein besonderes Glück empfinden, in die nächste Nähe Richard Wagners gekommen zu sein. Wagner war nach seinem Weggang von München bekanntlich 1865 nach Tribschen bei Luzern übersiedelt. Das innige Verhältnis, das sich bald zwischen Wagner und Nietzsche entspann, kann hier nicht heller beleuchtet werden. Die Zueignung der „Geburt der Tragödie“, sowie die vierte „unzeitgemäße Betrachtung“ sind die literarischen Denkmale, die Nietzsche dieser Zeit der Wagnerfreundschaft gesetzt hat. Freilich, in dieser letzten unzeitgemäßen Betrachtung klingen schon Töne an, schwingen bereits Untertöne mit, die, im Lager der wackelhaften Wagnerianer zwar mehr gefühlt als empfunden, den dort gehegten Erwartungen nicht ganz entsprachen. Kurz vor Beginn der ersten Festspiele erschien die Schrift noch rechtzeitig im Juli 1876. Sie war der eigentliche Schlußstein des Denkmals, das Nietzsche an der Weggasse errichtete, die ihn von nun an von Wagner trennen sollte. „Die Anfänge dieses Buches gehören mitten in die Wochen der ersten Bayreuther Festspiele hinein; eine tiefe Fremdheit gegen Alles, was mich dort umgab, ist eine seiner Voraussetzungen... Ich erkannte Nichts



wieder, ich erkannte kaum Wagner wieder. Umsonst blätterte ich in meinen Erinnerungen. Tribtschen — eine ferne Insel der Glückseligen: kein Schatten von Ähnlichkeit.“ Also schrieb Nietzsche im Jahre 1888 im „Ecce homo“ (S. 75). Dieser tränenfeuchte Blick, den Nietzsche hier auf die ferne Insel einstiger Seligkeit zurückwirft, begegnet uns im Ecce homo nochmals. Und der Beweis dafür, wie hoch Nietzsche seine Beziehungen zu Wagner auch dann noch wertete, als der Riß zur klaffenden Kluft geworden war, findet sich ebenfalls im „Ecce homo“ (S. 37): „Hier, wo ich von den Erholungen meines Lebens rede, habe ich ein Wort nöthig, um meine Dankbarkeit für Das auszudrücken, was mich in ihm bei weitem am Tiefsten und Herzlichsten erholt hat. Dies ist ohne allen Zweifel der intimere Verkehr mit Richard Wagner gewesen. Ich lasse den Rest meiner menschlichen Beziehungen billig; ich möchte um keinen Preis die Tage von Tribtschen aus meinem Leben weggeben, Tage des Vertrauens, der Heiterkeit, der sublimen Zufälle — der tiefen Augenblicke... Ich weiß nicht, was Andre mit Wagner erlebt haben: über unfern Himmel ist nie eine Wolke hinweggegangen.“

Dieses Zeugnis von Nietzsche allein widerlegt am besten die hier und dort verstreuten Meinungen, daß Nietzsche sich wegen der Trübung des persönlichen Verhältnisses später von Wagner, gereizt und gehässig, abgewendet, und dem dann rückhaltlos Ausdruck gegeben habe, als er in Bizet einen Musiker gefunden haben sollte, der in seiner Welt die Stellung Wagners einzunehmen berufen sei. —

Im Gegenteil, die Entfremdung von Wagner trat

Schon zu einer Zeit ein, wo Nietzsche den Namen Bizet noch nicht einmal vom Hörensagen kannte. Das Nietzsche und Wagner von Anfang an einander nahe gebracht hatte, war in erster Linie das gemeinsame Gefühl der Einsamkeit großer Geister, war das Verlangen, neue Wege zu suchen und zu finden außerhalb des Kreises ihrer Zeitgenossen, war die tiefe innere Sehnsucht, zu neuen Zielen neue Pfade auszukundschaften. Da kam das Jahr 1876 und brachte den ersten großen Riß in das Verhältnis der beiden Männer zu einander. So schreibt Nietzsche im „Willen zur Macht“ (4. Teil 1905, Taschenausgabe S. 190): Gegen 1876 hatte ich den Schrecken, mein ganzes bisheriges Wollen c o m p r o m i t t i r t zu sehen, als ich begriff, wohin es jetzt mit Wagner hinauswollte: und ich war sehr fest an ihn gebunden, durch alle Bande der tiefen Einheit der Bedürfnisse, durch Dankbarkeit, durch die Erfahlosigkeit und absolute Entbehrung, die ich vor mir sah.“ Und als sich im Herbst 1876 Nietzsche und Wagner das letzte Mal gegenüber saßen, in Sorrent, ließ sich eine fühlbare Kälte und Entfremdung aus ihrem Zusammensein nicht mehr bannen.

In dem Abschnitt im „Ecce homo“, den Nietzsche der „Geburt der Tragödie“ widmet, sagt er einmal in dürren Worten, daß er von Anfang an etwas anderes aus Wagners Kunst herausgelesen habe, als eigentlich darin stand. . . . . „Ein Psychologe dürfte noch hinzufügen, daß was ich in jungen Jahren bei Wagnerischer Musik gehört habe, Nichts überhaupt mit Wagner zu thun hat; daß wenn ich die dionysische Musik beschrieb, ich D a s beschrieb, was ich gehört hatte, — daß ich

instinktiv Alles in den neuen Geist übersetzen und transfiguriren mußte, den ich in mir trug. Der Beweis dafür, so stark als nur ein Beweis sein kann, ist meine Schrift „Wagner in Bayreuth“: an allen psychologisch entscheidenden Stellen ist nur von mir die Rede, — man darf rücksichtslos meinen Namen oder das Wort „Zarathustra“ hinstellen, wo der Text das Wort Wagner giebt. Das ganze Bild des dithyrambischen Künstlers ist das Bild des präexistenten Dichters des Zarathustra, mit abgründlicher Tiefe hingezeichnet und ohne einen Augenblick die Wagner'sche Realität auch nur zu berühren. Wagner selbst hatte einen Begriff davon; er erkannte sich in der Schrift nicht wieder.“ (S. 66.)

Das entscheidende Wort, deutlich und weithin vernehmbar, fiel aber erst im Jahre 1888, als „Der Fall Wagner“ erschien. Hier nimmt Nietzsche zu Wagner als Kulturproblem, als Symptom der Zeit Stellung. Und hier war es, wo Nietzsche zuerst einem weiteren Kreise von dem Mitteilung machte, was er mit Bizets Carmen erlebt hatte.

Für die mit dem Namen Bizet weniger vertrauten Leser sei bemerkt, daß Georges Bizet unter den modernen französischen Opernkomponisten eine ragende Stellung einnimmt. Am 25. Oktober 1838 in Paris geboren, erwarb sich der noch nicht Zwanzigjährige den großen Rompreis. Mit seinen ersten musikalischen Werken und Opern hatte er nicht viel Glück; selbst den großen Erfolg von Carmen, der ihn weltberühmt machen sollte, hat er nicht mehr erlebt. Am 3. Mai 1875 starb er zu Bougival, im selben Jahre, wo drei Monate vorher, am

3. März, das Werk bei der ersten Aufführung in der Opéra comique zu Paris, trotz der Galli-Marié als Titelheldin, ziemlich unzweideutig abgelehnt wurde. Bizets Musik vereinigt geklärtes Stilgefühl mit frischer, sinnlich reizvoller Melodik, die durch farbenreiche Instrumentation noch wesentlich herausgehoben wird. Diese bedeutamen Vorzüge treiben an „Carmen“ ganz besonders prächtige Blüten. Der Text ist mit meisterlichem Geschick nach Prosper Mérimées gleichnamiger Novelle von den beiden bekannten Librettisten Meilhac und Halévy verfertigt.

Ein Jahr vor den Bayreuther Festspielen also hatte Bizets Carmen ihre klägliche Uraufführung in Paris erlebt. Und als Nietzsche im Jahre 1876 seine Krise durchmachte, war der Ruhm Carmens und Bizets ganz gewiß noch nicht bis zu seinen Ohren gedrungen. Denn wie wir jetzt aus den umfassenden Briefveröffentlichungen wissen, hörte Nietzsche Carmen zum ersten Male im Politeamateater zu Genua am 27. November 1881, einem Sonntage.

Gleich diese erste Bekanntschaft weckte in Nietzsche das Bewußtsein, hier eine nicht alltägliche Schöpfung vor sich zu haben; sofort regte sich in ihm das Gefühl, in diesem Werke etwas Außerordentliches kennen zu lernen. So schreibt er unmittelbar unter dem Eindrucke der ersten Bekanntschaft des Werkes an seine Schwester: „Und manchmal kommt auch etwas Gutes von Außen zu mir: vorgestern hörte ich eine Oper „Carmen“ von einem Franzosen Bizet und war erschüttert. So stark, so leidenschaftlich, so anmuthig und so südlich. Hast Du zufällig davon gehört?“ (Briefe an Mutter und Schwester

S. 470.) Noch begeisterter klingen die Worte, die er zur selben Zeit seinem Famulus und musikalischen Beichtvater Peter Gast geschrieben hat: „Genua, 28. November 1881. Hurrah! Freund! Wieder etwas Gutes kennen gelernt, eine Oper von Georges Bizet (wer ist das?!): *Carmen*. Hörte sich an wie eine Novelle Mérimée's geistreich, stark, hier und da erschütternd. Ein echt französisches Talent der komischen Oper, gar nicht desorientirt durch Wagner, dagegen ein wahrer Schüler von Hector Berlioz. So etwas habe ich für möglich gehalten! Es scheint, die Franzosen sind auf einem besseren Wege in der dramatischen Musik; und sie haben einen großen Vorsprung vor den Deutschen in einem Hauptpunkte: die Leidenschaft ist bei ihnen keine so weithergeholte (wie z. B. alle Leidenschaften bei Wagner).“ Und bald darauf: „Daß Bizet todt ist, gab mir einen tiefen Stich. Ich hörte *Carmen* zum zweiten Male — und wieder hatte ich den Eindruck einer Novelle ersten Ranges, wie etwa von Mérimée. Eine so leidenschaftliche und so anmuthige Seele! Für mich ist dieses Werk eine Reise nach Spanien werth — ein höchst südländisches Werk! — Lachen Sie nicht, alter Freund, ich vergreife mich mit meinem „Geschmacke“ nicht leicht so ganz und gar.“ Und in der nächsten Mitteilung an Gast kommt Nietzsche nochmals auf *Carmen* zurück: „Sehr spät bringt mein Gedächtnis (das mitunter verschüttet ist) heraus, daß es wirklich von Mérimée eine Novelle „*Carmen*“ giebt, und daß das Schema und der Gedanke und auch die tragische Consequenz dieses Künstlers noch in der Oper fortleben. (Das Libretto ist

nämlich bewunderungswürdig gut.) Ich bin nahe daran zu denken, Carmen sei die beste Oper, die es giebt; und so lange wir leben, wird sie auf allen Repertoiren Europa's sein.“ (Briefe an Peter Gast, S. 82 ff.) Mit dieser Prophezeiung, einer Eingebung seines feinen künstlerischen Spürsinns, sollte Nietzsche denn auch recht behalten.

Als er nach anderthalb Jahren das Werk wiederum in Genua hört, muß er neuerdings seinem Gast darüber berichten (S. 144): „Mein lieber Freund, gestern Abend hörte ich wiederum Carmen — es war vielleicht die zwanzigste Aufführung in diesem Jahre, das Haus gestopft voll wie immer; es ist hier die Oper der Opern... Nun, alter Freund, auch ich war wieder ganz glücklich, es bewegt sich bei dieser Musik irgend ein tiefer tiefer Grund in mir, und ich nehme mir immer dabei vor es auszuhalten, und lieber noch meine äußerste Bosheit auszuschütten als an mir — zu Grunde zu gehen. Ich dichtete fortwährend dabei Dionysos=Lieder, in denen ich mir die Freiheit nehme, das Furchtbarste furchtbar und zum Lachen zu sagen: dies ist die jüngste Form meines Wahnsinns.“

Zahlreiche weitere Stellen in den Gastbriefen, die durch das treffliche Namenregister jederzeit leicht aufzufinden sind, geben geradezu Aufschluß über die Erfolge Carmens in den achtziger Jahren im westlichen Oberitalien, über bemerkenswerte Aufführungen, Darsteller u. a. und leisten so eine willkommene Bereicherung zur Bühnengeschichte Carmens. —

Mehrere Jahre später, im Mai 1888, kommt Nietzsche nochmals in begeisterten Worten auf Carmen zurück

und zwar im „Fall Wagner“ (S. 7): „Ich hörte gestern — werden Sie es glauben? — zum zwanzigsten Male Bizet's Meisterstück. Ich harrete wieder mit einer sanften Andacht aus, ich lief wieder nicht davon. Dieser Sieg über meine Ungeduld überrascht mich. Wie ein solches Werk vervollkommnet! Man wird selbst dabei zum „Meisterstück“. — Und wirklich schien ich mir jedes Mal, daß ich Carmen hörte, mehr Philosoph, ein besserer Philosoph, als ich sonst mir scheine: so langmüthig geworden, so glücklich, so indisch, so seßhaft . . . Fünf Stunden Sitzen: erste Etappe der Heiligkeit! . . . Diese Musik scheint mir vollkommen. Sie kommt leicht, biegsam, mit Höflichkeit daher. Sie ist lebenswürdig, sie schmeißt nicht. „Das Gute ist leicht, alles Göttliche läuft auf zarten Füßen“: erster Satz meiner Ästhetik. Diese Musik ist böse, raffiniert, fatalistisch: sie bleibt dabei populär, — nicht das Raffinement einer Klasse, nicht eines Einzelnen. Sie ist reich. Sie ist präzise.“

Bald, d. h. ziemlich gleich nach der ersten Bekanntschaft mit Bizets Carmen hatte sich Nietzsche einen Klavierauszug des Werks mit italienischem Text besorgt, den er eingehend durcharbeitete. Dier Wochen nach jener ersten Bekanntschaft fragt er bereits Peter Gast, der das Werk noch nicht kannte, ob er ihm den Klavierauszug senden solle, und am 5. Januar 1882 schickt er ihn also ab: „Hier, lieber Freund, kommt „Carmen“; aber zur Strafe für Ihre Moralpredigt über „Glücksgüter“ soll sie Ihnen nur bis zu unserm nächsten Wiedersehen angehören! — Der Klavierauszug, den ich gestern durchlas, ist französisch-mager, es fehlt alle Zu-

kost! Doch sind die Gefangspartien vollständig — und Sie errathen doch alles! Ich habe mir erlaubt, einige Randglossen hineinzuschreiben — im Vertrauen auf Ihre Humanität und Musikalität. In Summa gebe ich Ihnen vielleicht eine schöne Gelegenheit, über mich zu lachen, — Carmen gehörte wirklich in diesem Winter zu meinen „Glücksgütern“, und Genua ist mir um dieser Oper willen sehr viel werther geworden.“

Dieser Klavierauszug, der heute im Nietzsche-Archiv liegt, gibt zwar sehr wenig oder vielmehr keine Gelegenheit über Nietzsche zu lachen. Im Gegenteil, diese künstlerische Instinktsicherheit, dieser musikalische Feinsinn, verbunden mit hoher Geschmackskultur, dazu die wunderbare, geradezu verblüffende Bildkraft für den Ausdruck, nötigen dem Leser schlechthin Bewunderung ab, um so mehr noch, wenn man nicht außer Acht läßt, daß die musikalische Vorbildung und musikalischen Grundlagen Nietzsches doch nur beiläufiger Natur gewesen sind. Was für feine Fühler „in rebus musicis et musicantibus“ offenbaren sich hier! Weder ein pikanter melodischer Reiz, noch ein überraschender harmonischer Effekt, weder eine schwungvolle tektonische Linie, noch eine instrumentale Glanzwirkung entgeht ihm! Und mancher Musikschriststeller von Beruf dürfte ihn um die Schlagkraft seines Ausdrucks und die Sicherheit seines Einfühlens beneiden!

Um diesen nur flüchtig mit Bleistift skizzierten Randglossen gerecht zu werden, darf man freilich auch nicht vergessen, daß sie nicht zur Veröffentlichung, sondern nur für Peter Gast bestimmt waren, von dessen musikalischem Schaffen sich Nietzsche einiges, ja vieles



versprach. Aber gerade diese Zwanglosigkeit, mit der Nietzsche seine Meinung hinschrieb, bietet einen besonderen Reiz; wie sie der Augenblick eingab, so stehen sie da, es wurde nicht an ihnen gefeilt, nicht bis zur Veröffentlichung gebessert. Sie geben somit eine unbeabsichtigte Bereicherung und Kontrolle von Nietzsches musikalischem Glaubensbekenntnis.

Die Notizen sind, wie aus den angeführten Briefstellen hervorgeht, um die Wende des Jahres von 1881 auf 1882 aufgezeichnet, also ungefähr in der Mitte des Zeitraumes, der zwischen Nietzsches Trennung von Wagner (1876) und dem Erscheinen des „Fall Wagners“ (1888) liegt. Somit neben „Ecce homo“ und andern, in Briefen und Schriften zerstreuten Stellen ein fester Punkt in der großen Wandlung der musikalischen Persönlichkeit Nietzsches. In gewisser Beziehung kann man ohne Übertreibung sagen, daß die Stellungnahme Nietzsches zu Bizet, Wagner, ja zur Musik überhaupt, wie sie im „Fall Wagner“ und in „Nietzsche contra Wagner“ ausgesprochen ist, in diesen Randglossen vorweggenommen wird.

Gleich auf dem Umschlag hat Nietzsche den Stift angelegt für eine Bemerkung zu der italienischen Titelbezeichnung: *dramma lirico*.

„lyrisches Drama“ ist der klassische Ausdruck für „Oper“ — es gab lyrische Dramen des Simonides.

Nietzsche stellt sich mit dieser Auffassung der Oper als lyrisches Drama, zu einer Zeit, wo in der Musikgeschichte wieder einmal die Oper als Musikdrama, *dramma per musica*, obenauf kam, auf den theoretisch

und praktisch vielleicht richtigeren Standpunkt des Betonens des Lyrischen im Opernbuch anstelle des Dramatischen. So sehr z. B. Wagner das Drama als Zweck, die Musik als Mittel betonte — die unbergänglichen Werte, die sein Genie der Welt geschenkt, sind doch in der nächsten Nähe seiner lyrischen Eingebungen zu suchen. Das Dramatische schlägt leicht ins Schauspielerische um, wird und wirkt äußerlich, läßt an Stelle der ursprünglichen Empfindung die Nachempfindung treten. Nicht zum wenigsten erklärt sich hieraus der so verblüffend schnelle Aufbruch und die auffallende Kurzlebigkeit musikdramatischer Schöpfungen. —

Zu dem Untertitel *Riduzione per Canto e Piano-forte* bemerkt Nietzsche

Ja! leider zu sehr

zur Ergänzung der Mitteilung an Gast, daß der Klavierauszug französisch-mager sei, daß alle Zukunft fehle.

Dor die Introduction der Oper schreibt Nietzsche:

Eine eigentl. Overture fehlt. Wahrsch. existirt sie — aber die Oper ist sehr, sehr lang (4 Stunden); man hat sie weggelassen.

Was Nietzsche zu der Vermutung hat kommen lassen, eine besondere Overture zu *Carmen* sei vorhanden, läßt sich nicht feststellen, so wenig als ob diese Vermutung auf tatsächlicher Grundlage fußt. Es dürfte aber kaum wahrscheinlich sein, daß Bizet außer dieser Einleitung, die ja den formalen Ansprüchen, dem Aufbau, der Tematik und Rundung einer Overture durchaus genügt, noch ein anderes Dorspiel geschrieben hat.

## Der Beginn der Einleitung



Ist für Nietzsche wohl nicht zuletzt wegen der fortgesetzten Verwendung von großer Trommel, Triangel und Becken ein

Prachtvoller Circuslärm.

Zu dem tragischen Anhang hinter der Einleitung bemerkt Nietzsche

hier ist der Clavierauszug sehr ungenügend.

Das tragische Motiv selber



Ist für Nietzsche

Ein Epigramm auf die Leidenschaft, das Beste, was seit Stendhal sur l'amour geschrieben worden ist.

Diese Notiz findet ihre Ergänzung und ausführlichere Erklärung durch eine Stelle im „Fall Wagner“, wo Nietzsche von Carmen spricht (S. 9): „Endlich die Liebe, die in die Natur zurückversetzte Liebe! Nicht die Liebe einer „höheren Jungfrau“! Keine Senta-Sentimentalität! Sondern die Liebe als Fatum, als Fatalität, cynisch, unschuldig, grausam — und eben darin Natur! Die Liebe, die in ihren Mitteln der Krieg, in ihrem Grunde der Todhaß der Geschlechter ist! — Ich weiß keinen Fall, wo der tragische Mythos, der das Wesen der Liebe macht, so streng sich ausdrückte, so schrecklich zur Formel würde, wie im letzten Schrei Don Joses, mit dem das Werk schließt:

„Ja! Ich habe sie getötet,

Ich — meine angebetete Carmen!“

— Eine solche Auffassung der Liebe (die einzige, die des Philosophen würdig ist) — ist selten: sie hebt ein Kunstwerk unter Tausenden heraus. Denn im Durchschnitt machen es die Künstler wie alle Welt, sogar schlimmer — sie missverstehen die Liebe.“

Auf diese Ausführungen hat Nietzsche selber besonderes Gewicht gelegt; im „Ecce homo“ kommt er nochmals mit scharfer Betonung darauf zurück (S. 58): „Hat man Ohren für meine Definition der Liebe gehabt?“ —

Zu der Heranziehung von Stendhals sur l'amour (deutsch bei Diedrichs in Jena, 1911) ist zu bemerken, daß Nietzsche einer der ersten war, der auf die Bedeutung dieses feinen französischen Romantikers und Psychologen in Deutschland hinwies. Er mag mit dem obigen Hinweis wohl hauptsächlich Stellen von der Haltung der folgenden im Auge gehabt haben: „Die Liebe ist

wie das Fieber. Sie entsteht und vergeht, ohne daß der Mille Gewalt darüber hat“ (S. 13) oder: „Die Liebe ist eine köstliche Blume, aber man muß den Mut haben, sie am graufigen Rand eines Abgrunds zu pflücken“ (S. 135). Selbst von einer ähnlichen Carmen, die allerdings mit Spreewasser getauft sein soll, spricht Stendhal in dem genannten Werke, wo er u. a. von einer leichtlebigen Berlinerin erzählt, die sich plötzlich in einen Offizier verliebt, ihm nach kurzer Zeit den Laufpaß gibt und einen Monat später tödlich haßt (S. 49). Auch als Stendhal bei seiner Rundreise über die Eigenart der Liebe nach Spanien kommt (S. 166 f.), hält er mit merkwürdig sicherem Blick für das Besondere das Wesentliche des spanischen Charakters fest und leuchtet dadurch unwillkürlich mit einem grellen Lichtstrahl in die leidenschaftverdunkelte Welt Halévy-Bizets: „Der spanische Charakter bildet ein schönes Gegenstück zu dem französischen Geiste; hart, jäh, wenig elegant, voll wilden Stolzes, immer rücksichtslos gegen andere, verhält er sich genau wie das fünfzehnte zum achtzehnten Jahrhundert.“

Aus solchen Stellen, die sich beliebig vermehren ließen, wird auch klar, auf welchem und wessen Grund und Boden Nietzsche bei seiner „Definition der Liebe“ fußt. —

Den musikalischen Auftakt zur ersten Szene.



mit den so wohligh dahinfließenden Holzbläserfiguren  
empfindet Nietzsche als

höchst angenehmes gedämpftes  
Rauschen.

Die ausgehaltenen Noten im Chor der Dragoner

Die musikalische Notation für das erste System zeigt eine Bassstimme (Bassklavier) und eine Treblestimme (Hochklavier). Die Bassstimme enthält die Vokalnoten mit dem Text 'wie das kommt, geht und bleibt —'. Die Treblestimme enthält die Begleitung des Klaviers. Die Notation ist in der Tonart B-dur (zwei Dur-Diaten) und dem Taktmaß 3/4. Die Bassstimme beginnt mit einer Viertelnote G2, gefolgt von Achtelnoten A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Die Treblestimme beginnt mit einer Viertelnote G4, gefolgt von Achtelnoten A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Die Bassstimme hat eine Pause nach dem Text 'bleibt —'. Die Treblestimme hat eine Pause nach dem Text 'bleibt —'.

Die musikalische Notation für das zweite System zeigt eine Bassstimme (Bassklavier) und eine Treblestimme (Hochklavier). Die Bassstimme enthält die Vokalnoten, die als lange horizontale Linie über dem Text 'haben für Nietzsche einen besonderen Reiz:' dargestellt sind. Die Treblestimme enthält die Begleitung des Klaviers. Die Notation ist in der Tonart B-dur (zwei Dur-Diaten) und dem Taktmaß 3/4. Die Bassstimme beginnt mit einer Viertelnote G2, gefolgt von Achtelnoten A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Die Treblestimme beginnt mit einer Viertelnote G4, gefolgt von Achtelnoten A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Die Bassstimme hat eine Pause nach dem Text 'haben für Nietzsche einen besonderen Reiz:'. Die Treblestimme hat eine Pause nach dem Text 'haben für Nietzsche einen besonderen Reiz:'.

haben für Nietzsche einen besonderen Reiz:

diese langen Töne klingen so  
anheimelnd.

## Die Stelle

*pp*

när = ri = sches Volk um = her sich

+

treibt

findet er

reizend.

Der Chor der Straßenjungen

8

*ppp* 8

ten

ten

findet Niessches ganzen Beifall. Seine und die Franzosen haben ihm das Gefühl für die darin liegende feine Perfflage noch geschärft:

Glücklicher Gedanke, den Soldatenmarsch (eine Mache!) zu umgehen durch eine Parodie darauf. Ohne alle Fragen! Klingt reizend.

Die kurze Stelle im Schluß dieser Szene, in der das Violoncello das prickelnde Motiv in seine letzten Tiefen hinabführt,



klingt als ob der Zug plötzlich ferne wird (um die Ecke biegend).

Den Schluß der Einleitung zum Chor der Zigarettenarbeiterinnen mit der feinen, harmonischen Aus-

fü - ße Wort flü - ßern Ihnen



zu manches lü = ße Wort

*tr*

weichung von C-dur nach A $\flat$ -dur und der ebenso feinen  
Rückkehr preist Nietzsche als besonders

schöne Wendung!

Dem betrickenden Reiz des eigentlichen Chors mit  
feinen kanonischen Nachahmungen

le = het, wie      Rauches = wolken ziehn

*p*

le = het, wie      Rauchswolken ziehn

*pp*

hat sich auch Nietzsche nicht entziehen können

Dies Chorlied wie ein Hauch aus den Gärten Epikurs. Erwägen Sie, was hier idealisiert ist!

Epikurs Leben und Schüler, vor allem Epikurs Gärten haben Nietzsche lange Zeit als eine Art Eden vorgeschmeckt. Nietzsche hat sich ja selber um die „Rehabilitierung“ Epikurs, soweit eine solche notwendig zu sein schien, bemüht, wie sich auch aus den zahlreichen Stellen in den Gastbriefen, wo von Epikur die Rede ist, genugsam ergibt. Daß sich Nietzsche, der große Jafager, gerade zu Epikur, dem großen Lebensbejaher des Altertums, für den jedenfalls das Lustgefühl das höchste Glück war, besonders hingezogen fühlte, ist nur natürlich. Und auf den Gärten, in denen Epikur seine Schüler um sich versammelte, ruhte Nietzsches Auge immer mit Wohlgefallen. Der Plan, unter dem lachenden Himmel Italiens eine ähnliche Gemeinsamkeit zu gründen, wurde sogar in früheren Jahren ernsthaft in Erwägung gezogen. Ja, selbst der Ort war schon gefunden; in Fariolo, zwischen Pallanza und Stresa, am Lago maggiore, sollte dieser neue philosophische Lustgarten erstehen, wie die Gastbriefe (S. 14) mitteilen.

Zu den ersten Worten Carmens, gleich nach ihrem Auftritt



bemerkt Nietzsche:

Die ersten Sätze Carmens: Sehr gut!

## Für die Habanera

The image shows a musical score for a piece titled 'Für die Habanera'. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major, 2/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic. The lyrics 'ja, die Liebe hat bunte Flügel' are written below the notes. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment, both starting with a pianissimo (*pp*) dynamic. The piano part features a characteristic habanera rhythm with syncopated eighth and sixteenth notes.

hat Nietzsche natürlich wieder Bilder und Worte eigener, schärfster Prägung:

Eros, wie die Alten ihn empfanden — verführerisch spielend boshaft dämonisch unbezwinglich. Zum Vortrag gehörte eine wahre Hexe. — Ich weiß diesem Liede nichts Ähnliches — (Italiänisch zu singen, nicht deutsch!)

Unwillkürlich denkt man bei diesem Hinweis auf die antike Auffassung des Eros an die beiden sehr bekannten, genrehaften Plastiken aus der hellenistischen Zeit, die das spielend-boshafte Wesen Amors so meisterlich festgehalten und uns überliefert haben: an den Borghesischen Kentaur im Louvre und den sogenannten Faun mit dem Flecken in der Münchner Glyptothek. In der ursprünglichen Gestalt beider Kunstwerke reitet der kleine Eros auf dem Rücken des Kentauren, beim jungen Münchner löst das boshafte Spiel Amors unzweideutige Heiterkeit aus, wogegen auf dem Pariser Werk ein

älterer Kentaur mit kläglichem Miene sich zu Amor zurückwendet, der ihm die Hände auf den Rücken gefesselt hat. Die obige Glosse ließe fast denken, daß Nietzsche dabei an diese köstlichen Werke gedacht habe.

Stellen wie



scheint diese genuessliche Carmen

wie eine Nachtigall

gefangen zu haben, und bei anderen, wie



bemerkt Nietzsche

welchen Accent mußte die Hexe hinein zu legen — mitleidig höhnisch verlockend.

Die Notiz zu dem Duett zwischen Don José und Micaëla

Als Botin komm ich her u. bring mit frohem



ist ein glänzendes Zeugnis für den vornehmen musikalischen Geschmack Nietzsches, dem billige Sentimentalität schon instinktiv widerstand:

Das Duett ist einen Grad unter meinem Geschmack — zu sentimental, zu tannhäuserhaft. Übrigens ist die Kultur der „Mutter“ französisch. — Das empfinden wir anders.

Worin fand Nietzsche die französische Kultur der Mutter? Wohl in dem Gran Erotik, das ihrer Schilderung und ihrem Tun vor allem in der musikalischen, etwas süßlichen Ausstattung beigemischt ist.

Des Tannhäusers tut Nietzsche in diesen Glossen als dem einzigen musikalischen Werk nicht nur Wagners, sondern überhaupt, mehrfach Erwähnung. So auch für die folgende Stelle im selben Duett

*p* Sag dem teuren Kind meiner

*pp*

Detailed description: This system contains the first two lines of music. The top line is a vocal melody in a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It begins with a half note 'Sag', followed by a quarter note 'dem', a quarter note 'teuren', a quarter note 'Kind', and a quarter note 'meiner'. The bottom two staves are piano accompaniment. The right hand starts with a half note chord, followed by a series of eighth notes. The left hand has a half note chord followed by a quarter note.

Schmer = zen, Mutter = liebe nährt — er'ge

Detailed description: This system contains the next two lines of music. The vocal line continues with 'Schmer = zen, Mutter = liebe nährt — er'ge'. The piano accompaniment continues with eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

+

Zeit

Detailed description: This system contains the final line of music. The vocal line has a single note 'Zeit'. The piano accompaniment continues with eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

Harfe. — Das war es, was Wolfram  
v. Eschenbach zum Lobe der Liebe singt

wollte — aber erfand die „Weise“ nicht und begnügte sich, sein Verlangen danach auszudrücken.

Die pikante Einführung des Sekundakkords nach „währt“ ist dem scharfen Ohr Nietzsches nicht entgangen, so wenig wie die der ganzen Stelle ihre Färbung gebende Harfe.

Micaëla geht ab und die Ruhe des Platzes wird plötzlich durch Geschrei aus der Zigarettenfabrik zerrissen. Mit einem Minimum von Aufwand begleitet Bizet diese Szene:



Nietzsche bemerkt dazu:

Ohne Fragen! was Diel sagen will (Denken Sie, was R. W. gemacht haben würde!)

Mit R. W. ist natürlich Richard Wagner gemeint, von dem Nietzsche an einer solchen Stelle ein breites Ausladen wuchtiger Akzente, ein lautes theatrales Pathos erwarten würde. —

Das Nachspiel zu dem Trällern Carmens vor dem Offizier Zuniga mit der verschleierte Flöte und den schleichenden Bratschenfiguren



klings seltsam tückisch und hinterhaltig.

Wenn Carmen, statt dem Zuniga zu antworten, ihm frech entgegenträllert, und dabei der Tonsetzer in so fein berechneter Wirkung die Mezzosopranistin bis in *ais* hinuntersteigen läßt, um den Eindruck des Sinnlichzynischen zu erwecken,



so hört Niemande darüber nicht hinweg.

Eins der Meisterstücke der Oper, die Seguidilla, ist ihm natürlich auch nicht entgangen:



*pp*

Drau = ßen am Wall von Se =

*ppp*

Detailed description: This system contains a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/8 time signature. It begins with a *pp* dynamic marking. The lyrics 'Drau = ßen am Wall von Se =' are written below the notes. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clefs) with a *ppp* dynamic marking. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand plays a steady bass line.

vil ————— la

*pp*

Detailed description: This system continues the musical score. The vocal line is in treble clef and features a long horizontal line under the word 'vil' followed by 'la'. The piano accompaniment continues with two staves, maintaining the *pp* dynamic marking.

Seguediglia — don mir sehr bewun= dert! — Auch als Text. (Gehört zu meiner Gil Blas-Seligkeit.)

Ebenso wenig wie die Einleitung zum zweiten Akt

*pp*

Detailed description: This system shows a piano accompaniment for the third system. It consists of two staves (treble and bass clefs) with a *pp* dynamic marking. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand plays a steady bass line.



Höchst südländisch. Unsere ganze geliebte Gil Blas-Welt!

Solche Einfälle hat Nietzsche wohl in der eben angeführten Stelle im „Fall Wagner“ gemeint, wenn er von der afrikanischen Heiterkeit, von den gelben Nachmittagen ihres Glücks spricht. Das instrumentale Gewand, in das Bizet solche Eingebungen gekleidet, hier namentlich die Harfe und die gezupften Streichinstrumente mit darüber hinrollenden Holzbläserfiguren, unterstützen diesen sozusagen exotischen Eindruck noch wesentlich.

Klingt herrlich

bemerkt auch Nietzsche noch besonders beim Ende und Refrain der ersten Strophe.

Die Derabschiedung der Offiziere in Paltias Schenke durch Carmen

Gut Nacht, ihr lie = ben sü = ßen Herrn.

findet Nietzsche

reizend verbindlich.

Das anschließende Chorfähchen



*f* Ein Hoch, ein Hoch dem To = re = rol

bezeichnet er als:

Der Nagel auf den Kopf getroffen  
für ein „hurrah!“

Das Strophenlied Escamillos

A musical system with three staves. The top staff is a vocal line in bass clef with a 6/8 time signature, starting with a fermata on the first note. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The lyrics 'Euern To = alt - kann ich' are written below the vocal line.

*f* Euern To = alt - kann ich

A musical system with three staves, similar to the first system. The top staff is a vocal line in bass clef with a 6/8 time signature, starting with a fermata on the first note. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The lyrics 'wohl er = wie = = dern' are written below the vocal line.

*f* wohl er = wie = = dern

mit seinem in entsprechenden dunklen Farben gehaltenen Begleitungsatz

Konnte nicht charakteristischer  
gegeben werden!

und wenn bei der Stelle

s'ist der Tag —, wo sich der

*fp*

*mf > p*

Tapf = re ze i = = get

die dritte Posaune ihr tiefes ges heraufholt, so hat  
Nietzsche dabei den Eindruck und kongenialen Ausdruck:  
als ob der Stier brüllt.

## Zu der volkstümlichen Melodie der Oper

*p*

Auf, in den Kampf, To = re = ro —

*pp*

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat major) and a common time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are 'Auf, in den Kampf, Tore = re = ro'. The piano accompaniment consists of two staves: a right-hand treble clef staff and a left-hand bass clef staff. The right-hand part starts with a piano (*pp*) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes. The left-hand part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Schreibt Nietzsche:

habe ich oft Nachts auf den Straßen  
singen hören, ist den Genuesen ins  
Blut gegangen. Mir auch.

## Das sogenannte Schmugglerquintett

Ich hab ein Ge = schäft vor = zu =

*p*

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of three flats (E-flat major) and a 6/8 time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are 'Ich hab ein Geschäft vor = zu ='. The piano accompaniment consists of two staves: a right-hand treble clef staff and a left-hand bass clef staff. The right-hand part starts with a piano (*p*) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes. The left-hand part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

schla - - - gen

empfindet Nietzsche in seinem lebhaften Charakter und sechsteiligen tanzartigen Taktrhythmus als:

Eine Art Tarantella. Don mir wegen der unvergleichlichen Grazie sehr bewundert.\*)

In den Gastbriefen kommt er gelegentlich nochmals darauf zurück, als er seinem Famulus von der großen Dorliebe der Genuesen für diese Oper schreibt (S. 144): „Auch die „Tarantelle“ gefällt ihnen sehr.“

Stellen wie die der Frasquita

Es ist wahr

\*) Nach dieser Glosse ist die Anmerkung in den Gastbriefen zu Brief Nr. 126 (S. 464) richtig zu stellen, daß Nietzsche mit der Tarantella weder den Zigeuner- noch den Kastagnettentanz gemeint haben kann, sondern nur dieses Schmuggler-Quintett.



man hat für - wahr

klingen ihm geradezu

herrlich!

Namentlich in solchen kleinen Notizen äußert sich die grundmusikalische Natur Nietzsches instinktiv, unmittelbar und sicher. Die ursprüngliche Voraussetzung für alles echte Musikertum, die Empfänglichkeit für den sinnlichen Reiz des Tones war, wie sich hier deutlich zeigt, in Nietzsche lebendig. Auch bei der Wiederholung dieses Teils macht er auf die eben angeführte Stelle nochmals aufmerksam.

Das kurze Duo zwischen den beiden Spitzbuben Remendando und Dancairo mit seiner komischen, wohligen Melodiebildung

ach, das ist felt - sam,

*pp*

fi = cher = lich

The first system consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The vocal line has a melodic line with a fermata over the final note. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Klingt zum Lachen angenehm,  
und das heitere Unifono der Beiden

Daß du ver = gef = sen Lieb = me Pflicht,

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The vocal line has a melodic line with a fermata over the final note.

Lieb' me Pflicht

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking. The vocal line has a melodic line with a fermata over the final note.



hebt er ausdrücklich als  
**f e h r h ü b l i c h**  
 hervor.

Die soldatisch marschartig rhythmisierte Weise, mit der sich der eben aus dem Gefängnis entlassene Don José seinen Weg zur Schenke Paltias kürzt,



findet Nietzsche

**Prachtpollnais und gut,**  
 und bemerkt dazu:

(Singe ich oft auf Spaziergängen.)

**Die Zäsur vor dem Castagnettentanz Carmens**



wirkt auf Nietzsche

**r e i z e n d**

In der Tanzweise selber sieht und hört Nietzsche das  
**Ideal aller Castagnetten-Musik.**

Kein Wunder, daß er ihrer auch im „Fall Wagner“ Erwähnung tut (S. 9): „Und wie uns der maurische Tanz beruhigend zuredet! Wie in seiner lasciven Schwermuth selbst unsre Unerfättlichkeit einmal Sattheit lernt!“ —

## Die ganze Stelle von



an, wo Carmen in der Derispottung der militärischen Fanfaren ihrer Mut über den beabsichtigten Weggang José's Ausdruck gibt, ist für Nietzsche

sehr gut.

wiedergegeben.

Im Gegensatz zu der süßlichen, verwässerten Sentimentalität des Duetts von Don José und Micaëla, das Nietzsche als einen Grad unter seinem Geschmack erklärt hat, hält er bei dieser Szene zwischen Don José und Carmen nirgends mit seinem Beifall zurück.

## Zu dem Abschnitt

Hier an dem Herzen treu ge = bor ————— gen

bemerkt er ausdrücklich, und wohl im Gegensatz zu dem eben genannten Duett:

Zart und idealistisch und nicht sentimental.

Mehrere Stellen in diesem Duett sind mit einem Zeichen als besonders merkwürdig herausgehoben, so die zarte Ausweichung nach C-dur mit dem Einsatz von Holzbläsern und Harfe

*p*

Daß du er = scheint vor mei = nem

*pp*

Blick ? ——— dann

*dim.*

+

oder der wichtige, leidenschaftliche Akzent bei

*ff* Ach, teu-res Mäd-chen, dich

*f*

An der von den Holzbläsern mit wenigen, wie aus Sphärenharmonien kommenden Akkorden begleiteten Fraise Don José, einem Leckerbissen für alle musikalischen Feinschmecker, geht auch Nietzsche nicht achtlos vorüber:

Diese Liebeserklärung ist schön  
und schauerlich

*pp* Carmen, ich lieb dich

*pp*

Und der so oft und so leicht übersehene Abschluß dieses Teils mit seiner innigen Gefühlswärme

pp

ist der Aufmerksamkeit Nietsches nicht entgangen. Mit feinstem Stilgefühl bemerkt er:

Kommt in keiner italiänischen Oper vor!

Dem prickelnden Reiz des sich anschließenden lebhaft rhythmisierten Duetts

Carmen: ja, \_\_\_\_\_

pp

José: Carmen

pp

\_\_\_\_\_ dort in der Fel = sen roll = de

Ruf ————— te

Car ————— men!

hat sich auch Niessche nicht entziehen können :

Dies Duett hat etwas Hinreißendes und Rührendes.

Die köstliche Apostrophierung des Offiziers, der nochmals umkehrt, um bei Carmen, die er nun allein wähnt, neuerdings sein Glück zu versuchen, und da zu recht ungelegener Zeit kommt,

mei n O = ffi = zier,      mei n O = ffi =

*pp*

zier

hat auch Nietzsche in ihrer ganzen lebenswürdigen Spöterei und fröhlichen Bosheit erfasst:

Das ist südlische gentilezza. Lieb  
ich sehr!

Und als sich die beiden Spitzbuben Remendando und Dancaïro noch mit ins Gespräch mischen, merkt er die entzückende vokale und instrumentale Orchestration, wenn man so sagen darf, dieses Terzetts an

klingt alles reizend.

Zu dem sich anschließenden Finale, für das Nietzsche überhaupt viel übrig hatte, fällt ihm zunächst bei der Stelle

und vor - an

vor an: das

fe = lig = ste Ent = zü = chen

ein

militärischer Accent, vortrefflich  
auf, und den Aufführung

vor = an das fe = lig = ste Ent = zü = chen,

8.....

*f* *cresc.*



die Freiheit

The image shows a musical score for a vocal line. It consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics 'die Freiheit' are written below the notes. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp and a common time signature. The bottom staff is a bass clef staff with a key signature of one sharp and a common time signature. The music is in a simple, homophonic style.

zeichnet er mit den Worten nach:

Klingt prachtvoll. So wohl wird einem nicht bei Schillers Räubern im Walde!

Und am Ende des Aktes bezeichnet er diesen in atemloser Eile aufwärts stürmenden Abschnitt überhaupt als

Ein Muster von Finale.

Auf die kurzen, stimmungspendenden Zwischenspiele, die Bizet jeweils zwischen zwei Akte eingeschoben hat, ist man bislang vom musikdramatischen Standpunkt aus noch gar nicht genügend eingegangen. Was sich Bizet während des Verlaufs des Aktes als Instrumentalmusiker, im Interesse des Fortschreitens der Handlung, verfagen müssen, holt er hier, in bescheidenem, aber musterhaft vollgefülltem Maße nach, und begrüßt diese Gelegenheit als willkommen, den musikalischen, sozusagen leitmotivisch und auch dramatisch verknüpfenden Faden von einem Akt zum andern weiterzuspinnen und auf Fasern, die der kom-

mende Akt neu aufnehmen wird, glücklich vorzubereiten und hinüberzuleiten. Es werden sich, auch in der romanischen Oper, wenige Tonsetzer vor Bizet namhaft machen lassen, die diese kleine feinkünstlerische Art der Überleitung mit gleichem Geschmack und gleichem Geschick gepflegt haben. Das reizende Zwischenspiel zwischen dem zweiten und dritten Akt mit der obligaten Harfe und den so eigenpersönlich behandelten Holzbläsern, seiner reizenden motivischen Verkettung und thematischen Verknüpfung hebt Nietzsche, wohl auch im Gegensatz zu dem etwas trockenen Zwischenspiel zum vorangehenden Akt, als

ein Meisterstückchen guter Musik.  
hervor.

Am Schlusse des Schugglerchors, mit dem der nächste Akt anhebt, merkt er jene, die moderne französische Harmonik vorbereitende und bereits auf Debussys Eigenart hinweisende Fortschreitungen in den Intervallen der großen Terz und den damit gegebenen Sequenzen des übermäßigen Dreiklangs

The image shows a musical score snippet. The top staff is a vocal line in G major (one sharp) and common time (C). The lyrics are "ein fal = scher Tritt zum Abgrund führt". The bottom staff is a piano accompaniment in the same key and time, featuring chords with a major third interval, characteristic of Debussy's style. The score includes dynamic markings like *f* and *sf*, and phrasing slurs.

die der ganzen Stelle einen eigentümlichen schleichen-  
den und charakteristisch heimtückischen Charakter geben,  
mit einem Zeichen besonders an.

Das dem folgenden Rezitativ sich anschließende  
Terzett, in dem Frasquita, Mercedes und Carmen  
die Karten um ihre Zukunft befragen, hat Nietzsche sehr  
geliebt. Schon gleich neben der Überschrift bemerkt er

Sehr von mir bewundert.

An Stellen wie

fo laf = fet uns die

*pp*

Kar = ten be = fra = = gen

erfreut ihn eine

höchst Mozartische Anmuth.

Bei der folgenden melodisch wie harmonisch gleich pikanten Wendung

Zeigt uns den Mann, der Lieb ge-steht, und

The first system of music consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and a quarter note D5. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

mer dies treu-e Herz ver-rät

The second system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a quarter note E5, followed by eighth notes D5, C5, and a quarter note B4. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, including a triplet of eighth notes in the bass line.

bewundert er die

reizende Linie

der ersten führenden Singstimme und fügt an :

klings gar zu schön!

Die Karten sagen Carmen bekanntlich den Tod vorher,  
und wenn sie in gedrückten dumpfen Tönen

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. The piano accompaniment starts with a bass clef and a key signature of two flats. The right hand plays a series of chords: a half note G4, a half note F4, and a half note E4. The left hand plays a series of chords: a half note G4, a half note F4, and a half note E4. The dynamic marking *pp* is placed above the vocal line, and *ppp* is placed below the piano accompaniment.

*pp*  
Wenn dir die Karten

*ppp*

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The melody continues with a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, and a quarter note D3. The piano accompaniment continues with the same chordal pattern as the first system. The dynamic marking *ppp* is placed below the piano accompaniment.

einmal bitteres Unheil künden

Ihrer Erschütterung Herr zu werden versucht, fühlt  
Nietzsche sofort mit untrüglichem Instinkt heraus, daß  
hier die

Fatalistische Musik des G. Bizet  
erklingt.

Harmoniefremde, für Bizets Zeit noch sehr kühne melodische Töne, denen allerdings für unser heutiges Ohr ihr Dorhaltscharakter etwas von ihrer Schärfe

- zeit den Lebenslauf zu      enden      des Schicksals

*pp*

oder:

- bittlich magst du drehn und      wenden,      sie künden

nimmt, sind dem geübten Ohr Nietzsches nicht entgangen, und er empfindet sie

sehr herb und angenehm.

Denn bei der Stelle

*f*  
die Kar-ten uner - bitt - lich

der Durakkord wie ein jähzuckender Blitzstrahl die düstere Welt der Mollakkorde ringsumher durchschneidet, ja an diesem Platz in seiner Grellheit fast wie der musikalische Ausdruck tragischer Ironie und fatalistischer Schicksalsschläge wirkt, so hat sich Nietzsche am wenigsten der erschrecklichen Wirkung dieser Wendung entziehen können und seine Glossen trifft gerade durch ihre Kürze den Kern:

Dies Dur ist ganz schauerlich.

Das folgende pezzo concertato, wie es im italienischen Auszug heißt, dieses Ensemble mit seiner herausfordernden, kecken Melodie

*mf*  
Ach — die Zöllner sind nur Sünder

erzählt für Nietzsche

Dem „Glück der Bösen“. Klingt herrlich.

bemerkt er noch dazu. Bei der Steigerung

*cresc.*

Laßt uns, wir schaffen freie Bahn

meint der Verkünder der fröhlichen Wissenschaft und  
fröhlicher Boshait

Diese Bösen werden gar zu glücklich.

Und in dem Abschluß des Choratzes

Ach, wir schaffen



Bahn —

bewundert er vor allem mit dem Hinweis auf die

### Prachtvolle Linie

die so geschmackvolle Herausarbeitung des Höhepunktes vor dem Abschluß und das langsame, stufenweise Herabsteigen des führenden Soprans, bei fortwährender weiterer Anspannung der Kräfte und Steigerung der Gesamtwirkung.

Die folgende Arie der Micaëla im Neunachteltakt, man könnte sie die Verlegenheitsarie nennen — denn die Sängerin der Micaëla muß doch auch, und sei's um jeden Preis, „ihre“ Arie haben — findet Nietzsche

(Etwas sentimental) Rhythmisch  
interessant.

Aber nun das Zwischenspiel zum vierten Akt! Dieser Meistervers! Der hat's auch Nietzsche angetan!

*Allegro vivo*

Ach wie das Herz klopft! Was giebt  
Ruhe vor dem einzigen Gedanken!

In den Gastbriefen weist Nietzsche gerade auf dieses  
Stückchen köstlicher Musik ausdrücklich hin (S. 144):  
„Sie sollten die Todtenstille hören, wenn den Genuesen  
ihr Lieblingsstück gespielt wird — das Präludium des  
4ten Aktes und das Bis-Geheul hinterdrein.“ Im Aus-  
zug merkt Nietzsche noch eigens an:

Im Theater hier zwei- dreimal an  
Jedem Abende verlangt.

Kein Wunder, meint er, denn es

Ist Genuesen-Blut darin.

und außerdem

Herrlich instrumentirt.

Mit dem Bild

(Das Fieber der todtbereiten  
Leidenschaft.)

hat er an den Kernpunkt dieses faszinierenden Musik-  
stücks gerührt. Selbst gelegentliche Instrumentations-  
effekte, wie „Streichorchester“ führt Nietzsche hier aus-  
drücklich an.

Beim plötzlichen Fortissimoeintritt des Seitenthemas

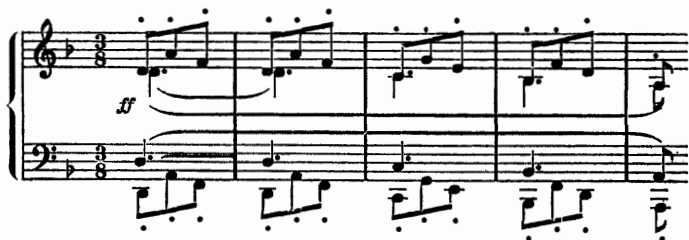


bemerkt er:

Für mich ist dies Dur (Blech) zu Thränen rührend.

Das Blech setzt hier aber freilich erst zu der Begleitungsfigur ein, den zündenden Auftakt bringen die Holzbläser in mehrfacher Verstärkung für sich allein.

Der geradezu dämonische Einsatz der beiden Trompeten und Posaunen mit ihrem stufenweisen Abwärtschreiten bei



ist selbstverständlich auch am Ohr Nietzsches nicht spurlos vorübergegangen; er weist ausdrücklich auf den Einsatz der

**Bassposaune**

hin, die aber hier eigentlich nur eine Tenorposaune ist.

Das Ballet ist vorbei; mit dem sogenannten Marsch nimmt die Handlung ihren Fortgang. Und dieses flotte, feinnervige Stück, das sich aus dem Motiv



entwickelt, ist

So gut wie irgend ein großer  
Tannhäusermarsch.

Die ursprüngliche Einfachheit des eigentlichen Seitenthemas dieses Marsches, dem die Einführung auf der Unterdominante noch einen besonders herzlichen Ton gibt,

Grüßen wir die ta - - - pferen Reihn ———

Ist auch Nießche aufgefallen:

Diese Fanfaren-Melodie ist von der besten Naivetät.

Die kurze, so gefühlwarme Aussprache zwischen Eskamillo und Carmen, die bei der Darstellung als gegen das Ende der Oper nicht immer nach Gebühr gewürdigt wird, diese innige Aussprache

Liebste du mich treu und in — nig und willst

wirkt auch auf Nießche

Unbeschreiblich ergreifend! — Eine himmlische Simplizität der Erfindung rühmt er ihrer melodischen Führung nach.

Mohl unter dem frischen Eindruck der Genußer Aufführung hat er zu dem Einfach Carmens in diesem Duett (auf der Unterdominante)

um einen Grad bewegter zu singen.

bemerkt. Alles ist mittlerweile in den Zirkus gegangen. Carmen allein ist zurückgeblieben, will den andern

folgen, als plötzlich, verlottert und verlumpt, ganz heruntergekommen, Don José vor ihr steht. Die Schlußszene, die Katastrophe im Drama und in der Oper hebt an.

Letzte Scene ein dramatisches Meisterstück — zu studiren! Auf Steigerungen, Contraste, Logik usw.

Schreibt Nietzsche für seinen Zukunftsmusiker ins Buch.  
In dem melodischen Höhenzug

ich reiß = te ja aus diesem  
 Abgrund dich und deine Eh — re

erklingt für Nietzsche  
ein ächter Accent höchster Schwermuth.

Die jäh einschneidende Betonung des *As* durch die  
hier im Einklang geführten Streichinstrumente

× José *ff*  
*pp* *ff* *p* wie, du  
liebst mich nicht mehr?  
*ff*

empfindet Nietzsche als

**Eminent!**

und auf die nachfolgende, in wahrer Verzweiflung her-  
vorgestoßene Frage José's weist er besonders als

**sehr gut**

hin.

Nachdem der Siegesgesang und die Siegesmusik  
hinter der Szene plötzlich schweigen und das Orchester  
mit dem tragischen Liebesmotiv



einsetzt, beginnt für Nietzsche

**Wahrhafte Tragödienmusik  
von hier an.**

Die aus dem Hintergrunde plötzlich hervorschmet-  
ternde Fanfare,



die wie ein greller Blitz aus den unheilswangeren  
Wolken zwischen Carmen und José herniederzuckt,

**klingt furchtbar**

dem um das Geschick der beiden Mitzitternden.

Dem Eintritt des tiefen Des im Orchester (Bratsche  
und Violoncelle), wie auch der folgende wichtige  
Orchesterschlag



*f*  
 José: So sprich ein lehtes Wort, Dämon! folgest du

*sfpp*

Detailed description: This musical system consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with a common time signature (C). It begins with a dynamic marking of *f* and contains a melodic line with several notes and rests. The lower staff is a piano accompaniment in bass clef with a common time signature (C). It starts with a dynamic marking of *sfpp* and features a bass line with a few notes and rests. A large 'X' is placed above the first few notes of the piano part.

*ff*  
 mir? Carmen: fort! fort!

*ff*

Detailed description: This musical system also consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with a common time signature (C). It begins with a dynamic marking of *ff* and contains a melodic line with several notes and rests. The lower staff is a piano accompaniment in bass clef with a common time signature (C). It starts with a dynamic marking of *ff* and features a bass line with a few notes and rests. A large 'X' is placed above the first few notes of the piano part.

hat Nietzsche eigens angezeichnet; zu den angeführten Ausrufen Don José's und Carmen's bemerkt er

alles sehr gut.

Auch den grellen, zwei Dolchstichen gleichenden Schlag im Orchester, mit dem Carmen ihren Ring dem einstigen Liebhaber vor die Füße wirft



hat Nietzsche als dem letzten, das Schicksal der beiden befeigelnden tragischen Akzent noch mit einem besonderen Zeichen der Aufmerksamkeit empfohlen und damit seine Glossen beendet.



Wie sich Johann Sebastian Bach oder Goethe gelegentlich neuer Anregung und erfrischender Erholung mit Zeichen usw. beschäftigt haben, so bot für Nietzsche die Musik eine willkommene Ausspannung von seiner gedanklichen Gigantenarbeit und sorgte für neue Eindrücke gefühlsmäßiger Natur. In einer Zeit, wo er am „Zarathustra“, am „Willen zur Macht“ arbeitete, dazwischen noch eine Anzahl kleinerer, gedankenschwerer Schriften veröffentlichte, — in einer solchen Zeit der übermäßigen geistigen Anspannung mußte ihm Erholung in und durch Musik doppelt willkommen und notwendig sein. Da fiel ihm gerade zur rechten Zeit, als ihm Wagner nichts Positives mehr zu geben vermochte, die Bekanntheit mit Bizets Carmen zu. Schon aus

früher angeführten Stellen spricht das große musikalische Bedürfnis Nietzsches; nirgends aber mit so beredten Worten als aus einem Briefe an Gast aus Nizza vom 15. Januar 1888 (S. 349): „Musik giebt mir jetzt Sensationen, wie eigentlich noch niemals. Sie macht mich von mir los, sie ernüchtert mich von mir, wie als ob ich mich ganz von ferne her überblickte, überfühlte; sie verstärkt mich dabei, und jedesmal kommt hinter einem Abend Musik (— ich habe viermal Carmen gehört) ein Morgen voll resoluter Einsichten und Einfälle. Das ist sehr verwunderlich. Es ist, als ob ich in einem natürlichen Elemente gebadet hätte. Das Leben ohne Musik ist einfach ein Irrthum, eine Strapaze, ein Exil.“

Und Nietzsche hat, wie schon oben angedeutet, zur Musik mehr als einen gefunden, offenen Sinn mitgebracht: ihm ward die so seltene Gabe der Einfühlung, die keine Lücke offen läßt, ihm ward ein tiefes Miterleben, Mitempfinden, das auch für die feinsten Schwingungen und leisesten Unterschwingungen noch empfänglich war. Dies bezeugen nicht zuletzt die Randglossen im Carmen-Auszuge. Für seinen befreundeten Famulus, Peter Gast, der die Oper überhaupt noch nicht kannte, hat er mit meistens flüchtigen Worten auf das ihm bemerkenswert Erscheinende in Text und Musik hingewiesen, jedenfalls ganz ferne von dem Gedanken, daß die Glossen einst in die Öffentlichkeit, unter die Lupe sachmännischen Urteils kämen. Und nicht eine der Glossen hat sich als unhaltbar erwiesen, nicht eine einzige Niete hat Nietzsche herausgezogen; im Gegenteil, der vorurteilslose Musiker und Musikkenner wird das

Feingefühl, mit dem der Philosoph, vielleicht zutreffender als irgend ein Fachmann, meistens den Nagel auf den Kopf getroffen hat, nur rückhaltlos bewundern können. Einen genialen Musikführer durch Carmen — so könnte man vielleicht diese zwanglosen Aufzeichnungen am zutreffendsten bezeichnen. Selbst die Prophezeiung in dem Briefe an Gast, daß Bizets Meisteroper während ihrer beider Lebzeiten auf den Spielplänen aller Theater Europas sich finden werde, ist Tatsache geworden.

Neue Gesichtspunkte hat Nietzsche in seinen Glossen zu dem Werk gefunden, neue Gesichtswinkel hat er eingestellt; und genügte nicht das Interesse an Nietzsches Persönlichkeit allein für Beachtung dieser zwanglosen Bemerkungen, so würde es schon der Feinfühligkeit ihrer Beobachtung und Psychologie nicht vorzuenthalten sein, selbst ohne jede Rücksicht auf ihren Urheber; denn sie bieten in ihrer Art ein wenn auch kleines Ganze, das von einer starkgeistigen Persönlichkeit geschaffen ist, die Ewigkeitswerte zu prägen gewohnt war.







DEUTSCHE MUSIKBÜCHEREI  
UND  
NEUE MUSIKBÜCHER

---

VERLAGSVERZEICHNIS



GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG

# DEUTSCHE MUSIKBÜCHEREI

---

## Band 1.

**FRIEDRICH NIETZSCHE: RANDGLOSSEN ZU BIZETS  
„CARMEN“.**

Im Auftrage des Nietzsche-Archivs herausgegeben  
von DR. HUGO DAFFNER.

In Pappeinband M. 1.—

## Band 2.

**PROF. DR. ARTH. SEIDL: DIE HELLERAUER SCHULFESTE  
UND DIE BILDUNGSANSTALT JAQUES-DALCROZE.**

Mit 16 Bildnisbeilagen.

In Pappeinband M. 1.50

## Band 3.

**ADOLF BERNHARD MARX: ANLEITUNG ZUM SPIEL  
DER BEETHOVENSCHEN KLAVIERWERKE.**

Herausgegeben von DR. EUGEN SCHMITZ. Mit 114 Noten-  
beispielen.

In Pappeinband M. 2.—

## Band 4.

**PROF. AUG. WEWELER: AVE MUSICA! DAS WESEN DER  
TONKUNST UND DIE MODERNEN BESTREBUNGEN.**

In Pappeinband M. 2.—

## Band 5.

**PROF. DR. ARTHUR SEIDL: MODERNER GEIST IN DER  
DEUTSCHEN TONKUNST.**

In Pappeinband M. 2.—

Jeder Band ist einzeln käuflich.  
Ausführlicher Katalog kostenfrei.

---

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG



# DEUTSCHE MUSIKBUCHEREI

## Band 6.

**ALBERT LORTZING: GESAMMELTE BRIEFE.**

Herausgegeben von GEORG RICHARD KRUSE. Mit einer Bildnis- und einer Facsimile-Beilage.

In Pappereinband M. 3.—

## Band 7.

**BRUNO SCHUHMAN: MUSIK UND KULTUR.**

Gesammelte Aufsätze von PAUL EHLERS, SIEGMUND VON HAUSEGGER, LUZIAN KAMIENSKI, ALBERT LAMM, DR. PAUL MARSOP, DR. WALTER NIEMANN, RUDOLF PANNWITZ, PROF. DR. ARTHUR PRÜFER, DR. PAUL RIESENFELD, DR. MAX STEINITZER, HERM. STEPHANI, PROF. DR. RICHARD STERNFELD, DR. KARL STORCK und WILHELM WEIGAND.

Mit einer Musik-Beilage von CONRAD ANSORGE und einer Bildnis-Beilage: PROF. DR. ARTHUR SEIDL.

In Leineneinband M. 3.—

## Band 8.

**PROF. DR. ARTHUR SEIDL: STRAUSSIANA. — AUFSÄTZE ZUR RICHARD STRAUSS-FRAGE.**

In Leineneinband M. 2.50

## Band 9.

**HANS WEBER: RICHARD WAGNER ALS MENSCH.**

Lebenssätze aus seinen Briefen und Schriften. Mit einer Bildnis-Beilage.

In Leineneinband M. 1.50

Jeder Band ist einzeln käuflich.  
Ausführlicher Katalog kostenfrei.

---

---

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG

# DEUTSCHE MUSIKBÜCHEREI

Band 10.

**OTTO NICOLAI: MUSIKALISCHE AUFSÄTZE.**

Herausgegeben von **GEORG RICHARD KRUSE.** Mit  
einer Bildnis- und einer Facsimile-Beilage.

In Leineneinband M. 2.—

Band 11, 12 und 13.

**PROF. DR. ARTHUR SEIDL: NEUE WAGNERIANA.**

Drei Bände.

Band 1:

**DIE WERKE.**

In Leineneinband M. 3.—

Band 2:

**KREUZ- UND QUERZÜGE.**

In Leineneinband M. 4.—

Band 3:

**STUDIEN ZUR WAGNERGESCHICHTE.**

In Leineneinband M. 3.—

Band 14,

**THEODOR UHLIG: MUSIKALISCHE SCHRIFTEN.**

Herausgegeben von **LUDWIG FRANKENSTEIN.** Mit einer  
Bildnis-Beilage.

In Leineneinband M. 3.50

Band 15, 16 und 17.

**KARL PHILIPP EMANUEL BACH: VERSUCH ÜBER DIE  
WAHRE ART DAS KLAVIER ZU SPIELEN.**

Neue vollständige Ausgabe mit Bachs eigenhändigen,

Jeder Band ist einzeln käuflich.  
Ausführlicher Katalog kostenfrei.

---

**GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG**

# DEUTSCHE MUSIKBÜCHEREI

bisher unveröffentlichten Ergänzungen und Zusätzen.  
Herausgegeben von DR. HUGO DAFFNER.

3 Bände in Leineneinbänden je M. 2.50

Band 18 und 19.

**PROF. DR. ARTHUR SEIDL: ZUR MODERNEN TONKUNST.**

Band 1:

ZUR MODERNEN TONKUNST UND  
ZUM MODERNEN KONZERTWESEN.

In Leineneinband M. 5.—

Band 2:

MODERNE TONKÜNSTLER UND TONDICHTER,

In Leineneinband M. 5.—

Band 20.

**CHARLES FRANÇOIS GOUNOD: GESAMMELTE BRIEFE.**  
Aus dem Französischen übertragen und herausgegeben  
von LUDWIG FRANKENSTEIN.

In Leineneinband M. 3.—

Band 21.

**DR. MAX AREND: ZUR KUNST GLUCKS.**  
Gesammelte Aufsätze.

In Leineneinband M. 2.50

Jeder Band ist einzeln käuflich.  
Ausführlicher Katalog kostenfrei.

---

**GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG**

# NEUE MUSIKBÜCHER

**PROF. WILHELM FREUDENBERG: WAS IST WAHRHEIT?**  
Luft- und Tonwellen. Gesammelte Aufsätze.

Geheftet M. 3.—  
In Ganzleinen M. 4.—

**LUDWIG FRANKENSTEIN: ARTHUR SEIDL.**  
Ein Lebensabriß. Mit einer Bildnis-Beilage.

Geheftet M. —.60

**AMADEO VON DER HOYA: STUDIENBREVIER FÜR DEN  
MUSIKINSTRUMENTALISTEN (STREICHINSTRUMENTALI-  
STEN UND PIANISTEN).**

Geheftet M. 4.80  
In Schulband M. 6.—  
In Ganzleinen M. 6.60

**DR. EDGAR ISEL: REVOLUTION UND OPER.**

Geheftet M. 2.40  
In Ganzleinen M. 3.60

**KLAUS PRINGSHEIM: VOM MODERNEN WAGNER-PRO-  
BLEM.**

Geheftet M. 1.20  
In Pappband M. 2.—

Jeder Band ist einzeln käuflich.  
Ausführlicher Katalog kostenfrei.

---

---

**GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG**

# NEUE MUSIKBÜCHER

**DR. PAUL RIESENFELD: DIE AUSWANDERUNG VOM HEILIGEN GRALSBERGE.**

Sonderabdruck aus Bruno Schuhmann „Musik und Kultur“.  
(Deutsche Musikbücherei Bd. 7.)

Geheftet M. —.80

**PROF. DR. ARTHUR SEIDL: ASCANIA — ZEHN JAHRE IN ANHALT.**

Gesammelte Aufsätze aus Erlebnissen, Anregungen und Studien.

Lexikon-Format, VIII und 736 Seiten stark. Mit der Ingeborg-Antiqua nach Entwurf von Prof. F. W. Kleukens-Darmstadt in Schwarz, Gold und Blau gedruckt, mit dem Bilde des Herzogs Friedrich II. von Anhalt in feinem Mattdruck geschmückt.

Feine Ausgabe auf feinem Hadernpapier mit ausgefaltten Initialen.

Geheftet M. 30.—

In Halbpergament M. 45.—

Einfache Ausgabe auf gutem Werkdruckpapier.

Geheftet M. 15.—

In Ganzleinen M. 20.—

Jeder Band ist einzeln käuflich.  
Ausführlicher Katalog kostenfrei.

---

**GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG**

# NEUE MUSIKBÜCHER

**PROF. DR. ARTHUR SEIDL: WAS IST MODERN?**

Sonderabdruck aus „Moderner Geist in der deutschen  
Tonkunst“. (Deutsche Musikbücherei Bd. 5.)

Geheftet M. —.80

**PROF. DR. ARTH. SEIDL: RICHARD WAGNERS PARSIFAL.**  
Zwei Abhandlungen.

Geheftet M. 2.—

In Halbpergament M. 3.—

**DR. PAUL STEFAN: DIE FEINDSCHAFT GEGEN WAGNER.**

Geheftet M. 2.40

In Ganzleinen M. 3.60

**PROF. DR. RICHARD STERNFELD: MUSIKALISCHE SKIZZEN  
UND HUMORESKEN.**

Geheftet M. 2.—

In Ganzleinen M. 3.—

**DR. KARL STORCK: TEMPEL DER KUNST.**

Sonderabdruck aus Bruno Schumann: „Musik und Kultur“.  
(Deutsche Musikbücherei Bd. 7.)

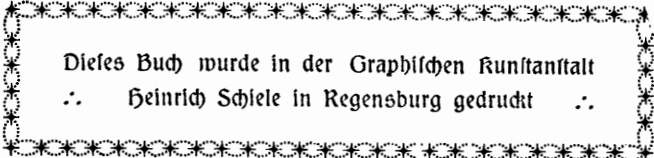
Geheftet M. —.80

Jeder Band ist einzeln käuflich.  
Ausführlicher Katalog kostenfrei.

---

**GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG**





Dieses Buch wurde in der Graphischen Kunstanstalt  
.: Heinrich Schiele in Regensburg gedruckt .: