

Andreas Pernpeintner

Aloys Georg Fleischmann (1880–1964)  
Musikalische Mikrogeschichte zwischen Deutschland und Irland

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN  
ZUR MUSIKGESCHICHTE

Begründet 1959 von Thrasybulos G. Georgiades  
Fortgeführt 1977 von Theodor Göllner  
Herausgegeben seit 2006 von  
Hartmut Schick

Band 73

ANDREAS PERNPEINTNER

ALOYS GEORG FLEISCHMANN (1880–1964)  
Musikalische Mikroggeschichte zwischen Deutschland und Irland



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

ANDREAS PERNPEINTNER

ALOYS GEORG FLEISCHMANN  
(1880–1964)

Musikalische Mikrogeschichte  
zwischen Deutschland und Irland



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING  
2014

Gedruckt mit Unterstützung der Stadt Dachau

Für die Online-Stellung durchgesehene, leicht überarbeitete Auflage  
München 2016

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten  
sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-86296-071-2

©2014 by Hans Schneider, D - 82323 Tutzing

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung.  
Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses  
urheberrechtlich geschützte Werk oder Teile daraus in einem photomechanischen  
oder sonstigen Reproduktionsverfahren zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Autor und Verlag haben sich bis zur Drucklegung intensiv bemüht, alle Publikations-  
rechte einzuholen. Sollten dennoch Urheberrechte verletzt worden sein,  
bitten wir die betroffenen Personen oder Institutionen,  
sich mit uns in Verbindung zu setzen.

Herstellung:

Belichtung und Druck: Offsetdruck Andreas Bokor, 83646 Bad Tölz  
Bindung: Norbert Klotz, 89343 Jettingen-Scheppach  
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

[www.schneider-musikbuch.de](http://www.schneider-musikbuch.de)





Abb. 1 – Aloys Georg Fleischmann, 1904, Nachlass Fleischmann



## VORWORT

Während der Vorbereitungen zur Ausstellung „Musik in Dachau“ im Dachauer Bezirksmuseum (2002–2003) entdeckte der Musikwissenschaftler Dr. Josef Focht in alten Dokumenten den Namen Aloys Georg Fleischmanns d. Ä. Durch einen glücklichen Zufall konnte er den Kontakt zu Fleischmanns Nachkommen herstellen. Im Sommer 2006 erhielt ich von Ursula K. Nauderer vom Dachauer Bezirksmuseum die Anfrage, bei einem Konzert im Rahmen des Dachauer Musiksommers Lieder Aloys Fleischmanns auf dem Klavier zu begleiten. Bei diesem Konzert lernte ich Fleischmanns Enkelinnen Dr. Ruth Fleischmann und Anne Fleischmann kennen. Mein Interesse an Aloys Fleischmann war geweckt und führte einige Jahre später zur Ausarbeitung der vorliegenden Studie, deren Prüfungsfassung am 13. Februar 2012 als Dissertation im Fach Musikwissenschaft an der Münchner Ludwig-Maximilians-Universität angenommen wurde.

Aloys Georg Fleischmann d. Ä. ist eine bislang in der Musikgeschichte weitgehend unbekannte Persönlichkeit. Dabei handelt es sich bei ihm, 1880 in Dachau geboren und als Sohn eines Schuhmachers aufgewachsen, 1964 in Cork verstorben, um einen hochinteressanten Künstler. Er lebte und arbeitete in Bayern und Irland; sein Wirkungsbereich war somit trotz regionaler Einbindung ein internationaler, ein europäischer. Mit vielem, was Fleischmann in Irland unternahm, transportierte er Ideen und Strukturen von Deutschland nach Irland. Fleischmann studierte von 1898 bis 1901 an der Münchner Akademie der Tonkunst bei Josef Gabriel Rheinberger. Er erhielt damit eine professionelle kompositorische Ausbildung. Fleischmann lebte bis 1964; er ist damit einer der am längsten ins 20. Jahrhundert hinein wirkenden Rheinberger-Schüler, zu denen Persönlichkeiten wie Engelbert Humperdinck, Ludwig Thuille oder Wilhelm Furtwängler zählen.

Seine erste Kirchenmusikerstelle hatte Fleischmann von 1902 an in seiner Heimatstadt Dachau inne. Hier befand sich damals eine der bedeutendsten Künstlerkolonien Europas, die schon Maler wie Carl Spitzweg, Max Liebermann, Adolf Hölzel und Hermann Stockmann angezogen hatte. Auch der Schriftsteller Ludwig Thoma lebte während Fleischmanns Jugend in Dachau. Fleischmann bewegte sich somit in einem kulturell höchst vitalen Mikrokosmos. Der interdisziplinäre Austausch der Künste, zu dem auch er maßgeblich beitrug, prägte ihn fundamental. Als Komponist der Dachauer Weihnachtsspiele, die er zusammen mit Malern der Künstlerkolonie entwarf, erlangte Fleischmann in ganz Deutschland kurzzeitig Bekanntheit. Insbesondere *Die Nacht der Wunder* von 1905, ein knapp einstündiges Mysterienspiel für rund 100 Akteure (Schauspieler, Chorsänger und Instrumentalisten), ist zu nennen. Das Konzept der Dachauer Weihnachtsspiele war modern und wirkte nach Fleischmanns Auswanderung nach Irland im Sommer 1906 in Deutschland fort. Auch als musikpädagogischer Theoretiker öffnete sich Fleischmann der damaligen Moderne und entwarf für die von ihm 1905 gegründete Dachauer Musikschule eine zeitgemäße pädagogische Konzeption.

Seine Schaffenskraft hielt Fleischmann als katholischer Domkapellmeister in der südirischen Bischofsstadt Cork aufrecht: In einer Zeit der kulturellen Identitätsfindung des nach Unabhängigkeit strebenden Landes wurde er in Irland eine bedeutende Integrationsfigur der Musikkultur. Er half, Einrichtungen eines interdisziplinären kulturellen Austausches wie die Munster Society of Arts aufzubauen; mehrere Chorgründungen in Südirland gehen auf Fleischmann zurück. Als Musikpädagoge nahm er entscheidenden Einfluss auf die irische Kirchenmusikpraxis und auf spätere Protagonisten der irischen Musikkultur, darunter die Komponisten und Musikforscher Seán Ó Riada (1931–1971) und Aloys Fleischmann d. J. (1910–1992). Der Domchor Cork war unter Fleischmanns Leitung eines der auf den Britischen Inseln führenden Ensembles für alte, vokalpolyphone Kirchenmusik.

Als Komponist blieb Fleischmann trotz seines Interesses für die traditionelle irische Musik und für die Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts der spätromantisch-deutschen Tradition verbunden; seine 244 Kunstlieder und weltlichen Chorsätze sind zum überwiegenden Teil Vertonungen deutscher Lyrik. Insgesamt sind von Fleischmann 585 Einzelkompositionen, in der Regel Vokalwerke kleinerer Form, bekannt und zum großen Teil erhalten. Seine Instrumentalwerke machen nur rund zehn Prozent des Gesamtchaffens aus. Die geistliche Musik ist, bei einem Kirchenmusiker nicht verwunderlich, mit 249 Kompositionen stark vertreten, wobei kleine Gebrauchsstücke für die Gottesdienste am Dom in Cork vorherrschen; Fleischmann schrieb während seiner langen Dienstzeit als Domkapellmeister nur zwei Vokalmessen. Gegliedert ist die geistliche Vokalmusik Fleischmanns in drei Bereiche: in Kirchenmusik, die am alten, vokalpolyphonen Stil orientiert ist, in Kirchenmusik romantischen Stils sowie in geistliche Musik mit deutschen oder englischen Texten für die konzertante Aufführung. Eine individuelle, moderat moderne Tonsprache entwickelte Fleischmann insbesondere in der Liedkomposition; hier wird er als Komponist erkennbar, der bis weit ins 20. Jahrhundert hinein wirkte. Fleischmanns bedeutendste Komposition ist jedoch *Die Nacht der Wunder* von 1905. Dieses relativ früh entstandene Werk sollte sein größtes bleiben.

Fleischmann präsentiert sich somit als sehr facettenreiche Persönlichkeit, deren musikhistorische Bedeutung in einer engen Verflechtung der Bereiche Komposition, Musikpädagogik, Institutionalisierung von Kultur und Schaffung hoher Aufführungsstandards innerhalb der irisch-katholischen Kirchenmusik liegt. Die herausragende Rolle, die sein Sohn Aloys Fleischmann d. J. (von 1934 bis 1980 Professor für Musik an der Universität Cork) in der irischen Musik des 20. Jahrhunderts spielte, aber auch die Bedeutung von Fleischmanns Gattin Tilly Fleischmann als eine der bekanntesten irischen Pianistinnen und Klavierpädagoginnen des 20. Jahrhunderts tragen dazu bei, dass die Wiederentdeckung Aloys Fleischmanns lohnt – und gerade im Bereich der Weihnachtsspiele auch notwendig ist.

## DANKSAGUNG

Bei der Ausarbeitung des Dissertationsprojektes konnte ich auf umfangreiche Unterstützung bauen. Für ihre Auskünfte gilt mein Dank Dr. Armin Brinzing von der Münchner Arbeitsgruppe von Répertoire International des Sources Musicales sowie Franz Götz von der Münchner Arbeitsgruppe von Répertoire International d'Iconographie Musicale, Dr. Roland Götz vom Diözesanarchiv München sowie den Damen und Herren des Rheinberger-Archivs Vaduz, der Staatsbibliothek zu Berlin, des Deutschen Literaturarchivs in Marbach, des Rheinischen Literaturarchivs am Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf, der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart und des Literaturarchivs der Münchner Stadtbibliothek Monacensia. Information zum Themenkomplex der Weihnachtsspiele erhielt ich von Josef Wimmer, einem Weggefährten Tobias Reisers, des Begründers des Salzburger Adventsingens, von Dr. Wolfgang Dreier vom Salzburger Volksliedwerk, von Prof. Dr. Thomas Hochradner vom Institut für Musikalische Rezeptions- und Interpretationsgeschichte an der Universität Mozarteum Salzburg, von Robert Gasteiger vom Dachauer Verein D'Ampertaler, von Claus Weber, Dachauer Bürgermeister, Sänger und Musiker, sowie von der Volksmusikmoderatorin Hedi Heres. Wenige Wochen nach meinem Telefonat mit ihr verstarb Hedi Heres am 25. November 2010 in Dachau.

Für ihre Hilfe bei der Recherche bezüglich des NS-Kulturwissenschaftlers Ludwig Mühlhausen danke ich Dr. Wilfried Lagler von der Universitätsbibliothek Tübingen sowie Dr. Joachim Lerchenmüller und Dr. Joachim Fischer von der University of Limerick. Ebenso nach Irland und Großbritannien geht mein Dank an Dr. Geoffrey Spratt, Leiter der Cork School of Music, der sich als Dirigent des Fleischmann Choir aus Cork um die Wiederaufführung von Kompositionen Fleischmanns verdient machte, an Dr. Patrick Zuk von der Durham University in England, an Séamas de Barra von der Cork School of Music, an Kitty Buckley, Cork City Library, die im Rahmen des Fleischmann Centenary 2010 die Wiederaufführung von Fleischmanns Weihnachtsspiel *Die Nacht der Wunder* realisierte, sowie an Catriona Mulcahy vom Archiv des University College Cork.

Nach Dachau richtet sich mein Dank an Ursula K. Nauderer vom Dachauer Bezirksmuseum, die meine Arbeit umfassend unterstützte. Für seine große Hilfe bei der Quellenrecherche danke ich Andreas Bräunling, Leiter des Stadtarchivs Dachau. Für die Information zum Elternhaus Aloys Fleischmanns danke ich Christian Endter und Franz Dengl. Für den Druckkostenzuschuss und die Unterstützung der „Aloys-Georg-Fleischmann-Woche“ im Oktober 2010 danke ich den Verantwortlichen der Stadt Dachau, namentlich dem Oberbürgermeister Peter Bürgel, dem Leiter des Kulturamtes Tobias Schneider, dem Kulturreferenten Dr. Dominik Härtl sowie Florian Schiller, Mitglied des Stadtrates und des Kulturausschusses. Für ihre Initiative hinsichtlich einer Informationstafel zu Aloys Fleischmann danke ich Anni Härtl vom Dachauer Gästeführerverein. Für ihren Einsatz bei der Wiederaufführung von Werken Aloys Fleischmanns danke ich Anna-Maria Bogner, Florian Dengler, Robert

Scheingraber und Gudrun Huber. Für ihre technische Unterstützung danke ich Michael Wenzel sowie Jan van Meerendonk. Außerdem gilt mein nach Dachau gerichteter Dank natürlich der Liedertafel Dachau: insbesondere dem Chorleiter Peter Frank für seine Einschätzungen der Musik Aloys Fleischmanns, dem Korrepetitor und Organisten Josef Reichl für seine Durchsicht der Orgelwerke Fleischmanns, Norbert Hailer für seine Hilfe bei der Einstudierung der Fleischmann-Chöre, Raimund Winkler für die Erstellung von Aufführungsmaterial in digitalem Notensatz, Brigitte Hinterscheid, Brigitte Wirth, Manfred Hinterscheid sowie Hermann Windele für die Realisierung der Fleischmann-Konzerte 2010. Ingrid Zellner danke ich herzlich für das große Entgegenkommen, die Doktorarbeit Korrektur zu lesen.

Das Dissertationsprojekt wurde durch die Studienstiftung des deutschen Volkes gefördert; ich danke vor allem Dr. Matthias Frenz, Dr. Pascal Pilgram und Dr. Hans-Ottmar Weyand sowie Prof. Dr. Marianne Betz und Prof. Dr. Stefan Hörmann.

Eingehend richtet sich mein Dank an die LMU München: Ich danke meinem Doktorvater Prof. Dr. Hartmut Schick sowie Prof. Dr. Michael Kugler für die Betreuung meiner Arbeit. Prof. Dr. Wolfgang Rathert danke ich für seine Hinweise bezüglich der Kontextualisierung des Themas, Dr. Bernd Edelmann für seine kompositionsanalytischen Ratschläge, Martina Mengele und Richard Mayr für ihre Hilfe bei der Publikationsvorbereitung. Regina Wohlfarth, Geschäftsführerin des Department Kunstwissenschaften, danke ich für die finanzielle Unterstützung meiner Forschungsaufenthalte in Irland. Schließlich möchte ich mich herzlich bei Dr. Josef Focht bedanken, der sich für meine Anliegen stets viel Zeit nahm.

Auch einigen Zeitzeugen des Wirkens Aloys Fleischmanns danke ich herzlich: den Fleischmann-Schülern Joseph P. Cunningham, Máire Weedle und Michael Weedle; sie standen mir in ausführlichen Interviews zu ihren Erinnerungen an Fleischmann Rede und Antwort. Michael Weedle verstarb am 5. August 2010, Joseph P. Cunningham verstarb am 25. September 2011.

Final richtet sich mein Dank an die Familie Fleischmann für ihre uneingeschränkte Hilfe. Dabei wende ich mich insbesondere an Dr. Ruth Fleischmann, Anne Fleischmann und Maeve Fleischmann. Nicht nur, dass sie mir jeglichen Zugang zu den Dokumenten gewährten – sie ließen mich von ihrem Wissen, ihren Kontakten und eigenen Untersuchungen zu Aloys Fleischmann immens profitieren. Als es darum ging, den Noten-Nachlass selbst durchzusehen, schafften sie die Dokumente in Maeve Fleischmanns Haus in Cork, wo ich arbeiten, wohnen und mich als herzlich willkommenen Gast fühlen durfte. Diese Hilfe war unschätzbar.

Ohne die Genannten wäre es mir nicht möglich, hiermit diese Gesamtdarstellung zu Aloys Georg Fleischmann vorzulegen.

Niederroth, November 2013

Andreas Pernpeintner

# INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT.....	7
DANKSAGUNG.....	9
1. EINLEITUNG.....	17
1.1 TERMINOLOGIE DES UNTERTITELS.....	17
1.2 FORSCHUNGSSTAND UND ZIELSETZUNG.....	18
1.3 METHODIK UND FRAGESTELLUNGEN.....	20
1.3.1 Quellenerschließung.....	20
1.3.2 Festlegung der Struktur.....	21
1.3.3 Bearbeitung in Einzelaspekten.....	21
1.4 WERKVERZEICHNIS.....	24
2. BIOGRAPHIE UND KONTEXTE.....	25
2.1 KINDHEIT IN DACHAU – LEBEN IN EINEM KULTURELLEN MIKROKOSMOS... 25	
2.1.1 Aloys Fleischmann – Kind einer Handwerkerfamilie.....	25
2.1.2 Dachau als Künstlerort.....	30
2.2 PRÄGUNG DURCH DIE KULTURSTADT MÜNCHEN.....	34
2.2.1 Studium an der Akademie der Tonkunst.....	34
2.2.2 Kulturelles Umfeld im München der Prinzregentenzeit.....	38
2.2.3 Kirchenmusikalische Prägung.....	44
2.3 KIRCHENMUSIKER IN DACHAU.....	49
2.4 HANS CONRAD SWERTZ.....	51
2.5 TILLY FLEISCHMANN-SWERTZ.....	57
2.6 ERSTE JAHRE IN CORK.....	64
2.6.1 Gescheiterter Plan einer Auswanderung auf Zeit.....	64
2.6.2 Politische und kulturelle Rahmenbedingungen.....	67
2.6.3 Fleischmanns Tätigkeitsfelder.....	72
2.7 INTERNIERUNG UND ZWANGSREPATRIERUNG.....	74
2.7.1 Umstände und Gründe.....	74

2.7.2 Lebensbedingungen im Gefangenenlager .....	76
2.7.3 Rückkehr in ein verändertes Dachau .....	81
2.7.4 Persönliche Auswirkungen der Internierung .....	83
2.8 ALOYS FLEISCHMANN D. J. ....	87
2.9 CORK ALS ENDGÜLTIGER WOHNORT .....	92
2.9.1 Wirkungsbereiche in Cork .....	92
2.9.2 Kunst und Politik: Terence MacSwiney .....	96
2.9.3 Kulturelle Heimataufenthalte in Dachau und München .....	101
2.9.4 Selbstverständnis als Exilant .....	105
2.9.5 Rückzug aus dem Dienst und Leben im Hospiz .....	111
2.10 „HERR ALOYS FLEISCHMANN“ UND „FRAU TILLY FLEISCHMANN“ .....	113
3. FLEISCHMANN ALS MUSIKPÄDAGOGE .....	115
3.1 DIE DACHAUER SINGSCHULE VON 1902 .....	115
3.1.1 Singunterricht um die Jahrhundertwende .....	115
3.1.2 Unterricht an der Dachauer Singschule .....	118
3.2 DIE MUSIKSCHULE VON 1905 – KONZEPTION IN EINZELASPEKTEN .....	122
3.2.1 Lehre .....	123
3.2.1.1 Gesangsunterricht als Basis des Instrumentalunterrichts .....	123
3.2.1.2 Fokussierung auf Orchesterinstrumente .....	127
3.2.1.3 Verbindung von Theorie und Praxis .....	129
3.2.1.4 System aufeinander aufbauender Klassen .....	132
3.2.1.5 Einsatz hochqualifizierter Lehrer .....	136
3.2.2 Rahmenbedingungen .....	138
3.2.2.1 Verhaltensvorschriften .....	138
3.2.2.2 Zusammenarbeit mit den kommunalen Behörden .....	140
3.2.2.3 Musikausbildung und soziale Gerechtigkeit .....	142
3.2.2.4 Gleichberechtigung der Geschlechter .....	144
3.2.3 Ziele .....	147
3.2.3.1 Stärkung des kulturellen Lebens in der Kommune .....	147
3.2.3.2 Öffentliches Auftreten – Ensemblespiel .....	148
3.2.3.3 Stärkung der Hausmusik .....	151
3.2.3.4 Musik als „Volkskunst“ .....	153
3.2.3.5 Erziehung der Jugend .....	155
3.2.4 Zwischenresümee .....	158



3.3 SKIZZE EINER HARMONIELEHRE .....	160
3.4 VERMITTLUNG MUSIKALISCHER VOLKSBILDUNG .....	162
3.5 MUSIKPÄDAGOGISCHES ENGAGEMENT IM GEFANGENENLAGER.....	169
3.6 MUSIKPÄDAGOGISCHES WIRKEN IN CORK.....	172
3.6.1 Professor an der Cork Municipal School of Music .....	173
3.6.2 Musiklehrer am St Finbarr's College of Farranferris.....	177
3.6.3 Fortbildungen für Musiklehrer an der Universität Cork.....	180
3.6.4 Engagement innerhalb der Munster Society of Arts.....	181
3.6.5 Chorleiter .....	183
3.6.6 Privater Orgel- und Musiktheorielehrer .....	189
3.6.7 Pädagogische Wirkungsgeschichte in Irland.....	191
3.7 RESÜMEE .....	196
4. FLEISCHMANNS KOMPOSITORISCHES WERK.....	199
4.1 ÜBERBLICK UND ÜBERLIEFERUNG .....	199
4.2 WEIHNACHTSSPIELE – BÜHNENWERKE.....	203
4.2.1 Konkreter Quellenbestand zu den Weihnachtsspielen .....	204
4.2.2 Historischer Kontext .....	205
4.2.3 Fleischmanns Weihnachtsspiele in der Zusammenschau.....	211
4.2.3.1 Das Weihnachtsspiel von 1903.....	211
4.2.3.2 Das Weihnachtsspiel von 1904.....	213
4.2.3.3 Das Weihnachtsspiel von 1905.....	214
4.2.3.4 Das Weihnachtsspiel von 1906.....	215
4.2.4 „Die Nacht der Wunder“ von 1905.....	216
4.2.4.1 Sonderstellung innerhalb der Weihnachtsspiele .....	216
4.2.4.2 Zur Werkentstehung .....	217
4.2.4.3 Inhalt und Charakteristika des Textes.....	218
4.2.4.4 Exkurs: Textbearbeitung durch Aloys Fleischmann.....	224
4.2.4.5 Zusammenwirken der Künste .....	225
4.2.4.6 Werkgliederung und -umfang .....	230
4.2.4.7 Besetzung .....	234
4.2.4.8 Anschluss an die musikalische Moderne.....	238
4.2.4.9 Bühnenmelodram als Ausdrucksform der Solopartien .....	245
4.2.4.10 Komposition der pastoralen und der religiösen Sphäre.....	247
4.2.4.11 Johann Sebastian Bach als stilistisches Vorbild .....	251

4.2.4.12 Ausgleich der musikalischen Stile .....	251
4.2.4.13 Modernes Lokalkolorit.....	253
4.2.4.14 Instrumentenbehandlung.....	255
4.2.4.15 Vokalmusikalische Komplexität.....	258
4.2.5 Zwischenresümee .....	264
4.2.6 Resonanz auf die Weihnachtsspiele.....	265
4.2.7 Wirkungsgeschichte .....	271
4.2.7.1 Musikalische Werke und Ereignisse.....	271
4.2.7.2 Inspiriert von den Dachauer Weihnachtsspielen? Adolf Hölzel und sein Konzept einer musikalischen Malerei .....	276
4.2.8 Exkurs: Fleischmanns weitere Musiktheaterambitionen .....	281
4.3 WELTLICHE VOKALMUSIK .....	283
4.3.1 Textdichter und Sujets.....	283
4.3.2 Aufführungs- und Publikationsbelege .....	286
4.3.3 Lieder.....	287
4.3.3.1 Früher Stil.....	287
4.3.3.2 Lieder neueren Stils .....	297
4.3.3.3 Exkurs: Fleischmann – ein Antipode des Jazz? .....	307
4.3.3.4 Humoristische Lieder.....	309
4.3.3.5 Orchesterlieder.....	313
4.3.3.6 Das Harmonium als Begleitungsvariante.....	317
4.3.4 Weltliche Chormusik .....	319
4.3.4.1 Besetzungsvarianten .....	319
4.3.4.2 Parallelen zum Liedschaffen .....	320
4.3.4.3 Chöre im Volkston .....	320
4.3.4.4 Chöre mit Instrumentalbegleitung.....	324
4.3.4.5 A-cappella-Männerchöre als Höhepunkt des Chorschaffens.....	328
4.3.5 Balladen und Melodramen.....	335
4.3.6 Zur Frage der Zyklusbildung.....	343
4.3.7 Zwischenresümee .....	345
4.4 GEISTLICHE VOKALMUSIK.....	346
4.4.1 Besetzungen, Kompositionsanlässe, stilistische Kategorien .....	346
4.4.2 Vokale Kirchenmusik für den Gottesdienst .....	348
4.4.2.1 Kirchenmusik nach Vorgaben des Motuproprios von 1903.....	348
4.4.2.2 Vokale Kirchenmusik romantischen Stils.....	358
4.4.3 Geistliche Gesänge für das Konzert .....	369

---

4.4.4 Zwischenresümee.....	376
4.5 INSTRUMENTALMUSIK.....	379
4.5.1 Überblick: Instrumentalmusik für Kirche und Konzertsaal .....	379
4.5.2 Orgelkompositionen .....	380
4.5.3 Orchesterkompositionen .....	391
4.5.4 Musik für Bläserbesetzungen.....	394
4.5.5 Klaviermusik und Klavier-Kammermusik .....	397
4.5.6 Zwischenresümee.....	403
4.6 ASPEKTE DES IRISCHEN IN FLEISCHMANN'S MUSIK.....	405
4.7 FRÜH- UND SPÄTWERK? .....	407
5. SCHLUSSBETRACHTUNG .....	411
WERKVERZEICHNIS.....	417
ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....	421
QUELLENVERZEICHNIS.....	429
ARCHIVGUT.....	429
Briefe und Postkarten.....	429
Weitere schriftliche Archivalien.....	434
ZEITUNGS- UND ZEITSCHRIFTENARTIKEL.....	437
WEITERE PUBLIZIERTE SCHRIFTDOKUMENTE .....	440
ONLINE-RESSOURCEN.....	441
AUDIO- UND VIDEOQUELLEN .....	443
Leitfadengestützte Experteninterviews.....	443
Aufführungsmitschnitte .....	443
Rundfunksendungen.....	444
NOTENARCHIVALIEN UND NOTENAUSGABEN.....	444
LITERATURVERZEICHNIS .....	449
PERSONENREGISTER .....	469



# 1. EINLEITUNG

## 1.1 TERMINOLOGIE DES UNTERTITELS

In Aloys Fleischmanns Leben und Schaffen treffen Musikgeschichte, Komposition und Musikpädagogik sowie Kunstgeschichte, Politik, gesellschaftliche Entwicklungen und Kirchengeschichte in zwei europäischen Kulturkreisen aufeinander. Umgekehrt ergeben sich beim Blick auf das dezidiert Fleischmann-Bezogene zugleich Erkenntnisse zu den großen, übergeordneten gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Zusammenhängen. Die Geschichtswissenschaft hat für einen solchen Betrachtungswinkel vom Kleinen auf das Große, für eine solche Mikroperspektive, einen Begriff geprägt bzw. eine Disziplin hervorgebracht: die Mikrogeschichte – Mikrogeschichte in Abgrenzung zur gleichsam großen Ereignisgeschichte,<sup>1</sup> Mikrogeschichte als eine „Detailgeschichte des Ganzen“.<sup>2</sup> Dies strebt die vorliegende Arbeit an: Fleischmann wird für sich gesehen vorgestellt – doch nicht losgelöst von den Rahmenbedingungen seines Lebens und Schaffens, sondern eng auf diese Bezug nehmend. Diese Verbindung ist essentiell: Fleischmanns Leben und Werk werden als Teil des Großen erkennbar. Damit wird die zentrale Forderung der Geschichtswissenschaft eingelöst, „Makro- und Mikrobereiche immer wieder aufeinander zu beziehen“.<sup>3</sup>

Nicht nur Fleischmanns Biographie also wird als Ausdruck und Ergebnis ihrer Zeit darstellt – das wäre noch keine musikalische Mikrogeschichte. Sondern wichtig ist die Untersuchung, auf welche Weise auch im Werk Aloys Fleischmanns die Strömungen der Zeit erkennbar werden, wie diese Strömungen auf das Schaffen Fleischmanns einwirken und wie das Schaffen Fleischmanns unter Umständen wiederum sogar auf die Strömungen einwirkt. Deduktion und Induktion, beides spielt hier ineinander. Das ist es, was diese Studie zum Komponisten, Kirchenmusiker und Musikpädagogen Aloys Fleischmann zu einer wirklich musikalischen Mikrogeschichte macht; dadurch ist es legitim, diesen geschichtswissenschaftlichen Begriff in musikwissenschaftlichem Zusammenhang, in welchem er bislang nicht üblich ist, anzuwenden. Auf dieses mikrogeschichtliche Moment soll im Laufe der Darstellungen immer wieder Bezug genommen werden. Als trefflich korrelierend erweist sich dabei die Verbindung des mikrogeschichtlichen Ansatzes mit der Tatsache, dass die vorliegende Studie als Fleischmann-Gesamtdarstellung konzipiert ist. Denn nach dem Historiker Wolfgang Hardtwig ist es sowohl das Wesen als auch die Stärke des mik-

---

<sup>1</sup> Vgl. Schlumbohm 1998, 19f.

<sup>2</sup> Medick 1997, 24. Auch als „Weltgeschichte im Kleinen“ wird die Mikrogeschichte bezeichnet. Herbst 2004, 194. Ein berühmtes Werk der Mikrogeschichte ist Emmanuel LeRoy Laduries Analyse des Pyrenäendorfes Montaillou zwischen 1294 und 1324, welche auf den Akten der Inquisition basiert: LeRoy Ladurie, Emmanuel: Montaillou. Village occitan de 1294 à 1324, Paris 1975. Vgl. Herbst 2004, 194.

<sup>3</sup> Vogel 2000, 299.

rogeschichtlichen Ansatzes, aufgrund der „Begrenztheit des Gegenstandes“ diesen „nach allen Seiten hin auszuleuchten“.<sup>4</sup> Genau das ist meine Absicht.

## 1.2 FORSCHUNGSSTAND UND ZIELSETZUNG

Bei den bis 2008 verfassten Studien zu Fleischmann handelt es sich insbesondere um Aufsätze zu seiner Biographie und zu seinen Tätigkeiten in Dachau und Cork in regionalgeschichtlichen Sammelpublikationen. Des Weiteren wird in einigen Forschungsarbeiten Fleischmanns kulturgeschichtliche Bedeutung im irischen Kontext behandelt: Hier sind Schriften von Fleischmanns Sohn, Aloys Fleischmann d. J., von 1934 bis 1980 Professor für Musik an der Universität Cork, oder Regina Deacys Examensarbeit *Continental Organists and Catholic Church Music in Ireland 1860–1960* hervorzuheben, die Fleischmanns Rolle für die Entwicklung der katholischen Kirchenmusik in Irland im Zuge einer neuen katholischen Identitätsfindung hervorhebt. Schließlich bespricht eine 2004 von Birgit Schlosser am Institut für Musikwissenschaft der LMU München verfasste Magisterarbeit die größte Komposition Fleischmanns: das Weihnachtsspiel *Die Nacht der Wunder*. Das 2006 erschienene Buch *Aloys Fleischmann* des Komponisten, Musikwissenschaftlers und ehemaligen Schülers Aloys Fleischmanns d. J. Séamas de Barra über Aloys Fleischmanns d. J. enthält auch Darstellungen zum Leben und Wirken Fleischmanns d. Ä.

In jüngerer Zeit entstanden im Zuge des vor allem in Irland mit beinahe 200 Veranstaltungen gefeierten Fleischmann-Jubiläums 2010 – zum 100. Geburtstag Aloys Fleischmanns d. J. und zum 130. Geburtstag Fleischmanns d. Ä. – mehrere Publikationen, die biographische Aufsätze zu den Musikern der Familie Fleischmann enthalten. Auf Fleischmann d. Ä. fokussiert ist schließlich der ausführliche, von Ursula K. Nauderer 2010 herausgegebene Katalog *Aloys Georg Fleischmann. Von Bayern nach Irland – Ein Musikerleben zwischen Inspiration und Sehnsucht* zur gleichnamigen Ausstellung im Dachauer Bezirksmuseum vom 22. Oktober 2010 bis zum 13. März 2011. Dieser Katalog enthält auch einen von mir verfassten Aufsatz zum kompositorischen Werk und musikpädagogischen Wirken Fleischmanns d. Ä. Das bislang umfassendste Werk zu Aloys Fleischmann ist die ebenfalls 2010 erschienene, maßgeblich von Fleischmanns Enkelin Ruth Fleischmann und seinem früheren Schüler Joseph P. Cunningham verfasste englischsprachige Biographie *Aloys Fleischmann (1880–1964). Immigrant Musician in Ireland*. Dieses Buch enthält einen Aufsatz Séamas de Barras über das kompositorische Werk Aloys Fleischmanns sowie eine detaillierte Liste der Kompositionen Fleischmanns. Der ebenfalls enthaltene kürzere Aufsatz zu

---

<sup>4</sup> Zit. nach Herbst 2004, 194. Zu dieser „Verkleinerung der Einheit“ gehört nach mikrohistorischem Ansatz, nicht von einer These ausgehend an den Untersuchungsgegenstand sowie die Quellen heranzugehen, sondern durch „umfassende Erschließung aller Quellen“ vom Gegenstand auszugehen: von innen nach außen. Ulbricht 2009, 14.

Fleischmanns Dachauer Musikschule von 1905 wurde von mir verfasst; Josef Focht steuerte einen Beitrag zu den Dachauer Weihnachtsspielen bei, Ursula K. Nauderer einen Text über Dachau zur Zeit Fleischmanns.

Bei der Einbeziehung der historischen und kulturellen Kontexte, in denen sich Fleischmann während seiner frühen Jahre in Dachau und München sowie während wechselvoller Jahrzehnte der neueren irischen Geschichte (von der Zeit der britischen Vorherrschaft bis weit in die Zeit der Republik Irland hinein) in Cork bewegte, konnte ich mich bei der Ausarbeitung meiner Fleischmann-Studie somit auf einen belastbaren Forschungsstand stützen.

Um die Aspekte zusammenzufassen: Die Kontexte zu Aloys Fleischmann sind erforscht, meist unabhängig von seiner Person. Fleischmanns Biographie selbst wurde insbesondere von Ruth Fleischmann nachgezeichnet. Sein Leben und in Teilen auch sein Werk werden in einigen Arbeiten behandelt. Die englischsprachige Literatur herrscht dabei vor. Von einer vollständigen und insbesondere auch werkanalytisch hinreichenden musikwissenschaftlichen Erforschung Fleischmanns – wobei sein Wirken als musikpädagogischer Theoretiker zum Werk zu zählen ist – kann bislang jedoch nicht gesprochen werden. Dabei gilt es auch zu berücksichtigen, dass Fleischmanns Musik und Denken trotz seines jahrzehntelangen Lebens in Irland stets vor allem deutsch geprägt waren: Es sind die Musik in Deutschland und die deutsche Musikpädagogik zur Zeit der Jahrhundertwende, auf deren Basis Fleischmanns Werk und Wirken einzuschätzen sind. Den deutschen kulturellen Kontexten kommt deshalb in dieser Studie besondere Bedeutung zu.

Der Grund für die späte Aufarbeitung des jahrzehntelangen Wirkens eines Rheinberger-Schülers, Kulturschaffenden und sehr aktiven Komponisten ist wohl mit darin zu sehen, dass seine Auswanderung nach Irland im Jahr 1906 Fleischmann schon in jungen Jahren seiner Einbettung in den deutschen Kulturraum beraubte und dazu führte, dass er in der Heimat trotz zuvor beachtlicher Medienpräsenz in Vergessenheit geriet. Hinzu kommt, dass zwar viele Fleischmann-Kompositionen aufgeführt wurden, insbesondere geistliche Werke, jedoch nur sehr wenige im Druck erschienen; die Gründe werden später erläutert. Fleischmann hielt sich ganz bewusst im Hintergrund, wohingegen sein Sohn Aloys Fleischmann d. J. eine der meistbeachteten Künstlerpersönlichkeiten Irlands wurde. Dabei war der Vater eigentlich der kompositorisch Aktivere von beiden. Fleischmann wurde musikwissenschaftlich gewissermaßen erst spät aufgespürt. Heute wird sein Nachlass inklusive der Notenhandschriften als Eigentum der Familie Fleischmann im Archiv der Universität Cork aufbewahrt.

Hinsichtlich der Absicht, Fleischmann und sein Schaffen so darzustellen bzw. zu analysieren, dass eine umfassende musikwissenschaftliche Einordnung und Beurteilung möglich ist, betritt diese Arbeit also Neuland. Ein musikwissenschaftliches Allgemeinwissen zu Fleischmann existiert nicht. Dieses soll die vorliegende Studie bereitstellen. Ziel ist deshalb, die verschiedenen Aspekte zum Komponisten, Künst-

ler, Kirchenmusiker, Chorleiter, Initiator und Musikpädagogen Aloys Fleischmann im ausgewogenen Verhältnis zueinander herauszuarbeiten, zusammenzuführen, zu analysieren, zu diskutieren und dadurch eine interessante Persönlichkeit, der durch ihre Biographie eine transnationale Bedeutung zukommt, für den musikwissenschaftlichen Diskurs zu erschließen.

## 1.3 METHODIK UND FRAGESTELLUNGEN

### 1.3.1 Quellenerschließung

Im Nachlass Fleischmanns d. Ä. sind etwa 540 Briefe aus dem späten 19. Jahrhundert bis in die sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts erhalten: persönliche Briefe (Fleischmanns Briefe und Gegenbriefe), Korrespondenzen mit musikalischen Institutionen sowie Persönlichkeiten der deutschen, irischen und britischen Kulturszene. Die Briefe lagen mir durch die Forschungsarbeit Ruth Fleischmanns bereits in transkribierter Form vor, doch zog ich auch Faksimiles und Originale heran. Einige Forschungsaufenthalte in Irland zwischen 2008 und 2010 nutzte ich für die Erfassung des Kompositionsnachlasses Fleischmanns; er enthält Autographe, Kopistenhandschriften, mechanisch erstellte Kopien, in seltenen Fällen publizierte Notendrucke. Diese Quellen wurden von mir digitalisiert. Von einigen Fleischmann-Werken wurden mir digitale Editionen zur Verfügung gestellt. Zudem erfasste ich sämtliche dem Notennachlass beigefügten historischen Zeitungsrezensionen, Anmerkungen und Textvorlagen sowie Aufführungshinweise und zahlreiche Bilddokumente. Auf Basis dieser Dokumente erstellte ich ein Fleischmann-Werkverzeichnis – zu diesem an anderer Stelle mehr.

Des Weiteren nutzte ich die Irland-Aufenthalte zur Durchführung von Zeitzeugeninterviews mit ehemaligen Fleischmann-Schülern. Diese Interviews wurden als leitfadengestützte Gespräche in englischer Sprache geführt. Dabei wurde den Interviewpartnern einerseits die Möglichkeit gegeben, frei erzählte Erinnerungen an Aloys Fleischmann wiederzugeben.<sup>5</sup> Andererseits diente der Fragenkatalog dazu, von den verschiedenen Interviewpartnern miteinander vergleichbare Detailinformationen zu erhalten.<sup>6</sup> Die Interviews wurden aufgezeichnet und dienen als Audio-Archivquellen. Weitere wichtige Quellen konnten insbesondere im Stadtarchiv Dachau und im Dachauer Bezirksmuseum beschafft werden. Schließlich sind als Quellen noch Live-Aufnahmen (Audio und Video) von Konzerten aus den Jahren 2006 und 2010, bei denen Musik von Aloys Fleischmann aufgeführt wurde, zu nennen.

<sup>5</sup> Insofern entspricht die Interviewführung den Vorgaben eines „aktive[n]“, „personenbezogene[n] Zuhören[s]“. Helfferich 2005, 78.

<sup>6</sup> Die gewählte Gesprächsgestaltung lässt somit den Begriff des „systematisierende[n] Experteninterview[s]“ zu, weist jedoch auch Elemente des „narrative[n] Interview[s]“ auf. Flick 2006, 147.



### 1.3.2 Festlegung der Struktur

Bei einer Gesamtdarstellung zu einem Komponisten mit den inhaltlichen Bereichen Biographie, Analyse des musikpädagogischen Wirkens und Analyse des kompositorischen Werks ergeben sich zwei grundsätzliche Möglichkeiten der Strukturierung: Die eine wäre, die komplette Studie an der Biographie zu orientieren und an den entsprechenden biographischen Marksteinen die jeweils entstandenen Werke bzw. die pädagogischen Konzepte oder Vorgehensweisen zu erläutern. Die Arbeit wäre dadurch chronologisch aufgebaut und das natürliche Ineinandergreifen der drei Bereiche käme deutlich zum Ausdruck. Erkaufen aber müsste man diese Vorteile mit einem stetigen Wechsel zwischen biographischer Beschreibung, Kontexten und analytischen Passagen. Die Folge wäre eine unübersichtliche Abfolge unterschiedlicher thematischer Schlaglichter. Aus diesem Grund entschied ich mich für die andere Vorgehensweise: die Trennung der inhaltlichen Bereiche in gleichwertig nebeneinander stehende Großkapitel. Auch das ist mit einem Nachteil verbunden: Die inhaltliche Verschränkung von Biographie und Schaffen ist unabhängig von jeglicher Strukturierung der Darstellung ein gegebenes Faktum. Somit erfordert die Trennung der inhaltlichen Bereiche Querverweise, mitunter auch Mehrfachnennungen bestimmter Aspekte. Dennoch ergibt dieses Vorgehen eine klarere Struktur und ermöglicht somit die wissenschaftlich prägnantere Darstellung.

### 1.3.3 Bearbeitung in Einzelaspekten

Die biographischen Kapitel sollen nicht in exakter Chronologie jeden Einzelaspekt aus Aloys Fleischmanns Leben nachzeichnen. Sie sollen vielmehr, im Großen die Chronologie wahrend, markante Schwerpunkte und Aspekte beleuchten, somit ein aussagekräftiges Bild des Lebens Aloys Fleischmanns vermitteln und dabei neben den persönlich-familiären insbesondere auch die politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Kontexte aufzeigen, die Fleischmann als Mensch und Künstler prägten. Nur unter Berücksichtigung der Kontexte ist Fleischmann als Mensch, als Musikpädagoge und als Künstler mit seinen persönlichen Einstellungen und musikalischen Überzeugungen sowie in seinem Handeln begreifbar. Neben der Berücksichtigung einschlägiger Werke der Sekundärliteratur stützt sich dieser Teil vor allem auf Primärquellen (Briefe, erhaltene Programmhefte, Zeugnisse, weitere Urkunden und Bildquellen, historische Zeitungsberichte, Zeitzeugenschilderungen).

Ein integraler Bestandteil der analytischen Darstellungen sind die Abhandlungen zur Musikpädagogik Aloys Fleischmanns. Als Grundlage der Erörterung dienen historische Primärquellen, die auf Basis der Sekundärliteratur eingeordnet werden: Die wohl wichtigsten Dokumente sind dabei die Skizze einer Harmonielehre sowie ein detailliertes, von Fleischmann ausformuliertes und publiziertes pädagogisches Konzept für die Dachauer Musikschule von 1905, auf dessen Basis eine Curricu-

lumsanalyse durchgeführt werden kann.<sup>7</sup> Auch aus Fleischmanns Jahren im Kriegsgefangenenlager sowie in Cork sind Dokumente zu seiner Lehrtätigkeit verfügbar. Als weitere Quellen sind zahlreiche Briefe sowie die Experteninterviews zu nennen.

Der dritte große Teil der Studie ist die Analyse der Musik Fleischmanns. Diese kann aufgrund der beachtlichen Zahl an Kompositionen (585 Einzelkompositionen) nur exemplarisch anhand ausgewählter Werke durchgeführt werden. Die Auswahl erfolgt nach folgenden Kriterien:

- Berücksichtigung sämtlicher Gattungs- und Genrebereiche des kompositorischen Schaffens Fleischmanns mit mindestens einem repräsentativen Werk, in der Regel mit mehreren, im direkten Vergleich auch unterschiedlichen Werken
- Aussagekraft hinsichtlich kompositorischer Grundtendenzen in Fleischmanns Musik
- erkennbare besondere Qualität einer Komposition<sup>8</sup>
- Veröffentlichung, Vergabe einer Opus-Zahl seitens Fleischmanns, oder zumindest Existenz einer für Fleischmanns Musik typischen Lichtpause einer Kopistenabschrift seiner Assistentin Peggy Hickey (oft der finale Entwicklungsstand im Kompositionsprozess) und folglich von Fleischmann wohl als abgeschlossen betrachtet
- Werk-Gutachten und kritische Stellungnahmen von Zeitgenossen
- Kontext der Entstehung sowie Entstehungszeit
- Existenz von Vergleichswerken, z.B. Vertonungen desselben Textes durch andere Komponisten, welche die Einordnung der Musik Fleischmanns gestatten
- Vorhandensein von Audio-Quellen, welche die Analyse erleichtern<sup>9</sup>

Von diesen Auswahlkriterien ausgenommen ist Fleischmanns größtes Werk, das Weihnachtsspiel *Die Nacht der Wunder*, dem eine grundsätzliche musikhistorische Bedeutung zukommt. Dieses Hauptwerk Fleischmanns wird innerhalb der Analyse einen breiten Raum einnehmen.

---

<sup>7</sup> Der Curriculumbegriff beschränkt sich nicht auf Unterrichtsinhalte, sondern schließt auch Aspekte wie Unterrichtsziele oder Rahmenbedingungen des Unterrichts mit ein. Zur Begriffsdefinition vgl. Tenorth/Tippelt 2007, 137ff. Deshalb ist seine Verwendung im Zusammenhang mit Fleischmanns Musikschulkonzeption angebracht.

<sup>8</sup> Es wurden weit mehr Kompositionen Fleischmanns analysiert als jene Werke, die in die schriftlichen Darstellungen Eingang finden.

<sup>9</sup> Aufnahmen existieren nur wenige. Dabei handelt es sich durchwegs um Mitschnitte von Konzerten, die mit dem ausdrücklichen Ziel veranstaltet wurden, die Musik Aloys Fleischmanns vorzustellen. An der Stückauswahl waren in den meisten Fällen entweder der Komponist und Musikwissenschaftler Séamas de Barra oder ich selbst beteiligt; die Auswahl erfolgte somit nicht nur nach musikpraktischen Erwägungen der ausführenden Künstler, sondern entsprang auch einer musikwissenschaftlichen Beurteilung der Werke. Davon abgesehen, dass gerade bei den vielstimmigen Chorwerken die Möglichkeit, Aufnahmen heranziehen zu können, das tiefere Eindringen in das Werk sehr unterstützt, ist es diese qualitative Beurteilung der Werke vor der Aufnahme, welche diese Audio-Quellen zu einem legitimen Auswahlkriterium der Stücke für die tiefergehende Werkanalyse macht.

Damit ist angedeutet, dass Aspekte der vergleichenden Analyse sowie stilistische Querverweise in der vorliegenden Studie eine Rolle spielen, um das Werk Aloys Fleischmanns einzuschätzen. Keineswegs aber wird stetig auf das Schaffen anderer, bekannterer Komponisten geschielt, um Fleischmanns Musik im Vergleich qualitativ zu bewerten. Eine konsequente vergleichende Analyse würde den Rahmen eines ersten Fleischmann-Gesamtüberblicks sprengen, wäre jedoch ein lohnender Anknüpfungspunkt für spätere Forschungsarbeiten.<sup>10</sup>

Als zentrales Unterfangen der vorliegenden Studie sollen also Fleischmanns Werke für sich gesehen unter Heranziehung des dem Musikwissenschaftler zur Verfügung stehenden analytischen Rüstzeugs vorgestellt und begutachtet werden: seine Weihnachtsspiele, seine Vokal- und Instrumentalmusik, weltliche wie geistliche Musik. Bezüglich letzterer wird die Beleuchtung des Spannungsfeldes zwischen einer Orientierung an der Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts und der spätromantischen Harmonik, das Fleischmanns geistliche Vokalmusik durchzieht, ein wichtiger Aspekt sein. Eine weitere interessante Fragestellung ist, inwieweit und auf welche Weise Fleischmann regionale Traditionen, sowohl bayerische als auch irische, kompositorisch aufgreift. Schließlich wird auch der Frage nach einer kompositorisch-stilistischen Entwicklung Fleischmanns nachgegangen: Kann man von einem Jugend- oder Spätwerk sprechen? Schlugen sich zentrale stilistische Entwicklungsschritte der Musikgeschichte, die während Fleischmanns Wirkungszeit unternommen wurden, in seiner Musik nieder? Unternahm er selbst solche Schritte? Dass die Darstellungen dabei Überblickscharakter haben müssen, ist durch die Fülle des Stoffes bedingt. Die Werkanalysen zielen somit auf das exemplarische Aufzeigen grundsätzlicher Tendenzen in Fleischmanns Schaffen sowie darauf, bei den besprochenen Stücken das jeweils kompositorisch Besondere zu erkennen, die hervorstechenden Merkmale zu beleuchten.

Schließlich seien einige Ansetzungsnormen genannt; weitere derartige Anmerkungen sind bei Bedarf dem jeweiligen Kapitel vorangestellt. Grundsätzlich gilt:

1. Mit „Aloys Fleischmann“ bzw. „Fleischmann“ ohne weiteren Zusatz ist, sofern nicht ausdrücklich anders vermerkt, stets Aloys Georg Fleischmann d. Ä. (1880–1964) gemeint. Einzig das biographische Kapitel zu Aloys Fleischmann d. J. bildet hiervon eine Ausnahme.
2. Originale Werktitel (Kompositionen, Buch-, Zeitungs- und Zeitschriftentitel, literarische Texte, Gemälde) sind im fortlaufenden Text kursiv gedruckt. In den Fußnoten, den Bildunterschriften und in den Verzeichnissen wird auf Kursivschrift verzichtet. Dort stehen Werktitel, so die Auszeichnung notwendig erscheint, in Anführungszeichen.

---

<sup>10</sup> Interessant wäre vor allem der detaillierte Vergleich mit der Musik deutscher Zeitgenossen Fleischmanns, aber auch mit dem Schaffen irischer und englischer Komponisten wie Arnold Bax; Fleischmann und er waren Freunde.

3. Weitere Eigennamen, die als solche zu kennzeichnen sind, werden im fortlaufenden Text in Anführungszeichen gesetzt. Diese Verwendung von Anführungszeichen zieht keinen Fußnotenverweis nach sich.
4. Zitate aus Schriftdokumenten werden diplomatisch übernommen. Grobe Fehler sind mit [sic] gekennzeichnet. Orthographische Eigenheiten sowie die lückenhafte Interpunktion Fleischmanns werden als Stilmerkmale beibehalten.

## 1.4 WERKVERZEICHNIS

Das parallel zur vorliegenden Arbeit erstellte systematische Verzeichnis der Kompositionen Fleischmanns ist in zitierbarer Form im Bayerischen Musiker-Lexikon Online (BMLO) sowie auf der Plattform Open Access LMU der Universitätsbibliothek München publiziert:

- <http://www.bmlo.lmu.de>
- <http://epub.ub.uni-muenchen.de>

Auf das Verzeichnis wird in den nachfolgenden Kapiteln mindestens bei der Erstnennung eines Werkes verwiesen. Dies geschieht jeweils innerhalb einer Fußnote mit der entsprechenden Werkidentifikationsnummer: z.B. AFS 1.001.00.0 (AFS steht für Aloys Fleischmann Senior). Ein Werk kann aus mehreren Einzelkompositionen bestehen, z.B. bei unter einem Gesamttitel vereinten Chorstücken; eine Einzelkomposition wiederum kann in mehreren Fassungen existieren, z.B. in einer Fassung für gemischten Chor und einer für Männerchor. In diesen Fällen ist jeder Einzelwerkfassung eine eigene Werkidentifikationsnummer zugeteilt.

Im BMLO ist jeder Verzeichniseintrag durch persistente Links auch direkt ansteuerbar. Möglich ist dies mittels eines BMLO-systemimmanenten Identifikators, aber auch mittels der AFS-Werkidentifikationsnummer als Teil des Links nach folgender Ansetzungsnorm (Werkbeispiel AFS 1.001.00.0):

<http://www.bmlo.lmu.de/Qb/AFS=1.001.00.0>

## 2. BIOGRAPHIE UND KONTEXTE

### 2.1 KINDHEIT IN DACHAU – LEBEN IN EINEM KULTURELLEN MIKROKOSMOS

#### 2.1.1 Aloys Fleischmann – Kind einer Handwerkerfamilie

Aloys Georg Fleischmann kam am 24. April 1880 als Sohn des Dachauer Schuhmachers Aloys Fleischmann und dessen Gattin Magdalena, geborene Deger, zur Welt. Der Schuhmacher Fleischmann (1844–1914) stammte aus der Ortschaft Eisolzried, westlich von Dachau gelegen.

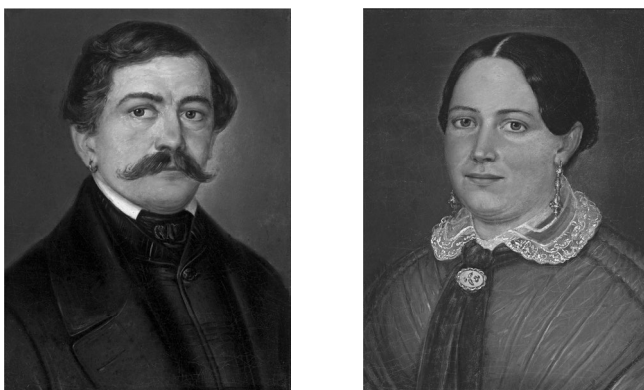


Abb. 2 – Aloys und Magdalena Fleischmann, Maler unbekannt, Nachlass Fleischmann/Dachauer Bezirksmuseum

Sein Vater, Franz Xaver Fleischmann, war 1843 aus Fischbach bei Teublitz in der Oberpfalz ins Dachauer Land gezogen und hatte als Bader gearbeitet.<sup>11</sup> Die Familie Deger hingegen war bei der Heirat Aloys Fleischmanns mit Magdalena Deger am 14. April 1868<sup>12</sup> bereits in Dachau ansässig: Magdalena Degers Vater, Josef Deger, war Buchbinder. Die Familie Deger bewohnte das Haus Wieningerstraße 22, welches heute noch existiert und 1998/1999 renoviert und so vor dem Abbruch bewahrt wurde.<sup>13</sup> Josef Deger hatte das Haus 1835 von der Witwe des Schäfflers Jakob Oberpriller gekauft und es anlässlich der Hochzeit 1867 seiner Tochter Magdalena vermacht. Fortan beherbergte das Haus das „Schuhlager v. A. Fleischmann“. Nach

---

<sup>11</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2005, 42.

<sup>12</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 14.

<sup>13</sup> Information durch Christian Endter, Telefonat vom 4. März 2010.



Abb. 3 – Schuhlager A. Fleischmann, Franz Dengl

dem Tod des Schuhmachers Alois Fleischmann wurde das Geschäft von seinem ehemaligen Gesellen und „Werkführer“ Franz Xaver Arthofer fortgeführt.<sup>14</sup>

Magdalena Fleischmann bewohnte das Haus bis zu ihrem Tod im Jahr 1928. Ihr Sohn Aloys Fleischmann verkaufte es zwei Jahre später an eine Frau Heiler aus Augsburg.<sup>15</sup> Seit 2010 ist eine Häusertafel an der Fassade angebracht, die über die Geschichte des Hauses informiert.<sup>16</sup>

Nicht nur Fleischmanns Elternhaus, sondern der Markt Dachau an sich war bis ins frühe 20. Jahrhundert stark vom Handwerk geprägt. Der gewerbliche Mittelstand war die maßgebliche Bürgerschicht.<sup>17</sup> Obwohl die Bevölkerung Dachaus von 1875 bis 1905 (dies ist etwa der Zeitraum, in dem Fleischmann in Dachau lebte) von rund 2700 auf über 5400

anwuchs, blieb diese gesellschaftliche Struktur im Prinzip vorerst konstant.<sup>18</sup> Fleischmanns Vater, der Schuhmacher Alois Fleischmann, war in die Bürgerschaft bestens integriert: Er war einer derjenigen, die 1884 in Dachau die Idee einer „Gesamtinnung des Handwerks“<sup>19</sup> aufbrachten, die das Handwerk gegenüber der Industrie stärken sollte. Alois Fleischmann stand dieser Innung lange Jahre als Meister vor und organisierte 1887, 1901 sowie 1908 große Handwerksausstellungen; für die Ausstellung im Jahr 1908 konnte sogar der bayerische Prinz Ludwig als Schirmherr gewonnen werden. 1910 feierte die Innung mit rund 400 Gästen ihr 25-jähriges Bestehen.<sup>20</sup> Zudem war der Schuhmacher Fleischmann in der Lokalpolitik engagiert.<sup>21</sup>

<sup>14</sup> Amper-Bote vom 1. Dezember 1942.

<sup>15</sup> Vgl. Kübler 1934, 149.

<sup>16</sup> In den Quellen findet sich auch der Hausname „Schlosser“. Kiening, Josef: Genealogie und Hauschroniken im Gebiet nordwestlich von München. URL: <http://www.genealogie-kiening.de/B5/B5042.HTM> (Stand: 11/2013). Dieser Hausname mag zunächst mit Blick auf die Familie Fleischmann und die unmittelbaren Vorbesitzer des Hauses in der Wieneringstraße überraschen, wäre jedoch durch die Hausgeschichte klar begründet: Schon vor der Mitte des 17. Jahrhunderts ist das Haus als Handwerkerhaus verzeichnet. Im Jahr 1643 ist der Kürschner Mathias Gumpelsberger als Eigentümer nachweisbar. 1667 übernahm es der Riemer Christian Rotte, der es wiederum an den Wagner Christian Magnus Geisl aus Seeshaupt verkaufte. Darauf aber folgte ein langer Zeitabschnitt, in welchem das Haus ausschließlich von Schmieden und Schlossern bewohnt war und der von 1677, als das Haus der Schlosser Lucas Piechler übernahm, bis 1784, als es der Glaser Franz Xaver Spicker vom Schlosser Mathias Rist kaufte, mehr als hundert Jahre einschließt. Vgl. Kübler 1934, 149.

<sup>17</sup> Vgl. Göttler 1988, 50.

<sup>18</sup> Vgl. Göttler 2000, 101f. und Göttler 1988, 50.

<sup>19</sup> Cunningham/Fleischmann 2005, 42.

<sup>20</sup> Vgl. Amper-Bote vom 12. Januar 1910.

Analog zu anderen Städten entwickelten die Dachauer Bürger im 19. Jahrhundert ein wachsendes kulturelles Bewusstsein, das etwa zur Gründung kultureller Vereine führte. Ein Beispiel ist die noch heute existierende Liedertafel Dachau von 1879.<sup>22</sup> Und in dieser war der Schuhmacher Aloys Fleischmann engagiert: Die Chronik der Liedertafel Dachau weist ihn bereits im Oktober 1880, nur ein Jahr nach der Gründung, als Mitglied aus.<sup>23</sup> Dieses kulturelle Engagement des Schuhmachers ist ein



Abb. 4 – Aloys Fleischmann, 1884, Nachlass Fleischmann

Indiz dafür, dass Aloys Fleischmann die musikalische Betätigung von klein auf in der Familie kennenlernte, bzw. dass in der Familie ein Interesse für Musik herrschte; immerhin sollte der Schuhmachersohn Fleischmann später Musik studieren und auch den Musikerberuf ergreifen, was für einen Handwerkersohn alles andere als selbstverständlich war.

Zunächst besuchte Fleischmann in Dachau als Teil eines der ersten Jahrgänge den 1883 gegründeten Kindergarten und die Knaben-Volksschule, die sogenannte Kirchenschule neben der Pfarrkirche Sankt Jakob.<sup>24</sup> Eine weiterführende Schule gab es damals in Dachau nicht. Fleischmanns Schulzeit beschränkte sich deshalb aller Wahrscheinlichkeit nach auf jene sieben Schuljahre, die der damaligen Schulpflicht entsprachen,<sup>25</sup> denn

dafür, dass er außerhalb Dachaus eine Schule besucht hätte, gibt es keinen Beleg.

Umso bemerkenswerter ist, dass Fleischmann sich in späteren Quellen als nicht nur musikalisch, sondern insgesamt vielseitig gebildeter Mensch erweist. Dafür sprechen beispielsweise seine Briefe: Immer wieder ist aus seinen Korrespondenzen mit seinem Sohn während dessen Studienjahren in München von 1932 bis 1934 erkennbar, wie aufmerksam Fleischmann Strömungen in Kunst und Literatur verfolgte. Später, Mitte der fünfziger Jahre, schreibt Fleischmann an seinen Sohn:

„[...] Apropos in der Jugend verschlang ich derlei Schriften wie Schopenhauer, Nietzsche, Darwin, Haeckel, Kant, Leibnitz, Fichte, Rousseau, Voltaire etc mit einem Heisshunger. Sie liegen mir heute noch unverdaut im Magen. [...]“<sup>26</sup>

<sup>21</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2005, 42.

<sup>22</sup> Vgl. Göttler 1988, 162.

<sup>23</sup> Vgl. Mitgliederverzeichnis der Liedertafel Dachau vom 27. Oktober 1880, Chronik der Liedertafel Dachau.

<sup>24</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 17.

<sup>25</sup> Vgl. Göttler 2000, 123.

<sup>26</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Aloys Fleischmann d. J. von Cork in dessen Feriendomizil, undatiert, von Ruth Fleischmann zeitlich im Juli 1955 verortet.

Fleischmann lernte also bereits in seiner Jugend durch intensives Selbststudium und erwarb dadurch einen Bildungsgrad, der für einen Handwerkersohn seiner Generation sicherlich ungewöhnlich war. Anders ist es auch nicht erklärbar, dass Fleischmann später Gedanken zu geistigen und musikalischen Themen in gewandter Sprache niederlegte: So sind aus dem Jahr 1942 *Musikalische Aphorismen* erhalten, in welchen sich Fleischmann, teilweise auf Deutsch, teilweise auf Englisch, mit den Lehren Platons und Aristoteles' sowie mit Richard Wagner und Friedrich Nietzsche auseinandersetzt.<sup>27</sup>

Sicher stellt sich die Frage, wie Fleischmann, im Haus einer Schuhmacherwerkstatt wohnend, in seiner Jugend auf den Gedanken kam, philosophische Literatur zu studieren. Ein Grund könnte in jenem bemerkenswert kulturellen Geist liegen, der im späten 19. Jahrhundert in Dachau herrschte; darauf wird im folgenden Kapitel eingegangen. Indes kann nicht eruiert werden, wie sehr Fleischmann dieses Selbststudium zeitlich ausfüllte. Setzt man seine Einschulung mit sechs oder sieben Jahren, die siebenjährige Volksschule und seinen Eintritt in den Vorkurs an der Akademie der Tonkunst mit 16 Jahren im Jahr 1896 an, bleibt in Fleischmanns rekonstruierbarem Ausbildungsweg eine zeitliche Lücke von mindestens zwei Jahren, für die es keine verlässlichen Nachweise gibt. Da sich Fleischmann noch in seinen späteren Lebensjahren als geschickter Handwerker erwies, indem er zum Beispiel für seine Enkelkinder Spielzeuge anfertigte, wäre denkbar, dass er während dieser Zeit eine handwerkliche Ausbildung absolvierte, eventuell sogar bei seinem Vater, der die Zulassung als Ausbilder hatte.<sup>28</sup> Erwiesen jedenfalls ist, dass Fleischmann schon von klein auf viel Zeit zusammen mit seinem Vater in der Werkstatt und beim Besorgen des Ledermaterials für das Schuhmacherhandwerk verbrachte.<sup>29</sup>

Ebenso im Dunkeln liegt Fleischmanns erste musikalische Ausbildung, die schon vor seiner Aufnahme in den Vorkurs der Akademie der Tonkunst begonnen haben muss, und zwar sowohl in musikpraktischer als auch in musiktheoretischer Hinsicht. Gesichert ist, dass Fleischmann 1895 kleine Stücke für einstimmigen Männerchor und Klavierbegleitung für den Dachauer Gesellenverein schrieb.<sup>30</sup> So einfach diese Stücke im Vergleich zu späteren Werken Fleischmanns gehalten sind, bedurfte es zu ihrer Komposition dennoch grundlegender musikalischer Kenntnisse. Anzunehmen ist, dass der Dachauer Pfarrer Johannes Winhart und der Schullehrer Anton Ortner, beide musikalisch gebildet, Fleischmann Musikunterricht erteilten. Dass sie dabei Fleischmann auch Latein-Grundkenntnisse vermittelten, ist möglich. Außerdem wurde Fleischmann schon früh von der gut situierten Familie des Dachauer Brauers Eduard Ziegler gefördert: Fleischmann wurde von den Ziegler wohl beinahe als

<sup>27</sup> Vgl. Aufzeichnung Aloys Fleischmanns, betitelt „Musikalische Aphorismen“, aus dem Jahr 1942.

<sup>28</sup> Vgl. Schlosser 2004, 3f. und Cunningham/Fleischmann 2010, 22f.

<sup>29</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 17.

<sup>30</sup> Titel: „Der Versammlung zu Ehren“, AFS 4.020.01.0–AFS 4.020.07.0. Diese Männerchöre werden in einem späteren Kapitel besprochen. Wahrscheinlich war es in Anbetracht seiner gesellschaftlichen Verbindungen im Markt Dachau der Vater, der Fleischmann zu diesem Kompositionsauftrag verhalf.



Familienmitglied behandelt und durfte in der Villa der Familie an der Hausorgel und dem Flügel spielen und üben; auch der Maler Adolf Hölzel wurde zu dieser Zeit von Eduard Ziegler unterstützt – ein Umstand, auf den noch ausführlich eingegangen wird. Diese Verbindung zur Familie Ziegler sollte lange Zeit bestehen bleiben, und die Rolle der Zieglers im Zusammenhang mit der Ausbildung Fleischmanns darf nicht unterschätzt werden.<sup>31</sup>

So sehr der Vater sich offenbar für Musik interessierte und den sich abzeichnenden musikalischen Werdegang Fleischmanns förderte, muss gleichwohl eine amüsante Begebenheit erwähnt werden, die zeigt, dass das Feld der klassischen Kunstmusik für den Vater Fleischmanns doch wohl ein eher fremdes war: Ende 1909 weilte Fleischmanns Gattin Tilly<sup>32</sup> in München, um ihre Klavierstudien zu verfeinern und zu konzertieren. Anlässlich eines Konzerts, das Fleischmanns Eltern besuchen wollten, schreibt Fleischmann an seine Mutter:

„[...] Tilly bildet sich ein und zwar mit Recht! daß die Anwesenheit unseres temperamentvollen Vaters im Konzertsaal sie stört!!! – und aufregen würde. In solcher Zeit sind, Du wirst es selbst wissen, Einbildungen nicht selten und muß deshalb auf Tilly in jeder Weise Rücksicht genommen werden. Es handelt sich nur darum dem Vater, der sich sicher schon darauf freut, eine nicht verletzende Entschuldigung beizubringen, die ihn abhält ins Konzert zu gehen. [...] Doch ist Tillys Wunsch begreiflich wenn sie meint, er würde sich in einem Klavierabend (der noch dazu intimen Charakter hat) zu Tode langweilen, seine Füße um die andre nehmen und kaum die lange Zeit ruhig sitzen, und ohne zu sprechen aushalten können. Also bitte liebe Mutter richte das und erfülle Tilly's Wunsch auf verständige Art. Spreche mit Tilly darüber und so wird sich schon ein Weg finden. Nun, auf keinen Fall lasse Vater ins Konzert fahren, wenn er auch eigensinnig darauf bestehen sollte!“<sup>33</sup>

Aus diesem Brief wird außerdem deutlich, dass Fleischmann zu seiner Mutter, die bislang kaum erwähnt wurde, ein enges Vertrauensverhältnis hatte: Bis zu ihrem Tod und trotz der ab 1906 immensen Entfernung zwischen dem Wohnort Fleischmanns (Cork) und dem der Mutter (Dachau) war Fleischmann ihr innig zugetan und verbrachte alljährlich mehrere Wochen bei ihr in Dachau. Und selbstverständlich war die Mutter auch in der Kindheit für Fleischmann eine wichtige Bezugsperson. So schreibt er ihr am 20. Februar 1909:

---

<sup>31</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 23. Zur Familie Ziegler vgl. Wittmann 2004, 191ff. Auch der Maler Arthur Langhammer verkehrte während Fleischmanns Dachauer Zeit im Haus Ziegler. Vgl. Postkarte Adolf Hölzels an Arthur Langhammer von Dachau nach München vom 3. März 1895.

<sup>32</sup> Zu Tilly Fleischmann und zur Hochzeit später noch ausführlicher.

<sup>33</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Magdalena Fleischmann von Cork nach Dachau vom 28. November 1909.

„Oft verliere ich mich, traumbefangen in diese schöne glückliche Zeit, wo jede Sorge und so manche Träne sich in den Falten Deiner Schürze flüchten konnte, wo alle diese grossen Kleinigkeiten Raum, Schutz, und Trost suchten – und fanden. Inzwischen hat sich so vieles verändert und ist anders geworden als Du gehofft und ich geträumt hatte. Doch glaube mir, im Inneren glühen noch die alten Kindertage mit ihren Wonnen und ihrer Pein. Und unvergessen werde ich sie durchs Leben tragen. Manchmal flüchte ich noch beschwerten Herzens im Geiste zu Dir und finde und fühle, so wie in alter Zeit, Deine Güte und Liebe. Das Wort ‘Mutter’ aber, was dieses grosse Wort heisst und für Dich bedeutete, kann ich jetzt erst so ganz erfassen.“<sup>34</sup>

Die Mutter tröstete ihren Sohn über die kleinen Sorgen des Kinderalltages hinweg. Doch es gab auch große Sorgen: Nach einer Impfung erblindete Fleischmann für die Dauer eines Jahres. Dass die Mutter ihn pflegte, war selbstverständlich. Sie fuhr mit ihm in dieser Zeit auch häufig in den Liebfrauendom nach München. Fleischmann liebte den Klang der dortigen Kirchenglocken. Außerdem erinnerte sich Fleischmann noch Jahrzehnte später, wie ihn seine Mutter nach München zur großen Trauerprozession zu Ehren Richard Wagners und jener zu Ehren König Ludwigs II., den die Mutter offenbar sehr verehrte, mitgenommen hatte; Fleischmann war bei Wagners Tod noch nicht einmal drei, bei dem des Königs gerade einmal sechs Jahre alt.<sup>35</sup>

### 2.1.2 Dachau als Künstlerort

Wie schon angedeutet, wird man dem Dachau des späten 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, als Fleischmann dort lebte und als Kirchenmusiker wirkte, nicht gerecht, wenn man den Ort als Marktflecken, wie es derer viele gab, charakterisiert. Natürlich war Dachau das auch, und ebenso waren Kulturvereine wie die genannte Liedertafel Dachau von 1879, der Zither-Club Dachau von 1890<sup>36</sup> oder die Musikausübung durch die Dachauer Landwehr, die in Dachau bei zahlreichen festlichen Anlässen auftrat,<sup>37</sup> strukturell für einen Ort wie Dachau nichts Weltbewegendes. Aber: Was Dachau zu dieser Zeit kulturell von vielen in der Größe vergleichbaren Orten Deutschlands unterschied, war die Künstlerkolonie, die hier seit Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden war und Dachau bis zum Ersten Weltkrieg nachhaltig prägen sollte.

<sup>34</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Magdalena Fleischmann von Cork nach Dachau vom 20. Februar 1909.

<sup>35</sup> Vgl. Brief Aloys Fleischmanns an Aloys Fleischmann d. J. von Cork nach München vom 28. Dezember 1932.

<sup>36</sup> Vgl. Göttler 1988, 162, 164.

<sup>37</sup> Dass die jahrzehntelange Aufrechterhaltung einer solchen Landwehrmusik möglich war, beweist, dass sich in Dachau stets eine ausreichende Zahl an Musikern (in diesem Falle an Bläsern) fand, die die Fähigkeit besaßen, in einer solchen Kapelle zu spielen. Zur Dachauer Landwehrmusik vgl. Bräunling 2002, 47ff.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts vollzog sich in der Malerei ein Wandlungsprozess. Maler wie der Münchner Georg von Dillis erkannten, dass die Malerei im Freien gegenüber dem Malen im Atelier vollkommen neue Möglichkeiten der Bildkomposition bot. Weitere Maler wie Eduard Schleich d. Ä., Wilhelm Kobell oder Carl Spitzweg gingen für die Suche nach Motiven auf Wanderschaft. Sie stießen dabei von München nicht nur nach Süden ins Chiemgau oder ins Werdenfelser Land vor, sondern entdeckten bald eine reizvolle Landschaft nördlich und in unmittelbarer Nähe der Residenzstadt: das Dachauer Moos, welches für einen „Landschaftsnaturalismus“ ideale Motive bereithielt<sup>38</sup> und als unverfälschter Landstrich, ja als „ur‘natürlich“ angesehen wurde.<sup>39</sup> Der Ort selbst, die Ansicht des auf dem Berg gelegenen Marktes mit dem großen Schloss, war zu diesem Zeitpunkt für die Malerei schon länger entdeckt.<sup>40</sup>

Dachaus Aufstieg zur Künstlerkolonie begann um die Mitte des 19. Jahrhunderts. 1852 kam erstmals der Maler Christian Morgenstern, der Großvater des gleichnamigen Dichters, mit seiner Familie nach Dachau. Von 1855 bis 1859 wohnte er im Ort Etzenhausen, direkt vor den Toren Dachaus. Dies war eine entscheidende Neuerung: Hatten die Maler bislang in Dachau nur Station gemacht, wurden nun mehr und mehr von ihnen in Dachau sesshaft, manche für einige Jahre, manche dauerhaft. Maler wie Heinrich von Zügel oder Wilhelm Leibl erschienen um 1870 in Dachau.<sup>41</sup> Jene Maler, die blieben, bauten sich am Fuße des Altstadtberges Wohnhäuser; es entstand die eigentliche Künstlerkolonie. Um 1890 setzte schließlich die Blütezeit der Dachauer Künstlerkolonie ein, und Maler „von höchstem Rang“ wurden von ihr angezogen: Lovis Corinth, Max Liebermann, Fritz von Uhde oder Adolf Hölzel, der in Dachau 1897 seine Malschule „Neu-Dachauer Schule“<sup>42</sup> gründete, die wiederum zahlreiche junge Künstler aus dem In- und Ausland anlockte;<sup>43</sup> Emil Nolde beispielsweise war in Dachau Schüler Adolf Hölzels.<sup>44</sup> Somit waren einige der bedeutendsten Maler der Zeit um die Jahrhundertwende in Dachau versammelt. Hölzel und Uhde stellten 1898 in der Berliner Nationalgalerie zusammen mit Arthur Lang-

<sup>38</sup> Küster 2001, 108f.

<sup>39</sup> Boser 2002, 67. Die analoge Umorientierung der Malerei von einem erstarrten „Akademismus“ hin zur Freilichtmalerei spielte auch in anderen Regionen eine wichtige Rolle. Klaus-Peter Arnold nennt als Beispiel Dresden und sieht in dieser Umorientierung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen Anstoß für den Aufbau der Gartenstadt Hellerau. Vgl. Arnold 2001, 489. Durch die dortige Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze spielte auch in Hellerau die Musik eine große Rolle – wie durch Fleischmanns Musik in Dachau, dies sei hier vorweggenommen. Auch zu Jaques-Dalcroze und seinem Wirken später mehr. Das Motto „zurück zur Natur“ war schließlich auch der Ursprung der Künstlerkolonie Worpswede. Kerls 2001, 505.

<sup>40</sup> Hier ist Simon Warnberger mit seiner Marktansicht von 1803 zu nennen, und bereits im 17. Jahrhundert gab es Ansichten Dachaus, etwa von Matthäus Merian. Im Antiquarium der Residenz München ist eine Ansicht des Schlosses und Marktes Dachau aus dem späten 16. Jahrhundert dargestellt. Vgl. Reitmeier 1989, 8, 20, 17.

<sup>41</sup> Vgl. Richardi 2001, 15.

<sup>42</sup> Ebd., 16.

<sup>43</sup> Vgl. Thiemann 1966, 15.

<sup>44</sup> Vgl. Behling 2009, 89.

hammer und Ludwig Dill unter der Bezeichnung „Die Dachauer“ aus. Ihr Erfolg richtete den Blick der interessierten Öffentlichkeit auf Dachau, und sicher sind die Rufe, die Dill 1899 an die Karlsruher Akademie und Hölzel 1905 an die Stuttgarter Kunstakademie erhielten, eine Folge der großen Aufmerksamkeit.<sup>45</sup> Doch markieren Hölzels Dachauer Jahre gegen Ende auch eine völlige künstlerische Neuorientierung: den Aufbruch in die abstrakte Malerei, die sich bei ihm, nach synästhetischem Prinzip konzipiert, an der musikalischen Harmonielehre orientierte.<sup>46</sup> Hölzel schrieb damit in Dachau Kunstgeschichte – dazu später mehr. Hinzu trat ein für die damalige Zeit bemerkenswertes Phänomen: Auch viele Frauen betätigten sich in Dachau als Malerinnen. Der Weg in die Kunstakademien war ihnen noch verwehrt. Private Malschulen wie jene Adolf Hölzels oder Hans von Hayeks in Dachau waren deshalb für die künstlerische Ausbildung eine wichtige Ausweichmöglichkeit für Malerinnen wie Emmi Walther oder Ida Kerkovius.<sup>47</sup> Diese sogenannten Malweiber repräsentierten einen modernen Frauentypus, und dass ihrer in Dachau viele wirkten, beweist die Überlieferung, dass „alle fünfzig Meter der Malschirm eines Malers oder einer Malerin in der Wiese leuchtete“.<sup>48</sup>

Um die Jahrhundertwende waren in Dachau so viele Maler anwesend, dass beinahe „jeder zehnte Passant, dem man auf den Dachauer Straßen begegnete, ein Maler war“.<sup>49</sup> Manche verglichen Dachau mit Künstlerkolonien wie dem norddeutschen Worpsswede oder dem französischen Barbizon bei Fontainebleau.<sup>50</sup> Hinzu kam, dass von der Anwesenheit so zahlreicher und bedeutender Maler auch weitere Künstler angezogen wurden: Schriftsteller, Verleger und Architekten.<sup>51</sup> Der Dichter Ludwig Thoma, von 1894 bis 1897 als Rechtsanwalt am Ort ansässig, ist hier zu nennen.<sup>52</sup> In Dachau trafen somit die unterschiedlichsten Künstler zusammen und traten in Kontakt mit der Bevölkerung, den Handwerkern, den Bauern des Hinterlandes. Während dabei nun manche Künstler innerhalb Dachaus eine „abgegrenzte Subkultur errichteten“, bauten andere Beziehungen zur Dachauer Bevölkerung auf, setzten sich über ihr eigenes unmittelbares künstlerisches Schaffen hinaus für kulturelle und öffentliche Belange des Ortes ein und versuchten damit, selbst Aufnahme in die „bürgerliche[...] Führungsschicht“ Dachaus zu erlangen. Dies trifft auch auf Thoma zu, der

<sup>45</sup> Schlosser 2004, 19.

<sup>46</sup> Vgl. Leistner 2009, 37.

<sup>47</sup> Vgl. Behling 2009, 12ff.

<sup>48</sup> Ebd., 15.

<sup>49</sup> Richardi 2001, 16.

<sup>50</sup> Vgl. ebd., 13.

<sup>51</sup> Vgl. Göttler 1989, 88. Etwa in der Großen Moosschwaige in Dachau verkehrten zur Zeit der Künstlerkolonie als Gäste des Malers Carl Olof Petersen und seiner Frau, der Schriftstellerin Elly Petersen, geb. Hirschfeld, die Schriftsteller Otto Falckenberg und Rainer Maria Rilke. Das Zuhause der Petersens war ein wichtiger Künstler-Treffpunkt. Information durch Ursula Nauderer, Dachauer Bezirksmuseum, E-Mail-Korrespondenz vom 14. September 2010. Vgl. zudem Wittmann 2004, 137.

<sup>52</sup> Vgl. Göttler 1988, 49. Wie Fleischmann seinem Freund Franz Schaehle 1951 berichtet, war er mit Thoma persönlich bekannt und traf ihn mitunter im Haus des Dachauer Brauereibesitzers und Mäzens Eduard Ziegler. Vgl. Brief Aloys Fleischmanns an Franz Schaehle von Cork nach Weilheim vom 30. August 1951.

politische Reden an die Bevölkerung hielt und durch die Beobachtung Dachaus, des Hinterlandes und der Bewohner Anregungen für seine literarischen Werke sammelte.<sup>53</sup> Im Besonderen aber waren es die Maler Hermann Stockmann, August Pfaltz und Hans von Hayek, die sich für ihren neuen Wohnort Dachau einsetzten:<sup>54</sup> Sie interessierten sich für Dachau nicht nur von der Warte des bildenden Künstlers aus, sondern auch von der des Bewohners sowie von der des Historikers. Eine ihrer wichtigsten Leistungen war der Aufbau eines Dachauer Heimatmuseums, des heutigen Dachauer Bezirksmuseums, sowie der Gemäldegalerie.<sup>55</sup> Stockmann war ein Protagonist der Heimatpflege und gemeinsam mit Pfaltz auch als prominentes Mitglied im Bayerischen Verein für Volkskunst und Volkskunde aktiv, dem heutigen Bayerischen Landesverein für Heimatpflege;<sup>56</sup> Stockmann wurde 1927 zum Ehrenmitglied ernannt.<sup>57</sup> Stockmann und Pfaltz engagierten sich, wie Hayek, aber auch in Dachauer Vereinen: Die Heimatmuseumsgründung ging mit der Gründung des Museumsvereins Dachau einher. Darüber hinaus waren Pfaltz und Hayek Mitglieder des 1906 gegründeten Musikalisch-Dramatischen Vereins, dessen musikalischer Leiter Aloys Fleischmann wurde.<sup>58</sup> Zusammen mit Stockmann und Fleischmanns Vater wiederum waren sie Mitglieder der Liedertafel Dachau.<sup>59</sup>

Somit zeigt sich, dass Fleischmann in einer in der Tat ungewöhnlichen Ortschaft mit einer außergewöhnlichen Konzentration künstlerischer Kräfte aufwuchs und von Jugend an mit der Dachauer Künstlerschaft in unmittelbarem Kontakt stand. Als die Blütezeit der Künstlerkolonie mit dem Ersten Weltkrieg zu Ende ging, war Fleischmann längst (acht Jahre zuvor) nach Irland ausgewandert.

---

<sup>53</sup> Göttler 1988, 49. Es war in diesen Dachauer Jahren, in denen Thoma sein erstes literarisches Werk, seine Bauerngeschichten „Agricola“, verfasste, von Adolf Hölzel illustriert. Auch nach seinem Wegzug aus Dachau blieb Thoma dem Dachauer Land, wo er eine Jagd hatte, verbunden, was sich auch in vielen späteren Dichtungen widerspiegelt. Vgl. Thiemann 1966, 26f. Zu Thomas Jagd vgl. auch Wittmann 2004, 171ff., 182ff.

<sup>54</sup> Hermann Stockmann, 1867 geboren, stammte aus Passau. Nach Dachau zog er 1898 auf den Rat August Pfaltz' hin. Hans von Hayek kam 1900 nach Dachau. 1937 erhielt Stockmann für seine Verdienste um Dachau die Ehrenbürgerwürde verliehen. Vgl. Nauderer 1987, 13f., 58. Von Adolf Hölzel ist bekannt, dass er – dies zum Thema Einsatz für den Wohnort Dachau – am 29. Mai 1901, unter anderem zusammen mit den Malern Arthur Langhammer und Oskar Graf, eine Petition zur Einrichtung einer Weinstube in Dachau unterzeichnete.

<sup>55</sup> Vgl. Göttler 1988, 49, und Roth 1984, 545.

<sup>56</sup> Vgl. Nauderer 1987, 7, 13, und Roth 1984, 545ff. Zum Wirken Stockmanns, Pfaltz' und Hayeks vgl. auch Thiemann 1966, 17f.

<sup>57</sup> Vgl. Roth 2002, 342.

<sup>58</sup> Vgl. Einladung zur Gründungsversammlung des Musikalisch-Dramatischen Vereins Dachau am 15. Januar 1906.

<sup>59</sup> Vgl. Verzeichnis früherer Vereinsmitglieder der Liedertafel Dachau von 1923, Chronik der Liedertafel Dachau. Vgl. auch Website der Liedertafel Dachau, Historie, URL: <http://www.liedertafel-dachau.de/LTHistorie.html> (Stand: 11/2013).

## 2.2 PRÄGUNG DURCH DIE KULTURSTADT MÜNCHEN

### 2.2.1 Studium an der Akademie der Tonkunst

Zum Studienjahr 1896/97 wurde Aloys Fleischmann im Alter von 16 Jahren in die Vorschule der Akademie der Tonkunst in München aufgenommen. Diese dauerte zwei Jahre. Wie erläutert, hatte Fleischmann während seiner Kindheit und Jugend in Dachau seine musikalischen Kenntnisse aller Wahrscheinlichkeit nach autodidaktisch und durch Privatunterricht erworben. Fleischmanns Aufnahme in die Vorschule der Akademie ist insofern bemerkenswert, war sie doch, so die Statuten der Akademie, an eine erfolgreiche Aufnahmeprüfung gekoppelt. Erwiesen ist, dass Fleischmann hierzu am 21. September 1896 eine Prüfung „aller Eleven und Elevinnen sowohl des Vorjahres wie des neuen Zuganges [...] behufs Einteilung in den Harmonieunterricht“ absolvierte. An den am 18. September und 19. September 1896 abgehaltenen musikpraktischen Prüfungen dürfte Fleischmann ebenfalls teilgenommen haben.<sup>60</sup> Fleischmann



Abb. 5 – Aloys Fleischmann als Student, Nachlass Fleischmann/Dachauer Bezirksmuseum

genoss in den folgenden zwei Jahren eine fundierte Ausbildung: Vom königlichen Kammermusiker Ernst Reichenbacher wurde er im Oboenspiel unterrichtet.<sup>61</sup> Grundsätzlich war die Vorschule auf Orchesterinstrumente fokussiert, die Hauptfachstatus hatten. „Obligatorische Nebenfächer“ waren jedoch „Klavier, Musikalische Elementarlehre und Chorgesang“.<sup>62</sup> Hinzu trat wohl eine Basis-Ausbildung im Sologesang sowie in der „Darstellungskunst“; diese Fächer waren jedenfalls den Statuten nach Bestandteil der Vorschule.<sup>63</sup> Dass Fleischmann dadurch auch die Möglichkeit erhielt, seinen bis dahin – von eventuellem Selbststudium abgesehen – auf das Ableisten der Schulpflicht reduzierten Bildungskanon zu erweitern, ist naheliegend. Aus Fleischmanns Studienzeit sind einige Übungsbücher überliefert, die dem Inhalt nach zu urteilen dem Vorkurs zuzurechnen sind:<sup>64</sup> Die Bücher enthalten mit

<sup>60</sup> 22. Jahresbericht der k. Akademie der Tonkunst in München. 1895/1896, München 1896, 65.

<sup>61</sup> Vgl. 23. Jahresbericht der k. Akademie der Tonkunst in München. 1896/1897, München 1897, 11, und 24. Jahresbericht der k. Akademie der Tonkunst in München. 1897/1898, München 1898, 11.

<sup>62</sup> Edelmann 2005, 118.

<sup>63</sup> Ebd.

<sup>64</sup> Es findet sich in diesen Büchern auch die Datierung „7. X 89“. Diese kann nicht korrekt sein: Die Hefte sind mit der Kennung „Max Bullinger K.b. Hoflieferant München“ versehen; Bullinger aber wurde

braunschwarzer Tinte geschriebene Aufgabenstellungen und mit Bleistift ausgeführte Tonsatzübungen. Es finden sich Funktionskadenzen in den verschiedenen Tonarten, Modulationen, Generalbassübungen, aber auch vierstimmige Satzübungen mit alten Schlüsseln, teilweise dem Aufgabenbuch zu Ernst Friedrich Richters *Lehrbuch der Harmonie*, bearbeitet von seinem Sohn Alfred Richter, entnommen.<sup>65</sup> Hinzu kommen Aufzeichnungen Fleischmanns, die offensichtlich Mitschriften von musiktheoretischen Vorlesungen darstellen. Interessant ist des Weiteren eine Abschrift von Alfred Richters *Die Elementarkenntnisse der Musik – Einleitung zur Harmonielehre mit praktischen Übungen verbunden*.<sup>66</sup> Diese Dokumente bieten einen Einblick in die musiktheoretischen Inhalte von Fleischmanns Unterricht.

Allein das Absolvieren des Vorkurses war für einen Dachauer Handwerkersohn außergewöhnlich. Man muss dazu bedenken, dass es 1892 lediglich zwei Studenten aus Dachau gab, die das Klerikalseminar Freising besuchten,<sup>67</sup> obwohl ein Theologiestudium für junge Männer, so sie sich als intelligent erwiesen, nicht vollkommen ungewöhnlich war, war doch der Pfarrersberuf ein in solchen Fällen immer wieder eingeschlagener Berufsweg. Damit wird klar, dass Fleischmann durch sein Vorstudium einer äußerst überschaubaren Gruppe junger Dachauer angehörte, die man nach heutiger Begrifflichkeit als Bildungselite bezeichnen könnte.

Zum Studienjahr 1898/99 wurde Fleischmann an der Akademie als ordentlicher Student zugelassen. Die Jahresberichte weisen ihn ausschließlich als Orgel-Hauptfachstudenten der Klasse Ludwig Maier aus.<sup>68</sup> Das jedoch ist nicht zutreffend, denn in seinem Akademie-Abschlusszeugnis, dem Zeugnis über sein vorgezogenes „Absolutarialexamen“ vom 12. September 1901, wird Fleischmann als Student der Hauptfächer „Contrapunkt-Composition, Orgelspiel-Liturgie (mit den hierzu einschlägigen Nebenfächern: Partiturspiel-Direktionskunst, Klavier, Musikgeschichte etc.)“ bezeichnet.<sup>69</sup> Es ist nicht davon auszugehen, dass ausgerechnet das Abschluss-

---

erst 1894 Hoflieferant. Da das Papier um die Zahl „89“ aufgeraut ist, scheinen Teile der Jahreszahl durch Rasur getilgt zu sein. Vgl. Website der Unternehmensgruppe Kaut-Bullinger, Unternehmenschronik, URL: <http://www.kautbullinger.de/unternehmensgruppe/unternehmen/chronik.html> (Stand: 11/2013).

<sup>65</sup> Außerdem weisen die Übungen eine große Nähe zu entsprechenden überlieferten Übungsaufgaben Josef Gabriel Rheinbergers auf. Vgl. Rheinberger 2001, 6ff.

<sup>66</sup> Vgl. Übungshefte und Aufzeichnungen Aloys Fleischmanns aus dem Vorstudium an der Münchner Akademie der Tonkunst, 1896 bis 1898.

<sup>67</sup> Vgl. Göttler 2000, 124.

<sup>68</sup> Vgl. 25. Jahresbericht der k. Akademie der Tonkunst in München. 1898/1899, München 1899, 16, 26. Jahresbericht der k. Akademie der Tonkunst in München. 1899/1900, München 1900, 17, 27. Jahresbericht der k. Akademie der Tonkunst in München. 1900/1901, München 1901, 17, und 28. Jahresbericht der königl. Akademie der Tonkunst in München. 1901/1902, München 1902, 15.

<sup>69</sup> Abschlusszeugnis Aloys Fleischmanns von der Münchner Akademie der Tonkunst, 12. September 1901. Die Musikgeschichtsvorlesungen muss Fleischmann bei Max Zenger besucht haben. In einem Brief an seinen Sohn vom 28. Dezember 1932 schreibt Fleischmann: „[...] Dr. Zenger mein alter Professor! [...] Er war ein Original!“ Brief Aloys Fleischmanns an Aloys Fleischmann d. J. von Cork nach München vom 28. Dezember 1932. In einem weiteren Brief aus dem Mai 1934 schreibt Fleischmann an seinen Sohn, Zenger, „einst Direktor des Hoforchesters“, habe neben der Akademie der Tonkunst auch an der Universität München Musikgeschichtsvorlesungen gehalten. Brief Aloys Fleischmanns an Aloys Fleischmann d. J. von Cork nach München, undatiert, von Ruth Fleischmann zeitlich im Mai 1934

zeugnis, das wichtigste Studiendokument überhaupt, inhaltlich grundlegend falsch ist, wobei sich natürlich schon die Frage stellt, weshalb Fleischmann über mehrere Jahre hinweg in den Jahresberichten nicht als Kompositionshauptfachstudent aufgeführt ist. Insgesamt aber besteht kein Zweifel; Fleischmann studierte auch Komposition und belegte dieses Fach bei Josef Gabriel Rheinberger: Als sich Fleischmann 1929 um eine Orgelprofessur an der Musikschule in Cork bewarb, führte er im Motivationsschreiben ausdrücklich sein Studium bei Rheinberger als Nachweis seiner musikalischen Fähigkeiten an,<sup>70</sup> und auch in diversen Briefen erwähnt Fleischmann, dass er Rheinberger-Student war,<sup>71</sup> berichtet sogar Anekdoten aus dem Unterricht bei Rheinberger: etwa, dass dieser ihn, so er auf den Unterricht nicht gut genug vorbereitet war, einen „ehrgeizlosen Traumwandler“ genannt habe.<sup>72</sup> Des Weiteren wird Fleischmann in der Ausgabe der *Münchener Neuesten Nachrichten* vom 6. September 1906, in welcher sein Wegzug nach Cork vermeldet wird, als „Schüler Rheinbergers“ bezeichnet.<sup>73</sup> Schließlich ist ein Empfehlungsschreiben erhalten, welches Rheinberger Fleischmann am 19. September 1901 für seine Bewerbung um die Kirchenmusikerstelle in Dachau ausstellte. Rheinberger schreibt hierin, er halte Fleischmann für den Kirchenmusikerdienst „als besonders gut qualifiziert“ und könne ihn „aufs Beste“ empfehlen.<sup>74</sup> Ohne tiefgehende Einsicht in das Leistungsvermögen Fleischmanns hätte ein gewissenhafter Professor wie Rheinberger kaum ein solches Schreiben verfasst. Anders wäre es auch nicht denkbar, dass Fleischmann in einem Brief aus dem Jahr 1955 seinem Freund Franz Schaehle<sup>75</sup> von der Begebenheit berichtet, dass er während des Studiums Wagners „*Tristan*“ und den „*Ring*“<sup>76</sup> bei den Bayreuther

---

verortet. Diese Aussagen Fleischmanns stimmen mit den lexikalischen Angaben zu Max Zenger überein. Vgl. Eichner 2007, 1432f. und Göllner 1968, 1219f.

<sup>70</sup> Vgl. Bewerbung Aloys Fleischmanns um die Professur für Orgel an der Cork Municipal School of Music vom 14. Juni 1929.

<sup>71</sup> Vgl. Brief Aloys Fleischmanns an Sir Richard Terry, ohne Ort, undatiert, von Ruth Fleischmann zeitlich in den Jahren 1936/1937 verortet.

<sup>72</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Franz Schaehle von Cork nach Weilheim vom 19. Januar 1955.

<sup>73</sup> *Münchener Neueste Nachrichten* vom 6. September 1906.

<sup>74</sup> Empfehlungsschreiben Josef Gabriel Rheinbergers für Aloys Fleischmann vom 19. September 1901. Es ist bestätigt, dass es sich bei dem Empfehlungsschreiben, mit zittriger Handschrift verfasst, um ein Autograph Rheinbergers handelt. Information durch Sebastian Hammelsbeck, Rheinberger-Gesamtausgabe, E-Mail-Korrespondenz vom 22. März 2011.

<sup>75</sup> Franz Schaehle, ein Jahr jünger als Aloys Fleischmann, war Griechisch- und Lateinlehrer, arbeitete um 1903 jedoch als Grundschullehrer in Dachau und setzte sich hier für möglichst hohe Bildungsstandards ein. Fleischmann und Schaehle wurden Freunde und trafen sich auch noch nach Fleischmanns Auswanderung. Schaehle verweigerte 1933 den Eintritt in die NSDAP und verlor seine Anstellung als Gymnasiallehrer. Schaehle, finanziell fortan schlecht gestellt, beschäftigte sich nunmehr mit Regionalgeschichtsforschung, schrieb Artikel und hielt Vorträge. Nach dem Krieg wurde Schaehle wieder als Lehrer angestellt. Fleischmann pflegte bis Ende der fünfziger Jahre mit Schaehle eine Korrespondenz und vertonte, noch beginnend in der Dachauer Zeit, mehrere seiner Gedichte. Vier Schaehle-Vertonungen sind erhalten; schon Anfang der dreißiger Jahre spricht Fleischmann in einem Brief jedoch von drei weiteren, verschollenen Schaehle-Vertonungen. Vgl. Brief Aloys Fleischmanns an Franz Schaehle von Cork nach Dießen am Ammersee vom 16. Juni 1931.

<sup>76</sup> Es muss sich in beiden Fällen um die Inszenierungen Cosima Wagners gehandelt haben. Vgl. Website der Bayreuther Festspiele, Chronik der Aufführungen, URL: [http://www.bayreuther-festspiele.de/statistiken/auffuehrungen\\_sortiert\\_nach\\_inszenierungen\\_309.html#1881](http://www.bayreuther-festspiele.de/statistiken/auffuehrungen_sortiert_nach_inszenierungen_309.html#1881) (Stand: 11/2013).



Festspielen erlebt habe, und zwar als Belohnung für eine „Preisarbeit“ in der „Rheinbergerklasse“.<sup>77</sup>

Fleischmann ist also als Rheinberger-Schüler zu bezeichnen;<sup>78</sup> insofern steht er musikgeschichtlich in einer Reihe mit Komponisten und Musikern wie Ludwig Thuille, Engelbert Humperdinck, Hans von Koeßler, August Halm oder Wilhelm Furtwängler.<sup>79</sup> Rheinberger war bei Fleischmanns Abschlussprüfung 1901 auch tatsächlich einer der Prüfer, zusammen mit namhaften Größen der damaligen Münchner Musiklandschaft. So steht in Fleischmanns Zeugnis, dass er die Prüfung „in Anwesenheit der Direktoren Prof. Stavenhagen und Prof. Bußmeyer,<sup>80</sup> Geheimrat Dr. von Rheinberger und Prof. Hofkapellmeister Bechl [sic, Anm. d. Verf.: Josef Becht]“ ablegte (bei Bernhard Stavenhagen studierte Fleischmanns spätere Gattin Tilly Swertz Klavier, dazu in einem folgenden Kapitel mehr). Fleischmann bestand „in allen Fächern mit Note I und Auszeichnung“,<sup>81</sup> und das, obwohl es sich wie gesagt um eine vorgezogene Abschlussprüfung handelte, die Fleischmann genehmigt worden war, um sich um die zu diesem Zeitpunkt vakante Kirchenmusikerstelle in Dachau bewerben zu können.

Dass Fleischmanns Prüfungsleistung trotz verkürzter Studienzeit von einer so hochkarätig besetzten Kommission derart positiv bewertet wurde, zeigt, dass seine fachlichen Fähigkeiten vorzüglich waren. Der Rheinberger-Schüler, Komponist, Professor und Orchesterleiter August Schmid-Lindner schreibt in *Aus meinen Erinnerungen an Joseph Rheinberger* über den Lehrer:

„[...] So sicher im Urteil, so knapp im Wort, das ist die eigenste Signatur dieses Mannes, der den Zustrom zum Musikstudium an der Akademie der Tonkunst mit fester Hand regelte, ungeeignete Elemente unerbittlich abwies, der kaum je irrte, schonungslos tadelte, selten lobte und dann nur mit einem knappen Wort, das freilich um so eindrucksvoller wirkte.“<sup>82</sup>

<sup>77</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Franz Schaehle von Cork nach Weilheim vom 17. Juni 1957.

<sup>78</sup> Jedoch ist auch darauf hinzuweisen, dass Fleischmann in den Musikschultagebüchern (Inspektionsbüchern) Rheinbergers nicht verzeichnet ist. Information durch Rupert Tiefenthaler, Josef Rheinberger-Archiv Vaduz, E-Mail-Korrespondenz vom 25. März 2010.

<sup>79</sup> Diese bekannten Namen dürfen aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass es Hunderte von Schülern waren, die Rheinberger von 1867 bis 1901, ungeachtet der Privatschüler, in München unterrichtete. Insgesamt sind in dem von Harald Wagner auf Basis der Musikschultagebücher Rheinbergers erstellten Schüler-Verzeichnis 548 Namen aufgeführt. Vgl. Wagner, Harald: Verzeichnis der Studierenden, welche Josef Rheinberger während seiner Lehrtätigkeit an der Königlichen Musikschule und späteren Akademie der Tonkunst in München von 1867 bis 1901 unterrichtete. URL: [http://www.llv.li/pdf-llv-la-rhav\\_da\\_12\\_001.pdf](http://www.llv.li/pdf-llv-la-rhav_da_12_001.pdf) (Stand: 11/2013).

<sup>80</sup> Es ist anzunehmen, dass Fleischmann von Bußmeyer im Dirigieren unterrichtet wurde. Vgl. Schlosser 2004, 5.

<sup>81</sup> Abschlusszeugnis Aloys Fleischmanns von der Münchner Akademie der Tonkunst, 12. September 1901.

<sup>82</sup> Zit. nach Edelmann 2005, 128.

Die unter anderem von Rheinberger vergebene Bestnote, mit der Fleischmann das Studium abschloss, sowie sein positives Empfehlungsschreiben haben vor diesem Hintergrund Gewicht und machen Fleischmanns fachliche Exzellenz deutlich.

Am 25. November 1901, gut zwei Monate, nachdem er Fleischmann das Empfehlungsschreiben ausgestellt hatte, verstarb Rheinberger 62-jährig in München. Bedenkt man, dass Ludwig Thuille bereits 1907 verstarb, die Todesdaten der anderen genannten Rheinberger-Schüler meist in den zwanziger Jahren liegen und auch Furtwängler 1954 verstarb, Schmid-Lindner 1959, ist Fleischmann, der bis Anfang der sechziger Jahre arbeitete und bis 1964 lebte, als einer der letzten Rheinberger-Schüler anzusehen.

Fleischmanns Jahre an der Münchner Akademie waren für ihn und seine musikalischen Ansichten nachhaltig prägend. Verwunderlich ist das nicht: Rheinberger galt nicht nur an der Akademie als die zentrale Figur des Lehrbetriebes,<sup>83</sup> sondern die Ausbildung bei ihm wurde als eine der weltweit fundiertesten angesehen, gerade weil Rheinberger das sichere Beherrschen eines kompositorischen Handwerks vermittelte; ob der konservativen Ausrichtung seines Unterrichts erhielt er den Spitznamen „Fugen-Seppl“.<sup>84</sup> Selbst amerikanische Musikprofessoren schickten ihre „begabtesten Schüler“ nach München, um bei Rheinberger zu lernen; Schüler, die ihr Studium andernorts schon abgeschlossen hatten, kamen, um von ihm „den letzten Schliff“ zu erhalten.<sup>85</sup> Stephan Hörner und Hartmut Schick nennen Rheinberger im Vorwort des von ihnen herausgegebenen Symposiumsberichts *Josef Rheinberger. Werke und Wirkung* den wohl „meistgeschätzte[n] Kompositionslehrer seiner Zeit“.<sup>86</sup> Die intensive Begegnung mit einer derart berühmten Lehrerpersönlichkeit wirkte auf Fleischmann nachhaltig.

## 2.2.2 Kulturelles Umfeld im München der Prinzregentenzeit

Doch es war nicht nur die Akademie der Tonkunst, die Fleischmanns Beziehung zu München und seine kulturelle Sozialisation bestimmte. Es war das generelle kulturelle Angebot Münchens, das Fleischmann lebenslange Liebe zu dieser Stadt begründete. Dass er es wahrnahm, ist erwiesen, obgleich es für die damaligen Verhältnisse des Nahverkehrs nicht selbstverständlich war: Fleischmann lebte das gesamte Studium über bei seinen Eltern in Dachau; es gibt keinerlei Nachweis, dass er in München Wohnung bezogen hätte. Folglich pendelte Fleischmann jeden Tag mit dem Zug, was einen großen Zeitaufwand bedeutet haben muss.<sup>87</sup> Dennoch besuchte Fleisch-

<sup>83</sup> Vgl. Edelmann 2005, 178.

<sup>84</sup> Ebd., 180.

<sup>85</sup> Ebd., 178.

<sup>86</sup> Hörner/Schick 2004, 8. Zur Bedeutung Rheinbergers für die Münchner Akademie der Tonkunst vgl. auch Würz 1972, 328. Zur Bedeutung Rheinbergers als Kompositionslehrer vgl. auch Hochstein 2005, 1616, 1620.

<sup>87</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 24.

mann in München Konzerte und andere kulturelle Veranstaltungen, nahm dafür sogar in Kauf, den Heimweg von München nach Dachau, immerhin rund 20 Kilometer, manchmal in einsamen nächtlichen Fußmärschen bewältigen zu müssen und erst in den frühen Morgenstunden nach Hause zu kommen.<sup>88</sup>

Es muss lohnend gewesen sein, denn Fleischmann erlebte München ab 1896 als Student und ab 1902 als junger Berufstätiger in Dachau als eine Stadt in einer bemerkenswerten Phase. Es ist kaum möglich, hier einen Bogen um Thomas Manns Feststellung „München leuchtete“ zu machen: Mann zeichnet, nicht ohne Ironie, das Bild einer Stadt, in der urbanes Leben, Architektur, Literatur, Musik und bildende Kunst zusammenfinden, in der aus den Fenstern Musik erklingt, Passanten „literarische Zeitschriften“ mit sich umhertragen, Studenten der Universität, der Akademie der bildenden Künste und der Akademie der Tonkunst das Stadtbild mitprägen, „jedes fünfte“ Haus Atelierfenster aufweist. „Die Kunst“, konstatiert Mann, „ist an der Herrschaft, die Kunst streckt ihr rosenumwundenes Scepter über die Stadt hin und lächelt.“<sup>89</sup> Sicherlich war es das „tolerante[...] Mäzenatentum“ des Prinzregenten, welches mit dafür verantwortlich war, dass München zu dieser Zeit viele „Literaten, Maler, Architekten, Philosophen, Hochschullehrer, Verleger, Komponisten und Instrumentenbauer“ anzog.<sup>90</sup>

In der bildenden Kunst wagten Wassily Kandinsky und Franz Marc mit ihrem Almanach *Der Blaue Reiter* und der ersten Ausstellung des Blauen Reiters ab 18. Dezember 1911 in der Modernen Galerie Thannhauser den „Durchbruch zur Abstraktion“.<sup>91</sup> Und auch eine andere Kunstrichtung hatte in München seit 1896 an Strahlkraft gewonnen: der Jugendstil,<sup>92</sup> der durch sein Außerkraftsetzen alter Formkonzepte ebenfalls Ausdruck eines modernen Kunstverständnisses war.<sup>93</sup> Sicher aber war der Jugendstil nicht in dem Maße avantgardistisch wie der Blaue Rei-

<sup>88</sup> Vgl. ebd.

<sup>89</sup> Mann 1990, 33ff. Zu Thomas Manns Charakterisierung Münchens vgl. auch Seidel 2005, 207ff.

<sup>90</sup> Focht 2010b, 11f. Zur kulturellen Strahlkraft Münchens während der Prinzregentenzeit vgl. auch Liebhart 2004, 17.

<sup>91</sup> Düchting 2007, 37. Zum Konzept des „Blauen Reiters“ vgl. auch Walther 2001, 245ff.

<sup>92</sup> Namensgebend für den Jugendstil war wahrscheinlich die Münchner Zeitschrift „Jugend“.

<sup>93</sup> Vgl. Kreuzer 1988, 7, 19ff. Karl Kreuzer konstatiert hierzu, dass „Jugendstil“ jederzeit durch „Art Nouveau“ ersetzt werden könne. Kreuzer 1988, 19. Mitunter wird „Jugendstil“ als Begriff auch auf die Kunst jener angewandt, die „jung und frühlinghaft unbegangene Wege suchte[n]“. Gerlach 1985, 19. Auch auf die Musik wurde dieser Begriff angewandt, etwa vom Schönberg-Schüler Heinrich Jalowetz in der Monatsschrift für moderne Musik „Anbruch“. Vgl. Gerlach 1985, 1. Mit dem Blick auf diese verschiedenen Definitionen und Kontexte des Begriffes „Jugendstil“ entsteht der Eindruck einer nicht einheitlichen Verwendung des Begriffes, die zwischen einem Verständnis des Jugendstils als stilistischer Genre-Terminus und einem die Gruppe der Ausübenden beschreibenden schwankt. Allein bezüglich der Verwendung des Begriffes zur Beschreibung eines musikalischen Stils konstatiert Hans Hollander: „Namentlich in der Musik ist das Phänomen nicht so leicht zu umschreiben. Man kann es zumeist nur abtasten, es da und dort aufspüren wie eine flüchtige Unwägbarkeit. Der konkreten Definition entzieht es sich zumeist. Da es die harten Kriterien, welche im strengen Sinn stilbildend sind, nicht besitzt und auch zur Formbildung über die nötigen Stamina nicht verfügt, kann die Anwendung des Begriffes ‚Jugendstil‘ im Musikalischen zumeist nur auf ephemeren und subjektiven Wertungen beruhen.“ Hollander 1975, 8. Zur Frage eines musikalischen Jugendstils vgl. auch Dahlhaus 1980b, 73ff.

ter.<sup>94</sup> Peter-Klaus Schuster spricht im Hinblick auf dieses Nebeneinander verschiedener Konzepte der bildenden Kunst von der „Dialektik zwischen Alt und Neu als Eigenart Münchner Kunst zur Prinzregentenzeit“.<sup>95</sup>

Im musikalischen Bereich<sup>96</sup> zeigte sich dieses Nebeneinander mindestens ebenso, denn das München der Prinzregentenzeit trug sehr wohl Züge einer konservativen Musikstadt. Nach wie vor war das musikalische Selbstverständnis hier in hohem Maße durch Richard Wagner geprägt. Die Wagner-Aufführungen am Nationaltheater betrachteten die Münchner selbst als unübertroffen,<sup>97</sup> und auch das Prinzregententheater, vom Architekten Max Littmann entworfen,<sup>98</sup> wurde am 21. August 1901 mit Wagners *Meistersingern von Nürnberg* eröffnet und fortan Spielstätte alljährlicher Wagnerfestspiele im August. Ludwig Thoma schrieb darüber sein sarkastisches Gedicht *Wagnerfestspiele*.<sup>99</sup> Doch so neu die Musik Wagners und sein Musiktheaterkonzept einige Jahrzehnte zuvor gewesen waren, jetzt waren sie etwas Bewährtes – und daran orientierte man sich in München gerne. In dieses Bild passt hervorragend, dass es die Rezeption und Aufnahme von Mozart-Opern in den Spielplan war, die zu dieser Zeit zu einem weiteren Aushängeschild Münchens wurden,<sup>100</sup> wengleich die Bedeutung dieser Mozart-Opernproduktionen für die Münchner Musikgeschichte nicht zu unterschätzen ist; waren sie hier doch – aus heutiger Sicht kaum vorstellbar – seit Mozarts Lebzeiten nicht mehr gespielt worden.<sup>101</sup>

Dieses Festhalten an einer älteren Musik führte aber dazu, dass München vor allem im beginnenden 20. Jahrhundert vom musikalischen Fortschritt ein Stück weit abgehängt wurde. Der Weg in die musikalische Moderne wurde andernorts konsequenter beschritten: in Berlin, Dresden, Weimar, Frankfurt a.M., Köln und Wien.<sup>102</sup> Unabhängig von der Frage des Kompositionsstils zeigte auch die Musizierpraxis Münchner Orchestermusiker einen Hang zum Traditionalismus: So weigerte sich das Münchner Hoforchester, im Gegensatz zu den Orchestern in anderen Städten, die französische Oboe einzusetzen. Man hielt sich an die Oboe deutscher Bauart, obwohl mit dieser rasche Triller und rasche Chromatik kaum realisierbar waren, was viele neuere Werke jedoch verlangten. Das erscheint als Marginalie, aber konkret daran nahm Richard Strauss Anstoß.<sup>103</sup>

Auch den zeitgenössischen Musikern und Komponisten war also eine gewisse Rückwärtsgewandtheit der Musikstadt München, teils schmerzlich, bewusst. Um bei

<sup>94</sup> Vgl. Schuster 1988, 228.

<sup>95</sup> Ebd., 227.

<sup>96</sup> Um dies nochmals zu betonen: Inwieweit der Jugendstil auch ein musikalischer Begriff ist, erscheint in der Literatur nicht verlässlich fassbar.

<sup>97</sup> Vgl. Messmer 1988, 285.

<sup>98</sup> Vgl. Focht 2010b, 14.

<sup>99</sup> Vgl. Schmitz 1990, 97.

<sup>100</sup> Vgl. Messmer 1988, 285.

<sup>101</sup> Vgl. Focht 2010b, 20.

<sup>102</sup> Vgl. Messmer 1988, 284. Carl Dahlhaus setzt die Zeit der musikalischen Moderne von der „Epochenzäsur um 1890“ „bis zu den Anfängen der Neuen Musik um 1910“ an. Dahlhaus 1980a, 280.

<sup>103</sup> Vgl. Messmer 1988, 290.

Richard Strauss zu bleiben: Seinen Symphonischen Dichtungen „verweigerte“ sich die Musikstadt München,<sup>104</sup> als Opernkapellmeister scheiterte er in München zweimal, von 1886 bis 1889 und von 1894 bis 1898.<sup>105</sup> Nicht in München, sondern in Dresden wurde er zuerst als bedeutender Komponist anerkannt, und in Dresden fanden auch die Uraufführungen von Strauss' *Fenstersnot* (1901), *Salome* (1905), *Elektra* (1909) und *Rosenkavalier* (1911) statt.<sup>106</sup> Auch Ludwig Thuille, eigentlich der Wagnerischen Musik nicht abgetan,<sup>107</sup> beklagte eine „ewig nach Richard Wagner riechende Windstille München's“.<sup>108</sup> Doch blieben Thuilles damals erfolgreiche Münchner Uraufführungen wie die seiner Oper *Theuerdank* im Jahr 1897, so konstatiert jedenfalls Franzpeter Messmer, „musikgeschichtlich folgenlos“.<sup>109</sup>

Denkt man an Münchner Uraufführungen in der Prinzregentenzeit, darf Gustav Mahler als Gegenpol zum Münchner Konservativismus indes nicht außer Acht gelassen werden: 1901 wurde in München Mahlers *4. Symphonie* unter der Leitung des Komponisten uraufgeführt. Und es sollte ein noch größeres Ereignis folgen: Fleischmann war zu diesem Zeitpunkt zwar bereits nach Cork ausgewandert und der Eindruck auf ihn wohl nicht unmittelbar wirksam, doch fällt in die Epoche der Prinzregentenzeit auch die ebenfalls in München stattfindende Uraufführung von Mahlers *8. Symphonie*, der *Symphonie der Tausend*, im Jahr 1910 – und diese war fraglos von größter musikhistorischer Dimension.<sup>110</sup> Dennoch: Der Blick auf die in München lebenden Komponisten dieser Zeit – neben Thuille etwa Max von Schillings oder Adolf Sandberger,<sup>111</sup> die wohl eher als Vertreter einer gemäßigten Moderne zu charakterisieren sind – offenbart die Schwierigkeit Münchens, sich der Moderne zu öffnen. Letztlich konnte die sogenannte Münchner Schule<sup>112</sup> einen gewissen „konservativen Zug“ nicht überwinden,<sup>113</sup> man bedenke nur, dass etwa 1907 andernorts, in Wien, ein Werk wie Schönbergs *1. Kammer-symphonie* uraufgeführt wurde, die bereits den Weg zur Atonalität beschrift.<sup>114</sup> Max Reger wiederum suchte die „wahre, fortschrittliche, zukunftssträchtige Musik“ in eigentlich „völlig aus der Mode gekommenen Formen wie Sonaten, Fugen, Variationen, Passacaglien u. ä.“, die er mit von Chromatik geprägter, dissonanzenreicher Harmonik füllte. Er lieferte der bis dahin nicht verstummten Auseinandersetzung zwischen den Vertretern einer absoluten Instrumentalmusik und der neudeutschen Richtung Richard Wagners und Franz

<sup>104</sup> Focht 2010b, 20.

<sup>105</sup> Vgl. Messmer 1988, 290.

<sup>106</sup> Vgl. ebd., 285.

<sup>107</sup> Vgl. Münster/Hell 1987, 28.

<sup>108</sup> Zit. nach Edelmann 2009, 195.

<sup>109</sup> Messmer 1988, 290.

<sup>110</sup> Vgl. Münster/Hell 1987, 195.

<sup>111</sup> Sandberger erhielt 1901 an der Universität München die neugeschaffene Professur für Musikwissenschaft. Vgl. Focht 2010b, 12.

<sup>112</sup> Ob man Fleischmann als Teil der Münchner Schule begreifen kann, wird später diskutiert.

<sup>113</sup> Messmer 1988, 290.

<sup>114</sup> Carl Dahlhaus verortet Schönbergs „Übergang zur Atonalität“ im Jahr 1908. Dahlhaus 1980b, 75.

Liszts neuen Zündstoff.<sup>115</sup> Doch auch diese Auseinandersetzung war im Grunde ein Relikt des 19. Jahrhunderts.

Somit passt es ins Bild, dass München während der Prinzregentenzeit zu einem wichtigen Zentrum der Pflege alter Musik avancierte.<sup>116</sup> Die Bogenhauser Künstlerkapelle war 1897 als „erstes Ensemble der historischen Aufführungspraxis“ gegründet worden,<sup>117</sup> und auch in anderen Ensembles bemühte man sich um klanghistorische Authentizität: Das Münchner Kaim-Orchester beschloss im Jahr 1905 die „planmäßige Wiederaufführung von Orchesterwerken des 18. Jahrhunderts in stilgetreuer Besetzung und Ausführung“.<sup>118</sup> Ebenso tat sich in diesem Zusammenhang der aus den Reihen des Kaim-Orchesters sowie des Münchner Hoforchesters stammende Violoncellist und Gambist Christian Döbereiner (1874–1961) hervor.<sup>119</sup> Im Zuge dieser Bestrebungen entdeckte man Geburtstage alter Komponisten als Anlass, ihre Werke wieder aufzuführen: So wurden in München im Jahr 1910, zu seinem 200. Geburtstag, Werke Friedemann Bachs gespielt. Zudem markierte das Jahr 1910 durch Kirchenkonzerte der Münchner Bach-Vereinigung den Beginn einer konsequenten Münchner Pflege der Musik Johann Sebastian Bachs.<sup>120</sup> Zweifelsohne sind dies wichtige Errungenschaften innerhalb der Musikstadt München.<sup>121</sup>

Ungeachtet der traditionsverhafteten Ausprägung der Münchner Musiklandschaft festigte sich jedoch während der Prinzregentenzeit in München das Bewusstsein, die deutsche Musikstadt schlechthin zu sein.<sup>122</sup> Auch das war nicht ohne Berechtigung: München gelang der endgültige Schritt vom höfischen Kulturbetrieb zur modernen Kulturmetropole.<sup>123</sup> Um die Jahrhundertwende nahm die Zahl der Konzerte exorbitant zu. Die Laienmusik erlebte eine Blüte: Dilettantenorchester wie die „Wilde Gungl“ oder der Orchesterverein 1880 e.V. spielten im Konzertwesen eine maßgebliche Rolle, viele Kammermusikensembles prägten die Musikausübung. Auftritte von Volkssängern,<sup>124</sup> Faschingsbälle und Operettenaufführungen wurden zu einem bedeutenden Bestandteil des gesellschaftlichen Lebens und standen für das damalige Lebensgefühl.<sup>125</sup> Musik war ein „wesentlicher Bestandteil“ der „allgemeinen Geselligkeit“, die verschiedene Gesellschaftsschichten einschloss.<sup>126</sup> Noch wichtiger als die

<sup>115</sup> Münster/Hell 1987, 28.

<sup>116</sup> Vgl. Grill, Tobias: Die Rezeption der Alten Musik in München zwischen ca. 1880 und 1930. LMU-Publikationen / Geschichts- und Kunstwissenschaften Nr. 27 (2007), München 2007, URL: <http://epub.uni-muenchen.de/6795/> (Stand: 11/2013).

<sup>117</sup> Vgl. Focht 2010b, 13.

<sup>118</sup> Münster/Hell 1987, 267.

<sup>119</sup> Vgl. ebd., 268.

<sup>120</sup> Vgl. ebd., 269.

<sup>121</sup> Inwieweit sich dieser Konservatismus im kompositorischen Schaffen Aloys Fleischmann widerspiegelt, wird die musikalische Analyse seiner Werke zeigen.

<sup>122</sup> Messmer 1988, 284.

<sup>123</sup> Vgl. Seidel 2005, 207f.

<sup>124</sup> Die 1890 gegründete Aigner-Gesellschaft war eine der ersten Münchner Volkssängergesellschaften. Vgl. Focht 2010b, 16.

<sup>125</sup> Vgl. Messmer 1988, 287f.

<sup>126</sup> Keldany-Mohr 1977, 55.

Laienorchester waren dabei die Laienchöre. Darunter gab es Ensembles mit einer „primär gesellig-gesellschaftlichen Zielsetzung“, jedoch auch Chöre, die sich durch einen künstlerischen Anspruch definierten.<sup>127</sup> Der Porgessche Chorverein, gegründet und geleitet von Heinrich Porges, etwa leistete einen wichtigen Beitrag zum Beginn einer Münchner Berlioz- und Liszt-Rezeption.<sup>128</sup>

Ein vielbeachtetes Orchester war das um 1900 vom Münchner Komponisten, Pianisten und Hochschullehrer August Schmid-Lindner ins Leben gerufene Kammerorchester Schmid-Lindner.<sup>129</sup> Fleischmann sollte mit Schmid-Lindner Jahrzehnte später Kontakt pflegen.<sup>130</sup> Insbesondere aber war es das Kaim-Orchester, das Vorläuferorchester der Münchner Philharmoniker,<sup>131</sup> welches in München die „Entstehung eines Großstadt-Musiklebens“<sup>132</sup> begründete: Dieses Orchester entstand durch private Initiative. Hofrat Franz Kaim hatte erkannt, was München fehlte: ein Konzert-Orchester, welches im Gegensatz zum Hoforchester nicht durch den Operndienst eingeschränkt war. Das 1893 gegründete Kaim-Orchester schloss somit eine Lücke im Konzertangebot, spielte Abonnementkonzerte in München, Augsburg, Nürnberg, Frankfurt a.M., Mannheim oder Stuttgart, ging auf Auslandstourneen und wurde so zu einem Aushängeschild Münchens. Hauptsächlich mit Geld der Familie Kaims wurde mit der sogenannten Tonhalle ein bürgerlicher Konzertsaal errichtet. Dirigenten wie Hans Winderstein, Hermann Zumppe und Felix Weingartner begründeten den hervorragenden Ruf des Orchesters, Künstler wie Hans Pfitzner, Max Reger, Wilhelm Furtwängler oder Edvard Grieg feierten als Dirigenten des Orchesters in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts Erfolge. Und so konservativ die Münchner Musik war, das Kaim-Orchester und der 1895 gegründete Kaim-Chor machten es sich zur Aufgabe, auch „Novitäten“ zur Aufführung zu bringen und „durch die verstärkte Pflege neuerer Musik“ auch der „in traditionellen Bahnen verharrenden Musikalischen Akademie [...] wesentliche Impulse“ zu vermitteln.<sup>133</sup> Dass es das Kaim-Orchester war, mit dem Gustav Mahler in München die Uraufführungen seiner 4. *Symphonie* und seiner 8. *Symphonie* bestritt, verwundert somit nicht.<sup>134</sup>

---

<sup>127</sup> Vgl. Münster/Hell 1987, 269.

<sup>128</sup> Vgl. Messmer 1988, 288.

<sup>129</sup> Vgl. Focht 2010b, 13.

<sup>130</sup> Vgl. etwa Brief August Schmid-Lindners an Aloys Fleischmann von Auerberg nach Cork vom 1. Februar 1952.

<sup>131</sup> Das Orchester wurde 1924 von der Stadt München übernommen, 1928 wurde es in „Die Münchner Philharmoniker“ umbenannt. Münster/Hell 1987, 246.

<sup>132</sup> Messmer 1988, 288.

<sup>133</sup> Münster/Hell 1987, 246. Zu Aufführungen und Dirigenten des Kaim-Orchesters vgl. auch Münster/Hell 1987, 247–260. Bis zur Gründung des Kaim-Orchesters war es einzig die Akademie gewesen, die in München „professionelle Orchesterkonzerte“ bot. Münster/Hell 1987, 234. Interessant bezüglich des Verhältnisses zwischen Kaim-Orchester und Akademie der Tonkunst ist zudem, dass Franz Kaim 1900 sogar die Einrichtung einer Musikschule plante, die fraglos in gewisse Konkurrenz zur Akademie der Tonkunst getreten wäre. Vgl. Münster/Hell 1987, 246.

<sup>134</sup> Vgl. Messmer 1988, 288f. Zur Uraufführung von Mahlers 8. *Symphonie* vgl. auch Münster/Hell 1987, 193–197. Das Kaim-Orchester löste sich 1908 auf und wurde unter Vereinsträgerschaft unter dem Namen Konzertvereins-Orchester neu gegründet.

Fleischmanns Verbindung zu diesem Orchester zeigt, wie sehr er sich um die Jahrhundertwende selbst als Teil dieser Münchner Musikszene begriff: Es war, darauf wird noch eingegangen, das Kaim-Orchester, welches Fleischmann für die Dachauer Weihnachtsspiele gewinnen konnte, und es waren nach Aussage Fleischmanns keine Geringeren als prominente Münchner Musikerpersönlichkeiten wie Berthold Kellermann, Josef Becht oder Max Zenger, die eigens nach Dachau kamen und Fleischmanns Leitung dieses Orchesters sehr lobten.<sup>135</sup> Neben den Dachauer Malern war somit auch Fleischmann zu dieser Zeit ein wichtiges kulturelles Bindeglied zwischen Dachau und München, zwischen jenen Orten, in welchen er seine musikalischen Überzeugungen ausbildete. Diese Prägung sollte für Fleischmanns eigenes Wirken und Schaffen, etwa was die musikalisch-stilistischen Präferenzen oder auch was die Rolle von Laienchören anbetrifft, zeitlebens von großer Bedeutung sein.

### 2.2.3 Kirchenmusikalische Prägung

Als Aloys Fleischmann im September 1906 die Domkapellmeisterstelle an der Kathedrale St Mary and St Anne in Cork erhielt, war ein Grund für den Erfolg seiner Bewerbung die Tatsache, dass er sich als Kirchenmusiker präsentieren konnte, der den fachlichen Herausforderungen, welche die im Motuproprio *Tra le sollicitudini* von Papst Pius X. am 22. November 1903 festgelegte Rückbesinnung auf den Gregorianischen Choral und die Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts stellte,<sup>136</sup> gewachsen war – zu den genauen Inhalten später mehr. Der Grund dafür lag sicherlich in Fleischmanns Studium an der Münchner Akademie der Tonkunst bei Josef Gabriel Rheinberger sowie darin, dass München im 19. Jahrhundert eines der wichtigsten Zentren der Kirchenmusikreform war.<sup>137</sup>

<sup>135</sup> Vgl. Brief Aloys Fleischmanns an Aloys Fleischmann d. J. von Cork nach München, undatiert, von Ruth Fleischmann zeitlich im Mai 1934 verortet. Fleischmann bezieht sich in diesem Brief auf die Auführungen der „Nacht der Wunder“, seines Weihnachtsspieles von 1905.

<sup>136</sup> Vgl. Motuproprio „Tra le sollicitudini“, 22. November 1903, URL: [http://www.sinfonia-sacra.de/Tra\\_le\\_sollicitudini.pdf](http://www.sinfonia-sacra.de/Tra_le_sollicitudini.pdf) (Stand: 11/2013). Von Kardinal Angelo Sodano wird dieses Motuproprio in einem Grußwort vom 31. Oktober 2003 als „erstes kirchenmusikalisches Gesetz“ bezeichnet, das obendrein bis heute Gültigkeit besitzt. Pius X. sei es dabei um die „Würde und Heiligkeit des Gottesdienstes und der Liturgie“ gegangen. Sodano 2003, 10.

<sup>137</sup> Terminologisch zeigt sich hier bereits ein Problem: Hubert Unverricht weist darauf hin, dass für die kirchenmusikalischen Veränderungsbestrebungen seit dem 18. Jahrhundert die Begriffe „Reform, Restauration, Renaissance, Wiederbelebung und Wiedereinführung“ gleichermaßen in der Literatur verwendet werden, oftmals alles andere als scharf voneinander abgegrenzt. Gewiss trägt ein Propagieren einer Rückkehr zum Gregorianischen Choral und zur Vokalpolyphonie, wie es der zentrale Teil dieser Entwicklung war, markante Züge einer Restauration, weshalb dieser Begriff im Folgenden auch mehrmals aufgeführt wird. Gleichwohl wird sich zeigen, dass gerade die Entwicklung in München sich dergestalt vollzieht, dass der Begriff der kirchenmusikalischen Reform absolut legitim erscheint. Unverricht 1988, 110.



Im Laufe des 17. und insbesondere des 18. Jahrhunderts wurde der Einsatz von Instrumenten im Bereich der Musica sacra zu einem großen Streitobjekt. Insbesondere die Tatsache, dass die Behandlung der Instrumente in der Kirchenmusik mehr und mehr ein Verwischen der Charakteristika des „stile ecclesiastico“ und des „stile drammatico“ bedeutete, führte dazu, dass Papst Benedikt XIV. am 19. Februar 1749 in seiner Enzyklika *Annus qui* fest schrieb, das liturgische Wort müsse in der Kirchenmusik sein „Primat vor dem Gefühlsausdruck der Musik“ behaupten. Schon am Cäcilientag des gleichen Jahres, am 22. November 1749, konstituierte sich in München mit der Unterstützung von Kurfürst Maximilian III. Joseph das Münchner Cäcilien-Bündnis. Dessen Einfluss blieb nicht zuletzt aufgrund der beschränkten Mittel zunächst gering, sollte sich jedoch Jahrzehnte später unter König Ludwig I. enorm steigern.<sup>138</sup>

Bereits ab 1786 setzte sich in München Abbé Georg Joseph Vogler für eine Kirchenmusik ohne Instrumente ein, obgleich er selbst Kirchenmusik mit Orchester und farbiger Instrumentierung schrieb.<sup>139</sup> Dennoch: Zu einer Zeit, da München musikalisch unter dem Eindruck der 1778 mit Kurfürst Karl Theodor von Mannheim umgesiedelten und mit den Münchner Hofmusikern vereinten berühmten Hofkapelle stand, propagierte Vogler eine Rückbesinnung auf den Gregorianischen Choral und die alte Vokalpolyphonie – Forderungen, die im 19. Jahrhundert viel Gehör finden sollten.<sup>140</sup> Dabei ist jedoch von zentraler Bedeutung, dass sich in München eine Form der kirchenmusikalischen Reform durchsetzte, die die Münchner Lokaltradition seit Orlando di Lasso, Johann Kaspar Kerll sowie Ercole und Joseph Antonio Bernabei aufgriff und sich darin deutlich vom Cäcilianismus in Regensburg mit seiner ausschließlichen und „dogmatische[n]“ „Idealisierung“ des Palestrina-Stils unterschied.<sup>141</sup> Zudem setzt die Münchner Kirchenmusikreform bereits lange vor Gründung des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins 1867 durch Franz Xaver Witt ein.<sup>142</sup> Grundsätzlich ist auch darauf hinzuweisen, dass es nicht nur das offizielle Engagement der katholischen Kirche und päpstliche Forderungen waren, wodurch die kirchenmusikalische Reform angestoßen wurde, sondern wichtige Impulse gab auch die beginnende, im Zuge der Aufklärung entstandene „musikhistorische Forschung“, durch die Werke aus früherer Zeit teilweise erst wieder ins Gedächtnis gerufen wurden. Dieses Resultat eines wachsenden „Geschichtsbewusstsein[s]“ ist hier sehr wohl von Bedeutung.<sup>143</sup>

Sicher war für die Kirchenmusikreform in München auch das beharrliche Wirken des bis ins hohe Alter tätigen Johann Kaspar Aiblinger, der, 1826 zum Kapellmeister

---

<sup>138</sup> Irmen 1970, 82f.

<sup>139</sup> Vgl. Schafhäufl 1888, 234–240.

<sup>140</sup> Irmen 1970, 84ff. Vgl. Schafhäufl 1888, 28.

<sup>141</sup> Irmen 1970, 86.

<sup>142</sup> Vgl. Wagner 2007, 28. Zur Gründung des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins vgl. auch Gmeinwieser 2003, 13.

<sup>143</sup> Gerstmeier 1988, 17f.

ernannt, für die Kirchenmusik am Münchner Hof verantwortlich war, von Einfluss. Insbesondere der Kirche St. Michael aber kam eine immense Bedeutung zu. Und hierbei handelt es sich nun just um jene Kirche, an der Fleischmanns Lehrer Josef Gabriel Rheinberger von 1859 an als Kirchenmusiker wirkte. Fleischmann durch seine Ausbildung, insbesondere durch sein Studium bei Rheinberger, in die kirchenmusikalische Tradition von St. Michael einzuordnen, liegt somit erst einmal nahe: Seit der Zeit Orlando di Lassos war die Kirche St. Michael Trägerin der Tradition des Gregorianischen Seminars.<sup>144</sup> Die Seminaristen versahen an dieser damaligen Jesuitenkirche die musikalischen Aufgaben als Chorsänger und Instrumentalisten. Zur Aufführung kamen insbesondere Werke „ex Orlando“; im 18. Jahrhundert traten aber auch Werke anderer einheimischer Komponisten wie Rambsmoser oder Stürzl hinzu.<sup>145</sup>

Nach der Aufhebung des Jesuitenordens durch Papst Clemens XIV. im Jahr 1773 ging die Kirche St. Michael in die Zuständigkeit der Malteser-Ordens-Administration über.<sup>146</sup> 1804 wurde das Seminarium Gregorianum aufgelöst; der Chordirigent Johann Baptist Schmid gründete daraufhin eine neue Singschule, wodurch er Sänger für den Kirchenchor fundiert ausbilden konnte.<sup>147</sup> 1814 jedoch wurde auch die Malteser-Ordens-Administration aufgelöst und die Kirche nun direkt der Verwaltung des Königlichen Oberhofmeisterstabes unterstellt. Dies schuf die Rahmenbedingungen für Schmid und seinen Schüler Caspar Ett, um eine Reform der Kirchenmusik an St. Michael anzustreben und die dafür notwendigen Sänger anzuwerben: „zwölf bis vierzehn Soprane und eben so viele Alte wurden angenommen“. In der Singschule wurden nun diese Knaben mit den erwachsenen Männern, den Tenören und Bässen, die ebenfalls „von Zeit zu Zeit“ die Singschule besuchten, zu einem hervorragenden Chor geschult.<sup>148</sup> Der Öffentlichkeit präsentierte sich dieser Chor am Karfreitag 1816 mit der Aufführung „des berühmten Miserere von Allegri durch 40 Chorsänger“.<sup>149</sup> In den folgenden Jahren sollte dieser Chor von St. Michael zu großer Berühmtheit gelangen, insbesondere unter der Leitung Caspar Etts, der am 1. Juli 1816 eine amtliche Anstellung als Organist an St. Michael erhielt. Mitunter enthusiastische Rezensionen sprachen von einem „im Ausland hochberühmte[n], in ganz Deutschland einzig dastehende[n] Chor“; München wurde in kirchenmusikalischer Hinsicht als „deutsche[s] Rom“ bezeichnet.<sup>150</sup> Stilistisch war das Repertoire unter Schmid dabei durch Werke „der Meister des 16.-18. Jahrhunderts“ geprägt. Auch unter Ett galt der Rückgriff „auf die alte Vokalpolyphonie“ als zentrale Errungenschaft des Chores an St. Michael. Ett wurde als „Wiederentdecker alter Musik“ ange-

<sup>144</sup> Vgl. Irmen 1970, 189, und Hochstein 2005, 1616.

<sup>145</sup> Irmen 1970, 87.

<sup>146</sup> Vgl. ebd.

<sup>147</sup> Vgl. ebd., 89f.

<sup>148</sup> Münchener Allgemeine Musik-Zeitung 1828, Sp. 89. Zit. nach Irmen 1970, 90.

<sup>149</sup> Münchener Allgemeine Musik-Zeitung 1816, Nr. 32, Sp. 545. Zit. nach Irmen 1970, 90.

<sup>150</sup> Morgenblatt, München, Nr. 123 vom 23. Mai 1822. Zit. nach Irmen 1970, 91f.

sehen, was sich auch in seiner eigenen Musik widerspiegelte, wengleich mitunter sein kontrapunktisch freierer Stil hervorgehoben wird.<sup>151</sup>

Das Charakteristische an der Münchner Kirchenmusikreform war nun das Nebeneinander der Epochen. Hans-Josef Irmen nennt in seinem Buch *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* im Hinblick auf das an St. Michael gepflegte Repertoire für die Jahre 1816–1834 die Komponisten „Agostini, Paolo, Allegri, Animuccia, Bai, Canucciari, Casciolini, Eberlin, Ett, Fux, Gerbert, Goudimel, Grätz, Haydn Mich., Jomelli, LaBo Orlando, Leo, Lotti, Marcello Bened., Neuner, Ockenheim, Pavona, Pergolesi, Scarlatti, Schlett, Senfl, Valotti, Abt Vogler“, aber auch etwa Instrumentalwerke von „Aiblinger, Albrechtsberger, Bernabei, Danzi, [...] Haendel, Haydn M., Haydn Jos., [...] Mozart“<sup>152</sup> und schreibt:

„Diese historische Weite, die das Aufdecken von Entwicklungslinien und lokalen Traditionen intendierte und jede einseitige und eingeengte Betrachtung kirchenmusikalischer Prägung ausschloß, ist allen späteren Bemühungen dieser Art gegenüber das besondere Charakteristikum der Münchner kirchenmusikalischen Restauration.“<sup>153</sup>

Nach Etts Tod im Jahr 1847 ließ das Niveau des Chores rasch nach, doch konnte unter dem Chorregenten Peter Berchtold, der am 14. Mai 1849 die Chorleitung übernahm, die vormalige Qualität des Chorgesangs wieder hergestellt werden. Und hier kommt nun Fleischmanns Lehrer Rheinberger ins Spiel: Schon am 1. Oktober 1857 hatte er, gerade 18-jährig, das Organistenamt an der Theatinerkirche St. Kajetan übernommen. Unter Berchtold lernte Rheinberger nun die Kirchenmusik an St. Michael kennen. Noch während seines Studiums übernahm er am 1. Oktober 1863 die Stelle des Organisten.<sup>154</sup> Rheinbergers kirchenmusikalische Überzeugungen also innerhalb der an St. Michael etablierten, gleichsam gemäßigten Ausprägung der kirchenmusikalischen Reform zu verorten, scheint legitim. Wichtige Aufführungen unter Rheinberger, nachdem er am 1. Oktober 1877 Franz Wüllner als Hofkapellmeister für Kirchenmusik an der Allerheiligen Hofkirche abgelöst hatte, belegen eindeutig, dass er als Aufführender den Protagonisten der Münchner Reform, allen voran Caspar Ett, huldigte und gleichzeitig darauf bedacht war, dass diese Werke in einen Dialog sowohl mit Werken der alten Vokalpolyphonie als auch beispielsweise mit der Kirchenmusik Wolfgang Amadeus Mozarts traten, also einer Kirchenmusik ganz anderer Ausprägung. Von einer rein auf den Gregorianischen Choral fixierten Orientierung kann folglich keine Rede sein.<sup>155</sup>

<sup>151</sup> Vgl. Irmen 1970, 93f.

<sup>152</sup> Ebd., 95.

<sup>153</sup> Ebd., 96.

<sup>154</sup> Vgl. ebd., 97. Rheinberger spielte des Weiteren an St. Ludwig und an der Kirche der Herzog-Max-Burg die Orgel. Vgl. Wagner 2007, 24.

<sup>155</sup> Vgl. Irmen 1970, 120f. Zur kirchenmusikalischen Tätigkeit Rheinbergers vgl. auch Gmeinwieser 2004, 243ff.

Dass dieses Aufgreifen des Alten bei gleichzeitiger Akzeptanz des Neueren im Prinzip jene Auffassung von Kirchenmusik darstellt, die Jahre später auch Aloys Fleischmann, geprägt durch sein Studium bei Rheinberger, praktizieren sollte, insbesondere als Domkapellmeister in Cork, werden die werkanalytischen Kapitel zu Fleischmanns Kirchenmusik erweisen. Denkt man zudem an die an St. Michael eingerichtete Singschule zur Ausbildung der Chorsänger, möchte man sofort an Fleischmanns eben zum selben Zweck 1902 in Dachau gegründete Singschule denken, auf die noch ausführlich eingegangen wird. Die Kapitel zu Fleischmanns Arbeit mit dem Cathedral Choir in Cork werden zudem auffällige Parallelen zwischen Fleischmanns Chor und jenem von St. Michael, wie er im 19. Jahrhundert zu Ruhm gelangte, zeigen. Denn wie der Chor von St. Michael unter Caspar Ett sollte Fleischmanns Chor von St Mary and St Anne in Cork als ein Spezialistenensemble für alte Kirchenmusik Berühmtheit erlangen.

Dass Fleischmann, nach dem Vorbild Rheinbergers, die neuere Kirchenmusik nie schmähete, beweist ein Artikel Fleischmanns für die Zeitschrift *Organon* aus dem Jahr 1928. Fleischmann schreibt:

„Die Grenze, wie weit moderne Mittel in der Kirchenmusik Anwendung finden sollen und werden, wird schwer zu ziehen sein. Nach meiner Ansicht soll auch der Kirchenmusiker sich der modernen Mittel bedienen. Ein jeder folgt doch dem Zuge seiner Zeit [...]. Wie würden die Regensburger Reformatoren die Augen reiben, wenn sie auferstehen und Einsicht in die nun anerkannt guten kirchlichen Werke nehmen könnten! Weshalb sollen denn dem Kirchenmusiker die Mittel seiner Zeit versagt sein? Weshalb soll er seine Gedanken in allerlei Erinnerungsassoziationen, in abgebrauchte Mittel zwingen und seine Werke nach antiquierten Gesetzen gestalten? [...] Die Meister der Renaissance, Palestrina an der Spitze, schrieben ihre herrlichen Werke im Geiste ihrer Zeit, schrieben modern. Manche Kühnheiten ihrer Mittel fallen heute noch auf und erregen Erstaunen. [...] Liszt und Bruckner haben mit ihren Kirchenwerken – die eine Synthese zwischen dem sanktionierten Kirchenstil und der modernen Richtung anstreben – den Weg angekündigt, den vielleicht der langersehnte Messias der musica sacra wandern wird. [...]“<sup>156</sup>

Hiermit ist klar: So sehr Fleischmann in seinem Wirken für die Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts und den Gregorianischen Choral eintrat,<sup>157</sup> als Cäcilianisten kann man ihn nicht bezeichnen. Das, was an Aussagen von Fleischmann zur Kirchenmusik erhalten ist und was aus der stilistischen Vielfalt seiner kirchenmusikalischen

<sup>156</sup> Artikel Aloys Fleischmanns in: *Organon. Zeitschrift für geistliche Musik*, 5. Jahrgang, Heft 5, München 1928, 51f.

<sup>157</sup> Vgl. Interview Cunningham.

Kompositionen spricht, zeigt, dass in seinem Schaffen und Wirken das speziell Münchner Kirchenmusikvorbild sehr präsent ist.

### 2.3 KIRCHENMUSIKER IN DACHAU

Schon während seines Studiums hatte Fleischmann an der Dachauer Pfarrkirche Sankt Jakob aushilfsweise den Orgeldienst und die Kirchenchorproben übernommen.<sup>158</sup> Zum Jahr 1902 trat Aloys Fleischmann dort offiziell den Kirchenmusikerdienst an. Als Kirchenchorleiter gehörte zu seinen Aufgaben dabei auch die Ausbildung neuer Sänger. Fleischmann nahm sich dieser Aufgabe mit großem Engagement an: Schon 1902 gründete er in Dachau zu diesem Zweck eine Singschule; eine Musikschule für Orchesterinstrumente sollte 1905 hinzutreten. Fleischmann beschränkte sein Wirken jedoch nicht auf den kirchlichen Bereich und die Musikpädagogik. Er veranstaltete in Dachau Konzerte und nutzte hierzu, wie auch für die Musikschule, seine Kontakte zu Münchner Musikern, um das Musikleben in Dachau mit dem Können ausgebildeter Berufsmusiker zu bereichern.<sup>159</sup> Somit waren Fleischmanns Wirkungsjahre in Dachau von einem bemerkenswerten Elan des jungen Chorregenten geprägt; mit Vehemenz setzte er sich für die Verbesserung der musikalischen Gegebenheiten am Ort ein. Besondere Bekanntheit aber sollte er durch die sogenannten Dachauer Weihnachtsspiele erlangen, die er in den Jahren 1903 bis 1906 zusammen mit Hermann Stockmann, August Pfaltz und Hans von Hayek schuf, teils auch in Zusammenarbeit mit dem Münchner Schriftsteller Franz Langheinrich.<sup>160</sup> Diese Weihnachtsspiele waren in Dachau und weit darüber hinaus ein Ereignis. Zeitungen im gesamten deutschsprachigen Raum, ja sogar in New York, berichteten über die Aufführungen mit namhafter Besetzung (wie erwähnt, wurde das Münchner Kaim-Orchester engagiert). Insbesondere das Weihnachtsspiel von 1905, *Die Nacht der Wunder*,<sup>161</sup> steht dabei im Zentrum des Schaffens Fleischmanns: Es ist Fleischmanns größtes Werk; das Konzept, die Weihnachtsgeschichte ins Dachauer Moos zu transferieren und als heimatliches, nicht-liturgisches Mysterienspiel für alle Sinne zu erzählen, durch die ausladenden Melodramen, Chöre und das großbesetzte Orchester mit aufwändig arrangierter Musik im Zentrum,<sup>162</sup> erwies sich als überaus erfolgreich.

Die Darstellungen zu Fleischmanns Tätigkeiten und den Inhalten seines Wirkens in Dachau sollen sich an dieser Stelle auf die Nennung derselben beschränken. In

---

<sup>158</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 24.

<sup>159</sup> Vgl. Amper-Bote vom 18. Mai 1906 und Musikschulkonzeption Aloys Fleischmanns. In: Amper-Bote vom 16. September 1905.

<sup>160</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2005, 42, und Nauderer 2003, 69f.

<sup>161</sup> AFS 1.001.00.0.

<sup>162</sup> Vgl. Focht, Josef: Begleittext zur Aufführung des „Weihnachtsansingens“ nach Oskar Besemfelder am 29. November 2009 in der Frauenkirche Memmingen.

den entsprechenden Kapiteln zur Musikpädagogik und zum kompositorischen Schaffen Fleischmanns wird darauf ausführlich eingegangen. Stattdessen soll hier, im biographischen Kontext, festgehalten werden, was dieses Wirken für Fleischmann als Person bedeutete bzw. über ihn aussagt. Fleischmann, das ist unstrittig, erlangte binnen weniger Jahre – denn sein Wirken in Dachau umfasste nur die Zeit von Jahresbeginn 1902 bis zu seiner Auswanderung nach Irland im Sommer 1906 – in Dachau und darüber hinaus eine beachtliche musikalische Reputation. Für seine musikalischen und musikpädagogischen Vorhaben trat er gegenüber der Lokalpolitik beherzt ein, er genoss die Unterstützung namhafter Dachauer Bürger wie der Brauerfamilie Ziegler, schrieb in den Dachauer Zeitungen musikalische Fachartikel, welche die Dachauer auf die von ihm veranstalteten Konzerte, bei welchen auch von ihm komponierte Musik gespielt wurde, einstellen und grundsätzlich musikalisch bilden sollten; auch das wird noch erklärt.<sup>163</sup> Dieser umfassende Einsatz Fleischmanns blieb nicht unbemerkt. Am 17. Februar 1904 berichtete der *Amper-Bote*:

„Wie wir erfahren, wurde gelegentlich der Schwindfeier im Künstlerhause zu München der hiesige Chorregent, Herr Alois Fleischmann, von dem Reichsrath Herr Ferdinand v. Miller Sr. kgl. Hoheit dem Prinzregenten Luitpold vorgestellt. Der hohe Herr begrüßte Herrn Fleischmann in huldvoller Weise und sprach seine Anerkennung darüber aus, daß es noch Leute gäbe, welche Volksbildung und Volkskunst an einem so kleinen Orte so erfolgreich pflegen, daß sie die Aufmerksamkeit und Bewunderung der weitesten Kreise erregten.“<sup>164</sup>

Fleischmann, bei Dienstantritt nicht einmal 22 Jahre alt, wurde binnen kurzer Zeit die musikalische Instanz am Ort und als solche auch innerhalb der Künstlerschaft akzeptiert. Anders ist es nicht erklärbar, dass jemand wie Hermann Stockmann, 1867 geboren und somit 13 Jahre älter als Fleischmann, den jungen Komponisten bei der Ausarbeitung der Weihnachtsspiele als kongenialen, ja sogar künstlerisch federführenden Partner akzeptierte und schätzte. Und auch, dass es, wie erwähnt, der junge Fleischmann war, der bei dessen Gründung zum musikalischen Leiter des Musikalisch-Dramatischen Vereins erkoren wurde, in dem auch mehrere der bekannten Dachauer Künstler unter seiner Leitung mitwirkten, spricht für sein hohes Ansehen.<sup>165</sup>

Fleischmanns Wirken weist während seiner kurzen Zeit als Dachauer Kirchenmusiker somit eine bemerkenswerte Breite und Ereignisdichte auf: Er trat als Komponist, Dirigent, Chorleiter, Organist, Musikpädagoge, Konzertveranstalter und musikalischer Vereinsfunktionär in Erscheinung. Was ihn dabei insbesondere geprägt haben dürfte, war neben dem Kennenlernen der Strukturen kultureller Vereine

<sup>163</sup> Amper-Bote vom 12. Mai 1906 und Amper-Bote vom 16. Mai 1906.

<sup>164</sup> Amper-Bote vom 17. Februar 1904.

<sup>165</sup> Vgl. Göttler 1988, 164, und Einladung zur Gründungsversammlung des Musikalisch-Dramatischen Vereins Dachau am 15. Januar 1906.

der Austausch mit den Malern der Künstlerkolonie. Dieser muss für den jungen Fleischmann ungemein anregend gewesen sein. In vielen Aspekten seines Engagements in Irland wirkten später diese Dachauer Erfahrungen nach: in den dort von ihm gegründeten Chören, in seinem Bestreben, etwa innerhalb der sogenannten Munster Society of Arts, die noch beschrieben wird, jenen interdisziplinären Austausch der Künste zu suchen und zu etablieren, der ihm aus Dachau so vertraut war.<sup>166</sup> Die Inspirationskraft auf einen aufnahmewilligen jungen Künstler wie Fleischmann kann man kaum hoch genug einschätzen.

In der bisherigen Forschung zur Dachauer Künstlerkolonie, die oft ganz auf den Bereich der bildenden Kunst fokussiert ist, spielt Fleischmann keine Rolle. Doch vor allem bei jenen Protagonisten der Künstlerkolonie, die sich wirklich mit Dachau identifizierten, sich hier dauerhaft niederließen und an der lokalen Kultur Anteil nahmen, genoss er höchstes Ansehen. Mit ihnen arbeitete und kooperierte er auf Augenhöhe. Daran, dass Fleischmann just zu ihrer Blütezeit ein wesentlicher Teil der Dachauer Künstlerkolonie war, kann kein Zweifel bestehen. Durch Fleischmann und sein Wirken erhielt die Dachauer Künstlerkolonie in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts somit auch eine musikalische Dimension.

## 2.4 HANS CONRAD SWERTZ

Am 13. September 1905 heiratete Aloys Fleischmann in Dachau die aus Cork stammende Klavier- und Orgelstudentin Tilly Swertz, die Tochter des katholischen Domkapellmeisters von Cork, Hans Conrad Swertz. Ihrer Biographie ist nicht dieses, sondern das nachfolgende Kapitel gewidmet. Zunächst einmal soll das Leben Hans Conrad Swertz' skizziert werden. Es waren wichtige Lebensentscheidungen von Swertz, die auch Fleischmanns Leben maßgeblich beeinflussten – und zwar in ungewöhnlich starkem Maße.

Hans Conrad Swertz kam am 21. Juli 1857 in Camperbruch in den preußischen Rheingebieten, einem Teil des heutigen Kamp-Lintfort in Nordrhein-Westfalen, als Sohn eines Volksschullehrers zur Welt.<sup>167</sup> Er studierte in den Jahren 1878/79 in Regensburg Kirchenmusik.<sup>168</sup> Nach Berichten von Tilly Fleischmann studierte er außerdem einige Zeit in Rom, wobei weder zum Zeitraum noch zur Fächerkombination exakte Daten bekannt sind. Tilly Fleischmann zufolge ging er nach Rom, weil er Priester werden sollte, entschied sich dort aber für das Musikstudium. Bereits 1878 trat Swertz im Alter von nur 20 Jahren den Kirchenmusikerdienst an St. Jakob in

---

<sup>166</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 134.

<sup>167</sup> Information durch Ruth Fleischmann, E-Mail-Korrespondenz vom 26. August 2010, nach Auskunft durch das Standesamt Kamp-Lintfort.

<sup>168</sup> Swertz ist in der Festschrift zum 100-jährigen Bestehen der Kirchenmusikschule Regensburg als Student des fünften angebotenen Kurses unter dem Namen „Johann Swertz“ aufgeführt. Fleckenstein 1974, 390.

Dachau an.<sup>169</sup> Er wurde in Dachau als „Aspirant“ geführt und war nie amtlich als Bewohner Dachaus gemeldet.<sup>170</sup> Der Grund hierfür mag in der zeitlichen Überschneidung seines Tätigkeitsbeginns in Dachau mit dem Studium in Regensburg liegen, was zudem bedeuten würde, dass es sich bei seiner Anstellung in Dachau nicht um eine Vollzeitbeschäftigung gehandelt haben kann. In jedem Fall muss Swertz' Studium von recht kurzer Dauer gewesen sein: Zumindest über sein Studium in Regensburg ist bekannt, dass Swertz hier an der Kirchenmusikschule einen neunmonatigen Kurs absolvierte.<sup>171</sup>

In Dachau verliebte sich Swertz in Walburga Rössler, die Tochter des Rotgerbers Jakob Rössler. Dieser wollte von einer Heirat zwischen seiner Tochter und einem armen Musiker zunächst nichts wissen, weshalb sich Swertz schon 1879, dem dortigen Bedarf an kontinentaleuropäischen Kirchenmusikern entsprechend, auf dessen Gründe an späterer Stelle noch eingegangen wird, um eine Stelle an St. Vincent in Cork bewarb. 1880, im Geburtsjahr Fleischmanns, heiratete er in Dachau Walburga Rössler, die ihm nach Cork folgte.<sup>172</sup> 1890 wechselte Swertz innerhalb Corks auf die Kirchenmusikerstelle an der Kathedrale St Mary and St Anne. An der neugegründeten Cork School of Music unterrichtete er Gesang und Harmonielehre für Fortgeschrittene. Swertz gab in Cork zahlreiche Konzerte und komponierte, etwa romantische Solo-Klavierlieder oder Chorwerke, von denen einige bei englischen Verlagen erschienen; zu nennen sind der Verlag Weekes & Co, London, oder The Music Publishing Co-operative Society, Liverpool. Genres und Gattungen, die in Fleischmanns kompositorischem Schaffen eine zentrale Rolle spielen, wurden also bereits von seinem Schwiegervater bedient. Des Weiteren wurde Swertz auf die neugeschaffene Stelle des Kirchenmusikinspektors der Diözese Cork berufen; in dieser Funktion verfasste er ein Register der für den Gottesdienst geeigneten Kirchenmusikwerke.<sup>173</sup>

<sup>169</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2005, 41, und Barra 2006, 1ff. Information zu den Aussagen Tilly Fleischmanns durch Ruth Fleischmann, E-Mail-Korrespondenz vom 25. August 2010. Es kann aus den Quellen nicht erschlossen werden, ob Swertz sich in Anbetracht dieser beiden anzunehmenden Studienorte innerhalb der Diskussionen um die liturgische Kirchenmusik positionierte, die im Vorfeld des Internationalen Kongresses für liturgischen Gesang in Arezzo von 1882 um den Gegensatz zwischen der „Editio Medicaea“, die 1873 im Regensburger Verlag Pustet im Neudruck erschienen war und für die sich der Verlag durch einen päpstlichen Erlass für 30 Jahre das Verlagsrecht zugesichert hatte, und der Choralpflege durch die Benediktiner von Solesmes entbrannte. Vgl. Emmerig, Thomas: Artikel Friedrich Pustet. In: Bayerisches Musiker-Lexikon Online, hrsg. von Josef Focht, Version 5.01 vom 9. August 2013, URL: <http://www.bml.o.lmu.de/p1195> (Stand: 11/2013). Vgl. zur Thematik auch Hirsch 1911, 1ff.

<sup>170</sup> Information durch Ruth Fleischmann, E-Mail-Korrespondenz vom 25. August 2010. Nach Auskunft des Dachauer Stadtarchivs mag der Grund für die fehlende amtliche Meldung als Bürger Dachaus darin liegen, dass Swertz im Pfarrhaus wohnte, dessen Bewohner oftmals nicht gemeldet waren, oder aber außerhalb wohnte. Information durch Ruth Fleischmann, E-Mail-Korrespondenz vom 19. September 2010. Letzteres würde die Vermutung stützen, dass Swertz zumindest vorübergehend zwischen Regensburg und Dachau pendelte, was zur damaligen Zeit aber mit enormem Aufwand verbunden gewesen wäre.

<sup>171</sup> Information durch Ruth Fleischmann, E-Mail-Korrespondenz vom 2. November 2010.

<sup>172</sup> Auch der Wegzug Walburga Rösslers aus Dachau ist amtlich nicht vermerkt. Information durch Ruth Fleischmann, E-Mail-Korrespondenz vom 19. September 2010.

<sup>173</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2005, 4, Fischer 2000, 486, und Barra 2006, 1ff.





Abb. 6 – Familie Swertz (Tilly 2. v. l., Hans Conrad 4. v. l.), 1901, Nachlass Fleischmann/Dachauer Bezirksmuseum

Für eine knappe Einschätzung von Swertz' kompositorischem Schaffen sei exemplarisch auf die im Fleischmann-Nachlass überlieferten Lieder ein kurzer Blick geworfen. Sie erscheinen in ihrem Klangcharakter sehr salonhaft und weisen meist eine Strophen- oder variierte Strophenform auf. Swertz nutzt die Mittel der Alterierung geschickt, um den Klang zu nuancieren, die Harmonik bleibt aber doch stets auf gesichert diatonischem Boden. Die Lieder klingen reizvoll, kompositorisch interessante Reibungspunkte und Spannungsfelder finden sich jedoch kaum. Swertz' Melodik ist eingängig, ohne Zweifel unablässig bewegt, aber stets einfach gehalten, da sie etwa ohne markante Tonsprünge auskommt. Auch die Klavierbegleitung fügt sich in diesen Charakter ein. Sie illustriert farbig, der Satz ist im Eindruck ebenfalls recht bewegt und somit bezüglich seiner pianistischen Wirkung geschickt entworfen, allerdings in der Figuration nie wirklich virtuos. Singstimme und Klavierpart sind sehr eng aufeinander bezogen. Obwohl Swertz' Harmonik ohne Zweifel musikalische Entwicklungen des 19. Jahrhunderts beinhaltet, ist eine Eigenständigkeit des Klaviersatzes kaum gegeben. Bedenkt man, dass bei Swertz' Kompositionen von einer Entstehungszeit im späten 19. Jahrhundert die Rede ist, sind sie sicher als solides, gewandtes, aber auch etwas braves Kompositionshandwerk anzusehen. Der Beginn des Liedes *I Love Thee* nach einem Text von Thomas Hood bestätigt dies anschaulich.

**Andante**

Voice

Piano

*f*

*sf*

*rit. e dim.*

*colla voce*

*p*

*cresc. f*

*f*

*dim.*

*poco rall.*

I love thee I

love thee! 'Tis all, 'tis all that I can say; It

Abb. 7 – Hans Conrad Swertz: „I love thee“, Takte 1–8, Nachlass Fleischmann

Hans Conrad Swertz und seine Frau bekamen neun Kinder. Bemerkenswert hinsichtlich der Kinder ist zunächst, dass die älteste Tochter, Maria Walpurga, im Jahr 1911 zur ersten Professorin für Deutsch an die Universität Cork berufen werden sollte.<sup>174</sup> Die zweite Tochter, Mathilde, zeitlebens Tilly genannt, wählte die musikalische Laufbahn und ging 1901 zum Studium an die Münchner Akademie der Tonkunst, in die vormalige Heimat der Eltern. Die Konsequenzen dieser Studienortwahl

<sup>174</sup> Vgl. Barra 2006, 3, und Cunningham/Fleischmann 2009, 39f.

könnten größer kaum gewesen sein, lernte Tilly Swertz dadurch doch Aloys Fleischmann kennen.<sup>175</sup>

1906 trat Swertz von der Domkapellmeisterstelle in Cork zurück und verließ Irland zu Gunsten einer Organistenstelle in Philadelphia in den Vereinigten Staaten.<sup>176</sup> Zu den Umständen dieses Wegzuges existieren nur wenige gesicherte Informationen. Ein Grund für Swertz' Rückzug von seiner Domkapellmeisterstelle in Cork waren offenbar die Veränderungen in der Kirchenmusik durch das Motuproprio *Tra le sollecitudini* von Papst Pius X. vom 22. November 1903: Swertz, der an der Kathedrale einen erfolgreichen Chor mit Frauen- und Männerstimmen aufgebaut und ihn zu einem renommierten Ensemble für Messen von Mozart oder Gounod ausgebildet hatte, wollte das im Zuge des Motuproprios erlassene Verbot von Frauenstimmen in Kirchenchören und die gleichfalls vorgeschriebene Rückkehr zu einer am Gregorianischen Choral und der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts orientierten Kirchenmusik – in anderen Worten: einen fundamentalen Umbau des Kirchenchores, inklusive der Einstudierung eines komplett neuen Repertoires – nicht mittragen und umsetzen. In Anbetracht der kirchenmusikalischen Tradition von Swertz' Studienorten Regensburg und Rom verwundert das auf den ersten Blick: Nicht zuletzt August Scharnagls Ausführungen im von Hubert Unverricht herausgegebenen Sammelband *Der Caecilianismus*, denen zufolge die „Entwicklung Regensburgs zur zentralen Pflegestätte des Caecilianismus“ durch die Berufung Franz Xaver Haberls zum Domkapellmeister am 1. Oktober 1871 weiteren Vortrieb erhalten habe,<sup>177</sup> legen die Ansicht nahe, dass Swertz durch seine Ausbildung an der von Haberl 1874 gegründeten Regensburger Kirchenmusikschule in den späten 1870er Jahren mit den im Motuproprio geforderten Formen der Kirchenmusik vertraut gewesen sein muss. Zugleich aber muss angeführt werden, dass die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert nicht überall so stark am alten Stil orientiert war wie in Deutschland; Swertz' Domchor zeigt es anschaulich. Das hatte Swertz in den Jahrzehnten seines Wirkens in Cork sicherlich geprägt; er hatte mit jener Kirchenmusik, welche durch die Reform nun aus dem Gottesdienst verbannt werden sollte, großen Erfolg gehabt.<sup>178</sup> Aus welchen dezidierten Gründen Swertz das Motuproprio von 1903 nicht mittragen wollte, ist nicht gesichert zu rekonstruieren. Da er es aber nun einmal nicht wollte, war Philadelphia als neuer Arbeitsort eine schlüssige Wahl, denn dort wurden die Bestimmungen des Motuproprios nicht so konsequent umgesetzt wie in Irland.<sup>179</sup>

Fleischmanns Enkel Alan Fleischmann berichtet zudem von einer Unterhaltung mit seiner Großtante, Swertz' jüngster Tochter Cressie, in welcher diese erzählte,

<sup>175</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2005, 41, und Barra 2006, 3.

<sup>176</sup> Swertz' Einreise in die USA ist in den Akten von Ellis Island für den 22. September 1906 verzeichnet. Da Fleischmann seinen Dienst in Cork zum September 1906 antrat, ist denkbar, dass ihn Swertz noch in den Domkapellmeisterdienst einwies. Information durch Ruth Fleischmann, E-Mail-Korrespondenz vom 28. Dezember 2010.

<sup>177</sup> Scharnagl 1988, 286.

<sup>178</sup> Vgl. Unverricht 1988, 109.

<sup>179</sup> Vgl. Fleischmann 2010, 22.

dass Swertz durch ungeschickte Geld- und Aktiengeschäfte einen beträchtlichen Teil seiner finanziellen Rücklagen verloren hatte – ein Verlust, den er durch eine Übersiedlung nach Amerika und die dortige Anstellung glaubte leichter wieder ausgleichen zu können.<sup>180</sup> Séamas de Barra führt des Weiteren ins Feld, dass Swertz durch die erneute Auswanderung die Möglichkeit sah, seine nicht mehr glückliche Ehe hinter sich zu lassen.<sup>181</sup>

Für Fleischmanns Leben ist nun entscheidend, dass Swertz' Frau Walburga und vorerst auch sämtliche Kinder letztlich in Cork zurückblieben. Jedoch waren sieben der neun Kinder nach wie vor im Kindes- oder Jugendalter, gingen teilweise noch zur Schule. Sicherlich hätte eine Auswanderung nach Amerika mit einer solch großen Familie immense Schwierig- und Widrigkeiten bedeutet. Der entscheidende Einschnitt in Fleischmanns Leben wurde jedoch dadurch verursacht, dass Swertz, der bis zu seinem Tode an der Church of the Visitation of the Blessed Virgin in Philadelphia als Organist tätig war,<sup>182</sup> fortan offenbar keine ausreichenden Unterhaltszahlungen nach Cork sandte.<sup>183</sup> Somit war die Familie Swertz in Cork plötzlich ohne Einkommen, und nur Tilly sowie Aloys Fleischmann waren alt genug und von ihrem Ausbildungsstand her in der Lage, für die Familie Geld zu verdienen. Unter Umständen sah sich Tilly Fleischmann, nachdem ihr das Studium in München finanziert worden war, auch in der Pflicht.<sup>184</sup> Fleischmann bewarb sich daraufhin um den Posten, von dem Swertz zurückgetreten war. Mit Erfolg.<sup>185</sup> Sicher bedeutete die Domkapellmeisterstelle an der katholischen Bischofskathedrale in Cork für ihn einen beruflichen Aufstieg. Sicher erhielt Fleischmann diesen Posten auch, weil er im Gegensatz zu seinem Schwiegervater bereit war, den Aufbau eines neuen Kirchenchores und die Pflege der alten Kirchenmusik umzusetzen. Zugleich aber war es schlicht die familiäre Pflicht, für die Mutter und Geschwister seiner Frau zu sorgen, die Fleischmann zu diesem Schritt zwang – zu einem Schritt, der sein Leben dauerhaft

<sup>180</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 44, und Barra 2006, 4.

<sup>181</sup> Vgl. Barra 2006, 4.

<sup>182</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2005, 47.

<sup>183</sup> Zu diesem familiären Aspekt ist unabhängig von den Ereignissen im Jahr 1906 anzumerken, dass Walburga Swertz, ihr Sohn Ferdinand sowie die Töchter Rosa und Cressie im Frühjahr 1915, während des Krieges und nur wenige Wochen vor der Torpedierung des Passagierschiffs *Lusitania* vor der irischen Küste, zu Hans Conrad Swertz in die USA reisten; die Einreise in Ellis Island ist am 15. März 1915 vermerkt. Zumindest im Falle Ferdinand Swertz' war dies offenbar mit der Absicht einer Auswanderung verbunden; im Falle seiner Mutter und Schwestern ist von der Absicht eines Besuches auszugehen. Information durch Ruth Fleischmann, E-Mail-Korrespondenz vom 28. Dezember 2010.

<sup>184</sup> Information durch Ruth Fleischmann, E-Mail-Korrespondenz vom 25. August 2010.

<sup>185</sup> Ruth Fleischmann hält es für unwahrscheinlich, dass Hans Conrad Swertz aus den USA überhaupt keine Unterhaltszahlungen geschickt habe. Sie beruft sich dabei auf Tilly Fleischmann, die von ihrem Vater meist positiv berichtet habe, was bei einer völligen Vernachlässigung seiner Familie in Cork durch Swertz wohl anders gewesen wäre. Zudem merkt Ruth Fleischmann an, dass mehrere der Swertz-Kinder Privatschulen besuchten und an der Universität studierten. Um eine derartige Ausbildung zu finanzieren, hätte Aloys Fleischmanns Einkommen als Domkapellmeister in Cork alleine nicht ausgereicht. Information durch Ruth Fleischmann, E-Mail-Korrespondenz vom 2. November 2010.

in völlig andere Bahnen lenkte. Somit wurde mit Fleischmann der zweite Dachauer Kirchenmusiker Domkapellmeister in Cork.<sup>186</sup>

Hans Conrad Swertz starb 1927 im Alter von 69 Jahren in Philadelphia an Krebs. Seine Söhne Xaver und insbesondere Ferdinand Swertz sorgten während der Krankheit für ihren Vater.<sup>187</sup>

## 2.5 TILLY FLEISCHMANN-SWERTZ



Abb. 8 – Aloys und Tilly Fleischmann, um 1905, Nachlass Fleischmann/Dachauer Bezirksmuseum

Fleischmann traf die Klavierstudentin Tilly Swertz, als diese die Familie ihrer Mutter in Dachau besuchte. 1901 war sie nach München gekommen, um an der Akademie der Tonkunst zu studieren. Von 1887 bis 1899 hatte Tilly Swertz in Cork das St Angela's Ursuline College besucht, von 1890 an von ihrem Vater Orgelunterricht und an der Cork Municipal School of Music Klavierunterricht erhalten.<sup>188</sup> Zwischen Tilly und Aloys Fleischmann entwickelte sich eine immer inniger werdende Beziehung. Im Jahr 1904 widmete Fleischmann Tilly sein zweites Dachauer Weihnachtsspiel, *Ein altes Weihnachtsspiel*.<sup>189</sup> „Miss Tilly Swertz in Freundschaft zugeeignet“, ist in Goldprägung auf dem Leineneinband der Partitur vermerkt.<sup>190</sup>

Im selben Jahr beschlossen sie zu heiraten, und Aloys Fleischmann trat zum ersten Mal in seinem Leben die Reise von Dachau nach Cork an, um Hans Conrad Swertz um die Hand seiner Tochter zu bitten. Swertz' Antwort ist fast als Ironie des Schicksals anzusehen, die Reaktion des jungen Paares ebenso: Wie viele Jahre zuvor der Dachauer Rotgerber Jakob Rössler war Swertz, einst Ziel einer solchen Ablehnung, nun deren Verfechter,

<sup>186</sup> Vgl. Barra 2006, 4, und Cunningham/Fleischmann 2005, 43.

<sup>187</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 165f. Ferdinand Swertz, wohnte mit seiner Frau ebenfalls in Philadelphia, Xaver Swertz arbeitete in New York. Ihre Verwandten in Cork unterrichteten sie in Briefen über die Krankheit des Vaters.

<sup>188</sup> Vgl. Undatierter Lebenslauf Tilly Fleischmanns.

<sup>189</sup> AFS 1.002.00.0.

<sup>190</sup> Aloys Fleischmanns Partitur-Manuskript „Ein altes Weihnachtsspiel“, Januar 1904.

von der Heirat seiner Tochter mit einem Musiker ohne großes Einkommen nicht begeistert. Und wie einst Rössler konnte auch Swertz die Hochzeit nicht verhindern. 25 Jahre nach Swertz' Trauung heiratete am 13. September 1905 erneut ein Kirchenmusiker in Dachau, trotz der anfänglichen Skepsis des Brautvaters. Aloys und Tilly Fleischmann wohnten daraufhin gemeinsam in Dachau.



Abb. 9 – Tilly Swertz (mittlere Reihe, 2. v. r.) und die weibliche Meisterklasse Bernhard Stavenhagens, Nachlass Fleischmann/Dachauer Bezirksmuseum

Tilly Fleischmann war eine für ihre Zeit bemerkenswerte Frau, der es auf eine damals nicht selbstverständliche Weise gelang, ihren musikalischen Weg aktiv und erfolgreich zu verfolgen und hauptberuflich als Musikerin und Musiklehrerin tätig zu sein: Im September 1901, just in jenem Monat, in welchem Aloys Fleischmann die Akademie der Tonkunst nach seinem Abschluss verließ, nahm sie in München ihr Studium in den Fächern Orgel und Klavier auf. Orgelunterricht hatte sie bei Josef Becht, Klavier studierte sie bei Bernhard Stavenhagen,<sup>191</sup> der als letzter Schüler und in dessen letzten Lebensjahren enger Vertrauter Franz Liszts gilt und während Tilly Fleischmanns Studium von 1901 bis 1904 der Münchner Akademie neben seiner Lehrtätigkeit auch als Direktor vorstand. Im Studienjahr 1904/05 studierte Tilly Fleischmanns Klavier bei Berthold Kellermann.<sup>192</sup> Bedenkt man Berichte über Sta-

<sup>191</sup> Vgl. 28. Jahresbericht der königl. Akademie der Tonkunst in München. 1901/1902, München 1902, 14, 29. Jahresbericht der königl. Akademie der Tonkunst in München. 1902/1903, München 1903, 16, und 30. Jahresbericht der königl. Akademie der Tonkunst in München. 1903/1904, München 1904, 15.

<sup>192</sup> Vgl. 31. Jahresbericht der königl. Akademie der Tonkunst in München. 1904/1905, München 1905, 15.

venhagens umstrittene Arbeit als Akademiedirektor, gehören jene Jahre, in die Tilly Fleischmanns Studium bei ihm fällt, sicher nicht zur glanzvollen Zeit Stavenhagens.<sup>193</sup> Offenbar war auch Tilly Fleischmanns Studium unmittelbar vom Umstand seiner schlechten Akademieleitung tangiert. Diesen Schluss legt ein Brief Berthold Kellermanns nahe, der zu ihrem Studiumsabschluss an Tilly Fleischmann schreibt:

„Was an der Akademie für Sie unangenehmes sich ereignet hat, weiß ich nicht, ich meine aber, Sie sollten auch nicht vergessen, dass gerade die Direktion derselben es war, welche Ihnen vielfach entgegen kam [...]“. <sup>194</sup>

Trotzdem beendete Tilly Fleischmann ihr Studium im Juni 1905 mit erstklassigem Abschluss.<sup>195</sup> Und trotz der Umstände um Stavenhagen war sie, zumal auch Kellermann musikalisch in der Tradition Franz Liszts stand, durch ihr Münchner Studium zeitlebens stark von der Lisztschen Klavierschule geprägt, sowohl was ihr eigenes Spiel, als auch was ihr Unterrichten anbelangt. Wie intensiv sich Tilly Fleischmann mit dieser pianistischen Tradition auseinandersetzte, zeigen ihre Mitgliedschaft – als sogenanntes „corresponding member“ – in der Liszt Society und vor allem ihre Studie *The Tradition and Craft of Piano Playing*, welche 1991 postum in gekürzter Fassung unter dem Titel *Aspects of the Liszt tradition* erschien.<sup>196</sup> Tilly Fleischmanns Buch enthält nicht nur Analysen Lisztscher Klavierwerke, sondern umfasst auch eine Beschreibung der Unterrichtsmethoden und technischen Übungen nach Franz Liszt bzw. Stavenhagen und Kellermann.<sup>197</sup> Dass diese laut Tilly Fleischmann dazu gedacht waren, motorische Unabhängigkeit und Fingerkraft zu trainieren,<sup>198</sup> scheint geradezu typisch für ihr Spiel; noch heute heben ehemalige Schüler hervor, Tilly

<sup>193</sup> Was Stavenhagen an der Münchner Akademie vorgeworfen wurde, war, dass er entgegen den Statuten der Akademie seinen Unterricht mitunter in Form eines Gruppenunterrichts erteilte, man könnte sagen, in einer Art Meisterklasse. Stavenhagen hatte diese Unterrichtsform bei Liszt kennen und wohl auch schätzen gelernt. In München war sein Vorgehen indes vor allem Ausdruck einer organisatorischen Selbstüberschätzung; Stavenhagen wollte seine Lehrtätigkeit, die Aufgaben als Direktor der Akademie sowie als Hofkapellmeister (bis 1902) und seine Tätigkeit als Pianist unter einen Hut bringen – und scheiterte. Aufgrund der Erkrankung zahlreicher Lehrer litt der Lehrbetrieb enorm, und Stavenhagen kümmerte sich in dieser Situation zu wenig um die Akademie, was ihm 1904 eine Rüge des Bayerischen Landtages einbrachte. Vgl. Edelmann 2005, 126. Max Reger sprach bezüglich der Zustände an der Akademie 1904 von einer „Sauwirtschaft – ein anderer Ausdruck wäre falsch – die Stavenhagen als Direktor trieb“. Brief Max Regers an die Verleger Lauterbach & Kuhn. Zit. nach Edelmann 2005, 126.

<sup>194</sup> Brief Berthold Kellermanns an Tilly Fleischmann von Urfeld nach Dachau vom 18. August 1905.

<sup>195</sup> Vgl. Undatiertes Lebenslauf Tilly Fleischmanns.

<sup>196</sup> Information durch Ruth Fleischmann, E-Mail-Korrespondenz vom 17. August 2010.

<sup>197</sup> Vgl. Zuk 2010, 14. Der werkanalytische Teil des Buches Tilly Fleischmanns umfasst die Seiten 9–78, die übungsspezifischen die Seiten 79–131.

<sup>198</sup> Tilly Fleischmann nennt die sogenannte Klopfübung nach Liszt „the best possible exercise for strengthening the fingers and making them independent of one another“. Fleischmann 1991, 118. Die Bewegung, welche Tilly Fleischmann dabei beschreibt, erinnert sehr an das Fingerspiel nach Adolph Kullak, welches ein Anheben der Finger aus der gerundeten Normalposition der Hand heraus als Vorbereitung für den einem leichten Hammerschlag gleich erfolgenden Tastenschlag propagiert. Vgl. Roth 2004, 25. Eine solche Überstreckung der Grundphalangen der langen Finger wurde schon von den Klavier-Reformmethodikern des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts als insuffizient charakterisiert. Vgl. Bandmann 1907, 15.

Fleischmann habe am Klavier einen kernigen Ton gepflegt.<sup>199</sup> Die Lisztschen Klavierübungen waren, wie die Pianistin und Klavierpädagogin Jane W. O’Dea, eine Schülerin Tilly Fleischmanns, berichtet, die grundlegende Basis des Klavierunterrichts bei Tilly Fleischmann. So äußerte sie, nachdem O’Dea ihr erstmals vorgespielt hatte:

„Well, my dear, you may be very musical but you have no idea how to play the piano. Now we’ll start with this finger exercise that comes directly from Liszt and is the basis of good piano technique. Now you place your hand so ...“<sup>200</sup>

Betrachtet man das Ehepaar Fleischmann, nahm Tilly Fleischmann somit alles andere als eine für das frühe 20. Jahrhundert typische Frauenrolle ein. Überzeugungen hinsichtlich der musikalischen Ausbildung von Frauen, wie sie im 19. Jahrhundert und bis ins 20. Jahrhundert vertreten und umgesetzt wurden (manche Pädagogen hielten Frauen schlicht für unfähig, sich eine dem Mann gleichwertige Bildung überhaupt aneignen zu können), werden an anderer Stelle, bei der Analyse der Musikschulkonzeption Aloys Fleischmanns von 1905, zur Sprache kommen. So viel sei an dieser Stelle jedoch gesagt: Tilly Fleischmann ist im Vergleich zu ihrem Mann als musikalisch in keiner Weise zurückstehende Musikerpersönlichkeit anzusehen, wenngleich sie im Gegensatz zu Aloys Fleischmann nicht komponierte. Sie galt zwar an der Münchner Akademie nominell nicht als Studentin der Hochschule, da Frauen dieses Status damals nach wie vor verwehrt war – an der Münchner Akademie wurde zwischen der „Hochschule“ für die männlichen Studenten und die „Höhere[n] weibliche[n] Abteilung“ unterschieden<sup>201</sup> –, ihre musikalische Ausbildung jedoch war fachlich vollwertig. Ihre Leistungen waren hervorragend, wie etwa eine Auszeichnung als besonders begabte Studentin bei einem Vortragsabend an der Akademie beweist,<sup>202</sup> und diskriminierende Regelungen der geschlechtlichen Ungleichbehandlung entblößte Tilly Fleischmann somit als blanken Unsinn.<sup>203</sup> Wie absurd Regelungen dieser Art waren, zeigt noch ein weiterer Aspekt aus Tilly Fleischmanns Leben: Als Aloys Fleischmann 1916 von den Briten interniert wurde, übernahm sie neben der alleinigen Erziehung des Sohnes sowie neben ihren pianistischen und klavierpädagogischen Aufgaben auch die beruflichen Pflichten ihres Mannes an der Kathedrale: das Orgelspiel und die Leitung des Domchores.<sup>204</sup> Ausdrücklich stimmte der Bischof zu. Aber: Seit dem Motuproprio *Tra le sollecitudini* war Frauen die Mitwirkung im Kirchenchor ja verboten; deshalb einen Chor mit Knabenstimmen aufzubauen, war die Aufgabe Aloys Fleischmanns seit 1906 gewesen. Tilly Fleischmann leitete

<sup>199</sup> Vgl. Interview Weedle.

<sup>200</sup> O’Dea 1995, 165.

<sup>201</sup> 31. Jahresbericht der königl. Akademie der Tonkunst in München. 1904/1905, München 1905, 13, 16.

<sup>202</sup> Vgl. Amper-Bote vom 20. Juli 1904.

<sup>203</sup> Vgl. Edelmann 2005, 117, und Allgemeine musikalische Zeitung vom 14. Mai 1806, 514f.

<sup>204</sup> Vgl. Zuk 2010, 13, und Fleischmann 2000, 349.



also über mehrere Jahre hinweg einen Chor, in dem sie gemäß päpstlichem Erlass nicht hätte singen und den sie eigentlich auch nicht hätte leiten dürfen.<sup>205</sup>

Doch zurück zur Dachauer Zeit: Tilly Fleischmann unterstützte die musikalischen Ambitionen ihres Mannes von Beginn an. Bei den von ihm veranstalteten Konzerten trat sie regelmäßig als Solistin und Klavierbegleiterin auf, auch an Fleischmanns Dachauer Weihnachtsspielen wirkte sie als Musikerin mit. Und selbst in München galt Tilly Fleischmann als aufstrebende, vielversprechende Jungpianistin: Regelmäßig trat sie bei Vorspielabenden an der Akademie und bei öffentlichen Konzerten als Pianistin oder Organistin auf. Sie spielte Robert Schumanns Klavierkonzert unter der Leitung von Felix Mottl und Carl Maria von Webers Konzertstück in f-Moll für Klavier und Orchester unter der Leitung von Bernhard Stavenhagen.<sup>206</sup>

So wie Aloys Fleischmann 1906, als das Paar aus den beschriebenen Gründen nach Cork übersiedelte, alle Erfolge, die er in Dachau binnen kurzer Zeit errungen hatte, hinter sich lassen und in Cork einen Neuanfang wagen musste, wurde auch Tilly Fleischmanns sich abzeichnender Erfolg abrupt unterbrochen. Cork konnte zu jener Zeit mit München in keiner Weise den kulturellen Vergleich aufnehmen.<sup>207</sup> Und so überrascht es nicht, dass Tilly Fleischmann schon im Herbst 1909 wieder nach München zurückkehrte, um sich dort als Pianistin durchzusetzen und auch das Terrain für eine Rückkehr der Familie zu sondieren. Doch der Erfolg stellte sich in beiden Fällen nicht wirklich ein, was die junge Künstlerin in enorme Selbstzweifel stürzte.<sup>208</sup> Fleischmann tröstete seine Frau in langen Briefen<sup>209</sup> und forderte sie auf, nicht zu verbissen den Erfolg erzwingen zu wollen, sich nicht beirren zu lassen.<sup>210</sup>

Nicht zuletzt aber war Tilly Fleischmann bei ihrer Rückkehr nach München bereits schwanger und brachte am 13. April 1910 in München ihren Sohn Aloys Fleischmann d. J. zur Welt. Ihr Mann war beruflich in Cork gebunden; die Domkapellmeisterstelle war der finanzielle Rückhalt der Familie. Seine Briefe aus dieser Zeit sind geprägt von einer steten, liebevollen Sorge um seine Frau, einer großen Freude über die Geburt seines Sohnes und von einer Sehnsucht nach Frau und Kind. Somit war es eine alternativlose Entscheidung, dass Tilly Fleischmann und ihr Sohn von Aloys Fleischmann abgeholt wurden und die Familie nach Cork zurückkehrte.<sup>211</sup>

---

<sup>205</sup> Man bedenke, dass im Motuproprio von 1903 steht: „Die Sänger bekleiden in der Kirche ein liturgisches Amt im eigentlichen Sinne. Daraus folgt, daß die Frauen, die doch zu einem solchen Amt nicht fähig sind, zu keiner Partie des Chores und überhaupt zu keiner Mitwirkung beim Kirchenchor zugelassen werden dürfen.“ Motuproprio „Tra le sollecitudini“, 22. November 1903, URL: [http://www.sinfonia-sacra.de/Tra\\_le\\_sollecitudini.pdf](http://www.sinfonia-sacra.de/Tra_le_sollecitudini.pdf) (Stand: 11/2013).

<sup>206</sup> Vgl. Zuk 2010, 11, und *Amper-Bote* vom 18. Mai 1906.

<sup>207</sup> Vgl. Zuk 2010, 11f.

<sup>208</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 90f. Der Musikkritiker Arthur Hahn kritisierte Tilly Fleischmanns Spiel in der Münchner Zeitung negativ. In München und Leipzig erschienen aber auch positive Kritiken, und Kellermann setzte sich für seine ehemalige Schülerin ein.

<sup>209</sup> Vgl. Brief Aloys Fleischmanns an Tilly Fleischmann von Cork nach München vom 4. Dezember 1909 und Zuk 2010, 12.

<sup>210</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Tilly Fleischmann von Cork nach München vom 19. Dezember 1909.

<sup>211</sup> Vgl. Brief Aloys Fleischmanns an Tilly Fleischmann von Cork nach München vom 14. April 1910, Brief Aloys Fleischmanns an Tilly Fleischmann von Cork nach München, undatiert, zeitlich nach dem

Tilly Fleischmann wurde in Cork eine große Persönlichkeit des Musiklebens, mit einer Bekanntheit, die weit über Cork hinausreichte und auf ganz Irland ausstrahlte. Bis in die fünfziger Jahre konzertierte sie regelmäßig in Cork und Dublin, solistisch, als Klavierbegleiterin sowie in Kammermusikbesetzungen, und spielte von 1927 an Klavierwerke für den irischen Rundfunk, Radio Éireann, ein.<sup>212</sup> Sie war die erste irische Pianistin, die Klavierwerke für die BBC aufzeichnete.<sup>213</sup> Diese Präsenz im Rundfunk war entscheidend für Tilly Fleischmanns Bekanntheitsgrad. Ihr unmittelbares Wirkungsfeld aber lag in Cork. Hier genossen die Fleischmanns auch persönlich hohes Ansehen, hatten einflussreiche Freunde, interessanterweise sowohl unter den katholischen Republikanern als auch aus dem britisch-protestantischen Landadel. Unter ersteren waren spätere Protagonisten des irischen Freiheitskampfes wie die Politiker und Schriftsteller Terence MacSwiney und Daniel Corkery.<sup>214</sup> Zu diesen politischen Aspekten später mehr.

Insbesondere wirkte Tilly Fleischmann als Klavierlehrerin. Von 1919 bis 1937 war sie Professorin der Klavierklasse an der Cork Municipal School of Music,<sup>215</sup> doch bereits davor und bis an ihr Lebensende arbeitete sie als Privatlehrerin; begonnen hatte sie damit schon in Dachau und München. Nach ihrem Ausscheiden aus dem Lehrerkollegium der Musikschule in Cork betrieb sie bis zu ihrem Tod eine eigene Klavierschule, die Tilly Fleischmann School of Piano Playing.<sup>216</sup> Auf ihrem Niveau konnten damals in Irland nur wenige unterrichten,<sup>217</sup> und so hatte sie einen großen Schülerzulauf. Dass sie dabei nicht nur Praktikerin, sondern auch eine das Klavierspiel fundiert reflektierende Methodikerin war, zeigt ihr erwähntes Buch über das Lisztsche Klavierspiel. Die Anforderungen, welche sie an ihre Schüler stellte, waren dementsprechend hoch, die Lehrerin freundlich, aber streng – eine Einschätzung, die von vielen ehemaligen Schülern überliefert ist. So berichtet ihr früherer Schüler Rev. Pat Ahern:

„I went to Tilly Fleischmann to study the piano. She had the same winsome smile as the Professor [Anm. d. Verf.: gemeint ist Aloys Fleisch-

---

14. April 1910 zu verorten, Zuk 2010, 12, und Barra 2006, 12. Vgl. auch Brief Aloys Fleischmanns an Aloys Fleischmann d. J. innerhalb Corks vom 13. April 1945.

<sup>212</sup> Vgl. Zuk 2010, 13.

<sup>213</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 161.

<sup>214</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2005, 43, und Zuk 2010, 12.

<sup>215</sup> Den Titel zu führen, war ihr als Frau vorenthalten.

<sup>216</sup> Vgl. Undatierter Lebenslauf Tilly Fleischmanns. Die Existenz dieser Schule beweist auch ein Programmheft zum Vorspielabend der „Tilly Fleischmann School of Piano-Playing“ zum Chopin-Jahr am 20. April 1949 in der Clarence Hall des Imperial Hotels in Cork.

<sup>217</sup> Der Beruf der Klavierlehrerin war im Deutschland des 19. Jahrhunderts einer der wichtigsten Berufe für unverheiratete Frauen. In Teilen Hamburgs etwa lag die Frauenquote unter den Klavierlehrern schon zur Mitte des 19. Jahrhunderts bei 35,9 Prozent. Aber: Dieser Unterricht war oftmals von schlechter Qualität; die Frauen – man bedenke die vorigen Darlegungen zur Frauenbildung – hatten das Klavierspiel ja selbst meist nur rudimentär und zum Zwecke der Hausmusik erlernt. Eine alternative Ausbildung hatten sie jedoch überhaupt nicht erhalten, und es blieb ihnen keine andere berufliche Option. Dass sich Tilly Fleischmanns Spiel und Unterrichten gegenüber solchen Lehrerinnen, die es sicher auch im Irland des frühen 20. Jahrhunderts noch gab, weit abhob, ist klar. Vgl. Roske 1993, 173.

mann d. J.]. [...] But she was a woman of steel behind the smile, as any of her pupils will tell you. I played a few things I had done in Maynooth for her. The first thing she said to me was very encouraging: she told me that I was very, very musical. That removed a lot of the fear I had. But then she said. 'You have to start now from scratch.'<sup>218</sup>

Dass Tilly Fleischmanns Unterricht in Theorie wie Praxis auf der Lisztschen Klaviertechnik aufbaute, wurde erwähnt. Die dabei zitierte ehemalige Schülerin und Pianistin Jane W. O'Dea berichtet aber ungeachtet Tilly Fleischmanns prinzipiell auf romantischer Klaviertradition fußender Auffassung des Klavierspiels auch von ihrem hervorragenden, auf schlichten, schlanken Ton bedachten Unterrichten der Klavierliteratur der Wiener Klassik und ihrem Einbeziehen der Neuen Musik in den Unterricht, etwa von Klavierwerken Arnold Schönbergs. Tilly Fleischmanns Unterricht muss dabei weit über die bloße Vermittlung pianistischer Fertigkeiten, ja selbst über das Vermitteln eines musikalisch-fachlichen Verständnisses hinausgegangen sein. Tilly Fleischmann präsentiert sich in O'Deas Erzählung als Lehrmeisterin, die die Persönlichkeit ihrer Schüler grundsätzlich stark prägte.<sup>219</sup>



Abb. 10 – Aloys und Tilly Fleischmann, 1960, Nachlass Fleischmann

Durch ihr jahrzehntelanges Wirken leistete Tilly Fleischmann einen immensen Beitrag zum kulturellen Leben in Cork und Irland und arbeitete mit ihrem Mann und ihrem Sohn daran, bei der Bevölkerung ein Interesse für klassische Musik zu wecken, zu fördern und für ein möglichst hochwertiges kulturelles Angebot zu sorgen. Auch die Freundschaft der Familie Fleischmann mit Arnold Bax geht mit auf das Wirken

<sup>218</sup> Fleischmann 2000, 37.

<sup>219</sup> Vgl. O'Dea 1995, 170, 177.

Tilly Fleischmanns zurück: auf ihr Engagement als Mitbegründerin des Festivals für irische Musik, „Feis Maitiú“, für welches Bax als Juror gewonnen wurde. Über den Kontakt mit Arnold Bax erschienen im Jahr 2000 im Newsletter der British Music Society von Tilly Fleischmann verfasste Memoiren.<sup>220</sup> Mit ihrem öffentlichkeitswirksamen kulturellen Einsatz übernahm Tilly Fleischmann sicher für viele Frauen eine Pionierrolle. Sie verstarb am 17. Oktober 1967 im Alter von 85 Jahren an Herzversagen, kurz vor dem Eintreffen einer Schülerin. Denn eigentlich hatte sie für diesen Tag vier Klavierstunden vereinbart.<sup>221</sup>

## 2.6 ERSTE JAHRE IN CORK

### 2.6.1 Gescheiterter Plan einer Auswanderung auf Zeit

Es sei nochmals festgehalten, dass es für Fleischmann eine Mischung aus familiärer Verpflichtung und beruflicher Chance war, sich 1906 um die Stelle des Domkapellmeisters in Cork zu bewerben. Er erhielt sie schließlich dank seiner hervorragenden Qualifikation, den in Cork durch das Motuproprio von 1903 endlich erforderlichen Um- und Neuaufbau eines auf die Pflege alter Kirchenmusik spezialisierten Ensembles mit Männer- und Knabenstimmen umzusetzen. Fleischmann trat seine Stelle im September 1906 an; das *Dachauer Volksblatt* berichtete am 6. September 1906:

„Ehrender Ruf. Der bei der hiesigen Pfarrkirche als Chorregent angestellt gewesene Herr Alois Fleischmann ist ab 1. September 1906 als Domkapellmeister an der kathol. St. Marien-Kathedrale in Cork (Irland), der Hauptstadt in der gleichnamigen Grafschaft, verpflichtet worden und hat als Nachfolger seines Schwiegervaters, des Herrn Professors Swertz, seinen neuen Posten bereits angetreten. [...] Herr Fleischmann hat es trotz seiner Jugend verstanden, sich mit den musikalisch von ihm geleiteten ‘Dachauer Krippenspielen’, wovon ehrende Abhandlungen in den verschiedensten hervorragenden Zeitungen und Zeitschriften erschienen sind, einen Künstler-Namen von gutem Klang zu schaffen. Ebenso dürften die unter seiner musikalischen Leitung vom Musikalisch-dramatischen Verein Dachau veranstalteten Familienabende hierorts in allgemeiner, angenehmer Erinnerung sein. Ferners ist die Gründung der blühenden Musikschule Dachau auf die tatkräftige Initiative Fleischmann’s zurückzuführen. Als Komponist ist Herr Fleischmann ebenfalls

<sup>220</sup> Exakter Titel: Fleischmann, Tilly: Some Reminiscences of Arnold Bax. In: The British Music Society Newsletter 86, hrsg. von Rob Barnett, Juni 2000.

<sup>221</sup> Vgl. Zuk 2010, 15. Information zum Todestag zudem durch Ruth Fleischmann, E-Mail-Korrespondenz vom 17. August 2010.

schon mit Erfolg vor die Öffentlichkeit getreten. Alles in Allem genommen, verliert der Markt Dachau in Herrn Fleischmann einen seiner begabten Söhne, dessen überraschend plötzlicher Weggang von hier vielseitig bedauert werden wird. [...]“<sup>222</sup>

Was bedeutet nun dieser Zeitungsartikel in einem Kapitel über Fleischmanns Wirken in Cork? Er führt deutlich vor Augen, dass Fleischmann seine Tätigkeit in Cork alles andere als mit Nachdruck und über lange Zeit angestrebt hatte, dass es keineswegs sein Ziel gewesen war, die Heimat zu verlassen, wo er eine sichere Anstellung hatte und umfassende Gelegenheit gefunden hatte, sich künstlerisch zu verwirklichen. Besonders deutlich wird das an Fleischmanns in diesem Artikel genanntem Engagement für den Musikalisch-Dramatischen Verein: Erst Anfang 1906 hatte Fleischmann ja bei der Gründung dessen musikalische Leitung übernommen.<sup>223</sup> Eine solch große Aufgabe aber, die auch für die Zukunftsperspektive des Vereins von großer Bedeutung war, hätte Fleischmann sicher kaum übernommen, hätte es bereits Anzeichen für die nur wenige Monate später erfolgende Auswanderung gegeben. Und nicht umsonst ist im Artikel des *Dachauer Volksblattes* von einem „überraschend plötzliche[n] Weggang“ die Rede.<sup>224</sup>

Damit aber zeigt sich: Der Umzug nach Cork und die dortige Anstellung entsprachen ganz und gar nicht Fleischmanns Wunsch-Lebensplanung. Und folglich planten Aloys und Tilly Fleischmann ihre Zeit in Cork als vorübergehende Episode ihres Lebens. Pflichtbewusst und mit großem Einsatz machte sich Fleischmann an seine Aufgaben als Domkapellmeister, Tilly Fleischmann begann bereits im Herbst 1906, in Cork Klavierstunden zu geben. Doch Fleischmann fühlte sich in Irland offenbar nicht restlos wohl. Generell muss für ihn das Leben in der vielköpfigen Familie Swertz eine harte Umstellung bedeutet haben. Doch auch die kulturellen Rahmenbedingungen Corks fielen gegenüber dem kulturellen Angebot in München weit ab.<sup>225</sup> Darüber hinaus hatte Fleischmann schlichtweg großes Heimweh; in der Familie Fleischmann wird erzählt, dass Aloys Fleischmann während der ersten zwei Jahre in Cork nicht einmal seine Koffer auspackte, so schwer fielen ihm der Abschied von der Heimat und die Eingewöhnung in Cork.<sup>226</sup>

Dauerhaft in Cork zu bleiben, scheint damals als Option von Aloys und Tilly Fleischmann nicht wirklich in Betracht gezogen worden zu sein.<sup>227</sup> Schon drei Jahre

<sup>222</sup> Dachauer Volksblatt vom 6. September 1906.

<sup>223</sup> Vgl. Einladung zur Gründungsversammlung des Musikalisch-Dramatischen Vereins Dachau am 15. Januar 1906.

<sup>224</sup> Dachauer Volksblatt vom 6. September 1906.

<sup>225</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 65, und Barra 2006, 7f.

<sup>226</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2009, 43, und Moderationsbeitrag Ursula Nauderers. In: Mitschnitt eines Konzerts mit Liedern Aloys Fleischmanns am 9. Juli 2006 im Dachauer Bezirksmuseum.

<sup>227</sup> In einem Brief an Tilly Fleischmann spricht die Frau Franz Langheinrichs, Anna Langheinrich, von der „Sehnsucht“ der Fleischmanns, „bald wieder in Deutschland zu sein“, welche von Seiten Aloys' und Tilly Fleischmanns damals also offenbar zum Ausdruck gebracht wurde. Brief Anna Langheinrichs an Tilly Fleischmann von München nach Cork vom 7. November 1908.

nach dem Umzug nach Cork zog Tilly Fleischmann im Herbst 1909 wieder nach München, um ihre pianistische Laufbahn voranzubringen, aber auch, um, wie erläutert, berufliche Perspektiven auszuloten, die eine Rückkehr nach Deutschland ermöglichen könnten.<sup>228</sup> Doch auch Fleischmann leitete konkrete Schritte in diese Richtung ein: Briefe aus dem Nachlass Fleischmanns geben davon Zeugnis, dass er sich um Anstellungen in München und Berlin bemühte. Schon im Februar 1908 ließ er sich für eine solche Bewerbung vom Domverwalter Canon Richard McCarthy ein Zeugnis über seine Arbeit als Domkapellmeister in Cork ausstellen.<sup>229</sup> In einem Brief an seine Mutter in Dachau schrieb er von seinem Ziel der „Wiedervereinigung“,<sup>230</sup> womit in diesem Zusammenhang nur die Rückkehr in die Heimat gemeint sein kann. An den Prinzregenten Luitpold richtete Fleischmann ein Gesuch, mit dessen Hilfe er offenbar hoffte, eine Stellung in München finden zu können.<sup>231</sup> Schon zu Beginn des Jahres 1910 aber hatten Tilly Fleischmann, deren pianistischer Erfolg in München sich nicht recht einstellte, und Aloys Fleischmann erkannt, dass sich ihr Rückkehrwunsch nicht leicht umsetzen ließ, zumal sie in Anbetracht der anstehenden Geburt ihres Sohnes mehr denn je auf berufliche Sicherheit bedacht sein mussten. Ganz eindeutig war aber auch eine Rückkehr in die alten Verhältnisse in Dachau für Fleischmann keine unmittelbare Option; sie wäre einem beruflichen Abstieg des jungen Domkapellmeisters gleichgekommen. Am 3. Januar 1910 schrieb Aloys an Tilly Fleischmann von Cork nach München:

„[...] Mein Gefühl und Stolz liesse niemals zu ohne Stellung nach München überzusiedeln und dort von dem Mitleid unserer Freunde zu zehren. [...] Die Zeit würde dieses an den Rockschössen hängen, und wäre es auch noch so vorsichtig, strafen – uns fühlen und schwer büßen lassen. [...]

Die Prinzregenten-Eingabe, von der ich übrigens Niemanden aber auch Niemanden was wissen lassen will, kann erfolgreich sein oder auch – nicht! Auf den Erfolg dieser Bitte zu warten wäre, weil sie auch auf jahrelange Erfüllung harren muss, ebenfalls ein Unsinn. Ohne Stellung aber, ich muss es wiederholen, kann ich, selbst wenn Du genügend verdienen könntest uns gut über Wasser zu halten, nicht mit zurück.

Das einzige Mittel ist, ohne besondere Niederlage!, wenn mir München vollständig versagt, bleibt mein Heimatort – Dachau!! Es würde im ers-

<sup>228</sup> Vgl. Zuk 2010, 12.

<sup>229</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2005, 43.

<sup>230</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Magdalena Fleischmann von Cork nach Dachau vom 20. Februar 1909.

<sup>231</sup> Vgl. Brief Aloys Fleischmanns an Tilly Fleischmann von Cork nach München vom 3. Januar 1910. Vgl. auch Brief Franz Langheinrichs an Aloys Fleischmann von München nach Cork vom 7. November 1908. Langheinrich sicherte in diesem Schreiben Fleischmann seine Unterstützung bei dessen geplanter Eingabe beim Prinzregenten zu.

ten Jahre recht viel gemunkelt und gehöhnt, doch ich weiss es: die kommenden Jahre würden den Eseln die Augen öffnen! Doch dieser Plan ist erst vielleicht in 10 Jahren reif! Deshalb mit keiner Silbe zu erwähnen, denn dieser Plan gilt nur als letzter Zufluchtsort!“<sup>232</sup>

Fleischmann entwarf in diesem Brief deshalb den Plan, seine „feste Position“ in Cork „mit allen Kräften“ zu halten und dennoch, wann immer möglich, ausgedehnte, mehrmonatige Aufenthalte und musikalische Arbeit in München einzuplanen.<sup>233</sup>

Solche zumindest mehrwöchigen Aufenthalte sollten vor allem in der Zwischenkriegszeit ein fester Bestandteil von Fleischmanns Leben werden, darauf wird in einem späteren Kapitel eingegangen. Die Absicht einer wirklichen Rückkehr nach Deutschland aber erwies sich, das zeigt sich deutlich, schon 1910 als praktisch nicht umsetzbar. Ruth Fleischmann berichtet deshalb, dass Aloys und Tilly Fleischmann – ungeachtet der noch zu beschreibenden Internierung Fleischmanns während des Ersten Weltkrieges und der galoppierenden deutschen Inflation nach dem Krieg, die an eine Übersiedlung in die Heimat gar nicht denken ließ – bereits 1911 erkennen mussten, dass der Plan einer raschen Rückkehr gescheitert war.<sup>234</sup>

## 2.6.2 Politische und kulturelle Rahmenbedingungen

Als Fleischmann 1906 in Irland eintraf, betrat er nicht nur ein ihm fremdes Land mit einer ihm fremden Sprache. Er betrat ein Land, dessen politische Lage von einer enormen Brisanz geprägt war: Seit Jahrhunderten war die Geschichte Irlands auf das Engste mit Großbritannien verbunden. Schon 1169 hatte es in Irland eine erste anglo-normannische Invasion gegeben. Seither war der britische Einfluss in Irland von einer steten Schwankung zwischen direkter Herrschaft und Phasen irischer Unabhängigkeit geprägt gewesen: Um 1300 war Irland zu weiten Teilen unterworfen, um 1500 jedoch der britische Einfluss auf die unmittelbare Umgebung Dublins, den sogenannten „Pale“, zurückgedrängt. Heinrich VIII. wiederum hatte Irland 1541 vollständig unterworfen, seine Abwendung vom Papst und die folgende Reformation hatten die Spaltung zwischen den Machthabern und den katholischen Iren noch verschärft.<sup>235</sup> Während des Englischen Bürgerkrieges nach der Englischen Revolution 1641 erlebte Irland eine kurzandauernde De-facto-Unabhängigkeit. Doch unter Oliver Cromwell erfolgte die Rückeroberung, verbunden mit blutigen Massakern an der irischen Bevölkerung. Die irischen Bauern wurden in der Folge zu Pächtern degradiert und erhielten englisch-protestantische Gutsherren; der Ausdruck der Zeit für diese englische Massenansiedlung in Irland lautete „Plantation“. Damit sank

<sup>232</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Tilly Fleischmann von Cork nach München vom 3. Januar 1910.

<sup>233</sup> Ebd.

<sup>234</sup> Information durch Ruth Fleischmann, E-Mail-Korrespondenz vom 2. März 2010.

<sup>235</sup> Geiss 2002b, 96.

Irland endgültig auf den Status einer Kolonie herab. Einige Jahrzehnte später wurde im Zuge der Glorious Revolution von 1688/89, bei der Irland den aus England vertriebenen katholischen König Jakob II. unterstützte, wieder eine Phase der Unabhängigkeit herbeigeführt; die Kapitulation von Limerick 1691 besiegelte jedoch die Rückkehr unter englische Herrschaft. 1692 wurden daraufhin alle Katholiken aus dem irischen Parlament ausgeschlossen sowie in der wirtschaftlichen Handlungsfreiheit massiv beschränkt. Damit blieb Irland vom Fortschritt der Industrialisierung in England weitgehend ausgeschlossen, was ein zentraler Grund für die auch zu Fleischmanns Zeiten noch spürbare weitverbreitete Armut in Irland war.<sup>236</sup>

1800 wurde der Status Irlands nochmals eingeschränkt: Eigentlich waren unter dem Eindruck des Amerikanischen Unabhängigkeitskrieges von Seiten Englands Konzessionen gegenüber Irland gemacht worden, etwa die Aufhebung von „Poyning’s Law“ von 1494, welches sämtliche Beschlüsse des irischen Parlaments der Zustimmung des Parlaments in Westminster unterwarf. Die starke Resonanz in Irland auf die Errungenschaften und Entwicklungen der Französischen Revolution und die Unterstützung des revolutionären Frankreichs durch Irland in den Revolutionskriegen führten jedoch zu einer massiven Gegenreaktion Englands: 1800 wurde das irische Parlament aufgelöst, Irland damit unmittelbar dem Zuständigkeitsbereich des Parlaments in Westminster, in dem fortan 100 irische Abgeordnete saßen, unterstellt. Irland erlebte dramatische Jahrzehnte: Stetig war die Politik von Aufständen gegen die protestantischen Machthaber geprägt. Die Große Hungersnot in den Jahren 1846 bis 1848 wurde zu einer landesweiten Katastrophe. Binnen weniger Jahre sank die Bevölkerung Irlands durch Verhungern und Auswanderung nach Amerika von acht auf vier Millionen. Innerhalb Irlands spitzte sich der Konflikt zwischen jenen, die eine tatsächliche Unabhängigkeit Irlands anstrebten, und jenen, die für eine Autonomie (genannt „Home Rule“) plädierten, zu. Im frühen 20. Jahrhundert wurde dieser Konflikt gewaltsam: Die 1905 gegründete Widerstandsbewegung Sinn Féin wurde zur neuen Massenbasis des Republikanismus. Die Regierung in London wiederum versuchte seit 1886, die Situation durch sogenannte Home Rule Bills, also durch Autonomiegesetze, zu entspannen. Diese angedachte Autonomie war jenen, die eine irische Republik forderten, zu wenig, den Protestanten jedoch schon zu viel des Zugeständnisses. Gegen das dritte Home Rule Bill militarisierten sich die Protestanten in der nördlichen irischen Provinz Ulster mit der Ulster Volunteer Force; die Katholiken antworteten mit der Irish Citizen Army und den Irish Volunteers, und es kam zu bewaffneten inneririschen Auseinandersetzungen, in welchen es um nichts Geringeres als um die Aufrechterhaltung oder Lösung der Union mit Großbritannien ging.<sup>237</sup> Das war die Situation bei Fleischmanns Eintreffen in Cork.

Der Erste Weltkrieg überdeckte den Konflikt ab 1914 zunächst, doch nutzten irische Republikaner den Krieg schließlich auch, um Kontakte zu den Feinden Groß-

---

<sup>236</sup> Ebd., 97.

<sup>237</sup> Vgl. ebd., 98f.



britanniens zu knüpfen. Der mit deutschen Waffenlieferungen unterstützte sogenannte Osteraufstand von 1916 scheiterte zwar, die unglaublich harte Reaktion von britischer Seite machte ihn jedoch zu einem Erfolg, denn der Rückhalt der Republikaner durch die Bevölkerung wurde dadurch entscheidend gestärkt. Unmittelbar nach Kriegsende rief ein Untergrund-Parlament in Irland im Januar 1919 die Irische Republik aus, und im folgenden Anglo-Irischen Krieg konnten sich die irischen Republikaner tatsächlich durchsetzen. Sie hatten dabei harte Kämpfe gegen die britische Armee zu bestehen, während derer auch die Innenstadt Corks über weite Teile niedergebrannt wurde. Indes war der Erfolg der Republikaner mit einem „folgeschweren Kompromiss“ verbunden: Im Zuge des anglo-irischen Vertrags vom 6. Dezember 1921 wurde Irland 1922 geteilt. Der überwiegend katholische Süden wurde Freistaat, offiziell Dominion mit dem britischen Monarchen als Staatsoberhaupt, faktisch Republik, wenngleich nach wie vor Teil des Commonwealth. Dieser Kompromiss führte zu neuerlicher Gewalt: Im folgenden irischen Bürgerkrieg standen sich vom Sommer 1922 bis zum Frühjahr 1923 Befürworter und Gegner der irischen Teilung gegenüber, wobei es auch um die jeweilige Vormacht innerhalb des Freistaates Irlands ging. Im Zweiten Weltkrieg blieb der Freistaat Irland neutral,<sup>238</sup> wurde nach dem Krieg offiziell Republik mit einem Präsidenten an der Spitze und schied 1949 aus dem Commonwealth aus. Die sechs protestantisch dominierten Grafschaften Ulsters jedoch blieben Teil des Vereinigten Königreichs. Die daraus resultierende Spaltung der irischen Nationalbewegung ist bis heute ein Herd politischer Unruhen in Nordirland.<sup>239</sup>

Das alltägliche Leben in Irland und damit auch Fleischmanns Leben war von den Kämpfen stark beeinflusst. Ein später folgendes Kapitel über den irischen Unabhängigkeitskämpfer, Politiker und Dichter Terence MacSwiney wird die Ereignisse zum Teil nochmals aufgreifen und zeigen, wie sehr die politischen Vorgänge Fleischmann und sein Wirken tangierten.

Dass nun zunächst Hans Conrad Swertz und schließlich in Konsequenz Aloys Fleischmann trotz dieser politischen Brisanz just nach Irland auswanderten, um dort Kirchenmusiker zu werden, war keine zufällige Entscheidung: Schon im ausgehenden 18. Jahrhundert hatten die englischen Machthaber ihre restriktive Haltung gegenüber der katholischen Kirche in Irland ein Stück weit gelockert, nicht zuletzt unter dem Eindruck des Verlustes der amerikanischen Kolonien und der Französischen Revolution. Klöster und Priesterseminare wurden gebaut, und es ist kein Zu-

---

<sup>238</sup> Diese Neutralität des Freistaats Irland im Zweiten Weltkrieg war nicht selbstverständlich. Ein großer Teil der Insel gehörte ja zum Territorium eines der wichtigsten Kriegsteilnehmer, zum Vereinigten Königreich. Dass der überwiegende Teil Irlands in einer derart fundamentalen weltpolitischen Krise unabhängig von der Regierung in London agieren konnte, war ein Novum und durch den irischen Freiheitskampf gleichsam auch teuer erkaufte. Die nach wie vor in Nordirland spürbare Unterdrückung der dortigen katholischen Minderheit, ein bis in die heutige Zeit nicht endgültig gelöstes Problem, machte es vielen Iren dabei nicht leicht, gegenüber Nazi-Deutschland als dem Feind des als Unterdrückter empfundenen Großbritanniens eine kritische Einstellung zu entwickeln. Vgl. Holfter/Rasche 2002, 560f.

<sup>239</sup> Geiss 2002b, 99.

fall, dass der Baubeginn der Corker Kathedrale St Mary and St Anne, Fleischmanns späterer Wirkungsstätte, auf das Jahr 1799 fiel.<sup>240</sup>

Im Zuge der Katholikenemanzipation von 1829 wurde den Katholiken das Recht auf politische Partizipation zugestanden;<sup>241</sup> das bedeutete eine grundsätzliche Aufwertung des katholischen Glaubens. Die katholische Kirche durfte Morgenluft schnuppern, und ab der Jahrhundertmitte arbeiteten die Bischöfe und der erste irische Kardinal, Paul Cullen, mit Nachdruck daran, der katholischen Kirche in Irland als Institution sowie im Alltag der Menschen einen wachsenden Stellenwert zu verschaffen. Dazu gehörte auch der Bereich der Kirchenmusik. Aber: Wie sollte es

in einer Institution, die erst kürzlich aus der Unterdrückung befreit worden war, eine gewachsene kirchenmusikalische Tradition geben, woher sollten innerhalb Irlands gut ausgebildete Kirchenmusiker kommen? Die Lösung sahen die Bischöfe darin, ausländische Kirchenmusiker zum Umzug nach Irland zu bewegen. Deshalb waren es gerade an den Kirchen in größeren Städten zu einem hohen Prozentsatz kontinentaleuropäische Musiker, vor allem aus Deutschland und Belgien, die ab den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts dort die katholische Kirchenmusik reorganisierten.<sup>242</sup> Bedenkt man die vorhin erwähnte Hungersnot ab 1846 und die riesige Auswanderungswelle, ist dies auf Irland bezogen eine interessante Entwicklung: Millionen Iren hatten seit dem beginnenden 19. Jahrhundert Irland verlassen. Irland war ein Auswanderungsland.<sup>243</sup> Dass es nun auch zum Einwanderungsland wurde, ist bemerkenswert, wenn auch die Anzahl der Einwanderer im Vergleich nahezu verschwindend gering war.<sup>244</sup> Um die Jahrhundertwende gab es in Irland etwa 25 deutsche

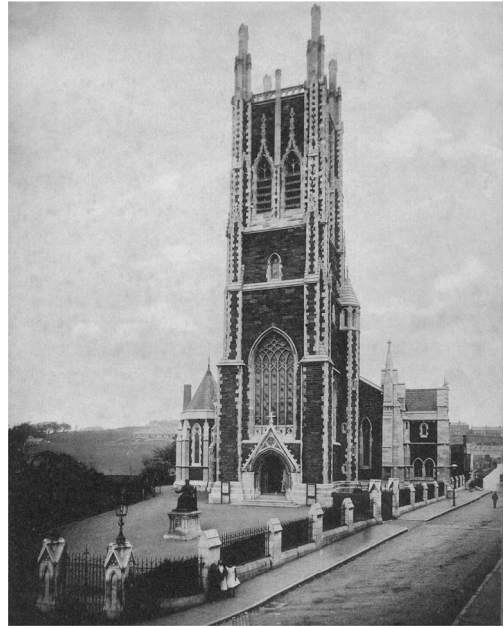


Abb. 11 – Kathedrale St Mary and St Anne, Cork, Nachlass Fleischmann/Dachauer Bezirksmuseum

<sup>240</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 66.

<sup>241</sup> Vgl. Geiss 2002a, 691. Die britischen Machthaber lockerten ihre restriktive Haltung nicht nur gegenüber der katholischen, sondern auch gegenüber anderen, von der anglikanischen Church of Ireland abweichenden protestantischen Kirchen. Die Church of Ireland, damals auf das Engste mit der Church of England verbunden, verlor schließlich ihren Status als offizielle Staatskirche.

<sup>242</sup> Vgl. Fleischmann 1996, 502, und Cunningham/Fleischmann 2010, 69f.

<sup>243</sup> Vgl. Holfter 2006, 1.

<sup>244</sup> Während des Dritten Reiches sollte Irland wiederum Ziel von Auswanderern, oftmals jüdischen Glaubens, aus Deutschland werden, obgleich hier seine Rolle etwa im Vergleich zu Großbritannien oder

Kirchenmusiker, die teils hervorragende Chöre aufbauten sowie Stellenwert und Qualität der katholischen Kirchenmusik in Irland nach deutschem Vorbild ausbauten.<sup>245</sup> Hans Conrad Swertz und Aloys Fleischmann waren dabei diejenigen, die diese Aufgabe in Cork übernahmen, einer der größten und wichtigsten Städte des Landes.

Wie in Deutschland war auch in Irland dabei die katholische Kirchenmusik mehr und mehr von einer Veränderung geprägt: Auch in Irland begann die am Gregorianischen Choral und der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts orientierte Kirchenmusikpflege eine immer größere Rolle zu spielen. Und wie in Deutschland war diese kirchenmusikalische Reform bestimmt von der Auseinandersetzung zwischen dem Cäcilianismus Regensburger Prägung und einer an der Choralpflege der Mönche von Solesmes orientierten Kirchenmusik. Edward Martyn, Kirchenmusiker in Dublin, war einer der entscheidenden Gegner des Cäcilianismus. Der von ihm gegründete Palestrina Choir orientierte sich am Choralgesang der Solesmes-Mönche und wurde 1903 der offizielle Kirchenchor der Pro-Cathedral in Dublin. Dies läutete in Irland den Niedergang der Harmonic Society of St Cecilia ein, die erstaunlicherweise durch das Motuproprio von 1903 weiter beschleunigt wurde – schlicht und einfach, weil viele Vertreter des Cäcilianismus in Irland glaubten, mit dem Motuproprio ihre wesentlichen Ziele erreicht zu haben.<sup>246</sup>

Diese Darstellungen zur Kirchenmusik deuten auf einen regen musikalischen Diskurs im Irland dieser Zeit hin, und in der Tat spielte um die Jahrhundertwende noch eine weitere kulturelle Debatte eine große Rolle: Die Authentizität der traditionellen irischen Musik war während des 19. Jahrhunderts mehr und mehr verloren gegangen.<sup>247</sup> Gegen Ende des Jahrhunderts aber erhielt der „Rückgriff auf alte irische Kulturtraditionen“ als Vehikel für eine irisch-nationale Identität eine neue politische Dimension, zu der es auch gehörte, die irische Sprache vor der Verdrängung durch das Englische zu schützen. Dies war eines der Hauptziele der 1893 gegründeten Gaelic League.<sup>248</sup> In diesem Zusammenhang ist auch die Gründung der Irish Folk Song Society im Jahr 1904 zu sehen.<sup>249</sup>

Um die Pflege der Kunstmusik war es zu Beginn des 20. Jahrhunderts jedoch keineswegs gut bestellt. Auch in diesem Bereich hatte im 19. Jahrhundert ein Niedergang stattgefunden, bedingt durch die rigide britische Herrschaft seit 1800: Dublin, Ende des 17. Jahrhunderts ein bedeutendes Musikzentrum, das sogar von Georg Friedrich Händel besucht wurde, verlor nach der Auflösung des irischen Parlaments

---

den USA recht gering war. Dennoch lebten zeitweilig oder auch über mehrere Jahre namhafte Deutsche wie die Schriftstellerin Annette Kolb oder der Serologe Hans Sachs in Irland. Vgl. Holfter 2006, 3f. Annette Kolb war die Schwester der in Cork lebenden Germaine Stockley, die in Cork viele Konzerte gab und mit der sowie mit ihrem Mann, dem Professor William P. Stockley, Aloys und Tilly Fleischmann befreundet waren. Information durch Ruth Fleischmann, E-Mail-Korrespondenz vom 24. Februar 2010.

<sup>245</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 67.

<sup>246</sup> Vgl. Deacy 2005, 58ff.

<sup>247</sup> Vgl. Fleischmann 1952, 5, und Fleischmann 1996, 506.

<sup>248</sup> Vgl. Geiss 2002b, 99.

<sup>249</sup> Vgl. Fleischmann 1996, 521.

seinen Status als politisches und kulturelles Zentrum. Mehr und mehr Mäzene zogen sich zurück. Hatte Dublin im 18. Jahrhundert noch Musiker aus anderen Ländern angezogen, verließen viele der irischen Musiker nun ihre Heimat.<sup>250</sup>

Gleichwohl wäre es unzutreffend zu behaupten, dass es zur Zeit der Ankunft Fleischmanns in Irland kein kulturelles Leben gegeben hätte. Seit 1877 gab es in Cork eine Oper, die zwar kein eigenes Ensemble unterhielt, jedoch mehrmals im Jahr von englischen Theatertruppen bespielt wurde und auch in ärmeren Bevölkerungskreisen recht beliebt war. In Dublin wie in Cork existierten zudem bürgerliche kulturelle Vereinigungen, Orchestervereine, die mehrere Konzerte im Jahr organisierten und veranstalteten: In Cork war 1869 die Cork Musical Society gegründet worden, 1883 die Cork Amateur Operatic and Dramatic Society. Hinzu kamen kleinere zivile wie auch militärische Musikgruppen. Und auch die musikalische Nachwuchsförderung war gewährleistet: 1878 war die Cork Municipal School of Music gegründet worden, die erste kommunale Musikschule dieser Art im gesamten Vereinigten Königreich. Hans Conrad Swertz gelang es, zu den Industrie-Ausstellungen in Cork in den Jahren 1883 und 1902/03 Chöre mit bis zu 240 Sängern zu formieren und Werke wie Mendelssohn Bartholdys *Lobgesang* oder Haydns *Schöpfung* aufzuführen.<sup>251</sup> Institutionen einer bürgerlicher Laien-Musikpflege und kulturellen Basisarbeit gab es somit; und erwähnenswert ist auch, dass seit 1906 am University College Cork Musik als Studienfach angeboten wurde.<sup>252</sup> Auf eine jahrhundertealte Tradition höfischer Kunst- und Musikpflege wie München konnte Cork jedoch nicht zurückblicken. Der damit verbundene immense Unterschied in der künstlerischen Qualität der verschiedenen Veranstaltungen muss für Fleischmann, der das kulturelle Angebot in München eifrig wahrgenommen hatte, spürbar gewesen sein.<sup>253</sup>

### 2.6.3 Fleischmanns Tätigkeitsfelder

Fleischmann arbeitete von Beginn an daran, das kulturelle Angebot in Cork auszubauen und sein Niveau zu heben. Der wichtigste Bereich war dabei seine hauptberufliche Arbeit mit dem Domchor. Fleischmann kam hier die anspruchsvolle Aufgabe zu, einen im Grunde völlig neuen Chor aufzubauen: mit Männer- und Knabenstimmen, ohne Frauenstimmen – so, wie es das Motuproprio von 1903 forderte. Fleischmann hatte aus Dachau große Erfahrung im Ausbilden und Schulen von Nachwuchssängern. Aber: Fleischmann beherrschte zu diesem Zeitpunkt kein Englisch.<sup>254</sup> Die Arbeit in Cork war deshalb anfangs äußerst schwierig. Sicherlich

<sup>250</sup> Vgl. Fleischmann 1952, 7f.

<sup>251</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 68. Zur Oper in Cork vgl. auch Fleischmann 1996, 520.

<sup>252</sup> Vgl. Fleischmann 1996, 520.

<sup>253</sup> Noch Fleischmann d. J. attestierte Irland im Jahr 1952 eine Rückständigkeit gegenüber anderen Ländern im Bereich der Kunstmusik. Vgl. Fleischmann 1952, 9.

<sup>254</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2009, 43.

musste Tilly Fleischmann ihrem Mann hier oftmals helfend zur Seite springen. Und auch die im Motuproprio festgeschriebene Veränderung der musikalischen Gottesdienstgestaltung machte Fleischmann die Arbeit und deren Akzeptanz bei der Bevölkerung nicht leicht: Man war in Cork groß orchestrierte Kirchenkompositionen gewöhnt, Werke, wie sie Hans Conrad Swertz mit seinem gemischten Chor zur Auf-  
führung gebracht hatte. Nun Gregorianische Choräle und Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts zu hören, erschien den Gottesdienstbesuchern demgegenüber offenbar als ein geradezu spartanisches Klangerlebnis. Doch Fleischmann gelang es, die stilistisch alte, bezüglich der Gewohnheiten der Menschen jedoch neue Kirchenmusik durchzusetzen und in Cork sogar populär zu machen.<sup>255</sup>

Auch dass Fleischmann schon während der ersten Jahre in Cork nicht zuletzt bei gebildeten Menschen und Künstlern hohes Ansehen genoss, zeigt, wie sehr trotz der sprachlichen Distanz sein fachliches Können geschätzt wurde: Aloys und Tilly Fleischmann bauten sich rasch einen großen Bekanntenkreis auf. Dass sich dieser gleichermaßen auf Protagonisten der irischen Unabhängigkeitsbewegung als auch auf einflussreiche anglo-irische Persönlichkeiten erstreckte, ist bemerkenswert und wurde schon erwähnt.<sup>256</sup> Ganz offensichtlich konnten die jungen deutsch-irischen Fleischmanns hier eine gewisse Neutralität wahren. Rasch wurden sie zu Persönlichkeiten, denen man mit Respekt begegnete. Das gilt für Fleischmanns Reputation in Cork, insbesondere aber auch für seine Position innerhalb des Domchores. Anders wäre es auch nicht erklärbar, wie er es als derart junger und der Landessprache kaum mächtiger Mann schaffte, aus Laiensängern und Kindern aus einer der ärmsten Gegenden Corks – denn in einer solchen lag die Kathedrale St Mary and St Anne – einen disziplinierten Chor zu formen. Fleischmann gedachte diese Chorausbildung sogar im Zuge einer zum Dom gehörigen Chorvereinigung, Choral Union genannt, zu institutionalisieren; dieses Projekt wurde vom Bischof jedoch nicht genehmigt.<sup>257</sup> Bezüglich dieser Aspekte sei auf die Ausführungen zur Musikpädagogik Fleischmanns verwiesen, in welchen auch seine Arbeitsweise als Chorleiter in Cork analysiert wird.

Erwähnt werden muss indes im biographischen Zusammenhang, dass sich Fleischmanns Tätigkeit als Chorleiter in Cork von Beginn an keineswegs auf den Domchor beschränkte. Denn Fleischmann leitete in Cork und Umgebung mehrere Chöre, die er teilweise sogar neu gründete: die Cork Choral Union von 1908 bis 1910, den Bandon Choir von 1908 bis 1940 oder den Filedha Women's Choir von 1912 bis 1916.<sup>258</sup> Später, im Jahr 1926, rief Fleischmann im einige Zugstunden entfernten Bantry die Bantry Choral Operatic Society ins Leben.<sup>259</sup> Fleischmann griff

---

<sup>255</sup> Vgl. Fleischmann 1952, 272, und Cunningham/Fleischmann 2009, 43.

<sup>256</sup> Vgl. Fleischmann 2010, 23.

<sup>257</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 75ff.

<sup>258</sup> Vgl. Undatierter Lebenslauf Aloys Fleischmanns.

<sup>259</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 151. Fleischmann muss für dieses Engagement viel Zeit aufgewendet haben, denn die Fahrt von Cork nach Bantry ist bis heute keineswegs unaufwändig.

bei diesen Tätigkeiten – die Namensverwandtschaft zwischen der Choral Operatic Society und dem Musikalisch-Dramatischen Verein von 1906 zeigt es – auch auf Strukturen zurück, wie er sie in Dachau als Basis kultureller Vereinigungen kannte. Diese Tätigkeiten erfüllten Fleischmann offenbar sehr, auch wenn die Arbeit mit der Cork Choral Union 1910 in einem für Fleischmann und seine Frau unerfreulichen Streit über Auslagen seinerseits und die Unterstellung von Seiten der Vorstandschaft, Fleischmann habe sich geweigert, ein Freiluftkonzert zu dirigieren, beendet wurde.<sup>260</sup>

Fleischmanns Schaffen und Wirken dieser frühen Jahre zeigt trotz der zu diesem Zeitpunkt noch nicht aufgegebenen Bemühungen, nach Deutschland zurückzukehren, somit deutlich sein Bestreben, sich künstlerisch mit aller Kraft für Cork und die Region einzusetzen, so wie er es in den Jahren zuvor in Dachau getan hatte. Insbesondere diese frühen Jahre in Cork sind es, in denen sich Fleischmann nicht nur als Künstler und Lehrer, sondern auch als Organisator kultureller Vereinigungen hervortat. Dass Fleischmann dieses Engagement für die neue Heimat auch kompositorisch aufgriff und 1910 für die Cork Choral Union eine große *Festive Ode*<sup>261</sup> komponierte, eine Hymne an Irland nach Worten von Fleischmann und Terence MacSwiney, fügt sich in dieses Bild. Zwischen der Dachauer Zeit und den frühen Jahren in Cork zeigen sich in den Arbeitsansätzen Fleischmanns eine auffällige Kontinuität und ein ungebrochener Tatendrang.<sup>262</sup>

## 2.7 INTERNIERUNG UND ZWANGSREPATRIERUNG

### 2.7.1 Umstände und Gründe

Am 22. Juni 1914 erhielt Fleischmann in Cork die Nachricht, dass sein Vater in Dachau einem Herzinfarkt erlegen war. Er reiste umgehend nach Dachau, um gerade noch rechtzeitig zur Beerdigung dort einzutreffen. Fleischmann blieb bis zum 30. Juli bei seiner Mutter und traf am 1. August wieder in Cork ein, drei Tage vor der Kriegserklärung des Vereinigten Königreiches an Deutschland. Fleischmann hatte Glück; seine Schwägerin Wally Swertz, die sich bei Kriegsausbruch in Deutschland aufhielt, hatte keine Chance mehr, zu ihrer Familie nach Irland zu gelangen.

Bereits am 18. August erteilte Fleischmann allerdings die Auswirkung seiner deutschen Staatsbürgerschaft. Er wurde von der britischen Militärverwaltung im Militärgefängnis in Cork inhaftiert, zwei Tage später jedoch bereits wieder freigelassen; einflussreiche Freunde hatten bei den Behörden Garantien für Fleischmann abgegeben. Kurz darauf indes wurde Cork für Ausländer zur verbotenen Zone erklärt.

<sup>260</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 81ff.

<sup>261</sup> AFS 4.001.00.0.

<sup>262</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2009, 43.

Fleischmann und seine Familie mussten Cork verlassen und konnten bei protestantischen Freunden in Mallow unterkommen. Fleischmann bat bei den Behörden um die Erlaubnis, nach Cork zurückreisen zu dürfen, um dort seinen Pflichten als Domkapellmeister nachkommen zu können; der Lebensunterhalt der jungen Familie stand auf dem Spiel. Am 15. September wurde diesem Gesuch stattgegeben. Es schien, als sei die Angelegenheit für die Fleischmanns glimpflich verlaufen, und Fleischmann setzte, wie er selbst berichtet, alles daran, um keine neuen Schwierigkeiten zu bekommen, hielt sich an alle Anweisungen, die die Behörden erteilten.<sup>263</sup>

Am 7. Mai 1915 versenkte ein deutsches U-Boot vor der irischen Küste das britische Passagierschiff *Lusitania*. 1200 Zivilisten starben, darunter auch viele US-Amerikaner; durch die Versenkung der *Lusitania* verschärfte sich der Ton zwischen den USA und Deutschland erheblich, sie ist ein bedeutendes Ereignis hinsichtlich des Kriegseintritts der USA 1917. Dass diese U-Boot-Attacke die restriktive Haltung der britischen Behörden gegenüber den auf britischem Territorium lebenden Deutschen verschärfte, ist nachvollziehbar. Noch einmal jedoch konnte Fleischmann eine Inhaftierung abwenden und den Behörden abringen, dass sie bei ihm, einem Kirchenmusiker, der in Deutschland nie eine militärische Grundausbildung durchlaufen hatte und für dessen politisch korrektes Verhalten mehrere namhafte Bürger Corks bürgten, von einer Internierung absahen.<sup>264</sup> Wiederum schien die Familie gerettet, und die Fleischmanns lebten acht Monate in Frieden. Anfang 1916 aber wurde Fleischmanns Sondergenehmigung zurückgezogen. Schon in der Nacht des 4. Januars 1916 wurde er inhaftiert, ein traumatisches Erlebnis für ihn, für seine Frau und für den fünfjährigen Sohn. Noch 1945 schreibt Fleischmann an Fleischmann d. J.:

„I shall never forget how you and your mother wept as we bade farewell, your little arms clinging to my knee and refusing to let me go until those brutal hirelings tore me away, taking me like a criminal before dawn at 4 a.m. to an unknown destination. The sound of that weeping and sobbing pursued me for years.“<sup>265</sup>

Obwohl er Zivilist war, wurde Fleischmann als Kriegsgefangener betrachtet und ins Kriegsgefangenenlager Oldcastle, Co Meath, gebracht. Hier waren Hunderte Deutsche inhaftiert; Fleischmann erhielt die Häftlingsnummer 750.<sup>266</sup>

Der tatsächliche Grund für Fleischmann Festnahme lag wohl darin, dass die britischen Behörden beschlossen, aufgrund der antibritischen Aktivitäten irischer Republikaner und Unabhängigkeitskämpfer in Cork die Gesetze scharf anzuwenden. Denn was man Fleischmann offiziell vorwarf, waren im Grunde unhaltbare Vorwürfe: Man beschuldigte ihn, mit dem feindlichen Deutschland in Briefkontakt gestan-

---

<sup>263</sup> Vgl. Petition Aloys Fleischmanns an das Innenministerium vom 27. Mai 1915 und Cunningham/Fleischmann 2010, 113.

<sup>264</sup> Vgl. Petition Aloys Fleischmanns an das Innenministerium vom 27. Mai 1915.

<sup>265</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Aloys Fleischmann d. J. innerhalb Corks vom 13. April 1945.

<sup>266</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 113.

den zu haben – Fleischmann hatte im November 1915 seiner Mutter Weihnachtsgrüße nach Dachau geschickt. Man warf ihm 22 Fälle der Spionage und Sabotage im Dienste Deutschlands vor, etwa, in seinem Garten einen Telegraphenmast zur Datenübermittlung nach Deutschland aufgestellt zu haben – es handelte sich um ein Vogelhaus. Schließlich beschuldigte man ihn, regelmäßig die irische Küste mit dem Fernglas zu überwachen und nach U-Booten Ausschau zu halten – Fleischmann und sein Freund John Horgan gingen in ihrer Freizeit gerne mit dem Fernglas auf Vogelbeobachtung nach Oysterhaven, südlich von Cork.<sup>267</sup>

Diesmal aber half keinerlei Intervention der Freunde. Fleischmann blieb für zweieinhalb Jahre in Oldcastle und wurde im Mai 1918 in ein Gefangenenlager auf der Isle of Man verlegt, wo er über das Kriegsende hinaus bis Sommer 1919 interniert blieb. Anschließend wurde Fleischmann nicht in die Freiheit zu seiner Familie nach Cork entlassen, sondern zwangsrepatriert und infolgedessen gezwungen, nach Dachau heimzukehren.<sup>268</sup> Dazu mehr in einem nachfolgenden Kapitel.

### 2.7.2 Lebensbedingungen im Gefangenenlager

Für Fleischmann begannen mit seiner Inhaftierung Jahre, die ihn zeichnen sollten. Vergleicht man Fotografien, die Fleischmann vor der Internierung zeigen, und solche, die während der Internierung aufgenommen wurden, ist der Eindruck erschütternd. Sicher liegen zwischen diesen Aufnahmen mehrere Jahre. Doch wie sehr die Gefangenschaft aus einem jungen, im optischen Eindruck fast jugendlichen Mann einen ernsten, oft melancholisch wirkenden Menschen machte, ist offensichtlich.



Abb. 12 – Aloys Fleischmann, 1904 (links), Aloys Fleischmann als Kriegsgefangener, 1918 (rechts), Nachlass Fleischmann/Dachauer Bezirksmuseum

<sup>267</sup> Vgl. ebd., 114.

<sup>268</sup> Vgl. ebd.



Schon früh berichtet Fleischmann in seinen Briefen von den endlos langen Tagen, den einsamen Nächten und von der schlechten Versorgung der Lagerinsassen. Von Beginn an war er deshalb auf Unterstützung von außen angewiesen und bat seine Frau, die ihn während der kommenden Jahre besuchen sollte, wann immer sie konnte,<sup>269</sup> umgehend um warme Decken und um regelmäßige Lebensmittelpakete.<sup>270</sup> Dass dies erlaubt war, ist als Entgegenkommen und grundsätzlich humane Regelung der Lagerleitung zu werten. Diese gestattete auch Besuche – zweimal im Monat. Doch die Besuchszeit war jeweils auf gerade einmal fünfzehn Minuten beschränkt. Es ist leicht vorstellbar, dass derartig kurze Besuche, die kaum Zeit für einen tiefgehenden Gedankenaustausch ließen, nicht nur eine Freude, sondern auch ernüchternd gewesen sein müssen – für Fleischmann auf der einen, für den Besucher auf der anderen Seite, denn die Reise von Cork nach Oldcastle und zurück nahm zwei volle Tage in Anspruch.<sup>271</sup>

Natürlich versuchte Fleischmann seine Tage mit geistiger Beschäftigung zu verbringen. Immer wieder ließ er sich Bücher schicken, las philosophische Werke, etwa von Arthur Schopenhauer, spielte Schach.<sup>272</sup>

Und selbstverständlich suchte Fleischmann auch im Gefangenenlager die musikalische Betätigung: Sowohl in Oldcastle als auch in Knockaloe auf der Isle of Man, wohin Fleischmann am 25. Mai 1918 verlegt wurde, wurden von der Häftlingsgemeinschaft sowohl die sportliche als auch die kulturelle Betätigung selbst organisiert. Es gab Theatergruppen, Chöre und Orchester. Fleischmann baute in beiden Lagern musikalische Ensembles auf, leitete sie, schrieb und arrangierte zahlreiche Kompositionen, die einstudiert und aufgeführt wurden.<sup>273</sup> Viele der im Nachlass Fleischmanns aufgefundenen Notenhandschriften tragen den Stempel des von der Lagerleitung herausgegebenen Notenpapiers. Analysen des musikalischen Engagements Fleischmanns innerhalb der Lagergemeinschaft, welches insbesondere als kompositorische sowie musikpädagogische Tätigkeit einzuschätzen ist, werden in späteren Kapiteln erfolgen.

Im Laufe der Zeit verschlechterten sich die Haftbedingungen. Vor allem nach der Verlegung auf die Isle of Man, die für Fleischmann unabhängig von den Lebensbedingungen im Lager einen weiteren Schritt der Trennung von seiner Familie bedeutete. Denn hatte er in Oldcastle seltenen, aber regelmäßigen Besuch von seiner Frau und seinem Sohn bekommen, machte die räumliche Trennung Besuche nun unmöglich, und es sollten über zwei Jahre bis zum nächsten Wiedersehen vergehen. Bei der Überfahrt auf die Insel hatte Fleischmann noch ein Auge für die Schönheit der Landschaft und beschrieb sie in einem Brief an Tilly Fleischmann. Doch schon

---

<sup>269</sup> Vgl. Zuk 2010, 13.

<sup>270</sup> Vgl. Brief Aloys Fleischmanns an Tilly Fleischmann aus dem Gefangenenlager, Oldcastle, nach Cork aus dem Januar 1916.

<sup>271</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 114.

<sup>272</sup> Vgl. ebd., 122.

<sup>273</sup> Vgl. ebd., 118.

die Ankunft geriet zur grausamen Demütigung: Viele Jahre später erzählte Fleischmann seinen Enkeln, wie er und andere Gefangene gezwungen wurden, einzeln durch eine Doppelreihe von am Ort ansässigen Frauen zu marschieren, die sie beschimpften und mit Hutnadeln auf die Gefangenen einstachen – ein Spießbrutenlauf im wahrsten Sinn des Wortes.<sup>274</sup>

Auch die Situation im Lager war schauerhaft: Im Gefangenenlager in Knockaloe waren etwa 23000 Menschen inhaftiert, überwiegend Deutsche, aber auch Österreicher und Türken (das Osmanische Reich gehörte zu den Mittelmächten und war mit dem Deutschen Reich und Österreich-Ungarn verbündet). Die Gefangenen waren in Kompanien zu je 1000 Mann eingeteilt, die sich wiederum auf jeweils fünf Schlafbaracken zu 200 Mann verteilten.<sup>275</sup> Dass es unter solchen Umständen im Grunde keinerlei Privatsphäre gab, ist klar. Es gibt eine Passage aus Lion Feuchtwangers *Der Teufel in Frankreich*, die ein solches Leben mit kraftvollen Worten beschreibt:

„[...] am schwersten erträglich im Lager war mir, daß man niemals mit sich allein sein konnte, daß immer, Tag und Nacht, bei jeder Verrichtung, beim Essen und beim Schlafen und bei der Entleerung, hundert Menschen um einen waren, schwatzende, lachende, schreiende, seufzende, weinende, fressende, schmatzende, schnarchende, furchende, stinkende, schwitzende, sich säubernde Menschen. Ja, jede Verrichtung geschah in der größten Öffentlichkeit [...].“<sup>276</sup>

Dass es aber zugleich, trotz all der vielen Tausend Menschen auf dichtestem Raum, ein Leben in der Anonymität war, machte Fleischmann zu schaffen. Er berichtet später nicht minder erschütternd als Feuchtwanger:

„Das Leben eines Menschen in solchen Zeiten und Umständen ist keinen Pfifferling wert. Der Einzelne, ob er gesund oder krank ist, eines natürlichen Todes stirbt, sich die Adern öffnet, oder sich erhängt, spielt

<sup>274</sup> Vgl. Brief Aloys Fleischmann an Tilly Fleischmann aus dem Gefangenenlager, Isle of Man, nach Cork vom 27. Mai 1918 und Cunningham/Fleischmann 2010, 120.

<sup>275</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 120.

<sup>276</sup> Feuchtwanger 2005, 38. Lion Feuchtwanger war bereits bei Ausbruch des Ersten Weltkrieges in Tunis inhaftiert worden, konnte jedoch fliehen. Bei der Machtergreifung der Nationalsozialisten befand er sich im Ausland und konnte als scharfer Kritiker der neuen Machthaber nicht mehr in sein Heimatland zurück, lebte fortan in Südfrankreich. Als die Wehrmacht 1940 in Frankreich einmarschierte, wurde Feuchtwanger von den Behörden des Vichy-Regimes festgenommen und im Gefangenenlager Les Milles inhaftiert, zusammen mit vielen anderen Deutschen und Nazi-Gegnern. Er erlebte eine Gefangenschaft, die bezüglich der Lebensumstände jener Fleischmanns ähnlich gewesen sein dürfte, jedoch mit einem fatalen Unterschied: Feuchtwanger musste stets fürchten, dass er an die Nationalsozialisten, seine eigentlichen Feinde, ausgeliefert würde und die französische Gefangenschaft nur eine Vorstufe zu weit größerem Leid wäre – eine Gefahr, der er sich schließlich durch Flucht über Portugal in die USA entziehen konnte. Dass Fleischmann sich später in einem Brief an seinen Sohn über Feuchtwangers Roman „Erfolg“ echauffieren sollte, dessen kritisch-ironische Beschreibung des Münchens der frühen zwanziger Jahre Fleischmann als „scandalös“ empfand, ist beinahe eine Ironie des Schicksals. Zu dieser Meinung Fleischmanns später mehr. Vgl. Brief Aloys Fleischmann an Aloys Fleischmann d. J. von Cork nach München, undatiert, im Zeitraum 1932–1934 zu verorten.

keine Rolle unter Tausenden vom Schicksal bedrückten, zermürbten, ihrer Existenz beraubten, aus allen Winkeln des Globus von ihren Familien losgerissenen, die alle wie ein Rudel verschiedenartiger Tiere von Stacheldraht umgittert, vegetieren. [...] Jeder ist mit sich selbst bekümmert, trägt seine eigene Last und ist schweigsam und vergrämt. Die Tage sind voll Tumult und Lärm. Die Nächte meist durch Zank, Streit und auch Schlägerei gestört. In mond hellen Nächten heulen und jammern aus den Baracken der nächstliegenden Anhöhe stundenlang die wahn sinnig gewordenen Gefangenen. [...] Ein trauriges, elendes Dasein. Keine Minute Ruhe bei Tag und Nacht. Dantes Hölle ist eine erdachte, diese die wirkliche, unaufhörlich nervenzerrüttende, die minder zähe Naturen zum Wahnsinn und Erhängen trieb. Wenn ich auf meinem mehr als dünnen Strohsack am feuchtnassen Steinboden lag, betete ich oft: 'Wer nie sein Brot in Tränen ass, und nie an seinem Bette weinend sass, der kennt Euch nicht, ihr himmlischen Mächte!'<sup>277</sup>

Im Juni 1918 wurden schließlich die Lebensmittelpakete an die Gefangenen verboten. Fleischmann berichtete später, dass es jüdische Mitgefangene waren, die daraufhin ihr Essen mit ihm teilten und ihm dadurch, davon war er überzeugt, das Leben retteten. Solche Solidarität war innerhalb des Lagers – der eben zitierte Brief Fleischmanns beweist es – nicht selbstverständlich. Dennoch gab es auch in diesem Lager, wie schon in Oldcastle, beachtliche Organisationsstrukturen innerhalb der Häftlingsgemeinschaft: Kulturelle Aktivitäten – auch in Knockaloe leitete Fleischmann, wie erwähnt, einen Chor und ein Orchester – spielten, wie Fleischmann berichtet, sogar eine auffallend große Rolle und führten zu qualitativ beeindruckenden Aufführungen und Konzerten.<sup>278</sup> Und auch sportliche Aktivitäten, ja selbst Arbeiten im Lager (Herstellung von Möbeln, Kleidung, mitunter sogar verbunden mit entsprechenden handwerklichen Fortbildungen innerhalb der Häftlingsgemeinschaft) sowie auf Bauernhöfen und im Straßenbau in der Umgebung wurden von den Häftlingen selbst organisiert und waren, das gilt es zu betonen, freiwillige Beschäftigungen.<sup>279</sup> Arbeiten dieser Art darf man also keinesfalls mit der Zwangsarbeit in den späteren Konzentrationslagern des Dritten Reiches vergleichen.

Während einer Grippeepidemie starben viele Gefangene.<sup>280</sup> Wie schlecht die medizinische Versorgung war, berichtete Fleischmann, sich dabei auf seine Haftzeit insgesamt beziehend, viele Jahrzehnte später seinem Sohn:

---

<sup>277</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Aloys Fleischmann d. J. von Cork in die Grafschaft Kerry aus dem Juli 1957.

<sup>278</sup> Vgl. Brief Aloys Fleischmanns an Tilly Fleischmann aus dem Gefangenenlager, Isle of Man, nach Cork vom 27. Mai 1918.

<sup>279</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 121.

<sup>280</sup> Vgl. ebd., 124.

„Während meiner vierjährigen Gefangenschaft hatte ich sieben (!) Krankheiten. Drei wirkliche mit Symptomen ihrer Art, und vier eingebildete!! Wir hatten 26 Ärzte in unserem Camp, denen streng verboten war, mit uns beruflich zu verkehren. Wir waren auf den Dorfarzt angewiesen, der ein Schuft war, der Medizin, die ihm von Deutschland gesandt wurde, verkaufte und uns mit gefärbtem Wasser kurierte. Gläubig verschluckt half es sogar manchem Dummen. (Gläubige Einfalt bewirkt Wunder und ist deren nie versiegende Quelle!) Jeder Gefangene musste daher sein eigener Arzt sein. Uns standen als Heilmittel nur Salz, Essig, Wermutpflanzen und – Wärme mittels alter Zeitungen nebst Packpapier zur Verfügung. Ich hatte das Glück, einen alten Kohlsack zu erbeuten, der mich die Winter hindurch erwärmte.“<sup>281</sup>

Am 19. Oktober 1918 wurde Fleischmann in ein kleineres Gefangenenlager in der Stadt Douglas, ebenfalls auf der Isle of Man, verlegt. Erst ein Jahr später, viele Monate nach Kriegsende, wurde er entlassen und zwangsrepatriert. Dazu gleich mehr.

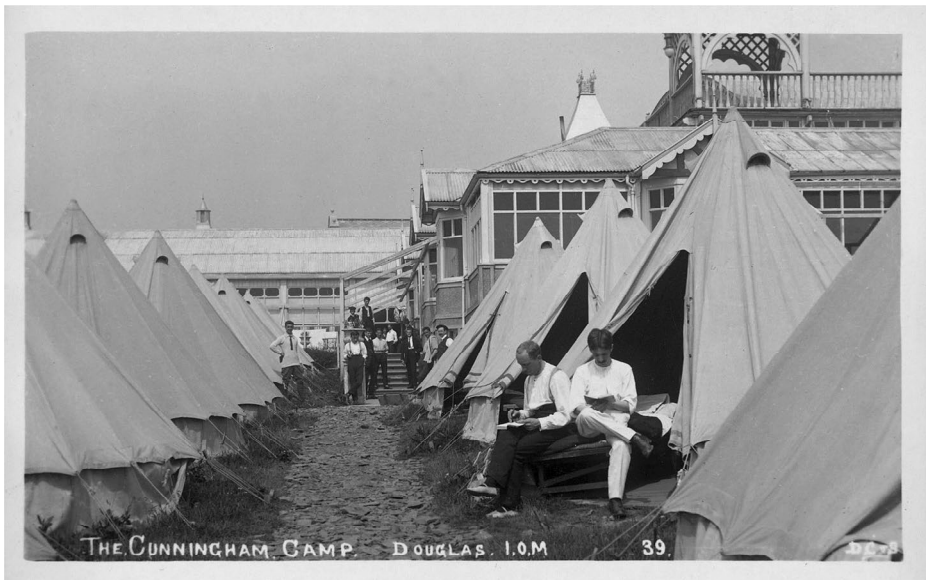


Abb. 13 – Kriegsgefangenenlager in Douglas, britische Postkarte, Nachlass Fleischmann/Dachauer Bezirksmuseum

Später, zur Zeit des Zweiten Weltkrieges, sollte Fleischmann aufgrund der erreichten Unabhängigkeit und somit Neutralität Irlands trotz seiner deutschen Staatsbürgerschaft von einer erneuten Internierung verschont bleiben.

<sup>281</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Aloys Fleischmann d. J. von Cork in die Grafschaft Kerry aus dem Juli 1957.

### 2.7.3 Rückkehr in ein verändertes Dachau

In diesem Kapitel soll auf die Zwangsrepatriierung Fleischmanns eingegangen werden. Ein zentraler Grund für diese waren die politischen Unruhen im nach Unabhängigkeit strebenden Irland, die während des Ersten Weltkrieges von deutscher Seite unterstützt worden und in die auch Freunde und Bekannte Fleischmanns involviert waren.<sup>282</sup> Fleischmann musste deshalb im Oktober 1919 nach Dachau heimkehren. Aus den Monaten nach dem September 1918 sind von Aloys Fleischmann keine Briefe erhalten. Es ist jedoch erwiesen, dass er sich, von London kommend, am 23. Oktober 1919 in einem Lager des Roten Kreuzes in Wesel nahe der deutsch-niederländischen Grenze aufhielt und von dort mit dem Zug nach Dachau reiste, was eine relativ bequeme Reise bedeutete, vergleicht man sie mit dem Schicksal anderer ehemaliger Mitgefangener Fleischmanns, die ihre Heimat teils nach wochenlangen, erschöpfenden Fußmärschen erreichten.<sup>283</sup>

So sehr Fleischmann in seinen ersten Jahren in Cork, ja sein gesamtes Leben über, der Dachauer Heimat nachtrauerte, diese erzwungene Rückkehr war für ihn ernüchternd, bedeutete sie doch weitere Monate der Trennung von seiner Frau und seinem zu diesem Zeitpunkt neunjährigen Sohn. Und sicherlich ließ nach der Ankunft noch ein weiterer Grund diese Rückkehr für Fleischmann schmerzlich erscheinen: Sein früheres Dachauer Umfeld, wie er es kannte und wie es für Fleischmann nach Jahren der Gefangenschaft wohl ein gewisser Trost und Halt gewesen wäre, fand er 1919 nicht mehr vor. Nicht nur, dass am 22. Juni 1914 Fleischmanns Vater verstorben war und er nun mit seiner Mutter in einem leerer gewordenen Elternhaus lebte,<sup>284</sup> nein, insgesamt hatte sich Dachau fundamental verändert.

Was Fleischmann vertraut gewesen war, das war der alte Marktflücken mit seiner Künstlerkolonie. 1919 war von dieser Atmosphäre wenig übrig. Der Erste Weltkrieg hatte weitgehend das Ende der Dachauer Künstlerkolonie markiert. Zwar waren nicht wenige Maler in Dachau verblieben, darunter Fleischmanns Freund Hermann Stockmann, doch jener inspirierende Geist aus den Jahren vor dem Krieg war verfliegen. Ein Grund dafür war, neben dem Wegzug vieler Maler mit Kriegsausbruch, dass die Bevölkerung Dachaus geradezu sprunghaft angestiegen war, in erster Linie durch den kriegsbedingten Ausbau der Industrie vor Ort: Der Bau der Königlichen Pulver- und Munitionsfabrik im Osten des Marktes Dachau – auf ihrem Gelände wurde 1933 das Konzentrationslager Dachau eingerichtet – hatte einen tiefen Einschnitt in die örtliche Sozialstruktur verursacht. Industriearbeiter aus vielen Gegenden des Deutschen Reiches waren zugezogen; die Zahl der Beschäftigten lag wohl

---

<sup>282</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 124.

<sup>283</sup> Vgl. ebd., 126.

<sup>284</sup> Fleischmann war, nachdem er vom Herztod seines Vaters erfahren hatte, zur Beerdigung in Dachau gewesen. Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 112f. Gleichwohl muss es für ihn ungewohnt gewesen sein, längere Zeit in einem Elternhaus ohne den Vater zu leben, wie dies nun von Oktober 1919 an der Fall war.

bei über 2500.<sup>285</sup> Dies, gepaart mit Veränderungen durch den technischen Fortschritt, war die Entwicklung, die den Dachauer Historiker Hans-Günther Richardi vom „Ende der Beschaulichkeit“ in Dachau sprechen lassen.<sup>286</sup> Das an sich wären schon enorme Veränderungen gewesen. Als Fleischmann im Oktober 1919 in Dachau eintraf, hatten jedoch das Kriegsende und die Stilllegung der Munitionsfabrik diese vielen Arbeiter in die Erwerbslosigkeit getrieben. Es brach eine Zeit an, die von Richardi als „die Dachauer Not“<sup>287</sup> bezeichnet wird. Die Lebensbedingungen in Dachau waren katastrophal,<sup>288</sup> der Ort gehörte in den zwanziger Jahren zur „Spitze aller notleidenden Gemeinden im Reich“.<sup>289</sup>

Hinzu kam noch der Umstand, dass Dachau 1919, nur wenige Monate vor Fleischmanns Eintreffen, zeitweilig ins Zentrum der gewaltsam ausgetragenen Konflikte um die Münchner Räterepublik geraten war: Am 7. April 1919 wurde auch in Dachau – die gemäßigte sozialistische Regierung Hoffmann war von München nach Bamberg geflüchtet – von Soldaten die kommunistische Räterepublik ausgerufen.<sup>290</sup> Doch Hoffmanns reguläre Regierungstruppen unternahmen von Bamberg aus Anstrengungen, München zurückzuerobern. Dachau, an der Bahnlinie Ingolstadt-München gelegen, kam dabei eine strategische Bedeutung zu. Schon am 15. April wurde Dachau von Regierungstruppen besetzt. Tags darauf erhielt der Schriftsteller Ernst Toller, der sich an der Revolution der Münchner Räterepublik beteiligte, vom Münchner Kriegskommissar Rudolf Egelhofer den Befehl, Dachau mit Artillerie zu stürmen. Toller, der Blutvergießen vermeiden wollte, handelte mit den Regierungstruppen deren Rückzug aus. Dieser jedoch verlief nicht geordnet, da einige Regierungssoldaten von der Dachauer Bevölkerung angegriffen wurden. Vom Gründonnerstag 1919 an wurde Dachau daraufhin für knapp zwei Wochen von Rotarmisten besetzt. Am 30. April schließlich wurde der Markt wiederum von Regierungstruppen zurückerobert. Dachau durchlief eine Zeit sozialer und politischer Krisen, die, verbunden mit einer entsprechenden Politisierung der Bevölkerung, die Atmosphäre im Ort eklatant veränderten.<sup>291</sup> Da bekannt ist, wie sensibel Fleischmann grundsätzlich auf Veränderungen in seiner Heimat reagierte, müssen die Dachauer Umstände 1919/1920 ihn sehr belastet haben.<sup>292</sup>

<sup>285</sup> Vgl. Richardi 2000, 139f.

<sup>286</sup> Ebd., 138.

<sup>287</sup> Richardi 2001, 34.

<sup>288</sup> Vgl. ebd., 35.

<sup>289</sup> Richardi 2000, 151.

<sup>290</sup> Vgl. Göttler 1988, 90.

<sup>291</sup> Vgl. Richardi 2000, 143ff. und Göttler 1988, 85ff.

<sup>292</sup> Briefe, die Fleischmann während späterer Heimataufenthalte verfasste, zeugen von dieser Sensibilität. 1926 schreibt er nach Cork. „Daheim in der Fremde – in der Fremde – daheim! Ich durchwandere die Strassen und Plätze, vieles ist verändert, anders geformt oder erneut worden und der Friedhof zählt zu seinen Gästen manchen lieben Freund den ich aufsuchen wollte. Auch der alte Brunnen schräg vor dem Hause ist – weg. [...] Immer war sein Rauschen da und immer war sein Rauschen die gute und treue Stimme der Heimat. Nun ist er nicht mehr, der unermüdliche Spender, der alte Freund meiner Jugend. Wie weh einem das tun kann.“ Brief Aloys Fleischmanns an Tilly Fleischmann von Dachau nach Cork vom 22. August 1926.

Zumindest ein Stück weit scheint Fleischmann seine Zeit in der Heimat dennoch zum Komponieren genutzt zu haben. Seiner Angewohnheit, Autographe oft nicht zu datieren, ist es geschuldet, dass sich diesbezüglich kein vollständiges Bild ergibt. Eindeutig in der fraglichen Zeit zu verorten ist jedoch ein Satz für gemischten Chor über Karl Theodor Körners Gedicht *Gute Nacht*,<sup>293</sup> den Fleischmann „Meinem lieben, verehrten Onkel Thomas Deger, fürstl. Verwalter in Dankbarkeit gewidmet zur Erinnerung an die frohen Tage des Wiedersehens, nach langer, harter Trennung, 1914–1920“ zueignete und sowohl mit „Schloss Kreuth im Winter 1920“ als auch am Ende des Autographen exakt mit „18. I. 1920“ datierte.<sup>294</sup> Das beweist, dass Fleischmann nicht nur komponierte, sondern auch kleine Reisen unternahm (Schloss Kreuth liegt in der Nähe von Hilpoltstein).

Gleichwohl drängte es Fleischmann nach Cork: Am 24. Februar 1920 stellte er beim Innenministerium in London den Antrag auf Erlaubnis, nach Irland zurückzukehren, welche ihm jedoch erst am 3. August 1920 erteilt wurde.<sup>295</sup> Am 25. August 1920 erhielt er einen deutschen Pass, gültig für ein Jahr sowie für die Reise nach London im Zeitraum zwischen dem 7. September und dem 7. Oktober 1920. Die Einreise in die Niederlande ist in Fleischmanns Pass am 9. September, die nach Großbritannien am 10. September 1920 per Stempel vermerkt. Fleischmann nahm also den frühestmöglichen Termin wahr, um nach Jahren der Trennung zu seiner Familie zu reisen. Tilly und Aloys Fleischmann d. J. kamen nach London; die wiedervereinte Familie verbrachte einige Zeit bei Tilly Fleischmanns Bruder Tony Swertz, der in London als Arzt arbeitete.<sup>296</sup>

#### 2.7.4 Persönliche Auswirkungen der Internierung

Natürlich bedeuteten die Jahre der Gefangenschaft und der Repatriierung für Fleischmann eine jähe Unterbrechung seiner Tätigkeit in Cork: seiner Leitung des Cathedral Choir sowie der weltlichen Chöre, seines Engagements für die Musikkultur in und um Cork, wie es beschrieben wurde. In erster Linie aber war die Gefangenschaft, ruft man sich die Lebensbedingungen im Lager in Erinnerung, eine persönliche<sup>297</sup> und auch eine familiäre Tragödie: Als Fleischmann im September 1920 von Tilly und Aloys Fleischmann d. J. in London abgeholt wurde, ging eine über vierjährige Zeit der Trennung vorüber. Diese Trennung und die Schwierigkeiten, mit denen einerseits Aloys Fleischmann als Gefangener im Lager und andererseits Tilly Fleischmann in Cork zu kämpfen gehabt hatte (plötzlich alleinstehend in der Erzie-

---

<sup>293</sup> AFS 4.034.05.0. Der Chor ist Teil von „Fünf Gedichte von Theodor Körner“ AFS 4.034.01.0–AFS 4.034.05.0.

<sup>294</sup> Aloys Fleischmanns Manuskript seines Chores „Gute Nacht“, 18. Januar 1920.

<sup>295</sup> Vgl. Brief des britischen Innenministeriums, Unterzeichner John Pedder, an Aloys Fleischmann von London nach Dachau vom 3. August 1920.

<sup>296</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 128.

<sup>297</sup> Wie sehr ihn die Erfahrungen des Lagerlebens prägten, wurde schon dargelegt.

hung des Sohnes, als Alleinverdienerin für den Lebensunterhalt verantwortlich), konnten nicht ohne Frustration überstanden werden. Fleischmann und seine Frau machten sich in vielen liebevollen Briefen gegenseitig Mut. Es zeigt sich aber auch, wie fundamental die Umstände beide belasteten. Ein Brief Aloys' an Tilly Fleischmann vom 24. Juli 1918 gibt Zeugnis davon:

„Liebe Tilly, Du machst es mir schwer auf Deine letzten Briefe zu antworten + die wenigen Zeilen schliessen eine Polemik aus. Bin sicher, Du würdest im Spiegelbild mancher Briefe, die Du mir sendest, Dich selbst nicht wiedererkennen! Diese Jahre sind furchtbar; doch, beseitigen Vorwürfe Schwierigkeiten? [...] Wenn andere erzählen was ihre Frauen (die meisten müssen mit vielen Kindern sich durchdarben) ihnen zum Troste schreiben, da wird mir – namentlich nach Empfang solcher Briefe – so seltsam, + schwarz vor den Augen. Man erträgt hier nicht viel! [...]“<sup>298</sup>

Einige Wochen später, am 8. August 1918, schreibt Fleischmann:

„Geliebteste Tilly, lange lässt Du mich auf Deine Antwort warten! Ich kann Dir nicht schreiben wie mir ums Herz ist. Unsäglich habe ich gelitten seit Du mir den unglücklichen Brief schriebst. Du kannst mir alles schreiben was dich bedrückt, wenn's noch so betrübend ist, doch ein Funken von Güte muss die Feder führen!“<sup>299</sup>

Die offensichtliche Krise anhand dieser Antwortbriefe fair zu beurteilen, ist kaum möglich. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass sich Tilly Fleischmanns Briefe gar nicht wirklich gegen ihren Mann richteten: Der Grund, weshalb Fleischmann nach der Internierung nicht zu seiner Familie durfte, war ja, dass die Briten aufgrund der bereits beschriebenen Verbindungen der irischen Freiheitskämpfer zu Deutschland während des Krieges keine deutschen Staatsbürger nach Irland einreisen ließen. Doch auch für Tilly Fleischmann und ihren Sohn bestand somit die Gefahr der Ausweisung, da sie seit der Hochzeit deutsche Staatsbürgerin war. Die Verzweiflung, das Leben in Cork, ihre dort lebende Familie und ihre beruflichen Verbindungen vielleicht zu verlieren, könnte in den Briefen fundamental mitgeschwungen haben.<sup>300</sup> In jedem Fall dokumentieren die Briefe deutlich, wie facettenreich sich das Drama der Inhaftierung auf Fleischmanns ganze Familie auswirkte. Fleischmanns Gefangenschaft war für die getrennten Ehepartner eine ungemein große Herausforderung.

Fleischmann überwand die Erinnerungen an die Haft nie: Auch späte Briefe aus den vierziger oder fünfziger Jahren zeigen nach wie vor die Auseinandersetzung mit der Gefangenschaft und darüber hinausgehend manchmal eine geradezu erschre-

<sup>298</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Tilly und Aloys Fleischmann d. J. aus dem Gefangenenlager, Isle of Man, nach Cork vom 24. Juli 1918.

<sup>299</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Tilly und Aloys Fleischmann d. J. aus dem Gefangenenlager, Isle of Man, nach Cork vom 8. August 1918.

<sup>300</sup> Information durch Ruth Fleischmann, E-Mail-Korrespondenz vom 2. April 2011.



ckende Trauer über den Verlauf seines Lebens, vor allem über den Verlust der Heimat – zu diesem Umstand an späterer Stelle mehr. Zudem scheinen die Jahre der Trennung das Verhältnis zwischen Aloys Fleischmann d. J. und seinem Vater geprägt zu haben. Verwunderlich wäre das nicht, bedenkt man, dass Fleischmann d. J. nicht einmal sechs Jahre alt war, als sein Vater festgenommen wurde, und über zehn Jahre alt, als sein Vater heimkehrte. Eine solch entscheidende Zeit in der kindlichen Entwicklung ohne den Vater zu verbringen, kann kaum folgenlos sein. Natürlich finden sich aus dieser Zeit liebe, kindliche Briefe des Sohnes an den Vater und ebenso liebevolle Antwortschreiben des Vaters, die die Sorge erkennen lassen, dem Sohn im Gedächtnis zu bleiben und den Kontakt nicht zu verlieren. Am 1. September 1918 etwa schreibt Fleischmann:

„My dearest Büblein, you haunt me frightfully in dreams lately. Why is that? I was dreaming last night that you jump like a wild cat into my bed (every evening and very early in the morning) and we tease each another + play like in the old times – where we even made gymnastic exercises on the organ bench! Do you remember the lovely Mayfield walks? I shall never forget the evening where you and I went for a long, long walk – what a shock I got, as I found out that I went much too far, moreover that I was on the wrong road – after a while, happily, we discovered the right old way again. Late and tired we arrived in Montenotte, wet like drenched poodles! Do you remember? Tell me, wasn't it nice all the same? Often I think on this adventure – on those blessed + happy hours. Well my dear little boy, be good + obedient don't forget your papa who loves you so dearly – oh how desperately. I do long to be with you and your lovely mammy again.“<sup>301</sup>

Spätere Briefe lassen jedoch erkennen, dass das Sohn-Vater-Verhältnis offenbar von einer gewissen Reserviertheit im persönlichen Austausch geprägt war. So schreibt Fleischmann im Juli 1957 an seinen Sohn einen Brief über seine Erfahrungen im Gefangenenlager, ermahnt ihn, besser auf seine Gesundheit zu achten, und fügt an:

„Verzeih – doch da wir nie eine aufrichtige, offene freundschaftliche Aussprache haben, und zeit Deines Lebens nie hatten, so tritt anstelle der Freundschaft die Liebe, und Liebe kennt keine Grenzen!“<sup>302</sup>

In der Tat blieb auch Fleischmann d. J. die Entfremdung von seinem Vater während dessen Gefangenschaft stets im Gedächtnis: Er erzählte später wiederum seinen Kindern die Geschichte von einem Besuch bei seinem Vater im Gefangenenlager, bei welchem er, gerade siebenjährig, sich zwar über ein Geschenk des Vaters freute,

<sup>301</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Aloys Fleischmann d. J. aus dem Gefangenenlager, Isle of Man, nach Cork vom 1. September 1918.

<sup>302</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Aloys Fleischmann d. J. von Cork in die Grafschaft Kerry aus dem Juli 1957.

jedoch diesen selbst nicht wiedererkannte und die Mutter bald bat, nach Hause zu fahren (zur Bestürzung des Vaters, der dem Besuch über Monate entgegengefiebert hatte).<sup>303</sup> Dennoch besteht kein Zweifel, dass Fleischmann d. J. zu seinen Eltern, Mutter und Vater gleichermaßen, eine Zeit deren Lebens enge und aufmerksame Beziehung pflegte, sie nahezu täglich besuchte, seinen Vater, als dieser während seiner letzten beiden Lebensjahre im Hospiz lebte, häufig mit dem Rollstuhl nach Hause fuhr, so lang es dessen Gesundheitszustand zuließ.<sup>304</sup>

Doch auch das Verhältnis zwischen Vater und Sohn ist nur ein Aspekt, wenngleich nicht der geringste. Nicht zuletzt Begebenheiten wie Ruth Fleischmanns Bericht, Aloys Fleischmann habe bei seinen Enkeln jegliche Kriegs- oder Cowboy- und Indianerspiele mit Spielzeugpistolen missbilligt, auf militärische Heldenberichte empfindlich reagiert und den Klang von Flugzeugen gehasst – Umstände, die innerhalb der Familie auf seine Gefangenschaft zurückgeführt wurden –,<sup>305</sup> zeugen davon, dass sich die Erfahrungen der Kriegsgefangenschaft in Aloys Fleischmanns Persönlichkeit tief eingebrannt hatten. Er war gezwungen worden, wie er es formulierte, „einen zu tiefen Blick in das grausam menschliche Dasein zu tun“.<sup>306</sup>

Schlussendlich, das darf nicht unerwähnt bleiben, zogen jene Jahre einen Schlussstrich unter Fleischmanns vormaligen Wunsch, wieder dauerhaft nach Deutschland zurückzukehren. Natürlich war dieser Plan schon in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg in weite Ferne gerückt. Nun aber war die Entscheidung endgültig: Fleischmann war jahrelang eingesperrt gewesen. In diesen Jahren hatte sich Tilly Fleischmann in Cork behauptet, hatte eine hohe Reputation als Pianistin und Klavierlehrerin erworben, den Domchor geleitet, den Orgeldienst versehen. Zusätzlich hatte sie den Sohn, großgezogen, der nun in Cork verwurzelt war. Von einer Familie quasi auf dem Sprung zurück nach Deutschland konnte nicht mehr die Rede sein. Und hinzu kamen die politischen sowie wirtschaftlichen Gegebenheiten: Zwar stand um 1920 die Lage im nach Unabhängigkeit strebenden Irland den teils bürgerkriegsähnlichen Zuständen im Deutschen Reich an Brisanz in nichts nach, die galoppierende Inflation in Deutschland aber ließ jeden Gedanken an eine Rückkehr und eine finanziell abgesicherte Existenz in Deutschland geradezu absurd erscheinen.<sup>307</sup>

---

<sup>303</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 117.

<sup>304</sup> Vgl. Fleischmann 2000, 361, 364.

<sup>305</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 128.

<sup>306</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Aloys Fleischmann d. J. von Cork nach München aus dem Mai 1934.

<sup>307</sup> Information durch Ruth Fleischmann, E-Mail-Korrespondenz vom 2. März 2010.

## 2.8 ALOYS FLEISCHMANN D. J.

Aloys Fleischmann d. J.,<sup>308</sup> am 13. April 1910 während eines Aufenthaltes seiner Mutter in München geboren, kam in seinem Elternhaus in Cork von klein auf ständig mit Musik in Kontakt. In einer Familie, in der beide Eltern musikalischen Berufen nachgingen, gab es gar keine Alternative. Dass die Eltern dabei auch die musikalische Entwicklung ihres Sohnes bewusst förderten, versteht sich: Bei seiner Mutter erhielt Fleischmann d. J. erste Klavierstunden, ihr sah er beim Üben, Unterrichten und auch Konzertieren zu. So erhielt er Einblick in die pianistische Literatur, moderne Werke eingeschlossen. Aloys Fleischmann d. Ä. unterrichtete seinen Sohn in Harmonielehre und vermittelte ihm grundlegende Fertigkeiten im Tonsatz und in der Komposition. Zudem nahm er seinen Sohn zu Proben des Domchores mit, bei welchen Fleischmann d. J. oftmals die Begleitung auf der Orgel übernahm.<sup>309</sup> Bedenkt man, dass dieser Unterricht von liebenden Eltern erteilt wurde, die beide hochkarätig ausgebildete Musiker waren, ist Séamas de Barras Einschätzung, dass Fleischmann d. J. bereits vor seinem Studium eine fundierte musikalische Grundausbildung erhielt, sicher zutreffend.

Allerdings dürfen auch hier die Internierung und Zwangsrepatriierung Aloys Fleischmanns d. Ä. nicht außer Acht gelassen werden: Auch konkret für die musikalische Ausbildung des Sohnes gilt, dass der Vater über mehrere Jahre nicht für ihn da sein konnte. Da zudem kaum anzunehmen ist, dass der eben erwähnte Kompositionsunterricht des Vaters vor dem sechsten Lebensjahr stattfand, ist dieser zweifelsohne erst in der Jugend Fleischmanns d. J. zu verorten.

Nachdem Fleischmann d. J. von 1917 an die Christian Brothers' School und das St Finbarr's College of Farranferris besucht hatte,<sup>310</sup> nahm er 1927 sein Musikstudium bei Frederick St. John Lacy an der Universität Cork auf. Lacy war einst bei Hans Conrad Swertz ausgebildet worden und hatte 1908 den Corker Lehrstuhl für Musik übernommen. Während seiner Dienstzeit konnte der Lehrstuhl nur wenige Absolventen vorweisen, dennoch galt das Studium bei Lacy als gute Ausbildung. Zudem belegte Fleischmann d. J. Kurse bei Annie Patterson, einer renommierten Forscherin auf dem Gebiet der traditionellen irischen Musik. Ihr Einfluss auf Fleischmanns zu dieser Zeit erwachendes Interesse auf diesem Gebiet, das zu seinem zentralen Forschungsschwerpunkt werden sollte, ist evident. Fleischmann d. J. begann bereits während seines Studiums, sich für die Kunstpflege an der Universität einzusetzen: Die von ihm 1931 gegründete University Art Society, die Konzerte, Lesungen und Ausstellungen veranstaltete, wurde zu einer wichtigen Einrichtung. Dass sie von

---

<sup>308</sup> Sofern nicht explizit um den Zusatz „d. Ä.“ ergänzt, ist in diesem Kapitel mit „Fleischmann“ Aloys Fleischmann d. J. gemeint.

<sup>309</sup> Vgl. Barra 2010a, 31.

<sup>310</sup> Vgl. Murphy 2009, 112. Von 1922 bis 1956 war Fleischmann d. Ä. am St Finbarr's College of Farranferris als Musiklehrer angestellt.

einem Studenten gegründet wurde, ist bemerkenswert, doch ist dies zugleich symptomatisch für Fleischmanns späteres enormes künstlerisches Engagement in Cork.<sup>311</sup>

1930 bestand Fleischmann d. J. seinen Bachelor, 1931 seinen Bachelor of Music – beide Abschlüsse mit Bestnote. Kurz bevor er Cork für zwei Jahre verließ, reichte er 1932 seine Magisterarbeit über Formen musikalischer Notation in mittelalterlichen irischen Musikhandschriften ein, *The Neumes and Irish Liturgical MSS*, welche als herausragende Forschungsarbeit eingestuft wurde.<sup>312</sup> Auch wurde ihm bereits angedeutet, dass seine Bewerbung um die Nachfolge Lacys als Musikprofessor in Cork durchaus chancenreich wäre.<sup>313</sup> Zunächst jedoch ging er nach München, in die Stadt, in der die musikalischen Wurzeln der Eltern lagen: Wie sein Vater und seine Mutter wollte er an der dortigen Akademie der Tonkunst studieren. Fleischmann wurde in die Kompositionsklasse von Joseph Haas aufgenommen;<sup>314</sup> außerdem studierte er an der Münchner Akademie bei Hans Knappe. Zusätzlich schrieb sich Fleischmann am musikwissenschaftlichen Seminar der Ludwig-Maximilians-Universität München ein und studierte bei Rudolf von Ficker und Otto Ursprung.<sup>315</sup> Nicht unwahrscheinlich ist, dass er dabei auch mit Kurt Hubers Wirken auf dem Gebiet der Volksliedforschung in Kontakt kam.<sup>316</sup> Dass er daraus eine gewisse Inspiration für seine spätere Erforschung der traditionellen irischen Musik schöpfte, ist denkbar.

Keineswegs aber empfand Fleischmann diese zwei Jahre in München als eine Rückkehr in die Heimat, als Rückkehr zu seinen kulturellen Wurzeln. Ganz im Gegenteil: Es war seine Zeit in München, während derer Fleischmann sich endgültig als Ire definierte, Cork als seine Heimat empfand und beschloss, sein Leben dem Ziel zu widmen, die irische Musikkultur zu fördern, sich für ein irisches Kulturbewusstsein zu engagieren und bessere kulturelle Rahmenbedingungen zu schaffen.<sup>317</sup> Und so

<sup>311</sup> Vgl. Barra 2010a, 32f.

<sup>312</sup> Vgl. Murphy 2009, 113.

<sup>313</sup> Vgl. Barra 2010a, 32.

<sup>314</sup> Fleischmann d. J. hatte zunächst gehofft, bei Hans Pfitzner studieren zu können.

<sup>315</sup> Belegt ist, dass Fleischmann bei Ursprung im Wintersemester 1932/1933 die Veranstaltung „Der Gregorianische Choral von Anfang bis zur Gegenwart“ und im Sommersemester 1934 die „Musikwissenschaftliche Seminarübung“ sowie bei Ficker den Kurs „Stil und Notationskunde“ belegte. Aus der Studienzeit Fleischmanns wurden viele Universitätsdokumente im Zweiten Weltkrieg zerstört. Information durch Josef Focht, E-Mail-Korrespondenz vom 22. Mai 2011. Vgl. auch Murphy 2009, 113.

<sup>316</sup> Kurt Hubers Volksliedforschung ist heute methodisch durchaus umstritten. Josef Focht hielt dazu am 29. Juni 2011 einen Vortrag, „Kurt Huber und das Volkslied“, am Institut für Musikwissenschaft der Universität München.

<sup>317</sup> Vgl. Barra 2006, 32. Fleischmann empfand also in München Heimweh nach Cork, die genau umgekehrte Einstellung seines Vaters. Laut Auskunft von Geoffrey Spratt, Direktor der School of Music in Cork und früherer Mitarbeiter am Lehrstuhl Aloys Fleischmanns an der Universität Cork, war es Fleischmann zeitlebens ein Dorn im Auge, in Deutschland und nicht in Irland geboren zu sein. Spratt wertet dies als einen Grund dafür, dass Fleischmann sein Selbstverständnis als Ire so stark betonte, die irische Sprache lernte, sich so intensiv mit irischer Kultur auseinandersetzte. (Das Gespräch mit Geoffrey Spratt fand am 30. Oktober 2009 während dessen Aufenthaltes in Dachau anlässlich der Vorbereitungen zu einer Konzertreise des Corker Fleischmann-Choir nach Dachau statt.) Gleichwohl hielt dies Fleischmann nicht davon ab, seine deutsche Heimat strategisch ins Feld zu führen, wenn er später etwa bei den Klangkörpern der Landesrundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland für die Aufnahme

transferierte Fleischmann auch die mitunter volksmusikalisch beeinflusste Kompositionsweise seines Lehrers Haas auf seinen eigenen irischen Hintergrund; die fünfsätzigige *Suite for Piano* von 1934 zeigt dies deutlich. Dass er sich als Komponist später das irische Pseudonym Muiris Ó Rónáin zulegte, überrascht deshalb nicht.<sup>318</sup>



Abb. 14 – Aloys Fleischmann d. J., 1932 und 1963, Nachlass Fleischmann

1934 kehrte Fleischmann nach Cork zurück. Ursprüngliche Pläne, in Deutschland zu promovieren, wurden ad acta gelegt.<sup>319</sup> Fleischmann hatte Heimweh und fühlte sich in Deutschland seit der Machtergreifung der Nationalsozialisten zunehmend unwohl. Immer häufiger verbreiteten sie an der Akademie ihre Parolen, störten Konzerte und Vorlesungen; Professoren verschwanden aus dem Lehrbetrieb. Von der Brutalität der Nazis gegenüber politischen Gegnern und Juden berichtete Fleischmann in seinen Briefen mit Empörung.<sup>320</sup> Zudem bot sich Fleischmann in Cork jetzt die schon angedeutete große berufliche Chance: Gerade als Fleischmann sein Studium in München beendete, trat Lacy von seinem Posten an der Universität Cork zurück – und Fleischmann kam zeitlich gerade recht. Er wurde 1934, gerade einmal 24-jährig, zum nachfolgenden Professor für Musik ernannt. 1936 wurde die Stelle entfristet, und Fleischmann sollte sie bis 1980 innehaben.<sup>321</sup>

---

seiner Kompositionen in deren Repertoire warb. Briefe solchen Inhalts wurden vom Verfasser im Nachlass Aloys Fleischmanns d. J. in Augenschein genommen.

<sup>318</sup> Vgl. Barra 2010a, 33f.

<sup>319</sup> Um die Bedingungen und Formalien einer Promotion an einer deutschen Universität zu klären, führte Fleischmann d. Ä. in den Jahren 1932 und 1933 eine Korrespondenz mit dem Hamburger Professor und späteren SS-Mitglied Ludwig Mühlhausen. Auf Mühlhausen und diese Korrespondenz wird an späterer Stelle noch eingegangen.

<sup>320</sup> Vgl. Brief Aloys Fleischmanns d. J. an Aloys und Tilly Fleischmann von München nach Cork aus dem März 1933.

<sup>321</sup> Vgl. Barra 2010a, 33f.

Als eine seiner Hauptaufgaben, um die im Vergleich zu Deutschland unterentwickelte Musiklandschaft in Irland auszubauen, sah Fleischmann die Verbesserung der Lehrerausbildung an, ein Grundansatz, den die deutsche Musikpädagogik schon etliche Jahre zuvor formuliert und realisiert hatte.<sup>322</sup> Fleischmann gründete 1935 die Music Teachers Association und baute die Musik zu einem attraktiven Studienfach aus, das mehr und mehr Studenten anzog.<sup>323</sup> Der berühmteste Schüler Fleischmanns war der irische Komponist, Musiker und Musikwissenschaftler Seán Ó Riada.<sup>324</sup> Das Wirken und die Bedeutung Ó Riadas werden in einem späteren Kapitel zur pädagogischen Wirkungsgeschichte Aloys Fleischmanns d. Ä., dessen Schüler Ó Riada ebenfalls war, beschrieben.

Kurz nach Dienstantritt gründete Fleischmann zudem ein Universitätsorchester, das regelmäßig konzertierte und im Rundfunk zu hören war. 1938 rief er die Cork Orchestral Society ins Leben. Das Universitätsorchester erhielt den Namen Cork Symphony Orchestra; Fleischmann dirigierte es über 50 Jahre lang, was ihm einen Eintrag ins *Guinness-Buch der Rekorde* bescherte.<sup>325</sup> Häufig dirigierte er auch das Radio Éireann Symphony Orchestra. 1948 war er Mitbegründer der Cork Ballet Company, 1954 einer der Initiatoren des Cork International Choral Festivals, welches aus dem 1952 gegründeten sogenannten Tóstal Festival hervorging. Von 1954 bis 1966 war er Mitglied des Leitungsgremiums dieses Festivals, von 1967 bis 1987 Direktor des Choral Festivals. Auch ein das Festival begleitendes Seminar für zeitgenössische Chormusik wurde von Fleischmann gegründet und geleitet.<sup>326</sup>

Aktivitäten dieser Art könnte man, sofern sie nicht konkret dirigentische waren, nach moderner Terminologie dem Bereich des Musik- und Kulturmanagements zuordnen. Fleischmanns hauptsächliche und hauptberufliche Tätigkeit lag neben seinen Pflichten im Lehrbetrieb der Universität Cork jedoch in der Komposition und der Musikforschung: Er schuf herausragende Kompositionen in vielen verschiedenen Gattungen, vom Musiktheater abgesehen:<sup>327</sup> Kammermusik in unterschiedlichen Besetzungen, etwa Klavierquintett und Streichquartett, großbesetzte Werke für Chor und Orchester, Ballettmusik, symphonische Werke. Einige wenige dieser Werke

---

<sup>322</sup> Entsprechende Ansätze Hermann Kretzschmars und Leo Kestenbergs werden in den Kapiteln zur Musikpädagogik Fleischmanns d. Ä. diskutiert.

<sup>323</sup> Vgl. Barra 2010a, 34.

<sup>324</sup> Vgl. Klein 2001, 1311.

<sup>325</sup> Aus den Jahren 1938/1939 ist bezüglich seines Engagements für das Konzertwesen in Cork eine Auseinandersetzung Aloys Fleischmanns d. J. mit einem Corker Priester, Father Séamas O'Flynn, überliefert, der ihm öffentlich ankeidete, er unterdrücke mit seinem Eintreten für die Kunstmusik die traditionelle irische Musik und spiele meist die Musik deutscher Komponisten, die Musik eines kriegstreibenden Landes. Fleischmann d. J. konterte: Ihm gehe es stets um den kulturellen Fortschritt Irlands, welches er als sein Heimatland ansehe; seine Programme seien international breit aufgestellt; die Musik der großen Meister sei in keiner Weise als Gefahr für den Fortbestand traditioneller irischer Musik anzusehen; Beethoven habe nichts mit deutschen Bombenflugzeugen zu tun. Bei seinem enormen Einsatz für das Musikleben in Cork schlug Fleischmann d. J. also auch Gegenwind entgegen. Vgl. Brief Aloys Fleischmanns d. J. an Séamas O'Flynn innerhalb Corks vom 21. September 1939.

<sup>326</sup> Vgl. Murphy 2009, 117, Barra 2010a, 34ff. und Klein 2001, 1310ff.

<sup>327</sup> Klein 2001, 1310.

veröffentlichte Fleischmann unter seinem irischen Pseudonym Muiris Ó Rónáin; er wollte damit seinen Anspruch, „Gaelic art music“<sup>328</sup> zu schreiben, zum Ausdruck bringen. Sein Kompositionsstil änderte sich dabei, angefangen von seinen ersten Werken ab 1930 bis zu seiner letzten Komposition *Games* aus dem Jahr 1990, mehrmals: Es finden sich sowohl Werke, die sich im musikalischen Material nahe an der traditionellen irischen Musik bewegen, als auch Kompositionen, entstanden seit den sechziger Jahren, welche durch eine dissonanzenreiche Chromatik die Grenze zur Atonalität beschreiten.<sup>329</sup> Auch ein solcher Stil war für Fleischmann Teil einer irischen Kunstmusik. Fleischmann definierte:

„What is needed is a Gaelic art music which will embody all the technique that contemporary music can boast and at the same time be rooted in the folk-music spirit.“<sup>330</sup>

Insgesamt sind im Verzeichnis der Kompositionen Aloys Fleischmanns d. J. 55 Werke aufgeführt; analytische Betrachtungen zu diesem kompositorischen Schaffen sind jedoch nicht Teil der vorliegenden Studie. Séamas de Barra Monographie *Aloys Fleischmann* von 2006 bietet eine umfassende musikalische Analyse des Œuvres Fleischmanns d. J.<sup>331</sup>

Im Bereich seiner musikwissenschaftlichen Tätigkeit sind rund 80 selbst- und unselbstständige Publikationen Fleischmanns nachgewiesen,<sup>332</sup> von seiner Erstveröffentlichung *Die Iren in der Neumen- und Choralforschung* in der *Zeitschrift für Musikwissenschaft* von 1934 bis zu postum veröffentlichten Werken. Auch in diesem Tätigkeitsbereich nimmt die irische Kultur den zentralen Platz ein: Fleischmanns Hauptwerk ist das zweibändige Kompendium *Sources of Irish traditional Music c. 1600–1855: An Annotated Catalogue of Prints and Manuscripts 1583–1833*. Fleischmann arbeitete an dieser Sammlung mehrerer Tausend traditioneller Lieder viele Jahre und stellte sie erst kurz vor seinem Tod fertig. Die Veröffentlichung erfolgte 1998 in New York.<sup>333</sup> Schon aus früherer Zeit sind Sammlungen irischer Lieder überliefert,<sup>334</sup> doch Fleischmanns Werk ist als die umfangreichste und, da sie nicht nur Herkunft und Texte der Lieder angibt, sondern durch Melodie-Incipsits die exakte Identifizierung ermöglicht, die fundierteste Sammlung anzusehen. Ja, sie ist eines der Hauptwerke der irischen Musikforschung insgesamt.<sup>335</sup>

Für seine Verdienste wurde Fleischmann vielfach geehrt: 1963 wurde er an der Universität Cork aufgrund seines kompositorischen Werks promoviert, 1964 erhielt er die Ehrendoktorwürde des Trinity College, Dublin. 1966 wurde er Mitglied der

<sup>328</sup> Barra 2010a, 36.

<sup>329</sup> Vgl. Barra 2001, 934.

<sup>330</sup> Zit. nach Barra 2010, 35.

<sup>331</sup> Vgl. Barra 2006, 157–173.

<sup>332</sup> Vgl. ebd., 174ff.

<sup>333</sup> Vgl. Murphy 2009, 113, 118ff. und Barra 2010a, 43f.

<sup>334</sup> Vgl. Ó Canáinn 1978, 10ff.

<sup>335</sup> Vgl. Klein 2001, 1311.

Royal Irish Academy und erhielt das deutsche Bundesverdienstkreuz. 1978 wurde er Ehrenbürger von Cork, 1982 Mitglied der irischen Künstlervereinigung Asodána – womit keineswegs sämtliche Ehrungen genannt sind. Fleischmann war offizieller Berater des irischen Bildungsministeriums und vertrat Irland bei der Unesco. Er gehörte zur ersten Künstlergeneration und modernen Komponistengeneration der unabhängigen Republik Irland. Mit seiner „ungeheuren Schaffenskraft“ war er eine der prägendsten Figuren der irischen Kulturnation. Insbesondere in der Stadt Cork ist sein Engagement durch viele von ihm gegründete und geleitete kulturelle Einrichtungen bis heute wirksam: Ohne dieses kulturelle Erbe Fleischmanns wäre die Wahl Corks zur europäischen Kulturhauptstadt 2005 kaum denkbar gewesen. Aloys Fleischmann d. J. starb am 21. Juli 1992 in Cork.<sup>336</sup>

## 2.9 CORK ALS ENDGÜLTIGER WOHNORT

### 2.9.1 Wirkungsbereiche in Cork

Fleischmanns<sup>337</sup> musikalisches Wirken in Cork umfasst viele Jahrzehnte, und in gewisser Weise sind die Jahre in Cork nach der Rückkehr aus der Gefangenschaft und der Zwangsrepatriierung bis wenige Jahre vor seinem Tod wohl der biographisch konstanteste Abschnitt in Fleischmanns Leben. Allerdings wurde er, darauf wird noch eingegangen, in Cork nie in letzter Konsequenz glücklich, empfand die Stadt nie als seine Heimat. Heimat blieben für ihn Zeit seines Lebens Dachau und München. Dennoch war er nun gewissermaßen in Cork angekommen, im Gegensatz zu der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg.

Fortan wurde Fleischmann bis zu seinem alters- und gesundheitsbedingten Rückzug aus dem Beruf im Januar 1962 als Konstante des kulturellen Lebens in Cork und Irland wahrgenommen: Seine musikalische Reputation resultierte dabei insbesondere aus seinen Tätigkeiten als Chorleiter und Musikpädagoge, als Komponist präsentierte er sich öffentlich nicht mehr so stark wie in jungen Jahren. Wie vor dem Ersten Weltkrieg leitete Fleischmann den Domchor von St Mary and St Anne. Er schulte ihn nun zu einem der führenden Kirchenmusikensembles Irlands und Europas, dessen Darbietungen in der Kathedrale viele Kirchgänger anzog, der jedoch auch außerhalb des Gottesdienstes mehr und mehr im kulturellen Leben präsent war, etwa bei Chorkonzerten in der Universität Cork oder in Rundfunksendungen des 1926 gegründeten irischen staatlichen Rundfunks oder auch für den BBC World Service.<sup>338</sup> In seiner Funktion als Domkapellmeister setzte Fleischmann sich zudem für

<sup>336</sup> Ebd., 1312. Vgl. Murphy 2009, 116, und Barra 2001, 934.

<sup>337</sup> Von hier an ist mit Fleischmann wieder Aloys Fleischmann d. Ä. gemeint.

<sup>338</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 3, und Cunningham/Fleischmann 2005, 44.



die Anschaffung einer neuen Orgel für die Kathedrale ein und kaufte sie 1923 schließlich bei der deutschen Orgelbaufirma E. F. Walcker & Co. in Ludwigsburg, in dieser musikalischen Angelegenheit einmal mehr ganz an der alten Heimat orientiert.<sup>339</sup> Der Transport der Orgel nach Cork war mit einigen Wirrungen verbunden: Wegen eines Streiks wurde sie, obgleich schon im Hafen von Cork angekommen, weiter nach Belfast verschifft, ohne dass Fleischmann vom neuen Zielhafen in Kenntnis gesetzt wurde. Doch schließlich gelang die Anlieferung, und Fleischmann verhalf Cork zu einem hervorragenden Instrument, das geeignet war, die Qualität der Kirchenmusik am Ort weiter zu fördern. Die Orgelweihe war am 22. Juni 1924.<sup>340</sup>

Dass sich Fleischmann zusätzlich über viele Jahre als Leiter der Bantry Choral Society engagierte, dort auch die Bantry Operatic Society gründete und darüber hinaus in Bandon einen Chor leitete, wurde bereits erwähnt. Im Januar 1924 schließlich war Fleischmann in den Aufbau der sogenannten Munster Society of Arts involviert, die sich der Förderung und Verbreitung der verschiedenen Künste in der Region verschrieb. Als Professor der Cork Municipal School of Music und des St Finbarr's College of Farranferris sowie als privater Orgel- und Musiktheorielehrer bildete Fleischmann in Cork zahlreiche junge Musiker, Kirchenmusiker und spätere Priester musikalisch aus; in den Jahren 1938 und 1939 wirkte er als Dozent an Fortbildungskursen für Musiklehrer an der Universität Cork mit.<sup>341</sup> Sein Einfluss auf die Musik, speziell die Chor- und Kirchenmusik wirkte sich damit durch seine Schüler, die später an vielen unterschiedlichen Orten als Priester, Musiker oder Musiklehrer eingesetzt wurden, auf ganz Irland aus. Einige seiner Schüler – insbesondere sind Aloys Fleischmann d. J. und Seán Ó Riada zu nennen – wurden gar zu tatsächlich berühmten Vertretern der Musikforschung und der irischen Musikkultur; diese Bereiche des musikpädagogischen Wirkens Fleischmanns werden noch eingehend behandelt.

Fleischmann galt bis in die frühen sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts in Cork und Irland als Musik-Koryphäe, wie auch seine Frau Tilly Fleischmann und ab Mitte der dreißiger Jahre sein Sohn Aloys Fleischmann d. J. Nicht zufällig wurde Fleischmann 1954 als künstlerischer Beirat für das Cork International Choral Festival berufen, auch wenn seine Rolle innerhalb des Organisationskomitees von Joseph P. Cunningham als nicht außerordentlich einflussreich eingestuft wird.<sup>342</sup> Dennoch: Die enorme Reputation Fleischmanns wird nicht zuletzt dadurch deutlich, dass er durch Konzerte und Aufnahmen mit dem Cathedral Choir im Jahr 1929 die fachliche Wertschätzung Arnold Bax', eines der renommiertesten britischen Komponisten, gewann, wobei der Beginn dieser Bekanntschaft, wie schon erwähnt, auch auf Tilly

---

<sup>339</sup> Das Instrument ist bis heute in der Kathedrale in Cork im Einsatz und trägt die Opusnummer 2000, erbaut 1922; 1967 wurde die Orgel von der Firma Henry Willis & Sons LTD umgebaut. Die entsprechenden Plaketten sind am Spieltisch der Orgel einsehbar.

<sup>340</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 137f. Zum Datum der Orgelweihe vgl. Manuskript des „Organ Blessing“ AFS 2.116.00.0.

<sup>341</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 202.

<sup>342</sup> Vgl. Interview Cunningham. Immerhin, Fleischmann war 1955 eines von nur acht Mitgliedern des Festivalkomitees. Vgl. Bekanntmachung der Verantwortlichen für das International Choral Festival 1955.

Fleischmanns Engagement als Mitbegründerin des Festivals für irische Musik, Feis Maitiú, im Jahr 1929 zurückgeht, für das Bax als Juror gewonnen werden konnte. In dieser Funktion hörte er nun ein Konzert von Fleischmanns Cathedral Choir, erteilte ihm „Bestnoten in den Fächern Gregorianischer Gesang und Motette“<sup>343</sup> und schrieb eine überaus positive Rezension für den Londoner *Daily Telegraph*,<sup>344</sup> worauf noch eingegangen wird. Bax blieb der Familie Fleischmann von diesem Tag an in Freundschaft verbunden, verbrachte oft seine Ferien in Cork, pflegte mit der Familie Fleischmann den musikalisch-fachlichen Austausch. Immer wieder brachte Tilly Fleischmann bei ihren Klavierabenden Werke von Arnold Bax zur Aufführung. Bax verstarb schließlich am 3. Oktober 1953 während eines Besuches in Cork im Hause Aloys Fleischmanns d. J. Sein Grab liegt in unmittelbarer Nähe zum Grab Aloys und Tilly Fleischmanns in Cork.<sup>345</sup>



Abb. 15 – Aloys Fleischmann (links) und Arnold Bax (rechts),  
Nachlass Fleischmann/Dachauer Bezirksmuseum

Dass Fleischmann außerhalb der Kirche, wo er den Orgeldienst versah, als Instrumentalist auftrat, war offenbar ein seltenes Ereignis: Belegt ist beispielsweise, dass er am 10. März 1926 bei einem Konzert Rita Wallace begleitete, die einige Lieder von Arnold Bax sang, was zudem beweist, dass Fleischmann Bax' Musik geschätzt haben muss, noch bevor er Bax persönlich kennenlernte. Auch als Komponist agierte Fleischmann in Cork oft bewusst im Verborgenen. Dies wird später noch thematisiert, doch so viel sei gesagt: Fleischmann komponierte zahlreiche Werke für den Gebrauch im Gottesdienst, Chormusik, wenige Orgelwerke. Zudem verfasste er kir-

<sup>343</sup> Cunningham/Fleischmann 2005, 44. Zur Freundschaft zwischen der Familie Fleischmann und Bax vgl. auch Zuk 2010, 13.

<sup>344</sup> *Daily Telegraph* vom 4. Mai 1929.

<sup>345</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 160, 253f.

chenmusikalische Blechbläserarrangements für die großen kirchlichen Prozessionen durch die Stadt. Als Schöpfer dieser Werke aber trat Fleischmann, seinem zurückhaltenden Naturell entsprechend, meist in den Hintergrund, gab mitunter nicht einmal seine Urheberschaft preis. Fleischmanns weltliche Musik landete sogar allzu oft gar nur in seiner Schublade, wie es scheint. Fleischmann veröffentlichte nur wenige seiner Lieder und weltlichen Chorwerke; und es sind auch nur wenige außerkirchliche Aufführungen seiner Kompositionen belegt: etwa bei einigen öffentlichen Liederabenden, Kammerkonzerten oder Hauskonzerten. Bei solchen Gelegenheiten kamen dann Lieder Fleischmanns zur Aufführung; mehrmals spielte Tilly Fleischmann im Laufe ihrer Karriere auch Fleischmanns *Rhapsodie über eine alte irische Tanzweise*.<sup>346</sup> Gleichwohl muss Fleischmann, wie Séamas de Barra angesichts der überlieferten Fülle an Kompositionen feststellt, als einer der produktivsten Komponisten Irlands angesehen werden.<sup>347</sup> Doch der Musik Fleischmanns sind umfassende nachfolgende Kapitel gewidmet.

Durch die vielseitigen Tätigkeiten konnten sich Aloys und Tilly Fleischmann einen bescheidenen, aber einigermaßen gesicherten Lebensstandard erwirtschaften. Es sind Aussagen Fleischmanns überliefert, dass das Einkommen nicht üppig war und im Hause Fleischmann sparsam gelebt wurde. Genaue Daten zu Fleischmanns Einkommen sind nicht überliefert. Jedoch schreibt er um 1945 in einem Brief an Canon O’Keeffe von der Kirchenverwaltung der Kathedrale St Mary and St Anne, dass das Budget für den Domchor, sein Gehalt eingerechnet, niedriger sei als das Gehalt des schlechtestbezahlten Schullehrers der Diözese.<sup>348</sup> Und schon viele Jahre früher hatte Fleischmann seiner Frau nach München geschrieben, er „erkenne [...] mit Trauer dass ich Dir wenig zu bieten vermag [nicht mehr] als ein gar bescheidenes, all zu bescheidenes Dasein“.<sup>349</sup> Immerhin, etwas profitierte die Familie vom Erbe Fleischmanns, das ihm seine Mutter hinterlassen hatte. Hinzu kam Tilly Fleischmanns Geschick, die Ausgaben der Familie klein zu halten. Auch eine heute witzig erscheinende Stelle aus einem Brief Fleischmann an seinen in München studierenden Sohn, kündigt von der sparsamen Lebensführung:

„Ziehe nichts herunter, selbst nicht unser Auto! Das mich, wir haben ausgerechnet, über 70 Pfund kostete, und nun grossartig läuft.“<sup>350</sup>

Obgleich Irland vom Zweiten Weltkrieg verschont blieb, bedeutete der Krieg für die Familie Fleischmann einen herben finanziellen Verlust: Fleischmann hatte in Deutschland noch ein Bankkonto, welches nun samt dem Guthaben verloren ging.

<sup>346</sup> AFS 5.039.00.0.

<sup>347</sup> Vgl. Barra 2010b, 313.

<sup>348</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Canon O’Keeffe von Cork nach Rochestown, undatiert, von Ruth Fleischmann zeitlich im Jahr 1945 verortet. In diesem Brief argumentiert Fleischmann ausführlich gegen Einsparungswünsche der Domverwaltung bei der Kirchenmusik.

<sup>349</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Tilly Fleischmann von Cork nach München vom 3. Januar 1910.

<sup>350</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Aloys Fleischmann d. J. von Cork nach München vom 18. September 1932.

Fleischmanns Brief an seinen Sohn vom 13. April 1945 zeigt, wie fundamental der Verlust war:

„[...] Dazu kommt noch der Verlust des Restes meines Vermögens, dass [sic] Deiner lieben Mutter und mir das Alter zu erleichtern helfen sollte. Das ist nun auch dahin. Was hatte ich nicht im stillen alles geplant mit den 33000 Mark. Einen Anbau mit 4 Zimmern und kleiner Küche mit eigenem Aufgang. Die Herausgabe Deiner besten Werke, sowie einiger meiner Lieder, Chöre und Orgelsachen, sowie endlich, einen wirklich schönen Blüthnerflügel für Mama. Nun ist alles wie Schaum zerronnen und wie die zertrümmerte Heimat nur noch – Traum.“<sup>351</sup>

Die Folgen waren weitreichend: Fleischmanns Domkapellmeisterstelle war mit keinem Pensionsanspruch verbunden, mit den verlorenen Ersparnissen ein Großteil der privaten Altersvorsorge dahin. So sehr er seine musikalischen Berufe auch liebte – dass Fleischmann bis zu seinem 81. Lebensjahr den Dienst am Dom ausübte, war nicht nur der beruflichen Hingabe, sondern vor allem der finanziellen Notwendigkeit geschuldet.<sup>352</sup>

Doch zurück zu Fleischmanns Wirken in Cork: Fasst man dessen Bereiche inhaltlich zusammen, wird, vom Komponieren abgesehen, offensichtlich, dass er in Cork vor allem als Musikpädagoge öffentlich präsent war. Denn letztlich ist auch seine hauptberufliche Tätigkeit als Domkapellmeister zu einem großen Teil dem Bereich der Musikpädagogik zuzuordnen: Was Fleischmann als Leiter des Domchores in der Ausbildung und Schulung dieses aus Knaben und Männern zusammengesetzten Laien-Ensembles leistete, war nichts anderes als eine musikpädagogische Tätigkeit. Insofern sollen sich die biographischen Darstellungen an dieser Stelle auf die erfolgte Nennung der wesentlichen Tätigkeitsbereiche Fleischmanns in Cork beschränken. Sicherlich waren diese langen Jahre von interessanten Entwicklungen und Begebenheiten geprägt. Ruth Fleischmann geht auf diese in ihrer ausführlichen Fleischmann-Biographie detailliert ein. Hinsichtlich der fachlich-inhaltlichen Aspekte und der qualitativen Einschätzung des Wirkens Fleischmanns in Cork, sei jedoch auf die entsprechenden kompositionsanalytischen sowie die musikpädagogisch-analytischen Kapitel der vorliegenden Arbeit verwiesen.

## 2.9.2 Kunst und Politik: Terence MacSwiney

Wie schon in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg und während seiner Internierung ohnehin, war Fleischmanns Leben in Cork auch nach seiner Rückkehr im Herbst 1920 massiv von den politischen Umständen in Irland geprägt. Das reichte ganz

<sup>351</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Aloys Fleischmann d. J. innerhalb Corks vom 13. April 1945.

<sup>352</sup> Information durch Ruth Fleischmann, Ansprache Ruth Fleischmanns am 28. April 2010 im Rathaus Cork.

konkret bis in sein künstlerisches Wirken hinein. Ein markantes Beispiel, wie eng für die Familie Fleischmann musikalische Tätigkeit und politische Verwicklung ineinander greifen konnten, ist ihre Beziehung zum irischen Unabhängigkeitskämpfer Terence MacSwiney. Anhand dieser Person soll die Thematik exemplarisch aufgezeigt werden.

MacSwiney wurde 1879 in Cork geboren, war also in etwa gleichen Alters wie das Ehepaar Tilly und Aloys Fleischmann. MacSwiney besuchte in Cork eine katholische Schule, die North Monastery Christian Brothers' School,<sup>353</sup> studierte an der Royal University of Ireland und lernte in seiner Familie die irische Sprache, was für sein irisches Nationalbewusstsein sicherlich von großer Bedeutung war: Er wurde ein geradezu enthusiastischer Verfechter der irischen Sprache<sup>354</sup> und war deshalb 1901 Gründungsmitglied der Cork Celtic Literary Society. Zusammen mit Daniel Corkery gründete er außerdem 1908 die Cork Dramatic Society, für die er mehrere Stücke schrieb. Er erlangte dadurch in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg einen beachtlichen literarischen Ruf.<sup>355</sup> Zu einer tatsächlichen Symbolfigur des irischen Unabhängigkeitskampfes gegen die britischen Herrscher wurde MacSwiney jedoch auf politischer Ebene: Maßgeblich war MacSwiney am 14. Dezember 1914 an der Gründung der Cork Volunteers, die sich dem Kampf gegen die britische Herrschaft verschrieben, beteiligt – und von diesem Zeitpunkt an eine der führenden Figuren der sogenannten Irish Volunteers. Diese Gruppierung entwickelte sich zu einer starken Organisation. Schließlich wurde MacSwiney als Vertreter Corcks in das erste irisch-revolutionäre Parlament, First Dáil, in Dublin gewählt.<sup>356</sup> Dieses war von Parlamentariern der irischen Unabhängigkeitspartei Sinn Féin gegründet worden, die die Zuständigkeit des britischen Parlaments in London-Westminster für Irland nicht anerkannten. Das Zusammentreten dieses Parlaments im Jahr 1919 markierte den Beginn des irischen Unabhängigkeitskrieges. Im Grunde aber hatte dieser mit dem sogenannten Osteraufstand im Jahr 1916 und der dabei erfolgten einseitigen Ausrufung einer irischen Republik längst begonnen. Die Irish Volunteers beteiligten sich an diesem Aufstand und führten einen Guerillakrieg gegen die britischen Landesherren.<sup>357</sup> MacSwiney spielte dabei eine wichtige Rolle: Als beispielsweise die Irish Volunteers im Sommer 1919 einen Angriff auf britische Truppen ins Auge fassten, die bei Ballyquirke in der Nähe von Cork stationiert waren, war er es, der den Angriffsplan entwarf.<sup>358</sup> Mehrmals wurde MacSwiney von den Briten inhaftiert.

Nach der Ermordung des Amtsinhabers Tomás MacCurtain wurde MacSwiney im März 1920 zum Oberbürgermeister von Cork gewählt und stand der First Cork

---

<sup>353</sup> Vgl. Chavasse 1961, 16.

<sup>354</sup> Vgl. ebd., 105.

<sup>355</sup> Vgl. Website des Universitätsarchivs Dublin, URL: <http://www.ucd.ie/archives/html/collections/macswiney-ter.htm> (Stand: 11/2013), Reynolds 2007, 117, und Chavasse 1961, 114ff.

<sup>356</sup> Vgl. Reynolds 2007, 117.

<sup>357</sup> Vgl. Chavasse 1961, 40. Wie schon erwähnt, bestand zwischen den Freiheitskämpfern und Großbritanniens Kriegsgegnern Kontakt. Selbst die Landung deutscher Soldaten in Irland wurde diskutiert.

<sup>358</sup> Vgl. Chavasse 1961, 43, 110, und Fischer 2000, 139.

Brigade der Irish Volunteers fortan als Kommandant vor.<sup>359</sup> Doch seine Amtszeit sollte nur kurz währen. Schon am 12. August 1920 wurde er aufgrund des Besitzes aufrührerischer Schriften erneut verhaftet und zu zwei Jahren Haft im Londoner Brixton-Gefängnis verurteilt.<sup>360</sup> MacSwiney und seine irischen Mitgefangenen traten im Gefängnis in Hungerstreik. Dieser wurde zu einem Politikum höchsten Grades: Weltweit setzten sich Politiker und Geistliche für die Freilassung der irischen Unabhängigkeitskämpfer ein, darunter Papst Benedikt XV. Der Druck auf die britische Regierung wuchs enorm, als am 17. Oktober mit Michael Fitzgerald der erste Gefangene im Hungerstreik starb. Zeitungen aus aller Welt berichteten; in mehreren Metropolen gab es Kundgebungen für die Unabhängigkeit Irlands, etwa in Mailand mit 6000<sup>361</sup> oder in New York mit 40000 Demonstranten.<sup>362</sup> Die Gefängnisleitung erhöhte den Druck auf die Familie MacSwineys, ihn zur Streikaufgabe zu bewegen. Man versuchte, ihn zur Nahrungsaufnahme zu zwingen. MacSwiney aber blieb standhaft, rief seine irischen Landsleute auf, weiterhin für die irische Freiheit einzutreten. In den Morgenstunden des 75. Tages seines Hungerstreiks verstarb MacSwiney. Die Reaktion war immens: Weltweit fanden für MacSwiney Messen statt. Als sein Leichnam nach Cork überführt wurde,<sup>363</sup> nahmen am Requiem in der Kathedrale St Mary and St Anne und an der Prozession zum St Finbarr's Friedhof eine riesige Menschenmenge und bewaffnete Einheiten der Irish Volunteers zum Schutz des Leichnams MacSwineys teil.<sup>364</sup> MacSwiney wurde zu einer Ikone des irischen Freiheitskampfes.

Was nun im Zusammenhang mit der vorliegenden Arbeit interessant ist: Die Familie Fleischmann kannte die Familie MacSwiney sehr gut und spielte im Leben MacSwineys eine nicht geringe Rolle: Tilly Fleischmann und ihre Schwester Wally waren bereits als Jugendliche von MacSwineys Schwester Mary MacSwiney in der Schule unterrichtet worden.<sup>365</sup>

Terence MacSwineys Gattin wiederum, die MacSwiney sogar bei einem Hauskonzert im Hause Fleischmann kennengelernt hatte,<sup>366</sup> nahm später bei Tilly Fleischmann Klavierunterricht.<sup>367</sup> MacSwiney verkehrte im Hause Fleischmann, war mit den Fleischmanns befreundet<sup>368</sup> und führte mit ihnen Gespräche über Kunst,

<sup>359</sup> Vgl. Reynolds 2007, 116.

<sup>360</sup> Vgl. Website des Universitätsarchivs Dublin, URL: <http://www.ucd.ie/archives/html/collections/macswiney-ter.htm> (Stand: 11/2013).

<sup>361</sup> Vgl. Chavasse 1961, 158ff.

<sup>362</sup> Vgl. Reynolds 2007, 146.

<sup>363</sup> MacSwineys Leichnam wurde zu einem Politikum. Nach einer ersten großen Trauerfeier in London verboten die Briten, dass der Leichnam zu einer Trauerfeier nach Dublin gebracht würde, und ließen ihn im Hafan Cobh nahe Cork bewachen. Vgl. Reynolds 2007, 144f.

<sup>364</sup> Vgl. Chavasse 1961, 172ff., 178ff., 183ff.

<sup>365</sup> Vgl. Brief Tilly Fleischmanns an Moirin Chavasse, von Cork aus geschickt, Adressort nicht ermittelbar, undatiert, von Ruth Fleischmann zeitlich in den späten 1950er Jahren verortet.

<sup>366</sup> Vgl. Fleischmann 2010, 23.

<sup>367</sup> Vgl. Chavasse 1961, 136. Aloys Fleischmann d. J. wiederum wurde 1916 in der von Mary und Annie MacSwiney gegründeten Schule „Scoil Ite“ eingeschult.

<sup>368</sup> Vgl. Zuk 2010, 12.

Literatur und Musik. Moirin Chavasses Ausführungen in ihrer MacSwiney-Biographie lassen erkennen, dass die Familie Fleischmann dadurch Anteil daran hatte, dass MacSwiney zu der wichtigen Erkenntnis kam, eine politische irische Nation, wie sie ihm vorschwebte, bräuchte als Bestandteil ihrer Selbstfindung eine kulturelle Identität.



Abb. 16 – Terence MacSwiney, Hochzeitsbild 1917, Nachlass Fleischmann

Im Hause Fleischmann fanden also Debatten statt, die politische Tragweite hatten. Mit Sicherheit war dabei vor allem Tilly Fleischmann die Gesprächspartnerin MacSwineys, da Aloys Fleischmann jene Jahre, auf die sich MacSwineys politische Hauptaktivität erstreckt, im Gefangenenlager verbrachte.<sup>369</sup> Zwischen MacSwiney und Tilly Fleischmann ist auch in musikalischen Fragen, z.B. die traditionelle irische Musik betreffend, von einem intensiven Austausch auszugehen.

Doch auch mit Aloys Fleischmann bestand ein künstlerischer Kontakt: Für einige wenige Vokalkompositionen Fleischmanns fungierte Terence MacSwiney als Übersetzer der Texte ins Englische.<sup>370</sup> Tilly Fleischmann berichtet, dass MacSwiney die Texte, unter Rückgriff auf eine von ihr erstellte inhaltliche Zusammenfassung des deutschen Originals, eigens für Fleischmann anfertigte und sich auch intensiv mit Fleischmanns Musik beschäftigte, so sie schon nach deutschem Text komponiert war.<sup>371</sup>

Aber selbst in die vorhin beschriebenen politischen Ereignisse war Fleischmann involviert: Als er 1920 nach Cork zurückkehrte und seinen Dienst an der Kathedrale wieder aufnahm, war es just das große Begräbnis MacSwineys, das musikalisch zu gestalten eine seiner ersten Aufgaben war.<sup>372</sup> Es war also Aloys Fleischmann, der für das weltweit beachtete Requiem in der Kathedrale und die Prozession durch Cork die musikalische Verantwortung trug.

Damit war Fleischmann in eines der zentralen Ereignisse des irischen Freiheitskampfes involviert. Wie sehr für Fleischmann kulturelles Wirken und politische Verwicklung in Irland also zusammenhängen konnten, wird am Beispiel MacSwineys

<sup>369</sup> Tilly Fleischmann berichtet gar von einem Gespräch mit MacSwiney im Quartier der Irish Volunteers in Cork, bei welchem sie vergeblich versuchte, ihn von der Beteiligung an Kampfhandlungen in Dublin zurückzuhalten. Vgl. Aufzeichnungen Tilly Fleischmanns, betitelt „Terence MacSwiney and 1916“, verfasst um 1965.

<sup>370</sup> Vgl. Programmheft zum Konzert der Cork Choral Union vom 28. April 1909. MacSwiney ist hier als Übersetzer mit seinem irischen Namen T. S. MacSuibhne genannt.

<sup>371</sup> Vgl. Aufzeichnungen Tilly Fleischmanns, betitelt „Terence MacSwiney and 1916“, verfasst um 1965.

<sup>372</sup> Information durch Ruth Fleischmann, E-Mail-Korrespondenz vom 13. Februar 2010.

erkennbar. Und nicht umsonst gehört zu jenen Werken, bei denen MacSwiney und Fleischmann schon früh zusammenarbeiteten, die große *Festive Ode* von 1910 für Kinderchor, gemischten Chor, Orgel und Orchester: eine Hymne an Irland.<sup>373</sup>



Abb. 17 – Beerdigung Terence MacSwineys, Nachlass Fleischmann

Noch etwas darf nicht vergessen werden: Allein katholischer Kirchenmusiker zu sein, hatte eine nicht zu unterschätzende politische Bedeutung. Die katholische Kirchenmusik war die Musik der Kirche des Volkes, nicht die der britisch-protestantischen Machthaber. In einem Brief, den Fleischmann zu Weihnachten 1923 von Patrick MacSwiney erhielt, einem Vetter und Freund Terence MacSwineys und zugleich einem Klavierschüler Tilly Fleischmanns,<sup>374</sup> schwingt auch das mit:

„My dear Alois,

I have so much to thank you for I do not know what to say. First what you have done for poor Ireland – your beautiful fugue to St Patrick. Like one of the old poet saints of Ireland your music kept me happy company all my dreary way ‘home’ this morning. [...]

With love and gratitude

Yours

P MacS<sup>375</sup>

<sup>373</sup> Auch dieses Werk kam beim Konzert der Cork Choral Union am 28. April 1909 zur Aufführung.

<sup>374</sup> Patrick MacSwiney gründete in Dunmanway eine Dramatic Society, die mit Fleischmanns Bantry Choral Society kooperierte. Auch er fungierte für Fleischmann immer wieder als Übersetzer von deutschen Liedtexten ins Englische und schrieb für Konzerte von Fleischmanns Cathedral Choir Programme. Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 170.

<sup>375</sup> Brief Patrick MacSwineys an Aloys Fleischmann von Dunmanway nach Cork aus dem Dezember 1923.



### 2.9.3 Kulturelle Heimataufenthalte in Dachau und München

Seiner Heimat Dachau und München blieb Aloys Fleischmann zeitlebens verbunden und besuchte sie bis zum Jahr 1936 regelmäßig. Der traurigste dieser Besuche war sicher der im Juli 1928, als Fleischmann, vom schlechten Gesundheitszustand seiner Mutter unterrichtet, an ihr Sterbebett eilte. Ihr Tod hatte sich abgezeichnet, wie Fleischmann seiner Frau Tilly von einer Unterredung mit dem Arzt berichtet.<sup>376</sup> Zudem hatte Fleischmann bereits im Mai 1928 für den Fall des Todes seiner Mutter von Cork aus Anweisungen bezüglich der Todesanzeigen und der Beerdigungsmodalitäten gegeben.<sup>377</sup> Nach seinem persönlichen Eintreffen in Dachau – die Mutter lebte noch – schrieb er an Tilly Fleischmann:

„[...] Es war eine beschwerliche, traurige Fahrt. Das Wiedersehen war ein stilles, ein tragisches. – Ich erschrak wie vor einem Gespenst – erkannte meine eigne Mutter nicht mehr, so haben die Vorboten des Todes ihr Antlitz entstellt. Vor Schmerz hätte ich aufschreien können. [...] Ein wehes Heimatgefühl überkommt mich – die Gedanken reichen in die fernsten Jahre der Kindheit hinab und gedenken der nimmermüden Liebe die mich einst gepflegt und gehegt hat. Bald wird sie aufhören und das Band reißen, das mich an die Heimat fesselte.“<sup>378</sup>

Im August 1930 schließlich musste Fleischmann in Dachau den Verkauf seines Elternhauses regeln.<sup>379</sup> Ungeachtet solch trauriger oder anderer privater Ereignisse waren Aufenthalte in Dachau für Fleischmann indes eine Selbstverständlichkeit. Er legte sie grundsätzlich auf die Sommermonate Juli und August, wenn er an der Kathedrale in Cork dienstfrei hatte.<sup>380</sup> Fleischmann nutzte die Heimaturlaube zur Erholung, ging in der Amper zum Baden,<sup>381</sup> unternahm ausgedehnte Spaziergänge, traf sich mit Freunden und Bekannten, wurde öffentlich begrüßt und zu Empfängen gebeten. Sein Rat in musikalischen Dingen wurde in Dachau nach wie vor geschätzt: Im Sommer 1926 befand sich Fleischmanns ehemalige Wirkungsstätte, die Kirche St. Jakob in Dachau, im Umbau. Fleischmann berichtete seiner Frau:

„Die Kirche hier wird vergrößert, wundervoller Plan, es ist bereits die Rückwand abgetragen. Auch eine neue Orgel (wozu ich auch um Rat schläge gebeten wurde) wird für die Kirche gebaut. Trotz der sehr gros-

<sup>376</sup> Vgl. Brief Aloys Fleischmanns an Tilly Fleischmann von Dachau nach Cork vom 15. Juli 1928.

<sup>377</sup> Vgl. Brief Aloys Fleischmanns an Thomas Deger von Cork nach Dachau vom 23. Mai 1928.

<sup>378</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Tilly Fleischmann von Dachau nach Cork vom 15. Juli 1928.

<sup>379</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 184.

<sup>380</sup> Vgl. Interview Cunningham. Fleischmann merkt in einem Brief an August Auer nach Dachau aus dem Januar 1950 an, er habe „nach dem ersten Kriege“ seine „Ferien meist in München“ verbracht. Brief Aloys Fleischmanns an August Auer von Cork nach Dachau aus dem Januar 1950

<sup>381</sup> In seinem Brief vom 15. Juli 1928 schreibt Fleischmann an seine Frau Tilly: „Auch ich gehe täglich zum Baden, denn die Heilkraft des Amperwassers ist berühmt. Ich fühle mich wohl und hoffe den Rest meiner Krankheit hier abzuwaschen.“

sen Geldnot rührt sich überall der – Geist, der nicht ruhen kann und sich beteiligen muss.“<sup>382</sup>

Allerdings kam es auch immer häufiger vor, dass die Menschen ihn nicht kannten, ehemalige Freunde und Bekannte gestorben waren; die lange Zeit, die Fleischmann schon in der Ferne verbracht hatte, wurde ihm so schmerzlich bewusst.

Fleischmann aber sah in diesen Aufenthalten darüber hinaus auch willkommene Gelegenheiten, das Angebot an Konzerten und Theateraufführungen in München auszukosten,<sup>383</sup> Museen zu besuchen, etwa das Deutsche Museum in München, dessen Techniksammlung ihn tief beeindruckte, und vor allem auch, um zu komponieren.<sup>384</sup> Wie schon in seiner Kindheit war es die Familie Ziegler, die Fleischmann zum Musizieren ihr „herrliche[s] Musikzimmer“ überließ, und er nutzte den für ihn fast „heiligen Raum“ mit dem großen „Steinwayflügel“ häufig. Außerdem begeisterte sich Dora Ziegler, die Tochter des Brauereibesitzers Eduard Ziegler, für die Fleischmann schon 1904 ein *Ave Maria*<sup>385</sup> komponiert hatte und die bei der Sopranistin Hermine Bosetti eine Gesangsausbildung absolvierte,<sup>386</sup> für seine Lieder. Insbesondere einige seiner Lieder nach Gedichten von Rabindranath Tagore gefielen in Dachau, wie Fleischmann nach Irland berichtet, „einem jedem“.<sup>387</sup> Es muss folglich im Sommer 1926 ein Konzert mit Liedern Aloys Fleischmanns stattgefunden haben, zumindest im Freundeskreis. Fleischmann erwog daraufhin, diese Lieder zu publizieren; „die müssen zuerst heraus“, schreibt er an Tilly Fleischmann.<sup>388</sup>

Auch am öffentlichen Musikleben war Fleischmann in der Heimat beteiligt: Alljährlich war er in Dachau als Arrangeur und Stifter der Turmmusik am Heiligen Abend präsent. Fleischmann hatte diese Turmmusik anlässlich seiner Auswanderung nach Cork im Jahr 1906 eingerichtet; sie sollte ein jährlicher Weihnachtsgruß an seine alte Heimat und seine Eltern sein. Fleischmann schickte dazu Blechbläserarrangements von Weihnachtsliedern nach Dachau, die vom Kirchturm herab gespielt

<sup>382</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Tilly Fleischmann von Dachau nach Cork vom 22. August 1926.

<sup>383</sup> Am 12. August 1930 etwa schreibt Fleischmann an seine Frau und an seinen Sohn: „Ich war nur einmal im Theater in Ludwig Thomas „Moral“, das ein sehr lustiges Stück ist [...]. Das meiste gibt mir der Dom und die alten Meister, die durch den mächtigen Raum hallen, das sind Erlebnisse, die sich tief in meine Seele senken und mein Innerstes erschüttern.“

<sup>384</sup> Fleischmanns Bericht, er arbeite „in den Morgenstunden“, erinnert ein wenig an seinen Lehrer Rheinberger, der bekanntlich auch dazu neigte, sein Komponieren einem festgelegten Tagesplan zu unterwerfen. Richard Wagner merkte dazu einmal süffisant an: „Sehn Sie, dieser Professor Rheinberger ist ein großer Künstler, der komponiert täglich von 5–6 Uhr nachmittags. Ich bin nur ein Dilettant, ich kann nur komponieren, wenn mir was einfällt.“ Wagner 2007, 76f.

<sup>385</sup> AFS 2.019.00.1–AFS 2.019.00.2. Zunächst schrieb Fleischmann das Werk für Solo-Singstimme und fünf Streicherstimmen, zudem komponierte er noch eine Fassung mit Orgelbegleitung. Den Handschriften zufolge müssen die Entstehungszeiten nahe beieinander liegen.

<sup>386</sup> Vgl. Brief Aloys Fleischmanns an Tilly Fleischmann von Dachau nach Cork vom 22. August 1926.

<sup>387</sup> Ebd.

<sup>388</sup> Ebd. Belegt ist Dora Zieglers Aufführung von „Pflück die kleine Blume“ AFS 3.043.01.1–AFS 3.043.01.2, „Traue der Liebe“ AFS 3.043.02.0, „Er kam und saß neben mir“ AFS 3.043.03.1–AFS 3.043.03.2, „Geh nicht Geliebter von mir“ AFS 3.043.04.1–AFS 3.043.04.3, „Es war im Mai“ AFS 3.043.05.0 sowie „Das Tier und der Mensch“ AFS 3.043.06.0.

wurden. Aus dem Februar 1936 ist eine Korrespondenz des damaligen Dachauer Kirchenmusikers Alois Ritthaler mit Fleischmann erhalten, in welcher Ritthaler zu- sagt, er werde von nun an „jedes Jahr am hl. Abend die von Ihnen [Anm. d. Verf.: gemeint ist Fleischmann] schon zusammengestellte Turmmusik aufführen, gleichgütig ob von Ihnen eine Anweisung hierzu eingetroffen ist oder nicht“.<sup>389</sup> Sogar aus den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg ist die Turmmusik noch belegt, nach 1945 jedoch nicht mehr von Fleischmann explizit initiiert oder mit ihm abgesprochen.<sup>390</sup>

Doch Fleischmann wurde in der Heimat als Kirchenmusiker auch persönlich aktiv – und das am Dom in München. Er schreibt nach Cork:

„Den Domorganisten Schmid fand ich frisch und munter, er freute sich herzlich, als er von der Orgel aufschaute und mich stehen sah. Mit einem Frühschoppen wurde die Freude des Wiedersehens gefeiert. Noch ist er in Ferien und ich spiele die Donnerstagsämter.“<sup>391</sup>

Fleischmann übernahm am Münchner Liebfraudom also aushilfswise Kirchenmusikerdienste; Joseph P. Cunningham berichtet gar, Fleischmann habe den Sommer über teilweise die Leitung des Münchner Domchores vom Domkapellmeister Ludwig Berberich, mit dem Fleischmann gut befreundet war, übernommen.<sup>392</sup> Im Hause Berberichs traf Fleischmann außerdem mit anderen Musikern zusammen, wie auch beispielsweise mit dem Verleger Böhm aus Wien, der Fleischmann aufforderte, ihm Kompositionen zu schicken.<sup>393</sup>

Berberich erwies sich als Unterstützer Fleischmanns und führte mit dem Münchner Domchor auch dessen Werke auf, etwa bei einem Konzert in Dachau am 25.

<sup>389</sup> Brief Alois Ritthaler an Aloys Fleischmann von Dachau nach Cork vom 28. Februar 1936.

<sup>390</sup> Vgl. Dachauer Volksblatt aus dem Dezember 1927, undatiertes Ausschnitt aus dem Nachlass Aloys Fleischmanns, und Brief Aloys Fleischmanns an August Auer von Cork nach Dachau aus dem Januar 1950. Vgl. auch Cunningham/Fleischmann 2005, 47. Noch am 30. Januar 1959 schreibt Walburga Glas aus Dachau an Aloys Fleischmann nach Cork, sein „hochgeschätzter Name“ sei „im Dachauer Land durch die von Ihnen [Anm. d. Verf.: von Fleischmann] in vielen Jahren finanzierte herrliche Bläsermusik vom Dachauer Kirchturm zu Weihnachten noch in schönster und dankbarster Erinnerung“.

<sup>391</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Tilly Fleischmann und Aloys Fleischmann d. J. von München nach Cork vom 21. August 1930. Fleischmann meint hier wohl den Organisten und Komponisten Josef Schmid (1868–1945). Information durch Roland Götz, Archivoberrat i.K. vom Diözesanarchiv München, E-Mail-Korrespondenz vom 29. September 2010. Schmid hatte ebenfalls bei Rheinberger studiert und wirkte in München als Chorleiter, Organist und Liedbegleiter. 1901 trat Schmid das Amt des Domorganisten an, außerdem dirigierte er den Gesangsverein „Liederhorst“. Münster/Hell 1987, 275.

<sup>392</sup> Vgl. Interview Cunningham. Im Archiv des Erzbistums München und Freising findet sich bezüglich dieser Aushilfstätigkeiten Aloys Fleischmanns weder im Findbuch des bereits im Archiv des Erzbistums verwahrten Teils des Dompfarr-Archivs ein Hinweis noch im Verzeichnis der noch im Dompfarramt lagernden Bestände. Information durch Roland Götz, Archivoberrat i.K., E-Mail-Korrespondenz vom 29. September 2010. Da indes kein Anlass besteht, an Fleischmanns eigenen sowie an den Aussagen seines Schülers und Vertrauten Joseph P. Cunningham zu zweifeln, ist hier offenbar von Freundschafts- diensten Fleischmanns für Ludwig Berberich auszugehen, welche nicht offiziell vermerkt wurden.

<sup>393</sup> Vgl. Brief Aloys Fleischmanns an Tilly Fleischmann und Aloys Fleischmann d. J. von München nach Cork vom 21. August 1930. Eventuell könnte Theodor Böhm vom Augsburgener Verlag Anton Böhm & Sohn gemeint sein, der in Wien eine Zweigniederlassung unterhielt. Vgl. Website des Musikverlages Anton Böhm & Sohn, Chronik, URL: <http://www.boehm-und-sohn.de> (Stand: 11/2013).

November 1928,<sup>394</sup> aber auch bei prominenterer Gelegenheit. Fleischmann schreibt am 12. August 1930 nach Cork:

„Zweimal wurde mein ‘Ecce sacerdos magnus’ beim Eingang des Kardinals dieses Jahr aufgeführt. Der Domchor singt es so gern, sagte mir Berberich. Nächsten Freitag, 15. August, ist hier hoher Festtag! Ruhetag! Pontifikalamt. Es wird aufgeführt: Bruckners h-moll Messe, Graduale assumpta est Maria von Rheinberger, .... (gaudeamus in Maria), Ave Maria für 8-stimmigen Chor von Alois Fleischmann. Wie Du siehst, bin ich in guter Gesellschaft und bin natürlich sehr neugierig, wie es klingen wird neben dieser hochadligen Nachbarschaft. [...] Ich ging hinter die Orgel und ein paar Tränen rollten mir über die Wangen, zwischen Licht und Schatten. Ich gedachte euch beiden, die ihr meine Heimat in der Fremde ausmacht.“<sup>395</sup>

In den letzten Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg konnte Fleischmann während des Sommers nicht in die Heimat reisen, da er an Fortbildungen, die sein Sohn an der Universität Cork veranstaltete, mitwirkte. Der Krieg schließlich machte jeglichen Kontakt in die Heimat für viele Jahre unmöglich. Erst nach dem Krieg nahm Fleischmann manchen Kontakt wieder auf. So ist etwa ein Brief des damals hochbetagten Münchner Akademieprofessors und Orchesterleiters August Schmid-Lindner vom 1. Februar 1952 erhalten, aus dem herauszulesen ist, dass Schmid-Lindner und Fleischmann sich musikalisch-fachlich austauschten und einander Kompositionen zusandten.<sup>396</sup> Seine Heimat besuchte Fleischmann jedoch nicht mehr: Zu viele Freunde waren umgekommen, zu schrecklich war die Zerstörung seines geliebten Münchens; er wollte die Stadt in diesem Zustand nicht mehr sehen.<sup>397</sup> Dass der Name seiner Heimatstadt durch das Konzentrationslager Dachau zu einem Sinnbild für den Nazi-Terror geworden war, muss Fleischmann sehr betrübt haben, schreibt er doch 1953 an seinen Freund, den Dichter Franz Schaeple, wehmütig über die Zeit seiner Jugend, als Dachau noch „stolz auf seinen Namen“ sein konnte;<sup>398</sup> zu diesem Brief gleich mehr. Gleichwohl aber ging es in diesem Kapitel um etwas anderes: aufzuzeigen, dass Fleischmann in der Zwischenkriegszeit im Dachauer und Münchner Musikleben bzw. in der Kirchenmusik durchaus von einer gewissen Präsenz war.

<sup>394</sup> Information durch Ruth Fleischmann, E-Mail-Korrespondenz vom 14. November 2008. Vgl. auch Dachauer Zeitung – Glonntal-Zeitung vom 27. November 1928. Aufgeführt wurden der Rezension zufolge Fleischmanns „Ein Tännlein grünet wo“ und „Herr, schicke, was Du willst“. Kompositionen dieses Namens sind jedoch im Nachlass Fleischmanns nicht auffindbar.

<sup>395</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Tilly Fleischmann und Aloys Fleischmann d. J. von München nach Cork vom 21. August 1930.

<sup>396</sup> Vgl. Brief August Schmid-Lindners an Aloys Fleischmann von Auerberg nach Cork vom 1. Februar 1952.

<sup>397</sup> Information durch Ruth Fleischmann, E-Mail-Korrespondenz vom 18. Januar 2010.

<sup>398</sup> Dachauer Nachrichten vom 24./25. Oktober 1953.

## 2.9.4 Selbstverständnis als Exilant

Viele Zitate Fleischmanns sprechen eine deutliche Sprache. Sie zeigen, wie sehr er der verlorenen Heimat nachtrauerte. Fleischmanns Ausspruch „Daheim in der Fremde – in der Fremde – daheim!“<sup>399</sup> offenbart das große Dilemma seines Lebens: Er hatte Dachau aufgrund familiärer Verantwortung verlassen, dies jedoch nur als Auswanderung auf Zeit begriffen. Die politischen und wirtschaftlichen Ereignisse hatten eine Rückkehr verhindert. Fleischmann sah zu, wie seine Familie in Cork heimisch wurde, wie ihm die Heimat zwischen den Fingern zerrann; und besuchte er sie, fand er Veränderungen vor, die ihn mitunter sehr schmerzten. Irgendwie war er zwischen zwei Welten gefangen: Interviews mit ehemaligen Schülern, Zeitungsberichte sowie die Tatsache, wie fest Fleischmann im Kulturleben Corks verankert war, zeigen, wie hochgeschätzt und aktiv Fleischmann in Cork war. Doch um die Heimat zu ersetzen, reichte das nicht. Einige Briefe, die er seinem Sohn während dessen Studienjahre in München und auch später im höheren Alter schrieb, sind bewegend:

„[...] Der Enkel [Anm. d. Verf.: damit ist Fleischmann d. J. gemeint], dessen Vater von der Scholle ging. Vielleicht hörst Du ein leises Fragen: wie geht es Euch? Oder es fragt Dich Einer: folgt euch nicht der Fluch ewiger Heimatlosigkeit? [...] Hast Du je die Worte gehört? ‘Ans Vaterland ans teure schliess’ Dich an, das halte fest mit Deinem ganzen Herzen, hier wuchsen die starken Wurzeln Deiner Kraft, dort in der fremden Welt stehst Du allein, ein schwaches Rohr, das jeder Sturm zerbricht.“<sup>400</sup>

„Ich habe mich mit dem Schicksal eines verspielten Lebens abgefunden und betäube mich mit Arbeit. Meine bisschen freie Zeit füllt das Opium altmodischen Componierens aus. Meine kleine, enge Heimat ist eure Liebe und das fremde Dach über meinem Haupte geworden.“<sup>401</sup>

„So blicke ich auf ein entwurzeltes, verfehltes Leben zurück ohne Sicherheit für das Alter. Auf ein Leben, das voller Hoffnungen begann. ‘Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus!’ Nun ist der letzte Rest dahin.“<sup>402</sup>

In der Ausgabe vom 24./25. Oktober 1953 druckten die *Dachauer Nachrichten* einen Brief Fleischmanns an Franz Schaehle unter dem Titel *Heimweh nach dem Dachau von einst. „Ich lebe in der Vergangenheit...“ – Aus dem Brief eines Auswanderers* ab. Er schreibt:

<sup>399</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Tilly Fleischmann von Dachau nach Cork vom 22. August 1926.

<sup>400</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Aloys Fleischmann d. J. von Cork nach München vom 20. Dezember 1932.

<sup>401</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Aloys Fleischmann d. J. von Cork nach München vom 28. Dezember 1932.

<sup>402</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Aloys Fleischmann d. J. innerhalb Corks vom 13. April 1945. Fleischmann zitiert hier Wilhelm Müllers Gedicht „Gute Nacht“ aus der „Winterreise“, vertont von Franz Schubert.

„Oft besucht meine Seele die alte Heimat, und jene Jahre tauchen wieder auf, in denen der ‘Markt’ [Anm. d. Verf.: gemeint ist Dachau] stolz auf seinen Namen, friedlich und behäbig von seiner Höhe in die Welt schaute. [...] Als ich in jungen Jahren die Heimat verließ, lag es nicht in meinem Sinn, das Leben im Ausland zu verbringen, wenn auch sechsmal bessere Verhältnisse lockten. Doch, bis es mir möglich wurde, bequem und sorgenfrei wieder zurückzukehren, da kamen die furchtbaren Kriegsstürme, Umsturz, Geldentwertung, Elend, Leid und Tränen. Seitdem lebe ich in der Vergangenheit, träume von der alten Zeit, vom Schattenspiel der Jugend, von der fernen Heimatsonne und eine Erinnerung weckt die andre, genährt vom Heimweh, das bis ans Lebensende keinen Auswanderer verläßt.“<sup>403</sup>

Es soll keineswegs unterschlagen werden, dass sich Fleischmann mitunter auch – in völligem Kontrast zu seinen anderen Aussagen – weit positiver äußerte:

„Merkwürdigerweise, Arnold B. [Anm. d. Verf.: Bax] gab vor zwei Jahren ein Buch heraus ‘Farewell Youth’. Auch er jammert der entschwindenden Jugend nach. Ich lachte ihn aus u. sagte ihm, lass sie fahren das schöne Mädchen das sich nicht halten lässt. Wozu all die klagende Schwermut? Was dahin ist, ist dahin. Jede Epoche im Dasein hat seine [sic] besondere Jugend, ähnlich der ersten mit Freuden u. Leiden, mit Frühling, Sommer, Herbst u. Winter.“<sup>404</sup>

Eines aber wird insgesamt sehr deutlich: Fleischmann fühlte sich als Exilant, daran konnten auch 50 Jahre Leben und Arbeiten in Irland nichts ändern. Fleischmann behielt stets seine deutsche Staatsbürgerschaft und belehrte seinen Sohn noch Mitte der fünfziger Jahre:

„Die letzte kurze Strecke meines Lebens bleibe ich deutsch, und will mich nicht englisieren, noch amerikanisieren lassen, namentlich nicht von Blutsverwandten.“<sup>405</sup>

Nur aus dieser Grundhaltung heraus ist es verständlich, dass Fleischmann, bei allem Einsatz für die katholische Kirchenmusik in Irland und ihre integrative Bedeutung sowie bei allem Interesse für die traditionelle irische Kultur, in seinem Denken, vor allem in seinem musikalischen Denken, stets der deutschen Musikkultur verpflichtet

<sup>403</sup> Dachauer Nachrichten vom 24./25. Oktober 1953.

<sup>404</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Franz Schaehle von Cork nach Weilheim vom 17. Februar 1950.

<sup>405</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Aloys Fleischmann d. J. von Cork in dessen Feriendomizil, undatiert, von Ruth Fleischmann zeitlich im Juli 1955 verortet. Schon 1950 sagte er zu Hildegard Schaehle, der Tochter Franz Schaehles, er sei Deutscher geblieben und werde das auch bleiben. Ein Pass aus den späteren Lebensjahren Fleischmanns indes ist im Nachlass nicht aufzufinden. Da er Irland nach 1936 nicht mehr verließ, bestand offenbar keine Notwendigkeit, einen zu besitzen, was aus heutiger Sicht freilich verwunderlich erscheint. Information durch Ruth Fleischmann, E-Mail-Korrespondenz vom 17. August 2010.

blieb, wie er sie um die Jahrhundertwende kennengelernt hatte; die Durchsicht der Werke Aloys Fleischmanns zeigt es. Auch die Tatsache, dass Fleischmann im Privaten an seiner Muttersprache festhielt, ist ein deutliches Zeichen.

Ganz offensichtlich führte die sehnsuchtsvolle Liebe eines älter werdenden Exilanten zu seiner Heimat nun auch dazu, dass sich Fleischmann mit Kritik an Deutschland mitunter schwer tat. Nicht nur, dass er sich etwa, wie schon erwähnt, über Lion Feuchtwangers Roman *Erfolg* und dessen ironisch-kritische Darstellung des Münchens der frühen zwanziger Jahre, also des Nährbodens des sich institutionalisierenden Nationalsozialismus, echauffierte und sich in einem Brief an seinen Sohn während dessen Münchner Jahre empörte, Feuchtwanger wühle im „Münchner Mist“, der Roman sei „scandalös“, der Autor – welcher nach Fleischmanns Empfinden seine geliebte Heimat beschmutzte – ein „talentierter, doch gemeiner niedriger Mensch“.406 Nein, auch ein Brief an August Auer in Dachau aus dem Januar 1950 ist hier zu nennen. Fleischmann schreibt:

„Trotz 40 Jahre langer Verleumdung, Unterdrückung, Hass, Neid, Niedertracht und der zwei Weltkriege hat sich diese Kunst des Heimatlandes siegreich in der Welt bewährt, dafür haben die drei grossen ‘B’ – Bach, Beethoven und Brahms gesorgt und haben mit den Giganten Händel, Gluck, Haydn, Schubert, Mozart, Wagner etc etc eine schöpferische Riesenarbeit vollbracht, die selbst von unseren gehässigsten Feinden anerkannt und angestaunt werden muss. [...] In der Tonkunst sind und bleiben wir Sieger [...].“407

Dass in Dachau die Turmmusik über die Kriegsjahre hinweg bewahrt worden war, überraschte Fleischmann zwar ob der „bis auf den Grund erschütterten und gestörten Heimat“, er hielt dies jedoch in positiver Hinsicht für „typisch deutsch und echt“.408 Solche Worte kurze Zeit nach den von Deutschen verübten Gräueltaten und der Nazi-Propaganda zu wählen, wirkt heute befremdlich. Doch ist es für die damalige Zeit nicht ungewöhnlich, die tatsächlichen Errungenschaften deutscher Kultur als etwas Positives zu sehen und in Abgrenzung zu Nazi-Deutschland herauszustellen. So hebt Thomas Mann in seiner am 6. Juni 1945 anlässlich seines 70. Geburtstags in der Library of Congress in Washington D.C. gehaltenen Rede *Deutschland und die Deutschen* nicht nur den Ruhm deutscher Tonkunst hervor,409 sondern betont auch, dass von Deutschen der Welt „unleugbar so viel Schönes und Großes“ gegeben worden sei – eingestehend, dass dies zu sagen „angesichts des Unsäglichen, das dies unglückselige Volk der Welt angetan hat“ nicht leicht sei.410

406 Brief Aloys Fleischmanns an Aloys Fleischmann d. J. von Cork nach München, undatiert, im Zeitraum 1932–1934 zu verorten.

407 Brief Aloys Fleischmanns an August Auer von Cork nach Dachau aus dem Januar 1950.

408 Ebd.

409 Vgl. Mann 1992, 15.

410 Ebd., 9.

Abgesehen von solchen, die deutsche Musik emporhebenden Aussagen steht außer Zweifel, dass Fleischmann als gläubiger, pazifistischer, von der Kriegsgefangenschaft gezeichneter Mensch völkisches Geschrei, Terror und Krieg nur verabscheuen konnte. In besagtem Brief an August Auer schreibt er, an Ausführungen über Weihnachtslieder anschließend:

„Sentimentale Romantik, spotten die Skeptiker in ihrer übergescheiten Nüchternheit und inneren Leere. Doch was können sie uns bieten und an diese Stelle setzen? Schneidige Militärparaden? Politische Manifestationen? Feuerwerkveranstaltungen? – Können derartige äussere Kundgebungen das beseligende, heilige Freudenfest der Christenheit, das grosse Fest vom Wunder der Liebe und des Lebens ersetzen?“<sup>411</sup>

Hierin eine Kritik Fleischmanns an nationalsozialistischer Paraden-Inszenierung und Propaganda zu sehen, scheint zutreffend. Und noch in weiteren Quellen zeigt sich, dass Fleischmann den deutschen Nationalsozialismus trotz seiner Heimatliebe mit Argwohn beobachtete. Ein Brief des damals in Hamburg als Bibliothekar tätigen Professors Ludwig Mühlhausen an Fleischmann vom 28. Juni 1933 gibt hierzu deutliche Hinweise:<sup>412</sup> Mühlhausen, selbst SA-Mitglied, hatte in einigen Briefen an Fleischmann zuvor Naziparolen von sich gegeben: das „Grossreinemachen“<sup>413</sup> habe begonnen, die „Halunken“ würden „hinter Schloss + Riegel gesetzt“, „dem Gesindel schlagen wir die Faust ins Genick“, dem „Führer [...] folgen wir blind“.<sup>414</sup> Nun aber sieht sich Mühlhausen im besagten Brief gegenüber Fleischmann plötzlich zu allerhand Rechtfertigungsrhetorik bezüglich des Vorgehens der Nationalsozialisten gegen politische Gegner sowie zu der Erklärung genötigt, es seien keineswegs grundsätzlich alle Juden in Deutschland von den Nationalsozialisten verfolgt. Mühlhausen beginnt diesen Brief zudem mit dem Eingeständnis, er habe „lange überlegt“, was er Fleischmann auf dessen Brief antworten solle und müsse wohl einsehen, „dass es unmöglich ist die deutschen Dinge aus der Ferne zu beurteilen“.<sup>415</sup> Ganz offensichtlich war Fleischmanns vorangegangener Brief also keineswegs von Zustimmung

<sup>411</sup> Brief Aloys Fleischmanns an August Auer von Cork nach Dachau aus dem Januar 1950.

<sup>412</sup> Ludwig Mühlhausen wurde nach der Vertreibung des Keltologen Julius Pokorny, begründet durch dessen jüdische Abstammung, Professor für Keltologie in Berlin und in dieser Funktion zu einem der führenden Keltologen des Dritten Reiches. Mühlhausen, SS-Offizier, ist eines der herausragenden Beispiele für die Ideologisierung und Instrumentalisierung von Wissenschaft durch die Nationalsozialisten. Davon war auch seine Forschung über Irland betroffen, die weniger von „exakten philologisch-historischen Methoden“ geprägt, sondern der „Volksforschung betreibenden ‘Keltistik‘“ verpflichtet war. Website des Instituts für Anglistik, Amerikanistik und Keltologie – Abteilung Keltologie und Indogermanistik – der Universität Bonn, Institutsgeschichte, URL: <http://www.keltologie.uni-bonn.de/abteilung-keltologie/institutsgeschichte> (Stand: 11/2013). Mühlhausen war mit Fleischmann offenbar bekannt, jedenfalls hielt er sich öfter zu Forschungszwecken in Irland auf, hatte eine große Liebe für Irland entwickelt. Fleischmann fragte ihn 1932 um Rat bezüglich einer etwaigen Promotion Aloys Fleischmanns d. J. an einer deutschen Hochschule bzw. Universität.

<sup>413</sup> Brief Ludwig Mühlhausens an Aloys Fleischmann von Hamburg nach Cork vom 24. Juli 1932.

<sup>414</sup> Brief Ludwig Mühlhausens an Aloys Fleischmann von Hamburg nach Cork vom 15. März 1933.

<sup>415</sup> Brief Ludwig Mühlhausens an Aloys Fleischmann von Hamburg nach Cork vom 28. Juni 1933.



gegenüber Mühlhausens verbalen Gewaltausbrüchen, sondern von kritischem Nachfragen und von Ablehnung geprägt gewesen. Dass Mühlhausen in seinem wiederum vorangegangenen Brief vom 15. März 1933 kein Wort über den Umgang der neuen Machthaber mit den Juden in Deutschland verliert, sich nun aber zu diesbezüglichen Rechtfertigungen genötigt sieht, legt den Schluss nahe, dass es Fleischmann war, der dieses Thema in der Korrespondenz besorgt und kritisch zur Sprache brachte.<sup>416</sup> Man darf dabei nicht vergessen, dass Fleischmann überzeugt war, dass ihm einst jüdische Mitgefängene im Kriegsgefangenenlager das Leben gerettet hatten.<sup>417</sup>

Hinzu kommen die Briefe Fleischmanns d. J. an seine Eltern, in denen er während des Studiums aus München mit Empörung vom Gebaren der Nationalsozialisten berichtet:<sup>418</sup>

„[...] die Art worin sie ihren Sieg gehandhabten – da muss man allen Respekt verlieren. [...] Dann fingen sie auf kindische Weise [an], ihren Triumph durch Beflaggung sämtlicher öffentlicher Gebäude zu feiern. Letzten Freitag, bei Berberichs Vorlesung, plötzlich wird die Türe aufgeschlagen – es marschieren etwa 20 uniformierte Nazis herein, der Führer bewaffnet, u. mit lautem Tritt, ohne überhaupt sich zu entschuldigen, Hut auf, gingen sie durch u. schlugen die Tür auf der anderen Seite heftig zu. Berberich war starr vor Überraschung und Ärger. [...] Sie murmelten etwas von einer Leiter. Scheinbar wollten sie ihre Flagge hissen auf der Akademie – aber sie konnten nicht hinauf. Darunter war Franz Adam, der Dirigent des Nazi Symphonie-Orchesters. Er verbeugte sich zu Berberich im Vorübergehen (der einzige der es tat) aber Berberich schaute ihn gar nicht an. Die kindischen Gewalttaten die sie ausüben sind ganz lächerlich.“<sup>419</sup>

An anderer Stelle schreibt Fleischmann d. J. über Adolf Hitler, den er zufällig gesehen hatte, als er am sogenannten Braunen Haus, der NSDAP-Parteizentrale in der Münchner Briener Straße, vorüberging: „Ein unbedeutend aussehender Mensch.

<sup>416</sup> Mühlhausens Nachlass wird heute weitgehend an der Universitätsbibliothek Tübingen aufbewahrt. Nach Auskunft von Wilfried Lagler, Leiter der dortigen Abteilung für Handschriften und alte Drucke, befinden sich die Briefe Aloys Fleischmanns jedoch nicht darunter. Vgl. E-Mail-Korrespondenz vom 4. Februar 2010. Ein anderer Aufbewahrungsort konnte über den Verbundkatalog Nachlässe und Autographen, Kalliope, nicht ermittelt werden. Nach Mitteilung des Tübinger Keltologen und Mühlhausen-Forschers Joachim Lerchenmüller können die Briefe Fleischmanns an Mühlhausen die Bombenangriffe während des Zweiten Weltkriegs kaum überdauert haben. Vgl. E-Mail-Korrespondenz vom 19. Februar 2010. Auch der Irlandforscher Joachim Fischer schließt sich dieser Meinung an. Vgl. E-Mail-Korrespondenz vom 25. Februar 2010. Fleischmanns wörtliche Aussagen innerhalb dieser Korrespondenz bleiben somit leider unbekannt.

<sup>417</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 121. Fleischmann war außerdem mit dem jüdischen Anwalt Gerald Y. Goldberg befreundet, der später (von 1977 bis 1978) Oberbürgermeister von Cork war. Information durch Ruth Fleischmann, E-Mail-Korrespondenz vom 20. Mai 2012.

<sup>418</sup> Vgl. Brief Aloys Fleischmanns d. J. an Aloys und Tilly Fleischmann von München nach Cork vom 12. März 1933.

<sup>419</sup> Ebd.

Die Kraftzüge die ich erwartete nicht vorhanden.<sup>420</sup> Die Gewalttaten der SA gegenüber politischen Gegnern und Juden, deren Häuser die Nazis beschmierten und als Brandmarkung in großen Lettern „Juden“ an die Wände und Fenster schrieben, verabscheute Fleischmann d. J. zutiefst.<sup>421</sup>

Eine Korrespondenz dieser Art lässt eine grundsätzlich kritische Haltung der Familie Fleischmann gegenüber den Nationalsozialisten erkennen. Dass Fleischmann d. J. mit dem Aufzeigen einer gewissen Lächerlichkeit des Nationalsozialismus und seiner Protagonisten freilich deren Schreckenspotential verkannte, das bis dahin Unvorstellbare nicht in Betracht zog, ist ein Charakteristikum, das in vielen vergleichbaren Einschätzungen von Nazigeegnern aus den zwanziger und frühen dreißiger Jahren sowie der Frühzeit des Dritten Reiches zu Tage tritt. Zu Beginn des Zweiten Weltkriegs schließlich unterzeichnete Aloys Fleischmann d. J. als erster Professor des University College Cork eine Petition, die sich gegen die Diskriminierung und Verfolgung jüdischer Professoren und Studenten an europäischen Universitäten wandte. Fleischmann d. J. vertrat dieses Anliegen leidenschaftlich und wurde dafür von der Cork Jewish Community geehrt.<sup>422</sup>

Um nun auf den Brief Fleischmanns an August Auer und Fleischmanns Heimatliebe zurückzukommen: Die einzig sinnfällige Interpretation ist wohl, in diesem Brief ein Zeugnis dafür sehen, dass Fleischmann nach Jahrzehnten des Heimwehs eine romantische, auf seine Kindheitstage bezugnehmende Glorifizierung der verlorenen Heimat bereits derart verinnerlicht hatte, dass er zu einer fundamentalen Erschütterung dieser Einstellung nicht mehr fähig war. Hinzu kommt, dass er, geprägt durch sein Erleben des irischen Freiheitskampfes, jeglichen Besatzungsmächten skeptisch gegenüber stand und in den Alliierten aus der Ferne vielleicht eher Kolonialmächte als Befreier sah, was den Begriff „unsere[...] gehässigsten Feinde[...]“ erklären kann.<sup>423</sup> Konkret dem Nationalsozialismus standen Fleischmann und seine Familie sehr kritisch gegenüber; dafür gibt es deutliche Belege. Fleischmanns positives Deutschlandbild ist auf seine Jugend bezogen und durch die Distanz des Exilanten, der Deutschland noch vor dem Ersten Weltkrieg verlassen, dennoch als Gefangener unter dem Krieg zwischen Deutschland und Großbritannien 1914–1918 gelitten und den irischen Freiheitskampf aus nächster Nähe erlebt hatte, zu erklären.

---

<sup>420</sup> Brief Aloys Fleischmanns d. J. an Aloys und Tilly Fleischmann von München nach Cork vom 14. März 1933.

<sup>421</sup> Brief Aloys Fleischmanns d. J. an Aloys und Tilly Fleischmann von München nach Cork aus dem März 1933.

<sup>422</sup> Cork Examiner vom 24. April 1956. Fleischmann d. J. unterstützte außerdem das Irish Council for Soviet Jewry. Vgl. Brief des Irish Council for Soviet Jewry an die Familie Fleischmann vom 24. Juli 1992.

<sup>423</sup> Information durch Ruth Fleischmann, E-Mail-Korrespondenz vom 18. Januar 2010.

## 2.9.5 Rückzug aus dem Dienst und Leben im Hospiz

Fleischmann war in Cork bis ins hohe Alter tätig und füllte die mit seiner Domkapellmeisterstelle verbundenen Dienste bis Januar 1962 aus, wie schon erläutert auch aus purer finanzieller Notwendigkeit. Die von Fleischmann selbst berichtete Begebenheit, dass sein Enkel Aloys Neil, genannt „Buddy“, während eines Aufenthaltes der Familie Aloys Fleischmanns d. J. in Ardmore an der Küste östlich von Cork im Gottesdienst beim Klang der Kirchenorgel laut „Ga-ga [Anm. d. Verf.: Granddad] playing organ“ gerufen habe und dass Ruth Fleischmann beim Abschied zu diesem Aufenthalt in Ardmore zu ihrem Großvater gesagt habe, er könne nicht mitkommen, „because Holy God would cry if you not play the organ on Sunday in the church“, zeigt, dass sich Fleischmann selbst den Enkeln noch als diensttuender Kirchenmusiker ins Gedächtnis einprägte.<sup>424</sup>



Abb. 18 – Aloys Fleischmann mit Enkel Neil, 1955, Nachlass Fleischmann

Für seinen erfolgreichen, lang andauernden und unermüdlichen Einsatz für die Kirchenmusik in Cork und Umgebung wurde Fleischmann eine große Ehre zuteil: Am Ostersonntag 1954 erhielt er vom Bischof vor der Kirchengemeinde die päpstliche Ehrung in Gold „Pro Ecclesia et Pontifice“ für seine 48 Dienstjahre an der Kathedrale St Mary and St Anne überreicht;<sup>425</sup> wie es seinem Naturell entsprach, war

<sup>424</sup> Aufzeichnung Aloys Fleischmanns, betitelt „Aus dem Reich der Kinderwelt“, aus dem Juni 1946.

<sup>425</sup> Cork Examiner vom 19. April 1954.

Fleischmann diese öffentliche Ehrung etwas peinlich.<sup>426</sup> Und auch außerhalb der Kirche war Fleischmann, wie bereits dargelegt, weiterhin aktiv: etwa, indem er innerhalb des Organisationsteams des 1954 ins Leben gerufenen Cork International Choral Festivals, welches bis zum heutigen Tag als internationales Großereignis des Chorgesangs alljährlich durchgeführt wird, bis 1962 seine Rolle als künstlerischer Beirat ausfüllte.<sup>427</sup>

Im Laufe der fünfziger Jahre jedoch verschlechterte sich Fleischmanns bis dahin guter Gesundheitszustand; Unfälle im Haushalt, z.B. ein Sturz von der Leiter beim Streichen der Wände, aber auch schwere Krankheiten machten ihm – wie auch Tilly Fleischmann, die Gallensteine hatte – zu schaffen und zogen diverse, teils mehrwöchige Krankenhausaufenthalte nach sich.<sup>428</sup> Mit den beginnenden sechziger Jahren war Fleischmann gezwungen, mittlerweile 80-jährig, sich beruflich zurückzuziehen. Joseph P. Cunningham erzählt, dass er mehr und mehr in Vertretung Aloys Fleischmanns die Leitung des Cathedral Choir übernahm.<sup>429</sup> Ab 1962 schließlich lebte Fleischmann aus gesundheitlichen Gründen im Corker St Patrick's Hospice, ganz in der Nähe seines und Tilly Fleischmanns Hauses gelegen. Wie früher erwähnt, holte sein Sohn ihn dort anfangs regelmäßig ab, brachte ihn mit dem Rollstuhl nach Hause, wodurch Fleischmann zumindest den Tag in vertrauter Umgebung bei seiner Frau verbringen konnte.<sup>430</sup> Auch war Fleischmanns waches Interesse für die Musik und das musikalische Geschehen keineswegs erloschen. Joseph P. Cunningham berichtet, dass er Fleischmann im Krankenhaus die Aufnahme eines afrikanischen Chores mit rhythmisch-moderner Kirchenmusik vorspielte. Fleischmann war von dieser Musik begeistert, obgleich sie keineswegs seinem eigenen Kompositionsstil oder jener Musik, die er selbst aufgeführt hatte, ähnelte.<sup>431</sup> Doch fraglos bedeutete diese Gebrechlichkeit des Alters das Ende von Fleischmanns eigener Schaffenskraft.

Aloys Fleischmann verstarb am 3. Januar 1964 mit 83 Jahren in Cork. Er wurde auf dem St Finbarr's Friedhof beigesetzt.<sup>432</sup> Zum Begräbnis sang der Cathedral Choir unter der Leitung von Joseph P. Cunningham.<sup>433</sup> Beim Cork International Choral Festival 1964, wenige Monate später, veranstaltete Cunningham mit seinem Chor ein Gedenkkonzert für Aloys Fleischmann mit einigen seiner Kompositionen.<sup>434</sup> Der damals berühmte irische Komponist, Musiker und Musikforscher sowie frühere

<sup>426</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 245.

<sup>427</sup> Vgl. Undatiertes Lebenslauf Aloys Fleischmanns.

<sup>428</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 245.

<sup>429</sup> Vgl. Interview Cunningham.

<sup>430</sup> Vgl. Fleischmann 2000, 361, 364.

<sup>431</sup> Vgl. Interview Cunningham.

<sup>432</sup> Vgl. Undatiertes Lebenslauf Aloys Fleischmanns.

<sup>433</sup> Gesungen wurde auch eines der Lieblingswerke des Chores: „Benedictus“ AFS 2.035.00.0 nach Fleischmanns Angaben auf dem Autograph von Ercole Bernabei komponiert. Nach Cunninghams Auskunft berichtete Tilly Fleischmann, dass das Stück von Fleischmann selbst komponiert worden war. Auf einer Kopistenabschrift ist Fleischmann als Komponist angegeben. Vgl. Interview Cunningham und Cunningham/Fleischmann 2010, 142.

<sup>434</sup> Vgl. Fleischmann 2004, 52.

Fleischmann-Schüler Seán Ó Riada schließlich widmete Fleischmann 1964 seine Lieder *Four Poems by Friedrich Hölderlin*. Hierzu in einem späteren Kapitel mehr.

## 2.10 „HERR ALOYS FLEISCHMANN“ UND „FRAU TILLY FLEISCHMANN“

Aloys Fleischmann und seiner Frau war es gegönnt, bis ins hohe Alter ihren musikalischen Tätigkeiten nachzugehen. Beide wurden über 80 Jahre alt und waren über viele Jahrzehnte feste Größen des Musiklebens in Cork – in der Kirchenmusik, im Konzertleben, im Rundfunk und natürlich in der musikalischen Lehre, Aloys Fleischmann zudem im Bereich der Komposition. Beide waren 1906 zu einer Zeit nach Cork gekommen, bzw. im Falle Tilly Fleischmanns zurückgekehrt, in der das Musikleben in dieser Stadt ausbaubedürftig war. Beide unternahmen dazu große Anstrengungen. Mit Erfolg. Beide wurden in Cork zu gleichermaßen hochangesehenen Persönlichkeiten, die ihren Schülern und Wegbegleitern noch lange Zeit nach ihrem Tod präsent waren. Beiden begegnete man in Cork mit Hochachtung, beide wurden als beeindruckende Künstler und auch als Vertreter eines noch aus dem 19. Jahrhundert stammenden Künstlertypus sowie einer deutschen Musiknation wahrgenommen: Ist in den vielen von Ruth Fleischmann gesammelten Zeitzeugenerinnerungen sowie in den im Zuge der vorliegenden Studie geführten Experteninterviews mit ehemaligen Schülern von Aloys und Tilly Fleischmann die Rede, dann wird bis heute von den Schülern – wohlgemerkt in englischsprachigem Zusammenhang – von „Herr Aloys Fleischmann“ und „Frau Tilly Fleischmann“ gesprochen.<sup>435</sup> Selbst in irischen Zeitungsberichten über Aloys Fleischmann ist schlicht von „The Herr“ die Rede.<sup>436</sup>

Bei allen Parallelen sind Aloys und Tilly Fleischmann dennoch in unterschiedlicher Erinnerung. Tilly Fleischmann galt, bei aller Freundlichkeit, als strenge Lehrerin. Aloys Fleischmann hingegen, so strikt auch er etwa bei seinen Chorknaben auf Disziplin achtete, blieb als stiller, herzlicher Mensch in Erinnerung, von einer Aura gewisser Melancholie umgeben, dabei aber auch sehr umgänglich und unterhaltsam. Vielleicht ist dieses Tiefgründige in Fleischmanns Wesen gemeint, wenn seine ehemaligen Schüler Michael und Máire Weedle ihn als den „wahren Musiker der Familie Fleischmann“ bezeichnen.<sup>437</sup>

---

<sup>435</sup> Vgl. Fleischmann 2000, 366, und Interview Cunningham.

<sup>436</sup> Holly Bough, Ausgabe Dezember 1994.

<sup>437</sup> Interview Weedle.



### 3. FLEISCHMANN ALS MUSIKPÄDAGOGE

#### 3.1 DIE DACHAUER SINGSCHULE VON 1902

Schon im Herbst 1902, nur wenige Monate nach Antritt der dortigen Kirchenmusikerstelle, gründete Aloys Fleischmann in seinem Heimatort Dachau eine „Chorschule“<sup>438</sup> bzw. „Singschule“<sup>439</sup>. Deren Zweck war unter anderem, neue Sängerinnen und Sänger für den Kirchenchor auszubilden, wobei dies nicht nur eine Vermittlung musikpraktischer Fertigkeiten mit sich bringen sollte, sondern auch das Lehren grundlegender musiktheoretischer Kenntnisse mit einschloss. So berichtet der *Amper-Bote* vom 18. Oktober 1902:

„Hr. Chorregent Fleischmann beabsichtigt, dahier eine Chorschule zu errichten. Zweck derselben soll sein, Herren und Damen Gelegenheit zu geben, sich im Gesang zu üben und auszubilden, bezw. die zum Singen notwendigen Vorkenntnisse in der Notenlehre zu erwerben.“<sup>440</sup>

##### 3.1.1 Singunterricht um die Jahrhundertwende

Nun ist es aus heutiger Sicht im Grunde selbstverständlich, dass mit klassischer Musikausübung ein gewisses musiktheoretisches Basiswissen verbunden ist, und sei dies nur das Notenlesen. Man muss sich jedoch die Situation des Singunterrichts zur Zeit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zumindest in Grundzügen vergegenwärtigen, auch die Situation des schulischen Singunterrichts, um diese von Fleischmann wie selbstverständlich en passant erwähnte Verbindung von Praxis und Theorie einordnen zu können.

Schon Johann Heinrich Pestalozzi hatte der Musikerziehung als Beitrag zur ethischen Erziehung der Jugend eine wichtige Funktion beigemessen – und somit auch dem Singunterricht<sup>441</sup>. Auch die unmittelbar darauf aufbauenden Ansätze des Pädagogen Hans Georg Nägeli, der im Singen ein „anthropologisches Grundbedürfnis“<sup>442</sup> erkannte und eine „Volkserziehung durch Musikerziehung“<sup>443</sup> vertrat, zielten in Richtung einer sittlichen Erziehung der Jugend – womit das für das 19. Jahrhundert wichtigste Ziel von Musikerziehung überhaupt genannt ist.<sup>444</sup> Zudem war in den musikpädagogischen Postulaten des fortschreitenden und späten 19. Jahrhundert

---

<sup>438</sup> Amper-Bote vom 18. Oktober 1902.

<sup>439</sup> Programmheft/Textbuch zum Dachauer Weihnachtsspiel 1906.

<sup>440</sup> Amper-Bote vom 18. Oktober 1902.

<sup>441</sup> Zu Pestalozzis Grundsätzen vgl. Nolte 1982, 89.

<sup>442</sup> Gruhn 2003, 52.

<sup>443</sup> Nolte 1982, 23.

<sup>444</sup> Vgl. ebd., 89.

sehr wohl ein musikalischer Sachanspruch verankert, man denke nur an den kurz vor der Jahrhundertwende aus den englischsprachigen Ländern importierten Streit um die richtige Form der Solmisation, der die Diskussion über den Ansatz der sogenannten Elementarisierung, also der Unterteilung der Musik in die getrennt voneinander behandelten Hauptelemente Tondauer, Tonhöhe und Tonstärke,<sup>445</sup> ein Stück weit ablöste.<sup>446</sup>

Die reale Unterrichtspraxis aber blieb vielerorts hinter dem theoretischen Stand der Musikpädagogik zurück: Großer Wert wurde in vielen Klassenräumen in fachlicher Hinsicht auf den Schulgesang nicht gelegt. Vorherrschend war eine „gefühlstähetische Musikauffassung“<sup>447</sup>; der Singunterricht diente als Ausgleich zu den gleichsam eigentlichen Fächern.<sup>448</sup> Allerdings findet sich auch dieses Denken in der damaligen musikpädagogischen Theorie wieder: Gustav Schilling äußerte in seiner *Allgemeinen Volksmusiklehre* von 1852, die Musik richte sich „auf jenen Sinn, der im direktesten und lebhaftesten Rapport mit der innersten Gefühlswelt“ stehe.<sup>449</sup> Obwohl Schilling dabei in seinem Werk musiktheoretischen Aspekten eine große Bedeutung beimaß und die Notwendigkeit der Vermittlung einer „Grammatik“ für die „Sprache“ der Musik postulierte,<sup>450</sup> war seine Argumentation weniger sachlich-kunstwerkorientiert, sondern propagierte auch er einen vor allem gefühlstähetischen Zugang zur Musik.<sup>451</sup> Andere Musikpädagogen, etwa Ernst Julius Hentschel, vertraten sogar die Ansicht, die Musiktheorie erschwere nur den gefühlsgeliteten Zugang und sei somit innerhalb der Musikerziehung kontraproduktiv.<sup>452</sup>

Infolgedessen lief der Singunterricht häufig dergestalt ab, dass der Klassenlehrer die Melodie eines Liedes vorspielte und die Klasse sie nachsang.<sup>453</sup> Dass diese Methode des Melodiememorierens mit einer am Sachgegenstand Musik orientierten Vermittlung musikalischer Inhalte wenig gemein hat, ist offensichtlich. Um die Rückschrittlichkeit dieser Form des deutschen Schulgesangs im ausgehenden 19. Jahrhundert einschätzen zu können, braucht man nur daran zu denken, dass Guido von Arezzos Ausarbeitung einer die Tonhöhen exakt definierenden Notenschrift Jahrhunderte zuvor auch dadurch motiviert war, die ungenaue, rein mündliche Tradierung von Chormelodien durch ein besseres System – eben die Verbindung von Singunterricht mit Notenlehre – zu ersetzen.<sup>454</sup> Gewiss berührt man damit einen Kernpunkt der musikpädagogischen Diskussion um die Jahrhundertwende, denn der

<sup>445</sup> Vgl. Gruhn 2003, 55.

<sup>446</sup> Vgl. ebd., 150f., 160. Die zuvor in Deutschland fehlende Verbreitung der Solmisation war einer der Kritikpunkte englischer Beobachter wie John Hullah oder John Spencer Curwens an der deutschen Musikpädagogik gewesen.

<sup>447</sup> Nolte 1982, 24.

<sup>448</sup> Vgl. ebd., 90.

<sup>449</sup> Schilling 1852, 2. Vgl. hierzu auch Abel-Struth 1986, 8ff.

<sup>450</sup> Schilling 1852, VIII.

<sup>451</sup> Vgl. ebd., 5, VI.

<sup>452</sup> Vgl. Nolte 1982, 111.

<sup>453</sup> Vgl. Gruhn 2003, 151.

<sup>454</sup> Vgl. Nolte 1997, 49.



„Streit darüber, ob man zunächst Lieder und Melodien nach dem Gehör lernen oder ob man mit der Einführung in die Elemente der Musik beginnen solle“, war eine der „zentrale[n] methodische[n] Frage[n]“. <sup>455</sup>

Was die oft rückständige Unterrichtsrealität verursachte, war aber noch ein anderer Umstand: eine mangelhafte Ausbildung der Lehrer und somit deren Unvermögen, überhaupt fundierte Musiktheorie zu vermitteln. Genau hier setzten nach der Jahrhundertwende die Reformbestrebungen Hermann Kretzschmars an: einerseits, um mit neuen Lehrplänen einen höheren Stellenwert des Schulgesangs im Fächerkanon zu verankern, andererseits, um mit einer Verbesserung der Musiklehrerausbildung (gerade an höheren Schulen) einen fundierten Kenntnisstand der Musiklehrer und infolgedessen die Voraussetzungen für einen guten musikalischen Sachunterricht zu schaffen. <sup>456</sup> Dieser sollte „die Musik selbst als Gegenstand des Unterrichts“ berücksichtigen. <sup>457</sup> Dabei ist darauf hinzuweisen, dass diese Reformansätze Kretzschmars erst deutlich nach Fleischmanns Singschulgründung wirksam wurden.

Auch konkret auf Bayern bezogen, war die Situation des Schulgesangs nicht sehr positiv. Hatten im 19. Jahrhundert „je nach örtlicher Lage Priester, Chordirektoren, Organisten, Stadtpfeifer oder Militärmusiker“ an den Schulen Unterricht erteilt, was zur Folge hatte, dass die Qualität des Unterrichts von einer zufällig guten fachlichen und didaktischen Befähigung des Lehrers abhängig war, so wurden 1898 Schritte zur Sicherstellung gewisser Standards eingeleitet, indem „hauptamtliche Musiklehrer“ eingestellt und die Münchner Akademie der Tonkunst sowie die Königliche Musikschule in Würzburg mit regelmäßigen Inspektionen des Unterrichts beauftragt wurden. Das aber betraf den gymnasialen Bereich, und es dauerte noch bis 1911, ehe die „Prüfungsordnung für das Lehramt in Musik“ fachliche Anforderungen wie Harmonielehre, Pädagogik, Musikgeschichte, Literaturkunde, Instrumentenkunde, Chorgesang, Klavierspiel, Violinspiel und Orgelspiel konkret festlegte. <sup>458</sup>

Ungeachtet dieser Diskussion hatten die Bildungspolitiker und Lehrer erkannt, welche Rolle der Schulgesang für die Erziehung der Kinder spielen konnte – das Lied schlicht als Vehikel für erzieherische Texte ansehend. Ihren Ausgang nahm diese Entwicklung in der Einführung des sogenannten Schulliedes durch die Philanthropen, welche einerseits der Erkenntnis vom „Eigenwert und Eigenrecht der Kindheit“ Jean-Jacques Rousseaus durch ein „kindgemäß[es] Singen[...]“ Rechnung tragen wollten und sich andererseits auf den grundsätzlichen Gedanken stützten, „mit Hilfe des Liedes aufklärerisch zu wirken“. <sup>459</sup> Dass eine solche Auffassung nun

<sup>455</sup> Gruhn 2003, 151.

<sup>456</sup> Als Prüfungsinhalte definierte Kretzschmar: „Musikgeschichte, Harmonielehre, [...] besondere pädagogische Befähigung durch Nachweise im Klavier- und Violinspiel, in der Stimmbildung und der Methodik des Schulgesangs (Lehrprobe) sowie im Dirigieren“. Gruhn 2003, 214. Vgl. auch Nolte 1975, 18ff.

<sup>457</sup> Nolte 1975, 19. Ein solcher Anspruch an Musikunterricht wurde auch vom Musikpädagogen Georg Rolle vertreten. Vgl. Gruhn 2003, 210.

<sup>458</sup> Vgl. Edelmann 2005, 121.

<sup>459</sup> Nolte 1982, 136. Schon während der Aufklärung hatte man das Lied als Vehikel für Textbotschaften erkannt; Rudolph Zacharias Beckers „Mildheimisches Liederbuch“ ist ein Beispiel hierfür. Es sei zudem

gerade im militaristisch geprägten Kaiserreich unter Kaiser Wilhelm II. den Boden für eine politische Indoktrinierung der Jugend durch das Liedgut bzw. das Singen bereiten konnte, ist evident: Das „patriotische Lied“ war ein wesentliches Moment der „Kriegserziehung“ und „inneren Wehrhaftmachung“.<sup>460</sup> Hier spielt wieder das Gefühlsästhetische hinein, der Gedanke, das Singen solle beim Kind lediglich das Gefühl, weniger den Verstand anregen, habe sich also außerhalb des kognitiven Bereichs zu bewegen.<sup>461</sup> Das ging so weit, dass etwa der Dresdner Lehrer Arthur Oswald Stieler 1890 den Satz formulierte: „Die größten Feinde des Gesangsunterrichts in der Volksschule sind die Musiker von Fach.“<sup>462</sup>

Ohne nun damalige Liedtexte inhaltlich zu bewerten, in jedem Fall führte, das kann zusammenfassend gesagt werden, die Rolle des Singens

1. als gefühlsbetontes Sujet und als Ausgleich zu den geistigen Fächern
2. als Übermittlung von Textinhalten
3. als Betätigungsfeld für mitunter fachlich eigentlich unqualifizierte Lehrer um die Zeit der Jahrhundertwende

dazu, dass musikinhaltliche oder gar musiktheoretische Aspekte im Schulalltag – durchaus entgegen manchen musikpädagogischen Postulaten der Zeit – vielerorts ins Hintertreffen gerieten. Vor diesem Hintergrund muss man die Dachauer Singschule sehen. Dies war die Situation, mit der die Schüler, die in Fleischmanns wohlgemerkt außerschulischen Singunterricht kamen, in der Schule konfrontiert waren – und dies zu bedenken ist erforderlich, um den Unterricht an Fleischmanns Singschule einschätzen und beurteilen zu können.

### 3.1.2 Unterricht an der Dachauer Singschule

Zum ersten Jahr des Singschulbetriebes geht aus Sitzungsprotokollen des Dachauer Magistrats hervor, dass die Kommune für den Unterricht „jeden Mittwoch und Samstag“ „einen Lehrsaal im Knabenschulhause“ zur Verfügung stellte. Am 13. November 1903 wurde Fleischmann für seine pädagogische Arbeit eine „jährliche Entschädigung“ von 200 Mark zugesprochen. Am 4. Dezember 1903 bat Fleischmann dann um einen anderen Unterrichtsraum. Dieser Wunsch wurde negativ entschieden, Fleischmanns jährliche Vergütung jedoch auf 360 Mark erhöht.<sup>463</sup>

---

darauf hingewiesen, dass auch Goethe die recht einfachen, den Text in den Vordergrund stellenden Vertonungen seiner Gedichte durch Carl Friedrich Zelter erklärtermaßen schätzte. Der volkstümliche Ton dieser sogenannten Zweiten Berliner Liederschule wurde für das Schullied prägend. Vgl. Nolte 1982, 136ff.

<sup>460</sup> Lemmermann, 1984, 105.

<sup>461</sup> Vgl. ebd., 95.

<sup>462</sup> Zit. nach ebd., 96.

<sup>463</sup> Sitzungsprotokoll des Dachauer Magistrats vom 13. Februar 1903. Vgl. zudem Eingabe Aloys Fleischmanns an den Magistrat Dachau vom 4. Dezember 1903 und Sitzungsprotokoll des Dachauer Magistrats vom 4. Dezember 1903.

Zunächst war der Unterricht kostenlos erteilt worden.<sup>464</sup> In seiner Eingabe vom 4. Dezember 1903 forderte Fleischmann die Festsetzung einer Gebühr von monatlich zehn Pfennigen je Schüler, um die „Neubeschaffung einer Gesangsbibliothek“ gewährleisten und ein Harmonium erwerben zu können.<sup>465</sup> Zu diesem Zeitpunkt wurde in der Singschule bereits eine beachtliche Zahl an Nachwuchssängerinnen und -sängern unterrichtet. Fleischmann gibt zur Singschule, was Schülerstärke und Unterrichtspensum betrifft, an: „Selbe ist bereits auf 100 Kinder von 4–7 Schuljahr angewachsen und besteht aus drei Mädchen und zwei Knabencursen mit je circa 15–20 Schüler [sic] und Schülerinnen und umfaßt sechs Unterrichtsstunden pro Woche.“<sup>466</sup> Aus den Quellen ist dabei erkennbar, dass Fleischmann nicht nur aufgrund einer großen Schülerzahl mehrere Klassen einrichtete, sondern dass es sich hierbei um eine Einteilung nach Leistungsstand handelte. Fleischmanns Dachauer Singschule wies also ein System aufeinander aufbauender Klassen auf, was, beispielsweise mit Blick auf die Musikschulen im österreichischen Kaiserreich des 19. Jahrhunderts, einer bewährten Tradition im Aufbau derartiger Schulen entspricht.<sup>467</sup> Auffallend ist hierbei die Geschlechtertrennung in Jungen- und Mädchenkurse, die zumindest bei Kindern nicht mit dem Simmfach erklärbar ist. Auffallend deshalb, weil diese Trennung in einer gewissen Diskrepanz zu jenem Weg steht, den Fleischmann drei Jahre später bei der Musikschule einschlug. Zweifelsohne aber sind reine Jungen- und Mädchenklassen zu dieser Zeit alles andere als ungewöhnlich; an den Dachauer Regelschulen wurden sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit der Abschaffung des Einklassenunterrichts im Jahr 1854 sogar erst eingeführt.<sup>468</sup>

Die von Fleischmann festgelegten Unterrichtsinhalte sind in der Eingabe an den Dachauer Magistrat vom 4. Dezember 1903 dezidiert formuliert. Fleischmanns Ansinnen, den Singunterricht als fundierten, sachorientierten Unterricht zu gestalten, ist dabei sowohl in musiktheoretischer als auch in musikpraktischer Hinsicht klar erkennbar:

- erster Kurs: „das Tonsystem, die Noten, [...] die Notenschlüssel, die Namen der Noten im Violinschlüssel, die Form und Gestalt der verschiedenen Noten und Pausen, der Zeitwert oder die Dauer derselben, [...] punktierte Noten; Taktstriche, [...] Taktarten, [...] Intervallenlehre und Treffübungen von der Prim bis zur Terz nach den Chorübungen der Münchner Musikschule von Franz Wüllner bearbeitet von Friedrich Grell.“
- zweiter Kurs: „die Versetzungszeichen, [...] Doppelkreuz, Doppelbe [sic], [...] die Fermate, die Wiederholungszeichen, die Triolen, der Accent, Synkopen, die Tonarten, [...] die Paralleltonart, [...] Intervallenlehre und Treff-

<sup>464</sup> Vgl. Amper-Bote vom 18. Oktober 1902.

<sup>465</sup> Eingabe Aloys Fleischmanns an den Magistrat Dachau vom 4. Dezember 1903.

<sup>466</sup> Ebd.

<sup>467</sup> Vgl. Sowa 1973, 107.

<sup>468</sup> Vgl. Website der Klosterschule Dachau, Chronik, URL: <http://www.klosterschule-dachau.de/chronik/chronik.html> (Stand: 11/2013).

übungen von der Terz bis zur Septe nach Wüllner, kleine Lieder und Motetten [sic] guter Meister“

- dritter Kurs: „Tonleiter, Quintenzirkel, [...] Tempo [...], Intervallenlehre von der Septe bis zur Oktav, nach Wüllner. – Motteten [sic], Lieder, kleine Kirchenwerke [...], praktische Verwendung im Kirchenchor.“<sup>469</sup>

Doch das Unterrichtsangebot muss über diese Mädchen- und Knabenkurse hinausgegangen sein: Bedenkt man, dass im vorhin zitierten Zeitungsbericht vom 18. Oktober 1902 auch von „Herren und Damen“<sup>470</sup> die Rede war, also von Erwachsenen, ist somit festzuhalten:

1. An der Singschule wurden sowohl junge „Fortbildungsschüler“ als auch Erwachsene unterrichtet.<sup>471</sup>
2. Das Unterrichtsangebot richtete sich, ohne dass Fleischmann inhaltliche Unterschiede benennt, sowohl an Sängerinnen als auch an Sänger. Da Fleischmann im Kirchenchor – denn nach den Quellen kamen in Dachau nicht ausschließlich Knaben in den Oberstimmen zum Einsatz, wie dies später bei Fleischmanns Domchor in Cork der Fall war – auf Sänger beiderlei Geschlechts gleichermaßen angewiesen war, erschiene eine Ungleichbehandlung von Sängerinnen und Sängern, was das Unterrichtsangebot anbelangt, auch unsinnig. Und doch ist eine solch selbstverständliche Gleichbehandlung der Geschlechter, wenn auch getrennt unterrichtet, innerhalb einer musikpädagogischen Institution für diese Zeit modern.<sup>472</sup> Auf diesen Aspekt wird im Zuge der Darstellungen zur Dachauer Musikschule von 1905 noch eingegangen.

Dass Fleischmann mit dem Singunterricht wirklich künstlerische Ambitionen verband und – immerhin muss für ihn als Chorleiter die Qualität des Dachauer Kirchenchores oberste Prämisse gewesen sein – den Schülern tatsächlich Leistung abverlangte, beweist die Tatsache, dass Fleischmann Gesangsprüfungen als Bestandteil des Singschulbetriebes ansah: So lud er 1902 „alle Diejenigen, welche Interesse am Gesang haben“, ein, die Gelegenheit einer Gesangsausbildung in seiner Schule „nicht vorüber gehen zu lassen, wenigstens einen Versuch zur Prüfung ihrer Stimmittel zu machen“;<sup>473</sup> und auch eine Eingabe an den Dachauer Magistrat nennt ausdrück-

<sup>469</sup> Eingabe Aloys Fleischmanns an den Magistrat Dachau vom 4. Dezember 1903. Wüllners „Chorübungen der Münchener Musikschule“ erschienen 1885. Außerdem: Es ist nicht anzunehmen, dass sich der dritte Kurs nur an Mädchen richtete (Fleischmann nennt in der Eingabe ja „drei Mädchen und zwei Knabencurse[...]“). Ob nun Knaben und Mädchen im dritten Kurs eben doch gemeinsam unterrichtet, oder bei den Knaben Kinder verschiedenen Leistungsstands in einem Kurs zusammengefasst wurden, ist nicht festzustellen.

<sup>470</sup> Amper-Bote vom 18. Oktober 1902.

<sup>471</sup> Eingabe Aloys Fleischmanns an den Magistrat Dachau vom 4. Dezember 1903.

<sup>472</sup> Vgl. Edelmann 2005, 117.

<sup>473</sup> Amper-Bote vom 18. Oktober 1902.

lich die „am Schlusse jeden Schuljahres abgehaltene Gesangsprüfung“.<sup>474</sup> Wohl muss man sich diese musikpraktischen Leistungsfeststellungen als dem sängerischen Vermögen eines Laienchores in einer kleinen Marktgemeinde angemessen vorstellen. Dennoch: Fleischmann bot mit seiner Singschule den Dachauern die Chance einer relativ fundierten Ausbildung und sicherte damit auch eine gewisse Qualität des in Dachau praktizierten Singens.

Ein wesentlicher Erfolg der Singschule war denn auch die Beteiligung junger Singschüler als Protagonisten an den international Beachtung findenden Dachauer Weihnachtsspielen.<sup>475</sup> Deren musikhistorische Bedeutung wird an anderer Stelle diskutiert; bemerkenswert aber ist, dass Fleischmann hierbei die jungen Nachwuchssänger auch mit Münchner Berufsmusikern in einer Produktion zusammenwirken ließ. Das ist nicht nur in musikpädagogischer Hinsicht – bezüglich der Interaktion von Künstlern verschiedener Alters- und Leistungsstufen – interessant, sondern spricht auch für das offensichtlich beachtliche Grundniveau der Singschüler; dieses sängerische Niveau registrierte etwa der Rezensent des New Yorker Kulturmagazins *The Bookman*.<sup>476</sup> Dass ein positives Echo auf ihr musikalisches Engagement für die jungen Singschüler eine große Motivation bedeutet haben muss, liegt auf der Hand.

Wenn man abschließend das, was anhand der Quellenlage über die Dachauer Singschule nachgewiesen werden kann, nochmals mit der vorhin geschilderten Situation des Schulgesangs vergleicht, bleibt festzuhalten:

1. Fleischmann bildete Sänger für einen Kirchenchor aus; im Fokus stand also die Kirchenmusik. Denkt man an die beschriebene Prämisse, dass ein Lied stets auch Text transportiert, der sich im Gedächtnis des Sängers verankert, ist hier zu konstatieren, dass Fleischmann damit durchaus auch christliche Werte und ein Stück christlich-abendländischer Kultur vermittelte.
2. Er verband den an sich schon musikalisch-fachlich orientierten praktischen Singunterricht mit einer grundlegenden Vermittlung von Musiktheorie. Fleischmann bezog innerhalb der damaligen Streitfrage, ob Lieder anhand von Noten oder durch reines Nachsingen erlernt werden sollten, klare Position.
3. Er zog finanzielle Mittel heran, um sogar eine umfangreichere Gesangsbibliothek anzuschaffen. Dies darf durchaus als Indiz für Fleischmanns Fachanspruch gesehen werden, sei es bezüglich des Singens nach Noten oder bezüglich eines Schwierigkeitsgrades der gesungenen Werke, der ein Erlernen durch simples Vor- und Nachsingen ausschloss.
4. Fleischmann schaffte für den Unterricht ein Harmonium an und war als studierter Kirchenmusiker bestens ausgebildet, dieses sinnvoll einzusetzen und einen Chor zu leiten. Er hätte auch vor den Anforderungen, die Kretz-

---

<sup>474</sup> Eingabe Aloys Fleischmanns an den Magistrat Dachau vom 4. Dezember 1903.

<sup>475</sup> Vgl. Programmheft/Textbuch zum Dachauer Weihnachtsspiel 1906.

<sup>476</sup> *The Bookman*. An illustrated magazine of literature and life, Vol. XXII No. 4, New York 1905.

schmar wohlgermerkt erst später an angehende Musiklehrer stellte, bestens bestehen können.

5. Fleischmann gab den Schülern die Möglichkeit und den Anreiz, mit den Weihnachtsspielen bzw. „Dachauer Kinderfestspiel[en]“<sup>477</sup>, wie sie auch genannt wurden, an international, in jedem Fall deutschlandweit beachteten Musiktheaterproduktionen in maßgeblicher Funktion mitzuwirken und mit Profimusikern zusammenzuarbeiten.

Dass jener Unterricht, den Fleischmann an der Dachauer Singschule von 1902 an erteilte, als qualitativ hochwertig bezeichnet werden kann und muss – und das nicht nur vor dem damaligen Hintergrund des teils desolaten Schulgesangsunterrichts –, scheint somit evident.

### 3.2 DIE MUSIKSCHULE VON 1905 – KONZEPTION IN EINZELASPEKTEN

Im Herbst 1905, nach Magistratsbeschlüssen vom 1. September sowie vom 20. und 23. Oktober, stellte Fleischmann der Singschule eine weitere musikpädagogische Institution zur Seite: die Dachauer Musikschule für Orchesterinstrumente. Die Singschule bestand parallel fort.<sup>478</sup>

Noch vor Aufnahme des Schulbetriebs verzeichnete Fleischmann 45 Anmeldungen.<sup>479</sup> Im *Dachauer Volksblatt* vom 6. September 1906 wird die Musikschule als „blühende“ Institution und als große Errungenschaft gewürdigt.<sup>480</sup> Nicht einmal ein Jahr nach ihrer Gründung war die Musikschule also in Dachau als Einrichtung etabliert. Nun wirft freilich Fleischmanns Wegzug aus Dachau die Frage nach dem Fortbestand der Musikschule auf: Erwiesenermaßen überdauerte die Musikschule jedoch Fleischmanns Auswanderung. Wie das *Dachauer Volksblatt* vom 9. Oktober 1906 berichtet, gab der Dachauer Magistrat in der Sitzung am 5. Oktober 1906 dem Antrag des an der Musikschule als Lehrer tätigen Geigers Anton Riebl statt, die Musikschule mit annähernd gleicher Unterstützung von Seiten der Kommune, wie sie Fleischmann zuteil geworden war – darauf wird noch eingegangen –, fortführen zu können.<sup>481</sup> Fleischmanns Wegzug aus Dachau bedeutete also nicht das Ende dieser musikpädagogischen Institution.

<sup>477</sup> Programmheft/Textbuch zum Dachauer Weihnachtsspiel 1906.

<sup>478</sup> Vgl. Nauderer 2003, 72, Sitzungsprotokoll des Dachauer Magistrats vom 1. September 1905, Sitzungsprotokoll des Dachauer Magistrats vom 20. Oktober 1905 und Sitzungsprotokoll des Dachauer Magistrats vom 23. Oktober 1905.

<sup>479</sup> Vgl. Amper-Bote vom 4. Oktober 1905.

<sup>480</sup> Dachauer Volksblatt vom 6. September 1906. Der Artikel erschien anlässlich Fleischmanns Auswanderung.

<sup>481</sup> Vgl. Sitzungsprotokoll des Dachauer Magistrats vom 5. Oktober 1906, Dachauer Volksblatt vom 9. Oktober 1906 und Amper-Bote vom 10. Oktober 1906.

Doch scheint die Frage nach der Lebensdauer der Musikschule auch nicht die entscheidende, jedenfalls nicht im Zusammenhang mit der Musikpädagogik Aloys Fleischmanns. Diesbezüglich interessant ist, dass die Schule über einen gewissen Zeitraum unzweifelhaft unter seiner Leitung existierte. Interessant deshalb, weil Fleischmann am 16. September 1905 zu dieser Musikschule in der Dachauer Zeitung *Amper-Bote* eine detaillierte Lehr-Konzeption veröffentlichte (siehe Faksimile auf der folgenden Doppelseite),<sup>482</sup> was die Möglichkeit bietet, die konkreten konzeptionellen Inhalte eines Beispiels musikpädagogischer Realität nach fachlichen Gesichtspunkten genau zu analysieren und die Dachauer Musikschule nach inhaltlichen Kriterien detailliert in den musikpädagogischen Kontext des frühen 20. Jahrhunderts einzuordnen. Diesbezüglich scheint es sinnvoll, Fleischmanns Konzeption systematisch in ihre inhaltlichen Bereiche – Lehre, Rahmenbedingungen und Ziele – zu gliedern, diese in ihren Einzelaspekten zu erörtern und mit anderen musikpädagogischen Institutionen der Zeit sowie wichtigen Postulaten der Musikpädagogik des 19. sowie des 20. Jahrhunderts zu vergleichen. Durch dieses Vorgehen ist eine klar über das Deskriptive hinausgehende qualitative Beurteilung dieser Musikschule möglich.<sup>483</sup>

### 3.2.1 Lehre

#### 3.2.1.1 GESANGSUNTERRICHT ALS BASIS DES INSTRUMENTALUNTERRICHTS

Es sei ausdrücklich festgehalten, dass Fleischmann seine Musikschule drei Jahre nach der Singschule gründete, diese jedoch weiter existierte. Das ist für die inhaltliche Analyse der Musikschulkonzeption relevant: Hinsichtlich eines institutionalisierten Musikunterrichts ging in Dachau der Gesangsunterricht also dem Instrumentalunterricht voraus. Fleischmann griff damit eine bewährte Tradition auf, denn diese Reihenfolge war im 19. Jahrhundert an vielen Musikschulstandorten Usus. Exemplarisch seien hier die Musikschulen im österreichischen Kaiserstaat genannt: Vom berühmten Prager Konservatorium, das vor allem eine „Orchesterschule“ war, abgesehen, gaben „die Musikschulen in den übrigen Städten [...] dem Gesang, d.h. der Gesangschule den Vorzug“.<sup>484</sup> Erst im zweiten Schritt wurden um diese herum Instrumentalklassen aufgebaut. Georg Sowa hält in seiner Studie *Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland* fest, dass man bei den österreichischen Musikschulgründungen von einem festen methodischen Modus sprechen könne: „Aufruf an die ortsansässigen Musikliebhaber – Gründung des Musikvereins oder der Musikgesell-

---

<sup>482</sup> Vgl. Musikschulkonzeption Aloys Fleischmanns. In: *Amper-Bote* vom 16. September 1905.

<sup>483</sup> Auch Fleischmann teilte seine Musikschulkonzeption, so wie sie im *Amper-Boten* erschien, in Kapitel ein. Diese Einteilung Fleischmanns ist jedoch für die folgende Diskussion der Inhalte dieser Konzeption nicht geeignet, da Fleischmann beispielsweise seine mit der Musikschule verbundenen Lehr- bzw. Lernziele des Unterrichts nicht in einem gesonderten Kapitel behandelt, sondern diese auf den Text verteilt zur Sprache bringt. Hier bedarf es für die folgenden Kapitel also einer strikteren Systematik.

<sup>484</sup> Sowa 1973, 106.

**Errichtung einer Schule für sämtliche Orchesterinstrumente, verbunden mit den Grundrügen der Theorie und einer allgemeinen Musiklehre.**

(Auszug aus der diesbezüglichen Eingabe des Herrn Chorregenten Alois Fleischmann.)  
Wohl in keinem Orte Bayerns in der Größe Dachaus liegen die Musikschulen so bauherrlich und ist der Mangel eines höhern Zutreffes von Seiten der Bevölkerung für gute Kunst und gediegene Kunstpflege so stark bemerkt, wie in unserm anstehenden Staate.

... Es sieht sich daher der Gedankenschein, obwohl er weßlich schwer und hart zu bearbeiten ist, dennoch des Staates schwer und hart zu bearbeiten ist, dennoch vernünftiger, endlich einmal in dieser Angelegenheit einzugreifen, um die immer mehr fühlende „Kunstluft“ vor gänzlichem Untergang, durch die Errichtung einer Schule für sämtliche Orchesterinstrumente, zu schützen.  
Nach bringt derselbe in seiner Eigenschaft als Chorregent, die betrübende Tatsache, daß bei kirchlichen Aufführungen, wenn Unterzeichneter seine Tenor- und Bassstimmen nicht missen kann, Instrumentalkräfte im fernem Gebirge erlangt werden müssen; denn die Anzahl der hiesigen Herrn die ausübend Instrumente spielen, ist leider nur noch eine sehr kleine.

Ueber Notwendigkeit und ethisch ergebenermaßen Wert eines solchen geplanten Instituts, sprechen andere Orte in großer Anzahl, und liefern durch die Jugend in Schule und Kirche, Musiklust und Konzertaufführungen die glanzreichen Beweise. Es glaubt daher Unterzeichneter über diese Punkte hinweg gehen zu dürfen, und gestattet sich die Tendenz der Schule einem verehrlichen Magistrat und Kollegium unterbreiten, darzutun: **Mittgemeines Bestimmungen:**

1. **Ordnung und Lehrplan.**

Der Unterricht wird in Klassen eingetheilt, in welchen die Schüler nach Befähigung und Leistungen theilhaft sind. In jeder einzelnen Unterrichtsstunde werden nur drei Schüler (wie das auch an der sog. Mademie der Tonkunst in München der Fall ist) unterrichtet.

Der Unterricht gliedert sich in eine Elementar-Klasse für Anfänger, eine Abteilung für Vorgeschriftene und eine Musikerklassen.  
In die Elementarklasse können Schüler ohne musikalische Vorkenntnisse (vom 7. Lebensjahre an) aufgenommen werden.

Der Eintritt in die Abteilung für Vorgeschriftene kann nur auf Grund einer Prüfung stattfinden, in welcher der Nachweis einer genügenden musikalischen Befähigung geliefert wird.

Au dem Theorieterricht nehmen beide Klassen teil. Außerdem wird noch eine besondere Summezeit für Erwaehlene reserviert, welche in einem Sonderkursus Unterricht erhalten können.

**Lehrplan:**

a) **Elementar-Klasse.**  
Gründlicher Unterricht für Anfänger (bei Violin-Spiel unter besonderer Berücksichtigung der Sagenbindungen).  
Musikalische und begabte Schüler werden unabhängig vom Fortschreiten ihrer Weisheit gefördert. Der Unterricht erfolgt nach der von H. H. W. Wintermann an musikalischen Schulungsanstalten angefallenen Methode und Regeln.

b) **Abteilung für Vorgeschriftene:**  
Ausbildung und Fertigkeit im Vortrag. Tonbildung, Sünden. (für Streichinstrumente Sünden mit Benutzung der höheren Sagen) u. s. w.  
Kontrabass, Rhythmus, Grundrüge der Harmonik, Weis über das Weisen der Musik.

**Unterrichts-Ordnung:**

Der Unterricht wird in Klassen eingetheilt, in welchen die Schüler nach Befähigung und Leistungen theilhaft sind. Die jeweiligen Unterrichtsstunden dauern durch volle acht Monate. Der Eintritt kann für Vorgeschriftene vom 1. Oktober an, jederzeit, gegen vorzeitige Annahme der bei den Unterzeichneten erfolgten. Für Anfänger kann der spätere Eintritt in die Elementar-Klasse nur innerhalb des ersten Unterrichtsjahres stattfinden.  
Leistungen finden statt: a) vom 23. Dezir. bis 2. Januar: einjährig; b) während der letzten drei Semester bis September; c) während der letzten drei Semester Donnerstag bis Sonntag nach Ostern einjährig; d) vom Samstag vor Pfingsten bis Ende der Pfingstwoche.

Die Unterrichtszeit wird so eingesetzt, daß sie mit dem Schulbesuch nicht kollidirt. Für Erwaehlene werden Abendstunden angelegt.

(Die Aufnahme wird durch den Magistrat Dachaus vermittelt. Es können Anmeldungen jederzeit auf der Musikerklassenkassette während den üblichen Bureaustunden gemacht werden.)

**Aufnahme-Bedingungen:**

Musikalischer Gehör und das erreichte 7te Lebensjahr. — Jeder neu Aufzunehmende wird einzeln geprüft und demselben hierüber ein Attest ausgestellt. Wehaltungsvorschriften für die Schüler.

Von allen Schülern wird ein anständiges und geistliches Betragen während des Unterrichts verlangt. Jeder Schüler verpflichtet sich zum pünktlichen Erscheinen in den Unterrichtsstunden, als auch bei der Privatbildung und hat sich beim Unterricht den Bestimmungen seines Lehrers ohne Widerpruch zu unterwerfen, und dessen Anordnungen zu befolgen.

Der Wunsch der Unterrichtsstunden muß ein unangenehm regelmäßiger sein. Bei Krankheitsfällen ist dem betreffenden Lehrer logische Mitteilung zu machen. In diesem Falle kann der Schüler die etwa verfallenen Unterrichtsstunden nach erfolgter Genesung nachholen.

Um diese längstgehegte Idee zur realen Möglichkeit gestalten zu können, verband sich Unterzeichneter mit der großen Münchner Firma Holzländer & Cie., welche eine Zweigstelle in der zu errichtenden Schule errichtet. Genannt Firma ist durch Verträge mit bedeutenden Instrumenten-Fabrikanten in der Lage, sämtliche Streich- und Blasinstrumente in solcher Ausführung zu äußerst billigen Preisen zu liefern, die durch sehr günstige Zahlungsbedingungen gestützt werden können. Dadurch ist auch weniger Benutzten Gelegenheit zur Erlangung eines beliebigen Instrumentes geboten.

Die Weis der Instrumente die erlernt werden können, ist folgende: Holzbläser: Flöte, Piccolo, Oboe, Klarinetten, Fagott. — Blechbläser: Horn, Posaune, Fünftöne; Trompeten und Tuba. — Perkussion: Streichböden: Violin, Viola, Cello und Kontrabass.

Als Lehrer fungieren für Elementar-Unterricht und Theorie der Unterzeichnete — für Violin- und Violoncello Herr Anton Hiedl 3. 3. Mäglist des 1. Hoforchesters — für Contrabass, und sämtliche Blechinstrumente mit Ausnahme der Horn- und Tuba — so doch in einem Neben eine Musikschule in Mäglist steht — Herr Hofmusikler Franz Meier. Zur Erlangung eines weiteren Orchesterinstrumentes ist für jedes einzelne Instrument eine Anzahl von drei bis vier Schülern möglich. Die Zahl werden in gegebenen Falle weitere gute Beweise beigegeben.

Das Honorar für eine Violinstunde beträgt 70 Pf.,



daß für die übrigen Instrumente wird 80 Pfg. nicht übersteigen. Als besonderen Vorteil wollen wir hervorheben, daß ein Schüler für den Violinunterricht, wenn er 8 Monate (1 Schuljahr) den Unterricht wöchentlich zweimal besucht hat, bei einmaliger Auszahlung von 5 *Mk.* durch die Zahlung des Einzahlungsbetrags von je 70 Pfg. der Eigentümer des Instrumentes, mit Karten, Bogen und Zubehör wird. Die übrigen Instrumente als Viola, Cello, Baß und sämtliche Holz- und Blechblasinstrumente werden durch weitere Teilzahlung erworben, über deren Anzahl und Höhe der Schüler respektive dessen Eltern mit der Firma Holländer & Cie. selbst überintommen können. Die Firma stellt hierfür äußerst konstante Bedingungen, sodaß momentan größere Auslagen nicht erwachsen.

Der Unterricht weist nachdrücklich darauf hin, daß seine realisierende Idee, nicht mit Begleiterschülern und plündernder Vorliebe für ihn, sowie seiner Kollegen — wie es vielfach gemeint werden könnte — verbunden ist. Des geht schon aus dem niederen Preise der Unterrichtsstunden hervor. Ebenso wollen oben genannte Herren die Erstellung des Unterrichtes mehr als einen Fremdschaftsdienst für den Unterrichtsetzner geteilter wissen.

Der event. Einwand daß Schule und Haus bereits überlastet sind, daß ihnen unendlich eine neue Arbeit aufgebüdet werden kann u. c. ist hinfällig. Denn es herrscht kein „Wuß“ der Unterricht soll frei unterteilt und richtig und besser gemessen werden. Die Lernspiele den Körper kräftigen und den Geist ausspannen, so soll die Kunst die jungen Herzen erfrischen und die Brust weit machen. Sie soll eine innere Sammlung bewirken, die Seele kräftigen und die Jugend stärken und nähren, nicht nur zu denkenden und sich quäntenden, sondern zu freudigen, heilsich fröhlichen Menschen machen. — Es wird in unrerem 6000 Einwohner zählenden Marke sich wohl eine Anzahl kleiner tüchtiger Musikanten finden, die in einigen Jahren Lustig im

Quartie ihre Weisen erklingen lassen, und gerne, ja, mit großer Freude, den alten Mann der Kirche und seinen Enkelkindern schöner Melodien ausströmen und hören. Man werde die kleine fröhliche Naturen, rege sie an und lasse den Ehegatz nicht schlafen. Man benutze diese Gelegenheit sie auszubilden, damit sie später, freudig gehend vor das Forum der Öffentlichkeit treten können. — Mitden würden auch die Musikanten und die Witte des Hauses trauriger und froher Natur durch die Kunst gedeit, und die langen Winterabende mit Schönheit ausgefüllt werden. Ein paar Sieder von Sinderstimmern vortragen, ein ganzes Schicksal für Violine und Klavier ein kleines Duett für Geigen oder gar ein Trio oder höchstes Streich-Quartett, was könnten diese für eine erhebende Wirkung im Kreise der Familie ausüben gegen die langweiligen Reue- und Doumino-spiele, oder gegen die — für junge Herren unpassende — Opern einschläfernde Oede eines Kleinstädtchens. Es ist endlich Zeit auch hier zu rücken und nochmals appelliert der Unterrichtsetzer an einen vortrefflichen Magistrat und Kollegium um die erbetene notwendige Hilfe, daß Kunst dort, gerade in der Zeit in der wir aufzungen denkende Menschen zu werden — in der Jugendzeit — nicht so vernachlässigt wird, und dieser Kunst, — die ebenfalls in den Begriff „Volkstanz“ mit einzubeziehen ist — mehr Raum, und würdiger Lebensverhältnisse gegeben werden, daß sie sich einmischen kann, in die Herzen der werdenden.

Unterrichtsetzer und die mit verbündeten Herrn, werden keine Mühe sparen, die Besten der Jugend vorzubereiten auszubilden, ihnen gebietene Worte zu geben die sie über den Dummheits der Alltäglichkeit erheben. Nur nebensächlich möchte ich noch erwähnen, daß einem tüchtigen Musiker sehr oft sich Gelegenheit bietet, mit der Kunst sich ein ganz ansehnliches Nebenkommen zu schaffen, ganz abgesehen davon, daß ein Musikant hier jederzeit und in jeder Gesellschaft hochwillkommen ist. . . . . Chorregent Fleißmann.

Abb. 19 – Musikschulkonzeption Aloys Fleischmanns, 1905, Amper-Bote vom 16. September 1905

schaft – regsame Konzerttätigkeit – Gewinnung zahlungsfreudiger Ehrenmitglieder – Einrichtung einer Gesangsschule – Einrichtung von Instrumentalklassen“.<sup>485</sup> Die Instrumentalausbildung fußte also auf dem Gesangsunterricht. Fleischmann entspricht in Dachau diesem Modus genau (wobei die Aspekte der administrativen Rahmenbedingungen erst noch diskutiert werden). Es sei zudem darauf hingewiesen, dass auch Richard Wagner in seinem *Bericht an seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule* von 1865 die „Gesangsschule“ als „Basis“ für jedes „Conservatorium“ ansieht, wobei man nicht vergessen darf, dass es Wagner nicht um den Elementarbereich geht, sondern um die Vorbereitung von Sängern auf seine Musikdramen.<sup>486</sup>

Gleichwohl wäre es falsch, den Grundgedanken eines dem Instrumentalunterricht vorgeschalteten Gesangsunterrichts für das Jahr 1905 als konzeptionell alten Hut abzutun. Denn noch 1921 wird exakt dies von Leo Kestenberg, also von musikpädagogisch höchster Prominenz, in seiner Entwurfsskizze zum Aufbau von Volksmusikschulen<sup>487</sup> in der Schrift *Musikerziehung und Musikpflege* formuliert: Auch Kestenberg fordert, eine solche Volksmusikschule erst einmal nur als „Singschule“ zu gründen, die „stimmbegabte[...], singfreudige[...] Schüler“ aufnehmen solle.<sup>488</sup> Dann erst würde eine „Instrumentalschule“ hinzugefügt, die „wesentlich breiter [...] einzurichten“<sup>489</sup> sei und auch musiktheoretisches Wissen vermitteln solle. Die weiteren Darstellungen werden zeigen, dass Fleischmann – wohlgernekt 20 Jahre früher – genau so verfährt und damit ein wichtiges Postulat der auf der Jugendmusikbewegung aufbauenden Musikpädagogik der zwanziger Jahre schon deutlich früher einlöst.<sup>490</sup> Ganz wird er freilich Kestenberg nicht gerecht, denn dieser, das darf nicht unterschlagen werden, fordert als weitere Ausbaustufe die Einrichtung einer „rhythmisch-gymnastischen Schule“, in der sich offensichtlich Erkenntnisse zur Verbindung von Ton und Bewegung aus der rhythmischen Erziehung Emile Jaques-Dalcrozes wiederfinden sollten. Davon ist bei Fleischmann, fünf Jahre vor der Einrichtung der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze in Hellerau bei Dresden,<sup>491</sup> nicht wirklich die Rede: Fleischmann führt die „Rhythmik“<sup>492</sup> lediglich als Teil des Theorieunterrichts an; dazu in einem folgenden Kapitel mehr. Man kann somit Fleischmann eine konzeptionelle Übereinstimmung mit Kestenberg zu zwei Dritteln attestieren. Allein damit aber ist sein Konzept für eine institutionalisierte musikalische Ausbildung in Dachau, die Sing- und die Musikschule bei der Betrachtung zusammenfassend, nicht nur stimmig in der musikpädagogischen Tradition verankert, sie ist für das Jahr 1905 auf der Höhe der Zeit und sogar zukunftsweisend.

<sup>485</sup> Ebd., 107.

<sup>486</sup> Wagner 1865, 11.

<sup>487</sup> Der Begriff Volksmusik meint hier kein Repertoire, sondern eine musikalische Ausübungspraxis.

<sup>488</sup> Kestenberg 1921, 59.

<sup>489</sup> Ebd., 60.

<sup>490</sup> Vgl. Funk-Hennigs 1987, 43.

<sup>491</sup> Vgl. Gruhn 2003, 235.

<sup>492</sup> Musikschulkonzeption Aloys Fleischmanns. In: *Amper-Bote* vom 16. September 1905.

## 3.2.1.2 FOKUSSIERUNG AUF ORCHESTERINSTRUMENTE

Es wurde erwähnt, dass das Prager Konservatorium von 1810 insbesondere eine Musikschule für Orchesterinstrumente war, und auch etwa die renommierte Musikschule des musikalischen Vereins in Passau von 1812 konzentrierte sich – neben dem Gesangsunterricht – auf die Orchesterinstrumente.<sup>493</sup> Andere pädagogische Einrichtungen wie die Akademischen Kirchenmusik Institute in Berlin, Breslau und Königsberg, auf Initiative Carl Friedrich Zelters eingerichtet, wiederum verzichteten auf das Unterrichten der Orchesterinstrumente vollständig.<sup>494</sup> Fleischmann schloss sich der inhaltlichen Ausrichtung der erstgenannten Gruppe an: An der Dachauer Musikschule wurden explizit und ausschließlich „sämtliche Orchesterinstrumente“<sup>495</sup> unterrichtet. Sicherlich war Fleischmann diesbezüglich auch von der Vorschule an der Münchner Akademie der Tonkunst geprägt, die er selbst absolviert hatte und an der es just die Orchesterinstrumente waren, die Hauptfachstatus hatten.<sup>496</sup>

Das Angebot an der Musikschule Dachau war umfassend. Es konnten sämtliche Streichinstrumente, alle Holz- und Blechblasinstrumente und sogar das Paukenspiel erlernt werden: „Holzbläser: Flöte, Piccolo, Oboe, Klarinette, Fagott. – Blechbläser: Hörner, Posaune, sämtliche Trompeten und Tuba. – Pauken. – Streichkörper: Violine, Viola, Cello und Contraß.“<sup>497</sup> Hierbei ist erwähnenswert, dass im 19. Jahrhundert der Kontrabassunterricht an den Konservatorien keineswegs von Beginn an zum selbstverständlichen Lehrangebot zählte: Das Prager Konservatorium war die erste Einrichtung „in der Geschichte der europäischen Konservatorien“ überhaupt, an der „das Instrumentalfach Kontrabaß gelehrt“ wurde.<sup>498</sup> Das freilich war 95 Jahre vor Gründung der Dachauer Musikschule. Aber auch im Lehrplan der Königlichen Musikschule in München aus dem Jahr 1867 ist noch aufgeführt:

„Für die vollkommene Ausbildung zum Orchesterspiel auf den sub d angeführten Instrumenten [Anm. d. Verf.: „Contrabaß und sämtliche Holz- und Blechblasinstrumente“] wird nur unter der Voraussetzung Sorge getragen werden, daß diese Ausbildung als ein Bedürfniß für die k. bayer. Instrumentalkapelle erscheint“.<sup>499</sup>

Fleischmanns selbstverständliche Nennung des Kontrabassunterrichts ist somit für das Jahr 1905 natürlich keine konzeptionelle Neuheit, im Hinblick auf die Konservatoriumstradition des 19. Jahrhunderts aber durchaus bemerkenswert.

---

<sup>493</sup> Vgl. Sowa 1973, 99. Das Dachauer Lehrangebot (Gesangsunterricht an der Singschule, Instrumentalunterricht für Orchesterinstrumente an der Musikschule) zeigt zu den Passauer Gegebenheiten deutliche Parallelen, wenngleich dort von 1840 an auch das Orgelspiel in bescheidenem Rahmen hinzutrat.

<sup>494</sup> Vgl. Sowa 1973, 120.

<sup>495</sup> Musikschulkonzeption Aloys Fleischmanns. In: *Amper-Bote* vom 16. September 1905.

<sup>496</sup> Vgl. Edelmann 2005, 118.

<sup>497</sup> Musikschulkonzeption Aloys Fleischmanns. In: *Amper-Bote* vom 16. September 1905.

<sup>498</sup> Sowa 1973, 105.

<sup>499</sup> Beilage zur Probe-Nummer der Süddeutschen Presse. In: *Probe-Blatt/Süddeutsche Presse* vom 24. September 1867, hrsg. von J. Fröbel, 13f. (Abend-Blatt). Aus: Jost 2005, 73ff.

Bei der Berücksichtigung der Orchesterinstrumente war Fleischmanns Praxisunterrichtsangebot nahezu umfassend, reichte aber nicht darüber hinaus: Eine wichtige Motivation Fleischmanns für die Dachauer Musikschulgründung lag in der Schaffung eines gutausgebildeten Laienensembles, das bei Konzerten sowie Gottesdiensten zum Einsatz kommen sollte. Dass an guten Laieninstrumentalisten Bedarf herrschte, davon zeugen nicht zuletzt die zum Zeitpunkt der Musikschulgründung bereits drei durchgeführten Dachauer Weihnachtsspiele, für die – was zweifelsohne eine enorme Steigerung der Aufführungsqualität mit sich brachte und den Spielen Renommee einbrachte, aber eben auch hohe Kosten verursachte – Münchner Musiker verpflichtet werden mussten.<sup>500</sup> Fleischmann bezieht sich dennoch in seiner Konzeption nicht konkret auf die Weihnachtsspiele und schreibt:

„Auch drängt denselben [Anm. d. Verf.: Fleischmann spricht von sich selbst.] in seiner Eigenschaft als Chorregent, die betrübende Tatsache, daß bei kirchlichen Aufführungen, wenn Unterzeichneter seine Tenor- und Baßstimmen nicht missen kann, Instrumentalkräfte um teures Geld erkaufte werden müssen; denn die Anzahl der hiesigen Herrn die ausübend Instrumente spielen, ist leider nur noch eine sehr kleine.“<sup>501</sup>

Auch wenn Fleischmann ebenso den „ethisch erzieherischen Wert eines solchen geplanten Instituts“ nennt<sup>502</sup> – davon an späterer Stelle mehr –, vordergründig führt er implizit also einen pragmatischen Grund für die Musikschulgründung an: die Ausbildung von Instrumentalisten zum Einsatz vor Ort, wodurch auch die Zahlung kostspieliger Gagen an auswärtige Musiker überflüssig würde. Dabei ist Eines an Fleischmanns Formulierung, das werden die folgenden Ausführungen zeigen, auffällig: Er spricht nur von „Herren“. Offenbar spielten innerhalb des Dachauer Kirchenchores zum Zeitpunkt der Niederschrift der Musikschulkonzeption nur Männer ein Instrument. Das scheint mit Blick auf die Erziehungspraxis des 19. Jahrhunderts nicht ungewöhnlich. Die Erläuterung des von Fleischmann in seiner Konzeption formulierten Gleichberechtigungsansatzes (in einem der folgenden Kapitel) wird jedoch zeigen, dass der Chorleiter willens war, dieser Ungleichheit einen Riegel vorzuschieben.<sup>503</sup>

Nicht unerwähnt soll sein, dass Fleischmanns ausschließliche Konzentration auf die Orchesterinstrumente auch ein Stück weit verwundert. Natürlich, sie ist nachvollziehbar begründet und hat Vorbilder in der Konservatoriumstradition des 19. Jahrhunderts.<sup>504</sup> Fleischmann selbst jedoch war während des Vollstudiums an der Münchner Akademie, was das Instrumentalspiel anbelangt, insbesondere im Orgel-

<sup>500</sup> Zum Aspekt der Kosten vgl. Nauderer 2003, 77.

<sup>501</sup> Musikschulkonzeption Aloys Fleischmanns. In: *Amper-Bote* vom 16. September 1905.

<sup>502</sup> Ebd.

<sup>503</sup> Vgl. zur Thematik der Ungleichbehandlung von weiblichen und männlichen Studierenden bzw. Schülern nochmals Edelmann 2005, 117.

<sup>504</sup> Vgl. Sowa 1973, 186.

spiel ausgebildet worden.<sup>505</sup> Auch als Kirchenmusiker trat er als Instrumentalist naturgemäß vor allem an der Orgel in Erscheinung.<sup>506</sup> Seine Frau Tilly Fleischmann war als Pianistin und studierte Organistin ebenso auf das Tasteninstrumentenspiel fokussiert. Vor diesem persönlichen Hintergrund ist es auffällig, dass Fleischmann, wenn er schon die Anstrengung der Gründung einer musikpädagogischen Institution auf sich nahm, die Tasteninstrumente nicht berücksichtigte. Und hinzu tritt ein weiterer Aspekt: Eigentlich war das Klavier das Instrument der bürgerlichen Musikpflege schlechthin:<sup>507</sup> als fester Bestandteil der Kinder-, vor allem der Mädchenerziehung und unverzichtbar für die Hausmusik.<sup>508</sup> Institutionen wie die Klavierakademien Johann Bernhard Logiers, der zu den meistgenannten Musikpädagogen des 19. Jahrhunderts zählt, prägten die Musikschullandschaft im 19. Jahrhundert. Biographisch ist Fleischmanns Bruch mit der Klaviertradition somit verwunderlich; mit Blick auf die deutsche Musikschultradition ist er verwunderlich und inhaltlich konsequent zugleich.<sup>509</sup>

### 3.2.1.3 VERBINDUNG VON THEORIE UND PRAXIS

Fleischmann reduzierte den Unterricht nicht auf die Vermittlung spielpraktischer Fertigkeiten. Er betont in seiner Musikschulkonzeption ausdrücklich, dass ein „Theorieunterricht“ zum Bestandteil des Angebotes zählt – nicht en passant innerhalb der Instrumentalstunden erteilt, sondern in einer eigenen, von Fleischmann selbst unterrichteten „Theorie-Klasse“, in der die inhaltlichen Bereiche „Tonlehre, Rhythmik, Grundzüge der Harmonie, Abriß über das Wesen der Musik“ gelehrt werden.<sup>510</sup> Fleischmanns Eingliederung der Rhythmik in den Kanon musiktheoretischer Disziplinen legt dabei den Schluss nahe, dass er darunter eine musiktheoretische Vermittlung des musikalischen Rhythmusbegriffes versteht: Rhythmik als „die Lehre von der unterschiedlichen Bedeutung der Tondauer (kurz und lang) innerhalb der metrischen Einheiten“ – ganz im Sinne Hugo Riemanns.<sup>511</sup> Diese Form der Rhythmusschulung an der Dachauer Musikschule ist insofern klar als Basiswissensvermittlung für ein gesichertes Instrumentalspiel anzusehen. Dafür, dass Fleischmann, der damaligen musikpädagogischen Avantgarde entsprechend, wie Jaques-Dalcrozes dachte, also Rhythmik als auf absoluter Musik fußende praktisch-gymnastische Bewegungsschu-

<sup>505</sup> Vgl. Abschlusszeugnis Aloys Fleischmanns von der Münchner Akademie der Tonkunst, 12. September 1901.

<sup>506</sup> Es sei an dieser Stelle auch nochmals darauf verwiesen, dass Fleischmann, wie beschrieben, für den Unterricht an der Singschule 1903 die Anschaffung eines Harmoniums anstrebte.

<sup>507</sup> Vgl. Sowa 1973, 186.

<sup>508</sup> Vgl. Tamagawa 1993, 126ff.

<sup>509</sup> Vgl. Musikschulkonzeption Aloys Fleischmanns. In: Amper-Bote vom 16. September 1905. Zu den Logier-Akademien vgl. Sowa 1973, 151ff.

<sup>510</sup> Musikschulkonzeption Aloys Fleischmanns. In: Amper-Bote vom 16. September 1905.

<sup>511</sup> Grabner 2001, 38.

lung auffasste,<sup>512</sup> gibt es, wie erwähnt, keine Anzeichen. Grundsätzlich dürfte Fleischmann eingedenk seiner erwiesenen Orientierung an der im weiten Sinne klassischen Musik – abgesehen von seinem Interesse für bayerische und irische regionale Musikphänomene – ein an der Expressivität des Tanzes orientiertes Denken fremd gewesen sein.<sup>513</sup>

Unabhängig von diesem Rhythmusaspekt ist musikpädagogisch von grundsätzlicher Bedeutung, dass Fleischmann der Vermittlung spielpraktischer Fertigkeiten an einer auf den Nachwuchsbereich spezialisierten Musikschule einen Theorieunterricht zur Seite stellt, dessen Inhalte zwar dem Instrumentalspiel zugutekommen, der darüber hinaus aber auch ganz unabhängig vom eigentlichen Musizieren die Musik als fachtheoretischen Betrachtungsgegenstand behandelt. Damit macht Fleischmann einen entscheidenden Schritt, der trotz der schon von Gustav Schilling 1852 klar abgelehnten Beschränkung des Musikunterrichts auf das Trainieren praktischer Fertigkeiten<sup>514</sup> für die Musikpädagogik des frühen 20. Jahrhunderts nicht selbstverständlich ist: Die reine Musikpraxis wird überwunden. Es ist die Musik an sich, die als Gesamtphänomen in den Fokus der Betrachtung rückt. Deutlich wird dies besonders an dem von Fleischmann aufgeführten „Abriß über das Wesen der Musik“.<sup>515</sup> Diese Terminologie erinnert sehr an die Verpflichtung Franz Josef Fröhlichs aus dem April 1804, als Musikdirektor an der Universität Würzburg unter anderem „Vorlesungen über die ‘höheren Grundsätze’ in der Musik“<sup>516</sup> abzuhalten, evtl. auch an August Halms „Konzertreden“ an der Freien Schulgemeinde Wickersdorf, welche nicht Musiktheoretisches, Musikgeschichtliches oder Biographisches zu in den Schulkonzerten gespielten Werken vermittelten, sondern „von der Musik selbst und ihrem Leben, ihren Formen und Gesetzen“ handelten.<sup>517</sup> Fleischmanns Begriffswahl legt damit einen sehr universalen Vermittlungsanspruch nahe, der musikgeschichtliche und musikästhetische, vielleicht sogar musikphilosophische Fragestellungen berücksichtigt, mit großer Sicherheit jedenfalls über ausschließlich an der Reproduktion musikalischer Werke orientierte Fragestellungen hinausweist.

Betrachtet man die Musikschultradition des 19. Jahrhunderts, wäre Fleischmanns Vorgehen nicht verwunderlich: Am Salzburger Mozarteum gab es eine „Unterweisung in Musikgeschichte und Ästhetik“,<sup>518</sup> Felix Mendelssohn Bartholdy hatte für das Leipziger Konservatorium eine „Erziehung in allen ‘Zweigen der Musik’“ gefordert, was durch einen obligatorischen Lehrplan, der die Musiktheorie einschloss,

<sup>512</sup> Vgl. Kugler 2000, 83. Zu Dalcrozes Konzept vgl. auch Arnold 2001, 491.

<sup>513</sup> Es sei u.a. auf einen Brief verwiesen, den Fleischmann am 22. August 1926 aus Dachau an seine Frau Tilly in Cork schrieb: Hier äußert er sich sehr negativ über die musikalischen Neuerungen des Jazz, was in der getroffenen Form als Beweis für Fleischmanns Orientierung an einer traditionellen Musikauffassung gelten darf.

<sup>514</sup> Vgl. Schilling 1852, VIII, 9, 13.

<sup>515</sup> Musikschulkonzeption Aloys Fleischmanns. In: Amper-Bote vom 16. September 1905.

<sup>516</sup> Zit. nach Sowa 1973, 129.

<sup>517</sup> Gruhn 2003, 192f.

<sup>518</sup> Sowa 1973, 114.

auch verwirklicht wurde.<sup>519</sup> Und einer solchen Grundausrichtung trug auch der Lehrplan der Münchner Akademie der Tonkunst bzw. der Königlichen Musikschule, so ein vorheriger Name dieser Institution, Rechnung, der die „Harmonielehre“ als „obligatorisches Fach für alle Schüler“ festlegte.<sup>520</sup> Es ist bemerkenswert, dass Fleischmann solche Modelle auf seine kleine Anstalt herabprojiziert.

Doch so selbstverständlich, wie es der Unterricht an großen Konservatorien erscheinen lassen mag, war die Verbindung von Theorie und Praxis in der Musikpädagogik des 19. Jahrhunderts noch keineswegs: Hierbei ist daran zu denken, was im Zuge der Darstellungen zu Fleischmanns Singschule von 1902 über die gerade hinsichtlich des Elementarbereichs (bezüglich des schulischen Singunterrichts im Besonderen) verbreitete gefühlsästhetische Musikauffassung mitgeteilt wurde. Fleischmann bezieht gegen diesen Ansatz klare Position und wählt den sachorientierten Zugang zur Musik.

Mit seiner Form der Verbindung von Theorie und Praxis trifft Fleischmann einen Nerv der Zeit: Als Referenz für diese Einschätzung dienen dementsprechende Forderungen des Reformpädagogen Georg Kerschensteiner,<sup>521</sup> die Reformbestrebungen Hermann Kretzschmars und Leo Kestenbergs zur Schaffung eines die Gesamtheit aller Aspekte des Gegenstandes Musik berücksichtigenden Musikunterrichts<sup>522</sup> oder die Orientierung des Musikunterrichts am Kunstwerkbegriff, wie sie an der schon genannten, 1906 gegründeten Freien Schulgemeinde Wickersdorf durch Gustav Wyneken und August Halm praktiziert wurde (wenngleich deren Ansatz nicht mit Fleischmanns von der Konservatoriumstradition geprägten Musiktheorieschulung vergleichbar ist).<sup>523</sup>

Somit gilt es zu diesem Themenbereich zu resümieren: Fleischmann musste zwar einerseits gar nicht mit der Konservatoriumstradition brechen, andererseits aber sich doch klar von gerade hinsichtlich des Elementarbereichs weitverbreiteten pädagogischen Ansichten des 19. Jahrhunderts distanzieren, um eine der 1905 brandaktuellen Hauptanforderungen an einen modernen Musikunterricht zu erfüllen: die Verbindung von Theorie und Praxis – und das wohlgerne auf der Ebene eines an Laien-

---

<sup>519</sup> Wasserloos 2004, 37. Als weitere wichtige Quelle für die Miteinbeziehung eines Theorieunterrichts in den Fächerkanon an musikalischen Konservatorien ist der „Plan von D.K. Über die Errichtung musikalischer Conservatorien in Deutschland“ von 1810 zu nennen, der eine „Ausbildung in der Vokal- und Instrumentalmusik sowie in der Theorie“ vorsieht. Sowa 1973, 63ff.

<sup>520</sup> Edelmann 2005, 159. Durch den Gründungsdirektor des Münchner Konservatoriums, Franz Hauser, bestand eine personelle Verbindung mit dem Leipziger Konservatorium. Die Münchner Methode des Musiktheorieunterrichts war jene von Moritz Hauptmann, Theorielehrer in Leipzig, der als „die maßgebliche Autorität in Deutschland“ galt. Edelmann 2005, 160. Auch Karl von Perfall und Hans von Bülow, die späteren Direktoren der Münchner Musikschule, waren Schüler Hauptmanns gewesen. Vgl. Edelmann 2005, 160f.

<sup>521</sup> Vgl. Bock 1988, 213.

<sup>522</sup> Vgl. Nolte 1975, 19, 22.

<sup>523</sup> Vgl. Gruhn 2003, 190ff. Wie Fleischmann war auch August Halm Rheinberger-Schüler.

musiker gerichteten Unterrichtsangebots. Fleischmann erweist sich hier als fortschrittlicher Methodiker.<sup>524</sup>

Im Mai 1906 sollte dieses Verständnis Fleischmanns von Musikunterricht in der Ausarbeitung einer Harmonielehre Ausdruck finden: *Skizze einer Harmonielehre in Briefform und leichtfasslicher Darlegung*. Diese Harmonielehre ist nicht unmittelbar im Zusammenhang mit der Musikschulgründung und der Musikschulkonzeption, die früher entstand, zu sehen. Sie könnte aber ein Ergebnis von Fleischmanns Erfahrungen aus den ersten Monaten des Lehrbetriebs sein. Der zeitliche Abstand von etwas über einem halben Jahr seit der Musikschulgründung könnte bedeuten, dass Fleischmann hier den Versuch unternahm, den Musiktheorieunterricht in Dachau auf die verbindliche Basis eines eigenen kleinen Lehrbuches zu stellen. Als Dokument ist diese Lehrbuchskizze so bemerkenswert, dass sie noch in einem eigenen Kapitel behandelt wird.

#### 3.2.1.4 SYSTEM AUF EINANDER AUFBAUENDER KLASSEN

Bereits bei den Erläuterungen zur Dachauer Singschule wurde die Vermutung, Fleischmann habe das Unterrichten in Klassen nicht nur als Aufteilung der Schülerzahl in sinnvolle Gruppenstärken, sondern in der Tat als Einteilung in Leistungsstufen begriffen, mit der Musikschulkonzeption von 1905 begründet. Bei dieser ist Fleischmann eindeutig und schreibt:

„Der Unterricht wird in Klassen erteilt, in welchen die Schüler nach Befähigung und Leistungen verteilt sind. In jeder einzelnen Unterrichtsstunde werden nur drei Schüler (wie das auch an der kgl. Akademie der Tonkunst in München der Fall ist) unterrichtet.“<sup>525</sup>

Fleischmann arbeitete für die Musikschule ein Unterrichtssystem mit drei zu unterscheidenden Klassen aus: „Elementar-Klasse“, „Abteilung für Vorgeschrittelte“, „Theorieklasse“.<sup>526</sup> In die Elementarklasse wurden Schüler vom siebten Lebensjahr an aufgenommen. Vorkenntnisse waren nicht erforderlich; Fleischmann nennt neben dem Alter lediglich ein „musikalisches Gehör“ als vage Zugangsvoraussetzung, was insofern auffällt, als aus seiner Konzeption an keiner Stelle eine besondere Berücksichtigung des Faches Gehörbildung spricht. Etwas schwammig formuliert ist auch der Zugang zur Fortgeschrittenenklasse: durch Bestehen einer Prüfung, „in welcher der Nachweis einer genügenden musikalischen Befähigung“ zu erbringen sei. Auch

<sup>524</sup> Dazu sei nochmals darauf verwiesen, dass in Bayern erst 1911 die fachlichen Anforderungen an Musiklehrer inklusive klar benannter theoretischer Aspekte in der „Prüfungsordnung für das Lehramt in Musik“ konkret geregelt wurden. Vgl. Edelmann 2005, 121. Fleischmann nahm diese Bereiche schon sechs Jahre früher in den Fächerkanon seiner Musikschule auf.

<sup>525</sup> Musikschulkonzeption Aloys Fleischmanns. In: *Amper-Bote* vom 16. September 1905. Vgl. hierzu auch Bericht über die Sitzung des Dachauer Magistrats am 1. September 1905. In: *Amper-Bote* vom 6. September 1905.

<sup>526</sup> Musikschulkonzeption Aloys Fleischmanns. In: *Amper-Bote* vom 16. September 1905.



die konkreten Inhalte dieser Prüfung werden nicht genannt, jedoch lässt die Auflistung der Unterrichtsinhalte der jeweiligen Klassen, die logischerweise wohl auch Prüfungsinhalt waren, Rückschlüsse diesbezüglich zu. Für die Elementar-Klasse sah Fleischmanns Lehrplan vor:

„Gründlicher Unterricht für Anfänger (bei Violinspiel unter besonderer Berücksichtigung der Lagenübungen.) Fleißige und begabte Schüler werden unabhängig vom Fortschreiten ihrer Mitschüler gefördert. Der Unterricht erfolgt nach der vom kgl. bayr. Ministerium an musikalischen Bildungsanstalten zugelassenen Methodik und Schulen [sic].“<sup>527</sup>

Was Fleischmann mit der „vom kgl. bayr. Ministerium an musikalischen Bildungsanstalten zugelassenen Methodik“ meint, ist bezüglich des Theorieunterrichts mit einem Blick auf die Lehrmethode an der Münchner Akademie der Tonkunst zu erschließen: Hier basierte, wie schon im vorigen Kapitel erläutert, der Theorieunterricht auf Moritz Hauptmanns Werk *Natur der Harmonik und Metrik* sowie auf dem *Lehrbuch der Harmonie* Ernst Friedrich Richters, ebenfalls Theorielehrer in Leipzig.<sup>528</sup> Dieses Werk ist im Jahresbericht 1886/87 erstmals als Lehrwerk an der Münchner Akademie angegeben. Es ist zudem nicht abwegig, dass Fleischmann, der erst in den späten 1890er Jahren studierte, auch bereits mit den musikpsychologischen Erkenntnissen Carl Stumpfs in Kontakt kam.<sup>529</sup>

Unterrichtsinhalte der „Abteilung für Vorgesrittene“ waren „Ausbildung und Fertigkeit im Vortrag. Tonbildung. Etüden. (für Streichinstrumente Etüden mit Benützung der höheren Lagen) u.s.w.“<sup>530</sup> Der Unterricht wurde zweimal die Woche erteilt; ein Schuljahr begann mit dem 1. Oktober und dauerte acht Monate, wobei der Eintritt in die Musikschule, außer in die Elementar-Klasse, in welche Schüler bei nachträglicher Anmeldung nur während des ersten Unterrichtsmonats noch aufgenommen wurden, jederzeit möglich war. An Weihnachten, Fasching, Ostern und Pfingsten waren kurze Ferienzeiten vorgesehen. Somit wird deutlich, dass Fleischmann mit seiner Konzeption auf eine stringent gegliederte Regelung des Schulbetriebes zielte, sowohl was die zeitliche Planung, als auch was die aufeinander aufbauenden Unterrichtsinhalte anbelangt: Denn bezüglich der beiden Instrumentalklassen zeigt sich klar, dass Fleischmann den Lehrplan so konzipierte, dass in der Elementar-Klasse zunächst mit einer spieltechnischen Schulung die Grundlagen für sicheres Instrumentalspiel gelegt werden sollten, bevor in der Fortgeschrittenenklasse neben einer weiteren, anspruchsvolleren Spieltechnikvermittlung mit Hilfe von Etüden auch die Fragen der Ausdrucks- und Vortragsschulung hinzutraten. Damit folgte

<sup>527</sup> Ebd. Fleischmann distanziert sich durch den Praxisanteil des Anfängerunterrichts von Entwürfen wie etwa Christian Urbans Plan für die „Normal-Musikschule“. Dieser fordert einen rein musiktheoretischen Elementarunterricht. Darauf erst solle die Musikpraxis aufbauen. Sowa 1973, 71.

<sup>528</sup> Wie schon früher erwähnt, fertigte Fleischmann von Richters Lehrbuch eine Abschrift an.

<sup>529</sup> Vgl. Edelmann 2005, 160ff.

<sup>530</sup> Musikschulkonzeption Aloys Fleischmanns. In: *Amper-Bote* vom 16. September 1905.

Fleischmann im Wesentlichen u.a. dem Lehrplan, der an der Münchner Akademie der Tonkunst für das Klavierspiel galt und genau diese Abfolge von elementarer Technischschulung, späterer Optimierung der Technik und hinzutretender Ausbildung im Vortrag aufweist.<sup>531</sup> Auch hier wird also deutlich, was Fleischmann unter einem Unterricht nach der „vom kgl. bayr. Ministerium an musikalischen Bildungsanstalten zugelassenen Methodik“ versteht.

Dass Fleischmann die beiden zu unterscheidenden Praxisklassen als Leistungsstufen ansah, wobei er die Klassen wiederum in Dreiergruppen – eventuell nochmals nach Leistungsgesichtspunkten differenzierend – unterteilte, ist somit erwiesen.<sup>532</sup> Auch wenn im Gegensatz dazu am Theorieunterricht „beide Klassen“, also offensichtlich alle Schüler gemeinsam, teilnahmen,<sup>533</sup> hat man es folglich mit zwei einander überlagernden musikpädagogischen bzw. pädagogischen Kategorien zu tun, die Fleischmanns Musikschulkonzeption berücksichtigte: erstens einem System aufeinander aufbauender Klassen im Sinne von Leistungsstufen und zweitens einem Gruppenunterricht – als Gegensatz zum Einzelunterricht.

Schon 1836 hatte Franz Josef Fröhlich, den man wegen der Neubesetzung der Musikschulleiterstelle aus Würzburg als Berater hinzuzog, den Trägern der Bürgermusikschule in Aschaffenburg geraten, neben dem Einzel- auch einen instrumentalen Gruppenunterricht anzubieten.<sup>534</sup> Das mag damals pragmatische Gründe gehabt haben, etwa finanzieller Natur (lassen sich dadurch doch Lehrer einsparen), doch sind heute auch tatsächliche pädagogische Vorteile des Gruppenunterrichts erwiesen, in welchem Fach auch immer: Er löst die „starre Einweg-Kommunikation zwischen Lehrer und Schüler“ auf, ermöglicht, dass Schüler durch die „hohe Interaktionschance“ und den damit verbundenen dichten Informations- und Erfahrungsaustausch auch gegenseitig voneinander lernen.<sup>535</sup> Peter Petersen erklärt dies damit, dass die Schüler das, was in der Gruppe „nebenher mitgelesen, -besprochen, -erörtert wird“, in ihren Wissensschatz aufnehmen, womit ein Lernen über jene konkreten Inhalte, die der Lehrer vermittelt, hinaus gewährleistet ist.<sup>536</sup> Zweifelsohne lässt sich das auf den instrumentalen Bereich übertragen: Selbst wenn die Schüler innerhalb einer Instrumentalschülergruppe nur exakt die gleiche Stimme üben sollten, kommen wesentliche Aspekte zum Tragen, die nach aktuellem Verständnis den besonderen pädagogischen Wert des gemeinsamen Musizierens in einer Gruppe ausmachen: „gemeinsam im Takt sein, aufeinander hören“, „als Teil eines Ganzen zum Erfolg beitragen“.<sup>537</sup> Fleischmanns Ansatz trägt damit, ob bewusst einkalkuliert oder nicht, für das Jahr 1905 moderne Züge, war es doch gerade die Reformpädagogik, die im

<sup>531</sup> Vgl. Edelmann 2005, 134.

<sup>532</sup> Vgl. Musikschulkonzeption Aloys Fleischmanns. In: *Amper-Bote* vom 16. September 1905.

<sup>533</sup> Ebd.

<sup>534</sup> Vgl. Sowa 1973, 140.

<sup>535</sup> Aussagen Ernst Meyers. Zit. nach Weber 1981, 46.

<sup>536</sup> Zit. nach Meyer-Willner 1996, 141.

<sup>537</sup> *Sing- und Musikschulen* 2007, 13.

frühen 20. Jahrhundert der Unterrichtsform der Gruppenarbeit eine wachsende Bedeutung beimaß.<sup>538</sup>

Dass der Gruppenunterricht indes als Modell 1905 sehr wohl gewisse Tradition hatte, klang mit dem Beispiel der Bürgermusikschule in Aschaffenburg bereits an. Und es ist auch in der Tat anzunehmen, dass Fleischmann diesbezüglich auf historische Vorbilder blickte. Er verweist in seiner Konzeption beim Gruppenunterricht ja ausdrücklich auf eine Orientierung an der Lehrpraxis der Münchner Akademie der Tonkunst, wo nicht zuletzt sein Kompositionslehrer Rheinberger schon seit langem den Harmonielehreunterricht in Form aufeinander aufbauender Klassen erteilte: mit einer ersten Klasse als propädeutischer „Vorstufe“ und zwei weiteren Klassen zur „Musikalische[n] Theorie als Spezialfach“.<sup>539</sup> Fleischmanns Klassensystem entspricht in Grundzügen auch, nochmals zeitlich zurückliegend, jenem Modell, welches im *Plan von D.K. Über die Errichtung musikalischer Conservatorien in Deutschland* von 1810<sup>540</sup> formuliert ist. D.K. entwirft hier ein System von drei aufeinander aufbauenden Klassen: einer ersten Klasse für den Elementarbereich, gerichtet an die Schüler im Alter von fünf bis zehn Jahren, einer zweiten Klasse für die Zehn- bis 13-Jährigen und einer sich anschließenden dritten Klasse.<sup>541</sup>

Fleischmanns Konzept sieht zwei Ausnahmen von diesem Klassensystem vor: Schon die erwähnte Begründung für die Musikschulgründung, die „Anzahl der hiesigen Herrn die ausübend Instrumente spielen, sei leider nur noch eine sehr kleine“ und wenn im Kirchenchor „Tenor- und Baßstimmen“ nicht verzichtbar seien, müssten stets auswärtige Instrumentalisten teuer „erkauft werden“, deutet darauf hin, dass es Fleischmann nicht ausschließlich um musikalische Nachwuchsförderung im Kinder- und Jugendbereich ging, sondern auch um die Ausbildung Erwachsener im Instrumentalspiel. Deshalb kündigt er in der Musikschulkonzeption auch die Einrichtung eines Erwachsenenunterrichts an, der separat vom genannten Klassensystem in Form eines „Sonderkurses“ stattfinden solle. Dafür solle „eine passende Stundenzzeit“ „reserviert“ werden.<sup>542</sup> Wie sich Fleischmann nun den Erwachsenenunterricht konkret vorstellte, ob dieser sich nur auf den Theorieunterricht beschrän-

<sup>538</sup> Vgl. Meyer-Willner 1996, 140.

<sup>539</sup> Irmen 1974, VIII. Schon Engelbert Humperdinck, von 1877 bis 1879 Student Rheinbergers, war nach diesem Klassensystem unterrichtet, jedoch gleich in die zweite Klasse aufgenommen worden.

<sup>540</sup> Vgl. Sowa 1973, 63.

<sup>541</sup> Dass D.K. dabei auch außermusikalische Disziplinen wie „Lesen, Schreiben, Rechnen“ nahezu gleichwertig mit den musikalischen Disziplinen in den Lehrplan aufnimmt, mag wohl darin begründet sein, dass er seinem Modell folgende Anstalten ausdrücklich als Vorbereitungsschulen für ein späteres Universitätsstudium in den Fachbereichen „Musik, Malerei, Bildhauerei und Baukunst“ ansah. Sowa 1973, 63f. Eine solche breite Wissensvermittlung war für Musikschulen im 19. Jahrhundert nicht ganz unüblich. Vgl. u.a. Sowa 1973, 148. Hier werden Italienisch, Französisch und „Rein-Deutsch“ als Fächer des Unterrichts am Musikinstitut am Waisenhaus in Stuttgart von 1812 ausgewiesen. Zumindest ein grundsätzlicher Sprachunterricht, Deutsch- und Französischunterricht, gehörte auch an der Münchner Akademie der Tonkunst innerhalb der „Schule der allgemeinen Bildung“ zum Lehrangebot. Vgl. Edelmann 2005, 133. Fleischmann aber sah seine Musikschule nicht als Ersatz für die Regelschule an. Vgl. Musikschulkonzeption Aloys Fleischmanns. In: *Amper-Bote* vom 16. September 1905.

<sup>542</sup> Musikschulkonzeption Aloys Fleischmanns. In: *Amper-Bote* vom 16. September 1905.

ken und Erwachsene wie Jugendliche im Praxisunterricht gemeinsam unterrichtet werden, oder der Erwachsenenunterricht grundsätzlich vom Jugendbereich getrennt werden sollte, ob auch der Erwachsenenunterricht nach einem Klassensystem untergliedert werden sollte, darüber gibt Fleischmann in seiner Konzeption keine Auskunft. Insofern liegt die Vermutung nahe, dass er die Gestaltung der Erwachsenen-sparte erst in einem späteren Ausbauschnitt konkretisieren wollte. Das jedoch kann nicht verlässlich rekonstruiert werden.

Die zweite Ausnahme bezieht sich auf eine von Fleischmann vorgeschlagene Begabtenförderung: Wie vorhin zitiert, schreibt Fleischmann in seinen Ausführungen zur Elementar-Klasse, dass „fleißige und begabte Schüler [...] unabhängig vom Fortschreiten ihrer Mitschüler“ gefördert würden.<sup>543</sup> Es bleibt hier im Dunkeln, wie Fleischmann das innerhalb einer aus drei Schülern bestehenden Unterrichtsgruppe bewerkstelligen wollte, ob er den besten Schülern zusätzliche Aufgaben und Ratschläge geben, schwierigere Stücke aufgeben, oder eventuell das Leistungsvermögen auch bei der Zusammenstellung der Dreiergruppen für den Praxisunterricht berücksichtigten wollte – gewissermaßen zur Schaffung kleiner Eliteklassen. Dies sind nur realistisch erscheinende Vermutungen. Tatsache aber ist, dass Fleischmann vorsah, der auch heute in der Pädagogik für sämtliche Altersstufen stets präsenten Problematik bzw. Herausforderung einer adäquaten Begabtenförderung Rechnung zu tragen.<sup>544</sup> Es ist nicht abwegig, dass hierfür seine eigene, für einen damaligen Dachauer Handwerkersohn außergewöhnliche Musikausbildung der Grund war.

### 3.2.1.5 EINSATZ HOCHQUALIFIZIERTER LEHRER

Vieles lässt erkennen, dass Fleischmann mit der Dachauer Musikschule hohe Qualitätsstandards für den Unterricht setzen wollte. Dafür spricht auch, dass er mit Anton Riebl, Oskar Hieber und Franz Meier drei Mitglieder des Münchner Hoforchesters als Lehrer gewinnen konnte. Da Fleischmann selbst den Theorie- und Elementarunterricht übernahm, bestand das Lehrerkollegium dieser in einer kleinen Markt-gemeinde angesiedelten und auf die musikalische Nachwuchsförderung ausgerichteten Musikschule somit aus vier hervorragend ausgebildeten professionellen Musikern.<sup>545</sup> Dazu ist anzumerken, dass natürlich mit der musikalisch-fachlichen nicht zwangsläufig eine pädagogische Befähigung einhergehen muss. Die Interviews mit den ehemaligen Fleischmann-Schülern Joseph P. Cunningham sowie Michael und Máire Weedle (sie kannten Fleischmann freilich erst in viel späteren Jahren) zeigen jedoch, dass Fleischmann auch diesbezüglich in bester Erinnerung geblieben ist, was den Schluss

<sup>543</sup> Ebd.

<sup>544</sup> Vgl. Sing- und Musikschulen 2007, 7.

<sup>545</sup> Vgl. Nauderer 2003, 72, und Musikschulkonzeption Aloys Fleischmanns. In: Amper-Bote vom 16. September 1905.

nahelegt, dass er auch in Dachau Wert auf pädagogische Qualität legte; das beweist ja auch die überaus durchdachte Konzeption der Musikschule.<sup>546</sup>

Um dieses Merkmal des Unterrichts an der Dachauer Musikschule einschätzen zu können, ist, auch nochmals auf die Darstellungen zur Dachauer Singschule und der parallelen Situation des deutschen Schulgesangs verweisend, festzuhalten: Eine gute musikalisch-fachliche Ausbildung der Musiklehrer als Voraussetzung für guten Musikunterricht, so selbstverständlich diese Kausalität aus heutiger Sicht erscheinen mag, war um die Jahrhundertwende und im frühen 20. Jahrhundert eine der zentralen Forderungen der Musikpädagogik, ein brandaktueller Diskussionspunkt. Hier bestand gerade im Schulmusikbereich Neuerungsbedarf, just hier setzten große Reformer wie Hermann Kretzschmar an, um mit der Fixierung verbindlicher Prüfungsinhalte für das Musiklehrerstudium fachliche Standards zu setzen. Was dabei für den Schulmusikunterricht als Notwendigkeit erkannt wurde, gilt analog natürlich auch für einen Instrumentalunterricht, wie er im Rahmen von Bildungsanstalten wie der Dachauer Musikschule erteilt wurde: Fundierte musikspezifische Kenntnisse des Lehrpersonals sind unabdingbar für einen fundierten Musikunterricht. Mit Fleischmanns Zusammenstellung des Lehrerkollegiums für die Dachauer Musikschule gelang es ihm also, damals aktuelle Forderungen der Musikpädagogik voll und ganz einzulösen, wobei ihm die Tatsache, dass er und seine Lehrer einander gut kannten und diese das Unterrichten, wie an späterer Stelle nochmals erwähnt wird, als Freundschaftsdienst an Fleischmann betrachteten,<sup>547</sup> entscheidend zu Hilfe kam. Dennoch, auch in dieser Angelegenheit zeigt sich die moderne Ausprägung der Dachauer Musikschule.

Zu welcher Erkenntnis in Sachen gut ausgebildeter Lehrer aber führt der Blick auf die Musikschultradition des 19. Jahrhunderts? Auch zu dieser Zeit finden sich – und das nicht nur innerhalb der Reihe großer Konservatorien – musikalische Bildungsanstalten mit fachlich gutem Lehrpersonal: Am Musikinstitut am Waisenhaus in Stuttgart von 1812 etwa wurde der Musikunterricht „in die Hand der besten und bewährtesten Künstler gelegt“, was insbesondere damit zusammenhängt, dass der kunstbeflissene Regent Friedrich (1806–1816) diese Musikschule zur kostengünstigen Ausbildung von Nachwuchsmusikern förderte, bis sie mit dem Ende seiner Regentschaft geschlossen wurde.<sup>548</sup> Auch die Musikschule des musikalischen Vereins in Passau, ebenfalls 1812 gegründet, ist zu nennen: Hier gelang es, nicht zuletzt durch Lehrer, die aus dem Personal der 1803 im Zuge der Säkularisation aufgelösten fürstbischöflichen Hofkapelle rekrutiert wurden,<sup>549</sup> für den Bereich der musikalischen

---

<sup>546</sup> Vgl. Interview Cunningham und Interview Weedle. Vgl. auch Musikschulkonzeption Aloys Fleischmanns. In: *Amper-Bote* vom 16. September 1905. Zur Problematik der Diskrepanz zwischen musikalischen und pädagogischen Kenntnissen ehemaliger Hofmusiker vgl. Sowa 1973, 22.

<sup>547</sup> Vgl. Musikschulkonzeption Aloys Fleischmanns. In: *Amper-Bote* vom 16. September 1905.

<sup>548</sup> Sowa 1973, 150.

<sup>549</sup> Vgl. ebd., 96ff.

schen Nachwuchsförderung ein Institut zu schaffen, das damals „in ganz Deutschland seinesgleichen suchte“.<sup>550</sup>

Andere Beispiele zeigen, dass im 19. Jahrhundert das Instrumentalunterrichtsangebot auch von erschreckend schlechter Qualität sein konnte. Gerade das Feld des Privatunterrichts war hierbei sehr problematisch, was jedoch eng mit der Sozialgeschichte dieses musikpädagogischen Bereichs verknüpft ist: Mussten Frauen selbst Geld verdienen, boten sich ihnen erstaunlich oft „kaum Alternativen“<sup>551</sup> zum Privatmusiklehrerinnenberuf; immerhin hatten sie im Zuge ihrer Erziehung häufig ein Instrument zumindest ein wenig gelernt und war die Nachfrage nach Musikunterricht gemeinhin hoch. Den Mädchen war im 19. Jahrhundert jedoch meist eine musikalische Halbbildung verordnet – auf diesen Aspekt wird gleich ausführlich eingegangen. Der von ihnen später erteilte Unterricht konnte fachlich dementsprechend sehr unzulänglich ausfallen.<sup>552</sup> Aber auch an institutionalisierten Musikschulen war die Unterrichtssituation mitunter schlecht. Ein hier anzuführendes Beispiel ist die Musikschule an den Studienanstalten in Aschaffenburg von 1820, deren Schulleitung zwar willens war, einen „geregelten Musikunterricht“ anzubieten;<sup>553</sup> aufgrund der schlechten Ausstattung und der wenig engagierten Lehrerschaft aber war das Ansinnen zum Scheitern verurteilt.<sup>554</sup>

Umso höher ist Fleischmanns Musikschulkonzept zu bewerten: Es entspricht den positiven und richtigen Vorbildern der Musikschultradition – und löst damit zugleich zentrale Forderungen der damaligen musikpädagogischen Moderne ein. Selbst aktuellen Richtlinien zur Organisation von Musikschulen, die den Musikschullehrern „ein musikpädagogisches Studium mit staatlichem Abschluss“ vorschreiben, kommt Fleischmanns Modell eines aus Berufsmusikern bestehenden Lehrerkollegiums zumindest nahe.<sup>555</sup>

## 3.2.2 Rahmenbedingungen

### 3.2.2.1 VERHALTENSVORSCHRIFTEN

Um einen geregelten Unterricht zu gewährleisten, erließ Fleischmann für die Musikschule „Verhaltensvorschriften“. Er verlangte:

„Von allen Schülern wird ein anständiges und gesittetes Betragen während des Unterrichts verlangt. Jeder Schüler verpflichtet sich zum pünktlichen Einhalten der Unterrichtszeit, zu Fleiß und Aufmerksamkeit so-

<sup>550</sup> Ebd., 96.

<sup>551</sup> Tamagawa 1993, 133.

<sup>552</sup> Vgl. ebd., 132f.

<sup>553</sup> Sowa 1973, 143.

<sup>554</sup> Vgl. ebd., 144.

<sup>555</sup> Sing- und Musikschulen 2007, 9.

wohl in den Unterrichtsstunden, als auch bei der Privatübung und hat sich beim Unterricht den Bestimmungen seines Lehrers ohne Widerspruch zu unterwerfen, und dessen Anordnungen zu befolgen.“<sup>556</sup>

Zudem legte Fleischmann fest, dass der Unterrichtsbesuch „ein unausgesetzt regelmäßiger sein“ müsse, weshalb im Falle der Erkrankung eines Schülers dieses sofort dem entsprechenden Lehrer der Musikschule mitgeteilt werden müsse und die versäumte Unterrichtsstunde „nach erfolgter Genesung“ tunlichst nachgeholt werden könne und solle.<sup>557</sup>

Auch wenn Fleischmann diese beiden Punkte in seiner Konzeption unter der Überschrift der Verhaltensvorschriften auflistet, hat man es hier doch mit zwei unterschiedlichen Grundsätzen zu tun: Es geht Fleischmann nicht nur darum, von den Schülern als erzieherische Maßnahme sowie zur Schaffung eines guten Unterrichtsklimas Disziplin im Unterricht und Verlässlichkeit in administrativen Dingen zu fordern, sondern diese Vorschriften implizieren auch die Erkenntnis der Notwendigkeit eines regelmäßigen und nachhaltig wirkenden Unterrichts um der Sache willen. Somit erweist sich auch hier Fleischmanns musikalisch-fachlicher Anspruch.

Wie aber ist das aus Fleischmann Worten sprechende pädagogische Selbstverständnis zu charakterisieren? Die Formulierung, der Schüler habe sich „den Bestimmungen seines Lehrers ohne Widerspruch zu unterwerfen“,<sup>558</sup> mutet durchaus strikt an. Sie kann von Fleischmann ausschließlich gewählt sein, um den Respekt der Schüler gegenüber der Autoritätsperson des Lehrers sicherzustellen, denn es ist auch anderweitig nachgewiesen, dass Fleischmann auf Respekt großen Wert legte: Sein späterer Schüler Joseph P. Cunningham, Mitglied des Domchores in Cork, berichtet, dass Fleischmann, mehrere Jahrzehnte nach der Musikschulgründung in Dachau, die Chorschüler beim Betreten des Probengebäudes grüßend an sich vorüberziehen ließ.<sup>559</sup> Möglich wäre aber auch – was allerdings über den Bereich der Rahmenbedingungen hinausgeht –, die „Bestimmungen“ und „Anordnungen“ des Lehrers zudem so zu interpretieren, dass einzig der Lehrer zu bestimmen habe, was im Unterricht, natürlich im Einklang mit dem Lehrplan, inhaltlich geschieht. Sollte dies intendiert sein, käme hierin mit Blick auf pädagogische Neuerungen des frühen 20. Jahrhunderts ein eher konservatives Denken Fleischmanns zum Ausdruck. Um dies zu verdeutlichen, sei auf den Münchner Reformpädagogen Georg Kerschensteiner verwiesen. Sein Ansatz war die sogenannte Arbeitsschule. Kerschensteiner verstand den „Arbeitsschulgedanken“<sup>560</sup> dabei als Gegenmodell zur Belehrungsschule. Wie auch andere Reformpädagogen plädierte er für eine am Erleben und an den Interessen des

---

<sup>556</sup> Musikschulkonzeption Aloys Fleischmanns. In: *Amper-Bote* vom 16. September 1905.

<sup>557</sup> Ebd.

<sup>558</sup> Ebd.

<sup>559</sup> Vgl. Interview Cunningham.

<sup>560</sup> Prondczyński 1996, 75.

Schülers orientierte Unterrichtsgestaltung, für eine „Pädagogik vom Kinde aus“.<sup>561</sup> Wenngleich Kerschensteiner nicht konkret die Musikpädagogik im Blick hatte, sollte dieser Ansatz auch in musikpädagogische Konzepte integriert werden; das Orffsche Schulwerk ist das wohl bedeutendste Beispiel dafür. Demgegenüber scheint bei Fleischmann doch eine gewisse konservative Schulmeistertradition durch.

### 3.2.2.2 ZUSAMMENARBEIT MIT DEN KOMMUNALEN BEHÖRDEN

Georg Sowa unterteilt in der schon vielzitierten Studie *Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland* die „Realisierungen und Realisierungsansätze“ von Musikschulen in die Kategorien „Gesang- und Orchesterschulen der gemeinnützigen Musikgesellschaften und Musikvereine“, „Staatliche Musikinstitute“, „durch Regierungsinstanzen unterhaltene und geförderte Musikschulen“, „Nachwuchsschulen öffentlicher und privater Theater“, und „Privatschulen mit Öffentlichkeitscharakter und Öffentlichkeitsanspruch“.<sup>562</sup> Sprich: Innerhalb des Musikschulwesens des 19. Jahrhunderts ist grundsätzlich zu unterscheiden, ob es sich bei einer Musikschule um reine Privatunternehmungen, um Institutionen auf Basis eines Vereins, also auf Basis eines Zusammenschlusses interessierter Bürger handelt, oder ob in der Tat von offizieller politischer Seite, sei dies auf kommunaler oder übergeordneter Ebene, tatsächliche Unterstützung gewährt oder gar die Initiative ergriffen wird. Das muss, man denke an die für ihre Zeit vorbildliche Vereinsmusikschule in Passau,<sup>563</sup> nicht unbedingt einen Rückschluss auf die pädagogische Qualität der jeweiligen Lehranstalt zulassen, dokumentiert jedoch mit Sicherheit zu einem gewissen Grad, inwieweit die Aufgabe, Bedeutung und Notwendigkeit einer Musikschule für die Bereiche der pädagogischen Nachwuchsförderung sowie der Förderung und Bereicherung des gesellschaftlichen Lebens vor Ort allgemein und offiziell anerkannt war.

Ein interessanter und wichtiger Aspekt im Bereich der Rahmenbedingungen der Dachauer Musikschule sind in Fleischmanns Konzeption deshalb die administrativen Regelungen, vor allem die Zusammenarbeit mit dem Magistrat Dachau: Aus der im *Amper-Boten* veröffentlichten Konzeption der Dachauer Musikschule ist ersichtlich, dass die Initiative eindeutig von Aloys Fleischmann ausging; er wurde nicht als musikalische Fachkraft mit einer Musikschulgründung betraut, sondern er trat mit seiner Konzeption an den Magistrat des Marktes Dachau heran und ersuchte um Unterstützung.<sup>564</sup> Damit steht dieses Dachauer Modell im Kontrast zu den Anfangsjahren der an anderer Stelle schon genannten Aschaffener Musikschulen (der Bürgermusikschule von 1810 und der Musikschule an den Studienanstalten von 1820), bei

<sup>561</sup> Gundlach 1997, 116. Die schwedische Autorin Ellen Key propagierte mit ihrem gleichnamigen Buch, 1900 in Stockholm, 1902 in Berlin erschienen, das 20. Jahrhundert als „Das Jahrhundert des Kindes“. Tenorth 2001, 561, 564. Vgl. auch Mogge 2001, 307.

<sup>562</sup> Sowa 1973, 6f.

<sup>563</sup> Vgl. ebd., 95ff.

<sup>564</sup> Musikschulkonzeption Aloys Fleischmanns. In: *Amper-Bote* vom 16. September 1905.



denen sich die städtischen Behörden „laufend um die Anstalt[en] bemühten“, jedoch keinen Musikpädagogen fanden, „der kraft seiner Persönlichkeit sie zu einer gewissen Leistungsfähigkeit gebracht hätte“.<sup>565</sup> Im Vergleich dazu wäre die Dachauer Musikschule als private Unternehmung des Chorregenten Fleischmann anzusehen. Dieses jedoch wird relativiert durch die Art und Weise, wie sich in Dachau die Unterstützung durch den Magistrat gestaltet. Denn diesbezüglich kann von einer wirklichen Kooperation gesprochen werden: Zum einen beschließt der Magistrat, „für die zu errichtende Orchestermusikschule des Chorregenten Hrn. Fleischmann als im öffentlichen Interesse gelegen, das Wagmeisterzimmer kostenlos zu überlassen und Beheizung und Beleuchtung des Lokals auf die Gemeinde zu übernehmen“<sup>566</sup> und „zur Erteilung des theoretischen [sic] Unterrichtes an der Musikschule einen der drei Schulsäle der gewerblichen Fortbildungsschule zur Verfügung zu stellen“,<sup>567</sup> leistet also eine tatsächliche finanzielle Unterstützung des Musikschulprojekts. Zum anderen gibt Fleischmanns Konzeption darüber Auskunft, dass die „Aufnahme“ neuer Schüler „durch den Magistrat Dachau vermittelt“ werde: Die „Anmeldungen“, schreibt er, können „jederzeit auf der Magistratskanzlei während den üblichen Büreaustunden gemacht werden“.<sup>568</sup> Ob dieses Verfahren schließlich exakt auf die von Fleischmann vorgeschlagene Weise umgesetzt wurde, ist aus der Quellenlage nicht zweifelsfrei zu erschließen. In Anbetracht der in den anderen Punkten (kostenlose Räume, Heizung, Beleuchtung, grundsätzliche Notwendigkeit einer Musikschule) durch die Sitzungsprotokolle des Dachauer Magistrats dokumentierten Übereinstimmung zwischen Fleischmann und dem Magistrat sowie der Tatsache, dass Fleischmann seine Konzeption in der Lokalzeitung veröffentlichte – was er bei grundsätzlichem Dissens wohl kaum getan hätte –, liegt der Schluss nahe, dass diese Regelung tatsächlich getroffen wurde. Man meldete sich also nicht bei Fleischmann zum Musikunterricht an der Musikschule an, man ging ins Rathaus. Das aber bedeutet, dass die Ortsverwaltung Dachaus administrative Regelungen für die Musikschule in ihre offizielle Arbeitszeit integrierte und von Mitarbeitern der Ortsverwaltung ausführen ließ. Damit ist eine bestimmte Schwelle überschritten: Die Dachauer Musikschule wurde von der Kommune nicht nur finanziell unterstützt, sie wurde zumindest ein Stück weit Teil des kommunalen Zuständigkeitsbereichs. Das hebt die Musikschule Dachau aus dem Bereich einer reinen Privatschule heraus. Zieht man die in Bayern heute gültige Definition von Musikschulen heran, wonach diese „öffentliche Bildungseinrichtungen“ sind, die „unmittelbar[...]“ oder „mittelbar[...]“ durch Städte, Gemeinden oder Landkreise getragen sein können,<sup>569</sup> darf Fleisch-

---

<sup>565</sup> Sowa 1973, 139.

<sup>566</sup> Amper-Bote vom 6. September 1905. Diese Berichterstattung des Amper-Boten ist wohl als Vorberichterstattung zu einem offenbar zu erwartenden Beschluss anzusehen. Die offiziellen auf diese Entscheidungspunkte bezogenen Sitzungsprotokolle sind auf den 20. und den 23. Oktober 1905 datiert.

<sup>567</sup> Sitzungsprotokoll des Dachauer Magistrats vom 20. Oktober 1905. Vgl. auch Sitzungsprotokoll des Dachauer Magistrats vom 23. Oktober 1905.

<sup>568</sup> Musikschulkonzeption Aloys Fleischmanns. In: Amper-Bote vom 16. September 1905.

<sup>569</sup> Sing- und Musikschulen 2007, 5.

manns Musikschule als Kompromiss zwischen den von Georg Sowa genannten Kategorien der „Privatschulen mit Öffentlichkeitscharakter und Öffentlichkeitsanspruch“ und der „durch Regierungsinstanzen unterhaltene[n] und geförderte[n] Musikschulen“ charakterisiert werden.<sup>570</sup>

Dabei ist noch zu beachten, dass die Kooperation in Dachau, so der Wortlaut der Magistratsbeschlüsse,<sup>571</sup> zwischen der kommunalen Behörde und dem Chorregenten Aloys Fleischmann als Einzelperson bestand. Nach den Quellen gab es in Dachau bei der Musikschulgründung im Jahr 1905 keine vereinsartige Körperschaft, die das Musikschulprojekt gestützt, getragen und nach außen vertreten hätte. Jedoch gibt eine Rede des dramatischen Leiters des am 15. Januar 1906 gegründeten Musikalisch-Dramatischen Vereins Dachau,<sup>572</sup> Willi Graßl, Anlass zu der Vermutung, dieser Verein habe eventuell eine gewisse Träger- oder zumindest unterstützende Funktion der Musikschule übernommen. Graßl äußert in seiner Rede, unter anderem die Musikschulgründung habe den Anlass zur Gründung des Musikalisch-Dramatischen Vereins gegeben. Dieser bestünde nun zu dem Zwecke, jene Projekte, welche die „Anregungen“ zur Gründung gaben – somit auch die Musikschule – „weiter zu verfolgen und auf gesunder Grundlage weiter zu pflegen“.<sup>573</sup> Fleischmann war auch in diesen Verein bis zu seiner Auswanderung als musikalischer Leiter maßgeblich involviert.<sup>574</sup> Doch es ist nicht auszuschließen, dass er sich – nicht als Lehrer und Schulleiter, aber als Privatperson – aus den administrativen Angelegenheiten der Musikschule etwas zurückzog und einen Verein als juristische Person sich zwischen-schalten ließ. Sollte dies zutreffen, dann aber erst ab einem Zeitpunkt, als die Musikschule bereits einige Monate existierte.

### 3.2.2.3 MUSIKAUSBILDUNG UND SOZIALE GERECHTIGKEIT

Fleischmann verfolgte mit der Dachauer Musikschule keine persönlichen finanziellen Interessen. In der Musikschulkonzeption betont er die mit 70 Pfennigen für eine Geigenstunde und mit 80 Pfennigen für die übrigen Instrumentalstunden „niederen Preise der Unterrichtsstunden“ und schreibt, seine Lehrerkollegen wollten „die Erteilung des Unterrichts mehr als einen Freundschaftsdienst für den Unterzeichneten [Anm. d. Verf.: also für Fleischmann] geleistet wissen“.<sup>575</sup> Damit spricht aus Fleischmanns Konzeption ein großer musikpädagogischer Idealismus der beteiligten Lehrer, vor allem Fleischmanns selbst, der obendrein mit den organisatorischen Fragen befasst war. Vor allem aber dokumentieren die moderaten Schulgeldbeiträge

<sup>570</sup> Sowa 1973, 7.

<sup>571</sup> Vgl. Sitzungsprotokoll des Dachauer Magistrats vom 20. Oktober 1905.

<sup>572</sup> Informell existierte der Verein schon seit 1891. Vgl. Nauderer 2010, 31.

<sup>573</sup> Zit. nach Nauderer 2002, 132.

<sup>574</sup> Vgl. Einladung zur Gründungsversammlung des Musikalisch-Dramatischen Vereins Dachau am 15. Januar 1906.

<sup>575</sup> Musikschulkonzeption Aloys Fleischmanns. In: Amper-Bote vom 16. September 1905.

sehr deutlich Fleischmanns Absicht, musikalische Ausbildung in Dachau für Nachwuchsmusiker aus allen Einkommensschichten erschwinglich zu machen.<sup>576</sup>

Damit an sich betritt Fleischmann kein Neuland; Regelungen zur Einbeziehung der finanzschwächeren Bevölkerungsteile in die musikalische Nachwuchsförderung waren in der Musikschullandschaft des 19. Jahrhunderts durchaus verbreitet: Gewiss gab es Institutionen wie das Leipziger Konservatorium, die sich die angebotenen Unterrichtsleistungen durch teures Schulgeld bezahlen ließen.<sup>577</sup> Viele Musikschulen aber ermöglichten durch Stipendien auch mittellosen Schülern die Beteiligung am Unterricht; hier seien als Beispiele das Salzburger Mozarteum oder auch die Bürgermusikschule in Aschaffenburg genannt, wo sogar ein kostenloser Unterricht für finanziell schwache Schüler vorgesehen war.<sup>578</sup>

Doch Fleischmann entwarf ein weit interessanter erscheinendes Modell der sozialen Abfederung: Er schloss einen Vertrag mit der großen Münchner Instrumentenhandlung „Holländer & Cie.“, die in der Musikschule eine „Zweigstelle“ einrichtete und den Schülern „sämtliche Streich- und Blasinstrumente in solider Ausführung zu äußerst billigen Preisen“ anbot.<sup>579</sup> Diese Instrumente konnten durch Ratenzahlung erworben werden: Besuchte ein Schüler ein Schuljahr lang wöchentlich zweimal den Geigenunterricht, zahlte die 70 Pfennige Stundenhonorar und eine einmalige Anzahlung von fünf Mark, wurde er anschließend Eigentümer der von der Firma Holländer zur Verfügung gestellten Geige. Auch andere Instrumente – hier fiel ja das Stundenhonorar mit 80 Pfennigen etwas höher aus – konnten nach einem vergleichbaren System, jedoch mit weiteren Teilzahlungen verbunden, zu „äußerst koulanten Bedingungen“ erworben werden.<sup>580</sup> Fleischmann weist ausdrücklich darauf hin, dass er damit „weniger Bemittelten“ die Möglichkeit einräumen wollte, ein Instrument zu erlernen und zu besitzen.

Vergleicht man diese Konzeption mit anderen Musikschulen der damaligen Zeit, steht sie recht einzig da: Wie beschrieben, war eine soziale Abfederung in Form eines Erlasses von Studiengebühren oder Stipendien nicht unüblich.<sup>581</sup> Gerade hinsichtlich der Instrumentenausstattung der Schüler offenbaren überlieferte Musikschulkonzeptionen im Vergleich zu Fleischmanns Konzeption aber eine weit geringere Berücksichtigung der damit für ärmere Familien verbundenen Probleme: Die Statuten der bezüglich des Erlassens von Stundenbeiträgen positiv erwähnten Bürgermusikschule Aschaffenburg etwa halten lediglich fest:

„[...] Die Instrumente haben die Schüler selbst zu stellen. Unbemittelte arme Schüler, die ein besonderes Talent für Musik zeigen, können sich

---

<sup>576</sup> Vgl. Barra 2006, 5.

<sup>577</sup> Vgl. Wasserloos 2004, 36.

<sup>578</sup> Vgl. Sowa 1973, 113, 139.

<sup>579</sup> Musikschulkonzeption Aloys Fleischmanns. In: *Amper-Bote* vom 16. September 1905.

<sup>580</sup> Ebd.

<sup>581</sup> Vgl. Sowa 1973, 139. In Aschaffenburg bekamen arme Schüler den Unterricht kostenlos erteilt.

jedoch der Instrumente wegen an die Armenpflegschafter: Quinth wenden.“<sup>582</sup>

Es ist klar ersichtlich, dass diese pauschale Option der Instrumentenversorgung für die mittellosen Schüler nicht mit Fleischmanns durchdachtem und ausgearbeiteten Angebot konkurrieren kann, zumal beim Aschaffener Angebot im Gegensatz zu Fleischmanns Modell die Einschränkung besteht, dass es nur für besonders talentierte Schüler gilt.

Fleischmann aber erreicht mit seinem Ansatz noch mehr: Sein Gutschrifts- und Ratenkaufmodell vereint die finanzielle Unterstützung mit einer zusätzlichen Motivation: Nicht nur, dass durch den Besitz eines Instruments das finanzielle Entgegenkommen gleichsam greifbarer erscheint als bei einem reinen Gebührenerlass; die Möglichkeit des tatsächlichen Besitzes eines eigenen Instruments vermag mit ziemlicher Sicherheit auch das Interesse, das Engagement, eventuell die Begeisterung der Schüler für das Instrumentalspiel und die damit verbundenen Anstrengungen des Lernens und Übens zu steigern. Damit mutet Fleischmanns Ansatz selbst aus heutiger Sicht (da üblich ist, dass Musikschulen Instrumente „gegen eine geringe Gebühr“ bereitstellen, damit eine musikalische Ausbildung nicht am Elterneinkommen scheitert) wegweisend an.<sup>583</sup>

#### 3.2.2.4 GLEICHBERECHTIGUNG DER GESCHLECHTER

Modern erweist sich Fleischmann auch beim Thema Gleichberechtigung. Dieser Aspekt wurde bereits mehrmals gestreift, soll nun jedoch, seiner Bedeutung entsprechend, in einem eigenen Kapitel ausgeführt werden.

Blickt man auf das 19. Jahrhundert, so zeigt sich, ihre Bildungschancen betreffend, oftmals eine eklatante Benachteiligung der Mädchen gegenüber den Jungen. Nicht nur, dass es in Anbetracht des damaligen Rollenbilds der Frau, welches sie gerade in bürgerlichen Kreisen auf das familiäre Umfeld, die Erziehung der Kinder und die häuslichen Arbeiten einengte, manchen Pädagogen nicht erforderlich schien, dass Mädchen eine den Jungen vergleichbare Ausbildung erhielten, nein, es wurde manchmal sogar angenommen, Mädchen und Frauen seien schlicht nicht fähig, sich höhere Bildung anzueignen – was nicht zuletzt eingedenk bedeutender Künstlerpersönlichkeiten wie Clara Schumann, Fanny Hensel-Mendelssohn oder Bettina von Arnim reichlich unreflektiert anmutet. Wie erwähnt, gehörte in der Ausbildung der Bürgerstöchter gerade das Klavierspiel zum guten Ton, hatte die Frau doch mit ihrem Spiel zum Glück der bürgerlichen Familienidylle beizutragen.<sup>584</sup> Diese musikalische Ausbildung aber war klaren Einschränkungen unterworfen; selbst weibliche Pädagogen brachen aus diesem Rollenbild nicht aus, wie etwa Nina d’Aubigny, die

<sup>582</sup> Statuten der Bürger-Musik-Schule zu Aschaffenburg. Zit. nach Sowa 1973, 314.

<sup>583</sup> Sing- und Musikschulen 2007, 7.

<sup>584</sup> Vgl. Tamagawa 1993, 129f.

„die musikalische Erziehung der Mädchen nur in begrenztem Maß“ forderte.<sup>585</sup> Zwei Äußerungen des Klavierpädagogen Friedrich Guthmann, allerdings bereits aus dem frühen 19. Jahrhundert, verdeutlichen diese Sichtweise, wie sie bis ins 20. Jahrhundert fortwirkte, besonders drastisch. Er schreibt in *Winke über den musikalischen Unterricht der Frauenzimmer* für die *Allgemeine musikalische Zeitung* No. 33 vom 14. Mai 1806:

„Die Schülerin ermüdet auf halbem Wege. Der weibliche Sinn will mehr Blumen und frühe Frühlingsfrüchte [...] Kleine, liebliche, naive Lieder, Tänze, Rondos, leichte Sonaten, Variationen – sind hier am passendsten zum Zwecke. [...] Ich will hiermit keinesweges eine gewisse sichere Grundlage bey dem Unterricht verwerfen; nein! sie ist selbst dem niedrigsten Dilettanten, wenn er nur die leichteste Piece für sich lernen soll, nothwendig. Diese Grundlage muss nur bey Frauenzimmern weniger erschöpfend, weniger tief und weniger Zeit erfordernd seyn.“<sup>586</sup>

In seiner Schrift *Grad der musikalischen Bildung bey Frauenzimmern* schreibt Guthmann für die *Allgemeine musikalische Zeitung* No. 24 vom 11. März 1807: „Das Weib soll nicht gläuzen [Anm. d. Verf.: glänzen], wol aber rühren und erheitern“. Immerhin gesteht Guthmann hier ein, dass dies für jene Frauen, „welche durch überwiegendes Talent oder vermöge anderer Verhältnisse praktische Musik zu ihrer Hauptbeschäftigung machen“, nicht gelte, fügt jedoch an, dass dies mit der „ursprünglichen Bestimmung als Weib“ nichts zu tun habe.<sup>587</sup> Einrichtungen wie die bereits in positivem Sinne erwähnte Musikschule des musikalischen Vereins in Passau von 1812, an der auch Mädchen zugelassen waren, sind demgegenüber für das 19. Jahrhundert als erfreuliche Ausnahmen und seltene Beispiele eines „freiheitlich-fortschrittliche[n] Geist[es]“ anzusehen.<sup>588</sup>

Fleischmann bricht mit der pädagogischen Ungleichbehandlung der Geschlechter: In seiner Unterrichtskonzeption unterscheidet er in keiner Weise zwischen den Geschlechtern, nennt „Knaben und Mädchen“ in einem Atemzug nebeneinander.<sup>589</sup> Selbst noch für seine Zeit ist Fleischmann damit äußerst fortschrittlich. Denn es gilt zu bedenken, dass seit Guthmanns Schriften zwar Jahrzehnte vergangen waren, dass dies aber keineswegs bedeutet, die darin implizierte Grundhaltung zur Mädchenerziehung hätte sich durchwegs gewandelt gehabt: Erst 1908 wurde „Mädchen der allgemeine Zugang zu den Universitäten geöffnet“<sup>590</sup>, und etwa an der Münchner Akademie der Tonkunst waren sie zuvor zwar zugelassen, wurden jedoch im Gegensatz zu den männlichen „Studierenden“ der „Hochschule“ als „Elevinnen“ der „Hö-

<sup>585</sup> Sowa 1973, 41.

<sup>586</sup> Friedrich Guthmann in: *Allgemeine musikalische Zeitung* vom 14. Mai 1806, 514f.

<sup>587</sup> Friedrich Guthmann in: *Allgemeine musikalische Zeitung* vom 11. März 1807, 380f.

<sup>588</sup> Sowa 1973, 100.

<sup>589</sup> Musikschulkonzeption Aloys Fleischmanns. In: *Amper-Bote* vom 16. September 1905.

<sup>590</sup> Ganslandt 1997, 13.

here[n] weibliche[n] Abteilung<sup>591</sup> bezeichnet, was bereits Ausdruck einer Ungleichbehandlung ist. Geradezu skurril sind aus heutiger Sicht jedoch die Statuten der Akademie von 1892 (wohlgemerkt sind für Frauen und Männer ausdrücklich die gleichen Unterrichtsinhalte vorgesehen; dennoch wird wie folgt unterschieden):

„Die K. Akademie der Tonkunst besteht aus einer Vorschule, einer höheren weiblichen Abteilung und einer Hochschule für die Studierenden männlichen Geschlechts – der eigentlichen Akademie. Die höhere weibliche Abteilung hat im Allgemeinen die gleichen Lehrgegenstände und das gleiche Lehrziel wie die Hochschule.“<sup>592</sup>

So diskriminierend diese Statuten klingen, selbst sie waren bereits Ergebnis eines Kampfes der Frauen um ihre Bildungschancen. Oft waren es die Professoren, die sich gegen das Frauenstudium wehrten. Diese ablehnende Haltung war der Grund, weshalb man es vermied, den „weiblichen Studierenden auch formell das volle akademische Bürgerrecht zuzuerkennen“.<sup>593</sup> Selbst der an sich fortschrittliche Münchner Orchestergründer und Konzertveranstalter Franz Kaim gedachte in seiner Musikschule, deren Einrichtung er 1900 plante, ein musikpädagogisches Konzept mit „möglichster Trennung des Unterrichts für beide Geschlechter“ umzusetzen.<sup>594</sup>

Das Beeindruckende bei Fleischmann liegt deshalb gewissermaßen in der Nicht-Benennung des Themas: Er etabliert eine Gleichbehandlung von Mädchen und Jungen, indem er in seiner Musikschulkonzeption keinerlei Hinweis gibt, dass das Geschlecht ein Kriterium der Klasseneinteilung sein könnte. Und gerade weil dies im Gegensatz zu Fleischmanns Schriftstücken zur Singschule von 1902 steht, in denen er von „drei Mädchen und zwei Knabencurse[n]“<sup>595</sup> spricht, scheint diese Nicht-Erwähnung eine bewusste zu sein. Dabei ist nicht abwegig, dass Fleischmann damit zwar eine grundsätzlich persönliche moderne Gesinnung zum Ausdruck bringt, dass aber auch der Eintritt von Tilly Fleischmann als starke künstlerische und menschliche Persönlichkeit<sup>596</sup> in Fleischmanns Leben an diesem Gleichberechtigungsgrundsatz wesentlichen Anteil hat. Dies wäre eine plausible Begründung für die Diskrepanz zwischen den Schriftstücken von 1902/03 und 1905.

Festzuhalten jedenfalls bleibt: Fleischmann realisierte an seiner Musikschule eine Form der Gleichberechtigung, zu der sich um 1905 Bildungsinstitutionen wie die Universitäten und Konservatorien noch keineswegs flächendeckend durchgerungen hatten. Ja mehr noch, Fleischmann erweist sich hier in der Tat als überaus modern

<sup>591</sup> 31. Jahresbericht der königl. Akademie der Tonkunst in München. 1904/1905, München 1905, 13, 16.

<sup>592</sup> Zit. nach Edelmann 2005, 117.

<sup>593</sup> Karl Blessinger in: Festschrift zum 50jährigen Bestehen der Akademie der Tonkunst in München, 8. Zit. nach: Edelmann 2005, 116.

<sup>594</sup> Zit. nach Münster/Hell 1987, 246.

<sup>595</sup> Eingabe Aloys Fleischmanns an den Magistrat Dachau vom 4. Dezember 1903. Vgl. auch Amperbote vom 18. Oktober 1902.

<sup>596</sup> Vgl. Interview Cunningham und Interview Weedle.

denkender Reformpädagoge. Denn es war die Reformpädagogik, die um 1900 die „Koedukation als ‘natürliche’ Form des Lernens und Reifens“ forderte. Erst 1919 wurde Mädchen daraufhin z.B. „unter bestimmten Voraussetzungen“ der Eintritt in bis dahin reine Knabengymnasien gestattet.<sup>597</sup> Fleischmann verwirklichte die damit verbundenen Grundsätze der geschlechtlichen Gleichbehandlung schon viele Jahre früher und schuf damit eine moderne Unterrichtsrealität.

### 3.2.3 Ziele

#### 3.2.3.1 STÄRKUNG DES KULTURELLEN LEBENS IN DER KOMMUNE

Zweifelsohne sind in Fleischmanns Musikschulkonzeption in wesentlichen pädagogischen, musikalisch-sachlichen und auch administrativen Punkten für das Jahr 1905 fortschrittliche Überzeugungen und Regelungen erkennbar. Diesbezüglich ist jedoch bislang ein zentraler Bereich in der Analyse kaum berücksichtigt worden: der der pädagogischen Zielsetzungen, die im Folgenden herausgearbeitet und diskutiert werden sollen.

Ein erster Aspekt in diesem Zusammenhang wurde bereits erwähnt: Fleischmann begründet die Notwendigkeit einer Musikschule für Orchesterinstrumente, indem er feststellt, dass wohl in keinem vergleichbaren Ort „die Musikzustände so darnieder“ lägen wie in Dachau.<sup>598</sup> Nun zeigen Fleischmanns schon an anderer Stelle zitierte Ausführungen, es müssten häufig auswärtige Instrumentalisten engagiert werden, dass die Zustände in der Tat nicht die besten gewesen sein können. Dachau jedoch als das unangefochtene Negativbeispiel schlechthin darzustellen, ist gewiss als plakative Überredungsprosa zu werten – gerichtet an die Lokalpolitik, an deren Stolz Fleischmann gewissermaßen appelliert, um die Bereitschaft des Magistrats zur Unterstützung zu erlangen. Dabei ist darauf hinzuweisen, dass analoge Argumentationsstrategien schon im 19. Jahrhundert immer wieder angewandt wurden, bereits deutlich vor Fleischmanns Konzeption.<sup>599</sup>

Mit diesem Ziel der Stärkung des künstlerischen Lebens in Dachau verbunden ist auch Fleischmanns Ansinnen der Schaffung eines Dachauer Laienorchesters bzw. Laieninstrumentalensembles. Es ist in seiner Konzeption nur implizit erkennbar, jedoch deutlich zum Ausdruck gebracht, indem er, wie schon aufgezeigt, festhält, in Dachau sei „die Anzahl der hiesigen Herren die ausübend Instrumente spielen, [...] leider nur eine sehr kleine“, weshalb er Instrumentalisten für die Aufführungen des Kirchenchores meist „um teures Geld erkauf[en]“ müsse.<sup>600</sup> Es verwundert nicht,

---

<sup>597</sup> Edelmann 2005, 116.

<sup>598</sup> Musikschulkonzeption Aloys Fleischmanns. In: Amper-Bote vom 16. September 1905.

<sup>599</sup> Ein Beispiel ist das Musikschulprojekt des Türmermeisters Anton Salisko in Plattling von 1842 unter ähnlichen Umständen wie 63 Jahre später in Dachau. Vgl. Sowa 1973, 180.

<sup>600</sup> Musikschulkonzeption Aloys Fleischmanns. In: Amper-Bote vom 16. September 1905.

dass sich dieses Ansinnen – Ausbildung von Musikern vor Ort, auf dass sie befähigt seien, etwas zum Kulturleben beizutragen – in analoger Form schon früher vielerorts formuliert und umgesetzt wurde. Dachau war keineswegs, wie von Fleischmann den Lokalpolitikern argumentativ geschickt suggeriert, ein in Sachen musikalischer Infrastruktur einzig dastehendes Negativbeispiel.

Doch auch wenn die Situation andernorts nicht besser war, Fleischmann sah sicher zu Recht Handlungsbedarf. Dass dabei eine Musikschulgründung ein sehr probates Mittel zur Verbesserung der musikalischen Zustände vor Ort war und ist, zeigt die zentrale Bedeutung, die Musikschulen diesbezüglich auch heute beigemessen wird. In einer Publikation des Verbands Bayerischer Sing- und Musikschulen e.V. aus dem Jahr 2007 heißt es:

„Musikschulen haben starke örtliche Prägung entwickelt. Ihre Leistungsfähigkeit erreicht heute ein Niveau, das es erlaubt, kulturelles Leben in ihrem kommunalen Wirkungsbereich mitzugestalten [...]. Öffentliche Musikschulen sind ein wesentliches Element des örtlichen Bildungs-, Kultur-, Jugend-, Sozial- und Freizeitbereichs.“<sup>601</sup>

Es kann angesichts seines breitgefächerten musikalischen Engagements in Dachau, das von der Kirchenmusik über die Musikpädagogik bis ins Kulturvereinsleben reichte und somit verschiedene Bevölkerungsteile und Altersschichten einschloss, davon ausgegangen werden, dass Fleischmann exakt eine solche Einbindung der Musikschule in die Gemeinde, übertragen auf damalige Verhältnisse und Terminologie, im Sinn hatte.

### 3.2.3.2 ÖFFENTLICHES AUFTRETEN – ENSEMBLESPIEL

Diskutiert man jedoch die mit einer vor allem auf den Kinder- und Jugendbereich ausgerichteten Musikschule verbundenen musikpädagogischen Zielsetzungen, bekommt das Ansinnen Fleischmanns, die in der Musikschule ausgebildeten Instrumentalisten in Konzerten und Aufführungen – wohl innerhalb eines Ensembles – zum Einsatz zu bringen, so selbstverständlich es zunächst erscheint, eine größere Bedeutung: Denn es besagt, dass sich Fleischmanns Planungen nicht nur auf den Unterricht an sich reduzierten, nicht auf eine musikschulinterne Musikausübung, sondern dass die Präsentation nach außen, die Möglichkeit für die Schüler, sich in öffentlichem Vorspiel zu präsentieren, mit allem, was darin hinsichtlich Stresssituation, Verantwortung, Perfektionsstreben und auch Motivation für die Nachwuchsmusiker impliziert ist, mit angedacht war. Fleischmann schreibt:

„Es wird in unserem 6000 Einwohner zählenden Markte sich wohl eine Anzahl kleiner fähiger Musikanten finden, die in einigen Jahren lustig im

---

<sup>601</sup> Sing- und Musikschulen 2007, 9.



Hause ihre Weisen erklingen lassen, und gerne, ja mit großer Freude, den alten Bau der Kirche mit seinen Stukkaturen ausschmücken möchten. Man wecke diese kleine fröhliche [sic] Naturen, rege sie an und lasse den Ehrgeiz nicht schlafen. Man benutze diese Gelegenheit sie auszubilden, damit sie später, freudig gebend vor das Forum der Öffentlichkeit treten können.“<sup>602</sup>

Die musikpädagogische Dimension dieses Aspekts, unabhängig vom kulturellen Nutzen für Dachau, ist nicht zu unterschätzen. Es sei dabei etwa auf die Statuten der Münchner Akademie der Tonkunst aus den Jahren 1874 und 1876 verwiesen, in denen öffentliche Vorspiele, Übungs- und Vortragsabende sowohl zu dem Zwecke festgeschrieben waren, „dem Publicum Gelegenheit zu geben, von den Leistungen der Anstalt Kenntniß zu nehmen“, als auch, „um die Schüler an das Auftreten vor einem größeren Kreise von Zuhörern zu gewöhnen“.<sup>603</sup> An der schon mehrfach erwähnten vorbildlichen Musikschule des musikalischen Vereins in Passau von 1812 war das öffentliche Auftreten der Musikschüler ebenfalls ein integraler Bestandteil der Konzeption.<sup>604</sup>

Im frühen 20. Jahrhundert, wohlgernekt kurze Zeit nach Fleischmanns Musikschulgründung, wurde dem Bereich der Schülerensembles und des Konzertierens innerhalb der damaligen musikpädagogischen Avantgarde zentrale Bedeutung beigemessen: Ein Beispiel sind die wöchentlichen Musikabende an der Freien Schulgemeinde Wickersdorf. Das dabei gepflegte klassische Repertoire (Kammermusik, Symphonien Haydns, Mozarts, Beethovens und Bruckners sowie Werke des an der Schulgemeinde tätigen Komponisten August Halm)<sup>605</sup> lässt sich fraglos mit Fleischmanns klassischem Musikbegriff abgleichen, welcher in seiner Konzeption etwa durch die Anregung an die Schüler, Streichquartette zu spielen, deutlich zum Ausdruck kommt.<sup>606</sup>

Es gilt auch zu erwähnen, dass der Aspekt eines Schülerorchesters noch etliche Jahre später, und somit deutlich nach Fleischmanns Musikschulgründung, eine große Rolle in der deutschen Musikpädagogik spielen sollte, auch unter Rückgriff auf in Wickersdorf bereits erprobte Konzepte.<sup>607</sup> Im Zuge der Schulmusikreform unter Leo Kestenberg, der sogenannten Kestenberg-Reform der zwanziger Jahre, wurde insbesondere an höheren Schulen nach langer unbestrittener Vorherrschaft des Singens im schulischen Musikunterricht erstmals der Instrumentalmusik ein der Vokalmusik ebenbürtiger Stellenwert eingeräumt. Neben den Schulchören galt es fortan

<sup>602</sup> Musikschulkonzeption Aloys Fleischmanns. In: Amper-Bote vom 16. September 1905.

<sup>603</sup> Zit. nach Edelmann 2005, 169.

<sup>604</sup> Vgl. Jahresbericht des musikalischen Vereins in Passau für das Jahr 1814. Zit. nach Sowa 1973, 96.

<sup>605</sup> Vgl. Gruhn 2003, 192f. Die in Wickersdorf erkennbare Kunstwerkorientierung des Musikunterrichts steht in klarem Gegensatz zu den Merkmalen der Wandervogelbewegung. Zum in Wickersdorf propagierten Verständnis von Musik als „Kunst der Künste“ vgl. Weiss 1996, 114.

<sup>606</sup> Vgl. Musikschulkonzeption Aloys Fleischmanns. In: Amper-Bote vom 16. September 1905.

<sup>607</sup> Vgl. Gruhn 2003, 193.

auch Schulorchester einzurichten; „Sing- und Instrumentalgruppen“ sollten gleichermaßen eine über den Klassenunterricht hinausgehende musikalische Betätigung ermöglichen und bei „Andachten, Feiern und Elternabenden“ auftreten.<sup>608</sup>

Es zeigt sich somit, dass Fleischmanns Ansinnen eines mit Musikschülern besetzten Instrumentalensembles oder Orchesters nicht ausschließlich der Motivation folgte, das Kulturleben zu fördern, sondern auch als Teil des musikpädagogischen Auftrags gesehen wurde. Und wieder einmal vermittelt Fleischmanns Position hierin zwischen Ansichten des 19. Jahrhunderts und der damals aktuellen musikpädagogischen Diskussion.<sup>609</sup>

Somit gilt es zu dieser Thematik festzuhalten: Unbestreitbar sind exakte Ausführungen zu einem in den Schulbetrieb integrierten Schülerorchester in Fleischmanns Musikschulkonzeption nicht explizit vorhanden. Über eine etwaige musikpädagogische Funktion eines solchen Orchesters, welche über den Praxis-Gruppenunterricht für bis zu drei Schüler hinausginge, äußert Fleischmann sich nicht. Es ist also nicht feststellbar, ob er den Unterricht an der Musikschule als Vorbereitung der Nachwuchsmusiker für das Mitwirken in einem außerhalb der Musikschule agierenden Orchester, oder ob er dieses Ensemblespiel, vergleichbar heutigen Anforderungen an Musikschulensembles,<sup>610</sup> als Teil des Unterrichts ansah. Doch sehr wohl gibt es klare Aussagen, dass Fleischmann ein Schüler- bzw. Dachauer Laienorchester anstrebte und grundsätzlich Auftrittsmöglichkeiten für die Schüler mit einkalkulierte. Hier sind erstens die Gottesdienste zu nennen, zweitens der im Kapitel zur Singschule beschriebene Einsatz der Singschüler bei den Dachauer Weihnachtsspielen, der den Rückschluss nahelegt, dass Fleischmann bei späteren Weihnachtsspielen mit den Instrumentalschülern eventuell analog verfahren wäre,<sup>611</sup> drittens die schon mehrfach genannte Gründung des Musikalisch-Dramatischen Vereins Dachau am 15. Januar 1906: Dessen erklärtes Ziel war es, „Gesang, Musik und volkstümliche, dramatische Kunst zu pflegen“, ausdrücklich unter Einschluss der „Instrumentalmusik“.<sup>612</sup> Das Programmheft zu einem Konzert des Vereins am 17. Mai 1906 im Dachauer Unterbräu-Saal weist eindeutig nach, dass ein solches Laienorchester des Vereins im Frühjahr 1906, ein gutes halbes Jahr nach der Musikschulgründung, bereits existierte und immerhin fähig war, Mozarts A-Dur-Symphonie KV 201 sowie Fleischmanns Kompositionen *Wanderers Nachtlied*<sup>613</sup> und *Ueber ein Stündlein*<sup>614</sup> für

<sup>608</sup> Nolte 1975, 23. Vgl. auch Gruhn 2003, 249.

<sup>609</sup> Auch an gegenwärtigen Musikschulen ist das öffentliche Auftreten der Musikschüler ein selbstverständlicher Bestandteil des Schulbetriebes. Vgl. Sing- und Musikschulen 2007, 13.

<sup>610</sup> Vgl. Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus: Verordnung über die Führung der Bezeichnung Singschule und Musikschule (Sing- und Musikschulverordnung) vom 17. August 1984.

<sup>611</sup> Das letzte von Fleischmann geleitete Dachauer Weihnachtsspiel fand gerade einmal gut zwei Monate nach der Musikschulgründung statt. Dass diese Zeit nicht ausreichend war, um ein Schüler-Instrumentalensemble zu bilden und im Weihnachtsspiel einzusetzen, ist einsichtig.

<sup>612</sup> Einladung zur Gründungsversammlung des Musikalisch-Dramatischen Vereins Dachau am 15. Januar 1906.

<sup>613</sup> AFS 4.077.01.1–AFS 4.077.01.2.

<sup>614</sup> AFS 4.077.02.1–AFS 4.077.02.2.

Chor und Orchester aufzuführen.<sup>615</sup> Wie eng obendrein die Verbindung zwischen dem Musikalisch-Dramatischen Verein und der Musikschule war, zumindest angedacht war, dokumentiert die schon zitierte Gründungsrede des dramatischen Leiters des Vereins, Willi Graßl, der die Unterstützung der Musikschule zu einem der Hauptziele des Vereins erklärte. Im Orchester des Vereins zugleich ein Schulorchester der Musikschule zu vermuten, was nicht bedeuten muss, dass es ausschließlich aus Schülern der Musikschule bestand, liegt damit nahe.<sup>616</sup>

### 3.2.3.3 STÄRKUNG DER HAUSMUSIK

Fleischmann hatte, wenn es darum ging, Dachauer Mädchen und Jungen, Frauen und Männer zum Instrumentalspiel zu befähigen und zu motivieren, nicht nur das öffentliche Auftreten im Sinn. Schon mit dem eingangs des vorigen Kapitels angeführten Zitat, die Schüler sollten „lustig im Hause ihre Weisen erklingen lassen“,<sup>617</sup> macht er deutlich, dass es ihm um die Musikausübung an sich ging. Noch prägnanter schreibt er in der Musikschulkonzeption:

„Mitdem würden auch die Muestunden und die Feste des Hauses trauriger und froher Natur durch die Musik geadelt, und die langen Winterabende mit Schönheit ausgefüllt werden. Ein paar Lieder von Kinderstimmen vorgetragen, ein gutes Stückchen für Violine und Klavier, ein kleines Duett für Geigen oder gar ein Trio oder leichtes Streich-Quartett, was könnten diese für eine erhebende Wirkung im Kreise der Familie ausüben, gegen die langweiligen Renn- und Dominospiele, oder gegen die – für junge Herzen unpassende – Hirn einschläfernde Oede eines Neuigkeitsklatsches.“<sup>618</sup>

Diese Aussage darf als Appell zur Stärkung der Hausmusik interpretiert werden, einer Hausmusik, die einer relativ leicht spielbaren Musikkultur verpflichtet ist.

<sup>615</sup> Vgl. Programmheft zum Konzert im Dachauer Unterbräu-Saal am 17. Mai 1906. Vgl. auch Münchener Kunst- und Theater-Anzeiger vom 20. Mai 1906.

<sup>616</sup> Vgl. Programmheft zum Konzert im Dachauer Unterbräu-Saal am 17. Mai 1906. Zum Musikalisch-Dramatischen Verein gilt es grundsätzlich zu sagen: Bedenkt man diese Parallele der Einrichtungen und Ziele des Vereins mit den kulturellen wie pädagogischen Unternehmungen, Ansätzen und Bedürfnissen Fleischmanns (was Sänger, Schauspieler, Instrumentalisten, Organisationsstrukturen und finanzielle wie organisatorische Hilfen anbetrifft, wobei hier auch an die Weihnachtsspiele zu denken ist), wird klar ersichtlich, wie sehr der Musikalisch-Dramatische Verein auf Fleischmanns Wirken abgestimmt war. Vgl. Focht 2010a, 56. Ursula Nauderer vom Dachauer Bezirksmuseum bringt den Musikalisch-Dramatischen Verein zudem in Verbindung mit den Dachauer Weihnachtsspielen: Da die Finanzierung mit Hilfe privater Unterstützer wie in den Jahren 1903 bis 1906 „auf Dauer keine Basis“ für eine Etablierung der Weihnachtsspiele als feste Einrichtung geboten hätte, sei die Gründung des Vereins auch im Zusammenhang mit dem Ansinnen zu sehen, die Dachauer Weihnachtsspiele auf ein institutionelles Fundament zu stellen. Nauderer 2003, 83. In der Tat liegen die Gründung des Vereins und die mit Mühe und Not auf die Beine gestellten Weihnachtsspielaufführungen im Januar 1906 zeitlich sehr nahe beieinander.

<sup>617</sup> Musikschulkonzeption Aloys Fleischmanns. In: Amper-Bote vom 16. September 1905.

<sup>618</sup> Ebd.

Damit greift Aloys Fleischmann ein im Jahr 1905 schon altes Phänomen der bürgerlichen Musikkultur auf, war doch – wie im Zuge der Darstellungen zur Rolle der Frau innerhalb der bürgerlichen Familienidylle des 19. Jahrhunderts erläutert – die Hausmusik ein ganz wesentlicher Teil des bürgerlichen Selbstverständnisses des 19. Jahrhunderts.<sup>619</sup>

Das bedeutet jedoch nicht, die Hausmusik sei als kulturelles sowie musikpädagogisches Phänomen 1905 überholt gewesen. Im Gegenteil. Indem Fleischmann die Hausmusik hervorhebt, geht er vielmehr mit Grundsätzen und Konzepten konform, die noch viel später, lanciert von höchst prominenten Stellen, zu einem prägenden Element der Musikpädagogik werden sollten: Es sei wiederum auf die Jugendmusikbewegung verwiesen. Eine wichtige Tendenz selbiger war, „die Instrumentalpflege in den Dienst des Volkes zu stellen und damit zu einer Hausmusik zurückzukehren, die auch vom musikalischen Laien spielerisch bewältigt werden konnte. Die musikalische Ausbildung sollte über das Lied zum Instrument führen.“<sup>620</sup> Denkt man nun, unter Beibehaltung der in Fleischmanns Argumentation gewählten Reihenfolge, an die soeben genannten Musikbeispiele für die Hausmusik (von den „Liedern von Kinderstimmen vorgetragen“ bis zum „leicht[en] Streich-Quartett“),<sup>621</sup> wird die exakte inhaltliche Parallele zur späteren Forderung der Methodiker der Jugendmusikbewegung bezüglich der Hausmusik offensichtlich.

Wie wichtig dabei der Platz der Hausmusik im musikpädagogischen Verständnis der Jugendmusikbewegung war, wird besonders deutlich, wenn man bedenkt, dass sogar die damals neuen medialen Möglichkeiten ausgenutzt wurden, um zur Stärkung der Hausmusik beizutragen: Vom 1. Juni 1928 an veranstaltete Fritz Jöde im Auftrag der Nordischen Rundfunk AG (NORAG) Hamburg sogenannte „Rundfunksingstunden“. Zweck dieser Sendungen war, die Hörer zu Hause zum Mitsingen zu bewegen, ein Konzept, das bald auf den instrumentalmusikalischen Bereich ausgeweitet wurde. Aber auch in seinem Bericht über den „1. Kursus zur Ausbildung von Lehrern und Lehrerinnen an Volksmusikschulen“ vom Mai 1925 bis März 1926 betont Jöde die Bedeutung der Hausmusik – wie bei Fleischmann im Übrigen mit fundierten theoretischen Kenntnissen der Materie und dem klassischen Instrumentarium Klavier und Geige (innerhalb der Jugendmusikbewegung keine Selbstverständlichkeit) verbunden.<sup>622</sup> Unter der Leitung von Herbert Just schließlich fand 1932 der „erste[...] Tag der Hausmusik“ statt. Die Hörer sollten hierbei auf ihren Instrumenten „zu der aus dem Lautsprecher erklingenden Musik mitspielen“, wobei das zum Mitspielen erforderliche Notenmaterial von der Rundfunkanstalt im Vorfeld der Sendung versandt wurde.<sup>623</sup> Projekte dieser Art bildeten den Beginn des Einsatzes

<sup>619</sup> Vgl. Tamagawa 1993, 129f.

<sup>620</sup> Funk-Hennigs 1987, 43.

<sup>621</sup> Musikschulkonzeption Aloys Fleischmanns. In: Amper-Bote vom 16. September 1905.

<sup>622</sup> Jöde 1927, 44f.

<sup>623</sup> Gruhn 2003, 231f.

des Rundfunks als pädagogisches Medium,<sup>624</sup> was an dieser Stelle zwar nicht das Entscheidende ist, jedoch die Bedeutung der Hausmusik im Denken der Musikpädagogen bis in die dreißiger Jahre unterstreicht – ein Denken, das bei Fleischmann im Kern bereits formuliert ist.

### 3.2.3.4 MUSIK ALS „VOLKSKUNST“

Im Zuge der Darstellungen zur Hausmusik schreibt Fleischmann in seiner Konzeption, die Musik sei „ebenfalls in den Begriff ‘Volkskunst’ mit einzubeziehen“.<sup>625</sup> Wie Fleischmann diesen Begriff versteht, bringt er nicht explizit zum Ausdruck. Der Zusammenhang, in welchem Fleischmann ihn in seiner Musikschulkonzeption gebraucht, nämlich im Zuge der Feststellung, dass Musik im Leben von Kindern und Jugendlichen einen steten und selbstverständlichen Platz haben sollte, damit sie sich „einnisten“ könne in die „Herzen der Werdenden“ und so insgesamt gesellschaftlich „mehr Raum“ bekomme, deutet darauf hin, dass Fleischmann mit Volkskunst mehr auf die Praxis der Musikausübung – möglichst durch weite Teile der Gesellschaft – zielt und darunter wohl weniger das Repertoire einer gewissermaßen aus dem Volk heraus entstandenen Musik versteht. Ganz außer Acht gelassen werden aber darf der Bereich des Repertoires nicht: Man denke daran, dass 1902 in München der „Verein für Volkskunst und Volkskunde“ gegründet worden war, in welchem sich wiederum, wie schon an anderer Stelle beschrieben, Fleischmanns Freund, der Dachauer Maler und Weihnachtsspiel-Mitschöpfer Hermann Stockmann, maßgeblich engagierte. Dieser Vereinsgründung war 1901 die Ausstellung „Volkskunst und Volkskunde“ in Kaufbeuren vorausgegangen, bei welcher „Sachgüter[...] Allgäuer Handwerkskunst und Zeugnisse[...] vergangener bäuerlicher Wohnkultur“ präsentiert worden waren.<sup>626</sup> Dass in diesem Verein, dem heutigen Bayerischen Landesverein für Heimatpflege, und durch Hermann Stockmanns Beteiligung folglich auch in Fleischmanns unmittelbarem Umfeld unter Volkskunst sehr wohl auch eine aus dem Volk heraus entstandene Kunst verstanden wurde, also das, was man in musikalischem Zusammenhang heute oft als Volksmusik bezeichnet, ist unverkennbar. Auch dieses Repertoire-Verständnis würde musikhistorisch bzw. musikpädagogisch mit Blick auf das 19. Jahrhundert und die große Bedeutung, die dem Volkslied beigemessen wurde (inspiriert vom volkstümlichen Ton des Liedes der Zweiten Berliner Liederschule), nicht verwundern.

Mit seiner Terminologie der Volkskunst berührt Fleischmann ein für die Musikpädagogik des frühen 20. Jahrhunderts zentrales Charakteristikum – und zwar sowohl, wenn man das Begriffsverständnis als Repertoire, als auch, wenn man das bei Fleischmann anzunehmende Verständnis als musikalische Ausübungspraxis zugrun-

---

<sup>624</sup> Vgl. ebd., 232.

<sup>625</sup> Musikschulkonzeption Aloys Fleischmanns. In: *Amper-Bote* vom 16. September 1905.

<sup>626</sup> Roth 2002, 11f.

delegt: Im Hinblick auf das musikalische Repertoire ist für diese Zeit eine starke Orientierung des Sing- und Musikunterrichts am Volkslied erkennbar, die sich bis in den instrumentalen Bereich auswirkt, ausgehend von der „Volksliedbewegung im Wandervogel“ der letzten Jahre des 19. und der frühen Jahre des 20. Jahrhunderts, später von der Jugendmusikbewegung und ihren Protagonisten aufgegriffen und stark forciert. Hierbei sind natürlich die von Fritz Jöde initiierten Musikantengilden zu nennen, vor allem aber die Finkensteiner Singbewegung um Walther Hensel.<sup>627</sup> Auch wenn zu Fleischmanns rein instrumental ausgerichteter Musikschule ein starker Kontrast besteht, zeigt der Blick auf die Jugendmusikbewegung doch, dass Fleischmann mit seiner Terminologie des Musizierens als „Volkskunst“ für das Jahr 1905 in Anbetracht der späteren Entwicklung und Ausrichtung der deutschen Musikpädagogik konzeptionell auf der Höhe der Zeit dachte und argumentierte.<sup>628</sup>

Diese Aktualität der Musikpädagogik Fleischmanns gilt auch für den bei ihm anzunehmenden Fall der Definition von Volkskunst als musikalische Praxis. Es sei dabei nochmals auf die Volksmusikschulen verwiesen, wie sie Leo Kestenbergs als wichtigen Bestandteil seiner Reformbestrebungen vorsah. Denn, um dies nochmals zu betonen: Kestenbergs wollte mit diesen Volksmusikschulen keine Ausbildungsinstitutionen schaffen, in denen man das Spielen und Singen von Volksliedern bzw. von grundsätzlich regional spezifischen Musikformen lernen sollte. Er wollte Schulen schaffen, in welchem das Volk – also die Breite der Gesellschaft – das Musizieren erlernen sollte.<sup>629</sup> Fleischmanns „Volkskunst“ ist somit, nach welcher Sichtweise auch immer, ein für das frühe 20. Jahrhundert hochaktueller Begriff.<sup>630</sup>

<sup>627</sup> Vgl. Ganslandt 1997, 27. Bei der Nennung der Musikantengilden und der Finkensteiner Singbewegung ist zu erwähnen, dass die Organisation in sogenannten Bünden ein ganz grundsätzliches Charakteristikum der Jugendbewegung war, nicht nur deren musikalischer Ausdrucksformen. Vgl. Mogge 2001, 308ff. Hensels offizieller Name lautete Julius Janiczek. Den Namen Walther Hensel legte er sich aus Bewunderung für Walther von der Vogelweide zu. Vgl. hierzu Gruhn 2003, 225. Hensel war Volksliedsammler, Volksliedforscher und -sänger; sein musikalisches und musikpädagogisches Interesse lag folglich in der „Pflege des ‘echten’ alten Volksliedes. Dieses sollte, mit Lautenbegleitung gesungen, „der Veredelung der Hausmusik“ dienen. Durch die von Hensel publizierten „Finkensteiner Blätter“ und die erstmals im Jahr 1923 veranstalteten Finkensteiner Singwochen trug Hensels vehementes Eintreten für das Volkslied im Laufe der zwanziger Jahre von Böhmen ausgehend in ganz Deutschland Früchte. Funk-Hennigs 1987, 31. Ein interessantes Phänomen ist dabei die mit Hensels Volksliedbegriff einhergehende Orientierung an alter Musik des Mittelalters und der Renaissance. Diese sollte als „eigenes Kulturgut“ wiederentdeckt und durch den Vortrag zum Leben erweckt werden. U.a. Funk-Hennigs 1987, 32. Es sei in diesem Zusammenhang daran erinnert, dass Fleischmanns Aufgabe bei der Amtsübernahme der Domkapellmeisterstelle in Cork insbesondere darin bestand, die alte vokalpolyphone Musik wieder im Gottesdienst zu etablieren, was eine analoge Orientierung an alter Musik darstellt. Hierbei handelte es sich freilich um geistliche Vokalkompositionen und nicht um weltliches Gesangsrepertoire.

<sup>628</sup> Dabei sei darauf verwiesen, dass Fleischmann auch in seinem kompositorischen Schaffen dem Aufgreifen regionalkultureller Phänomene einen zentralen Platz einräumt, etwa durch einen für sein Weihnachtsspiel „Die Nacht der Wunder“ komponierten Ländler. Dazu an anderer Stelle mehr.

<sup>629</sup> Musikschulkonzeption Aloys Fleischmanns. In: *Amper-Bote* vom 16. September 1905.

<sup>630</sup> Vom nationalsozialistisch besetzten Terminus einer völkischen Kunst ist diese „Volkskunst“ grundlegend zu unterscheiden.

### 3.2.3.5 ERZIEHUNG DER JUGEND

Damit sind verschiedene Ziele, welche Fleischmann mit seiner Musikschule erreichen wollte (in der Konzeption explizit oder implizit zum Ausdruck gebracht), erläutert. Sie betreffen jedoch alle unmittelbar ein und dieselbe Sache: die praktische Ausübung von Musik, sei dies in der Öffentlichkeit oder zu Hause.

Das letzte hier zu diskutierende, von Fleischmann formulierte pädagogische Ziel aber weist darüber hinaus. Die Rede ist von der Erziehung der Jugend, die Fleischmann als über den rein musikalisch-fachlichen Inhaltsbereich hinausgehend begreift. Er schreibt:

„Wie die Turnspiele den Körper kräftigen und den Geist ausspannen, so soll die Musik die jungen Herzen erfrischen und die Brust weit machen. Sie soll eine innere Sammlung bewirken, die Seele kräftigen und die Jugend, Knaben und Mädchen, nicht nur zu denkenden und sich quälenden, sondern zu freudigen, seelisch fähigen Menschen machen.“<sup>631</sup>

Gewiss spiegeln sich darin Argumentationen des 19. Jahrhunderts für eine emotionale Herangehensweise an das Unterrichtsfeld Musik wider, wie sie im Kapitel zur Dachauer Singschule besprochen wurden und welche eigentlich durch eine Aufwertung des Musikunterrichts zu einem gegenüber anderen Fächern gleichwertigen Sachunterricht überwunden werden sollte. Es scheint fast, als untergrabe Fleischmann den eigenen Sachanspruch.

Es darf jedoch nicht vergessen werden – und dies ist wohl die entscheidende Aussage im aufgeführten Zitat –, dass Fleischmann, indem er einen Beitrag der Musik zur „inneren Sammlung“ und zur Erziehung der Jugend zu „seelisch fähigen Menschen“ formuliert sowie das Musizieren als sinnvolle Betätigung charakterisiert, den Aspekt der rein vordergründigen Emotionalität des Umgangs mit Musik hinter sich lässt.<sup>632</sup> Hier kommt eine andere Kategorie zum Vorschein: die Überzeugung, dass die Musikausübung einen grundlegenden Beitrag zur Erziehung des Menschen leistet – über die unmittelbare Freude an der Musik, aber auch über das kognitive Erlernen von musikalischen Kenntnissen und musikpraktischen Fertigkeiten hinaus. Plakativ gesprochen: Es geht hier nicht nur um die Erziehung *z u r* Musik, sondern auch um die Erziehung *d u r c h* Musik, womit Fleischmann ein bedeutendes Thema der Diskussion um musikpädagogische Zielsetzungen aufgreift.

Betrachtet man diesen Aspekt, zeigt sich wie in fast allen Punkten der Dachauer Musikschulkonzeption das Phänomen, dass sich Fleischmann zwar von Überzeugungen des 19. Jahrhunderts inspirieren ließ, daraus aber für seine Musikschule Grundsätze entwickelte, die – aus heutiger Sicht – für ihre Zeit modern, oder gar für die spätere Musikpädagogik zukunftsweisend erscheinen: Die Erkenntnis einer er-

---

<sup>631</sup> Musikschulkonzeption Aloys Fleischmanns. In: *Amper-Bote* vom 16. September 1905.

<sup>632</sup> Ebd.

zieherischen Wirkung von Musikunterricht manifestierte sich im 19. Jahrhundert bereits sehr stark. Auf der Prämisse „von der bildenden Wirkung der Musik auf Gefühl, Willen und Verstand des Menschen“ fußt etwa Gustav Schillings Argumentation für „Sinn und Bedeutung“ des Musikunterrichts; sie ist somit ein wichtiger Teil und eine zentrale Basis seiner Musikpädagogik. Schilling schreibt in seiner *Allgemeinen Volksmusiklehre*:

„Wir lehren das Volk denken, lesen, schreiben, rechnen ec. ec., suchen seinen Geist, seinen Verstand zu bilden: lehren wir es auch recht empfinden, suchen wir auch sein Gefühl, seine Seele zu bilden, und wir werden, aber auch nur erst dann, ganze Menschen erziehen. Dazu bietet kein – und ich sage noch einmal: kein Unterricht so viele, zweckmäßige, so höchst wirksame Mittel als der rechte Musikunterricht.“<sup>633</sup>

Eckhard Nolte registriert in diesem Zusammenhang für das 19. Jahrhundert eine „allgemeinerzieherische Zweckbestimmung“ des Gesangs- bzw. des Musikunterrichts.<sup>634</sup> In diese Einschätzung lassen sich auch Wilhelm von Humboldts Überzeugung, dass „die Musik auf den Charakter und die Bildung einer Nation“ einen immensen Einfluss habe,<sup>635</sup> sowie die Ideen Johann Heinrich Pestalozzis einordnen: Ihm ging es um die „sozial-bindende Kraft der Musik“, was von Hans Georg Nägeli als „Humanistik“ bezeichnet wurde. Pestalozzi sah in der Musik und den gesungenen Liedtexten ein Mittel, um „die Grundstimmung des Zöglings derart zu beeinflussen, daß aus ihr das rechte sittliche Handeln erwachse“.<sup>636</sup>

Geht es um die erzieherische Wirkung der Musik, spielte im 19. Jahrhundert, während dessen sich der Musikunterricht und die musikpädagogische Diskussion meist mit der Vokalmusik beschäftigten, also nicht die Musik als allein akustisches Phänomen eine Rolle, sondern in entscheidendem Maße auch der Inhalt des Textes. Zu betonen ist hierbei, dass dieser Einfluss des Textes sehr wohl auch im positiven Sinne nach philanthropischem Grundsatz, unabhängig jeglicher militaristischen und nationalistischen Propaganda, als erzieherisch wirksam angesehen wurde.<sup>637</sup> Die damit verbundene Zielsetzung für den Musikunterricht als positive Einflussnahme auf den Menschen stützte sich auf das humanistische Ideal einer umfassenden Bildung des „ganzen Menschen“, dessen „Verstandes- und Willenskräfte“ wie die „Gefühlskräfte“ gleichermaßen „harmonisch“ entfaltet werden sollen.<sup>638</sup>

<sup>633</sup> Schilling 1852, VIII. Vgl. auch Abel-Struth 1986, 10f.

<sup>634</sup> Nolte 1982, 100.

<sup>635</sup> Nolte 1986, 81f.

<sup>636</sup> Nolte 1982, 40f.

<sup>637</sup> Vgl. Nolte 1986, 89. Man denke hier auch an die Volksaufklärung durch das „Mildheimische Liederbuch“. Dieses Verständnis von Volksaufklärung ist also grundlegend von jenem zu unterscheiden, welches während des Dritten Reiches in der Namensgebung des Reichsministeriums für Propaganda und Volksaufklärung zum Ausdruck kommt.

<sup>638</sup> Nolte 1986, 89.



Dass Fleischmann in seiner Musikschulkonzeption dem vergleichbare Ziele formuliert, zeigt, dass er diese Grundüberzeugung teilte, hat jedoch bezüglich der musikpädagogischen Entwicklung für 1905 auch eine aktuelle Dimension: Hermann Lietz begann seinen 1897 veröffentlichten Bericht über die englische Reformschule in Abbotsholme mit einer harschen Kritik am leistungsorientierten deutschen Schulwesen. Er skizzierte die „Vision einer ‘neuen Erziehungsschule’, die statt auf Gelehrsamkeit und Gedächtnisschulung nun auf Charakterbildung und harmonische Persönlichkeitsentwicklung gerichtet sein sollte“.<sup>639</sup> Der Musik kam dabei in den Lietzschen Landerziehungsheimen eine wichtige Aufgabe als „Erziehungsprinzip“ zu; so dienten Musizieren und gemeinsames Werkhören der Unterstützung der „Gemütsbildung und sittliche[n] Erziehung“.<sup>640</sup> Es war also die Reformpädagogik, die den Gedanken einer humanistisch ganzheitlichen Erziehung des Menschen, wie er eben skizziert wurde, nun zu einem Postulat mit aktuellem Neuerungsanspruch erhob und darauf aufbauend den schon erwähnten Begriff einer Arbeitsschule, welche „die lernpsychologischen Grundsätze Rousseaus und Pestalozzis verwirklichte“, etablierte.<sup>641</sup> Auch wenn Fleischmann keine expliziten Aussagen in Richtung einer derart modernen, vom Kinde ausgehenden Pädagogik trifft, jedenfalls nicht, was die konkrete Unterrichtsdidaktik betrifft, so zeigt sich hier in der Zielsetzung der Erziehung der Jugend doch eine Übereinstimmung zwischen seiner Konzeption und der Reformpädagogik.

Dieser neue Fokus auf das Erzieherische sollte auch von anderen, prominenten Pädagogen auf den musikpädagogischen Bereich übertragen werden, wenngleich in eine andere Richtung vorstoßend: Fritz Jöde wurde nach dem Ersten Weltkrieg einer der wichtigsten Vertreter einer musischen Erziehung, die sich explizit als „Mittel zur Menschenbildung“ verstand.<sup>642</sup> Dieses prinzipielle Ziel erscheint ebenfalls mit jenem Fleischmanns verwandt. Doch nur auf den ersten Blick, denn der Ansatz zu dessen Verwirklichung war ein anderer: Das Emotionale wurde von Jöde wieder stark in den Mittelpunkt gerückt. Jöde propagierte die Musik als „Gemeinschaftserlebnis[...]“, das die schöpferischen Kräfte des Menschen wecke.<sup>643</sup> Wie bei Fleischmann ging es um den ganzen Menschen, um einen ganzheitlichen Erziehungsanspruch. Dieser „ganze“ Mensch aber war „im Selbstverständnis der Jugendmusikbewegung ein kollektives Wesen“;<sup>644</sup> Jöde spricht von der Erziehung des „‘neuen Menschen’ in der Gemeinschaft“. Der Anspruch war dabei die „Formung einer charakterlichen Haltung, einer Gesinnung“ mit Mitteln der Musik.<sup>645</sup> Jöde und andere Musikpädagogen der zwanziger Jahre wie Georg Götsch entfernten sich damit weit von einer fachli-

---

<sup>639</sup> Gruhn 2003, 182.

<sup>640</sup> Ebd., 188.

<sup>641</sup> Ebd., 183.

<sup>642</sup> Ebd., 234.

<sup>643</sup> Vgl. ebd., 233.

<sup>644</sup> Hammel 1990, 77.

<sup>645</sup> Ebd., 80f.

chen Orientierung, wie sie etwa Kretzschmar, aber auch Fleischmann vertraten;<sup>646</sup> der Anspruch der „Kunst als Fach“<sup>647</sup> verlor an Bedeutung. Dass eine solche Grundhaltung für eine nationalsozialistische Indoktrinierung im Sinne einer „völkische[n] Erziehung“<sup>648</sup> höchst anfällig war und spätestens 1933 praktisch nahtlos, um die spezifisch nationalsozialistische Ideologie ergänzt, innerhalb des Dritten Reiches übernommen werden konnte, ist evident.<sup>649</sup> Wie gesagt: Ein auf diese Weise definierter Begriff der Erziehung d u r c h die Musik klingt in Fleischmanns Konzeption in keiner Weise an, sehr wohl aber die grundsätzliche Überzeugung und Berücksichtigung eines allgemeinen erzieherischen Effekts der Musik. Verdeutlicht werden soll mit den Darstellungen zur Jugendmusikbewegung somit, welche für das frühe 20. Jahrhundert bedeutendes und im Übrigen selbst noch in der Musikpädagogik Nachkriegsdeutschlands lange fortwirkendes Feld<sup>650</sup> Fleischmann damit aufgreift.

Stellt man nun der erzieherischen Wirkung des Musikunterrichts (unabhängig von ihrer exakten Ausprägung) den musikalischen Sachanspruch eines Hermann Kretzschmar und die Kunstwerkorientierung Gustav Wynekens und August Halms<sup>651</sup> nochmals gegenüber, so zeigt sich, dass Fleischmanns Musikschulkonzeption das Potential hat und auch den Anspruch erkennen lässt, diese geradezu antagonistischen Verständnisweisen von Musikunterricht tatsächlich zusammenzuführen und einen sinnvollen Ausgleich zu finden: Fleischmann hängt zum einen alten und zugleich damals modernen Argumentationsstrategien an, die die erzieherisch-bildende Funktion von Musikunterricht aus einer emotional geprägten Herangehensweise an die Musik heraus entwickeln, fühlt sich zum anderen als studierter Komponist sowie Initiator und künftiger Leiter einer musikalischen Fachschule auch der Gegenseite, den Vertretern eines Musikunterrichts als Fachunterricht, verpflichtet. Fleischmann vertritt somit einen äußerst umfassenden Musikerziehungsbegriff: Ihm gelingt die konzeptionelle Verbindung der Erziehung d u r c h Musik und der Erziehung z u r Musik.

### 3.2.4 Zwischenresümee

Wie ist also abschließend die Musikschule in Dachau aus dem Jahr 1905 aus musikpädagogisch-konzeptioneller Sicht zu bewerten? Wie positioniert sich Fleischmann als Initiator und als für die Konzeption der Schule Verantwortlicher, als Musikpädagoge und Theoretiker, im musikpädagogischen Kontext des frühen 20. Jahrhunderts?

<sup>646</sup> Vgl. Kretzschmar 1903, 12.

<sup>647</sup> Jöde 1919, 196.

<sup>648</sup> Gruhn 2003, 257.

<sup>649</sup> Vgl. Hammel 1990, 81. Zur Anfälligkeit vieler Ideen seit Beginn der reformpädagogischen Bewegung für die spätere nationalsozialistische Durchdringung vgl. auch Tenorth 2001, 561.

<sup>650</sup> Vgl. Gruhn 2003, 285ff.

<sup>651</sup> Vgl. ebd., 234.

Unbestritten steht – das wurde in den zurückliegenden Kapiteln in Bezug auf verschiedene Teilaspekte festgestellt – die Dachauer Musikschule in manchen Bereichen in der Tradition der Musikschulen und Konservatorien sowie der Musikkultur des 19. Jahrhunderts. Fleischmann macht in seiner Konzeption auch kein Hehl daraus, dass er sich in wesentlichen Grundzügen, übertragen auf die elementare Nachwuchsförderung und die Rahmenbedingungen des kleinen Marktes Dachau, am System der Münchner Akademie der Tonkunst orientiert: etwa, was das Klassensystem oder den Gruppenunterricht anbelangt.<sup>652</sup> Zudem ist, wie nachgewiesen wurde, eine weit über das Münchner Beispiel hinausgehende Verankerung der Konzeption Fleischmanns in der Musikschullandschaft des 19. Jahrhunderts festzustellen, ob er sich dieser bewusst war oder nicht. Der Schluss liegt somit nahe, Fleischmann als profunden Kenner der Konservatoriumstradition zu charakterisieren.

Doch, wie sich in vielen Punkten zeigt: Fleischmanns Musikschule lediglich als spätes Beispiel jener Reihe von Musikschulen zu beschreiben, die im 19. Jahrhundert in größeren und kleineren deutschen Städten beinahe wie Pilze aus dem Boden schossen, griffe zu kurz. Das frühe 20. Jahrhundert war von einer starken pädagogischen Aufbruchsstimmung geprägt.<sup>653</sup> Gerade der schulische Musikunterricht befand sich in einer grundsätzlichen Umgestaltung von einem reinen Singunterricht hin zu einem fachlich orientierten Musikunterricht.<sup>654</sup> Nun ist Fleischmanns Musikschule natürlich der außerschulischen Musikpädagogik zuzurechnen – und Musikschulen waren dem schulischen Singunterricht ohnehin in vielen fachimmanenten Aspekten voraus. Dennoch ist bemerkenswert, mit welcher Selbstverständlichkeit Fleischmann, ein 25-jähriger Chorleiter, einige jener Aspekte, die im frühen und auch fortschreitenden 20. Jahrhundert die musikpädagogische und auch allgemeinpädagogische Diskussion bestimmten und Marksteine der pädagogischen Neuorientierung darstellten, in ein reales Unterrichtskonzept überführte. Diesbezüglich ist es absolut legitim, Fleischmanns Konzeption mit Postulaten großer Reformen des Musikunterrichts wie Hermann Kretzschmar, Georg Rolle und Leo Kestenberg sowie der Jugendmusikbewegung der zwanziger Jahre zu vergleichen.<sup>655</sup>

Fleischmanns Musikschule ist damit modern und steht zugleich zwischen den Zeiten, was insofern nicht einmal so ungewöhnlich ist, als die musikpädagogischen Neuerungen des frühen 20. Jahrhunderts zumindest teilweise auch aus einer Rückbesinnung auf ältere Ideen und Konzepte resultierten und sich mitunter auch an alter Musik orientierten: Man denke hier an die Rolle der Hausmusik, den Fokus auf den volksmusikalischen Bereich der Jugendmusikbewegung oder auch an die propagierte erzieherische Wirkung der Musikausübung, die in der Jugendmusikbewegung mit

---

<sup>652</sup> Vgl. Musikschulkonzeption Aloys Fleischmanns. In: *Amper-Bote* vom 16. September 1905.

<sup>653</sup> Dass hierbei auch alte Ideen wie die Fokussierung auf die Bereiche des Volksliedes und der Hausmusik etwa in der Jugendmusikbewegung eine Renaissance erlebten, zeigt, wie schwer für diese Zeit Altbewährtes und neuer Fortschrittsgeist voneinander zu unterscheiden sind.

<sup>654</sup> Vgl. Nolte 1975, 19.

<sup>655</sup> Vgl. Gruhn 2003, 229ff.

einem Aufgreifen alter Lieder und Madrigale verbunden war.<sup>656</sup> Hinzu kommen Fleischmanns Ansatz der Gleichberechtigung von Schülerinnen und Schülern sowie sein innovatives Modell einer sozialen Abfederung, das der heutigen Prämisse, derzufolge sicherzustellen sei, dass „keine Familie allein aus finanziellen Gründen auf eine musikalische Ausbildung ihrer Kinder verzichten [müsse]“,<sup>657</sup> entspricht, jedenfalls sehr nahekommt.

Dies alles führt zu dem Ergebnis, dass die Dachauer Musikschule trotz ihres überschaubaren Wirkungskreises eine äußerst interessante und konzeptionell gelungene Verbindung von Musikschultradition und musikpädagogischem Aufbruch und somit einen bemerkenswerten Modellfall einer gewissermaßen gemäßigten Moderne darstellt: Ihre Konzeption, das Werk Aloys Fleischmanns, besteht eine fachlich-inhaltliche und strukturelle Qualitätsprüfung nicht nur auf Basis eines Dokuments wie des *Plans von D.K.* von 1810, sondern selbst dann, wenn man der Untersuchung zentrale Postulate weit jüngeren Datums zugrunde legt.

### 3.3 SKIZZE EINER HARMONIELEHRE

Im Jahr 1906 entstand eine der bemerkenswertesten Schriften Fleischmanns, die, wie schon dargelegt, mit hoher Wahrscheinlichkeit Ergebnis der ersten Monate des Lehrbetriebes an der Dachauer Musikschule für Orchesterinstrumente gewesen sein dürfte: seine auf den 1. Mai 1906 datierte *Skizze einer Harmonielehre in Briefform und leichtfasslicher Darlegung*, die in zwei Manuskripten erhalten ist. Fleischmann stellt ihr ein Motto – er spricht von einem „Wegweiser“ – voran: „Durch Regeln und Gesetze zur unbegrenzten Höhe.“<sup>658</sup> Daraus scheint geradezu der Geist des konservativen Lehrers Rheinberger zu sprechen. Wie bei kaum einem anderen Dokument ist Fleischmann hier als Musikschriftsteller wahrnehmbar.<sup>659</sup>

Es wurde schon im Kapitel zum Studium Fleischmanns erwähnt, dass sich zwischen Fleischmanns Übungsheften mit Tonsatzaufgaben auch eine Abschrift von Alfred Richters *Die Elementarkenntnisse der Musik – Einleitung zur Harmonielehre mit praktischen Übungen verbunden* findet. Bei Fleischmanns Harmonielehreskizze ist nun klar erkennbar, dass er eine gleichermaßen grundlegende Übersicht über die verschiedenen Aspekte der Musiktheorie im Sinn hatte, hierbei aber eine noch knappere Form wählte als Richter. Auf insgesamt 71 Seiten behandelt Fleischmann folgende Felder: „Begriff der Musik“, „Tonlehre“, „Tonarten“, „Intervallenlehre“, „Verset-

<sup>656</sup> Vgl. ebd., 233.

<sup>657</sup> Sing- und Musikschulen 2007, 7.

<sup>658</sup> Fleischmann, Aloys: *Skizze einer Harmonielehre in Briefform und leichtfasslicher Darlegung*. Dachau am 1. Mai 1906.

<sup>659</sup> Etwas rätselhaft ist die im Titel genannte „Briefform“. Von einer Briefform gemäß einem Anschreiben mit Anrede etc. kann bei diesem Dokument keine Rede sein. Denkbar ist, dass Fleischmann damit den relativ knappen Überblickscharakter seiner Harmonielehre meint.

zung (Umkehrung) der Intervalle“, „Consonanz-Dissonanz-Accordbildung“, „Ak-kordlehre“, Stimm-lagen und Ambitus der Chorstimmen.<sup>660</sup> Fleischmann führt dabei, teils mit Abbildungen, Notenbeispielen und Tabellen, anschaulich in die musiktheo-retischen Gesetzmäßigkeiten ein: etwa in den Quintenzirkel, in Inhalte wie Chroma-tik, Enharmonik, Stimmführungsregeln oder in die Generalbassbezeichnung.

*Was allem hier unsere Tonsysteme zusammen.*

<i>Diatonisches System</i>	<i>C</i>		<i>D</i>		<i>E</i>	<i>F</i>		<i>G</i>		<i>A</i>		<i>H</i>
<i>Chromatisches System</i>	<i>c</i>	<i>cis</i>	<i>d</i>	<i>dis</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>	<i>gis</i>	<i>a</i>	<i>ais</i>	<i>h</i>
<i>Einfache Enharmonik</i>		<i>dis</i>		<i>es</i>			<i>gis</i>		<i>es</i>		<i>be</i>	
<i>Vollständige Enharmonik</i>	<i>his</i> <i>des</i> <i>e</i>	<i>eis</i> <i>des</i>	<i>eis</i> <i>des</i> <i>es</i> <i>d</i>	<i>dis</i> <i>es</i>	<i>e</i> <i>fo</i>	<i>eis</i> <i>giso</i>	<i>gis</i> <i>fo</i>	<i>gis</i> <i>no</i> <i>as</i> <i>g</i>	<i>no</i> <i>gis</i>	<i>gis</i> <i>be</i> <i>a</i>	<i>be</i> <i>ais</i>	<i>eis</i> <i>ais</i> <i>h</i>

Abb. 20 – Tabelle Tonsysteme aus Fleischmanns „Skizze einer Harmonielehre in Briefform und leicht-fasslicher Darlegung“, Dachau am 1. Mai 1906, Nachlass Fleischmann

Bei Fleischmanns Harmonielehreskizze handelt es sich also um eine knappe Zu-sammenfassung zentraler Bereiche musiktheoretischen Grundwissens, die in Anbe-tracht des überschaubaren Umfangs des Manuskripts erstaunlich viele Inhaltsfelder abdeckt. Was Fleischmann nicht aufzeichnet, sind Kapitel zur Musikgeschichte so-wie zu Gattungen und Formen musikalischer Werke. Es scheint jedoch, als hätte Fleischmann auch hierzu Darstellungen geplant gehabt: Das auf den 1. Mai 1906 datierte Manuskript besteht aus mehreren Abschnitten mit unterschiedlicher Seiten-zählung: einem ersten Abschnitt mit den Seiten 1–30, einer „Fortsetzung“, begin-nend mit dem Kapitel „Consonanz-Dissonanz-Accordbildung“, mit den Seiten I-XXXVII und einer „Fortsetzung III“, welche, wieder mit römischer Seitenzählung beginnend, nur noch den Beginn des Kapitels zu den Stimm-lagen enthält. Auch das andere, nicht mit exakter Tagesangabe datierte Manuskript bricht an dieser Stelle ab.<sup>661</sup> Man hat es bei Fleischmanns Harmonielehre also ganz offensichtlich mit ein-  
nem Fragment zu tun. Eine Fortsetzung II ist nicht vorhanden. Das erste Kapitel aber, „Begriff der Musik“, deutet an, dass Fleischmann mit seiner Harmonielehre die Musik sehr umfassend zu behandeln gedachte. Fleischmann erläutert in diesem Ka-pitel das Wesen der Musik als „Kunst [...], welche durch Töne Seelenzustände schil-

<sup>660</sup> Fleischmann, Aloys: Skizze einer Harmonielehre in Briefform und leichtfasslicher Darlegung. Dachau am 1. Mai 1906. Das letztgenannte Feld ist von Fleischmann ohne Überschrift belassen.

<sup>661</sup> Beide Manuskripte weisen Streichungen auf; es handelt sich um Entwürfe. Aufgrund der akkuraten Schrift und der exakteren Zeichnungen scheint dabei das auf 1. Mai 1906 datierte Manuskript dasjenige neueren Datums zu sein. Das andere ist mit „1906“ datiert.

dert“, welche „die höchste und reinste“ unter den Künsten sei, da sie „nichts stoffliches ausdrückt, sondern nur die innersten Regungen des Geistes und Seelenlebens“.<sup>662</sup> Hier wird einerseits ein sehr romantisches Musikverständnis transportiert. Andererseits wird Fleischmanns Ansinnen deutlich, nicht nur musiktheoretisches Handwerkszeug zusammenzufassen, sondern das Phänomen Musik auf einer höheren theoretischen Ebene zu behandeln und zu diskutieren. In Anbetracht einer solch hochgreifenden Einleitung ist es unwahrscheinlich, dass Fleischmann auf Darlegungen zur Musikgeschichte und Formenlehre verzichten wollte.

Als Umschlag zum Manuskript vom 1. Mai 1906 sind zwei blaue Blätter verwendet, die knapp zweieinhalb englischsprachige Manuskriptseiten in Tilly Fleischmanns Handschrift aufweisen. Es handelt sich dabei um eine Übersetzung des ersten Harmonielehrekapitels „Begriff der Musik“. Ganz offensichtlich gedachte Fleischmann sein Harmonielehreprojekt also auch nach der Auswanderung fortzuführen; nach dem 1. Mai 1906 sollten ja nur noch wenige Monate bis zur Übersiedelung nach Cork vergehen. Dieser Ansatz eines vom deutschen Original übersetzten englischsprachigen Harmonielehrebuches erscheint als eindeutiges Indiz dafür, dass Fleischmann auch in Irland auf seine musikpädagogischen Konzepte aus Deutschland zugreifen und diese importieren wollte – zu Fleischmanns musikpädagogischem Engagement in Irland folgen noch ausführliche Erläuterungen.

Dass Fleischmanns Harmonielehre je als Lehrbuch zum Einsatz kam, ist unwahrscheinlich. Die englische Version ist ein äußerst kurzes Fragment, die deutsche ist weit fortgeschritten, aber auch unvollständig und nur als Manuskript vorhanden. Doch unabhängig davon, ob sie je verwendet wurde, ist diese Lehrbuchskizze ein weiterer deutlicher Nachweis dafür, auf welchem hohem Reflexionsniveau sich Fleischmann als Musikpädagoge betätigte. Was für die tatsächlich in die Unterrichtsrealität überführte Musikschulkonzeption gilt, gilt auch für diesen Entwurf eines Lehrbuches: Fleischmann verstand musikpädagogisches Engagement nicht nur als unterrichtspraktische, sondern auch als konzeptionelle und didaktische Aufgabe.

### 3.4 VERMITTLUNG MUSIKALISCHER VOLKSBIILDUNG

Betrachtet man Fleischmanns Dachauer Zeit, lässt sich eine weitere Unternehmung feststellen, die musikpädagogische Züge trägt: Fleischmann sah in der Förderung des kulturellen Lebens und Angebotes in Dachau eine seiner wesentlichen Aufgaben. In diesem Zusammenhang stehen seine Absicht der Ausbildung von Laiensängern und Laieninstrumentalisten vor Ort, sein in Zeitungsrezensionen belegtes Eintreten für die Aufführung großer Werke im Gottesdienst,<sup>663</sup> die mit großem Einsatz betriebene

<sup>662</sup> Fleischmann, Aloys: Skizze einer Harmonielehre in Briefform und leichtfasslicher Darlegung. Dachau am 1. Mai 1906.

<sup>663</sup> Vgl. Amper-Bote vom 1. Januar 1902, 28. Juni 1902 und 15. November 1902.

Komposition, Ausarbeitung und Aufführung der Weihnachtsspiele, die Gründung des Musikalisch-Dramatischen Vereins<sup>664</sup> sowie die Veranstaltung verschiedener Konzerte in Dachau, bei denen Laienmusiker, Berufsmusiker aus München, Tilly Fleischmann und auch Fleischmann selbst als Künstler auftraten.<sup>665</sup> Schon alleine mit dem Veranstalten dieser Konzerte verfolgte Fleischmann pädagogische Absichten, indem er die im Besuch klassischer Konzerte offenbar noch wenig erfahrenen Dachauer Bürger zu aufgeschlossenen Rezipienten erziehen wollte. Dies beweist die Rezension zum bereits erwähnten Konzert am 17. Mai 1906 im Dachauer Unterbräu-Saal im *Amper-Boten* vom 18. Mai. Dort heißt es:

„Unser unermüdlicher Chorregent Herr Aloys Fleischmann, hat einen großen Wurf gewagt, hier in Dachau ein sog. Sesselkonzert zu veranstalten; d. h. von den Zuschauern verlangen, sich einige Stunden lang ohne Bier, ohne Zigarre, lediglich mit einem Ohrenschaume zu begnügen. Der Herr Veranstalter mußte sich wohl unbedingt sicher fühlen, daß das, was er bieten wolle, an Qualität so gut sein werde, um den Besuchern das einmalige Aufgeben täglicher lieber Angewohnheiten nicht zu sehr zur Empfindung kommen zu lassen. Um es kurz zu machen – letzteres war auch tatsächlich der Fall.“<sup>666</sup>

Das Ansinnen Fleischmanns, das Publikum zu einer adäquaten Konzertatmosphäre anzuhalten, das an sich schon volkerzieherische Züge in sich trägt, ist jedoch nur ein Nebenaspekt der mit Konzerten dieser Art verbundenen musikpädagogischen Intention Fleischmanns. Am Beispiel dieses Konzerts am 17. Mai 1906 lässt sich auch eine darüber hinausgehende musikpädagogische Absicht nachweisen: die Nutzung von Konzerten als Vehikel zur Vermittlung einer musikalischen Breitenbildung. Denn die Konzerte sollten nach Fleischmann eben nicht nur dem „Ohrenschaume“ dienen, sondern als musikalisches Anschauungsmaterial für das Aufzeigen von mit den gespielten Werken verbundenen musikhistorischen, werkimmanenten und musikästhetischen Aspekten – adressiert an die Bevölkerung. Neben einem Zeitungsartikel aus dem *Dachauer Volksblatt* vom 17. Mai 1906, in dem Fleischmann eine gefühlsästhetische Einführung in die „Musik im Allgemeinen“ gibt,<sup>667</sup> sind hierbei zwei Zeitungsartikel aus dem *Amper-Boten* vom 12. und vom 16. Mai 1906 von Interesse. Fleischmann veröffentlichte darin „Erläuterungen zu dem am 17. Mai stattfindendem [sic] Konzerte“ (siehe Faksimile auf den folgenden Seiten).<sup>668</sup>

---

<sup>664</sup> Vgl. Einladung zur Gründungsversammlung des Musikalisch-Dramatischen Vereins Dachau am 15. Januar 1906.

<sup>665</sup> Programmheft zum Konzert im Dachauer Unterbräu-Saal am 17. Mai 1906.

<sup>666</sup> *Amper-Bote* vom 18. Mai 1906.

<sup>667</sup> *Dachauer Volksblatt* vom 17. Mai 1906. Fleischmann schreibt hier beispielsweise: „Wenn das Herz müde ist von Leid und Lust, wie legen sich die Klänge einer frommen Liedweise so milde beruhigend ums Herz!“

<sup>668</sup> *Amper-Bote* vom 12. Mai 1906 und *Amper-Bote* vom 16. Mai 1906.

Erfäuterungen zu dem am 17. Mai stattfindendem Konzerte.

I.

1. Symphonie von Mozart (A-dur) Es ist bekannt, daß des Lebens Not, den unvorigleichlichen Salzburger Meister Mozart arg bedrängte. Schon in dem Jahre 1774, als er sich hofend an Kaiserin Maria Theresia wandte, eine Stellung am kaiserlichen Hofe als türkischer Komponist zu erhalten. Mozart will sich verpflücken, alle Jahre 4 deutsche Opern, teils komische, teils ernste zu liefern. Dazu heißt es: "ich bin hier belibt und wie würde ich erst belibt werden, wenn ich der deutschen Nationaloperne, in der Musik entworfen." Das würde durch mich gewiß geschehen, denn ich war schon voll Begierde zu schreiben, als ich das deutsche Singpiel hörte.

Die Begegnung mit dem Karlsruher, die hier Platz finden dürfte, lautet: (Nach der Biographie No. 1) Mozart lag sich in Symphonie sehen, der Karlsruher wollte gerade vor der Jagd noch zur Messe gehen. Mozart dramatisiert sogleich die Scene. "Gott. Karlsruher durchlaßt erlauben, daß ich mich untertänigst zu Füßen legen und meine Dienste antragen darf."

"Ja, völlig weg von Salzburg?"

"Völlig weg ja, Gw. Karlsruherische Durchlaucht."

"Ja, warum denn? Was ist dir freige?"

"Er bester, Gw. Durchlaucht, ich habe nur um eine Messe gebeten, er hat sie mir abgeschlagen (wenn ich der Erzherzog von Salzburg, in dessen Diensten Mozart stand). Mitbin war ich gewinnend, diesen Schritt zu tun, obwohl ich schon lange im Strome hatte, wegzugehen, denn Salzburg ist kein Ort für mich."

"Mein Gott, ein junger Mensch!"

"Ich bin schon dreimal in Italien gewesen, habe drei Opern geschrieben, bin Mitglied der Madama in Bologna, habe meine erste Probe ausgeben, wo viele Meister hier bis fünf Stunden gearbeitet und geschwohrt haben, ich habe es in einer Stunde fertig. Das mag zum Zeugnis dienen, daß ich inkomde bin, jedem Hofe zu dienen. Mein einziger Wunsch ist, Gw. Kar-

fürstlichen Durchlaucht zu dienen, der selbst ein großer ist leid. Wenn eine Stelle frei wäre!"

"Ja, mein liebes Kind, es ist keine Stelle frei, mir den weiß Ehre machen."

"Ich verstehe Gw. Durchlaucht, ich würde Mühen sein ganzes kurzes Leben mit den Fürsten und Großen eingen. Niemals war für ihn "eine Stelle frei." Es ist, als soll sein Gott erkannendes Wesen nirgends am Erdhosen hatten.

In diese Zeit fällt die Entstehung der Symphonie in A-dur. Welche allseitige Reifezeit spricht aus dieser Tonbildung? Sein Genius war so mächtig in ihm, daß alles andere daneben verschwinden mußte. Geben wir zur Symphonie. Sie zerfällt in vier Teile, der erste Teil (Allegro moderato) hat in Bezug seines Charakters, ein freundliches, feierliches Gepräge. Die künstlerische Durchführung zeigt, daß das Hauptthema bald in diesem bald in jenem einzelnen Teile benutzt wird, meistens mit neuen Nebengebanten ausgeschmückt, nur ein vollendetes Bild einer richtigen, gestrichelten Durchführung darzulegen ähnlich einem Nachgebäude, wo die Ursache und der innere Bau die mögliche Symmetrie nicht erkennen lassen. Ohne Verletzung der Hauptgebanten sind die einzelnen Glieder der Motive wunderbar entwickelt. Besonders im zweiten Teile durch kontrapunktliche Verbindungen, die in ihrer Verarbeitung einen gleichmäßigen Schluß bilden. Feiner und Leben atmet das Ganze, wogu die Gedankentriebe nicht unbedeutend betraht.

Der zweite Teil (Andante) erhält einen eigenen Reiz dadurch, daß Violinen, Violoncelli und Bass mit dem Pianoforte gespielt werden müssen. Es ist reich an Effekten, besonders durch die schnell abwechselnden Akkordreihen der piano und forte, die lebenshaftig den ruhigen Gesang zu führen scheinen. Die Hauptmotive sind meistens durch die schnell abwechselnden Gesangsreihen hind höchst interessant, wohlklingend, man möchte sagen ägyptisch und modern für alle Zeiten. Die Tiefe der Empfindung und die große Ruhe offenbart das Bild des Seelenleidens, den nichts trüben

kann, der so fest begründet, so seiner selbst gewiß ist, daß er in voller Freiheit auch gewandt erfindende Entwürfe heraus beschwören und beherrschend kann. —

Der dritte Teil umfaßt ein Menuet. Es zeichnet das Bild eines lebensfrohen Menschen, ungetrübt von Sorg und Mühs, heiter und froh. Doch nicht ganz frei von Sehnsucht, deren Befriedigung sich im Trio auszusprechen scheint, auch hier ist das melodische Element mit seinen schon harmonischen Vertiefungen unvertrennbar.

Der vierte Teil besteht aus dem Finale (Allegro con spirito); dasselbe eroffnen die ersten Violinen mit dem ersten Hauptthema, welches unter harmonischer Ordnung das ganze Orchester in forte erlösen läßt und mit neuen Gebanten ausgeschmückt wird. Die bedeutende Hauptfigur tummelt sich wie eine Biene von einer Blume zur anderen sitzend, hier und da Honig nippend. In dieser Weise werden nahe und entfernt verwandte Quartetten berührt, und der weitere Verlauf ist dem des ersten Teils sehr ähnlich. Die schärfste Saure und "die nützliche Sozialität" fehlt nicht, denn die Blasinstrumente scheinen am verschieden Stellen das Thema der Violinen übernehmen zu wollen, werden aber von der weiteren Ausführung gleichsam abgeschreckt und setzen veruchweise das Thema vor neuem ein, die genialste Durchführung leidet das Ganze, und der Schluß ist charakteristisch wie der ganze Satz.

Nach schon in diesem früh erkundenden Werke (Mozart schrieb diese Symphonie mit 18 Jahren) handte er den Instrumenten gleichsam "den schärfsten Atem der menschlichen Stimme ein, denn sein Genius sich mit weit vorwaltender Liebe annegte. Seine Melodien erlösten durch seine tiefe Kenntnis der Harmonie, deren Quelle in ihm unerschöpfbar war, Geist und Charakter, und er verstand das "Singen" auf den Instrumenten, deren Eigentümlichkeiten ihm nicht fremd waren, anzustellen, als wären sie menschliche Stimmen und erlob die Gesangsandrucksfähigkeit des Instrumentalen, wie noch kein Komponist vor ihm zu der Höhe, daß sie die Tiefe unendlicher Verzweigungen in sich zu fassen vermochte. (Fortf. folgt)



**Erläuterungen zu dem am 17. Mai stattfindendem Konzerte.**

**III. Sonate op. 7 in Es-dur für Klavier & Violoncello von Beethoven.**

Es bezieht sich auf jeden Musiker und Kunstfreund innerlich sein und erhabenstes Gefühl, wenn wir diesen Namen aussprechen hören, den Namen Ludwig van Beethoven. Es ist hier leider der Raum nicht gegeben über die Erben dieses unsterblichen, von denen v. d. Grohe und Schönes enthält werden könnte, aber seine Worte, die im innigsten Zusammenhang mit seinem Leben stehen, sich weiter auszudehnen und soll nur kurz über oben genanntes Werk, das im Jahr 1795 komponiert und „der Gräfin Bakette von Reglevics gewidmet“ ist, gesprochen werden. Beethoven soll diese Sonate, mit dem Trauertiede im Adagio in einer (so sagt der Biograph) „sehr passionierten“ Stimmung geschrieben haben.

(Der Name Sonate bedeutet einfach „Klangbild.“ Die Sonate ist als ein zutiefst Ganzes von mehreren Tonstücken anzufassen. Sie besteht aus vier bis fünf durch die Konart zusammengehaltenen Sätzen, die in Zeitmaß und Tonart mit einander kontrastieren.) Obige Sonate ist in ihren beiden ersten Sätzen eine bedeutende Erstleistung. Der erste Satz, Allegro molto et con brio, Es-dur  $\frac{2}{4}$  Takt ist ein farben- und stimmungsvolles Tongemälde. Der Dasi der späteren Gesichtsromanistik ist über diesen Konbildern ausgebreitet, man hat den Eindruck, als trete man in einen Garten, der im schönsten, mannigfaltigsten hetero-ker Blütenstaube prangt und in dem alles in sonnig-ster Weise geordnet ist, so prächtig gruppieren sich die Konbildern, hebt eines das andere ab. Und dabei ist dieses bunte Konspiel leise, ist hier und da ein erster auch der Schwärzen nicht fehle, ist hier und da ein erster Zug darin verweht und humoristische Anklänge fehlen

eben so wenig. Dies genüge, um den Reiztum dieses Gemäldes anzudeuten, der aufmerksame Hörer wird leicht alles das herauszufinden und die einzelnen Schönbheiten des unsterblichen Ausdrucks werden sich ihm halb offenbaren.

Obere Saiten schlägt der zweite Satz, Largo con gran espressione  $\frac{3}{4}$  Takt an. Tiefinnig, mit diesem großen Worte kann man das Wesen dieses Satzes kurz bezeichnen. Eine weisevolle gehobene Stimmung waltet in diesen Tönen die in Gemütsstufen den Grundgedanken. Der Meister scheint in andere höhere Sphären einzutreten zu sein, da erhaben herg und marktschreierische Schläge (G-dur) es ist, als wöchte das Schicksal an die Psyche und als würde die Seele an den Schmerz des Lebens, die raue Wirklichkeit gemahnt. Das Sehnen verflucht, und rührende Klagen lassen sich vernehmen, die Seele sammelt sich in stiller Ergebung und gibt sich wieder der tiefinnigen Betrachtung und wehevollen Beschaulichkeit hin, in der sie anfangs verweilte (Wiederkehr des ersten Quinptemas) noch einmal ergreift den Konbildner ein schmerzliches Verlangen nach jenen lichten Sphären. Aber das Gefühl dessen, was er trotz alle dem errungen, erfüllt ihn nun liebend und erhebt sich zu freudiger Verzückung. In dieser Stimmung schliefst der Satz. In ihm ist uns bis jetzt das heftigste Adagio begegnet; denn es sind wirkliche Quellengebetenisse, die uns da entfleiert werden.

Der dritte Satz Allegro Es-dur  $\frac{3}{4}$  Takt und Minore in Es-moll ist besonders was letzteres anlangt in der beharrlichen ruhelosen Triolenbewegung in der Darumte und Modulation von höchst eigenwilligen Gebrüge.

Der vierte Satz, Rondo Allegretto Es-dur  $\frac{2}{4}$  Takt, eröffnet mit einem Thema, dem Sanftmut nicht abzusprechen ist und welches in eigenwilliger Weise durchgeführt wird, das Konbild. So enthalten sich gar anmutige Konbildern und namentlich der Schluß mit seinem reizvollen Figuren- und Possamentenwert ist

sehr sinnig und schliefst mit der Grundstimmung des ersten Satzes.

**III. Ballade und Polonaise für Violin und Klavier von G. Beuxtemp.**

Syr Schöpfer ist der fröhlichere berichte französische Geiger Henry Beuxtemp 1820—1881, den Schömann als Knabe spielen hörte und von dem er schreibt: „Seine Leistung ist in jeder Hinsicht vollständig, durchaus meisterlich. Wenn man von Beuxtemp's Spricht, kann man wohl an Paganini denken. — Der Inhalt des Werkes ist leichtverständlich und bedarf keines weiteren Kommentars.“

**IV. Konzert für Waldhorn und Klavier Op. 11 von Richard Strauß.**

Das Konzert ist eines der bedeutendsten und schönsten Schöpfungen, die die Hornliteratur aufzuweisen hat. Es zerfällt in 3 Abschnitte, einem Allegro, Andante und dem Rondo, das mit einem charakteristischen Haupt-motiv das Konbild abschließt. — Der große Charakteristischer schrieb dieses Konzert 1883—1884 in seiner Studienzeit in München unter Meister Rheinberger's Leitung. Es zeigt ein Streben nach großen Wirkungen, wie wenn der gewählte Rahmen zu besetzt wäre für den jungen, weit ausgreifenden Konbildner. Das Konzert zeigt trotz der frühen Dursatz den fertigen Meister und ist ein echter Strauß, wie wir ihn in seinen späteren Konbildungen „Rachey“, „Gunttram“, „Zarathustra“ u. s. w. kennen.

**V. Drei Lieder für Bariton und Klavier von M. Fleischmann.**

Dieselben erläutere der ihnen zu Grunde liegende Text.

VI. Wagners über eine alte irische Tanzweise für Klavier von M. Fleischmann. Wagners besetzt würdlich Bruchstücke. Bei den alten Griechen waren die „Wagners“ wandernde Sänger,

welche einzelne abgerissene Stücke aus den Dichtungen Homer's vortragen. Rhapsodie heißt daher ursprünglich Bruchstück eines größeren Gedichtes. — In der modernen Komposition versteht man unter Rhapsodie seit Brahms balladenartige Klavierstücke.

Das Thema obiger Rhapsodie ist 8 taktig ( $\frac{6}{8}$  Takt) und tritt zu Anfang ohne harmonische Deckung auf. Dasselbe ist eine alte irische Tanzweise und läßt sich bis vor Christi Zeiten zurückführen. Von Generation zu Generation hat sich diese Melodie im Volke erhalten und wird vielen anderen, dort üblichen Tanzweisen bevorzugt. Der Rhapsodie liegt gegebenes legendenartiges Motiv zu Grunde:

An einem Tag im Jahre, der dem Andenken des großen Nationalheiligen Patrick geweiht ist, sammelt sich das Volk, um dieses Fest unter großen Ceremonien zu feiern. Nach uraltem Brauch geht an diesem Tage das Volk spät abends beim Mondenschein an die Gross Roads (Scheidewege) um sich in abergläubischer Furcht bei den Schutzgeistern (the little people) in Gunst zu stellen. Der Dorfälteste zeichnet mit einem langen Stab einen „Zauberring“, in dessen Grenzen sich die Tanzenden gruppenweise in den uralten charakteristischen Figurentänzen bewegen, während das umherlagernde Volk obige Melodie in mythischer Weise summt. Dazwischen steigen melancholische Klänge auf, die die alten Zeiten Irlands, die vergangenen Herrlichkeiten besingen und klagen um das verlorene Königreich.

VII. Zwei Gesänge für Solostimmen, gemischten Chor u. Orchester v. H. Fleischmann.

Dieselben erläutert wiederum der ihnen zu Grunde liegende Text.

Möge das Konzert ein Aufsporn sein für künftige regeres Musikinteresse in unserem aufblühenden kunstbesessenen Markte.

Chorregent Fleischmann.

Abb. 21 – Erläuterungen Fleischmanns zum Konzert am 17. Mai 1906 im Dachauer Unterbräu-Saal, Amper-Bote vom 12. Mai 1906 und Amper-Bote vom 16. Mai 1906

Auffallend an diesen Artikeln ist, dass Fleischmann um eine gewissermaßen populärwissenschaftliche Textform bemüht ist, gerade was die kurzen Werkanalysen betrifft. So verwendet er zum einen fachspezifische Termini, eingebettet in eine leicht verständliche Sprache:

„Der vierte Teil besteht aus dem Finale (Allegro con spirito), dasselbe eröffnen die ersten Violinen mit dem ersten Hauptthema, welches unter harmonischer Deckung das ganze Orchester in forte ertönen läßt [...]“.<sup>669</sup>

Zum anderen gibt er dem Leser eingängige, wiederum gefühlsästhetische und bildreiche Ausdeutungen der Musik an die Hand, dabei durchaus auf analytisch entwickelte Indizien gegründet. So schreibt er beispielsweise:

<sup>669</sup> Amper-Bote vom 16. Mai 1906. Die Ausführungen beziehen sich auf Mozarts A-Dur-Symphonie KV 201.

„Der dritte Teil umfaßt ein Menuett. Es zeichnet das Bild eines lebensfrohen Menschen, ungetrübt von Sorg und Müh, heiter und froh. Doch nicht ganz frei von Sehnsucht, deren Befriedigung sich im Trio auszusprechen scheint; auch hier ist das melodische Element mit seinen schönen harmonischen Verkettungen unverkennbar.“<sup>670</sup>

Welche Handlungsweise Fleischmanns ist hier de facto zu beobachten? Er wendet sich mit einer erklärenden Darstellung fachlicher Inhalte, im Sprachduktus möglichst allgemeinverständlich aufbereitet, an ein Leserpublikum. Er will Interesse für die Musik, konkret für die beim entsprechenden Konzert gespielten Werke wecken, jedoch nicht nur durch eine Ankündigung des Konzerts als reizvolles Ereignis, sondern auch durch eine analytische Erläuterung der Komplexität, formalen Gestaltung, Werkgeschichte und der Kontexte der zur Aufführung kommenden Musik, bei der von ihm selbst komponierten Rhapsodie sogar mit einer Erklärung der kompositorischen Intention verbunden. So soll ein tiefgehendes Verständnis der Materie vermittelt werden. Werkanalytische Texte aus Programmheften sind dem vergleichbar. Fleischmann aber richtet sich nicht nur an das tatsächliche Konzertpublikum, sondern durch die Publikation in der Lokalzeitung schon im Voraus an die gesamte Öffentlichkeit am Ort.

Eine solche Aufbereitung fachlicher Inhalte erinnert an die Intentionen der Volksaufklärung des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Gewiss: Diese, man denke an Rudolph Zacharias Beckers berühmtes *Noth- und Hülfsbüchlein für Bauersleut*,<sup>671</sup> hatte insbesondere Fragen des beruflichen und sozialen Alltags im Visier und war auf eine nachhaltige Besserung der allgemeinen Lebensumstände ausgerichtet.<sup>672</sup> Der Weg Fleischmanns einer Wissensvermittlung durch Schaffung entsprechender Fachliteratur – bei ihm freilich in überschaubarem Rahmen – ist mit Beckers Grundsatz einer „Volksaufklärung durch Literatur“ im methodischen Kern vergleichbar.<sup>673</sup>

Auch im weiteren 19. Jahrhundert sprachen einflussreiche Pädagogen von einer Volkserziehung, die im Gegensatz zur frühen Volksaufklärung mehr und mehr auch den Bereich der praktischen und sozialen Alltagsprobleme hinter sich lassen und sich abstrakteren Bildungsthemen zuwenden sollte. Der Musik wurde dabei als Mittel und Medium dieser Erziehung eine wichtige Funktion zugesprochen, wie bereits im Mu-

<sup>670</sup> Ebd.

<sup>671</sup> In diesem wohl bedeutendsten Werk der Volksaufklärung werden aufklärerische Abhandlungen in eine im Ort Mildheim spielende Rahmenhandlung eingebettet, weshalb es den Untertitel „lehrreiche Freuden- und Trauer-Geschichte des Dorfes Mildheim“ trägt. Das schon erwähnte „Mildheimische Liederbuch“ Beckers, das 1799 zusammen mit dem zweiten Teil des „Noth- und Hülfsbüchleins“ erschien, trägt also nicht von ungefähr diesen Namen im Titel. Vgl. Siegert 1980, 464, 472.

<sup>672</sup> Beispiele für Kapitel aus Beckers Werk sind „Wie verdorbenes Getraide zu verbessern und gesundes Brot daraus zu backen sey“ oder „Was dabey heraus komme, wenn Bauersmädchen sich mit vornehmen Herren gemein machen“. Becker 1980, 70, 199.

<sup>673</sup> Siegert 1980, 468. Welch große Bedeutung die Optimierung der landwirtschaftlichen Produktion innerhalb der Volksaufklärung bzw. der Konzepte zur Volksbildung hatte, zeigen auch Wolfgang Seiters Ausführungen zur „Agrarentwicklung“ in seiner Schrift „Volksbildung und Educación popular“. Vgl. Seitter 1993, 122f.

sikschulkapitel zur erzieherischen Wirkung von Musik und Musikunterricht erläutert. Wichtig in diesem Zusammenhang ist nun, dass sich Pädagogen wie Gustav Schilling dabei keineswegs nur auf den Volksschulbereich bezogen: Ausdrücklich benennt Schilling den Bereich kultureller Vereine – und damit ein musikalisches Feld, welches vor allem auch auf Erwachsene ausgerichtet ist: Schilling bezeichnet das „Lesen musikalischer Schriften oder Vorträge und Besprechungen über musikalische Gegenstände“ als „anerkennenswerthe[...]“ Einrichtung mancher dieser Vereine und betont in diesem Zusammenhang die Notwendigkeit, dass sich die Vermittlungsformen dem meist geringeren musikalischen Bildungsstand der Adressaten anpassen müssten.<sup>674</sup> Fleischmanns Zeitungserläuterungen entsprechen dem Ansinnen Schillings somit fundamental.

Man muss jedoch – wie bei den inhaltlichen Aspekten der Dachauer Musikschule – geschichtlich keineswegs viele Jahrzehnte zurückgehen, um Fleischmanns Vorgehen als pädagogische Maßnahme einschätzen zu können. Vielmehr hat der Ansatz einer fachlichen Breiten- oder Volksbildung, nun in der Tat auf das Engste mit dem konkreten Ansinnen einer Erwachsenenbildung verknüpft, für das frühe 20. Jahrhundert größte Aktualität: Die Jahre nach 1900 markierten nicht nur den Start der Reformpädagogik und Fortschritte der Jugendbewegung, sie waren auch Ausgangspunkt „für eine Volksbildung mit dem Ehrgeiz, ‘für alle’ aufklärend zu wirken und ein bisher für Wenige privilegiertes wissenschaftliches Wissen auch denen zugänglich zu machen, die es in ‘höherer’ Schule und Hochschule nicht vermittelt bekamen.“<sup>675</sup> Der damit verbundene Auf- und Ausbau des Angebots einer Erwachsenenbildung wurde in dieser Zeit meist von Bildungsvereinen geleistet, etwa dem „katholischen Volksverein“, der „Gesellschaft zur Verbreitung von Volksbildung“ oder der „Urania-Gesellschaft für die Popularisierung der wissenschaftlichen Bildung“.<sup>676</sup> Die Volksbildung wurde dabei auch als Weg zu mehr sozialer Gerechtigkeit angesehen.<sup>677</sup> Doch ob und wie auch immer Erwachsenenbildung institutionalisiert wurde, neben dem Vortrag war ihr zentrales Medium in dieser Zeit das „gedruckte[...] Wort“,<sup>678</sup> also das Publizieren wissensvermittelnder Texte. Nichts anderes ist das Vorgehen Fleischmanns beim Verfassen seiner Werkanalysen.

Es gibt zur Entwicklung der Erwachsenenbildung im frühen 20. Jahrhundert auch konkret auf den musikpädagogischen Bereich bezogene Nachweise. Leo Kestenbergs etwa forderte ausdrücklich, an Volkshochschulen musikalische Vorlesungen abzuhalten. Er schreibt:

„Am zweckmäßigsten beginnt die Vortragsreihe mit einer Einführung in die Grundlagen des musikalischen Erlebnisses. Die Hörer müssen ler-

<sup>674</sup> Schilling 1852, 10f.

<sup>675</sup> Pöggeler 2001, 33.

<sup>676</sup> Ebd., 34.

<sup>677</sup> Seitter 1990, 57.

<sup>678</sup> Schäfer 2001, 60.

nen, ein Musikstück in seinem Ablauf zu verstehen, die Stimmen und Motive zu verfolgen und wiederzuerkennen. Auch die Bekanntschaft mit Noten und Tonleitern, mit Intervallen und Akkorden ist zu erneuern, worauf in unserer Zeit die Hörer immer wieder zurückkommen.“<sup>679</sup>

Kestenberg fordert also, dass breitere Bevölkerungsschichten als bislang ein Grundverständnis des Sachgegenstands Musik erlangen sollten. Auch hier gilt: Genau diese Vorgabe lösen Fleischmanns Werkerläuterungen – in zeitlichem Vorgriff – ein; sie sind ohne Zweifel als Maßnahme einer musikalischen Volksbildung zu werten, wenngleich außerhalb einer institutionalisierten Form, wie sie etwa eine Volkshochschule darstellt.

Wie schon mit seiner Musikschulkonzeption erweist sich Fleischmann somit auch mit seinen Ansätzen einer musikalischen Volksbildung als ambitionierter Pädagoge. Natürlich handelt es sich dabei, nachweisbar für das Konzert am 17. Mai 1906, um ein überschaubares Unterfangen. Im Kleinen aber trägt es die wesentlichen Züge einer Volksbildung in sich, die dem Anspruch eines „lebenslange[n] Lernen[s]“ gerecht wird und der Prämisse der Sachlichkeit entspricht, die im Zusammenhang mit der Musik als Vermittlungsgegenstand sowie innerhalb der oft politisierten Erwachsenenbildung generell damals nicht selbstverständlich war.<sup>680</sup>

### 3.5 MUSIKPÄDAGOGISCHES ENGAGEMENT IM GEFANGENENLAGER

Wie in der Biographie beschrieben, gelang es Fleischmann trotz der persönlichen Tragödie der Gefangenschaft und der schlimmen Lebensumstände, im Lager musikalische Betätigung zu finden, respektive zu initiieren. Das Dankeschreiben seiner Mitgefangenen, offenbar 1919 verfasst, beweist, wie sehr sich Fleischmann innerhalb der Lagergemeinschaft für ein musikalisch-kulturelles Leben einsetzte. So heißt es in diesem Dokument:

„Sie geehrter Herr Fleischmann haben es verstanden, als Leiter des Kirchenchors dem Ihnen zur Verfügung stehenden Stimmenmaterial auf eine äußerst anregende Art und Weise eine gute theoretische und praktische Schulung zu geben.

Dank Ihrer unermüdlichen und selbstlosen Tätigkeit war es Ihnen möglich, durch die mit uns einstudierten Gesänge und ganz besonders der

---

<sup>679</sup> Kestenberg 1921, 43.

<sup>680</sup> Pöggeler 2001, 51. Dass es auch musikpädagogische Ansätze gab, welche die Musik mehr als emotionales Feld denn als Sachgegenstand behandelten, wurde bereits erläutert. Zur Sachorientierung in der Erwachsenenbildung allgemein vgl. Ballauff 1971, 20ff.

herrlichen einstimmigen lateinischen Messen mit Chor und Orchester zur erhebenden Feier unserer Gottesdienste beizutragen.“<sup>681</sup>

Neben den Unterschriften 24 weiterer Mithäftlinge finden sich als Unterzeichner: „Vorstand: Hans Brohl“, „Kassierer: Alex. Bulinsky“ und „Schriftführer: A. Schauf-fer“.<sup>682</sup> Dies ist ein eindeutiger Nachweis einer innerhalb des Lagers gut organisierten Musikausübung, wobei die gewählten Termini – Vorstand, Kassierer, Schriftführer – klar auf eine Strukturierung im Sinne deutscher Kulturvereine, wie Fleischmann sie aus seiner Dachauer Zeit kannte und wie sie mit Sicherheit auch vielen der übrigen deutschen Gefangenen vertraut gewesen sein dürften, hindeuten. Offensichtlich leistete Fleischmann also innerhalb der Häftlingsgemeinschaft einen entscheidenden Beitrag dazu, dass Musik bzw. musikalische Betätigung keine sporadische Angelegenheit einiger weniger war, sondern dass sie durch eine Institutionalisierung zu einem integralen Bestandteil des Lagerlebens wurde, eng gekoppelt an die musikalische Gestaltung von Gottesdiensten. Auch die Unterschriften von 99 Mitgefangenen auf dem Manuskript des von Fleischmann im Januar 1919 komponierten *Abschiedsliedes*<sup>683</sup> für Männerchor geben Zeugnis von Fleischmanns diesbezüglich großer Bedeutung innerhalb der Lagergemeinschaft.<sup>684</sup>

Nun zeigt bereits das oben angeführte Zitat aus dem Dankeschreiben, dass Fleischmann auch unter den schwierigsten Lebensbedingungen eine fundierte Herangehensweise an die Musik favorisierte und seinen Musikern und Sängern auch vorgab; nicht umsonst ist sowohl von einer „praktische[n]“ als auch einer „theoretische[n]“ „Schulung“ die Rede.<sup>685</sup> Das kann nur eines bedeuten: Fleischmann sah seine Aufgabe im Gefangenenlager nicht darin erschöpft, auf dem vorhandenen (oder auch nicht vorhandenen) musikalischen Kenntnis- und Fertigungsstand seiner Mitgefangenen aufbauend musikalische Betätigung irgendwie auf die Beine zu stellen. Vielmehr verband er auch hier, wie schon in Dachau, das Musizieren mit der Überzeugung, dass selbiges immer ein gewisses sachliches Verständnis der Materie erfordert – konkret also mit einem tatsächlichen musikalischen Unterricht. Eine Rückseite innerhalb des Manuskripts des von Fleischmann im Gefangenenlager erstellten Arrangements von Rheinbergers *Orgel-Konzert in F-Dur op. 137*<sup>686</sup> für Harmonium und Klavier, aufgrund des von der Lagerleitung gestempelten Notenpapiers auf die Zeit vom 27. Oktober 1917 bis zum 18. Januar 1918 datierbar,<sup>687</sup> beinhaltet

<sup>681</sup> Dankeschreiben der Mitgefangenen im Kriegsgefangenenlager an Aloys Fleischmann, undatiert, vermutlich von 1919.

<sup>682</sup> Ebd.

<sup>683</sup> AFS 4.018.00.0.

<sup>684</sup> Aloys Fleischmanns Manuskript seines „Abschiedsliedes“, 16. Januar 1919.

<sup>685</sup> Dankeschreiben der Mitgefangenen im Kriegsgefangenenlager an Aloys Fleischmann, undatiert, vermutlich von 1919.

<sup>686</sup> AFS 5.026.00.0.

<sup>687</sup> Vgl. Fleischmanns Manuskript der Bearbeitung von Rheinbergers *Orgel-Konzert in F-Dur op. 137*, für Harmonium und Klavier, AFS 5.026.00.0, 27. Oktober 1917 bis 18. Januar 1918.

Aufzeichnungen, die nichts anderes sein können als Material für einen musiktheoretischen Unterricht.<sup>688</sup>

*Einteilung*

ganze  
dreiviertel  
halbe  
viertel  
achtel  
16tel  
32stel  
64stel

*Pausen*

*Takte*

14er 4<sup>te</sup> hoch.

OLDCASTLE

Abb. 22 – Lehrmaterial für den Musikunterricht im Kriegsgefangenenlager, Nachlass Fleischmann

<sup>688</sup> Diese Seite stammt wohl von jenem Kopisten, von dessen Hand diverse Abschriften von Werken Fleischmanns aus der Zeit im Gefangenenlager stammen. Er arbeitete mit Fleischmann offenbar eng zusammen.

Was hier notiert ist, sind nur rudimentäre musiktheoretische Grundlagen, und inwieweit Fleischmanns an die Mitgefangenen gerichteter Musikunterricht fachlich darüber hinausging, kann aus der Quellenlage nicht erschlossen werden. Dennoch aber ist allein jenes, was nachweisbar ist, Zeugnis eines tatsächlichen Musiktheorieunterrichts. Ohne jegliche musiktheoretischen Kenntnisse gesungen und musiziert wurde unter Fleischmanns Leitung somit nicht.

Natürlich muss die musikalische Betätigung im Gefangenenlager eine ausgesprochen soziale Bedeutung gehabt haben und diente wohl dazu, das Leben dort erträglicher zu gestalten. Fleischmann vertrat aber ganz eindeutig sogar unter diesen Gegebenheiten einen grundsätzlichen musikalischen Fachanspruch und favorisierte eine geregelte Institutionalisierung der musikalischen Betätigung. Es erscheint daher geboten, Fleischmanns musikalisches Wirken im Gefangenenlager nicht nur als gleichsam bloßes Engagement,<sup>689</sup> sondern als musikpädagogische Tätigkeit zu werten, einhergehend mit zentralen Kategorien wie Verbindung von Theorie und Praxis, Verbindung von Gesang und Instrumentalspiel, Schaffung geregelter Rahmenbedingungen, Motivation zu musikalischer Leistungsbereitschaft und Vorgabe eines musikalischen Fachanspruchs. Auch zu den erläuterten Grundsätzen der Erwachsenenbildung ist eine Parallele zu ziehen.

### 3.6 MUSIKPÄDAGOGISCHES WIRKEN IN CORK

Fleischmann verbrachte den Großteil seines Lebens in Cork. Auch in Bezug auf diese Zeit präsentiert sich Fleischmann als Musiklehrer, der seinen Unterricht, allen sprachlichen Schwierigkeiten, mit denen er vor allem anfangs konfrontiert war, zum Trotz, mit pädagogischer Umsicht gestaltete und über ein fundiertes didaktisch-konzeptionelles Repertoire verfügte. Dieses ist zwar nicht in Schriftstücken wie der Dachauer Musikschulkonzeption niedergelegt, durch Interviews, die im Zuge der Ausarbeitung dieser Studie mit ehemaligen Schülern Fleischmanns geführt wurden, dennoch erschließbar.<sup>690</sup> Inhaltlich beziehen sich die Interviews dabei insbesondere

<sup>689</sup> Dass Fleischmann im Gefangenenlager handschriftliches Aufführungsmaterial erstellte, Werke anderer Komponisten arrangierte und auch eigene Kompositionen für die Verwendung im Gefangenenlager schuf, zeigt, wie groß dieses Engagement war. Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 118.

<sup>690</sup> Die Interviewpartner waren, wie schon erwähnt, Joseph P. Cunningham, Michael Weedle und dessen Gattin Máire Weedle. Joseph P. Cunningham war Mitglied des Cathedral Choir, später Orgelschüler und Assistent Aloys Fleischmanns. Als Fleischmann aus gesundheitlichen Gründen seinen Pflichten in der Kathedrale nicht mehr nachkommen konnte, übernahm Cunningham in Vertretung die Leitung des Chores. Wenngleich auch als Musikforscher und Musikschriftsteller tätig, war er jedoch hauptberuflich Geschäftsmann. Michael Weedle war ebenfalls Chormitglied und Orgelschüler Fleischmanns. Bei Tilly Fleischmann nahm er Klavierstunden und folgte deren Rat, seine Fertigkeiten im Tasteninstrumentenspiel auszubauen und bei ihrem Mann Orgelunterricht zu nehmen; später studierte er bei Aloys Fleischmann d. J. Er wurde Musiklehrer und Chorleiter. Zudem wurde er ein gefragter Konzertorganist und bestritt zahlreiche Einspielungen für irische Rundfunkanstalten. Máire Weedle war ebenso Schülerin Tilly



auf Fleischmanns Arbeit als Leiter des Domchores sowie auf seine Tätigkeit als Privatlehrer. Dazu ist anzumerken, dass alle drei befragten Schüler Fleischmann als Lehrer während der vierziger und fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts kannten, also als einen Lehrer, der das 60. Lebensjahr bereits überschritten hatte. Insofern können die durch die Interviews erschlossenen musikpädagogik-spezifischen Informationen zu Fleischmann nur als Momentaufnahmen angesehen werden. Gerade der Vergleich dieser Informationen mit jenen, die aus Fleischmanns Dachauer Zeit bekannt sind, lässt jedoch Rückschlüsse auf eine Kontinuität in Fleischmanns Musikpädagogik zu.

### 3.6.1 Professor an der Cork Municipal School of Music

Versteht man unter „Professor Aloys Fleischmann“ heute gemeinhin Aloys Fleischmann d. J., so ist darauf hinzuweisen, dass auch Fleischmann d. Ä. mitunter als „Professor“ titulierte wurde: als Lehrer bzw. Dozent an der Cork Municipal School of Music. Mit dem akademischen Grad seines Sohnes an der Universität Cork, wo dieser über Jahrzehnte Lehrstuhlinhaber war, ist dies nicht zu verwechseln und auch nicht vergleichbar.

Seit 1918 – bis zur irischen Unabhängigkeit sollten nicht mehr viele Jahre vergehen – wurden Personen, die geeignet erschienen, eine von irischer Identität geprägte kulturelle Infrastruktur voranzubringen, in kommunalen Einrichtungen in die Verantwortung genommen. 1919 wurde somit auch an der School of Music in Cork – 1878 gegründet – unter der Leitung eines Komitees, dem mit Terence MacSwiney einer der wichtigsten irischen Politiker und Kämpfer für die irische Unabhängigkeit angehörte,<sup>691</sup> mit einer inhaltlichen Reorganisation der Lehrpläne begonnen. So nahm man die irische Musik in den Lehrplan auf, und es war Fleischmanns Gattin Tilly, die mit der diesbezüglichen Ausarbeitung eines neuen Unterrichtskonzepts beauftragt wurde.<sup>692</sup> Tilly Fleischmann war also noch vor Aloys Fleischmann in die Musikschule in Cork, an der schon ihr Vater Hans Conrad Swertz gelehrt hatte,<sup>693</sup> involviert. Im November 1919 wurde sie zur Professorin für Klavier berufen, wobei nochmals angemerkt sei, dass sie diesen Titel als weibliche Dozentin nicht trug, obwohl sie einem Fachbereich vorstand.

Aloys Fleischmann, der zum Zeitpunkt dieser Ereignisse noch gar nicht nach Irland zurückgekehrt war, folgte im Mai 1922 dem Beispiel seiner Gattin und wurde Professor für Harmonielehre, Musiktheorie, Chorgesang sowie Mitglied des Schulbeirates. Diese Professuren waren als Nebenerwerbstätigkeit konzipiert und auch mit

---

Fleischmanns und studierte wie ihr Mann bei Fleischmann d. J.; bei Aloys Fleischmann nahm sie privaten Musiktheorie- und Harmonielehreunterricht. Vgl. Interview Cunningham und Interview Weedle.

<sup>691</sup> Vgl. Chavasse 1961, 136. Die historische Bedeutung von Terence MacSwiney wurde bereits an anderer Stelle erläutert.

<sup>692</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 133f.

<sup>693</sup> Vgl. Barra 2006, 3.

keinerlei Pensionsanspruch verbunden.<sup>694</sup> Finanziell ausgesprochen lukrativ war die Lehrtätigkeit somit nicht. Für die Bevölkerung allerdings war dies mit dem Vorteil verbunden, dass das Schulgeld, welches etwa für Fleischmanns Gruppenunterricht zu entrichten war, mit fünf Schilling pro Semester niedrig veranschlagt war und Familienrabatte zusätzliche Sozialverträglichkeit der Unterrichtsgebühren sicherstellten.<sup>695</sup> Wie in Dachau zeigt sich somit auch in Cork, dass es Fleischmann bei seinem musikpädagogischen Engagement weniger auf seinen eigenen finanziellen Vorteil ankam. Denn ungeachtet des geringen Verdienstes blieben Aloys und Tilly Fleischmann über viele Jahre Mitglieder des Lehrerkollegiums und trugen dadurch maßgeblich zur musikalischen Nachwuchsarbeit in Cork bei. Dass die Schülerzahl während der zwanziger Jahre immerhin konstant etwa 300 Schüler aus den verschiedensten Bevölkerungsschichten umfasste, ist dabei wohl im Zusammenhang mit den eben beschriebenen finanziellen Rahmenbedingungen zu sehen.<sup>696</sup>

Als Schulleiter war 1919 der auf traditionelle irische Musik spezialisierte Musikforscher und Komponist Carl Hardebeck berufen worden, der auch die für die konzeptionelle Neuausrichtung der Schule bedeutende Professur für irische Musik übernahm.<sup>697</sup> Bereits nach zwei Jahren trat Hardebeck allerdings zurück und übernahm eine eigens für ihn geschaffene Professur für irische Musik an der Universität Cork, bevor er 1923 nach Belfast, wo er bereits zuvor gewirkt hatte, zurückkehrte, den Fleischmanns jedoch bis zu seinem Tode im Jahr 1945 freundschaftlich verbunden blieb.<sup>698</sup> Grund für Hardebecks Rücktritt war, dass die Musikschule ihren Gehaltszahlungen an ihn nicht nachkam, doch agierte Hardebeck als Führungspersonlichkeit offenbar auch recht ungeschickt.<sup>699</sup> Zudem war bereits seine Ernennung von teils deutlich artikuliertem Protest begleitet worden: Er war zwar kein gebürtiger Deutscher, wurde aber gewissermaßen Zielscheibe einer Opposition, die eine Vorherrschaft deutscher Musiker innerhalb der Musiklandschaft Corks auszumachen glaubte.<sup>700</sup> Es scheint nahe zu liegen, dass von einer derart antideutschen Stimmung auch das Ehepaar Fleischmann betroffen war.<sup>701</sup>

<sup>694</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 145.

<sup>695</sup> Vgl. ebd. Mit Fleischmanns innovativem System der sozialen Abfederung an der Dachauer Musikschule ist dieser Ansatz nicht vergleichbar.

<sup>696</sup> Vgl. Curtis 1979, 57.

<sup>697</sup> Vgl. Chavasse 1961, 136.

<sup>698</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 145. Das Wirken Hardebecks dokumentiert durchaus, welche große kulturelle, aber auch politisch-integrative Bedeutung in der damaligen Zeit der irischen Unabhängigkeitsbestrebungen dem Feld der traditionellen irischen Musik beigemessen wurde. Es zeigt aber auch, dass u.a. durch Hardebeck der Boden in Cork eben für diese Erforschung des traditionellen irischen Kulturguts bereits bereitet wurde, für jenes Feld also, dem sich später Aloys Fleischmann d. J. und etwa auch Seán Ó Riada so nachhaltig und erfolgreich widmeten. Zu Carl Hardebeck vgl. auch Barra 2006, 14f. Zu Fleischmanns anhaltender Verbindung mit Carl Hardebeck sei erwähnt, dass er seine Frau Tilly, die im Juni 1943 für Rundfunkaufnahmen in Dublin war, ausdrücklich herzlichste Grüße an ihn ausrichten ließ. Vgl. Brief Aloys Fleischmanns an Tilly Fleischmann vom 15. Juni 1943.

<sup>699</sup> Vgl. Barra 2006, 15.

<sup>700</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 145. Eine solche antideutsche Stimmung war kein neues Phänomen: Schon 1901 wandte sich eine Karikatur mit dem Titel „No Irish need apply“ im irisch-

In der Tat blieben Konflikte, denen Fleischmann begegnen musste, während seiner Zeit an der Musikschule nicht aus, wenn auch nicht nachweislich auf eine anti-deutsche Stimmung in der Musikstadt Cork bezogen: 1921 wurde die an der Musikschule angesiedelte „Choral Society“ wieder ins Leben gerufen, Fleischmann im Herbst 1922 zu deren Leiter ernannt. Er nahm seine Tätigkeit mit Elan auf; schon am 18. März 1923 wurde im Opernhaus in Cork das erste öffentliche Konzert gegeben, für das Fleischmann mit Werken von Komponisten wie Charles Villiers Stanford, John Field, Carl Hardebeck, Herbert Hughes, Arnold Bax, Beethoven, Brahms, Schumann, Wagner und Rheinberger ein sehr vielseitiges Programm erarbeitet hatte.<sup>702</sup> Fleischmann war also ganz offensichtlich darauf bedacht, die Schüler der Musikschule von Beginn an an die Musik der großen Meister heranzuführen und auch auf eine paritätische Repräsentation deutscher, englischer und irischer Komponisten zu achten. Für seine Konzerte erhielt Fleischmann in der Presse viel Lob.<sup>703</sup> Bei manchen Verantwortlichen der Musikschule stieß seine Programmgestaltung jedoch auch auf Ablehnung, insbesondere die Tatsache, dass er gerne Kompositionen der großen Meister mit Arrangements deutscher und irischer Volkslieder verband. Hinzu kam, dass Fleischmann wohl aus seiner Dachauer Zeit gewohnt war, auch in administrativen Dingen die Initiative zu ergreifen, und beispielsweise eigenständig einen Proberaum für seinen Chor außerhalb der Musikschule organisierte, da an der Musikschule kein passender zur Verfügung stand. Auch daran störte sich die Musikschulleitung.<sup>704</sup> Dies mag als Marginalie erscheinen, ist jedoch Ausdruck eines grundsätzlichen Konfliktes: Fleischmann agierte offensichtlich als musikalischer Leiter, der seine Kompetenzen nicht im Proben und Dirigieren erschöpft sah, sondern sich selbst, und nicht die Vertreter des finanziellen Trägers bzw. etwaige Gremien, als letzte Entscheidungsinstanz empfand, wenn es um die Darstellung dieses Schulsembles in der Öffentlichkeit sowie um administrative Angelegenheiten ging.<sup>705</sup>

---

nationalistischen Magazin „The Leader“ gegen deutsche Musiklehrer, die sich mit irischem Geld bezahlen lassen, als Unterrichtsgegenstand jedoch nur deutsche Musik heranziehen. *The Leader* vom 29. Juni 1901, 277. Zit. nach Cunningham/Fleischmann 2010, 6. Im Jahr 1908, also zu einer Zeit, da Aloys und Tilly Fleischmann bereits als Ehepaar dort wohnten, wurde Cork dann im gleichen Journal aufgrund seiner deutschen Musiker als „absolutely the most foreigner besieged town in Ireland“ bezeichnet. *The Leader* vom 7. November 1908, 282. Zit. nach Fischer 2000, 45.

<sup>701</sup> Auch Joachim Fischer diskutiert in seiner Studie „Das Deutschlandbild der Iren“ diese antideutschen Strömungen in Cork und führt im Zuge dessen an, dass in Cork „die meisten Organisten an den katholischen Kirchen der Stadt deutscher Herkunft“ waren. „Theo Gmür und Alois Fleischmann“ finden dabei explizite Erwähnung. Fischer 2000, 45.

<sup>702</sup> Cunningham/Fleischmann 2010, 146.

<sup>703</sup> Vgl. *The Cork Examiner* vom 20. Juni 1923.

<sup>704</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 146f.

<sup>705</sup> Darin manifestiert sich letztlich in Grundzügen nichts anderes als jene Art des Konfliktes, wie sie im Jahr 2009 in der Diskussion um die Vertragsverlängerung und die Kompetenzen Christian Thielemanns als Generalmusikdirektor der Münchner Philharmoniker zum Ausdruck kam: der Dissens zwischen einem Verständnis des Postens des künstlerischen Leiters als entscheidende Autorität, auch über die reine musikalische Arbeit hinaus, und dem Ansinnen, die Aufgaben und Rechte des künstlerischen Leiters genau darauf zu beschränken und administrative Entscheidungen grundsätzlich in einem Leitungsgremium zu treffen. Dass Fleischmann viele Jahrzehnte früher in Angelegenheiten dieser Art ein

Dennoch blieb Fleischmann an der Musikschule tätig und bewarb sich am 14. Juni 1929, nach dem Tod des Schweizers Theodor Gmür, der bis dahin den Posten innehatte, um die Professur für Orgel. Diese Bewerbung mit den dazugehörigen Unterlagen ist eines der größeren zusammenhängenden Schriftstücke aus dem Nachlass Fleischmanns; sie enthält neben einem damals aktuellen Werkverzeichnis, das wertvolle Dienste bei der zeitlichen Einordnung der ansonsten meist undatierten Kompositionen Fleischmanns leistet, ein Motivationsschreiben Fleischmanns, Zeitungsartikel über seine künstlerischen Leistungen sowie Empfehlungsschreiben deutscher Kapellmeister und Hochschulprofessoren aus Fleischmanns Studienzeit und den zwanziger Jahren, etwa von Rheinberger, den Münchner Orgelprofessoren Josef Becht und Ludwig Maier, den Domkapellmeistern Eugen Wöhrle, München, und Josef Decker, Augsburg, sowie dem Wiesbadener Hofkapellmeister Franz Mannstädt, die über Fleischmanns musikalische Fähigkeiten sowie seine Kompositionen positive Urteile ausstellen.<sup>706</sup>

Fleischmann verspricht in seiner Bewerbung eine Unterrichtsmethode, die Harmonielehre, Chorgesang und Kenntnisse der katholischen Liturgie verbindet. Auch in der von ihm angestrebten Position als Orgelprofessor der Musikschule Cork gedachte er also, analog zu seiner Konzeption der Dachauer Musikschule, ein Unterrichtskonzept zu verwirklichen, in welchem praktische und theoretische Ausbildung gleichermaßen verankert sein sollten. Diese Fachbereiche nicht gleichwertig zu behandeln, bezeichnet Fleischmann in der Bewerbung als ein Manko irischer Organisten. Des Weiteren stellt er heraus, dass im Falle seiner Ernennung eine moderne, zweimanualige Orgel – gemeint ist Fleischmanns Domorgel – für Übungs- und Aufführungszwecke zur Verfügung stünde (die Musikschule besaß kein vergleichbares Instrument).<sup>707</sup>

---

Selbstverständnis als klassischer Kapellmeister mit umfassender Entscheidungskompetenz an den Tag legt, ist somit keineswegs verwunderlich. Vgl. das Interview „Es könnte weitergehen“ mit den beiden Orchestervorständen der Münchner Philharmoniker, Wolfgang Berg und Stephan Haack, in der Süddeutschen Zeitung vom 19./20. September 2009, in welchem Wolfgang Berg Christian Thielemann bezüglich vom Orchester als offensichtlich autokratisch empfundener Entscheidungen eine „traditionelle Kapellmeisterauffassung“ vorwirft. Vgl. zur Thematik auch den Artikel „Thielemann muss bleiben!“ in der Süddeutschen Zeitung vom 23. September 2009, in welchem auch der Konflikt über Thielemanns von einigen als eingeschränkt empfundenen musikalisch-stilistisches Repertoire kommentiert wird – zu Thielemanns Gunsten. Man bedenke: Auch Fleischmann wurde von offizieller Musikschulseite seine Programmauswahl angekreidet, auch wenn es dabei um eine tatsächliche Qualitätsdebatte ging.

<sup>706</sup> Franz Mannstädt etwa schreibt in dem in englischer Übersetzung erhaltenen Dokument sinngemäß, Fleischmanns Kompositionen hätten ihn sehr interessiert. Sowohl die Kunstlieder, Chorsätze als auch die größeren Orchesterwerke bewiesen musikalische Vorstellungskraft, Einfühlungsvermögen und ein bemerkenswertes Beherrschen der Kompositionstechniken. Vor allem die Lieder seien atmosphärisch reizvoll, warm im Klang, harmonisch interessant modulierend, insofern modern, und dramaturgisch sinnvoll geschlossen. Bei den Orchesterliedern sei die Instrumentierung gut getroffen. Besonders sei das Orchesterlied „Zur Nacht“ zu erwähnen. Vgl. Empfehlungsschreiben Franz Mannstädt für Aloys Fleischmann vom 7. November 1921. In: Bewerbung Aloys Fleischmanns um die Professur für Orgel an der Cork Municipal School of Music vom 14. Juni 1929.

<sup>707</sup> Vgl. Bewerbung Aloys Fleischmanns um die Professur für Orgel an der Cork Municipal School of Music vom 14. Juni 1929.

Fleischmann erhielt auf seine Bewerbung einen negativen Bescheid; die Stelle bekam Bernard Curtis, der bereits seit 1924 unter Gmür Orgel unterrichtet hatte. Bedenkt man die erwähnten Konflikte an der Musikschule, mag das nicht verwundern. Zieht man indes Fleischmanns erfolgreiches Wirken als Domkapellmeister in Betracht, scheint die Feststellung Ruth Fleischmanns zuzutreffen, dass sich die Offiziellen der Musikschule Cork durch ihre Entscheidung, Fleischmann nicht zugleich die Leitung für den Chor- und den Orgelbereich anzuvertrauen, die Chance nahmen, die Musikschule zu einem bedeutenden Zentrum für die kirchenmusikalische Ausbildung in Irland auszubauen.<sup>708</sup> Nichtsdestotrotz wird Fleischmann zusammen mit Theodor Gmür vom Kulturwissenschaftler Joachim Fischer als eine der einflussreichen Persönlichkeiten an der Musikschule in Cork charakterisiert, die die Musikschule maßgeblich fortentwickelten.<sup>709</sup>

Im November 1937 schieden Tilly und Aloys Fleischmann freiwillig aus dem Lehrkörper der Musikschule aus: Tilly Fleischmann hatte sich gegen eine Veränderung des Lehrplans gewandt, die eine Reduzierung der klassischen und traditionell irischen Musik als Unterrichtsinhalte zugunsten einer leichteren Unterhaltungsmusik vorsah. Mit einer Petition an das Bildungsministerium und mit ihrem Ansinnen, den früheren Musikschulleiter Carl Hardebeck als Fürsprecher ihrer Position zu gewinnen, machte sie sich innerhalb der Musikschuladministration kaum Freunde. Mit ihrem Rücktritt trug Tilly Fleischmann also einem massiven Ärger um eine fachliche Auseinandersetzung Rechnung und unterrichtete fortan erfolgreich auf privater Basis. Aloys Fleischmanns Rücktritt von seiner Professur erfolgte aus Solidarität mit seiner Frau.<sup>710</sup>

### 3.6.2 Musiklehrer am St Finbarr's College of Farranferris

Dass Fleischmann für die Erteilung eines Kirchenmusikunterrichts prädestiniert gewesen wäre, beweist seine beinahe vierzigjährige Tätigkeit als Musikpädagoge am St Finbarr's College of Farranferris von 1922 bis 1956, einer von der Diözese betriebenen weiterführenden Schule der Sekundarstufe, der auch ein Seminar für den Priesternachwuchs angeschlossen war.<sup>711</sup> Neben Latein und Griechisch war Musik dort Pflichtfach. Über die Jahrzehnte gingen somit Heerscharen von Schülern durch Fleischmanns Hände. Sprich: Eine Vielzahl der späteren irischen Priestern und

<sup>708</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 159.

<sup>709</sup> Vgl. Fischer 2000, 45.

<sup>710</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 205, und Barra 2006, 30.

<sup>711</sup> 2006 wurde die Schule geschlossen. Welch große Rolle der Priesternachwuchs in Irland spielte, zeigt auf ironische Weise Heinrich Bölls „Irisches Tagebuch“: Nicht nur den Weltrekord im Teetrinken halte dieses Land, schreibt Böll, sondern „als zweiten den im Priesternachwuchs“. „Die Erzdiözese Köln“, so Böll überspitzt weiter, „müßte fast tausend Neupriester jährlich weihen, um mit einer kleinen Erzdiözese in Irland konkurrieren zu können“. Böll 2005, 10. Auch Aloys Fleischmann d. J. war in den zwanziger Jahren am St Finbarr's College unterrichtet worden.

nachweislich sogar Bischöfen erhielten ihre musikalische Ausbildung durch Fleischmann.<sup>712</sup> Fleischmann hatte auch damit in der irischen Kirchenmusik eine Schlüsselrolle inne.

Versucht man, von Fleischmanns Unterrichtsstil an diesem Institut ein Bild zu gewinnen, muss man insbesondere auf Zuschriften und Stellungnahmen ehemaliger Schüler zurückgreifen, die Ruth Fleischmann in jüngerer Zeit sammelte. Dabei ist es durchaus wichtig festzuhalten, dass der Status der Musik als Pflichtfach dem Musikunterricht am St Finbarr's College of Farranferris keineswegs nur dienlich war: Die Klassen waren groß, die Schüler mit klassischer Musik oft nicht vertraut und an dieser wenig interessiert.<sup>713</sup> Doch auch unter diesen Umständen behauptete sich Fleischmann als Musiklehrer. Diesbezüglich sind bei der Durchsicht der Schüler-Kommentare vor allem drei persönliche Eigenschaften Fleischmanns zu erkennen: erstens seine für einen Lehrer der damaligen Zeit sehr ruhige, höfliche und offenbar ausgesprochen geduldige Art, den Schülern gegenüberzutreten, diese Eigenschaften dabei sehr wohl gepaart mit respekteinflößender Autorität,<sup>714</sup> zweitens seine für die Schüler stets erkennbare und spürbare große und tief verwurzelte Liebe zur Musik sowie drittens seine überzeugende Sachkompetenz. Father Daniel J. Burns aus Belgooly bei Cork schreibt über Fleischmann:

„He always impressed us as a disciplined man who had the highest regard for the Latin language and Gregorian chant and succeeded in imparting to us a love for same. Perhaps another reason he impressed us was that sense of dedication which sustained him in what was a philistine environment as far as art and music were concerned.“<sup>715</sup>

Dass Fleischmann das Ansinnen, seinen mit klassischer Musik nicht vertrauten Schülern selbige näher zu bringen, erfolgreich umsetzte, zeigt die Zuschrift Michael McDonalds aus Mullingar:

„I was a boarding student at St Finbarr's College Farranferris Cork in 1947–8 when Aloys Fleischmann was the visiting music tutor for students. I remember him well as a very distinguished looking person who clearly loved music and everything about it. His great love was for Gregorian Chant with its cadences of simplicity which he managed to get us, a bunch of raw children, to appreciate. This has stayed with me for life.“<sup>716</sup>

<sup>712</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 147.

<sup>713</sup> Vgl. ebd., 147ff.

<sup>714</sup> Auf diesen Aspekt wird an späterer Stelle noch genauer eingegangen.

<sup>715</sup> Zit. nach Fleischmann, Ruth: Manuskript zu „Aloys Fleischmann (1880–1964). Immigrant Musician in Ireland“, 2009.

<sup>716</sup> Zit. nach ebd.

Konsultiert man Ruth Fleischmanns Zusammenstellung der Schülerkommentare, wird jedoch auch erkennbar, dass sich dieser Erfolg Fleischmanns keineswegs bei allen Schülern einstellte, ja dass sein beharrliches Festhalten daran, seine Schüler für alte Kirchenmusik zu begeistern, mitunter eklatant an den Schülerinteressen vorbeiging. Reverend Prof. James Good schreibt 1992 aus Kenia:

„The elder Fleischmann was organist and choir-master in St Mary’s Cathedral, Cork for a long lifetime. Through his teaching of Church music in St Finbarr’s Seminary, Farranferris, he influenced several generations of priests, giving them an appreciation of Gregorian Chant and of Church music in general.

We youngsters of the Seminary classes in the late 1930s did not perhaps get far beyond the simpler hymns of the Holy Ghost Hymnal. But Herr Fleischmann (as we generally called him) did his best to over-ride our boorish ways and instil in us a feeling for the beauties and joys of classical Church music.

There was a memorable occasion in the Seminary when the students were barred from their once-a-term film in a city cinema due to an outbreak of measles. Herr Fleischmann announced that he could provide a replacement: a performance by the Cathedral Choir.

So, barred from our favourite cowboy shoot-outs in the Savoy or the Palace, we sat in silence through several hours of four and eight-part harmonies and pretended we were enjoying them. It would have hurt Herr Fleischmann to give the impression that he was less entertaining than our cowboys.<sup>717</sup>

Dieses Zitat zeigt somit auch, dass Fleischmann seine Tätigkeiten als Domchorleiter und als Lehrer am St Finbarr’s College durchaus zu verbinden wusste.

Doch zurück zur inhaltlichen Problematik: Natürlich war und ist es zu allen Zeiten nicht ungewöhnlich, dass schulischer Unterricht an den Interessen mancher Kinder und Jugendlicher vorbeigeht. Hinsichtlich des Musikunterrichts bringt die Aussage James Goods jedoch eine grundsätzliche Diskussion ins Spiel. Denn der Anspruch, gerade durch den Musikunterricht auch auf die Vorlieben und Interessen der Schüler zuzugehen (und in Folge den Unterricht nicht ausschließlich auf das klassische, etablierte Repertoire als Unterrichtsgegenstand zu beschränken), sollte in der musikpädagogischen Diskussion des 20. Jahrhunderts noch von großer Bedeutung werden und im Zuge der Curriculumsrevision Ende der sechziger Jahre in der

---

<sup>717</sup> Good, James: ‘A Tribute to the two Fleischmanns’. In: „The Fold“. September 1992. Zit. nach Fleischmann, Ruth: Manuskript zu „Aloys Fleischmann (1880–1964). Immigrant Musician in Ireland“, 2009.

Unterrichtspraxis verankert werden.<sup>718</sup> Dass sich solches in Fleischmanns musikpädagogischer Arbeit nicht nachweisen lässt, ist nur allzu verständlich. Fleischmann war nun einmal durch die romantisch-klassische Musik und die Kirchenmusik geprägt und lehnte neuere, insbesondere populärmusikalische Musikformen ab, wie Briefe belegen.<sup>719</sup> Selbst seine von Schülern überlieferte Angewohnheit, ihnen bei schlechten Leistungen das Negativurteil „You must want to be a Bing Crosby!“<sup>720</sup> zu bescheinigen, zeigt, dass Fleischmann aktuellen populären Strömungen nicht unbedingt zu folgen bereit war.

Man könnte daraus folgern, Fleischmann habe sich vom modernen Musikpädagogen der Dachauer Zeit zu einem konservativen Musikpädagogen entwickelt. Aber: Fleischmanns Ausrichtung des Musikunterrichts am St Finbarr’s College, wie sie in den Schülererinnerungen erkennbar ist, ist als absolut zielführend und zweckdienlich anzusehen, denn hier ging es nun einmal in erster Linie darum, werdenden Priestern das Feld der Kirchenmusik nahe zu bringen.

### 3.6.3 Fortbildungen für Musiklehrer an der Universität Cork

Um die Darstellungen zum Wirken Fleischmanns an musikpädagogischen Institutionen abzuschließen, bedarf es noch einer Ergänzung: Wie auch seine Gattin Tilly war Fleischmann zumindest 1938 und 1939 während der Sommermonate an der Durchführung von Musiklehrerfortbildungen an der Universität Cork beteiligt. Somit waren Aloys und Tilly Fleischmann explizit auch im Bereich der musikalischen Erwachsenenbildung tätig, abgesehen davon, dass Fleischmann im Domchor ebenfalls mit erwachsenen Sängern arbeitete, im Gefangenenlager, wie dargelegt, Erwachsene in Musiktheorie, im Chorgesang und Ensemblespiel unterrichtet hatte und Tilly Fleischmann vor allem auch erwachsene Klavierschüler hatte.

Diese Lehrerkurse wurden von Aloys Fleischmann d. J., damals bereits Professor an der Universität, organisiert,<sup>721</sup> und er konnte etablierte Musikforscher als Dozenten gewinnen: John Larchet, Professor für Musik an der Universität Dublin, François Lefèvre, den früheren Direktor der Schola an der Universität Lille, und Seán Neeson, Dozent für irische Musik an der Universität Cork, der auch Mitglied im Domchor

<sup>718</sup> Vgl. Gruhn 2003, 331f., 334ff., 339ff., 351ff.

<sup>719</sup> Fleischmanns schon früher zitiertes Beitrag für die Zeitschrift „Organon“ zeigt, dass er noch im Jahr 1928, wenn es darum geht, neue Stilformen in der Musik zu belegen, Anton Bruckner oder Franz Liszt als Beispiele anführt. Fleischmann spricht sich zwar in diesem Artikel grundsätzlich dafür aus, der Kirchenmusiker solle stets auf „die Mittel seiner Zeit“ zugreifen dürfen, offensichtlich findet er sich und seine eigene Zeit jedoch in der deutschen Romantik und nicht in den stilistischen Neuerungen des fortschreitenden 20. Jahrhunderts wieder. Artikel Aloys Fleischmanns in: *Organon. Zeitschrift für geistliche Musik*, 5. Jahrgang, Heft 5, München 1928, 51f.

<sup>720</sup> Aussage von Michael McDonald aus Mullingar. Zit. nach Fleischmann, Ruth: Manuskript zu „Aloys Fleischmann (1880–1964). Immigrant Musician in Ireland“, 2009.

<sup>721</sup> Diese Kurse waren auch der Grund dafür, weshalb Fleischmann in diesen beiden letzten Sommern vor dem Krieg keinen Heimaturlaub in Dachau und München verbrachte.



Fleischmanns d. Ä. war. Ergänzt wurde das Fortbildungsprogramm durch Konzerte. Und hier kamen Aloys und Tilly Fleischmann ins Spiel: Der Domchor sang in der Universität unter Fleischmanns Leitung polyphone Musik, Tilly Fleischmann gab von ihrem Sohn moderierte Klavierkonzerte.<sup>722</sup> Darüber hinaus aber – und erst dadurch ist die obige Aussage zur Erwachsenenbildung legitim – war Fleischmann auch tatsächlich als Dozent in diese Kurse involviert, indem er in der Kathedrale für die Teilnehmer Unterrichtsstunden im Orgelspiel abhielt.<sup>723</sup>

Gewiss sind in Bezug auf Fleischmanns gesamtes musikpädagogisches Wirken diese Tätigkeiten nur als Episode anzusehen. Dass Fleischmann d. J. jedoch für derartige Kurse an der Universität, die für seine Reputation als junger Professor sicherlich wichtig waren, nicht nur namhafte Musikprofessoren einlud, sondern auch seine Eltern mit Dozentenaufgaben betraute, zeugt wiederum von deren Renommee als Musikpädagogen in Cork und Irland.

### 3.6.4 Engagement innerhalb der Munster Society of Arts

Seit Januar 1924 war Fleischmann in den Aufbau der sogenannten Munster Society of Arts involviert. Ziel dieser Vereinigung war die Förderung und Verbreitung von Kultur in der Provinz Munster, was sich in verschiedenen Teilprojekten ausdrücken sollte:

- Förderung der regionalen Kultur
- Förderung der Erforschung des gälischen Kulturerbes in den Bereichen Literatur, darstellende Kunst und Musik
- Einrichtung eines Forums für am Ort bzw. in der Region ansässige Künstler
- Ermutigung der Künstler zum gegenseitig anregenden kulturellen Wettstreit und zum kulturellen Diskurs mit dem Ziel, das künstlerische Niveau zu heben
- Präsentation und Vermittlung ausländischer Kunst mittels Ausstellungen und Vorträgen<sup>724</sup>

Im ersten veröffentlichten Dokument der Vereinigung hieß es dazu:

„This Society has been founded for the purpose of developing and fostering the fine arts, now practically non-existent in our midst, or so freely manifested as to be powerless as an influence in the social and cultural life of the province.“<sup>725</sup>

<sup>722</sup> Konzerte an der Universität hatten Aloys und Tilly Fleischmann schon häufiger gegeben.

<sup>723</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 202.

<sup>724</sup> Vgl. ebd., 134ff.

<sup>725</sup> Zit. nach ebd., 134.

Der Schriftsteller Daniel Corkery, Gründungsmitglied der Vereinigung, betonte dabei, dass sich diese Angebote insbesondere auch an Schüler aus „bookless homes“, das bedeutet aus bildungsferneren Schichten, richten sollten. Daraus, wie aus den aufgelisteten Zielen, wird der unter anderem musikpädagogische Charakter der Munster Society of Arts sehr wohl erkennbar: Was hinter Corkerys Ansinnen, auch bildungsfernere Schichten zu erreichen, steckt, ist nichts anderes als die Erkenntnis, dass die Konfrontation mit Kultur und kulturellen Ereignissen auf die Bildung und geistige Entwicklung eines Menschen insgesamt von positivem Einfluss sein kann. Dieser Ansatz hat auch heutzutage nichts von seiner Aktualität und Berechtigung verloren.<sup>726</sup>

Dahinter steckt ein interdisziplinäres Denken, das sich auch in der Munster Society of Arts widerspiegelt, denn unter den ersten 35 Mitgliedern der Vereinigung finden sich Persönlichkeiten unterschiedlicher Herkunft und mit verschiedenen beruflichen wie künstlerischen Hintergründen: neben dem genannten Daniel Corkery etwa die Schriftsteller Lennox Robinson und Edith Somerville, die Maler W. K. MacDonnell und Daniel Veresmith, der Präsident der Universität Cork, P. J. Murrinan, oder die Universitätsprofessoren Alfred O’Rahilly (später auch er Präsident der Universität Cork), William P. Stockley aus Cork oder Pádraig de Brún aus Maynooth. Zu erwähnen ist auch, dass neben den irischen Mitgliedern ein beachtlicher Anteil der Mitglieder ausländischer Herkunft war: etwa Aloys Fleischmann, die Sängerin Germaine Stockley<sup>727</sup> und der Musiker Heinrich Tils mit deutscher Herkunft, der Organist Theodor Gmür aus der Schweiz und der Musiker Ferruccio Grossi aus Italien.<sup>728</sup>

Fleischmann war in der Munster Society of Arts nicht nur Mitglied der Abteilung für Musik, sondern auch des Vorstandes, hatte also eine Führungsposition inne. Ruth Fleischmann weist in ihrer Fleischmann-Biographie zu Recht darauf hin, dass er sich, gerade was sein Engagement innerhalb dieser Vereinigung anbetrifft, dabei stark auf seine Dachauer Berufsjahre besann:<sup>729</sup> Diese waren von einem florierenden interdisziplinären Austausch der Künste und Künstler geprägt gewesen. Man muss nur die Entstehung der Dachauer Weihnachtsspiele betrachten (siehe dazu die Kapi-

---

<sup>726</sup> Beispielsweise rief im Februar 2010 die Bayerische Akademie der Schönen Künste zusammen mit dem Henschel Quartett unter Schirmherrschaft des damaligen bayerischen Staatsministers für Wissenschaft, Forschung und Kunst, Wolfgang Heubisch, ein „Kulturpaten“-Projekt ins Leben, welches genau dieses Ziel verfolgt: Kindern, die bislang keine Gelegenheit hatten, Museen oder Konzerte zu besuchen, dieses zu ermöglichen – durch Unterstützer, die für diese Kinder Kulturpatenschaften übernehmen. Heubisch betonte bei der Auftaktveranstaltung seine Überzeugung, dass Kunst die Basis von Bildung insgesamt und somit selbst für die Bereiche Wissenschaft und Forschung von Bedeutung sei. Artikel „Kinder brauchen Künste“ in der Süddeutschen Zeitung vom 26. Februar 2010.

<sup>727</sup> Germaine Stockley, ausgebildete Sängerin, war die Ehefrau des eben genannten Anglistik-Professors William P. Stockley und unterrichtete an der Cork Municipal School of Music. Sie gab in Cork viele Konzerte. Ihr Geburtsname war Kolb; die Schriftstellerin Annette Kolb war ihre Schwester. Information durch Ruth Fleischmann, E-Mail-Korrespondenz vom 24. Februar 2010.

<sup>728</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 135.

<sup>729</sup> Vgl. ebd., 134.

tel zu den Weihnachtsspielen), um festzustellen, dass Fleischmann eine intensive Zusammenarbeit mit Schriftstellern und bildenden Künstlern sehr vertraut war, ja dass diese ihn fundamental geprägt hatte. Diese Erfahrungen waren für ihn nun eine wichtige Inspiration für sein Engagement in der Munster Society of Arts. Und auch die bei der Gründung der Vereinigung angewandte Argumentation Daniel Corkerys, „in no part of the world are the creative arts so dead as amongst us“,<sup>730</sup> erinnert doch stark an die Formulierung, die Fleischmann selbst 1905 in Dachau wählte, als es darum ging, Unterstützung für seinen Plan einer Musikschulgründung zu finden.<sup>731</sup> Hinzu treten die oben beschriebenen Ziele und konzeptionellen Ansätze der Munster Society of Arts, die ebenfalls sehr an Fleischmanns Dachauer Konzepte zur Stärkung des Musiklebens und der Vermittlung musikalischer Bildung für Kinder, Jugendliche und Erwachsene erinnern. In der Munster Society of Arts, zumindest was Fleischmanns diesbezügliches Engagement betrifft, somit eine Rückbesinnung auf kulturelle Strukturen aus Dachau zu sehen, erscheint absolut berechtigt.

### 3.6.5 Chorleiter

Schon die Darstellungen zu Fleischmanns Wirken an musikpädagogischen Institutionen in Cork weisen ihn als Musiker und Musiklehrer aus, dessen Fokus auf die Kirchenmusik bzw. auf den Chorgesang gerichtet war. Und auch außerhalb der Musikschule und des St Finbarr's College war Fleischmanns Wirken als Chorleiter neben dem Komponieren der zentrale Aspekt seines Schaffens. Schon in seinen frühen Jahren in Irland leitete Fleischmann, wie an anderer Stelle beschrieben, einige Chöre in Cork und Umgebung: etwa von 1908 bis 1910 die Cork Choral Union, von 1908 bis 1940 den Bandon Choir, von 1912 bis 1916 den Filedha Women's Choir, der sogar eine Neugründung Fleischmanns war,<sup>732</sup> wie auch die Bantry Choral Operatic Society, die Fleischmann 1926 ins Leben rief. Zudem leitete Fleischmann in Bantry und Bandon zeitweise die Kirchenchöre; damit folgte er den Bitten von Priestern aus der Diözese, die ihn baten, Chöre in der Umgebung von Cork mit seinen Fähigkeiten als Chorleiter zu unterstützen und somit auch in den Landpfarreien die Qualität der Kirchenmusik zu verbessern.<sup>733</sup>

Im Mittelpunkt von Fleischmanns Chorleiterengagements aber stand seine Position als Kirchenmusiker und Domchorleiter an der Kathedrale St Mary and St Anne. Dies war die Position, deren Übernahme überhaupt der Anlass für seine Auswanderung nach Cork gewesen war, die er bereits im Jahr 1906 übernommen hatte und,

<sup>730</sup> Zit. nach ebd., 135.

<sup>731</sup> Fleischmanns Worte seien nochmals zitiert: „Wohl in keinem Orte Bayerns in der Größe Dachaus, liegen die Musikzustände so darnieder [...] wie in unserem aufblühenden Markte.“ Musikschulkonzeption Aloys Fleischmanns. In: Amper-Bote vom 16. September 1905.

<sup>732</sup> Vgl. Undatierter Lebenslauf Aloys Fleischmanns.

<sup>733</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 151.

von der Unterbrechung durch die Kriegsgefangenschaft und die Zwangsrepatriierung abgesehen, bis zum Jahr 1962 ausfüllte. Fleischmann stand dem Domchor in Cork also rund ein halbes Jahrhundert als Dirigent vor. Welch beeindruckende Entwicklung dieses Ensemble dabei durchlief, wurde bereits beschrieben und wird im Kapitel zur musikpädagogischen Wirkungsgeschichte Fleischmanns nochmals zusammengefasst. Der Fokus dieses Kapitels ist ein anderer: Hier, im musikpädagogischen Zusammenhang, soll aufgezeigt werden, inwieweit Fleischmanns Arbeitsweise mit dem Chor inhaltlich rekonstruiert werden kann – jenseits der reinen Eckdaten der Chorhistorie.

Eine kurze Rückschau: Wenngleich Fleischmann die Stelle des Chorleiters von seinem Schwiegervater Hans Conrad Swertz übernahm, musste er aufgrund des Motuproprios *Tra le sollecitudini* (welches mit der Begründung, Sänger bekleideten „in der Kirche ein liturgisches Amt im eigentlichen Sinne“, zu welchem Frauen prinzipiell „nicht fähig“ seien,<sup>734</sup> die Frauen aus den Kirchenchören verbannte) einen neuen Domchor aufbauen, der sich aus Männer- und Knabenstimmen zusammensetzte. Joseph P. Cunningham berichtet hinsichtlich der Chorgröße von 40 Männern und 60 Knaben, wobei das Eintrittsalter bei etwa zehn Jahren lag.<sup>735</sup>

Folglich musste Fleischmann die Chorarbeit notwendigerweise so gestalten, dass sie sowohl auf Erwachsene als auch auf Kinder abgestimmt war. Fleischmann unterteilte dazu den Chor für die Proben in drei Gruppen: die „junior boys“, die „senior boys“ und die Männer,<sup>736</sup> was einerseits eine vernünftige Unterteilung in Stimmfächer darstellt und insofern musikalisch nur logisch war, was aber andererseits sehr wohl auch an Fleischmanns System aufeinander aufbauender Klassen aus der Dachauer Musikschule erinnert, welches er also im Prinzip auch in Cork umsetzte. Fleischmann entwarf damit innerhalb des Chores Strukturen, die sich durch eine durchdachte Systematik auszeichneten und geeignet waren, eine möglichst hohe Probeneffizienz zu erreichen. Dass Fleischmann hierbei von Beginn an sehr geschickt agierte, zeigt die Tatsache, dass er bereits im Jahr 1908 von der Domverwaltung für seine „Meisterschaft bei der Ausbildung von Knabenstimmen“ gelobt wurde.<sup>737</sup> Zudem ist zu erwähnen – weil dies insbesondere mit Blick auf Fleischmanns musikpädagogisches Engagement in Dachau interessant ist –, dass Fleischmann in den ersten Jahren in Cork die „Gründung einer zum Dom gehörigen Chorvereinigung“ anstrebte: Innerhalb dieser Vereinigung sollten die Sänger des Cathedral Choir ausgebildet werden und „durch Konzerte für ein besseres Verständnis der neuen

<sup>734</sup> Motuproprio „Tra le sollecitudini“, 22. November 1903, URL: [http://www.sinfonia-sacra.de/Tra\\_le\\_sollecitudini.pdf](http://www.sinfonia-sacra.de/Tra_le_sollecitudini.pdf) (Stand: 11/2013).

<sup>735</sup> Vgl. Interview Cunningham.

<sup>736</sup> Ebd.

<sup>737</sup> Zeugnis vom 10. Februar 1908, ausgestellt von Canon Richard McCarthy, Domverwalter, für Fleischmanns Bewerbung auf eine Stelle in Deutschland. Zit. nach Cunningham/Fleischmann 2005, 43.

Kirchenmusik“ werben.<sup>738</sup> Auch wenn dieses Ansinnen vom Bischof abgelehnt wurde, zeigt sich, dass Fleischmann auch in seinem hauptberuflichen Umfeld in Cork die Ausbildung von Sängern in einer explizit musikpädagogischen Einrichtung institutionalisieren wollte.

Ungeachtet dieses gescheiterten Plans knüpfte Fleischmann den Eintritt in den Cathedral Choir offenbar an eine Eignungsfeststellung, im Zuge derer er auch bereits bei den Knaben die sängerischen Leistungen und den Charakter überprüfte. Zeugnis gibt er davon in einem Brief vom 26. Oktober 1932 an seinen Sohn während dessen Studiums in München. Fleischmann schreibt: „Habe 80 neue Chorknaben zur Vorbereitung angenommen. War sehr wählerisch: ausgezeichnete Stimmen u. lichte Augen waren ausschlaggebend.“<sup>739</sup>

Als Probenstage waren (jedenfalls in der vierziger Jahren, auf die sich Joseph P. Cunningham in seinen Erzählungen bezieht) der Montag und der Freitag angesetzt: Die Probe für die Knaben fand an beiden Tagen von 19 Uhr an statt, die Probe für die Männer begann montags um 21 Uhr. Dienstags, so erzählt Cunningham an anderer Stelle, fanden zudem immer wieder Extraproben für neu in den Chor aufgenommene Sänger statt.<sup>740</sup> Sonntags nach der Messe gab es oftmals Zusatzproben mit den Männern, wobei anzumerken ist, dass der Chor damals außer in den Monaten Juli und August jede Sonntagsmesse gestaltete.<sup>741</sup> Folglich muss man bei Fleischmanns Domchor von wöchentlich bis zu fünf einzelnen Probenterminen ausgehen – eine bemerkenswerte Zahl, wobei eine reguläre Probe in der Regel 60 bis 75 Minuten dauerte. Hinzu kamen weitere Zusatzproben zur Vorbereitung der großen Festgottesdienste, etwa vor Ostern und Weihnachten.<sup>742</sup> Cunningham betont, wie sehr Fleischmann damit den Chor zu einem zentralen Bestandteil des Lebens seiner Sänger machte; für viel Freizeit oder weitergehendes außerberufliches oder außerschulisches Engagement sei neben dem Chor keinerlei Zeit mehr gewesen. Allerdings geht aus den Erzählungen auch hervor, dass Fleischmann den Choralltag durch Chorfeiern und Ausflüge aufzulockern verstand.<sup>743</sup>

Das, was Cunningham berichtet, bedeutet außerdem, dass Fleischmann die geteilte Probe, also die Teilung des Chores in mehrere Untergruppen nach Alter und in

<sup>738</sup> Cunningham/Fleischmann 2005, 43. Mit der „neuen Kirchenmusik“ ist die am Gregorianischen Choral orientierte, also stilistisch alte Kirchenmusik nach dem Motuproprio von 1903 gemeint, die den Gottesdienstbesuchern in diesen Jahren nicht vertraut war und erst allmählich auf Gegenliebe stieß.

<sup>739</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Aloys Fleischmann d. J. von Cork nach München vom 26. Oktober 1932.

<sup>740</sup> Vgl. Transkription eines Interviews von Anne Fleischmann mit Joseph P. Cunningham aus dem Jahr 2007.

<sup>741</sup> Vgl. Interview Cunningham. Die zusätzlichen Sonntagsproben, kurzfristig angesetzt, falls Fleischmann während der Messe am Chorgesang etwas negativ aufgefallen war, werden auch vom ehemaligen Chorknaben Willie Martin bestätigt. Vgl. Transkription eines Interviews von Anne Fleischmann mit Willie Martin vom August 2006.

<sup>742</sup> Vgl. Transkription eines Interviews von Anne Fleischmann mit Willie Martin vom August 2006.

<sup>743</sup> Vgl. Interview Cunningham. Willie Martin berichtet von Ausflügen mit dem Bus und von Fußballspielen der Chorsänger. Vgl. Transkription eines Interviews von Anne Fleischmann mit Willie Martin vom August 2006.

Konsequenz auch nach Stimmfach, zum Regelfall erhob: Mindestens die Aufteilung in die beiden Ober- und die beiden Unterstimmen fand üblicherweise statt. Und man muss bedenken, dass auch der Cathedral Choir ja nichts anderes war als ein Laiensensemble, rekrutiert aus Kindern und Männern aus einer der ärmeren Gegenden Corks. Diese Teilung des Chores zeugt von einem sehr intensiven, exakten Erarbeiten der Einzelstimmen und verdeutlicht, mit welchem hohem musikalischen Perfektionsanspruch Fleischmann diesen Chor führte.



Abb. 23 – Aloys Fleischmann dirigiert den Domchor Cork, Nachlass Fleischmann/Dachauer Bezirksmuseum

Natürlich muss eine derart intensive und auf Höchstleistung zielende Probenarbeit mit einer strengen Chordisziplin einhergegangen sein; man bedenke: Der Chor bestand zu einem großen Teil aus kleinen Jungen. Fleischmann begegnete diesem Umstand, berichtet Cunningham, einerseits mit seiner ruhigen und freundlichen Art, wie sie auch im Kapitel zu Fleischmanns Unterricht am St Finbarr's College angesprochen wurde. Cunningham erzählt hierzu, dass Fleischmann seine Chorknaben bei guten Leistungen viel und gerne lobte und somit bei allem musikalischen Perfektionsdenken den Aspekt der Schülermotivation nicht außer Acht ließ.<sup>744</sup> Andererseits aber ließ Fleischmann auch große Strenge walten. Schon an anderer Stelle wurde geschildert, dass die Chorknaben vor jeder Probe in einer Reihe grüßend an ihm vorbeimarschieren mussten und im Falle, dass einer den Gruß unterließ, der Betreffende zur Rede gestellt wurde und erneut zu grüßen hatte; Cunningham wählt für

<sup>744</sup> „Good fellow!“ sei ein häufiges Lob Fleischmanns an einzelne Chorknaben gewesen, erzählt Joseph P. Cunningham. Interview Cunningham.

diese Begrüßung das englische Verb „salute“.<sup>745</sup> Auch während des Singens, ja sogar während der Gottesdienste und Konzerte, so Cunningham und Michael Weedle weiter, konnte es außerdem vorkommen, dass Fleischmann seinen Dirigentenplatz hinter dem Orgelspieltisch – über den Pedalen hatte Fleischmann ein zur Seite klappbares Brett angebracht, das er als Podest zum Dirigieren verwendete – verließ und unaufmerksame oder störende Chorknaben maßregelte; der Chor sang währenddessen weiter. Auch eventuell mitgebrachte Süßigkeiten pflegte Fleischmann seinen Chorknaben abzunehmen.<sup>746</sup>

Solche Geschichten klingen einerseits amüsant, andererseits mutet etwa das streng organisierte Begrüßungsritual aus heutiger Sicht befremdlich an. Auch störende Chorknaben am Ohr zu packen, wäre heute nicht mehr denkbar. Doch muss man Fleischmanns Handeln in seinem zeitlichen Kontext betrachten: Fleischmann schöpfte die einer Respektsperson damals offenbar zugestandenen Mittel, wenn notwendig, aus, um in seinem Chor für Disziplin und eine Atmosphäre der Konzentration zu sorgen. Fleischmann, so Michael Weedle, sagte gerne: „Ein Chor ist wie ein Hund. Er weiß, wenn du dich vor ihm fürchtest.“ Daraus spricht jenes schulmeisterliche Autoritätsverständnis, das auch schon in den Verhaltensvorschriften der Dachauer Musikschulkonzeption erkennbar ist.<sup>747</sup> Dass Fleischmann seinen Schülern dennoch als liebenswerter, geduldiger und stiller Mensch in positiver Erinnerung ist, beweist jedoch, dass er bei seinen disziplinarischen Maßnahmen den Bogen nach damaligem Verständnis nicht überspannte.<sup>748</sup>

Ein weiteres Vorgehen Fleischmanns verdeutlicht seinen professionellen Anspruch: Wie bei der Dachauer Singschule von 1902 unternahm er auch am Dom in Cork Anstrengungen, eine möglichst umfangreiche Notenbibliothek zusammenzutragen. In den dreißiger und vierziger Jahren überließen einige Mäzene dem Cathedral Choir umfangreiches Notenmaterial.<sup>749</sup> Von solchen Notenspenden abgesehen, war es Fleischmann selbst, der den Chor stets mit selbst angefertigtem Notenmaterial versorgte, oftmals auch mit der Unterstützung der bereits genannten Peggy Hickey.<sup>750</sup> Man mag nun das Notenlesen für die Mitglieder eines Domchores – und

<sup>745</sup> Interview Cunningham.

<sup>746</sup> Vgl. ebd.

<sup>747</sup> Vgl. Musikschulkonzeption Aloys Fleischmanns. In: *Amper-Bote* vom 16. September 1905. Aus den Berichten der ehemaligen Schüler wird deutlich, dass Fleischmann in der Tat als die unbestrittene Autorität des Chores angesehen wurde. Vor allem Willie Martin betont dies ausdrücklich. Vgl. Transkription eines Interviews von Anne Fleischmann mit Willie Martin vom August 2006.

<sup>748</sup> Vgl. Interview Cunningham und Interview Weedle. Auch auf die Zitate ehemaliger Schüler aus dem vorigen Kapitel sei hier verwiesen.

<sup>749</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 138f.

<sup>750</sup> Peggy Hickey war, wie ehemalige Chorsänger berichten, in ihrer stillen Art wohl heimlich in Fleischmann verliebt, fertigte für ihn unzählige Reinschriften seiner Werke und Arrangements an und übernahm mitunter, während Fleischmann dirigierte, sowohl in den Proben als auch in den Gottesdiensten das Orgelspiel. Vgl. Interview Weedle. Auch Tilly Fleischmanns ehemaliger Schüler Nicholas Motherway, der Fleischmann in den frühen sechziger Jahren immer wieder im Haus der Fleischmanns traf und mit ihm Unterhaltungen führte, berichtet von einer außergewöhnlichen Hingabe Peggy Hickeys gegenüber Aloys Fleischmann. Vgl. die Transkription eines Interviews von Anne Fleischmann mit

somit auch Fleischmanns Arbeitseinsatz für gutes Notenmaterial – als selbstverständlich ansehen; Werke von der Komplexität des vom Domchor Cork gepflegten kirchenmusikalischen Repertoires ließen sich ohne Noten kaum erarbeiten. Doch muss hierzu nochmals betont werden, dass es sich bei den Chorsängern ausschließlich um Laien, teils um Kinder, aus einer der ärmeren Arbeitergegenden Corks handelte. Es ist klar ersichtlich, dass Fleischmann durch seinen Ansatz, den Chor mit Noten auszustatten und von Noten singen zu lassen, auch musiktheoretisch-fachliche Aufbauarbeit leistete.<sup>751</sup> Hinzu tritt der Bericht des ehemaligen Chorsängers Willie Martin, der sich erinnert, dass Fleischmann zur Veranschaulichung des Notentextes in den Proben mit den Händen den Tonhöhenverlauf vorzeigte, insbesondere während der ersten Proben beim Erarbeiten eines neuen Werkes.<sup>752</sup> Fleischmann wandte also sowohl schriftgestützte Lehrmethoden an als auch solche, die auf einer mündlichen Vermittlung gründen: Sein Vorgehen erinnert hier durchaus an die mit gestischen Tonhöhenanzeigen oder Handzeichen operierenden Vermittlungskonzepte, wie man sie im 19. Jahrhundert etwa bei Pierre Galin mit seinem Anzeigen der Tonhöhe auf einem großen leeren Notensystem, dem sogenannten „Meloplast[en]“, bei dem Briten John Hullah oder dem Pädagogen John Curwens findet.<sup>753</sup> Es soll an dieser Stelle kein Abriss über die lange Geschichte vergleichbarer musikpädagogischer Ansätze von Guido von Arezzo bis Zoltán Kodály erfolgen; bemerkenswert aber ist, dass sich also auch in seiner Arbeit mit dem Cathedral Choir in Cork, mit dem Bericht Willie Martins sogar auf seine späte Wirkungszeit bezogen, bei Fleischmann nach wie vor jene Orientierung an musikpädagogischen Vorgehensweisen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts zeigt, die schon seine Dachauer Musikschulkonzeption von 1905 aufweist.<sup>754</sup>

Nochmals zurück zum Cathedral Choir an sich: Natürlich standen weite Teile der Proben im Zeichen der Interpretationsschulung. Cunningham und Michael Weedle berichten, dass Fleischmann hier eine klare Linie vertrat: Fleischmann zielte auf einen ausgesprochen leisen und homogenen Chorklang. Ungewollt aus dem Kollektiv herausragende Einzelsänger pflegte er in ihrem Elan vehement einzubremsen.<sup>755</sup> „Pianissimo was the old man’s forte“, sagt Michael Weedle in diesem Zusammenhang über Fleischmann als Chorleiter.<sup>756</sup> Fleischmann selbst schreibt am 12. August 1936, während seines letzten Aufenthaltes in Dachau und München, über seinen Interpretationsstil:

---

Nicholas Motherway vom August 2003. Vgl. auch Transkription eines Interviews von Anne Fleischmann mit Willie Martin vom August 2006.

<sup>751</sup> Dass Fleischmann seinen Chorknaben das Notenlesen beibrachte, bestätigt auch Willie Martin. Vgl. Transkription eines Interviews von Anne Fleischmann mit Willie Martin vom August 2006.

<sup>752</sup> Vgl. Transkription eines Interviews von Anne Fleischmann mit Willie Martin vom August 2006.

<sup>753</sup> Gruhn 2003, 156f., 158ff.

<sup>754</sup> Vgl. ebd., 206f.

<sup>755</sup> Vgl. Interview Cunningham und Interview Weedle.

<sup>756</sup> Interview Weedle. Auch Willie Martin berichtet von Fleischmanns Streben nach einem ausgesprochen leisen, sanften Chorklang, aus dem keine Stimme herausragen sollte. Vgl. Transkription eines Interviews von Anne Fleischmann mit Willie Martin vom August 2006.



„Soeben hörte ich im Odeon diesen Chor [Anm. d. Verf.: die Thüringer Sängerknaben]. Der Klang schön und frisch, 8-stimm. Motetten, Volkslieder. Die Begeisterung hernach ungeheuer. 6 Zugaben. Unser Chor viel voller und reicher und mein Pinsel sicherlich viel farbiger und schattierter. [...]“<sup>757</sup>

Will man ein Resümee zu diesen Darstellungen ziehen, ist festzuhalten, dass der Einblick, den die Erinnerungen der Schüler und die spärlichen Schriftquellen in Fleischmanns Arbeit mit dem Cathedral Choir gewähren, fraglos ein sehr punktueller ist. Gleichwohl: Schon jenes, was rekonstruierbar ist, zeigt recht eindeutig, mit welcher klarer Linie und hohem musikalischen Anspruch Fleischmann diesen Laienchor als Dirigent und Musikpädagoge führte. In wichtigen Kernpunkten besteht hier zu seiner Dachauer Wirkungszeit eine deutliche Kontinuität.

### 3.6.6 Privater Orgel- und Musiktheorielehrer

Ebenfalls maßgeblich auf die Zeitzeugeninterviews gründen sich die Darstellungen zu Fleischmanns Tätigkeit als Privatmusiklehrer. Einer Reihe von Schülern erteilte er Einzelunterricht im Klavierspiel, insbesondere jedoch im Orgelspiel sowie in Harmonielehre. Häufig waren diese Privatschüler Musikinteressierte, die Fleischmann auch im Zuge seiner Tätigkeit an den beschriebenen musikpädagogischen Institutionen unterrichtete oder die als Chorknaben im Cathedral Choir sangen, und denen Fleischmann, wenn er sie für begabt hielt, zusätzliche Fertig- und Fähigkeiten vermitteln wollte. Für diesen individuellen Zusatzunterricht verlangte Fleischmann offenbar kein Stundenhonorar, weshalb hierin in der Tat eine Form der gezielten Begabtenförderung zu sehen ist: Joseph P. Cunningham etwa fiel Fleischmann, so erzählt er, bei einer Feier des Chores auf, bei der er sich dazu durchrang, eine kleine Darbietung auf dem Klavier zu geben, was aus den Reihen des Chores offenbar Seltenheitswert hatte. Fleischmann überredete Cunningham daraufhin, bei ihm Orgelstunden zu nehmen, und lud ihn ein, auf der Domorgel zu üben.<sup>758</sup> Auch Seán Ó Riada erhielt von Fleischmann zusätzlich zu den Musikstunden am St Finbarr’s College of Farranferris Unterricht in den Disziplinen Orgel, Klavier und Harmonielehre; dazu im nachfolgenden Kapitel mehr. Michael und Máire Weedle waren ebenfalls Privatschüler Fleischmanns.

Welche inhaltliche Charakterisierung dieses Unterrichts lassen die Erinnerungen der ehemaligen Schüler nun zu? Den Interviewpartnern ist Fleischmann als lebenswürdiger und stiller Lehrer in Erinnerung, der im Unterricht sehr stark auf die Eigenverantwortung seiner Schüler setzte, wobei man bedenke, dass es sich bei diesen Privatschülern ja um solche handelte, die eigens und freiwillig ihre musikalischen

<sup>757</sup> Postkarte Aloys Fleischmanns an Tilly Fleischmann von München nach Cork vom 12. August 1936.

<sup>758</sup> Vgl. Interview Cunningham.

Kenntnisse ausbauen wollten. Cunningham etwa erzählt, dass ihn Fleischmann schon nach kurzen einführenden Instruktionen selbst und noch während des Unterrichts bestimmte Stellen und Passagen üben ließ, ohne dabei stetig einzugreifen.<sup>759</sup> Hierzu kritisiert Weedle, Fleischmann sei für das Orgelspiel insofern kein idealer Lehrer gewesen, als er das Fußballspiel dergestalt unterrichtete, dass er im Fußraum eine Lampe brennen ließ. Fleischmann selbst, erzählt Weedle, habe das visuelle Anpeilen des richtigen Pedals für sein eigenes Orgelspiel eigentlich nicht nötig gehabt, vielmehr über ein ausgesprochen gutes Pedalspiel verfügt. Als Schüler aber habe man durch diese Vorgehensweise im Grunde intuitiv für das Treffen der richtigen Pedale die visuelle Kontrolle angewandt, was Fleischmann auch nicht unterband. Das Verinnerlichen eines tatsächlichen Form- und Spielgefühls für die Ausführung des Fußbasses habe dadurch nicht wirklich entstehen können. Weedle spricht hier von „dem einen großen Fehler“ des Orgellehrers Fleischmann.<sup>760</sup> Ob dieses Urteil zutrifft, ist schwer nachzuprüfen, denn andere ehemalige Schüler wissen zu berichten, dass Fleischmann jene Schüler am St Finbarr’s College of Farranferris, denen er zusätzlichen Orgelunterricht erteilte, nicht nur mit in die Kathedrale nahm, um sie an der dortigen Orgel zu unterrichten und üben zu lassen, sondern für sie in der Schule auch ein „dummy pedal board“ aufstellte, auf welchem die Schüler die Bassskalen üben konnten.<sup>761</sup> Dies zeugt, anders als Weedles Bericht, von einer prinzipiell fundierten Herangehensweise an das Pedalspiel, wobei hier freilich offen bleibt, ob Fleischmann beim Üben auf den stummen Pedalen die visuelle Spielkontrolle gestattete oder nicht. In interpretatorischer Hinsicht verlangte Fleischmann dabei, wie auch beim Fingerspiel auf den Manualen, ein möglichst sanftes Legato.<sup>762</sup>

Insgesamt attestieren Michael und Máire Weedle sowie Joseph P. Cunningham Fleischmanns Unterricht eine klare Systematik, insbesondere was die Fachbereiche Harmonielehre und Improvisation anbelangt: Modulationen waren in Fleischmanns Orgel- und Harmonielehreunterricht ein wichtiger Teilaspekt. Essentiell war dabei für Schüler eine möglichst traumwandlerische Sicherheit im Beherrschen des Quintenzirkels. Um ihnen dieses zu erleichtern, verwendete Fleischmann in seinem Unterricht das Zifferblatt seiner Taschenuhr zur Veranschaulichung des Quintenzirkels; die vorzeichenlosen Tonarten C-Dur und a-Moll lagen auf zwölf Uhr. Das ist gewiss kein sehr innovativer Einfall. Doch die Tatsache, dass diese Eselsbrücke Michael und Máire Weedle 50 Jahre später noch sehr stark vertraut ist, zeugt von der Effizienz dieser an sich simplen Gedankenstütze. Auch die Kirchentöne bezog Fleischmann in seinen Harmonielehreunterricht, ob rein als solcher erteilt oder als Teil des

<sup>759</sup> Vgl. ebd.

<sup>760</sup> Interview Weedle.

<sup>761</sup> Aussage Father Pat Walshs. Zit. nach Fleischmann, Ruth: Manuskript zu „Aloys Fleischmann (1880–1964). Immigrant Musician in Ireland“, 2009.

<sup>762</sup> Dieses Ansinnen muss offenbar, obwohl im Grunde nicht außergewöhnlich, bei Fleischmann eine große Rolle gespielt haben. Michael Weedle betont es jedenfalls ausdrücklich: Fleischmann habe gesagt, man solle spielen, als habe man „Klebstoff an den Fingern“. Interview Weedle.

Orgelunterrichts, mit ein. Dies blieb, so erzählt Joseph P. Cunningham, nicht auf mündliche Vermittlung reduziert: Fleischmann gab Cunningham schriftliche Tonsatzaufgaben auf, die er auch korrigierte. Das zeugt von einem Orgelunterricht, der eindeutig über eine reine Vermittlung spieltechnischer Fingerfertigkeit hinausging, der in Ansätzen sogar Charakteristika eines Kompositionsunterrichts aufweist, der in jedem Fall einherging mit einer tiefgehenden Vermittlung von musiktheoretischem Wissen. Fleischmann stellte dabei an die Schüler durchaus fortgeschrittene Anforderungen. Denn Inhalt und Ziel ihrer Tonsatzübungen bei Fleischmann war, so erzählt Cunningham und so lässt es auch Michael Weedle erkennen, eine sichere Beherrschung der Modulationstechnik zu erlangen.<sup>763</sup>

Diese galt es dann auch auf dem Instrument umzusetzen: Cunningham erzählt, dass Fleischmann, während er, Cunningham, auf der Orgel spielte, ihm Tonarten zurief, die er in spontan auf dem Instrument auszuführenden Modulationen erreichen musste.<sup>764</sup> Michael Weedle berichtet, dass Improvisationen, die solche Modulationsfähigkeiten einschlossen, mit großer Regelmäßigkeit die letzten Minuten von Fleischmanns Orgelunterrichtsstunden bestimmten.<sup>765</sup>

Ruft man sich nun die Darstellungen zur Dachauer Musikschulkonzeption und die dabei verwendeten Kategorien der Bewertung musikalischen Unterrichts ins Gedächtnis, so bedeuten diese Schlaglichter auf den von Fleischmann in Cork erteilten Instrumental- und Privatunterricht, dass er – und alles andere wäre in fachlicher Hinsicht auch sehr verwunderlich – die Verbindung von Theorie und Praxis, die er in seiner Dachauer Musikschulkonzeption festgeschrieben hatte, auch in Irland als fundamentale Basis seines Unterrichts bewahrte. Joseph P. Cunningham sowie Michael und Máire Weedle wurden von Fleischmann zudem ja nicht während seiner frühen Jahre in Cork, sondern erst in den frühen fünfziger Jahren unterrichtet. Der Unterricht, wie er in diesem Kapitel beleuchtet wurde, fand also beinahe ein halbes Jahrhundert nach Fleischmanns Dachauer Musikschulkonzeption statt und zeugt damit von einer bemerkenswerten Kontinuität in Fleischmanns musikpädagogischen Grundsätzen – vom 25-jährigen Musikschulgründer bis zum über 70-jährigen Domkapellmeister.

### 3.6.7 Pädagogische Wirkungsgeschichte in Irland

Mit Sicherheit ist Fleischmanns musikpädagogisches Wirken in Cork bzw. in Irland als nachhaltiger und einflussreicher anzusehen als sein (konzeptionell fassbareres) musikpädagogisches Engagement in Dachau. Nicht nur wirkte er durch seine Chorgründungen und sein Engagement innerhalb der Munster Society of Arts tatkräftig am Ausbau der Kulturlandschaft in Cork und der Umgebung mit; durch seine jahr-

<sup>763</sup> Vgl. Interview Cunningham und Interview Weedle.

<sup>764</sup> Vgl. Interview Cunningham.

<sup>765</sup> Vgl. Interview Weedle.

zehntewährige Tätigkeit als Musiklehrer am St Finbarr's College of Farranferris sowie als Domkapellmeister von Cork prägte, förderte und verbesserte er auch insbesondere die Qualität der katholischen Kirchenmusikpraxis in Cork und anderen Teilen Irlands nachhaltig: Der von ihm geformte und ausgebildete Domchor, spezia-

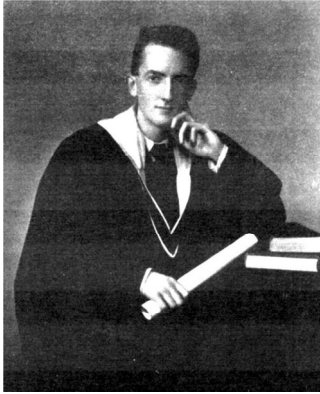


Abb. 24 – Seán Ó Riada, 1952, Nachlass Fleischmann

liert auf die Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts, wurde eines der damals bedeutendsten Vokalensembles der britischen Inseln. Das bestätigen die zahlreichen Rundfunkaufnahmen, darunter für die BBC,<sup>766</sup> aber auch etwa die bereits früher erwähnte Rezension eines Konzerts des Chores vom 4. Mai 1929 im Londoner *Daily Telegraph*, geschrieben von Arnold Bax.<sup>767</sup>

Fleischmann schrieb mit seinem Domchor kirchenmusikalische Standards fest – was die Aufführungsqualität und was die stilistische Ausrichtung anbetrifft. Die Vorbildfunktion, die er damit übernahm, erlangte auf zwei Wegen Verbreitung: erstens durch die mediale Präsenz des Chores;<sup>768</sup> zweitens wirkte sein Vorbild durch seine Schüler fort, die

sich in vielen Teilen Irlands beruflich niederließen und dort das bei Fleischmann Gelernte wieder aufgriffen.<sup>769</sup> Nicht umsonst bezeichnet Regina Deacy in ihrer Arbeit *Continental Organists and Catholic Church Music in Ireland 1860–1960* aus dem Jahr 2005 Fleischmann als „one of the most important and influential German organists in Ireland“.<sup>770</sup> Die Bedeutung, die Fleischmann damit seit 1906 für die katholische Kirchenmusikpraxis im so lange Zeit unter britisch-protestantischer Herrschaft stehenden Irland beizumessen ist, darf nicht unterschätzt werden.

<sup>766</sup> Die Abschrift einer Zeitungsmeldung, von Aloys Fleischmann handschriftlich festgehalten, ohne Quellenangabe und Datum, sagt sogar aus, dass der Cathedral Choir unter seiner Leitung der erste Chor aus Cork war, der von der BBC aufgenommen wurde: „For the first time a Cork choir has had the distinction of being recorded by the B.B.C., when sixteenth century motets from the repertoire of the Cathedral choir, conducted by Herr Aloys G. Fleischmann, were recorded by BBC officials who are at present touring Ireland in search of new material for their programmes. Mr Vaughan Thomas, who recorded the Royal Wedding and the South African Tour, was deeply impressed by the choir's performance, and expressed his surprise at finding a choir of this calibre in Ireland.“

<sup>767</sup> *Daily Telegraph* vom 4. Mai 1929. Bax schreibt u.a.: „[...] These performances were a revelation to me, for I had no idea that Ireland, up to the present time, could show anything indicative of such a high degree of musical culture. [...]“ Wie sehr Bax Fleischmanns Chor schätze, geht auch eindrucksvoll aus einem Brief Bax' an Fleischmann vom 2. Juni 1929 hervor: Bax schreibt hier, er wünschte sich ein irisches Festival für Vokalmusik des 16. Jahrhunderts, es wäre ihm eine Freude zu erleben, wie Fleischmanns Chor den Rest der Welt hinter sich lässt.

<sup>768</sup> Es gab im Jahr bis zu fünf Rundfunkaufnahmen, jeweils mit Literatur für das gesamte Kirchenjahr (in der Regel Werke des 16. Jahrhunderts wie Palestrinas „Missa Papae Marcelli“). Vgl. Deacy 2005, 74, und Interview Cunningham.

<sup>769</sup> Vgl. Interview Cunningham und Interview Weedle.

<sup>770</sup> Deacy 2005, 70.

Nicht zuletzt sind es also auch das spätere Wirken und Renommee von Schülern Aloys Fleischmanns, die ganz zentral heranzuziehen sind, will man die musikpädagogische Wirkungsgeschichte Fleischmanns für Irland nachzeichnen. Wie schon erwähnt: Über die vielen Jahrzehnte hinweg wurden zahlreiche Schüler Fleischmanns (ehemalige Chorknaben aus dem Cathedral Choir, Privatschüler oder Schüler der Cork School of Music bzw. des St Finbarr's College of Farranferris) nicht nur als Kirchenmusiker oder als Priester, sondern auch wiederum als Musiklehrer und Chorleiter kirchlicher wie weltlicher Chöre tätig. Die Verbreitung, die dadurch Fleischmanns Musikauffassung als auf diese früheren Schüler wirkendes Vorbild erfuhr, erstreckte sich auf weite Teile des Landes.<sup>771</sup> Unter diesen Schülern finden sich nun – das ist wichtig – wirklich zentrale Protagonisten der irischen Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts: Persönlichkeiten der akademischen Musikforschung, Vertreter der in Irland während des 20. Jahrhunderts für das nationale Selbstverständnis bedeutsamen traditionellen irischen Musikkultur sowie der – wenn man so sagen will – musikalisch-kompositorischen Hochkultur. Namen wie Pilib Ó Laoghaire,<sup>772</sup> der auch unter Aloys Fleischmann d. J. an der Universität Cork wirkte, insbesondere aber Aloys Fleischmann d. J. selbst sowie Seán Ó Riada sind hier zu nennen. Letzterer, über den in dieser Arbeit bislang nichts Genaueres gesagt wurde, sei an dieser Stelle kurz vorgestellt: Seán Ó Riada war die „herausragende Künstlerpersönlichkeit im Irland der sechziger Jahre“.<sup>773</sup> Durch seinen frühen Tod erhielt sein Name einen beinahe mythisch heldenhaften Charakter.<sup>774</sup> Als Bandleader seiner berühmten Gruppe Ceoltóirí Chualann sowie durch seine zahlreichen Rundfunk- und Fernsehauftritte war er eine der populärsten Persönlichkeiten der Renaissance der traditionellen irischen Musik; ihm ist eine wichtige Funktion bezüglich eines „nationales[n] Erwachen[s]“ Irlands zuzuschreiben.<sup>775</sup> Auch in der akademischen Musikforschung, als Dozent an Aloys Fleischmanns d. J. Lehrstuhl für Musik an der Universität Cork, und als Komponist von Kunst- und Filmmusik trat Ó Riada in Erscheinung. Er wusste dabei die verschiedenen Bereiche seines Schaffens, von der traditionellen Musik bis zur Kunstmusik, stets zu verbinden. Charakteristisch war dabei, dass Ó Riada eine der Moderne verpflichtete Kompositionsstilistik mit einer eingängigen und damit vielen zugänglichen Klangsprache verband;<sup>776</sup> Werke wie Ó Riadas Musik für George Morrisons Film *Mise Éire* erlangten große Popularität. Damit hatte

<sup>771</sup> Vgl. Interview Weedle.

<sup>772</sup> Vgl. Fleischmann 2004, 13, 35.

<sup>773</sup> Marcus 1981, 16. Das englische Originalzitat lautet: „Seán O Riada was the outstanding artistic figure in the Ireland of the sixties.“ Auch Aloys Fleischmann d. J. nennt Ó Riada in einem Nachruf zu dessen Tod „one of the most significant figures in Ireland today, a man who transcended his role as a musician, and taken in the round as a personality, won love and admiration in every circle, and there were many in which he moved“. Evening Echo vom 11. Oktober 1971.

<sup>774</sup> Vgl. Fleischmann 2000, 73.

<sup>775</sup> Marcus 1981, 16.

<sup>776</sup> Vgl. Acton 1981, 163.

Ó Riada so etwas wie den Rang und die Reputation eines „national composer“ inne.<sup>777</sup> Der Familie Fleischmann war Ó Riada eng verbunden.

Der musikpädagogische Einfluss Aloys Fleischmanns auf diese prominenten Musiker, Musikforscher und Komponisten ist evident: So führt Séamas de Barra in seinem Buch über Aloys Fleischmann d. J. an, dass dieser vor seiner Immatrikulation an der Universität von seinem Vater in Harmonielehre und Kontrapunkt sowie im Orgelspiel ausgebildet wurde, wodurch er ein solides Fundament für das Komponieren erworben habe.<sup>778</sup> Fleischmann ist somit als entscheidender fachlicher Wegbereiter der späteren Karriere seines Sohnes anzusehen. Auch Briefwechsel aus der Studienzeit Aloys Fleischmanns d. J. in München geben Auskunft darüber, dass Fleischmann mit Berichten über seine eigenen Erfahrungen an seinen Sohn herantrat,<sup>779</sup> mit ihm einen musikalischen sowie grundsätzlich intellektuellen Gedankenaustausch führte<sup>780</sup> und zudem auch zu von seinem Sohn nach Hause gesandten Übungskompositionen Stellung bezog.<sup>781</sup> Auch hier nahm Fleischmann also auf seinen Sohn fachlich Einfluss, wenngleich, dies gilt es festzuhalten, Fleischmann d. J. einen von seinem Vater deutlich zu unterscheidenden Kompositionsstil entwickelte, der die väterliche Verhaftung in der Tradition der deutschen Romantik selbst in den von Fleischmann d. J. selbst als eher konservativ bezeichneten Werken wie dem Chorwerk *Song of the Provinces*<sup>782</sup> klar hinter sich lässt.<sup>783</sup>

Auch im Falle Seán Ó Riadas ist Fleischmanns Einfluss belegt: Ó Riada war Schüler Fleischmanns am St Finbarr's College of Farranferris; auch im Cathedral Choir sang er unter Fleischmanns Leitung.<sup>784</sup> Jedoch ging der Unterricht, den

<sup>777</sup> Marcus 1981, 16.

<sup>778</sup> Vgl. Barra 2006, 16.

<sup>779</sup> Ein Beispiel hierfür ist ein Brief Aloys Fleischmanns an seinen Sohn von Cork nach München aus dem Mai 1934. Fleischmann erzählt, wie er sich dank seines fachlichen Selbstbewusstseins als junger Dirigent bei den Proben zur „Nacht der Wunder“ gegen einen Hornisten des damaligen Münchner Kaim-Orchesters durchsetzen konnte, der ihn durch eingestreute falsche Töne provozieren und fachlich herausfordern wollte. Fleischmann will damit seinem Sohn Mut zusprechen, als junger Dirigent nicht zu verzagen.

<sup>780</sup> Der Brief Aloys Fleischmanns d. J. an Aloys und Tilly Fleischmann von München nach Cork vom 14. März 1933 kündigt davon, dass der Vater etwa Ratschläge bezüglich der Pedalbehandlung beim Orgelspiel gab oder mit seinem Sohn auch Ansichten über Friedrich Nietzsche austauschte.

<sup>781</sup> In diesem Fall ist ein Brief Fleischmanns an seinen Sohn vom 2. November 1932, also relativ zu Beginn dessen München-Aufenthaltes, heranzuziehen. Fleischmann schreibt: „Deine Canons nebst Harm[onie] Schulen sind eingetroffen. Deine Arbeiten interessierten mich sehr. In diesen und ähnlichen mathematischen Verknüpfungen, Spannungen und Entspannungen, Reihungen und Lösungen liegt das Geheimnis der geschlossenen Kraft der Fortbewegung des Gedankens. [...]“ Fleischmann d. J. reagierte darauf durchaus verschnupft und schrieb seinen Eltern, sein Vater solle seine Musik nicht mit mathematischen Studien vergleichen, er versuche sehr wohl, mit seinen Kanons nicht nur Formales, sondern auch persönlichen Ausdruck zu verbinden. Vgl. Barra 2006, 26.

<sup>782</sup> Vgl. Barra 2006, 127.

<sup>783</sup> Auch Fleischmanns Enkelinnen Anne und Maeve Fleischmann berichten, dass ihr Vater die Musik Fleischmanns mitunter als zu konventionell empfand. Diese Einstellung Fleischmanns d. J. gegenüber der Musik seines Vaters wird auch von Geoffrey Spratt bestätigt. Die Auskünfte erhielt der Verfasser in persönlichen Gesprächen.

<sup>784</sup> Vgl. Interview Cunningham.

Ó Riada von Fleischmann erteilt bekam, über den Klassenmusikunterricht und den Gesangsunterricht im Chorkollektiv hinaus: Ruth Fleischmann führt in ihrer Biographie über ihren Großvater an, er habe Ó Riada im Klavierspiel sowie im Orgelspiel unterrichtet – sicherlich, wie bei Fleischmann üblich, verbunden mit musiktheoretischen Unterweisungen – und ihm Gesangsstunden gegeben.<sup>785</sup> Das aber kann nur außerhalb des Klassenunterrichts und der Chorproben stattgefunden haben. Die Bedeutung dieses Unterrichts Ó Riadas sowie des späteren akademischen Unterrichts Ó Riadas bei Aloys Fleischmann d. J. an der Universität Cork betont Gerard Victory in der Aufsatzsammlung *The Achievement of Seán O Riada*<sup>786</sup> ausdrücklich:

„Coming to University College, Cork, in the late 1940s, O Riada exemplified this duality [Anm. d. Verf.: Gemeint ist hier die Vereinbarkeit von Ó Riadas Interesse an traditioneller irischer Musik und an europäischer Kunstmusik.] by taking classics as his initial subject but some time later switching to music under Professor Aloys Fleischmann (junior). This professor's father, Aloys Fleischmann (senior), was also his teacher in general music studies, and the influence of this family upon his work was lasting and important.“<sup>787</sup>

Ein denkbarer Ausdruck dieses Einflusses Aloys Fleischmanns auf Ó Riada ist dessen Hinwendung zur Kirchenmusik nach dem zweiten vatikanischen Konzil: Die sogenannte *O Riada Mass* wurde für einige Jahre zu einem der wichtigsten Bestandteile des kirchenmusikalischen Standardrepertoires in Irland.<sup>788</sup> Bei solch intensiver Beschäftigung mit Kirchenmusik an ein zumindest subtil wirksames Vorbild des früheren Lehrers Aloys Fleischmann und dessen kirchenmusikalischer Profession zu denken, ist nicht abwegig. Als zentrales Beispiel für Fleischmanns Einfluss auf Ó Riada aber sind wohl dessen *Four Poems by Friedrich Hölderlin* für Singstimme und Klavier zu werten: Ó Riada suchte, wie erwähnt, in seinem künstlerischen Schaffen die Bereiche der europäischen Kunstmusik und der traditionellen irischen Musik zu vereinen.<sup>789</sup> Dennoch ist die Hinwendung zur deutschen Lyrik auffällig. Schon allein in Anbetracht dieser Dichterwahl ist man sehr geneigt, an Ó Riadas früheren Lehrer Fleischmann zu denken; dessen Fokussierung auf deutsche Sujets und Texte als Grundlage seiner Lieder und weltlichen Chormusik kann dem Schüler Ó Riada kaum verborgen geblieben sein. Und tatsächlich lassen die Widmung der Lieder und die Kenntnis der Umstände ihres Entstehens und ihrer Uraufführung keinen Zweifel zu: Ó Riada hatte sich, wie er Tilly Fleischmann schrieb, bereits 1956 mit dem Gedan-

<sup>785</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 150.

<sup>786</sup> In der Literatur finden sich die Namensschreibweisen „O Riada“ und „Ó Riada“ gleichermaßen. In dieser Arbeit wird die Variante mit Akzentzeichen verwendet, die andere jedoch in Zitaten und Werkteilen beibehalten.

<sup>787</sup> Victory 1981, 44.

<sup>788</sup> Vgl. McDonnell 1981, 110ff.

<sup>789</sup> Ebd., 112.

ken der Komposition getragen und beschlossen, diese Lieder Aloys Fleischmann zu widmen; Fleischmanns Tod (im Jahr 1964) habe ihn dazu bewegen, die Lieder endlich zu schreiben.<sup>790</sup> Tilly Fleischmann erhielt die Lieder von Ó Riada am 6. April 1964 zugesandt; sie erklangen aller Wahrscheinlichkeit nach erstmals bei der Gedächtnissendung für Aloys Fleischmann im Programm von Radio Éireann im Juni 1964.<sup>791</sup> Diese Lieder Ó Riadas entstanden also in Erinnerung an Fleischmann, was den Einfluss des Künstlers, Lehrers und Menschen Aloys Fleischmann auf diese strahlende Figur der irischen Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts eindrucksvoll unterstreicht.

Insgesamt lässt sich somit eine Wirkungsgeschichte der musikpädagogischen Tätigkeiten Aloys Fleischmanns nachzeichnen, deren Einfluss sich im Bereich der Kirchenmusik, im Chorwesen, in der akademischen Musikforschung und bis in die Spitze der irischen Musikkultur des 20. Jahrhunderts nachweisen lässt, bezogen auf ganz Irland. Dies ist ein ganz zentraler Aspekt der musikhistorischen Bedeutung Aloys Fleischmanns. Durch sein musikpädagogisches Wirken war Fleischmann ein wichtiger Wegbereiter der vielfältigen irischen Musiklandschaft, wie sie etwa im von Aloys Fleischmann d. J. gegründeten Cork Choral Festival oder auch in der Tatsache erkennbar wird, dass Cork 2005 europäische Kulturhauptstadt war.

### 3.7 RESÜMEE

Es sind die kurzen Dachauer Jahre, in denen Fleischmann in musikpädagogischer Hinsicht nicht nur als engagierter Organisator und Gestalter des unmittelbaren Unterrichts, sondern auch als Methodiker fassbar ist. So einflussreich Fleischmann als Musiklehrer in Irland war, erst dieses konzeptionelle Wirken – welches eine andere Qualität musikpädagogischen Wirkens bedeutet – macht ihn zu einer musikpädagogisch wirklich interessanten Figur; allerdings ist evident, dass Fleischmann auch in Irland nach den in Dachau formulierten Grundsätzen unterrichtete und somit sein musikpädagogisches Wirken konzeptionell von Kontinuität geprägt ist.

Die verschiedenen Kategorien und Aspekte des musikpädagogischen Denkens Fleischmanns wurden eingehend aufgezeigt und diskutiert. Die zentralen Momente sind dabei den verschiedenen Inhaltsbereichen gemein: Fleischmanns fundierter fachlicher Anspruch an Musikunterricht sowie seine Position als Vermittler zwischen musikpädagogischer Tradition und musikpädagogischer Moderne (einige Aspekte, die Fleischmann zu Prämissen seines Lehrens erhob, sollten für viele Jahrzehnte bedeutende Prämissen der Musikpädagogik bleiben oder gelten bis heute). Was aber

<sup>790</sup> Vgl. Brief Seán Ó Riadas an Tilly Fleischmann von Coolea nach Cork vom 6. April 1964.

<sup>791</sup> Information durch Ruth Fleischmann, E-Mail-Korrespondenz vom 26. Oktober 2009. Die Lieder erschienen 1973 bei Woodtown Music Publications in Dublin im Druck. Vgl. Online-Katalog der National Library of Ireland, URL: <http://catalogue.nli.ie/Record/vtls000116359> (Stand: 11/2013).



immer wieder zum Ausdruck kam und auch hier klarzustellen ist: Mit dieser Vermittlerrolle steht Fleischmann nicht alleine. Natürlich, Fleischmann fand für die musikpädagogischen Herausforderungen, die er sah, individuelle Lösungen. Die Nähe dieser Lösungen zu jenen, die andere Musikpädagogen und Pädagogen zu seiner Zeit fanden – einige Jahre früher, oder auch einige Jahre später –, ist jedoch in vielen Fällen sehr deutlich; die entsprechenden Vergleiche wurden in den Kapiteln zum Musikpädagogen Fleischmann gezogen. Fleischmanns Musikpädagogik ist kein Solitär, sie ist Ausdruck der Zeit ihrer Ausarbeitung – der frühen Jahre des 20. Jahrhunderts. Was insbesondere bei der Untersuchung der Dachauer Musikschulkonzeption von 1905 somit erkennbar wird, ist nicht nur ein hochinteressanter lokaler Einzelfall, sondern vielmehr ein Beispiel dafür, wie innovativ denkende Pädagogen (in diesem Fall Fleischmann) im frühen 20. Jahrhundert – zu einer Zeit, die gerade in der Pädagogik und Jugendkultur von einer großen Aufbruchsstimmung geprägt war – modernen Musikunterricht bzw. modernen Unterricht definierten. Dabei werden konkret Fleischmannsche Überzeugungen sowie grundsätzliche Tendenzen eines pädagogischen Zeitgeistes gleichermaßen erkennbar. Fleischmanns Musikpädagogik ist damit – die Terminologie des Untertitels dieser Studie greift hier ideal – musikpädagogische Mikrogeschichte.



## 4. FLEISCHMANNS KOMPOSITORISCHES WERK

### 4.1 ÜBERBLICK UND ÜBERLIEFERUNG

Von Aloys Fleischmann sind 585 Einzelkompositionen überliefert, fast ausschließlich in Form von Autographen oder Kopistenhandschriften. Sämtliches Notenmaterial befindet sich als Teil des Fleischmann-Nachlasses im Archiv der Universität Cork. Fleischmann erweist sich dabei vor allem als Komponist für Vokalmusik: Die geistliche Vokalmusik, weltliche Chorsätze sowie Kunstlieder machen den überwiegenden Teil seines Œuvres aus. Dennoch finden sich auch Instrumentalwerke. Zu nennen sind einige wenige weltliche Stücke, aber auch Kompositionen aus dem kirchlichen Kontext: Orgelkompositionen und Arrangements für variierende Blechbläserbesetzungen, welche zur musikalischen Gestaltung kirchlicher Prozessionen dienten. Vervollständigt wird Fleischmanns Œuvre schließlich durch seine Weihnachtsspiele, welche seine ambitioniertesten Werke sind. Séamas de Barra konstatiert angesichts dieses insgesamt umfangreichen Schaffens, dass Fleischmann als einer der produktivsten irischen Komponisten des 20. Jahrhunderts anzusehen sei.<sup>792</sup> Umso auffälliger ist es, dass nur wenige Sololieder und Chorsätze im Druck erschienen. Ein Merkmal, welches außerdem deutlich zu Tage tritt, ist, dass Fleischmann keinen großen Wert darauf legte, seine Kompositionen zu ordnen: Die im Druck erschienenen sowie wenige weitere Werke weisen Opuszahlen auf. Um eine Ordnung des kompositorischen Werks zu erstellen, sind sie jedoch in keiner Weise ausreichend, da nur sporadisch vergeben und deshalb unter Auslassung vieler Nummern fortschreitend. Es gibt auch Fälle wie jenen, in welchem Fleischmann die Nummer op. 47 Nr. 1 vergibt, aber eine Nr. 2 nirgends auffindbar ist. Ähnlich lückenhaft ist die Datierung der Werke: Natürlich sind viele Autographe datiert. Aus der Zeit der Internierung ist das von der Lagerleitung mit Datum gestempelte Notenpapier aussagekräftig, grundsätzlich auch das Signet des Papierherstellers. Gibt Fleischmann seinen Namen mit „Fleischmann d. Ä.“ an, muss das Manuskript nach der Geburt des Sohnes entstanden sein.<sup>793</sup> Die Erwähnung in Briefen, Aufführungsbelege, die Auflistung in Fleischmanns selbsterstelltem Werkverzeichnis für seine Bewerbung um eine Orgelprofessur an der Musikschule in Cork 1929 sowie die wenigen vorhandenen Drucke geben Anhaltspunkte für die Datierung oder wenigstens eine zeiträumliche Einordnung von Werken. Insgesamt aber ist es nach der Quellenlage nicht möglich, eine Chronologie der Kompositionen Fleischmanns zu rekonstruieren.

---

<sup>792</sup> Vgl. Barra 2010, 313.

<sup>793</sup> Fleischmann gab seinen Namen auf den Autographen bereits mit „Aloys Fleischmann d. Ä.“ an, bevor sein Sohn selbst als Komponist hervortrat.

An einer grundsätzlich nicht ausreichenden musikalischen Qualität der Kompositionen kann die vorherrschende Nicht-Veröffentlichung nicht pauschal festgemacht werden, denn schon Empfehlungsschreiben namhafter Kapellmeister, Komponisten und Musiker seiner Zeit stellen Fleischmanns Kompositionen – das wurde in anderen Kapiteln bereits zur Sprache gebracht – teilweise ein hervorragendes Zeugnis aus; sein Weihnachtsspiel *Die Nacht der Wunder* schließlich wurde von niemand Geringerem als Richard Strauss nach Durchsicht der Partitur positiv bewertet.<sup>794</sup> Es gibt andere Gründe dafür, dass Fleischmanns Kompositionen keinem großen Publikum bekannt wurden und zum großen Teil vollends in Vergessenheit gerieten. Eine Auflistung von Lebensumständen, Charakterzügen und Arbeitsweisen Fleischmanns ist diesbezüglich recht aufschlussreich. Was in den biographischen Kapiteln hierzu schon genannt war, sei themenspezifisch nochmals zusammengefasst:

- Fleischmann war 1906 durch die Bekanntheit seiner Weihnachtsspiele ein aufstrebender Komponist. Seine Auswanderung aber bedeutete einen tiefen und letztlich endgültigen Einschnitt in diese Entwicklung; beispielsweise zur geplanten Veröffentlichung der *Nacht der Wunder*, des Weihnachtsspiels von 1905, sollte es nie kommen; dazu später mehr.
- Fleischmann komponierte trotz seines jahrzehntewährenden Wirkens in Cork häufig im Stil der deutschen Spätromantik, da er sich nie als Ire, sondern als deutscher Exilant fühlte und sehr unter dem Verlust der Heimat litt. Vertonungen deutscher Gedichte machen den überwiegenden Teil seiner Lieder und weltlichen Chöre aus, auch wenn er fast durchwegs englische Übersetzungen anfertigen ließ. Die irische Kulturnation befand sich aber in einer Phase der eigenen Identitätsfindung. Das Interesse an einer im Kern deutschen Musik war folglich eingeschränkt. Zudem gab es in Irland kaum die Möglichkeit der Notenpublikation in einem Verlag; nicht umsonst erschienen die wenigen von Fleischmann publizierten Werke in Deutschland und England – nicht in Irland.<sup>795</sup>
- Fleischmann präsentiert sich in einigen Quellen trotz seiner zahlreichen Aktivitäten als ausgesprochen zurückhaltender Mensch. Mitunter, so berichten Zeitzeugen, verheimlichte er sogar, dass ein Stück aus seiner Feder stammte. In seiner Dachauer Zeit und den ersten Jahren in Cork trat Fleischmann als Komponist noch recht öffentlichkeitswirksam in Erscheinung. Später, vor allem nach den Jahren der Internierung, war er jedoch keineswegs ein forschender Interessensvertreter seines eigenen kompositorischen Schaffens.<sup>796</sup>
- „Meine bisschen freie Zeit füllt das Opium altmodischen Componierens aus“, schrieb Fleischmann einmal an seinen Sohn. Gerade, weil das Kom-

<sup>794</sup> Vgl. Brief Aloys Fleischmanns an Franz Schaehle von Cork nach Weilheim vom 19. Januar 1955.

<sup>795</sup> Information zur Verlagsproblematik durch Ruth Fleischmann, E-Mail-Korrespondenz vom 20. Mai 2012.

<sup>796</sup> Vgl. Interview Cunningham.

ponieren für ihn auch Beschäftigung mit der Kultur seiner geliebten deutschen Heimat bedeutete, war es für Fleischmann – dieser Eindruck entsteht – eine teils sehr private Angelegenheit. Und so entstanden manche Werke beispielsweise entweder aus familiären Anlässen oder auch schlicht um ihrer selbst willen. Für die Schublade, möchte man sagen.<sup>797</sup>

- Bei der Kirchenmusik verhält es sich genau umgekehrt – mit gleicher Konsequenz. Viele seiner Werke sind als Gebrauchsmusik anzusehen: in alter Kapellmeistertradition und wohl aus einem musikhandwerklichen Kompositionsverständnis heraus für den konkreten Anlass im Gottesdienst bzw. durch die Aufführung durch den eigenen Chor geschrieben oder arrangiert – nicht, um zum verbreiteten Standardrepertoire zu werden.
- Fleischmann hatte, die Handschriften zeugen davon, einen Hang zur unablässigen Korrektur seiner Werke. Er arbeitete an seinen Kompositionen intensiv und über längere Zeiträume hinweg (was die Datierung nochmals erschwert). Oftmals gibt es voneinander abweichende Manuskripte desselben Stückes mit marginalen oder größeren Unterschieden. Und ist wirklich einmal ein Manuskript als endgültige Fassung bezeichnet, sind häufig doch wieder Bleistiftkorrekturen vorgenommen. Offenbar tat sich Fleischmann im höchsten Maße schwer, ein Werk zu seiner endgültigen Zufriedenheit abzuschließen oder gar als abgeschlossen aus der Hand zu geben.<sup>798</sup> Anders formuliert: Fleischmanns Musik wurde häufig nicht abschließend fixiert, sondern verblieb in Form lebendiger Dokumente in der Hand des Komponisten.
- Ein Werk zu publizieren, bedeutete Kosten. Fleischmann aber war zeitlebens zur Sparsamkeit gezwungen. Das Einkommen war gering, viele seiner Aktivitäten ehrenamtlich, seine Anstellung am Dom in Cork mit keinem Pensionsanspruch verbunden. Zudem war ein Großteil seiner noch auf deutschen Konten deponierten Ersparnisse entweder durch die Inflation nach dem Ersten Weltkrieg oder während des Zweiten Weltkriegs verloren gegangen. Lange hatte Fleischmann zumindest die Veröffentlichung einiger „Lieder, Chöre und Orgelsachen“ im Sinn gehabt. „Das ist nun auch dahin“, schreibt er angesichts des Verlustes von 33000 Mark im April 1945 an seinen Sohn.<sup>799</sup>

Auch wenn Fleischmann somit viele Werke in dem Bewusstsein komponierte, dass sie unbekannt bleiben würden, hielt ihn das nicht davon ab, viele davon – auch solche, die gar nicht in abschließender Reinschrift überliefert sind – einem Widmungs-

---

<sup>797</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Aloys Fleischmann d. J. von Cork nach München vom 28. Dezember 1932. Ein Beispiel für einen solchen familiären Anlass ist das Lied „Auf den Tod eines Vögleins“, AFS 3.036.02.0, geschrieben zum Trost von Fleischmanns Enkeln und Enkelinnen, die im Garten einen toten Vogel gefunden hatten und darüber sehr traurig waren.

<sup>798</sup> Dieser Umstand wird auch von Séamas de Barra beschrieben. Vgl. Barra 2010b, 310f.

<sup>799</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Aloys Fleischmann d. J. innerhalb Corks vom 13. April 1945.

träger zuzueignen. Darunter finden sich Personen aus dem Freundeskreis, aus Irland wie Deutschland gleichermaßen, Familienmitglieder wie seine Frau oder seine Enkel, aber auch weltgeschichtlich bedeutende Persönlichkeiten wie im Falle der Komposition *Abendfeier in Venedig, Ave Maria!*<sup>800</sup> Papst Pius X., der von dieser Zueignung wohl nie erfahren haben dürfte. Schließlich finden sich auch Kuriositäten wie insbesondere die *Donkey Ballad* für Kinderchor und Klavier- oder Harmoniumbegleitung,<sup>801</sup> die Fleischmann mit der Widmung „dedicated to all suffering donkeys in Ireland“ versieht.

Zu gliedern ist das zu Fleischmanns Werken erhaltene musikalische Quellenmaterial folgendermaßen:

- Autographen: Teilweise sind zu den Werken Bleistift-Skizzen vorhanden, meist aber mit Tinte geschriebene Autographen. Selbst mit „Final Copy“ oder „Reinschrift“ ausgezeichnete Autographen sind oftmals, wie eben erwähnt, mit nachträglichen, meist mit Bleistift vorgenommenen Korrekturen versehen. Grundsätzlich sind die Autographen, sowohl bei kleinbesetzten Werken als auch bei großen Partituren, akkurat und sauber geschrieben. Durch die Auswanderung bedingt sind hinsichtlich der Gestalt der Autographen zwei Schaffensperioden zu erkennen: Die frühen, aus seiner Dachauer Zeit stammenden Notenhandschriften sind nicht nur auf Papier deutscher Herstellung geschrieben, sondern interessant ist, dass diese meist mit braunschwarzer Tinte ausgeführt sind, in der Regel mit relativ dünner Feder ausgesprochen exakt gearbeitet. Der Text bei Vokalstücken ist hierbei in der Regel in Kurrentschrift geschrieben. Später, in Irland, stieg Fleischmann nicht nur auf Papier englischer Fabrikation um, sondern verwendete alsbald in der Regel blaue Tinte und schrieb sämtliche Texte in lateinischer Schrift. Fleischmann benutzte ausschließlich Notenpapier mit gedruckten Linien; mit Rastral gezogene Linien finden sich nicht.
- Kopistenhandschriften und -lichtpausen: Von einer großen Zahl der Kompositionen existieren kalligraphisch sehr aufwändig erstellte Kopistenhandschriften bzw. in den meisten Fällen Lichtpausen dieser Handschriften, welche ursprünglich mit schwarzer Tinte oder Tusche auf großformatigem Durchschlagspapier ausgeführt wurden. Diese Kopien stammen von der in der vorliegenden Arbeit bereits genannten Peggy Hickey, die Fleischmann bei seiner Arbeit am Dom in Cork unterstützte und ihm sehr zugetan war. In vielen Fällen sind diese Kopien als das im Schaffensprozess endgültige Dokument eines Werkes anzusehen; sie weisen jedoch mitunter Fehler auf und bedürfen somit der Überprüfung mit Hilfe der Autographen, sofern solche existieren.

<sup>800</sup> AFS 2.173.01.1–AFS 2.173.01.2.

<sup>801</sup> AFS 4.024.00.0.

- Matrizenkopien: Von einigen Kompositionen Fleischmanns findet sich im Nachlass eine jeweils große Zahl an Matrizenkopien. Hierbei handelt es sich in der Regel um Aufführungsmaterial kirchenmusikalischer Chorwerke. Oftmals sind auf einer solchen Kopie zwei Stimmen zusammengefasst – Sopran und Alt, Tenor und Bass.
- Drucke: Einige wenige Kompositionen Fleischmanns sind im Druck erschienen: *Acht Lieder für Männerchor* op. 3 bei Jos. Aibl Sortiment, München, die Lieder *An die Nacht/Night*, *The Awakening/Das Erwachen* und *Der Phantast/The Fool* op. 26 bei Augener Ltd. London, zwei Lieder *Aus der Kindervelt* op. 39 im Verlag Wilhelm Berntheisel, München.<sup>802</sup> Von diesen Notendruckten sind jeweils Exemplare im Nachlass erhalten. Handschriften sind von diesen gedruckten Werken nicht vorhanden; offenbar existierten an Autographen nur die Stichvorlagen, welche die Verlage einbehielten.

Abschließend ein methodischer Hinweis: Die meisten der folgenden Kapitel beinhalten werkanalytische Darstellungen zu den Kompositionen Aloys Fleischmanns; die Mehrzahl der Erkenntnisse ist durch eigenständige Analyse der zur jeweiligen Komposition gehörigen Musikalien aus dem Fleischmann-Nachlass gewonnen. Dabei werden aus diesen Notenquellen auch Vortragsbezeichnungen, Regieanweisungen sowie bei Vokalwerken, sofern keine gesonderte Textedition herangezogen wird, Textauszüge wörtlich zitiert und als Zitate durch Anführungszeichen gekennzeichnet. Es wird im Text stets zweifelsfrei mitgeteilt, welches Werk Fleischmanns gerade behandelt und welcher Ausschnitt aus dem Fleischmann-Notennachlass folglich gerade als primäre Quelle herangezogen wird; auf einen steten Verweis auf die jeweilige Fleischmann-Notenquelle in Fußnoten wird in solchen Fällen verzichtet.

## 4.2 WEIHNACHTSSPIELE – BÜHNENWERKE

Bei Fleischmanns in den Jahren 1903 bis 1906 aufgeführten Weihnachtsspielen, insbesondere bei seiner Musik zu *Die Nacht der Wunder* von 1905 handelt es sich um die umfangreichsten und auch ambitioniertesten Werke Fleischmanns. Für seine Weihnachtsspiele erlangte Fleischmann kurzzeitig kompositorischen Ruhm; viele Indizien sprechen dafür, dass diesen Weihnachtsspielen eine tatsächliche Rezeptions- und Wirkungsgeschichte beschieden war. Gilt es, die musikhistorische Bedeutung Fleischmanns in kompositorischer Hinsicht einzuschätzen, also darzulegen, inwieweit er durch sein Komponieren (nicht durch sein musikpädagogisches und musikpraktisches Wirken) auch bezüglich der Rezeption Bedeutendes geschaffen hat, so sind insbesondere seine Weihnachtsspiele zu nennen. Auf sie ist somit bei der Analy-

<sup>802</sup> AFS 4.004.01.0–AFS 4.004.08.0, AFS 3.022.01.0, AFS 3.022.02.0, AFS 3.022.03.0, AFS 3.008.01.0–AFS 3.008.02.0. „The Awakening“ ist musikalisch identisch mit „Hochzeitliches Lied/Liebesnacht/Epithalamion“ AFS 3.031.00.1–AFS 3.031.00.2.

se des kompositorischen Schaffens Fleischmanns ein besonderes Augenmerk zu legen, zumal hier die reine Werkanalyse nicht ausreicht, sondern auch musikhistorische Untersuchungen zum Weihnachtsspiel als Kulturphänomen notwendig sind, um diesen Schaffungsbereich Fleischmanns darstellen und einordnen zu können.

#### 4.2.1 Konkreter Quellenbestand zu den Weihnachtsspielen

Zu den Weihnachtsspielen gibt es im Fleischmann-Nachlass umfangreiche Quellenbestände:

Musikhandschriften: Die Musik zu Fleischmanns Weihnachtsspielen ist ausschließlich in Form von Musikhandschriften überliefert. Fleischmann plante zwar, wie erwähnt und noch genauer beschrieben, insbesondere die Drucklegung der *Nacht der Wunder*, doch wurde dieses Vorhaben nicht realisiert. Zum Weihnachtsspiel 1903 sind der Harmoniumpart sowie die Streicherstimmen, zum Weihnachtsspiel 1906 zumindest zu jenen Teilen, welche Fleischmann aus dem Spiel von 1905 übernahm, der Klavierauszug mit den Chorstimmen erhalten. Am umfangreichsten ist der Musikhandschriftenbestand zu den Weihnachtsspielen 1904 und 1905. Zu beiden ist das vollständige Aufführungs- und auch Einstudierungsmaterial erhalten: die Partituren, Stimmen (diese je nach Instrument auch in mehrfacher Kopie) sowie zum Weihnachtsspiel 1905 zumindest für die großen Chorpässagen die Klavierauszüge.<sup>803</sup> Lediglich die Stimmen für die Tenor- und Bass-Chorsänger sowie – das wird noch thematisiert – für einen unter Umständen im Zuge des Werks aufgeführten Kinderchor fehlen beim Weihnachtsspiel 1905; die Männerstimmen sind aus der Partitur jedoch lückenlos herauszulesen. Zudem existieren zum Weihnachtsspiel 1905 Skizzen, welche ein Stück weit den Entstehungsprozess dokumentieren. Auf Basis der Quellen verfertigte Liz O'Connor bis 2010 die Partitur, Stimmen sowie einen Klavierauszug für das gesamte Werk in digitalem Notensatz.<sup>804</sup>

Textbücher und Besetzungszettel sind zu sämtlichen vier der Dachauer Weihnachtsspiele vorhanden. Da die Textbücher an das Publikum verteilt wurden, handelt es sich dabei nicht um Handschriften, sondern um gedruckte Medien (allerdings um als Manuskript gedruckte). Das Textbuch zum Weihnachtsspiel 1905 enthält dabei zusätzlich zum Text Illustrationen des Dachauer Malers und Illustrators Hermann Stockmann, eines der Protagonisten der Dachauer Weihnachtsspielprojekte. Auch außerhalb dieses Textbuches sind im Fleischmann-Nachlass einige Bilddokumente zu den Weihnachtsspielen enthalten, etwa eine kolorierte Skizze Hermann Stockmanns zu einer Krippenszene. Auch wenige Fotos vom Bühnengeschehen sind

<sup>803</sup> Der Klavierauszug zum sogenannten symbolischen Prolog ist nicht in einer Einzelquelle vollständig erhalten, sondern lediglich aus zwei fragmentarischen Quellen rekonstruierbar bzw. zusammensetzbar.

<sup>804</sup> Da diese Edition zum Zeitpunkt der Niederschrift der vorliegenden Analyse der „Nacht der Wunder“ noch fehlerbehaftet war, stützen sich die Darstellungen in den folgenden Kapiteln einzig auf die faksimilierten Originalquellen.



als Teil von Zeitungs- bzw. Zeitschriftenberichten zu den Dachauer Weihnachtsspielen überliefert. Zahlreiche von Fleischmann gesammelte Rezensionen, Vorberichte und auch briefliche Korrespondenzen Fleischmanns geben wertvolle Information zur Einschätzung der Weihnachtsspiele. Rezensionen aus den Dachauer Zeitungen finden sich zudem im Stadtarchiv Dachau. Die Quellenlage zu den Dachauer Weihnachtsspielen ist somit als zwar nicht lückenlos, aber als sehr gut zu beurteilen und gestattet die Herausarbeitung eines recht fundierten Bildes der Weihnachtsspiele Aloys Fleischmanns.

#### 4.2.2 Historischer Kontext

Der Markt und das Landgericht Dachau waren stets Teil des Kernterritoriums der Wittelsbacher, die Bayern vom hohen Mittelalter bis zum Ersten Weltkrieg regierten. Exemplarisch sind in Dachau deshalb Kulturphänomene zu beobachten, die für sämtliche Regionen Bayerns bedeutend waren, sofern sie nicht von der Reformation erfasst wurden. Ein solches Kulturphänomen ist die weite Verbreitung bestimmter Formen des Theaterspiels, die von der germanistischen und kulturwissenschaftlichen Forschung vom mittleren 19. bis zum späten 20. Jahrhundert meist unter dem Begriff des Volksschauspiels zusammengefasst wurden.<sup>805</sup> Diesen Formen des Theaterspiels lagen oftmals pädagogische, von gegenreformatorischen Absichten mitbestimmte Intentionen der Jesuiten zugrunde, die in der frühen Neuzeit das katholische Schulwesen in Bayern prägten. Die Schauspiele wurden an Weihnachten, Neujahr und Dreikönig, in der Karwoche und an Ostern ebenso gepflegt wie zu den Höhepunkten des Schuljahres. Die Katechismus-Erziehung der Kinder und der gesamten katholischen Bevölkerung sollte auf die Bühne gebracht werden: in den Kirchen, aber auch in den Schulen sowie auf öffentlichen Plätzen. Konzipiert und einstudiert wurden Spiele dieser Art zumeist entweder von den Jesuiten selbst oder von durch sie ausgebildete Pfarrer, Lehrer oder Kirchenmusiker. Dabei wurden auch Anleihen genommen: bei älteren Umgangsspielen<sup>806</sup> (z. B. bei Nikolausspielen), bei den bis ins Mittelalter zurückreichenden Weihnachts- und Hirtenspielen oder den städtischen Currende-Bräuchen wie den sogenannten Sternsängern. Bei den sich daraus entwickelnden Stoffen und Aufführungspraktiken ist bereits eine Tendenz zur Verweltlichung zu beobachten.<sup>807</sup>

Diese Tendenz setzte indes nicht erst in der Neuzeit ein, sondern bereits im Mittelalter: Seinen Ursprung hatte das geistliche Drama in Ritualen des Gottesdienstes. Innerhalb der kirchlichen Feier des Osterfestes entwickelte sich erstmals aus dem Bibeltext der nach Christus suchenden Frauen und dem Engel am Grab ein während

---

<sup>805</sup> Vgl. Focht 2010a, 53.

<sup>806</sup> Der Begriff des Umgangsspiels bedeutet, dass das Spiel in einen Umzug der Akteure und des Publikums, sofern zwischen beiden Parteien zu trennen ist, eingebettet ist.

<sup>807</sup> Vgl. Bausinger 1959, 104.

des Gottesdienstes im Wechselgesang vorgetragener Dialog, im Zuge dessen ein Priester in der Rolle des Engels an das Grab trat, während drei andere Priester vom Altar her in der Rolle der Frauen auf das Grab zuschritten. Ähnliche szenische Ausgestaltungen von Bibeltexten gab es für die Palmsonntagsfeier, den Gang nach Emmaus und Christi Himmelfahrt, bei welcher mitunter eine Statue vor den Augen der Kirchengemeinde nach oben gezogen wurde.<sup>808</sup> Auch die Weihnachtsspiele entwickelten sich aus derartigen „Erweiterungen der Festtagsliturgie zu eigenen szenischen Darstellungen“,<sup>809</sup> welche zunächst vor allem die Engelsverkündigung, die Hirtenprozession und die Anbetung des Kindes enthielten. Hinzu traten als eigenständige Szenen der Kindermord in Bethlehem oder das Dreikönigsspiel, jeweils an den entsprechenden Festtagen aufgeführt: das Hirtenspiel am 25. Dezember, der Kindermord am 28. Dezember, das Dreikönigsspiel am 6. Januar.<sup>810</sup>

Mit dem Dreikönigsspiel aber erweiterte sich der Aktionsradius derartiger Spiele bereits über den Kirchenraum hinaus.<sup>811</sup> Diese Entwicklung verstärkte sich im Laufe des 13. und des 14. Jahrhunderts, vorangetrieben durch Veränderungen in der Vortragssprache der Spiele: Zunächst waren Spiele dieser Art in lateinischer Sprache verfasst, womit sich der Inhalt dem Publikum nur durch die sichtbare Handlung erschloss. Während des genannten Zeitraums trat deshalb mehr und mehr die Sprache des Volkes an die Seite des Lateinischen, was aber innerhalb des Kirchenraumes nicht möglich war. Somit zog das geistliche Spiel immer häufiger aus der Kirche ins Freie. Bis zum Ende des ersten Drittels des 14. Jahrhunderts war die „Einmündung des Dramas in die weltliche Spielmanns-Dichtung“ weitgehend vollzogen.<sup>812</sup> Diese Entwicklung betraf auch konkret die Weihnachtsspiele, welche ebenfalls den unmittelbaren liturgischen Bezug hinter sich ließen und nicht nur durch die nun verwendete Volkssprache, sondern auch durch die Beteiligung von Bürgern und Bauern Teil der volkstümlichen Kultur wurden.<sup>813</sup> Als erstes volkssprachliches Weihnachtsspiel wird in der Literatur das *St. Gallener Spiel von der Kindheit Jesu*, entstanden Ende des 13. Jahrhunderts, genannt.<sup>814</sup>

Ein nun tatsächlich im Dachauer Zusammenhang zu nennender Vertreter des vorhin genannten geistlichen Spiels jesuitischer Prägung war der Dichter und Kom-

<sup>808</sup> Vgl. Hankamer 1922, 4ff. Zum Ursprung des geistlichen Spiels, inklusive des Weihnachtsspiels, in der Osterliturgie vgl. auch Krieger 1990, 7f.

<sup>809</sup> Nauderer 2003, 74.

<sup>810</sup> Vgl. ebd., 74.

<sup>811</sup> Vgl. Hankamer 1922, 4ff.

<sup>812</sup> Ebd., 8f.

<sup>813</sup> Vgl. Heckel 1921, 3ff. August Hartmann merkt in seiner freilich schon sehr alten Studie „Weihnachtslied und Weihnachtsspiel in Oberbayern“ von 1874 an, dass, noch in lateinischer Sprache verfasst, mit die ältesten Zeugnisse für Weihnachtsspiele überhaupt aus Oberbayern stammen. Er schreibt: „[...] und zwar gehören die ältesten dieser W. Sp. [Erg. d. Verf.: Weihnachtsspiele] gerade Oberbayern an. So das lat. Sp. von den Magiern und Herodes und der sog. Ordo Rachelis, beide in Hss. [Erg. d. Verf.: Handschriften] des ehemaligen Freisinger Domarchivs (11.-12. Jh.); dann der ludus scenicus de nativitate Domini in einer Benedictbeurer Hs. des 13. Jahrh.“. Hartmann 1987, 8.

<sup>814</sup> Vgl. Nauderer 2003, 74.

ponist Johannes Khuen (1606–1675), geboren in Moosach (heute ein Stadtteil Münchens, damals jedoch als Dorf zum Landgericht Dachau gehörig). Als hochbegabtes Bauernkind wurde er in die Münchner Jesuitenschule aufgenommen, trat nach dem Schulabschluss dem Orden bei und studierte im Gregorianum, der Münchner Jesuiten-Hochschule, Theologie. Kompositionsunterricht erhielt er von Georg Victorin (um 1570–1639), dem Chorregenten der Münchner Stadtpfarrkirche St. Peter. 1638 dichtete und komponierte Khuen ein Marienlied, *Von vnser lieben Frawen*, in dessen 30 Strophen konkrete Plätze der Marienverehrung in München besungen werden, die bei Prozessionen der „Congregationes“ aufgesucht wurden. Dabei wurde jedoch nicht nur gesungen, sondern es wurden auch theaterartige Szenen gespielt.<sup>815</sup>

Auch in Dachau selbst reichen die Belege geistlichen Theaterspiels bis in die Zeit des Dreißigjährigen Kriegs zurück: 1626 hatte der Dachauer Schulmeister Caspar Mader „den passion in ein besonderes Libell geschriben“,<sup>816</sup> womit dieser Beleg einer Dachauer Passion beinahe zehn Jahre vor dem Oberammergauer Pestgelübde, welches zu den Oberammergauer Passionsspielen führte, datiert.<sup>817</sup> Doch aus dem 17. sowie dem 18. Jahrhundert sind weitere Nachweise geistlichen Theaterspiels in Dachau vorhanden, auch hier meist unter der Führung der jeweiligen Schulmeister.<sup>818</sup> Insbesondere tat sich dabei der Dachauer Organist und Schulmeister Franz de Paula Dionys Josef Kiennast (1731–1783) hervor. Im Zuge seiner beruflichen Tätigkeit verfasste er von 1751 an mehrere Fasten-, Passions- und Weihnachtsspiele, die entweder in der Dachauer Pfarrkirche St. Jakob oder auf dem Platz vor dem Rathaus aufgeführt wurden. Veranstaltet wurden diese Ereignisse von örtlichen Bruderschaften oder der Bürgerschaft, dem Markt Dachau selbst. Von den meisten Theaterstücken Kiennasts sind nur die Titel nachgewiesen oder die Texte erhalten. Allerdings ist erwiesen, dass Kiennast seine Werke mit Musikeinlagen versah.<sup>819</sup> So sind etwa zum Stück *Hyrlanda Herzogin auß Burgundt* folgende Angaben überliefert: „In zwey theatralischen mit Musig vermengten Theyllen den 29. und 30. Setemb. und den 4. und 7. Octob. 1759 iedesmahl umb 7 Uhr Nachmittag vorgestölt in den churfürstl. Markht Dachau, von einigen auß der Burgerschafft.“<sup>820</sup>

Eine dichte archivalische Überlieferung des Dachauer Theaterspiels setzt erst 1763 ein, und zwar infolge des landesherrlichen Verbots geistlichen Theaterspiels, welches im Zusammenhang mit der aufklärerischen Idee der Trennung von Kirche und Staat zu sehen ist.<sup>821</sup> Weil die Dachauer Bürgerschaft auf ihr gewohntes geistliches Theaterspiel aber nicht verzichten wollte, folgten häufige Auseinandersetzungen mit der Landesregierung. Obwohl das Theaterspielverbot von der Obrigkeit mehr-

<sup>815</sup> Vgl. Focht 2010a, 54, und Modesto 2003, 206ff.

<sup>816</sup> Hanke 1991, 204.

<sup>817</sup> Vgl. Brenninger 1980, 42.

<sup>818</sup> Vgl. Hanke 1991, 204f.

<sup>819</sup> Vgl. Focht 2010a, 54f. Zu Kiennast und seinem Werk vgl. auch Brenner 1893, IXff.

<sup>820</sup> Brenner 1893, 1.

<sup>821</sup> Oberammergau erhielt eine Ausnahmegenehmigung; das dortige, alle zehn Jahre stattfindende Passionsspiel besteht bekanntermaßen bis heute.

fach bekräftigt wurde, sind aus den Jahren 1764, 1770, 1774, 1775, 1779, 1787, 1791, 1797, 1798 und 1805 weitere Dachauer Aufführungen nachgewiesen, schließlich jährliche Aufführungen bis 1834 und nochmals Aufführungen aus den Jahren 1836 und 1846.<sup>822</sup> Neben diesem erstaunlichen Beharrungsvermögen der Dachauer, welches sich auch in anderen oberbayerischen Städten beobachten lässt, ist der wiederholte Versuch der kommunalen Bürgerschaft bemerkenswert, die Verantwortung und Trägerschaft auf eigens gegründete Theatergesellschaften zu übertragen, erstmals im Zeitraum 1775–1791, ein weiteres Mal 1830–1846. Teilweise fanden diese Aufführungen auch im Saal der Gaststätte Unterbräu statt, dem Spielort der späteren Weihnachtsspiele Fleischmanns.<sup>823</sup>

Die genannten Jahreszahlen bedeuten, dass das geistliche Theaterspiel in Dachau die zwischenzeitliche Aufhebung des Jesuitenordens im Jahr 1773 durch Papst Clemens XIV. überdauerte und sich vom unmittelbaren Zusammenhang mit dem Orden längst gelöst hatte. Die Jahreszahlen zeigen aber auch, dass die Dachauer Tradition des geistlichen Theaterspiels bis weit ins 19. Jahrhundert bestand, bis gerade einmal 34 Jahre vor Fleischmanns Geburt. Somit ist sehr wahrscheinlich, dass zu Fleischmanns Lebzeiten die Erinnerung an diese Dachauer Theaterspieltradition noch lebendig war; Ruth Fleischmann vermutet, dass Fleischmann durch den Dachauer Pfarrer von dieser Tradition erfuhr.<sup>824</sup> Zudem wurden auch zu Fleischmanns Zeit im Dachauer Land noch geistliche Spiele aufgeführt: an der Mädchenschule im Kloster Indersdorf oder 1902, im Jahr von Fleischmanns Dienstantritt, durch die Sängergesellschaft „Eintracht“ in Haimhausen. Dies könnte für Fleischmann durchaus eine Inspiration gewesen sein, sich der Weihnachtsspielthematik anzunehmen.<sup>825</sup>

Grundsätzlich aber ist Fleischmanns Aufgreifen einer Weihnachtsspieltradition für seine Dachauer Wirkungszeit alles andere als ein ungewöhnlicher Einzelfall. Vielmehr handelt es sich beim Weihnachtsspiel, bzw. einer stilistischen Modernisierung desselben, um ein für das späte 19. Jahrhundert und die Zeit der Jahrhundertwende recht populäres und verbreitetes Unterfangen – und damit um ein grundsätzlich beachtenswertes Kulturphänomen. Nicht umsonst griff Fleischmann, darauf wird im folgenden Kapitel eingegangen, bei seinen ersten Weihnachtsspielprojekten auf bereits bestehende, zeitnah entstandene Spiele zurück; es gab also bereits Weihnachtsspiele, die als Vorlage für Aufführungen verfügbar waren. Dokumentiert wird die Bedeutung des Kulturphänomens der Weihnachtsspiele zudem dadurch, dass selbige in dieser Zeit auch von der Musikforschung beachtet wurden: Hierbei ist August Hartmanns bereits zitierte Schrift *Weihnachtslied und Weihnachtsspiel in Oberbayern* von 1875 zu nennen, vor allem aber auch die Studie *Das deutsche Weihnachtsspiel*

<sup>822</sup> Vgl. Moser 1991, 36f., und Focht 2010a, 55.

<sup>823</sup> Vgl. Hanke 1991, 207f., und Focht 2010a, 55.

<sup>824</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 28.

<sup>825</sup> Schlosser 2002, 21f., und vgl. Nauderer 2003, 75. Außerdem ist ins Feld zu führen, dass Oscar Brenners zitierte Schrift über die Dachauer Spiele Kiennasts 1893 erschien. Fleischmann war damals 13 Jahre alt und sicher bereits kulturell interessiert.

und seine *Wiedergeburt aus dem Geiste der Musik* des Komponisten und Musikschriftstellers Edgar Istel von 1901, welche nicht nur die Historie der Weihnachtsspiele nachzeichnet, sondern außerdem damals aktuelle Neuerungen innerhalb dieses Genres behandelt. Obgleich Istel auch auf Franz Liszts Oratorium *Christus* und die darin umgesetzte Vertonung der Weihnachtsgeschichte eingeht und dies als wichtiges Beispiel moderner Weihnachtsvertonung sieht,<sup>826</sup> steht ein anderes Werk im Zentrum seiner Betrachtungen: *Ein Weihnachtsmysterium* op. 31 von Philipp Wolfrum (1854–1919), komponiert 1898/99, welches Istel eingehend analysiert. Bei Wolfrum handelt es sich um einen zu seiner Zeit hochangesehenen Komponisten, Dirigenten, Musikprofessor und Musikschriftsteller. Wie später Fleischmann hatte er in München bei Josef Gabriel Rheinberger studiert, bevor er ab 1878 erst in Bamberg, ab 1884 in Heidelberg als Komponist, Dirigent und Musikpädagoge eine treibende Kraft des Musiklebens war. Wolfrum lehrte in Heidelberg am Evangelisch-Theologischen Seminar der Universität und etablierte dort eine fundierte kirchenmusikalische Ausbildung; aus diesen Bemühungen entstand die heutige Heidelberger Hochschule für Kirchenmusik. Wolfrum baute Heidelberg zu einem musikalischen Zentrum aus, ihm wurden mehrere hochrangige Titel verliehen, darunter der des Generalmusikdirektors sowie der des Geheimen Hofrats. Max Reger und Richard Strauss waren mit Wolfrum befreundet, Strauss widmete ihm 1897 seine A-cappella-Motette *Jakob! Dein verlorener Sohn* op. 34 Nr. 2. Als Musikschriftsteller setzte sich Wolfrum intensiv mit Johann Sebastian Bach auseinander, veröffentlichte 1910 eine gleichnamige zweibändige Monographie. Auch Wolfrums musikalisches Engagement stand im Zeichen einer Wiederbelebung des kompositorischen Werks Johann Sebastian Bachs; so gründete er etwa 1885 in Heidelberg den „Bachverein“.<sup>827</sup>

Diese Orientierung zeigt sich auch in Wolfrums *Weihnachtsmysterium*. Edgar Istel kommt bei seiner Analyse der Musik Wolfrums zu dem Schluss, dass es polyphone Musik im Geiste Bachs sei, welche Wolfrum ins Zentrum seines Werks stellt, obgleich Wolfrum auch an alte volkstümliche Weihnachtsspiele anknüpft.<sup>828</sup> Istel sieht dies als das richtige Vorgehen an und folgert:

„Einer Wiedergeburt des deutschen Weihnachtsspieler musste also die Polyphonie J.S. Bachs zu Grunde liegen, die höchste künstlerische Ausdrucksfähigkeit mit innigster Gemühtiefe vereinigt zeigt.“<sup>829</sup>

In der Tat ist schon der Beginn von Wolfrums Orchestervorspiel zum *Weihnachtsmysterium* kontrapunktisch geschrieben, wobei Wolfrum als Thema und „gleichsam als Motto des ganzen Werkes“ die „alte Weise ‘Ehre sei Gott in der Höh‘“ zitiert.<sup>830</sup>

<sup>826</sup> Vgl. Istel 1901, 25f.

<sup>827</sup> Steiner 2007, 1130, 1132f.

<sup>828</sup> Vgl. Istel 1901, 16.

<sup>829</sup> Ebd., 24f.

<sup>830</sup> Ebd., 17.

Langsam, feierlich. (M.M. ♩ = ca. 60)

Mit Ausdruck

*p*

Abb. 25 – Philipp Wolfrum: „Ein Weihnachtsmysterium“, Vorspiel, Takte 1–6, Wolfrum 1899, 3

Nicht zurückhalten!

Eh - - re sei Gott in der Hö - - -

Sopr. *f* *ff*

Chor Eh - re sei Gott in der Hö - - -

Ten. *f* *ff*

Abb. 26 – Philipp Wolfrum: „Ein Weihnachtsmysterium“, Vorspiel, Beispiel für Unisono-Führung der Chorstimmen, Takte 52–54, Wolfrum 1899, 5

Aber auch die Rezitative des Evangelisten rufen durchaus Erinnerungen an jenes Werk wach, welches Istel im Zusammenhang mit Wolfrums Komposition ins Feld führt: Bachs *Weihnachtsoratorium*.<sup>831</sup> In dieses Bild fügen sich auch die Abwechslung von Chören und gesungenen Solopartien sowie die als instrumentales Siciliano komponierte Hirtenszene – obgleich Istel anmerkt, Wolfrum habe kein Oratorium schreiben wollen und deshalb den Begriff des Mysteriums gewählt,<sup>832</sup> und obgleich die einzelnen musikalischen Formabschnitte bei Wolfrum meist ineinander fließen und nicht wie in Bachs *Weihnachtsoratorium* nummernhaft getrennt sind.<sup>833</sup>

Von größtem Interesse im Zusammenhang mit Fleischmanns Dachauer Weihnachtsspielen ist, dass Wolfrum plante, sein Weihnachtsspiel nach der nicht-szenischen Uraufführung durch den Bachverein in der Heidelberger Peterskirche zusammen mit dem Maler Hans Thoma „in der Kirche mit lebenden Bildern und Pantomimen“ aufzuführen. Es war also eine intensive Zusammenarbeit zwischen Komponist und Maler angedacht – so, wie sie später in Dachau umgesetzt werden sollte. Wolfrums Vorhaben wurde indes im Gegensatz zu Fleischmanns diesbezüglichen Projekten nicht realisiert.<sup>834</sup> Doch selbst, wenn es realisiert worden wäre, hätte sich das Werkkonzept von Fleischmanns Weihnachtsspielen grundlegend unterschieden: Wolfrum und Thoma sahen ja eine Aufführung in der Kirche vor, mit der

<sup>831</sup> Vgl. ebd., 24.

<sup>832</sup> Vgl. ebd., 16.

<sup>833</sup> Musikalische Analyse des Verfassers auf Basis von: Wolfrum, Philipp: Ein Weihnachtsmysterium nach Worten der Bibel und Spielen des Volkes. Op. 31, vollständiger Klavierauszug vom Komponisten, Heidelberg 1899.

<sup>834</sup> Steiner 2007, 1132.

Bühne im Altarraum, dem Orchester, den Gesangssolisten, dem Chor und der Orgel auf der Empore im entgegengesetzten Teil des Kirchenschiffs.<sup>835</sup> Hierin liegt ein Unterschied zu den Dachauer Weihnachtsspielen: Wolfrums Werk ist, das zeigt schon der Untertitel, „nach Worten der Bibel“<sup>836</sup> verfasst und somit räumlich wie inhaltlich innerhalb der Kirche angesiedelt. Ohne zu vergessen, dass Wolfrums Werk in einem evangelisch-lutherischen Zusammenhang zu sehen ist und somit die deutsche Textsprache des Werkes nicht im Widerspruch zur innerhalb des Gottesdienstes verwendeten Sprache stand, kann von einem säkularen Mysterienspiel somit nicht die Rede sein.

Ungeachtet dieser konzeptionellen Unterschiede und ungeachtet auch der unterschiedlichen Musikkonzepte Wolfrums und Fleischmanns, welche die folgenden musikanalytischen Kapitel offenlegen, zeigt Wolfrums *Weihnachtsmysterium*, dass das Weihnachtsspiel zur Jahrhundertwende, bereits vor Fleischmanns Weihnachtsspielen, den Weg von einem zunächst kirchlichen, dann volkstümlichen geistlichen Theaterspiel mit Musikeinlagen hin zu einem nach kunstmusikalischen Gesichtspunkten anspruchsvoll konzipierten Genre grundsätzlich beschritten hatte. Da daran mit Philipp Wolfrum ein Rheinberger-Schüler (26 Jahre älter als Fleischmann) großen Anteil hatte, ein ungeachtet des konfessionellen Unterschiedes Komponist ähnlicher Prägung also, ist diese Entwicklung parallel zur speziell Dachauer Weihnachtsspieltradition in den historischen Kontext der Dachauer Weihnachtsspiele mit einzubeziehen.

### 4.2.3 Fleischmanns Weihnachtsspiele in der Zusammenschau

Konkret griff Fleischmann indes andere Werke auf, denn die ersten zwei Dachauer Weihnachtsspiele der Jahre 1903 und 1904 sowie erneut das des Jahres 1906 sind nicht vollständig neuverfasst, sondern Bearbeitungen existierender Kompositionen. Dieses Kapitel soll einen Überblick über Fleischmanns Weihnachtsspiele geben.

#### 4.2.3.1 DAS WEIHNACHTSSPIEL VON 1903

Ein Jahr nach seinem Dienstantritt als Kirchenmusiker in Dachau brachte Fleischmann an den Neujahrstagen 1903 das erste seiner Dachauer Weihnachtsspiele zur Aufführung. Daran beteiligt waren 50 Mädchen der von Fleischmann gegründeten Singschule Dachau sowie etwa 40 Erwachsene als Chorsänger oder Orchestermusiker. Diese rekrutierten sich einerseits aus Kirchenchorsängern und Dachauer Bür-

<sup>835</sup> Vgl. Istel 1901, 17. Das Orchester sollte also den Blicken des Publikums entzogen werden, die Musik sollte als akustisches, nicht als visuelles Erlebnis erfahrbar sein, von den Solopartien abgesehen – eine Idee, die auf Richard Wagner zurückgeht. Fleischmann verfuhr hier aller Wahrscheinlichkeit nach anders, denn um das Orchester zu verbergen, war im großen Unterbräu-Saal in Dachau sicher kein Platz.

<sup>836</sup> Titelseite des genannten Klavierauszuges.

gern wie Malern – z.B. Adolf Hölzel, darauf wird noch eingegangen, spielte als Geiger mit –, andererseits aus versierten Münchner Musikern: Chorsängern der Münchner Hofoper sowie Musikern von der Akademie der Tonkunst. Fleischmann nutzte also seine während des Studiums entstandenen Kontakte in der Münchner Musikszene und vereinte bereits bei diesem ersten Weihnachtsspielprojekt Anfänger, Laien und Profimusiker in einem Ensemble; auch Tilly Fleischmann war am Harmonium beteiligt. Die in den folgenden Jahren so fruchtbare Zusammenarbeit zwischen Fleischmann und den Dachauer Malern Hermann Stockmann, August Pfaltz und Hans von Hayek trug ebenfalls bereits bei diesem ersten Dachauer Weihnachtsspielprojekt Früchte; 1903 waren zudem Hans Müller-Dachau und Felix Bürgers an der künstlerischen Gestaltung der Kostüme und der Bühnenbilder beteiligt.

Große Unterstützung erhielt Fleischmann von Seiten einflussreicher Dachauer Bürger: Der Brauereibesitzer Eduard Ziegler, der Fleischmann auch außerhalb der Weihnachtsspiele stets unterstützte, stellte für die Proben sein Haus zur Verfügung. Zusammen mit dem Dachauer Druckereibesitzer und Verleger Franz Mondrion übernahm er die finanziellen Garantien.<sup>837</sup>

Zur Aufführung kam das Spiel *Sonnenwende* von Anton Kohl, Stadtpfarrer in Dietfurt sowie Erzieher am Mädcheninstitut in Ingolstadt; es war bereits an den Mädcheninstituten in Nymphenburg, München-Au, Landshut und Ingolstadt gezeigt worden. Der Komponist, Kirchenmusiker und Regensburger Stiftskanoniker Michael Haller (1840–1915) hatte dazu Musik für dreistimmigen Frauenchor komponiert (op. 51); Fleischmann instrumentierte diese Vorlage nun für Streichorchester.<sup>838</sup> Kohl war von Fleischmanns Version, von welcher er wohl aus der Vorberichterstattung in der Presse erfuhr, begeistert: „Das ist allerdings ein großartiges Spiel [...], das beweist, daß das Stück in Dachau viel großartiger als anderswo aufgeführt wurde [...]“, schreibt er am 25. Dezember 1903 an Fleischmann.<sup>839</sup>

Schon in *Sonnenwende* zeigt sich ein Charakteristikum, welches auch für das Weihnachtsspiel von 1905, *Die Nacht der Wunder*, zentral ist und bei dessen Analyse besprochen wird: eine Verfremdung der Weihnachtsgeschichte in Richtung eines vom Bibeltext losgelösten märchenhaften Mysterienspiels. Kohl bezeichnet sein Werk ja nicht etwa als Krippenspiel, sondern gibt ihm mit *Sonnenwende* einen nichtbiblischen Namen. Im Zentrum der Handlung steht der „ewige[...] Kampf zwischen Gut und Böse, zwischen der Königin des Lichts und der Herrscherin der Nacht“.<sup>840</sup>

Beim Dachauer Weihnachtsspiel 1903 herrschte großer Andrang. Da am 6. Januar 1903 über 200 Personen wegen Überfüllung an der Saaltür abgewiesen werden mussten, wurde sogar eine Zusatzvorstellung anberaumt. Ein interessanter Randaspekt zu diesem Weihnachtsspiel ist zudem, dass die „Königin des Lichts“ von einer

<sup>837</sup> Vgl. Nauderer 2003, 75f. Franz Mondrion war Herausgeber des „Amper-Boten“.

<sup>838</sup> Vgl. Programmheft/Textbuch zum Dachauer Weihnachtsspiel 1903 und Nauderer 2003, 75.

<sup>839</sup> Brief Anton Kohls an Aloys Fleischmann von Dietfurt nach Dachau vom 25. Dezember 1903.

<sup>840</sup> Nauderer 2003, 75. Andere Namen für die Rollen sind „Das Licht“ und „Die Nacht“. Programmheft/Textbuch zum Dachauer Weihnachtsspiel 1903.



zwölfjährigen Dachauerin namens Agnes Straub gespielt wurde, die später eine gefeierte Bühnen- und Filmschauspielerin wurde. Fleischmann traf sie später während eines Deutschlandaufenthalts, besuchte 1930 in München eine Aufführung, bei der Straub mit großem Erfolg die Maria Stuart spielte. Fleischmann berichtet mit Begeisterung von seiner Unterredung mit ihr über ihre Dachauer Anfänge:

„Ich sagte ihr von der ‘Königin des Lichts’ bis zur ‘Königin der Schotten’ sei ein weiter Weg. Jeder Einzelheit erinnert sie sich mit Deutlichkeit und noch keine ihre grossen Rollen hat sie je wieder mit solcher Begeisterung studiert als ihre erste Rolle im Dachauer Krippenspiel.“<sup>841</sup>

Auch in ihrer 1942 erschienenen Autobiographie *Im Wirbel des neuen Jahrhunderts* erwähnt Straub die Dachauer Weihnachtsspiele und ihre dortige Rolle.<sup>842</sup>

#### 4.2.3.2 DAS WEIHNACHTSSPIEL VON 1904

Das Weihnachtsspiel von 1904 bestand aus zwei Spielen: *Des Jahreswende*, einem Silvesterspiel von Professor Ludwig Stark aus München mit Musik von Emil Renner, und *Ein altes Weihnachtsspiel* in zwei Aufzügen, von Fleischmann für Kinderstimmen, Harfe, Chor und Orchester zu einem Text aus dem 16. Jahrhundert komponiert. Fleischmann griff dabei auf eine Textfassung des Komponisten Max Josef Beer zurück, nicht jedoch auf dessen Vertonung.<sup>843</sup> Auch dieses Weihnachtsspielprojekt von 1904 hatte also über gewisse Strecken – vor allem, was *Des Jahreswende* anbetrifft – den Charakter einer Werkbearbeitung; im Vergleich zum Weihnachtsspiel von 1903 ist Fleischmanns schöpferische Leistung jedoch deutlich höher einzuschätzen.

Er erhielt dabei wiederum Unterstützung: Der bereits genannte Dachauer Verleger Franz Mondrion redigierte die Texte. Die Maler Stockmann, Pfaltz und Hayek entwarfen erneut die Kostüme und das Bühnenbild. Dachauer Bürger und Institutionen wirkten erneut unterstützend mit: So stellte Kunstmühlenbesitzer und Landrat Eduard Wittmann Sträucher und Bäume zur Dekoration von Bühne, Saal und Treppenhaus zur Verfügung, übernahmen die Frauen der beteiligten Dachauer Maler das Nähen der Kostüme sowie das Ankleiden und Schminken der Darsteller und lieferte das Elektrizitätswerk Dachau kostenlos Strom für die Aufführung.<sup>844</sup> Insgesamt betragen die Produktionskosten 2000 Mark; sie konnten durch die Einnahmen der drei Aufführungen nicht gedeckt werden. Wiederum übernahmen Privatpersonen deshalb die finanziellen Garantien: Eduard Ziegler, Franz Mondrion und Hermann Stockmann. Hohe Kosten verursachten dabei zuvorderst die Bühnenausstattung und

<sup>841</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Tilly Fleischmann und Aloys Fleischmann d. J. von München nach Cork vom 21. August 1930.

<sup>842</sup> Vgl. Straub 1942, 17.

<sup>843</sup> Noten zu Beers Komposition, „Ein deutsches Weihnachtsspiel“, sind im Fleischmann-Nachlass enthalten.

<sup>844</sup> Vgl. Nauderer 2003, 76f.

die Gagen der wiederum hinzugezogenen professionellen Musiker und Sänger: Der Kirchenchor wurde auch 1904 durch Sänger des Hofopernchores unterstützt, das Orchester, in welchem unter anderem wieder der Maler Adolf Hölzel mitwirkte, wie auch sein Sohn, wurde mit Musikern des Münchner Kaim-Orchesters vervollständigt.<sup>845</sup> Wie viele Akteure insgesamt mitwirkten, ist für 1904 nicht gesichert belegt; das Textbuch weist nur auf die elf Hauptrollen hin, nicht jedoch auf die Zahl der als Engel mitwirkenden Kinder oder auf die Anzahl der Sänger und Musiker.<sup>846</sup>

#### 4.2.3.3 DAS WEIHNACHTSSPIEL VON 1905

Angespornt vom Erfolg der Weihnachtsspiele 1903 und 1904 – die Resonanz auf die Weihnachtsspiele wird in einem eigenen Kapitel behandelt –, beschlossen Fleischmann und seine Mitstreiter für das Weihnachtsspiel 1905 ein größeres Projekt in Angriff zu nehmen: ein in allen Belangen neugeschaffenes Werk. Das Ergebnis dieses Unterfangens war *Die Nacht der Wunder* mit Musik von Aloys Fleischmann, einem Text des Münchner Journalisten und Dichters Franz Langheinrich und dem szenischen Konzept der Dachauer Maler Hermann Stockmann und August Pfaltz. Auf den Inhalt und die Besetzung des Werks soll zunächst nicht näher eingegangen werden; diesem Weihnachtsspiel sind mehrere eigene Kapitel gewidmet.

Doch nicht nur durch ihren Status als Neuschöpfung hebt sich *Die Nacht der Wunder* von den übrigen Dachauer Weihnachtsspielen ab, auch hinsichtlich der Umsetzung, also der Produktion, handelt es sich hierbei um das ambitionierteste Unterfangen der Dachauer Weihnachtsspiel-Organisatoren. Wieder waren private Investoren erforderlich; diesmal erklärten sich neben den bisherigen Förderern auch der Maler August Pfaltz, der Brauereibesitzer Adolf Hörhammer sowie Bürgermeister Anton Mayerbacher bereit, finanzielle Garantien zu übernehmen, was jedoch nicht bedeutet, dass das Projekt offiziell vom Magistrat gesponsert worden wäre. Zumindest 100 Mark spendete zudem die Dachauer Papierfabrik. Dennoch reichten, den Eintrittskartenverkauf mit eingerechnet, die 1900 Mark Gesamteinnahmen nicht aus, um die Ausgaben zu decken. Alleine die Gagen für die aus München engagierten Musiker – wiederum Sänger des Hofopernchores sowie eine diesmal große Zahl an Musikern des Kaim-Orchesters – addierten sich auf 1300 Mark. Fleischmann, die an der szenischen Ausgestaltung beteiligten Dachauer Maler – Stockmann und Pfaltz fungierten ja ohnehin als finanzielle Garanten –, die teilnehmenden Dachauer Kirchenchorsänger, die Singschüler sowie die im Orchester mitwirkenden Dachauer Bürger (Buchhalter Anton Botzenhart, Bezirksamt-Assessor Dr. Hermann, Adolf Hölzel d. J., Oberlehrer Anton Ortner, Uhrmachermeister Josef Rauffer, Sattlermeister Adalbert Seidl, die Lehrer Stöb und Stuibler, Brauereibesitzer Eduard Ziegler –

<sup>845</sup> Vgl. ebd., 77.

<sup>846</sup> Vgl. Programmheft/Textbuch zum Dachauer Weihnachtsspiel 1904.

auch er ohnehin Geldgeber – und Guts- und Brauereibesitzer Josef Zwillsperger) erhielten keine Gage.<sup>847</sup>

Bei diesem Projekt galt es einige Konflikte zu überstehen: Schon lange vor den Aufführungen interessierte sich der Münchner Landschaftsmaler Benno Becker sehr für Langheinrichs Text, bat Fleischmann, der den Text bereits besaß, um Zusendung und Einsicht. Dagegen verwahrte sich Langheinrich mit Vehemenz.<sup>848</sup> Ärger gab es auch zwischen Langheinrich und dem schon mehrfach genannten Dachauer Verleger und Weihnachtsspiel-Unterstützer Franz Mondrion. Dieser hatte ja für das Weihnachtsspiel 1904 für Fleischmann den Text überarbeitet und nun für Fleischmann eine Abschrift des Langheinrich-Librettos erstellt, dabei aber eigenmächtig Änderungen vorgenommen. Langheinrich war darüber, wie ein Brief an Aloys Fleischmann vom 1. Dezember 1904 dokumentiert, erbost: Er nennt Mondrion schlicht den „Copist[en]“, schimpft über die „willkürliche[n] Änderungen“ und schließt mit „O heiliger Mondrion!“<sup>849</sup> Mondrion wiederum keilte öffentlich zurück und übte an Langheinrichs Text in einem offenkundig von ihm selbst verfassten Artikel im *Amper-Boten* Kritik; darauf wird inhaltlich noch eingegangen.<sup>850</sup> Als schließlich der von Langheinrich organisierte Druck der 700 Text- und Programmhefte durch die Münchner Firma Knorr & Hirth, anders, als von Langheinrich versprochen, nicht kostenlos war, weigerte sich Mondrion, der die Finanzierung des Weihnachtsspiels hauptsächlich organisierte, die Fehlbeträge zu übernehmen – mit der Begründung, seine eigene Druckerei hätte den Druck preisgünstiger ausgeführt.<sup>851</sup>

#### 4.2.3.4 DAS WEIHNACHTSSPIEL VON 1906

Die Umsetzung der *Nacht der Wunder* scheint den Beteiligten in mehrerlei Hinsicht an die Substanz gegangen zu sein. Das Weihnachtsspiel im Januar 1906 jedenfalls war ein klarer pragmatischer Rückschritt, in künstlerischer wie organisatorischer Hinsicht. In diesem Jahr verzichtete Fleischmann auf jegliche Neukomposition, und auch bezüglich der Handlung ist der Anspruch, neue Kunst zu schaffen, weniger erkennbar: Zum Weihnachtsevangelium schufen die Maler Hermann Stockmann und August Pfaltz „lebende Bilder“. Dazu konzipierte Fleischmann unter Verwendung der Chorpasagen aus der *Nacht der Wunder* sowie mit Arrangements einiger „Gesänge[...]“ von Michael Praetorius<sup>852</sup> den musikalischen Rahmen. Eventuell wurden wieder Gastsänger und -musiker hinzugezogen, doch insgesamt lief alles in beschei-

<sup>847</sup> Vgl. Nauderer 2003, 79.

<sup>848</sup> Vgl. Brief Franz Langheinrichs an Aloys Fleischmann von München nach Dachau vom 15. September 1904.

<sup>849</sup> Brief Franz Langheinrichs an Aloys Fleischmann von München nach Dachau vom 1. Dezember 1904.

<sup>850</sup> Vgl. *Amper-Bote* vom 14. Januar 1905.

<sup>851</sup> Vgl. Nauderer 2003, 79.

<sup>852</sup> Programmheft/Textbuch zum Dachauer Weihnachtsspiel 1906.

denerem Rahmen ab als im Jahr zuvor.<sup>853</sup> Die Notenhandschriften, die einen Klavierauszug mit Ausschnitten aus dem symbolischen Prolog sowie aus dem Chorfinale der *Nacht der Wunder* enthalten, also für das Weihnachtsspiel 1906 ideal passendes Aufführungsmaterial, legen sogar den Schluss nahe, dass hier auf ein Orchester zugunsten einer Klavier- oder Harmoniumsbegleitung verzichtet wurde; auch im Programmheft ist im Gegensatz zum Vorjahr keine Beteiligung von Orchestermusikern erwähnt.<sup>854</sup> Ob die Dachauer Weihnachtsspiel-Schöpfer schlichtweg nicht erneut die Energie für ein großes Projekt aufbrachten, ist nicht gesichert zu sagen, wenngleich die Tatsache, dass Fleischmann für das Weihnachtsspiel 1906 so auffallend wenig komponierte bzw. arrangierte, solches vermuten lässt. In jedem Fall hatte die Bescheidenheit aber finanzielle Gründe, denn der „materielle Erfolg“ war in den Vorjahren „ganz bedeutend hinter dem großen künstlerischen Erfolg“ zurückgeblieben.<sup>855</sup> Der beschriebene Konflikt zwischen Langheinrich und Mondrion um die Finanzierung der Programmhefte für die *Nacht der Wunder* zeigt zudem, dass sich das System privater Geldgeber im Vorjahr als fragil erwiesen hatte.<sup>856</sup> Lange Zeit scheint das Weihnachtsspiel 1906 somit in der Schwebe gewesen zu sein. So schreibt Langheinrich noch am 26. Oktober 1905 in einem Brief an Fleischmann: „Sollten Sie in diesem Jahr doch noch ein Krippen- oder dem ähnliches Weihnachtsspiel bringen, so geben Sie mir doch, bitte, eine Nachricht!“<sup>857</sup> Noch bezeichnender ist der Titel des Weihnachtsspiels von 1906: *Krippenbilder zur Erhaltung der Dachauer Kinderfestspiele*.<sup>858</sup> Die Frage des Fortbestands der Weihnachtsspiele stellte sich also in Dachau unverkennbar. Für 1906 konnte man ihn mit gesundem Pragmatismus nochmals sichern. Wenige Monate später allerdings wanderte Fleischmann aus. Das bedeutete das Ende der von Fleischmann begonnenen Serie der Dachauer Weihnachtsspiele.

## 4.2.4 „Die Nacht der Wunder“ von 1905

### 4.2.4.1 SONDERSTELLUNG INNERHALB DER WEIHNACHTSSPIELE

*Die Nacht der Wunder* ist als Aloys Fleischmanns größte und aufwändigste Komposition anzusehen. Doch nicht nur aufgrund ihrer Werkdimension ragt *Die Nacht der Wunder* aus dem Kontext der Weihnachtsspiele Fleischmanns hervor. Der Grund ist

<sup>853</sup> Vgl. Nauderer 2003, 83.

<sup>854</sup> Vgl. Programmheft/Textbuch zum Dachauer Weihnachtsspiel 1906.

<sup>855</sup> Münchener Kunst- und Theater-Anzeiger vom 4. Januar 1906.

<sup>856</sup> Es sei hier an die Gründung des Musikalisch-Dramatischen Vereins im Januar 1906 erinnert. Wie in einem früheren Kapitel erwähnt, war diese, vielleicht unter dem Eindruck der schwierigen Finanzierung der Weihnachtsspiele, von Fleischmann wohl auch im Hinblick auf eine künftig institutionalisierte Basis und somit finanzielle Absicherung der Weihnachtsspiele unterstützt worden.

<sup>857</sup> Brief Franz Langheinrichs an Aloys Fleischmann von München nach Dachau vom 26. Oktober 1905.

<sup>858</sup> Programmheft/Textbuch zum Dachauer Weihnachtsspiel 1906.

vor allem ihr Status als Neuschöpfung in allen Belangen: Fleischmanns Musik war neu und eigens komponiert, der Text bzw. das Libretto war von Franz Langheinrich nach der Vorlage der Weihnachtslegende *Die heilige Nacht* der schwedischen Autorin und späteren (im Jahr 1909) ersten weiblichen Literaturnobelpreisträgerin Selma Lagerlöf eigens verfasst.<sup>859</sup> Und von den Dachauer Malern Hermann Stockmann und August Pfaltz eigens erdacht und entworfen waren die Szenerie, das Bühnenbild und die Kostüme. *Die Nacht der Wunder* ist somit, vor dem pragmatischen Rückschritt 1906, als der Höhepunkt in der Entwicklung der Weihnachtsspiele Fleischmanns anzusehen und soll deshalb eingehend betrachtet werden.

#### 4.2.4.2 ZUR WERKENTSTEHUNG

Auch wenn es den Charakter einer Werkbearbeitung hatte, wurde bereits deutlich, dass schon das Weihnachtsspiel von 1904 (wie auch das von 1903) ein sehr arbeitsintensives Unterfangen gewesen war. Es ist somit davon auszugehen, dass Fleischmann erst nach Abschluss des Weihnachtsspielprojektes Anfang 1904 das folgende Weihnachtsspiel, *Die Nacht der Wunder*, ins Auge fassen konnte. Das Werk muss also innerhalb eines knappen Jahres entstanden sein. Zumindest näherungsweise sind die Entstehungsabschnitte aus den Quellen zu erschließen: Langheinrich hatte den Text zur *Nacht der Wunder* offenbar bis zum Spätsommer 1904 abgeschlossen. Er bittet Fleischmann in einem Brief vom 15. September 1904 hinsichtlich des erwähnten Interesses des Münchner Landschaftsmalers Benno Becker an einer Vorabesicht in den Text, er möge sein Textmanuskript nicht aus der Hand geben, bis er nicht selbst „über die Hauptarbeiten“ hinaus sei.<sup>860</sup> Beweist dies, dass Langheinrichs Text Fleischmann zu diesem Zeitpunkt bereits vorlag, so zeigt dies ebenso, dass Fleischmanns Musik zu diesem Zeitpunkt mitten in der Entstehung begriffen war und zudem offenbar auf Basis des Textes komponiert wurde.

Noch im Dezember 1904 korrespondierten Fleischmann und Langheinrich bezüglich inhaltlicher Aspekte der *Nacht der Wunder*. Langheinrich beklagt sich in einem Brief vom 1. Dezember 1904, an seinem Text seien durch den „Copist[en] willkürliche Änderungen vorgenommen“ worden, er vermisse in der Hirtenszene eine bestimmte Passage.<sup>861</sup> Am 9. Dezember 1904 meldet Langheinrich dann an Fleischmann, er habe das Textbuch in Druck gegeben und nach Erhalt der Druckfahne letzte Korrekturen vorgenommen, einige „schlechte Sachen“ getilgt, „die sich immer

<sup>859</sup> Lagerlöfs Geschichte erschien 1904 als Teil ihres Buches „Christuslegenden“ in deutscher Übersetzung im Münchner Verlag von Albert Langen. Vgl. Lagerlöf 1904, Titelblatt und Inhaltsverzeichnis. Im Fleischmann-Nachlass findet sich eine im Wortlaut von der Verlagsausgabe von 1904 leicht abweichende Publikation von Lagerlöfs „Die heilige Nacht“ in der Zeitschrift „Der Bayerische Heimgarten“; der Zeitungsausschnitt ist ohne Datumsangabe.

<sup>860</sup> Brief Franz Langheinrichs an Aloys Fleischmann von München nach Dachau vom 15. September 1904.

<sup>861</sup> Brief Franz Langheinrichs an Aloys Fleischmann von München nach Dachau vom 1. Dezember 1904. Dieser Konflikt wurde bereits beschrieben.

erst in der objektiven Druckschrift darthun“.<sup>862</sup> Selbst der Werktitel wurde erst spät festgelegt: Aus der erwähnten Korrespondenz zwischen Langheinrich und Fleischmann aus dem September 1904 ist, wie gesagt, erkennbar, dass Fleischmann zu diesem Zeitpunkt vollauf mit dem Komponieren beschäftigt war. Die Einzelstimmen können somit erst später entstanden sein. Diese in Reinschrift geschriebenen Stimmen weisen auf ihrem Titelblatt jedoch noch durchwegs den Titel *Die heilige Nacht* auf, also den Titel der Christus-Legende Selma Lagerlöfs, die Langheinrich als Vorlage heranzog. Bis zuletzt also, bis knapp vor Beginn der finalen Proben – die Aufführungen fanden am 1., 6., 8. und wohl auch noch am 15. Januar 1905 statt<sup>863</sup> – wurde an der *Nacht der Wunder*, was die Werkgestalt betrifft, gearbeitet.

#### 4.2.4.3 INHALT UND CHARAKTERISTIKA DES TEXTES

Für einen heutigen Leser, der das Krippenspiel aus einem Weihnachtsgottesdienst im Hinterkopf hat, ist der Eindruck, den Franz Langheinrichs Text zur *Nacht der Wunder* hinterlässt, wohl überraschend: Wie schon der Dietfurter Stadtpfarrer Anton Kohl bei *Sonnenwende*, dem Dachauer Weihnachtsspiel von 1903, schreibt Langheinrich ein Stück, welches sich keineswegs an die biblische Weihnachtsgeschichte hält, sondern diese in ein gleichsam säkulares Märchen überführt. Dieses Märchen ist nicht genuin Langheinrichs Idee; vielmehr greift er mit der *Nacht der Wunder* die Erzählung *Die heilige Nacht* aus Selma Lagerlöfs *Christuslegenden* auf, worin wesentliche Inhalte der *Nacht der Wunder* bereits vorgezeichnet sind.<sup>864</sup>

Die Handlung lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: Zu Beginn beklagt der „Chor der Menschen“ das Leid und die Mühsal der Menschheit. Er wird unterbrochen von „einer Stimme draußen in der Nacht“, dem „fremden Mann“. Dieser bittet um ein Holzschneit vom Herd, damit er seine Frau und das neugeborene Kind wärmen kann. Sein Flehen wird von den „Stimmen aus der Höhe“ und wiederum dem „Chor der Menschen“ kommentiert. In der folgenden Szene des ersten Aufzuges lagern drei Hirtenbuben auf einem Feld im Dachauer Moos und stellen einander Rätselfragen. Der Gutsherr tritt hinzu und schimpft die Hirten aus, weil sie sich mitten in der Nacht so laut gebärden. Ein vierter Hirtenjunge kommt herbei und erzählt aufgeregt, was er soeben erlebte: Zuerst habe er das Flehen des „fremden Mannes“ gehört. Dann sei der „fremde Mann“ zu seinem Lagerplatz gekommen. Die Hirtenhunde hätten ihn anfallen wollen, aber nicht zubeißen können. Auf seinem Weg zum Feuer des Hirten sei der „fremde Mann“ über die Rücken der dicht beieinander lagernden Schafe geschritten; die Schafe hätten sich nicht gerührt. Da das Feuer fast erloschen gewesen sei, habe er den „fremden Mann“ – dieser ist in

<sup>862</sup> Brief Franz Langheinrichs an Aloys Fleischmann von München nach Dachau vom 9. Dezember 1904.

<sup>863</sup> Vgl. Besetzungszettel zu „Die Nacht der Wunder“, Dachau, 1., 6. und 8. Januar 1905, und Brief Franz Langheinrichs an Aloys Fleischmann von München nach Dachau vom 23. Dezember 1904.

<sup>864</sup> Vgl. Lagerlöf 1904, 1–9.

Begleitung des Hirten – nun ans Feuer des Gutsherrn geführt. Der Gutsherr ist darüber wütend. Als der „fremde Mann“ erneut um Feuer bittet, will er den Speer nach ihm schleudern, doch dieser sinkt, gegen den Gutsherrn selbst gerichtet, kraftlos zu Boden. Dem Gutsherrn wird unheimlich zumute. Er erlaubt dem „fremden Mann“, sich ein Holzscheid aus dem Feuer zu nehmen, und dieser nimmt ein brennendes Scheit mit bloßen Händen, ohne sich zu verbrennen. Die Hirten und der Gutsherr bedrängen daraufhin den „fremden Mann“, er solle ihnen das Geheimnis hinter diesen Wundern verraten. Der aber antwortet, er müsse rasch zu Frau und Kind. Alle beschließen, ihn zu begleiten, um die Ursache der Wunder zu ergünden.

Im zweiten Aufzug ziehen drei Heidenfürsten mit ihrem Gefolge durch das Dachauer Moos. Sie suchen das Königskind, zu dem sie ein Stern führen soll, der nun zur Verwunderung der Fürsten über einem Ort und einem Schloss auf dem nahen Hügel steht: Dachau. Da treffen der „fremde Mann“ mit dem brennenden Holzscheid, der Gutsherr und die Hirten mit ihren Hunden auf den Fürstenzug. Die Fürsten fragen, wo sie sich befänden; der Gutsherr klärt sie auf: im Dachauer Moos. Das Schloss, über dem der Stern steht, sei leer, dort wohne kein König, doch sie seien auf dem Weg zum neugeborenen Kind des „fremden Mannes“. Die Fürsten entsinnen sich, dass „Herodes“ von einem „armen Kinde zart“<sup>865</sup> gesprochen habe, und schließen sich an.

Nach der sogenannten Verwandlung folgt der dritte Aufzug mit der Krippenszene in einem nächtlichen Gehöft. Der Anblick des frierenden Kindes erweicht das Herz des Gutsherrn und er gibt ihm sein Lammfell, welches ihm viel bedeutet, da es vom Lieblingslamm seines verstorbenen Kindes stammt. Liebe und Barmherzigkeit haben die Bosheit des Gutsherrn besiegt. In diesem Augenblick erstrahlt die Szene in hellem Glanz, Engel erscheinen und die „Stimmen aus der Höhe“ sowie der „Chor der Menschen“ besingen den Sieg der Liebe, ohne aber zu verschweigen, dass für den umfassenden Triumph der Liebe erst noch das in der Krippe liegende Kind einen schweren Kampf bestehen muss und ihn mit dem Tode bezahlen wird.<sup>866</sup>

Interessant ist das inhaltliche Zwitterwesen der *Nacht der Wunder*. Ilse von Stachs *Christ-Elflein*, welches Hans Pfitzner für sein 1906 in der Erstfassung uraufgeführtes Bühnenwerk als Textgrundlage heranzog, lässt die biblische Geschichte von Christi Geburt konsequent außen vor – Weihnachten kommt hier in Form einer Weihnachtsbescherung vor, als Szene in einem Wohnzimmer.<sup>867</sup> Das trifft auch auf das Dachauer Weihnachtsspiel von 1903 zu – in Anton Kohls *Sonnenwende* geht es um den Kampf zwischen der „Königin des Lichts“ und der „Herrscherin der Nacht“. Bei der *Nacht der Wunder* ist das anders, denn Reminiszenzen an das Evangelium sind

<sup>865</sup> Programmheft/Textbuch zum Dachauer Weihnachtsspiel 1905, 15.

<sup>866</sup> Die in Anführungszeichen stehenden Begriffe bzw. Namen „der fremde Mann“, „Chor der Menschen“ und „Stimmen aus der Höhe“ sind dem Programmheft/Textbuch zum Dachauer Weihnachtsspiel 1905 entnommen.

<sup>867</sup> Der Verfasser besuchte am 12. Dezember 2008 eine Aufführung des „Christ-Elfleins“ an der Musikhochschule Hamburg.

zweifelsfrei erkennbar: Die Bitte des „fremden Mannes“ um ein Holzschicht, mit dem er Frau und Kind wärmen kann, erinnert an die Herbergssuche. Es gibt eine Hirtenzene – nur, dass die Hirten auf einem Feld im Dachauer Moos lagern, einander Rätsel erzählen, und keine Engel erscheinen, welche Christi Geburt verkünden. Es gibt den Zug der Heiligen Drei Könige – nur, dass diese ebenfalls durch das Dachauer Moos ziehen, zwar Herodes begegnet sind, aber in München genächtigt haben. Und schließlich gibt es die Krippenszene mit der Anbetung des Kindes – nur, dass auch diese in Dachau spielt und mit keinem Wort gesagt wird – so naheliegend es auch ist –, dass es sich bei dem Kind um Jesus Christus, bei seinen Eltern um Maria und Josef handelt. Josef heißt nur „der fremde Mann“,<sup>868</sup> Jesus Christus schlicht „Kind“, allenfalls „König“ oder „Königskind“.<sup>869</sup> Diese Szenen ergeben das Gesamtbild eines Werkes, das ganz eindeutig ein Weihnachtsspiel ist – und doch auch wieder nicht, wobei die Transferierung der Handlung nach Dachau ein besonders starkes Moment der Verfremdung ist.

Nun ist zu bedenken, dass eine Verfremdung der Weihnachtsgeschichte keine Erfindung Langheinrichs ist: Rätselfragen, wie sie bei Langheinrich die Hirten einander stellen, tauchen schon in Weihnachtsspiel-Handschriften früherer Zeit, etwa im späten 18. Jahrhundert, auf.<sup>870</sup> Eine konkret nach Dachau verlagerte Weihnachtsgeschichte gibt es wenigstens in einem Ausschnitt ebenfalls schon vor Langheinrich: Fritz von Uhdes berühmtes, mehrfach ausgeführtes Bild *Der schwere Gang*, datiert „um 1890“, zeigt die Herbergssuche von Maria und Josef, „dargestellt in der Augustenfelder Straße in Dachau-Oberaugustenfeld“.<sup>871</sup> Auch hinsichtlich ihres inhaltlichen Hauptmotivs, der Überwindung des Leids der Menschheit durch die Liebe bzw. durch die – nicht explizit als solche genannte – Geburt Christi, ist *Die Nacht der Wunder* kein Einzelfall, sondern sie entspricht hierin einem im frühen 20. Jahrhundert auch in anderen Werken zu beobachtenden inhaltlichen Charakteristikum. Walter Abendroth schreibt etwa zu Ilse von Stachs bzw. Hans Pfitzners *Christ-Elflein*:

„Die Überwindung des Leidens der Welt mit Hilfe der faustischen, ‘von oben’ her ‘teilnehmenden Liebe’ ist ein Hauptmotiv aller Pfitznerschen Bühnenwerke und somit auch des ‘Christelflein’.“<sup>872</sup>

Insbesondere aber bietet sich bei der Charakterisierung des Langheinrich-Librettos der Blick auf dessen Vorlage an: Die Wunder geschehen bereits in Selma Lagerlöfs *Die heilige Nacht* konkret und greifbar. Die Hunde können den „fremden Mann“ tatsächlich nicht beißen. Das glühende Holzschicht wird vom „fremden Mann“ real aus dem Feuer genommen. Der Gutsherr wird durch den Anblick des neugeborenen Kindes barmherzig und verschenkt das ihm teure Fell, um das Kind zu wärmen.

<sup>868</sup> Programmheft/Textbuch zum Dachauer Weihnachtsspiel 1905, 10.

<sup>869</sup> Ebd., 13, 15f.

<sup>870</sup> Vgl. Fürst 1981, 2.

<sup>871</sup> Reitmeier 1989, 287f.

<sup>872</sup> Abendroth 1935, 325.



Auch dieses Wunder geschieht real: Durch das Kind entsteht menschliche Barmherzigkeit. Man hat es hier mit den von Walter A. Berendsohn genannten „starken Diesseitsbindungen“ Lagerlöfs zu tun.<sup>873</sup> Die Erlösung des Gutsherrn als Vertreter der Menschen von seiner Bösartigkeit entsteht nicht in Form einer jenseitigen Erlösung, sondern als Sieg der „Menschenliebe“ und „echte[n] Herzensgüte“, die für Lagerlöfs Weltanschauung von Bedeutung ist.<sup>874</sup>

Die diesbezüglichen Parallelen zwischen Franz Langheinrich, respektive Selma Lagerlöf, Ilse von Stach, respektive Hans Pfitzner, und auch Anton Kohl zeigen, dass es sich bei einer Verfremdung der Weihnachtsgeschichte in Richtung einer wunderlichen Märchenerzählung um ein für die Zeit der Jahrhundertwende durchaus verbreitetes Charakteristikum handelt. Hierin ist die *Nacht der Wunder* für ihre Zeit modern, und Langheinrich ergänzt diese Form der Verfremdung um das Moment der rein örtlichen Verlagerung der Handlung in die vertraute Umgebung des Publikums. Noch konkreter: Er verlegt – damit fügt er Lagerlöfs Vorlage ein Wesensmerkmal hinzu – die Handlung gleichsam an den Aufführungsort, so, als spiele sich das Geschehen in dem Moment, in welchem die Dachauer Zuschauer es verfolgen, tatsächlich ab.

Die Verfremdung der biblischen Weihnachtsgeschichte hat auch Auswirkungen auf Langheinrichs Sprache: Die Verlagerung des Geschehens nach Dachau ermöglicht es, gerade die Hirten und den Gutsherrn, welche in der Handlung ja Dachauer sind, in umgangssprachlichen Wendungen sprechen zu lassen: „[...] strengt euer Hausdach an“<sup>875</sup> und „zum Teufel, ihr Lackl, was fällt euch ein“<sup>876</sup> sind Beispiele dafür. In der Tat wurde in zeitgenössischen Zeitungsrezensionen gelobt, die Darsteller hätten „ganz entzückend im Dialekt agiert“.<sup>877</sup> Der Dachauer Verleger Franz Mondrion – wie erwähnt, hatten er und Langheinrich ihre liebe Not miteinander – kritisierte jedoch, Langheinrich lasse seine Charaktere nur „geschwollen daher[reden]“, den echten Dachauer Dialekt, der angebracht gewesen wäre, kenne er gar nicht.<sup>878</sup> Sicherlich trifft es den Kern der Sache, Langheinrichs Text weniger ein Aufgreifen des authentischen Dachauer Dialekts als vielmehr einen „volkstümlichen Klang“ zu attestieren.<sup>879</sup> Diese Volkstümlichkeit der *Nacht der Wunder* ist schon durch die in Lagerlöfs *Christuslegenden* enthaltenen „volkstümliche[n] Motive in schlichtester Verklärung“ vorgezeichnet,<sup>880</sup> freilich nicht in der konkret bairischen Form; dieses spezielle Lokalkolorit stammt von Langheinrich. Er war zwar gebürtiger Sachse, jedoch war ihm als Münchner Literat und Redakteur der *Jugend* beispielsweise das

<sup>873</sup> Berendsohn 1927, 173.

<sup>874</sup> Ebd., 146. Vgl. auch ebd., 269.

<sup>875</sup> Programmheft/Textbuch zum Dachauer Weihnachtsspiel 1905, 6.

<sup>876</sup> Ebd., 8.

<sup>877</sup> Münchner Neueste Nachrichten vom 3. Januar 1905. Da die Presse zu den finalen Proben eingeladen worden war, erschienen schon vor der Premiere bzw. Uraufführung erste Zeitungsrezensionen.

<sup>878</sup> Amper-Bote vom 14. Januar 1905.

<sup>879</sup> Nauderer 2003, 80.

<sup>880</sup> Berendsohn 1927, 135.

Werk Ludwig Thomas sicher nicht unbekannt – dieses könnte für die bairisch-mundartlichen Wendungen eine Inspirationsquelle gewesen sein.

Auch die Entchristianisierung der Handlung wirkt sich sprachlich aus: Ohne an den Bibeltext gebunden zu sein, wählt Langheinrich mitunter auffallend düstere Worte und drastische Bilder. Das markanteste Beispiel ist der „Chor der Menschen“, der das Leid der Menschheit beklagt:

Es schied der Tag mit jener Schmerzgeberde, [sic] / die uns sein Angesicht auf ewig zeigt, / und bebend fühlt die kampfzerwühlte Erde, / wie sich die Nacht auf ihre Wunden neigt. / Von jedem Blütenblatt in ferner Runde / fühlt die Natur das letzte leise Weh, / im Menschendasein doch ruft jede Stunde / der fliehenden: Sieh mir ins Auge, steh! / Vom frühen Kindheitslallen flirrt der Jammer / wie eine blanke Kette an uns hin; / nur Einer rettet aus der Eisenklammer: / Kampf ist sein Name, und sein Sieg Gewinn. / Das Werden rauscht, die Welten donnerns wieder, / die Himmel sind von seinem Glanz erfüllt; / uns treibt es wie die Wasser auf und nieder, / und unser Sieg ist schon in Nacht verhüllt.<sup>881</sup>

Ausdrücke und Wendungen wie „kampfzerwühlte Erde“, „blanke Kette“, „Eisenklammer“, „Kampf ist sein Name, und sein Sieg Gewinn“ dürften dem heutigen Leser in Zusammenhang mit einem Weihnachtsspiel befremdlich erscheinen; sie erinnern an politisch-historisch besetzte Reizbegriffe. Die außerdem an mehreren Stellen im Werk anklingende Sonnen- und Lichtmetaphorik (z.B. „[...] unser Sieg ist schon in Nacht verhüllt“<sup>882</sup>) ist, wenngleich charakteristisch für die Entstehungszeit, rückblickend schwerlich ohne die Geschichtskennntnis wahrzunehmen, dass die Entchristianisierung von Weihnachtstexten mittels solcher Metaphorik als Praxis von den Nationalsozialisten adaptiert werden sollte;<sup>883</sup> das gilt auch für das Textmerkmal, dass Jesus Christus, wie eben erwähnt, nur als „Kind“ bezeichnet wird. Dazu passt ins Bild, dass Langheinrich später mit der nationalsozialistischen Ideologie sympathisierte.<sup>884</sup> Diese späteren Entwicklungen sind jedoch nicht der entstehungszeitliche Kontext der *Nacht der Wunder*, vor dessen Hintergrund Langheinrichs Text einzuordnen ist – ein später zudem weitgehend in Vergessenheit geratenes Werk, das nie ideologisch instrumentalisiert wurde.

<sup>881</sup> Programmheft/Textbuch zum Dachauer Weihnachtsspiel 1905, 3.

<sup>882</sup> Ebd.

<sup>883</sup> Zu dieser Praxis vgl. Gajek 2001, 145ff.

<sup>884</sup> Langheinrich hielt im Januar 1935 bei einer Veranstaltung der „Deutschen Kunstgesellschaft“ im Münchner Künstlerhaus eine Rede, „Bolschewismus in der Politik und in der Zukunft“, die als Kampf-ansage begeistert aufgenommen wurde. Vgl. Aus der „Deutschen Kunstgesellschaft“, Sitz Freiburg i. B., Das Bild, 1/1935, URL: <http://www.brock.uni-wuppertal.de/Aktuell/Adt/Kunstges.html> (Stand: 11/2013). Es ist nicht ausgeschlossen, dass Fleischmann selbst Langheinrichs Text schon bald missfiel. Jedenfalls fällt auf, dass er in einem knappen Werkverzeichnis von 1929 nicht Langheinrich, sondern Selma Lagerlöf als Textdichter bzw. Textdichterin angibt. Vgl. Bewerbung Aloys Fleischmanns um die Professur für Orgel an der Cork Municipal School of Music vom 14. Juni 1929.

Am besten wird man dem Text der *Nacht der Wunder* bei dessen Einschätzung wohl durch den Blick auf das literarische München der Jahrhundertwende gerecht, denn als Schriftsteller und Redakteur der Zeitschrift *Jugend* dürfte Langheinrich dort um 1905 gut vernetzt gewesen sein – wodurch er sicher Inspirationen gewann. Die Kunststadt München war zur Entstehungszeit der *Nacht der Wunder* in literarischer Hinsicht von einem vitalen Nebeneinander der Stile und Strömungen gekennzeichnet und galt als „eines der bedeutendsten Zentren der deutschsprachigen Moderne“. Redaktionen wie die der Zeitschriften *Jugend* oder *Die Insel* waren hier angesiedelt. In München erschien mit dem *Simplexissimus* die „wichtigste deutsche Satirezeitschrift“. Das literarische München beherbergte so unterschiedliche Schriftsteller wie Stefan George, Ludwig Thoma, Annette Kolb, Thomas Mann, Humoristen wie Karl Valentin oder Joachim Ringelnatz. Die Münchner Schriftsteller der damaligen Zeit können „Kategorien wie Impressionismus, Neuromantik oder Symbolismus zugerechnet werden“, oder sind teilweise sogar nur schwer einer der literaturwissenschaftlichen „Epochenbezeichnungen“ zuzurechnen.<sup>885</sup>

Langheinrich griff mit der Lagerlöf-Vorlage für seinen Text auf eine Autorin zurück, die für das *Fin de siècle* nicht unzeitgemäß schrieb, deren Stil jedoch durch seine Bindung an die mündliche Erzähltradition in einer „ganz andere Formen des Erzählens pflegenden Epoche“ aus dem Rahmen fällt.<sup>886</sup> Für den bairisch-volkstümlichen Einschlag fand Langheinrich, wie erwähnt, eventuell bei Ludwig Thoma Anregungen. Eine entchristianisierte Darstellung eigentlich christlicher Themen findet sich, wie dargelegt, bei mehreren Autoren der Zeit, bei Langheinrich in der Form eines individuellen Changierens zwischen säkularisiertem Mysterienspiel und Bibelgeschichte. Man darf dabei auch nicht den in München ansässigen Kreis um den Schriftsteller Stefan George außer Acht lassen.<sup>887</sup> In Georges Werk ist das Moment einer gewissermaßen säkularen Religiosität zentral; Günter Baumann spricht von Georges „entchristianisierte[m] Begriff des Katholizismus“.<sup>888</sup> Dabei sind bei George auch eine Düsternis der sprachlichen Bilder und die Thematik des Leids auf der Welt, wie man beides bei Langheinrich findet, zu beobachten.<sup>889</sup> Von der Hand zu weisen ist auch nicht, dass Langheinrich durch die Anonymisierung seiner Handlungsakteure („der fremde Mann“, „das Kind“) seinem Text ein symbolhaftes Moment verleihen wollte – ohne, dass hier der Symbolbegriff des Symbolismus ausgeführt werden soll. Schließlich springt in der *Nacht der Wunder* Langheinrichs innige, textlich innerhalb des Werkes aus dem Rahmen fallende Beschreibung der Naturidylle beim Zug der Heidenfürsten durch das Dachauer Moos ins Auge:

<sup>885</sup> Bogner 2005, 15. Vgl. auch Haupt/Würfel 2008, 177ff.

<sup>886</sup> Weber 1990, VIII.

<sup>887</sup> Der George-Kreis trug in manchen religiös anmutenden Ritualen geradezu blasphemische Züge. Vgl. Baumann 2001, 108f. Günter Baumann attestiert dem Kreis den Charakter einer „Bildungskirche mit all den Unterwerfungsritualen einer Sekte“. Baumann 2001, 111.

<sup>888</sup> Baumann 2001, 100. George war dabei zeitweilig vom Kreis um den Kosmiker Ludwig Klages beeinflusst. Vgl. Würfel 2008, 206f.

<sup>889</sup> Vgl. Baumann 2001, 104.

„Erster Heidenfürst: Wie heißt ihr dieses stille Land?

Der Gutsherr: Dachauer Moos ist es genannt; / der Amperfluß durchströmt es leis / hinblickend unter grünem Eis. / Doch wenn die Alpen aper werden / umarmt er wild die Heimaterden; / wie eine Braut schmückt er sie dann / mit Primeln und mit Enzian.“<sup>890</sup>

Natürlich ist dies einerseits Dachauer Lokalkolorit; gerade die Moorlandschaft Dachaus lockte ja die zahlreichen Maler an. Bedenkt man aber andererseits, dass Langheinrich 1930 mit seinem Würmtalführer, *Im Herzen des Würmtales*, ein Buch vorlegen sollte, das mit der positiven Darstellung des Ländlichen als Gegensatz zum städtischen Leben bewusst eine deutliche Kritik am Großstädtischen artikuliert,<sup>891</sup> so kann man schon diese Naturbeschreibung aus der *Nacht der Wunder* vorsichtig in diese Richtung interpretieren und hierin das Aufgreifen eines weiteren zentralen literarischen Themas des Fin de siècle durch Langheinrich erkennen: die Auseinandersetzung mit dem Gegensatzpaar Natur und Großstadt.<sup>892</sup>

*Die Nacht der Wunder* legt nahe, dass Langheinrich den in München lebendigen literarischen „Stilpluralismus des Fin de siècle“<sup>893</sup> in mehreren seiner Facetten aufmerksam rezipierte. So entstand ein Textbuch mit modernen textlich-inhaltlichen Zügen. Für heutige Rezipienten ist der Text der *Nacht der Wunder* in einigen Teilen nicht unbedingt handsam, doch spricht aus ihm künstlerische Ambition.

#### 4.2.4.4 EXKURS: TEXTBEARBEITUNG DURCH ALOYS FLEISCHMANN

Es existiert zur *Nacht der Wunder* eine zweite, von Aloys Fleischmann selbst erstellte Textfassung; auf diesen Umstand ist bereits Birgit Schlosser in ihrer Magisterarbeit zur *Nacht der Wunder* ausführlich eingegangen.<sup>894</sup> Allerdings ist die dort diskutierte Frage der zeitlichen Einordnung dieser Textvariante klar zu beantworten: Dieser Textentwurf Fleischmanns ist mit Sicherheit erst nach den Dachauer Aufführungen der *Nacht der Wunder* entstanden. Dies zeigt die Textquelle deutlich: Fleischmann schreibt in lateinischer Schrift, er schreibt mit blauer Tinte, er nennt Franz Langheinrich als ursprünglichen Textdichter – „Verse von Franz Langheinrich“ –, er schreibt seinen Vornamen mit „y“, wohingegen auf den Noten zur Uraufführung 1905 „Alois Fleischmann“ steht.<sup>895</sup> Damit entspricht diese Quelle in ihren Merkmalen Handschriften Fleischmanns, die eindeutig erst während seiner irischen Zeit entstanden sind. Es handelt sich bei dieser Quelle also um den Ansatz einer späteren Umgestal-

<sup>890</sup> Programmheft/Textbuch zum Dachauer Weihnachtsspiel 1905, 14.

<sup>891</sup> Langheinrich spricht von „körperlicher und geistiger Verelendung eines Volkes“, die er auf die „Städteüberfüllung“ zurückführt und durch ein Leben in der Natur der „Landsiedlung“ für überwindbar hält. Langheinrich 1930, 5.

<sup>892</sup> Zu dieser Thematik vgl. Haupt 2008, 151ff.

<sup>893</sup> Bogner 2005, 17.

<sup>894</sup> Vgl. Schlosser 2004, 33ff.

<sup>895</sup> Text-Manuskript Aloys Fleischmanns zu „Die Nacht der Wunder“, undatiert.

tung der *Nacht der Wunder*. Fleischmann übernimmt dabei weiträumige Passagen aus Langheinrichs Text, nimmt aber auch zentrale Veränderungen vor. Die markanteste ist, dass er, entsprechend dem Originaltext von Selma Lagerlöf, deren ursprüngliche, von Langheinrich nicht umgesetzte Rahmenerzählung über eine Großmutter, die ihrem Enkel in der Stube von den Wundern der Heiligen Nacht erzählt,<sup>896</sup> wieder aufgreift. Die Handlung spielt im Zimmer, das Geschehen wird nur erzählt. Dann aber öffnet sich die Rückwand des Zimmers, und was nun zu sehen ist, ist die Darstellung des Geschehens in „stumme[m] Spiel“.<sup>897</sup> Fleischmann belässt es nicht bei diesen zwei Erzählebenen: Nach der Verwandlung der Szenerie hin zur Krippenszene erklingen die nach Langheinrichs Text komponierten Chöre, und was ursprünglich Rahmenhandlung war, wird jetzt ins Geschehen der *Nacht der Wunder* integriert, denn die Großmutter und das Enkelkind treten im Finale selbst an die Krippe, um das Kind anzubeten.<sup>898</sup> Fleischmanns Textquelle weist viele szenische Anweisungen auf.<sup>899</sup> Er hatte also eine tatsächliche Veränderung der *Nacht der Wunder* im Sinn: eine Fassung, die einerseits eine komplexere Struktur der Handlungsebenen aufgewiesen, andererseits auch eine Vereinfachung der Bühnenproduktion dargestellt hätte, da die schauspielerisch reduzierte Rahmenhandlung stark betont gewesen wäre.

Ganz offensichtlich blieb dieses Unterfangen auf das Entwurfsstadium beschränkt. Inwieweit sich die Veränderungen musikalisch niedergeschlagen hätten, ist nicht zu erschließen. Diese Quelle beweist jedoch auf alle Fälle, dass sich Fleischmann auch nach den Dachauer Aufführungen und nach der Auswanderung noch intensiv mit seiner größten Komposition beschäftigte, wobei über Fleischmanns Motivation hierzu nur spekuliert werden kann.<sup>900</sup> Letztlich wird *Die Nacht der Wunder* als von Fleischmann, Langheinrich, Stockmann und Pfaltz geschaffenes Kunstwerk in seiner 1905 aufgeführten Fassung durch diese Quelle in Anbetracht deren Skizzencharakters nicht angetastet. Fraglos aber könnte dieser Ansatz einer Textveränderung durch Fleischmann eine Erklärung für die nachträglichen Streichungen Fleischmanns in den Notenhandschriften zur *Nacht der Wunder* sein, auf die später noch eingegangen wird.

#### 4.2.4.5 ZUSAMMENWIRKEN DER KÜNSTE

Wie 1905 die Bühne und die Kostüme zur *Nacht der Wunder* konkret gestaltet waren, wie das szenische Konzept aussah, lässt sich aus den Quellen nicht letztgültig konstruieren: Außer zwei Fotografien, die kleine Ausschnitte des Bühnenbildes und Akteure in Kostümen zeigen, einem im Fleischmann-Nachlass enthaltenen Entwurf

<sup>896</sup> Vgl. Lagerlöf 1904, 1–9.

<sup>897</sup> Text-Manuskript Aloys Fleischmanns zu „Die Nacht der Wunder“, undatiert.

<sup>898</sup> Vgl. ebd.

<sup>899</sup> Vgl. ebd.

<sup>900</sup> In einem späteren Kapitel wird noch darauf eingegangen, dass Fleischmann und Langheinrich noch während Fleischmanns erster Jahre in Irland die Absicht hatten, das Werk zu veröffentlichen.

Hermann Stockmanns für die Schlusszene sowie einer Rezension, die dem Bühnenbild eine „intime Wirkung“ attestiert,<sup>901</sup> gibt noch eine 1934 in der Weihnachtsausgabe der *Irish Press* erschienene Schilderung von Grace O'Brien, Kommilitonin Tilly Fleischmanns an der Münchner Akademie, die 1905 einer Aufführung der *Nacht der Wunder* beiwohnte, Hinweise hinsichtlich der Szenerie. O'Brien schreibt:

„There was no room for elaborate sets on the tiny stage. The background represented a starry night sky, showing on the horizon the hilly outline of the old town.“<sup>902</sup>

Die Transferierung der Handlung nach Dachau wurde also in den Mittelpunkt gestellt. Die Akteure stattete man mit recht einfachen, gleichsam wirklichkeitsnahen Krippenspielgewändern aus und hielt das Bühnenkonzept, den beschränkten örtlichen Gegebenheiten im Dachauer Aufführungssaal entsprechend, schlicht, dabei pittoresk. Bildliche Abstraktion, das zeigen auch die Illustrationen im Programmheft, war nicht Bestandteil des Konzepts. Dennoch sind zahlreiche Details der Inszenierung nicht rekonstruierbar. Vor allem ist nicht zu klären, wie man die offenkundig als effektiv geplante sogenannte Verwandlung der Szenerie hin zur finalen Krippenszene umsetzte; auf diese Verwandlung wird noch eingegangen.



Abb. 27 – Hermann Stockmann: Kinderfestspiel Hauptbild, Bühnenbildskizze zur Schlusszene, Nachlass Fleischmann

<sup>901</sup> Rezension zu „Die Nacht der Wunder“, ohne Titeldaten, 1905.

<sup>902</sup> *Irish Press*, Weihnachtsausgabe 1934. Information zudem durch Ruth Fleischmann, E-Mail-Korrespondenz vom 20. Mai 2012.



Schlußszene aus: „Dachauer Krippenspiele.“

Abb. 28 – Schlußszene aus: „Dachauer Krippenspiele.“, Theater- und Vergnügungsanzeiger vom 15. Januar 1905

Definitiv lässt sich jedoch über das Zusammenwirken der Künste in diesem Musiktheater auf Basis der Quellen Grundsätzliches sagen: Die Musik stammte aus der Feder eines studierten Komponisten, der Text wurde von einem renommierten Dichter und Redakteur verfasst, auch er also Profi seines Faches. Für die Kostüme, die Dekoration und die „Szenerie“<sup>903</sup> waren namhafte Maler und Illustratoren der Dachauer Künstlerkolonie verantwortlich. Natürlich war das daraus resultierende Musiktheater nach wie vor zu weiten Teilen eine Laienproduktion, es wirkten ja Dachauer Laiensänger, -schauspieler und -musiker mit. Von den Aspekten der Umsetzung abgesehen aber war die *Nacht der Wunder* ein Gesamtkunstwerk, das durch und durch nach professionellen Gesichtspunkten konzipiert war, in dem anerkannte Vertreter der verschiedenen Kunstdisziplinen auf das Engste zusammenarbeiteten, in dem sich die verschiedenen Künste zu einem multimedialen Ganzen verbanden. Dabei ging das Multimediale bzw. die Absicht, möglichst viele Sinne des Publikums anzusprechen, sogar so weit, dass bei den Dachauer Weihnachtsspielen allgemein bereits das Treppenhaus zum Unterbräu-Saal, in dem die Aufführungen stattfanden, dekoriert und geschmückt wurde; der Gesamteindruck des Publikums sollte also gemäß der Kalkulation nicht erst mit der Aufführung, sondern beim Betreten des Aufführungsortes beginnen – ein sehr umfassender Ansatz.<sup>904</sup>

Natürlich ist eine Verbindung der Künste kein Alleinstellungsmerkmal der *Nacht der Wunder*, in jedem Musiktheater wirken Musik, Text und Bühnenbild zusammen und verbinden sich zu einem multimedialen Ganzen. Meist aber machen Musik und

<sup>903</sup> Besetzungszettel zu „Die Nacht der Wunder“, Dachau, 1., 6. und 8. Januar 1905.

<sup>904</sup> Vgl. Nauderer 2003, 77.

Text bzw. Libretto das aus, was man als das eigentliche Werk begreift, als das, was von den Werkurhebern stammt, als Kunstwerk konserviert wird und allen Inszenierungen als Vorlage dient. Die Szenerie ist dabei, auch wenn mitunter im Libretto festgelegt, oft eine Frage der Werkumsetzung. Das ist bei der *Nacht der Wunder* anders zu sehen. Damit ist nicht die Tatsache gemeint, dass es bis zur Wiederaufführung des Werkes mit reduzierter Besetzung am 6. Januar 2010 in Cork zu keiner anderen Produktion der *Nacht der Wunder* als jener durch die Werkurheber in Dachau kommen sollte und folglich mit diesem Stück, was seine vollständige Fassung betrifft, bislang keine andere Inszenierung als jene von 1905 verbunden werden kann.<sup>905</sup> Vielmehr geht es um die tatsächliche Werkgenese an sich. Denn die Quellen zeigen, dass sich auch hierbei die Zusammenarbeit nicht auf den Komponisten Fleischmann und den Librettisten Langheinrich beschränkte, sondern in jedem Fall auch Stockmann daran beteiligt war. Stockmann stieß ja nicht neu zum Team dazu, er arbeitete schon seit über zwei Jahren mit Fleischmann bei den Dachauer Weihnachtsspielen zusammen. Gemeinsam entwickelten sie Ideen, tauschten sich aus, waren darüber hinaus auch befreundet. Als Stockmann Fleischmann im Januar 1907 einen Brief nach Cork schickt und beklagt, „es war still heuer an dem Orte wo wir sonst unsere Musen in Bewegung setzten“, schreibt er ausdrücklich in der *Wir-Form* und unterzeichnet den Brief mit „Ihr alter H. Stockmann Maler u. Krippenspieler a.D.“.<sup>906</sup> Stockmann sah sich also nicht als derjenige, der einem Werk Fleischmanns die für die Bühnenumsetzung notwendigen Zutaten beifügte, er sah sich im Verein mit Fleischmann – als gleichwertiger Schöpfer der Dachauer Weihnachtsspiele.

Hinzu tritt ein weiterer Aspekt: Zu den Aufführungen wurde ein aufwändig gestaltetes Textbuch entworfen, welches Langheinrichs Text und auch Illustrationen Hermann Stockmanns enthielt. Diese Illustrationen hatten indes nicht nur ausschmückende Funktion, sie dienten auch der Textdeutung. So sind es gerade Hermann Stockmanns heimelige Illustrationen, die vom ersten Durchblättern an, noch bevor es das Publikum im Stück erlebt, verdeutlichen, dass die Handlung der *Nacht*

---

<sup>905</sup> Die Aufführung in den Räumen der Cork City Library fand im Zuge des Fleischmann-Jubiläums 2010 mit Sängern und Musikern aus Cork unter der Leitung von John O'Brien statt. Fleischmanns Enkelin Maeve Fleischmann hatte den Text ins Englische übersetzt. Da aus Budgetgründen auf ein Orchester verzichtet werden musste, war durch Liz O'Connor auf Basis der Originalpartitur und des originalen, fragmentarischen Klavierauszuges ein Gesamtklavierauszug erstellt worden. Aber auch die Gesamtpartitur wurde in digitalem Notensatz erfasst. Vgl. Programmheft/Textbuch zur Wiederaufführung von „Die Nacht der Wunder“ am 6. Januar 2010, City Library Cork. Mit der 2011 vollzogenen Korrektur dieser Edition inklusive der Herstellung von Stimmen sind, verbunden mit der wissenschaftlichen Erforschung der „Nacht der Wunder“ durch Birgit Schlosser, Ursula Nauderer, Josef Focht, Séamas de Barra sowie durch die vorliegende Studie, wichtige Voraussetzungen für weitere Wiederaufführungen des Werkes geschaffen. Schon am 17. Dezember 2004 brachte der Dachauer Verein „D'Ampertaler“ bei der Vereinsweihnachtsfeier auf Basis des originalen Textbuches aus dem Fleischmann-Nachlass das Weihnachtsspiel von 1904 zur Aufführung, allerdings ohne Verwendung von Fleischmanns Musik. Vgl. Programmheft zur Wiederaufführung von „Ein altes Weihnachtsspiel“ am 17. Dezember 2004, „D'Ampertaler“, Dachau. Information durch Robert Gasteiger, 1. Vorstand des Vereins „D'Ampertaler“, E-Mail-Korrespondenz vom 24. November 2010.

<sup>906</sup> Brief Hermann Stockmanns an Aloys Fleischmann von Dachau nach Cork vom 18. Januar 1907.



der *Wunder* nicht im Heiligen Land, nicht in Bethlehem spielt, sondern in Dachau; das abgedruckte Faksimile zeigt ein deutliches Beispiel hierfür.



— 16 —

Nächtliches Gebdft.

Der Gutsherr:

Wie, nackt auf diesem kalten Stein  
liegt euer Kind? Mich jammert sein.  
Nehmt dieses lockige Lammfell hier;  
ich trag es jahrelang mit mir. [rächen,  
Mir starb mein Kind; den Schmerz zu  
ließ ich sein Lieblingslamm erstechen.  
Das weiße Tier war seine Lust.  
Ich band das Fell an meine Brust.  
Der alte Schmerz wird mild erweckt,  
seh ich dein Kind so unbedeckt.  
Es friert, da hüll' es sorgsam ein. —  
Mein Gott, was ist das für ein Schein?

(Der Stall mit dem Elternpaar und dem Kinde leuchtet  
plötzlich in himmlischem Lichte. Ueberall gehen und stehen  
Engel mit hohen, schönen Flügeln, die der Krippe zulächeln.)

Der Gutsherr

(sinkt in die Knie, nach ihm alle Andern.)

Da schreiten Engel mit Flügeln lind,  
und unter ihnen lächelt mein Kind.  
Wie hab ich's in meinen Träumen gesehn,  
nun find ich es hier so selig stehn.

Stimmen aus der Höhe:

Des Gerechten harte Sinne,  
die die Liebe nie berührt,  
werden ihres Lichtes inne, *Luomessung*  
weil das Mitleid sie gerührt.

Arme Hirten, deren Leben  
wie ein Höltenlied verfließt,  
seh'n die Himmelsgeister schweben,  
die ihr schlichtes Herz begrüßt.

Heiden, die dem Licht vertrauen,  
das wie Gottes Vogel fliegt,  
sollen fromm die Liebe schauen,  
der sie stumm das Knie gebeugt.

Abb. 29 – Die Nacht der Wunder, Programmheft/Textbuch, Seite 16, Verbindung von Text und Hermann Stockmanns Illustrationen, Nachlass Fleischmann

Nun könnte man auch dieses Textbuch als Zutat zum eigentlichen Werk sehen. Das aber wäre falsch. Dies beweist die Tatsache, dass Fleischmann und Langheinrich einige Jahre später einen brieflichen Disput austragen sollten, weil Langheinrich den Text der *Nacht der Wunder* unabhängig von Fleischmanns Musik und auch ohne Stockmanns Illustrationen, stattdessen mit neuen Illustrationen des Künstlers Richard Pfeiffer, eigenständig publizieren wollte.<sup>907</sup> Die Worte Langheinrichs an Fleischmann legen nahe, dass Fleischmann strikt gegen diesen Plan war und dass für ihn folglich die Zusammengehörigkeit seiner Musik, Langheinrichs Texts und auch Stockmanns Illustrationen aus dem Textbuch ein fundamentales Charakteristikum der *Nacht der Wunder* als Kunstwerk waren. Vor diesem Hintergrund ist nicht nur die Bühnenproduktion der *Nacht der Wunder* von 1905 als multimediales Ereignis, sondern ist vielmehr auch das dieser Produktion zugrundeliegende Werk selbst, *Die Nacht der Wunder* für sich stehend, als intermediales Kunstwerk anzusehen, als Kunstwerk, das in seiner Grundgestalt als ein Zusammenwirken von Komposition, Dichtung und bildender Kunst definiert ist.<sup>908</sup>

#### 4.2.4.6 WERKGLIEDERUNG UND -UMFANG

Fleischmann schuf unter Verwendung von Langheinrichs Text ein Musiktheater von gut einer Stunde Aufführungsdauer.<sup>909</sup> Das Werk gliedert sich wie folgt:

##### **Prolog/Vorspiel:**

- Vorspiel, „Quasi Recitativ“, Melodram, Chor (42 Partiturseiten)

##### **I. Aufzug:**

- Pastoral-Vorspiel und Hirtenlied (6 Partiturseiten; Hirtenlied der Kinder, vermutlich a cappella; Hinweis in der Partitur: „sogleich nach dem Hirtenlied“; Noten dazu aber nicht vorhanden)
- Sprechtheater, Melodram (19 Partiturseiten)

<sup>907</sup> Vgl. Brief Franz Langheinrichs an Tilly und Aloys Fleischmann von München nach Cork, undatiert, von Ruth Fleischmann zeitlich in den Jahren 1906/1907 verortet.

<sup>908</sup> Dieser Definition von Intermedialität liegt ein Begriff von „Medium“ zugrunde, welcher das Medium nicht mehr im „engeren, technischen Sinn“ auffasst, sondern weiter gefasst ist und die „traditionellen Künste“ einschließt. Die Intermedialität der „Nacht der Wunder“ ist somit zu beschreiben als eine Einbeziehung der Künste Musik, Dichtung und bildende Kunst in ein Gesamtkunstwerk. Stellt man hierzu noch die Frage einer Dominanzbildung zugunsten einer der beteiligten Künste, so tritt zwar innerhalb der überlieferten Quellen die bildende Kunst Stockmanns und Pfaltz' hinter Fleischmanns Musik und Langheinrichs Dichtung zurück – da sich zwar Stockmanns Illustrationen, nicht aber das szenische Konzept in den Manuskripten überliefern lässt –, mit Blick auf die „Nacht der Wunder“ als Musiktheaterproduktion ist eine Dominanzbildung jedoch nicht zu beobachten. Nünning 2008, 327. Ein Zusammenwirken der Künste (Kooperation statt Konkurrenz) im Sinne einer solchen Intermedialität ist auch eine typische Ausprägungsform für das Zeitalter des Expressionismus, dessen Vertreter das romantische Ideal des Gesamtkunstwerkes erneuerten. Vgl. Anz 2002, 148. „Die Nacht der Wunder“ entspricht dieser Tendenz, obgleich Thomas Anz diese insbesondere „zwischen 1910 und 1920“ ansetzt.

<sup>909</sup> Vgl. Amper-Bote vom 4. Januar 1905.

**II. Aufzug:**

- Vorspiel und Einzug der Heidenfürsten (18 Partiturseiten)
- Sprechtheater, Melodram (13 Partiturseiten)
- Verwandlung (instrumental, 13 Partiturseiten, u.U. gestrichen)

**III. Aufzug:**

- Vorspiel (u.U. Verwandlung mit 13 Partiturseiten als Vorspiel gedacht)
- Melodram und Chorfinale (27 Partiturseiten)

*Die Nacht der Wunder* ist also stilistisch eine Mischform verschiedener Theater- bzw. Musiktheaterkonzepte, vor allem aufgrund des Vorhandenseins von Bühnenmelodramteilen und rein gesprochenen Passagen, ohne dass dazu das Orchester spielt. Letzteres wäre ein Charakteristikum des Singspiels, doch gibt es bei Fleischmann keine Solo-Gesangspartien. Grundsätzlich sind bei der Rekonstruktion des Werkaufbaus einige Unstimmigkeiten bzw. offene Fragen zu benennen:

1. Ob das Vorspiel zum ersten Aufzug in der Tat ein von Kindern gesungenes Hirtenlied beinhaltet, ist nicht gesichert. Entsprechende Noten sind nicht vorhanden. Zu Beginn des ersten Aufzuges, beim Auftakt zu Takt 1, ist jedoch „sogleich nach dem Hirtenlied“ vermerkt, wenngleich in unsauberer Handschrift mit Bleistift offenbar ergänzt. Es ist denkbar, dass sich Fleischmann, der die Aufführungen leitete, diese Notiz machte, um als Dirigent daran zu denken, die Musik des ersten Aufzuges attacca an das Instrumentalvorspiel, wie es in der Partitur steht, anzuschließen. Und dieses Vorspiel endet nun einmal, darauf wird noch eingegangen, mit einem Holzbläserarrangement des Bach-Chorals *Nun ruhen all die Wälder*. Dieser könnte also mit dem „Hirtenlied“ gemeint sein. Aber: Auf dem gedruckten Besetzungszettel der *Nacht der Wunder* steht „Komponiert für Kinderstimmen, Harfe, Soli, Chor und Orchester“.<sup>910</sup> Sollte Fleischmann mit Kinderstimmen nicht nur Sprechrollen, sondern Gesang von Kindern meinen, bliebe keine andere Möglichkeit, als am Ende des Vorspiels zum ersten Aufzug ein von Kindern gesungenes Hirtenlied zu vermuten, denn die „Stimmen aus der Höhe“, auf die noch eingegangen wird, sind zwar auf dem Besetzungszettel nicht explizit genannt, bei ihrem ersten Einsatz im symbolischen Prolog (Takt 140) jedoch ausdrücklich als „4 Frauenstimmen aus der Höhe“ ausgewiesen. Da keine Noten für Kinderchor überliefert sind, wäre denkbar, dass Fleischmann hier also – auch das könnte die nachträgliche Bleistiftnotiz bedeuten – recht kurzfristig einen mit Singschülern separat einstudierten A-cappella-Kinderchor einfügte, vielleicht sogar den ohnehin schon instrumental erklingenden Bach-Choral singen ließ. Diese

<sup>910</sup> Besetzungszettel zu „Die Nacht der Wunder“, Dachau, 1., 6. und 8. Januar 1905.

Rekonstruktion des durch Kinder mitgesungenen Chorals erscheint als die plausibelste Erklärung – weshalb sonst hätte Fleischmann *Die Nacht der Wunder* auch als „Krippen-Fest-Spiel der Singschule Dachau“ bezeichnet.<sup>911</sup>

2. Die zweite Problemstelle ist die sogenannte Verwandlung am Übergang vom zweiten zum dritten Aufzug. Wie angemerkt, wurde diese von Aloys Fleischmann im Manuskript gestrichen. Ob diese Streichungen schon die Dachauer Aufführungen betrafen oder nachträglich erfolgten, ist die Frage: Die entsprechenden Partiturseiten sind, an sich feinsäuberlich mit Tinte geschrieben, mit kräftigem rotem Holzstift durchgestrichen, und obendrein ist vor der Verwandlung ein Kopfzeichen eingefügt, welches einen direkten Sprung vom Ende des zweiten Aufzuges in den dritten Aufzug festlegt, dabei allerdings sogar die ersten zweieinhalb Melodram-Seiten (bezogen auf das Original-Partiturbuch) des dritten Aufzuges überspringend, obwohl diese nicht durchgestrichen sind. Glaubt man dem Kopfzeichen, würde dies bedeuten, die Handlung des letzten Aufzuges sei nahtlos an das Melodram des zweiten Aufzuges angeschlossen worden. Schon der Widerspruch zwischen Streichung und Kopfzeichen macht stutzig. Und Zweifel an der Gültigkeit der Streichung für die Aufführungen von 1905 werden durch andere Quellen untermauert: Das aufwändig gestaltete Textbuch zu den Aufführungen mit dem gedruckten Text Franz Langheinrichs und Illustrationen von Hermann Stockmann weist ausdrücklich das Vorhandensein der Verwandlung aus. Schließlich wäre ein nahtloser und abrupter Übergang, da ja mit einem Wechsel des Bühnenbildes von der Dachauer Moorlandschaft hin zur Krippenszene verbunden, mit der 1905 im Dachauer Unterbräu-Saal vorhandenen Bühnentechnik kaum zu bewerkstelligen gewesen. Ganz im Gegenteil, es scheint sogar, als habe insbesondere Stockmann als Verantwortlicher für das szenische Konzept auf dem Vorhandensein der Verwandlung als Passage für visuelle Effekte auf der Bühne bestanden. So schreibt Langheinrich am 19. November 1904 an Fleischmann, dabei auch andeutend, dass die Verwandlung Fleischmann beim Komponieren offenbar vor gewisse Herausforderungen stellte:

„Stockmann war hier, er meint, mit höchstens 10 Minuten Verwandlung für den nachgeschriebenen ‘Uebergang’ auszukommen. So läßt es sich vielleicht doch in Ihre Composition schön einfügen.“<sup>912</sup>

Doch die Einzelstimmen sprechen wiederum für die Streichung, denn auch hier ist diese durchwegs, in manchen Instrumenten auch weitere Teile des zweiten Aufzuges betreffend, vollzogen, hier mit kräftigem blauem Holz-

<sup>911</sup> Ebd.

<sup>912</sup> Brief Franz Langheinrichs an Aloys Fleischmann von München nach Dachau vom 19. November 1904.

stift. Allerdings geben auch die Einzelstimmen Anlass zum Zweifel, dass Fleischmann noch vor den Aufführungen derart fundamental in sein Werk eingegriffen haben sollte, denn sie sind in ausgesprochen akkurater Reinschrift mit Tinte ausgeführt, die Ziffern zur Orientierung mitunter sogar mit roter Schrift abgesetzt. Es wäre verwunderlich, wenn Fleischmann erst ein derart gutes Aufführungsmaterial hergestellt und dann Hals über Kopf wichtige Werkteile umgeworfen haben sollte. Dass er bei den Proben feststellte, dass seine Musik in der Kürze der Zeit nicht umsetzbar sei, ist in Anbetracht des hervorragenden Orchesters, welches er zur Verfügung hatte, ebenfalls schwer vorstellbar. Letztlich gibt eine Zeitungsrezension einen konkreten Hinweis: Im *Amper-Boten* vom 4. Januar 1905 wird berichtet, die Aufführung der *Nacht der Wunder* habe „einige Minuten vor ½ 3 Uhr“ begonnen und sei „schon einige Minuten nach ½ 4 Uhr“ zu Ende gewesen, zum Bedauern aller angereisten Besucher.<sup>913</sup> Am 6. Januar 2010 wurde *Die Nacht der Wunder* in Cork aufgeführt – auf diese Wiederaufführung wird noch eingegangen –, und zwar in übersetzter, aber musikalisch ungekürzter Fassung inklusive Verwandlung. Die Aufführungsdauer betrug dabei etwa 40 Minuten. Somit ist nur schwer vorstellbar, dass 1905 in Dachau eine gekürzte Fassung gespielt worden sein soll, die in der Aufführung etwa eine halbe Stunde länger dauerte als 2010 die ungekürzte Fassung.<sup>914</sup>

3. Schließlich ist noch der „III. Aufzug“ anzusprechen. Von einem solchen ist weder in der Partitur noch in Langheintrichs Textbuch die Rede, was eigentlich die These von der im vorigen Punkt angesprochenen Zusammengehörigkeit von zweitem und drittem Aufzug stützen würde. In den Einzelstimmen aber nennt Fleischmann ausdrücklich einen „III. Aufzug“, wengleich mit roter Tinte nachträglich zwischen die Notensysteme eingefügt. Ganz offensichtlich experimentierte Fleischmann beim Übergang zwischen zweitem und drittem Aufzug mit verschiedenen kompositorisch-formalen Ideen, griff sie auf, verwarf sie. Welche Version nun 1905 gespielt wurde, lässt sich nicht letztgültig feststellen. Es wäre sonderbar, wenn Fleischmann hier dem Textbuch und Stockmanns Wünschen zuwidergehandelt und innerhalb seines überaus ambitionierten Werkes auf einen gesamten musikalischen Abschnitt verzichtet hätte, obendrein auf einen Abschnitt, für den er sich ein äußerst plastisches Instrumentalarrangement ausgedacht hatte, denn in der Partitur ist, das wird noch erläutert, zwischen Instrumenten „Auf der Bühne“ und „Im Orchester“ unterschieden.<sup>915</sup>

---

<sup>913</sup> Amper-Bote vom 4. Januar 1905.

<sup>914</sup> Eine gewisse Zeitersparnis ist hinsichtlich der Aufführung 2010 bei den rein gesprochenen englischen Textstellen gegenüber dem Deutschen einzukalkulieren, sie ist aber kaum auf 25 oder 30 Minuten zu taxieren. Die Gründe für die zeitliche Differenz sind wohl nicht zu klären.

<sup>915</sup> Bezüglich der Orchesterbehandlung ist die Verwandlung einer der interessantesten Abschnitte der „Nacht der Wunder“ – dazu später noch ausführlicher.

Somit ist wahrscheinlich, dass viele der nachträglichen Eintragungen Fleischmanns nichts mit dem konkreten Dachauer Weihnachtsspielprojekt 1905 zu tun haben, sondern Fleischmann später, eventuell sogar nach der Auswanderung nach Irland, an seinem Werk weiter arbeitete, korrigierte, Änderungen ausprobierte – allerdings sicher nicht in späteren Jahren, da Fleischmann sich bei den Anmerkungen und Ergänzungen häufig noch der Kurrentschrift bedient. Dies wäre mit der Absicht, die *Nacht der Wunder* zu publizieren, erklärbar, die Fleischmann, darauf wird noch eingegangen, nachweislich bis 1909 verfolgte. Es entspräche auch Fleischmanns grundsätzlichem Hang zur steten nachträglichen Modifizierung vieler seiner Werke. Es wird in einem späteren Kapitel noch genauer behandelt, dass weitere Aufführungen der *Nacht der Wunder* andernorts wohl auch daran scheiterten, dass die Verantwortlichen zunächst die Dimension dieses Werks, vor allem die der Besetzung, unterschätzten. Um solchen Problemen zu begegnen, wäre die Streichung der Verwandlung, jener Passage, in der das Instrumentale und somit die Notwendigkeit eines recht großbesetzten Orchesters besonders in den Vordergrund tritt, ein pragmatischer Schritt. Eine nachträgliche Bearbeitung ist folglich die plausibelste Erklärung für die Streichungen. Ob sie aber tatsächlich den letzten Willen Fleischmanns bezüglich der *Nacht der Wunder* darstellt, die Fassung letzter Hand, erscheint keineswegs gesichert. Ein reiner Experimentcharakter ist in Anbetracht der Kenntnis von Fleischmanns Kompositionspraxis durchaus möglich. Auch, ob überhaupt von verschiedenen Fassungen auszugehen ist, ist somit fraglich.

#### 4.2.4.7 BESETZUNG

Wie schon an anderer Stelle bemerkt, handelt es sich bei der *Nacht der Wunder* um eine Komposition mit ganz beachtlicher Werkdimension, jedenfalls vor dem Hintergrund der räumlichen, personellen und finanziellen Gegebenheiten und Möglichkeiten im Dachau des Jahres 1905. Die anhand der Partitur sowie der erhaltenen Besetzungszettel erkennbare bzw. rekonstruierbare Besetzung zeigt diese Werkdimension deutlich.<sup>916</sup>

##### **Orchester:**

- 3 Flöten (inkl. Piccolo)
- 2 Oboen
- 2 Klarinetten (C, B, A)
- 2 Fagotte
- 4 Hörner (F)
- 3 Posaunen
- Pauken

---

<sup>916</sup> Die Besetzung der „Nacht der Wunder“ wird aus der Partitur sowie anhand des Besetzungszettels erschlossen.

Schlagwerk: Große Trommel, Große Rolltrommel, Becken  
 Harfe  
 Harmonium  
 Celesta  
 Streicher: Solo-V, V1, V2, Va, Vc, Kb

**(= mindestens 40 Musiker)**

**Sprechrollen:**

3 Hirten, Hüterbub, Gutsherr  
 3 Heidenfürsten, Herold  
 5 Diener der Heidenfürsten  
 Joseph (der fremde Mann), Maria

**(= 16 Schauspieler)**

**Chorsänger:**

S A T B (Chor der Menschen): 11 Frauen, 4 Männer  
 S S A A (Stimmen aus der Höhe): 4 Frauen<sup>917</sup>

**(= 19 Chorsänger)**

**Kinder:**

Volk (11 Kinder), Engel (6 Kinder)

**(= 17 Kinder)**

► **rund 100 Schauspieler, Chorsänger, Instrumentalisten**

Fleischmann schrieb also für Dachau ein Musiktheater, welches die klanglichen Möglichkeiten des großbesetzten romantischen Orchesters kräftig ausschöpft: Sicher, er reizt die Besetzung nicht bis ins Letzte aus, zollt den Rahmenbedingungen, auch den begrenzten finanziellen Mitteln, Tribut. Einen Besetzungsgigantismus wie bei manchen Werken Richard Strauss' oder Instrumenten-Raritäten konnte sich Fleischmann nicht leisten. Er beschränkt sich auf ein in der Besetzung doch bescheideneres Orchester, aber auf eines, welches Entwicklungen des 19. Jahrhunderts sehr wohl beinhaltet, man denke an die drei Posaunen, die vier Hörner, die Harfe, das Schlagwerk; doch auch die Verwendung des Harmoniums, welches sich zu dieser Zeit recht großer Beliebtheit erfreute, ist in diesem Zusammenhang zu nennen.<sup>918</sup> Fleischmann,

<sup>917</sup> Aufgrund der Art, auf welche Fleischmann die „Stimmen aus der Höhe“ einsetzt, nämlich stets als Ensemble, nie als ein aus der Handlungssituation heraus entstehendes sängerisches Zusammentreffen von Einzelakteuren, sind sie trotz der solistischen Stimmbesetzung gleichsam als Chor anzusehen. Zudem handelt es sich nicht um Protagonisten der Handlung.

<sup>918</sup> Das Harmonium war um die Zeit der Jahrhundertwende auch aufgrund eines relativ günstigen Anschaffungspreises sehr verbreitet; teilweise überstiegen die Absatzzahlen sogar diejenigen des Klaviers.

das ist erkennbar, zielt sehr wohl auf Klangfarbenvielfalt. Vergleicht man seine Besetzung etwa mit anderen Musiktheater-Kompositionen aus dem nahen zeitlichen Kontext, etwa mit Engelbert Humperdincks *Königskindern* (wie die *Nacht der Wunder* das Werk eines Rheinberger-Schülers), zeigt sich, dass Fleischmann mit seiner Besetzung auf der Höhe der Zeit komponiert. Humperdincks und Fleischmanns Besetzung jedenfalls sind einander sehr ähnlich.<sup>919</sup>

Was sich nicht zweifelsfrei rekonstruieren lässt, ist die Anzahl der Streicher, mit denen Fleischmann sein Orchester für die *Nacht der Wunder* besetzt. Geht man in Betracht dessen, dass Fleischmann und seine Familie seine Notenhandschriften sehr akribisch aufbewahrten, davon aus, dass das im Nachlass erhaltene Stimmenmaterial vollständig ist, kann die Anzahl der Kopien Aufschluss geben. Das alleine ist freilich eine unsichere Schätzung. Aber: Bedenkt man zusätzlich die in ihrer Zahl exakt festgeschriebenen Bläser – man denke nochmals an die vier Hörner und die drei Posaunen – und zieht bezüglich einer klanglichen Ausgewogenheit Rückschlüsse auf die damit erforderliche Streicheranzahl, deutet die Quellenlage auf eine Streicherbesetzung mit je zehn bis zwölf ersten und zweiten Geigen sowie Bratschen, vier Violoncelli und zwei Kontrabässen hin. (Es ist wohl zumindest bei den höheren und mittleren Streichern davon auszugehen, dass eine der erhaltenen Stimmen nicht einem Einzelmusiker, sondern einem Pult entspricht.) Für den Dachauer Unterbräusaal war ein derart besetztes Orchester klanglich wie räumlich sicher ausgesprochen großdimensioniert. Angesichts dieser Besetzung ist jedoch auch sofort nachvollziehbar, weshalb Fleischmann bei dieser Produktion auf einen Klangkörper wie das Münchner Kaim-Orchester zurückgriff und Dachauer Instrumentalisten diesem Grundstock an versierten Musikern lediglich ergänzend zufügte. Nur mit Dachauer Kräften wäre eine solche Orchesterpartitur sicherlich nicht umsetzbar gewesen.

Gesondert zu erwähnen ist in Bezug auf die Instrumentalbesetzung noch die oben aufgeführte Celesta: Ob dieses Instrument bei den Dachauer Aufführungen wirklich zum Einsatz kam, ist fraglich, denn Bleistiftanmerkungen Fleischmanns beim eigentlichen Celesta-Einsatz im Finale des dritten Aufzuges (Takt 46) zufolge wurde der kurze Celestapart hier auf Harmonium und Pizzicato spielende Violoncelli verteilt. Es mag sein, dass diese Ersatzlösung pragmatischen Überlegungen entsprach und Fleischmann keinen räumlichen und finanziellen Spielraum mehr hatte, um noch eine Celesta zu beschaffen – entgegen der ursprünglichen kompositorischen Absicht, denn in der tintengeschriebenen Partitur ist die Celesta ausdrücklich vorgesehen. Und damit zeigt sich Fleischmann recht modern, denn die Celesta war, ob-

---

Gleichwohl haftete dem Harmonium meist der Ruf an, ein Ersatzinstrument zu sein: entweder für das Klavier oder für die Orgel. Vgl. Grossbach 1996, 222f.

<sup>919</sup> Humperdincks „Königskinder“ sind in der Melodram-Fassung mit folgenden Orchesterinstrumenten besetzt: kleine Flöte, 2 große Flöten, 2 Oboen, 2 B-, später A-Klarinetten, 2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner (1 und 2 in F, 3 und 4 in Es), 3 B-Trompeten, 3 Posaunen, Bassposaune, Basstuba, Pauken, Schlagwerk (Becken, große Trommel, Tamtam, Triangel, Glockenspiel, Kinderrassel), Harfe, fünfstimmiger Streicherapparat.



gleich es aus den Jahrzehnten zuvor Vorgängerinstrumente wie das Glockenspielklavier gab, erst 1886 von Auguste Mustel erfunden worden. Als erstes Werk, in dem die Celesta innerhalb eines Orchesters verwendet wird, gilt Gustave Charpentiers Oper *Louise*, von 1889 bis 1896 entstanden, aber erst 1900, also nur fünf Jahre vor Fleischmanns *Nacht der Wunder*, uraufgeführt.<sup>920</sup>

Schließlich sind noch zwei Dinge anzumerken: Bei einem derart dimensionierten Werk fällt auf, dass Fleischmann für die *Nacht der Wunder* – wie erwähnt – keine vokalen Solopartien schrieb. Gesungen wird nur im Chorverbund, die Solorollen sind als Sprechrollen konzipiert, freilich durch die Melodramteile über weite Strecken nicht freigesprochen von der Beachtung musikalischer Vorgaben; auf diese Melodram-Thematik wird noch eingegangen. Auch hier zeigt sich wohl der Pragmatiker in Fleischmann: Um die ganz offensichtlich beabsichtigte Größenwirkung seiner Komposition zu erreichen, waren das Orchester und die Chorteile, welche von Dachauer Sängern und unterstützenden Münchner Profisängern des Hofopernchores gesungen wurden, unabdingbar. Ohnehin war also schon eine ganze Reihe an zu bezahlenden Profimusikern im Einsatz. Gesangssolisten hätten das Budget somit sicherlich gesprengt, man denke daran, dass *Die Nacht der Wunder* auch so gehörige Finanzmittel verschlang. Fleischmann musste bei den Solorollen also mit dem Personal vorlieb nehmen, welches er in Dachau zur Verfügung hatte: mit Laiendarstellern und Schülern seiner Singschule. Und darunter war offensichtlich niemand, der eine den Chören und Instrumentalparts entsprechend anspruchsvolle Gesangssolopartie hätte übernehmen können. Diese vermutete Pragmatik ist das Eine. Das Andere sind Fleischmanns Werkintentionen: Denn – das wurde in den entsprechenden Kapiteln zur Musikpädagogik deutlich – bei Fleischmann liegt es grundsätzlich nahe, stets auch eine musikpädagogische Absicht zu vermuten. Die Dachauer Weihnachtsspiele wurden von ihm ja auch als „Kinderfestspiel[e]“ bzw. als „Krippen-Fest-Spiel der Singschule Dachau“ bezeichnet.<sup>921</sup> Damit liegt es nahe, dass die Zusammenführung von Laien und Profis, von Kindern und Erwachsenen zum Ensemble der *Nacht der Wunder* keinem notgedrungenen Pragmatismus entspringt (also nicht der ambitionierte Jungkomponist Fleischmann gleichsam in den sauren Apfel beißen und einen kompositorischen Verwirklichungsdrang zügeln musste), sondern dass genau diese Zusammenführung, auch wenn sie musikalische Konsequenzen nach sich zog, seine Absicht war und damit das Wesen dieses Werkes im Kern mitprägte. Und darüber hinaus ist es gerade auch die Auslegung der *Nacht der Wunder* als Melodram mit Chorgesang und Orchesterbesetzung – also ohne Solo-Gesangspartien –, mit der Fleischmann einem für die damalige Zeit erkennbaren Zeitgeist entspricht, man denke wiederum an Engelbert Humperdincks *Königskinder* in ihrer Urfassung von 1897. Keineswegs ist das Melodram eine quasi zu kurz geratene Oper, sondern eine eigenständige Form des Musiktheaters, die durch den gesprochenen Text der Spra-

---

<sup>920</sup> Vgl. Van der Meer 1995, 480, und Berlioz/Strauss 1905, 417.

<sup>921</sup> Besetzungszettel zu „Die Nacht der Wunder“, Dachau, 1., 6. und 8. Januar 1905.

che eine besonders große Bedeutung verleiht und durch den Verzicht auf Arien auch eine gegenüber der Oper oft größere Stringenz im Handlungsfortschritt erreicht. Vollkommen unabhängig von einer Werkkonzeption als Ausdruck und Resultat der damaligen Dachauer Rahmenbedingungen gibt es für das Melodram als Form für *Die Nacht der Wunder* also handfeste künstlerische Argumente.

#### 4.2.4.8 ANSCHLUSS AN DIE MUSIKALISCHE MODERNE

Schon mehrfach wurde im Zusammenhang mit der *Nacht der Wunder* die Charakterisierung „modern“ verwendet, sei dies bezogen auf Franz Langheinrichs Text oder auch auf Fleischmanns Einbindung der Celesta. Die Frage ist, inwieweit sich das darin widerspiegelnde Ansinnen, mit diesem Weihnachtsspiel ein modernes Musiktheater zu schaffen – auf das beginnende 20. Jahrhundert bezogen –, bei der Analyse des Notentextes bestätigt. Als besonders plastisches Beispiel, um dies zu diskutieren, erweist sich der Beginn der *Nacht der Wunder*, der Prolog.<sup>922</sup>

Zunächst ist der Blick nochmals auf Langheinrichs Text zum Prolog zu richten. In der groben Gliederung ist dieser in drei Ebenen bzw. in drei Akteure unterteilt: in den „Chor der Menschen“, in „Eine Stimme draußen in der Nacht“, welche dem „fremden Mann“ zuzuschreiben ist, und in die „Stimmen aus der Höhe“. Fleischmann greift diese drei Ebenen kompositorisch auf und stellt ihnen mit dem Orchester einen weiteren musikalischen Akteur voran. Er übersetzt damit diese Strukturierung des Prologs auf die denkbar plastischste Weise in Musik: indem er jeder Ebene eine eigene, von den anderen grundlegend zu unterscheidende Stilistik zuordnet.

**Instrumentalvorspiel (Ebene 1):** Den Anfang macht das Orchester mit einem Instrumentalvorspiel. Fleischmann komponiert dieses im Stil an die Polyphonie Johann Sebastian Bachs angelehnt: Es beginnt mit einem sehr leisen Orgelpunkt der Kontrabässe, unterstützt vom leisen Grummeln der Pauken, der großen Trommel und der tiefen Rolltrommel. In Takt 2 setzt auf dieser Basis ein Thema der Violoncelli und des ersten Fagotts ein, welches ganz unverkennbar in Bachscher Tradition steht, entspricht der Themenkopf doch exakt dem Thema aus der zweistimmigen Invention in d-Moll BWV 775. Fleischmann führt das Thema bis Takt 10 fort. Hier setzen die Bratschen und das zweite Fagott erneut mit dem Thema auf dem Grundton ein, wobei bereits nach vier Achteln das erste Fagott das Thema wieder übernimmt; die Violoncelli und das zweite Fagott spielen den Kontrapunkt. Der Satz wird nun rasch verdichtet: Zwei Takte darauf setzen die zweiten Violinen ein; nicht mit dem Themenkopf, sondern sie fügen sich in das fortlaufende Thema der Bratschen ein und übernehmen das Thema gleichsam vom ersten Fagott, welches nach dem ersten Achtel in Takt 12 verstummt. Auch die wiederum drei Takte später ein-

<sup>922</sup> Es sei nochmals angeführt, dass Carl Dahlhaus die musikalische Moderne von 1890 bis 1910 ansetzt. Vgl. Dahlhaus 1980a, 280. „Die Nacht der Wunder“ fällt in diesen Zeitraum; die Verwendung des Begriffs „modern“ in ihrem Zusammenhang erscheint damit legitim.

setzenden ersten Violinen bringen keinen neuen Themeneinsatz, sondern fügen sich in die fortlaufende Linie der Bratschen – und mittlerweile auch der zweiten Violinen – ein. Doch schon zwei Takte zuvor, in Takt 13, präsentieren die Hörner ein neues Motiv, rhythmisch bestehend aus einer punktierten Viertel- und drei Achtelnoten, welches sich als weiterer Kontrapunkt einfügt, aber markant in Erscheinung tritt und in seiner synkopischen Gestalt den Einsatz des strahlenden Flötenthemas in Takt 18 vorbereitet. Dieses scheint sich zunächst in das herrschende d-Moll einzufügen, doch wird spätestens ab Takt 21 durch Alterierungen die Tonart mehr und mehr unkenntlich, dazu gleich mehr. Auch mit dem Flötenthema setzt Fleischmann zu imitatorischem Komponieren an: In Takt 23 übernehmen die Klarinetten und Fagotte das Thema nahtlos von den Flöten, gleichzeitig erscheint aber in den Violoncelli und den Kontrabässen der Kopf des Flötenthemas als zweiter Themeneinsatz. Doch trotz dieser akkuraten Satzkonstruktion steht nun das dynamische Moment im Vordergrund: Die Oboen treten hinzu, ebenso erneut die Hörner, in Takt 28 auch die Posaunen, und mit Takt 30 wird mit einem aufschreiartigen Fortissimo (die Flöten in großer Höhe, aber auch die anderen Instrumente laut Anweisung in der Partitur „hart und trocken“ spielend) der Kulminationspunkt des Vorspiels erreicht.

Fleischmann komponiert somit ein komplexes Orchestervorspiel: Einerseits ist der Höreindruck der einer aus dem leisen Ursprung eines tiefen Orgelpunktes entspringenden Verdichtung und eines Crescendierens bis zum Kulminationspunkt in Takt 30. Gerade dadurch, dass Fleischmann hier die Instrumente des Orchesters sukzessive in den Klang eintreten lässt, wirkt dies wie eine strukturelle Entstehung der Musik aus einer Keimzelle heraus, wie ein homogenes Werden (wobei es schon allein aufgrund der Kürze dieses Vorspiels vermessen wäre, hier umfassende Parallelen zu Richard Wagners Rheingold-Vorspiel zu ziehen). Andererseits entsteht dieses Werden bei Fleischmann nicht durch bloße allmähliche Vergrößerung des Klanges mittels Hinzufügung der Instrumente, sondern sie geht einher mit einer detaillierten, nach polyphonem Prinzip generierten Satzstrukturierung, wobei Fleischmann sogar mit zwei Themen (dem Anfangs- und dem Flötenthema) operiert. Dass hierbei eine Reminiszenz an Johann Sebastian Bach erkennbar wird, ist angesichts des Anfangsthemas ganz offensichtlich beabsichtigt.

Zugleich aber tritt im Vorspiel in Fleischmanns Tonsprache auch etwas Modernes zu Tage: Obwohl sich anfangs eine d-Moll-Sphäre einstellt, macht Fleischmann durch die vielen Alterierungen, durch Dissonanzen und verminderte Dreiklänge zwischen den Stimmen (z.B. Takte 21 bis 23 im Streichersatz und den Flöten) rasch deutlich, dass die Tonart keineswegs gefestigt, sondern instabil ist – und kurz darauf auch völlig verlassen wird, wie sich gleich zeigt. Dabei muss erwähnt werden, dass eine d-Moll-Sphäre an dieser Stelle tonartencharakteristisch durchaus passend wäre: gewissermaßen als Kompromiss zwischen dem Beginn eines „Krippen-Festspiel[s]“<sup>923</sup> und dem im Prolog so drastischen Text Langheinrichs. Denn d-Moll

<sup>923</sup> Besetzungszettel zu „Die Nacht der Wunder“, Dachau, 1., 6. und 8. Januar 1905.

birgt Gefahr in sich: Es ist die Tonart von Schuberts Streichquartett *Der Tod und das Mädchen*, von Mozarts *Requiem* und spielt auch im *Don Giovanni* eine wichtige Rolle; Richard Strauss verwendet d-Moll im Zusammenhang mit Schwermut oder Trübsinn.<sup>924</sup> Und doch ist die Gefahr nicht übermächtig: Johann Mattheson attestiert der Tonart „etwas grosses“, „angenehmes und zufriedenes“, womit auch eine andächtige Würde der Tonart zum Ausdruck gebracht wird.<sup>925</sup> Damit lässt Fleischmann schon mit dem Orchestervorspiel keinen Zweifel daran, dass eine unbeschwert besinnliche Weihnachtsmusik in der *Nacht der Wunder* nicht zu erwarten ist.

**„Chor der Menschen“ (Ebene 2):** Nach einer sich bis Takt 41 erstreckenden Beruhigung des Orchesters setzt in Takt 42 der „Chor der Menschen“ ein. Fleischmanns Anweisung in der Partitur, „quasi Recitativ“, deutet auf eine relativ einfach gehaltene Musik hin. Das ist richtig – und auch nicht. In der Tat bewegen sich die vier Chorstimmen in Simplizität suggerierendem Unisono voran, in kleinen Intervallen fortschreitend, im musikalischen Rhythmus dem Sprachrhythmus entsprechend, den von Langheinrich verwendeten Jambus dabei durchaus unterstützend, aber durch die gewählte Abfolge der Notenwerte und die Intervallfortschreitungen keineswegs überbetonend. Langheinrichs Text gewinnt durch diesen deklamatorischen Gesang große Eindringlichkeit: Der Eindruck dieses Unisonos ist sehr archaisch, einerseits musikalisch äußerst reduziert, andererseits gerade dadurch sehr plastisch.<sup>926</sup>

An sich ist der Anschein einer rezitativischen musikalischen Reduktion also gewahrt. Fleischmanns Harmonik aber ist in keiner Weise einfach: Mit dem Choreinsatz löst Fleischmann die Generalvorzeichnung auf. Von C-Dur oder a-Moll kann aber keine Rede sein. Als drehe er an einem Kaleidoskop, rückt Fleischmann die Musik ohne jede Kadenz oder Modulation in die verschiedensten Tonarten, deutet Töne (Takt 44/45 im Chor) enharmonisch um, scheut nicht vor enharmonischen Spannungen zwischen Chor und Orchester zurück (Takt 56). Betrachtet man etwa die Takte 73 bis 83, erreicht Fleischmann taktweise hintereinander B-Dur, F-Dur, D-Dur, b-Moll-Sextakkord, D-Dur, G-Dur, B-Dur mit Sixte ajoutée (Sixte G im Bass), einen übermäßigen Dreiklang über fis, H-Dur (zwei Takte), As-Dur. Von tonalen Beziehungen zu sprechen, ist dabei kaum möglich; Fleischmann komponiert hier unzweifelhaft an die Moderne angelehnt, wobei die Haltlosigkeit der Harmonik im Sinne einer Textausdeutung durchaus mit der Klage des „Chores der Menschen“ über das Leid des Menschseins korreliert. Bedenkt man nun, dass es teilweise Laiensänger waren, die diesen „Chor der Menschen“ 1905 sangen, so kann von rezitativischer Simplizität auch in musikpraktischer Hinsicht keine Rede sein, denn Fleischmanns tonartliche Haltlosigkeit bringt für den Chor bei genauer Betrachtung anspruchsvolle Stimmen mit sich: kleine Intervalle, ständige Akzidentien, Fortschrei-

<sup>924</sup> Zur Bedeutung der Tonart bei Strauss vgl. Axt 1993, 13.

<sup>925</sup> Mattheson 1713, 236.

<sup>926</sup> Der Rezensent der Münchner Neuesten Nachrichten empfand den „Chor der Menschen“ wohl aufgrund dieser archaischen Wirkung als „etwas zu tief gesetzt“. Münchner Neueste Nachrichten vom 9. Januar 1905.

tungen, die nach einem Sekundschrift aussehen, aufgrund enharmonischer Verwechslung jedoch Tonrepetitionen sind – für nicht professionell geschulte Sänger ist dies schwer umzusetzen. Unter Umständen wäre es sogar leichter, den „Chor der Menschen“ ohne den Notentext und dessen Stolperfallen einzustudieren. Tatsächlich existieren im Fleischmann-Nachlass die Einzelstimmen für die Männerstimmen nicht – jedoch für den Sopran und den Alt, weshalb davon auszugehen ist, dass der „Chor der Menschen“ sehr wohl mit Noten einstudiert wurde.<sup>927</sup>

**„Eine Stimme draußen in der Nacht“ (Ebene 3):** Nach einer kurzen instrumentalen Überleitung setzt mit Takt 125 die „Stimme draußen in der Nacht“ ein. Es ist der „fremde Mann“ (Joseph), der in Anlehnung an die Herbergssuche um Feuer bittet, um Frau und Kind zu wärmen. Im Gegensatz zum „Chor der Menschen“ kommt nun eine Einzelstimme zu Wort. Fleischmann komponiert dafür kein Gesangssolo, sondern ein Melodram. An dieser Stelle ist zweierlei von Bedeutung:

1. Fleischmann wählt für diese Ebene 3 des Prologs, die des Einzelakteurs, eine von den anderen Ebenen vollkommen abweichende Art der Vertonung. Die „Stimme draußen in der Nacht“ ist von den übrigen Passagen des Prologs musikalisch-strukturell sogar noch grundlegender zu unterscheiden, als es im Falle eines Gesangssolos der Fall wäre, denn durch das Sprechen ist die Abgrenzung zum Chorgesang noch deutlicher.
2. Fleischmann schließt sich auch konkret mit diesem Melodramteil der Moderne an, denn er verwendet eine Notenschrift, welche an das gebundene Melodram erinnert: Anstatt der Notenköpfe wird ein diagonales Kreuz an den Notenhals gesetzt, wobei diese Noten in einem normalen Notensystem mit Schlüssel stehen. Modern ist das insofern, als diese Form der „Sprechnotenschrift“ erst wenige Jahre zuvor von Engelbert Humperdinck, wie Fleischmann Rheinberger-Schüler, für sein 1897 in München uraufgeführtes Melodram *KönigsKinder* entwickelt worden war.<sup>928</sup> Zwar finden sich schon zuvor in der Musikgeschichte rhythmische Noten für die Sprechstimme im Melodram, etwa in Giacomo Meyerbeers *Le Pardon de Ploërmel* von 1859, doch stehen in diesem Fall Noten mit normalen Köpfen auf einer einzelnen Linie, ohne Tonhöhenangabe. Humperdinck aber definiert mit seinem System eine rhythmische wie diastematische Einbindung der Sprechstimme in den Notensatz und betritt damit am Ende des 19. Jahrhunderts Neuland.<sup>929</sup> Etwa für sein 1912 uraufgeführtes Melodram *Pierrot lunaire* sollte sich auch Arnold Schönberg dieser Notation anschließen.<sup>930</sup>

<sup>927</sup> In einer Korrespondenz zwischen Fleischmann und Franz Langheinrich geht es um das Notenmaterial für die männlichen Sänger. Hier ist von der Existenz diesbezüglicher „Stimmen“ die Rede. Brief Franz Langheinrichs an Aloys Fleischmann von München nach Dachau vom 9. Dezember 1904.

<sup>928</sup> Humperdinck 2003, 7.

<sup>929</sup> Vgl. Schwarz-Danuser 1997, 77ff.

<sup>930</sup> Schönberg, Arnold: Dreimal sieben Gedichte aus Albert Girauds *Pierrot lunaire* für eine Sprechstimme und fünf Instrumentalisten op. 21 (1912). Deutsch von Otto Erich Hartleben, nach dem Text

Abb. 30 – Engelbert Humperdinck: „Die Königskinder“, 1. Akt, 1b., gebundenes Melodram der Gänse-magd, Takte 1–3, Humperdinck, 1897a, 19

Fleischmann greift also eine damals brandaktuelle Entwicklung auf. Mit Einschränkung: Er verwendet zwar die Humperdinckschen Notenzeichen<sup>931</sup> und schreibt diese in ein Notensystem, verzichtet aber in den Takten 125 bis 131 auf einen Notenschlüssel – und damit auf ein Tonhöhenbezugssystem. Ist also Fleischmanns Melodram an dieser Stelle überhaupt ein gebundenes Melodram? Fleischmann nimmt bei der Positionierung der Sprechnoten im Notensystem auch keine Tonhöhenunterscheidung vor und schreibt in der Partitur alle Sprechnoten in den vierten Zwischenraum, im Klavierauszug davon abweichend auf die vierte Linie.

Abb. 31 – „Die Nacht der Wunder“, Prolog, Melodram, Takte 125–138, Nachlass Fleischmann

Von einer Fixierung einer exakten Tonhöhe ist unter diesen Umständen nicht auszugehen; offenbar notierte Fleischmann die Sprechnoten lediglich der Einfachheit halber in ein auf dem Notenpapier ohnehin vorhandenes Fünfliniensystem. Aber: Für die letzten fünf Takte dieses Melodramabschnitts (Takt 133 bis 137) setzt Fleischmann in der Partitur vor die Sprechnoten dann doch noch einen Bassschlüssel. Damit wäre nun eine Tonhöhe g fixiert – im harmonischen Kontext dieser Takte nicht spannungsfrei, aber denkbar. Es kann sich dabei freilich um ein Versehen han-

der Kritischen Gesamtausgabe hrsg. von Reinhold Brinkmann, Partitur, Wien 2006, 5ff. Schönberg verwendet normale Notenköpfe und setzt das Humperdincksche Kreuz zusätzlich an den Notenhals.

<sup>931</sup> In anderen Melodram-Passagen im Werk unterlegt Fleischmann das diagonale Kreuz mit einem Notenkopf – ein sinnvolles Vorgehen, um Notenwerte mit nach Standardnotenschrift unausgefüllten Notenköpfen abzubilden.

deln, denn das Eintreten des Bassschlüssels geht mit einem Seitenumbruch einher. Hinzu kommt noch, dass der Bassschlüssel im Klavierauszug gar nicht auftaucht, ja, dass hier teilweise sogar die Sprechnoten insgesamt fehlen.<sup>932</sup> Festzuhalten ist somit: Der Quellenbefund zu diesem Melodramabschnitt ist nicht eindeutig; die Indizien sprechen aber dafür, dass es Fleischmann in dieser Passage nur um die rhythmische Fixierung der Sprechstimme ging.<sup>933</sup> Dennoch kann dieser Abschnitt als klarer Hinweis gelten, dass sich Fleischmann in der *Nacht der Wunder* mit damaligen Neuentwicklungen im Melodram auseinandersetzt.

**„Stimmen aus der Höhe“ (Ebene 4):** Auch für die vierte Akteursebene des Prologs, die „Stimmen aus der Höhe“, verwendet Fleischmann ein eigenständiges, individuell zugeschnittenes Kompositionsmodell. Genau genommen besteht dieses Modell aus zwei Gestaltungsideen: Von Takt 184 bis 203 schreibt Fleischmann für die „Stimmen aus der Höhe“ sowie das begleitende Orchester eine Passage, die erstens in der Melodik sehr eingängig und liedhaft erscheint und zweitens (innerhalb des Prologs nicht die Regel) zumindest anfangs ein recht klares D-Dur anschlägt – so, als sei doch noch eine Art Grundtonart wirksam. Insbesondere ist jedoch die andere Kompositions-idee innerhalb des Prologs das konstitutive Merkmal der „Stimmen aus der Höhe“: In Takt 140 setzen sie in einem vierstimmigen Satz ein, der durch die hohen Stimmen und die schlichte Homophonie gegenüber der eindringlichen Archaisik des vorherigen Unisonos des „Chores der Menschen“ recht lieblich erscheint. Begleitet werden die Stimmen insbesondere durch gebrochene Akkorde der Harfe, einer Pizzicato spielenden Bratsche sowie eines ebenso Pizzicato spielenden Violoncellos. Zunächst wird der Gesang durch die hohen Holzbläser und das Harmonium unterstützt, nach einem kurzen Solo des Konzertmeisters (Takt 152ff.) übernehmen die Violinen und Bratschen das Mitspielen des homophonen Satzes – das Pizzicato des Violoncellos (ab Takt 156 wohl Tutti) bleibt unberührt; im Kontrabass-Notensystem sind nur Stichnoten angedeutet. Mit Takt 164 treten auch die Holzbläser wieder hinzu.

Metrisch (bzw. in einen Rhythmus übersetzt) greift Fleischmann in den Singstimmen die Sprache Langheinrichs unmittelbar auf: Klarer als mit der taktweisen Abfolge von halbem Notenwert und Viertelnotenwert kann der Trochäus nicht umgesetzt werden. Insofern stehen die musikalischen Zeichen eigentlich klar auf Beruhigung. In der Tat wirkt diese Passage, die nach dem eben beschriebenen liedhaften Teil (Takt 184 bis 203) wieder aufgegriffen wird, eingängig und besticht durch anmutige Einfachheit. Harmonisch aber täuscht dieser Eindruck des gesicherten Bodens. Fleischmann geht zwar nach klarem System vor, das Ergebnis aber ist geradezu sprunghaft: Fleischmann steuert, beginnend in lichthem, mit den anmutigen

<sup>932</sup> Letzterer Umstand ist der Tatsache geschuldet, dass der Klavierauszug in zwei unterschiedlichen fragmentarischen Autographen überliefert ist, welche diese Inkonsistenz aufweisen.

<sup>933</sup> Der Rhythmus ist dabei sehr eng an den natürlichen Sprechrhythmus des Textes angelehnt.

hohen Stimmen gut korrelierendem E-Dur (Takt 140), in jedem zweiten Takt einen verminderten Septakkord an, dessen mehrfache Auflösungsmöglichkeit die Musik in die verschiedensten Tonarten geraten lässt. Damit ergibt sich diese Abfolge: ein Takt mit klarem Dreiklang, ein Takt mit vermindertem Septakkord, mit dem Folgetakt aufgelöst in den nächsten Dreiklang, im nachfolgenden Takt wieder überführt in einen verminderten Septakkord, nach gleichem Muster wieder und wieder. Das Erreichen verschiedener Harmonien geschieht dadurch im Klangeindruck nicht so brüsk wie beim „Chor der Menschen“, sondern durchaus unter Beachtung der Auflösungstendenzen des jeweiligen verminderten Septakkords. Von einer diatonischen Funktionsharmonik ist aber auch das weit entfernt; Kadenz gibt es auch hier nicht. Dieses harmonische Konstruktionsprinzip, das auch die Instrumentalstimmen beherrscht, ist an sich denkbar einfach und sicherlich etwas statisch. Gerade dadurch ruft Fleischmann aber die hier so spannende doppelbödige Wirkung von Lieblichkeit und Scheinbar-Simplizität hervor.

Somit lassen sich folgende Zwischenergebnisse festhalten: Durch sein Aufgreifen einer 1905 erst in jüngster Vergangenheit entwickelten Notenschrift, vor allem aber durch sein über weite Strecken realisiertes Komponieren ohne funktionsharmonische Zusammenhänge oder tonartliche Fixierung ist sehr deutlich erkennbar, dass Fleischmann mit seiner *Nacht der Wunder* den Anspruch vertrat, sich der damaligen musikalischen Moderne anzuschließen. Sicher gibt es Parallelen zu damals bereits existenten Werken. So entscheidet sich etwa auch Philipp Wolfrum beim ersten Choreinsatz im Vorspiel seines *Weihnachtsmysteriums* für ein Unisono – so wie Fleischmann beim „Chor der Menschen“. <sup>934</sup> Doch Fleischmanns Weihnachtsspiel ist demgegenüber unverkennbar Ausdruck einer weiter in Richtung der Moderne entwickelten Tonsprache. Damit lässt Fleischmann, nur gut drei Jahre nach dem Examen bei Rheinberger, auch die Stilistik seines berühmten Lehrers als Vorbild zumindest in diesem Werk bereits hinter sich. Josef Gabriel Rheinbergers Märchenoper *Die 7 Raben*, konkret das Vorspiel, erscheint im harmonischen Gerüst deutlich konservativer als Fleischmanns Prolog zur *Nacht der Wunder*. <sup>935</sup> Dieser Eindruck beim Vergleich von Fleischmanns Weihnachtsspiel mit dem Rheinbergerschen Musiktheater bestätigt sich auch bei der Durchsicht des Vorspiels zu Rheinbergers *Türmers Töchterlein* op. 70. <sup>936</sup> Das ist kein aus detailliertem Vergleich generiertes Qualitätsurteil zugunsten Fleischmanns, aber ein Indiz für sein eigenständiges Interesse am neuen Komponieren.

<sup>934</sup> Wolfrum, Philipp: Ein Weihnachtsmysterium nach Worten der Bibel und Spielen des Volkes. Op. 31, vollständiger Klavierauszug vom Komponisten, Heidelberg 1899, 5.

<sup>935</sup> Rheinberger, Josef Gabriel: *Die 7 Raben*. Oper in 3 Acten von F. Bonn, Musik von Jos. Rheinberger, op. 20, Clavierauszug mit Text vom Componisten, Leipzig 1869, Revidierter Reprint der Erstausgabe, Stuttgart 2007, 3–13.

<sup>936</sup> Rheinberger, Josef Gabriel: *Sämtliche Werke*. Herausgegeben vom Josef Rheinberger-Archiv Vaduz, Abteilung III, Dramatische Musik, Band 12a, *Türmers Töchterlein* op. 70, Komische Oper in vier Akten, Libretto: Max Stahl, Vorspiel, Akt I und II, Vorgelegt von Irlind Capelle, Carus-Verlag, Stuttgart 2008, 2ff.



Fleischmanns Harmonik bewegt sich teilweise jenseits des nach funktionsharmonischen Regeln Beschreibbaren. Mit seiner im Prolog zudem präsenten Verweigerung der Kadenzbildung schlägt Fleischmann auch einen anderen Weg ein, als ihn etwa die typisch Wagnersche Trugschlussharmonik aufzeigt.<sup>937</sup> Eher ist in Fleischmanns Endlosketten der harmonischen Fortspinnung etwas Neudeutsches im Sinne Franz Liszts erkennbar.<sup>938</sup> Fleischmann sucht im Prolog der *Nacht der Wunder* durchaus mit Nachdruck den Anschluss an das Ausdrucksvermögen der sogenannten Neutöner, ohne jedoch auf das Aufgreifen älterer formaler Modelle zu verzichten. Er will ganz offensichtlich modern sein, aber nicht kompromisslos modern.

#### 4.2.4.9 BÜHNENMELODRAM ALS AUSDRUCKSFORM DER SOLOPARTIEN

Weite Teile der *Nacht der Wunder* sind als Melodram konzipiert. Im Prolog verwendet Fleischmann die ambitionierte Form eines Melodrams mit Sprechnoten. Unabhängig von der diskutierten Frage einer Tonhöhenfixierung erfordert allein die korrekte Umsetzung des notierten Sprechrhythmus eine exakte Koordination mit den Instrumentalstimmen und einen sehr akkuraten, auf den Punkt gebrachten Vortrag. Hier sind durchaus musikalische Anforderungen an den Sprecher gestellt.

Es ist nun auffällig, dass Fleischmann, betrachtet man die gesamte *Nacht der Wunder*, diese Form des mindestens rhythmisch gebundenen Melodrams nur selten verwendet: Neben den Sprechnoten im Prolog finden sich ebensolche Passagen lediglich an vier weiteren Stellen (in allen Fällen ist kein Notenschlüssel notiert, also keine Tonhöhe fixiert; die Sprechnoten stehen nicht wie im Prolog im vierten, sondern im dritten Zwischenraum des Systems):

- im ersten Aufzug, als „der fremde Mann“ ans Hirtenfeuer tritt (ab Takt 4): „Verzeiht, ihr lieben Hirten, ich bin ein fremder Zimmermann. / Leih mir ein wenig Feuer. / Mein Weib hat ein Kind geboren / und ich muß Feuer machen, sie zu erwärmen.“<sup>939</sup>
- im unmittelbaren Anschluss daran, als der Gutsherr dem „fremden Mann“ ein harsches „Zurück“<sup>940</sup> entgegenschleudert, rhythmisch notiert als Achtel- und Viertelnote
- kurz darauf (Takt 30/31), als der Gutsherr mit dem Speer nach dem „fremden Mann“ werfen will und ruft „[...] und diesen Speerwurf, nimm ihn mit.“<sup>941</sup> Hier sind die drei letzten Silben als drei Achtelnoten notiert.

<sup>937</sup> Wenn eine gewisse Nähe zu Richard Wagner angedeutet ist, dann eher im klanglichen Werden des Orchestervorspiels und eventuell auch im dynamischen Prinzip des stetigen An- und Abschwellens während der Passagen des „Chores der Menschen“.

<sup>938</sup> Bedenkt man, dass Fleischmanns Gattin damals bei ehemaligen Liszt-Schülern studierte, ist diese stilistische Anmutung auffällig.

<sup>939</sup> Programmheft/Textbuch zum Dachauer Weihnachtsspiel 1906, 10.

<sup>940</sup> Ebd.

<sup>941</sup> Ebd., 11.

- im zweiten Aufzug beim Gespräch der Heidenfürsten mit dem „fremden Mann“, dem Gutsherrn und den Hirten im Dachauer Moos (Takt 25 bis 27): Hier sind die Silben „König wird der Welt ge-“ aus den Worten des zweiten Heidenfürsten „[...] ein König wird der Welt geboren“<sup>942</sup> mit der rhythmischen Gestalt  $\frac{3}{4}$  ↓ ↓ | † ↓ ↓ | ↓ ↓ | notiert, womit offenbar die Bedeutung der Geburt Christi besonders prägnant zum Ausdruck gebracht werden soll.

Fleischmann lässt also mehrfach den Anspruch erkennen, gesprochenen Text durch exakte Rhythmisierung mit der Musik zu koordinieren. Deshalb ist es verwunderlich, dass er dies bei den meisten Melodrampassagen aber nicht vornimmt. Es mag sein, dass Fleischmann – es wurde ja erläutert, dass er die Musik zeitlich wohl recht knapp vor dem Beginn der Proben fertigstellte – keine Zeit blieb, die übrigen Melodrampassagen ebenso zu notieren. Schlüssiger erscheint als Erklärung aber ein musikpraktischer Pragmatismus: Die Sprechnotation des Gutsherrn und des zweiten Heidenfürsten ist jeweils ausgesprochen einfach gehalten. Lediglich die des „fremden Mannes“ ist erstens rhythmisch komplexer (mit Sechzehntelnoten und Achteltriolen, im Prolog auch mit Punktierungen), zweitens auch über mehrere Verse ausgedehnt, drittens im Prolog unter Umständen doch kurzzeitig auf ein g in der Tonhöhe exakt festgelegt. Dies wirkt in der Tat so, als musste sich Fleischmann hier auf das beschränken, was die ihm zur Verfügung stehenden Darsteller zu leisten im Stande waren; auf gesungene Solopartien verzichtete Fleischmann ohnehin. Diese These wird durch das Indiz gestützt, dass sich auch auf dem Besetzungszettel die Rolle des „fremden Mannes“, hier „Joseph“ genannt, von den übrigen abhebt. Sind bei sämtlichen Rollen und Sängern die Ausführenden entweder mit Vor- und Nachnamen, nur mit Nachnamen oder mit „Herr“, „Fr. [Anm. d. Verf.: Frau]“ oder „Fr. [Anm. d. Verf.: Fräulein]“ und dem Nachnamen verzeichnet, steht bei der Rolle des „fremden Mannes“ „Kunstmaler H. Orelli“.<sup>943</sup> Als einzige Rolle war also der „fremde Mann“ mit einem namhaften Künstler besetzt, dem Fleischmann offenbar auch in der Umsetzung der rhythmisch notierten Sprache mehr zutraute. Zudem kommt der Figur des Joseph in der *Nacht der Wunder* gegenüber den anderen Rollen die größte Bedeutung zu.<sup>944</sup>

Insgesamt ist in der *Nacht der Wunder* der Melodramcharakter sehr präsent – und auch bei den Passagen ohne Sprechnotation gilt es ja die Koordination von Sprache und begleitenden Instrumenten zu realisieren. Im Vergleich mit anderen Melodramen der Zeit – hier sei nochmals auf Humperdincks *Königskinder* verwiesen, in welchen die Sprechnotation flächendeckend und auch durchwegs inklusive einer Ton-

<sup>942</sup> Ebd., 14.

<sup>943</sup> Besetzungszettel zu „Die Nacht der Wunder“, Dachau, 1., 6. und 8. Januar 1905.

<sup>944</sup> In Anbetracht des Besetzungszettels ist nicht nachvollziehbar, wie in einem Zeitungsbericht – leider im Fleischmann-Nachlass nur als kleiner Ausschnitt ohne jegliche Titeldaten erhalten – geschrieben werden kann, die Rollen seien „fast durchgängig von Kindern gespielt“ worden. Rezension zu „Die Nacht der Wunder“, ohne Titeldaten, 1905.

höhenfixierung ausgeführt und somit komplexer gestaltet ist – ist Fleischmanns Umsetzung des Melodrams jedoch einfacher und reduzierter.

#### 4.2.4.10 KOMPOSITION DER PASTORALEN UND DER RELIGIÖSEN SPHÄRE

Wie bei der Textanalyse verdeutlicht wurde, ist *Die Nacht der Wunder* eine Zusammenführung von Weihnachtsgeschichte und weltlichem Märchen, welche die Weihnachtsgeschichte verfremdet, zugleich aber zentrale Bilder und Charakterzüge des Evangeliumstextes beinhaltet. Dazu gehört die pastorale Szene der Hirten auf dem Feld, aber auch, bei aller Verfremdung, das Vorhandensein von feierlich-festlicher, ja religiös anmutender Musik. Ein Abschnitt, der das deutlich aufzeigt, ist das Vorspiel zum ersten Aufzug.

Dieses weist einen im Vergleich zum düsteren „Chor der Menschen“ aus dem Prolog vollkommen konträren Charakter auf – als greife es die lichte Gestalt der „Stimmen aus der Höhe“ instrumental auf. Gleichwohl ist diese Assoziation trügerisch: Fleischmann komponiert dieses Vorspiel als liebliche Pastoralzene, die im Gegensatz zum Prolog harmonisch recht gefestigt ist. Der Beginn steht im Forte, doch das auf dem b liegende Hörnermotiv strahlt durch das rasch einsetzende Diminuendo bereits die Ruhe aus, die dieses Vorspiel kennzeichnet. Derselbe rasche Lautstärkeverlauf kennzeichnet auch den die Hörner ablösenden B-Dur-Akkord des Streicherapparates in Takt 3. Über eine Grundtonart B-Dur kann angesichts dieses Beginns und der Generalvorzeichnung kein Zweifel bestehen. Besonders charakteristisch für eine Pastorale wäre eine F-Dur-Tonalität; immerhin aber liegt Fleischmanns Tonart davon nicht weit entfernt.

In Takt 4 setzt die erste Flöte mit einer trotz des mit „Mässig“ angegebenen Grundtempos bewegten Melodie ein, die von einem grundsätzlichen Aufwärtsstreben, Punktierungen und der Abwechslung von Achteltriolen und geraden Achtelnoten gekennzeichnet ist. Dadurch gewinnt die Melodie einerseits einen fast improvisatorisch anmutenden Charakter, und der Gedanke an einen auf dem Instrument vor sich hin spielenden Hirten – es geht ja hier um eine Hirtenszene – liegt nahe: Die Holzbläser agieren gemäß der Partitur nicht im Orchester, sondern „Auf der Bühne“. Sie sind dadurch nicht direkt Teil der Szenerie, denn der Vorhang ist noch geschlossen, doch sie verlassen das Orchester und nähern sich der Szenerie – und damit dem Bühnengeschehen – räumlich an. Andererseits verstärkt Fleischmann mit dem Rhythmus der Flötenmelodie auch den pastoralen Charakter: Durch die Triolen schleicht sich in die metrische Gliederung des Viervierteltaktes das Moment einer Dreier- oder gar Sechsergliederung ein, was den für Pastoralen typischen Zwölfachtel-Takt zumindest erahnen lässt.<sup>945</sup> Die in gemäßigttem Tempo zu spielende Flötenmelodie enthält zudem Reminiszenzen an den wiegenden Rhythmus eines Sicilianos: durch die kleine Figur mit der Achtelpunktierung in Takt 5, aber auch wiederum

<sup>945</sup> Vgl. Villinger 1998, 1394f.

Pastoral-Vorspiel und 2-stimmiges Lied des I. Aufzuges.

The score is written in 4/4 time and features a pastoral prelude and a two-part song. The instruments and parts are:

- 1. Flöte (Flute)
- 2. Flöte (Flute)
- 1. Oboe (Oboe)
- 2. Oboen (Oboes)
- 2. Klarinetten B (Clarinets B)
- 2. Fagotte (Bassoons)
- 4 Hörner (Horns)
- 3. Trompeten (Trumpets)
- 3. Trombone (Trombones)
- Viola
- Cello
- Bass

Key markings and annotations include:

- Andante* (written vertically at the top)
- Auf der Bühne* (written above the Oboe part)
- Stämpeln* (written vertically near the Percussion part)
- Dynamic markings: *f* (forte) and *p* (piano)
- Tempo markings: *Andante*

Abb. 32 – „Die Nacht der Wunder“, Pastoral-Vorspiel und Hirtenlied des I. Aufzuges, Takte 1–6, Nachlass Fleischmann

durch die Triolen sowie durch den etwas schleppenden Charakter, welchen im vorgegebenen Tempo die Abwechslung von geraden Achteln und Triolen (Takt 4) mit sich bringt. Fleischmann komponiert hier also nach semantischen Gesichtspunkten.

In diesen Charakter fügen sich auch die zweite und dritte Flöte sowie die zwei Oboen ein, die ab Takt 4 bzw. 6 zur ersten Flöte treten. Durch diese Instrumentierung, die Fleischmann ohne Grundierung auf die hohen Holzbläser reduziert, entsteht eine lichte Klanglichkeit in hoher Lage. Was das anfängliche ruhige Hornmotiv schon an Assoziation hervorruft, bestätigt sich hier: Die Musik beschreibt eine friedliche, nächtliche Szene, eine ungestörte Naturszene, wie sie an der entsprechenden Stelle auch Hermann Stockmanns Illustration im Textbuch zeigt.

Fleischmann ändert das Klangbild mit Takt 12: Hier löst ein fünfstimmiger Streichersatz, geführt von einem jetzt unzweifelhaft geradtaktig geprägten Motiv der ersten Violinen und der Violoncelli, für das die anfängliche punktierte Viertelnote und der sich anschließende Sechzehntelaufstieg formbestimmend ist, die Bläser ab.



Abb. 33 – „Die Nacht der Wunder“, Pastoral-Vorspiel und Hirtenlied des I. Aufzuges, Violinenmotiv, Takte 12–13, Nachlass Fleischmann

Die Vortragsbezeichnungen „sehr zart“ und „mit Dämpfer“ setzen die Ruhe der Musik fort, die Harmonik jedoch weicht nach der zunächst dem Violinen- und Violoncelli-Motiv zugrundeliegenden IV–V–I-Kadenz auf B-Dur durch die Sequenzierung des Motivs rasch in andere Bereiche aus. Fleischmann alteriert die Melodietöne und führt die Harmonik von B-Dur über A-Dur, einen Dominantseptakkord über F und einen verminderten Septakkord in einen Es-Dur-Sextakkord (Takt 15). Auf dem Fundament der Streicher und eines Harfenarpeggios setzt hier ein Horn solistisch mit einer Melodie ein, welche das im Streichersatz nach wie vor präsente Violinen- und Violoncelli-Motiv aus Takt 12 aufgreift, eindeutig aber auch eine Reminiszenz an die liegenden Horntöne des Vorspielbeginns darstellt.



Abb. 34 – „Die Nacht der Wunder“, Pastoral-Vorspiel und Hirtenlied des I. Aufzuges, Hornmelodie, Takte 15–19, Nachlass Fleischmann

Fleischmann entfernt sich jedoch harmonisch kurzzeitig noch weiter von der Grundtonart, bis er über einen halbverminderten Septakkord über d (Sekundakkord) in Takt 19, untermauert von einem weiteren Harfenarpeggio, G-Dur erreicht (eine

Mediante der Grundtonart), um aber anschließend durch V–I- bzw. terzverwandtschaftliche Schritte wieder die Grundtonart B-Dur zu erreichen (Takt 22). Dies stellt eine Rückkehr zum Beginn des Vorspiels dar, welche schon das Einsetzen eines an den ersten Flöteneinsatz erinnernden Motivs der zweiten Flöte in Takt 20 einläutet. Der Bogen wäre somit musikalisch geschlossen. Mit dem Auftakt zu Takt 25 beginnt jedoch ein weiterer Abschnitt, die Triller der zweiten Flöte in Takt 24 kündigen es an: Es handelt sich dabei um ein zauberhaftes Arrangement des Bach-Chorals *Nun ruhen all die Wälder* in der Grundtonart des Vorspiels. Allein der Titel dieses Chorals fügt sich in den naturhaften Klangeindruck des Vorspiels ideal ein. Fleischmann arrangiert den Choral dabei als lichten, an sich schon mit vorgezeichnetem Piano leisen, am Schluss aber sogar auf ein dreigestrichenes Piano diminuierenden Satz der Flöten und Oboen, auch hier ohne Grundierung einer tiefen Stimme. Somit greift er die Instrumentation des ersten Flötenmotivs auf, verkehrt aber dessen fröhliche Bewegung nun in die ruhige Feierlichkeit des Choralsatzes. Fraglos denkt man bei diesem Bach-Zitat an Fleischmanns Reminiszenz an die Bachsche d-Moll-Invention vom Beginn des Prologs. Doch atmosphärisch sind beide Stellen sehr unterschiedlich. Der stille Choral aus dem Pastoral-Vorspiel lässt erstmals im gesamten Werk eine eindeutig religiöse Anmutung zu. Auch für den katholischen Kirchenmusiker Fleischmann ist das Arrangement eines Bach-Chorals hier das probate Mittel, um diese Assoziation hervorzurufen.

Abb. 35 – „Die Nacht der Wunder“, Pastoral-Vorspiel und Hirtenlied des I. Aufzuges, Choralbeginn, Takte 25–28, Nachlass Fleischmann

Es ist möglich, dass Fleischmann den Choral auch singen ließ: Wie dargelegt, war an dieser Stelle vor dem Beginn des eigentlichen ersten Aufzuges wohl ein Kinderchor vorgesehen, von welchem aber weder Noten noch Text erhalten sind. Es ist absolut denkbar, dass es sich dabei um diesen Bach-Choral handelte. Fleischmanns Holzbläserarrangement und Kinderstimmen, sofern in der Singschule Dachau gut ausgebildet, würden sich hier jedenfalls gut ergänzen. Dabei wäre es auch eine schlüssige Rekonstruktion, dass die Kinder, nachdem der Choral instrumental erklungen war, a

cappella sangen – das jedenfalls wäre eine Erklärung dafür, dass keine Singstimmen in der Partitur verzeichnet sind. Bedenkt man zudem den Text des Dichters Paul Gerhardt von 1647, welcher dem Bach-Choral zugrunde liegt – Bach vertonte eine Volkswaise –, ergäbe die erste Strophe im Zusammenhang mit der pastoralen Atmosphäre dieses Vorspiels ein zweifelsohne stimmiges Ganzes: „Nun ruhen alle Wälder, / Vieh, Menschen, Städt’ und Felder, / es schläft die ganze Welt; / ihr aber, meine Sinnen, / auf, auf, ihr sollt beginnen, / was eurem Schöpfer wohlgefällt.“<sup>946</sup> Eine gesicherte Erkenntnis ist das freilich nicht.

#### 4.2.4.11 JOHANN SEBASTIAN BACH ALS STILISTISCHES VORBILD

Ob er nun gesungen wurde oder nicht, der Bach-Choral erklingt an dieser Stelle definitiv. Und es handelt sich hierbei, das zeigen die anderen Kapitel (man denke etwa an das an der Bachschen d-Moll-Invention orientierte Vorspiel des Prologs), nicht um die einzige Stelle, an der Fleischmann innerhalb der *Nacht der Wunder* entweder Bach zitiert oder stilistisch auf ihn Bezug nimmt. Die folgenden Kapitel werden zeigen, dass er immer wieder Passagen im Stile des Bach-Chorals in den Instrumentalpart integriert. So klar erkennbar Fleischmann in diesem Weihnachts-spiel also versucht, harmonisch und formal modern zu komponieren, so sehr ist zugleich immer wieder ein altes, barockes Vorbild erkennbar. Insofern entspricht Fleischmann auch dem, was Edgar Istel bei seiner Analyse von Philipp Wolfrums *Weihnachtsmysterium* als musikalisches Modell für eine zeitgemäße Erneuerung des Weihnachtsspiels formuliert: die Orientierung an der Musik Johann Sebastian Bachs. Denkbar ist aber auch, dass sich in Fleischmanns gewisser Vorliebe für den Choral innerhalb der *Nacht der Wunder* schlicht der (jedoch katholische) Kirchenmusiker Fleischmann widerspiegelt.

#### 4.2.4.12 AUSGLEICH DER MUSIKALISCHEN STILE

Fleischmanns spätromantische, harmonisch moderne Klangsprache und jene Passagen, in welchen er mit konservativem Choralsatz einen feierlichen Ton anschlägt, gehen trotz ihrer Gegensätzlichkeit eine mitunter sehr enge Verbindung ein. Ein markantes Beispiel dafür ist das Vorspiel zum zweiten Aufzug. Die Szene beginnt bei bereits geöffnetem Vorhang im Dachauer Moos, in einer nächtlichen, dunklen Moorlandschaft. Fleischmann beginnt das Vorspiel dazu sicher nicht von ungefähr in einem leisen d-Moll. Es ist die Tonart des Beginns der *Nacht der Wunder*, die (dort labile) Tonart des Orchestervorspiels im Prolog, das dem düster-archaischen „Chor der Menschen“ vorausgeht. Und wie dort scheint auch hier eine gewisse Gefahr mitzuschwingen (wobei auf die Charakterisierung der Tonart im Zuge der Prolog-

---

<sup>946</sup> Wiegenlieder. Nr. 24, Gemeinschaftsprojekt von SWR2, Carus-Verlag und Zeit-Online. URL: <http://www.zeit.de/kultur/musik/2010-05/wiegenlieder-folge-24> (Stand: 11/2013).

Analyse verwiesen sei). Dies passt zum Vorspiel des zweiten Aufzuges gut, denn es geht ja nicht nur um das nächtliche Moor, sondern zugleich um den Einzug der Heidenfürsten, also der Heiligen Drei Könige, in die Szenerie, dazu gleich mehr.

Zunächst erzeugt Fleischmann den Eindruck des Unheimlichen sehr geschickt: Das Vorspiel beginnt mit einem tiefen d-Orgelpunkt der Kontrabässe und Violoncelli, einem leisen Grummeln der Pauken; auf dieser Basis setzen die Hörner mit einer abwärts gerichteten Melodie ein. Dann erst verdichtet sich der Satz durch das Hinzutreten der Fagotte und Klarinetten und schließlich durch den Einsatz des *con sordino* spielenden Streicherapparats. Hohe Holzblasinstrumente werden nicht verwendet, wodurch der Klang dunkel-gedeckt ist. Die Lautstärke wird allmählich gesteigert: Im *Pianissimo* oder *Piano* wird d-Moll als tonales Zentrum umkreist, die heller klingende Dominante A-Dur (Takt 16 des Vorspiels) schließlich immerhin mit einem *Mezzoforte* hervorgehoben. Doch Fleischmann verlässt den diatonischen Boden: Brück erklingt in Takt 30 ein im *Forte* intonierter verminderter Septakkord der Streicher. Die folgende abwärtsgerichtete Kette verminderter Septakkorde wird zusätzlich *crescendiert*. Wie schon im Prolog umgeht Fleischmann damit die Kadenzbildung, entzieht der Musik ihren Halt und lässt diese Passage offen auf der Dominante A-Dur ausklingen (Takt 41ff.). Es folgt sogar die Auflösung in die Tonika d-Moll. Doch diese wird durch die folgende Überleitung der Solovioline, die in einen verminderten Septakkord über h mündet (Takt 53), rasch wieder verschleiert.

Was nun ab Takt 56 beginnt, ist ein interessanter Abschnitt musikalischer Ambivalenz: Fleischmann schreibt ein „Langsames Marschtempo“ vor; es ist der Beginn des Zuges der Heidenfürsten. Diese treten in Form eines feierlich schreitenden Choral's ins Geschehen. Fleischmann notiert diesen als Dialog zwischen den Streichern und den Holzbläsern, welche mit dem Auftakt zu Takt 62 den Choral gleichsam übernehmen, was Ausdruck einer farbigen Instrumentierung ist. Insgesamt aber herrschen in diesem Choral die Streicher vor, was bedeutet, dass Fleischmann den Auftritt der Fürsten nicht allzu strahlend inszenieren will; dies würde eher die Verwendung von Blechbläsern nahelegen. Dieses Vorgehen zeigen auch die Dynamikangaben: Obgleich in Takt 66 „sehr ausdrucksvoll“ vorgeschrieben ist, scheint das „so leise wie möglich“ aus Takt 57/58 seine Bedeutung nicht vollends verloren zu haben; jedenfalls wird der Bereich des Leisen im Grunde nicht verlassen. Spannend aber ist hier vor allem der Blick auf die Harmonik: Werden die auftretenden Fürsten weder in der Instrumentierung noch in der Dynamik übermäßig hervorgehoben, so schafft ihr Erscheinen in der Szene doch eine neue Atmosphäre. Obgleich Fleischmann das b-Generalvorzeichen erst zum Takt 80 auflöst, drängt sich mit dem Einzug der Heidenfürsten immer wieder, oder sogar mehr und mehr, ein helles C-Dur in die bisherige d-Moll-Sphäre. Fleischmann baut eine Konkurrenz zweier Tonartensphären auf, aber auf eine im Klangeindruck sehr behutsame Weise, in der die Konkurrenz nicht offen ausgetragen wird. Fleischmann vermittelt zwischen den beiden Tonartenbereichen. Charakteristisch ist dabei, dass er ausgerechnet mit der



Auflösung der d-Moll-Generalvorzeichnung nochmals einen d-Moll-Akkord ansteuert – nicht en passant, sondern in Form eines Kadenzschlusses. Doch die Kompromisslösung zwischen den Tonartensphären ist bereits mit dem Schluss nach B-Dur in Takt 71 (dritte Zählzeit) kurz angedeutet: Noch bis Takt 100 spinnt Fleischmann das Verweben der Tonarten fort, wieder einmal – wie so häufig in der *Nacht der Wunder* – unter Verwendung diverser verminderter Septakkorde. Mit Takt 101 aber mündet die Musik in einen finalen Choral, den Fleischmann nun in klarem B-Dur notiert. Von der Terzverwandtschaft zwischen d-Moll und B-Dur abgesehen, wirkt dieser B-Dur-Choral, gespielt von den Streichern, Hörnern und den Fagotten, durch die Tonrepetitionen der Streicher im Charakter bewegt, wie die Schlichtung – Dur und zugleich b-Vorzeichen – der Konkurrenz zwischen d-Moll und C-Dur.

The image shows a musical score for five instruments: Violine I, Violine II, Bratschen (Violins), Violoncelli (Violas), and Kontrabässe (Double Basses). The score is in 4/4 time and B-flat major. It consists of eight measures. The strings play a complex, rhythmic pattern of chords, primarily using diminished seventh chords and other altered chords, creating a sense of tension and movement. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

Abb. 36 – „Die Nacht der Wunder“, Vorspiel des II. Aufzuges und Einzug der Heidenfürsten, Beginn des B-Dur-Chorals, Takte 101–108, Klavierauszug, Nachlass Fleischmann

Auch in diesem Vorspiel verwirklicht Fleischmann also ein komplexes Konzeptionskonzept mit deutlichen Gegensätzen und harmonischen Feinheiten. Dennoch aber entsteht der Höreindruck einer konsequent fortgesponnenen Musik.

#### 4.2.4.13 MODERNES LOKALKOLORIT

Nach diesem Vorspiel aber bringt der zweite Aufzug einen Stilbruch mit sich. Man darf sich freilich nicht täuschen lassen: Was in der Partitur unmittelbar aufeinander folgt, ist durch einen unbegleiteten gesprochenen Dialog der Heidenfürsten von der vorherigen Musik getrennt. Dennoch – auch gegenüber jeder anderen Stilistik innerhalb der *Nacht der Wunder* – fällt das Folgende aus dem Rahmen: Als die Heidenfürsten den Gutsherrn fragen, wo sie sich befänden, hebt dieser zu einem kleinen Monolog an, in welchem er die Landschaft des Dachauer Mooses beschreibt, die Blumen, den Fluss Amper, den Blick auf die fernen Alpen. (Man erinnere sich, dass die Transferierung der Handlung von Bethlehem nach Dachau eines der wesentlichen

Charakteristika des Textes Franz Langheinrichs ist. In dieser Szene, wird sie nun wörtlich zum Ausdruck gebracht.) Es wird also die Heimat der Zuschauer, welche dem Geschehen folgen, erwähnt, und Fleischmann verstärkt diesen Heimatbezug, indem er das Orchester als Untermalung des Gutsherren-Monologs mit einem gemüthlichen A-Dur-Ländler in typischer Acht-Takt-Gliederung anheben lässt: „Andantino con moto“ überschrieben, durchwegs leise im Pianissimo oder gar im dreigestrichenen Piano gehalten, durch das Ineinandergreifen von Streichern und hohen Holzbläsern abwechslungsreich instrumentiert.

**Andantino con moto**

**Gutsherr: Dachauer Moos ist es genannt**

Abb. 37 – „Die Nacht der Wunder“, II. Aufzug, Beginn des Ländlers, Melodramtext und Streicherstimmen, Takte 1–5, Nachlass Fleischmann

Natürlich ist dies als geschickt eingebrachtes musikalisches Lokalkolorit zu werten, denn der Ländler erweckt die Assoziation eines für das Dachauer und Münchner Publikum heimischen Volkstanzes. Für das Jahr 1905 aber muss man dieser Stelle ein weiteres Moment attestieren: Man mag heute den Ländler als traditionelle Musik empfinden, als eine Musik, welche von der sogenannten Volksmusikpflege bewahrt und lebendig gehalten wird. Für das Jahr 1905 aber ist das anders zu sehen: Damals handelte es sich beim Ländler um eine in Bayern und Österreich aktuelle Tanzmode, um ein höchst populäres musikalisches Konsumgut.<sup>947</sup> Seinen Ausgang hatte das Ländler-Phänomen bereits 100 Jahre früher nach der französischen Revolution genommen: Der Ländler-Tanz mit seinen recht forschenden Tanzbewegungen wurde als Symbol der Befreiung von den steifen höfischen Tänzen von der Bevölkerung mit wachsender Begeisterung getanzt. Der Ländler verkörperte ein neues Lebensgefühl, und seine Popularität hielt auch in die Kunstmusik Einzug: Mozart lässt im *Don Giovanni* Leporello und Masetto einen „ländlichen Deutschen“ tanzen, Schubert und

<sup>947</sup> Vgl. Foht in SMZ 53/5, 2010, 306f.

Liszt greifen den Ländler immer wieder auf.<sup>948</sup> Fleischmann gelingt mit seinem Ländler folglich mit einem Streich drei Dinge: Er schafft eine Reminiszenz an eine etablierte und prominent besetzte Kompositionspraxis; und gerade dadurch, dass sich der Ländler bis ins frühe 20. Jahrhundert vom gesamten deutschen Sprachraum auf den bayerischen und österreichischen Raum zurückgezogen hatte, hier aber ungebrochen populär war, kann Fleischmann zusätzlich klar verortetes Lokalkolorit erzeugen und wiederum gleichzeitig einer für seine Zeit aktuellen Mode entsprechend am Puls der Zeit komponieren.

#### 4.2.4.14 INSTRUMENTENBEHANDLUNG

Schon mehrfach wurde festgestellt, dass Fleischmann in der *Nacht der Wunder* auf Klangfarbenvielfalt des Orchesterparts großes Augenmerk legt und hierbei geschickt komponiert: Das Orchestervorspiel zu Beginn des Prologs mit dem engmaschigen Ineinandergreifen der Instrumentengruppen bei der Umsetzung einer musikalisch führenden Linie ist hierfür ein Beispiel, ebenso die Verdichtung dieses Orchestervorspiels vom Anfangsthema der Violoncelli und Fagotte auf Basis des Orgelpunkts der Bässe, der Pauken und des Schlagwerks bis zum nahezu vollbesetzten Höhepunkt in Takt 30. Ein effektvolles Abwägen der Klangfarben zeigt auch das Vorspiel zum ersten Aufzug mit seiner pastoralen Lieblichkeit und dem von den hohen Holzbläsern gespielten Bach-Choral. Fleischmann, das wird deutlich, instrumentiert seine Musik mit gutem Gespür für einen facettenreichen Höreindruck. Er erweist sich in diesem Weihnachtsspiel als fähig, interessante Orchesterpartituren zu schreiben. Auch wenn die Analyse des Prologs ergibt, dass Fleischmann harmonisch ein anderes Konzept als jenes einer Wagnerschen Trugschlussharmonik verfolgt und insofern das Heranziehen von Richard Wagner kein überzeugender stilistischer Vergleich ist, und auch wenn auf die Presseresonanz zu den Dachauer Weihnachtsspielen in einem gesonderten Kapitel eingegangen wird, sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass in Rezensionen, welche den Eindruck eines musikalisch-fachlich versierten Autors erwecken, Fleischmanns Musik mit „Wagner und Liszt“ verglichen und festgestellt wird, sie sei für den Konzertsaal geeignet.<sup>949</sup> Das mag ein pauschales Urteil sein, doch ganz offensichtlich spricht daraus die Tatsache, dass Fleischmanns Musik bei Rezensenten einen an große Namen erinnernden Eindruck hinterließ.

Ein hoher musikalischer Anspruch zeigt sich auch mit Blick auf die Einzelstimmen. Betrachtet man etwa die Streicherstimmen zum Prolog, so zeigt sich, dass Fleischmann den Instrumentalisten einiges an musikalischem Können abverlangt – und er schreibt hier ja für Berufs- wie Laienmusiker gleichermaßen: Der Part der Violinen (erste wie zweite) beispielsweise ist virtuos, kurze Notenwerte herrschen

---

<sup>948</sup> Passauer Neue Presse vom 4. August 2010.

<sup>949</sup> Münchner Neueste Nachrichten vom 3. Januar 1905. Speziell auf diese Rezension wird später nochmals eingegangen.

vor. In der ersten Violine geht Fleischmann bis zur achten Lage ( $b^3$  in Takt 30).<sup>950</sup> Zahlreiche Vortragsbezeichnungen und Anweisungen zeugen davon, dass er genau wusste, welche Klangwirkungen er erzielen wollte – und diese folglich im Notentext exakt festlegte. Besonders aber fällt auf, in welchem hohem Maße die Stimmen mit Akzidenzien durchsetzt sind. Im Prolog, in welchem über weite Strecken keine Grundtonart definiert ist, kommt es beispielsweise vor, dass in einem Takt der ersten Violinen mit sieben Noten bis zu fünf Akzidenzien notiert sind. So ergeben sich Stimmen, die auch für versierte Musiker nicht ohne Übung umsetzbar sind und eine beachtliche Instrumentenbeherrschung erfordern.

Abb. 38 – „Die Nacht der Wunder“, Prolog, erste Violinen, Takte 110–123, Nachlass Fleischmann

Dass Fleischmann eine ambitionierte orchestrale Klangwirkung im Sinn hatte, wird jedoch insbesondere in einem rein instrumentalen Abschnitt der *Nacht der Wunder* deutlich. Gemeint ist die sogenannte Verwandlung. Im Kapitel zum musikalischen Aufbau dieses Weihnachtsspiels wurden in der Diskussion um die Frage, ob Fleischmann diesen Abschnitt für die Aufführungen strich, bereits einige Charakteristika der Verwandlung im Vorgriff zur Sprache gebracht. Dabei wurde auch erwähnt, dass Fleischmann hier zwischen Instrumenten auf der Bühne und solchen im Orchester unterscheidet. Ob dieser Teil nun in der Aufführung realisiert wurde oder nicht, sei dahingestellt. Komponiert hatte Fleischmann diesen Orchesterabschnitt jedenfalls; insofern ist er Bestandteil des zu analysierenden Werks.

Wichtige kompositorische Stilmittel der Verwandlung sind aus den vorangegangenen Werkteilen bereits bekannt: Fleischmann beginnt mit einem an den Prolog erinnernden, hier freilich rein instrumentalen kaleidoskopartigen Wechseln der Harmonien, welches in keinem nachvollziehbaren Zusammenhang mit der hier im Gegensatz zum Prolog sehr wohl vorgenommenen Generalvorzeichnung steht: Trotz der drei  $b$ -Vorzeichen lässt sich weder ein  $E$ s-Dur- noch ein  $c$ -Moll-Zusammenhang feststellen. Wenn sich überhaupt eine Tonart vorübergehend als erkennbare Tonartensphäre herauskristallisiert, dann ist dies ab Takt 7 der Verwandlung  $A$ s-Dur. Nach dieser Passage mündet Fleischmann in Takt 32, mit der entsprechenden Auflösung der Generalvorzeichen einhergehend, in einen Instrumentalchoral, in welchem  $C$ -

<sup>950</sup> Als letzten Ton in der gesamten „Nacht der Wunder“ muss die Solo-Violine ein  $cis^4$  spielen, also in der neunten oder zehnten Lage (Takte 162–165 des Chorfinals).

Dur und a-Moll als Zielpunkte der Kadenzbildungen vorherrschen. Wiederum konstruiert Fleischmann also sein kompositorisches Gerüst aus der Verbindung einer tonartlich freien Harmonik mit einer Orientierung am Choral. Insofern bestätigt die Verwandlung ein grundsätzlich zu beobachtendes charakteristisches Stilmuster innerhalb der *Nacht der Wunder*.

Das Besondere an der Verwandlung ist Fleischmanns Behandlung der Instrumente: Er unterscheidet hier, wie schon gesagt, zwischen Instrumenten im Orchester und solchen auf der Bühne – und zwar auf eine komplexere Weise als im Vorspiel zum ersten Aufzug.<sup>951</sup> Bei Takt 22 der Verwandlung steht die Anweisung „2 Klarinetten I. Horn I. Fagott auf die Bühne“. Der folgende, eben genannte Choral ist nun von einer interessanten Zwiesprache zwischen den drei Instrumenten auf der Bühne, lediglich unterstützt durch eine Basslinie der Violoncelli und der Kontrabässe, auf der einen und dem Streichersatz sowie dem im Orchester spielenden zweiten Fagott auf der anderen Seite geprägt, wenngleich dieses Fagott nur die ab Takt 49 in Achteln rasch voranschreitende Basslinie der Violoncelli unterstützt: Die Choralmelodie, welche dabei zunächst die erste Klarinette von der Bühne und anschließend ab Takt 49 die ersten Violinen im Orchester spielen, ist bei beiden Gesprächspartnern identisch; das Thema wird gleichsam von der Bühne ins Orchester herabgereicht und wiederholt, neben dem wechselnden Instrumentalklang lediglich mit besagtem, hier einsetzendem Bass in Achtelfortschreitung ergänzt. Nach erfolgter Wiederholung durch die Streicher und das zweite Fagott wechselt das Geschehen mit dem nächsten Abschnitt der Choralmelodie wieder zu den Bläsern auf die Bühne. Beendet wird dieser Choral dann ab Takt 80/81 vom gesamten Orchester, welches, nun in großer Besetzung, „Mit großer Kraft“ wiederum antwortet. Fleischmann ersann für diesen Choral somit eine sehr kommunikative Satzstruktur: In der hier konzipierten Abwechslung zwischen den vier von der Bühne spielenden Bläsern und den Streichern (Violinen, Violen und Violoncelli) sowie dem zweiten Fagott im Orchester, bzw. im Anschluss daran zwischen den vier Bühneninstrumenten und dem vollen Orchester, kommt nicht nur eine an das Concerto grosso erinnernde Kompositionspraxis zum Tragen, sondern durch diese Abwechslung entsteht auch ein klanglich breitgefächertes Raumeffekt: Die Musiker wandern während des Spielens zwar nicht explizit durch den Raum – auch solche Kompositionen eines sehr lebendigen Klang-Raum-Konzeptes gibt es –, dennoch erklingen die abwechselnd agierenden Instrumentengruppen von unterschiedlichen Ebenen aus. Fleischmann komponiert somit eine doppelte musikalische Interaktion: erstens zwischen Klein- und Großgruppe, wobei die Großgruppe beim zweiten Mal anwächst, und zweitens zwischen Bühne und Orchestergraben, wobei festzuhalten ist, dass die Bühnenmusiker nicht als Charaktere in das Bühnengeschehen eingebunden sind, keine Bühnenmusiker im Theatersin-

---

<sup>951</sup> Im Pastoral-Vorspiel zum ersten Aufzug postiert Fleischmann, wie schon beschrieben, die hohen Holzbläser auf der Bühne. Dort aber sind Fleischmanns diesbezügliche Anweisungen in der Partitur keineswegs so differenziert wie in der Verwandlung, weshalb der Effekt in der Verwandlung exakter erkennbar ist.

ne sind. Der Vorhang ist zu diesem Zeitpunkt geschlossen. Fleischmanns Konzept ist hier folglich aus musikalischen Beweggründen erdacht: Ziel ist zweifelsohne die Zwiesprache klanglich wie räumlich getrennter musikalischer Akteure und damit die klangliche Erschließung und Ausweitung des Aufführungsraumes. Fleischmann will hier als junger Komponist ganz offensichtlich einen großen Effekt erzielen. Das ist an dieser Stelle auch durch die Handlung legitimiert, denn die Verwandlung bereitet auf das große Finale vor, die Krippenszene, in der das Christuskind erstmals sichtbar wird. Insofern ist eine Steigerung der Mittel durchaus angebracht.

#### 4.2.4.15 VOKALMUSIKALISCHE KOMPLEXITÄT

Obleich der Prolog schon breit angelegte Passagen der beiden Chöre, des „Chores der Menschen“ und der „Stimmen aus der Höhe“, aufweist, will man in der *Nacht der Wunder* Fleischmann als Komponisten für Vokalmusik fassen, ist es vor allem der dritte Aufzug, welchen man in Augenschein nehmen muss. Denn dieser Teil gibt dem Werk einen beinahe oratorischen Charakter.

Der dritte Aufzug beginnt (als instrumentales Fundament eines Melodram-Abschnittes des Gutsherrn, der beim Anblick des in der Krippe liegenden Kindes alle Hartherzigkeit ablegt) mit einem hymnenartigen Satz der Streicher in As-Dur.

**Gutsherr:** Wie nackt auf diesem kalten Stein liegt euer Kind?  
Mich jammert sein. Nehmt dieses lockige Lammfell hier; ich trug es jahrelang mit mir.

The image shows a musical score for five string instruments: Violine I, Violine II, Bratschen (Viola), Violoncelli (Cello), and Kontrabässe (Double Bass). The score is in the key of A major (one sharp) and 3/4 time. The music is marked *pp* (pianissimo). The lyrics are written above the staves, starting with "Gutsherr: Wie nackt auf diesem kalten Stein liegt euer Kind? Mich jammert sein. Nehmt dieses lockige Lammfell hier; ich trug es jahrelang mit mir." The score consists of seven measures.

Abb. 39 – „Die Nacht der Wunder“, Beginn des III. Aufzugs, Melodramtext und Streicherstimmen, Takte 1–7, Nachlass Fleischmann

Nach und nach treten, beginnend mit einzelnen Holzbläsern, die Blasinstrumente hinzu. Fleischmann komponiert hier sehr plastisch: Der Satz verdichtet sich, und unter Vorgabe von „Feierlich molto crescendo“ wird in Takt 21 des dritten Aufzuges ein mächtiges, dreigestrichenes Forte angesteuert. Ein Höhepunkt, könnte man meinen. Doch Fleischmann wartet mit einem weit markanteren Effekt auf: Die Rede des Gutsherrn gipfelt in dem fragenden Ausruf „Mein Gott, was ist das für ein

Schein?“ Der Grund hierfür: Als der Gutsherr seine Hartherzigkeit ablegt und das schon erwähnte Fell, welches seinem verstorbenen Kind gehörte, dem Elternpaar für das Kind in der Krippe gibt, wird die Szene plötzlich hell erleuchtet und Engel erscheinen. Der „Schein“ ist das Schlüsselwort, der inhaltliche Zielpunkt. Dieser aber liegt musikalisch nicht auf dem einen As-Dur-Akkord markierenden dreigestrichenen Forte, sondern auf der ersten Zählzeit des Folgetaktes. Fleischmann sucht dabei den maximalen Effekt, lässt die Dynamik abrupt ins Pianissimo einbrechen, wendet die Harmonik ohne jegliche Vorbereitung in ein liches A-Dur, eigentlich nur ein Halbtonverrutschen, aber – Fleischmann verändert an dieser Stelle die Generalvorzeichen von vier b-Vorzeichen zu drei Kreuzen – ein großer Sprung im Quintenzirkel. Fleischmann gelingt hier ein zauberhaft textausdeutender Effekt.

Es friert, da hüll es sorgsam ein. Mein Gott, was ist das für ein Schein?

The musical score consists of five staves, each representing a different instrument: Violin I (V I), Violin II (V II), Viola (Va), Violoncello (Vc), and Kontrabaß (Kb). The music is written in a 3/4 time signature. The key signature changes from four flats (B-flat major/C minor) to three sharps (A major) at the end of the passage. Dynamics are marked with *fff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo). The score shows a transition from a dark, minor key to a bright, major key (A-Dur) at the end of the passage.

Abb. 40 – „Die Nacht der Wunder“, III. Aufzug, Wendung nach A-Dur, Takte 16–22, Nachlass Fleischmann

Entscheidend aber ist, dass bereits mit der beginnenden hymnischen Melodie der ersten Violinen ein sehr festlicher, feierlicher Ton angeschlagen wird. Und diesem entsprechen nun auch die mit Takt 35 einsetzenden „Stimmen aus der Höhe“, wenn auch (noch) nicht das Violinethema aufgreifend. Die lichte Klanglichkeit der „Stimmen aus der Höhe“ ist aus dem Prolog bekannt – und doch ist sie hier musikalisch nun anders gefasst: Im Prolog ist Fleischmanns Konzept für die Komposition dieses kleinen Frauenchores rein durch die Harmonik bestimmt, durch das rasche Durchschreiten des Quintenzirkels mittels zwischengeschalteter verminderter Septakkorde. Die Stimmen ergeben sich dabei im Grunde ausschließlich aus dem har-

monischen Gerüst und haben dadurch eine recht statische Gestalt – dies wurde erläutert. Im dritten Aufzug bewahrt sich Fleischmann für die „Stimmen aus der Höhe“ zwar seine tonartlich nicht immer leicht fassbare Harmonik, indem er den Beginn dieses Chorabschnittes trotz der A-Dur-Generalvorzeichen in a-Moll notiert und sich dem A-Dur erst allmählich, unter häufiger harmonischer Ausweichung wieder annähert, und dennoch ist die Gestalt eine andere als im Prolog: Es gibt Kadenzbildungen und somit funktionale Beziehungen. Der tonartlichen Grundlage enthoben ist die Musik im Gegensatz zu den „Stimmen aus der Höhe“ aus dem Prolog also nicht. Zudem wird die (auch rhythmisch) statische Gestalt der Stimmen aus dem Prolog –  $\frac{3}{4}$   $\text{♩} \text{||} \text{♩} \text{||} \text{♩} \text{||}$  etc. – nun durch einen nach vokalmusikalischen Prinzipien komponierten Satz abgelöst, der in den Einzelstimmen weit lebendiger und interessanter ist.

The image shows a musical score for two voices, Soprano (S) and Alto (A). The music is in 3/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "Des Ge - rech-ten har - te Sin - ne, die die Lie - be nie be - rührt, —". The notation includes various rhythmic values and rests, with some notes beamed together. The Soprano part starts with a quarter rest, followed by quarter notes, and the Alto part follows a similar pattern.

Abb. 41 – „Die Nacht der Wunder“, III. Aufzug, Stimmen aus der Höhe, Takte 35–39, Nachlass Fleischmann

Die finale, großangelegte Kadenz nach A-Dur wird in Takt 76 allerdings brüsk in einen instabilen Dominantseptakkord über h mit der Quinte fis im Bass geführt, im nächsten Anlauf zu einer Schlusskadenz – nach einem kurzen Melodramteil der „armen Magd“ – sogar durch das Auflösungszeichen vor jedem fis innerhalb des Akkords in einen halbverminderten Septakkord. Aus diesem entspringt das a-Moll des in Takt 92 einsetzenden „Chores der Menschen“. Sein archaisches Unisono knüpft an den Prolog an, jetzt aber ist das Unisono tonartlich fixiert, wenngleich es auf der Dominante E-Dur endet und damit wieder zu den „Stimmen aus der Höhe“ überleitet.

Das musikalische Alleinstellungsmerkmal des dritten Aufzuges innerhalb der *Nacht der Wunder* aber ist, dass Fleischmann ab Takt 127 beide Chöre vereint – nicht nur in rudimentärer Form für den Schlussakkord des Vokalsatzes wie im Prolog, sondern für ein zwar kurzes, aber kunstvoll aufgebautes, polyphones Chorfinale: Die vorangegangene Passage der „Stimmen aus der Höhe“ hat die Harmonik bereits nach D-Dur gewendet, und dies ist auch die Tonart des Chorfinals. D-Dur und ganz zu Beginn d-Moll waren ja auch die einzigen beiden Tonarten, die als einigermaßen gefestigte Sphären im Prolog festgemacht werden konnten; insofern schließt Fleischmann mit diesem D-Dur des Finales einen harmonischen Bogen. Mit Takt 127 setzen nun die „Stimmen aus der Höhe“ mit dem tonartlich angepassten Violintheema vom Beginn des dritten Aufzuges ein; thematisch ist der dritte Aufzug



somit geschlossen. Der „Chor der Menschen“ folgt in Takt 130, jedoch in völlig anderer Gestalt, als er bislang in der *Nacht der Wunder* eingesetzt wurde.

The musical score consists of five vocal staves (S, A, SA, T, B) and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "Oh - - - ne Lie - - - be ist ge - ring - - - e al - les, was im Welt - all kreist. Kampf ist Lie - be ist ge - ring - - - e". The score includes dynamic markings like "ppp" and "unisono".

Abb. 42 – „Die Nacht der Wunder“, III. Aufzug, Chorfinale, Takte 127–135, Nachlass Fleischmann

Aus dem bislang konsequent mit dem „Chor der Menschen“ verbundenen archaischen Unisono wird ein vierstimmiger Satz, welcher obendrein in eine komplexe Beziehung mit den „Stimmen aus der Höhe“ tritt: Auf den ersten Blick erweist sich dieser Schlusschor als kanonartiges, also polyphones, ja als doppelchöriges Werk, wobei der eine Chor, die „Stimmen aus der Höhe“, nur ein Gesangsquartett mit solistischer Stimmbesetzung ist.<sup>952</sup> Fleischmann komponiert dabei auf zwei Ebenen:

<sup>952</sup> Dass es sich dennoch nicht um Solistenpartien handelt, wurde bereits dargelegt.

Zum einen verhalten sich die beiden Chöre zueinander wie die Stimmen in einem zweistimmigen Kanon; die Chöre setzen versetzt zueinander ein, sind, wie etwa jeweils der Sopraninsatz in Takt 127 („Stimmen aus der Höhe“) und Takt 130 („Chor der Menschen“) zeigt, motivisch ähnlich aufgebaut, wenngleich in der Gestalt nicht analog. Zum anderen ist jede dieser beiden Kanonstimmen – wenn man sie so nennen will – ihrerseits wiederum als vierstimmiger homophoner Satz komponiert, womit sich ein anspruchsvoll verschränkter achtstimmiger Satz ergibt.

Das an sich wäre schon ein beachtlicher Bauplan. Fleischmann aber erweitert die Beziehung der beiden Stimmen noch um ein zusätzliches Moment: Vergegenwärtigt man sich die Oberstimmen der beiden Chöre, entsteht der Eindruck, als ergebe sich melodisch – ungeachtet des durch den versetzten Einsatz der Chöre zueinander verschobenen Textes – eine Quasi-Gesamtoberstimme, die zwischen dem Sopran der „Stimmen aus der Höhe“ und dem des „Chores der Menschen“ wechselt: beginnend im Sopran der „Stimmen aus der Höhe“ in Takt 127, mit dem Einsatz des „Chores der Menschen“ in Takt 131 in dessen Sopran überspringend, spätestens mit Takt 132 wieder in die „Stimmen aus der Höhe“ übergehend, aber schon im Folgetakt wieder vom Sopran des „Chores der Menschen“ für zwei Takte übernommen.

Aufgrund der (auch zahlenmäßig) unterschiedlichen Besetzungen der beiden Chöre ist dieses Moment einer sich auf die beiden Sopranstimmen verteilenden Oberstimme im Höreindruck sicher nur schwer auszumachen, da die Übergabe der Oberstimme dadurch zwangsläufig mit einem Registerwechsel einhergeht und nicht nahtlos übernommen werden kann; einmal wird die Stimme von einer einzigen Sopranistin, einmal von fünf oder sechs Sopranistinnen gesungen (so aus dem Besetzungszettel geschlossen). Doch bei der Notentextanalyse ist diese springende Oberstimme als konstruktives Element und somit als Ausdruck selbst im Detail ausgeklügelter Tonsetzung klar auszumachen.

Ein Stück weit gilt diese Unterscheidung zwischen Konstruktion und Klangergebnis auch für die grundsätzliche Polyphonie der beiden Chöre zueinander. Auch hierbei ist zu bedenken, dass nicht zwei gleichgroße und gleichbesetzte Ensembles agieren, sondern ein kleines, filigranes Quartett gegen einen immerhin 19 Sängerinnen und Sänger starken Chor.<sup>953</sup> Da anzunehmen ist, dass Fleischmann die „Stimmen aus der Höhe“ mit möglichst versierten Sängerinnen besetzte, ist der Klangeindruck ab dem Einsatz des „Chores der Menschen“ eher der eines Basischores, auf dessen Fundament der Gesamtklang um die Brillanz strahlend hervortretender Oberstimmen ergänzt wird. Zwar hält Fleischmann die durch die versetzten Einsätze der Chöre bedingte Verschiebung des Textes in den beiden vorher beschriebenen Kanonstimmen lange aufrecht, doch vom Themenkopf der beiden Einsätze abgesehen – und auch hier nur jeweils im Sopran – lässt die Gestalt der Singstimmen kaum die Charakterisierung eines in zwei Stimmen versetzt zueinander fortgesponnenen Themas zu. Die Polyphonie tritt damit ein wenig zurück; man kann in der Tat sagen,

---

<sup>953</sup> Vgl. Besetzungszettel zu „Die Nacht der Wunder“, Dachau, 1., 6. und 8. Januar 1905.

dass Fleischmann hier einen Kompromiss aus polyphonem und homophonem Satz findet. Dennoch ist schließlich die durch entsprechende Wortwiederholungen herbeigeführte textliche Zusammenführung der beiden Chöre in Takt 149 ein starker Effekt: Fleischmann komponiert sie als strahlenden achtstimmigen Akkord, der zwischen der Subdominante G-Dur und der Subdominantparallele e-Moll changiert, und leitet damit die kurze, aber kraftvolle Schlusskadenz der *Nacht der Wunder* ein, wengleich das D-Dur im Orchester und in den „Stimmen aus der Höhe“ noch über einige Takte ausklingt und das Musiktheater im Leisen schließt. Dennoch ist diese IV/II–V–I-Wendung der eindeutige Kulminationspunkt dieses Chores,<sup>954</sup> und nicht zufällig führt Fleischmann die beiden Chöre just beim Wort „Liebe“ zusammen – beim nochmaligen Kurzeinsatz der „Stimmen aus der Höhe“ wird ebenfalls dieses Wort wiederholt. Man bedenke hierbei, dass Langheinrich auch im dritten Aufzug seine bildlich drastische Sprache nicht aufgibt. Demgegenüber schafft Fleischmann eine Musik, die man als versöhnlich und den Text abmildernd empfinden kann.

The musical score shows five vocal parts (S, A, SA, T, B) in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "weil die Mutter, weil die Mutter Liebe Liebe heißt." The score features dynamic markings of *ff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo). The music is a polyphonic setting of the text, with the voices entering in sequence and then converging into a final chord.

Abb. 43 – „Die Nacht der Wunder“, III. Aufzug, Zusammenführung der Chöre, Takte 144–151, Nachlass Fleischmann

Grundsätzlich beeindruckt dieses Chorfinale mit einer anspruchsvollen und wirkungsvollen Vokalsatzstruktur,<sup>955</sup> seine Vokalpolyphonie schließt zudem einen Bogen zur

<sup>954</sup> Die Kadenz Fleischmanns ruft in ihrer IV/II–V–I-Gestalt und mit der strahlenden Oberstimme der „Stimmen aus der Höhe“, die in Sekundenschritten von der Terz der zweiten Stufe über die Vorhaltssext der fünften Stufe in die Quinte der fünften Stufe und schließlich in den Grundton sinkt, starke Erinnerungen an die finalen Gesangstakte aus Engelbert Humperdincks Oper „Hänsel und Gretel“ wach. Ob dies Zufall oder eine absichtliche stilistische Anlehnung ist – „Hänsel und Gretel“ wurde bereits 1893 uraufgeführt –, ist nicht zu eruieren. Humperdinck, Engelbert: Hänsel und Gretel. Dichtung von Adelheid Wette, Märchenspiel in drei Bildern, Ernst Eulenburg, Leipzig o.J.

<sup>955</sup> Der Rezensent der Münchner Neuesten Nachrichten attestiert Fleischmanns Chorfinale eine gut gelungene, „große Steigerung“ des Klages. Münchner Neueste Nachrichten vom 9. Januar 1905.

Instrumentalpolyphonie des Orchestervorspiels des Prologs. Fleischmann brauchte für sein Musiktheater ein großes Finale. Und obgleich es nur von kurzer Aufführungsdauer ist, schrieb er ein solches – eines, welches durch die Finesse des Satzes und die gegeneinander abgewogenen Klangfarben des großen „Chores der Menschen“ und der kleinbesetzten „Stimmen aus der Höhe“ etwas Feinsinniges hat und in keiner Weise dick aufgetragen erscheint. Da Fleischmann dabei zumindest eindeutige Reminiszenzen an vokalpolyphones Komponieren umsetzt, ist es nicht vermessend, von diesem Chorfinale eine Traditionslinie zu den Chor-Schlussfugen großer Oratorien zu ziehen.

#### 4.2.5 Zwischenresümee

Fleischmanns Weihnachtsspiele griffen, das zeigt das Kapitel zum historischen Kontext, eine alte und konkret auch in Dachau verankerte Tradition geistlichen Theaterspiels auf. Sie sind jedoch, allen voran *Die Nacht der Wunder*, als eine für das beginnende 20. Jahrhundert moderne Neuinterpretation dieses Genres anzusehen. Neben Fleischmanns Musik hat an dieser Einschätzung auch der Text Franz Langheinrichs entscheidenden Anteil: durch die Verlegung der Handlung nach Dachau, die volkstümliche Sprache und schließlich die mit der Handlungsverlagerung einhergehende, aber viel weitergehende Herauslösung der Handlung aus dem biblischen Kontext, ihre inhaltliche Veränderung oder Verfremdung, ihre Entchristianisierung. Auf diese Weise stellt *Die Nacht der Wunder* eine Transformation des Weihnachtsspiels von der szenischen Darstellung einer Bibelgeschichte hin zu einem gleichsam säkularen Mysterienspiel dar, obgleich der Zuschauer letztlich nicht im Zweifel gelassen wird, dass es doch um Christi Geburt geht. Diese Verweltlichung der Weihnachtsgeschichte zugunsten eines Märchencharakters entsprach, das wurde dargelegt, offenbar dem damaligen Zeitgeist.

Man muss den Schöpfern der Dachauer Weihnachtsspiele, respektive der *Nacht der Wunder*, einen hohen Kunstanspruch attestieren, allen voran Aloys Fleischmann. Was Fleischmann hier komponierte, verwundert ebenso, nur aus vollkommen unpolitischen Gründen: Die Düsternis des d-Moll-Orchestervorspiels, die deklamatorische Strenge des „Chores der Menschen“, die teilweise harmonische Haltlosigkeit der Musik, die Farbigkeit des großbesetzten Orchesters – Fleischmann ging es hier nicht um volkstümliche Besinnlichkeit, wie sie von vielen bekannten Weihnachtsliedern transportiert wird und auch damals schon gemeinhin als Wesensmerkmal typischer adventlicher Musik angesehen wurde.<sup>956</sup> Nein, Fleischmanns Anspruch war ein durch und durch kunstmusikalischer. Er hatte die Möglichkeit, zu zeigen, was er kompositorisch mit 25 Jahren bereits leisten konnte, setzte die stilistischen Mittel der Spätromantik und der Moderne recht gekonnt ein, schloss sich vor allem durch das

<sup>956</sup> Das zeigen Zeitungsrezensionen zu den Dachauer Weihnachtsspielen.

gebundene Melodram auch in formaler und gattungsspezifischer Hinsicht damals aktuellen Entwicklungen in der Musik an, griff musikalische Trends wie die Ländlermode auf, damit auch Lokalkolorit einstreugend, erwies religiös oder weihnachtsgeschichtlich konnotierten Musikformen wie dem Bach-Choral oder dem Siciliano seine Reverenz und schuf im Finale eine geradezu oratorienhaft anmutende Chormusik. Fleischmann vermittelte damit zwischen alt und neu: So modern er mitunter komponiert, so sehr tritt auch eine Orientierung an Johann Sebastian Bach als stilistische Konstante in Erscheinung.

Zu kritisieren ist an Fleischmanns Komposition der *Nacht der Wunder* neben dem unverkennbaren Stilmixcharakter, der mitunter den Eindruck eines Experimentierfeldes vermittelt, neben einer phasenweisen Spröde der Musik und neben dem soliden Kirchenmusikerhaften, das der *Nacht der Wunder* gerade durch die häufige Verwendung von Chorälen teilweise anhaftet, vor allem ein Punkt: Natürlich zeigen Abschnitte wie der Ländler, die Verwandlung mit ihrem kommunikativen Instrumentalsatz oder das vielstimmige Chorfinale immer wieder neu hinzutretende stilistische Facetten auf. Den Großteil seines in der gesamten *Nacht der Wunder* zu erkennenden kompositorischen Repertoires aber hat Fleischmann mit dem Prolog und dem Pastoral-Vorspiel bereits aufgezeigt, einen großen Teil seines musikalischen Pulvers bereits früh im Werk verschossen. Dennoch: Ein Weihnachtsspiel dieser Dimension, auch dieser Besetzungsdimension, ist (nicht nur auf den damaligen kleinen Markt Dachau und seinen Kirchenmusiker bezogen) eine immense Leistung, ein Beweis musikhandwerklichen Könnens und phantasiereichen, plastischen Komponierens. Ein so großes Werk für solch großes Orchester, Vokal- und Schauspielensemble konzipiert, komponiert, einstudiert und geleitet zu haben, hebt Fleischmann gegenüber manch anderem Komponisten des zweiten oder dritten Gliedes hervor.

#### 4.2.6 Resonanz auf die Weihnachtsspiele

Die Dachauer Weihnachtsspiele, insbesondere die *Nacht der Wunder*, riefen ein erstaunliches Presseecho hervor. Eigentlich handelte es sich bei ihnen ja um Aufführungen in einem lokalen Umfeld. Ohne Zweifel aber hatten Fleischmann, Stockmann, Langheinrich und die weiteren Initiatoren und Schöpfer der Weihnachtsspiele auch das Publikum der Residenzstadt München fest im Blick, was auch schon die Beteiligung des Kaim-Orchesters an den Aufführungen zeigt. Sie hatten Erfolg. Das beweist die bereits an anderer Stelle erwähnte Tatsache, dass bekannte Persönlichkeiten der Münchner Kulturszene wie Berthold Kellermann oder Josef Becht die Dachauer Weihnachtsspiele besuchten. In einer späten Rückschau auf die Dachauer Weihnachtsspiele von 1903 bis 1906 in der Weihnachtsausgabe der *Dachauer Nachrichten* aus dem Jahr 1957 werden die Spiele als „ganz besonderer Anziehungspunkt für München“ bezeichnet: „Zahlreich kamen die Bewohner der Landeshauptstadt zu den Spielen herüber und sicherten sich schon immer im Voraus beim Kaufmann

Mayerbacher in der Freisinger Straße 4 gute Plätze für die Aufführungen im großen Saal des Unterbräus“, heißt es in dem Bericht.<sup>957</sup> Auch ein Brief Hermann Stockmanns an Aloys Fleischmann ist als Beleg für eine Münchner Zielgruppe der Dachauer Weihnachtsspiele anzusehen. Er schreibt im Januar 1907, als erstmals nach vier Jahren in Dachau keine Weihnachtsspiele stattfanden:

„Mein lieber Herr Domkapellmeister!

Lange – lange war es schon mein Wunsch einmal wieder mit Ihnen zu plaudern, allein angestrengte Tätigkeit und ein wenig Schreibfaulheit waren Schuld daran, dass es bis heute immer nur beim Vorsatz blieb. Es war still heuer an dem Orte wo wir sonst unsere Musen in Bewegung setzten, die Münchner haben colossal gejammert, die Dachauer haben aber scheinens den Ausfall nicht bemerkt, es ist dies eine für die Zukunft sehr lehrreiche Geschichte. [...]

Es grüßt Sie und Ihre sehr verehrte Frau

Ihr alter H. Stockmann, Maler u. Krippenspieler a.D.“<sup>958</sup>

Angesichts der Strahlkraft der Dachauer Weihnachtsspiele auf München verwundert es nicht, dass nicht nur die Dachauer Lokalzeitungen, sondern auch die Münchner Zeitungen rege über die Dachauer Aufführungen schrieben: in Vorberichten, Reportagen und Rezensionen, die davon zeugen, dass die Redaktionen fachkundige Musikjournalisten zu den Dachauer Aufführungen geschickt hatten. Auch den finalen Proben hatten bereits Journalisten beigewohnt, weshalb zur *Nacht der Wunder* schon vor der Uraufführung Rezensionen erschienen. Die Kritiken waren überwiegend positiv, wenngleich, bezogen auf die *Nacht der Wunder*, die Musik Fleischmanns in ihrem kunstmusikalischen Anspruch als für den Anlass eines Weihnachtsspiels sehr hochgegriffen charakterisiert wurde – auf Kritik am Text Franz Langheinrichs wurde schon eingegangen. So heißt es etwa in den *Münchner Neuesten Nachrichten* vom 3. Januar 1905:

„[...] Die Musik von A. Fleischmann bewegt sich in den Bahnen von Wagner und Liszt und zeugt von einem beachtenswerten Talente. Nur kann darüber kein Zweifel herrschen, daß diese Komposition nur im Konzertsale die ihr zukommende Würdigung erfahren könnte. Bei dem Krippenspiele erwartet man mit Recht von dem Eingreifen des Musikers lediglich eine entsprechende Bearbeitung unserer wunderbar schönen alten Weisen in schlichtester Einfachheit. Was darüber hinausgeht, ist von Uebel und kommt auch nicht zur Geltung. Das trifft auch beim Texte zu. So schön das Buch von Langheinrich an sich ist, so dürfte es sich

<sup>957</sup> Dachauer Nachrichten, Weihnachtsausgabe 1957.

<sup>958</sup> Brief Hermann Stockmanns an Aloys Fleischmann von Dachau nach Cork vom 18. Januar 1907.

doch unbedingt empfehlen, in Zukunft wieder ausschließlich an das Evangelium und die alten volkstümlichen Spiele anzuknüpfen!<sup>959</sup>

Doch das Presseecho erstreckte sich noch über einen weit größeren Raum. So sind im Nachlass Aloys Fleischmanns gesammelte Zeitungsberichte über die Dachauer Weihnachtsspiele aus den verschiedensten Teilen des deutschsprachigen Raumes erhalten, aus München, Köln, Berlin, Graz. Sogar das New Yorker Kulturjournal *The Bookman* druckte 1905 eine bebilderte Reportage über die Dachauer Weihnachtsspiele. Exemplarisch seien in alphabetischer Reihenfolge einige der Zeitungs- und Zeitschriftenausgaben aufgeführt, in denen über die Dachauer Weihnachtsspiele berichtet wurde:

- *Amper-Bote* vom 13. Januar 1904, 14. Januar 1905 und 16. Dezember 1905
- *Bayerischer Kurier und Münchner Fremdenblatt* vom 6./7. Januar 1906
- *Berliner Tageblatt* vom 7. Januar 1904
- *Dachauer Anzeiger* vom 28. Dezember 1905 und 9. Januar 1906
- *Die Woche. Moderne illustrierte Zeitschrift*, Nummer 2, Berlin 1905
- *Grazer Tagblatt* vom 14. Januar 1904, Titelseite
- *Kölnische Volkszeitung* vom 9. Januar 1906, Titelseite
- *Münchener Kunst- und Theater-Anzeiger* vom 4. Januar 1906
- *Münchener Stadt-Anzeiger* vom 3. Januar 1905
- *Münchener Zeitung* vom 2. Januar 1905
- *Münchner Neueste Nachrichten* vom 3. Januar 1903 sowie 3., 6. und 9. Januar 1905
- *Neue freie Volks-Zeitung in München* vom 9./10. Januar 1905
- *The Bookman. An illustrated magazine of literature and life*, Vol. XXII No. 4, New York 1905
- *Theater- und Vergnügungsanzeiger. Konzert Rundschau*, München 15. Januar bis 21. Januar 1905 sowie 24. Dezember bis 30. Dezember 1905

Fleischmann berichtet später zudem, die Spiele hätten auch „in Leipziger-, Wiener-, und italienischen Tagesblätter[n] starken Widerhall“ gefunden.<sup>960</sup> Ohne Zweifel kann man somit konstatieren, dass die Dachauer Weihnachtsspiele weit über Dachau hinaus strahlten und national, ja sogar international, wahrgenommen wurden.

Fleischmann erreichten daraufhin auch in der Tat mehrere Anfragen von Künstlern und Theaterleitern, die die *Nacht der Wunder* aufführen wollten: etwa vom Düsseldorf-Schauspielhaus,<sup>961</sup> vom Lehrergesangverein Nürnberg<sup>962</sup> und offensichtlich

<sup>959</sup> Münchner Neueste Nachrichten vom 3. Januar 1905.

<sup>960</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Franz Schachle von Cork nach Weilheim vom 19. Januar 1955.

<sup>961</sup> Vgl. Brief Emil Geyers an Aloys Fleischmann von Düsseldorf nach Cork vom 28. Oktober 1906. Zu diesem Zeitpunkt war Geyer wohl für das Schauspielhaus Düsseldorf tätig.

<sup>962</sup> Vgl. Brief des Stadtkantors Leonhard Meyer an Aloys Fleischmann von Nürnberg nach Dachau vom 22. Oktober 1905 und Postkarten Leonhard Meyers an Aloys Fleischmann von Nürnberg nach Dachau vom 6. und 12. November 1905.

auch aus Dresden.<sup>963</sup> Konkrete Formen nahmen auch Planungen an, *Die Nacht der Wunder* in Berlin aufzuführen: Fleischmann reiste 1905 nach Berlin. Dort sah Richard Strauss die Partitur der *Nacht der Wunder* durch und stellte ihr ein gutes Zeugnis aus. In einem Brief an Freund Franz Schaehle vom 19. Januar 1955 berichtet Fleischmann die Zusammenhänge:

„Der damalige Präsident der Berliner Akademie der Künste, Alb. Dietrich, lud mich ein, zu Gunsten der ‘de Ahna Stiftung’ dieselben [Anm. d. Verf.: die Krippenspiele 1905] in Berlin zu wiederholen. Rich. Strauss, der Schwiegersohn des Generals<sup>964</sup> [...], forderte die Partitur der geplanten Aufführung, die er einsah, befürwortete und sogar belobte. In Berlin musste ich bei dem Intendanten des kgl. Theaters Graf Hochberg vorstellig werden. Ausgerüstet mit Empfehlungen von Oskar von Miller, Gabriel v Seidl, Stiftspropst von Hecher, Leo Samberger u. Perfall erschien ich vor dem Gewaltigen. Alles ging nach Wunsch u. ich war entzückt von seiner Liebenswürdigkeit. – Später jedoch erzählte mir Prof. Hausmann (der mit im Senat sass), dass Hochberg bei ihm tel. anrief ob nicht ein Irrtum vorliege. ‘Der junge Mann scheint nicht mehr als 17 Jahre alt zu sein!’ [...] Der alte Dietrich nahm mich herzlich auf; erzählte mir von seinem Lehrer Rob. Schumann, seine Erlebnisse mit Brahms, seinen Opern und Schaffen etc, schleppte mich von einem seiner Freunde zum anderen und in vornehme Häuser oft bis in späte Nachtstunden. Ich genoss die generöse Gastfreundschaft und mein junges Leben in vollen Zügen. So verging die Zeit, der festgesetzte Termin wurde überschritten. Ich nahm das leichten Herzens hin. Freund Stockmann aber, der bereits sprungbereit mit der Aufführung in Berlin rechnete, wartete bei meiner Rückreise mit Vorwürfen u. begrüßte mich mit Berliner Lebemann, Bummler, Nachtschwärmer, Zeitvergeuder, sogar mit Schafskopf und Kamel, hiess mich einen ‘ehrgeizlosen Traumwandler’ [...]. Als ich aufbrauste lenkte er versöhnlicher ein und vertröstete auf nächstes Jahr. Doch die Abenteuerlust warf das folgende Jahr mein Schifflein an diese meerumschlungene Insel. Die Spiele, und die für Berlin bestimmte ‘Nacht der Wunder’ nach Selma Lagerlöf verschwanden mit mir.“<sup>965</sup>

Zweifelsohne wäre also eine weitere Verbreitung der Dachauer Weihnachtsspiele, vor allem der *Nacht der Wunder*, absolut realistisch gewesen. Fleischmann hätte hier die Chance gehabt, als Komponist überregionale Bedeutung zu erlangen. Doch er zauderte; ein Brief des Intendanten Emil Geyer, zu diesem Zeitpunkt in Berlin tätig

<sup>963</sup> Vgl. Brief Franz Langheinrichs an Aloys Fleischmann von München nach Dachau vom 5. Oktober 1905.

<sup>964</sup> Gemeint ist der bayerische Armeegeneral Adolf de Ahna. Dessen Tochter, die Sopranistin Pauline de Ahna, und Richard Strauss waren seit 1894 verheiratet.

<sup>965</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Franz Schaehle von Cork nach Weilheim vom 19. Januar 1955.



und um die Aufführung der *Nacht der Wunder* bemüht, zeigt dies deutlich. Geyer schreibt an Aloys Fleischmann:

„[...] ich glaube ihre Bedenken sind kaum stichhaltig. Ihre Musik wird durch Übertragung für meine Zwecke kaum entwertet.

Dann die grossen Vortheile: Sie werden in Berlin mit einem Schläge bekannt. Es kann ein Massenerfolg neben dem künstlerischen werden. Sie können viel Geld verdienen. Ich garantiere Ihnen von Vornherein 500 Mark, die durch die Tantieme auf Tausende anschwellen können. Also überlegen Sie mit: noch einmal! Ich glaube sie versäumen [...] eine wichtige Gelegenheit.“<sup>966</sup>

Der eben zitierte Brief Fleischmanns an Franz Schaehle deutet es an: Die sich andeutenden Chancen und Möglichkeiten verstrichen ungenutzt. Teils lag dies daran, dass die an Aufführungen der *Nacht der Wunder* Interessierten die beachtliche Dimension des Werkes unterschätzten.<sup>967</sup> Vor allem aber hatte Fleischmann stets Angst davor, die Partitur seines unveröffentlichten Werkes aus der Hand zu geben, wie eine Korrespondenz mit Langheinrich dokumentiert, der Fleischmann nachdrücklich riet, seine Hemmungen gegenüber einer Aufführung der *Nacht der Wunder* abzulegen – was zu einem gewissen Disput zwischen beiden führte.<sup>968</sup> Offenbar fürchtete Fleischmann einen Eingriff in seine Komposition, wie auch schon der zitierte Brief Emil Geysers vom 6. Oktober 1905 zeigt. So hatte Fleischmann diesem schließlich auch nur Auszüge aus der *Nacht der Wunder* geschickt. Diese allerdings hatten großen Anklang gefunden, und Geyer nahm Verhandlungen mit Künstlern auf, um das Weihnachtsspiel – die Quellen deuten darauf hin – als Puppenspiel aufzuführen. Doch die Sache zerschlug sich, zu viel Zeit war verstrichen, kein Saal mehr verfügbar. Geyer vertröstete Langheinrich, der am Zustandekommen des Projektes größeres Interesse zeigte als Fleischmann, auf 1906. Dann aber sollte Fleischmann schon ausgewandert sein und Langheinrich Fleischmann hinsichtlich dessen Zögerns in der Düsseldorf-Angelegenheit schließlich beipflichten.<sup>969</sup>

<sup>966</sup> Brief Emil Geysers an Aloys Fleischmann von Berlin nach Dachau vom 6. Oktober 1905.

<sup>967</sup> Die Anfrage des Nürnberger Stadtkantors Leonhard Meyer vom Lehrergesangverein deutet stark darauf hin. Vgl. Brief des Stadtkantors Leonhard Meyer an Aloys Fleischmann von Nürnberg nach Dachau vom 22. Oktober 1905.

<sup>968</sup> Vgl. Brief Franz Langheinrichs an Aloys Fleischmann von München nach Cork vom 5. November 1906 und Brief Franz Langheinrichs an Aloys Fleischmann von München nach Cork vom 8. Dezember 1906.

<sup>969</sup> Vgl. Brief Emil Geysers an Franz Langheinrich von Berlin nach München, undatiert, Abschrift des Briefes in einem Brief Franz Langheinrichs an Aloys Fleischmann von München nach Dachau vom 21. Oktober 1905 und Brief Franz Langheinrichs an Aloys Fleischmann von München nach Cork vom 8. Dezember 1906. Fleischmann misstraute Geyer offenbar und holte Erkundigungen über ihn ein. Bezeichnend für damalige antisemitische Sprache ist hierbei übrigens ein Brief eines gewissen Ernst Hausmann an Aloys Fleischmann von Brandenburg/Havel nach Dachau vom 9. Oktober 1905. Hausmann rät Fleischmann, Geyer zu vertrauen, und zwar, da er, Hausmann, erfahren habe, „daß dieser Dr. Geier kein Jude ist, sondern für einen sehr feinen Musikkennner [...] gehalten wird.“

Eine Veröffentlichung der *Nacht der Wunder* hätte nun hinsichtlich der Verbreitung und auch der urheberrechtlichen Absicherung Fleischmanns Entscheidendes bewirken können. Und in der Tat bestand diese Absicht, jedenfalls diskutierten Fleischmann und Langheinrich darüber, fragte Langheinrich doch am 21. Oktober 1905 an, ob Fleischmann „nun bald an die Herausgabe der ‘Nacht der Wunder’ gehen“ werde.<sup>970</sup> Doch auch die Publikation sollte nie verwirklicht werden: Wie Fleischmann in seinem Brief an Franz Schaele selbst sagt, „verschwanden“<sup>971</sup> die Weihnachtsspiele mit seiner Auswanderung. Noch 1909 führte Fleischmann zwar einen Briefwechsel mit Langheinrich, in welchem beide die Publikation der *Nacht der Wunder* diskutierten. In den Briefen zeigt sich jedoch ein Konflikt: Langheinrich wollte, wie bereits erwähnt, sein Textbuch als eigenständige Veröffentlichung auflegen und dafür neue Illustrationen des Malers Richard Pfeiffer verwenden. Fleischmann, nach wie vor auch mit Hermann Stockmann befreundet, wandte sich dagegen, fürchtete, die gesonderte Publikation eines Textbuches könne einer Veröffentlichung des Gesamtwerkes schaden.<sup>972</sup> Die schon an anderer Stelle erwähnten offensichtlich späteren Streichungen Fleischmanns in der Partitur und in den Einzelstimmen der *Nacht der Wunder* deuten darauf hin, dass es ihm mit dem Veröffentlichungsvorhaben ernst war. Letztlich aber, die weite Entfernung von Deutschland mag dafür entscheidend gewesen sein, wurde keiner dieser Pläne jemals verwirklicht.

Ungeachtet der Erwähnung der Dachauer Weihnachtsspiele in der Festschrift zur 1908 nachgeholtten 1100-Jahr-Feier Dachau,<sup>973</sup> ungeachtet auch des zitierten Zeitungsartikels in den *Dachauer Nachrichten* von 1957, der an die Weihnachtsspiele unter Fleischmann erinnert, gerieten diese kurzzeitig in der Tat berühmten Dachauer Weihnachtsspiele in Vergessenheit, und auch das Wissen um Fleischmanns Verdienste um die Spiele ging, wie Josef Focht konstatiert, „vorübergehend wieder verloren“ – bis Fleischmann 2002 in Dachau wiederentdeckt wurde.<sup>974</sup>

<sup>970</sup> Brief Franz Langheinrichs an Aloys Fleischmann von München nach Dachau vom 21. Oktober 1905.

<sup>971</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Franz Schaele von Cork nach Weilheim vom 19. Januar 1955.

<sup>972</sup> Vgl. Brief Franz Langheinrichs an Tilly und Aloys Fleischmann von München nach Cork, undatiert, von Ruth Fleischmann zeitlich in den Jahren 1906/1907 verortet. Vgl. auch Brief Franz Langheinrichs und Richard Pfeiffers an Aloys Fleischmann von München nach Cork vom 12. Februar 1909. Dennoch sollte eine freundschaftliche Korrespondenz zwischen Langheinrich und Fleischmann noch viele Jahre geführt werden.

<sup>973</sup> Vgl. 808 Dachau 1908. Festschrift zum elfhundertjährigen Jubiläum, hrsg. vom Markt-Magistrat Dachau, Dachau 1908, 21. Aufgrund der finanziellen Situation des Marktes Dachau war das eigentlich auf das Jahr 1905 fallende Jubiläum verschoben und schließlich mit dreijähriger Verspätung nachgeholt worden.

<sup>974</sup> Focht, Josef: Begleittext zur Aufführung des „Weihnachtsansingens“ nach Oskar Besemfelder am 29. November 2009 in der Frauenkirche Memmingen. Ursula Nauderer nennt in ihrer Publikation über das heimatpflegerische Wirken Hermann Stockmanns aus dem Jahr 1987 diesen als Schöpfer der Dachauer Weihnachtsspiele. Der Name Fleischmann ist in dem Kapitel über die Weihnachtsspiele gar nicht genannt. Vgl. Nauderer 1987, 29ff.

## 4.2.7 Wirkungsgeschichte

### 4.2.7.1 MUSIKALISCHE WERKE UND EREIGNISSE

Dennoch gibt es mehrere Indizien für eine Wirkungsgeschichte von Fleischmanns Spielen der Jahre 1903 bis 1906. Gesichert ist dabei die direkte Traditionslinie zwischen Fleischmanns Dachauer Weihnachtsspielen und jenen, welche von Dezember 1907 an alljährlich bis zum Ersten Weltkrieg im Münchner Künstlerhaus veranstaltet wurden. Zwar gab es dort schon zuvor Weihnachtsspiele,<sup>975</sup> ab 1907 jedoch zeichnete für die Künstlerhaus-Weihnachtsspiele kein anderer als Hermann Stockmann verantwortlich.<sup>976</sup> In musikalischer Hinsicht freilich schlug Stockmann andere Wege ein als Fleischmann bei der *Nacht der Wunder*: Stockmann griff nun wieder auf bereits bestehende Werke als Vorlage zurück, etwa auf „altbairische Volkslieder und mundartliche Hirtenspiele, wie sie [...] der Münchner Bibliothekar August Hartmann zusammen mit Hyazinth Abele in den sechziger und siebziger Jahren um München, im Oberland und im Salzburgerischen gesammelt hatte“.<sup>977</sup> Trotz dieses musikalischen Unterschieds aber ist Eines gewiss: Wenn einer der maßgeblich für das Konzept der Dachauer Weihnachtsspiele Verantwortlichen, einer der engsten künstlerischen Vertrauten Fleischmanns, mit diesem damals nach wie vor befreundet, knapp zwei Jahre nach dem letzten Dachauer Weihnachtsspiel in München ähnliche Projekte umsetzt, so ist evident, dass diese durch Stockmanns Dachauer Weihnachtsspielerfahrung und somit durch ein Dachauer Vorbild geprägt waren.

Im Gegensatz zu den Dachauer Weihnachtsspielen gerieten ihre Münchner Nachfolgerveranstaltungen nicht in Vergessenheit. Wie Hans Roth konstatiert, können Stockmanns Spiele „als Frühform der nach dem Zweiten Weltkrieg entstandenen Adventsingen gelten“;<sup>978</sup> hier ist etwa das bereits „im ersten Nachkriegswinter“ im zerstörten Auditorium Maximum der Ludwig-Maximilians-Universität veranstaltete *Münchner Adventsingen* zu nennen, welches von Emanuel Kiem, genannt der Kiem Pauli, begründet wurde.<sup>979</sup> Hans Roth nennt außerdem das *Riederinger Weihnachtsspiel* von Annette Thoma aus dem Jahr 1933; auch an diesem wirkte bereits Emanuel Kiem mit, womit wiederum eine Verbindung zu München besteht.<sup>980</sup> Waren Stockmanns Spiele hier stilprägend, muss somit auch den Dachauer Weihnachtsspielen eine zumindest indirekte Vorbildfunktion zugesprochen werden: als Vorbild des Vorbildes. Doch gibt es weitere Indizien für das Aufgreifen einer von Fleischmann

<sup>975</sup> Vgl. Ausschnitt aus dem Programmheft zu einem Weihnachtsspiel im Münchner Künstlerhaus 1905.

<sup>976</sup> Zu Stockmanns Funktion bei diesen Weihnachtsspielen vgl. Dachauer Volksblatt vom 13. Dezember 1910. Man denke daran, dass bereits die Dachauer Weihnachtsspiele wesentlich auf ein Münchner Publikum abzielten.

<sup>977</sup> Roth 1984, 546. Die Rede ist vom 19. Jahrhundert.

<sup>978</sup> Roth 2002, 36.

<sup>979</sup> Mautner 2001, 171.

<sup>980</sup> Vgl. Roth 2002, 39.

zumindest mitbestimmten Werkidee – was in Anbetracht des großen Presseechos auf die Dachauer Spiele auch gar nicht abwegig wäre:

1. 1907 erschien *Ein deutsches Weihnachtsspiel* von Otto Falckenberg. Zu diesem Weihnachtsspiel wurde auch Musik komponiert – und zwar von Bernhard Stavenhagen, Tilly Fleischmanns Klavierprofessor und einem der Abschlussprüfer Aloys Fleischmanns.<sup>981</sup> Stavenhagen kannte die Fleischmanns und hatte während Tilly Fleischmanns Studium, welches bis zum Sommer 1905 dauerte, sicherlich vom Erfolg der Dachauer Weihnachtsspiele erfahren. Und auch Otto Falckenberg hatte Kontakt zu Dachau: Er verkehrte als Gast des Künstlerehepaares Carl Olof und Elly Petersen in der Großen Moosschwaige.<sup>982</sup> Ohne Zweifel ist Stavenhagens Musik für dieses Weihnachtsspiel, welche sich als Abschrift auch im Fleischmann-Nachlass befindet, im Vergleich zur *Nacht der Wunder* einfach gehalten.<sup>983</sup> Auch orientierte sich Falckenberg bei seiner Dichtung an den „beiden schönsten Spiele[n]“, die ihm „bekannt wurden“: dem „St. Oswalder Spiel (mitgeteilt in Wilhelm Pailers verdienstvollem Werke ‘Weihnachtslieder und Krippenspiele aus Oberösterreich und Tirol’, Innsbruck 1881)“ und dem „Rosenheimer Spiel (aus August Hartmanns ‘Weihnachtslied und Weihnachtsspiel in Oberbayern’, München 1875)“.<sup>984</sup> Dennoch sind Falckenbergs Kontakt zu Dachau, die zeitliche Nähe seines Weihnachtsspiels zu den Dachauer Weihnachtsspielen und vor allem die Bekanntschaft zwischen Stavenhagen und dem Ehepaar Fleischmann auffällig: Dass der Erfolg der Dachauer Weihnachtsspiele, erst kurze Zeit zuvor, für beide inspirierend war, ist denkbar.<sup>985</sup>
2. Bereits um die Jahrhundertwende hatte Hans Pfitzner Ilse von Stachs *Christ-Elflein* als Stoff für ein Weihnachtsmusiktheater aufgegriffen. Mit der Ausarbeitung des Werkes kam er jedoch nicht recht voran.<sup>986</sup> Bedenkt man nun, dass in der Berliner Presse über Fleischmanns Weihnachtsspiele berichtet

<sup>981</sup> Vgl. Abschlusszeugnis Aloys Fleischmanns von der Münchner Akademie der Tonkunst, 12. September 1901.

<sup>982</sup> Information durch Ursula Nauderer, Dachauer Bezirksmuseum, E-Mail-Korrespondenz vom 14. September 2010.

<sup>983</sup> Stavenhagens Musik ist geschrieben für: Solo-Singstimme, dreistimmigen Chor, eine Geigenstimme (mehrfach besetzt, da von „Solo-Violine“ unterschieden, mitunter dreifach geteilt), vier C-Trompeten, Harfe, Schlagwerk (Pauken, Triangel, Zimbel, kleines Becken, große Trommel) und zwei Harmonien; die Instrumente sind dabei zwischen einem Orchester und einem Instrumentalensemble hinter der Bühne aufgeteilt. Partitur-Manuskript „Krippenspiel“ von Otto Falckenberg, Musik von Bernhard Stavenhagen.

<sup>984</sup> Falckenberg 1911, 12.

<sup>985</sup> Geradezu charakteristisch ist indes, dass auch in der zeitnahen Forschung ein solcher Einfluss nicht erwähnt wird: In seiner Studie „Das deutsche Weihnachtsspiel“ von 1921 attestiert Hans Heckel Falckenberg, durch sein Spiel einen „neue[n] Abschnitt“ in der Pflege des Weihnachtsspiels eingeläutet und mit seinem Werk für das Genre den Anspruch eines „organische[n] Kunstwerk[es] von zweifelloser Stileinheit“ definiert zu haben. Das kann nur in Unkenntnis der (freilich nur wenige Jahre) älteren Dachauer Weihnachtsspiele konstatiert werden – ein Beispiel dafür, wie schnell die Dachauer Spiele in Vergessenheit gerieten. Heckel 1921, 13.

<sup>986</sup> Vgl. Rectanus 2005, 480.

wurde, dass Fleischmann 1905 mit der Partitur der *Nacht der Wunder* in Berlin weilte und von mehreren Protagonisten der dortigen Musik- und Theaterszene empfangen wurde, darunter von Richard Strauss, dass Verhandlungen über Berliner Aufführungen der *Nacht der Wunder* geführt wurden und dass Strauss und Pfitzner zur damaligen Zeit in Berlin wirkten, einander trotz Rivalität auch trafen,<sup>987</sup> dann ist es vor diesem Hintergrund durchaus interessant, dass Pfitzners *Christ-Elflein* 1906 fertiggestellt war: nach mehreren Jahren des zähen Fortschritts – dann aber (knapp zwei Jahre nach Fleischmanns *Nacht der Wunder*) binnen weniger Monate fertigkomponiert. Obendrein komponierte Pfitzner – wie Fleischmann bei seiner *Nacht der Wunder* – für das *Christ-Elflein* in der ersten Fassung, die am 11. Dezember 1906 am Münchner Hoftheater unter der Leitung von Felix Mottl uraufgeführt wurde, zahlreiche Melodrampassagen, wenngleich im *Christ-Elflein* auch Sologesang sehr wohl vorkommt.<sup>988</sup> Aber immerhin: Hinsichtlich der Form des Melodrams besteht eine Parallele zur *Nacht der Wunder*.

3. Der Lautensänger Oscar Besemfelder veranstaltete 1924 sein erstes *Weihnachtssingen*, Matthäus Roemer vertonte 1922 Ludwig Thomas *Heilige Nacht*.<sup>989</sup> Thoma, 1921 gestorben, hatte das Werk 1917 abgeschlossen.<sup>990</sup> Dass Thoma von den Dachauer Weihnachtsspielen wusste, erscheint aufgrund seiner Verbindung zu Dachau naheliegend. Dass Besemfelder und Roemer zumindest Kenntnis von den Münchner Künstlerhaus-Weihnachtsspielen hatten, ist ebenfalls wahrscheinlich. Wie dargelegt, hatten die-

---

<sup>987</sup> Vgl. ebd. Dietrich Kröncke gibt an, Pfitzner habe Strauss in dessen Haus besucht und ihm aus dem „Christ-Elflein“ vorgespielt. Dass hierbei ein Gedankenaustausch zu diesem Weihnachtsspiel stattfand, ist anzunehmen. Kröncke nennt als Datum für diese Begebenheit allerdings bereits den 12. September 1899. Das verwundert zwar, da in der Literatur für Pfitzners Arbeitsbeginn am „Christ-Elflein“ auch die Jahresangabe 1901 zu finden ist, jedoch kann zumindest bei diesem Treffen unmöglich über Fleischmanns Weihnachtsspiele gesprochen worden sein. Vgl. Kröncke 2011, 109.

<sup>988</sup> Pfitzner, Hans: Das Christ-Elflein. Weihnachtsmärchen, Dichtung von Ilse von Stach, Op. 20, Klavierauszug, Verlag von Ries & Erler, Berlin 1906. Vgl. zudem Rectanus 2005, 468, 480, Nieder 2003, 41, und Pachl 2003, 60.

<sup>989</sup> Diese Vertonung gilt als Roemers „kompositorisches Hauptwerk“. Er schrieb das Werk für „dreistimmigen Frauenchor, Solostimmen, Gitarrenchor, Orgel und Sprecher“. Stevens-Geenen, Andreas: Artikel Matthäus Roemer. In: Bayerisches Musiker-Lexikon Online, hrsg. von Josef Focht, Version 5.01 vom 9. August 2013, URL: <http://www.bml.o.lmu.de/r0695> (Stand: 11/2013). Für Roemers Vertonung wohl nicht relevant, jedoch im Zusammenhang mit Fleischmann nicht zu vergessen, ist Ludwig Thomas literarische Verwurzelung im Dachauer Land; in Dachau hatte Thoma, wie schon erwähnt, von 1894 bis 1897 als Rechtsanwalt gearbeitet und gelebt.

<sup>990</sup> Thoma hätte sich einen anderen Komponisten zur Vertonung gewünscht. Am 11. Dezember 1916 schrieb er an H. E. Blaich über die „Heilige Nacht“: „Als ich mein Buch [...] fertig hatte, dachte ich oft, fast täglich daran, was daraus hätte werden können, wenn mein liebster Freund Taschner [Anm. d. Verf.: der Dachauer Künstler Ignaz Taschner] die Illustrationen und der prächtige Reger [Anm. d. Verf.: Max Reger] die Vertonungen übernommen hätten. Das wäre einmal was Altbayerisches geworden.“ Zit. nach Keller 1963, 299. Am 1. Juli 1918 schrieb Thoma an Josef Hofmiller: „Meine schwerste Unterlassung war Reger, der mir schreiben ließ, ich sollte mit ihm was Altbayerisches machen. Und ich Esel hab's versäumt. Heute würde ich zu Fuß zu ihm wandern, um mit ihm ein Weihnachtsspiel zu schaffen.“ Zit. nach Keller 1963, 329.

se Münchner Spiele eine große Strahlkraft auf weitere Weihnachtsspiele und Adventsingen, entstammten ihrerseits aber der Tradition der Dachauer Weihnachtsspiele. Bei Besemfelder und Roemer also Fleischmann als indirektes Vorbild anzusehen, trotz differierender Musikkonzepte, ist ein durchaus fundierter Rückschluss.<sup>991</sup>

4. 1946 bekam Besemfelders *Weihnachtssingen* eine heute berühmte Konkurrenz: Tobias Reisers *Salzburger Adventsingen*. Der zeitliche Abstand zu Fleischmanns Spielen ist groß. Auch konnte Reiser auf eine im Salzburger Land vorhandene Weihnachtsspieltradition zurückgreifen; hier ist etwa das *Hallsteiner Weihnachtsspiel* zu nennen.<sup>992</sup> Dennoch fallen zwei inhaltliche Parallelen zu Fleischmanns Schaffen ins Auge: erstens die Verlegung der Handlung in die – in diesem Fall – Salzburger Heimat, einhergehend mit der Verwendung von Dialekt, zweitens die Einführung eines Turmblasens als Ergänzung zum eigentlichen Adventsingen. Tobias Reiser d. J. beschreibt dies als für das *Salzburger Adventsingen* charakteristische Errungenschaften seines Vaters; beim Turmblasen habe Reiser dabei an eine alte Tradition angeknüpft, welche „durch die Kriegswirren [...] vollkommen in Vergessenheit geraten“ sei.<sup>993</sup> Beides jedoch – das Turmblasen allerdings nicht mit den Weihnachtsspielen verbunden – hatten Fleischmann und seine Mitstreiter schon vierzig Jahre früher in Dachau umgesetzt. Und wie beschrieben, hatte das von Fleischmann 1906 in Dachau etablierte weihnachtliche Turmblasen über Jahrzehnte Bestand und auch den Zweiten Weltkrieg überdauert; von einem vollkommenen In-Vergessenheit-Geraten dieser Einrichtung kann also im Hinblick auf Dachau nicht die Rede sein. Freilich, weihnachtliche Turmmusik gab es beileibe nicht nur in Dachau, und dass Reiser unmittelbar auf Fleischmann als Vorbild zurückgriff, ist nahezu ausgeschlossen: Befragte Weggefährten Reisers sind sich sicher, dass er Fleischmann und dessen Weihnachtsspiele nie erwähnte oder kannte.<sup>994</sup> Jedoch: Tobias Reiser pflegte nach dem Krieg intensive Kontakte zur Dachauer Familie der Volksmusik-Moderatorin Hedi Heres und hatte an der verstärkt einsetzen-

<sup>991</sup> Vgl. Focht, Josef: Begleittext zur Aufführung des „Weihnachtsansingens“ nach Oskar Besemfelder am 29. November 2009 in der Frauenkirche Memmingen. Besemfelders Musik ist ganz als Ausdruck der Lautenschlägerbewegung zu sehen. Zupfinstrumente prägen hierbei das Klangbild, welches sich von Fleischmanns Melodram, den Chorpässagen und vor allem auch dem Klang des großen Orchesters fundamental unterscheidet. Übrigens finden sich im Fleischmann-Nachlass Dokumente zu Matthäus Roemers Thoma-Vertonung sowie zu Oscar Besemfelders Weihnachtssingen, was zeigt, dass Fleischmann die Fortentwicklung des Weihnachtsspiels in der alten Heimat verfolgte.

<sup>992</sup> Vgl. Hochradner 2000, 5ff.

<sup>993</sup> Reiser 1997, 20. Zur Verlegung der Handlung aus dem Heiligen Land ins Salzburger Land vgl. Reiser 1997, 21. Reiser d. J. erläutert hierbei, mit dieser Verlegung der Handlung habe sein Vater an die entsprechende „Tradition der Krippenbauer“ angeknüpft. Reiser 1997, 21.

<sup>994</sup> Information durch Tobias Reisers Weggefährten und Adventsingen-Kollegen Josef Wimmer, E-Mail-Korrespondenz vom 1. Juni 2010. Information zudem durch Hedi Heres, Telefonat im September 2010. Hedi Heres verstarb am 25. November 2010.

den Volksmusikpflege in Dachau und Umgebung nach dem Krieg aktiven Anteil.<sup>995</sup> Er könnte dabei zumindest auf das Dachauer Turmblasen aufmerksam geworden sein. Bedenkt man obendrein die Weihnachtsspiele Stockmanns am Münchner Künstlerhaus und wiederum deren Rolle als Vermittler eines ursprünglichen Dachauer Konzeptes, ist zudem eine über München führende Verbindung zwischen den Dachauer Weihnachtsspielen und dem *Salzburger Adventsingen* erkennbar: Dass Reiser stark durch die Musikstadt München geprägt war, sieht etwa Wolfgang Dreier, Archivleiter des Salzburger Volksliedwerks, als erwiesen an; wichtig ist diesbezüglich der Musiker und Volksliedforscher Emanuel Kiem.<sup>996</sup> Zwischen diesem und Reiser bestand schon lange vor dem Zweiten Weltkrieg ein intensiver musikalischer Austausch; und wie dargelegt, war Kiem in der Zwischenkriegszeit – genannt wurde das *Riederinger Weihnachtspiel* von 1933, welches in der Tradition der Münchner Künstlerhaus-Weihnachtsspiele zu sehen ist – an Weihnachtsspielen beteiligt. Mehr noch, Kiem veranstaltet sein *Münchner Adventsingen*, wie beschrieben, ja bereits im ersten Nachkriegswinter und somit ein Jahr vor dem ersten *Salzburger Adventsingen* im Dezember 1946.<sup>997</sup> Nicht zuletzt die „Alpenländischen Liedersingen[...] zu Aschau“, anlässlich des Anschlusses Österreichs an Nazi-Deutschland seit 1938 veranstaltet, dienten nicht nur nazi-propagandistischen Verbrüderungszwecken, sondern stellen schlicht auch wichtige Ereignisse und Zeugnisse eines regen kulturellen Dialogs zwischen Bayern, München und Salzburg dar; auch an diesen Musikantentreffen waren Reiser und Kiem gleichermaßen beteiligt, Kiem als maßgeblicher Initiator.<sup>998</sup> Dass sich diese Erfahrungen Reisers bzw. die genannten Vorläuferveranstaltungen auf sein späteres Adventsingen auswirkten und somit bayerische Einflüsse festzumachen sind, ist evident.<sup>999</sup> Durch die Stockmannschen Weihnachtsspiele am Münchner Künstlerhaus, durch die in deren Tradition stehenden, in Bayern bzw. in München konzipierten Weihnachtsspiele bzw. Adventsingen und durch den Austausch zwischen Kiem und Reiser, also zwischen München und Salzburg, lässt sich eine Traditionslinie des Weihnachtsspielkonzepts, das Reiser 1946 in Salzburg umsetzte, zu den Dachauer Weihnachtsspielen zurückverfolgen.<sup>1000</sup> Erwäh-

<sup>995</sup> Information durch Hedi Heres, Telefonat im September 2010. Information durch Tobias Reisers Weggefährten und Adventsingen-Kollegen Josef Wimmer, E-Mail-Korrespondenz vom 1. Juni 2010.

<sup>996</sup> Information durch Wolfgang Dreier, Archivleiter des Salzburger Volksliedwerks, E-Mail-Korrespondenz vom 14. Mai 2010. Information zu Tobias Reiser und seiner Rolle als Initiator des „Salzburger Adventsingens“ zudem durch Thomas Hochradner, Leiter des Instituts für Musikalische Rezeptions- und Interpretationsgeschichte, Universität Mozarteum Salzburg, E-Mail-Korrespondenz vom 12. Mai 2010.

<sup>997</sup> Vgl. Mautner 2001, 171.

<sup>998</sup> Focht 1998, 7f. Vgl. auch Mautner 2001, 176.

<sup>999</sup> Vgl. Mautner 2001, 176.

<sup>1000</sup> Ein indirekter Einfluss der Dachauer Weihnachtsspiele ist auch hinsichtlich des Carl-Orff-Weihnachtsspiels „Ludus de nato Infante mirificus“ von 1960 möglich, bedenkt man, dass auch hier die

nenswert in diesem Zusammenhang ist abschließend, dass das *Salzburger Adventsingen* wiederum Vorbild für ein *Adventsingen* war, welches bis zu seinem Tod im Jahr 1997 alljährlich vom Dachauer Musiker und Musikpädagogen Heiner Hüller veranstaltet wurde.<sup>1001</sup>

Es wäre gewagt, diese Auffälligkeiten als letztgültigen Beweis einer Wirkungsgeschichte der Dachauer Weihnachtsspiele anzusehen; doch ergeben sie eine stimmige Indizienkette. Ohne Zweifel war das Dachauer Weihnachtsspielkonzept modern und interessant. Und gerade weil Hermann Stockmann die Spiele von Dachau nach München umsiedelte – dieses erwiesenermaßen –, ist es eine realistische These, dass es sich bei den Dachauer Weihnachtsspielen um einen Schule machenden Modellfall handelte und Komponisten wie Musiker bis weit ins 20. Jahrhundert, ob direkt oder indirekt, auf ein Dachauer Musiktheaterkonzept als Vorbild zurückgriffen.

#### 4.2.7.2 INSPIRIERT VON DEN DACHAUER WEIHNACHTSSPIELEN? ADOLF HÖZEL UND SEIN KONZEPT EINER MUSIKALISCHEN MALEREI

Ist man bei Indizien einer Wirkungsgeschichte, fällt noch ein Aspekt ins Auge: Die Dachauer Weihnachtsspiele zeichnete ein Zusammenwirken der Künste im Sinne einer Intermedialität aus. Dass ein Musiktheater freilich a priori ein Kunstwerk ist, innerhalb dessen Künste verbunden werden, versteht sich. Bedenkt man jedoch, dass es just der Zeitraum um die Dachauer Weihnachtsspiele war, in welchem Komponisten und Künstler wie Alexander Skrjabin und Arnold Schönberg mit ihren synästhetischen Experimenten der Idee einer Farbenmusik zu einem „absoluten Höhepunkt“ der Entwicklung verhalfen<sup>1002</sup> und Wassily Kandinsky aus der „Synthese der Künste“ ein neues, auf der physischen wie psychischen Wirkung von Farben sowie auf musikalischen Formen fußendes Konzept einer abstrakten Malerei entwickelte,<sup>1003</sup>

---

Handlung in Bayern spielt, Dialekt verwendet wird und das Werk einen unbiblischen Mysteriencharakter hat – wengleich ein solcher, man denke an das „Christ-Elflein“, um die Jahrhundertwende nicht nur bei Fleischmanns Spielen ein wesentliches Charakteristikum war. Anders verhält es sich mit Orffs bzw. Gunild Keetmans „Weihnachtsgeschichte“ von 1948: Hier orientiert sich die Handlung an der Bibel, das Geschehen spielt in Bethlehem. Allerdings sind die Dialoge durchwegs im bairischen Dialekt verfasst, insofern ist auch hier ein heimatliches Moment verankert. Gunild Keetmans im Charakter des Orff-Schulwerkes komponierte Musik und Fleischmanns Kompositions-konzept freilich sind grundverschieden.

<sup>1001</sup> Information durch den Dachauer Lokalpolitiker und Musiker Claus Weber, der an diesen Adventsingen beteiligt war, Telefonat vom 22. Oktober 2010. Heiner Hüller betrieb in Dachau eine im näheren Umkreis renommierte Musikschule. Dass diese gemeint ist, wenn Tobias Reisers Weggefährte Josef Wimmer schreibt, Reiser habe „eine sehr intensive Verbindung [...] zur Musikschule in Dachau“ gepflegt, ist vor diesem Adventsingen-Hintergrund anzunehmen. Information durch Tobias Reisers Weggefährten und Adventsingen-Kollegen Josef Wimmer, E-Mail-Korrespondenz vom 1. Juni 2010.

<sup>1002</sup> Kienscherf 1996, 81. Die Idee einer Farbenmusik ist älter: Louis-Bertrand Castel beschäftigte sich im 18. Jahrhundert mit der Idee eines Farbenklaviers, André-Ernest-Modeste Grétry war der Ansicht, jeder der fünf Sinne könne sein Klavier haben, das Klavier der Farben, Klänge, Geschmäcke, Düfte, das Klavier des Tastsinns. Vincent van Gogh meinte, Farben lösten Empfindungen aus, und sprach von „Farbenmusik“; Henri Matisse strebte einen „Farbenakkord“ an. Kienscherf 1996, 34ff., 38, 73.

<sup>1003</sup> Kienscherf 1996, 188ff. und Kandinsky 1955, 46. Vgl. auch Walther 2001, 257ff. Die Idee einer bildenden Kunst auf der Basis von Musik ist älter. Ein Beispiel ist Moritz von Schwinds Gemälde „Die



eröffnet das hinsichtlich der Einschätzung der Dachauer Weihnachtsspiele eine weitere Dimension. Damit wird nicht gesagt, Fleischmann habe ein Werk im Geiste der Synästhesie schaffen wollen. Wohl aber ist möglich, dass Fleischmanns Wirken in Dachau, bzw. die Intermedialität seiner Weihnachtsspiele, für ein solches Synästhesiekonzept eine Inspirationsquelle war. Hier kommt der Dachauer Maler und spätere Stuttgarter Professor Adolf Hölzel ins Spiel: 1905, kurz nach den Aufführungen der *Nacht der Wunder*, begann Adolf Hölzel mit der Arbeit an seinem Bild *Komposition in Rot I*, das als wichtiger Schritt in Hölzels Streben nach einer abstrakten Malerei gilt.



Abb. 44 – Adolf Hölzel: *Komposition in Rot I*, Commerzbank Frankfurt/Main – Sprengelmuseum Hannover

Zwar sind noch Figuren und Landschaftselemente erkennbar, doch für die „künstlerische Gesamtrechnung“ sind sie „nicht mehr relevant“. Dieses Bild, noch in Dachau begonnen, wird mitunter als Hölzels „erstes abstraktes Gemälde“ bezeichnet.<sup>1004</sup>

Symphonie“, dessen Sujet und auch formale Gestaltung an Beethovens „Chorphantasie“ op. 80 angelehnt ist. Vgl. Kienscherf 1996, 66. Um 1900 beschäftigten sich neben Kandinsky auch andere Künstler mit einem Zusammenhang von bildender Kunst und Musik. Ein Beispiel ist Hermann Obrist: Auf der Philosophie Arthur Schopenhauers fußend, empfand er Musik als „Urgrund des Weltgeschehens“. Apke 2001, 247. Obrist erlebte das Hören von Musik als synästhetischen Prozess, indem er mit den verschiedenen Orchesterinstrumenten Farben verband. In seinen Notizen finden sich folglich auch viele musiktheoretische Begriffe zur Beschreibung visueller Eindrücke. Vgl. Apke 2001, 245f.

<sup>1004</sup> Thiemann-Stoedtner/Hanke 1989, 223f.

Hölzel sah den Weg zu der von ihm angestrebten Befreiung der Malerei aus der Gegenständlichkeit in einer Verbindung zur Musik, jener Kunst, die am wenigsten an die Realität der Welt gebunden ist. Thrasybulos Georgiades schreibt diesbezüglich über Musik, ihr Wesen sei dadurch bestimmt, dass sie „nichts Greifbares darstellt, nicht, wie die bildende Kunst, Gegenstände schafft, die als solche erkennbar sind, und auch nicht, wie die Sprache, Worte schafft, Gebilde die *bedeuten*.“<sup>1005</sup> Diesen an die Musik angelehnten Weg hatte Hölzel schon mit seinen stets des Morgens erstellten Fingerübungen eingeschlagen, die, oftmals auf gebrauchtem Papier mit Graphitstift, Feder oder Pinsel ausgeführt,<sup>1006</sup> abstrakte Zeichnungen ergaben und in der Hölzel-Forschung als „Etüden“<sup>1007</sup> tituliert werden: Hölzel hatte hier nicht nur die reine Fingerübung, sondern sehr wohl auch das dabei entstehende zeichnerische Kunstwerk im Sinn. Es ging also um Übung und um ein eigenständiges Werk zugleich – wie bei der Etüde in der Musik.<sup>1008</sup> Diese Etüden Hölzels werden auch als „rhythmische[...] Exerzitien zu abstrakten Ornamenten“ bezeichnet.<sup>1009</sup>

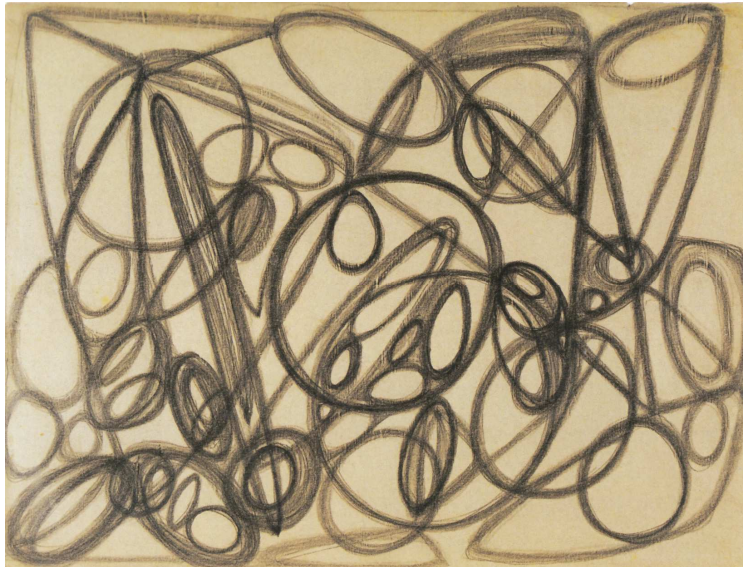


Abb. 45 – Adolf Hölzel: Etüde, Rhythmische Kreisformen, Annerose u. Otmar Weigele, Kunststiftung, Biberach, Ackermann/Leistner/Spanke 2009, 307

Doch Hölzel ging weiter: Er strebte, angelehnt an die absolute Musik, eine „absolute Kunst“ an. Sein Ansatz war dabei nüchterner als jener des 13 Jahre jüngeren Wassily

<sup>1005</sup> Georgiades 1985, 215. Dagegen, dass er mit seinen Werken tatsächliche, haptische Gegenstände schuf, wandte sich Hölzel gar nicht.

<sup>1006</sup> Vgl. Maur 2003, 101.

<sup>1007</sup> Maur 2009, 82.

<sup>1008</sup> Vgl. Unger-Richter 2002, 81.

<sup>1009</sup> Maur 2003, 101.

Kandinsky. Diesen interessierte sehr stark das assoziative oder auch „spirituell[e]“ Moment: Farben ordnete Kandinsky bestimmten musikalischen Eindrücken zu, etwa dem Klang eines bestimmten Instruments. Hölzel hingegen war fasziniert von dem Gedanken, die Malerei in die Abstraktion zu führen, indem er ein der Musiktheorie nachempfundenes Regelwerk entwarf. Er studierte dazu die 1900 erschienene Harmonielehre August Halms, wie Fleischmann Rheinberger-Schüler. Was Hölzel auf die Malerei übertragen wollte, waren „Harmonie und Kontrapunkt“.<sup>1010</sup> Angelehnt an frühere diesbezügliche Ansätze – von Isaac Newton, Johann Wolfgang von Goethe, Eugène Chevreul oder Wilhelm von Bezold –, entwickelte Hölzel Farbkreise, welche die Farben in Beziehung zueinander setzten.<sup>1011</sup>

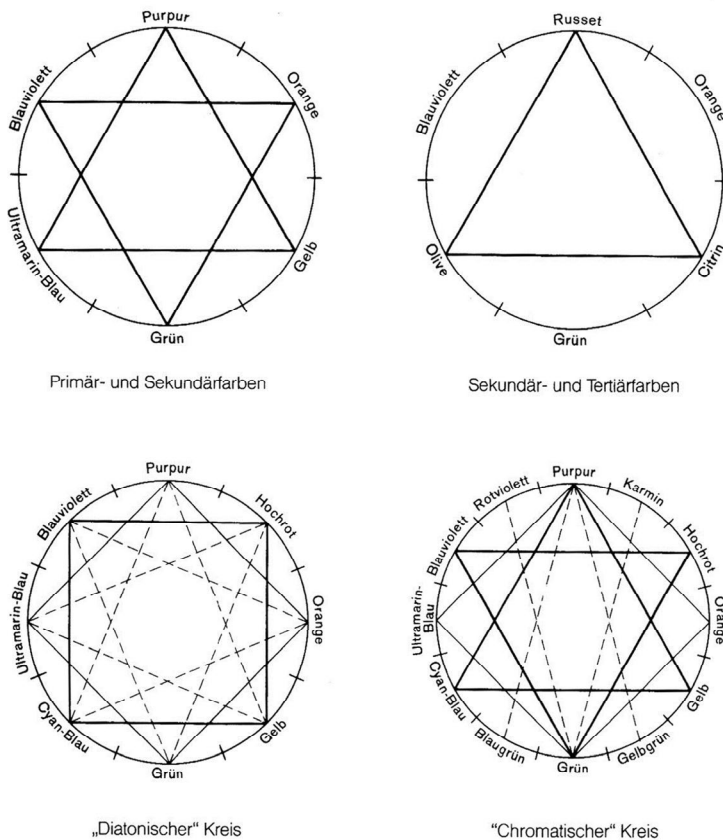


Abb. 46 – Farbkreise nach Adolf Hölzel, Grimmer 1987, 57

<sup>1010</sup> Unger-Richter 2002, 72.

<sup>1011</sup> Vgl. Maur 2009, 83. Auch Newton untersuchte dabei konkret die Beziehungen zwischen Tönen und Farben. Jedoch reichen die Anfänge derartiger Untersuchungen noch viel weiter zurück. Barbara Kienscherf sieht den ältesten Nachweis für eine Farbe-Ton-Zuordnung im China des dritten Jahrtausends vor Christus. Vgl. Kienscherf 1996, 17ff. und 27ff.

Die Grundfarben Rot, Gelb und Blau bildeten für Hölzel den „dur-verwandten“ oder „choralartigen“ „Urdreiklang“, den Sekundärfarben Orange, Grün und Violett attestierte er, da er sie als weicher empfand, eine Mollverwandtschaft. Aus diesen Farben konstruierte Hölzel einen sechsteiligen Farbkreis, den er nach Arthur Schopenhauers „Prinzip[...] der Bipartition des Auges“<sup>1012</sup> um Hochrot und Purpur zum achtfachen, von ihm „diatonisch“ genannten Farbkreis ergänzte. Dem gegenübergestellt war der Kreis mit zwölf Farben, den Hölzel „chromatisch“ nannte. Die zusätzlichen Farben wurden als „Tertiärfarben“ bezeichnet und entstanden aus der Mischung von je zwei Sekundärfarben. Aus den zwölf Farben ergaben sich durch Dreiecksbeziehung verschiedene charakteristische Dreiklänge. Traten in einem Bild mehrere Farbdreiklänge auf, sprach Hölzel von einem „polyphone[n] Wechselspiel“.<sup>1013</sup> Das soll keine erschöpfende Erklärung zu Hölzels Konzept einer musikalischen Malerei sein.<sup>1014</sup> Doch allein die von Hölzel verwendeten Termini zeigen, wie deutlich er sich an die Musiktheorie anlehnte.

Dies findet sich auch in der Namensgebung vieler seiner Werke wieder: Besonders bekannt sind dabei die Fenster, die Hölzel, auf seinem Konzept der musikalischen Malerei fußend, von 1916 bis 1918 für die Bahlsen-Werke in Hannover und 1933 für die Pelikan-Werke, ebenfalls in Hannover, gestaltete. Bei ersteren orientierte sich Hölzel in der Bildgestaltung an der Polyphonie Johann Sebastian Bachs, die zweiten nannte Hölzel *Abstrakte Kompositionen nach dem Septimenschlüssel*, denn Hölzel hatte analog zu den Notenschlüsseln Farbschlüssel eingeführt, als Referenzpunkt innerhalb seiner Farbkreise.<sup>1015</sup>

Wie gesagt, ist Hölzels Konzept einer abstrakten Malerei, in Dachau begonnen, nicht das einzige synästhetische Konzept seiner Zeit. Gleichwohl ist es eigenständig und originär; das sah auch Hölzel selbst so, indem er formulierte: „Die musikalische Malerei, die mir nach meinen vielen Bemühungen durch Intuition geschenkt wurde, ist meine Erfindung.“<sup>1016</sup>

Eine solche Orientierung an der Musiktheorie und der absoluten Musik hat nun auf den ersten Blick nichts mit einem Weihnachtsspiel zu tun. Doch sind die zeitliche und räumliche Übereinstimmung verblüffend. Um dies prägnant zu formulieren: Hölzel beginnt mit der Konzeption einer musikalischen Malerei in Dachau just zu jener Zeit, da der junge Kirchenmusiker Aloys Fleischmann mit Hermann Stockmann im Zuge der Weihnachtsspiele am gleichen Ort eine enge Verbindung von Musik und bildender Kunst vor Augen und Ohren führt, in welcher durch die Zusammenarbeit von Komponist und Maler bzw. Illustrator in Dachau ein modernes, wirkungsvolles Musiktheaterkonzept entsteht (natürlich gehört auch Langheinrichs Dichtung als dritte Komponente dazu). Hölzel erlebt dies hautnah mit, denn er ist,

<sup>1012</sup> Maur 2009, 83.

<sup>1013</sup> Unger-Richter 2002, 82f. und Maur 2009, 83f.

<sup>1014</sup> Dieses Konzept fasste Hölzel nie in einem entsprechenden Lehrwerk vollständig zusammen.

<sup>1015</sup> Vgl. Maur 2009, 85, 87.

<sup>1016</sup> Zit. nach ebd., 88.

wie schon erwähnt, als Geiger im Orchester aktiv beteiligt, zwar nicht beim großen Werk *Die Nacht der Wunder*, bei dem stattdessen Hölzels Sohn mitspielt, sehr wohl aber in den Jahren zuvor;<sup>1017</sup> in einem späteren Brief an Franz Schaehle bezeichnet Fleischmann Hölzel neben anderen denn auch als „unermüdlichen Mitarbeiter der Dachauer Krippenspiele“.<sup>1018</sup> Hölzel hat darüber hinaus sein Atelier in einem Haus, das ihm der Dachauer Brauer und Mäzen Eduard Ziegler gebaut hat.<sup>1019</sup> Ziegler ist aber auch ein Förderer Fleischmanns; dieser geht im Hause Zieglers ein und aus, nutzt wie in seiner Jugend und später während seiner Heimataufenthalte sicher auch in diesen Jahren die dortigen Instrumente für das Üben und Komponieren. Hölzel und Fleischmann kennen sich also bestens, arbeiten gewissermaßen Seite an Seite, sind in der Tat auch befreundet. Und: Fleischmann ist zu dieser Zeit als Kirchenmusiker, musikalischer Leiter von Kunstvereinen und Komponist die musikalische Autorität, der wohl kompetenteste Ansprechpartner in musikalischen Dingen am Ort. In keinem der konsultierten Hölzel-Briefe ist von Fleischmann die Rede,<sup>1020</sup> die Hölzel-Forscherin Karin von Maur kennt keinen Verweis Hölzels auf Fleischmann.<sup>1021</sup> Denkbar aber wäre es, dass in Anbetracht der genannten Umstände Fleischmann als Rat gebende Musikerpersönlichkeit und die Weihnachtsspiele als intermediale Kunstwerke für Hölzels Idee einer Verbindung von Malerei und Musik inspirierende Anstoßgeber waren<sup>1022</sup> – auch, wenn Hölzels Konzeption inhaltlich dann in ganz andere Richtungen vorstieß.

#### 4.2.8 Exkurs: Fleischmanns weitere Musiktheaterambitionen

Die Quellen zeigen, dass sich Fleischmanns Interesse am Musiktheater nicht auf die vier verwirklichten Dachauer Weihnachtsspiele beschränkte. Viele über diverse Weihnachtsspiele gesammelte Zeitungs- und Zeitschriftenartikel beweisen, dass sich Fleischmann noch lange nach seiner Auswanderung, in jedem Fall noch in der Zwischenkriegszeit, mit dem Weihnachtsspiel-Genre befasste: Dass er etwa zu Oscar Besemfelders *Weihnachtssingen* und zu Matthäus Roemers Vertonung der Thoma-

<sup>1017</sup> Vgl. Nauderer 2003, 76, 79.

<sup>1018</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Franz Schaehle von Cork nach Weilheim vom 25. Juli 1952.

<sup>1019</sup> Vgl. Leistner/Berchtold 2009, 17.

<sup>1020</sup> Die überlieferten Handschriften Hölzels wurden über den Verbundkatalog Nachlässe und Autographen, Kalliope, ausfindig gemacht, teils vom Verfasser selbst gelesen, teils von hilfsbereiten Archiv- und Bibliotheksmitarbeitern durchgesehen. Überprüft wurden dabei die Hölzel-Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek, des Literaturarchivs der Stadtbibliothek Monacensia in München, des Rheinischen Literaturarchivs am Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf, der Württembergischen Landesbibliothek in Stuttgart, der Staatsbibliothek zu Berlin sowie des Deutschen Literaturarchivs in Marbach.

<sup>1021</sup> Karin von Maur hielt am 28. Januar 2010 einen Vortrag über Adolf Hölzel und seine musikalische Malerei im Rahmen der Ausstellung „Kaleidoskop. Hoelzel in der Avantgarde“ in der Ostdeutschen Galerie Regensburg. Hierbei konnte sich der Verfasser mit ihr im Anschluss an den Vortrag unterhalten.

<sup>1022</sup> In diesem Zusammenhang ist durchaus auch auffällig, dass sich Hölzel während einer stilistischen Übergangszeit ab 1908 mit seinen weiterhin entstehenden gegenständlichen Bildern häufig einer religiösen Thematik zuwandte und eine Reihe an Anbetungsszenen schuf. Vgl. Venzmer 1987, 27.

schen *Heiligen Nacht* Dokumente sammelte, wurde bereits erwähnt. Zudem existieren im Fleischmann-Nachlass Textbücher in handschriftlicher Skizzenform zu weiteren Werken: Seine spätere textliche Umarbeitung der *Nacht der Wunder* wurde beschrieben. Außerdem ist ein ebenfalls nach der Auswanderung angefertigter Text Fleischmanns<sup>1023</sup> für *Eine kurze Comedien von der Geburt des Herren Christi. Nach einer Handschrift vom Jahre 1589* vorhanden. Ebenso ist ein durchgehend zweisprachig, offenbar unter Mithilfe Tilly Fleischmanns entstandenes handschriftliches Textbuch erhalten, in welchem der Text zu einem Stück namens *Der Weg des kleinen Kindes. Ein Weihnachts Krippenspiel* niedergeschrieben ist. Fleischmanns Aufzeichnungen deuten darauf hin, dass es sich um seine Abschrift eines Textes handelt; der stets auf der linken Hälfte einer Doppelseite stehende deutsche Text hat Reinschrift-, der rechts stehende englische Text – eventuell eine im Hause Fleischmann angefertigte Übersetzung – hat Skizzencharakter.<sup>1024</sup>

In kompositorischer Hinsicht nahm Fleischmann in Irland zumindest zwei Musiktheaterprojekte in Angriff: Vollständig ausgeführt ist dabei *Sweet Miracle. A Drama adapted from the Portugese of Eça de Queiroz with a translation into Irish by Rev. G.M. Cussen O.P.*,<sup>1025</sup> welches Fleischmann mit „Xmas 1929“ datierte. Es handelt sich dabei um eine in zwei Szenen ausgeführte Komposition für eine weibliche Solostimme, dreistimmigen Frauenchor und Klavierbegleitung; als musikalischen Ausgangspunkt seiner Komposition zog Fleischmann ein irisches Volkslied heran. Das Werk, für eine Solostimme, Frauenchor und Klavier komponiert, umfasst gerade einmal zehn Manuskriptseiten. Im Vergleich zu den Dachauer Weihnachtsspielen handelt es sich also um ein Werk bescheidenen Umfangs und mit stark reduzierter Besetzung – gleichwohl aber um ein vollständiges Musiktheater mit Musik, Text und Regieanweisungen, welche Fleischmann auf dem Autograph vermerkt. Bemerkenswert ist, dass *Sweet Miracle* ein Musiktheater in irischer Sprache ist. Wenige Jahre, nachdem Irland unabhängig geworden war, und etliche Jahre, bevor Fleischmann d. J. die Galionsfigur einer genuin irischen Kunstmusik und der irischen Musikforschung werden sollte, verwendete Fleischmann also traditionelle irische Musik als Keimzelle und einen – allerdings im Original portugiesischen – irischsprachigen Text als Libretto für ein kleines Musiktheater. Ob es je aufgeführt wurde, ist anhand der Quellen nicht verlässlich zu sagen.

Größerer Gestalt war ein weiteres in Angriff genommenes Musiktheater Fleischmanns: *The Magic Pool*.<sup>1026</sup> Fleischmann schrieb es nach einem Gedicht der zwölfjährigen Joan Horgan<sup>1027</sup> für dreistimmigen Frauenchor und kleines Orchester

<sup>1023</sup> Das Papier ist von irischer Herstellung. Die Handschrift ist als die Fleischmanns identifizierbar.

<sup>1024</sup> Text-Manuskript Aloys Fleischmanns zu „Der Weg des kleinen Kindes. Ein Weihnachts Krippenspiel“, undatiert, sowie Text-Manuskript Aloys Fleischmanns zu „Eine kurze Comedien von der Geburt des Herren Christi. Nach einer Handschrift vom Jahre 1589“, undatiert.

<sup>1025</sup> AFS 1.005.00.0. José Maria Eça de Queiroz gilt als einer der bedeutendsten portugiesischen Schriftsteller.

<sup>1026</sup> AFS 1.006.00.0.

<sup>1027</sup> Mit der Familie Horgan waren die Fleischmanns bestens befreundet.

(in Fleischmanns Partituranordnung: Flöte, Oboe, zwei B-Klarinetten, Horn in F, Fagott, fünfstimmiger Streicherapparat). Zudem waren innerhalb des Werkes Tänze vorgesehen, Fleischmann nennt auf der Titelseite einen „Fairies’ and Dwarfs’ Dance“. Hinter diesem Projekt steckt also ein facettenreicher Werkanspruch. Doch blieb es im Entwurfsstadium stecken. Von der Partitur existiert lediglich eine Bleistiftskizze; doppelte Seiten und Korrekturen nicht eingerechnet, erstreckt sich diese über 112 Manuskriptseiten. Zudem ist ein in Tinte gefasster Klavierauszug erhalten, der jedoch aufgrund zahlloser Korrekturen und Streichungen auch nur Skizzencharakter hat. Beide Manuskripte sind undatiert. In Anbetracht des Werkstadiums ist von einer Aufführung des Werks nicht auszugehen.

Gleichwohl aber dokumentieren diese Ansätze weiterer Musiktheaterprojekte, dass Fleischmann trotz aller Einbindung in den alltäglichen Dienst am Dom in Cork und trotz seiner zahlreichen musikpädagogischen Tätigkeiten seine Ambitionen, sich auch als Musiktheaterkomponist hervorzutun und dabei auch großangelegte, großbesetzte Werke in Angriff zu nehmen, auch lange nach seinen Dachauer Weihnachtsspielen nicht aufgab.

### 4.3 WELTLICHE VOKALMUSIK

#### 4.3.1 Textdichter und Sujets

Die weltliche Vokalmusik ist einer der wichtigsten kompositorischen Schaffensbereiche Fleischmanns: Insgesamt sind 187 eigenkomponierte Einzellieder und Einzelchorsätze erhalten. Fleischmann vertonte dabei sowohl während seiner Schaffenszeit in Deutschland als auch während seiner langen Jahre in Cork vor allem Texte deutscher Dichter.

Von jenen Texten, die er nach der Auswanderung nach Irland vertonte, ließ er meist englische Übersetzungen anfertigen, auch wenn diese Werke meist nicht veröffentlicht wurden. Als Übersetzer sind dabei in der Regel Walter Henley, Sean Lucy oder Reverend Patrick MacSwiney genannt. Mitunter ist der englische Text spätestens in den Lichtpausen der Kopistenhandschriften Peggy Hickeys sogar über dem deutschen angeordnet. Das darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass Fleischmanns Musik meist nach dem originalen, deutschen Text komponiert ist. Dies ergibt sich vielerorts aus dem Vergleich von Textsilbenzahl und zugeordneten Noten bzw. Figuren der Singstimme. Dafür ließen sich zahlreiche Belegstellen ins Feld führen; eine deutliche ist etwa das Ende von Fleischmanns Lied *Lieder im Mondlicht*<sup>1028</sup> nach einem Text von Franz Langheinrich.

<sup>1028</sup> AFS 3.029.02.0.



Abb. 47 – „Lieder im Mondlicht“, nach dem deutschen Text komponierte Singstimme, Takte 31–32, Nachlass Fleischmann

Eine besonders enge Verbindung zum Schaffen eines bestimmten Dichters ist bei Fleischmann nicht zu beobachten. Grundsätzlich herrschen deutsche Dichter des 18. und 19. Jahrhunderts vor: Johann Wolfgang von Goethe, Eduard Mörike, Ludwig Uhland, Clemens Brentano, Joseph von Eichendorff, Heinrich Heine, Friedrich Hebbel, Julius Wolff, Paul Heyse,<sup>1029</sup> Theodor Storm. Somit sind Weimarer Klassik, Romantik und deutscher Realismus in Fleischmanns weltlicher Vokalmusik mit denkbar prominenten Namen vertreten. Hinzu kommen Dichter wie Karl Stieler, Ludwig Pfau, Klaus Groth, Alois Josef Ruckert, Franz Evers, Felix Dahn, Otto Julius Bierbaum, Carl Hermann Busse, Ludwig Finckh,<sup>1030</sup> Wilhelm Michel – und mit Franz Langheinrich und Franz Schaehele zwei unmittelbare Fleischmann-Freunde. Fleischmann vertonte somit Texte großer Dichter der Vergangenheit, setzte sich aber auch mit der literarischen Gegenwart seiner Zeit auseinander. Betrachtet man Fleischmanns Bekanntenkreis, ist auch erwähnenswert, dass der Text für die schon an früherer Stelle genannte *Donkey Ballad* für Kinderchor und Klavier- oder Harmoniumbegleitung von der zwölf Jahre alten May Deegan stammte – Fleischmann vertonte das Gedicht eines Kindes. Sehr wohl finden sich innerhalb Fleischmanns Lied- und Chormusikschaffen also auch genuin englische Texte; Henry Wadsworth Longfellow ist ein hier zu nennender Dichter. Zu erwähnen ist des Weiteren eine Reihe von Stücken, die Fleischmann nach Texten des bengalischen Dichters, Philosophen, Malers, Komponisten, Musikers und ersten asiatischen Literaturnobelpreisträgers Rabindranath Tagore komponierte.

Alle bis hierhin genannten Dichter waren Schriftsteller des 19. und 20. Jahrhunderts. Fleischmann zog aber auch Vorlagen früherer Jahrhunderte heran; so finden sich *Zwei Gedichte von Walther von der Vogelweide*, *Two Celtic ancient Lullabys* oder *Pangur Bán/Der Mönch und der weiße Kater* nach einem irischen Gedicht aus dem achten Jahrhundert.<sup>1031</sup>

Grundsätzlich ist innerhalb der weltlichen Vokalmusik Fleischmanns somit eine Vielfalt der Entstehungsprovenienzen und Entstehungszeiträume der Texte zu er-

<sup>1029</sup> Heyse erhielt 1910 den Literaturnobelpreis.

<sup>1030</sup> Der Schriftsteller und Arzt Ludwig Finckh war ein Jugendfreund Hermann Hesses. Er sympathisierte später mit der Ideologie des Nationalsozialismus, wurde Mitglied der NSDAP, ein im Dritten Reich renommierter Genealoge und war einer der 88 Schriftsteller, die 1933 das „Gelöbnis treuester Gefolgschaft“ für Adolf Hitler unterzeichneten. Jäger 2006, 17, 44, 47.

<sup>1031</sup> AFS 3.062.01.0–AFS 3.062.02.2, AFS 3.057.01.0–AFS 3.057.02.0, AFS 3.041.00.0.



kennen – aber mit eindeutigem Fokus auf die deutsche Romantik und ihre Strahlkraft bis ins 20. Jahrhundert hinein. Und nochmals betont werden muss auch Fleischmanns Berücksichtigung von Texten aus seinem Umfeld, womit, wie dargelegt, tatsächliche Freunde als Urheber gemeint sind, oder etwa auch Dichter mit einem Münchner Bezug wie Karl Stieler oder Otto Julius Bierbaum.<sup>1032</sup> Schließlich ist auch anzunehmen, dass Fleischmann mitunter selbst als Textdichter fungierte: z.B. bei diversen Kompositionen für deren Texte er zwar einen Übersetzer angibt, aber keinen Dichter.

Die Nennung des Begriffs der romantischen Dichtung soll an dieser Stelle hinsichtlich der damit verbundenen Sujets in Fleischmanns Musik ausreichen; Inhalte und Merkmale romantischer Texte sind ein gut erschlossenes Forschungsfeld. Ein inhaltliches Beispiel zumindest sei genannt: In Fleischmanns Lied- und Chorschaffen gibt es eine ganze Reihe an Kompositionen nach Texten unterschiedlicher Dichter, die die Thematik der Nacht behandeln – *Nachtlied* (Karl Stieler), *Nachtlied* (Friedrich Heibel), *An die Nacht* (Wilhelm Michel), *Unruhige Nacht* (Conrad Ferdinand Meyer), *Zur Nacht* (Theodor Storm), *Gute Nacht* (Karl Theodor Körner), *Spät in der Nacht* (Oliver Linden), *Es fiel ein Reif in einer Frühlingsnacht* (Heinrich Heine), *Wanderers Nachtlied* (Johann Wolfgang von Goethe), *Gute Nacht* (Karl Theodor Körner), *Hochzeitliches Lied/Liebesnacht* (Dante Gabriel Rossetti).<sup>1033</sup> Im Falle Fleischmanns muss außerdem die Verbindung zu Irland erwähnt werden, die in einigen von ihm herangezogenen Texten deutscher romantischer Dichter zu beobachten ist: Eduard Mörikes *Milisint* bzw. *Die traurige Krönung*<sup>1034</sup> „nach einer irischen Sage“, wie Fleischmann auf dem Autographen vermerkt, ist ein Beispiel hierfür. Man könnte eine derartige Textauswahl Fleischmanns (deutscher Dichter, irischer Stoff) als Ausdruck des zwischen Deutschland und Irland hin- und hergerissenen Lebens Fleischmanns interpretieren und somit als biographisch motiviert deuten. Vielleicht entspringt sie aber auch einer nüchternen Suche des Intellektuellen Fleischmann nach kulturellen deutsch-irischen Schnittstellen. Passend zur Vermutung einer teilweise biographisch motivierten Textauswahl ist auch das in Fleischmanns Vokalmusikschaffen immer wieder hervortretende Sujet der Heimat. Dieses ist nicht nur in den nach bairisch-mundartlichen Texten komponierten Werken erkennbar, sondern wird bei einigen Stücken schon im Titel deutlich: Das vorhin genannte Lied *Flüder im Mondlicht*<sup>1035</sup> ist von Fleischmann als „No. 7.“ der sogenannten *Heimatlieder* bezeichnet. Es findet sich auch „No. 4.“, *Heimat, liebe Heimat*,<sup>1036</sup> nach einem Text Adolf von Sterns, des Weite-

<sup>1032</sup> Eine solche Münchner Orientierung ist etwa auch bei Ludwig Thuille zu erkennen. Vgl. Messmer 1993, 111.

<sup>1033</sup> AFS 3.052.02.0, AFS 3.039.00.0, AFS 3.022.01.0, AFS 3.058.00.0, AFS 3.060.00.0, AFS 4.034.05.0, AFS 3.031.00.1–AFS 3.031.00.2.

<sup>1034</sup> AFS 4.051.00.1 – AFS 4.051.00.2.

<sup>1035</sup> AFS 3.029.02.0. Im Klavier wird anfangs Johann Abraham Peter Schulz' „Der Mond ist aufgegangen“ zitiert.

<sup>1036</sup> AFS 3.029.01.1–AFS 3.029.01.2. Auf den Umstand, dass außer den Nummern vier und sieben keine weiteren Heimatlieder auffindbar sind, wird noch eingegangen.

ren *In meiner Heimat*<sup>1037</sup> nach einem Text von Carl Hermann Busse und ein Chor *Aus der Heimat*<sup>1038</sup> aus Fleischmanns *Drei Gedichte von Freiherr von Eichendorf* [sic]. Kompositionen solchen Titels sind plastische Beispiele für eine Grundtendenz in Fleischmanns weltlicher Vokalmusik: In der Tat ist ein Bezug zwischen Liedtexten und der Biographie Fleischmanns offenkundig. In seinem Lied- und weltlichen Chormusikschaffen spiegelt sich sein Leben in zwei Staaten, in zwei Kulturkreisen und in mehreren Sprachräumen (deutsch inklusive bairisch, englisch, irisch) wider. In diesem Schaffenssektor ist nicht von einer beruflichen Pflichterfüllung Fleischmanns auszugehen wie in manchen Bereichen seiner Kirchenmusik – worauf noch eingegangen wird. Die weltliche Vokalmusik scheint, gerade weil Fleischmann noch in irisch-englischsprachiger Umgebung den Fokus auf die deutsche Dichtung legt, einem sehr persönlichen kompositorischen Ausdrucksbedürfnis Fleischmanns zu entspringen.

### 4.3.2 Aufführungs- und Publikationsbelege

Die weltliche Vokalmusik ist jener Schaffensbereich, in welchem Fleischmann sich neben den Weihnachtsspielen am stärksten darum bemühte, als Komponist wahrgenommen zu werden. Sicherlich wurden häufiger seine geistlichen Vokalkompositionen im Gottesdienst gesungen, als Lieder oder weltliche Chöre von ihm zur Aufführung kamen. Doch gehörte die Kirchenmusik zu seinen hauptberuflichen Pflichten, und er trat dabei für die Gottesdienstbesucher auch nicht namentlich als Komponist hervor, wie dies gegenüber einem Konzertpublikum der Fall ist.

Insbesondere Lieder Fleischmanns wurden in Hauskonzerten und öffentlichen Konzerten aufgeführt: in Dachau vor der Auswanderung, in Cork, wiederum in Dachau während der Heimataufenthalte Fleischmanns. Gesungen wurden Fleischmanns Lieder dabei von den mit ihm bekannten Sopranistinnen Dora Ziegler (in Dachau) und Rita Horgan (in Cork) sowie dem Bariton Josef Birchan (in Dachau). Als Klavierbegleiter traten entweder Fleischmann selbst oder Tilly Fleischmann auf. Mehrere Konzerte sind durch Programmhefte und Zeitungsrezensionen nachgewiesen. Auch die Konzerte nach der Wiederentdeckung Fleischmanns seit 2002 waren bislang überwiegend von Fleischmanns Liedern und weltlichen Chorstücken geprägt; auch hier sind als Veranstaltungsorte Dachau und Cork, darüber hinaus einige weitere Orte wie Killarney in Irland und Durham in England zu nennen.

Auffällig ist, dass alle der wenigen Verlagspublikationen von Musikwerken Fleischmanns im Lied- und weltlichen Chorsector anzusiedeln sind: *Acht Lieder für Männerchor* op. 3 bei Jos. Aibl Sortiment, München, die Lieder *An die Nacht/Night*, *The Awakening/Das Erwachen* und *Der Phantast/The Fool* op. 26 bei Augener Ltd. London, zwei Lieder *Aus der Kindervelt* op. 39 im Verlag Wilhelm Berntheisel, München.

<sup>1037</sup> AFS 3.032.00.0. Dieses Lied ist nicht Teil der „Heimatlieder“ AFS 3.029.01.1–AFS 3.029.02.0.

<sup>1038</sup> AFS 4.025.01.0.

Auch dies ist, bezogen auf das gesamte Schaffen Fleischmanns im Bereich der weltlichen Vokalmusik, nur eine sehr bescheidene Zahl an Verlagsdrucken. Dennoch spricht daraus die Erkenntnis, dass Fleischmann hier zumindest immer wieder versuchte (die wenigen Drucke erstrecken sich über mehrere Jahrzehnte), seine Musik innerhalb des allgemein verfügbaren Repertoires zu platzieren – und diese Werke wohl auch für ausgereift, gelungen und vorzeigbar hielt.

### 4.3.3 Lieder

#### 4.3.3.1 FRÜHER STIL

Eindeutig ist beim Überblick über Fleischmanns gesamtes Liedschaffen ein früher Stil erkennbar. Damit sind nicht die einfachen Jugendkompositionen wie die Lieder *Der Versammlung zu Ehren*<sup>1039</sup> gemeint, die Fleischmann 1895 für den Dachauer Gesellenverein schrieb und welche im Grunde einstimmige Männerchöre mit Klavierbegleitung sind. Nein, mit seinem frühen Liederstil zeigt sich Fleischmann bereits als versierter Komponist. Den Autographen nach zu urteilen, stammen dabei etliche Kompositionen noch aus der Dachauer Zeit, da bei vielen Liedern – im Gegensatz zu später – nur ein deutscher Text notiert ist, teilweise noch in Kurrentschrift. Doch zieht sich dieser frühe Liederstil Fleischmanns deutlich bis in die ersten Jahre in Cork und auch noch in die Zeit der Internierung hinein.

Vergleicht man Fleischmann-Lieder des frühen Stils, werden grundsätzliche Merkmale deutlich. Als gute Beispiele, um diese herauszuarbeiten, erweisen sich zwei erhaltene Werke nach Texten des Münchner Dichters Karl Stieler: *Nicht daheim* op. 6 No. 4 und *Nachtlied* op. 6 No. 6.<sup>1040</sup> Beide Lieder seien auch deshalb exemplarisch herausgegriffen, weil die seltene Vergabe einer Opus-Zahl durch Fleischmann ein recht verlässliches Gütesiegel für von ihm selbst als gelungen und abgeschlossen eingestufte Werke ist – was sich bei der Analyse auch bestätigt.<sup>1041</sup> Wie aber ist nun Fleischmanns früher Liederstil zu charakterisieren? In späteren Liedern sind in der Gesangsstimme oftmals harsche Sprünge notiert. Solche finden sich in den frühen Liedern nicht. Fleischmann generiert die Singstimme in ihrer Melodik und ihrem Rhythmus oft unmittelbar aus dem Liedtext, aus der Sprachmelodie, aus dem Sprechrhythmus. Als Beispiel hierzu ist gleich der erste Vers aus *Nicht daheim* anzuführen: „Mein süßes Lieb’ wo weilest du?“<sup>1042</sup> Vergleicht man dessen Jambus und die von Fleischmann komponierte Singstimme (in ihrer Rhythmik und deren Eingliede-

<sup>1039</sup> AFS 4.020.01.0–AFS 4.020.07.0.

<sup>1040</sup> AFS 3.052.01.0, AFS 3.052.02.0.

<sup>1041</sup> Beide Lieder wurden – zusammen mit „Unter den Linden“ AFS 3.062.02.1–AFS 3.062.02.2 und „Drei Rosen“ AFS 3.023.00.0 – beim „Festival of Irish Music“ am 14. Juli 2010 an der Durham University aufgeführt.

<sup>1042</sup> Bei Stieler: „Mein süßes Lieb, wo weilest du.“. Stieler 1908, 355.

rung in die metrische Schwerpunktsetzung des Dreivierteltaktes), erweist sich die Singstimme als das Versmaß bestens abbildend.

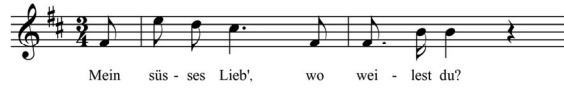


Abb. 48 – „Nicht daheim“, Beginn der Singstimme, Takte 1–2, Nachlass Fleischmann

So entsteht ein sehr natürlich wirkender Vortrag, der auch dadurch unterstützt wird, dass Fleischmann großen Wert auf Kantabilität legt: Ein kleiner Septsprung wie zu Beginn von Fleischmanns *Nicht daheim* ist hier schon die Ausnahme, vorherrschend sind Sekund-, Terz-, Quart- und Quintfortschreitungen; Chromatik kommt vor, ist jedoch kein bestimmendes Element. Dadurch erreicht Fleischmann das, was man als Hörer als eingängige Melodik empfindet. Was nicht bedeuten soll, sie sei simpel gehalten. Durch die Nähe zum Sprechrhythmus entsteht eine lebendige Abwechslung in den aufeinander folgenden Notenwerten.

Diese Verbindung aus Eingängigkeit und Komplexität prägt auch den Klaviersatz; er steht bei den frühen Liedern in enger Beziehung zur Gesangsstimme, was sich – wie in *Nicht daheim* erkennbar – auf verschiedene Arten zeigen kann:

1. durch eine bewusst simple Grundierung der Singstimme, wobei Fleischmann an solchen Stellen Wert darauf legt, dass die Singstimme als bestimmende Komponente hervortritt
2. durch ein Colla-parte-Begleiten der Singstimme durch das Klavier, mitunter (etwa in den Takten 25 und 26) unter Hinzufügung einer zweiten Stimme, wobei Dopplung und recht einfache Grundierung der Singstimme miteinander einhergehen können
3. durch Imitation kleiner Motive der Singstimme (etwa in den Takten 5 und 6), in welchen Fleischmann die punktierte Abwärtsbewegung im Klavier um ein Viertel versetzt, mit der Singstimme überschneidend, wiederholen lässt

Abb. 49 – „Nicht daheim“, Imitation der Singstimme im Klavier, Takte 5–6, Nachlass Fleischmann

4. durch die atmosphärische Umsetzung des Textinhaltes. Ein Beispiel ist die dritte Strophe: „Es kommt wohl einst ein Tag ins Land, / Da bist du ohn' Geleite; / Da fliegt der Herbstwind über'n Sand, / Da schaust du leer ins Weite.“<sup>1043</sup> Fleischmann nimmt die Nennung des Herbstwindes schon beim Stropheneinsatz zum Anlass, um den Klaviersatz, der bis dahin von einem Viertelpuls bestimmt ist, im Gestus mit pulsierenden Repetitionen auf Achtel-Triolen zu beschleunigen und zu verdichten, wobei zur Dichte des Klangbildes auch die rhythmische Reibung zwischen geraden und triolischen Achteln (z.B. Takt 23) beiträgt. Aber auch im Kleinen (übermäßiger Dreiklang über d bei „Schmerzensein“ in Takt 9) wird der Text musikalisch abgebildet.

Abb. 50 – „Nicht daheim“, verdichteter Klaviersatz, Takte 23–24, Nachlass Fleischmann

Mit dieser Veränderung des Gestus der Klavierbegleitung wird aber auch deutlich, dass Fleischmann in der formalen Anlage das Formprinzip des einfachen Strophenliedes schon in jungen Jahren hinter sich lässt. *Nicht daheim* ist auch nicht als variierte Strophenform angelegt, sondern als durchkomponiertes Lied, in dem Fleischmann die vier Strophen in ein das gesamte Lied einschließendes Konzept musikalischer Fortspinnung integriert, in welchem (etwa in Takt 8) der Übergang von einer Strophe in die nächste als musikalische Zäsur kaum erkennbar ist.

Der Klaviersatz – vor allem das vierte vorhin genannte Merkmal zeigt es – korreliert mit dieser kompositorischen Komplexität. Der Gesamteindruck ist pianistisch ausgereift. Man hat es mit einem Lied zu tun, in welchem die Kunstliedtradition nach Schubert und Schumann absolut erkennbar ist. Dass Fleischmann dabei in den Stieler-Liedern nur sehr reduzierte Vor-, Zwischen- und Nachspiele komponiert, scheint zwar dem pianistischen Anspruch etwas zu widersprechen, ist aber eine stimmige Konsequenz des nahtlosen Zusammenspannens der Strophen in einer durchkomponierten Form. Grundsätzlich ist Fleischmanns früher Liederstil also ein sehr ausgereifter, der Sprache und Textinhalt auf mehreren musikalischen Ebenen

<sup>1043</sup> Stieler 1908, 355. Fleischmann unterläuft hier in seinem Autographen ein Textfehler: Er wiederholt anstelle des vierten Verses den zweiten Vers. Von einem absichtlichen Eingriff in den Text ist dabei nicht auszugehen.

berücksichtigt, dem Klaviersatz eigenständige Aussagekraft zugesteht, insgesamt aber doch die Singstimme zum bestimmenden Element der Komposition erhebt.

Welch hohe musikalische Qualität Fleischmann dabei mitunter erreicht, verdeutlicht das andere Stieler-Lied, *Nachtlied*, auf noch eindrucksvollere Weise als *Nicht daheim*. In Grundzügen sind beide Lieder verwandt: in den Eigenschaften der Singstimme (die Liedanfänge sind einander in der Gesangsfiguration sogar sehr ähnlich), ihrer Nähe zum Sprechrhythmus und zur Sprachmelodie, ihrer sanglich homogenen Gestalt, in den beschriebenen Merkmalen des Klaviersatzes. Beim Klaviersatz kommt hierbei auch der genannte Punkt 4. zum Tragen, denn wiederum ist es das Bild des Windes, hier des „Nachtwind[es]“, das zu einer musikalischen Verdichtung führt: Fleischmann bildet den Wind mit Achtel-Akkordrepetitionen der rechten Hand ab, ergänzt um rasch aufwärtsstrebende Sechzehntel-Akkordbrechungen der linken Hand, die mit der letzten Strophe – „Du bist mein Leben, / Du bist mein Tod – / Vom Abendrote / Ins Morgenrot!“<sup>1044</sup> – in ein leidenschaftliches Rauschen auf beide Hände verteilter, jeweils weit über zwei Oktaven überspannender Sechzehntelketten überführt werden.

Doch das ist beim *Nachtlied* nicht die wirkliche Besonderheit. Diese liegt in der geschickten metrischen Binnengliederung: Fleischmanns *Nachtlied* beginnt mit einem halbtaktigen Vorspiel pulsierender Achtelterzen. Eine unspektakuläre Figur. Und doch weckt sie unmittelbar Erinnerungen an Schuberts Vorspiel zum ersten Lied der *Winterreise*, *Gute Nacht*, mit seinen repetierenden Achteln, welche eigentlich zu schnell sind, um die Schritte eines Wanderers darzustellen, und doch geradezu zwingend diese Assoziation hervorrufen.<sup>1045</sup> Eine instrumentale Oberstimme wie in Schuberts Vorspiel gibt es bei Fleischmann nicht; auf dem sechsten Achtelschlag des Viervierteltaktes setzt die Gesangsstimme ein. Insofern wäre die Parallele zu Schubert an sich erschöpft. Dennoch besteht sie: Auch bei Fleischmann stellt sich die Frage, wann das Lied wirklich beginnt – mit dem Beginn des im Pianissimo notierten Achtelpulses, oder doch erst mit dem Gesangseintritt, der dann auftaktige Funktion hätte und somit Takt 2 der erste vollständige Takt wäre. Diese Unsicherheit ist der Clou an Fleischmanns Vertonung. Irgendetwas scheint nicht zu passen, spätestens in Takt 2, in welchem Fleischmann in der Singstimme mit der punktierten Viertel auf der dritten und vierten Zählzeit den deutlichsten Schwerpunkt dieses Taktes im Grunde falsch setzt: nicht auf der ersten Zählzeit, sondern auf der Taktmitte. Es wächst das Gefühl, dass Fleischmann zwar im Viervierteltakt notiert, dahinter aber ein intendierter Zweivierteltakt verborgen ist – die Taktart von Schuberts *Gute Nacht*. Fleischmann setzt das Verwirrspiel konsequent fort: Der dritte Vers der ersten Strophe setzt in Takt 3 auf der Zählzeit „2 und“ ein, stimmig im Takt, aber sehr früh für die Empfindung des Hörers. Und sehr früh erscheint auch die hohe Figur aus drei Ach-

<sup>1044</sup> Stieler 1908, 330.

<sup>1045</sup> Schubert, Franz: Lieder. Heft 2, Winterreise op. 89, Text von Wilhelm Müller, Hohe Stimme (Originalanlage), Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe, hrsg. von Walther Dürr, Bärenreiter-Verlag/G. Henle Verlag, Kassel et al./München 1998, 8. Vgl. auch Garben 1999, 35, und Feil 1996, 104.

telnoten im Klavier in Takt 5 (zweites bis viertes Zeichen), denn es ist schon verblüffend, dass Fleischmann die erste Strophe gerade einmal mit einer Viertelnote auf Zählzeit eins beendet – harmonisch völlig offen.<sup>1046</sup> Besagte, unmittelbar angeschlossene Achtelfigur des Klaviers, eine Imitation der entsprechenden Figur eine Oktave tiefer im Gesang aus Takt 4, wirkt dazu wie ein zu plötzlich folgendes, überzähliges Ereignis. Doch mehr Zwischenspiel gönnt einem Fleischmann nicht: Die zweite Strophe beginnt noch im selben Takt, analog zur ersten mit den letzten drei Achtelschlägen des Taktes.

Somit wirkt diese erste Strophe metrisch sehr verwirrend. Eigentlich sind in der Singstimme gemäß der regelmäßigen Struktur des Gedichts für die Vertonung von je zwei Versen Zweitakteinheiten auszumachen: „Die müden Augen / sie tragen’s kaum!“, „Der Tag ist vergangen, / nun kommt der Traum.“,<sup>1047</sup> wobei der letzte Vers durch eine Achtelpause recht deutlich abgesetzt wird. Metrisch aber laufen diese Einheiten dem notierten Takt völlig zuwider, beginnen im Grunde stets einen halben Takt zu spät. Besser passte die Singstimme in einen Zweivierteltakt: Begänne Takt 1 im Zweivierteltakt ein Achtel vor dem notierten Gesangseinsatz, ergäben sich Zweitakteinheiten für jeden einzelnen Vers. Dieser Ordnung aber stünden wiederum die auftaktige Wirkung der ersten drei Gesangsachtel sowie die eben beschriebene punktierte Viertelnote im zweiten Vers entgegen.

Fleischmann lässt einen bewusst im Unklaren: über die Länge des Vorspiels (halber oder ganzer Takt), über die Auftaktfunktion von Takt 1, über die metrische Schwerpunktsetzung des notierten Viervierteltaktes, die mit dem notierten Rhythmus der Melodie nicht zusammenpassen will (bzw. umgekehrt), über das Strophenende, das im Grunde kein Ende, sondern ein unmittelbares Weiterdrängen ist. Man hat es hier mit einer überlappenden Struktur zu tun, in der Singstimme und Klavier von Beginn an in ihrer Binnengliederung zueinander verschoben sind. Es wirkt fast – und das könnte in der Tat intendiert sein –, als spiegle Fleischmanns Musik den Textanfang wider: „Die müden Augen / Sie tragen’s kaum!“<sup>1048</sup> Ebenso ergeht es dem Klavierpart: Er trägt den Gesang. Doch dieser kommt zu spät – und es ist ein mühsames Tragen. Dies ist ein anspruchsvoll komponierter Gerüstbau. Und wirklich erinnert Fleischmanns Verwirrspiel an ein weiteres Schubert-Lied aus der *Winterreise*: *Die Post* mit ihrem an sich um einen Takt zu lang geratenen Vorspiel, welches ebenso bewusste Irritation hervorruft.<sup>1049</sup>

Fleischmann löst nun die selbst kreierte Zwickmühle mit einem Kunstgriff: Als Takt 7 fügt er, mitten in der Strophe, einen Zweivierteltakt ein – und plötzlich passen ab dem dritten Vers der zweiten Strophe (ab Takt 8) Zweitaktgruppen und Vier-

<sup>1046</sup> Im Autograph fehlt als zweites Zeichen in Takt 5 in der Singstimme eine Viertelpause.

<sup>1047</sup> Stieler 1908, 329. Bei Stieler heißt es statt „vergangen“ korrekt „zergangen“.

<sup>1048</sup> Stieler 1908, 329.

<sup>1049</sup> Schubert, Franz: Lieder. Heft 2, Winterreise op. 89, Text von Wilhelm Müller, Hohe Stimme (Originalalage), Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe, hrsg. von Walther Dürr, Bärenreiter-Verlag/G. Henle Verlag, Kassel et al./München 1998, 56.

vierteltakt ideal zusammen.<sup>1050</sup> Fleischmann bestätigt dieses Zusammenfinden von zuvor unvereinbaren Komponenten obendrein mit einem enharmonischen Verkehren des cis-Molls in ein hier recht hell wirkendes Des-Dur – ein Ausdruck der effektvollen, moderat modernen Harmonik dieses Liedes.<sup>1051</sup> Zudem hat auch dieses Zusammenfinden im Text seine Entsprechung und kann somit textausdeutend verstanden werden: „Ich lass’ auch im Traume / Nicht los von dir!“<sup>1052</sup> heißt es in der zweiten Strophe genau an dieser Stelle des Zusammenfindens der zuvor überlappenden Momente. Nun hält sich also auch musikalisch gegenseitig fest, was zuvor zueinander verschoben war. Zudem beginnt textlich an dieser Stelle auch insofern etwas Neues, als hier, nachdem bislang der Ich-Erzähler berichtete, die wörtliche Rede des „Bildnis“<sup>1053</sup> einsetzt; auch vor diesem Hintergrund sind die mit Takt 8 wirksamen musikalischen Veränderungen schlüssig.

<sup>1050</sup> Neben den Parallelen zu Schubert ist auch Reinhold Schlöterers Aussage zur Rolle des Taktes bei Richard Strauss ein passender Verweis, um Fleischmanns Vorgehen einzuordnen. Schlöterer schreibt, „dass bei Strauss [...] sich Takt [...] stärker nach seinem motivisch-thematischen ‘Inhalt’ als nach seiner Funktion des Abgrenzens richtet, was konsequenterweise oft zu einer Brechung und Überlagerung der einfacheren Taktarten führt, oder auch einen explizit notierten Taktwechsel nach sich zieht.“ Das liest sich fast, als wäre es zu Fleischmanns „Nachtlied“ geschrieben. Schlöterer 2001, 185. Ursula Lienenlücke hebt Strauss’ Hang zum „Negieren des Taktschwerpunktes“ hervor; auch diese Charakterisierung trifft zugleich auf Fleischmanns „Nachtlied“ zu. Lienenlücke 1976, 41.

<sup>1051</sup> Auch das Umkippen der Harmonik in das gleichnamige andere Tongeschlecht ist schon bei Schubert ein bewusst eingesetztes Stilmittel. Fleischmann fügt diesem hier die gleichzeitige enharmonische Umdeutung hinzu. Fleischmanns moderat moderne Harmonik der frühen Lieder lässt zudem den Lehrer manchmal ein Stück weit erkennen. Hierzu sind möglichst späte Lieder Rheinbergers zu betrachten, etwa „Liederbuch für Kinder“ op. 152 von 1887 (manche Lieder undatiert) oder „Acht Lieder und Gesänge“ op. 158 von 1888/89. Auch sie entstanden rund zehn Jahre vor Fleischmanns Studium, doch sie dürften von allen Rheinberger-Liedern den stilistischen Ansichten Rheinbergers zur Zeit von Fleischmanns Studium (1898–1901) am nächsten kommen. Wie in Fleischmanns frühen Liedern ist bei Rheinberger ein Komponieren erkennbar, das tonal gegründet ist, jedoch die harmonischen Binnenzusammenhänge durch Vorhaltsbildungen und alterierungsreiche Akkorde mitunter kaschiert. Dabei findet sich auch der verminderte Septakkord, der bei Fleischmann grundsätzlich oft eine Rolle spielt. Beispiele hierfür sind Rheinbergers „Der erste Schnee“ op. 152/27 oder „Schneeglöckchen“ op. 152/28. Dennoch sind schon hinsichtlich des frühen Liedstils Fleischmanns deutliche Unterschiede auszumachen: In Rheinbergers Klaviersatz ist die Verwendung klassisch-instrumentalmusikalisch anmutender Spielfiguren sehr präsent; Fleischmann zielt auf eine Liedatmosphäre, in der offenkundige Pianistik keine gewichtige Rolle spielt. Rheinbergers harmonische Verfremdungen sind oft nur punktuelle Farbmomente in einem insgesamt diatonischen Satz; bei Fleischmann ist die Verfremdung ein konstruktives, geradezu durchgehend wirksames Element. Hinzu kommt das starke enharmonische Moment in Fleischmanns Musik (siehe das „Nachtlied“), welches in den späten Rheinberger-Liedern nicht vorgezeichnet ist. Bereits in seinen frühen Liedern ist Fleischmann moderner als der Lehrer. Vgl. Rheinberger, Josef Gabriel: Sämtliche Werke. Herausgegeben vom Josef Rheinberger-Archiv Vaduz, Abteilung IV, Weltliche Vokalmusik, Band 15, Lieder für Singstimme und Klavier, Vorgelegt von Wolfgang Hochstein, Carus-Verlag, Stuttgart 2004, 226f., 228, op. 158 zu finden auf den Seiten 231–264.

<sup>1052</sup> Stieler 1908, 329.

<sup>1053</sup> „Da kommt dein Bildnis / Und spricht zu mir:“, lauten die vorangehenden ersten beiden Verse der zweiten Strophe. Stieler 1908, 329.



Langsam *p*

Die mü-den Au-gen sie tra-gens kaum! Der Tag ist ver-gan-gen, nun kommt der

*pp* *p*

Traum. Da kommt dein Bild-nis und spricht zu mir: Ich lass' auch im Trau-me nicht

*espress.*

Abb. 51 – „Nachtlied“, Takte 1–8, Nachlass Fleischmann

Doch Fleischmanns Finesse ist damit nicht erschöpft: Zunächst einmal koppelt er die dritte Strophe mit dem Auftakt zu Takt 10 wirklich nahtlos an die zweite Strophe an. Interessanter aber ist: So kurz und knapp er die erste Strophe beendet – und aufgrund des überzähligen Klavierereignisses eigentlich nicht einmal das –, so deutlich tut er nun das genaue Gegenteil; Fleischmann verlängert das Ende der dritten Strophe (was man hier erstaunlicherweise als in der Länge passend empfindet) und fügt dazu erneut einen Zweivierteltakt ein, die Vorzeichen dabei wieder in vier Kreuze verändernd.

Doch das Zusammenfinden von Zweitaktgliederung und Viervierteltakt hebt Fleischmann deshalb nicht mehr auf. Hatte der erste Zweivierteltakt reparierende Wirkung, hat dieser jedenfalls keine zerstörende. Auch nicht der dritte Zweivierteltakt am Ende der vierten Strophe, wo Fleischmann eigentlich analog zum Schluss der zweiten Strophe verfährt – und doch noch einmal etwas Neues umsetzt. Hier nämlich wirkt der Zweivierteltakt nicht stimmig, sondern die Strophe über Gebühr verlängernd. Doch Fleischmann benötigt diesen erneuten verkürzten Takt, um sein Zweitaktgruppensystem von auftaktiger auf volltaktige Gestalt umzustellen. Und so ist der erste Ton der letzten Strophe,  $f^2$ , (nun wieder in Des-Dur notiert, das Fleischmann auch nicht mehr verlässt) der Ton mit der bislang größten Strahlkraft.

*ff* *rit.* *p*

Du bist mein ei - gen für al - le Zeit! Der

*ff* *rit.* *dim.* *p*

*cresc.*

Nacht - wind rau - schet, ich lös - ch das Licht, ich möch - te schla - fen und

*pp* *f* etwas breit

kann es nicht. Du bist mein

*cresc. ---* *f* etwas breit

Le - - - - - ben, du bist mein Tod, vom

Abb. 52 – „Nachtlied“, Takte 12–23, Nachlass Fleischmann

Fleischmann wiederholt in der letzten Strophe den dritten und vierten Vers, aufgrund der größeren Notenwerte bei dieser Wiederholung vier Takte anstatt der zunächst zwei Takte komponierend, den letzten Takt, abgesehen vom solitären Schlussston der rechten Hand im Klaviersystem, durch Pausen geradezu künstlich auf vier Schläge verlängernd. So kommt es, dass die Vertonung eines fünfstrophigen, je Strophe vierversigen, vollkommen regelmäßig gebauten Gedichtes nach 29 Takten schließt, davon drei Takte halb so lang wie die übrigen. Allein mit dem prinzipiell vorherrschenden Viervierteltakt ließe sich das Lied also gar nicht darstellen.<sup>1054</sup>

Ein ähnliches Verfahren des Einschubes von halb so langen Takten wendet Fleischmann auch bei seinem Lied *Schliesse mir die Augen beide*<sup>1055</sup> nach einem Gedicht von Theodor Storm an. Das *Nachtlied* ist diesbezüglich also kein einzelner Glücksgriff. Doch es ist das komplexeste Beispiel dieser Kompositionstechnik Fleischmanns. Ihm gelingt mit dem *Nachtlied* damit ein beachtlicher Kompromiss: ein Lied, welches die Textvorlage vielschichtig aufgreift, aber keineswegs brav am Text entlang komponiert ist, sondern sich strukturell an der Textvorlage reibt. Wie gesagt, mehrmals kommt einem dabei Schubert in den Sinn – und in diesem Kontext auch eine Aussage Thrasybulos Georgiades' in seinem Werk *Musik und Lyrik*, welche er beim Vergleich der beiden *Nachtgesang*-Vertonungen von Schubert und Johann Rudolf Zumsteeg trifft:

„Der Ton hat bei Schubert Substanz, daher konnte er das Lied *bauen*, das Gedicht tilgen und es als *musikalische* Lyrik neu entstehen lassen. Zumsteegs Ton [...] begleitet es lediglich.“<sup>1056</sup>

Vor diesem Hintergrund ist anzuerkennen, dass Fleischmann mit seinem *Nachtlied* in der Tat eine Komposition gelingt, der man ein Tilgen des Textes bescheinigen kann.

Von beiden besprochenen Stieler-Liedern existieren auch Vertonungen Ludwig Thuilles aus dem Jahr 1888<sup>1057</sup> – als Teil von Thuilles Liedern *Von Lieb' und Leid* op. 7, *Nachtlied* als Nummer drei in Heft I, *Nicht dabei* als Nummer sechs in Heft II. Fleischmann gibt, wie erwähnt, *Nicht dabei* die Nummer op. 6 No. 4, seinem *Nachtlied* die Opusnummer op. 6 No. 6. Obgleich sich keine weiteren Lieder op. 6 von ihm finden, ist somit denkbar, dass er einen ähnlichen Stieler-Liederkreis im Sinn hatte wie Thuille. Vielleicht dachte Fleischmann sogar an einen tatsächlichen Zyklus – zur Zyklusdefinition später mehr –; der Gestus seiner beiden vorhandenen Stieler-Lieder ist jedenfalls so erkennbar konsistent, dass eine größere, musikalisch stimmig erscheinende Liederzusammenstellung op. 6 denkbar wäre. Doch auch zwischen Fleischmanns und Thuilles Liedern besteht eine gewisse Verwandtschaft: in der nahe

<sup>1054</sup> Dies gilt auch für die auf einer den enthaltenen Korrekturen nach früheren Handschrift überlieferte Version des Liedes, in welcher durch Notation einer akkordischen Schlussfigur des Klaviers ein vierschlägiger 30. Takt ergänzt ist.

<sup>1055</sup> AFS 3.046.00.0.

<sup>1056</sup> Georgiades 1992, 62.

<sup>1057</sup> Fleischmanns Lieder dürften ca. 15 bis 20 Jahre später zu datieren sein.

am Text konzipierten Rhythmik der Singstimme und auch in den schon geschilderten Grundeigenschaften des Klaviersatzes. *Nicht dabei* wirkt dabei bei Thuille gelungener als bei Fleischmann, insbesondere, weil Thuille die Steigerung des Bewegungsmomentes ab der dritten Strophe markanter gestaltet als Fleischmann: Wo Fleischmann zwar den Klang durch die genannte Reibung von Achteltriolen gegen gerade Achtel verdichtet und den Satz mittels triolischer Achtelrepetition beschleunigt, ist die Klangwirkung des über das Land hinwegfegenden Herbstwindes bei Thuille durch Zweiunddreißigsteltremoli – Thuille notiert jedoch im Sechsstel-, Fleischmann im Dreivierteltakt – deutlich plastischer. Thuille hält das Tremolo noch während der ersten beiden Verse der letzten Strophe aufrecht. Dann erstirbt es und mündet in eine stark diminuierende, in Oktaven gespielte Abwärtsfigur der linken Hand, bevor die letzten beiden Verse – „Doch dann sind meine Augen zu – / Ist alles schon vergangen!“<sup>1058</sup> – mit leisen, vollgriffigen Akkorden in tiefer Lage grundiert werden. Stärker kann man dieses melancholische Ende musikalisch nicht betonen, obgleich das denkbar weit vom strahlenden C-Dur entfernte Ges-Dur Thuilles verbindlicher erscheint als das h-Moll von Fleischmann, der den Text „und alles längst vergangen“<sup>1059</sup> sicher nicht aus Unvermögen, sondern absichtlich geradezu resignativ knapp vertont.<sup>1060</sup> Anders ist der Eindruck beim *Nachtlied*. Bei diesem Gedicht ist in der Tat Fleischmanns Vertonung die stärkere: Hier ist es Thuille, der, wiederum Ges-Dur als Tonart wählend, mit den durchwegs pulsierenden Achteln im durchlaufenden Zweivierteltakt eine relativ reduzierte, auf Schlichtheit bedachte Vertonung anstrebt.<sup>1061</sup> Demgegenüber ist Fleischmanns Komposition mit ihrem am Ende deutlich vitaleren Bewegungsmoment und vor allem der Finesse der aneckenden Metrik diejenige, die sich Stielers Text selbstbewusster annimmt. In der Tat ist Fleischmanns *Nachtlied* eine seiner besten Kompositionen überhaupt und zeigt ein großes kompositorisches Können in der Gedichtvertonung.

Gewisse Parallelen zu Thuille sind dennoch unverkennbar. Schwierig aber ist, Fleischmann deshalb einer bestimmten Schule oder einem bestimmten Kreis zuzuordnen; in Anbetracht der grundsätzlichen stilistischen Nähe läge es ja nahe, ihn in den Bereich der Münchner Schule mit Ludwig Thuille im Zentrum zu rücken. Hier aber spielt einem Fleischmanns bewegte Biographie einen Streich: Wie schon Thuilles Zeitgenosse Rudolf Louis ausführt, ist die Münchner Schule nicht nur stilistisch zu definieren – gleichsam als für das frühe 20. Jahrhundert moderat modern,

<sup>1058</sup> Stieler 1908, 356. Bei Fleischmann lauten diese Verse: „Doch dann sind meine Augen zu, / und alles längst vergangen!“ Fleischmann hat diesen mit Tinte geschriebenen falschen Text mit Bleistift korrigiert, allerdings ergäben diese Korrekturen für den letzten Vers die unsinnige Variante „ist alles ist vergangen“.

<sup>1059</sup> Textvariante siehe vorige Fußnote.

<sup>1060</sup> Thuille, Ludwig: Von Lieb' und Leid. Ein Liederkreis nach Gedichten von Karl Stieler, für eine hohe Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, op. 7, Heft II, Breitkopf & Härtel, Leipzig et al. o.J., 6f.

<sup>1061</sup> Thuille, Ludwig: Von Lieb' und Leid. Ein Liederkreis nach Gedichten von Karl Stieler, für eine hohe Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, op. 7, Heft I, Breitkopf & Härtel, Leipzig et al. 1888, 10f.

womit die frühen Lieder Fleischmanns absolut konform gehen –, sondern als Forum, in dem sich die Komponisten tatsächlich um Thuille und Max von Schillingscharten und austauschten.<sup>1062</sup> Bis 1906 hätte Fleischmann die Gelegenheit dazu gehabt. Er verkehrte in München, hatte Kontakt zur Münchner Künstlerschaft, zur Akademie der Tonkunst, an der er auch zu einer Zeit studierte, als Thuille schon dort lehrte. Ein konkreter Kontakt zum Zirkel um Thuille ist aus den Quellen heraus aber nicht zu belegen, obgleich Fleischmann in einem Brief an seinen Freund Franz Schaehle vom 25. Juli 1952 unter jenen Menschen, die er sehr wertschätzte, auch Ludwig Thuille nennt.<sup>1063</sup> Von September 1906 an war dann die Situation ohnehin eine vollkommen andere: Fleischmann war fortan ein entwurzelter deutscher Komponist mit notgedrungen nur spärlicher und vor allem in der Regel einseitiger Einbindung in den heimischen Kulturkreis. Gleichwohl: Will man das kompositorische Münchner Umfeld Fleischmanns benennen, so liegt hinsichtlich seiner frühen Lieder die Münchner Schule jedenfalls deutlich näher als das Schaffen stilistisch älterer Münchner Komponisten.<sup>1064</sup>

#### 4.3.3.2 LIEDER NEUEREN STILS

Fleischmanns Liedkomposition sollte sich nach den frühen Werken verändern. Séamas de Barra schreibt, Fleischmann habe seinen frühen spätromantischen Liedstil zu Gunsten eines populären Salonstils verlassen.<sup>1065</sup> Sicher trifft die Anmutung des Salonhaften für die Lieder Fleischmanns ab dieser Wende nicht durchwegs zu, unberechtigt aber ist sie nicht. Barra führt in diesem Zusammenhang zwei Lieder an: *Heimat, liebe Heimat!*<sup>1066</sup> nach einem Text von Adolf von Stern und *Unter den Linden*<sup>1067</sup> nach einem Text von Walther von der Vogelweide. Tatsächlich offenbaren beide Lieder schon im Klaviervorspiel eine neue Tonsprache Fleischmanns, die in stärkerem Maße von alterierten Tönen und dissonanten Akkordfärbungen geprägt ist, als es in den frühen Liedern der Fall ist, und nahezu improvisatorisch parlierenden Charakter hat. Auf *Heimat, liebe Heimat!* wird noch an anderer Stelle genau eingegangen, *Unter den Linden* sei hier analytisch weiter verfolgt: Harmonisch treten durch die genannten alterierungsreichen Klänge stärkere Spannungen auf als in den frühen Liedern. Das Geschick Fleischmanns besteht aber darin, dass *Unter den Linden* des-

<sup>1062</sup> Vgl. Bode 1992, 3, 43. Eine tatsächliche exakte stilistische Übereinstimmung zwischen den Komponisten, die sich um Thuille scharten, ist jedoch nicht festzustellen. Vgl. Bode 1992, 5. Zur Münchner Schule und ihrer Stilistik vgl. auch Wason 2004, 131ff.

<sup>1063</sup> Vgl. Brief Aloys Fleischmanns an Franz Schaehle von Cork nach Weilheim vom 25. Juli 1952. Fleischmann machte Arnold Bax mit der Musik Thuilles bekannt und bat seine Frau Tilly während der Internierung, sie möge ihm Thuilles und Rudolf Louis' Harmonielehre zukommen lassen. Vgl. Brief Aloys Fleischmanns an Arnold Bax von Cork nach London vom 14. Mai 1929 und Brief Aloys Fleischmanns an Tilly Fleischmann aus dem Gefangenenlager, Oldcastle, nach Cork vom 31. Dezember 1916.

<sup>1064</sup> Das Beispiel der Thuille-Lieder und die Durchsicht von Liedern Franz Lachners zeigen es.

<sup>1065</sup> Vgl. Barra 2010b, 280f.

<sup>1066</sup> AFS 3.029.01.1–AFS 3.029.01.2.

<sup>1067</sup> AFS 3.062.02.1. Das Werk existiert auch als Orchesterlied, AFS 3.062.02.2.

halb nie harsch wirkt, sondern harmonische Spannung und Auflösung geradezu natürlich ineinandergreifen: Begleitung und Gesang sind wie in den frühen Liedern eng gekoppelt, die Singstimme, anfangs rein aus Sekund- und Quintschritten aufgebaut, ist eingängig und sanglich. So gelingt es Fleischmann, eine Atmosphäre zu erzeugen, in der eine gewisse Leichtigkeit des Tones, eine mit dem Textinhalt einer sehnsüchtigen Erinnerung an schöne Erlebnisse korrelierende melancholische Kantabilität und die bei Fleischmann neue dissonanzenreichere Färbung des Klanges gut ausgewogen miteinander einhergehen.<sup>1068</sup>

Abb. 53 – „Unter den Linden“, Takte 1–10, Nachlass Fleischmann

Somit liegen hier aus Fleischmanns früheren Liedern Bekanntes und bei ihm neue Stilelemente eng beieinander. *Unter den Linden* markiert damit keinen Stilbruch, aber den Übergang zu Fleischmanns neuem Liedtypus. Das Lied stammt aus der Internierungszeit, und durch den Stempel der Lagerleitung, „7 – JAN 1918“, ist das Manuskript recht zuverlässig datierbar. Barra hat also recht, wenn er den Beginn des neuen Liedtypus Fleischmanns auf ca. 1920 festsetzt.<sup>1069</sup>

Überblickt man eine große Zahl an Stücken, lassen sich auch für den neuen Liedstil grundsätzliche Merkmale festhalten; teilweise wurden sie am Beispiel *Unter den Linden* bereits deutlich:

<sup>1068</sup> Vgl. Barra 2010b, 277ff.

<sup>1069</sup> Ebd., 282.

**Harmonik:** Alterierung von Tönen innerhalb von Akkorden und enharmonische Umdeutungen sind schon in den frühen Liedern Bestandteil von Fleischmanns Kompositionsstil. Gegenüber anderen Werken seiner frühen Schaffensperiode aber, vor allem gegenüber der *Nacht der Wunder* mit ihrer sich teilweise jenseits einer Tonartdefinition bewegenden Musik, sind Fleischmanns frühe Lieder tonartlich sicher gegründet. Das ändert sich. Wie eben von Barra zitiert: Dieses Idiom verändert Fleischmann zu Gunsten eines Liedtypus, in dem vielleicht eine diatonische Grundausrichtung noch durchscheint, in der dieser jedoch häufig der Boden entzogen wird. So entsteht eine Klanglichkeit, die weniger an das Kunstlied des 19. Jahrhunderts erinnert, sondern eindeutig Musik des schon zwei Jahrzehnte fortgeschrittenen 20. Jahrhunderts ist. Wie dieser Eindruck entsteht, sei an zwei Beispielen aufgezeigt:

Das Vorspiel zu *In meiner Heimat*<sup>1070</sup> beginnt mit einer tiefen, einstimmigen Figur der linken Hand, F–G (beides Sechzehntel-Vorschlagsnoten), dann F–E–G–C; diese Linie korreliert gut mit der vorgezeichneten Grundtonart F-Dur. Daran schließt sich eine rasche Sechzehntel-Aufwärtsfigur über drei Oktaven (Anschlussnoten mit eingerechnet) an, deren Einzeltöne terzgeschichtet einen halbverminderten Septakkord über g bilden, die Töne des folgenden Achtelabstiegs in Takt 3 einen verminderten Septakkord über e (ohne Ton g); beide Figuren sind somit tonartlich recht ungebunden. Bis hierhin ist das Vorspiel einstimmig. Der erste nun folgende Akkord hat es in sich: Er besteht, von unten nach oben, aus den Tönen F/e/a/cis<sup>1</sup>/g<sup>1</sup> und ist damit ein harmonisch sehr komplexes Gebilde mit einem markanten Tritonus als oberstem Intervall. Zu deuten ist der Akkord, in enger Lage zusammengefasst, als eine Terzschichtung der Töne f/a/cis/e/g, womit sich die Schichtung eines übermäßigen Dreiklangs und eines verminderten Dreiklangs ergibt – ein Akkord, der, obwohl der Basston F auf die Grundtonart F-Dur hinweist, kaum auf einen Grundton bezogen werden kann. Doch Fleischmann nähert sich F-Dur sukzessive an. Besagtem Akkord folgt auf der letzten Zählzeit in Takt 3 ein d-Moll-Sextakkord (Tonikaparallele) mit verdreifachter Terz. Fleischmann kehrt noch einmal zum vorherigen Terzschichtungsklang zurück, nun in anderer Lage und unter Auslassung des Tones a. Das hier nun in der linken Hand notierte cis wird dann aber nicht wie zuvor leittonig ins d aufgelöst, sondern sinkt ins h ab. Mit diesem h jedoch erreicht Fleischmann leittonig endlich die in F-Dur leitereigene Quint c und damit in der zweiten Takthälfte von Takt 4 einen F-Dur-Akkord mit Sixte ajoutée, bevor mit Takt 5, unmittelbar vor dem Gesangseintritt, endlich und zum ersten Mal überhaupt die Tonika F-Dur erreicht wird. Das Vorspiel, das mit einer nach F-Dur tendierenden Linie in tiefer Lage beginnt, dient also zur allmählichen Annäherung an die Grundtonart: Die Anfangslinie ist nur eine Täuschung. Denn die Grundtonart ist nicht von Beginn an wirksam, sie muss, so kurz das Vorspiel auch ist, entwickelt, ja erkämpft werden. Fleischmann ist dabei der Grundtonart stets nahe; sie ist schon in Takt 3 fast greifbar, doch sie wird bis kurz vor Schluss des Vorspiels stets knapp verfehlt.

<sup>1070</sup> AFS 3.032.00.0.



Abb. 54 – „In meiner Heimat“, Vorspiel, Takte 1–5, Nachlass Fleischmann

Ein solches Verfehlen prägt auch das Vorspiel von Fleischmanns Lied *Viel zu viel* aus *Drei Gedichte von Ludwig Finckh*.<sup>1071</sup> Was diesem nur dreitaktigen Vorspiel zugrunde liegt, ist eigentlich nicht mehr als eine Folge von drei Quintschritten: D–g, B–Es, D–G. Doch Fleischmann vertuscht dieses Modell meisterhaft. Beim ersten D-Dur-Akkord mit der Terz fis im Bass verrutscht die Quint nach oben, wird obendrein enharmonisch umgedeutet und zu allem Überfluss verdreifacht. So wird aus einem D-Dur-, oder wenigstens D-Dur-Akkord mit hochalterierter Quint ais, plötzlich ein übermäßiger Dreiklang über einem überpräsentem Ton b, dessen Auflösung nach g-Moll (9–8-Vorhalt) kaum mehr als logischer Dominant–Tonika-Schritt erkennbar ist. Demgegenüber ist das folgende B-Dur mit Quint im Bass (allein dadurch schon instabil) geradezu lupenrein und in seiner dominantischen Wirkung durch die verdoppelte Sept und die hinzugefügte None sehr deutlich. Die Auflösung jedoch nicht, denn Fleischmann verweigert dem Es-Dur (sogar mit Grundton im Bass) die Quinte b, notiert stattdessen die Sext c, die er verdoppelt, durch einen – ebenso doppelt notierten – Vorhalt d–c überbewusst einführt und so im Grunde einen perfide betonten c-Moll-Sextakkord ansteuert, der das gedachte Es-Dur brüsk verdrängt. In Takt 1 ist also der dominantische Akkord völlig verfärbt, in Takt 2 ist es der Auflösungsakkord. Beim dritten Quintschritt in Takt 3 knüpft sich Fleischmann wieder den dominantischen Akkord vor und wendet dabei ein Verfahren bzw. das Derivat eines Verfahrens an, welches heute als Terminus vor allem aus dem Jazz bekannt ist: die Tritonussubstitution. Fleischmann verschiebt nicht den gesamten Akkord um einen Tritonus, sondern nur zwei Töne: das d ins as, das a ins es. Was er also notiert, ist ein Akkord aus den Tönen As/es/c<sup>1</sup>/fis<sup>1</sup>/c<sup>2</sup>/fis<sup>2</sup>. Ein höchst sperriges, vom in der rechten Hand gleich in Schichtung auftretenden Tritonus fis/c/fis beherrschtes

<sup>1071</sup> AFS 3.021.01.0–AFS 3.021.03.0. Auf dem Titelblatt zum dritten Finckh-Lied, „Die schönste Rose“, ist in Fleischmanns Handschrift mit Bleistift „Im Auftrag der Münchner Scharfrichter“ vermerkt. Das kann sich jedoch nicht auf Fleischmanns Vertonung beziehen. Kompositionsstilistisch und aufgrund der Quellenbeschaffenheit ist die Datierung auf die Zeit nach der Internierungszeit eindeutig; das Kabarett „Die elf Scharfrichter“ ist in München jedoch für die Zeit von 1901 bis 1904 belegt, dann löste es sich auf. Vgl. Artikel Kabarett (Weimarer Republik). In: Historisches Lexikon Bayerns, URL: [http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/artikel/artikel\\_44732#1](http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/artikel/artikel_44732#1) (Stand: 11/2013). Somit kann sich der Vermerk nur auf Finckhs – humoristisches – Gedicht beziehen; prinzipiell bewegte sich Finckh schriftstellerisch auch in Kabarett-Kreisen. Vgl. Funk, Eva-Kristin: „Lauter Märchen“. Erika Manns politisches Kabarett „Die Pfeffermühle“ im Wandel der Zeit, unveröffentlichte Diplomarbeit zur Erlangung des akademischen Grades der Magistra der Philosophie an der Universität Wien, Wien 2011, URL: [http://othes.univie.ac.at/12867/1/2010-12-20\\_0408036.pdf](http://othes.univie.ac.at/12867/1/2010-12-20_0408036.pdf) (Stand: 11/2013), 19.



Gebilde – und doch nichts anderes als ein mutierter D-Dominantseptakkord, dessen Auflösung nach G-Dur, durchschaut man das Prinzip, absolut logisch ist. Fleischmann nimmt also das harmonisch denkbar einfache Konstrukt des V-I-Schrittes, verändert dann aber die Akkorde so stark, dass die Schritte nicht mehr schlüssig erscheinen und die an sich einfachen tonalen Bezüge stark verschleiert werden.<sup>1072</sup>

Con molto espressione

Abb. 55 – „Viel zu viel“, Vorspiel, Takte 1–3, Nachlass Fleischmann

**Melodik:** Unverkennbar ist bei den frühen Liedern Fleischmanns Absicht, eine melodisch anmutige Singstimme zu komponieren; *Unter der Linden* steht noch in dieser Tradition. Bald darauf aber entfernt sich Fleischmann davon. Ein Beispiel ist das erste Lied aus *Drei Gedichte von Ludwig Finckh*, *Das himmlische Ständchen*.<sup>1073</sup> Fleischmann lässt hier die Singstimme mit einem kantigen großen Septsprung aufwärts, f<sup>1</sup>–e<sup>2</sup>, einsetzen. Das wäre in Fleischmanns früheren Liedern allenfalls denkbar, wenn das e<sup>2</sup> Teil eines sich aus dem Zusammenklang mit der Begleitung ergebenden Akkordes wäre. Hier aber ist das e<sup>2</sup> ohne instrumentale Grundierung, und damit sticht der markante, dissonante Sprung deutlich hervor. Doch auch von solchen Sprüngen abgesehen, gibt es in der Singstimme Tonfortschreitungen, die Ausdruck einer Neuorientierung Fleischmanns und keineswegs mehr als kantable Melodik zu bezeichnen sind, etwa im gleichen Lied die Takte 19 (mit Auftakt) bis 22:

Abb. 56 – „Das himmlische Ständchen“, Singstimme, Takte 18–22, Nachlass Fleischmann

**Begleitung:** Logischerweise beziehen sich die neuen Stilmerkmale auch auf die Klavierbegleitung. Es fällt auf, dass Fleischmann häufig Gesangs- und Klavierpart weiterhin eng aneinander koppelt. So ist beim genannten Finckh-Lied *Das himmlische Ständchen* direkt im Anschluss an den eröffnenden Septsprung der Klavierpart als strukturell denkbar schlichte Grundierung des Gesangs entworfen (Singstimme colla

<sup>1072</sup> Ein solches Komponieren sieht Ursula Lienenlücke als „Merkmale des späteren Stils“ der Lieder Richard Strauss'. Lienenlücke 1976, 50f.

<sup>1073</sup> AFS 3.021.01.0.

parte in der Oberstimme der rechten Hand gespielt). Allein der nicht unterfütterte Septsprung zeigt aber, dass eine solche Kopplung von Gesang und Klavier im neuen Liedstil Fleischmanns nicht mehr selbstverständlich ist: Fleischmann lässt die Singstimme immer wieder mit harschen Figuren alleine im Raum stehen oder stellt dem Gesang in kleine Notenwerte aufgefächerte Arpeggien und Läufe als markante Ereignisse gegenüber. Derartige Begleitfiguren wären nicht neu, wie etwa der in Sechzehnteln auskomponierte „Nachtwind“ aus dem *Nachtlied* zeigt. Doch ist die Wirkung einer solchen Satzkonstruktion durch die dissonanzenreichere Harmonik der neueren Lieder eine andere: Der auskomponierte „Nachtwind“ war textausdeutend inspiriert und eng auf die Singstimme bezogen. In den neueren Liedern erhalten solche Passagen des Klavierparts oftmals den Charakter musikalischer Gegenereignisse. Das führt zu Reibungspunkten zwischen Gesang und Klavier, die in dieser Deutlichkeit in früheren Liedern Fleischmanns nicht zu finden sind. Es ist also insgesamt eine gewachsene Eigenständigkeit des Klaviersatzes festzustellen.

Diese äußert sich auch in den Instrumentalvorspielen, denen, was bei *Unter den Linden*, *In meiner Heimat* und *Viel zu viel* schon anklang, in manchen Liedern eine interessante Bedeutung zukommt – eine Eigenart von Fleischmanns späterem Liedstil: Fleischmann nutzt das Vorspiel oft nicht nur zur Erzeugung einer für das Lied typischen Atmosphäre – das auch –, sondern ganz konkret verwendet er speziell das Vorspiel (und, so vorhanden, das Zwischenspiel) als Vehikel, um den Eindruck eines modernen Komponierens zu erzeugen. Bei einigen Liedern scheint es, als konzentriere sich das harmonisch charakteristisch neue Komponieren ganz besonders auf das Vorspiel. Gegenüber dem Vorspiel von *Viel zu viel* beispielsweise ist der Beginn der ersten Strophe in seiner einfachen diatonischen Gestalt als starker Kontrast entworfen und wirkt nach dem Vorspiel wie ein stilistischer Rückschritt in harmonisch gesichertere Bereiche – wobei diese harmonische Simplizität nicht lange währt.

The image shows a musical score for the song "Viel zu viel". It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line begins in measure 4 with the lyrics "Was uns wohl übrig blie-be, wenn un-s're Ro-sen ver-wehn?". The piano accompaniment is silent for the first three measures (4-6) and then enters in measure 7 with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Abb. 57 – „Viel zu viel“, Gesangseinsatz, Takte 4–9, Nachlass Fleischmann

Stücke, in denen diese Eigenschaften des neuen Liedstils Fleischmanns deutlich werden, sind neben den *Drei Gedichten von Ludwig Finckh* einige Kompositionen nach Texten des indischen Dichters Rabindranath Tagore, in denen insbesondere auch der pianistische Anspruch der Begleitung deutlich wird. Doch stilistisch so klar auf

den Punkt gebracht wie die Finckh-Lieder erscheinen sie nicht. Diese bezeichnet Barra als die stilistisch vielleicht am weitesten fortgeschrittenen Lieder Fleischmanns: „a work that demonstrates, perhaps, the furthest reach of his post-1920 style.“<sup>1074</sup> Barra hebt bezüglich der Finckh-Lieder mit voller Berechtigung das subtile Ineinandergreifen von Diatonik, Chromatik und Dissonanzen hervor, die Ausgewogenheit der (relativ simplen strophischen) Form, die sich in recht einfachem Satz ausdrückende, sehr geschickt erzeugte komprimierte Ausdrucksintensität.<sup>1075</sup>

Dennoch erscheinen die drei Lieder op. 26, die einzigen Lieder, die Fleischmann in einem englischen Verlag publizierte (1929 bei Augener Ltd., London), als die ambitioniertesten Kompositionsprojekte des späteren Liedstils.<sup>1076</sup> Das erste Lied, *An die Nacht/Night*, nach einem deutschen Originaltext von Wilhelm Michel, wirkt gegenüber anderen Liedern des neueren Stils recht konziliant. Das dritte Lied, *Der Phantast/The Fool*, nach einem Text von Franz Schaeple, aber ist mit seinem „leidenschaftlichen durchaus phantastischen Ausdruck“ – so von Fleischmann als Spielanweisung vorgezeichnet –, seinem forsch voranschreitenden Sechachteltakt, den prägnanten Synkopenmotiven des Klaviers und dem düsteren h-Moll als Grundtonart ein ungemein plastisches Lied – zumal eines der insgesamt wenigen schnellen Lieder Fleischmanns:<sup>1077</sup> Es geht um einen Phantasten, der verzweifelt dem Glück hinterher jagt. Hinter jedem Hügel vermutet er es und stürmt ihn hinauf. Dahinter aber reiht sich nur weiterhin Hügel an Hügel – bis der Phantast eines Tages im Tal vor sich den auf ihn wartenden Tod erblickt. Diesen Text als Grundlage ansetzend, ist Fleischmanns Komposition in der Erzeugung der Atmosphäre stark und fokussiert, eindringlich erzählend – aber durch das relativ klar vorherrschende h-Moll harmonisch weniger experimentell als andere Fleischmann-Lieder des neuen Stils.

Mit leidenschaftlichem durchaus phantastischem Ausdruck  
*With passionate and thoroughly fantastic expression*

M.M. circa ♩ = 69 *mf*

Es war ein Phan - tast, der träumt oh - ne  
 There once was a fool, a drea - mer of

Abb. 58 – „Der Phantast“, Takte 1–3, Nachlass Fleischmann/Augener Ltd., London 1929

<sup>1074</sup> Barra 2010b, 286.

<sup>1075</sup> Vgl. ebd., 285f.

<sup>1076</sup> Die analytischen Darstellungen zu den Liedern op. 26 beziehen sich auf diese publizierten Drucke.

<sup>1077</sup> Vgl. Barra 2010b, 283.

Das zweite Lied, *The Awakening*, nach einem Text von Walter Henley, von Barra als „somewhat unfocused“<sup>1078</sup> charakterisiert, erweist sich als das wohl gelungenste der drei Lieder op. 26, wobei zu bedenken ist, dass es Fleischmann bereits im Gefangenlager als Vertonung eines anderen Textes als *Hochzeitliches Lied/Liebesnacht/ Epithalamion*<sup>1079</sup> komponierte. Das Lied ist fein konzipiert: Der Achtelpuls des Klaviers im Zwölfvierteltakt wirkt beinahe unscheinbar. Man denkt vielleicht an den Beginn des *Nachtlieds*, doch bei *The Awakening* ist Fleischmann moderner: Die vom Klavier gestreiften Harmonien sind teilweise kaum noch mit der eigentlich vorgezeichneten Grundtonart C-Dur in Beziehung zu setzen; diese erscheint über weite Strecken wirkungslos. Die „espressivo“ zu spielende, deutlich hervortretende Bassmelodie der linken Hand in Takt 5 (mit Auftakt) wiederum offenbart eine Vielschichtigkeit des Klaviersatzes, die gewiss nicht spektakulär ist, bei Fleischmann aber in dieser Deutlichkeit selten zu finden ist. Die Singstimme ist ganz gemäß dem neuen Stil gestaltet: als auch über die Pausen hinweg gedachte endlose Fortspinnung, wodurch die kleineren Formabschnitte als nicht abgeschlossene, offene, anschlussbedürftige Einheiten erscheinen – auch das ein Charakteristikum von Fleischmanns neuerem, harmonisch ungebundenerem Stil. Das Besondere aber ist – wie beim *Nachtlied* viele Jahre zuvor – die formale Anlage des Liedes: Die Textvorlage ist ein dreistrophiges, jeweils vierversiges Gedicht. Fleischmann vertont die erste Strophe, das Vorspiel hinzugerechnet, in zehn Takten, die zweite Strophe in acht Takten, die dritte aber, inklusive Nachspiel, in 18 Takten. Diese Länge der dritten Strophe wird einerseits durch eine Textwiederholung des letzten halben Verses erreicht, andererseits, indem Fleischmann nach dem zweiten Vers ein fünftaktiges Klavier-Zwischenspiel einfügt. Dieses erfüllt mehrere Funktionen bzw. hat mehrere Eigenschaften: Insbesondere die linke Hand ist mit ihren aufwärtsstrebenden Sechzehntelfiguren und Ketten aus Akkordumkehrungen pianistisch bewegt und anspruchsvoll – auch in Verbindung mit der vollgriffigen rechten Hand; damit wird hier ein Merkmal des späteren Liedstils Fleischmanns bestätigt. Doch ist dies keine Pianistik als Selbstzweck: „That cannot be. Thou makest still above / My grief a music far surpassing death ...“, lautet der Text direkt vor dem Zwischenspiel, und „mit grossem Ausdruck“ übernimmt nun das solistisch hervortretende Klavier das klangliche Abbilden dieser besungenen Musik, die in der deutschen Übersetzung als „hoch verklärend“ schwebende „Stimme“ bezeichnet wird. Das Zwischenspiel ist also offenbar textausdeutend gedacht – allerdings nicht vollends überzeugend: Zwar wird schon im zweiten Takt des Zwischenspiels ein Piano erreicht und im Folgenden „langsamer“ und schließlich „sehr ruhig“ gespielt, das in kräftigen Griffen artikulierte Forte zu Beginn aber will zur verklärend schwebenden Stimme, von der erzählt wird, nicht recht passen. Somit ist anzunehmen, dass für Fleischmann die formale Funktion dieses Zwischenspiels die eigentliche war. Diese formale Funktion äußert sich in zwei

<sup>1078</sup> Ebd., 283.

<sup>1079</sup> Es existiert auch eine Orchesterversion, deren Notenpapier am 23. März 1918 abgestempelt ist.

pass - - - - ing death  
 klä - - - - rend hin

*f* With great emotion  
 mit grossem Ausdruck

*dim.* *p* *p*

*pp* *L.H.* *L.H.*

*p* restrained zurückhaltend

restrained zurückhaltend

A wed - ding song that ne'er drew liv - ing  
 Und traum - be - schwert durch - schau - ert mei - nen

Abb. 59 – „The Awakening“, Zwischenspiel, Takte 21–28, Nachlass Fleischmann

Aspekten: Erstens wird durch die Länge dieses Zwischenspiels erreicht, dass die dritte Strophe exakt so lang ist wie die beiden vorherigen zusammen. Somit überführt Fleischmann ein dreistrophiges Gedicht in ein zweiteiliges, 36-taktiges Lied:

(10+8)+18. Und dass Fleischmann wirklich genau diese Zweiteiligkeit beabsichtigt, beweist – zweitens – der andere formale Aspekt des Zwischenspiels: Gegen Ende und spätestens zwei Takte vor dem erneuten, auftaktigen Gesangseinsatz beruhigt sich das bewegte Zwischenspiel, bis exakt jene sanft pulsierenden Achtel übrigbleiben, die schon aus dem Vorspiel bekannt sind. Und wirklich setzt der Gesang nach dem Zwischenspiel mit dem gleichen Motiv ein wie zu Beginn des Liedes und ist für die Dauer von zwei Takten absolut identisch mit dem Liedanfang gestaltet. Thematisch-musikalisch besteht damit eine enge Verwandtschaft zwischen Vers eins/zwei der ersten und Vers drei/vier der letzten Strophe. Durch diese Kombination aus a) der (10+8)+18-Taktverteilung auf die Strophen und b) dem Wiedererscheinen des Gesangsansangs gegen Ende des Liedes ist Fleischmanns Vorgehen, ein dreistrophiges Gedicht in eine zumindest in der Grobstruktur fast symmetrisch wirkende musikalische Zweiteiligkeit (mit der Spiegelachse zu Beginn der dritten Strophe) zu überführen, erkennbar.<sup>1080</sup> Im Erschaffen musikalischer Form durch strukturelles Eingreifen in den Text überzeugt Fleischmann damit bei *The Awakening* auf ähnliche Weise wie beim *Nachtlied* – und doch ist *The Awakening* eindeutig neuere Musik.

Wie die Gegensätzlichkeit der Lieder op. 26 zeigt, ist es nicht so, dass Fleischmann nach 1918/20 alle Lieder konsequent nach den Merkmalen seines neuen Stils geschrieben hätte. Weiterhin finden sich Lieder, die wie ein Rückgriff Fleischmanns auf ein früheres Stadium seines Schaffens erscheinen, ja sogar eine gewisse Nähe zu seinen ersten Kompositionen, den Liedern (bzw. einstimmigen Männerchören) *Der Versammlung zu Ehren* von 1895,<sup>1081</sup> offenbaren. Gemeint sind vor allem Stücke wie Fleischmanns *Kleine Romanzen und Lieder im Volkston*,<sup>1082</sup> die zumindest vordergründig in einfacher Tonsprache geschrieben sind und somit weit eingängiger, simpler, durchschaubarer erscheinen als Fleischmanns beschriebener neuerer Liedstil.

Was schon bei op. 26 deutlich wurde, darf man wohl als Grundtendenz ansehen: Am besten komponiert der Liederkomponist Fleischmann nach 1918/20, wenn er zwischen Charakteristika seiner frühen Lieder und neuen Stilelementen, wie sie am stärksten in den Finckh-Liedern auftreten, den Kompromiss sucht. *Drei Rosen* nach einem Gedicht von H. Pankow ist ein Beispiel dafür. Durch die subtile Integration eines Marschrhythmus im Klavier während der zweiten Strophe (der Liebste der Ich-Erzählerin rückt „ins Felde“), durch unvermittelte Moll-Eintrübung (klares, tieftrauriges ges-Moll in Takt 34 – der Liebste ist gefallen –, wo an analoger Stelle in den ersten beiden Strophen durch einen verminderten Septakkord zwar kein strahlendes Dur, aber zumindest ein indifferenter Klang steht) erzeugt Fleischmann mit eher traditionellen Mitteln einen interessanten, sprechenden, variierten Strophencharakter. Das Vorspiel mit seiner über vier Oktaven ausgebreiteten raschen Aufwärtsfigur und den pseudo-kadenzierenden, verharrenden Akkorden ist ganz dem neuen Stil

<sup>1080</sup> Von einer exakten Berechnung weicht Fleischmanns Symmetrie freilich ab, sonst müssten Liedanfang und Liedende spiegelverkehrt sein.

<sup>1081</sup> AFS 4.020.01.0–AFS 4.020.07.0.

<sup>1082</sup> AFS 3.034.01.0–AFS 3.034.06.0.

Fleischmanns zuzurechnen. Der Beginn der Strophe aber ist in der Singstimme mit der anmutigen, aus kleinen Intervallen generierten, klaren F-Dur-Melodik ganz nahe am frühen Liedstil. Das Klavier scheint dies zu bestätigen – und doch auch wieder nicht: Denn fein abgewogen bricht in die sanfte Melodie der Singstimme, die auch wieder im Klaviersatz erscheint, Fleischmanns neuerer Liedstil ein: mit verminderten Septakkorden (Takt 3, dritte Zählzeit; Takt 4, erste Zählzeit; Takt 6, zweite Zählzeit), Vorhalten (fis–g in Takt 4, dritte Zählzeit; f–e in Takt 6, zweite und dritte Zählzeit), übermäßigen Klängen (Takt 5, dritte Zählzeit). So entstehen charakteristische Dissonanzen und Klangfärbungen, die für den späteren Liedstil stehen.

Bei *Drei Rosen* erreicht Fleischmann eine überzeugende Ausgewogenheit, eine ganz individuelle, gemäßigte Moderne, die seine erkennbare Suche nach Neuem und zugleich seine Verwurzelung in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg schlüssig vereint.

The image shows a musical score for the song "Drei Rosen" by Franz Fleischmann, measures 1 through 6. The score is written in F major (one flat) and 3/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest in measure 1, followed by the lyrics "Drei Ro - sen hab' ich im" in measure 2. The piano accompaniment starts in measure 1 with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The lyrics continue in measure 3: "Three ro - ses from the". In measure 4, the lyrics are "Gar - ten ge - plückt, zwei ro - te und ei - ne weis - se, da". In measure 5, the lyrics are "gar - den have I brought, two ro - ses red and one all white, a". In measure 6, the lyrics are "a". The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*. The piano accompaniment features complex chordal textures, including diminished seventh chords and dissonant intervals, as mentioned in the text.

Abb. 60 – „Drei Rosen“, Takte 1–6, Nachlass Fleischmann/Barra 2010b, 287

#### 4.3.3.3 EXKURS: FLEISCHMANN – EIN ANTIPODE DES JAZZ?

Eigentlich kann überhaupt kein Zweifel bestehen: Fleischmann stand dem Jazz als neuem musikalischen Phänomen des 20. Jahrhunderts in fundamentaler Ablehnung gegenüber, wie auch grundsätzlich der Unterhaltungsmusik: Bis heute berichten ja, wie schon erwähnt, ehemalige Fleischmann-Schüler, dass Fleischmann Sänger aus seinem Domchor, die ihm sängerisch unangenehm auffielen, als „Bing Crosby“

titulierte.<sup>1083</sup> In einem Brief, den er 1926 während eines Heimataufenthaltes in Dachau an Tilly Fleischmann in Cork schrieb, dichtet Fleischmann als Klage über die in der Heimat herrschenden musikalischen Rahmenbedingungen:

„Doch in den Cafés herrscht der Bubikopf, der kurze Rock und Jazz! / Was ist der Jazz? / Vertonter Schwatz / Dein Gefühl für die Katz / Und für Schönheit kein Platz; / ein Nervenhatz / Für den Niggerschatz / Ein Tonreizmittel / Als Fuselersatz / Das ist der Jazz!“<sup>1084</sup>

Ein klarer Standpunkt. Umso mehr überrascht es, wenn man sich beim Erschließen der Musik Fleischmanns bei manchen Liedern und den harmonischen Wendungen in der Instrumentalbegleitung stilistisch an Jazzballaden erinnert fühlt, wie sie seit den mittleren zwanziger Jahren entstanden und später häufig zu Jazzstandards avancierten; auch die deutsche Unterhaltungsmusik dieser Zeit liegt hier klanglich nicht fern. Ein solches Lied Fleischmanns – selbiges wurde im vorigen Kapitel erwähnt – ist *Heimat, liebe Heimat!* in F-Dur nach einem Text von Adolf von Stern. Fleischmann komponiert ein dreitaktiges Klaviervorspiel, welches man gemäß Barra als salonhaft beschreiben, welches gemäß den Stufen der F-Dur-Skala, die den alterierungsreich gefärbten Akkorden zugrunde liegen, aber auch ganz vorzüglich nach jazztypischer Akkordbezeichnung dargestellt werden kann. Das ergäbe hier sogar eine recht gelungene Jazzharmonik, in der der jeweilige Grundton eines Akkordes teilweise durch Vorhalte verschleiert, versteckt oder durch Septim und None ersetzt wird.

The image shows a musical score for the piece 'Heimat, liebe Heimat!'. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment in the middle, and a bass line at the bottom. The key signature has one flat (F major), and the time signature is 3/4. The tempo/style marking is 'Espressivo'. The piano part starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and features a series of chords and moving lines. The vocal line enters in the third measure with a piano (*p*) dynamic, singing the lyrics 'Es ist ein ar - mes There is a word, a'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Abb. 61 – „Heimat, liebe Heimat!“, Vorspiel und Gesangseinsatz, Takte 1–4, Nachlass Fleischmann

Die Jazz-Akkordbezeichnung dieses Vorspiels wäre wie folgt: F–DMI<sup>9</sup> #13/B–GMI<sup>7</sup>–C<sup>7</sup> b<sup>9</sup> 13–Bb–GMI<sup>9</sup>(b5)–C<sup>7</sup>(#5)–F. Ein Akkord erklingt dabei jeweils über einen halben Takt, ausgenommen der C<sup>7</sup>(#5), der nur die vierte Zählzeit in Takt 3 betrifft.<sup>1085</sup>

<sup>1083</sup> Interview Cunningham und Interview Weedle.

<sup>1084</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Tilly Fleischmann von Dachau nach Cork vom 22. August 1926.

<sup>1085</sup> Äußerst reizvoll ist übrigens der Gesangseinsatz in Takt 3 komponiert. Dieser erfolgt mit dem *c*<sup>2</sup> auf Zählzeit vier, also noch bevor das Vorspiel mit Takt 4 seinen harmonischen Abschluss in der Tonika findet. Diese Überlappung ist fein erdacht, im Ineinandergreifen von Gesang und Klavier elegant und



Gerade bei diesem Lied verblüfft die Anmutung einer Jazzballade besonders: Es existiert auch eine Orchesterfassung, die aufgrund des von der Internierungslagerleitung gestempelten Notenpapiers, „23 MAR 1918“, recht zuverlässig zu datieren ist. Für das Jahr 1918 aber wäre dieses Stück eine stilistisch und harmonisch sehr fortschrittliche Jazzballade, ja geradezu musikgeschichtlich vorgreifend. Es ist somit nicht denkbar, dass Fleischmann hier eine derartige stilistische Parallele wissentlich anstrebte. Selbst ungeachtet der Frage des Jazzstils und seiner Entwicklung ist Fleischmanns Kontakt mit dem Jazz ohnehin erst für spätere Jahre belegt,<sup>1086</sup> und fast sicherlich hätte Fleischmann sich auch dann einen solchen Vergleich verbeten.

Dass sich der Vergleich aus der heutigen Rückschau auf der Ebene des Höreindrucks fast zwangsläufig ergibt und auch noch harmonisch-theoretisch bestätigen lässt, ist umso kurioser und zeigt mit einem kleinen Schlaglicht Verbindungen zwischen den geschmacklich und im Musikverständnis vieler oft so stark getrennten Bereichen der sogenannten Kunst- und der sogenannten Unterhaltungsmusik auf. Polemisch gesprochen: Das eine hat den Nimbus hehrer Kunst, das andere ist nach Fleischmann „Ein Tonreizmittel / Als Fuselersatz“; das musikalische Resultat aber kann dennoch übereinstimmen. Ein anderer Blickwinkel wäre: Musikalische Merkmale, die man aus heutiger Sicht als jazzballadentypisch empfinden mag, sind in der sogenannten Kunstmusik bereits vorgezeichnet und enthalten.

#### 4.3.3.4 HUMORISTISCHE LIEDER

Es gibt einige Lieder, die stilistisch bezüglich der Grundtendenzen in Fleischmanns Liedœuvre vollkommen aus dem Rahmen fallen, unabhängig vom frühen und späteren Stil. Es handelt sich dabei um kleine humoristische Lieder, in denen Fleischmann vor allem der Klavierbegleitung eine sehr plastische Funktion der Textausdeutung und der ironisierenden Textkommentierung gibt. Die zwei besten Beispiele für diesen Liedtypus sind Fleischmanns zwei Lieder *Aus der Kindervelt* op. 39, die er seinen beiden Nichten Marile und Trudi Rössler widmete. Just hierbei handelt es sich auch um die einzigen beiden Sololieder Fleischmanns, die in einem deutschen Verlag erschienen: im Jahr 1931 im Verlag Wilhelm Berntheisel, München.<sup>1087</sup> Angegeben ist im Druck Walter Henley als Übersetzer des deutschen Textes in den ebenfalls mit abgedruckten englischen Text. Nicht angegeben jedoch ist der deutsche Textdichter, sondern es ist nur von zwei Liedern „von Aloys G. Fleischmann“ die Rede. Diese Angaben, verbunden mit den Widmungsträgern aus dem Familienkreis sowie mit der Tatsache, dass Fleischmann sich grundsätzlich auch selbst in kleinem Rahmen

---

einmal mehr ein Beispiel für Fleischmanns Geschick hinsichtlich musikalisch interessanter Strukturierung von Lyrik.

<sup>1086</sup> Sein eben zitiertes Gedicht stammt ja von 1926. So Fleischmann den Begriff und die frühe Jazzmusik 1918 überhaupt schon kannte, dürfte der Jazz innerhalb der deutschen Kriegsgefangenenengemeinschaft keine Rolle gespielt haben.

<sup>1087</sup> In diesem Fall beziehen sich die analytischen Darstellungen auf diesen publizierten Druck.

schriftstellerisch, teilweise dichterisch, betätigte und die Widmungsträgerin Trudi Rössler im Text des zweiten Liedes, *Der heimliche Klang*, auch genannt wird, legen die Möglichkeit nahe, dass der Text dieser Lieder von Fleischmann stammt.

Die genannte besondere Bedeutung der Klavierstimme ist schon im Untertitel des Druckes verdeutlicht: „Zwei Lieder für Klavier und eine mittlere Singstimme“ und nicht etwa „Zwei Lieder für mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung“ – das Klavier ist zuerst genannt. Die Analyse bestätigt diese Einschätzung: In *Der heimliche Klang*, in welchem erzählt wird, wie ein Kind, „Trudi“, heimlich kindliche Spielversuche auf einer Gitarre unternimmt, ist die Klavierbegleitung vom Abbilden des Klanges der vorsichtig gezupften Einzeltöne oder der unbeholfen angeschlagenen Saiten (mittels arpeggierter Akkorde) bestimmt. Weit interessanter ist diesbezüglich jedoch das erste Lied, *Die erste Klavierstunde*. Schon das eintaktige Klaviervorspiel fällt vollkommen aus dem Rahmen der Musik Fleischmanns: Es beginnt mit einem Albertibass über den B-Dur-Dreiklang. Ein derartiges Figurenmodell für die linke Hand findet sich ansonsten bei Fleischmann nicht. Rasch aber wird klar, was Fleischmann damit bezweckt – nicht durch die eng an die Singstimme gekoppelte rechte Hand des Klavierparts, sondern durch die häufig eingestreuten kleinen Zwischenspiele: Denn diese sind durchwegs aus kleinen Fünffingerskalen, einstimmigen oder mehrstimmig parallelgeführten Tonleitern zusammengesetzt. Fleischmann integriert hier kleine, wunderbar klischeehafte Reminiszenzen an ein einfaches Etüdenspiel. Was man hier hört, ist nicht nur Harmonisierung einer Singstimme, man erlebt in der Klavierbegleitung die Klavierstunde, welche hier besungen wird, also das, was das Kind gerade spielt, unmittelbar mit. Wenn die Singstimme im ersten Vers „Die erste Stunde ist so schwer“ klagt und das Klavier daraufhin eine Fünffingerskala spielt, bei der Fleischmann durch die Artikulationszeichen (Bindebogen und Staccatopunkte) sowie durch die Spielanweisung „zögernd“ alle Sorge trägt, dass sie auch möglichst unbeholfen klingt, so ist klar, dass hier das Klavier plastisch kommentiert, inhaltlich eng mit dem Gesang verschränkt ist und doch auch eigenständig abbildet.

Anmutig, nicht zu schnell (M.M. ca.  $\text{♩} = 52$ )  
*Dainty, not too quick*

*mf* *a tempo*

Die er - ste Stun - de ist so schwer, wenn  
 This mu - sic les - son, such a - bore! I

*p* *zögernd hesitating* *mf* *a tempo*

Abb. 62 – „Die erste Klavierstunde“, Takte 1–5, Nachlass Fleischmann

Spielanweisungen wie die eben genannte sind von größter Bedeutung. Fleischmann gibt sie in auffallend kurzem Abstand: „zögernd“, „a tempo“, „langsamer, schwerfällig“, „anhalten, mit Ausdruck“, „etwas bewegter“, „langsam verträumt“, „belebt“, „nachgebend“, „parlando“, „schneller“, „Tempo I“, „energisch“, „Nach und nach belebter, schwungvoll“. Auch wenn Fleischmann zu Beginn das Tempo mit „Anmutig, nicht zu schnell“ und mit der Metronomangabe Viertelnote gleich 52 definiert, ein konsistenter Puls, ein durchlaufendes Metrum stellt sich auf diese Weise nicht ein. Vielmehr entsteht ein frei anmutender Vortrag, eine lebendig erzählte Geschichte, die gegenüber dem Liedcharakter fast in den Vordergrund tritt.

Worum geht es nun in dieser kleinen Geschichte? Man erlebt als Hörer die Gedanken des Kindes, das die erste Klavierstunde über sich ergehen lassen muss, in einem Ich-Erzähler-Vortrag. Das Kind klagt, dass die Stunde nicht vorübergehen will, wie gerne es gut spielen wollte, aber es müsste halt „von alleine gehn“ (Takt 12/13). Das Kind kommt ins Träumen, sieht versonnen aus dem Fenster, betrachtet die Natur, das helle Sonnenlicht und bemerkt, wie ihm der Fuß einschläft (Takt 18–27). Das Klavier malt das helle Sonnenlicht mit „zart“ in luftigem Staccato in hoher Lage getupften Akkordbrechungen, begleitet den leichten Schmerz mit drei leisen, durch mehrere Vorschläge zerrissen erscheinenden Akkorden.

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 22-27) features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "müd und dann der hel - - le Son - nen - schein" (rest look! look, how bright the sun on high). Performance markings include *p*, *belebt* (*livelier*), *(zart)* (*tender*), and *nachgebend* (*yielding*). The piano accompaniment includes a *p* marking and a *(zart)* (*tender*) marking. The second system (measures 28-33) continues the vocal line with lyrics: "mein lin - ker Fuß schlief auch schon ein." (*my foot's a - - sleep* *oh, I could* *of*). Performance markings include *parlando*, *p*, *a tempo*, and *schneller* (*quicker*).

Abb. 63 – „Die erste Klavierstunde“, Takte 22–27, Nachlass Fleischmann

Bis hierhin also erlebt man die Geschichte dieser Klavierstunde auf zwei Ebenen: durch den Ich-Erzähler und die Klangkulisse des Klaviers, welches die Klavierstunde atmosphärisch abbildet und zugleich unabhängig davon die Gedanken und Empfindungen des Kindes aufzeigt. Das an sich wäre schon ein komplexer Plan. Fleischmann aber weitet ihn noch aus. Mit dem Auftakt zu Takt 30 verdeutlichen es die im Liedtext erscheinenden Anführungszeichen: Fleischmann schreibt im Text von hier an in wörtlicher Rede, die bis zum Ende des Liedes reicht und eine dritte inhaltliche Ebene eröffnet. Wer hier spricht, ist der Klavierlehrer,<sup>1088</sup> der nun beide der bisherigen Ebenen kommentiert: „Bald ist die Stunde ja vorbei“, sagt er und nimmt damit auf die Unaufmerksamkeit des Kindes Bezug, das gerade abschweifend aus dem Fenster sah. Als mache dies dem Kind Mut, spielt es eine verlangsamte, rasch und vehement ins Forte crescendierende, zweistimmige Fünftonskala. Doch die Unterstimme notiert Fleischmann mit bewussten Tonfehlern, was der Lehrer – dies ist die Bezugnahme auf die Ebene des Klaviers – laut mit „falsch!“ kommentiert, wobei Fleischmann diese Silbe als Sprechnote gemäß dem gebundenen Melodram notiert. Damit fällt dieser gerufene Ton stark aus dem Rahmen. Ein weiterer, schon besserer Versuch des Kindes folgt, dennoch leitet der Lehrer energisch an: „paß auf mein Mäuschen: Eins und Zwei...“, sogar das auf zwei Sechzehntel verteilte „und“ mit Portatostrichen zum nachdrücklichen „u-hund“ verformend.

ja vor - bei (falsch!)  
we'll be through (wrong!)

*rall.* *f* *p*

*f* energisch  
energetic

paß auf mein Mäus - chen: Eins und Zwei...  
At - ten - tion mis - sy: One and two...

*mf* *mf* mühsam labortonsly *rall.*

Abb. 64 – „Die erste Klavierstunde“, Takte 31–37, Nachlass Fleischmann

<sup>1088</sup> Auf dem Einband ist die Szene abgebildet. Das Bild ist von Jules-Alexis Muenier (1863–1942) und befindet sich im Musée du Luxembourg. Information durch Ruth Fleischmann, E-Mail-Korrespondenz vom 10. Mai 2012.

Ein letztes „mühsam[es]“ Stolpern des Klaviers, dann schlüpft der Instrumentalpart final vom Abbilden des kindlichen Spiels in die Rolle der souveränen Begleitung, und das Stück schließt mit einer beherzten Motivation durch den Lehrer, „gleich machen wir für heute Schluß / und später ist’s ein Hochgenuß / später ist’s ein Hochgenuß“, forsch vom Mezzoforte das Forte ansteuernd und in Takt 42 bei „Hochgenuß“ auf dem notierten  $f^2$  noch spät mit dem strahlendsten Ton des gesamten Liedes aufwartend.

Was Fleischmann hier komponiert, ist also ein in der Tat besonderes Lied, denn was sich beim Vortrag dieses Liedes auf dem Podium ergibt, ist nahezu zwangsläufig eine kleine Szene zur Klavierstunde: mit einem das Klavierspiel des Kindes darstellenden Klavierbegleiter und einem Sänger – oder einer Sängerin, dann spricht eben eine Klavierlehrerin –, der einerseits – im Film würde man es Voice-over nennen – die Gedanken des Kindes bzw. gleichsam des Klavierbegleiters wiedergibt und andererseits mit ihm – singend wie mit gesprochenem Wort – spricht, ihn kritisiert, aufmuntert, anleitet. Szenische Regieanweisungen sind nicht vermerkt, doch allein durch die Beachtung von Text, Notenmaterial und den dezidierten Vortragsbezeichnungen wird anstatt des Eindrucks eines konsistenten Liedes der einer frei vorgetragenen kleinen Szene vermittelt. Zwei gute Musiker und Künstler dürften hier kaum anders entscheiden, als diese Ausdrucksintensität auch in eine charmante, halbszenische Darstellung zu überführen. Was zunächst wie ein kleines Kinderlied anmutet, erweist sich also bei genauer Betrachtung als eine exakt kalkulierte, dabei aber wunderbar unbeschwert anmutende, kleine Musiktheater-Miniatur. Hier ist es voll berechtigt, den englischen Werktitel der beiden Lieder, *Two musical sketches*, unter Beibehaltung des Substantivs ins Deutsche zu übersetzen: Zwei musikalische Sketche – im vollen Bewusstsein des kabarettistischen Moments des Begriffes.

#### 4.3.3.5 ORCHESTERLIEDER

Neben den Liedern mit Klavier- oder Harmoniumbegleitung sind von Fleischmann einige Orchesterlieder erhalten. Darunter finden sich sowohl genuine Orchesterlieder als auch Instrumentierungen von Klavierliedern.<sup>1089</sup> Die Instrumentalbesetzung entspricht dabei etwa dem Orchester der *Nacht der Wunder*, mit gewissen Reduzierungen. In den meisten Fällen besetzt Fleischmann seine Orchesterlieder mit zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotten, zwei bis vier Hörnern, zwei Trompeten, zwei Posaunen und fünfstimmigem Streichersatz. Mitunter sind auch Harfe und Pauken mit vorgesehen, etwa beim Lied *Zur Nacht* nach einem Gedicht von Theodor Storm; jedoch sind hier keine Posaunen notiert.

Dieses Lied sei nun exemplarisch herausgegriffen, um Fleischmanns Komponieren in diesem Schaffenssektor zu beleuchten. Dafür sind zwei Gründe zu nennen: erstens die konkreten Quellen. Es existieren zu diesem Lied neben zwei in sauberer

<sup>1089</sup> Zur Anzahl der Werke vgl. das Werkverzeichnis.

Reinschrift verfassten Partiturotographen sämtliche Einzelstimmen, die auf Papier deutscher Herstellung („C. Peters München“) notiert sind; sämtliche Manuskripte sind frei von Korrekturen. Es findet sich auch ein Vermerk: „Copist Philip Weber (Rechnung: 20 Mark) verlor den Klavierauszug“. Diese Daten deuten darauf hin, dass es sich hier um den relativ seltenen Fall einer von Fleischmann durch und durch abgeschlossenen Komposition handelt, die er auch zur Aufführung zu bringen gedachte und für die er Aufführungsmaterial herstellen ließ. Dass von einem „Klavierauszug“ die Rede ist, deutet zudem darauf hin, dass es sich um eine wirklich genuine Orchesterkomposition handelt. Zweitens ist dieses Lied in zwei Empfehlungsschreiben, die Fleischmann 1921 ausgestellt wurden – er hatte wohl im Zuge seines Dienstantritts an der Musikschule in Cork um solche gebeten –, namentlich explizit hervorgehoben: So loben Professor Franz Mannstädt, Pianist und Dirigent am Theater Wiesbaden und Dirigent der Berliner Philharmoniker (1887–93), in seinem Schreiben vom 7. November 1921 und Professor Josef Renner, Komponist und Domorganist in Regensburg, in seinem Schreiben vom 9. Dezember 1921 die Instrumentierung und bewerten das Lied als ausgezeichnet.<sup>1090</sup> Will man den Spezifika und der Relevanz dieses Liedes in der hier gebotenen Kürze nahe kommen, gilt es also, insbesondere die Orchesterbehandlung Fleischmanns zu untersuchen.

Auf den ersten Blick erweist sich der Orchestersatz im „sehr ruhig“ zu spielenden Dreihalbetakt als unspektakulär, denn es fällt sofort auf, wie eng die Instrumentengruppen im Notenmaterial aneinander gekoppelt sind, wie viele Stimmdopplungen Fleischmann notiert: Harfe und erste Violinen, Hörner und zweite Violinen, Bratschen und Violoncelli. Auch die später hinzutretenden Holzbläser fügen sich in den von halben Noten und vorherrschendem Legato bestimmten Satz der Hörner und dazugehörigen Streicher ein. Die Harfe und ersten Violinen verankern im Satz durch eine Vierteltrioenbewegung, die erst später auch in andere Stimmen übergeht und durch die Überbindung von Triole zu Triole einen wiegenden Charakter hat, ein sehr sanftes Bewegungsmoment, welches durch das Tremolo der Bratschen subtil unterstützt wird. Alles ist sehr leise auszuführen, die Streicher spielen ausnahmslos „mit Dämpfern“. Was also anfangs vorherrscht, ist ein gedeckter, kompakter Orchesterklang relativ weniger Stimmen. Es wäre durchaus denkbar, diesen auf dem Klavier wirkungsvoll umzusetzen. Eine wirklich adäquate klangfarbliche Darstellung wäre aber kaum möglich, denn die schummrige und zugleich filigran geschichtete Atmosphäre dieses Beginns ist von Fleischmann genau kalkuliert.

Fleischmann notiert im Verlauf des Liedes viele Dynamikangaben, Crescendi und Decrescendi, und doch wird der Pianobereich kaum überschritten. Überhaupt nur eine einzige Stelle, am Übergang von der ersten zur zweiten Strophe (ab Takt 18), wird im Forte-Espressivo vorgetragen – als Vorbereitung für die leidenschaftlichen

<sup>1090</sup> Vgl. Empfehlungsschreiben Franz Mannstädt's für Aloys Fleischmann vom 7. November 1921 und Empfehlungsschreiben Josef Renners für Aloys Fleischmann vom 9. Dezember 1921. In: Bewerbung Aloys Fleischmanns um die Professur für Orgel an der Cork Municipal School of Music vom 14. Juni 1929.

Verse der zweiten Strophe, „Laß einmal noch, eh sich dein Auge schließt, / Der Liebe Strahl sich rückhaltlos entzünden“,<sup>1091</sup> die Fleischmann als nochmalige Steigerung vom Piano ins Forte vertont – dazu noch mehr. Doch trotz dieser einen leidenschaftlich-lauten Stelle, als Schlüssel zum Verständnis dieses Liedes erweist sich die Frage, mit welchen Mitteln Fleischmann das musikalisch Leise erzeugt und färbt.

Wie in mehreren Werken Fleischmanns, die er für Orchesterbesetzung komponierte, kommt ein Steigerungs- oder Verdichtungsprinzip zum Tragen, in welchem mit kleiner Besetzung begonnen wird und dann sukzessive mehr und mehr Instrumente hinzu treten. In diesem Lied betrifft dies die Bläser; die Streicher sind als Konstante durchwegs im Einsatz.<sup>1092</sup> Diese Steigerung aus einem gedeckten Klang heraus ist gerade für die Erzeugung einer adäquaten Atmosphäre gemäß dem Titel *Zur Nacht* ein stimmiges Vorgehen. Insgesamt aber, über die verschiedenen Kompositionen hinweg, erscheint das Satzprinzip auch als Ausdruck eines polyphonen Denkens Fleischmanns, was nicht bedeutet, dass das allmähliche Hinzutreten der Stimmen grundsätzlich mit Themeneinsätzen in polyphonem Sinne verbunden wäre.

Ein weiteres, damit auch verbundenes Moment in diesem Orchesterlied ist das der Be- und Entschleunigung. Wie für den Beginn des Liedes erläutert, besteht der Instrumentalsatz in rhythmischer Hinsicht im Wesentlichen aus zwei Elementen: einem langsamen, von Legatospiel beherrschten Puls in halben Noten und der wiegenden, überbindungsreichen Vierteltriolenbewegung. Diese zwei Momente bestimmen die gesamte erste Strophe. Dergestalt jedoch, dass gegen Strophenende die triolische Bewegung – anfangs den ersten Violinen und der Harfe vorbehalten – ab Takt 14 von immer mehr Stimmen übernommen wird, schließlich auch von den hohen Holzbläsern, und spätestens zum Strophenschluss in Takt 18 das ganze Orchester durchdringt. Die sanft wiegende, aber doch rhythmisch prägnantere Figur gewinnt also die Oberhand, und wirklich setzt sich ab der zweiten Strophe eine Verlagerung der harmonischen Fortschreitung von der Ebene der halben Noten auf die Viertelnotenebene durch. Da zusätzlich die triolische Figuration als immer wieder aufscheinendes Ereignis erhalten bleibt, ergibt sich mehr und mehr ein Orchestersatz der rhythmisch eng verzahnten Stimmen, in dem die klanglichen Farbwechsel einander rasch folgen. Das bestätigt auch die dritte Strophe, die zunächst als Rückkehr zum rhythmisch reduzierteren Ausgangspunkt des Liedes erscheint, sich jedoch in den Takten 37ff. als Fortsetzung der in der vorigen Strophe erreichten rhythmischen Satzdicke erweist, der Triolenbewegung sogar mehr Gewicht einräumend – in Takt 40 mit einem besonders deutlichen Ineinandergreifen von geraden und triolischen Vierteln –, bevor das Lied in Maximalberuhigung verlischt.

Allein im reinen Notentext der Orchesterinstrumente ist der Klang also filigran ausdifferenziert, dicht, aber nie dick. Hinzu treten, wie schon angedeutet, viele Vortragsbezeichnungen und Spielanweisungen: ein auch im Kleinen erkennbares An-

<sup>1091</sup> Storm 1988, 34.

<sup>1092</sup> Dieses Prinzip war auch im Prolog der „Nacht der Wunder“ zu beobachten.

und Abschwellen, das Spielen mit und ohne Dämpfer (Streicher), die oftmals nur solistische Besetzung der Bläserstimmen. Durch die mitunter vielfach geteilten Stimmen (etwa Takt 17 und 18) ist der Klang teilweise sehr breit angelegt, aber insgesamt mit großer Überlegung in jedem Augenblick exakt abgewogen und schattiert. Und das schließt nun auch die Gesangsstimme mit ein. Das Notenbild, das Papier, die schwarze Tinte und die vorherrschende Verwendung von Kurrentschrift für Text und Vortragsbezeichnungen deuten eigentlich auf eine frühere Entstehung des Liedes hin. Doch ist gerade die Singstimme keineswegs so kantabel gehalten wie bei den Klavierliedern der frühen Schaffensphase. Das zeigen schon die Takte 8 bis 12, vor allem aber harsche Tonsprünge wie der Sprung über eine übermäßige Oktave ( $es^1$ – $e^2$ ) in Takt 24, der Tritonus  $as^1$ – $d^1$  und die angeschlossene Figur  $d^1$ – $es^1$ – $as^1$ – $c^2$ – $a^1$  in den Takten 25 und 26.

Singstimme  
 8 erste Violinen  
 8 zweite Violinen  
 6 Bratschen  
 4 Violoncelle  
 2 Kontrabässe

der Lie - be Strahl - sich rück - halt - los - ent - zün - den;

Abb. 65 – „Zur Nacht“, Singstimme und Streicher, Takte 24–26, Nachlass Fleischmann

Besonders besagter übermäßiger Oktavsprung ist ein plastischer Nachweis, dass Fleischmann hier – anders als bei den frühen Klavierliedern – die Singstimme nicht als für sich sprechende, eingängige Melodie konzipiert, sondern eng in den Gesamtklang eingliedert. Denn für die in Takt 24 deutlich werdende gewollt hinausgezögerte Auflösung des Es-Dominantseptakkordes nach As-Dur, das in Takt 25 immerhin ganz kurz auf der „zwei und“ erreicht wird, ist die Alterierung ins  $e^2$  (auch die ersten Violinen spielen den Ton) ein plastisches Mittel: Was hier vertont wird, sind die schon genannten Verse „Laß einmal noch, eh sich dein Auge schließt, / Der Liebe



Strahl sich rückhaltlos entzünden“<sup>1093</sup> bzw. der zweite Vers davon. Dass just beim Wort „Liebe“ das es ins helle e in der Oberoktave verrutscht, oder übersteigert wird, mit der harmonischen Konsequenz eines schwer zu erdenden, spannungsgeladenen Schwebeklanges, ist eine geradezu Wagnersche Form der Textausdeutung, die Fleischmann durch die hellen Farben der hier solistisch hinzutretenden ersten Oboe und ersten Klarinette (*pianissimo* aber „*espressivo*“) unterstreicht.

Für Fleischmanns frühen Liedstil erscheint *Zur Nacht* sehr modern: in der Singstimme und in der Harmonik, wie sie in den eben besprochenen Takten 24 und 25 hervortritt. Sicher ist auch nur, dass das Lied vor 1921 entstand. Unabhängig von der Datierung und der Frage der Eingliederung in eine Schaffensperiode – die optische Beschaffenheit der Quellen spricht für die frühe Schaffensphase, zentrale stilistische Elemente für die Phase ab 1920 – ergibt sich aber unzweifelhaft die Erkenntnis, dass es Fleischmann gelingt, sich in *Zur Nacht* von seinen Klavierliedern zu lösen und durch die Verzahnung von Gesang und einem bis ins Detail durchdachten, klangfarblich facettenreichen Orchestersatz eine Ausdrucksintensität zu erzeugen, die dergestalt im Klavierlied nicht denkbar ist. Hier ist nicht, wie es allenfalls am Liedanfang als Vorgehen noch denkbar wäre, ein Klavierlied arrangiert, hier denkt Fleischmann wirklich in Orchesterdimensionen.

#### 4.3.3.6 DAS HARMONIUM ALS BEGLEITUNGSVARIANTE

Es ist erwiesen, dass Fleischmann das Harmonium bei vielen seiner Lieder, aber auch in anderen musikalischen Bereichen grundsätzlich als ein dem Klavier oder der Orgel gleichwertiges Instrument erachtete. Im Zuge der Darstellungen zur *Nacht der Wunder* wurde schon ausgeführt, dass sich das Harmonium um die Zeit der Jahrhundertwende, die Fleischmann prägte, einer großen Beliebtheit erfreute und zeitweise sogar häufiger verkauft wurde als das Klavier. Den Ruf eines Ersatzinstrumentes wurde es insgesamt nie los, das aber scheint bei Fleischmann grundsätzlich anders zu sein: Er selbst nutzte in seinem Arbeitszimmer zum Musizieren und Komponieren oftmals ein Harmonium; auf vielen Autographen ist von ihm bei der Klassifizierung des Begleitparts „Klavier oder Harmonium“ oder auch umgekehrt vermerkt.

An sich ist diese Alternative für den Interpreten nicht unbedenklich, denn Klavier und Harmonium sind grundverschiedene Instrumente: Beim Klavier weichen Sofort- und Nachklang voneinander ab. Anschlagdynamik und Pedaleinsatz ermöglichen dem Spieler eine nuancierte Beeinflussung des Klangbildes. Demgegenüber steht das Harmonium, das keine Anschlagdynamik ermöglicht und bei dem der Spieler mit den Füßen nicht ins Klangspektrum eingreift, sondern die Blasebalgmechanik des Instruments betätigt. Das Klangbild tendiert deutlich in Richtung Orgel. Das hat Konsequenzen für die Gestalt des Begleitsatzes, die sich auf dem Klavier oder dem Harmonium sinnvoll darstellen lässt. Ein pianistisch bewegter, dynamisch ausdiffe-

<sup>1093</sup> Storm 1988, 34.

renzierter Begleitsatz wie in Fleischmanns *Nachtlied* klänge auf einem Harmonium befremdlich und wohl auch etwas plump. Lieder, in denen der Komponist eine auf dem Harmonium ausgeführte Begleitung vorsieht oder mit einkalkuliert, müssen folglich auch anders komponiert sein als ausschließliche Klavierlieder.

Eine Möglichkeit ist, dass Fleischmann im Notentext entsprechende Reduktionen des Satzes vorschlägt, wie etwa im Lied *The Man and the Beast*<sup>1094</sup> nach einem Text Rabindranath Tagores, in welchem er bei virtuoson Tremolostellen angibt, „Am Harmonium werden Tremolos als Akkorde ausgehalten“. Eine andere Möglichkeit ist, auf pianistische Effekte gänzlich zu verzichten und eine gewissermaßen harmoniumkonforme Begleitung zu schreiben. Betrachtet man Lieder wie *Abend im Moor*<sup>1095</sup> oder *Klein Suschens erster Kirchengang*,<sup>1096</sup> aber auch Lieder, bei denen das Begleitinstrument überhaupt nicht bezeichnet ist, wird deutlich, dass Fleischmann teilweise so verfährt. Das Lied *Auf den Tod eines Vögleins* nach einem Gedicht von Ludwig Bechstein,<sup>1097</sup> welches von Fleischmann 1948 um einen kleinen Trauermarsch ergänzt wurde, ist ein besonders deutliches Beispiel hierfür: Trotz harmonisch in weit entfernte Tonartenbereiche vorstoßendem und durch viele Achtelpunktierungen auch kurzzeitig relativ bewegtem Mittelteil ist die Begleitung insgesamt äußerst schlicht gehalten: Akkorde mit halben Notenwerten herrschen vor, Durchgänge und Vorhalte sind auf Viertelnotenbasis notiert, die Ereignisdichte im Instrumentalpart ist sehr reduziert und wird so der melancholischen Melodie und dem klagenden Text – z.B. „Unter den roten Blumen / schlummre lieb Vögelein, / unter den Blumen / graben wir traurig dich ein.“<sup>1098</sup> – gerecht.

The image shows a musical score for the song 'Auf den Tod eines Vögleins'. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major, 4/4 time, and features a melody with lyrics in German and English. The piano accompaniment is also in G major, 4/4 time, and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic marking is *mf*. The score shows measures 5-8.

Abb. 66 – „Auf den Tod eines Vögleins“, Gesangeinsatz, Takte 5–8, Nachlass Fleischmann

Fleischmann verfährt dabei, ob wissentlich oder nicht, analog zu einem historischen Vorbild: Der Text Ludwig Bechsteins liegt bereits Robert Schumanns Frauenchor *Nänie*, dem ersten der *3 Lieder op. 114*, zu Grunde. Auch hier findet sich jene konse-

<sup>1094</sup> AFS 3.043.06.0.

<sup>1095</sup> AFS 3.002.00.1–AFS 3.002.00.2.

<sup>1096</sup> AFS 3.033.00.0.

<sup>1097</sup> AFS 3.036.02.0.

<sup>1098</sup> Text Fleischmanns Autograph entnommen.

quente Beruhigung und akkordische Schlichtheit des Begleitparts, die Fleischmann viele Jahrzehnte später wählt.<sup>1099</sup>

Wie gesagt: Da Fleischmann in der Regel am Harmonium komponierte, jedenfalls während seiner späteren Jahre in Cork, ist davon auszugehen, dass auch dieses Lied samt dem Trauermarsch von 1948 am Harmonium entstand. Und in der Tat korreliert der relativ gedeckte, breite Klang des Harmoniums mit der melancholischen, traurig-feierlichen Anmut, wie sie Fleischmann intendiert, indem er dem Trauermarsch die Bemerkung „Die Kinder mit Blumen in den Händen in feierlicher Prozession“<sup>1100</sup> voranstellt, wohl sogar besser als eine Klavierbegleitung.

### 4.3.4 Weltliche Chormusik

#### 4.3.4.1 BESETZUNGSVARIANTEN

Überblickt man die 128 Einzelkompositionen, die Fleischmanns Schaffensbereich der weltlichen Chormusik umfasst, wird erkennbar, dass hier eine Vielzahl an Besetzungsvarianten zu Tage tritt. So finden sich Werke für Kinderchor, für Kinder- und gemischten Chor, für drei- oder vierstimmigen Frauenchor. Größeres Augenmerk als auf Frauenchöre legte Fleischmann jedoch auf das Komponieren für Männerchor. Hier finden sich allein aus der frühen Schaffensphase Werke vom einstimmigen Männerchor im Volkston bis hin zu achtstimmigen Männerchören, womit auch hinsichtlich des sängerischen Schwierigkeitsgrades ein breites Spektrum abgedeckt wird. Die überwiegende Mehrheit der Chöre aber ist für gemischten Chor komponiert, wobei diese durch Stimmteilung ebenso bis zur Achtstimmigkeit aufgefächert sein können. Es ist davon auszugehen, dass Fleischmann im Bereich der weltlichen Chormusik für die Oberstimmen Frauenstimmen vorsah.

Vorherrschend innerhalb des weltlichen Chorschaffens sind A-cappella-Werke. Doch findet sich auch eine beachtliche Zahl an Chorstücken mit Instrumentalbegleitung. Hierbei reichen die Besetzungsvarianten vom Klaviersatz über Streichorchester bis hin zu Partituren für großes Orchester, welches in der Besetzung – wie auch bei den Orchesterliedern – mit dem Orchester der *Nacht der Wunder* nahezu deckungsgleich ist. Das wohl am üppigsten besetzte Werk ist *A Festive Ode*<sup>1101</sup> von 1909/1910. Hier komponiert Fleischmann für gemischten Chor (SSAATTBB), einstimmigen Kinderchor, zwei Flöten (mit Piccolo), Oboe, drei B-Klarinetten, Fagott, drei F-Hörner, drei B-Trompeten, zwei Posaunen, Bassposaune, zwei Tuben, Pauken und

<sup>1099</sup> Schumann, Robert: Drei Lieder für drei Frauenstimmen. Mit Begleitung des Piano-forte, Nanie, Op. 114, No. 1, in: Robert Schumann's Werke. Herausgegeben von Clara Schumann, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1887, 118f.

<sup>1100</sup> Wie schon früher erwähnt, schrieb Fleischmann das Lied, zumindest die Ergänzung um den Trauermarsch zum Trost für seine Enkelkinder, die im Garten einen toten Vogel gefunden hatten.

<sup>1101</sup> AFS 4.001.00.0.

Orgel. Im Grunde sind innerhalb Fleischmanns weltlicher Chormusik sämtliche denkbaren Besetzungsvarianten vertreten.

#### 4.3.4.2 PARALLELEN ZUM LIEDSCHAFFEN

Die Verbindung zwischen Fleischmanns weltlicher Chormusik und dem Liedschaffen ist sehr eng. Aus beiden Schaffensbereichen gibt es Vertonungen gleicher Texte, auch Chorfassungen von Liedkompositionen mit identischer Hauptstimme. Doch auch wo Übereinstimmungen dieser Art fehlen, ist in jedem Fall die inhaltliche Verwandtschaft beider Gattungsbereiche bei Fleischmann festzustellen. Es sei hierzu auf das Kapitel zu den Textdichtern und Sujets verwiesen; die dort dargestellten Untersuchungsergebnisse gelten ohnehin für die gesamte weltliche Vokalmusik Fleischmanns. Wie im Liedschaffen finden sich also auch in Fleischmanns weltlicher Chormusik als Basis der Vertonung irische, englische, vor allem aber genuin deutsche Texte. Auch hier ist Fleischmann deutlich in musikalischen Formen sowie in der Dichtung der Romantik und deren bis ins 20. Jahrhundert reichenden Nachwirkungen verwurzelt. Stärker als mit seinen Liedern, die mitunter hohe Anforderungen an den Gesangssolisten und den oder die Begleitmusiker stellen, komponiert Fleischmann dabei im Dienste und Sinne des Laienchorwesens, welches ihm als Chorleiter kirchlicher und weltlicher Laienchöre bestens vertraut war. Deshalb sind beileibe nicht alle Chorkompositionen leicht zu singen; insgesamt aber wird die Orientierung am sängerischen Vermögen (gut geschulter) Laienchöre deutlich.

#### 4.3.4.3 CHÖRE IM VOLKSTON

Diese Orientierung am Laienchorwesen ist auch eine plausible Erklärung dafür, dass das Volkstümliche in Fleischmanns Chorschaffen eine größere Rolle spielt als bei den Liedern. Laienchöre, wie Fleischmann sie kannte, waren und sind keineswegs nur auf das Singen ausgerichtet, sondern der Geselligkeit wird parallel zur Musik eine große Bedeutung beigemessen. Diesen Umstand in Form einer Musik im Volkston auszudrücken und zu fördern, erscheint als kompositorisch logisches Vorgehen.<sup>1102</sup>

Fleischmann arrangierte immer wieder traditionelle irische Lieder. Beispiele hierfür sind *Sliabh na Mban* oder *Eibhlín, a Rúin*,<sup>1103</sup> wobei Fleischmann beim mehrstimmigen Arrangieren von Zweiterem einen sehr choralartigen Ton anschlägt. Innerhalb seiner deutschsprachigen Vokalmusik, bzw. konkret der weltlichen Chormusik, finden sich mehrere Vertonungen mundartlicher Texte (bairisch oder schwäbisch), aber auch etwa seine *Drei steirische Lieder im Volkston für Männerstimmen*.<sup>1104</sup> Hier, aber auch

<sup>1102</sup> Vgl. Website der Liedertafel Dachau, Historie, URL: <http://www.liedertafel-dachau.de/LTHistorie.html> (Stand. 11/2013).

<sup>1103</sup> AFS 4.059.00.0, AFS 4.027.00.1–AFS 4.027.00.3.

<sup>1104</sup> AFS 4.026.01.0–AFS 4.026.03.0.

bei hochdeutschen Texten sucht Fleischmann nun immer wieder den Ausdruck in einem musikalischen Volkston, den er auch selbst als solchen bezeichnet. Schon die frühesten Kompositionen Fleischmanns, seine Chöre *Der Versammlung zu Ehren* von 1895 für den Dachauer Gesellenverein, sind in diesem Stil geschrieben, aber auch einzelne Chorfassungen zur Liedersammlung *Kleine Romanzen und Lieder im Volkston*.<sup>1105</sup> Nachweislich komponierte Fleischmann mindestens zwei der Chöre, *Die Soldatenbraut* und *Die Liebenden*, vor 1929.<sup>1106</sup> Doch noch 1959 ließ er Abschriften der Chöre anfertigen. Mit Kompositionen im Volkston beschäftigte Fleischmann sich also offenbar über seine gesamte Schaffenszeit hinweg.

Die Chöre für den Dachauer Gesellenverein sind diatonisch, in der Melodik eingängig, heiter bewegt, aber – eingedenk des Alters des erst 15-jährigen Komponisten – nicht bieder: Einige chromatische Wendungen zeugen von einem sich früh andeutenden Gespür Fleischmanns für harmonische Raffinesse. Vor allem aber das Vorspiel zum ersten Chor zeigt im Ansatz schon ein später zentrales Charakteristikum vieler Werke Fleischmanns: die Tendenz, funktionsharmonische Zusammenhänge immer wieder außer Kraft zu setzen. Was Fleischmann hier schreibt, ist eine gewissermaßen vorgetäuschte Modulation bzw. Tonartenrückung: Von C-Dur ausgehend erreicht er über die Zwischendominante A-Dominantseptakkord d-Moll (dadurch chromatische Fortschreitung in der Oberstimme des Klaviersatzes), von wo aus er in Takt 2 einen H-Dominantseptakkord ansteuert, der dann aber – die Töne dis<sup>2</sup>, h und H jeweils als Leitton verwendend – inkonsequent in die Tonika C-Dur zurückgeführt wird. Das ist keine hohe Kunst, aber ein kleiner Kunstgriff, der beweist, dass schon die erste erhaltene Komposition Fleischmanns über eine elementare, auf den leitereigenen Hauptstufen basierende Harmonik ein wenig hinausgeht.



Abb. 67 – „Der Versammlung zu Ehren“, Nr. 1, Klaviervorspiel, Takte 1–4, Nachlass Fleischmann

Es sind aber insbesondere die Chorfassungen der Lieder *Kleine Romanzen und Lieder im Volkston*, die zeigen, dass Fleischmanns Komponieren im Volkston nicht mit Simplität einhergehen muss: Deutlich erweist sich Fleischmanns kompositorischer Anspruch bei *Die Soldatenbraut* nach einem Text von Eduard Mörike.<sup>1107</sup> Die ersten

<sup>1105</sup> Nicht von allen Sololiedern dieses Gesamttitels existieren Chorfassungen.

<sup>1106</sup> AFS 4.023.00.1–AFS 4.023.00.2, AFS 4.021.00.0. Vgl. Bewerbung Aloys Fleischmanns um die Professur für Orgel an der Cork Municipal School of Music vom 14. Juni 1929.

<sup>1107</sup> Dieser Chor existiert als einziger der vorhandenen Chöre zu „Kleine Romanzen und Lieder im Volkston“ in zwei Versionen: für gemischten Chor (F-Dur) und für vierstimmigen Männerchor (G-Dur).

beiden Strophen sind identisch und diatonisch in F-Dur und in frisch voranschreitendem Gestus gehalten. Am Ende wird die erste als vierte Strophe wiederholt; Fleischmann greift wieder einmal strukturell ein und vertont ein dreistrophiges Gedicht musikalisch vierstrophig. Die dritte Strophe aber weicht musikalisch völlig ab, womit der einfache Strophenliedcharakter durchkreuzt wird und sich für das gesamte Stück eine A B A -Repriseform ergibt: Die Harmonik schlägt hier von F-Dur ins gleichnamige Moll um – und zwar von einem diatonisch sicher gegründeten F-Dur in ein sehr instabiles f-Moll, welches als Tonika kaum in Erscheinung tritt: Den choralartig homophonen Satz behält Fleischmann als Prinzip bei – durch die Vortragsbezeichnung „Langsam mit Gefühl“ klingt das Stück nun auch nach feierlichem Choral –, durchsetzt ihn aber (Takte 11 bis 15) mit einer Vielzahl an halbverminderten und verminderten Septakkorden, verminderten und übermäßigen Dreiklängen. Das Klangbild ist damit farblich sehr ausdifferenziert; die sich aus den Alterierungen und deren Auflösungen ergebende Chromatik (vor allem Bassstimme in Takt 14) trägt dazu bei, dass sich im Verein mit dem langsamen Tempo der dritten Strophe der maximale Kontrast zu den „Heiter“ zu singenden diatonischen Strophen ergibt.

Langsam mit Gefühl

Sopran  
Alt

Tenor  
Bass

Es schei - nen drei Ster - ne so hell, so hell, dort ü - ber Ma - ri - en - ka - pell, \_\_\_

*mp*

Abb. 68 – „Die Soldatenbraut“, Beginn der dritten Strophe, Takte 9–12, Nachlass Fleischmann

Der Text legitimiert einen solch starken atmosphärischen Wechsel, denn die Worte „Es scheinen drei Sterne so hell / dort über Marien Kapell; / Da knüpft uns ein rosenrot Band, / Und ein Hauskreuz ist auch bei der Hand.“<sup>1108</sup> stellen mit dem intendierten melancholischen Ton, mit der anklingenden religiösen Kontemplation, vielleicht sogar mit der Ahnung von Gefahr gegenüber dem Besingen von Tapferkeit und soldatischem Können – in welchem allerdings (zweite Strophe, vierter Vers: „Hätt’ er nur seinen Abschied einmal!“<sup>1109</sup>) schon eine sehnsuchtsvolle Komponente mitschwingt – einen deutlichen Gegensatz dar. Fleischmann entspricht damit übrigens im Grundansatz den kompositorischen Entscheidungen, die bei *Soldatenbraut* für vierstimmigen Frauenchor und Klavierbegleitung schon Robert Schumann bei der Vertonung desselben Textes traf: Auch Schumann wiederholt am Ende die erste Strophe und setzt die dritte Strophe musikalisch im Gestus von den übrigen Strophen ab. Diese Grundentscheidung ist bei Fleischmann und Schumann identisch, die

<sup>1108</sup> Mörike 1925, 53.

<sup>1109</sup> Ebd.

Entscheidungsrichtung aber genau entgegengesetzt: Bei Schumann sind es die Strophen eins, zwei und vier, die in einem zwischen vorherrschendem Sechachtel- und Zweiviertel-Takt subtil bewegten, beinahe stolpernden, strauchelnden a-Moll vertont sind; die dritte Strophe – bei Fleischmann die farbigere und zugleich auch trübere, schwermütigere – wirkt demgegenüber in ihrer A-Dur-Tonalität – auch Schumann entscheidet sich für das gleichnamige andere Tongeschlecht – versöhnlich hell.<sup>1110</sup> Ganz eindeutig empfinden und interpretieren Fleischmann und Schumann die Textaussage anders: Schumanns dritte Strophe ist tröstlich, in Fleischmanns dritter Strophe schwingt Gefahr mit. Letztlich ist Schumanns Version, nicht nur, weil er mit der Frauenchorbesetzung dem Titel *Soldatenbraut* und der Ich-Erzählerin des Gedichtes besser entspricht, die überzeugendere: Worte wie „Ach, wenn’s nur der König auch wüßte, Wie wacker mein Schätzelein ist! / Für den König da ließ’ er sein Blut, / Für mich aber ebensogut.“ (erste Strophe)<sup>1111</sup> in fast ausschließlich positiven Ton zu fassen, wirkt bei Fleischmann oberflächlich. Rein musikalisch, vor allem harmonisch, ist Fleischmanns Chor die interessantere Komposition, die zwar für ihre Entstehungszeit im 20. Jahrhundert recht altmodisch ist, dennoch gegenüber dem Schumann-Stück einen kompositionsgeschichtlich späteren Stand repräsentiert.

Mit einer derart komplexen Harmonik, wie er sie in der dritten Strophe wählt, untergräbt Fleischmann aber auch den selbst vorgegebenen Volkston. Es ist also das kompositorisch Elaborierte, das den Charakter durchaus stört. Ein anders geartetes, aber ebenso treffliches Beispiel hierfür ist im Chor *Die Liebenden* nach einem Gedicht von Klaus Groth zu finden. Fleischmann komponiert die Verse „Es gibt ja noch Leitern, / zu schmal ist kein Steg“ mit zu den Männerstimmen rhythmisch versetzten Frauenstimmen bei gleichen Tönen (eine Oktave höher) – als im Chorsatz unmittelbar hörbare und auch als Augenmusik sichtbare Leitersprossen. Diese Idee der Textausdeutung ist reizvoll, das Klangergebnis aber selbst bei rhythmisch korrekter Ausführung – die sich im Laienchor unter Umständen schwer einstellt – etwas kleingliedrig verworren, ausfransend und im Kontext des Stückes seltsam.

The image shows a musical score for two voices: Soprano/Alt and Tenor/Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The Soprano/Alt part begins with a *rall.* marking, followed by a *mf* dynamic. The Tenor/Bass part begins with a *mf* dynamic. The lyrics are: "ei - ne La - tern. Es gibt ja noch Lei - tern, zu schmal ist kein Steg." The notes are arranged in a way that creates a staggered effect between the two parts.

Abb. 69 – „Die Liebenden“, zueinander versetzte Frauen- und Männerstimmen, Takte 19–24, Nachlass Fleischmann

<sup>1110</sup> Schumann, Robert: Romanzen für Frauenstimmen. Mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte, *Soldatenbraut*, Op. 69, No. 2, Erstes Heft der Romanzen, in: Robert Schumann's Werke. Herausgegeben von Clara Schumann, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1887, 22–24.

<sup>1111</sup> Mörike 1925, 53.

Als wohl gelungenster Chor zu *Kleine Romanzen und Lieder im Volkston* erweist sich damit *Es steht eine Linde* nach einem Gedicht von Ludwig Pfau:<sup>1112</sup> Fleischmann vertont hier homogener als in den anderen beiden genannten Chören, hält den ruhigen Puls des Sechachteltaktes als bestimmendes Moment während des gesamten Chores aufrecht. Jede Strophe weist schöne Registerwechsel auf: beginnend im Tutti, ohne Bassstimme in Vers fünf (damit mit einem etwas lichterem, schwebenderen Klang), den letzten Vers als Solo des Soprans notiert, bevor der gesamte Chor, bis zu sechsstimmig geteilt, den Vers und nochmals das letzte Wort wiederholt. Musikalische Abwechslung ist somit auch in diesem Chor verankert, doch sie wirkt nicht als Stilbruch, sondern ist behutsam in den konsistenten Charakter des Stückes integriert. Diese Konsequenz im einmal angeschlagenen Ton, der Verzicht auf das Elaborierte, das an *Soldatenbraut* und an *Die Liebenden* irritiert, sowie die reine Strophenform des Chores machen die Ludwig-Pfau-Vertonung zum konventionellsten Vertreter von Fleischmanns Chorfassungen der *Kleinen Romanzen und Lieder im Volkston*, aber auch zu dem, der dem Charakter des Volkstones am besten entspricht.

#### 4.3.4.4 CHÖRE MIT INSTRUMENTALBEGLEITUNG

Ob nun fröhlich oder eher innig und versonnen, all die Chöre im Volkston von Aloys Fleischmann zeichnen sich durch einen in der Klangwirkung recht intimen Charakter aus. Diesen bewahrt Fleischmann mitunter auch, wenn er für größere Besetzung schreibt: für Chor mit Instrumental- bzw. Orchesterbegleitung. Zwei Beispiele hierfür sind Fleischmanns *Zwei Gesänge*<sup>1113</sup> nach Gedichten von Johann Wolfgang von Goethe und Paul Heyse, *Wanderers Nachtlied* und *Über ein Stündlein* für Solostimmen, gemischten Chor und kleines Orchester, die bei dem schon mehrfach genannten Konzert in Dachau am 17. Mai 1906 durch den Chor und das Orchester des Musikalisch-Dramatischen Vereins unter Fleischmanns Leitung aufgeführt wurden. Zwar werden in der Rezension im Dachauer *Amper-Boten* die „ungemein starke Besetzung des Chores“ und neben den „schönen Stimmen“ der „Damenwelt“ die „kräftigen, markigen Männerstimmen“ hervorgehoben,<sup>1114</sup> doch Fleischmanns Musik ist hier eigentlich gar nicht auf möglichst volltönende Klangwirkung hin konzipiert, sondern zielt auf einen sehr facettenreichen, kontrastreichen und auch das Leise stark gewichtenden Eindruck. Dies tritt insbesondere in *Wanderers Nachtlied* zu Tage: Das Orchester ist mit drei Flöten, vier Hörnern und fünfstimmigem Streicherapparat besetzt. Die Flöten steuern dabei naturgemäß helle Klangfarben bei. Zu Beginn aber sind Streicher und Hörner ohne das hohe Holz zusammengespannt, die Hörner auf Liegetöne reduziert, die Bratschen, Violoncelli und Kontrabässe auf leise Pizzicato-Impulse, wodurch ein sehr dichter, samtener Ton entsteht. Dem schließt

<sup>1112</sup> AFS 4.032.00.0. Dieses Gedicht wurde von zahlreichen weniger bekannten Komponisten vertont. Vgl. Emig 1994, 7, 13ff.

<sup>1113</sup> AFS 4.077.01.1–AFS 4.077.02.2.

<sup>1114</sup> Amper-Bote vom 18. Mai 1906.



sich der Gesang im Wesentlichen an: Sing- und Instrumentalstimmen sind in ihrer Gestalt eng aufeinander bezogen, der Chorpart, von wenigen versetzten Stimmeinsätzen abgesehen, in einfachem homophonem Satz komponiert. Die Harmonik ist Ausdruck von Fleischmanns frühem Stil, in welchem in Analogie zu den Liedern Modulationen und auch Akkordrückungen sehr wohl gegenwärtig sind – *Wanderers*

*Tempo primo*  
*molto cantabile*

Sopran *Solo* *dolce*  
*p* Süs - ser - Frie - de

Alt *Solo* *dolce*  
*p* Süs - ser Frie - de komm ach komm in mei - ne Brust süs-ser Frie-de

Tenor *Solo* *dolce*  
*p* Süs - - ser - Frie - de komm in mei - - - ne

Bass *Solo*

Klavier *pp* *8<sup>va</sup>* *8<sup>va</sup>*

komm ach komm in mei - ne Brust! Süs - ser Frie - de

komm in mei - ne Brust Komm, ach Frie - de komm in

Brust, ach komm in mei - ne Brust süs - ser Frie - de süs - ser

*dolce*  
*p* Süs - - - ser - Frie - - - de süs - - - ser

Abb. 70 – „Wanderers Nachtlied“, Beginn Solistenpassage, Takte 35–41, Nachlass Fleischmann

*Nachtlied* weicht inklusive Generalvorzeichnung zwischenzeitlich von As- nach Es-Dur aus –, welchem der Dissonanzenreichtum einiger Lieder nach 1920 jedoch noch fremd ist – aber ebenso das harmonisch Haltlose, wie es sich 1905 im „Chor der Menschen“ aus Fleischmanns *Nacht der Wunder* findet. Fleischmann sucht hier also bewusst das klanglich Homogene, in dem keine harschen, markanten Überraschungsmomente auftreten, sondern das organisch Entwickelte angestrebt wird. Wie schon gesagt, auf ausdifferenzierte und kontrastierende Klangkonzeption verzichtet Fleischmann deshalb in keiner Weise: Mit vielen Dynamik-, Phrasierungs- und Tempobezeichnungen ist die Klangentwicklung auf das Genaueste kalkuliert. Der Es-Dur-Teil schließlich ist vom übrigen Werk stark abgesetzt: Neben dem modulierend vorbereiteten Tonartwechsel ist die Besetzung eine andere; hier singt nicht der Chor, sondern sind die Solisten an der Reihe. Dadurch ergibt sich ein markanter Registerwechsel, den Fleischmann auch satztechnisch unterstützt: Der Satz ist nicht imitatorisch, aber doch deutlich durch die versetzten Stimmeinsätze und folglich zumindest anfangs auch durch ungleiche Textverteilung auf die Stimmen geprägt. Dadurch kommen polyphone Momente zum Tragen, die zum homophonen Chorphat einen auffälligen Kontrast bilden und somit die Solistenpassage als in der Wirkung elaborierter von ihrem Kontext abheben (siehe vorige Abbildung).

Vollkommen anders in der beabsichtigten Wirkung ist Fleischmanns *A Festive Ode*,<sup>1115</sup> die er für die damals von ihm geleitete Cork Choral Union schrieb und der sie auch gewidmet ist; die Manuskripte sind mit „1910“ datiert, doch wurde das Werk nachweislich bereits beim Konzert der Cork Choral Union am 28. April 1909 aufgeführt.<sup>1116</sup> Wohl bei keinem anderen seiner Werke beabsichtigte Fleischmann eine solche Monumentalität. Komponiert ist das Stück für gemischten Chor (wobei Männer- und Frauenstimmen, oft wiederum geteilt, passagenweise als separater Männer- und Frauenchor agieren), Kinderchor, zwei Flöten (mit Piccolo), Oboe, drei B-Klarinetten, Fagott, drei F-Hörner, drei B-Trompeten, zwei Posaunen, Bassposaune, zwei C-Tuben und Pauken. Es gibt auch einen Orgelpart; hierbei aber ist aus den Quellen nicht eindeutig zu erschließen, ob dieser als Zusatz zum Orchester oder nur als Ergänzung der Klavierauszugsversion gedacht war.<sup>1117</sup>

Fleischmann wollte anscheinend, gerade 30 Jahre alt und erst wenige Jahre in Irland wohnhaft, ein Statement abgeben und komponierte eine Hymne, einen Lobpreis an Irland. „Vom Meer umbrandet umschlungen vom Fels / hebt sich aus wogender Flut / ein einsam Land – ein schweigend Gefild / hell schimmert sein felsiger Strand / grüsst stille, die Schiffe am Meer“ lautet der Text der vom Männerchor gesungenen ersten Strophe in deutscher Übersetzung, ein Text wie einer Nationalhymne entnommen. Und in der Tat: Die irische Nation wird zudem in ihrem Glau-

<sup>1115</sup> AFS 4.001.00.0.

<sup>1116</sup> Vgl. Programmheft zum Konzert der Cork Choral Union vom 28. April 1909.

<sup>1117</sup> Der Klavierauszug ist noch auf Notenpapier deutscher Produktion notiert und mit „Festgesang“ überschrieben. Das verdeutlicht, wie früh das Werk in Fleischmanns irischer Schaffenszeit anzusetzen ist. Unter Umständen kam auch nur die Klavierauszugsversion zur Aufführung. Vgl. Barra 2010b, 293.

ben beschworen, vom irischen Vaterland ist die Rede, von Menschen, die ihr Land beschützen, vom Schutzpatron St. Patrick. Welch politische Aussage damit 1910 verbunden war, wird ersichtlich, wenn man bedenkt, dass der Text offenbar von Terence MacSwiney, dem schon vorgestellten Protagonisten der irischen Literaturbewegung und politischen Vorkämpfer des irischen Freiheitskampfes, verfasst wurde.<sup>1118</sup> Damit ist die Komposition nicht nur eine Ehrerbietung des jungen, Anerkennung suchenden deutschen Komponisten Fleischmann an die neue Heimat, sondern durch den Text und MacSwineys Beteiligung stellt sie zugleich ein politisches, pro-irisches und damit zwangsläufig anti-britisches Statement dar. Das verdeutlicht auch die Nennung eines irischen „Sagenkranzes“ und der „vernarbte[n] Wunden alter Pein“ in der vom Frauenchor gesungenen zweiten Strophe – beides Hinweise auf das Verständnis einer realexistierenden und unterdrückten irischen (Kultur-) Nation.

Dieser Eindruck des patriotisch Hymnischen, Heroischen resultiert nicht nur aus dem Text, sondern Fleischmann schöpft beherzt aus seinem kompositorischen Repertoire, um ihn auch musikalisch abzubilden: durch einprägsame und sehr eindringlich wirkende Unisonopassagen (Takte 10 bis 17 oder 124 bis 134), durch eine Melodik, die nicht umsonst in Takt 5/6 mit einem signalartigen Quart-Aufwärtsschritt beginnt und, teils mit markanten Synkopen, marschartig forsch voranschreitet. Hinzu tritt die Dynamik: Zwar sind im Stück, effektiv kontrastierend, Piano- und Pianissimopassagen zu finden, doch herrscht der Bereich oberhalb des Mezzofortes vor (mit vielen Fortissimoabschnitten und Vortragsbezeichnungen wie z.B. „Powerfully“ in Takt 95). Damit sind die Mittel der Größenwirkung noch nicht ausgeschöpft. Paukenwirbel (gleich zu Beginn, im Klavierauszug als Tremolo wiedergegeben), der mitunter rauschend verdichtete Klang des Orchesterparts und auch der (innerhalb der Tonartensphären modulationsreiche) Tonartenplan, der vom bläserkonformen As-Dur ausgeht, aber schließlich der unverschleierte Strahlkraft des reinen C-Durs den Vorzug gibt (ab Takt 150), prägen die Klangwirkung des Werkes. Am Ende steht ein für Fleischmanns Verhältnisse – selbst das große Finale der *Nacht der Wunder* schließt leise und innig – geradezu pompöses Finale: „Hail Eire“ (Vortragsbezeichnung „With Enthusiasm“ in Takt 140) singt der Chor, bzw. singen die Chöre; das Orchester spielt in voller Stärke. Ein derart kraftvoller Schluss findet sich bei Fleischmann selten.

Interessant ist die *Festive Ode* auch in familieninterner Hinsicht: Eines der populärsten Werke Aloys Fleischmanns d. J. ist sein gewaltiger *Song of the Provinces* (irischer Titel: *Ambrán na gCúigí*) von 1963 für großen gemischten Chor, Publikumsbesung und Orchester, in welchem die verschiedenen irischen Provinzen besungen werden.

---

<sup>1118</sup> Fleischmann gibt MacSwiney in einer der Notenhandschriften ausdrücklich als Textdichter an. Es könnte indes auch sein, dass Fleischmann selbst den Text auf Deutsch verfasste und MacSwiney die englische Übersetzung anfertigte. Der Grund für diese Vermutung ist das Vorhandensein einer deutschen Version in Fleischmanns Handschrift unter dem Namen „Festgesang“ sowie die Tatsache, dass für eine nachträgliche deutsche Übersetzung des Irland glorifizierenden Textes keinerlei Notwendigkeit bestand. Auch in diesem Fall wäre MacSwiney aber wesentlich in den Schaffensprozess integriert.

Die *Festive Ode* von 1910 beweist, dass das Komponieren einer in der Aussage patriotisch-irischen Kunstmusik für große Besetzung innerhalb der Familie Fleischmann nicht das ureigene Terrain Fleischmanns d. J. war, sondern dass sein Vater bereits ein halbes Jahrhundert früher in die gleiche Richtung vorstieß.

Die instrumentalbegleitete weltliche Chormusik – die beiden Beispiele von 1906 in ihrer Schlichtheit sowie die *Festive Ode* von 1910 in ihrer hymnischen Plakativität zeigen es – gehört sicher, rein auf das Vokale bezogen, nicht zu Fleischmanns besten Schaffensbereichen. Die Subtilität und zugleich Komplexität der Musik, die ihm in anderen, klanglich eigentlich weit bescheidener anmutenden Werken gelingt, ist hier nicht zu erkennen. Dennoch handelt es sich bei der weltlichen Chormusik mit Begleitung um einen für den zeitlebens als Chorleiter arbeitenden Fleischmann wichtigen Schaffensbereich und bei den besprochenen Chören um drei Werke, von denen erwiesen ist, dass sie Fleischmann auswählte, um als Komponist öffentlich in Erscheinung zu treten und sich – sowohl beim Konzert am 17. Mai 1906 in Dachau als auch bei der Aufführung der *Festive Ode* in Cork von 1910 standen Kulturvereine im Hintergrund, in denen Fleischmann sich maßgeblich engagierte – wohl auch zu profilieren. Alle drei Werke muss er somit als auf ihre Art ausgereift angesehen haben.

#### 4.3.4.5 A-CAPPELLA-MÄNNERCHÖRE ALS HÖHEPUNKT DES CHORSCHAFFENS

Fleischmann schrieb einige Männerchöre, die in ihrem frischen Gestus eigentlich noch deutlicher dem Typus der Chöre im Volkston zuzuordnen wären als jene (für gemischten Chor), die er als solche bezeichnete. Die Bearbeitung des Volksliedes *Das Schiffelein*<sup>1119</sup> von Friedrich Silcher nach einem Text von Ludwig Uhland ist mit ihrer einfachen Strophenform, der eingängigen B-Dur-Melodik, dem steten wiegenden Puls des Sechachteltaktes und dem konsequenten Verzicht Fleischmanns auf elaborierte Harmonik, wie sie eigentlich ein wichtiges Merkmal seiner Musik ist, ein gutes Beispiel hierfür. Dem schließen sich auch teilweise seine als op. 3 im Aibl-Verlag veröffentlichten *Acht Lieder für Männerchor*<sup>1120</sup> an: Der Chor *Unterm Fenster* in C-Dur nach einem Text von Adolf Grimminger ist durch den leichtfüßigen Rhythmus der Achtelpunktierungen im Zweivierteltakt, die meist von sämtlichen Stimmen gleichzeitig ausgeführt werden, von unbeschwerter Anmut. Im vorletzten Takt wird ein rhythmisch noch prägnanterer (Sechzehntelpunktierung) Fortissimo-Höhepunkt angesteuert und durch eine Fermate hervorgehoben. Dennoch endet das Stück reizvoll, schlicht, durch eine Achteldoppelpunktierung rhythmisch nochmals gesteigert, im Pianissimo. *Unterm Fenster* präsentiert sich damit als ein Chor, der konsequent auf Unaufdringlichkeit hin komponiert ist. Zum immer wieder durchscheinenden schwäbischen Idiom des Textes passt das vorzüglich. Fleischmann schreibt hier eine Musik, die unmittelbar volksliedhaft und ungekünstelt wirkt.

<sup>1119</sup> AFS 4.018.00.0.

<sup>1120</sup> AFS 4.004.01.0–AFS 4.004.08.0.

Dabei ist sie in jedem Detail exakt austariert. Sie wirkt bodenständig, aber keineswegs erdig, sondern gleitet leicht dahin.

Die *Acht Lieder für Männerchor* op. 3 gehören wohl zum Besten, was Fleischmann je schrieb. Doch *Unterm Fenster* deutet die Qualität von Chormusik, die Fleischmann hier erreicht, nur an. *Meeresabend* nach einem Gedicht von Moritz Graf Strachwitz präsentiert, obgleich nur ein Werk von 39 Takten, wohl die Spitze von Fleischmanns diesbezüglichem Vermögen.<sup>1121</sup> Zunächst gilt es bei diesem Chor den Originaltext Strachwitz' (zitiert aus einem Strachwitz-Gedichtband von 1850) und den Text, wie er in den Fleischmann-Noten abgedruckt ist, in Strophenanordnung gegenüberzustellen, da, musikalisch begründete Wortwiederholungen bei Fleischmann unberücksichtigt, auffällige Textabweichungen festzustellen sind. (In den Fleischmann-Notenhandschriften finden sich Textabweichungen immer wieder. Hier jedoch handelt es sich um einen publizierten Chorsatz.)<sup>1122</sup>

Original von Strachwitz:

Sie hat den ganzen Tag getobt  
Als wie in Zorn und Pein,  
Nun bettet sich, nun glättet sich  
Die See und schlummert ein.

Und drüber zittert der Abendwind,  
Ein mildes, heiliges Weh'n,  
Das ist der Athem Gottes,  
Der schwebet ob den See'n.

Es küßt der Herr auf's Lockenhaupt,  
Die schlummernde See gelind  
Und spricht mit säuselndem Segen :  
Schlaf ruhig, wildes Kind!

Text bei Fleischmann:

Sie hat den ganzen Tag getobt  
als wie in Angst und Pein!  
Nun glättet sich, nun bettet sich  
die See und schlummert ein!

Und drüber zittert der Abendwind,  
ein mild, geheimes Wehn.  
Das ist der Odem Gottes!  
Der schwebet ob den Seen!

Es küsst der Herr auf's Lockenhaupt  
die stürmende See gelind,  
und spricht mit säuselndem Segen:  
Schlaf ruhig! du wildes Kind!

In späteren Ausgaben der Strachwitz-Gedichte ist der Originaltext unverändert.<sup>1123</sup> Es ist also unklar, wie es zu den Textabweichungen zwischen Fleischmanns Text und dem Original kam.<sup>1124</sup> Einerseits entsteht der Eindruck, als habe Fleischmann das

<sup>1121</sup> Fleischmann vertonte das Gedicht auch als gemischten Chor mit Orchesterbegleitung. AFS 4.049.00.0.

<sup>1122</sup> Gedichttexte aus: Strachwitz 1850, 248, und Fleischmann, Aloys: *Acht Lieder für Männerchor*. Op. 3, Verlag Jos. Aibl Sortiment, München o.J.

<sup>1123</sup> Vgl. u.a. Strachwitz o.J., 98; im Vergleich zur Ausgabe von 1850 ist diese undatierte Ausgabe nicht zuletzt aufgrund des Druckbildes als sicher spätere Publikation erkennbar. Auch Luise Adolpha Le Beau Liedvertonung des Gedichts weist, von einigen musikalisch motivierten Wortwiederholungen abgesehen, Strachwitz' unveränderten Originaltext auf. Beau, Luise Adolpha le: *Fünf Lieder für Mezzo Sopran mit Clavierbegleitung*. Op. 4, Frau Fanny Rheinberger verehrungsvoll gewidmet, No 3, Meeres Abend (Graf Strachwitz), C. Luckhardt, Berlin & Leipzig 1877. Zur Datierung des Lieder-Druckes vgl. Draheim/Seebold 2000, 73. Dort ist auch die Entstehungszeit der fünf Lieder mit 1866–1871 angegeben.

<sup>1124</sup> Ein Fleischmann gehörendes Handexemplar der Gedichte hat der Verfasser nicht aufgefunden.

Frau Baronin von Moreau.

### Meeresabend.

(Strachwitz)

Mäßig bewegt.

*mf* Sie hat den gan-zen Tag ge-tobt als  
*sf* Sie hat den gan-zen Tag ge-tobt als  
*mf* Sie hat den gan-zen Tag ge-tobt als  
*sf* Sie hat den gan-zen Tag ge-tobt als


*mf* wie in Angst und Pein! Nun glät-tet sich, nun  
*pp* wie in Angst und Pein! Nun glät-tet sich, nun  
*pp* wie in Angst und Pein! Nun glät-tet sich, nun  
*pp* wie in Angst und Pein! Nun glät-tet sich, nun

*mf* bet-tet sich die See und schlum-mert ein! Und  
*pp* bet-tet sich die See und schlum-mert ein! Und  
*mf* bet-tet sich die See und schlum-mert ein! Und drü-ber  
*pp* bet-tet sich die See und schlum-mert ein! Und  
 drü-ber zit-tert der A-bend-wind, ein mild, ge-hei-mes  
 drü-ber zit-tert der A-bend-wind, ein mild, ge-hei-mes  
 zit-tert der A-bend-wind, ein mild, ge-hei-mes  
 drü-ber zit-tert der A-bend-wind, ein mild, ge-hei-mes  
 Wohn. Das ist der O- dem Got- tes! Der  
 Wohn. Das ist der O- dem Got- tes! Der  
 Wohn. Das ist der O- dem Got- tes! Der  
 Wohn. Das ist der O- dem Got- tes! Der

The image displays a musical score for a vocal piece titled "Meeresabend". It is arranged in two columns. The left column contains the vocal line, and the right column contains the piano accompaniment. The lyrics are in German and describe a serene evening by the sea. The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *pp*, *mf*, *sf*, *ritard.*), articulation marks (accents, slurs), and phrasing slurs. The lyrics are: "schwe - bet ob den Seen! Es schwe - bet ob den Seen; ob den Seen! Es schwe - bet ob den Seen; ob den Seen! Es schwe - bet ob den Seen! Es Etwas schüchler. Es küsst der Herr aufs Lo - cken - küsst der Herr aufs Lo - cken - haupt die küsst der Herr aufs Lo - cken - haupt die küsst der Herr aufs Lo - cken - haupt die haupt die stür - men - de See ge - lind, und stür - men - de See ge - lind, ge - lind, und stür - men - de See ge - lind, ge - lind, und stür - men - de See ge - lind, ge - lind, und". The score is numbered "2" at the bottom right.

Abb. 71 – „Meeresabend“, Nachlass Fleischmann/Jos. Aibl Sortiment, München o.J., Abdruck mit Genehmigung der Universal Edition Wien

Gedicht aus dem Gedächtnis zu Papier gebracht: Die Interpunktion, insbesondere die häufige Verwendung von Ausrufungszeichen, und die Orthographie weichen vom Original ab; Wörter sind vertauscht, durch ein Synonym oder auch nur sinngemäß ähnlich ersetzt, andere hinzugefügt. Besonders fällt die Ersetzung von „schlummernde See“ durch „stürmende See“ im zweiten Vers der dritten Strophe auf, da sie – schon in der ersten Strophe beruhigt sich die anfangs tobende See – inhaltlich keinen Sinn ergibt; der in der Vertonung just in Takt 24, in dem der erste Tenor „stürmende“ singt, angesteuerte Forte-Höhepunkt wirkt damit wie die musikalische Textausdeutung eines Textfehlers. Andererseits gibt es auch Indizien für Eingriffe, die auf den ersten Blick hinsichtlich der Gedichtvertonung logisch sein könnten: So wird in Fleischmanns Textversion etwa der zweite Vers der zweiten Strophe jambisch betont, das im Gedicht vorherrschende Versmaß des Jambus dadurch gestärkt. Aber: Davon abgesehen, dass durch die Tilgung des Daktylus „heiliges“ ein starker Bruch mit dem Daktylus „zittert der“ aus dem vorangehenden Vers entsteht und im Gesamttext ohnehin weitere Daktylen („schlummernde“ – bzw. „stürmende“ – und „säuselndem“) erhalten bleiben, erweist sich diese Angleichung an den Jambus auch musikalisch als gar nicht so schlüssig. Festzumachen ist das etwa an der Textveränderung von „mildes“ zu „mild“: Im zweiten Tenor und im ersten Bass ist „mild“ als auf zwei Töne verteiltes Kleinstmelisma vertont; für eine angehängte Silbe „-es“ (wie im Originaltext vorhanden) wäre also Platz, was auch für den zweiten Bass gilt, dessen punktierte Viertelnote man problemlos rhythmisch analog zu den Mittelstimmen aufteilen könnte. Im ersten Tenor schließlich ist nur deshalb kein Platz für die Endsilbe, weil er mit dem Vers an dieser Stelle zwei Achtel später einsetzt. Dieser versetzte Stimmeinsatz ist reizvoll, aber keineswegs unumgänglich. Und dann wiederum gibt es den genau umgekehrten Fall zur Veränderung des zweiten Verses der zweiten Strophe, etwa beim letzten Vers der dritten Strophe: Hier wird der im Original lupenreine dreihebige Jambus durch Fleischmanns Veränderung durchkreuzt.<sup>1125</sup> Fleischmann aber benötigt und verwendet das eingefügte Wort „du“ als integralen Bestandteil der Auftaktgestaltung der entsprechenden musikalischen Stellen (Takt 33 und 37). War also im vorigen Beispiel die Vereinfachung des Versmaßes musikalisch überflüssig, ist hier seine Verkomplizierung musikalisch nachvollziehbar. Somit zeigen schon diese knappen Ausführungen, dass Fleischmanns Vertonung hinsichtlich des Textes gewisse Rätsel birgt.

Komponiert ist der klanglich dichte Chor hervorragend. Dieser Eindruck entsteht auf mehreren Ebenen: Ein zentraler Aspekt ist das Bewegungsmoment. Dieses ist, wie bei anderen Werken deutlich wird, keine grundsätzliche kompositorische Stärke Fleischmanns. Hier aber ist von Statik keine Spur. Das zeigt schon der an sich sehr einfach gestaltete auftaktige Beginn: Fleischmann gibt den Stimmen in der ersten Zweitaktgruppe mit der Abfolge  $\frac{3}{4}$   einen Rhythmus, der

<sup>1125</sup> Es sei denn, man spräche „ruhig“ einsilbig kurz aus; dann wäre auch hier durch die Textveränderung eine Festigung des Jambus gegeben.



die metrischen Schwerpunkte des ersten Gedichtverses wahr, den Jambus jedoch nicht überbetont, sondern eine Linie erzeugt, die dem auch dynamisch hervorgehobenen Höhepunkt auf der ersten Zählzeit in Takt 2 schlüssig entgegenstrebt. Schon in diesen ersten zwei Takten erzeugt Fleischmann damit einen musikalischen Fluss, wie er ihm nicht immer gelingt.

Dieses lebendige Bewegungsmoment wird im Folgenden gewahrt, aber deutlich komplizierter. Noch in Takt 2 tritt anstelle der rhythmischen Parallelführung der vier Stimmen ein durch versetzte Einsätze oder in den Stimmen bei gleicher Zählzeit zueinander unterschiedliche Notenwerte erzeugtes Stimmgeflecht, das Fleischmann ab Takt 6 noch stärker verdichtet: Steht in drei Stimmen ein Halteton oder eine Pause, wird dies stets durch die vierte, fortschreitende Stimme überbrückt. So tritt im Dreivierteltakt wirklich beinahe auf jedem Achtel ein neues Ereignis ein. Jede der vier Stimmen trägt dazu bei, keine einzige ist als einfachere Füllstimme zu charakterisieren; ganz im Gegenteil, der sängerische Anspruch ist rhythmisch sowie in der Intonation teilweise sehr hoch (z.B. im zweiten Tenor und ersten Bass in Takt 15). Fleischmanns enges Stimmgeflecht ist dadurch ausgewogen und virtuos gleichermaßen. Dabei fällt auch auf, wie dicht die Stimmen in der Tonlage oft beieinander liegen, wodurch sich auch diverse Stimmkreuzungen ergeben. Der Klang ist damit sehr kompakt, der Verschmelzungsgrad der vielen Einzelereignisse und harmonischen Färbungen hoch. Das steht in deutlichem Widerspruch zu jenen Chören Fleischmanns, angesichts deren Partiturbild man förmlich vor Augen zu sehen glaubt, wie Fleischmann unter der Prämisse der Gegenbewegung am Tasteninstrument die Außenstimmen entwirft und die Mittelstimmen nachfüllt.<sup>1126</sup>

Eng mit der Wirkung des Stimmgeflechts verbunden ist ein weiteres positives Merkmal dieses Chores: die Harmonik und damit die Klangfärbung. Betrachtet man die Oberstimme des ersten Tenors für die Takte 1 bis 18 (ab Takt 9 moduliert sie von A- nach E-Dur), fällt auf, dass sich diese mit einfachen diatonischen Mitteln harmonisieren ließe. Schon der erste Blick in die Noten, bei welchem man beispielsweise im zweiten Bass in den Takten 7 und 8 einen chromatischen Abstieg entdeckt, oder in Takt 12 ein Doppelkreuz (Fisis), verrät aber, dass Fleischmann ein anspruchsvolleres harmonisches Modell umsetzt. Dieses ist durch viele instabile Klänge gekennzeichnet: Zwischendominanten (z.B. Dis-Dominantseptakkord auf der ersten Zählzeit in Takt 12), halbverminderte (z.B. erste Zählzeit in Takt 2) und verminderte Septakkorde (z.B. erste Zählzeit in Takt 4 sowie in Takt 6), übermäßige Dreiklänge, teilweise durch enharmonische Umdeutung von Tönen nochmals ambivalenter entworfen (z.B. auf der dritten Zählzeit in Takt 11: Notiert ist ein übermäßiger Dreiklang über d mit fis im Bass; durch den Basston und das fis<sup>2</sup> in der Oberstimme liegt jedoch der Grundtonbezug fis nahe, und deutet man das d in ein enharmonisch verwechseltes cisis um, ergibt sich auch ein übermäßiger Dreiklang über fis). Doch

<sup>1126</sup> Ein solcher, insgesamt äußerst beeindruckender Chor, „Zum Neuen Jahr“, AFS 2.170.01.0, nach einem Gedicht Eduard Mörikes, wird in einem Kapitel zur geistlichen Musik Fleischmanns vorgestellt.

sogar für Fleischmanns Harmonik ungewöhnlich ist die Art und Weise der Durchdringung der Tongeschlechter H-Dur und h-Moll (jeweils mit Septim, H-Dur als Sextakkord) in Takt 9: H-Dur auf der ersten Zählzeit, h-Moll auf den übrigen Zählzeiten. Hier ergibt sich zwischen dem Basston dis des zweiten Basses auf dem ersten Achtel und dem d<sup>2</sup> des ersten Tenors auf dem dritten Achtel sowie den beiden Achteltönen d des ersten Basses auf der dritten Zählzeit ein Querstand, der in diesem Takt eine eigentümlich harte Reibung erzeugt – und zugleich eine höchst reizvolle Klangfärbung; denn eine Auflösung des besagten Tones dis zum d würde zu einem klanglich weit weniger spannenden Ergebnis führen.

Das dritte zu nennende gelungene Charakteristikum des Chores ist seine formale Anlage: Dass der erste Bass in Takt 8 die innehaltende Zäsur der halben Note der übrigen Stimmen überbrückt und durchkreuzt, wurde erwähnt. Damit aber entsteht ein nahtloses Zusammenspannen der ersten beiden Gedichtstropfen (der A-Dur-Sextakkord, mit dem die erste Strophe in selbigem Takt endet, wäre ohnehin kein stabiler Zäsur-Punkt; es ist die zweite Strophe, die – in E-Dur – mit einer stabilen Kadenz endet). Demgegenüber setzt Fleischmann die dritte Strophe deutlich ab: Die melodisch eindeutige Führung des ersten Tenors wird mit dem Auftakt zu Takt 19 aufgegeben (durch die spätere Stimmkreuzung in den Takten 29 und 30 wechselt die Oberstimme sogar zwischenzeitlich in den zweiten Tenor). Stattdessen werden die drei übrigen Stimmen als musikalische Einheit zusammengefasst; der erste Tenor setzt erst einen Takt später ein. Dadurch entsteht zumindest zwischenzeitlich ein zweistimmiges polyphones Moment, wie es bislang im Stück nicht hervortrat: zweiter Tenor und beide Bässe (erste Stimme), erster Tenor (zweite Stimme). Durch diese Veränderung des Satzprinzips, den Melodieverlust des ersten Tenors sowie das neue Tempo „Etwas schneller“ läutet die dritte Gedichtstrophe somit im musikalischen Ausdruck klar erkennbar einen neuen Abschnitt ein. Das bedeutet, Fleischmann vertont Strachwitz' dreistrophiges Gedicht mit einer musikalisch zweiteiligen A B-Werkform und erreicht zudem durch Wiederholung von Textteilen der dritten Strophe, dass der B-Teil (und damit der Stilwandel) nahezu exakt in der Mitte des Stückes einsetzt. Eine solche Vorgehensweise Fleischmanns ist schon aus den Liedanalysen bekannt. Auch im *Meeresabend* verfehlt Fleischmann die Wirkung jedoch nicht: Dieser Chor ist eine äußerst ausgewogene, im Klang genau kalkulierte Komposition, hervorragend proportioniert, sängerisch von hohem Anspruch, eingängig in der Melodik, dazu in der Harmonik ungemein ausdifferenziert und komplex. Die Wirkung beim Hören aber ist deswegen nicht die einer verkünstelten Musik, sondern vielmehr die einer natürlichen, eingängig schlichten Musik – eine Schlichtheit allerdings, in der viele rasch wechselnde Klangfarben subtil ineinandergreifen.

### 4.3.5 Balladen und Melodramen

Eine Gruppe von Stücken fällt aus dem Rahmen der übrigen weltlichen Vokalmusik Fleischmanns. Die Rede ist von Vokalwerken mit Instrumentalbegleitung, die in den Dimensionen sämtliche ansonsten von Fleischmann geschaffenen Lied- und Chor-Einzelkompositionen übersteigen: seine *Sechs Balladen und Legenden*<sup>1127</sup> sowie weitere Kompositionen, die nicht Teil dieses Gesamttitels, jedoch auch der Gattung der Balladenvertonung zuzurechnen sind. Insgesamt präsentieren sich die Werke dieses Schaffenssektors als sehr heterogene Gruppe. Als zusammengehörig zu definieren sind sie durch den jeweiligen Werkumfang und die Art der vertonten Literatur: Jedem Werk liegt eine (in der Regel vielstrophige) Ballade zugrunde; Sagen und Mythologie sind dabei das vorherrschende Sujet. Jedes Werk hat allein im Klavierauszug, welcher oft die einzig überlieferte Quelle, vielleicht auch die einzige von Fleischmann fertiggestellte Version ist, einen Umfang von rund 20 Seiten. In den meisten Fällen sind auch nur die Klavierfassungen ausgeführt, Orchesterpartituren existieren, wenn überhaupt, lediglich in Form von Bleistiftskizzen. Dass Fleischmann für die Balladenvertonungen jedoch in der Regel Orchesterversionen vorsah, ist in den Klaviernoten durch zahlreiche Instrumenteneintragen, die anzeigen, welches Orchesterinstrument bestimmte Figuren auszuführen hätte, dokumentiert. Heterogen ist nun die Gruppe Fleischmannscher Balladenvertonungen neben diesem Umstand der Parallelität von Orchester- und Klavierfassungen zuvorderst aufgrund der variierenden Vokalbesetzungen sowie aufgrund der formalen Gegebenheiten: Manche der Stücke sind für nur eine Solostimme komponiert, in anderen sind auch Chorpässagen verankert, aber auch ausschließlicher Chorgesang, ohne solistische Passagen, kommt vor. Hinzu tritt das Nebeneinander von Gesang und gesprochenem Wort; so spielen Gesang und Melodram innerhalb der Balladenvertonungen gleichermaßen eine Rolle. Doch allein innerhalb der gesungenen Stücke ist noch ein weiteres stilistisches Nebeneinander zu beobachten: So sind die beiden Aspekte des Deklamatorischen und des Melodischen in den Werken mitunter eklatant unterschiedlich gewichtet.<sup>1128</sup> Die vier folgenden knappen Einzelwerkanalysen stellen, bei sehr wohl erkennbaren stilistischen Gemeinsamkeiten, vier Grundtypen der Balladenvertonung Fleischmanns nebeneinander.

Im Kompositionsprozess am weitesten fortgeschritten ist *Milysint*<sup>1129</sup> für Solo-Bariton, gemischten Chor und Orchester- oder Klavierbegleitung nach Eduard Mörikes Ballade *Die traurige Krönung*, eines der vorhandenen Manuskripte ist auf 1932

<sup>1127</sup> AFS 3.048.01.1–AFS 3.048.07.0. Der Werktitel und die Anzahl der Einzelstücke werden im folgenden Kapitel zur Zyklusfrage noch genauer thematisiert.

<sup>1128</sup> Séamas de Barra widmet den Balladenvertonungen in seinem 2010 erschienenen Aufsatz zur Musik Aloys Fleischmanns einige sehr treffende Absätze. Vgl. Barra 2010b, 289–292.

<sup>1129</sup> AFS 4.051.00.1–AFS 4.051.00.2. Fleischmann schreibt den Titel in der Tat in der Ansetzung „Milysint“. Für dieses Werk ist eine Orchesterpartiturskizze erhalten. Als Besetzung sieht Fleischmann vor: Flöte, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, zwei Hörner, zwei Trompeten, zwei Posaunen, Harfe, Pauken und fünfstimmigen Streichersatz.

SA

TB

Mah - - - le;  
feast has end - ed.

unruhig, bewegter  
*restless, agitated*

clav. *cresc.*

er spricht zu sei - nem  
"Bring back, my son", he

*p* ruhig  
*quiet*

*rall.*

Abb. 72 – „Milisint“, Zwischenspiel, Takte 65–75, Nachlass Fleischmann

datiert. Ein Grund dafür, dass von diesem Stück so hochwertiges Notenmaterial existiert, mag der irische Kontext des Textes sein, denn Mörke greift mit seinem Gedicht ein Thema der irischen Mythologie auf. Vielleicht vermutete Fleischmann für dieses Sujet ein Interesse des irischen Publikums: Das Werk handelt von Milesint,

der den Sohn seines Bruders ermordet, um den Thron zu erlangen. In der Nacht nach der Krönung verlangt er von seinem Sohn, ihm nochmals seine Krone zu bringen. Doch es erscheint der ermordete Neffe und reicht die Krone seinem Mörder. Am Morgen, als sich Milesints Sohn über den Vater beugt, ist dieser tot.<sup>1130</sup> Wie schon Barra feststellt,<sup>1131</sup> gelingt es Fleischmann, die Düsternis der Handlung in eine entsprechende musikalische Atmosphäre zu überführen: durch das „klagend“ zu spielende fis-Moll der Instrumentaleinleitung, durch das archaisch anmutende Unisono des Chores, welches weite Strecken des Vokalsatzes prägt. Und auch die anfangs häufige Wiederholung eines Fanfarenmotivs im Instrumentalsatz sowie die in ihrem dissonanzenreichen und modernen Idiom mitunter sperrigen Zwischenspiele korrelieren mit dem unheilvollen Text.

Atmosphärisch ist Fleischmanns Musik also von enormer Dichte, und die Textaussage ist (gerade im Instrumentalen) unmittelbar in durchaus anspruchsvoll umzusetzende Musik überführt. Das Wiederaufgreifen des Beginns zum Ende des Stückes bewirkt zudem eine schön geschlossene formale Anlage. Dennoch ist das Werk musikdramaturgisch nicht überzeugend: Obwohl durch die Abwechslung von reinen Instrumentalteilen, solistischen Gesangs- sowie Chorpässagen eine facettenreiche Struktur erkennbar ist, entsteht keine musikalische Progression. Denn so sehr anfangs die Wirkung des fis-Moll-Unisonos des Chores ins Bild passt, so führt insgesamt das Vorherrschen des Deklamatorischen, welches sich in einem Übermaß an Unisono und Tonrepetitionen in den Singstimmen äußert, zu einer musikalisch etwas ermüdenden Statik. Das gilt auch für den Instrumentalpart: So stimmig im Hervorrufen einer mit dem Text korrelierenden Atmosphäre die Momentaufnahmen sind – auch hier konzentriert sich Fleischmann in der Klanggestaltung sehr auf den jeweiligen Augenblick und kommen musikalische Stringenz, das Herstellen musikimmanenter Formzusammenhänge sowie das Moment des Melodischen sehr kurz. Musikalischer Fluss oder Puls stellen sich auf diese Weise kaum ein.

*Darthula*<sup>1132</sup> nach Johann Gottfried Herders Gedicht *Darthulas Grabesgesang*<sup>1133</sup> ist vollkommen anders entworfen: Hier steht nicht mit derartiger Absolutheit der Text und sein Gehalt im Vordergrund, sondern hier sucht Fleischmann den Ausgleich zwischen Text und innermusikalischer Gestaltung. Wiederum greift Fleischmann ein gälisches, in diesem Fall schottisches Sujet auf, denn Herders Gedicht beruht auf dem angeblichen ossianischen Epos.<sup>1134</sup> Somit ist es nur angebracht, dass Fleisch-

<sup>1130</sup> Zum Textinhalt vgl. Mörike 1977, 27f. Vgl. auch Barra 2010b, 291.

<sup>1131</sup> Vgl. Barra 2010b, 291.

<sup>1132</sup> AFS 4.014.00.0. Das Stück ist in drei Handschriften überliefert. Zwei davon sind Autographen einer Version für gemischten Chor und Klavier; eines weist auffallend viele Korrekturen Fleischmanns auf, das andere ist unvollständig (Seite 18 und 19 von 20 insgesamt fehlen). Eine Orchesterpartitur für Flöte, zwei Oboen, zwei Klarinetten, Fagott, zwei Hörner, Posaune, Harfe und fünfstimmigen Streichersatz ist nur mit Bleistift skizziert. Eine Sologesangsversion wurde nicht gefunden.

<sup>1133</sup> Auch von anderen Komponisten, etwa von Johannes Brahms, gibt es Vertonungen dieses Textes.

<sup>1134</sup> Bekannt wurde die Figur des Ossian insbesondere durch die – als bewusste Fälschung – Ossian zugeschriebenen Gesänge James Macphersons. Zum Textinhalt vgl. Herder 1938, 25.

mann wiederum ein archaisch anmutendes Klangbild anstrebt und auch das Deklamatorische nicht außer Acht lässt. Mit dem durch die Achtelpunktierung rhythmisch prägnanten, vom repetierten g-Moll-Dreiklang geprägten Anfangsmotiv des Choreinsatzes gelingt dies plastisch. Allein an diesem an sich simplen Motiv sowie am Choreinsatz lässt sich schon das musikalisch inspirierte Kompositionsprinzip dieses Werkes verdeutlichen. Dies äußert sich folgendermaßen:

1. Fleischmann verwendet dieses Anfangsmotiv als charakteristische Figur, die das Stück prägt und die verschiedenen Klangebenen verbindet: Es taucht schon zu Beginn des Instrumentalvorspiels auf und verbindet somit Instrumentalpart und Gesang. Es wird nach dem Frauenstimmeneinsatz in Takt 27 einen Takt später von den Männern imitiert, womit Frauen- und Männerstimmen eng verklammert sind. Es erscheint zumindest als rhythmisches Modell auch im Folgenden immer wieder. Unabhängig von seiner deklamatorischen Gestalt schafft das Motiv also innermusikalische Zusammenhänge und ist somit eine prägende Komponente der Gesamtkomposition.
2. Das bezüglich der Takte 27 und 28 soeben angesprochene kompositorische Vorgehen der Abwechslung von Frauen- und Männerstimmen ist unabhängig vom Aspekt der Textausdeutung (und auch unabhängig von exakter motivischer Imitation) ein musikalisch motiviertes satztechnisches Prinzip, das kommunikative Strukturen generiert.

The image shows a musical score for a choral section of 'Darthula', measures 144-149. The score is in 3/4 time and G minor. It features Soprano and Alto voices, Tenor and Bass voices, and an Orchestra. The vocal parts have lyrics in German and English. The instrumental parts include woodwinds and strings.

Sopran  
Alt  
Früh ling ist draus sen die Lüf - - es - te säus -  
spring is re - turn - ning and breez are rust - ling

Tenor  
Bass

Orchester  
Holz  
Str. pizz.

Abb. 73 – „Darthula“, choralartiger Abschnitt, Takte 144–149, Nachlass Fleischmann

Der stärkste Unterschied zu *Milisint* aber ist, dass in *Darthula* den deklamatorischen Abschnitten Passagen gegenübergestellt werden, in denen melodische Linienhaftigkeit und kantabler Chorgesang im Vordergrund stehen. Der choralartige Abschnitt

der Takte 144ff. ist ein deutliches Beispiel hierfür. Eine Parallele zu *Milisint* ist schließlich das Wiederaufgreifen des ersten Choreinsatzes am Ende, womit der Eindruck einer formal geschlossenen Anlage erzeugt wird.

Insgesamt ist *Darthula* das überzeugendere Musikstück. Fleischmann geht gegenüber dem Primat des Textes aus *Milisint* Kompromisse ein und erzielt damit das wirksamere Ergebnis: eine ausgewogenere Komposition, die immer noch stark in der inhaltlichen Aussage, immer noch Vehikel des Textes ist, aber auch eingängige Kantabilität zulässt und zudem bis in die Details nach nachvollziehbaren musikalisch motivierten Gesichtspunkten konzipiert ist.

Ein ebenso gut komponiertes, aber doch auf andere Weise gelungenes Werk ist *Der Schelm von Bergen*<sup>1135</sup> nach einer Ballade Heinrich Heines. In diesem Fall kommt kein Chor zum Einsatz; Fleischmann hat das mit „Cork im Mai 1938“ datierte Werk für eine Tenorstimme komponiert. Als Instrumentalpart sind wie bei den anderen Werken sowohl eine Klavier- als auch eine Orchesterfassung vorhanden.<sup>1136</sup> Der Inhalt ist folgender: Im Schloss zu Düsseldorf findet ein Ball statt. Die Herzogin überredet einen maskierten Mann, mit ihr zu tanzen. Sie möchte sein Gesicht sehen. Nach immer dringlicherem, aber vergeblichem Bitten reißt sie ihm die Maske vom Gesicht. Der Schock im Saal ist groß: Es ist der Scharfrichter von Bergen. Die Herzogin hat mit einem Mann niederen Standes getanzt und ist deshalb entehrt. Der Herzog aber weiß Abhilfe und schlägt den Scharfrichter zum Ritter.<sup>1137</sup>

Fleischmann stellt der Ballade einen Prolog voran, in welchem – es ist von der Klavierfassung die Rede – es dem Instrument überlassen wird, nicht nur vor dem Einsatz des Textes Heines eine adäquate Grundatmosphäre zu erzeugen, sondern auch bereits das markante Anfangsmotiv der Singstimme einzuführen. Auch in diesem Werk ist also ein musikalisch-motivisches Denken Fleischmanns zu beobachten. Dieser Prolog steht auf der linken Hälfte einer Doppelseite. Rechts davon ist ein Text über den Ort der Handlung, den Rhein und seine Umgebung zu nächstlicher Stunde, notiert, bei welchem denkbar ist, dass Fleischmann ihn für den parallelen Vortrag zum Instrumentalprolog vorsah und somit innerhalb des Werkes ein Melodram verankerte. Eindeutig zu belegen ist die Gleichzeitigkeit von Instrumental- und Textvortrag jedoch nicht, da Fleischmann keine diesbezüglichen Angaben notiert.

Besonders geschickt konzipiert ist nun der mit dem Gesangseinsatz beginnende Teil: Singstimme und Klavier intonieren im Unisono das aus dem Prolog bekannte, allein schon durch den anfänglichen Quartaufstieg forsch anmutende Hauptmotiv. Durch die Simplität sowie die zugleich wirksame Markanz dieses Unisonos aber erreicht Fleischmann, was ihm bei *Milisint* nicht gelingt: Er bringt Deklamation und zielgerichtete musikalische Fortschreitung auf einen gemeinsamen Nenner.

<sup>1135</sup> AFS 3.048.06.1–AFS 3.048.06.2.

<sup>1136</sup> Besetzt ist das Orchester hier mit zwei Flöten, zwei Oboen, zwei A-Klarinetten, zwei Fagotten, zwei F-Hörnern, zwei F-Trompeten, zwei Posaunen, Pauken und fünfstimmigem Streichersatz. Auffallend ist die Existenz von umfangreichem Skizzenmaterial.

<sup>1137</sup> Zum Textinhalt vgl. Heine 1851, 16–18.

Im Balladenton  
in ballad style

*mf*

Im Schloss zu Düs - sel -  
To cast - le Düs - sel -

*ff* *rit.* *mf*

dorf am Rhein wird Mum - men - schanz ge - hal - ten da  
dorf on Rhine, the muf - fled quest ad - van - ces to

Abb. 74 – „Der Schelm von Bergen“, Gesangseinsatz, Takte 28–33, Nachlass Fleischmann

Dieser beherzte Duktus passt zum Textinhalt; beschrieben wird ja das Fest am Hofe des Herzogs. Und Fleischmann komponiert den klanglichen Eindruck eines Festes mit konsequenter Zielsetzung: Schon mit Takt 39 – dies ist das stärkste kompositorische Mittel in diesem Zusammenhang – wechselt er in einen Zweivierteltakt, der maßgeblich von der markanten rhythmischen Klavier-Figur  $\frac{2}{4}$  geprägt ist. Bedenkt man zu dieser Figur das angesichts der Vorgabe „im Balladenton“ nicht allzu geschwind anzunehmende Tempo, ließe sich auf diese Figur hervorragend ein Rheinländer tanzen – und der Tanz auf einem Schloss am Rhein ist die Szenerie der Handlung. Fleischmann komponiert damit sehr bildhaft.

Ab Beginn des Dialogs zwischen Herzogin und maskiertem Mann ist ein völliger Wechsel im Gestus festzustellen: Fleischmann schreibt „langsam und ausdrucksvoll“ vor, die Generalvorzeichen werden getilgt. Von einer C-Dur- oder a-Moll-Tonalität aber kann fortan keine Rede sein; die Intervalle in der Gesangslinie werden kleiner, das chromatische Moment wird stärker. Es ergeben sich damit Harmoniefolgen, die phasenweise nicht mehr tonartlich gegründet sind. Zugleich aber geht die bislang eindeutige musikalische Stringenz des Stückes verloren; das Deklamatorische gewinnt gegenüber dem Musikalischen an Bedeutung, der musikalische Rhythmus ist nun sehr stark aus der Sprache heraus gewonnen und weniger durch die Abfolge regelmäßiger Figuren geprägt. Ein Stück weit manifestiert sich auch mehr und mehr eine Trennung von Gesang und Begleitung, indem diese fortan mitunter abwech-



selnd erklingen. Doch Fleischmann lässt es dabei nicht bewenden: Noch im Langsamen wird der Rhythmus wieder deutlicher, regelmäßiger; mit der Rückkehr nach D-Dur wird auch der Gestus wieder „festlich belebt“. Das ausgedehnte Instrumentalzwischenpiel gegen Ende (Takte 248 bis 275) ist wie der Prolog von markanten Sechzehnteltriolen geprägt und somit musikalisch mit dem Beginn eng verwandt. Fleischmann schließt musikalisch noch deutlicher als bei anderen seiner Balladen den Kreis, und wirklich endet die Komposition mit dem Haupt- und Anfangsthema des Gesangs. Damit ergibt sich ein beziehungsreicher Werkaufbau:

A: Prolog

B: forscher Gesangsteil (Fest), rhythmisch-tänzerisch, diatonisch, 5 Strophen

C: langsam-ausdrucksvoller Gesangsteil (Konversation), chromatisch, 7 Strophen

A': Zwischenpiel

B': letzte Strophe.

Schon beim *Schelm von Bergen* liegt das Vorhandensein eines Melodramteiles im Bereich des Möglichen. Ein echtes Melodram, ohne jegliches gesungene Wort, ist Fleischmanns *Des Sängers Fluch/The Singer's Curse*<sup>1138</sup> nach der gleichnamigen Ballade Ludwig Uhlands, wobei auf einigen Autographen nur eine englische Übersetzung, nicht Uhlands Originaltext notiert ist.<sup>1139</sup> Darüber hinaus scheint es sich bei diesem Werk um einen absichtlichen Torso zu handeln, denn in den verschiedenen Autographen sind gleichermaßen nur die Textstrophen sechs bis elf (von insgesamt 16) ausgeführt, allerdings bei mit „1“ beginnender Seitenzählung und eindeutigem Schlussstrich. Wie bei *Milisint* und *Darthula* finden sich unter den überlieferten Autographen Klavierversionen, in denen an bestimmten Stellen Orchesterinstrumente angegeben sind, was die Absicht einer Orchesterversion des Werkes erkennen lässt; Orchesterpartiturskizzen sind in diesem Fall jedoch nicht vorhanden.<sup>1140</sup>

Dass Fleischmann just eine Ballade namens *Des Sängers Fluch* ohne Gesang vertont, kann man schon als Akt der Textausdeutung verstehen. Noch stärker als bei den gesungenen Balladen obliegt bei diesem Werk folglich die Erzeugung der dem Textinhalt entsprechenden Klangatmosphäre dem Instrumentalpart. Fleischmann notiert hierfür zur eigentlichen (unvollständigen) Ballade als separates Manuskript ein 172-taktiges Vorspiel (sechs Manuskriptseiten), das etwa den gleichen Umfang hat wie das Melodram (sieben Manuskriptseiten). Innerhalb des Melodrams ist nach anfänglicher Gleichzeitigkeit von gesprochenem Wort und Instrumentaluntermalung mehr und mehr eine Abwechslung von Sprecher- und Instrumentalpart zu beobach-

<sup>1138</sup> AFS 3.017.00.0. Zum Textinhalt vgl. Laufhütte 1991, 168–170.

<sup>1139</sup> Im Nachlass Fleischmann findet sich eine maschinenschriftliche Übersetzung ohne Verfasserangabe, außerdem ist entgegen Fleischmanns üblicher Praxis auch der Textdichtername auf den Autographen nicht notiert – anders als auf dem Manuskript zu Fleischmanns offenbar schon vor 1906 komponiertem Melodram „Ein Schicksal“ nach einem Text von Gottfried Kinkel, AFS 3.026.00.0.

<sup>1140</sup> Bei diesen Klavierversionen verschwimmt die Grenze zwischen Klavierauszug und Particell. Bei „Des Sängers Fluch“ ist von einem Particell auszugehen.

ten. Der Instrumentalpart erhält eine konkret textausdeutende, durch die Abwechslung von Wort und Instrument sogar besonders plastische textkommentierende Funktion. Stärker als in seinen anderen Balladen greift Fleischmann dabei zu instrumentalen Techniken, die aus seinen Liedern vertraut sind: Gerade zu Beginn springen die altbekannten, teils auf zwei Hände verteilten Sechzehntel-Akkordbrechungen ins Auge, ein von Fleischmann in den Liedern fast stereotyp angewandtes Mittel zur Erzeugung eines vorandrängenden Gestus.

With wondrous touch the Master struck the strings and

strings

all around richer and ever richer      heavenly pure, the boy's young voice  
roses and swelled the waves of sound;      poured forth so sweet and clear,

pizz.

Abb. 75 – „Des Sängers Fluch“, Sprechereinsatz, Takte 1–4, Nachlass Fleischmann

Natürlich ruft der Zusammenhang Melodram und Fleischmann Erinnerungen an *Die Nacht der Wunder* wach. Eigentlich aber drängt sich bei *Des Sängers Fluch* ein anderer Vergleich auf: der zum Konzertmelodram des 19. Jahrhunderts. *Des Sängers Fluch* in der Tradition dieser Gattung zu sehen, ist ein Leichtes; Monika Schwarz-Danuser hebt die enge Verbindung des Konzertmelodrams mit der literarischen Form der Ballade hervor, eine Verbindung, der Fleischmanns Stück entspricht.<sup>1141</sup> Zahlreiche Komponisten des späten 18., 19. und frühen 20. Jahrhunderts schrieben Konzertmelodrame in dieser Tradition: Johann Rudolf Zumsteeg, Peter Joseph von Lindpaintner, Gustav Albert Lortzing, Franz Liszt. Eines der bekanntesten Melodrame ist Max von Schillings *Hexenlied*, welches dieser zusammen mit Ernst von Possart zur Auf-führung brachte. Und Possart als Rezitator steht auch in Zusammenhang mit zwei

<sup>1141</sup> Schwarz-Danuser spricht dem Konzertmelodram aufgrund seiner Nähe zu verwandten Gattungen wie „Klavierlied, Konzertarie und Orchestergesang“ ab, eine eigenständige Gattung zu sein. Schwarz-Danuser 1997, 82.

Klaviermelodramen von Richard Strauss: *Tennyson's Enoch Arden* nach einem Gedicht des englischen Dichters Alfred Tennyson in der Übersetzung von Adolf Strodtmann und *Das Schloß am Meere*, wie *Des Sängers Fluch* nach einer Ballade von Ludwig Uhland.<sup>1142</sup> *Tennyson's Enoch Arden* ist weit umfangreicher als Fleischmanns Stück, auch in den Gestaltungsmitteln deutlich vielfältiger, im Klaviersatz, definiert man *Des Sängers Fluch* einmal schlicht als Klaviermelodram, erheblich anspruchsvoller.<sup>1143</sup> Interessanterweise sind aber just Strauss' und Fleischmanns Uhland-Melodrame durchaus vergleichbar: in den Werkdimensionen, in der Figuration des Klavierparts, wobei sogar die genannten Akkordzerlegungen von Strauss ähnlich verwendet werden wie von Fleischmann (bei Strauss aus Zweiunddreißigstelnoten generiert).<sup>1144</sup>

Trotz der Wiederkehr bestimmter Gestaltungsmuster weisen Fleischmanns Balladenvertonungen eine beachtliche stilistische Vielfalt auf – schon allein auf oberster Ebene in der grundlegenden musikalischen Ausrichtung der Kompositionen (gesungenes oder gesprochenes Wort, wenn gesungen deklamatorisch oder kantabelmelodisch) und in der Besetzung. Keine der Balladen scheint Fleischmann in der offenbar beabsichtigten finalen Fassung als orchesterbegleitetes Werk fertig ausgeführt zu haben. Dennoch stellen seine Balladenvertonungen ein sehr interessantes Kompositionsfeld dar, dem sich Fleischmann mit offenbar großer Ambition widmete, für das er auffallend konsequent Texte von Schriftstellern der ersten Garde heranzog und im Zuge dessen er sich relativ spät in seiner Schaffenszeit intensiv mit einer anspruchsvollen und relativ große Werkdimensionen verlangenden Form der Gedichtvertonung auseinandersetzte.

#### 4.3.6 Zur Frage der Zyklusbildung

Gerade im Liedbereich ist der Zyklus ein bedeutendes Phänomen. Nun ist etwa bei einem Zyklus wie Schuberts *Winterreise* der Fall klar: Schon der Dichter Wilhelm Müller sah seine Gedichte im thematischen Zusammenhang, und Schubert vertonte sämtliche Gedichte der *Winterreise*.<sup>1145</sup> Trifft der Komponist aber eine Auswahl von Gedichten, ob von einem Dichter oder von verschiedenen Dichtern, wird es schwieriger: Wie Ludwig Finscher feststellt, „wird man zögern, alle von einem Komponisten inhaltlich sinnvoll zusammengestellten und vertonten Gedichte als Liedzyklen zu bezeichnen, wenn sie nicht auch einheitsstiftende musikalische Elemente haben.“<sup>1146</sup>

<sup>1142</sup> Vgl. Schwarz-Danuser 1997, 82–85.

<sup>1143</sup> Strauss, Richard: *Tennyson's Enoch Arden*. Für Pianoforte componirt von Richard Strauss, Op. 38, Rob. Forberg, Leipzig 1898.

<sup>1144</sup> Strauss, Richard: *Das Schloß am Meere*. *The Castle by the Sea*, Melodram nach L. Uhland's Gedicht (englische Uebersetzung von Alfred Kalisch), Adolph Fürstner, Berlin et al. 1911.

<sup>1145</sup> Dass die Reihenfolge der Lieder bzw. Gedichte bei Müller und Schubert nicht übereinstimmen und Schubert zunächst die Hälfte der Gedichte vertonte, soll hier nicht thematisiert werden.

<sup>1146</sup> Finscher 1998, 2535.

Solche einheitsstiftenden Merkmale sind nun bei Fleischmann schwer auszumachen: Natürlich finden sich auf der obersten Ebene zwischen von Fleischmann in Zusammenhang gestellten Liedern Gemeinsamkeiten, etwa im Falle der schon früher genannten Gruppe von Liedern nach Texten Rabindranath Tagores, die eine prinzipielle Verankerung in der neuen Stilistik Fleischmanns nach 1920 erkennen lassen. Doch eine inhaltlich enge Zusammengehörigkeit, ein die Lieder überspannender Tonartenplan oder gemeinsame musikalische Details, etwa im motivischen Material, sind nicht auszumachen. Das gilt auch für die *Lieder aus der Jugendmappe*.<sup>1147</sup> Kein Wunder: Die Einzelwerke sind nicht zeitnah zueinander entstanden; es handelt sich um eine nachträgliche Zusammenstellung.

Auch die Titelblätter sind aufschlussreich: Nur, weil Fleischmann beispielsweise vier zusammengehörige Stücke nennt, muss das nicht bedeuten, dass die Stücke in dieser Weise ausgeführt sind. Seine *Balladen und Legenden* erweiterte er von vier Einzelwerken auf sechs, später auf sieben Stücke, um dann doch nur sechs zu komponieren, jedoch nicht immer in den auf den Titelblättern angegebenen Fassungen – so die Quellenlage.<sup>1148</sup> Auf einem Titelblatt seiner *Drei Gedichte von Ludwig Finckh* ist „Drei“ mit Bleistift durchgestrichen und durch „4“ ersetzt; doch ist kein viertes Lied überliefert. Von den schon früher genannten *Heimatliedern* wiederum findet sich überhaupt kein zusammenfassendes Titelblatt, sondern sind nur zwei Einzellieder vorhanden und als „No 4“ und „No 7“ bezeichnet. Schließlich gibt es den Fall, dass Fleischmann unter einem Titel Eigenkompositionen und Bearbeitungen vereint: etwa bei *Der Versammlung zu Ehren*.

Somit zeigt sich, dass Fleischmann sehr wohl das Ansinnen hatte, Lieder thematisch oder nach Dichtern zu gruppieren. Von Zyklen zu sprechen, erscheint aber nicht legitim. Dafür sind die Liedgruppen musikalisch zu inkonsistent oder zu stark im Projekt- oder Fragmentcharakter verhaftet (wie bei den Stieler-Liedern op. 6). Und ergibt sich tatsächlich ein thematischer und stilistischer Zusammenhang fertiger Lieder oder Chöre, so können die dabei zusammengestellten Kleingruppen doch nicht den Vergleich mit großen Zyklen wie Schuberts 24 Lieder umfassender *Winterreise* aufnehmen. Kompositionen wie die drei Lieder op. 26 schließlich könnten trotz ihrer unterschiedlichen Gestalt und trotz verschiedener Textdichter allein aufgrund der gemeinsamen Veröffentlichung als Einheit gesehen werden; eine Zusammengehörigkeit im Sinne eines Zyklus ist auch hier nicht gegeben.<sup>1149</sup>

Noch das geschlossenste Bild ergibt sich innerhalb von Fleischmanns Werk wohl bei den besprochenen *Acht Liedern für Männerchor* op. 3: Hier ist das Projektstadium überschritten, liegt eine feste Zusammenstellung vor. Jedoch variiert die Textsprache

<sup>1147</sup> AFS 3.036.01.0–AFS 3.036.08.0. Das früher genannte „Auf den Tod eines Vögleins“ ist eines dieser Lieder.

<sup>1148</sup> Vgl. Barra 2010b, 289.

<sup>1149</sup> Bei einem Liederabend von Rita Horgan am 7. Juni 1934 ließ Fleischmann auch nur zwei der drei Lieder auf das Programm setzen. Vgl. Programmheft zum Liederabend Rita Horgans mit Fleischmann-Liedern am 7. Juni 1934 in Cork.

zwischen dem Hochdeutschen und Mundartdichtung; außerdem sind die Chöre von sehr unterschiedlichem Schwierigkeitsgrad und satztechnischem Anspruch. Wiederrum liegt keine Zyklusbildung nach der von Finscher formulierten Definition vor. Insgesamt ist festzuhalten, dass der musikalische Liederzyklus in Fleischmanns Schaffen als Kategorie keine erkennbare Rolle spielt.

#### 4.3.7 Zwischenresümee

Fleischmanns weltliches Vokalmusikschaffen präsentiert sich als heterogener Bereich: Die Liedkomposition weist eine auffällige stilistische Entwicklung sowie beachtliche Vielfalt auf; in der inhaltlich wie stilistisch eng an das Liedschaffen angelehnten Chormusik herrschen viele unterschiedliche Besetzungen vor, doch ist hier im Gegensatz zu den Liedern eine konsequente Ausrichtung auf die Laienmusikpraxis erkennbar. Gerade in seinen frühen Jahren ist Fleischmann darauf bedacht, die Singstimme seiner Lieder rhythmisch aus dem Text und dem Sprechrhythmus zu generieren, dabei aber eine möglichst kantable Melodik zu schaffen. Hier steht der Typus des „Melodieliedes“ im Vordergrund.<sup>1150</sup> Mit Fleischmanns neuem Liedstil tritt hierin um 1920 eine oftmals – nicht durchweg – erkennbare Verschiebung in Richtung eines Aufbrechens der Gesangslinien und der Eingliederung auch unsanglicherer Figuren ein; das Deklamatorische gewinnt an Bedeutung.<sup>1151</sup> Insgesamt ist die weltliche Vokalmusik, obwohl er zeitlebens hauptberuflicher Kirchenchorleiter war, als der überzeugendste Schaffensbereich Fleischmanns anzusehen, der Liedsektor noch deutlicher als die Chormusik, aus der jedoch die *Acht Lieder für Männerchor* op. 3 hervorstechen. Vor allem in der weltlichen Vokalmusik versuchte sich Fleischmann, frei von musikalisch-beruflichen Pflichten, kompositorisch zu verwirklichen; aus diesem Kompositionsfeld stammen die Werke, die er veröffentlichte.

Durchaus sind grundsätzliche kompositorische Schwächen erkennbar, die mal weniger, mal mehr hervortreten; dabei sind vor allem die Rhythmik und die Klavierbegleitsätze zu nennen: Fleischmann wählt für viele seiner Lieder einen ruhigen Puls; prägnant voranschreitende Kompositionen sind selten. Das stört beim Blick auf ein einzelnes Werk keineswegs, auf das gesamte Liedschaffen bezogen aber ergibt sich ein eher einseitiger Eindruck – und das Gefühl, dass Fleischmann zum Lied forschenden Typus keinen Zugang fand. Und in der Tat zeigen insbesondere Fleischmanns Klaviersätze ein überschaubares Repertoire an Stilmitteln, um musikalische Schnelligkeit zu erzeugen. So stimmig etwa die beschriebenen, rasch aufsteigenden Akkordbrechungen sind, um im *Nachtlied* den besungenen Wind zu versinnbildlichen – weitet man den Blickwinkel auf die Gesamtheit seiner Klavierbegleitsätze aus, zeigt sich, dass Fleischmann genau dieses Figurenmodell fast ausnahmslos verwendet,

<sup>1150</sup> Eine Begriffsdefinition findet sich etwa bei Lienenlücke 1976, 2.

<sup>1151</sup> Zum Deklamatorischen als Stilistik der Liedkomposition im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert vgl. u.a. Jost 1996, 1295f.

wenn er Bewegung in den Klaviersatz bringen und den Eindruck von Virtuosität erzeugen will; andere Mittel, um solchen Effekt zu erzielen, gibt es kaum. Leicht zu spielen sind Fleischmanns Klavierparts deshalb oft keineswegs. Nach pianistischen Gesichtspunkten wirklich ausgereift aber sind sie häufig ebenso nicht.

Dennoch ist die hohe Qualität von Fleischmanns weltlicher Vokalmusik evident. Analog zu den beschriebenen Schwächen treten auch grundsätzliche kompositorische Stärken Fleischmanns hervor. Hier sind vor allem zwei Merkmale zu nennen:

1. Fleischmanns virtuosos Changieren mit dem klangfarblichen Potential der Harmonik des frühen 20. Jahrhunderts, in der tonartliche Beziehungen meist noch gelten, aber bis an die Randbereiche ausgereizt werden,
2. sein formales Durchdringen der Textgrundlagen, seine Fähigkeit, nicht reibungslos am Text entlang zu vertonen, sondern den Text beherrscht zu greifen, musikalisch zu modellieren, gegebenenfalls durch kräftige Umformung auch neu zu strukturieren und daraus mitunter sogar einen musikalisch-formal vollkommen neuen Aufbau zu entwerfen – einen anderen, als ihn die Strophenanordnung der Textvorlage auf den ersten Blick nahelegt.

Setzt Fleischmann diese Stärken in einem Werk um (wie im *Nachtlied* oder im *Meeresabend*), gelingen ihm mitunter meisterhafte Kompositionen, die sich vor Liedern und Chören weit bekannterer Komponisten seiner Zeit nicht verstecken müssen.

## 4.4 GEISTLICHE VOKALMUSIK

### 4.4.1 Besetzungen, Kompositionsanlässe, stilistische Kategorien

249 geistliche Vokalkompositionen Fleischmanns sind zu verzeichnen. Die ersten schrieb er schon während seiner Jugend. Von der Kirchenmusik aus der Zeit in Cork ist ein großer Teil für den Domchor komponiert, doch finden sich auch Werke, die Fleischmann, der im County Cork mehrere Chöre leitete, wohl für Kirchenchöre in der Umgebung der Stadt komponierte. Die Kirchenmusik explizit für Frauenchor dürfte, was Fleischmanns Zeit in Irland betrifft, für Nonnenklöster geschrieben worden sein,<sup>1152</sup> wenngleich auch bei diesen Werken die Besetzung mit Knabenstimmen möglich ist. Insgesamt finden sich Werke für Frauen-/Knabenchor, Männerchor und gemischten Chor gleichermaßen, sogar für gemischten Doppelchor; für Fleischmanns Dachauer Zeit schließt „gemischter Chor“ dabei Frauenstimmen ein, bei den Kompositionen für Cork ist von Knaben-Oberstimmen auszugehen.

---

<sup>1152</sup> Beispielsweise zum Kloster Drishane, Millstreet, County Cork, der Infant Jesus Sisters unterhielt Fleischmann freundschaftliche Beziehungen. Mehrere der dortigen Nonnen studierten später bei Fleischmann d. J. Musik. Fleischmann kooperierte aber auch mit Klöstern in der Stadt Cork selbst. Information durch Ruth Fleischmann, E-Mail-Korrespondenz vom 20. Mai 2012.

Festzustellen ist, dass Fleischmann vor allem Einzelwerke für spezielle Anlässe, vielleicht sogar für den einmaligen Gebrauch schrieb und kaum Kirchenmusik, die für die regelmäßige Verwendung im Gottesdienst bestimmt war: Dass von Fleischmann, der fast 60 Jahre Domkapellmeister war, nur zwei Vokalmessen vorhanden sind – eine von überschaubarer, die andere von sehr geringer Werkdimension und unvollständig –, ist ein Indiz für diese Einschätzung. Für das Ordinarium finden sich ansonsten nur Einzelsätze, vor allem Credo-Vertonungen, die oft jedoch nur Textteile des Credos umfassen. Auch zum Proprium Missae schrieb Fleischmann – gemessen an seiner Dienstzeit – nicht viele Werke. Auffallend ist, dass relativ zahlreiche „Tantum ergo“- sowie „O Salutaris hostia“-Vertonungen zum Gebet der Aussetzung des Allerheiligsten existieren.<sup>1153</sup> Doch insgesamt griff Fleischmann als Kirchenmusiker scheinbar lieber auf Kompositionen der alten Meister zurück. Das wäre auch eine Erklärung dafür, dass aus seiner Feder nur wenige Motetten stammen – obgleich etwa eine ganze Reihe an *Ave Maria*-Kompositionen überliefert ist.

Der Tatsache, dass Fleischmann an der Hauptkirche der Diözese Cork wirkte, könnte geschuldet sein, dass sich einige *Ecce Sacerdos Magnus*-Kompositionen finden; sie wurden üblicherweise beim Einzug des Bischofs in die Kathedrale gesungen.<sup>1154</sup> Mitunter sah Fleischmann in seiner Kirchenmusik, wenn er eine festliche Klangwirkung beabsichtigte, den Einsatz von Blechblasinstrumenten vor, zusätzlich zur Orgel. Derart üppig besetzt ist etwa *Terra tremuit*,<sup>1155</sup> welches Fleischmann Canon Michael O’Sullivan zueignete, der 1924 persönlich die Finanzierung der neu beschafften Domorgel ermöglicht hatte. Das *Requiem*<sup>1156</sup> könnte für die große Beerdigung Terence MacSwineys entstanden sein. Aber auch diese Werke sind allesamt als Kompositionen für besondere Ereignisse anzusehen. Und somit gilt, wie oben angemerkt: Kompositionen für die regelmäßige Verwendung als Standardliteratur im Gottesdienst – und sei dies zumindest für den Gottesdienst an Fleischmanns eigener Wirkungsstätte – finden sich von Fleischmann kaum.<sup>1157</sup>

Ergiebiger ist es deshalb, will man einen möglichst kompletten Eindruck von der geistlichen Vokalmusik Fleischmanns gewinnen, diese statt nach der Einbindung in die Liturgie bzw. nach Titeln und vertonten Texten oder nach dem Aufführungszweck vielmehr nach dem Kompositionsstil zu gliedern. Und hierbei werden in der vokalen Kirchenmusik Fleischmanns zwei Richtungen erkennbar: eine Kirchenmusik, die sich stilistisch an den Vorgaben des Motuproprios von 1903 orientiert, und eine Kirchenmusik in neuerem, romantischem Stil. Hinzu treten noch geistliche Gesänge in deutscher oder englischer Sprache, die wohl nicht für den Gottesdienst, sondern für das Konzert bestimmt waren.

<sup>1153</sup> Barra 2010b, 300f.

<sup>1154</sup> Vgl. ebd., 301, und Cunningham/Fleischmann 2010, 143.

<sup>1155</sup> AFS 2.157.00.0.

<sup>1156</sup> AFS 2.127.01.0–AFS 2.127.06.0. Vgl. Barra 2010b, 301.

<sup>1157</sup> Barra 2010b, 301.

## 4.4.2 Vokale Kirchenmusik für den Gottesdienst

### 4.4.2.1 KIRCHENMUSIK NACH VORGABEN DES MOTUPROPRIOS VON 1903

Als Fleischmann 1906 seinen Dienst an der Kathedrale in Cork antrat, war eine seiner vordersten Pflichten die Umsetzung der Vorgaben des Motuproprios *Tra le sollicitudini*. Und das äußerte sich neben der Neubesetzung des Chores mit Knabenstimmen dahingehend, dass Fleischmann auch als Komponist fortan mit der Notwendigkeit konfrontiert war, Kirchenmusik bereitzustellen, die sich am alten Stil des 16. Jahrhunderts und am Gregorianischen Choral orientierte.

Schon bei der ersten Durchsicht fällt bei Werken aus diesem Sektor das einfache Notenbild auf, und der Eindruck kompositorischer Simplizität bestätigt sich bei der genaueren Analyse. Zwei kleine Gesänge können beinahe als Pars pro toto für weite Teile dieser Art der Kirchenmusik Aloys Fleischmanns angesehen werden: *Pange lingua I*, *Pange lingua II*,<sup>1158</sup> beide für vierstimmigen gemischten Chor. Grundsätzlich sind alle diese Werke in moderner Notenschrift und ohne Verwendung der alten Schlüssel notiert. Bemerkenswert ist zunächst der Unterschied zwischen *Pange lingua I* und *Pange lingua II*: *Pange lingua I* ist bis auf den abschließenden „Amen“-Ruf im Alla-breve-Takt ausschließlich in halben Noten notiert. Jeder halben Note ist eine Textsilbe zugeordnet. In jedem Takt gibt es somit exakt zwei musikalische Ereignisse – zwei Textsilben, zwei Tonimpulse mit meist zwei verschiedenen Harmonien.<sup>1159</sup> Über weite Strecken folgt Fleischmann dabei dem Konstruktionsprinzip des Contrapunctus simplex: Die Stimmen sind Note gegen Note fortgeführt. Erkennbar ist die Tendenz zur Gegenbewegung zwischen Sopran und Bass. Die Oberstimme ist ausschließlich aus Sekund- und Terzschriften oder Tonwiederholungen aufgebaut; Sprünge kommen nicht vor. Auf Basis des Basses ergeben sich in der Vertikalen meist entweder Dreiklänge in Grundstellung oder Sextakkorde. Daraus resultieren harmonische Fortschreitungen wie der Schritt von d-Moll nach g-Moll von Takt 3 auf Takt 4 oder von B-Dur nach a-Moll von Takt 10 auf Takt 11, die in einem nach Dur-Moll-Funktionsharmonik konzipierten Werk kaum vorkämen. Interessant aber ist, dass auch diese in *Pange lingua I* mit hineinspielt: Akkorde wie der g-Moll-Septakkord in Takt 5 oder der C-Dominantseptakkord (mit zwar abwärts aufgelöster, aber nicht liegend vorbereiteter Septim) in Takt 15 entsprechen dem Klangbild eines homophonen Satzes in einfacher Dur-Moll-Funktionsharmonik, nicht dem des von Dreiklängen bestimmten Contrapunctus simplex. Ab Takt 13 scheint sich dann die Dur-Moll-Harmonik vollends durchzusetzen und tritt in einen atmosphärischen Gegensatz zu harmonischen Wendungen wie den vorhin genannten. Insbesondere das vermehrte Auftreten von Septakkorden führt zu diesem Eindruck.

<sup>1158</sup> AFS 2.121.00.0, AFS 2.122.00.0.

<sup>1159</sup> Da Fleischmann moderne Notation verwendet, sei von „halben Noten“ und „Takten“ gesprochen.



Cantus Altus  
 Tenore  
 Bassus

*f* Fru - tus ven - tris ge - ne - ro - si Rex ef -  
*f* Fru - tus ven - tris ge - ne - ro - si Rex ef -  
*f* Fru - tus ven - tris ge - ne - ro - si Rex ef -

*mf* fu - dit gen - ti - um. *p* A - - - - men.  
*mf* fu - dit - gen - ti - um. *p* A - - - - men.  
*mf* fu - dit gen - ti - um. *p* A - - - - men.

Abb. 76 – „Pange lingua I“, Takte 9–18, Nachlass Fleischmann

Diese Mischform aus der dem alten Stil entlehnten einfachen Satzstruktur und einer ebenso einfachen, aber erkennbar neueren Klangkonzeption ist ein immer wieder auftretendes Merkmal dieser Art Kirchenmusik Aloys Fleischmanns. Ihm reicht es anscheinend aus, dass eine Nähe zum Stil des 16. Jahrhunderts erkennbar ist.

Soprano  
 Alto  
 Tenore  
 Basso

*mf* 1. Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si  
*mf* 1. Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si  
*mf* 1. Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si  
*mf* 1. Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si

Abb. 77 – Caspar Ett: „Pange lingua“, Takte 1-4, Keller 1882

Hinsichtlich eines solch einfachen (damit der Forderung des Nicht-Effekthaften aus dem Motuproprio entsprechenden) Chorsatzes erscheint ein Querverweis auf die

Münchener Kirchenmusiktradition zulässig, denn ganz ähnlich im Satztypus ist etwa ein *Pange lingua* von Caspar Ett (1882 mit durch den Augsburger Domkapellmeister Johann Michael Keller ergänzten Blechbläserstimmen im dortigen Verlag von A. Böhm & Sohn erschienen<sup>1160</sup>) gehalten, nämlich wie bei Fleischmann streng akkordisch in halben Notenwerten im Alla-breve-Takt voranschreitend.

Etts *Pange lingua* ist im Gegensatz zu Fleischmanns Tonsatz durchgehend funktionsharmonisch beschreibbar; die Anmutung eines Contrapunctus-simplex-Satzes, die bei Fleischmann deutlich wird, ergibt sich nicht; eine Mischung der Stile wie bei Fleischmann ist in Etts Stück also nicht zu beobachten. Gewissermaßen ist Fleischmanns kleine Komposition gegenüber Etts *Pange lingua* stilistisch älter und moderner zugleich. Sie fußt dennoch auf der gleichen Grundidee eines bewusst schlichterhabenen Klangbildes, innerhalb dessen der Text im Vordergrund steht und in welchem ein musikdramatischer Effekt keinen Platz hat.

Anders verfährt Fleischmann bei *Pange lingua II*: Zwar herrscht auch hier im Satz, sofern mehrstimmig, Homophonie mit absolut regelmäßiger Textsilbenverteilung vor. Schon der im Unisono von Sopran, Alt und Tenor vorgetragene erste Vers „Pange lingua gloriosi“ aber entspricht in seiner – die Oktaven ungeachtet – phrygischen Einstimmigkeit, die nicht in ein festes Taktmaß eingegliedert ist, sondern metrisch rein dem Text folgt, dem Klangbild des Gregorianischen Chorals.

The image shows a musical score for three voices: Cantus Altus, Tenore, and Bassus. The score is for three measures (Takte 1-3) of the piece 'Pange lingua II'. The time signature is 2/4. The dynamic markings are *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The lyrics are: 1. Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si Cor - po - ris my - ste - ri - um; 2. Quem in mun - di pre - ti - um. The Cantus Altus and Tenore parts are in unisono for the first measure, while the Bassus part is in counterpoint. The second measure is a continuation of the first, and the third measure is a continuation of the second.

Abb. 78 – „Pange lingua II“, Takte 1–3, Nachlass Fleischmann

Das Stück ist zwar ein Hymnus, jedoch nach gleichsam antiphonalem Prinzip aufgebaut, denn die Fortsetzung „Corporis mysterium“ ist als vierstimmige Antwort des Chores konzipiert: Der Bass steht in Gegenbewegung zu den übrigen Stimmen, innerhalb derer nur erlaubte Terz- und Quartparallelen auftreten. Der Quartfallschluss g-Moll nach d-Moll ist dabei für den Eindruck eines alten Stils entscheidend. Dieses Prinzip führt Fleischmann fort: Aus den beiden einander abwechselnden Komponenten, 1. Unisono im Sinne des Gregorianischen Chorals und 2. auf funkti-

<sup>1160</sup> Vgl. Keller, Johann Michael: *Pange lingua* von Caspar Ett. Blech-Begleitungsstimmen, Verlag A. Böhm & Sohn, Augsburg 1882. Im gleichen Verlag erschien auch ein Arrangement des Ettschen „Pange lingua“ von Wilhelm Eberle, ebenfalls um Blechbläserstimmen ergänzt.

onsharmonische Verbindungen verzichtende Vierstimmigkeit, die ausschließlich aus reinen Dreiklängen generiert ist, entsteht in *Pange lingua II* ein authentischer Eindruck alter Musik. Bei diesem Modell der Abwechslung von Ein- und Vierstimmigkeit kann man, auch wenn keine Orgel eingesetzt wird, von Alternatim-Praxis sprechen.

An diesen zwei kleinen Kompositionen werden zentrale Charakteristika, die in den meisten der am alten Stil orientierten Kirchenmusikwerken Fleischmanns vorherrschen, erkennbar. Hier kommt nun das in den Dimensionen größte Kirchenmusikwerk Fleischmanns ins Spiel, seine *Mass in honour of St Finbarr*.<sup>1161</sup> Setzt man die in den eben erfolgten Einzelanalysen herausgearbeiteten Merkmale – Gregorianischer Choral bzw. Unisono der Stimmen, rein diatonische Kadenzbildung, Vorherrschen eines einfachen, Note gegen Note konzipierten mehrstimmigen Satzes – als Kategorien für die Beurteilung an, sind damit in der Tat weite Teile dieser Messe erklärbar. Besetzt ist die Messe mit einem dreistimmigen Chor und der begleitenden Orgel, wobei Fleischmann auch das Harmonium als Besetzungsvariante vorsieht. Der Chor ist auf zwei Notensystemen notiert. Die Hauptstimme ist der Tenor; „Thematik und Motive dieser Messe“ sind dabei, wie Fleischmann im Autograph schreibt, „dem *Libris Solesmensibus Excerptum* (Missa *Magne Deus*), sowie der *St. Finbarr Hymne*“, also einem traditionellen irischen Gesang, entnommen. „Baryton“ und „Bassus“ teilen sich das untere Chorsystem. Dabei merkt Fleischmann an, dass die Messe, „wenn der Bassschlüssel [...] eine Oktave höher gelesen wird“, auch von Knaben- oder Frauenstimmen ausgeführt werden könne. Es ergeben sich also unmittelbar aus der Handschrift zwei Besetzungsvarianten: Tenor-Bariton-Bass und Cantus/Sopran-Alt I-Alt II. Insofern scheint die Besetzung von Fleischmann variabel intendiert: In einer neuen Edition der Messe, aus welcher die Messe bei der Aloys-Georg-Fleischmann-Woche am 24. Oktober 2010 in Dachau durch den Fleischmann Choir aus Cork zur Aufführung kam, ist der Alt zusätzlich zum Bariton in einem eigenen System notiert. Außerdem ist vermerkt, der Tenor könne auch durch den Sopran ausgeführt werden. Daraus resultiert eine für gemischten Chor recht gut aufführbare Partitur mit Sopran/Tenor, Alt, Bariton und Bass; Sopran und Tenor teilen sich dabei die Hauptstimme.

Im Grunde aber läuft eine derart vielschichtig registrierte Besetzung der Einfachheit des Notenbildes zuwider: Bariton und Bass sind über weite Strecken gekoppelt. Damit ergibt sich ein im Klangbild oft zweistimmiger, jedoch nie mehr als dreistimmiger Satz. Diese Simplizität, die, wie angemerkt, auch aus den satztechnischen Schnittmengen dieser Messe mit den analysierten kleinen Kirchenmusikkompositionen Fleischmanns spricht,<sup>1162</sup> ist von Fleischmann nun ausdrücklich beabsichtigt –

<sup>1161</sup> AFS 2.092.00.0. Eine zweite, kleine Messe, AFS 2.093.00.0, ist unbetitelt, durch das Fehlen des Credo unvollständig und als wirklich ausgesprochen simpler homophoner Satz zu bezeichnen. Doch auch die „*Mass in honour of St Finbarr*“ ist im Umfang und in der satztechnischen Komplexität ein überschaubares Werk.

<sup>1162</sup> Auch gegenüber den kleineren Messkompositionen seines Lehrers Rheinberger ist Fleischmanns Messe sehr einfach konzipiert. Vgl. Rheinberger, Josef Gabriel: *Sämtliche Werke*. Herausgegeben vom

und zwar aus musikpädagogischen Gründen. Fleischmann komponierte die Messe 1948, also mit 68 Jahren, für seine Gesangsschüler am St. Finbarr's College of Faranferis. Er schreibt im Autograph: „Die Struktur des polyphonen Gesangsparts ist die denkbar einfachste, denn der Umfang der Stimmen dieser jungen Sänger ist sehr beschränkt, ebenso die Zeit für Musikpflege und Proben am bischöflichen Institute.“ Und in der Tat ist der Ambitus sehr moderat gehalten: Der Tenor muss das e<sup>1</sup> nicht überschreiten (notiertes e<sup>2</sup> im nach unten oktavierten Violinschlüssel), der Bass muss nicht tiefer singen als bis zum A.

In drei Aspekten aber geht diese Messe – ungeachtet der naturgemäß mehrsätzigen und somit größeren Anlage – über den Gehalt der zuvor genannten Kirchenmusikwerke hinaus, was auch schon der von Fleischmann verwendete Begriff des „polyphonen Gesangsparts“ andeutet: Mehrfach finden sich über die Messsätze hinweg kürzere Passagen eines einfachen, immer wieder kurz angerissenen Imitationssatzes (erster Aspekt) mit folglich zwischen den Stimmen zueinander auch versetztem Text. Das Ende des Credos, „Et vitam venturi saeculi“, mit der um fünf Achtelnoten versetzten Beantwortung der Tenormelodie in der Unterquart ist eines der auffallendsten Beispiele hierfür. Bezieht man zudem den abschließenden „Amen“-Ruf in die Betrachtung mit ein, wird auch der zweite Aspekt deutlich: Mehr als in den bislang beschriebenen Kirchenmusikstücken komponiert Fleischmann in dieser Messe durchaus weitgespannte Melismen. Beide Satztechniken finden sich beispielsweise auch als prägende Momente des „Christe eleison“ im Kyrie.

The image shows a musical score for the end of the Credo. It consists of three staves: Tenor, Bass, and Organ. The Tenor part starts with a melodic line marked *mf* and *f*, with lyrics "Et vi - tam ven-tu - ri sae - cu - li. A - - - - - men." The Bass part starts with a melodic line marked *mf* and *f*, with lyrics "Et vi - tam ven-tu - ri sae - cu - li. A - - - - - men." The Organ part starts with a melodic line marked *mf* and *sempre cresc.*, with the instruction *con spirito* above the staff. The organ part features a wide melisma that spans across the end of the Credo and into the beginning of the Kyrie.

Abb. 79 – „Mass in honour of St Finbarr“, Schluss des Credos, Nachlass Fleischmann

Josef Rheinberger-Archiv Vaduz, Abteilung I, Geistliche Vokalmusik, 1. Messen und Totenmessen, Band 2, Messen für gemischten Chor I (Werke für Chor a cappella), Vorgelegt von Wolfgang Hochstein, Carus-Verlag, Stuttgart 2004 und Rheinberger, Josef Gabriel: Sämtliche Werke. Herausgegeben vom Josef Rheinberger-Archiv Vaduz, Abteilung I, Geistliche Vokalmusik, 1. Messen und Totenmessen, Band 3, Messen für gemischten Chor II (Werke mit Orgel), Vorgelegt von Wolfgang Hochstein, Carus-Verlag, Stuttgart 2003.

Der dritte Aspekt betrifft die Instrumentalbegleitung: Auch der Orgelpart ist nach Fleischmanns Angaben „diatonisch gehalten und leicht spielbar“. Man muss aber nur das Vorspiel zum Kyrie betrachten, um zu registrieren, dass diese Einfachheit in einen wirklich ansprechenden polyphonen vierstimmigen Satz mit Imitationen (sowohl in den Außen- als auch in den Mittelstimmen) gekleidet ist. Oftmals ist es im weiteren Verlauf der Messe die Orgel, die dem Unisono des Chores im Begleitsatz eine Mehrstimmigkeit gegenüberstellt und diese in kurzen Zwischenspielen alleinig hervortreten lässt. Hier ist somit die Alternatim-Praxis als Kompositionsmerkmal klar ersichtlich. Dennoch drängt die Orgel – wie im Motuproprio verlangt – den Gesang und somit die Worte der Liturgie in keinem Moment in den Hintergrund.<sup>1163</sup>



Abb. 80 – „Mass in honour of St Finbarr“, Vorspiel des Kyrie, Takte 1–6, Nachlass Fleischmann

Letztlich ergibt sich das Gesamtbild der Messe aus folgenden Merkmalen: 1. einer vorherrschenden strukturellen Übersichtlichkeit des Gesangssatzes, in welchem Unisono, Melismatik, Passagen eines zumindest angedeuteten Imitationssatzes und homophoner diatonischer Satz in ausgewogenem Verhältnis zueinander stehen; 2. einer Orgelbegleitung, die in sich einfach, aber keineswegs anspruchslos gestaltet ist, gerade in den melismatischen Abschnitten an die Gesangsstimmen angelehnt ist und diese somit stützt, die Unisono-Passagen harmonisch unterfüttert, bei den wirklich mehrstimmigen Chorstellen aber zurücktritt oder gar vollständig aussetzt, um die Wirkung des hier meist homophonen Gesangssatzes voll zur Geltung kommen zu lassen – ganz im Sinne des Motuproprios; 3. einer Alternatim-Praxis, in der oftmals der Chor im Unisono, also einstimmig, singt und die Orgel, zwar vorwiegend begleitend, aber eben auch als solistisch abwechselnd zum Chor agierender Gegenpart, erst die Mehrstimmigkeit herstellt. Bei aller Einfachheit ergibt sich dadurch ein sehr fein austariertes, mehrschichtiges Klangbild von schöner Eleganz und mit deutlicher Assoziation an alten Kirchenmusikstil; 4. einer relativ überschaubaren Gesamtdimension des Werkes und der Einzelsätze sowie einer deutlichen kompositorischen Konsistenz der Einzelsätze für sich gesehen sowie zueinander.<sup>1164</sup>

<sup>1163</sup> Motuproprio „Tra le sollecitudini“, 22. November 1903, URL: [http://www.sinfonia-sacra.de/Tra\\_le\\_sollecitudini.pdf](http://www.sinfonia-sacra.de/Tra_le_sollecitudini.pdf) (Stand: 11/2013).

<sup>1164</sup> Auch diese Charakteristika hinsichtlich der Werkdimension und der stilistischen Konsistenz entsprechen einer Kirchenmusik im Sinne des Motuproprios: Im diesem heißt es, die Einzelsätze der Messe „müssen die Einheit der Komposition wahren, die ihrem Text entspricht“. Die Sätze sollten auch stilis-

Abschließend sei noch auf einen Umstand in der formalen Anlage der Messe hingewiesen: Fleischmann notiert das Credo im Manuskript nicht gemäß der Reihenfolge im Ordinarium, sondern fügt es unter dem Titel „Credo III“ nach vier Leerseiten am Ende des Autographs an; die Seitenzählung läuft dabei ohne Unterbrechung fort. Außerdem setzt die Vertonung erst mit dem „Et incarnatus est“ ein, zunächst a cappella. Es mag also sein, dass Fleischmann das Credo zuletzt komponierte, dabei mit dem „Et incarnatus est“ begann und die vier Leerseiten für die vorangehenden Textteile des Credos freiließ – ohne diese dann auszuführen. In diesem Falle wäre das Credo (und folglich auch die gesamte Messe) nur ein Fragment. Da jedoch von der Messe auch kopierte Einzelstimmen als Aufführungsmaterial vorhanden sind und folglich davon auszugehen ist, dass die Messe unter Fleischmanns Leitung aufgeführt wurde, ist wahrscheinlicher, dass der Text des Credos bis zum „Et incarnatus est“ nach alter Tradition vom Priester intoniert wurde und erst dann der Einsatz der auskomponierten Musik vorgesehen war.<sup>1165</sup> Dies liegt nahe, da auch beim Gloria dieser Messe der erste Vers, „Gloria in excelsis Deo“, nicht vertont ist und der Chor erst mit „Et in terra pax hominibus bonae voluntatis“ einsetzt. Dennoch sind der stark eingeschränkte Umfang und vor allem die Platzierung des Credos innerhalb des Notenmanuskriptes auffällig. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass von Fleischmann eine ganze Reihe einzelner Credo-Vertonungen existiert – im Gegensatz zu den anderen Ordinariumsteilen. Doch auch diese einzelnen Credo-Vertonungen setzen oft erst mit dem „Et incarnatus est“ ein.

Ist man beim Thema polyphoner Satzanlage, finden sich von Fleischmann indes weit ambitioniertere Ansätze als die entsprechenden Passagen aus der *Mass in honour of St Finbarr*. Hier sind seine *Three Motets Based on Gregorian themes*<sup>1166</sup> zu nennen – für dreistimmigen Männerchor: Tenor, Bariton, Bass. Auffällig ist das polyphone Moment insbesondere beim Beginn der zweiten Motette, *Recordare, Virgo Mater*; hier kann von einer vollständigen, dreistimmigen Imitation eines Sogettos gesprochen werden. Jedoch ist auch dieses Werk nicht nach den Kriterien eines strengen vokalpolyphonen Stils zu beurteilen: Fleischmann lässt zwar beispielsweise das Sogetto in jeder Stimme so lange unverändert, wie es zunächst bis zum Einsatz der zweiten Stimme erklingt. Doch sowohl der Einsatz aller Stimmen auf dem gleichen Ton e, die sich auf der zweiten Zählzeit im ersten vollständigen Takt zwischen Bass und Tenor ergebende Septim, der Quintsprung vom a zum e<sup>1</sup> am Ende des Sogettos, als auch beispielsweise der sich auf der zweiten Zählzeit in Takt 2 ergebende Klang a/fis/h (mit Stimmkreuzung zwischen Bass und Bariton) sind nicht Ausdruck eines

---

tisch eine „in sich geschlossene musikalische Komposition“ bilden. Zudem ist vorgeschrieben, dass „der Priester am Altare durch den Gesang oder das Spiel“ nicht länger „aufgehalten“ werden solle, „als die liturgische Handlung es erfordert“. Motuproprio „Tra le sollecitudini“, 22. November 1903, URL: [http://www.sinfonia-sacra.de/Tra\\_le\\_sollecitudini.pdf](http://www.sinfonia-sacra.de/Tra_le_sollecitudini.pdf) (Stand: 11/2013).

<sup>1165</sup> Grundsätzlich ist zu vermerken, dass auch nach dem „Et incarnatus est“ in Fleischmanns Umsetzung Textteile des Credos ausgelassen sind.

<sup>1166</sup> AFS 2.161.01.0–AFS 2.161.03.0.

strengen Imitationssatzes alter Prägung mit den damit verbundenen Vorstellungen von Konsonanz und Dissonanz.

mp  
Tenore  
Re-cor-da - re\_ Vir - - - go Ma - ter Vir - go in con-spe-ctu De - i

mp  
Barytone  
Re-cor-da - re\_ Vir - - - go Ma - ter

mp  
Bassus  
Re-cor-da - re\_ Vir - - - go Ma - ter De - i

Abb. 81 – „Recordare, Virgo Mater“, Stimmeneinsätze, Takte 1–5, Nachlass Fleischmann

Nun ist bei Fleischmanns nicht davon auszugehen, dass er nicht in der Lage gewesen wäre, einen imitatorischen Vokalsatz korrekt zu schreiben. Vielmehr scheint Fleischmann hier – unter Wahrung deutlicher Reminiszenzen an den alten Stil – bewusst in freierem Stil komponiert zu haben, ja fast mit improvisatorischer Attitüde: Die drei Motetten waren, wie Fleischmann auf einer dem Autograph beigegeführten Notiz vermerkt, von seinen Eindrücken beim Besuch einer Klosterkirche inspiriert. Fleischmann erlebte dort im Kerzenschein den Gesang der Mönche und war davon sehr bewegt. Das legt bei diesen Stücken ein sehr persönliches Komponieren nahe, in welchem Fleischmann das emotionale Moment wichtiger war als regelkonformer alter Tonsatz. Aufgrund der deutlichen Tendenz zu dissonanzreichen Spannungen und der folglich auch recht freien harmonischen Disposition ist Fleischmanns Stil hier als modern zu bezeichnen;<sup>1167</sup> dabei ist auch anzumerken, dass Fleischmann nach dem imitatorischen Beginn der Motette rasch zu einem gemäß vertikalem Akkorddenken komponierten Satz zurückkehrt. Fleischmann mischt also auch hier Kompositionsprinzipien – und das recht wirkungsvoll.

Durchaus erinnert diese kleine Motette damit an Motetten Rheinbergers: Auch Fleischmanns Lehrer deutet den Imitationssatz mitunter nur an, ohne ihn konsequent fortzuführen. Hierzu sind etwa seine *Fünf Motetten* op. 163 für fünfstimmigen gemischten Chor (zwei Tenorstimmen) oder die nach deutschem Text komponierten *Fünf Motetten* op. 40 für vierstimmigen gemischten Chor zu nennen; gerade op. 40 Nr. 1, *Ich liebe, weil erböret der Herr*, ist in der Grundstruktur ähnlich konstruiert wie Fleischmanns Motette; op. 40 Nr. 2 geht im Imitationssatz deutlich über Fleischmanns Vorgehen hinaus.<sup>1168</sup>

<sup>1167</sup> Auch Séamas de Barra hebt diese drei Motetten hinsichtlich ihres recht frei anmutenden Satzes hervor. Vgl. Barra 2010b, 302.

<sup>1168</sup> Rheinberger, Josef Gabriel: Sämtliche Werke. Herausgegeben vom Josef Rheinberger-Archiv Vaduz, Abteilung I, Geistliche Vokalmusik, Band 7, Geistliche Gesänge II für gemischten Chor a cappella, Vorgelegt von Barbara Mohn, Carus-Verlag, Stuttgart 2003, 2f., 6f.

1

*Allegro moderato:*

Cantus

Altus I

Tenors I

Tenors II

Basses I

Basses II

Sopranos I

Sopranos II

*Lan - de - te Do - mi - num de coe - lis*

*(Cantus on a freq. chant motif.)*

Bezüglich des vokalpolyphonen Satzes sei schließlich noch ein Werk Fleischmanns aus dem kirchenmusikalischen Bereich angeführt, welches vielleicht Fleischmanns größter Ansatz zueinander versetzter Stimmeneinsätze samt Imitation ist: seine Motette *Laudate Dominum de coelis*<sup>1169</sup> für „VII voces inaequales“. Hier verfasst Fleischmann eine siebenstimmige vollständige Imitation und ergänzt diese sogar noch um zwei weitere Stimmen (Alt I und Cantus), welche jedoch nicht das Sogetto

<sup>1169</sup> AFS 2.087.00.0.



Abb. 82 – „Laudate Dominum de coelis“, Takte 1–12, Nachlass Fleischmann

singen. In der Reihenfolge, in welcher der Sogetto-Einsatz in den Stimmen erfolgt, wird der Satz nach dem Sogetto sofort wieder ausgedünnt.

Allein im Notenbild ist dieser Motettenbeginn eindrucksvoll. Doch selbst bei solch vielstimmiger Anlage beschränkt sich Fleischmann auf das Andeuten eines Imitationsatzes. Den Regelfall in Fleischmanns am alten Stil orientierter Kirchenmusik aber stellt eine imitatorische Satzanlage ohnehin nicht dar. Als Abbild der in

diesem Schaffensbereich Fleischmanns vorherrschenden stilistischen Tendenz sind *Pange lingua I* und *Pange lingua II* zu sehen.

Greift man also zum Abschluss dieses Kapitels nochmals auf die Vorgaben des Motuproprios zurück, zeigt sich in Fleischmanns Kirchenmusik, die als Reaktion auf diesen päpstlichen Erlass zu werten ist, eine interessante kompositorische Richtung: Fleischmann zeigt, dass er fähig und gewillt ist, Kirchenmusik zu schreiben, die alt anmutet und zentrale Kriterien der Vokalpolyphonie aufzeigt – und damit die Vorgaben des Motuproprios erfüllt. Diese Kirchenmusik grenzt sich klar von jeglichem weltlich-effektvollen, opernhafte Klanggestus ab – wie es der päpstliche Erlass vorschreibt.<sup>1170</sup> Doch Fleischmann komponiert dabei keineswegs historisierende, stilistisch reine Aufgüsse. Er begnügt sich mit geschickt in Szene gesetzten Reminiszenzen und schreibt im alten Gewand durchaus moderne Musik.<sup>1171</sup>

#### 4.4.2.2 VOKALE KIRCHENMUSIK ROMANTISCHEN STILS

Parallel zu dieser Kirchenmusik, die an alte Kirchenmusikpraxis angelehnt komponiert ist, ist innerhalb des kirchenmusikalischen Schaffens Fleischmanns noch ein davon abweichender Kompositionsstil auszumachen, den man nun als gewissermaßen romantisch bezeichnen kann, weitgehend ohne Reminiszenzen an einen mit dem Gregorianischen Choral oder der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts einhergehenden Klangduktus. Natürlich ist dieser romantische Stil bei Fleischmanns Kirchenmusik der Dachauer Jahre zu finden; er trat seinen Dienst dort ja im Januar 1902, also vor dem päpstlichen Erlass über die Reform der Kirchenmusik an und leitete dort, anders als später in Cork, auch einen gemischten Kirchenchor mit Frauenstimmen. Keineswegs aber stellte Fleischmann das Komponieren einer Kirchenmusik im romantischen Stil ab 1903 oder zumindest nach der Auswanderung 1906 ein; vielmehr fuhr er fortan gewissermaßen zweigleisig. Er bewegte sich dabei durchaus nicht außerhalb der päpstlichen Vorgaben: Im Motuproprio von 1903 werden zwar der Gregorianische Choral und die alte Vokalpolyphonie für die Kirchenmusikpraxis klar favorisiert, die „neuere Musik“ jedoch auch ausdrücklich zugelassen, sofern sie „Ernst“ und „Erhabenheit“ aufweisen.<sup>1172</sup>

Untersucht man diesen Schaffensbereich Fleischmanns, fällt eine ganze Reihe an Ave-Maria-Vertonungen ins Auge, die, da über Fleischmanns Schaffenszeit weit verteilt, trefflich geeignet sind, um dieses Kompositionsfeld Fleischmanns über mehrere Jahrzehnte hinweg zu beleuchten. Fleischmann vertonte dabei den lateinischen Ave-Maria-Text. Insofern wären diese Werke geeignet gewesen, um innerhalb eines

<sup>1170</sup> Vgl. Motuproprio „Tra le sollecitudini“, 22. November 1903, URL: [http://www.sinfonia-sacra.de/Tra\\_le\\_sollecitudini.pdf](http://www.sinfonia-sacra.de/Tra_le_sollecitudini.pdf) (Stand: 11/2013).

<sup>1171</sup> Man erinnere sich dabei an Fleischmanns Aufsatz für die Zeitschrift „Organon“ aus dem Jahr 1928, in welchem er für moderne Kirchenmusik eintritt.

<sup>1172</sup> Ebd. Als für den Gottesdienst tatsächlich untauglich wird im Motuproprio insbesondere die Musik mit opernhafte-weltlichem Gestus bezeichnet.

Gottesdienstes vor dem Zweiten Vatikanischen Konzil aufgeführt zu werden. Ob dies, da stilistisch eben von den päpstlichen Vorgaben von 1903 abweichend, unter Fleischmanns Leitung in Cork geschah, ist nicht zu rekonstruieren. Denkbar und teilweise auch zweifelsfrei belegt sind indes Aufführungen vor Fleischmanns Auswanderung in Dachau sowie in späterer Zeit – in den zwanziger und dreißiger Jahren – durch den Münchner Domchor unter der Leitung von Fleischmanns Freund Ludwig Berberich, dem damaligen Münchner Domkapellmeister.

Bemerkenswert ist nun, dass sich Fleischmann schon in äußerst jungen Jahren kompositorisch in diesem Bereich betätigte: Ein *Ave Maria* in F-Dur für vierstimmigen Frauenchor<sup>1173</sup> ist auf das Jahr 1896 datiert und somit eine der frühesten erhaltenen Kompositionen Fleischmanns überhaupt; er schrieb sie mit 16 Jahren, in dem Jahr, in welchem er an der Münchner Akademie der Tonkunst in den Vorbereitungskurs aufgenommen wurde. Und in der Tat zeigt sich gegenüber den nur ein Jahr früher entstandenen weltlichen Gesängen *Der Versammlung zu Ehren* ein enormer Fortschritt des jungen Fleischmann: Noch ist das harmonische Gerüst des Stückes zumindest in der ersten Strophe diatonisch, noch sind die angesteuerten Akkorde anfangs klar erkennbare Dreiklänge, die in der Regel in eindeutiger funktionsharmonischer Beziehung zueinander stehen. Im Vergleich zu den Stücken von 1895 bewegt sich Fleischmann jedoch schon weit forscher, geschickter: Fleischmann gliedert die Stimmen in Zweitakt- oder Viertaktgruppen, schafft damit eine überschaubare Abschnittsbildung, die aber nicht bruchstückhaft erscheint, sondern auf deren Basis Fleischmann recht eingängige, gefällige Stimmen schreibt: Harsche Tonsprünge kommen nicht vor, keine Stimme ist bloße, uninspierte Füllstimme, die etwa mit lang anhaltenden Tonrepetitionen nur zur harmonischen Vervollständigung der jeweiligen Zählzeit herhalten müsste; Stimmkopplungen in Terzparallelen wie zwischen Sopran II und Alt II in Takt 3 oder zwischen den beiden Sopranstimmen in Takt 22 unterstützen den eingängigen Charakter trefflich. Hinsichtlich der lebendigen Einzelstimmen fällt zudem auf, dass Fleischmann gerade die beiden Mittelstimmen – Sopran II und Alt I – mit kleinen solistischen Motiven hervortreten lässt, während die jeweils anderen drei Stimmen pausieren. Damit erreicht er – etwa in Takt 4 oder Takt 6 – zwei verschiedene Dinge: Er verleiht den Mittelstimmen Bedeutung und verankert im ansonsten im Viertelpuls fortschreitenden homophonen Satz eine einfache Imitationsstruktur sowie durch die rhythmische Gestalt dieser beiden Einwürfe (  $\text{c} - \text{♪} \text{♪♪} | \text{♪}$  ) auch ein kurzzeitig rascheres Bewegungsmoment. Beides macht den Satz interessanter. Dabei wirkt das Bewegungsmoment an den genannten Stellen stimmig, wohingegen es in Takt 40 im Alt II, der hier zwar nicht solistisch agiert, durch den Septsprung aufwärts und die folgende abwärtsgerichtete Zerlegung des C-Dominantseptakkordes in Achtelnotenwerten dennoch hervortritt, dem Puls des Stückes eher zuwiderläuft.

---

<sup>1173</sup> AFS 2.023.00.0.

Sopran 1 *p*  
A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na

Sopran 2 *p*  
A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na

Alt 1 *p*  
Do - mi - nus

Alt 2 *p*  
A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na

Do - mi - nus te - cum Do - mi - nus te - cum

te - - cum do - mi - nus do - mi - nus te - cum

Do - mi - nus te - cum Do - mi - nus te - cum

Do - mi - nus te - cum Do - mi - nus - te - cum

Abb. 83 – „Ave Maria“ für Frauenchor, 1896, Takte 1–8, Nachlass Fleischmann

Wurde soeben das harmonische Gerüst dieses kleinen *Ave Maria* in der ersten Strophe als diatonisch und als für Fleischmann-Verhältnisse – auf das gesamte Schaffen bezogen – einfach charakterisiert, so ist dem Jugendlichen von 1896 hierbei gleichwohl gutes Geschick und kompositorisches Können zuzusprechen: Interessant wird die Harmonik erstmals mit der Trugschlusskadenz nach d-Moll in Takt 11/12. Fleischmann steuert in Takt 13 die Obermediante A-Dur an, erreicht in Takt 14 wiederum die Tonikaparallele d-Moll, um über eine chromatische Figur in die Doppeldominante G-Dur zu gelangen. Sicher lässt die durch den 6–5/4–3-Vorhalt ansprechende Kadenz zurück nach F-Dur in Takt 19/20 nicht lange auf sich warten, doch die Tonika erscheint hier nur als instabiler Quartsextakkord; erst zum Abschluss der ersten Strophe in Takt 24 wird die Tonika (auf den Grundton beschränkt) wieder in reiner IV–V–I-Kadenz angesteuert. Das ist sicher keine hohe Kompositionskunst, für einen 16-jährigen Handwerkersohn aber eine beeindruckende Tonsatzbeherrschung – die sich in der zweiten Strophe als noch ausgereifter erweist: Ausgehend vom Unisono-f<sup>1</sup> steuert Fleischmann durch die Abwärtsbewegung

der Unterstimme und den Einsatz des ersten Soprans Des-Dur an, gelangt durch chromatische Gegenbewegung in den Außenstimmen sowie durch Abwärtsbewegung des Alt I in einen F-Dominantsept-Terzquartakkord und erreicht b-Moll, die Moll-Subdominante der Tonika, die trotz der Ausweichung in einen f-Moll-Sextakkord in Takt 27 bis zum Ende der Viertaktgruppe in Takt 28 bestehen bleibt. Dann tritt Fleischmann einen ausgedehnten harmonischen Rückzug in die Grundtonart an: Der nächste Taktbeginn ist nach C-Dur gerückt, von dem aus nach einer Ausweichung nach Des-Dur über die Tonikaparallele d-Moll die Subdominante B-Dur angesteuert wird. Diese wird durch die punktierte Rhythmik – die einzige derart markante Punktierung im ganzen Stück – auffallend betont. Dadurch, verbunden mit der Tatsache, dass hiermit eine Dreitaktgruppe endet und somit das bisherige Prinzip klar erkennbarer Zweitakt- oder Viertakteinheiten konterkariert wird, entsteht eine starke Fortstrebewirkung. Dieses Drängen hält Fleischmann noch einige Takte aufrecht: Verminderte Septakkorde und verminderte Dreiklänge (Takt 32, 33, 37), die in diesem Werk bislang nicht auftraten, erzeugen harmonische Spannung; der Trugschluss nach d-Moll in Takt 34/35 sowie die in Takt 38 nochmalig angesteuerte Tonikaparallele (hier mittels der Zwischendominante A-Dominantseptakkord) zögern das Festigen der Tonika bis zur allerletzten Strophensilbe hinaus, denn zuvor wird F-Dur nur als Quartsextakkord erreicht. Die liedhafte Eingängigkeit bleibt dabei auch in diesem harmonisch schwebenderen Abschnitt durchwegs erhalten, was vor allem die reizvollen, verschränkten Terz- und Sextparallelen zwischen Sopran I, Sopran II und Alt I in den Takten 39/40 dokumentieren. Damit freilich kann das Stück nicht schließen, sondern das so späte Erreichen der Tonika in authentischem Ganzschluss erfordert deren Festigung in einem eigentümlich zwischen Sieben- und Achttaktigkeit schwankenden „Amen“-Ruf.

Man hat es bei diesem *Ave Maria* also keineswegs mit einer einfachen Strophenform, sondern mit einer durchkomponierten Form zu tun, in deren zweitem Teil Fleischmann sein damaliges Können im Tonsatz eindrucksvoll ausbreitet.

Bei diesem so frühen Chor Fleischmanns einen äußeren Einfluss zu vermuten, ist sicher nicht verkehrt; Fleischmann trat 1896 ja gerade erst in den Vorkurs der Münchner Akademie ein. Nahe liegt deshalb, einen Blick auf das Werk Rheinbergers zu werfen, Fleischmanns Lehrer.<sup>1174</sup> Tatsächlich fällt beim Vergleich mit Fleischmanns *Ave Maria* ein Chor Rheinbergers ins Auge: der neunte Chor, ebenfalls ein *Ave Maria*, aus den *Advent-Motetten* op. 176, erst 1893 komponiert.<sup>1175</sup> Es gibt deutliche Unterschiede zu Fleischmanns Komposition: Rheinbergers Stück steht im Dreivierteltakt, Fleischmanns Werk im Viervierteltakt. Das polyphone Moment ist bei

---

<sup>1174</sup> Es ist zwar nicht klar, inwieweit während der Vorkurs-Phase schon ein direkter Kontakt Fleischmanns zu Rheinberger bestand, doch immerhin war Rheinberger der damals renommierteste und prägendste Münchner Kompositionslehrer.

<sup>1175</sup> Vgl. Rheinberger, Josef Gabriel: *Sämtliche Werke*. Herausgegeben vom Josef Rheinberger-Archiv Vaduz, Abteilung I, Geistliche Vokalmusik, Band 7, Geistliche Gesänge II für gemischten Chor a cappella, Vorgelegt von Barbara Mohn, Carus-Verlag, Stuttgart 2003, 142f.

Sopran 1 *p*  
San - cta Ma - ri - a ma - ter De - i

Sopran 2 *p*  
San - cta Ma - ri - a ma - ter De - i

Alt 1 *p*  
San - cta Ma - ri - a ma - ter De - i

Alt 2 *p*  
San - cta Ma - ri - a ma - ter De - i

*p*  
o - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus nunc et in ho - ra mor - tis

*p*  
o - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus nunc et in ho - ra mor - tis

*p*  
o - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus nunc et in ho - ra mor - tis

*p*  
o - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus nunc et in ho - ra mor - tis

*p* no - - - strae o - ra o - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus nunc et in ho - ra *f*

*p* no - - - strae o - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus nunc et in ho - ra *f*

*p* no - - - strae o - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus nunc et in ho - ra *f*

*p* no - - - strae o - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus nunc et in *f*

mor - tis no - - - strae A - men A - men  
 mor - tis no - - - strae A - men A - men  
 mor - tis no - - - strae A - men A - - - men A - men  
 ho - ra mor - tis no - - - strae A - men A - men A - men A - men

A - men A - men A - men A - - - men.  
 A - men A - men A - men A - - - men.  
 A - men A - men A - men A - - - men.  
 A - men A - men A - men A - - - men.

Abb. 84 – „Ave Maria“ für Frauenchor, 1896 , 2. Strophe, Takte 25–48, Nachlass Fleischmann

Rheinberger stärker ausgeprägt. Bei Rheinberger beginnt die zweite Strophe deckungsgleich zur ersten, wohingegen bei Fleischmann mit Einsatz der zweiten Strophe ein veränderter musikalischer Charakter zu beobachten ist. Schließlich ist Rheinbergers *Ave Maria* für vierstimmigen gemischten Chor komponiert, Fleischmanns Werk für vierstimmigen Frauenchor; das Klangbild ist also ein anderes. Dennoch ist das vorherrschende Konstruktionsmodell der beiden Chöre identisch: Von Rheinberger und Fleischmann wird gleichermaßen eine Stimme zum Gegenüber der homophon zusammengespannten übrigen drei Stimmen auserkoren, diese entweder imitierend, oder deren Einsatz vorwegnehmend. Bei Rheinberger ist dies der Bass, bei Fleischmann meist der Alt I. Diese Übereinstimmung ist auffallend. Fleischmann kam mit so jungen Jahren, aus denen von ihm überhaupt nur wenige Kompositionen vorhanden sind, wohl kaum ohne Vorbild auf einen solch strukturell gekonnten Einfall. Dieses Vorbild dürfte er – der kurze Werkvergleich unterstreicht, was bio-

graphisch nahe liegt – in Rheinbergers Musik gefunden haben. Das würde auch die deutliche Steigerung der kompositorischen Qualität gegenüber den Gesängen *Der Versammlung zu Ehren* von 1895, als Fleischmann eben noch nicht an der Münchner Akademie verkehrte, erklären.

3st.  
Frauenchor

Orgel

*mf*

*rit.*

*p a tempo*

*mf*

A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na, Dom - mi - nus te - cum

*p*

*mf*

*poco rall.*

be - ne di - cta tu in mu - li - e - ri - bus,

*poco rall.*

Abb. 85 – „Ave Maria“, um 1959, Takte 1–18, Nachlass Fleischmann

Ein *Ave Maria* Fleischmanns für eine hohe Solostimme, dreistimmigen Frauenchor ad libitum und Orgel<sup>1176</sup> wirkt wie die direkte Fortsetzung des im *Ave Maria* von

<sup>1176</sup> AFS 2.021.00.0.



1896 zu beobachtenden Kompositionsprinzipien eines diatonischen Grundgerüsts, welches zwischendurch effektiv verlassen wird, ohne dabei aber den beruhigten Gestus zu stören. Man könnte das Stück stilistisch wenige Jahre nach dem *Ave Maria* von 1896 ansetzen, doch Fleischmann widmete es zu Weihnachten 1959 „To Reverend Mother and Community Drishane Convent“, und es ist von einer Jahrzehnte späteren Entstehung auszugehen. Die Zutaten für die Komposition sind im Grunde die gleichen wie die eben beschriebenen: eine in Zwei- und Viertaktgruppen gegliederte, eingängig anmutige Melodik; eine Harmonik, die im Kern diatonisch ist, in der die einzelnen Akkorde insgesamt funktionsharmonisch miteinander verbunden sind, die jedoch durch Vorhalte, Durchgänge und Alterierungen mit Schwebeklängen durchzogen ist und durch verminderte Septakkorde tonal ausgereizt wird. Der Beginn dieses *Ave Maria* zeigt diese Nähe zum Werk von 1896 sehr deutlich. Er führt aber auch vor Augen, dass Fleischmann Jahrzehnte später die reinen Dreiklänge weit häufiger in einem Satz verbirgt, der fast auf jeder Hauptzählzeit eine neue harmonische Färbung bringt; man betrachte etwa den Takt 12, in dem sich wirklich erst auf Schlag vier durch das e<sup>1</sup> der rechten Hand des Organisten mit dem e-Moll-Dreiklang ein nicht dissonanter Zusammenklang einstellt.

Der beruhigte Gestus dieses *Ave Maria* erscheint trotz derartiger harmonischer Reibungspunkte sehr friedvoll. Als Fleischmann dieses Stück schrieb, war er ein Mann in sehr fortgeschrittenem Alter. Man könnte deshalb die Innigkeit dieses Werkes als Altersmilde empfinden und denken, das passe ganz vorzüglich zu einem Spätwerk. Diese Assoziation ist vielleicht nicht falsch. Aber auch nicht gänzlich zutreffend. Vielmehr zeigt der Vergleich mit dem Jugendwerk von 1896, wie sehr Fleischmann in seinem kompositorischen Denken zeitlebens einer Musik verbunden war, wie es sie im Kern schon in seiner Kindheit gab.

Die Analyse dieser beiden stilistisch verwandten, in homophonem romantischem Satz geschriebenen Ave-Maria-Vertonungen soll nun keinesfalls bedeuten, das von den stilistischen Orientierungsvorgaben des Motuproprios von 1903 abrückende kirchenmusikalische Komponieren Fleischmanns sei durchwegs mit derart überschaubarem Tonsatz gleichzusetzen. Fleischmann verfolgte mit diesen beiden Werken, das eine als Jugendlicher am Beginn der Ausbildung, das andere als betagter Mann wenige Jahre vor seinem Tode geschrieben, kaum die Absicht, öffentliche Reputation als Komponist zu gewinnen. Auf diese aber zielt er wohl mit anderen Werken; und hierbei ist mitunter ein satztechnisch hoher Anspruch erkennbar. Auch diesbezüglich fallen zwei Ave-Maria-Vertonungen auf: *Zwei Ave Maria* für achttimmigen gemischten Doppelchor a cappella,<sup>1177</sup> die Fleischmann Ludwig Berberich zueignete. Da Münchner Stimmen existieren, bei der dortigen „Notenvervielfältigung Jos. Hochwind“ beinahe in Druckqualität erstellt, kam es wohl auch zu Aufführungen durch den Münchner Domchor. Vor allem das erste *Ave Maria* in c-Moll ist dabei gerade zu Beginn kontrapunktisch komplex entworfen: Der Anfang ist als

---

<sup>1177</sup> AFS 2.172.01.0–AFS 2.172.02.0.

Sopr.  
Alto

Ten.  
Bass

Sopr.  
Alto

Ten.  
Bass

A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na  
 A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na  
 A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na

A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na  
 A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na  
 A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na

A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na  
 A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na  
 A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na

ple - - - na  
 ri - a (Solo) - - - - - (Chor)  
 A - ve Ma - ri - a A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na  
 A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na

ple - - - na  
 gra - ti - a ple - na  
 gra - ti - a ple - na  
 (Chor)  
 gra - ti - a ple - na  
 (Chor)  
 gra - ti - a ple - na  
 (Chor)  
 gra - ti - a ple - na

Abb. 86 – „Ave Maria“ für Doppelchor in c-Moll, Takte 1–18, Nachlass Fleischmann

vierstimmige Fugensexposition des ersten Chores komponiert, wobei mit dem zweiten Einsatz des Comes der zweite Chor nahezu in reiner Dopplung des ersten Chores hinzutritt.

Solche Abschnitte, in denen die beiden Chöre zueinander im rhythmischen Modell exakt und im Tonvorrat nahezu deckungsgleich sind, sind ein wesentliches Merkmal dieses Werkes und nehmen breiten Raum ein. Ebenso aber sind auch imitierte Figuren zwischen den Chören ein konstruktiv wesentliches Charakteristikum. Das markanteste Beispiel hierfür sind die Takte 11 bis 18: In Takt 11 beginnt der Sopran des zweiten Chores, der zuvor pausiert, losgelöst von den anderen gleichzeitig singenden Stimmen wieder mit dem Anfangstext „Ave Maria“. Die dabei gesungene Melodie ist die Umkehrung des Anfangsthemas. Interessant wird es in Takt 13. Hier verstummen alle bislang singenden Stimmen. Es erklingt einzig die Beantwortung dieser Thematikumkehrung durch eine Solostimme aus dem Alt des zweiten Chores auf der Unterquint. Tatsächlich erweist sich der Abschnitt als neue, vollständige, mit den einrahmenden Satzteilen eng verschränkte Fugensexposition über die Thematikumkehrung. Der solistisch gesungene Comes steht ohne Kontrapunkt im Raum – der pure Klang einer einzelnen Sängerin gegenüber einem achtstimmigen Chor. Mit dem zweiten Einsatz des Dux treten Sopran und Tenor des zweiten Chores hinzu, wobei nicht ersichtlich ist, ob mit Einzelsängern oder in Chorstärke. Erst mit dem zweiten Comes ist die Anweisung Fleischmanns klar: Hier greifen, wie auch bei der ersten Exposition, beide Chöre in voller Besetzung ins Geschehen ein. Binnen 18 Takten hat Fleischmann also eine Art Doppelfuge für achtstimmigen Doppelchor geschrieben – ein zweifelsohne komplexer Satz.

In der Tat scheint dieses *Ave Maria* nun wie eine Verbindung der beiden stilistischen Grundtendenzen in Fleischmanns kirchenmusikalischen Schaffen (was die Vokalmusik betrifft): Fuge und Doppelchörigkeit sind Kategorien, die mit der Kirchenmusik alten Stils bestens korrelieren. Gehört dieses *Ave Maria* also unter Umständen doch in die Kategorie der an das Motuproprio angelehnten Kirchenmusik Fleischmanns? Was die kontrapunktische Anlage betrifft, wäre das vertretbar. Es ist die Harmonik, welche letztlich für einen ebenso starken Eindruck romantisch anmutender Musik verantwortlich ist. Ein Beispiel ist hierfür der „Amen“-Ruf, der sich dem G-Dur-Strophenende anschließt: Er beginnt in Takt 43 mit einem terzlosen, dennoch feststellbaren F-Septnonakkord, der sich in einen B-Dur-Sextakkord auflöst. Fleischmann spinnt die Harmonik über einen c-Moll-Sextakkord mit Sextvorhalt, einen verkürzten Septnonakkord über den Ton des (also einen halbverminderten Akkord) in einen f-Moll-Quintsextakkord fort, um am Ende des Taktes wieder nach G-Dur zu gelangen, welches jedoch in Takt 44 durch einen verminderten Sextvorhalt wieder verschleiert wird. Solche Wendungen, wie auch etwa die Schritte am Ende von Takt 45 vom Dominantseptakkord über d auf Schlag vier über den trotz des Nicht-Fortklagens des Tones fis erkennbaren verminderten Septakkord hin zu einem durch mehrere Vorhaltsbildungen verzögerten G-Dur-Septimakkord, klingen

nicht nach alter Musik. Sie sind komponiert im Geiste der hochentwickelten, die tonartlichen Zusammenhänge an ihre Grenzen führenden Harmonik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts.

The image displays a musical score for a double choir setting of "Ave Maria" in c-Moll, measures 43-48. The score is arranged in three systems, each with four staves: Soprano and Alto (top two), and Tenor and Bass (bottom two). The lyrics "A - - - men" are written above the vocal staves. The music features complex harmonic textures with overlapping vocal lines and a rich instrumental accompaniment. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings, reflecting the advanced harmonic language of the late 19th and early 20th centuries.

Abb. 87 – „Ave Maria“ für Doppelchor in c-Moll, Amen-Ruf, Takte 43–48, Nachlass Fleischmann

Wie schon *Pange lingua I* ist also auch dieses *Ave Maria* ein Werk, welches eine klare Einteilung der Kirchenmusik Fleischmanns in eine romantische und eine am alten Stil orientierte Tonsprache nicht leicht macht. Es zeigt Überschneidungen zwischen zwei Stilen auf, die etwa bei einer Gegenüberstellung des *Pange lingua II* und des *Ave Maria* von 1896, absolut voneinander abgegrenzt erscheinen. In beiden Bereichen seines kirchenmusikalischen Schaffens aber vermeidet Fleischmann konsequent einen opernhaf dramatischen Gestus. Eine bewusste Anlehnung an weltliche Musik ist in Fleischmanns Kirchenmusik nicht zu beobachten. Und damit entfernt sich Fleischmann, ob er romantisch-modern oder bewusst am alten Stil orientiert komponiert, nie sehr weit von dem, was das Motuproprio verlangt. Mehr dazu im Resümee zur geistlichen Vokalmusik Fleischmanns.

#### 4.4.3 Geistliche Gesänge für das Konzert

Die aufwändigsten Kompositionen innerhalb seiner geistlichen Vokalmusik aber schrieb Fleischmann nicht für den Gottesdienst. Es sind Werke mit landessprachlichen Texten, die wohl im Bereich von geistlichen Konzerten anzusiedeln sind. Fleischmann muss hierbei größere kompositorische Ambitionen verfolgt und auch eine öffentliche Wahrnehmung der Werke beabsichtigt haben, unter Umständen inklusive der Publikation. Denn so sehr beim Gesamtüberblick über Fleischmanns kompositorisches Schaffen auffällt, wie wenige Werke von Fleischmann mit einer Opus-Zahl versehen sind, so sehr springt die verblüffende Dichte an mit Opus-Zahlen versehenen Werken just in diesem Schaffungsbereich ins Auge: *Biblical Scene. The Marriage Feast of Cana/Das Hochzeitsfest zu Kana* op. 47/1<sup>1178</sup> für Sopran-Solo, vierstimmigen Frauenchor und Harmonium bzw. Orgel nach einem Gedicht von Clemens Brentano; *Herz Jesu/Cor Jesu* op. 47/2<sup>1179</sup> für gleiche Besetzung nach einem Gedicht von Carl Ludwig Schleich;<sup>1180</sup> das zweite Werk aus *Zwei Geistliche Gesänge, Exaudi Nos*,<sup>1181</sup> komponiert für Solostimme oder „Halbchor“, fünfstimmigen gemischten Chor – der Bass ist geteilt – und Orgel nach einem Text von Guido Maria Dreves, das als op. 40 bezeichnet ist;<sup>1182</sup> *Vier Geistliche Gesänge* op. 35<sup>1183</sup> für bis zu siebenstimmigen gemischten Chor a cappella nach Gedichten von Eduard Mörike. Schließlich ist noch die schon früher genannte Komposition *Abendfeier in Venedig*,

<sup>1178</sup> AFS 2.174.01.0.

<sup>1179</sup> AFS 2.174.02.0.

<sup>1180</sup> In beiden Fällen ist die als finale Form des Werkes erhaltene Lichtpause nach einer Kopistenabschrift der Fleischmann-Assistentin Peggy Hickey mit einem gedruckten Titelblatt versehen, was einen seltenen Fall darstellt.

<sup>1181</sup> AFS 2.173.02.0.

<sup>1182</sup> Die Widmung lautet: „Msgr. Lorenzo Perosi, Maestro di Cappella Sistina, Roma, in großer Verehrung“.

<sup>1183</sup> AFS 2.170.01.0–AFS 2.170.04.0. Von diesen vier Gesängen existiert ein nach quellenkritischen Gesichtspunkten erstellter digitaler Notensatz von Allin Gray samt kritischem Bericht. Auch dieser ist bislang als von der Familie Fleischmann bereitgestelltes Archivgut Teil des Fleischmann-Nachlasses.

*Ave Maria* (das erste Einzelwerk aus *Zwei Geistliche Gesänge*) für gemischten Chor, Kinderchor und Orgel zu erwähnen, für welche, offenbar aus der Internierungszeit,<sup>1184</sup> auch eine Orchesterfassung – drei Flöten, zwei Oboen zwei B-Klarinetten, zwei Fagotte, fünfstimmiger Streichersatz – existiert und welche eine Vertonung der englischen Übersetzung des Ave-Maria-Textes ist. Zwar weist das Werk keine Opus-Nummer auf, es sticht jedoch mit seinem großen Instrumental- und bis zu zehnstimmigen Vokalsatz sowie mit der Widmung Fleischmanns ins Auge: Wie schon erwähnt, widmete Fleischmann diese Komposition Papst Pius X. Dass Fleischmann für diesen Widmungsträger just ein Werk mit englischem und nicht lateinischem Text auserkor, ist erstaunlich. Die übrigen genannten Werke weisen entsprechend der Textdichter allesamt einen deutschen Text auf, jeweils nebst einer englischen Übersetzung. Dass Fleischmann dabei bei einigen Stücken trotz des deutschen Originaltextes auf dem Manuskript erst den englischen Titel vermerkte, dürfte als strategische Maßnahme im Sinne der Öffentlichkeitswirkung zu werten sein.

Als ausgesprochen differenziert komponiert erweisen sich die *Vier Geistlichen Gesänge* nach Mörike, insbesondere das Eröffnungsstück *Zum Neuen Jahr* in G-Dur. Fleischmann muss von der Qualität dieser vier Chöre überzeugt gewesen sein: Es ist erwiesen, dass sie am 25. August 1928 durch den Münchner Domchor unter der Leitung von Ludwig Berberich im Münchner Liebfrauenturm zur Aufführung kamen (es ist eine, jedoch auf 1. November 1929 datierte, Kopistenabschrift Berberichs erhalten). Es existiert zudem eine Aufnahme der vier Gesänge durch den Chor der irischen Rundfunkanstalt RTÉ aus dem Jahr 1960. Insgesamt sind im Fleischmann-Nachlass mehrere, leicht variierte Versionen dieser Chöre enthalten. Eine von der Familie Fleischmann in Auftrag gegebene Edition mit kritischem Bericht hält sich an die Berberich-Abschrift.<sup>1185</sup>

Beachtlich ist *Zum Neuen Jahr* auf mehreren musikalischen Ebenen. Der Beginn des zunächst auftretenden vierstimmigen Frauenchors erinnert an eine Improvisation auf dem Tasteninstrument: Vom Unisono des von allen vier Stimmen gesungenen Tones h<sup>1</sup> ausgehend führt Fleischmann in steter Gegenbewegung der beiden Sopran- und der beiden Altstimmen zueinander trotz der sich daraus ergebenden dissonanten Spannungen eine Kadenz über die Tonika G-Dur, die Zwischendominante H-Dur (Septakkord), die daraus resultierende Tonikaparallele e-Moll, die Subdominante C-Dur und die Dominante D-Dur zurück nach G-Dur aus. Im Pianissimo beginnend wird dabei der Pianobereich nicht überschritten. Eine nette, leise Tonsatzübung, so scheint es. Mit dem Text, „Wie heimlicher Weise / Ein Englein leise / Mit rosigen Füßen / Die Erde betritt“,<sup>1186</sup> jedoch korreliert dieser leise, lufti-

<sup>1184</sup> Ein Partiturmanuskript ist mit dem Stempel der Lagerleitung vom 22. August 1917 versehen.

<sup>1185</sup> Fleischmann, Aloys: Vier Geistliche Gesänge op. 35, AFS 2.170.01.0–AFS 2.170.04.0. Als Archivgut bereitgestellte quellenkritische Partitur mit kritischem Bericht, erstellt von Allin Gray, Cork 2009. Diese Version dient als Grundlage der Analyse.

<sup>1186</sup> Mörike 1925, 126. Diese mehrbändige Ausgabe ausgewählter Mörike-Werke stammt folglich aus der Entstehungszeit der Fleischmann-Vertonung.

ge, sich gleichsam vorsichtig aus dem Unisono heraus vorantastende Gesang der hohen Stimmen vorzüglich.

m. m. ♩ = 76  
**Leise bewegt, schwebend**  
*pp*

Sopran  
I II

Wie heim - li - cher Wei - se ein En - ge - lein lei - se mit ro - si - gen Fü - Ben die Er - de be - tritt.

Alt  
I II

Wie heim - li - cher Wei - se ein En - ge - lein lei - se mit ro - si - gen Fü - Ben die Er - de be - tritt.

Tenor  
I II

So

Bass  
I II

So

Abb. 88 – „Zum Neuen Jahr“, Takte 1–4, Nachlass Fleischmann

Dass Fleischmann in diesem Chor besonders nahe am Text komponiert, zeigt der weitere Verlauf der ersten Strophe aber noch deutlicher; es handelt sich dabei um eines der plastischsten Beispiele für gelungene Textausdeutung in Fleischmanns Schaffen überhaupt: Zunächst antwortet der vierstimmige Männerchor den Frauen nach gleichem, ebenso aus dem Unisono heraus entwickeltem Satzprinzip. Doch der Abschnitt „So nahte der Morgen.“<sup>1187</sup> ist dem Text entsprechend kurz gehalten und auf nur einen Takt komprimiert. Fleischmann konzipiert ihn dabei als Vorbereitung des Folgenden, notiert in allen Stimmen zwar eine Crescendogabel, schreibt aber „Etwas zurückhaltend“ vor. Umso strahlender, überraschender wirkt im folgenden Takt 6 deshalb das fast gleißende Forte-Unisono auf dem Ton e in allen Stimmen. Der Bass wird dabei, in Doppelung des Tenors, bis zum e<sup>1</sup> hinaufgeführt. Fleischmann schreibt nicht nur „Jubelnd“ vor, sondern notiert in allen Stimmen eine Vorschlagsnote, die einen ungemein raschen Oktavsprung markiert. Hier beide Töne lupenrein anzusingen, ist schwer. Und das scheint beabsichtigt, denn so kann dieser erste Schlag in Takt 6 kaum anders erklingen, als es das gesungene Wort „jauchzt“ beschreibt. Fleischmann behält diesen hell strahlenden Ton bei und vertont die Verse „Jauchzt ihm, ihr Frommen, / Ein heilig Willkommen, / Ein heilig Willkommen!“<sup>1188</sup> in einer lichten, doppeldominantischen H-Dur-Sphäre, der Tonart, die wie

<sup>1187</sup> Mörike 1925, 126.

<sup>1188</sup> Ebd.

Jubelnd belebt

*f*

Sopran I II  
jauchzt ihm, ihr From - men, ein hei - lig Will -

Alt I II  
jauchzt ihm, ihr From - men, ein hei - lig Will -

Tenor I II  
jauchzt ihm, ihr From - men, ein hei - lig Will -

Bass I II  
jauchzt ihm, ihr From - men, ein hei - lig Will -

*f*

kom - men, ein hei - lig Will - kom - men, Herz, jauch - ze du mit,

kom - men, ein hei - lig Will - kom - men, Herz, jauch - ze du mit,

kom - men, ein hei - lig Will - kom - men, Herz, jauch - ze du mit,

kom - men, ein hei - lig Will - kom - men, Herz, jauch - ze du mit,

*f*

Herz jauch - ze, jauch - ze du mit!

*f*

Herz jauch - ze, jauch - ze du mit!

*f*


Jauch - ze du jauch - - - - ze, jauch - ze du mit!

*f*

Jauch - ze du jauch - - - - ze, jauch - ze du mit!

Abb. 89 – „Zum Neuen Jahr“, Takte 6–13, Nachlass Fleischmann



kaum eine andere für hellen Klang, für maximale Entfernung von Bodenständigkeit steht.<sup>1189</sup> Damit aber noch nicht genug; das Strophenende „Herz, jauchze du mit!“<sup>1190</sup> führt Fleischmann beinahe noch eindringlicher aus: Die Harmonik kehrt in geerdete Bereiche zurück; nach dem H-Dur-Dominantseptakkord (Sekundakkord) beim letzten „Willkommen“ beginnt der letzte Vers folgerichtig in der Tonikaparallele e-Moll, die Fleischmann über eine breite IV–V–I-Kadenz zum Strophenende nach G-Dur zurückführt. Diese Kadenz, die Fleischmann durch Textwiederholungen ausdehnt, aber hat es in sich, vor allem der Takt 10: Fleischmann geht von einem C-Dur-Sextakkord aus und schließt den Takt mit einem Fis-Dur-Sextakkord, der lediglich über das fis<sup>2</sup> im Sopran (als Leitton) nachvollziehbar in das G-Dur des folgenden Taktes überführt. Die Wendung von C- nach Fis-Dur aber komponiert Fleischmann als rhythmisch sehr komplexe Figur: 

Der Sopran steigt dabei vom g<sup>1</sup> in die große Septime fis<sup>2</sup> auf, der Alt hat die schwer zu intonierende Tonfolge g<sup>1</sup>–h<sup>1</sup>–gis<sup>1</sup>–fis<sup>1</sup>, der Bass II (der Bass ist hier geteilt) geht vom cis chromatisch abwärts ins Ais. Auch hier erscheint die Musik wie ein auskomponiertes Jauchzen, das zwar beherzt klingt, dabei aber rhythmisch und in der Intonation an die Sänger hohe Ansprüche stellt. Selten ist Fleischmanns Musik in der Figuration so markant modelliert wie an dieser Stelle.

Diese schon beim Anblick des Notentextes bildliche Textausdeutung ist sicherlich das ganz individuell hervorstechende Merkmal dieses Chores. In der formal ähnlich gestalteten zweiten Strophe tritt es jedoch nicht mehr derart markant hervor. Hier beginnt der Männerchor nach zum Anfang analogem, aus dem Unisono entspringendem Kompositionsprinzip die Strophe. Die Grundtonart bleibt erhalten, und doch trübt Fleischmann den Klang merklich ein, was dem Text „In Ihm sei’s begonnen, / Der Monde und Sonnen / An blauen Gezelten / Des Himmels bewegt.“<sup>1191</sup> eigentlich nicht sonderlich entspricht. Daran und an den folgenden Passagen wird erkennbar, dass Fleischmann in dieser Strophe unter Wahrung der formalen Verwandtschaft zur ersten Strophe eine andere Absicht zu verfolgen scheint: weniger die Textausdeutung, sondern das Aufzeigen harmonischer Finesse. Die genannte Eintrübung der besagten Männerchorpassage zeigt es: Wo bei der analogen Frauenchorstelle zwar mit Durchgangsnoten ergänzte, aber klar definierte Harmonien vorherrschen, sucht Fleischmann bei den Männern eine weit diffusere Klangfarbe. Von e-Moll ausgehend, erreicht er in den Takten 16/17 über c-Moll einen Es-Dominantseptakkord (Terzquartakkord), einen über dem Ton A aufbauenden, kurz aufblitzenden Tristanakkord,<sup>1192</sup> welcher durch Tiefalterierung des g im Tenor II in einen verminderten Septakkord verwandelt wird, und schließlich einen As-Domi-

<sup>1189</sup> Bei Richard Wagners „Tristan und Isolde“ ist H-Dur die Tonart der Verklärung, in der am Ende des Werkes auch der Tristan-Akkord aus dem Vorspiel seine Auflösung findet. Nattiez 2005, 56.

<sup>1190</sup> Mörike 1925, 126.

<sup>1191</sup> Ebd.

<sup>1192</sup> Durch die kurzen Notenwerte wird natürlich keineswegs die Wagnersche Klangwirkung des Tristanakkords erzielt; er erscheint hier nur als kleiner Farbtupfer.

nantseptakkord, in welchem jedoch die Septime vom ges enharmonisch ins fis umgedeutet wird. Dieses fis nutzt Fleischmann als Vorbereitung des wiederum folgenden D-Dominantseptakkords, der mit der tiefer alterierten Quinte in der Unterstimme verschleierte und instabiler kaum sein könnte, dennoch aber in die Tonika G-Dur zurückführt; Harmonien im Sinne der Hauptstufen von G-Dur sind nur noch schwer auszumachen. Und insbesondere die vom Bass II an dieser Stelle zu singende Linie e–es–c–B–A–A–As–As–As–G ist auch ausgesprochen anspruchsvoll in der Intonation; hinzu treten mehrere Stimmkreuzungen.

Langsam  
*p*

rall.

Sopran I II  
Du,  
*p*

Alt I II  
Du,  
*p*

Tenor I II  
blau - en Ge - zel - ten des Him - mels be - wegt.  
*p*

Bass I II  
blau - en Ge - zel - ten des Him - mels be - wegt.  
*p*

Abb. 90 – „Zum Neuen Jahr“, Takte 16–18, Nachlass Fleischmann

Dieses dichte harmonische Gerüst hält Fleischmann bis unmittelbar vor dem finalen V–I-Schritt in den Schlussakkord G-Dur aufrecht, wobei vor allem die Takte 20 bis 23 hervortreten: Außer auf der ersten Zählzeit in Takt 20 (es-Moll) und auf der ersten Zählzeit in Takt 23 (Tonika G-Dur) treten in diesem Abschnitt keine stabilen Dreiklänge auf, stattdessen nacheinander ein Ges-Dur-Quintsextakkord, ein verkürzter Septnonakkord über As, ein H-Dominantseptakkord, ein a-Moll-Sextakkord mit hinzugefügter großer Sexte (die Bassstimmen schließen dabei den klingenden Tritonus c/fis ein), ein D-Dominantseptakkord (Sekundakkord), ein nicht mehr begrifflich zu bestimmender Akkord B/f/d/e<sup>1</sup>/gis<sup>1</sup>/e<sup>2</sup> – eine Überlagerung von B- und E-Dur –, ein D-Dominantseptakkord (Terzquartakkord). Rhythmische Feinheiten wie die Synkope auf den Zählzeiten drei und vier in Takt 20 und das Hinzutreten einer Baritonstimme zum ohnehin schon vielstimmigen Chor als Steigerung des Finales sind weitere Zeugnisse dafür, dass es sich bei diesem Chor um eine der in der Satzstruktur und der harmonischen Anlage, die die tonartliche Bindung zu G-Dur zwischendurch zu verlassen scheint, komplexesten Vokalkompositionen Fleischmanns

handelt. An Chorsänger stellt dieses Werk hohe Ansprüche – nicht durch kantige, große Tonsprünge in dissonanten Intervallen, sondern eher durch die vielen unterschiedlichen Fortschreitungen in variierenden Klein- und Kleinstintervallen, durch das ständig erforderliche Einhören in anspruchsvolle, stets neu gefärbte Harmonien.

mf *belebter* *f* voll und breit verklingend

S Len - ke du und wen - de! Herr! dir in die Hän - de sei

A Len - ke du und wen - de! Herr! dir in die Hän - de sei

T Len - ke du und wen - de! Herr! dir in die Hän - de sei

Bar Herr! dir in die

B - - - ke du und wen - de! Herr! dir in die Hän - de sei

Abb. 91 – „Zum Neuen Jahr“, Takte 20–23, Nachlass Fleischmann

Was allenfalls negativ auffällt, ist das sehr gewollt komplex Anmutende dieser Komposition: Harmonisch derart detailverliebt zu färben, derart verschiedene Register des Chores abzurufen und gegen Ende eine derart vielstimmige, lichtdurchflutete Chorphartitur zu schreiben, präsentiert Fleischmanns Willen, anspruchsvoll zu komponieren, auf geradezu plakative Weise. Ob das mit dem teilweise sehr innigen Charakter des Mörike-Textes korreliert, ist zumindest passagenweise fraglich. Was aber zweifelsohne in musikalisch-formaler Hinsicht etwas irritiert, ist die Verbindung einer derart üppigen Vertonungsweise mit der Kürze des Textes und somit auch der Kürze des nur zweistrophigen Chores: Fleischmann türmt am Ende einen opulenten Klang auf – und kaum setzt er die Spitze darauf, ist die ganze Pracht plötzlich schon zu Ende. Dieses Verhältnis von vertikaler und horizontaler Ausdehnung wirkt in diesem Chor etwas unausgewogen. Dennoch ist bemerkenswert, dass Fleischmann just bei der Vertonung dieses Gedichtes einen solch mächtig angelegten und kompositorisch selbstbewussten Tonsatz schreibt, denn es handelt sich bei den für die *Vier Geistlichen Gesänge* ausgewählten Mörike-Texten um gewissermaßen nicht unbefleckte Kompositionsvorlagen: Hugo Wolf vertonte sie als Klavierlieder, welche Max Reger wiederum als Lieder mit Orgelbegleitung bearbeitete. Somit sind die Gedichte schon vor Fleischmann kompositorisch sehr prominent besetzt. An Wolfs Lied in A-Dur

aber lehnt sich Fleischmann mit seinem *Zum Neuen Jahr* in keiner Weise an. Fleischmann komponiert moderner, harmonisch verschränkter. Ob er dabei eine durchwegs adäquate musikalische Sprache findet, ist schwer zu entscheiden, die Eigenständigkeit seiner Vertonung aber wird sofort deutlich.<sup>1193</sup>

Noch ein Querverweis sei angeführt: Als Fleischmann seine *Vier Geistlichen Gesänge* op. 35 komponierte, war er ein hocherfahrener Komponist und Kapellmeister mit einer großen Zahl an Dienstjahren. Dennoch drängt sich in Anbetracht von Fleischmanns Ausbildung im Zusammenhang mit diesen vier ambitioniert komponierten Chören der Gedanke an Rheinbergers *Drei geistliche Gesänge* op. 69<sup>1194</sup> mit dem berühmten *Abendlied* auf. Auch in den Rheinberger-Chören, insbesondere im *Morgenlied*, ist das bei Fleischmann zu beobachtende deutliche Abstufen der Chorregister (Frauen- gegenüber Männerchor) erkennbar. Wie bei Fleischmann sind die Rheinberger-Chöre in ihrer feingliedrigen Vielstimmigkeit anspruchsvoll strukturiert – und stellen insofern hohe Anforderungen an die Sängerinnen und Sänger. Und wie Fleischmann komponiert Rheinberger bei aller Komplexität des Satzes – bei Rheinberger ist die Polyphonie wieder einmal stärker ausgeprägt – Chorstücke von recht kurzer Aufführungsdauer. Auch im Falle von Fleischmanns *Vier Geistlichen Gesänge* op. 35 ist es also plausibel, dass Rheinberger und sein Schaffen bei Fleischmanns Komponieren prägend Pate standen – ohne, dass Fleischmanns Chöre eindeutige Stilreminiszenzen an den Lehrer wären.

#### 4.4.4 Zwischenresümee

Was sind nun insgesamt auffallende Merkmale der geistlichen Vokalmusik Fleischmanns? Augenscheinlich ist eine mehrfache Zweiteilung dieses Schaffensbereichs: Auf oberster Ebene ist er in die Kirchenmusik mit lateinischem Text für den Gottesdienst und in die geistliche Musik mit deutschem oder englischem Text für den konzertanten Gebrauch zu unterteilen. Die Kirchenmusik für den Gottesdienst wiederum gliedert sich in am Stil alter Kirchenmusik orientierte Werke, inspiriert vom Gregorianischen Choral und Satztechniken der alten Vokalpolyphonie, sowie in eine Kirchenmusik romantischen Stils. Und innerhalb dieser beiden Stilbereiche existiert wiederum eine Zweiteilung: in Werke, die dem jeweiligen Stilbereich eindeutig zugehörig sind, und solche, die beide Stile in sich vereinen.

Bei der Einschätzung dieses Umstandes eines stilistischen Nebeneinanders und auch Ineinandergreifens sei nun auf die Ausführungen zur Münchner Kirchenmusiktradition in den biographischen Kapiteln dieser Arbeit verwiesen. Wie dort ausge-

<sup>1193</sup> Wolf, Hugo: Gedichte von Eduard Mörike für eine Singstimme und Klavier. Band III, Tiefere Stimme, Leipzig o.J., 10–13.

<sup>1194</sup> Rheinberger, Josef Gabriel: Sämtliche Werke. Herausgegeben vom Josef Rheinberger-Archiv Vaduz, Abteilung I, Geistliche Vokalmusik, Band 7, Geistliche Gesänge II für gemischten Chor a cappella, Vorgelegt von Barbara Mohn, Carus-Verlag, Stuttgart 2003, 36–46.

führt, war es im 19. Jahrhundert ein Merkmal der Münchner Kirchenmusik, anders als beim fast dogmatischen Cäcilianismus Regensburger Prägung, zwischen der Kirchenmusik alten Stils und einem neueren Kirchenmusikstil zu vermitteln, den Ausgleich zu suchen. Fleischmanns Lehrer Josef Gabriel Rheinberger war als Organist und Hofkapellmeister für Kirchenmusik Teil dieser Münchner Kirchenmusiktradition. Auch Fleischmann kompositorisch in dieser Tradition anzusiedeln, ist somit naheliegend. Das eben erläuterte Nebeneinander und Ineinandergreifen von Alt und Neu in der Kirchenmusik Fleischmanns ist nun auch ein musikalisch-stilistischer Nachweis dieser Einschätzung. Obwohl Fleischmann mit dem Komponieren von Kirchenmusik bewusst alten Stils (wie er im Motuproprio von 1903 favorisiert ist) wohl erst ab 1906 in Irland begann, löste er sich also auch in diesem, auf seine Zeit in Irland beschränkten Schaffensbereich nicht von seiner Münchner Prägung. Eines aber darf hierbei nicht vergessen und soll nochmals betont werden: Ein dramatischer oder gar opernhafter Gestus, wie er im späten 18. und im 19. Jahrhundert die Kirchenmusik mitunter prägte und welcher einer der Hauptkritikpunkte der kirchenmusikalischen Reformbewegung des 19. Jahrhunderts war, findet sich bei Fleischmann in keinem Bereich seiner Kirchenmusik. Auch wenn sich in seiner Kirchenmusik ein alter und ein neuer Stil feststellen lassen, sind bei Fleischmann doch beide darin übereinstimmend, dass der Text nie durch eine stark bewegte Musik in den Hintergrund gedrängt wird. Den päpstlichen Vorgaben des Motuproprios (Ernst und Erhabenheit der Musik, Verbot von weltlich-dramatischem Effekt) wird Fleischmann somit in allen Bereichen seines kirchenmusikalischen Schaffens gerecht.

Auffällig ist nun freilich, dass die wohl am besten komponierten Werke der geistlichen Musik Fleischmanns jene sind, die offenbar nicht für den Gottesdienst bestimmt waren und unter Umständen auch nicht primär für den eigenen Chor. Hier vergab Fleischmann Opus-Zahlen, Werke dieses Schaffenszweiges eignete er prominenten Widmungsträgern zu, Werke dieses Bereichs (die *Vier Geistlichen Gesänge* nach Eduard Mörike) wurden nachweislich vom Münchner Domchor aufgeführt. In keinem anderen Schaffensbereich, von den Weihnachtsspielen abgesehen, ist die Absicht Fleischmanns, Musik für die öffentliche Aufführung im Konzert zu schreiben und damit auch öffentliche Anerkennung zu erfahren, so deutlich. Die komplexe Anlage dieser Werke, wie sie in *Zum Neuen Jahr* erkennbar wird, zeigt, dass sich Fleischmann hier kompositorisch mit großer Ambition verwirklichen wollte. Hier ist wirklich ein ganz persönliches Ausdrucksbedürfnis Fleischmanns anzunehmen. Das mag auch für jene späteren, zur irischen Zeit entstandenen kirchenmusikalischen Werke romantischen Stils gelten, die die Vorgaben des Motuproprios nicht streng auslegen und insofern vielleicht eher nicht im Gottesdienst an der Bischofskathedrale gesungen wurden. In jenen Werken aber, die den alten Kirchenmusikstil repräsentieren, tritt deutlich zu Tage, dass sich Fleischmann in diesem Stil kompositorisch nicht gerade virtuos bewegt. Der Eindruck des Alten entsteht in der Regel durch einstimmige oder im Unisono gesungene Psalmöne oder die entsprechend gesunge-

nen Melismen sowie durch mehr oder weniger modale Harmonik. Polyphone Stimmführungen aber bleiben in diesem Schaffensbereich Fleischmanns meist auf kleine oder auch nur angedeutete Imitationen beschränkt. Ein anspruchsvoller Imitationssatz mit komplex verarbeiteten Sogetti findet sich nur in seltenen Fällen; dabei war Fleischmann eigentlich ein höchst versierter Kontrapunktiker, das doppelchörige *Ave Maria* verdeutlicht dies eindrucksvoll.

Insgesamt scheint der Aspekt der kompositorischen Selbstverwirklichung auf Fleischmanns Kirchenmusik weniger zuzutreffen als auf die weltliche Musik oder die geistliche Musik für das Konzert. Fleischmann war verpflichtet, die Gottesdienste an der Kathedrale in Cork musikalisch zu gestalten. Dass sich dabei im Laufe von über 50 Jahren Dienstausbübung eine Vielzahl an Werken ansammelte, ist nicht überraschend. Dass sich darunter aber nur zwei kleine Messen finden und ansonsten ausschließlich Kirchenmusikwerke kleinen Umfangs vorhanden sind, verwundert durchaus. Bei einem Komponisten, der in der Kirchenmusik ein zentrales Feld seiner kompositorischen Selbstentfaltung sieht, wäre dies wohl anders. Aber: Fleischmann erlangte mit seinem Domchor in Irland bzw. auf den britischen Inseln weniger für die Interpretation seiner eigenen Werke hohes Ansehen, als vielmehr für sein Eintreten für Kirchenmusik alten Stils insgesamt, welches sich in für die damalige Zeit offenbar herausragenden Interpretationen von Werken der berühmten alten Meister äußerte – Interpretationen, wie man sie in Irland in dieser Qualität selten zu hören bekam und die somit Maßstäbe in der Kirchenmusikpraxis setzten. Solche Werke der alten Meister waren die festen Größen im Repertoire des Domchores. Eigene Kirchenmusik schrieb Fleischmann nur, wenn er ihrer bedurfte. Wie Séamas de Barra ausführt, erhielt Fleischmann – im Gegensatz zu seiner Dachauer Zeit – in Cork nicht die Möglichkeit, am Dom eine umfangreiche Notenbibliothek einzurichten.<sup>1195</sup> Von großen Werken musste er somit oft eigenhändig Kopien erstellen, und was er zwischendurch an kleinen Ergänzungswerken benötigte, verfertigte er als versierter Kapellmeister eben selbst – rasch, effizient. Darunter waren Stücke, die nach Auskunft von Joseph P. Cunningham im Chor beliebt waren und immer wieder gesungen wurden.<sup>1196</sup> Andere Werke dürften aber auch auf den einmaligen Gebrauch beschränkt gewesen sein.

Es mag sein, dass Fleischmanns Werke dieser Art zumindest an seiner Wirkungsstätte, der Kathedrale in Cork, in der lokalen Kirchenmusikpraxis überlebt hätten, immerhin führte zunächst der Fleischmann-Schüler Cunningham den Chor fort. Nicht einmal zwei Jahre nach Fleischmanns Tod aber markierte das Zweite Vatikanische Konzil den Beginn einer fundamental reformierten Liturgie, mit Gottesdiensten in der Volkssprache. An den eng mit der alten Liturgie verbundenen Werken Fleischmanns bestand plötzlich kein Bedarf mehr.

<sup>1195</sup> Vgl. Barra 2010b, 301, und Cunningham/Fleischmann 2010, 159.

<sup>1196</sup> Vgl. Interview Cunningham.

## 4.5 INSTRUMENTALMUSIK

### 4.5.1 Überblick: Instrumentalmusik für Kirche und Konzertsaal

Überblickt man Fleischmanns Instrumentalmusik, fällt zunächst einmal ins Auge, wie stark sie, was die Anzahl der Kompositionen betrifft, gegenüber der Vokalmusik in den Hintergrund tritt. Gerade einmal zehn Prozent der 585 Einzelkompositionen Fleischmanns sind eigene Instrumentalwerke. Innerhalb der Instrumentalmusik tritt wiederum die weltliche Musik hinter den Instrumentalwerken, die Fleischmann für den kirchlichen Kontext schrieb, deutlich zurück. Doch muss man bei Fleischmanns Instrumentalwerken noch in einem anderen Zusammenhang unterscheiden: Wie schon in den biographischen Kapiteln und im Zuge der Darstellungen zur Musikpädagogik Fleischmanns beschrieben, unternahm Fleischmann während der Zeit seiner Internierung große Anstrengungen, um innerhalb der Lagergemeinschaft eine umfassende Musikpflege zu etablieren. Er leitete Chöre und ein Orchester; den Quellen nach zu urteilen, verband er dies mit einer elementaren musiktheoretischen Schulung der Mitgefangenen. Für diese Ensembles komponierte und arrangierte Fleischmann zahlreiche Werke, deren zeitliche Zuordnung durch das von der Lagerleitung grundsätzlich gestempelte Notenpapier gewährleistet ist. Es finden sich ansprechende Kompositionen darunter; zweifelsohne aber rückte während der Gefangenschaft der künstlerische Anspruch etwas in den Hintergrund: Dem gemeinsamen Musizieren kam im Lager eine wichtige soziale Funktion zu. Fleischmanns Musik dieser Jahre stand insofern stark im Dienste der Lagergemeinschaft und trägt dieser Prioritätensetzung hinsichtlich des kompositorischen Anspruchs häufig auch Rechnung. Wohl gemerkt: Der Großteil der weltlichen Instrumentalmusik Fleischmanns entstand unter diesen Bedingungen. Somit bleiben erstaunlich wenige Instrumentalkompositionen übrig, die Fleischmann tatsächlich für die öffentliche Aufführung im Konzertsaal schrieb: im Grunde genommen nur das verschollene, 1904 in Dachau aufgeführte *Albumblatt* für Violine und Klavier,<sup>1197</sup> die 1906 von Tilly Fleischmann uraufgeführte *Rhapsodie über eine alte irische Tanzweise* für Klavier<sup>1198</sup> sowie die eng mit der Klavier-Rhapsodie verbundene Rhapsodie für Flöte und Klavier, *Recollections of an Irish Feis*.<sup>1199</sup> Auf dem Feld der Solo-Instrumental- und Kammermusik war Fleischmann somit kaum aktiv. Hinzu treten aber Orgelwerke, bei denen nicht zweifelsfrei zu sagen ist, ob sie nur für den Gottesdienst gedacht waren oder auch als Konzertstücke anzusehen sind.

Für einen Komponisten, durch dessen Schaffen sich eine Prägung durch die Musik des späten 19. Jahrhunderts zieht, ist diese geringe Zahl an Instrumentalwerken auffallend: Der gegenüber der Vokalmusik hohe Status der Instrumentalmusik war

---

<sup>1197</sup> AFS 5.002.00.0.

<sup>1198</sup> AFS 5.039.00.0. Vgl. Programmheft zum Konzert im Dachauer Unterbräu-Saal am 17. Mai 1906.

<sup>1199</sup> AFS 5.038.00.0.

im 19. Jahrhundert ein wichtiges Merkmal der Kompositionspraxis. Die vehement diskutierte Unterscheidung zwischen Programmmusik und absoluter Musik war ein rein auf die Instrumentalmusik bezogenes Phänomen. Virtuosität, Charakterstücke, Symphonische Tondichtungen – markante Schlagworte der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts beziehen sich auf die Instrumentalmusik. Fleischmann studierte bei Rheinberger, einem Lehrer, der heute besonders im Bereich der Orgelmusik rezipiert wird. Tilly Fleischmann muss als Klavierstudentin bei Bernhard Stavenhagen und Berthold Kellermann tief in diese instrumentalmusikalische Materie eingetaucht sein. Dennoch – der eklatante zahlenmäßige Unterschied zwischen den Vokal- und Instrumentalwerken in seinem Schaffen lässt diese Formulierung zu – mied Fleischmann als Komponist die Instrumentalmusik geradezu. Ob sich neben seiner umfassenden Chorleitertätigkeiten, die eine Nähe zur Vokalmusik nahelegen, auch in den Instrumentalwerken selbst Gründe dafür finden, ist eine Fragestellung der folgenden Werkanalysen.

#### 4.5.2 Orgelkompositionen

Neben seinen Chorleiteraufgaben gehörte zu Fleischmanns hauptberuflichen Tätigkeiten der Orgeldienst. Somit überrascht es nicht, dass die Orgelmusik innerhalb seines instrumentalmusikalischen Schaffens die meisten Werke und auch den größten Facettenreichtum aufweist. Letztlich aber sind auch Fleischmanns Orgelwerke für seine lange Wirkungszeit als Organist (1902–1962) gering an der Zahl.

Séamas de Barra unterteilt die Orgelmusik Fleischmanns in drei Kategorien: Musik für den rein funktionalen Gebrauch im Gottesdienst (Einleitungen, Modulationen und Interludien zur Umrahmung der Chorgesänge), funktional ungebundene und auch in der kompositorischen Form freiere Werke (Präludien, Charakterstücke) und schließlich Werke in kontrapunktisch strengem Fugestil.<sup>1200</sup> Alle diese Werke müssen, sofern von Fleischmann selbst gespielt, in der Kathedrale zur Aufführung gekommen sein, wo ihm die große Orgel zur Verfügung stand, die er selbst beschafft hatte. Offensichtlich erklang in der Kathedrale in Cork also nicht nur Orgelmusik für den Gottesdienst, sondern auch Konzertliteratur. Das zeigen etwa die *Three Lyrical Tone Sketches* op. 56,<sup>1201</sup> die mit ihren Einzeltiteln (*Prelude, In memoriam: Joseph Rheinberger* und *To an old Organ*) und ihrer kompositorischen Anlage dem Bereich des Charakterstücks zuzurechnen sind. Selten ist Fleischmanns Orgelmusik dem Stil seines Lehrers so nahe wie bei *In memoriam: Joseph Rheinberger*. Auffallend ist die Ähnlichkeit zwischen Fleischmanns Stück und der zweiten Komposition, *Romanze*, aus Rheinbergers *Zwölf Charakterstücken* op. 156 für Orgel: Nicht nur, dass Fleischmann mit

<sup>1200</sup> Barra 2010b, 307ff. Nicht zu vergessen ist, dass Fleischmann auch Orgelmusik anderer Komponisten bearbeitete, etwa das F-Dur-Orgelkonzert op. 137 von Josef Gabriel Rheinberger in eine Fassung für Harmonium und Klavier, AFS 5.026.00.0, ein Werk der Internierungszeit, entstanden 1917/1918.

<sup>1201</sup> AFS 5.046.01.0–AFS 5.046.03.0.



dem Charakterstück das gleiche Genre wählt, auch in der Tonart, im Puls des Sechschachteltaktes und in der Figuration (fortlaufende Achtelketten, eingebundene Sechzehntelfiguren, oft lang gehaltener Orgelpunkt-Basston im Pedal) nimmt Fleischmann offenkundig auf diese Rheinberger-Romanze Bezug – dem Lehrer die Referenz erweisend, jedoch ohne zu kopieren. Denn Fleischmann komponiert harmonisch deutlich chromatischer und greift Rheinbergers Melodik nicht auf.<sup>1202</sup>

Cantabile m. m. ♩ = 84.

Abb. 92 – „In memoriam: Joseph Rheinberger“, Takte 1–3, Nachlass Fleischmann

Andante ♩ = 120

Abb. 93 – Josef Rheinberger: „Zwölf Charakterstücke“ op. 156, Nr. 2, Romanze, Takte 1–3, Rheinberger 1998, 72

Charakterstücke sind auch Fleischmanns *Three Improvisations on Gregorian Themes*.<sup>1203</sup> Stilistisch bemerkenswert ist das zweite Stück, *Vor einem alten Madonnenbild*: Fleischmann stellt ihm ein mit Text unterlegtes Ave-Maria-Motiv voran, welches auch – wie Takt 5 und 32 zeigen – in das Orgelstück eingebettet ist: Fleischmann flicht das Motiv zweimal als kleine Solopassage ohne Begleitung ein, um die Abschnitte der

<sup>1202</sup> Vgl. Rheinberger, Josef Gabriel: *Sämtliche Werke*. Herausgegeben vom Josef Rheinberger-Archiv Vaduz, Abteilung VIII, *Orgelwerke*, Band 40, *Kleinere Orgelwerke*, Vorgelegt von Martin Weyer, Carus-Verlag, Stuttgart 1998, 72ff. Zur stilistischen Einordnung vgl. Reichl, Josef: *Kurzbetrachtung „In memoriam J. G. Rheinberger“* (From three lyrical sketches for organ composed by Alois Fleischmann), auf Anfrage von Andreas Pernpeintner, 23. April 2011.

<sup>1203</sup> AFS 5.045.01.0–AFS 5.045.03.0.

Divoto m. m. ♩ = 63

*p*

A - ve Ma - ri - a!

*p*

*p*

*mf*

*mf*

Abb. 94 – „Vor einem alten Madonnenbild“, Takte 1–11, Nachlass Fleischmann

Komposition voneinander zu trennen; auch die Figuration der Stimmen lässt Elemente des Motivs erkennen (die Gattungstradition der Choralphantasie, in der Fleischmanns größere Orgelkompositionen stehen, deutet sich an). Von einer an alter Musik orientierten Tonsprache kann trotz des Titels keine Rede sein. Durch zahlreiche Alterierungen schreibt Fleischmann eine Musik, die nicht nur in den häufig chromatischen Tonfortschreitungen, sondern insbesondere durch ihren dissonanzreichen Fortspinnungscharakter, der auf Kadenzbildungen konsequent verzichtet, recht modern erscheint. Dadurch, verbunden mit Fleischmanns Verzicht auf eine Generalvorzeichnung, wird keine klare Grundtonart definiert. Trotz des Generalvor-

zeichenverzichts endet das Stück auf einem G-Dur-Dreiklang. Insgesamt entsteht der Eindruck eines harmonisch sehr schwebungsreichen Klangbildes.

Fleischmanns Choralfantasie *Fantasie-Prelude and Fugue on the Gaelic Hymn to St Patrick*<sup>1204</sup> ist eine weit größer angelegte Umsetzung dieser modernen Tonsprache, wobei anzumerken ist, dass dies auf das Fantasie-Präludium zutrifft; die Fuge ist, sofern je komponiert, nicht überliefert.<sup>1205</sup> Drei musikalische Charakteristika treten bei diesem Werk gegenüber zu *Vor einem alten Madonnenbild* hinzu:

1. Das knappe Thema, hier aus der traditionellen *Hymn to St Patrick*, ist nicht nur eingestreut, sondern das zentrale konstruktive Element: anfangs in kraftvollem, homophonem Forte eingeführt, schließlich (Takt 11ff. oder Takt 19ff.) andere Tonartenbereiche durchschreitend, mehr und mehr um figurativ virtuose Passagen ergänzt, aber auch unmittelbar in diese integriert (Takt 125ff. oder 133ff.) und insofern verarbeitet – freilich nicht im Sinne einer Fuge; die zum Werk gehörende Fuge ist ja nicht vorhanden.

Maestoso (M.M. ♩ = c. 72)

Abb. 95 – „Fantasie-Prelude and Fugue on the Gaelic Hymn to St Patrick“, Takte 1–4, Nachlass Fleischmann

2. Das Stück ist mit „Maestoso“ vorgezeichnet. Ziemlich genau in der Mitte des Stückes beginnt mit einem als „Pastorale“ bezeichneten Teil jedoch ein stilistisch vollkommen neuer Abschnitt. Fleischmann schreibt hier einen Mittelteil in folkloristischem Gestus: Diese Passage ist mit Punktierungen auf kurzen Notenwerten und Triolen rhythmisch markant – zumal Fleischmann ein merklich gesteigertes Tempo vorgibt. Zudem verzichtet er auf eine komplexe harmonische Einbindung, aus der seine Musik oft insbesondere ihre Stärke gewinnt, und unterlegt die Melodie lediglich mit einem Quintbordon. Ein solch ausgedünnter, harmonisch denkbar simpler, dafür melodisch frisch bewegter Abschnitt ist innerhalb Fleischmanns Musik ungewöhnlich; er ergibt aber eine stimmungsvolle irische Pastoralszene.

<sup>1204</sup> AFS 5.006.00.0.

<sup>1205</sup> Ebenso nicht vorhanden sind die nach Fleischmann ad libitum zu besetzenden Blechbläserstimmen. Auch das für die Analyse herangezogene Autograph weist zahlreiche Bleistiftkorrekturen auf.

Pastorale  
m. m. ♩ = 108

*p* animato  
Il Man.

(sempre)

Abb. 96 – „Fantasie-Prelude and Fugue on the Gaelic Hymn to St Patrick“, Beginn der Pastorale, Takte 77–82, Nachlass Fleischmann

3. Zudem fällt die beachtliche Virtuosität dieses Werkes auf. Schon die auf beide Hände verteilten gebrochenen Akkorde in den Takten 58ff. (darunter verminderte Septakkorde) stellen bei der rhythmisch exakten Umsetzung höhere spieltechnische Anforderungen, was auch für die (teilweise chromatischen) Sechzehntelläufe der linken Hand in den Takten 126ff. gilt. Anspruchsvoll ist aber auch der Pedalpart: Mit Takt 133 gehen die Läufe der linken Hand in einen raschen Albertibass des Pedals über, in welchen in den Takten 138/139 sowie 142/143<sup>1206</sup> ebenso rasche Läufe eingeflochten sind, wie sie eben noch die linke Hand prägten. Bei dieser Stelle denkt man an die Aussage von Fleischmanns Orgelschüler Michael Weedle, der betont, Fleischmann habe über eine ausgesprochen gute Pedalspieltechnik verfügt.

Abb. 97 – „Fantasie-Prelude and Fugue on the Gaelic Hymn to St Patrick“, Takte 137–138, Nachlass Fleischmann

Diese Verbindung von moderner Harmonik, formal freiem Satz der grob als ABA'-Form konzipierten Choralfantasie, gattungsspezifischen Binnenzusammenhängen im thematischen Material, folkloristischem und teilweise auch rhythmischem Esprit sowie technisch-virtuosem Anspruch an den Interpreten kennzeichnet *Fanta-*

<sup>1206</sup> Dieser Abschnitt scheint nachträglich gestrichen zu sein.

sie-Prelude and Fugue on the Gaelic Hymn to St Patrick als ein großangelegtes Werk, das sich von den kleineren Orgelkompositionen Fleischmanns deutlich abhebt.

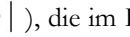
Trotz eines derart gelungenen stilistisch freieren Komponierens ist auch in Fleischmanns Orgelmusik zu erkennen, wie sehr er der „gute[n], solide[n] Kontrapunktik“<sup>1207</sup> zugetan war, die er als ein zentrales Charakteristikum guter Musik erachtete. Dass er diese beherrschte, zeigt schon die vierstimmige *Orgelfuge über ein jonisches Thema*,<sup>1208</sup> die vielleicht nur als Tonsatzübung gedacht war. Das kurze, viertaktige Thema ist von einer etwas seltsam wirkenden Beschleunigung mit kurzen Notenwerten gekennzeichnet und schließt eigenartig abrupt. Auch fällt auf, dass Fleischmann die Gestalt jeweils eines Kontrapunkts von Themeneinsatz zu Themeneinsatz nicht konstant belässt, obgleich er in der ersten Durchführung bis zum zweiten Einsatz des Dux den ersten Kontrapunkt zumindest rhythmisch nicht verändert.

Abb. 98 – „Orgelfuge über ein jonisches Thema“, erste Durchführung und Beginn der zweiten Durchführung, Takte 1–18, Nachlass Fleischmann

Dennoch handelt es sich hier um eine fundiert konzipierte Fuge: An die erste Durchführung schließt sich die zweite ohne Zwischenspiel an. Mit Themeneinsätzen

<sup>1207</sup> Brief Alois Fleischmanns an Alois Fleischmann d. J. von Cork nach München vom 2. November 1932.

<sup>1208</sup> AFS 5.047.03.0.

auf der Unter- und Oberterz führt Fleischmann, mit kurzen Zwischensätzen verbunden, ein geschicktes Durchwandern verschiedener Tonartenbereiche vor. Die eben als eigentümlich charakterisierte Gestalt des Themas, insbesondere die Figur aus Takt 3 (  $\frac{2}{4}$   ), die im Kontrapunkt wiederkehrt, ist dabei als rhythmische Einheit auch in den Zwischensätzen erkennbar und somit strukturell von Bedeutung. In Takt 62 hält das Stück unvermittelt inne, und Fleischmann beginnt durch in Engführung notierte Themeneinsätze in der Reihenfolge Comes-Comes-Dux-Dux erneut mit einer sukzessiven, polyphonen Verdichtung des Satzes aus der Einstimmigkeit heraus. Das Werk wird mit weiteren Durchführungen des Themas, aber auch mit auf den Themenkopf reduzierten Einsätzen fortgesponnen, bevor es nach einem 16-taktigen präludienartigen Abschnitt mit gebrochenen Akkordketten und zwei finalen Themeneinsätzen, in den Notenwerten sowie in homophoner Mehrstimmigkeit klanglich verbreitert, schließt.

Diese Verbindung aus Fuge und präludienartiger Fortspinnung ist die komplexeste formale Ausprägung der Orgelmusik Fleischmanns. Die *Orgelfuge über ein joni-sches Thema* führt sie im Kleinen vor, die Komposition *Fantasie-Prelude and Fugue on the Gaelic Hymn to St Patrick* wäre vielleicht das opulenteste Werk dieses Modells, gäbe es die Fuge. So gelangt Fleischmann in dieser Hinsicht insbesondere bei seiner 13 Seiten umfassenden Choralfantasie *Introduction and Fantasy-Fugue on the theme of the Magnificat (Tonus VIII.)* zur Reife.<sup>1209</sup> Als Thema der Choralfantasie zieht Fleischmann die Psalmmelodie des *Magnificat* im achten Kirchenton heran, orientiert sich somit auch in seinem größten, vollständig erhaltenen Orgelwerk an alter Vokalmusik.

Schon die vielstimmige Eröffnung ist dialogisch gestaltet; Fleischmann führt das Magnificat-Thema in den Stimmen ein: erst den Themenkopf in Piano-Oktaven, durch noch leisere Akkorde beantwortet, dann (Takt 5ff.) eine große Terz höher im Mezzoforte, ab Takt 9 akkordisch mehrstimmig. Ab Takt 15 wird, mit dem Magnificat-Worttext unterlegt und auf C beginnend, das vollständige Thema in tiefen Fortissimooktaven vorgestellt, von Tremoli und einer Gegenstimme überlagert. Dieser Beginn wirkt, obwohl aus dem Leisen entspringend, wie eine Eröffnungsfanfare.



Abb. 99 – „Introduction and Fantasy-Fugue on the theme of the Magnificat (Tonus VIII.)“, vollständiges Thema, Takte 15–20, Nachlass Fleischmann

<sup>1209</sup> AFS 5.015.00.0.

Ab Takt 26 dient der Themenkopf dem Einsatz einer quasi vorgetäuschten Fuge: Er erscheint im Zweitaktabstand in verschiedenen Stimmen, doch ist kein über das knappe Motiv des Themenkopfes hinausgehendes einheitliches Thema gestaltet, wie auch keine Abfolge Dux–Comes–Dux–Comes feststellbar ist; zudem herrscht schon beim ersten Motiveinsatz Mehrstimmigkeit. Bevor Fleischmann diesen Abschnitt in einen Teil mit auf die Spielhände verteilten Arpeggien überführt, ist mit der Eröffnungsfanfare und dem Fugato also eine breit angelegte, stilistisch vielseitige Einführung des zentralen Werkthemas sowie eine sukzessive Konstituierung des kontrapunktischen Prinzips umgesetzt. Die methodische Gemeinsamkeit der Werkteile bis hierhin ist der stete Dialog der Stimmen auf Basis des Magnificat-Themenkopfes.

Die eigentliche, vierstimmige Fuge beginnt, „Con jubilo“ überschrieben, mit dem Auftakt zu Takt 51. Anders als bei der *Orgelfuge über ein jonisches Thema* gelingt Fleischmann hier, wieder aus dem zentralen Magnificat-Themenkopf heraus generiert, ein Thema mit überzeugend konsistenter Gestalt, rhythmisch homogen, die zweite Zweitaktgruppe logisch an die erste anknüpfend.

Abb. 100 – „Introduction and Fantasy-Fugue on the theme of the Magnificat (Tonus VIII.)“, Dux und erster Einsatz des Comes, Takte 51–56, Nachlass Fleischmann

Ansonsten folgt die erste Durchführung den Charakteristika der *Orgelfuge über ein jonisches Thema*. Der Comes setzt in Quintbeantwortung (hier in der Unterquart) in tonaler Transposition ein und bereitet den zweiten Dux-Einsatz modulierend vor. In den folgenden Durchführungen und Zwischensätzen erreicht Fleischmann tonartlich entferntere Bereiche, was sich ab Takt 83 in einem zwischenzeitlichen Wechsel der

Generalvorzeichnung ausdrückt (von keinem Vorzeichen auf vier b-Vorzeichen), ohne dass dabei das Fugenprinzip und der Einsatz von Themen und Themenköpfen unterbrochen wird. Das Thema, respektive der Themenkopf, bleibt selbst dann als Motiv erhalten, wenn gebrochene Akkorde hinzutreten und die eigentliche Fuge im sich ab Takt 101 anschließenden, harmonisch sehr freien „Adagio quasi extempore“ zum Erliegen kommt. Zunächst. Denn wie schon bei der kleinen ionischen Orgelfuge setzt Fleischmann nach einem Innehalten erneut kontrapunktisch und einstimmig an, hier aber tatsächlich in Form einer erneuten vollständigen Durchführung des nun enggeführten Themas. Dieses ist am Ende im Vergleich zur ersten Durchführung leicht variiert, dennoch handelt es sich um das prinzipiell gleiche Thema. Nach einem erneuten Durchführungs- und Zwischensatzabschnitt mündet Fleischmann in einen aufwärtsstürmenden Lauf und schließt das Werk mit einem mächtigen „Maestoso“ sowie einem am Ende in dreifachem Piano verlöschenden Teil „Tempo I Con Brio“. Fleischmann operiert hier in vollgriffigen Akkorden oder Oktaven mit dem nun wieder in halben Noten notierten Magnificat-Themenkopf und zieht somit den Bogen zur Eröffnungsfanfare, die nun allerdings in anderen Tonarten und nicht mehr auf der ersten Stufe erklingt. Der Magnificat-Themenkopf durchzieht als der zentrale Konstruktionsbaustein also das gesamte Werk.

Interessant ist, dass Fleischmann im Takt 141 einen Abschnitt arpeggierter Akkorde in halben Notenwerten zwischenschaltet.<sup>1210</sup> War schon von harmonischer Freiheit die Rede, so ist dieser Abschnitt ein besonderes Beispiel hierfür, denn Fleischmann stellt hier Akkorde teilweise funktionslos, teilweise sequenzierend (mit Oktavparallelen in den Außenstimmen) nebeneinander: F-Dominantseptakkord, c-Moll, As-Dur-Septnonakkord, es-Moll-Septakkord, des-Moll, F-Dur, Es-Dur, b-Moll, des-Moll, as-Moll, h-Moll, H-Dur-Septnonakkord, wobei mancher Akkord wohl auch anders deutbar wäre. Ein Bezug zum Magnificat-Thema wird in diesem Ausschnitt nicht deutlich. Diese Akkordpassage, in Pianissimo-Arpeggien vorgetragen, klingt wie ein Bekenntnis Fleischmanns zur Musik des Impressionismus.

The image shows a musical score for Takt 141. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in piano and arpeggio style, with chords broken up into individual notes. The tempo is marked 'pp rubato' and 'rit.'. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat). The time signature is 4/4. The score shows a sequence of chords: F-Dominantseptakkord, c-Moll, As-Dur-Septnonakkord, es-Moll-Septakkord, des-Moll, F-Dur, Es-Dur, b-Moll, des-Moll, as-Moll, h-Moll, H-Dur-Septnonakkord.

Abb. 101 – „Introduction and Fantasy-Fugue on the theme of the Magnificat (Tonus VIII.)“, impressionistisch anmutende Arpeggien, Takt 141, Nachlass Fleischmann

<sup>1210</sup> Fleischmann schreibt „rubato“ vor und zieht keine Taktstriche. Doch scheint der Vierhalbtakt zu gelten.



Wie exakt Fleischmann die klangfarbliche Wirkung kalkuliert und zugleich dem dialogischen Prinzip des Werkes treu bleibt, zeigt sich, wenn er kurz vor Schluss eine nahezu analoge Passage in hoher Lage komponiert und dabei die Verwendung eines Fernwerkes vorsieht. Auch die impressionistischen Arpeggio-Akkorde erhalten also einen Dialogpartner, klanglich effektiv an anderer Stelle im Raum platziert. Fleischmanns *Introduction and Fantasy-Fugue on the theme of the Magnificat (Tonus VIII.)* ist, auch wenn sie im Piano beginnt und im dreifachen Piano schließt, üppige Musik für ein großes Instrument.<sup>1211</sup>

Formal ist das Werk komplex: Die an sich schon mehrteilig anspruchsvoll aufgebaute Fuge ist von zwei großen, im Stil freieren Teilen eingerahmt; diese beiden sind im Gestus miteinander verwandt. Der Magnificat-Themenkopf wiederum kennzeichnet als stets wirksamer zentraler Baustein alle Teile als zusammengehörig; allerdings wirken Fleischmanns Übergänge zwischen den Abschnitten nicht immer organisch, weshalb mitunter ein etwas konstruktivistischer Eindruck entsteht. Auf der obersten Gliederungsebene ergibt sich eine Dreiteiligkeit. Einerseits ist diese im Sinne einer A B A'-Form geschlossen. Andererseits sind die Unterschiede zwischen dem diatonischen Eröffnungsteil und dem Schluss-Maestoso mit seinen zahlreichen Schwebeklängen doch so eklatant, dass der Strich bei A' sehr groß zu schreiben ist. Doch eine derartige kompositorische Gestaltungsfreiheit steht einer Choralfantasie, bzw. einem Werk mit dem Wort „Fantasy“ im Titel, gut zu Gesicht. Der Versuch, das Gesamtwerk bei der Analyse einem die Fuge überspannenden strengeren Bauplan unterzuordnen – etwa der Sonatenhauptsatzform mit der Eröffnung als erstem Thema, der quasi vorgetäuschten Fuge, in der eine zur Eröffnung dominantische G-Dur-Sphäre sogar erkennbar ist, als Seitensatz, der Fuge als Durchführung und dem Maestoso als Reprise – wobei dann der Seitensatz fehlte und die tonartige Disposition keinesfalls regelkonform ausfiel – wäre nicht wirklich überzeugend. Dass sich das Werk formal nicht leicht fassen lässt, ist für eine Choralfantasie aber nicht ungewöhnlich. Die folgende kompositionsgeschichtliche Einordnung der großen Orgelkompositionen Fleischmanns erhellt auch diesen Aspekt.

Mit ihrer Verarbeitung von vokalmusikalischen Themen zu komplexen, opulenten Orgelwerken stehen Fleischmanns *Fantasie-Prelude and Fugue on the Gaelic Hymn to St Patrick* und *Introduction and Fantasy-Fugue on the theme of the Magnificat (Tonus VIII.)* in der Tradition der Choralfantasie des 19. Jahrhunderts. Als deren Kulminationspunkt wird das Schaffen Max Regers angesehen,<sup>1212</sup> der entstehungszeitlich als Vorbild für Fleischmanns Werke – Fleischmanns *Magnificat*-Choralfantasie entstand nicht vor 1918 – auch in Betracht käme. Doch ergibt sich bei der Durchsicht einschlägiger Werke ein anderer, wahrscheinlicher Kontext der Fleischmann-Kompositionen: die

<sup>1211</sup> Josef Reichl konstatiert auf Anfrage des Autors, dass das Stück wohl insbesondere auf einem „romantisch disponierten Instrument“ gut zur Geltung kommt. Reichl, Josef: Kurzanalyse der „Magnificat“-Choralfantasie für Orgel solo (komponiert von Alois Fleischmann), auf Anfrage von Andreas Pernpeintner, 21. April 2011.

<sup>1212</sup> Vgl. Musch 1983, 49.

Orgelmusik Franz Liszts. Josef Reichl verweist in seiner Analyse der Orgelmusik Fleischmanns unter anderem im Zusammenhang mit den für die Orgelmusik untypischen Tremoli in der *Magnificat*-Choralfantasie auf die „Lisztsche Orgeltradition“.<sup>1213</sup> Doch auch über dieses Detail hinausgehend, lassen sich Parallelen zwischen Fleischmanns Choralfantasien und der Lisztschen Orgelmusik feststellen:<sup>1214</sup>

- Zu den Tremoli treten hinsichtlich figuraler Gemeinsamkeiten Passagen mit jenen auf zwei Hände verteilten, wellenförmig rauschenden Akkordbrechungen, die für Fleischmanns Musik für Tasteninstrumente typisch sind; Fleischmanns *Fantasie-Prelude and Fugue on the Gaelic Hymn to St Patrick* ist (Takt 58–75) davon geprägt, aber auch beispielsweise in Liszts *Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam“* treten solche Akkordbrechungen markant zu Tage (etwa in den Takten 74–89, 92ff., 191–202).
- Fleischmanns *Magnificat*-Choralfantasie beginnt mit einer üppigen, aus bis zu dreigestrichenem Piano entspringenden, homophonen, dennoch über die verschiedenen Stimmen hinweg dialogisch gestalteten Einführung des konstitutiven Themas; dies wurde besprochen. Eine solche Einleitung, in diesem Fall durchwegs in kraftvollem Forte, findet sich auch in Liszts *Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam“*.
- Wie Fleischmanns *Magnificat*-Choralfantasie folgt Liszts *Ad-nos*-Fantasie einem vielteiligen Bauplan, in dem verschiedene Satzprinzipien einander abwechseln: von der strengen Form der Fuge, die in beiden Kompositionen umfassend verwirklicht ist, bis hin zur Auflösung des Taktmaßes zugunsten metrisch freier Passagen (bei Liszt etwa nach Takt 214 und nach Takt 220).
- In beiden Fällen, bei Fleischmann wie bei Liszt, ist der komplexe formale Aufbau nicht leicht zu beschreiben. Dass Fleischmanns *Magnificat*-Choralfantasie gewisse (letztlich nicht überzeugende) Indizien einer Sonatenhauptsatzform aufweist, wurde gesagt. Dieses Formprinzip wird in der Literatur, etwa von Peter Schwarz, wiederum auch in Zusammenhang mit Liszts *Ad-nos*-Choralfantasie genannt, wobei auch die Liszt-Komposition dem Sonatensatz-Bauprinzip nicht exakt entspricht.<sup>1215</sup>
- Ein zentrales Moment der Fleischmannschen *Magnificat*-Choralfantasie ist die exakt kalkulierte, schillernde Klangfarbenwirkung. Und just dieses Moment wird – nach den Maßstäben des 19. Jahrhunderts (denn schon frühere

<sup>1213</sup> Reichl, Josef: Kurzanalyse der „Magnificat“-Choralfantasie für Orgel solo (komponiert von Alois Fleischmann), auf Anfrage von Andreas Pernpeintner, 21. April 2011. Reichl verweist u.a. auf Liszts „Präludium und Fuge über das Thema B-A-C-H“.

<sup>1214</sup> Liszt, Franz: *Sämtliche Orgelwerke*. Band 1, *Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam“*, hrsg. von Martin Haselböck, Universal Edition, Wien 1984.

<sup>1215</sup> Schwarz 1973, 48. Schwarz schreibt, der von Hans Engel „großzügig skizzierte Begriff ‘modifizierte Sonate’, in der anstelle der Durchführung ein langsamer Satzteil tritt, käme einem übergeordneten Formgerüst der ‘Ad nos-Fantasie’ am nächsten“. Schwarz bezieht sich auf Engels Liszt-Artikel in der alten Ausgabe von „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“. Zur Sonatensatzanmutung dieser Liszt-Komposition vgl. auch Faber/Hartmann 2010, 281.

Choralfantasien sollten die „Farbenpracht“ der Orgel vorführen)<sup>1216</sup> – auch als ein Hauptcharakteristikum von Liszts *Ad-nos*-Choralfantasie angesehen; Hans Musch spricht in diesem Kontext von einer für die Gattungsgeschichte der Choralfantasie des 19. Jahrhunderts „auslösenden Wirkung“ dieser Lisztschen Komposition und konstatiert, Liszt habe hier „die Verwendung der Orgel als farbiges Orchester“ „erzw[ungen]“ bzw. „initiiert“.<sup>1217</sup>

Es sind also Gemeinsamkeiten zwischen Liszts und Fleischmanns Choralfantasien zu erkennen; hier ist in der Tat von einer Traditionslinie auszugehen. Dies erscheint noch durch einen weiteren Aspekt plausibel: Liszts *Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam“* ist nicht nur eine Orgel-, sondern auch eine Klavierkomposition, denn im Zuge der Erstausgabe von 1852 wurde das Stück sowohl für Orgel, als auch für den „Pedalflügel“ oder das „vierhändige Klavier“ publiziert.<sup>1218</sup> Man rufe sich nun ins Gedächtnis, dass Tilly Fleischmann als Pianistin und Klavierpädagogin in der Liszt-Tradition stand und sich als Forscherin und Autorin intensiv mit dem Lisztschen Klavierspiel auseinandersetzte. Dass also Liszts *Ad-nos*-Choralfantasie im Hause Fleischmann bekannt war, ist sehr wahrscheinlich.

Betrachtet man Fleischmanns Orgelmusik, sind markante und individuelle Charakteristika auszumachen: Fleischmann setzt sich zwar mit Rheinberger auseinander, komponiert aber auch im Orgelbereich moderner als sein Lehrer, orientiert sich an den Neutönern des späten 19. Jahrhunderts und greift außerdem die irische Folklore auf. Allen Bereichen der Fleischmannschen Orgelmusik gemein ist dabei seine fundierte Kontrapunktik. Auch in der Orgelmusik gibt es bei Fleischmann also ein stilistisches Nebeneinander von Alt und Neu zu beobachten. Die Tatsache, dass die Kirchenmusikfrage des 19. Jahrhunderts in München keine verbissen dogmatische war, dürfte für diese auch im Bereich der Orgelmusik erkennbare stilistische Offenheit Fleischmanns gegenüber Alt und Neu prägend gewesen sein.

### 4.5.3 Orchesterkompositionen

Lässt man die Bereiche des Musiktheaters, der Orchesterlieder und der Chöre mit Orchesterbegleitung außen vor – sie gehören zur Vokalmusik –, finden sich im Notenhandschriftennachlass Aloys Fleischmanns äußerst wenige Orchesterkompositionen: im Grunde nur *Präludium und Fuge für Orgel oder Orchester über das Magnificat im VIII. Kirbenton*, *Easter Alleluia* und *Postludium VIII* für Streichorchester.<sup>1219</sup>

Diese Werke sind auf das Engste mit Fleischmanns Orgelmusik verknüpft. Das Orgel-/Orchester-*Magnificat* ist ausdrücklich für Orgel „oder“ Orchester geschrieben.

<sup>1216</sup> Vgl. Musch 1983, 50.

<sup>1217</sup> Ebd., 52, 54.

<sup>1218</sup> Schwarz 1973, 47.

<sup>1219</sup> AFS 5.032.00.1–AFS 5.032.00.2, AFS 5.003.00.1–AFS 5.003.00.2, AFS 5.029.00.0.

Fleischmann notiert in der Partitur neben den Orchestersystemen<sup>1220</sup> auch drei Orgelsysteme, wobei dieses Werk als Vorform der eben beschriebenen Komposition *Introduction and Fantasy-Fugue on the theme of the Magnificat (Tonus VIII.)* anzusehen ist.<sup>1221</sup> Dies zeigt, dass, obgleich auch eine reine Orchesterpartitur vorhanden ist,<sup>1222</sup> beim *Präludium und Fuge für Orgel oder Orchester über das Magnificat im VIII. Kirbenton* von einer Orgelkomposition auszugehen ist, die Fleischmann orchestrierte.

Im Aufbau und der grundlegenden Werkkonzeption sind die beiden Magnificat-Vertonungen ähnlich, auch wenn in der Frühform spätere Abschnitte noch fehlen.<sup>1223</sup> Interessant ist deshalb in diesem Kapitel insbesondere, wie Fleischmann anstatt der Orgel das Orchester einsetzt. Hier lohnt die Einbeziehung der Ergebnisse aus der Analyse der *Nacht der Wunder*. Was in diesem Weihnachtsspiel als Fähigkeit Fleischmanns in der Orchesterbehandlung mehrfach erkennbar ist, ist eine sehr dialogische Form des Komponierens und Instrumentierens, in welcher nicht nur kleine Imitationen auf unterschiedliche Klangfarbenregister verteilt, sondern auch in der übergeordneten Struktur immer wieder markante Effekte einer Orchestergruppentechnik realisiert sind – etwa beim abwechselnden Agieren von Streichern und Holzbläsern in den Choralteilen. Nun ist, wie bei der Analyse des verwandten Orgelwerks dargestellt, das Dialogische ein wesentliches Merkmal dieses *Magnificat*-Beginns. Es liegt auf der Hand, das in der Instrumentierung abzubilden: Fleischmann wählt die Abwechslung eines mit kräftigem Blech besetzten Fortes und eines mit solistischen, hohen Holzbläsern und Hörnern besetzten Pianos bis Pianissimos, bevor sich durch das Hinzutreten der Streicher der Satz verdichtet.

Besonders ansprechend arrangiert aber ist der Beginn der Fuge mit dem Auftakt zu Takt 31 (also 20 Takte früher als beim späteren *Orgel-Magnificat*): Die erste Durchführung des Fugenthemas wird als vierstimmiger Streichersatz vorgetragen, beginnend mit den ersten Violinen, dann mit jedem Themeneinsatz bis zum vierten Themeneinsatz der Violoncelli die Partitur systemweise nach unten füllend. Das an sich ist nichts Besonderes. Bemerkenswert ist, dass Fleischmann mit dem Beginn der zweiten Durchführung dieses Prinzip der sich im Notenbild sukzessive von oben nach unten füllenden Partitur nun auch mit den Bläsern fast ausnahmslos aufzeigt, auch wenn der erstmalige Einsatz eines Instruments innerhalb der Fuge von da an nicht notwendigerweise mit dem Thema oder wenigstens dem Themenkopf erfolgt. Erst im letzten Takt vor Beginn des nachfolgenden, mit „Langsam, sehr ausdrucksvoll“ überschriebenen neuen Teiles tritt mit der Tuba die letzte Stimme hinzu. Hier

<sup>1220</sup> Die Orchesterfassung sieht als Besetzung vor: zwei Flöten, zwei Oboen, zwei B-Klarinetten, zwei Fagotte, zwei F-Hörner, zwei B-Kornette, drei Posaunen, Tuba, Pauken, fünfstimmigen Streichersatz.

<sup>1221</sup> Das vorhin analysierte *Orgel-Magnificat* ist undatiert, aufgrund des Schriftbildes des Autographen sowie des genannten Vorhandenseins der Lichtpause nach einer Kopistenhandschrift Peggy Hickeys jedoch als späteres Werk anzusehen. Auch zu einem „Magnificat“ für gemischten Chor sowie Orgel und/oder Orchester, AFS 2.091.00.0, sind musikalische Parallelen vorhanden, obgleich nicht in derart starkem Maße.

<sup>1222</sup> Aufgrund des Schriftbildes ist dabei von einer Kopistenhandschrift auszugehen.

<sup>1223</sup> Auch dies ist ein Indiz für die frühere zeitliche Einordnung des *Orgel-/Orchester-„Magnificats“*.

gelingt Fleischmann in der Orchesterfassung somit eine Erweiterung der musikalischen Aussage, indem er das Fugenprinzip mit einem Steigerungsprinzip, welches mit dem Kontrapunkt der Fuge nicht deckungsgleich ist, überlagert. Von diesem Kunstgriff abgesehen, ist dieses *Magnificat* im Kern eine Orgelkomposition; von einem genuinen Orchesterwerk, welches die klangliche Aussagekraft eines vielstimmigen Orchesters wirklich ausreizen würde, kann nicht gesprochen werden.

Das gilt auch für das *Easter Alleluia*. Auch unter diesem Namen, bzw. unter ähnlichem Namen, existiert ein zweites Werk: *Fugue Impromptu on the Easter Alleluia*.<sup>1224</sup> Wiederum handelt es sich um eine reine Orgelkomposition ganz offensichtlich späteren Datums – aber in diesem Fall nicht um eine weitere Bearbeitung, sondern um eine vollkommen neue kompositorische Auseinandersetzung mit dem Thema des *Easter Alleluia* für Orgel oder Orchester. Bei selbigem zeigt sich nun ein im Vergleich zu den beiden *Magnificat*-Werken sehr ähnliches Kompositionsprinzip: eine im Kern kontrapunktische Herangehensweise mit einer vierstimmigen Fuge im Zentrum, welche jedoch nicht das vollständige Werk bestimmt, sondern um freiere Teile ergänzt ist, wengleich das Fugenthema auch in diesen als musikalisches Motiv auftritt. Und wiederum ist die Orchesterfassung nicht mehr als arrangierte Orgelmusik.

Ebenso eng ist die Verbindung zur Orgelmusik im Falle des *Postludium VIII* für Streichorchester – auch dies ein Werk der Internierungszeit. Dieses Werk gleicht in seiner Grundgestalt dem Orgelstück *To an old organ* aus den schon früher genannten *Three Lyrical Tone Sketches* für Orgel op. 56. In diesem Fall wäre es in der Tat denkbar, dass die Streichorchesterfassung die früher in Reinschrift abgeschlossene ist. Freilich wäre es in Parallelziehung zu den anderen beiden Orchesterwerken nicht verwunderlich, wenn der Streichorchesterversion doch eine Orgelskizze vorausginge; das aber ist nicht durch entsprechende Handschriften zu belegen. Ungeachtet dieser Frage schreibt Fleischmann hier ein anmutig bewegtes, frisch voranschreitendes, in den Stimmen engmaschiges Werk von großer Eingängigkeit und in überschaubarer ABA'-Form. Dem 24-taktigen A-Teil im Moderato folgt ein „langsam mit viel Empfindung“ vorzutragender Choral mit anschließender Modulation (zusammen ebenfalls 24 Takte), bevor der nun 28-taktige A'-Teil folgt, der zwar zunächst wieder mit dem Anfang einsetzt, dann jedoch durch zahlreiche Durchgangsnoten nicht nur in der Harmonik und den dadurch entstehenden Klangfärbungen facettenreicher als der Beginn gestaltet ist, sondern bereichsweise auf jeder Sechzehntelnote einen Ereigniswechsel mit sich bringt und damit ungemein dicht ist. Da Fleischmann hier die Stimmen zudem oftmals aufteilt,<sup>1225</sup> wird gegenüber dem Anfang die Komplexität des Satzes deutlich gesteigert, wobei das Klangergebnis im nun wieder ins Moderato-Tempo zurückkehrenden Dreiachtel-Takt durchaus eine gewisse harmonische Reizüberflutung mit sich bringt. Außerdem fällt auf, wie variabel Fleischmann im prinzi-

<sup>1224</sup> AFS 5.007.00.0.

<sup>1225</sup> In Anbetracht des Notenbildes ist definitiv von einer intendierten Stimmteilung und nicht von Doppelgriffen auszugehen. Die Möglichkeit, es könne sich hier um einen kleinen Streichquartettsatz handeln, scheidet somit aus.

piell vierstimmigen Satz dieses Stückes die Stimmen miteinander koppelt: Sind zu Beginn die beiden Violinenstimmen und die Bratschenstimmen gegenüber den grundierenden Violoncelli zusammengespannt, ist schon im Auftakt zu Takt 11 eine Kopplung von ersten Violinen, Bratschen und Violoncelli gegenüber den zweiten Violinen für einige Schläge erkennbar; im Choral wiederum sind mehrfach die zweiten Violinen und Bratschen als zusammengehörige Einheit erkennbar.

So sehr die Orchestermusik Fleischmanns somit an die Orgelmusik und ihre Ausdrucksformen gekoppelt ist, so klein die Werkdimensionen sind und so sehr ins Auge springt, dass sich für ein großes Orchesterwerk (eine symphonische Dichtung oder eine Symphonie) nicht einmal ein Ansatz findet, zeigt Fleischmann doch die Fähigkeit, einen ansprechenden Instrumentalsatz zu komponieren. Somit bestätigen diese kleinen Werke Ergebnisse der Analyse der *Nacht der Wunder*. Letztlich aber halten Fleischmanns Orchesterwerke nicht, was die große Weihnachtsspielartitur des noch am Beginn seines Wirkens stehenden Komponisten für seine weitere Zukunft verspricht: dass Fleischmann das kompositorische Rüstzeug für eine lebendige, aussagekräftige, sich auch strukturell an den klanglichen Möglichkeiten eines großen Orchesters orientierende Instrumentalmusik hat. Fleischmann entwickelt sich in diesem Kompositionsbereich jedoch nicht weiter. Die Orchestermusik Fleischmanns ist eher bescheiden; der Orchesterkomponist Fleischmann kann sich in der kompositorischen Aussage vom Orgelkomponisten Fleischmann nicht lösen. Bei genauer Betrachtung aber darf man ihm das gar nicht vorhalten, denn wie schon im Überblickskapitel gesagt wurde: Diese wenigen und einzigen Orchesterwerke Fleischmanns entstanden während seiner Internierung im Gefangenenlager, und das ist sicher kein Zufall. Fleischmann machte es sich zur Aufgabe, seinen Mitgefangenen die Möglichkeit des Musizierens zu geben. Möglichst viele Mitgefangene ließen sich nun aber durch Chor- und eben Orchestermusik integrieren. Unter den dortigen Lebensumständen war das gemeinsame Erklängenlassen großer Partituren wie des Orgel-/Orchester-*Magnificats* sicher ein positives Erlebnis. Außerdem ist unwahrscheinlich, dass Fleischmann im Lager überhaupt eine hochwertige Orgel für seine Orgel-/Orchestermusik zur Verfügung stand.<sup>1226</sup> Fleischmann wusste sicher genau, was er konnte – und was nicht. Und damit wusste er selbst wohl am besten, weshalb er außerhalb dieser Umstände der Gefangenschaft keine Orchestermusik schrieb.

#### 4.5.4 Musik für Bläserbesetzungen

Meist in kirchenmusikalischem Zusammenhang stehen Fleischmanns Werke für Bläserensembles. Hierbei handelt es sich häufig um Arrangements bekannter Kirchenlieder für Blechblasbesetzungen. Zu nennen sind auf der einen Seite irische

<sup>1226</sup> Dafür spricht die schon genannte Bearbeitung von Rheinbergers F-Dur-Orgelkonzert op. 137 für Harmonium und Klavier aus den Jahren 1917/1918. Hätte Fleischmann eine gute Orgel zur Verfügung gehabt, wäre ein solches Arrangement wohl nicht erforderlich gewesen.

Lieder, welche Fleischmann für Festgottesdienste instrumentierte: *Hail Queen of Heaven* oder *To Jesus Heart all burning*.<sup>1227</sup> Er konnte dabei auf Musiker des in Cork stationierten Musikkorps zugreifen.<sup>1228</sup> Eine ganze Reihe solcher Arrangements ist mit „Music for corpus Christi processions“ überschrieben. Bei manchen Arrangements aber ist neben den Bläsern auch die Orgel Teil der Besetzung. Ganz offensichtlich sah Fleischmann also Kirchenliedbearbeitungen dieser Art sowohl für Gottesdienste in der Kirche vor als auch für kirchliche Prozessionen durch die Stadt Cork, etwa an Fronleichnam; dass Prozessionen während der Dienstzeit Fleischmanns eine wichtige Rolle spielten und riesige Menschenmassen anzogen, ist durch Fotos nachgewiesen. Liedtexte sind nicht notiert. Gleichwohl ist nicht auszuschließen, dass zu den Instrumentalarrangements auch gesungen wurde.

Auf der anderen Seite finden sich auch ähnliche Arrangements deutscher Kirchen- und vor allem Weihnachtslieder: *Es ist ein Ros' entsprungen*, *Stille Nacht*, *O du fröhliche*, *In dulci jubilo*, *Adeste fideles*.<sup>1229</sup> Hierbei handelt es sich um Arrangements für die schon mehrfach genannte *Turmmusik*, im Zuge derer am Heiligen Abend vom Turm der Dachauer Pfarrkirche Sankt Jakob herab Weihnachtslieder gespielt wurden – als Gruß des Domkapellmeisters an seine alte Heimat.

Diese Stücke der Turmmusik sind allesamt mit zwei B-Trompeten und zwei Posaunen besetzt, wohingegen bei den genannten Blechbläserarrangements für Cork etwas größere Besetzungen vorherrschen, z.B. zwei Kornette, Althorn, zwei F-Hörner, Posaune, Baritonhorn, Euphonium und Orgel. Dennoch entsprechen diese beiden Arrangement-Gruppen ein und derselben musikalischen Grundgestalt: Der Orgelpart, sofern vorhanden, fasst die Bläserstimmen lediglich in zwei Notensystemen zusammen. Er fügt dem Arrangement somit – falls er überhaupt als Ergänzung und nicht als Alternative zum Bläsersatz anzusehen ist – zwar klangliche Breite hinzu und bereichert das Klangfarbenspektrum, musikalisch-strukturell aber ist er ohne Auswirkung. Der Unterschied zwischen den beiden Werkgruppen liegt somit in der Stimmenzahl. Doch ob vierstimmig, wie im Fall der *Turmmusik*, oder sechsstimmig, wie im Fall des Liedes *Hail Queen of Heaven*, bei dem die Posaune, das Bariton-Horn und das Euphonium unisono oder alternativ ein und dieselbe Bassstimme spielen – Fleischmann notiert diese Bläserarrangements durchwegs in einem rein homophonen, choralartigen Satz. Man kann sich dabei ins Gedächtnis rufen, dass einer der in der Presse geäußerten Kritikpunkte an der *Nacht der Wunder* war, Fleischmanns Musik sei kunstmusikalisch zu ambitioniert, für ein Krippenspiel eher angebracht sei eine „Bearbeitung unserer wunderbar schönen alten Weisen in schlichtester Einfachheit“.<sup>1230</sup> Fleischmanns Bläsersätze wirken fast wie eine Reaktion auf diese Kritik. Die Klangwirkung ist zweifelsohne eine festliche, anmutige. Kompositorisch aber ist der Satz ausgesprochen simpel. Gerade durch die oftmals langen und oben-

<sup>1227</sup> AFS 5.011.00.0, AFS 5.048.00.0.

<sup>1228</sup> Vgl. Cunningham/Fleischmann 2010, 143.

<sup>1229</sup> AFS 5.050.01.0–AFS 5.050.03.0, AFS 5.051.01.0–AFS 5.051.03.0.

<sup>1230</sup> Münchner Neueste Nachrichten vom 3. Januar 1905.

drein auch noch repetierenden Basstöne wird Fleischmanns Absicht einer möglichst unaufgeregten und schlichten Tonsprache deutlich, denn das Modell einer derart reduzierten, beruhigten Klangbasis ist auch gegenüber einem Bach-Choral, bei welchem die Bassstimme in der Regel in der Tonhöhe stetig fortschreitet, stark vereinfacht. Insgesamt zeigen beispielsweise die immer wieder in Terzparallelen geführten Stimmen, die getreu nach der Regel ausgeführten Gegenbewegungen zwischen Ober- und Bassstimme sowie die Tatsache, dass die Mittelstimmen sich rhythmisch meist an der Oberstimme orientieren und nur selten durch Durchgangsnoten oder kleine imitatorische Elemente ein bewegteres Moment erzeugt wird, dass diese Blärsatzarrangements für Fleischmann kein kompositorisch ambitioniertes Projekt waren, auch wenn er durch Alterierungen mitunter ein allzu biederes harmonisches Fortschreiten umgeht. Aber keine Frage, es handelt sich um einfache, vermutlich rasch erzeugte Gebrauchsmusik für konkrete (kirchliche) Anlässe.

The image displays four systems of musical notation for a piano or organ accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in 3/4 time and B-flat major. The first system begins with a *mf* dynamic. The second system continues the simple harmonic texture. The third system features a *mf* dynamic. The fourth system concludes with a *p* dynamic. The notation is characterized by simple chords and moving lines, typical of a practical church piece.

Abb. 102 – „Hail, Queen of Heaven“, Orgel-/Klavierauszug, Nachlass Fleischmann

Handelt es sich hierbei um Bearbeitungen, trifft diese Simplizität auch auf andere Bläserkompositionen Fleischmanns zu. Dabei ist ein lediglich skizziertes und unbetitelttes Werk zu nennen, welches aber insofern ins Auge fällt, als es Blärsätze für



sämtliche Ordinariumsteile der Messe enthält, besetzt mit zwei B-Kornetten, zwei B-Hörnern und zwei Posaunen; es handelt sich wohl um eine Bläsermesse.<sup>1231</sup> Das *Credo* ist als Bearbeitung gekennzeichnet, die anderen Sätze scheinen Neukompositionen zu sein. Allerdings sind nur Fragmente überliefert. Das *Benedictus* bricht nach einer Partiturseite ab, das vollständige *Gloria* hingegen umfasst immerhin acht Partiturseiten, was die gegenüber den oben beschriebenen Liedarrangements doch größere Dimension dieser Bläusersätze dokumentiert. Grundsätzlich weist aber auch diese Werkskizze die beschriebene einfache, choralartige, homophone Satzstruktur auf.

Etwas anders geartet ist die Gestalt von Holzbläusersätzen, die sich aus Fleischmanns Internierungszeit finden, etwa *Orgelpräliminarien für Orchester*<sup>1232</sup> für Flöte, Oboe, zwei B-Klarinetten, Fagott, Bassklarinette. Hier ist deutlich die Verbindung mit der Orgelmusik erkennbar; wie bei den Orchesterwerken ist von einer Instrumentierung eines Orgelstücks auszugehen. Somit erklärt sich die gegenüber den beschriebenen Bläserarrangements von Kirchenliedern deutlich höhere Komplexität des Satzes, was etwa Imitationen sowie die technisch anspruchsvolleren, viel bewegteren Einzelstimmen dokumentieren. Auch ist durch solistische Passagen das Klangbild variabel gestaltet. Die Verwandtschaft zu Fleischmanns Orgelmusik ist offenkundig. Im Gegensatz zur Orgelmusik finden sich in diesem Sektor jedoch nur sehr einfach aufgebaute, überschaubare Kompositionen, die über ein dreiteiliges A B A - oder A B A'-Schema, allenfalls ergänzt um eine Coda, nicht hinausreichen.

#### 4.5.5 Klaviermusik und Klavier-Kammermusik

Zentrale Gattungen der Instrumentalsolo- und Kammermusik wie die Sonate oder das Streichquartett hat Fleischmann nicht bedient. Es gibt überhaupt nur drei Werke, die sich dem Bereich der Instrumentalmusik für den Konzertsaal zuordnen lassen, wobei das *Albumblatt* für Violine und Klavier verschollen ist. Die *Rhapsodie über eine alte irische Tanzweise* für Klavier, auf der auch die spätere Rhapsodie für Flöte und Klavier, *Recollections of an Irish Feis*, basiert,<sup>1233</sup> verdient nun in der Tat Beachtung: einerseits, weil sie das einzige Werk ist, an dem dieser Schaffensbereich Fleischmanns festgemacht werden kann, andererseits, weil sie, von ihrem Status als Solitär abgesehen, eine wirklich ambitionierte Komposition ist – in mehrerlei Hinsicht.

Erstmals aufgeführt wurde die Rhapsodie bei dem schon an früherer Stelle erwähnten Konzert im Dachauer Unterbräusaal am 17. Mai 1906 von Tilly Fleisch-

<sup>1231</sup> AFS 5.019.00.0. Denkbar ist auch, dass es sich um Begleitsätze handelt; Singstimmen aber sind nicht ausgeführt.

<sup>1232</sup> AFS 5.027.01.0–AFS 5.027.03.0.

<sup>1233</sup> Nur einige, durch einfache Imitationen zwischen Flöte und Klavier geprägte Abschnitte der Rhapsodie für Flöte und Klavier weichen von der Klavier-Rhapsodie ab. Meist hat Fleischmann die Flötenstimme schlicht aus der rechten Hand der Klavier-Rhapsodie generiert, wobei er das Tonmaterial zusätzlich auch im Klavierpart beließ. Somit ergibt sich ein ausgesprochen eng an das Soloinstrument angelehnter Klavierpart.

mann.<sup>1234</sup> Und ganz eindeutig ist diese Komposition der Pianistin Tilly Fleischmann auf den Leib geschneidert. Ein Indiz dafür ist, dass das Werk auf dem Thema einer irischen Tanzweise basiert, *The Irish Washerwoman*.

Lively

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system is marked 'Lively' and 'p' (piano). The second system continues the melody. The third system is marked 'cresc.' (crescendo). The fourth system concludes the piece with a fermata over the final note. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Abb. 103 – „Rhapsodie über eine alte irische Tanzweise“, Thema, Takte 1–19, Nachlass Fleischmann

Ein anderes Indiz ist die beachtliche Virtuosität, welche in diesem Werk dem Pianisten abverlangt wird. Obgleich Fleischmann das Werk nicht explizit seiner Frau widmete, erscheint es also als bewusste Reminiszenz an die Herkunft Tilly Fleischmanns sowie an ihren Ruf als vielversprechende Jungpianistin. Als Studentin zweier namhafter Pianisten aus der Liszt-Tradition war Tilly Fleischmann sicherlich dafür prädestiniert, die Uraufführung einer Klavier-Rhapsodie zu bestreiten; und in der Tat wurde ihr in der Rezension auch ein „glanzvolle[r]“ Vortrag bescheinigt.<sup>1235</sup>

<sup>1234</sup> Auch das verschollene „Albumblatt“ AFS 5.002.00.0 für Violine und Klavier wurde noch in Dachau aufgeführt. Von der Flötenbearbeitung der Klavier-Rhapsodie abgesehen, ist dieser Schaffensbereich Fleischmanns also ausschließlich auf seine Dachauer Zeit beschränkt.

<sup>1235</sup> *Amper-Bote* vom 18. Mai 1906.

Doch bedarf es bei der Einschätzung dieser Rhapsodie vor dem Hintergrund der Gattungstradition eines tiefergehenden Blickes in dieses Werk: In manchen Notenhandschriften finden sich Gedichte oder Aphorismen – zitiert oder selbst verfasst –, die Fleischmann seinen Kompositionen mitunter zur Seite stellte. In keinem Fall aber hat er einem Werk so deutlich einen außermusikalischen Inhalt zugeschrieben wie dieser Rhapsodie, obgleich nicht als Teil der Notenhandschrift. Die Rhapsodie ist somit der Programmmusik zuzurechnen. So schreibt Fleischmann in den schon mehrfach genannten, im *Amper-Boten* veröffentlichten Erläuterungen:

„[...] Der Rhapsodie liegt gegebenes legendenartiges Motiv zu Grunde:

An einem Tag im Jahre, der dem Andenken des großen Nationalheiligen Patrick geweiht ist, sammelt sich das Volk, um dieses Fest unter großen Ceremonien zu feiern. Nach uraltem Brauch geht an diesem Tage das Volk spät abends beim Mondenschein an die ‘Gross Roads’ (Scheidewege) [sic] um sich in abergläubischer Furcht bei den Schutzgeistern (‘the little people’) in Gunst zu stellen. Der Dorfälteste zeichnet mit einem langen Stab einen ‘Zauberring’, in dessen Grenzen sich die Tanzenden gruppenweise in den uralten charakteristischen Figurentänzen bewegen, während das umherlagernde Volk obige Melodie in mystischer Weise summt. Dazwischen steigen melancholische Klänge auf, die die alten Zeiten Irlands, die vergangenen Herrlichkeiten besingen und klagen um das verlorene Königreich.“<sup>1236</sup>

Schon durch dieses Programm ist die Form des Werkes erklärbar: Das Werk beginnt mit dem beschriebenen Tanzthema in F-Dur, welches Fleischmann, was die folkloristische Authentizität unterstreicht, lediglich mit einem Quintbordon unterlegt. Es existiert auch eine Version, in der diesem Teil das Thema ohne jegliche Grundierung einstimmig vorangestellt ist;<sup>1237</sup> Fleischmann selbst spricht in seinen Werkerläuterungen von einem Thema „ohne harmonische Deckung“.<sup>1238</sup> Es schließt sich ab Takt 20 eine mit „langsamer, ruhiger“ überschriebene Passage an, die durch die Triller der rechten und die Akkordbrechungen der linken Hand einen improvisatorisch anmutenden Charakter erhält, der auch im sich wiederum anschließenden, mit raschen Tonrepetitionen in hoher Lage aufwartenden Presto-Teil ab Takt 26 erkennbar ist. Fleischmann verschiebt die Harmonik halbtönweise nach oben und unten und lässt den Satz in rasche Skalen münden, die mit Takt 34 in das nun nach f-Moll gewandte Thema überführen. Schon auf diesen ersten eineinhalb Seiten der insgesamt 20-seitigen Notenhandschrift wird damit das grundlegende Modell dieser

<sup>1236</sup> Amper-Bote vom 16. Mai 1906. Unter „crossroads“ ist hier sicher nicht der „Scheideweg“ im übertragenen Sinn des Begriffes zu verstehen, sondern tatsächlich eine Wegkreuzung.

<sup>1237</sup> Diese Version, die wohl früheste Handschrift des Werkes, weist zahlreiche Umarbeitungen auf und ist nicht die Grundlage dieser Analyse.

<sup>1238</sup> Amper-Bote vom 16. Mai 1906. Hierin erinnert das Stück an die „Pastorale“ aus Fleischmanns „Fantasie-Prelude and Fugue on the Gaelic Hymn to St Patrick“.

Rhapsodie deutlich: die stete Wiederkehr des Themas, teils in seiner ursprünglichen, teils in variiert Form (z.B. ab Takt 60 mit Bassgitarren umspielt und von der Einstimmigkeit in eine akkordisch-homophone Mehrstimmigkeit überführt, oder, wie ab Takt 34, in die linke Hand und somit in die Basslage transferiert), ergänzt um zwischengeschaltete Passagen, in denen entweder Virtuosität und spieltechnisch hoher Anspruch an den Interpreten das vordergründige Kompositionsziel sind, oder aber durch eine bewusste Verlangsamung des tänzerischen Gestus zu Gunsten einer stark beruhigten Liedhaftigkeit ein melancholischer und durch den vollgriffigen Satz zugleich homogener, warmer Ton angeschlagen wird.

Mit dieser Charakterisierung ist das Konstruktionsprinzip des Stückes beschrieben; Fleischmann überträgt dieses, exemplarisch vor allem dargestellt an der Kleingliederung der ersten eineinhalb Seiten, letztlich analog auf die großen Formteile des Werkes, welche er durch Wechsel in der Generalvorzeichnung und Vortragsbezeichnungen deutlich voneinander abgrenzt. Wie es für Fleischmann nachgerade typisch ist, werden dabei mit F-Dur, Des-Dur, Fis-Dur, cis-Moll, F-Dur, B-Dur, E-Dur und final nochmals F-Dur weite Bereiche des Quintenzirkels ausgeschritten.<sup>1239</sup>

In Anbetracht dieser formalen Vielgliedrigkeit ist es nun angeraten, zusammenfassende Erkenntnisse zur Gattung der Rhapsodie ins Spiel zu bringen: Fleischmann selbst nimmt in seinen Werkerläuterungen auf die antiken Rhapsoden Bezug, welche, wie er schreibt, „einzelne abgegriffene Stücke aus den Dichtungen Homer’s vortragen“; eindeutig hebt Fleischmann dabei den an solchen „Bruchstück[en]“ von größeren poetischen Werken orientierten Charakter der Rhapsodie hervor.<sup>1240</sup> Damit steht Fleischmann in jener Tradition der Rhapsodie, welche diese als Musik begreift, die in musikalisch-lyrischer Form auf „literarische Gattungstypen“<sup>1241</sup> verweist, und somit in einer Tradition, die vor allem durch Václav Jan Tomášešs *Six Rhapsodies pour le Piano-forte* op. 40, aber auch etwa Johannes Brahms’ op. 79 oder Max Regers op. 24 geprägt ist. Zumal beschreibt Fleischmann den Begriff der Rhapsodie auch als „balladenartige[s] Klavierstück[...],“<sup>1242</sup> was ebenso auf diese Traditionslinie der Rhapsodie als ein Werk mit der „Würde des Erhabenen, Balladesken, Heroischen, Mächtigen“<sup>1243</sup> verweist. Das Programm der Fleischmann-Rhapsodie, insbesondere die darin beschriebene Gefühlsintensität der um die einstige Größe Irlands trauernden Menschen, korreliert mit diesen Charakteristika vorzüglich.

Zugleich aber scheint bei Fleischmann auch eine andere Tradition der Rhapsodie zum Tragen zu kommen: jene, die auf Franz Liszt zurückgeht – und immerhin schrieb Fleischmann das Werk für Tilly Fleischmann, eine in der Liszt-Tradition

<sup>1239</sup> Zieht man die alte Lehre Johann Matthesons heran, korreliert der F-Dur-Rahmen dabei durchaus mit dem Programm des Stückes: Mattheson charakterisiert F-Dur als geeignet, um einerseits Gefühle zu transportieren (die klagenden Menschen in Fleischmanns Programm), andererseits dabei eine Leichtigkeit des Tones zu wahren (der Rahmen des Tänzerischen und des Festes). Vgl. Mattheson 1713, 241f.

<sup>1240</sup> Amper-Bote vom 16. Mai 1906.

<sup>1241</sup> Salmen 1998, 244.

<sup>1242</sup> Amper-Bote vom 16. Mai 1906.

<sup>1243</sup> Salmen 1998, 244.

stehende Pianistin. Doch auch im Werk selbst sind Merkmale dieses Rhapsodie-Typus erkennbar: das „Prinzip des potpourrihaften Reihens reizvoller Episoden“, ein folkloristischer Gestus, die Würdigung des „vermeintlich Urwüchsigen und Unverbrauchten“,<sup>1244</sup> ein starkes Lokalkolorit, das Präsentieren und pathetische Überhöhen des Provinziellen, die Idee, eine Region musikalisch zu präsentieren.<sup>1245</sup> Es wirkt beinahe so, als vermittele Fleischmanns Rhapsodie zwischen beiden Traditionen, obgleich natürlich anzumerken ist, dass sich Bruchstückhaftes, Balladeskes einerseits und Potpourrihaftes, Lokalkolorit-Geprägtes andererseits nicht ausschließen müssen und Schnittmengen leicht zu finden sind, ja eine derartige Unterteilung der Gattung der Rhapsodie in zwei getrennte Schubladen ohnehin nicht unproblematisch ist.

Ob nun bruchstückhaft oder potpourriartig zusammengesetzt, ist in Fleischmanns Rhapsodie das Anfangsthema als wiederkehrende musikalisch-inhaltliche Klammer klar erkennbar. Gerade in den Takten 60ff., in denen Fleischmann das nun akkordisch vorgetragene Thema mit einer wellenförmig perlenden Begleitfigur der linken Hand untermalt, fühlt man sich an Chopins g-Moll-Ballade op. 23 erinnert, in welcher der dritte Einsatz des Hauptthemas vergleichbar gestaltet ist.



Abb. 104 – „Rhapsodie über eine alte irische Tanzweise“, Thema in akkordischem Vortrag mit virtuoser linker Hand, Takte 59–64, Nachlass Fleischmann

Auch das mit der in beiden Händen erst parallelen, dann gegenläufigen Figuration (bei Fleischmann durch chromatische Läufe) virtuose Finale der Rhapsodie ruft Erinnerungen an diese Chopin-Ballade wach. Dieser Vergleich ist keineswegs abwegig, zieht man nochmals Fleischmanns Beschreibung der Rhapsodie als balladenarti-

<sup>1244</sup> Fleischmann betont ja in seinen Werkerläuterungen und dem Programm das Aufgreifen von etwas „Uraltem“ gleich mehrfach. *Amper-Bote* vom 16. Mai 1906.

<sup>1245</sup> Salmen 1998, 244f.

ges Stück heran.<sup>1246</sup> Durch diese Vierteiligkeit und stete Wiederkehr, aber eben auch Variation des Themas ist zudem anzumerken, dass hier gleichzeitig Wesensmerkmale einer Reihungs- sowie einer Entwicklungsform zum Tragen kommen.

Abb. 105 – „Rhapsodie über eine alte irische Tanzweise“, Finale, Takte 266–271, Nachlass Fleischmann

Wurde schon erwähnt, dass der Virtuosität in der Rhapsodie zentrale Bedeutung zukommt, so ist festzustellen, dass Fleischmann hier viele Mittel pianistischer Virtuosität anwendet: rasende Skalen, die meist entweder aus Akkordbrechungen generiert oder chromatisch sind, rasche Tonrepetitionen, Akkordumschichtungen durch Umkehrungen, prasselnde chromatische Sextakkordketten, schnelle, einstimmige Begleitfiguren der linken Hand, die eine gute Über- und Untersatztechnik erfordern.

Abb. 106 – „Rhapsodie über eine alte irische Tanzweise“, Sextakkordkette, Takt 122, Nachlass Fleischmann

<sup>1246</sup> Vgl. Chopin, Frédéric: Balladen. Nach Eigenschriften, Abschriften und Erstausgaben herausgegeben von Ewald Zimmermann, G. Henle Verlag, München 1976. Aus diesem stimmigen Vergleich aber nun doch das Resümee zu ziehen, Fleischmann sei eindeutig in der Rhapsodie-Tradition Tomášeks verankert, scheint nicht legitim.

Fleischmanns Rhapsodie ist damit ein wirkungsvolles Konzertstück. Ob sie aber ein Beispiel wirklich guter Klaviermusik ist, ist fraglich. Obwohl das Stück der Rhapsodie-Tradition in ihren unterschiedlichen Tendenzen gerecht wird, der rote Faden des Themas nicht abreißt und Fleischmanns Programm eine freie formale Anlage gestattet – das von ihm selbst betonte Bruchstückhafte seines Werkes tritt schon arg deutlich zu Tage. Die virtuosen Passagen sind zwar manchmal geschickt aus thematischem Material heraus generiert, oft aber erscheinen sie auch nur als Virtuosität um ihrer selbst willen. Keine Frage: Dafür, dass dieses Werk die einzige erhaltene Auseinandersetzung des Komponisten Fleischmann mit dem Bereich virtuoser Klaviermusik – bzw. unter Einbeziehung der daraus arrangierten Rhapsodie für Flöte und Klavier der virtuoseren Kammermusik – ist und obendrein in jungen Schaffensjahren entstand, ist es beachtlich. Auch dass der Kirchenmusiker Fleischmann, bei einem konservativen, den sogenannten Neudeutschen abgeneigten Lehrer ausgebildet, mit diesem Stück zugleich ein programmatisches Werk schuf, ist bemerkenswert. Doch ist die verhalten positive Einschätzung des Uraufführungskritikers, der Fleischmann eine „gediegene musikalische Vielseitigkeit“<sup>1247</sup> attestiert, ein wohl zutreffendes Urteil. Fleischmann scheint vom grundsätzlichen Gehalt der Rhapsodie überzeugt gewesen zu sein, sonst hätte er sie wohl nicht weiter bearbeitet und aufzuführen lassen.<sup>1248</sup> Dass er in seiner noch Jahrzehnte währenden kompositorischen Schaffenszeit jedoch keinen weiteren ähnlichen Kompositionsversuch unternahm, legt die Einschätzung nahe, dass er sich seiner kompositorischen Schwierigkeiten auch in diesem Instrumentalmusikbereich bewusst war.

#### 4.5.6 Zwischenresümee

Als Komponist für Instrumentalmusik ist Fleischmann nur punktuell fassbar, da er sich außer in der Orgelmusik auch nur punktuell als Instrumentalkomponist betätigte; als Komponist von Orchestermusik beschränkte sich sein Wirken sogar auf die Zeit der Internierung.

Es finden sich in der Werkkonstruktion gute Orgelkompositionen, die eine sehr fundierte kontrapunktische Tonsatzbeherrschung Fleischmanns offenbaren und auch im freieren Satz kompositorisch Aussagekräftiges aufzeigen. Fleischmanns Verbindung von moderner Harmonik und alter Form – vor allem der Fuge – ist dabei Abbild einer bei mehreren Komponisten seiner Zeit erkennbaren Ausdrucksform, man denke etwa an Max Reger. Doch sind Fleischmanns Orgelfugen, Orgelpräludien, Postludien, Lyrische Tonskizzen und schließlich seine Klavier-Rhapsodie – das verschollene *Albumblatt* für Violine und Klavier ungeachtet – wirklich die ein-

---

<sup>1247</sup> Amper-Bote vom 18. Mai 1906.

<sup>1248</sup> Tilly Fleischmann führte die Rhapsodie nachweislich am 10. März 1926 und am 7. Juni 1934 in Cork auf.

zigen Kompositionen, in denen er sich deutlich von seiner vokalmusikalischen Orientierung löst und zugleich anspruchsvolle Musik komponiert.<sup>1249</sup>

Durchaus ist Fleischmann zu attestieren, mit der Klavier-Rhapsodie, ihrer Virtuosität und programmmusikalischen Verankerung, sowie den Charakterstücken der *Three Lyrical Tone Sketches* wichtige Phänomene und Gattungen der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts aufgegriffen zu haben; und auch Fuge wie Präludium sind etablierte Formen der Instrumentalmusik. Grundsätzlich finden sich auch in der Instrumentalmusik durch Chromatik, harmonische Rückungen und Alterierungen harmonische Feinheiten, die Fleischmanns Können im Bereich der Harmonik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts offenbaren. Die gerade in den größerdimensionierten und guten Instrumentalwerken erkennbare Vielseitigkeit mit ihren Stilbrüchen und mitunter gegensätzlichen Abschnitten ist – man denke etwa an Gustav Mahlers Symphonien – ein damals modernes Stilmerkmal.

Dennoch bleibt Fleischmanns Instrumentalmusik hinter seiner Vokalmusik qualitativ zurück: Schon bei den Liedbegleitungen ist Fleischmann in der Figuration nicht immer kreativ und verwendet häufig einfache Vertonungsmuster. Dieses Manko tritt nun in der Instrumentalmusik oft stärker in den Vordergrund. Séamas de Barra attestiert Fleischmanns Musik eine mitunter zu unprägnante Rhythmik sowie eine zu wenig einprägsame Gestalt der Motive und Stimmen und merkt an, dass diese Schwächen Fleischmanns insbesondere in der Instrumentalmusik, in der die musikalische Hauptstimme nicht im Dienste der Textdeklamation steht, sondern für sich alleine wirken muss, negativ zum Tragen kommen.<sup>1250</sup> Beispiele wie der folkloristisch-tänzerische Gestus der Klavier-Rhapsodie oder das ausgewogene Fugenthema aus *Introduction and Fantasy-Fugue on the theme of the Magnificat (Tonus VIII.)* wären geeignete Belege für eine Gegenposition. Insgesamt aber, sämtliche Facetten der Instrumentalmusik Fleischmanns, aber auch wichtige Grundtendenzen der Vokalmusik einschließend, ist Barras Urteil nicht ohne Berechtigung – wobei Fleischmanns Orgelmusik gegenüber den anderen Instrumentalmusikbereichen qualitativ positiv hervorsticht. Wie mehrfach angemerkt, muss sich Fleischmann dieser Problematik bewusst gewesen sein. Nicht umsonst findet sich hinsichtlich der Instrumentalmusik auch einzig für „einige[...] Orgelsachen“ der Beleg einer Publikationsabsicht.<sup>1251</sup>

In der *Nacht der Wunder* zeigte Fleischmann in jungen Jahren ein gekonntes Komponieren selbst großer Orchesterpartituren. Doch blieb ihm die Instrumentalmusik offenbar innerlich immer ein Stück weit fremd. Anders ist es nicht zu erklären, dass sich, wie schon gesagt, nicht ein einziger Ansatz einer selbstkomponierten Sonate (etwa einer Orgelsonate nach dem Vorbild des Lehrers Rheinberger) oder

<sup>1249</sup> Die Rhapsodie für Flöte und Klavier sowie die Orchesterstücke und auch die Bläserwerke sind in ihrem Gehalt entweder auf das Engste mit Fleischmanns Komponieren für Klavier und Orgel verbunden oder – wie bei den Arrangements von Kirchen- und Weihnachtsliedern für Bläserbesetzungen – unmittelbar auf der Basis von Liedern entworfen.

<sup>1250</sup> Vgl. Barra 2010b, 308.

<sup>1251</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Aloys Fleischmann d. J. innerhalb Corks vom 13. April 1945.



eines symphonischen Werkes findet. Hier, in der Instrumentalmusik, wiegt Fleischmanns auffälliges Meiden größerer Werkdimensionen – *Die Nacht der Wunder* ist die große Ausnahme – schwerer als in der Vokalmusik; doch auch bei dieser fällt ja die Existenz von gerade einmal zwei Messen in fast 60 Jahren Domkapellmeistertätigkeit auf. Um die Königsdisziplinen der Instrumentalmusik, von der Fuge abgesehen – und diese ist kein allein instrumentalmusikalisches Phänomen –, machte Fleischmann einen Bogen. Oft haftet seiner Instrumentalmusik der Charakter eines redlichen Tonsetzens an – mit prägnanten, aber wenigen Ausnahmen.

#### 4.6 ASPEKTE DES IRISCHEN IN FLEISCHMANN'S MUSIK

So sehr die Musikanalyse zeigt, in welchem starkem Maße Fleischmann sich trotz seines jahrzehntelangen Wirkens in Irland vor allem im Bereich der weltlichen Vokalmusik weiterhin als deutscher Komponist definierte, so unverkennbar ist auch sein grundsätzliches Interesse an der irischen Kultur. Wie schon verschiedene Analyseergebnisse zeigten, ist das in seiner Musik auf unterschiedliche Weise feststellbar; die verschiedenen Aspekte seien hier zusammengefasst:

1. Natürlich stand Fleischmanns Kirchenmusik im Dienste der katholischen Kirche in Irland. Gerade in Cork spielte dabei die Verehrung des Heiligen Finbarr eine wichtige Rolle. Dieser wurde wahrscheinlich um das Jahr 550 geboren, starb 623, war Bischof von Cork – wobei umstritten ist, ob er tatsächlich eine reale historische Person ist<sup>1252</sup> – und gilt als Schutzheiliger der Stadt, sowohl unter den Katholiken als auch unter den Protestanten. Fleischmanns Sankt Finbarr zu Ehren komponierte Kirchenmusik ist somit ein Beispiel für Kompositionen Fleischmanns mit konkret irisch-geschichtlichem oder zumindest irisch-mythologischem Bezug. Als Beispiel ist die *Mass in honour of St Finbarr* zu nennen.
2. Wenngleich eine Vielzahl der Lieder Fleischmanns nach deutscher Lyrik entstand, wobei Fleischmann nach seiner Auswanderung in der Regel englische Übersetzungen anfertigen ließ, finden sich auch Lieder bzw. Chöre, die eindeutig Bearbeitungen irischer Volkslieder sind.<sup>1253</sup> Eine ganze Reihe dieser Kompositionen Fleischmanns weisen auch keinen englischen, sondern einen irischen Text auf. Hinzu kommen Werke mit englischer oder auch ursprünglich deutscher Textsprache, die irische Sagen zum Inhalt haben, etwa *Milisint* nach Eduard Mörikes Gedicht *Die traurige Krönung*. In beiden Fällen ist Fleischmanns Interesse für die irische Kultur und Sprache eindeutig erkennbar und als Inspiration seines Komponierens zu identifizieren. Schließ-

---

<sup>1252</sup> Es existiert die These, dass St Finbarr als lokale Gottheit aus vorchristlichen Gottheiten durch die Legende erschaffen wurde.

<sup>1253</sup> Im Werkverzeichnis sind diese Volksliedbearbeitungen nachgewiesen.

lich ist in diesem Zusammenhang auch Fleischmanns *Festive Ode* zu nennen, seine große Hymne an Irland nach einem Text von Terence MacSwiney, mit der sich Fleischmann in seinen ersten Jahren in Cork hervortat.

3. Geht es um Musik mit irischer Textsprache, ist auch Fleischmanns Bühnenwerk *Sweet Miracle* zu nennen: Auch wenn er bei diesem wohl nie aufgeführten Bühnenwerk auf einen portugiesischen Originaltext José Maria Eça de Queiroz' zurückgriff, ist die Textsprache seiner Komposition das Irische.
4. Schließlich fällt auf, dass innerhalb der zahlenmäßig gegenüber den Vokalwerken stark zurückstehenden Instrumentalwerke Fleischmanns einige der ambitionierteren Kompositionen einen irischen Bezug haben, sei dies in Form eines außermusikalischen Bezugs oder in Form eines unverkennbaren Lokalkolorits: die *Rhapsodie über eine alte irische Tanzweise* für Klavier, die Umarbeitung dieses Klavierstückes in die Rhapsodie *Recollections of an Irish Feis* für Flöte und Klavier, oder *Fantasie-Prelude and Fugue on the Gaelic Hymn to St Patrick* für Orgel und Bläser ad libitum. Diese Stücke wurden bei der Analyse der Instrumentalmusik Fleischmanns genannt oder ausführlich besprochen. Dabei ist nochmals zu erwähnen, dass in jedem Fall die Klavier-Rhapsodie nachweislich noch aus der Zeit vor Fleischmanns Auswanderung nach Irland stammt und auch in Dachau bereits von Tilly Fleischmann aufgeführt wurde. Noch in Dachau also erwies Fleischmann, was vielleicht auch als Geste gegenüber seiner deutsch-irischen Frau anzusehen ist, der irischen Musik in Form einer im Hauptthema an traditioneller irischer Tanzmusik orientierten, virtuosen Klavier-Rhapsodie, der er auch ein von irischer Kultur inspiriertes Programm gab, seine Referenz.

Fleischmann beherrschte im Gegensatz zu seinem Sohn die irische Sprache nicht. Aber er war, dies wurde erläutert, mit Personen (etwa Terence MacSwiney) bekannt, die neben ihrem Einsatz für den politischen irischen Freiheitskampf auch Protagonisten der irisch-gälischen Literaturbewegung des frühen 20. Jahrhunderts waren, welche dem gewaltsamen Unabhängigkeitskampf vorausging. Dieser Literaturbewegung kam eine immense Bedeutung bei der Wiederentdeckung irischer Kulturtraditionen und somit hinsichtlich der Entwicklung einer nationalen irischen Identität zu, und Fleischmann stand mit dieser Bewegung in unmittelbarem Kontakt. Auch wenn der Einfluss deutscher Kulturtraditionen bei Fleischmann überwiegt, ist dieser irische Einfluss zu erkennen. Es sollte Fleischmann d. J. vorbehalten bleiben, mit seiner Musikforschung und seinen Kompositionen die irische Musik des 20. Jahrhunderts sowohl auf dem Gebiet der traditionellen Musik als auch im Bereich einer neuen, genuin irischen Kunstmusik entscheidend mitzuprägen und dadurch bis heute einen der vordersten Plätze innerhalb der Protagonisten der irischen Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts einzunehmen. Um dies zu wiederholen: Fleischmann d. J. untersuchte Tausende traditioneller Volkslieder und war einer der tiefsten Kenner der irischen Musik. Demgegenüber kratzte sein Vater die irische Musik ge-

wissermaßen nur an der Oberfläche an; nicht umsonst stellt Séamas de Barra fest, dass er für seine Bearbeitungen irischer Volkslieder nur besonders bekannte Lieder aufgriff.<sup>1254</sup> Dennoch: Fleischmann d. J. war nicht der erste in der Musikerfamilie Fleischmann, der ein Interesse für die irische Musik und irische Kulturphänomene entwickelte, sondern dieses war im Schaffen des Vaters bereits vorgezeichnet: hinsichtlich des Irischen als Textsprache, in den Sujets und auch im Aufgreifen musikalischer Elemente aus der traditionellen irischen Musik.

#### 4.7 FRÜH- UND SPÄTWERK?

Der Frage nach einer stilistischen oder auch qualitativen Entwicklung im Schaffen eines Komponisten nachzugehen, ist oft spannend. Man denke nur, welch große Ehrfurcht fast automatisch beim Begriff des Beethovenschen Spätwerks mitschwingt. Fleischmann scheint nun als Komponist geradezu dafür prädestiniert, in diesem Sinne untersucht zu werden: Er arbeitete bis ins hohe Alter; seine Schaffenszeit umfasst mehrere Jahrzehnte, beginnt im späten 19. und reicht bis über die Mitte des 20. Jahrhunderts hinaus. Fleischmann lebte und wirkte in zwei weit voneinander entfernten Ländern, in zwei unterschiedlichen Kulturkreisen mit jeweils eigener volksmusikalischer Tradition. Während Fleischmanns Wirkungszeit veränderten moderne Entwicklungen die Kunstmusik nachhaltig, denkt man etwa eine Linie vom musikalischen Konservativismus des Fleischmann-Lehrers Rheinberger über die Moderne eines Richard Strauss, über die Atonalität, über die Entwicklung der Zwölftonmusik, über eine etwa bei George Gershwin erkennbare Einflussnahme des Jazz auf die Kunstmusik, über Béla Bartóks folkloristische Orientierung, über den Beginn elektronischer Klangerzeugung bis zu den konkurrierenden Konzepten der Nachkriegszeit, der Aleatorik und der Seriellen Musik. Ja, Fleischmann lebte und wirkte während eines Zeitraumes, der von einer enormen stilistisch-musikalischen Entwicklung und Veränderung gekennzeichnet war.

In seinem kompositorischen Werk aber findet man davon in der Breite lediglich den ersten der genannten Schritte, ansonsten nur Nuancen: In dieser Arbeit zitierte Aussagen Fleischmanns lassen erkennen, dass er den Weg der Musik in die fortschreitende Moderne des 20. Jahrhunderts sehr wohl verfolgte, auch den Siegeszug des Jazz während der zwanziger Jahre (kritisch) zur Kenntnis nahm. Es ist auch erwiesen, dass er gerade für Einflüsse folkloristischer Musik durchaus empfänglich war. Letztlich aber ist Fleischmanns Kompositionsstil über die Jahrzehnte hinweg in vielen Dingen erstaunlich konstant: Es war der junge, der Dachauer und Münchner Fleischmann, der einerseits auf sein Studium bei Rheinberger stolz war, zugleich aber für sich einen für die damalige Zeit modernen, über den Lehrer hinausweisenden Stil entwickelte, etwa in der *Nacht der Wunder* Passagen schrieb, die sich durch Chroma-

<sup>1254</sup> Vgl. Barra 2010b, 306.

tik, Alterierungen, enharmonische Umdeutungen, Ketten verminderter Septakkorde, harmonische Rückungen, Vermeidung von Kadenzbildungen und Nicht-Festlegung einer Grundtonart den Grenzen der Dur-Moll-Tonalität nähern. In der Tat lassen nun manche seiner Lieder der zwanziger Jahre, aber auch einige Werke der Orgelmusik eine weitere Entwicklung Fleischmanns hin zu einem im Gebrauch von Dissonanzen noch forscheren und tonartlich noch labileren Tonsatz erkennen. Es ist also eine eindeutige stilistische Weiterentwicklung Fleischmanns erkennbar. Hierzu aber bedarf es zweier Ergänzungen:

1. Dieser Schritt des Komponisten Fleischmann ist etwa auf das Jahr 1920 zu datieren; um diesen Zeitpunkt herum entstehen die ersten Stücke, die den neuen Stil erkennen lassen. Hier gibt es also etwas Neues. Ist dieses Neue aber erst einmal erreicht, bleibt es bei Fleischmann, der zu diesem Zeitpunkt wohlgemerkt die Hälfte seiner Schaffenszeit noch vor sich hat, in den folgenden Jahrzehnten im Wesentlichen unverändert.
2. Es ist keineswegs so, dass Fleischmann, sobald er erste Kompositionen neuen Stils geschrieben hat, die Brücken hinter sich abbricht. Vielmehr finden sich parallel dazu bis in die späten Schaffensjahre in allen Gattungsbe-reichen Kompositionen, die weit traditioneller und konservativer konzipiert sind als manche Werke vor 1920 oder gar vor 1906.

Insgesamt blieb Fleischmann seinem Kompositionsstil der Dachauer Zeit somit zeitlebens verbunden. Moderner als 1905/1906 wurde der Komponist Fleischmann sehr wohl, aber nicht durchwegs – und selbst der teilweise erkennbare irische Einfluss in seiner Musik ist keine Entwicklung späterer Jahre, sondern mit der Klavier-Rhapsodie bereits in den Dachauer Jahren vertreten.

In der weltlichen Musik blieb Fleischmann als Komponist also unter dem Strich spätromantisch und deutsch. In der Kirchenmusik war es just sein großes Verdienst, den stilistischen Restaurationsgedanken des Motuproprios *Tra le sollecitudini* von 1903 erfolgreich umzusetzen. Das hielt ihn nicht davon ab, seine besten Werke der geistlichen Musik in modernerem Stil zu komponieren, etwa seine *Vier geistlichen Gesänge* nach Eduard Mörike. Doch auch hier ist sein Verständnis von Moderne keineswegs das der Avantgarde der zwanziger Jahre.

Eklatant ist der Unterschied zwischen dem Gros seiner Kompositionen und den harmonisch sehr simpel diatonisch aufgebauten Jugendwerken Fleischmanns. Hier sind etwa die Chöre *Der Versammlung zu Ehren* von 1895 zu nennen. Ein Jugendwerk ist also feststellbar, wobei das analysierte, stimmungsvoll gesetzte *Ave Maria* für Frauenchor von 1896 nur ein Jahr später in der aufgezeigten Tonsatzbeherrschung schon weit über *Der Versammlung zu Ehren* hinausreicht.<sup>1255</sup> Die Blüte seines Schaffens aber erreicht Fleischmann bereits mit Mitte 20. Zu dieser Zeit entstehen Lieder

---

<sup>1255</sup> Der in dieses Jahr fallende Beginn des Vorbereitungskurses Fleischmanns an der Münchner Akademie der Tonkunst dürfte, wie gesagt, der Grund dafür sein.

wie das *Nachtlied*, das zu seinen besten Liedern gehört, zu dieser Zeit entstehen die *Acht Lieder für Männerchor* mit dem wundervollen *Meeresabend*, einem der gekonntesten Chöre Fleischmanns, zu dieser Zeit schreibt Fleischmann mit der *Rhapsodie über eine alte irische Tanzweise* eines seiner durchdachtesten Instrumentalwerke, zu dieser Zeit entsteht mit der *Nacht der Wunder* das größte Werk, das Fleischmann je komponierte. Diese ambitionierte Schaffenskraft prägt noch die ersten Jahre in Cork, in denen Fleischmann etwa die großbesetzte *Festive Ode* komponiert und während derer er noch mit einer baldigen Rückkehr nach Deutschland rechnet. Während der Internierungszeit ist eine gewisse, freilich den Umständen geschuldete Konzentration auf das Arrangieren für Orchester bzw. generell auf das Bearbeiten von Werken zu erkennen, und in diese Zeit fällt auch die Entwicklung hin zu Fleischmanns neuerem Stil, vor allem in der Liedkomposition. Spätestens im Laufe der zwanziger Jahre stagniert jedoch Fleischmanns Entwicklung.

Man kann wohl die Einschnitte der Auswanderung und der Internierung in Fleischmanns Leben und Wirken kaum tief genug einschätzen. Den für ihn goldenen Dachauer Jahren, in denen er als aufstrebender Komponist Anerkennung erfuhr und mit Tatendrang Neues ausprobierte, trauerte Fleischmann stets nach, und auf diese Jahre blieb letztlich auch der Blick des Komponisten Fleischmann immer ausgerichtet. Was von Fleischmann aus dieser Dachauer Zeit nicht existiert, ist Kirchenmusik in altem Stil gemäß dem *Motuproprio*. Musik dieser Couleur ist in der Tat ein Schaffensbereich, der sich auf die Zeit in Cork beschränkt. Bei der Kompositionsanalyse wird jedoch deutlich, wie auffallend einfach Fleischmanns Musik in diesem Segment gehalten ist. Sie gefällt oft mit einer anmutigen Schlichtheit, doch es fällt schwer, diese Art der Kirchenmusik Fleischmanns an seinem übrigen Werk zu messen; man ist geneigt, sie im Gesamtüberblick eher als Ergebnis einer musikhandwerklichen, bedarfsorientierten Kapellmeisterroutine denn als Ausdruck ambitionierter Komposition zu sehen. Somit ist es schon richtig, wenn man feststellt, dass Fleischmann später kaum mehr ein derart vielseitiges kompositorisches Repertoire offenbarte wie als junger Mann. Fleischmann ließ seine persönliche Moderne der Dachauer Jahre nur selten hinter sich.

Will man eine Einteilung der kompositorischen Schaffenszeit Fleischmanns vornehmen, so ergibt es also das Jugendwerk eines Lernenden, die frühe Blüte des Dachauer Kirchenmusikers und angehenden Domkapellmeisters in Cork, die Arrangierkunst des Kriegsgefangenen Fleischmann. In den zwanziger Jahren aber wird die Einschätzung schwierig und ambivalent: Fleischmann geht manchmal neue Wege und bleibt ungeachtet dessen doch beim Alten. Der zu diesem Zeitpunkt über 40-jährige Fleischmann richtet sich in Cork zwar dauerhaft ein, aber getragen von Wehmut und der Sehnsucht nach der Heimat. Er engagiert sich in Cork enorm – und denkt, wann immer möglich, an früher. Komponieren wird für ihn ohne Zweifel auch zum bewussten Eintauchen in die verlorene Heimat, in die Vergangenheit. Will man somit ein Spätwerk Fleischmanns festmachen, beginnt es schon zur Hälfte

seiner Lebensspanne. Es ist gekennzeichnet von einem teilweise erkennbar neuen, dissonanzenreicheren Stil, somit von stilistischer Mehrgleisigkeit, und geprägt vom konsequenten Verzicht auf Öffentlichkeit, vom Komponieren in kleinen Formen und Gattungen, von oft geringem kompositorischem Geltungsdrang. Mit großen Partituren und dementsprechend großdimensionierten Werken tat sich Fleischmann nach dem Ersten Weltkrieg nicht mehr hervor. Sicherlich ist Fleischmanns spät entstandene, größte und doch kleine Messvertonung, die *Mass in honour of St Finbarr*, ein gutes Beispiel hierfür.

## 5. SCHLUSSBETRACHTUNG

Mehrfach kam in den musikanalytischen Kapiteln zum Ausdruck, dass sich Fleischmann einiger kompositorischer Schwächen in seinem Schaffen durchaus bewusst war. Hierzu findet sich eine charmante Selbsteinschätzung Fleischmanns, welche auch seine überwiegende Beschränkung auf kleine Gattungen thematisiert. Am 17. Februar 1950 schreibt Fleischmann an seinen Freund Franz Schaehle:

„[...] wie dürftig wäre die Strecke die wir noch zu gehen haben ohne diese Betäubung, den Schaffensrausch, oder wie immer wir es nennen wollen. Ein Weblinger Bauer der angeheitert heimzu stolperte sagte einst zu mir: ‘Woast mei Liaber, hie und do a Rausch ham is was schönes. Do kriagt ma wieder a Schneid. De Mensch muss wos ham vom Lebn, net wohr?’

Er hält einen Bierrausch für das Erhabenste, – und wir, einen Visionsrausch als Höchstes. [...] Ich habe einen langjährigen, treuergebenen Freund. Einen Symphoniker, Arnold Bax ist sein Name. Lebt in London, wohlhabend, viel auf Reisen. Er ist ein Genie. Seine Werke anerkannt in der Welt, geadelt, gefeiert, Nachfolger Elgars als ‘Master of the King’s Musick’ [sic] etc. Dennoch nicht glücklich. Viele Sommermonate verlebte ich mit ihm. Oft äusserte er wie er mich – beneide. Lange konnte ich das nicht begreifen. Kurz gefasst ist das wohl so zu formulieren: Er sucht im Grossen was er nicht erreichen kann u. ich in meiner Beschränkung erreiche im Kleinen, was ich nicht suche. Er schöpft aus dem Meer u. wird durstiger weil sein Trieb – er nennt es ‘disease’, – beim Tier würden wir es Instinkt heissen, – ihn zwingt. Ich trinke aus meiner winzigen Quelle in der das Kräutlein Zufriedenheit wächst. Er wird leben. Ich sterben. Seine Werke, (es sind herrliche u. grosse darunter) werden als Kostbarkeiten u. Bereicherung der mus. Literatur aufbewahrt werden. Ich habe meine Stösse Habseligkeiten bereits testamentlich der Küche zum Feueranmachen vermacht. Was tuts’. Ich habe dabei meine einsamen Fantasieräusche gehabt, u. sie waren schön ‘mei Liaber!’ Was will man mehr?<sup>1256</sup>

Diese Selbsteinschätzung Fleischmanns bringt sein Komponieren auf den Punkt: Er komponierte – zumindest nach 1920 – in der Regel nicht, um als Komponist öffentlich wahrgenommen zu werden und Repertoire zur Verbreitung zu erschaffen; hier erscheint die Auswanderung, spätestens die Zeit der Internierung als Einschnitt in seinem Denken. Er komponierte auch nicht – von der Pflichtübung der Musik für den Gottesdienst abgesehen – zum Lebensunterhalt. Er komponierte aus innerem Antrieb. Komponieren war für ihn eine private Angelegenheit, ein persönliches Be-

---

<sup>1256</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Franz Schaehle von Cork nach Weilheim vom 17. Februar 1950.

dürfnis. Dass hierbei mitunter ganz zauberhafte Werke entstanden, aber keine Musik, die in die große Musikgeschichte eingehen würde, wusste Fleischmann.

Fleischmann schrieb keine Symphonien, keine Sonaten, keine großen Messen; auch sein Hauptwerk, *Die Nacht der Wunder*, ist für ein Musiktheater überschaubar. Fleischmann ist in allen Bereichen seines kompositorischen Schaffens vor allem ein Komponist der kleinen Formen. Viele seiner konkret für den Gottesdienst bestimmten Kirchenmusikwerke sind Tonsatzroutine, entstanden aus aktueller Notwendigkeit für den Gebrauch. Vor allem unter den Liedern und den gleichsam konzertanten Chorwerken (geistlich wie weltlich) aber finden sich wirkliche Meisterstücke – in der Orgelmusik mitunter Beachtliches. Gerade in der formalen Anlage, der Satzstruktur und der Harmonik weisen diese Werke dabei oft beeindruckende, originelle Lösungen auf, die sie als gekonnte, anspruchsvolle Musik kennzeichnen. Couragiert wandte sich Fleischmann dabei immer wieder Texten zu, die von großen Komponisten vor ihm bereits vertont worden waren. Hierbei ergibt die Analyse, dass sich Fleischmanns Musik keineswegs nur an diese Vorbilder anlehnt, sondern eigene Wege der Vertonung repräsentiert. Diese Individualität Fleischmanns durchzieht sein Schaffen deutlich, auch auf den Lehrer bezogen: Fleischmann war Rheinberger-Schüler, stolz darauf – und mitunter scheint der Lehrer durch. Doch zugleich tritt schon früh, was etwa *Die Nacht der Wunder* und im Vergleich dazu Rheinbergers *Die 7 Raben* zeigen, ein eigener, für die Zeit der Jahrhundertwende moderner Stil Fleischmanns zu Tage, wohingegen der Lehrer als konservativ galt.

Seine Harmonik entwickelte Fleischmann auch in späteren Jahren noch weiter: Deutlich ist nach 1920 ein mitunter – keinesfalls durchweg – dissonanzenreicheres Komponieren auszumachen. Hier die Erfahrung der Gefangenschaft während des Ersten Weltkriegs als biographischen Auslöser eines Stilbruchs festzumachen, wäre für die Einordnung des Schaffens reizvoll, aber in zweifacher Hinsicht falsch: Weder herrscht der weiterentwickelte Stil Fleischmanns in seiner Musik fortan grundsätzlich vor, noch ist dieser neue Stil ein völliger Stilbruch, denn Fleischmann schreibt auch danach für das fortgeschrittene 20. Jahrhundert nicht avantgardistisch. Dennoch wird spätestens beim neuen Stil sehr wohl deutlich, dass er ein Komponist des 20. Jahrhunderts ist. So gesehen ist es zu konservativ formuliert, wenn Fleischmann gegenüber seinem Sohn von seinem „altmodischen Componieren[...]“ spricht.<sup>1257</sup> Altmodisch ist Fleischmann insgesamt nicht. Zu häufig ist bei ihm die Tendenz erkennbar, Tonarten an den Rand ihres Geltungsbereichs zu drängen, Tonartensphären völlig aufzulösen und auf tonartlich gleichsam unbeflecktem Grund zu komponieren sowie Harmonien durch Alterierungen zu verschleiern und so eine eindeutige Richtung weg vom reinen Dreiklang, weg von der Diatonik, ja mitunter sogar weg von der Dur-Moll-Tonalität einzuschlagen. Als Vertreter einer semantischen Tonartencharakteristik ist Fleischmann damit nicht zu sehen, wenngleich sich vereinzelte

---

<sup>1257</sup> Brief Aloys Fleischmanns an Aloys Fleischmann d. J. von Cork nach München vom 28. Dezember 1932.



Indizien für die Gegenposition finden; auch geäußert hat sich Fleischmann zur Tonartencharakteristik nicht.<sup>1258</sup>

In Fleischmanns Musik befinden sich also, wie bei anderen Komponisten seiner Zeit, lange geltende Regeln harmonischer Zusammenhänge in Auflösung. Fleischmann kalkuliert dabei insbesondere die wechselnden Klangfarben mit großem Geschick. Das ist eine große Stärke seiner Musik – ebenso stark wie seine Fähigkeit, Lyrik in der Vokalmusik musikalisch überzeugend neu zu strukturieren, stärker als sein kontrapunktisches Können, stärker als das Einbinden stilistischer Merkmale aus der traditionellen bayerischen oder irischen Musikkultur, stärker als die Figuration der Gesangs- und Instrumentalstimmen, stärker als das oft nicht sonderlich vitale Bewegungsmoment der Musik. Damit ist in der Tat erkennbar, was der Prager Organist Max Springer Fleischmanns Musik schon in einem Brief vom 2. Mai 1909 attestiert: ein „interessanter persönlicher Einschlag“.<sup>1259</sup> Keine Frage: Fleischmann war und ist ein Komponist, den man früher als sogenannten Kleinmeister bezeichnet hätte – aber ein Kleinmeister, der mitunter eine bewundernswerte Meisterschaft zeigt und dessen Musik, vor allem seine Vokalmusik und insbesondere *Die Nacht der Wunder*, mehr als nur eine punktuelle Entdeckung wert ist.

Wie erwähnt, ist es aufgrund seines frühen Wegzuges aus Deutschland schwierig, Fleischmann einer bestimmten Schule oder einem bestimmten Zirkel wie der Münchner Schule um Ludwig Thuille und Max von Schillings zuzuordnen, obwohl Fleischmanns Lehrer Rheinberger als einer deren „Stammväter“ gilt.<sup>1260</sup> Was aber in jedem Fall zu Tage tritt, ist eine Parallele zwischen der moderaten Moderne des Komponisten Fleischmann und der Münchner Musik zur Prinzregentenzeit – jener Zeit, während derer Fleischmann regelmäßig in München verkehrte: Was im Kapitel zur Musikstadt München innerhalb dieser Arbeit als Charakteristika herausgearbeitet wurde (Rückbesinnung auf Wagner; Pflege alter Musik und Kirchenmusik, doch ohne dogmatischen Absolutheitsanspruch der alten Kirchenmusik; Aufbruch der bildenden Kunst in die Abstraktion; gemäßigter Aufbruch der Musik in die Moderne), ist in Fleischmanns Werk (Orientierung an der Musik des 19. Jahrhunderts; Umsetzung der Restauration alter Kirchenmusik, ohne die romantische Tonsprache in der Kirchenmusik zu ignorieren; wahrscheinlicher Einfluss auf die abstrakte Malerei Adolf Hölzels; Komponieren am Randbereich der tonalen Zusammenhänge, aber ohne den Bruch mit der Dur-Moll-Harmonik zu vollziehen) wiedererkennbar.

Man darf jedoch Fleischmann als musikhistorische Person nicht auf das Komponieren beschränken. Er war für seine Zeit und in seinem Wirkungsumfeld ein Kul-

<sup>1258</sup> Auch in seiner Harmonielehre von 1906 gibt Fleischmann im Kapitel zu den Tonarten keinerlei Hinweis auf den Bereich einer Tonartencharakteristik. Vgl. Fleischmann, Aloys: Skizze einer Harmonielehre in Briefform und leichtfasslicher Darlegung. Dachau am 1. Mai 1906. Insofern scheinen Vorgehensweisen wie die Verwendung von H-Dur zur Repräsentation von heller, religiöser Freude in „Zum neuen Jahr“ aus den „Vier Geistlichen Gesängen“ bei Fleischmann eher als Ausnahme.

<sup>1259</sup> Brief des Prager Organisten Max Springer an Aloys Fleischmann von Prag nach Cork vom 2. Mai 1909.

<sup>1260</sup> Asteriades 1979, 6.

turbotschafter zwischen Deutschland und Irland. Er transportierte maßgebliche Momente dessen, was in Dachau den Geist der Künstlerkolonie ausgemacht hatte, nach Irland. Er und seine Familie förderten in Cork, dem Zentrum des irischen Südens, die abendländische Kunstmusik nach Münchner Vorbild und verschafften ihr von der Elementarmusikerziehung über die Kirchenmusik bis ins Universitätswesen und in den Bereich professioneller Musikausübung hinein einen Stellenwert, den sie zuvor in Irland nicht innegehabt hatte. Vor allem in der Kirchenmusik war Fleischmann ein landesweites Vorbild. Hier kamen seine musikpädagogischen Fähigkeiten zum Tragen: Schon in Deutschland hatte er sich in jungen Jahren als moderner musikpädagogischer Methodiker erwiesen. Auf diesen Konzepten aufbauend wurde er in Südirland eine der wichtigsten Instanzen der musikalischen Nachwuchsförderung und Ausbildung. Vor allem in der katholischen Kirchenmusik, im Chorwesen und in der musikalischen Ausbildung des Priesternachwuchses war Fleischmanns musikpraktisches Wirken von enormer Breitenwirkung. Er arbeitete dabei sowohl im Bereich der elementaren Musikerziehung, der Laienmusikpraxis (sein Domchor bestand ja vor allem aus Arbeiterkindern und Arbeitern), als auch im Bereich der Ausbildung professioneller Kirchenmusiker. Das machte ihn in Irland zu einer im Stillen, aber sehr nahe an den Menschen agierenden und einflussreichen Lehrerpersönlichkeit. Gerade in Irland hatte sein Wirken damit gesellschaftliche Relevanz.

Aus geschichtswissenschaftlicher Sicht interessant aber ist Fleischmann auch durch die Verknüpfung seines Schaffens mit einer bemerkenswerten, wechselvollen Biographie, in der sich einige der wichtigsten Ereignisse und Entwicklungen des 19. und 20. Jahrhunderts unmittelbar widerspiegeln: Geprägt wurde Fleischmann durch eine der kulturellen Blütezeiten der Kunststadt München, der Prinzregentenzeit, und durch die kulturelle Blütezeit der Künstlerkolonie Dachau. Dass es Fleischmann möglich war, in seinem Heimatort zu wirken und dabei zugleich mit Malern und Künstlern, darunter damals deutschlandweit bekannte und renommierte Persönlichkeiten, zu verkehren und zusammenzuarbeiten, war ein großer Glücksfall seines Lebens. Dass Fleischmann nach Irland auswanderte, hing letztlich mit dem Prozess der Katholikenemanzipation und zugleich mit dem Cäcilianismus als einer der wichtigen Strömungen in der Musik des 19. Jahrhunderts zusammen. Fleischmann suchte in Irland sofort wieder den Kontakt zu Intellektuellen und gelangte so, als Deutscher, alsbald sowohl in protestantische, pro-britische Kreise als auch gleichzeitig – was als Widerspruch erscheint – in die Kreise von Protagonisten des irischen Freiheitskampfes, die national an vorderster Front Geschichte schrieben. Fleischmanns Internierung hing mit einem zentralen Ereignis des Ersten Weltkriegs zusammen: der Torpedierung des Passagierdampfers *Lusitania* durch die deutsche U-Boot-Marine 1915, die im Zusammenhang mit dem Kriegseintritt der USA im Jahr 1917 steht. Der Traum, nach Deutschland heimzukehren, zerschellte an den Auswirkungen der deutschen Inflation nach dem Ersten Weltkrieg. Das Dachau, das er während der Zwangrepatriierung vorfand, war gezeichnet vom gewaltsamen Kampf um

die Münchner Räterepublik. Als Fleischmann nach Irland zurückkehrte, war eine seiner ersten Aufgaben die musikalische Gestaltung eines Massenerignisses: der Beerdigung des Volkshelden Terence MacSwiney, mit Fleischmann befreundet, als Freiheitskämpfer vor den Augen der Weltöffentlichkeit im Hungerstreik gestorben. Fleischmann wirkte damit an einem zentralen Ereignis des irischen Freiheitskampfes mit. Als Fleischmanns Sohn in München studierte, wurde er Zeuge der Machtergreifung der Nationalsozialisten. Der Zweite Weltkrieg schließlich vernichtete einen beachtlichen Teil von Fleischmanns finanziellen Rücklagen; die Kriegsschäden waren der Grund, weshalb er die Heimat nach dem Krieg nie wieder besuchen wollte.

Während Fleischmann sich in zwei unterschiedlichen Kulturräumen für Musik einsetzte, komponierte, unterrichtete, dirigierte, waren sein Schicksal und sein Tun – wie bei den meisten Menschen, bei Fleischmann durch sein Leben in zwei Staaten sowie durch sein Leben und Wirken als Deutscher in Irland aber auf sehr auffällige Weise – von den großen gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen in Europa geprägt, die so in der vorliegenden Arbeit auf eine ganz andere Weise erfahrbar werden: nicht als weltpolitische Ereignisgeschichte, sondern im Leben und Wirken Aloys Fleischmanns, in der Mikroperspektive. Dieser Aspekt tritt in dieser Arbeit neben den der Werkanalyse – und ist in diese auch mit einzubeziehen. Und hier gilt es nun, nochmals den Begriff der Mikrogeschichte aufzugreifen, der genau diesen Blickwinkel beschreibt: Die Erkennbarkeit des Großen durch die Untersuchung des Kleinen. Fleischmanns Leben und Werk sind Mikrogeschichte. Dabei ist zu seinem Werk auch die Musikpädagogik zu zählen, vor allem die Musikschulkonzeption von 1905:<sup>1261</sup> Wie dargelegt wurde, ist letztere ein Abbild einer Zeit, in der Tradition des 19. Jahrhunderts und pädagogischer Aufbruch ineinandergreifen. In einigen Teilaspekten, etwa in der Gleichberechtigung von Mädchen und Jungen oder im System der sozialen Abfederung für Musikschüler ärmerer Herkunft, ist Fleischmanns Konzeption sogar als wegweisend einzustufen, als deutlich über das damals Übliche hinausgehend. Auch Fleischmanns kleine Dachauer Musikschule von 1905 ist damit bemerkenswerte Mikrogeschichte der Musikpädagogik des frühen 20. Jahrhunderts.

Kompositorisch ist Fleischmann insbesondere durch seine Weihnachtsspiele ein Platz in der Musikgeschichte einzuräumen, jedenfalls in der Musikgeschichte des süddeutschen und alpenländischen Raumes: Auch wenn sein Verdienst als musikalischer Schöpfer der Dachauer Weihnachtsspiele in Vergessenheit geriet, waren diese Spiele kulturgeschichtlich von nicht zu unterschätzendem Einfluss. Dieser reichte in die Künstlerschaft Münchens hinein, unter Umständen in die abstrakte Malerei (Adolf Hölzels) und bis zum berühmten *Salzburger Adventsingen*. Ohne Fleischmann, das ist ein Ergebnis dieser Arbeit, sind wesentliche Charakteristika bis heute geltender weihnachtlicher Musikpraxis nicht hinreichend erklärbar.

Fleischmann diesen konkreten Platz in der Musikgeschichte zuzusprechen, ist das Eine. Das Andere ist, dass durch die Analyse des musikalischen Schaffens Fleisch-

---

<sup>1261</sup> Nicht zu vergessen Fleischmanns Skizze einer Harmonielehre von 1906.

manns auch exemplarisch deutlich wird, wie viel teils hervorragende Musik bis heute unbekannt ist und im Verborgenen schlummert: Abendländische Kunstmusik stammt nicht nur von den berühmtesten Komponisten. Unter dieser strahlenden Oberfläche wirkten viele Musiker und Komponisten, deren Musik vergessen oder nie bekannt wurde; Fleischmann ist einer davon. Doch weil Fleischmann und nicht Liszt, Brahms, Mahler, Strauss oder Schönberg darüber steht, ist diese Musik nicht automatisch belanglos. Wie gesagt: Es gibt meisterhafte kleine Werke darunter. Diese aufzuspüren, zu analysieren und so auf ein wissenschaftliches Fundament zu stellen, ist eine Grundvoraussetzung, um die Musik eines Komponisten wie Fleischmann wenigstens ein Stück weit fundiert wiederzubeleben – so, wie es 2010 im Zuge des Fleischmann Centenary in Cork und der Aloys-Georg-Fleischmann-Woche in Dachau geschah. Eine solche Wiederentdeckung eines wenig Bekannten wird kaum zu einer großen musikalischen Edition oder einer Erweiterung des weit verbreiteten Standardrepertoires führen (wenngleich die Edition zumindest ausgewählter Fleischmann-Werke lohnend wäre). Aber sie zeigt Lücken der Musikgeschichtsschreibung auf, schließt sie und ist damit ein relevanter Beitrag zur Musikgeschichte, regional wie allgemein, im Falle Fleischmann sogar in europäischer Hinsicht.

Noch ein Aspekt tritt hinzu: Natürlich ist es plastisch, die Entwicklung der abendländischen Kunstmusik an den großen Komponisten festzumachen und anhand deren Leistungen zu dokumentieren. Aber: Auf der Ebene darunter, auf jener der sogenannten Kleinmeister, sind die grundsätzlichen Entwicklungen in der Musik oft ganz genauso erkennbar. Wie dargelegt, war Fleischmanns Moderne moderat. Mehrere Entwicklungsschritte der Musik des fortschreitenden 20. Jahrhunderts vollzog er nicht mit (dies ist auch bei Richard Strauss der Fall; er jedoch hatte zunächst die musikalische Moderne an vorderster Front angeführt, was man Fleischmann natürlich nicht attestieren kann). Das macht Fleischmann zu einem im Vergleich zur jeweiligen Avantgarde seiner Lebensabschnitte gemäßigt modernen Komponisten. Dennoch ist in seinem Schaffen der Weg von der ausgehenden Romantik in die Moderne erkennbar. Und zugleich gilt hinsichtlich der stilistischen Entwicklung der Kunstmusik auch umgekehrt, dass die Perspektive auf das Kleine (auf Fleischmanns Musik) das große Ganze (die Entwicklung der Kunstmusik in die Moderne) auf eine individuelle Weise neu erfahrbar macht, den vielen Blickwinkeln auf das große Feld der Musik des späten 19. und des 20. Jahrhunderts einen neuen hinzufügt. Auch rein auf die Musik bezogen, unabhängig von Lebensumständen und ihren Kontexten, zeigt diese Arbeit über Aloys Georg Fleischmann d. Ä. somit ein Stück Mikrogeschichte auf.

## VERZEICHNISSE



## WERKVERZEICHNIS

Das parallel zur vorliegenden Arbeit erstellte systematische Verzeichnis der Kompositionen Fleischmanns ist in zitierbarer Form im Bayerischen Musiker-Lexikon Online (BMLO) sowie auf der Plattform Open Access LMU der Universitätsbibliothek München publiziert:

- <http://www.bmlo.lmu.de>
- <http://epub.ub.uni-muenchen.de>

Mehr Information hierzu ist im Einleitungskapitel 1.4 zu finden.





## ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb. 1 – Aloys Georg Fleischmann, 1904, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 2 – Alois und Magdalena Fleischmann, Maler unbekannt, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork/Dachauer Bezirksmuseum
- Abb. 3 – Schuhlager A. Fleischmann, Franz Dengl
- Abb. 4 – Aloys Fleischmann, 1884, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 5 – Aloys Fleischmann als Student, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork/Dachauer Bezirksmuseum
- Abb. 6 – Familie Swertz (Tilly 2. v. l., Hans Conrad 4. v. l.), 1901, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork/Dachauer Bezirksmuseum
- Abb. 7 – Hans Conrad Swertz: „I love thee“, Takte 1–8, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 8 – Aloys und Tilly Fleischmann, um 1905, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork/Dachauer Bezirksmuseum
- Abb. 9 – Tilly Swertz (mittlere Reihe, 2. v. r.) und die weibliche Meisterklasse Bernhard Stavenhagens, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork/Dachauer Bezirksmuseum
- Abb. 10 – Aloys und Tilly Fleischmann, 1960, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 11 – Kathedrale St Mary and St Anne, Cork, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork/Dachauer Bezirksmuseum
- Abb. 12 – Aloys Fleischmann, 1904 (links), Aloys Fleischmann als Kriegsgefangener, 1918 (rechts), Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork/Dachauer Bezirksmuseum
- Abb. 13 – Kriegsgefangenenlager in Douglas, britische Postkarte, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork/Dachauer Bezirksmuseum
- Abb. 14 – Aloys Fleischmann d. J., 1932 und 1963, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 15 – Aloys Fleischmann (links) und Arnold Bax (rechts), Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork/Dachauer Bezirksmuseum
- Abb. 16 – Terence MacSwiney, Hochzeitsbild 1917, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork

- Abb. 17 – Beerdigung Terence MacSwineys, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 18 – Aloys Fleischmann mit Enkel Neil, 1955, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 19 – Musikschulkonzeption Aloys Fleischmanns, 1905, Amper-Bote vom 16. September 1905
- Abb. 20 – Tabelle Tonsysteme aus Fleischmanns „Skizze einer Harmonielehre in Briefform und leichtfasslicher Darlegung“, Dachau am 1. Mai 1906, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 21 – Erläuterungen Fleischmanns zum Konzert am 17. Mai 1906 im Dachauer Unterbräu-Saal, Amper-Bote vom 12. Mai 1906 und Amper-Bote vom 16. Mai 1906
- Abb. 22 – Lehrmaterial für den Musikunterricht im Kriegsgefangenenlager, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 23 – Aloys Fleischmann dirigiert den Domchor Cork, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork/Dachauer Bezirksmuseum
- Abb. 24 – Seán Ó Riada, 1952, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 25 – Philipp Wolfrum: „Ein Weihnachtsmysterium“, Vorspiel, Takte 1–6, Wolfrum 1899, 3
- Abb. 26 – Philipp Wolfrum: „Ein Weihnachtsmysterium“, Vorspiel, Beispiel für Unisono-Führung der Chorstimmen, Takte 52–54, Wolfrum 1899, 5
- Abb. 27 – Hermann Stockmann: Kinderfestspiel Hauptbild, Bühnenbildskizze zur Schlusszene, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 28 – Schlußzene aus: „Dachauer Krippenspiele.“, Theater- und Vergnügungsanzeiger vom 15. Januar 1905
- Abb. 29 – Die Nacht der Wunder, Programmheft/Textbuch, Seite 16, Verbindung von Text und Hermann Stockmanns Illustrationen, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 30 – Engelbert Humperdinck: „Die Königskinder“, 1. Akt, 1b., gebundenes Melodram der Gänsemagd, Takte 1–3, Humperdinck, 1897a, 19
- Abb. 31 – „Die Nacht der Wunder“, Prolog, Melodram, Takte 125–138, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 32 – „Die Nacht der Wunder“, Pastoral-Vorspiel und Hirtenlied des I. Aufzuges, Takte 1–6, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork

- Abb. 33 – „Die Nacht der Wunder“, Pastoral-Vorspiel und Hirtenlied des I. Aufzuges, Violinenmotiv, Takte 12–13, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 34 – „Die Nacht der Wunder“, Pastoral-Vorspiel und Hirtenlied des I. Aufzuges, Hornmelodie, Takte 15–19, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 35 – „Die Nacht der Wunder“, Pastoral-Vorspiel und Hirtenlied des I. Aufzuges, Choralbeginn, Takte 25–28, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 36 – „Die Nacht der Wunder“, Vorspiel des II. Aufzuges und Einzug der Heidenfürsten, Beginn des B-Dur-Chorals, Takte 101–108, Klavierauszug, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 37 – „Die Nacht der Wunder“, II. Aufzug, Beginn des Ländlers, Melodramtext und Streicherstimmen, Takte 1–5, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 38 – „Die Nacht der Wunder“, Prolog, erste Violinen, Takte 110–123, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 39 – „Die Nacht der Wunder“, Beginn des III. Aufzuges, Melodramtext und Streicherstimmen, Takte 1–7, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 40 – „Die Nacht der Wunder“, III. Aufzug, Wendung nach A-Dur, Takte 16–22, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 41 – „Die Nacht der Wunder“, III. Aufzug, Stimmen aus der Höhe, Takte 35–39, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 42 – „Die Nacht der Wunder“, III. Aufzug, Chorfinale, Takte 127–135, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 43 – „Die Nacht der Wunder“, III. Aufzug, Zusammenführung der Chöre, Takte 144–151, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 44 – Adolf Hölzel: Komposition in Rot I, Commerzbank Frankfurt/Main – Sprengelmuseum Hannover
- Abb. 45 – Adolf Hölzel: Etüde, Rhythmische Kreisformen, Annerose u. Otmar Weigle, Kunststiftung, Biberach, Ackermann/Leistner/Spanke 2009, 307
- Abb. 46 – Farbkreise nach Adolf Hölzel, Grimmer 1987, 57
- Abb. 47 – „Flieder im Mondlicht“, nach dem deutschen Text komponierte Singstimme, Takte 31–32, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork

- Abb. 48 – „Nicht daheim“, Beginn der Singstimme, Takte 1–2, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 49 – „Nicht daheim“, Imitation der Singstimme im Klavier, Takte 5–6, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 50 – „Nicht daheim“, verdichteter Klaviersatz, Takte 23–24, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 51 – „Nachtlied“, Takte 1–8, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 52 – „Nachtlied“, Takte 12–23, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 53 – „Unter den Linden“, Takte 1–10, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 54 – „In meiner Heimat“, Vorspiel, Takte 1–5, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 55 – „Viel zu viel“, Vorspiel, Takte 1–3, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 56 – „Das himmlische Ständchen“, Singstimme, Takte 18–22, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 57 – „Viel zu viel“, Gesangseinsatz, Takte 4–9, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 58 – „Der Phantast“, Takte 1–3, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork/Augener Ltd., London 1929
- Abb. 59 – „The Awakening“, Zwischenspiel, Takte 21–28, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 60 – „Drei Rosen“, Takte 1–6, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork/Barra 2010b, 287
- Abb. 61 – „Heimat, liebe Heimat!“, Vorspiel und Gesangseinsatz, Takte 1–4, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 62 – „Die erste Klavierstunde“, Takte 1–5, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 63 – „Die erste Klavierstunde“, Takte 22–27, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 64 – „Die erste Klavierstunde“, Takte 31–37, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 65 – „Zur Nacht“, Singstimme und Streicher, Takte 24–26, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork

- Abb. 66 – „Auf den Tod eines Vögleins“, Gesangseinsatz, Takte 5–8, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 67 – „Der Versammlung zu Ehren“, Nr. 1, Klaviervorspiel, Takte 1–4, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 68 – „Die Soldatenbraut“, Beginn der dritten Strophe, Takte 9–12, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 69 – „Die Liebenden“, zueinander versetzte Frauen- und Männerstimmen, Takte 19–24, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 70 – „Wanderers Nachtlid“, Beginn Solistenpassage, Takte 35–41, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 71 – „Meeresabend“, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork/Jos. Aibl Sortiment, München o.J., Abdruck mit Genehmigung der Universal Edition Wien
- Abb. 72 – „Milisint“, Zwischenspiel, Takte 65–75, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 73 – „Darthula“, choralartiger Abschnitt, Takte 144–149, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 74 – „Der Schelm von Bergen“, Gesangseinsatz, Takte 28–33, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 75 – „Des Sängers Fluch“, Sprechereinsatz, Takte 1–4, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 76 – „Pange lingua I“, Takte 9–18, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 77 – Caspar Ett: „Pange lingua“, Takte 1–4, Keller 1882
- Abb. 78 – „Pange lingua II“, Takte 1–3, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 79 – „Mass in honour of St Finbarr“, Schluss des Credos, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 80 – „Mass in honour of St Finbarr“, Vorspiel des Kyrie, Takte 1–6, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 81 – „Recordare, Virgo Mater“, Stimmeneinsätze, Takte 1–5, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 82 – „Laudate Dominum de coelis“, Takte 1–12, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork

- Abb. 83 – „Ave Maria“ für Frauenchor, 1896, Takte 1–8, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 84 – „Ave Maria“ für Frauenchor, 1896 , 2. Strophe, Takte 25–48, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 85 – „Ave Maria“, um 1959, Takte 1–18, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 86 – „Ave Maria“ für Doppelchor in c-Moll, Takte 1–18, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 87 – „Ave Maria“ für Doppelchor in c-Moll, Amen-Ruf, Takte 43–48, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 88 – „Zum Neuen Jahr“, Takte 1–4, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 89 – „Zum Neuen Jahr“, Takte 6–13, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 90 – „Zum Neuen Jahr“, Takte 16–18, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 91 – „Zum Neuen Jahr“, Takte 20–23, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 92 – „In memoriam: Joseph Rheinberger“, Takte 1–3, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 93 – Josef Rheinberger: „Zwölf Charakterstücke“ op. 156, Nr. 2, Romanze, Takte 1–3, Rheinberger 1998, 72
- Abb. 94 – „Vor einem alten Madonnenbild“, Takte 1–11, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 95 – „Fantasie-Prelude and Fugue on the Gaelic Hymn to St Patrick“, Takte 1–4, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 96 – „Fantasie-Prelude and Fugue on the Gaelic Hymn to St Patrick“, Beginn der Pastorale, Takte 77–82, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 97 – „Fantasie-Prelude and Fugue on the Gaelic Hymn to St Patrick“, Takte 137–138, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 98 – „Orgelfuge über ein jonisches Thema“, erste Durchführung und Beginn der zweiten Durchführung, Takte 1–18, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork

- 
- Abb. 99 – „Introduction and Fantasy-Fugue on the theme of the Magnificat (Tonus VIII.)“, vollständiges Thema, Takte 15–20, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 100 – „Introduction and Fantasy-Fugue on the theme of the Magnificat (Tonus VIII.)“, Dux und erster Einsatz des Comes, Takte 51–56, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 101 – „Introduction and Fantasy-Fugue on the theme of the Magnificat (Tonus VIII.)“, impressionistisch anmutende Arpeggien, Takt 141, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 102 – „Hail, Queen of Heaven“, Orgel-/Klavierauszug, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 103 – „Rhapsodie über eine alte irische Tanzweise“, Thema, Takte 1–19, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 104 – „Rhapsodie über eine alte irische Tanzweise“, Thema in akkordischem Vortrag mit virtuoser linker Hand, Takte 59–64, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 105 – „Rhapsodie über eine alte irische Tanzweise“, Finale, Takte 266–271, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abb. 106 – „Rhapsodie über eine alte irische Tanzweise“, Sextakkordkette, Takt 122, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork





# QUELLENVERZEICHNIS

## ARCHIVGUT

### Briefe und Postkarten

- Postkarte Adolf Hölzels an Arthur Langhammer von Dachau nach München vom 3. März 1895, Monacensia, Literaturarchiv und Bibliothek München
- Brief Anton Kohls an Aloys Fleischmann von Dietfurt nach Dachau vom 25. Dezember 1903, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Franz Langheinrichs an Aloys Fleischmann von München nach Dachau vom 15. September 1904, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Franz Langheinrichs an Aloys Fleischmann von München nach Dachau vom 19. November 1904, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Franz Langheinrichs an Aloys Fleischmann von München nach Dachau vom 1. Dezember 1904, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Franz Langheinrichs an Aloys Fleischmann von München nach Dachau vom 9. Dezember 1904, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Franz Langheinrichs an Aloys Fleischmann von München nach Dachau vom 23. Dezember 1904, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Berthold Kellermanns an Tilly Fleischmann von Urfeld nach Dachau vom 18. August 1905, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Franz Langheinrichs an Aloys Fleischmann von München nach Dachau vom 5. Oktober 1905, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Emil Geyers an Aloys Fleischmann von Berlin nach Dachau vom 6. Oktober 1905, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Ernst Hausmanns an Aloys Fleischmann von Brandenburg/Havel nach Dachau vom 9. Oktober 1905, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Emil Geyers an Franz Langheinrich von Berlin nach München, undatiert, Abschrift des Briefes in einem Brief Franz Langheinrichs an Aloys Fleischmann von München nach Dachau vom 21. Oktober 1905, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork

- Brief Franz Langheinrichs an Aloys Fleischmann von München nach Dachau vom 21. Oktober 1905, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Leonhard Meyers an Aloys Fleischmann von Nürnberg nach Dachau vom 22. Oktober 1905, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Franz Langheinrichs an Aloys Fleischmann von München nach Dachau vom 26. Oktober 1905, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Postkarte Leonhard Meyers an Aloys Fleischmann von Nürnberg nach Dachau vom 6. November 1905, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Postkarte Leonhard Meyers an Aloys Fleischmann von Nürnberg nach Dachau vom 12. November 1905, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Emil Geyers an Aloys Fleischmann von Düsseldorf nach Cork vom 28. Oktober 1906, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Franz Langheinrichs an Aloys Fleischmann von München nach Cork vom 5. November 1906, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Franz Langheinrichs an Aloys Fleischmann von München nach Cork vom 8. Dezember 1906, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Franz Langheinrichs an Tilly und Aloys Fleischmann von München nach Cork, undatiert, von Ruth Fleischmann zeitlich in den Jahren 1906/1907 verortet, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Hermann Stockmanns an Aloys Fleischmann von Dachau nach Cork vom 18. Januar 1907, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Anna Langheinrichs an Tilly Fleischmann von München nach Cork vom 7. November 1908, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Franz Langheinrichs an Aloys Fleischmann von München nach Cork vom 7. November 1908
- Brief Franz Langheinrichs und Richard Pfeiffers an Aloys Fleischmann von München nach Cork vom 12. Februar 1909, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Aloys Fleischmanns an Magdalena Fleischmann von Cork nach Dachau vom 20. Februar 1909, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Max Springers an Aloys Fleischmann von Prag nach Cork vom 2. Mai 1909, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Aloys Fleischmanns an Magdalena Fleischmann von Cork nach Dachau vom 28. November 1909, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork

- Brief Aloys Fleischmanns an Tilly Fleischmann von Cork nach München vom 4. Dezember 1909, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Aloys Fleischmanns an Tilly Fleischmann von Cork nach München vom 19. Dezember 1909, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Aloys Fleischmanns an Tilly Fleischmann von Cork nach München vom 3. Januar 1910, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Aloys Fleischmanns an Tilly Fleischmann von Cork nach München vom 14. April 1910, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Aloys Fleischmanns an Tilly Fleischmann von Cork nach München, undatiert, zeitlich nach dem 14. April 1910 zu verorten, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Aloys Fleischmanns an Tilly Fleischmann aus dem Gefangenenlager, Oldcastle, nach Cork aus dem Januar 1916, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Aloys Fleischmanns an Tilly Fleischmann aus dem Gefangenenlager, Oldcastle, nach Cork vom 31. Dezember 1916, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Aloys Fleischmanns an Tilly Fleischmann aus dem Gefangenenlager, Isle of Man, nach Cork vom 27. Mai 1918, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Aloys Fleischmanns an Tilly Fleischmann und Aloys Fleischmann d. J. aus dem Gefangenenlager, Isle of Man, nach Cork vom 24. Juli 1918, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Aloys Fleischmanns an Tilly Fleischmann und Aloys Fleischmann d. J. aus dem Gefangenenlager, Isle of Man, nach Cork vom 8. August 1918, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Aloys Fleischmanns an Aloys Fleischmann d. J. aus dem Gefangenenlager, Isle of Man, nach Cork vom 1. September 1918, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief des britischen Innenministeriums, Unterzeichner John Pedder, an Aloys Fleischmann von London nach Dachau vom 3. August 1920, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Patrick MacSwineys an Aloys Fleischmann von Dunmanway nach Cork aus dem Dezember 1923, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork

- Brief Aloys Fleischmanns an Tilly Fleischmann von Dachau nach Cork vom 22. August 1926, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Aloys Fleischmanns an Thomas Deger von Cork nach Dachau vom 23. Mai 1928, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Aloys Fleischmanns an Tilly Fleischmann von Dachau nach Cork vom 15. Juli 1928, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Aloys Fleischmanns an Arnold Bax von Cork nach London vom 14. Mai 1929, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Arnold Bax' an Aloys Fleischmann von London nach Cork vom 2. Juni 1929, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Aloys Fleischmanns an Tilly Fleischmann und Aloys Fleischmann d. J. von München nach Cork vom 21. August 1930, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Aloys Fleischmanns an Franz Schaehle von Cork nach Dießen am Ammersee vom 16. Juni 1931, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Ludwig Mühlhausens an Aloys Fleischmann von Hamburg nach Cork vom 24. Juli 1932, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Aloys Fleischmanns an Aloys Fleischmann d. J. von Cork nach München vom 18. September 1932, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Aloys Fleischmanns an Aloys Fleischmann d. J. von Cork nach München vom 26. Oktober 1932, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Aloys Fleischmanns an Aloys Fleischmann d. J. von Cork nach München vom 2. November 1932, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Aloys Fleischmanns an Aloys Fleischmann d. J. von Cork nach München vom 20. Dezember 1932, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Aloys Fleischmanns an Aloys Fleischmann d. J. von Cork nach München vom 28. Dezember 1932, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Aloys Fleischmanns an Aloys Fleischmann d. J. von Cork nach München, undatiert, im Zeitraum 1932–1934 zu verorten, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Aloys Fleischmanns d. J. an Aloys und Tilly Fleischmann von München nach Cork aus dem März 1933, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Aloys Fleischmanns d. J. an Aloys und Tilly Fleischmann von München nach Cork vom 12. März 1933, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork

- Brief Aloys Fleischmanns d. J. an Aloys und Tilly Fleischmann von München nach Cork vom 14. März 1933, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Ludwig Mühlhausens an Aloys Fleischmann von Hamburg nach Cork vom 15. März 1933, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Ludwig Mühlhausens an Aloys Fleischmann von Hamburg nach Cork vom 28. Juni 1933, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Aloys Fleischmanns an Aloys Fleischmann d. J. von Cork nach München, undatiert, von Ruth Fleischmann zeitlich im Mai 1934 verortet, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Alois Ritthalers an Aloys Fleischmann von Dachau nach Cork vom 28. Februar 1936, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Postkarte Aloys Fleischmanns an Tilly Fleischmann von München nach Cork vom 12. August 1936, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Aloys Fleischmanns an Sir Richard Terry, ohne Ort, undatiert, von Ruth Fleischmann zeitlich in den Jahren 1936/1937 verortet, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Aloys Fleischmanns d. J. an Séamas O'Flynn innerhalb Corks vom 21. September 1939, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Aloys Fleischmanns an Tilly Fleischmann von Cork nach Dublin vom 15. Juni 1943, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Aloys Fleischmanns an Canon O'Keefe von Cork nach Rochestown, undatiert, von Ruth Fleischmann zeitlich im Jahr 1945 verortet, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Aloys Fleischmanns an August Auer von Cork nach Dachau aus dem Januar 1950, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Aloys Fleischmanns an Franz Schaeble von Cork nach Weilheim vom 17. Februar 1950, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Aloys Fleischmanns an Franz Schaeble von Cork nach Weilheim vom 30. August 1951, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief August Schmid-Lindners an Aloys Fleischmann von Auerberg nach Cork vom 1. Februar 1952, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Aloys Fleischmanns an Franz Schaeble von Cork nach Weilheim vom 25. Juli 1952, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Aloys Fleischmanns an Franz Schaeble von Cork nach Weilheim vom 19. Januar 1955, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork

- Brief Aloys Fleischmanns an Aloys Fleischmann d. J. von Cork in dessen Feriendomizil, undatiert, von Ruth Fleischmann zeitlich im Juli 1955 verortet, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Aloys Fleischmanns an Franz Schaehle von Cork nach Weilheim vom 17. Juni 1957, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Aloys Fleischmanns an Aloys Fleischmann d. J. von Cork in die Grafschaft Kerry aus dem Juli 1957, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Postkarte Walburga Glas' an Aloys Fleischmann von Dachau nach Cork vom 30. Januar 1959, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Aloys Fleischmanns an Aloys Fleischmann d. J. innerhalb Corks vom 13. April 1959, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Tilly Fleischmanns an Moirin Chavasse, von Cork aus geschickt, Adressort nicht ermittelbar, undatiert, von Ruth Fleischmann zeitlich in den späten 1950er Jahren verortet, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief Seán Ó Riadas an Tilly Fleischmann von Coolea nach Cork vom 6. April 1964, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Brief des Irish Council for Soviet Jewry an die Familie Fleischmann vom 24. Juli 1992, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork

### Weitere schriftliche Archivalien

- Abschlusszeugnis Aloys Fleischmanns von der Münchner Akademie der Tonkunst, 12. September 1901, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Abschrift einer Zeitungsmeldung, von Aloys Fleischmann bezüglich der ersten B.B.C.-Aufnahme des Cathedral Choir, undatiert, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Aufzeichnung Aloys Fleischmanns, betitelt „Aus dem Reich der Kinderwelt“, aus dem Juni 1946, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Aufzeichnung Aloys Fleischmanns, betitelt „Musikalische Aphorismen“, aus dem Jahr 1942, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Aufzeichnungen Tilly Fleischmanns, betitelt „Terence MacSwiney and 1916“, verfasst um 1965, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Ausschnitt aus dem Programmheft zu einem Weihnachtsspiel im Münchner Künstlerhaus 1905, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork

- Bekanntmachung der Verantwortlichen für das International Choral Festival 1955, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Besetzungszettel zu „Die Nacht der Wunder“, Dachau, 1., 6. und 8. Januar 1905, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Bewerbung Aloys Fleischmanns um die Professur für Orgel an der Cork Municipal School of Music vom 14. Juni 1929, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Dankesschreiben der Mitgefangenen im Kriegsgefangenenlager an Aloys Fleischmann, undatiert, vermutlich von 1919, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Eingabe Aloys Fleischmanns an den Magistrat Dachau vom 4. Dezember 1903, Stadtarchiv Dachau
- Einladung zur Gründungsversammlung des Musikalisch-Dramatischen Vereins Dachau am 15. Januar 1906, Chronik der Liedertafel Dachau, Stadtarchiv Dachau
- Empfehlungsschreiben Josef Gabriel Rheinbergers für Aloys Fleischmann vom 19. September 1901, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Fleischmann, Aloys: Skizze einer Harmonielehre in Briefform und leichtfasslicher Darlegung. Dachau am 1. Mai 1906, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Fleischmann, Ruth: Manuskript zu „Aloys Fleischmann (1880–1964). Immigrant Musician in Ireland“, 2009
- Focht, Josef/Nauderer, Ursula K.: Manuskript „Das Fleischmann Projekt/The Fleischmann Project“, 4. Mai 2004, Fleischmann-Materialiensammlung Pernpeintner
- Mitgliederverzeichnis der Liedertafel Dachau vom 27. Oktober 1880, Chronik der Liedertafel Dachau, Stadtarchiv Dachau
- Petition Aloys Fleischmanns an das Innenministerium vom 27. Mai 1915, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Petition zur Einrichtung einer Weinstube in Dachau vom 29. Mai 1901, unter anderem unterzeichnet von Adolf Hölzel, Arthur Langhammer und Oskar Graf, Monacensia, Literaturarchiv und Bibliothek München
- Programmheft zum Konzert der Cork Choral Union vom 28. April 1909, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork

- Programmheft zum Konzert im Dachauer Unterbräu-Saal am 17. Mai 1906, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Programmheft zum Liederabend Rita Horgans mit Fleischmann-Liedern am 7. Juni 1934 in Cork, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Programmheft zum Vorspielabend der „Tilly Fleischmann School of Piano-Playing“ zum Chopin-Jahr am 20. April 1949 in der Clarence Hall des Imperial Hotels in Cork
- Programmheft zur Wiederaufführung von „Ein altes Weihnachtsspiel“ am 17. Dezember 2004, „D’Ampertaler“, Dachau, Stadtarchiv Dachau
- Programmheft/Textbuch zum Dachauer Weihnachtsspiel 1903, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Programmheft/Textbuch zum Dachauer Weihnachtsspiel 1904, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Programmheft/Textbuch zum Dachauer Weihnachtsspiel 1905, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Programmheft/Textbuch zum Dachauer Weihnachtsspiel 1906, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Programmheft/Textbuch zur Wiederaufführung von „Die Nacht der Wunder“ am 6. Januar 2010, City Library Cork, Fleischmann-Materialiensammlung Pernpeintner
- Reichl, Josef: Kurzanalyse der „Magnificat“-Choralfantasie für Orgel solo (komponiert von Alois Fleischmann), auf Anfrage von Andreas Pernpeintner, 21. April 2011, Fleischmann-Materialiensammlung Pernpeintner
- Reichl, Josef: Kurzbetrachtung „In memoriam J. G. Rheinberger“ (From three lyrical sketches for organ composed by Alois Fleischmann), auf Anfrage von Andreas Pernpeintner, 23. April 2011, Fleischmann-Materialiensammlung Pernpeintner
- Sitzungsprotokoll des Dachauer Magistrats vom 1. September 1905, Stadtarchiv Dachau
- Sitzungsprotokoll des Dachauer Magistrats vom 13. Februar 1903, Stadtarchiv Dachau
- Sitzungsprotokoll des Dachauer Magistrats vom 20. Oktober 1905, Stadtarchiv Dachau
- Sitzungsprotokoll des Dachauer Magistrats vom 23. Oktober 1905, Stadtarchiv Dachau



- Sitzungsprotokoll des Dachauer Magistrats vom 4. Dezember 1903, Stadtarchiv Dachau
- Sitzungsprotokoll des Dachauer Magistrats vom 5. Oktober 1906, Stadtarchiv Dachau
- Text-Manuskript Aloys Fleischmanns zu „Der Weg des kleinen Kindes. Ein Weihnachts Krippenspiel“, undatiert, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Text-Manuskript Aloys Fleischmanns zu „Die Nacht der Wunder“, undatiert, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Text-Manuskript Aloys Fleischmanns zu „Eine kurze Comedien von der Geburt des Herren Christi. Nach einer Handschrift vom Jahre 1589“, undatiert, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Transkription eines Interviews von Anne Fleischmann mit Joseph P. Cunningham aus dem Jahr 2007, Datenbestand Familie Fleischmann
- Transkription eines Interviews von Anne Fleischmann mit Nicholas Motherway vom August 2003, Datenbestand Familie Fleischmann
- Transkription eines Interviews von Anne Fleischmann mit Willie Martin vom August 2006, Datenbestand Familie Fleischmann
- Übungshefte und Aufzeichnungen Aloys Fleischmanns aus dem Vorstudium an der Münchner Akademie der Tonkunst, 1896 bis 1898, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Undatierter Lebenslauf Aloys Fleischmanns, Datenbestand Familie Fleischmann
- Undatierter Lebenslauf Tilly Fleischmanns, Datenbestand Familie Fleischmann
- Verzeichnis früherer Vereinsmitglieder der Liedertafel Dachau von 1923, Chronik der Liedertafel Dachau, Stadtarchiv Dachau

#### ZEITUNGS- UND ZEITSCHRIFTENARTIKEL

- Amper-Bote vom 1. Januar 1902
- Amper-Bote vom 28. Juni 1902
- Amper-Bote vom 18. Oktober 1902
- Amper-Bote vom 15. November 1902
- Amper-Bote vom 13. Januar 1904

Amper-Bote vom 17. Februar 1904

Amper-Bote vom 20. Juli 1904

Amper-Bote vom 4. Januar 1905

Amper-Bote vom 14. Januar 1905

Amper-Bote vom 6. September 1905

Amper-Bote vom 4. Oktober 1905

Amper-Bote vom 16. Dezember 1905

Amper-Bote vom 12. Mai 1906

Amper-Bote vom 16. Mai 1906

Amper-Bote vom 18. Mai 1906

Amper-Bote vom 10. Oktober 1906

Amper-Bote vom 12. Januar 1910

Amper-Bote vom 1. Dezember 1942

Artikel Aloys Fleischmanns in: *Organon. Zeitschrift für geistliche Musik, Organ der Bruckner-Gemeinde zur Pflege geistlicher Musik e.V. und der Arbeitsgemeinschaft für christliche dramatische Musik e.V.*, 5. Jahrgang, Heft 5, München 1928, 51f.

Bayerischer Kurier und Münchner Fremdenblatt vom 6./7. Januar 1906

Beilage zur Probe-Nummer der Süddeutschen Presse. In: *Probe-Blatt/Süddeutsche Presse vom 24. September 1867*, hrsg. von J. Fröbel, 13f. (Abend-Blatt). Aus: Jost, Christa: *Richard Wagners Münchner Atelier für Musik und die Königliche Musikschule (1865–1874)*. In: Schmitt, Stephan (Hrsg.): *Geschichte der Hochschule für Musik und Theater München von den Anfängen bis 1945*. Tutzing 2005, 35–110

Berliner Tageblatt vom 7. Januar 1904

Cork Examiner vom 19. April 1954

Cork Examiner vom 24. April 1956

Dachauer Anzeiger vom 28. Dezember 1905

Dachauer Anzeiger vom 9. Januar 1906

Dachauer Nachrichten vom 24./25. Oktober 1953

Dachauer Nachrichten, Weihnachtsausgabe 1957

- Dachauer Volksblatt vom 17. Mai 1906
- Dachauer Volksblatt vom 6. September 1906
- Dachauer Volksblatt vom 9. Oktober 1906
- Dachauer Volksblatt vom 13. Dezember 1910
- Dachauer Volksblatt aus dem Dezember 1927, undatierter Ausschnitt, Nachlass  
Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Dachauer Zeitung – Glonntal-Zeitung vom 27. November 1928
- Daily Telegraph vom 4. Mai 1929
- Die Woche. Moderne illustrierte Zeitschrift, Nummer 2, Berlin 1905
- Evening Echo vom 11. Oktober 1971
- Focht, Josef. Landlerisch – Eine Ausstellung in 8 Takten. In: Sänger & Musikanten.  
Zeitschrift für musikalische Volkskultur, 53. Jahrgang, Heft 5, München 2010,  
306f.
- Grazer Tagblatt vom 14. Januar 1904
- Guthmann Friedrich: Grad der musikalischen Bildung bei Frauenzimmern. In: All-  
gemeine musikalische Zeitung. No. 24, 11. März 1807, 9. Jahrgang, Leipzig  
1806/1807, 380ff.
- Guthmann Friedrich: Winke über den musikalischen Unterricht bei Frauenzimmern.  
In: Allgemeine musikalische Zeitung. No. 33, 14. Mai 1806, 8. Jahrgang,  
Leipzig 1805/1806, 513–516
- Holly Bough, Ausgabe Dezember 1994
- Irish Press, Weihnachtsausgabe 1934
- Kölnische Volkszeitung vom 9. Januar 1906
- Münchener Kunst- und Theater-Anzeiger vom 4. Januar 1906
- Münchener Kunst- und Theater-Anzeiger vom 20. Mai 1906
- Münchener Stadt-Anzeiger vom 3. Januar 1905
- Münchener Zeitung vom 2. Januar 1905
- Münchner Neueste Nachrichten vom 3. Januar 1903
- Münchner Neueste Nachrichten vom 3. Januar 1905
- Münchner Neueste Nachrichten vom 6. Januar 1905
- Münchner Neueste Nachrichten vom 6. September 1906

- Münchner Neueste Nachrichten vom 9. Januar 1905
- Neue freie Volks-Zeitung in München vom 9./10. Januar 1905
- Passauer Neue Presse vom 4. August 2010
- Rezension zu „Die Nacht der Wunder“, ohne Titeldaten, 1905
- Süddeutsche Zeitung vom 10. Juli 2006
- Süddeutsche Zeitung vom 19./20. September 2009
- Süddeutsche Zeitung vom 23. September 2009
- Süddeutsche Zeitung vom 26. Februar 2010
- The Bookman. An illustrated magazine of literature and life, Vol. XXII No. 4, New York 1905
- The Cork Examiner vom 20. Juni 1923
- Theater- und Vergnügungsanzeiger. Konzert Rundschau, München 15. Januar bis 21. Januar 1905
- Theater- und Vergnügungsanzeiger. Konzert Rundschau, München 24. Dezember bis 30. Dezember 1905

#### WEITERE PUBLIZIERTE SCHRIFTDOKUMENTE

22. Jahresbericht der k. Akademie der Tonkunst in München. 1895/1896, München 1896
23. Jahresbericht der k. Akademie der Tonkunst in München. 1896/1897, München 1897
24. Jahresbericht der k. Akademie der Tonkunst in München. 1897/1898, München 1898
25. Jahresbericht der k. Akademie der Tonkunst in München. 1898/1899, München 1899
26. Jahresbericht der k. Akademie der Tonkunst in München. 1899/1900, München 1900
27. Jahresbericht der k. Akademie der Tonkunst in München. 1900/1901, München 1901
28. Jahresbericht der königl. Akademie der Tonkunst in München. 1901/1902, München 1902

29. Jahresbericht der königl. Akademie der Tonkunst in München. 1902/1903, München 1903
30. Jahresbericht der königl. Akademie der Tonkunst in München. 1903/1904, München 1904
31. Jahresbericht der königl. Akademie der Tonkunst in München. 1904/1905, München 1905
- 808 Dachau 1908. Festschrift zum elfhundertjährigen Jubiläum, hrsg. vom Markt-Magistrat Dachau, Dachau 1908
- Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus: Verordnung über die Führung der Bezeichnung Singschule und Musikschule (Sing- und Musikschulverordnung) vom 17. August 1984
- Focht, Josef: Begleittext zur Aufführung des „Weihnachtsansingens“ nach Oskar Besemfelder am 29. November 2009 in der Frauenkirche Memmingen
- Musikschulkonzeption Aloys Fleischmanns. In: Amper-Bote vom 16. September 1905
- Statuten der Bürger-Musik-Schule zu Aschaffenburg. In: Sowa, Georg: Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland (1800–1843). Pläne, Realisierung und zeitgenössische Kritik, Mit Darstellung der Bedingungen und Beurteilung der Auswirkungen, Regensburg 1973, 314f.

### ONLINE-RESSOURCEN

- Artikel Kabarett (Weimarer Republik). In: Historisches Lexikon Bayerns, URL: [http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/artikel/artikel\\_44732#1](http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/artikel/artikel_44732#1) (Stand: 11/2013)
- Aus der „Deutschen Kunstgesellschaft“, Sitz Freiburg i. B., Das Bild, 1/1935, URL: <http://www.brock.uni-wuppertal.de/Aktuell/Adt/Kunstges.html> (Stand: 11/2013)
- Emmerig, Thomas: Artikel Friedrich Pustet. In: Bayerisches Musiker-Lexikon Online, hrsg. von Josef Focht, Version 5.01 vom 9. August 2013, URL: <http://www.bmlo.lmu.de/p1195> (Stand: 11/2013)
- Funk, Eva-Kristin: „Lauter Märchen“. Erika Manns politisches Kabarett „Die Pfeffermühle“ im Wandel der Zeit, unveröffentlichte Diplomarbeit zur Erlangung des akademischen Grades der Magistra der Philosophie an der Universität Wien, Wien 2011, URL: [http://othes.univie.ac.at/12867/1/2010-12-20\\_0408036.pdf](http://othes.univie.ac.at/12867/1/2010-12-20_0408036.pdf) (Stand: 11/2013)

- Grill, Tobias: Die Rezeption der Alten Musik in München zwischen ca. 1880 und 1930. LMU-Publikationen / Geschichts- und Kunstwissenschaften Nr. 27 (2007), München 2007, URL: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/6795/> (Stand: 11/2013)
- Kiening, Josef: Genealogie und Haus-Chroniken im Gebiet nordwestlich von München. URL: <http://www.genealogie-kiening.de/B5/B5042.HTM> (Stand: 11/2013)
- Motuproprio Tra le sollecitudini, 22. November 1903, URL: [http://www.sinfonia-sacra.de/Tra\\_le\\_sollecitudini.pdf](http://www.sinfonia-sacra.de/Tra_le_sollecitudini.pdf) (Stand: 11/2013)
- Online-Katalog der National Library of Ireland, URL: <http://catalogue.nli.ie/Record/vtls000116359> (Stand: 11/2013)
- Stevens-Geenen, Andreas: Artikel Matthäus Roemer. In: Bayerisches Musiker-Lexikon Online, hrsg. von Josef Focht, Version 5.01 vom 9. August 2013, URL: <http://www.bml.o.lmu.de/r0695> (Stand: 11/2013)
- Wagner, Harald: Verzeichnis der Studierenden, welche Josef Rheinberger während seiner Lehrtätigkeit an der Königlichen Musikschule und späteren Akademie der Tonkunst in München von 1867 bis 1901 unterrichtete. URL: [http://www.llv.li/pdf-llv-la-rhav\\_da\\_12\\_001.pdf](http://www.llv.li/pdf-llv-la-rhav_da_12_001.pdf) (Stand: 11/2013)
- Website der Bayreuther Festspiele, Chronik der Aufführungen, URL: [http://www.bayreuther-festspiele.de/statistiken/auffuehrungen\\_sortiert\\_nach\\_inszenierungen\\_309.html#1881](http://www.bayreuther-festspiele.de/statistiken/auffuehrungen_sortiert_nach_inszenierungen_309.html#1881) (Stand: 11/2013)
- Website der Klosterschule Dachau, Chronik, URL: <http://www.klosterschule-dachau.de/chronik/chronik.html> (Stand: 11/2013)
- Website der Liedertafel Dachau, Historie, URL: <http://www.liedertafel-dachau.de/LTHistorie.html> (Stand: 11/2013)
- Website der Unternehmensgruppe Kaut-Bullinger, Unternehmenschronik, URL: <http://www.kautbullinger.de/unternehmensgruppe/unternehmen/chronik.html> (Stand: 11/2013)
- Website des Instituts für Anglistik, Amerikanistik und Keltologie – Abteilung Keltologie und Indogermanistik – der Universität Bonn, Institutsgeschichte, URL: <http://www.keltologie.uni-bonn.de/abteilung-keltologie/institutsgeschichte> (Stand: 11/2013)
- Website des Musikverlages Anton Böhm & Sohn, Chronik, URL: <http://www.boehm-und-sohn.de> (Stand: 11/2013)
- Website des Universitätsarchivs Dublin, URL: <http://www.ucd.ie/archives/html/collections/macswiney-ter.htm> (Stand: 11/2013)

Wiegenlieder. Nr. 24, Gemeinschaftsprojekt von SWR2, Carus-Verlag und Zeit-Online. URL: <http://www.zeit.de/kultur/musik/2010-05/wiegenlieder-folge-24> (Stand: 11/2013)

## AUDIO- UND VIDEOQUELLEN

### Leitfadengestützte Experteninterviews

Cunningham, Joseph P.: Sänger im Cathedral Choir, Orgelschüler Aloys Fleischmanns, Stellvertreter Aloys Fleischmanns an der Kathedrale St. Mary and St. Anne, Chorleiter, Musikforscher, Musikschriftsteller, Geschäftsmann; Interview am 10. Oktober 2008

Weedle, Michael: Sänger im Cathedral Choir, Orgelschüler Aloys Fleischmanns, Klavierschüler Tilly Fleischmanns, Student Aloys Fleischmanns d. J., Schulmusiklehrer, Chorleiter, Organist (Konzerte und Radioaufzeichnungen) und Weedle, Máire: Klavierschülerin Tilly Fleischmanns, Musiktheorieschülerin Aloys Fleischmanns, Studentin Aloys Fleischmanns d. J.; Interview am 30. Januar 2009

### Aufführungsmitschnitte

Audiomitschnitt eines Konzerts mit Liedern Aloys Fleischmanns am 9. Juli 2006 im Dachauer Bezirksmuseum; Anna-Maria Bogner (Sopran), Florian Dengler (Bariton), Robert Scheingraber (Klavier), Andreas Pernpeintner (Klavier)

Audio- und Videomitschnitt der Darbietung der „Nacht der Wunder“ am 6. Januar 2010 in der Stadtbibliothek/City Library Cork; John O'Brien (Leitung und Regie), Colin Nicholls (Orgel), Aoife O'Donovan (Flöte), Chorsänger und Darsteller aus Cork

Audiomitschnitt einer Darbietung geistlicher Musik Aloys Fleischmanns am 24. April 2010 in der Kathedrale St Mary and St Anne, Cork; Liedertafel Dachau, Peter Frank (Leitung), Josef Reichl (Orgel)

Audiomitschnitt einer Darbietung weltlicher Chöre Aloys Fleischmanns am 28. April 2010 in der Stadtbibliothek/City Library Cork; Liedertafel Dachau, Peter Frank (Leitung)

Audiomitschnitt einer Darbietung weltlicher Chöre Aloys Fleischmanns am 28. April 2010 im Rathaus Cork; Liedertafel Dachau, Peter Frank (Leitung)

- Audiomitschnitt eines Konzerts mit weltlichen Chören Aloys Fleischmanns am 29. April 2010 im Muckross House, Killarney; Liedertafel Dachau, Peter Frank (Leitung), Josef Reichl (Klavier), Florian Dengler (Bariton), Sebastian Jakob (Klavier)
- Audiomitschnitt eines Konzerts unter anderem mit Liedern Aloys Fleischmanns und Hans Conrad Swertz' am 14. Juli 2010 in der Durham University, Festival of Irish Music; Aoife O'Sullivan (Sopran), Patrick Zuk (Klavier)
- Audiomitschnitt einer Darbietung mit Liedern Aloys Fleischmanns am 21. Oktober 2010 in der Dachauer Gemäldegalerie; Anna-Maria Bogner (Sopran), Robert Scheingraber (Klavier)
- Audiomitschnitt einer Darbietung von Aloys Fleischmanns „Mass in honour of St Finbarr“ am 24. Oktober 2010 in der Dachauer Pfarrkirche St. Jakob; Fleischmann Choir Cork, Geoffrey Spratt (Leitung), James Taylor (Orgel)
- Audiomitschnitt eines Konzerts mit geistlicher Musik Aloys Fleischmanns am 24. Oktober 2010 in der Dachauer Pfarrkirche St. Jakob; Liedertafel Dachau, Peter Frank (Leitung), Josef Reichl (Orgel)
- Audiomitschnitt eines Konzerts mit weltlichen und geistlichen Chören sowie Liedern Aloys Fleischmanns am 28. Oktober 2010 im Schloss Dachau; Liedertafel Dachau, Peter Frank (Leitung), Josef Reichl (Klavier), Florian Dengler (Bariton), Sebastian Jakob (Klavier)

## Rundfunksendungen

- Zöller, Ulrike: „He devoted his life to Irish music“. Der Dachauer Musikethnologe Aloys Fleischmann, Bayerischer Rundfunk, Bayern 2 Radio, Bayern: Land und Leute, 26. Mai 2006
- Zöller, Ulrike: Außenseiter in zwei Welten. Ein Porträt des deutsch-irischen Komponisten und Musikpädagogen Prof. Aloys Fleischmann, Bayerischer Rundfunk, Bayern 2 Radio, Musikwelt, 31. Oktober 2010

## NOTENARCHIVALIEN UND NOTENAUSGABEN

- Beau, Luise Adolpha le: Fünf Lieder für Mezzo Sopran mit Clavierbegleitung. Op. 4, Frau Fanny Rheinberger verehrungsvoll gewidmet, No 3, Meeres Abend (Graf Strachwitz), C. Luckhardt, Berlin & Leipzig 1877



- Chopin, Frédéric: Balladen. Nach Eigenschriften, Abschriften und Erstaussgaben herausgegeben von Ewald Zimmermann, G. Henle Verlag, München 1976
- Falckenberg, Otto: Partitur-Manuskript „Krippenspiel“. Musik von Bernhard Stavenhagen, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Fleischmann, Aloys: Acht Lieder für Männerchor. Op. 3, Verlag Jos. Aibl Sortiment, München o.J.
- Fleischmann, Aloys: Aus der Kinderwelt. Zwei Lieder für Klavier und eine mittlere Stimme, Two musical Sketches, 1. Die erste Klavierstunde/The first lesson, 2. Der heimliche Klang/Trudi, Verlag Wilhelm Berntheisel, München 1931
- Fleischmann, Aloys: Die Nacht der Wunder. Als Archivgut bereitgestellte quellenkritische Partitur in digitalem Notensatz, erstellt von Liz O'Connor, Cork 2009–2011, Fleischmann-Materialiensammlung Pernpeintner
- Fleischmann, Aloys: Die Nacht der Wunder. Als Archivgut bereitgestellter Klavierauszug in digitalem Notensatz, erstellt von Liz O'Connor, Cork 2009–2011, Fleischmann-Materialiensammlung Pernpeintner
- Fleischmann, Aloys: Night/An die Nacht. Song with Piano Accompaniment, Words by Wilh. Michel, Englisch version by Walter Henley, Op. 26, No. 1, Augener Ltd., London 1929
- Fleischmann, Aloys: The Awakening/Das Erwachen. With Piano Accompaniment, Words by Walter Henley, Op. 26, No. 2, Augener Ltd., London 1929
- Fleischmann, Aloys: The Fool/Der Phantast. Song with Piano Accompaniment, The words by Franz Schachle, Englisch version by Walter Henley, Op. 26, No. 3, Augener Ltd., London 1929
- Fleischmann, Aloys: Unveröffentlichte Autographe, Kopistenhandschriften, Lichtpausen, Matrizenkopien und Drucke zu sämtlichen seiner kompositorischen Werke, Nachlass Fleischmann, Universitätsarchiv Cork
- Fleischmann, Aloys: Vier Geistliche Gesänge op. 35. Als Archivgut bereitgestellte quellenkritische Partitur mit kritischem Bericht, erstellt von Allin Gray, Cork 2009, Fleischmann-Materialiensammlung Pernpeintner
- Humperdinck, Engelbert: Hänsel und Gretel. Dichtung von Adelheid Wette, Märchenspiel in drei Bildern, Ernst Eulenburg, Leipzig o.J.
- Humperdinck, Engelbert: Königskinder. Ein Märchen in drei Akten von Ernst Rosmer, Klavierauszug mit Text und verbindender Prosa, Max Brockhaus, Leipzig 1897 (1897a)

- Humperdinck, Engelbert: Königskinder. Ein Märchen in drei Akten von Ernst Rosmer, Partitur, Max Brockhaus, Leipzig 1897 (1897b)
- Keller, Johann Michael: Pange lingua von Caspar Ett. Blech-Begleitungsstimmen, Verlag A. Böhm & Sohn, Augsburg 1882
- Koch, Markus: Rumpelstilzchen. Ein Weihnachtsmärchenspiel in drei Aufzügen, von Alois Buhl, Direktionsauszug, München 1921
- Liszt, Franz: Sämtliche Orgelwerke. Band 1, Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam“, hrsg. von Martin Haselböck, Universal Edition, Wien 1984
- Pfitzner, Hans: Das Christ-Elflein. Weihnachtsmärchen, Dichtung von Ilse von Stach, Op. 20, Klavierauszug, Verlag von Ries & Erler, Berlin 1906
- Rheinberger, Josef Gabriel: Bassübungen für Harmonielehre. Herausgegeben und kommentiert von István P. Korody, Verlag des Josef Rheinberger-Archivs, Vaduz 2001
- Rheinberger, Josef Gabriel: Die 7 Raben. Oper in 3 Acten von F. Bonn, Musik von Jos. Rheinberger, op. 20, Clavierauszug mit Text vom Componisten, E. W. Fritsch, Leipzig 1869, Revidierter Reprint der Erstausgabe, Carus-Verlag, Stuttgart 2007
- Rheinberger, Josef Gabriel: Sämtliche Werke. Herausgegeben vom Josef Rheinberger-Archiv Vaduz, Abteilung I, Geistliche Vokalmusik, 1. Messen und Totenmessen, Band 2, Messen für gemischten Chor I (Werke für Chor a cappella), Vorgelegt von Wolfgang Hochstein, Carus-Verlag, Stuttgart 2004
- Rheinberger, Josef Gabriel: Sämtliche Werke. Herausgegeben vom Josef Rheinberger-Archiv Vaduz, Abteilung I, Geistliche Vokalmusik, 1. Messen und Totenmessen, Band 3, Messen für gemischten Chor II (Werke mit Orgel), Vorgelegt von Wolfgang Hochstein, Carus-Verlag, Stuttgart 2003
- Rheinberger, Josef Gabriel: Sämtliche Werke. Herausgegeben vom Josef Rheinberger-Archiv Vaduz, Abteilung I, Geistliche Vokalmusik, Band 7, Geistliche Gesänge II für gemischten Chor a cappella, Vorgelegt von Barbara Mohn, Carus-Verlag, Stuttgart 2003
- Rheinberger, Josef Gabriel: Sämtliche Werke. Herausgegeben vom Josef Rheinberger-Archiv Vaduz, Abteilung III, Dramatische Musik, Band 12a, Türmers Töchterlein op. 70, Komische Oper in vier Akten, Libretto: Max Stahl, Vorspiel, Akt I und II, Vorgelegt von Irmlind Capelle, Carus-Verlag, Stuttgart 2008
- Rheinberger, Josef Gabriel: Sämtliche Werke. Herausgegeben vom Josef Rheinberger-Archiv Vaduz, Abteilung IV, Weltliche Vokalmusik, Band 15, Lieder für

- Singstimme und Klavier, Vorgelegt von Wolfgang Hochstein, Carus-Verlag, Stuttgart 2004
- Rheinberger, Josef Gabriel: Sämtliche Werke. Herausgegeben vom Josef Rheinberger-Archiv Vaduz, Abteilung VIII, Orgelwerke, Band 40, Kleinere Orgelwerke, Vorgelegt von Martin Weyer, Carus-Verlag, Stuttgart 1998
- Schönberg, Arnold: Dreimal sieben Gedichte aus Albert Girauds *Pierrot lunaire* für eine Sprechstimme und fünf Instrumentalisten op. 21 (1912). Deutsch von Otto Erich Hartleben, nach dem Text der Kritischen Gesamtausgabe herausgegeben von Reinhold Brinkmann, Partitur, Universal Edition, Wien 2006
- Schubert, Franz: Lieder. Heft 2, Winterreise op. 89, Text von Wilhelm Müller, Hohe Stimme (Originallage), Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe, hrsg. von Walther Dürr, Bärenreiter-Verlag/G. Henle Verlag, Kassel et al./München 1998
- Schumann, Robert: Drei Lieder für drei Frauenstimmen. Mit Begleitung des Pianoforte, Nänie, Op. 114, No. 1, in: Robert Schumann's Werke. Herausgegeben von Clara Schumann, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1887, 118f.
- Schumann, Robert: Romanzen für Frauenstimmen. Mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte, Soldatenbraut, Op. 69, No. 2, Erstes Heft der Romanzen, in: Robert Schumann's Werke. Herausgegeben von Clara Schumann, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1887, 22–24
- Strauss, Richard: Das Schloß am Meere. The Castle by the Sea, Melodram nach L. Uhland's Gedicht (englische Uebersetzung von Alfred Kalisch), Adolph Fürstner, Berlin et al. 1911.
- Strauss, Richard: Tennyson's Enoch Arden. Für Pianoforte componirt von Richard Strauss, Op. 38, Rob. Forberg, Leipzig 1898
- Thuille, Ludwig: Von Lieb' und Leid. Ein Liederkreis nach Gedichten von Karl Stieler, für eine hohe Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, op. 7, Heft I, Breitkopf & Härtel, Leipzig et al. 1888
- Thuille, Ludwig: Von Lieb' und Leid. Ein Liederkreis nach Gedichten von Karl Stieler, für eine hohe Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, op. 7, Heft II, Breitkopf & Härtel, Leipzig et al. o.J.
- Wolf, Hugo: Gedichte von Eduard Mörike für eine Singstimme und Klavier. Band III, Tiefere Stimme, C. F. Peters, Leipzig o.J.
- Wolfrum, Philipp: Ein Weihnachtsmysterium nach Worten der Bibel und Spielen des Volkes. Op. 31, vollständiger Klavierauszug vom Komponisten, Commissionsverlag von F. W. Rochow, Heidelberg 1899



## L I T E R A T U R V E R Z E I C H N I S

- Abel-Struth, Sigrid: Gustav Schillings erzieherische Aufträge für den Musikunterricht. In: Nolte, Eckhard (Hrsg.): Historische Ursprünge der These vom erzieherischen Auftrag des Musikunterrichts. Sitzungsbericht 1984 der Wissenschaftlichen Sozietät Musikpädagogik, Mainz et al. 1986, 8–23
- Abendroth, Walter: Hans Pfitzner. München 1935
- Ackermann, Marion/Leistner, Gerhard/Spanke, Daniel (Hrsg.): Kaleidoskop. Hoelzel in der Avantgarde, Stuttgart et al. 2009
- Acton, Charles: Seán O Riada: Changed sound of Irish traditional music. In: Harris, Bernard/Freyer, Grattan (Hrsg.): The Achievement of Seán O Riada. Foreword by Seán MacReamoinn, Chester Springs 1981, 161–164
- Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. Stuttgart et al. 2002
- Apke, Bernd: Künstlerische Invention im Jugendstil. Hermann Obrist und die Musik, in: Buchholz, Kai/Latocha, Rita/Peckmann, Hilke/Wolbert, Klaus (Hrsg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, Band I, Darmstadt 2001, 245–249
- Arnold, Klaus-Peter: Lebensreform in Dresden-Hellerau. In: Buchholz, Kai/Latocha, Rita/Peckmann, Hilke/Wolbert, Klaus (Hrsg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, Band I, Darmstadt 2001, 489–492
- Asteriades, Alexander: Die Lieder für Solostimme und Klavier von Ludwig Thuille. Inaugural-Dissertation der Philosophischen Fakultät I (Philosophie, Geschichte und Sozialwissenschaften) der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, 1979
- Axt, Eva-Maria: Das Ineinanderwirken von Bewusstem und Unbewusstem. Zum Stimmungs- und Symbolcharakter der Tonarten bei Richard Strauss, in: Richard Strauss-Blätter. Hrsg. von der Internationalen Richard Strauss-Gesellschaft, Neue Folge, Heft 29, Tutzing 1993, 7–21
- Ballauff, Theodor: Die Aufgabe der Erwachsenenbildung innerhalb unseres Bildungswesens. In: Pöggeler, Franz (Hrsg.): Erwachsenenbildung im Wandel der Gesellschaft. Von der Volksbildung zur Education permanente, Frankfurt/Main 1971, 18–28
- Bandmann, Tony: Die Gewichtstechnik des Klavierspiels. Leipzig 1907
- Barra, Séamas de: Artikel Aloys Fleischmann. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition, hrsg. von Stanley Sadie und John Tyrell (Executive Editor), Band 8, London et al. 2001, 934

- Barra, Séamas de: Aloys Fleischmann. Dublin 2006
- Barra, Séamas de: Aloys Fleischmann Junior: In: The Fleischmanns. A Remarkable Cork Family, A Companion to the Fleischmann Centenary Celebration, with contributions by Patrick Zuk, Ruth Fleischmann & Séamas de Barra, hrsg. von Cork City Libraries, Cork 2010, 31–45 (2010a)
- Barra, Séamas de: The music of Aloys Georg Fleischmann. In: Cunningham, Joseph P./Fleischmann, Ruth: Aloys Fleischmann (1880–1964). Immigrant Musician in Ireland, Cork 2010, 269–313 (2010b)
- Barra, Séamas de: Aloys Georg Fleischmann: An Annotated Catalogue of Compositions. In: Cunningham, Joseph P./Fleischmann, Ruth: Aloys Fleischmann (1880–1964). Immigrant Musician in Ireland, Cork 2010, 315–355 (2010c)
- Baumann, Günter: „– beinah beten“. Säkularisierung und Resakralisierung im George-Kreis. In: Faber, Richard (Hrsg.): Säkularisierung und Resakralisierung. Zur Geschichte des Kirchenlieds und seiner Rezeption, Würzburg 2001, 99–116
- Bausinger, Hermann (Hrsg.): Schwäbische Weihnachtsspiele. Stuttgart 1959
- Becker, Rudolph Zacharias: Noth- und Hilfsbüchlein für Bauersleute. Nachdruck der Erstausgabe von 1788, Herausgegeben und mit einem Nachwort von Reinhard Siegert, Dortmund 1980
- Behling, Katja/Manigold, Anke: Die Malweiber. Unerschrockene Künstlerinnen um 1900, München 2009
- Berendsohn, Walter A.: Selma Lagerlöf. Heimat und Leben/Künstlerschaft, Werke/Wirkung und Wert, München 1927
- Berlioz, Hector/Strauss, Richard: Instrumentationslehre. Ergänzt und revidiert von Richard Strauss, Teil 1, Leipzig 1905
- Bock, Irmgard: Pädagogik und Schule. Stadtschulrat Kerschensteiner, in: Prinz, Friedrich/Krauss, Marita (Hrsg.): München – Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886–1912, München 1988, 213–219
- Bode, Sabine: Richard Mors, ein Komponist im Umfeld der Münchner Schule um 1900. Unveröffentlichte Hausarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster (Westf.), Musikwissenschaft, Münster 1992
- Bogner, Alexander / Littig, Beate / Menz, Wolfgang (Hrsg.): Das Experteninterview. Theorie, Methode, Anwendung, Wiesbaden 2005

- Bogner, Ralf Georg: Einführung in die Literatur des Expressionismus. Darmstadt 2005
- Böll, Heinrich: Irisches Tagebuch. München 1920
- Boser, Elisabeth: Die Künstlerkolonie. Musikalische Motive in der Dachauer Malerei, in: Focht, Josef/Nauderer, Ursula K. (Hrsg.): Musik in Dachau. Dachau 2002, 65–70
- Bräunling, Andreas R.: Musik der Dachauer Landwehr. In: Focht, Josef/Nauderer, Ursula K. (Hrsg.): Musik in Dachau. Dachau 2002, 47–52
- Brenner, Oscar: Altbairische Possenspiele für die Dachauer Bühne bearbeitet von Franz von Paula Kiennast († 1783). Zum erstenmale herausgegeben und erklärt von Oscar Brenner, Professor der dt. Philologie an der Universität Würzburg, München 1893
- Brenninger, Georg: Dachau und Oberammergau. Einige Anmerkungen zum barocken Passionsspiel in Dachau. In: Amperland. Heimatkundliche Vierteljahresschrift für die Kreise Dachau, Freising und Fürstentfeldbruck, Begründet von Dr. Gerhard Hanke, 16. Jahrgang, Heft 2, Dachau 1980, 41–44
- Chavasse, Moirin: Terence MacSwiney. Dublin et al. 1961
- Cunningham, Joseph P./Fleischmann, Ruth: Dachau und Cork (Irland). Drei Musikergenerationen verbinden beide Städte, in: Amperland. Heimatkundliche Vierteljahresschrift für die Kreise Dachau, Freising und Fürstentfeldbruck, Begründet von Dr. Gerhard Hanke, 41. Jahrgang, Heft 2, Dachau 2005, 41–48
- Cunningham, Joseph P./Fleischmann, Ruth: Aloys Georg Fleischmann (1880–1964): The Contribution of a German Musician to Irish Choral Music Sacred and Secular. In: Fischer, Joachim/Holfter, Gisela (Hrsg.): Creative Influences – Selected Irish-German Biographies. Irish-German Studies, Band 4, Trier 2009, 39–50
- Cunningham, Joseph P./Fleischmann, Ruth: Aloys Fleischmann (1880–1964). Immigrant Musician in Ireland, Cork 2010
- Curtis, Bernard B.: Centenary of the Cork School of Music. Progress of the school 1878–1978, Cork 1979
- Dahlhaus, Carl: Die Musik des 19. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. von Carl Dahlhaus, Band 6, Laaber 1980 (1980a)
- Dahlhaus, Carl: Musik und Jugendstil. In: Art Nouveau. Jugendstil und Musik, Herausgegeben aus Anlass des 80. Geburtstages von Willi Schuh von Jürg Stenzl, Zürich 1980, 73–88 (1980b)

- Deacy, Regina: *Continental Organists and Catholic Church Music in Ireland 1860–1960*. M. Lit. thesis, National University of Ireland, Maynooth, 2005
- Draheim, Joachim/Seebold, Sonja: *Luise Adolpha Le Beau. Eine Komponistin in Baden-Baden*, Katalog, hrsg. von der Stadt Baden-Baden, Baden-Baden 2000
- Düchting, Hajo: *Wassily Kandinsky 1866–1944. Revolution der Malerei*, Köln et al. 2007
- Edelmann, Bernd: *Königliche Musikschule und Akademie der Tonkunst in München 1874–1914*. In: Schmitt, Stephan (Hrsg.): *Geschichte der Hochschule für Musik und Theater München von den Anfängen bis 1945*. Tutzing 2005, 111–206
- Edelmann, Bernd: *Ludwig Thuille – Komponist im Schatten von Richard Strauss*. In: *Zu Unrecht vergessen. Künstler im München des 19. und 20. Jahrhunderts*, herausgegeben vom Präsidenten und vom Direktorium der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, Göttingen 2009, 191–208
- Eichner, Barbara: *Artikel Max Zenger*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet von Friedrich Blume, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Band 17, Kassel et al. 2007, 1432f.
- Emig, Günther: *Vertonte Gedichte von Ludwig Pfau*. Bibliographie, Ludwig Pfau Blätter 3, Im Auftrag der Stadt Heilbronn herausgegeben von Günther Emig, Heilbronn 1994
- Faber, Rudolf/Hartmann, Philip (Hrsg.): *Handbuch Orgelmusik. Komponisten, Werke, Interpretation*, Kassel et al. 2010
- Falckenberg, Otto: *Ein deutsches Weihnachtsspiel. Nach alten Weihnachtsspielen und -liedern eingerichtet und ergänzt, Mit Musik von Bernhard Stavenhagen*, München et al. 2011
- Feil, Arnold: *Franz Schubert. Die schöne Müllerin, Winterreise, Mit einem Essay „Wilhelm Müller und die Romantik“ von Rolf Vollmann*, Mit 88 Notenbeispielen, Stuttgart 20196
- Feuchtwanger, Lion: *Der Teufel in Frankreich. Tagebuch 1940, Briefe*, Berlin 2005
- Finscher, Ludwig: *Artikel Zyklus*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet von Friedrich Blume, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Band 9, Kassel et al. 1998, 2528–2537
- Fischer, Joachim: *Das Deutschlandbild der Iren 1890–1939*. Heidelberg 2000



- Fleckenstein, Franz (Hrsg.): *Gloria Deo Pax Hominibus*. Festschrift zum 100-jährigen Bestehen der Kirchenmusikschule Regensburg, Schriftenreihe des Allgemeinen Cäcilien-Verbandes, Band 9, Bonn 1974
- Fleischmann, Aloys: *Historical Survey*. In: Fleischmann, Aloys (Hrsg.): *Music in Ireland*. A Symposium, Cork 1952, 1–9
- Fleischmann, Aloys: *Music and society, 1850–1921*. In: *A new history of Ireland*. Band VI, *Ireland under the union, II, 1870–1921*, hrsg. von W. E. Vaughan, Oxford 1996, 500–522
- Fleischmann, Ruth (Hrsg.): *Aloys Fleischmann (1910–92). A life for music in Ireland, Remembered by contemporaries*, Dublin 2000
- Fleischmann, Ruth (Hrsg.): *Cork International Choral Festival 1954–2004. A Celebration*, Herford 2004
- Fleischmann, Ruth: *Aloys Fleischmann Senior*. In: *The Fleischmanns. A Remarkable Cork Family, A Companion to the Fleischmann Centenary Celebration*, with contributions by Patrick Zuk, Ruth Fleischmann & Séamas de Barra, hrsg. von Cork City Libraries, Cork 2010, 19–29
- Fleischmann, Tilly: *Aspects of the Liszt tradition*. Aylesbury 1991
- Flick, Uwe: *Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung*, Reinbek/Hamburg 2006
- Focht, Josef: *Zur Geschichte des Alphornspiels in Oberbayern*. In: Bauregger, Werner/Focht, Josef/Sepp, Erich (Hrsg.): *Das Alphorn in Oberbayern. Geschichte, Bau und Spiel, Chronik der oberbayerischen Alphornbläsergruppen, Volksmusiksammlung und -dokumentation in Bayern*, Eine Schriftenreihe des Bayerischen Landesvereins für Heimatpflege e.V., Nr. E 10, München 1998, 5–18
- Focht, Josef: *Nativity plays in Dachau*. In: Cunningham, Joseph P./Fleischmann, Ruth: *Aloys Fleischmann (1880–1964). Immigrant Musician in Ireland*, Cork 2010, 53–57 (2010a)
- Focht, Josef: „München leuchtete“ – *Das Münchner Musikleben der Prinzregentzeit*. In: Nauderer, Ursula K. (Hrsg.): *Aloys Georg Fleischmann 1880–1964. Von Bayern nach Irland – ein Musikerleben zwischen Inspiration und Sehnsucht*, Begleitband zur Ausstellung im Bezirksmuseum Dachau, Dachau 2010, 9–21 (2010b)
- Funk-Hennigs, Erika: *Zum Verhältnis von instrumentaler Praxis in der Jugendbewegung und der Schulmusikerziehung*. In: Abel-Struth, Sigrid (Hrsg.): *Jugendbewegung und Musikpädagogik. Sitzungsbericht 1985 der Wissenschaftlichen Sozietät Musikpädagogik*, Mainz et al. 1987, 24–53

- Fürst, Karl Eugen: Oberuferer- und andere süddeutsche Weihnachtsspiele des 16. und 17. Jahrhunderts, deren Spielbezirk, Darstellungsweise und Kostümierung. Eine vergleichende Betrachtung, Fürstfeldbruck 1981
- Gajek, Esther: „Hohe Nacht der klaren Sterne“ und andere „Stille Nacht“ der Nationalsozialisten. In: Faber, Richard (Hrsg.): Säkularisierung und Resakralisierung. Zur Geschichte des Kirchenlieds und seiner Rezeption, Würzburg 2001, 145–164
- Ganslandt, Franz: Jugendmusikbewegung und kirchenmusikalische Erneuerung. Impulse, Einflüsse, Wirkungen – dargestellt in Verbindung mit Leben und Werk Walter Blankenburgs, München 1997
- Garben, Cord: Zur Interpretation der Liedzyklen von Franz Schubert. Anmerkungen für Pianisten, Eisenach 1999
- Geiss, Imanuel: Geschichte griffbereit. Band 4, Begriffe, Die sachsystematische Dimension der Weltgeschichte, Gütersloh et al. 2002 (2002a)
- Geiss, Imanuel: Geschichte griffbereit. Band 5, Staaten, Die nationale Dimension der Weltgeschichte, Gütersloh et al. 2002 (2002b)
- Georgiades, Thrasybulos G.: Nennen und Erklären. Die Zeit als Logos, Aus dem Nachlaß herausgegeben von Irmgard Bengen, Mit einem Geleitwort von Hans-Georg Gadamer, Göttingen 1985
- Georgiades, Thrasybulos G.: Schubert. Musik und Lyrik, Band 1, Göttingen 1992
- Gerlach, Reinhard: Musik und Jugendstil der Wiener Schule. Laaber 1985
- Gerstmeier, August: Das Geschichtsbewusstsein in den musiktheoretischen Schriften des frühen 19. Jahrhunderts als Wurzel des Caecilianismus. In: Unverricht, Hubert (Hrsg.): Der Caecilianismus. Anfänge – Grundlagen – Wirkungen, Internationales Symposium zur Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts, Tutzing 1988, 17–33
- Gmeinwieser, Siegfried: Das Motuproprio von 1903 und seine historischen Voraussetzungen. In: Dittrich, Raymond (Hrsg.): Das Motuproprio Pius X. zur Kirchenmusik „Tra le sollecitudini dell’officio pastorale“ (1903) und die Regensburger Tradition. Katalog zur Ausstellung in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg St. Petersweg 11–13, 10. November bis 23. Dezember 2003, Regensburg 2003, 11–18
- Gmeinwieser, Siegfried: Josef Rheinberger und die kirchenmusikalischen Aktivitäten der Münchner Hofkapelle. In: Hörner, Stephan/Schick, Hartmut (Hrsg.): Josef Rheinberger. Werk und Wirkung, Bericht über das Internationale Symposium anlässlich des 100. Todestages des Komponisten, veranstaltet von der

- Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und dem Institut für Musikwissenschaft der Universität München, München 23. – 25.11.2001, Tutzing 2004, 243–260
- Göllner, Marie Louise/Ott, Alfons: Artikel Max Zenger. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes herausgegeben von Friedrich Blume, Band 14, Kassel et al. 1968
- Göttler, Norbert: Die Sozialgeschichte des Bezirkes Dachau 1870 bis 1920. Ein Beispiel struktureller Wandlungsprozesse des ländlichen Raumes, München 1988
- Göttler, Norbert: Sie machten Geschichte im Dachauer Land. Kulturhistorische Lebensbilder, Dachau 1989
- Göttler, Norbert: Im Anbruch der Moderne: 1818–1914. In: Hanke, Gerhard/Liebhart, Wilhelm/Göttler, Norbert/Richardi, Hans-Günter: Geschichte des Marktes und der Stadt Dachau. Kulturgeschichte des Dachauer Landes, herausgegeben im Auftrag des Museumsvereins Dachau e.V. von Horst Heres, Band 3, Dachau 2000, 99–137
- Grabner, Hermann: Allgemeine Musiklehre. Kassel et al. 22001
- Grimmer, Effi: Adolf Hölzels Theorie der künstlerischen Mittel. In: Harry, Bert/Schlichtenmaier, Kuno (Hrsg.): Adolf Hölzel. Ausstellung in der Galerie der Stadt Sindelfingen, 21. März bis 3. Mai 1987, und in der Galerie Schlichtenmaier, Schloss Dätzingen, 26. März bis 2. Mai 1987, Grafenau et al. 1987, 49–63
- Grossbach, Jan: Artikel Harmonium. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Band 4, Kassel et al. 1996, 210–227
- Gruhn, Wilfried: Geschichte der Musikerziehung. Eine Kultur- und Sozialgeschichte vom Gesangsunterricht der Aufklärungspädagogik zu ästhetisch-kultureller Bildung, Hofheim 2003
- Gundlach, Willi: Musik mit Instrumenten. In: Helms, Siegmund/Schneider, Reinhard/Weber, Rudolf: Handbuch des Musikunterrichts. Band 1, Primarstufe, Kassel 1997, 115–127
- Häfner, Roland: Die Geschichte des Instituts von 1804–1954. In: Festschrift zum 150. Jubiläum des Bayerischen Staatskonservatoriums der Musik Würzburg, Würzburg 1954, 7–56

- Hammel, Heide: Die Schulmusik in der Weimarer Republik. Politische und gesellschaftliche Aspekte der Reformdiskussion in den 20er Jahren, Stuttgart 1990
- Hankamer, Paul: Das geistliche Drama. Literatur- und Musikgeschichte in Einzelheften für Theaterbesucher, hrsg. vom Bühnen-Volksbund in Frankfurt/Main, Augsburg 1922
- Hanke, Gerhard: Das Dachauer Volksschauspiel im 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit seinen Initiatoren. In: Amperland. Heimatkundliche Vierteljahresschrift für die Kreise Dachau, Freising und Fürstenfeldbruck, Begründet von Dr. Gerhard Hanke, 27. Jahrgang, Heft 4, Dachau 1991, 204–211
- Hartmann, August: Weihnachtslied und Weihnachtsspiel in Oberbayern. Mit einem Beitrag von Ernst Schusser, Nach dem Separatabdruck aus dem 34. Band des Oberbayerischen Archivs (Historischer Verein von Oberbayern 1874), München 1875, Neu herausgegeben vom Bezirk Oberbayern, München 1987
- Haupt, Sabine: Themen und Motive. In: Haupt, Sabine/Würfel, Stefan Bodo: Handbuch Fin de Siècle. Stuttgart 2008, 138–158
- Haupt, Sabine/Würfel, Stefan Bodo: Geistige Zentren des Fin de Siècle: Paris, Wien, Berlin, München, London, Prag, Petersburg. In: Haupt, Sabine/Würfel, Stefan Bodo: Handbuch Fin de Siècle. Stuttgart 2008, 159–194
- Heckel, Hans: Das deutsche Weihnachtsspiel. Literatur- und Musikgeschichte in Einzelheften für Theaterbesucher, hrsg. vom Bühnen-Volksbund in Frankfurt/Main, Augsburg 1921
- Heine, Heinrich: Romanzero. Hamburg 1851
- Helfferrich, Cornelia: Die Qualität qualitativer Interviews. Wiesbaden 2005
- Herbst, Ludolf: Komplexität und Chaos. Grundzüge einer Theorie der Geschichte, München 2004
- Herder, Johann Gottfried: Stimmen der Völker. Volkslieder nebst untermischten anderen Stücken, Eingeleitet von Josef Nadler, Stuttgart 1938
- Hirsch, Josef: Die Choralreform unter Papst Pius X. V. Heft des Schwäbischen Schulmanns, hrsg. von Josef Karlmann Brechenmacher, Stuttgart 1911
- Hochradner, Thomas: Die Lieder des historischen Hallsteiner Weihnachtsspiels. In: Moldan, Linde/Fuchsberger, Martin: Die Lieder des historischen Hallsteiner Weihnachtsspiels. Unter Mitarbeit von Thomas Hochradner, Zum Gedenken an Martin Fuchsberger, hrsg. vom Salzburger Volksliedwerk, Salzburg 2000, 5–8

- Hochstein, Wolfgang: Artikel Josef Gabriel Rheinberger. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Band 13, Kassel et al. 2005, 1615–1621
- Holfter, Gisela/Rasche, Hermann (Hrsg.): Exil in Irland. John Hennings Schriften zu deutsch-irischen Beziehungen, Trier 2002
- Holfter, Gisela: German-speaking Exiles 1933–1945 in Ireland – an Introduction and Overview. In: Holfter, Gisela (Hrsg.): German-speaking Exiles 1933–1945 in Ireland. Amsterdam et al. 2006, 1–19
- Hollander, Hans: Musik und Jugendstil. Zürich et al. 1975
- Hörner, Stephan/Schick, Hartmut: Vorwort. In: Hörner, Stephan/Schick, Hartmut (Hrsg.): Josef Rheinberger. Werk und Wirkung, Bericht über das Internationale Symposium anlässlich des 100. Todestages des Komponisten, veranstaltet von der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und dem Institut für Musikwissenschaft der Universität München, München 23. – 25.11.2001, Tutzing 2004, 7f.
- Humperdinck, Eva (Hrsg.): Königskinder. Ein Märchen in drei Akten von Ernst Rosmer, Musik von Engelbert Humperdinck, Briefe und Dokumente zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des Melodrams „Königskinder“, Koblenz 2003
- Irmen, Hans-Josef: Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus. Regensburg 1970
- Irmen, Hans-Josef: Engelbert Humperdinck als Kompositionsschüler Josef Rheinbergers. 1. Teil, Köln 1974
- Istel, Edgar: Das deutsche Weihnachtsspiel und seine Wiedergeburt aus dem Geiste der Musik. Zur Einführung in Ph. Wolfrum's Weihnachtsmysterium, Bad Langensalza 1901
- Jäger, Julia: Ludwig Finckh. Ein Leben als Arzt und Dichter (1876–1964), Herzogenrath 2006
- Jöde, Fritz: Musik und Erziehung. 1919, in: Paul, Heinz Otto (Hrsg.): Musikerziehung und Musikunterricht in Geschichte und Gegenwart. Saarbrücken 1973, 194–201
- Jöde, Fritz: Musikdienst am Volk. Aus: Reusch, Fritz: Werkschriften der Musikantengilde, Band 3, Wolfenbüttel, Berlin 1927, 94. In: Hemming, Dorothea (Hrsg.): Dokumente zur Geschichte der Musikschule (1902–1976). Regensburg 1977, 44–49

- Jost, Peter: Artikel Lied. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Band 5, Kassel et al. 1996, 1259–1328
- Kandinsky, Wassily: Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, 10. Auflage, mit einer Einführung von Max Bill, Bern <sup>10</sup>1955
- Keldany-Mohr, Irmgard: „Unterhaltungsmusik“ als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts. Untersuchung über den Einfluß der musikalischen Öffentlichkeit auf die Herausbildung eines neuen Musiktypes, Regensburg 1977
- Keller, Anton (Hrsg.): Ludwig Thoma. Ein Leben in Briefen, München 1963
- Kerls, Ingo: Lebensreform in Worpsswede oder: Warum der Künstler Professor Bernhard Hoetger eine Kuh kaufen möchte. In: Buchholz, Kai/Latocha, Rita/Peckmann, Hilke/Wolbert, Klaus (Hrsg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, Band I, Darmstadt <sup>12</sup>2001, 505–509
- Kestenbergh, Leo: Musikerziehung und Musikpflege. Leipzig 1921
- Kienscherf, Barbara: Das Auge hört mit. Die Idee der Farblichtmusik und ihre Problematik – beispielhaft dargestellt an Werken von Alexander Skrjabin und Arnold Schönberg, Frankfurt/Main et al. 1996
- Klein, Axel: Artikel Aloys Fleischmann. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Band 6, Kassel et al. 2001, 1310–1312
- Kretzschmar, Hermann: Musikalische Zeitfragen. Leipzig 1903
- Kreuzer, Karl: Jugendstil und Reformpädagogik. München 1988
- Krieger, Dorette: Die mittelalterlichen deutschsprachigen Spiele und Spielszenen des Weihnachtsstoffkreises. Frankfurt/Main 1990
- Kröncke, Dietrich: Neues von Richard Strauss. Eine selektive Biographie, mit Randbemerkungen und Exkursen zu Knappersbusch und Skat, Thomas Mann und Wagner – „Protest“, Strauss und Pfitzner, Tutzing 2011
- Kübler, August: Straßen, Bürger und Häuser in Alt-Dachau. Münnerstadt 1934
- Kugler, Michael: Die Methode Jaques-Dalcroze und das Orff-Schulwerk. Elementare Musikübung, Bewegungsorientierte Konzeptionen der Musikpädagogik, Frankfurt/Main et al. 2000

- Küster, Bernd: „...diese irdischen Paradiese“. Deutsche Künstlerkolonien im 19. Jahrhundert, in: *Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene und des Himmels*, hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 2001, 103–122
- Lagerlöf, Selma: *Die heilige Nacht*. In: Lagerlöf, Selma: *Christuslegenden*. München 1904, 1–9
- Langheinrich, Franz: *Im Herzen des Würmtales. Wanderungen durch Geschichte und Landschaft des Würmtales von Gräfelfing bis Gauting, Amtlicher Führer in Wort und Bild*, herausgegeben von den Gemeinden Gräfelfing/Planegg/Krailling/Gauting, München 1930
- Laufhütte, Hartmut (Hrsg.): *Deutsche Balladen*. Stuttgart 1991
- Leistner, Gerhard: *Natur und Experiment. Hölzel in Dachau*, in: Ackermann, Marion/Leistner, Gerhard/Spanke, Daniel (Hrsg.): *Kaleidoskop. Hoelzel in der Avantgarde*, Stuttgart et al. 2009, 34–46
- Leistner, Gerhard/Berchtold, Heidrun: *Hölzel zwischen Mähren und Schwaben. Eine illustrierte Reise durch seine Biographie*, in: Ackermann, Marion/Leistner, Gerhard/Spanke, Daniel (Hrsg.): *Kaleidoskop. Hoelzel in der Avantgarde*, Stuttgart et al. 2009, 16–25
- Lemmermann, Heinz: *Kriegserziehung im Kaiserreich. Studien zur politischen Funktion von Schule und Schulmusik 1890–1918*, Band 1: *Darstellung*, Bremen 1984
- Liebhart, Wilhelm: „Erinnerungen an glückselige Tage“. Dachau und die Prinzregentenzeit (1886–1912), in: Wittmann, Cornelius: *Dachau um 1900. Bürger, Bauern und Künstler im Alten Markt*, Mit Beiträgen von Andreas Bräunling – Stadtarchivar – und einer Einführung von Prof. Dr. Wilhelm Liebhart M.A., Dachau 2004, 14–17
- Lienenlücke, Ursula: *Lieder von Richard Strauss nach zeitgenössischer Lyrik*. Regensburg 1976
- Manheim, James M.: Sean O Riada. In: Pilchak, Angela M. (Hrsg.): *Contemporary Musicians. Profiles of the people in music*, Detroit et al. 2006, 152–154
- Mann, Thomas: *München leuchtete*. In: Schmitz, Walter (Hrsg.): *Die Münchner Moderne. Die literarische Szene in der „Kunststadt“ um die Jahrhundertwende*, Stuttgart 1990, 33–36
- Mann, Thomas: *Deutschland und die Deutschen. Mit einem Essay von Hans Mayer*, Hamburg 1992

- Marcus, Louis: Seán O Riada and the Ireland of the sixties. In: Harris, Bernard/Freyer, Grattan (Hrsg.): *The Achievement of Seán O Riada*. Foreword by Seán MacReamoinn, Chester Springs 1981, 16–26
- Mattheson, Johann: *Das Neu-eröffnete Orchester*. Hamburg 1713
- Maur, Karin von: *Der verkannte Revolutionär*. Adolf Hölzel, Werk und Wirkung, Stuttgart et al. 2003
- Maur, Karin von: Hölzel und seine Konzeption einer „musikalischen Malerei“. In: Ackermann, Marion/Leistner, Gerhard/Spanke, Daniel (Hrsg.): *Kaleidoskop. Hoelzel in der Avantgarde*, Stuttgart et al. 2009, 80–89
- Mautner, Josef P.: *Volkskultur und Antimoderne. Das Salzburger Adventsingen im soziokulturellen Kontext 1946–1960*, in: Faber, Richard (Hrsg.): *Säkularisierung und Resakralisierung. Zur Geschichte des Kirchenlieds und seiner Rezeption*, Würzburg 2001, 165–188
- McDonnell, Paul: *O Riada at Glenstal Abbey*. In: Harris, Bernard/Freyer, Grattan (Hrsg.): *The Achievement of Seán O Riada*. Foreword by Seán MacReamoinn, Chester Springs 1981, 110–119
- Medick, Hans: *Weben und Überleben in Laichingen 1650–1900*. Göttingen 1997
- Messmer, Franz-Peter: *Musikstadt München. Konstanten und Veränderungen*, in: Prinz, Friedrich/Krauss, Marita (Hrsg.): *München – Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886–1912*, München 1988, 284–290
- Messmer, Franz-Peter: *Die Vokalmusik Ludwig Thuilles. Anmerkungen zu den Liedern und Chorwerken*, in: *Komponisten in Bayern. Dokumente musikalischen Schaffens im 20. Jahrhundert*, herausgegeben im Auftrag des Landesverbandes Bayerischer Tonkünstler e.V. im VDMK von Alexander L. Suder, Band 16: Ludwig Thuille, Tutzing 1993, 109–116
- Meyer-Willner, Gerhard: *Gruppenunterricht – Wider die Vereinzelung des Lernprozesses*. In: Seyfarth-Stubenrauch, Michael/Skiera, Ehrenhard (Hrsg.): *Reformpädagogik und Schulreform in Europa. Grundlagen, Geschichte, Aktualität*, Band 1: *Historisch-systematische Grundlagen*, Hohengehren 1996, 140–148
- Modesto, Johannes: *Ein Münchner Marienlied aus der Barockzeit*. In: *Sänger & Musikanten. Zeitschrift für musikalische Volkskultur*, 46/3, München 2003, 206–211
- Mogge, Winfried: *Jugendbewegung und Wandervogel*. In: Buchholz, Kai/Latocha, Rita/Peckmann, Hilke/Wolbert, Klaus (Hrsg.): *Die Lebensreform. Entwürfe*



- zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, Band II, Darmstadt 12001, 307–321
- Mörike, Eduard: Ausgewählte Werke. Erster Band, Leipzig 1925
- Mörike, Eduard: Gedichte. Auswahl und Nachwort von Bernhard Zeller, Stuttgart 1977
- Moser, Hans: Volksschauspiel im Spiegel von Archivalien. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Altbayerns, München 1991
- Münster, Robert/Hell, Helmut: Jugendstil-Musik? Münchner Musikleben 1890–1918, Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek, 19. Mai – 31. Juli 1987, Wiesbaden 1987
- Münster, Robert: Das Königliche Konservatorium für Musik 1846–1865 und seine Vorläufer. In: Schmitt, Stephan (Hrsg.): Geschichte der Hochschule für Musik und Theater München von den Anfängen bis 1945. Tutzing 2005, 13–34
- Murphy, Michael: Aloys Fleischmann (1910–1992). In: Fischer, Joachim/Holfter, Gisela (Hrsg.): Creative Influences – Selected Irish-German Biographies. Irish-German Studies, Band 4, Trier 2009, 110–123
- Musch, Hans: Die Choralphantasie im 19. Jahrhundert. In: Zur Orgelmusik im 19. Jahrhundert. Tagungsbericht hrsg. von Walter Salmen, Innsbruck 1983, 49–56
- Nattiez, Jean-Jacques: Der Dichter und der Geist der Musik. In: Wagnerspectrum. Internationale zweisprachige Halbjahres-Zeitschrift, hrsg. von Bermbach, Udo/Borchmeyer, Dieter/Danuser, Hermann/Friedrich, Sven/Kienzle, Ulrike/Vaget, Hans, Schwerpunkt Tristan und Isolde, Band 1/2005, Würzburg 2005, 43–62
- Nauderer, Ursula K.: Hermann Stockmann. Das heimatpflegerische Wirken des Künstlers, Dachau 1987
- Nauderer, Ursula K.: Die Anfänge der musikalischen Vereine in Dachau. In: Focht, Josef/Nauderer, Ursula K. (Hrsg.): Musik in Dachau. Dachau 2002, 127–135
- Nauderer, Ursula K.: Die Dachauer Weihnachtsspiele (1903–1906) und ihr Schöpfer Alois Georg Fleischmann. In: Museumsverein Dachau (Hrsg.): Auf Weihnachten zu... Altdachauer Weihnachtszeit. Ausstellungskatalog, Dachau 2003, 69–86
- Nauderer, Ursula K.: Dachau um 1900 – Kunst und Kultur im altbayerischen Markt. In: Nauderer, Ursula K. (Hrsg.): Aloys Georg Fleischmann 1880–1964. Von Bayern nach Irland – ein Musikerleben zwischen Inspiration und Sehnsucht, Begleitband zur Ausstellung im Bezirksmuseum Dachau, Dachau 2010, 23–42

- Nieder, Christoph: Zum Libretto von Ilse von Stachs und Hans Pfitzners „Das Christ-Elflein“. In: Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft. Neue Folge Heft 63, hrsg. von der Hans Pfitzner-Gesellschaft e.V., Tutzing 2003, 40–58
- Nolte, Eckhard: Lehrpläne und Richtlinien für den schulischen Musikunterricht in Deutschland vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart. Eine Dokumentation, Mainz 1975
- Nolte, Eckhard: Die Musik im Verständnis der Musikpädagogik des 19. Jahrhunderts. Paderborn et al. 1982
- Nolte, Eckhard: Erziehungsziele des schulischen Gesangsunterrichts im 19. Jahrhundert. In: Nolte, Eckhard (Hrsg.): Historische Ursprünge der These vom erzieherischen Auftrag des Musikunterrichts. Sitzungsbericht 1984 der Wissenschaftlichen Sozietät Musikpädagogik, Mainz et al. 1986, 80–93
- Nolte, Eckhard: Zur Bedeutung Guidos von Arezzo als Musikpädagoge. In: Kraemer, Rudolf-Dieter (Hrsg.): Musikpädagogische Biographieforschung. Musikpädagogische Forschung, Band 18, Essen 1997, 36–51
- Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, Stuttgart et al. 2008
- Ó Canainn, Tomás: Traditional Music in Ireland. London 1978
- O’Dea, Jane W.: Turning the Soul. Frau Tilly, In: Jones, David (Hrsg.): The Spirit of Teaching Excellence. Calgary 1995, 165–178
- Ott, Alfons: Richard Strauss und sein Verlegerfreund Eugen Spitzweg. In: Baum, Richard/Rehm, Wolfgang (Hrsg.): Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968, Kassel et al. 1968, 466–475
- Pachl, Peter P.: Doch nicht „ein für allemal abgetan“? Die Urfassung des „Christ-Elflein“. In: Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft. Neue Folge Heft 63, hrsg. von der Hans Pfitzner-Gesellschaft e.V., Tutzing 2003, 59–74
- Pöggeler, Franz: Demokratisierung durch Bildung: Ideen, Entwicklungen und Erträge der deutschen Erwachsenenbildung im 20. Jahrhundert. In: Friedenthal-Haase, Martha (Hrsg.): Erwachsenenbildung im 20. Jahrhundert – Was war wesentlich? Beiträge zu einer Ringvorlesung an der Friedrich-Schiller-Universität Jena, München et al. 2001, 33–56
- Pronczynsky, Andreas von: Zur historischen Einordnung der Reformpädagogik in der Geschichte der Pädagogik. In: Seyfarth-Stubenrauch, Michael/Skiera, Ehrenhard (Hrsg.): Reformpädagogik und Schulreform in Europa. Grundlagen, Geschichte, Aktualität, Band 1: Historisch-systematische Grundlagen, Hohengehren 1996, 70–110

- Rectanus, Hans: Artikel Hans Pfitzner. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Band 13, Kassel et al. 2005, 466–494
- Reiser, Tobias: Salzburger Adventsingens. Unter Mitarbeit von Claudia Karner, Mit einem Vorwort von Karl Heinz Ritschel, Salzburg et al. 1997
- Reitmeier, Lorenz Josef: Dachau. Der berühmte Malerort, Kunst und Zeugnis aus 1200 Jahren Geschichte, vorgestellt in zwölf Themen mit Nachträgen zur Trilogie „Dachau – Ansichten aus zwölf Jahrhunderten“ und einer Künstlerliste, Dachau 1989
- Reynolds, Paige: Modernism, Drama, and the Audience for Irish Spectacle. Cambridge et al. 2007
- Richardi, Hans-Günter: Dachau im 20. Jahrhundert: Vom Markt zur Großen Kreisstadt. In: Hanke, Gerhard/Liebhart, Wilhelm/Göttler, Norbert/Richardi, Hans-Günter: Geschichte des Marktes und der Stadt Dachau. Kulturgeschichte des Dachauer Landes, herausgegeben im Auftrag des Museumsvereins Dachau e.V. von Horst Heres, Band 3, Dachau 2000, 138–217
- Richardi, Hans-Günter: Dachauer Zeitgeschichtsführer. Dachau 2001
- Roske, Michael: Umriss einer Sozialgeschichte der Instrumentalpädagogik. In: Richter, Christoph (Hrsg.): Instrumental- und Vokalpädagogik. 1: Grundlagen, Handbuch der Musikpädagogik, Band 2, Kassel et al. 1993, 158–196
- Roth, Elgin: Die Wiederentdeckung der Einfachheit. Frédéric Chopins und Ludwig Deppes pianistisches Ideal und seine Bedeutung für den heutigen Klavierunterricht, Forum Musikpädagogik, Band 61, hrsg. von Rudolf-Dieter Kraemer, Augsburg 2004
- Roth, Hans: Professor Hermann Stockmann und die Anfänge der Heimatschutzbewegung in Bayern. In: Amperland. Heimatkundliche Vierteljahresschrift für die Kreise Dachau, Freising und Fürstenfeldbruck, Begründet von Dr. Gerhard Hanke, 20. Jahrgang, Heft 1, Dachau 1984, 545–549
- Roth, Hans: Erbe und Auftrag. Heimatschutz und Heimatpflege in Bayern im Wandel der Zeit, in: Bayerischer Landesverein für Heimatpflege e.V. (Hrsg.): Heimat erleben – bewahren – neu schaffen. Kultur als Erbe und Auftrag, 100 Jahre Bayerischer Landesverein für Heimatpflege e.V., München 2002, 9–108
- Salmen, Walter: Artikel Rhapsodie. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Band 8, Kassel et al. 1998, 242–247

- Schäfer, Erich: Auf dem Weg zum Edutainment? Medien und Erwachsenenbildung – historische und aktuelle Entwicklungen, in: Friedenthal-Haase, Martha (Hrsg.): *Erwachsenenbildung im 20. Jahrhundert – Was war wesentlich? Beiträge zu einer Ringvorlesung an der Friedrich-Schiller-Universität Jena*, München et al. 2001, 57–82
- Schaffhäufl, Karl Emil von: *Abt Georg Joseph Vogler. Sein Leben, Charakter und musikalisches System, Seine Werke, seine Schule, Bildnisse &c.*, Augsburg 1888, Nachdruck, Hildesheim et al. 1979
- Scharnagl, August: Markus Koch zum 100. Geburtstag. In: *Musik in Bayern. Halbjahresschrift der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e.V.*, Heft 18–19, Tutzing 1979, 116
- Scharnagl, August: Regensburg als zentrale Pflegestätte des Caecilianismus. In: Unverricht, Hubert (Hrsg.): *Der Caecilianismus. Anfänge – Grundlagen – Wirkungen*, Internationales Symposium zur Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts, Tutzing 1988, 279–293
- Schilling, Gustav: *Allgemeine Volksmusiklehre*. Augsburg 1852
- Schlosser, Birgit: Aloys Fleischmann: „Die Nacht der Wunder“. Ein Dachauer Weihnachtsspiel und sein Kontext, unveröffentlichte Hausarbeit zur Erlangung des akademischen Magistergrades, Institut für Musikwissenschaft im Department Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München, München 2004
- Schlötterer, Reinhold: Takt als Grundlage der Komposition bei Richard Strauss. Blockseminar vom 11. bis 13. Mai 2001 in Garmisch Partenkirchen, Leitung: Reinhold Schlötterer (München), in: *Richard Strauss-Blätter*. Hrsg. von der Internationalen Richard Strauss-Gesellschaft, Neue Folge, Heft 46, Tutzing 2001, 185–188
- Schlumbohm, Jürgen: Mikrogeschichte-Makrogeschichte: Zur Eröffnung einer Debatte. In: Schlumbohm, Jürgen (Hrsg.): *Mikrogeschichte Makrogeschichte. Komplementär oder inkommensurabel? Mit Beiträgen von Maurizio Gribaudi, Giovanni Levi und Charles Tilly*, Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, Band 7, Göttingen 1998, 7–32
- Schmitz, Walter (Hrsg.): *Die Münchner Moderne. Die literarische Szene in der „Kunststadt“ um die Jahrhundertwende*, Stuttgart 1990
- Schuster, Peter-Klaus: München – die Kunststadt. In: Prinz, Friedrich/Krauss, Mariata (Hrsg.): *München – Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886–1912*, München 1988, 226–235

- Schwarz, Peter: Studien zur Orgelmusik Franz Liszts. Ein Beitrag zur Geschichte der Orgelkomposition im 19. Jahrhundert, München 1973
- Schwarz-Danuser, Monika: Artikel Melodram. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Band 6, Kassel et al. 1997, 67–99
- Seidel, Klaus J.: Zwischen Tradition, Aufbruch und Gleichschaltung: München und die Akademie der Tonkunst 1914 bis 1933. In: Schmitt, Stephan (Hrsg.): Geschichte der Hochschule für Musik und Theater München von den Anfängen bis 1945. Tutzing 2005, 207–312
- Seitter, Wolfgang: Volksbildung als Teilhabe. Die Sozialgeschichte des Frankfurter Ausschusses für Volksvorlesungen 1890–1920, Frankfurt/Main et al. 1990
- Seitter, Wolfgang: Volksbildung und Educación popular. Bad Heilbrunn 1993
- Siegert, Reinhard: Nachwort. In: Becker, Rudolph Zacharias: Noth- und Hilfsbüchlein für Bauersleute. Nachdruck der Erstausgabe von 1788, Herausgegeben und mit einem Nachwort von Reinhard Siegert, Dortmund 1980, 461–478
- Sodano, Angelo: Grußwort von Kardinal Angelo Sodano, Staatssekretär des Vatikans an den Regensburger Diözesanbischof vom 31. Oktober 2003. In: Dittrich, Raymond (Hrsg.): Das Motuproprio Pius X. zur Kirchenmusik „Tra le sollecitudini dell’ufficio pastorale“ (1903) und die Regensburger Tradition. Katalog zur Ausstellung in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg St. Petersweg 11–13, 10. November bis 23. Dezember 2003, Regensburg 2003, 10f.
- Sowa, Georg: Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland (1800–1843). Pläne, Realisierung und zeitgenössische Kritik, Mit Darstellung der Bedingungen und Beurteilung der Auswirkungen, Regensburg 1973
- Steiner, Stefanie: Artikel Philipp Wolfrum. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Band 17, Kassel et al. 2007, 1130–1133
- Stieler, Karl: Gesammelte Dichtungen (hochdeutsch). Mit einem Titelbild von C. Liebich und einer biographischen Einleitung von A. Dreyer, Stuttgart 1908
- Storm, Theodor: Werke in einem Band. München et al. 1988
- Strachwitz, Moritz Graf: Gedichte. Gesamtausgabe, Breslau 1850
- Strachwitz, Moritz Graf: Gedichte. Gesamt-Ausgabe, Halle/Saale o.J.

- Straub, Agnes: Im Wirbel des neuen Jahrhunderts. Heidelberg et al. 1942
- Tamagawa, Yuko: Sozialgeschichte des Klavierunterrichts in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Kaiser, Hermann J. (Hrsg.): Musikpädagogik. Sozialgeschichtliche Aspekte einer wissenschaftlichen Disziplin, Sitzungsbericht 1989 der Wissenschaftlichen Sozietät Musikpädagogik, Mainz et al. 1993, 126–134
- Tenorth, Heinz-Elmar: Reformpädagogik in der Gegenwart. Waldorfpädagogik und andere Traditionen, in: Buchholz, Kai/Latocha, Rita/Peckmann, Hilke/Wolbert, Klaus (Hrsg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, Band I, Darmstadt 2001, 561–564
- Tenorth, Heinz-Elmar/Tippelt, Rudolf (Hrsg.): Lexikon Pädagogik. Weinheim et al. 2007
- Thiemann, Carl: Erinnerungen eines Dachauer Malers. Beiträge zur Geschichte Dachaus als Künstlerort, Dachau 1966
- Thiemann-Stoedtner, Otilie/Hanke, Gerhard: Dachauer Maler. Die Kunstlandschaft von 1801–1946, hrsg. von Klaus Kiermeier, Dachau 21989
- Ulbricht, Otto: Mikrogeschichte. Menschen und Konflikte in der Frühen Neuzeit, Frankfurt/Main 2009
- Unger-Richter, Brigitta: Kontrapunkt und Harmonie. „Musik“ im künstlerischen Schaffen Adolf Hölzels, in: Focht, Josef/Nauderer, Ursula K. (Hrsg.): Musik in Dachau. Dachau 2002, 71–85
- Unverricht, Hubert: Die Choralreformbemühungen unter den Caecilianern. In: Unverricht, Hubert (Hrsg.): Der Caecilianismus. Anfänge – Grundlagen – Wirkungen, Internationales Symposium zur Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts, Tutzing 1988, 109–123
- Van der Meer, John Henry: Artikel Celesta. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Band 2, Kassel et al. 1995, 479f.
- Venzmer, Wolfgang: Zu Adolf Hölzel. In: Harry, Bert/Schlichtenmaier, Kuno (Hrsg.): Adolf Hölzel. Ausstellung in der Galerie der Stadt Sindelfingen, 21. März bis 3. Mai 1987, und in der Galerie Schlichtenmaier, Schloss Dätzingen, 26. März bis 2. Mai 1987, Grafenau et al. 1987, 21–48
- Verband Bayerischer Sing- und Musikschulen e.V. (Hrsg.): Sing- und Musikschulen in Bayern. Die öffentliche Musikschule im musikalischen Bildungswesen, Zur Kommunalen Arbeitstagung „Musikalische Bildung ist Zukunftsinvestition“ 12. Oktober 2007 Garmisch-Partenkirchen, Weilheim 2007

- Victory, Gerard: O Riada on radio. In: Harris, Bernard/Freyer, Grattan (Hrsg.): *The Achievement of Seán O Riada*. Foreword by Seán MacReamoinn, Chester Springs 1981, 42–62
- Villinger, Christine: Artikel *Siciliana*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Band 8, Kassel et al. 1998, 1390–1396
- Vogel, Jakob: *Historische Anthropologie*. In: Cornelißen, Christoph (Hrsg.): *Geschichtswissenschaften. Eine Einführung*, Frankfurt/Main 2000, 295–306
- Walther, Sigrid: *Die Lebensreform und „Der Blaue Reiter“*. In: Buchholz, Kai/Latocha, Rita/Peckmann, Hilke/Wolbert, Klaus (Hrsg.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, Band I, Darmstadt 2001, 257–260
- Wagner, Harald: *Josef Gabriel Rheinberger. Eine Biographie*, Triesen 2007
- Wagner, Richard: *Bericht an seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule*. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1865 mit einem Nachwort von Christa Jost, Tutzing 1998
- Wason, Robert W.: *Frühe Lieder der „Münchener Schule“ im Spiegel des Liedschaffens Ludwig Thuilles*. In: Hörner, Stephan/Schick, Hartmut (Hrsg.): *Josef Rheinberger. Werk und Wirkung, Bericht über das Internationale Symposium anlässlich des 100. Todestages des Komponisten, veranstaltet von der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und dem Institut für Musikwissenschaft der Universität München, München 23. – 25.11.2001*, Tutzing 2004, 131–154
- Wasserloos, Yvonne: *Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert. Anziehungs- und Ausstrahlungskraft eines musikpädagogischen Modells auf das internationale Musikleben*, Hildesheim et al. 2004
- Weber, Alexander: *Zwischen Anspruch und Wirklichkeit: Warum Kleingruppenarbeit für den Lehrer so schwierig ist*. In: Wöhler, Karlheinz (Hrsg.): *Gruppenunterricht. Idee, Wirklichkeit, Perspektive*, Hannover 1981, 46–53
- Weber, Gerd Wolfgang: *Selma Lagerlöfs „dramatisches“ Erzählen*. In: Schweitzer, Sibylle: *Selma Lagerlöf. Eine Bibliographie, mit einem Essay von Gerd Wolfgang Weber*, hrsg. von Gunilla Rising Hintz, Marburg 1990, VII–XXXII
- Weiss, Edgar: *Kunsterziehungsbewegung – Ästhetischer Genuß und die Befreiung des Ausdrucks*. In: Seyfarth-Stubenrauch, Michael/Skiera, Ehrenhard (Hrsg.): *Reformpädagogik und Schulreform in Europa. Grundlagen, Geschichte, Ak-*

- tualität, Band 1: Historisch-systematische Grundlagen, Hohengehren 1996, 112–119
- Wittmann, Cornelius: Dachau um 1900. Bürger, Bauern und Künstler im Alten Markt, Mit Beiträgen von Andreas Bräunling – Stadtarchivar – und einer Einführung von Prof. Dr. Wilhelm Liebhart M.A., Dachau 2004
- Würfel, Stefan Bodo: Kunst-Kreise, -Gruppen und -Gemeinschaften. In: Haupt, Sabine/Würfel, Stefan Bodo: Handbuch Fin de Siècle. Stuttgart 2008, 195–217
- Würz, Anton: Die Münchner Schule – Gestalten und Wege. In: Musik in Bayern. I. Bayerische Musikgeschichte, Überblick und Einzeldarstellungen, hrsg. von Robert Münster und Hans Schmid, Tutzing 1972, 327–338
- Zuk, Patrick: Tilly Fleischmann. In: The Fleischmanns. A Remarkable Cork Family, A Companion to the Fleischmann Centenary Celebration, with contributions by Patrick Zuk, Ruth Fleischmann & Séamas de Barra, hrsg. von Cork City Libraries, Cork 2010, 9–15



## PERSONENREGISTER

- Abele, Hyazinth 271  
Abendroth, Walter 220  
Adam, Franz 109  
Agostini 47  
Ahern, Pat 62  
Ahna, Adolf de 268  
Aibl, Joseph 203, 286, 328  
Aiblinger, Johann Kaspar 45, 47  
Albrechtsberger, Johann Georg 47  
Allegri, Gregorio 46, 47  
Animuccia, Giovanni 47  
Anz, Thomas 230  
Aristoteles 28  
Arnim, Bettina von 144  
Arnold, Klaus-Peter 31  
Arthofer, Franz Xaver 26  
Aubigny, Nina d' 144  
Auer, August 101, 107, 108, 110  
Augener, George 203, 286, 303  
Bach, Friedemann 42  
Bach, Johann Sebastian 42, 107, 209,  
210, 231, 238, 239, 250, 251, 255,  
265, 280, 396  
Bai, Tommaso 47  
Barra, Séamas de 9, 18, 22, 56, 87,  
91, 95, 194, 199, 201, 228, 297,  
298, 299, 303, 304, 308, 335, 337,  
355, 378, 380, 404, 407  
Bartók, Béla 407  
Baumann, Günter 223  
Bax, Arnold 23, 63, 64, 93, 94, 106,  
175, 192, 297, 411  
Bechstein, Ludwig 318  
Becht, Josef 37, 44, 58, 176, 265  
Becker, Benno 215, 217  
Becker, Rudolph Zacharias 117, 167  
Beer, Max Josef 213  
Beethoven, Ludwig van 90, 107, 149,  
175, 277, 407  
Benedikt XIV. (Papst) 45  
Benedikt XV. (Papst) 98  
Berberich, Ludwig 103, 104, 109,  
359, 365, 370  
Berchtold, Peter 47  
Berendsohn, Walter A. 221  
Berg, Wolfgang 176  
Berlioz, Hector 43  
Bernabei 47  
Bernabei, Ercole 45, 112  
Bernabei, Joseph Antonio 45  
Berntheisel, Wilhelm 203, 286, 309  
Besemfelder, Oscar 273, 274, 281  
Betz, Marianne 10  
Bezold, Wilhelm von 279  
Bierbaum, Otto Julius 284, 285  
Birchan, Josef 286  
Blaich, H. E. 273  
Bogner, Anna-Maria 9  
Böhm, Anton 103, 350  
Böhm, Theodor 103  
Böll, Heinrich 177  
Bosetti, Hermine 102  
Botzenhart, Anton 214  
Brahms, Johannes 107, 175, 268,  
337, 400, 416  
Bräunling, Andreas 9  
Brenner, Oscar 208  
Brentano, Clemens 284, 369  
Brinzing, Armin 9  
Brohl, Hans 170  
Bruckner, Anton 48, 104, 149, 180  
Brún, Pádraig de 182  
Buckley, Kitty 9  
Bulinsky, Alexander 170  
Bullinger, Max 34  
Bülow, Hans von 131  
Bürgel, Peter 9  
Bürgers, Felix 212  
Burns, Daniel J. 178  
Busse, Carl Hermann 284, 286

- Bußmeyer, Hans 37  
 Canucciari 47  
 Casciolini, Claudio 47  
 Castel, Louis-Bertrand 276  
 Charpentier, Gustave 237  
 Chavasse, Moirin 99  
 Chevreul, Eugène 279  
 Chopin, Frédéric 401  
 Clemens XIV. (Papst) 46, 208  
 Corinth, Lovis 31  
 Corkery, Daniel 62, 97, 182, 183  
 Cromwell, Oliver 67  
 Crosby, Bing 180, 307  
 Cullen, Paul 70  
 Cunningham, Joseph P. 10, 18, 93,  
 103, 112, 136, 139, 172, 184, 185,  
 186, 187, 188, 189, 190, 191, 378  
 Curtis, Bernard 177  
 Curwens, John Spencer 116, 188  
 Cussen, G.M. 282  
 D.K. 131, 135, 160  
 Dahlhaus, Carl 40, 41, 238  
 Dahn, Felix 284  
 Danzi, Franz 47  
 Darwin, Charles 27  
 Deacy, Regina 18, 192  
 Decker, Josef 176  
 Deegan, May 284  
 Deger, Josef 25  
 Deger, Thomas 83  
 Dengl, Franz 9  
 Dengler, Florian 9  
 Dietrich, Albert 268  
 Dill, Ludwig 32  
 Dillis, Georg von 31  
 Döbereiner, Christian 42  
 Dreier, Wolfgang 9, 275  
 Dreves, Guido Maria 369  
 Eberle, Wilhelm 350  
 Eberlin, Johann Ernst 47  
 Edelman, Bernd 10  
 Egelhofer, Rudolf 82  
 Eichendorff, Joseph von 284, 286  
 Elgar, Edward 411  
 Endter, Christian 9  
 Engel, Hans 390  
 Ett, Caspar 46, 47, 48, 350  
 Evers, Franz 284  
 Falckenberg, Otto 32, 272  
 Feuchtwanger, Lion 78, 107  
 Fichte, Johann Gottlieb 27  
 Ficker, Rudolf von 88  
 Field, John 175  
 Finckh, Ludwig 284, 300, 301, 302,  
 303, 306, 344  
 Finscher, Ludwig 343  
 Fischer, Joachim 9, 109, 175, 177  
 Fitzgerald, Michael 98  
 Fleischmann, Alan 55  
 Fleischmann, Alois 25, 26, 27, 29, 33,  
 74, 81  
 Fleischmann, Aloys d. J. 8, 18, 19,  
 23, 61, 63, 72, 75, 77, 78, 79, 81,  
 83, 84, 85, 86, 87–92, 93, 94, 95,  
 98, 102, 104, 105, 106, 108, 109,  
 110, 111, 112, 172, 173, 174, 177,  
 180, 181, 185, 193, 194, 195, 196,  
 199, 200, 201, 282, 327, 328, 346,  
 406, 407, 415  
 Fleischmann, Aloys Neil 111  
 Fleischmann, Anne 7, 10, 194  
 Fleischmann, Franz Xaver 25  
 Fleischmann, Maeve 10, 194, 228  
 Fleischmann, Magdalena 25, 26, 29,  
 30, 66, 74, 76, 81, 95, 101  
 Fleischmann, Ruth 7, 10, 18, 19, 20,  
 56, 67, 86, 96, 111, 177, 178, 179,  
 182, 195, 208  
 Fleischmann, Tilly 8, 29, 37, 51, 52,  
 54, 55, 56, 57–64, 65, 66, 67, 71,  
 73, 74, 75, 77, 81, 83, 84, 85, 86,  
 87, 88, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99,

- 100, 101, 102, 112, 113, 129, 130,  
146, 162, 163, 172, 173, 174, 175,  
177, 180, 181, 187, 195, 196, 202,  
212, 226, 245, 272, 282, 286, 297,  
308, 379, 380, 391, 398, 400, 403,  
406
- Focht, Josef 7, 10, 19, 88, 228, 270
- Frank, Peter 10
- Frenz, Matthias 10
- Friedrich I. (König, Württemberg)  
137
- Fröhlich, Franz Josef 130, 134
- Furtwängler, Wilhelm 7, 37, 38, 43
- Fux, Johann Joseph 47
- Galin, Pierre 188
- Gasteiger, Robert 9
- Geistl, Christian Magnus 26
- George, Stefan 223
- Georgiades, Thrasybulos 278, 295
- Gerbert 47
- Gerhardt, Paul 251
- Gershwin, George 407
- Geyer, Emil 267, 268, 269
- Gluck, Christoph Willibald 107
- Gmür, Theodor 175, 176, 177, 182
- Goethe, Johann Wolfgang von 118,  
279, 284, 285, 324
- Gogh, Vincent van 276
- Goldberg, Gerald Y. 109
- Good, James 179
- Götsch, Georg 157
- Götz, Franz 9
- Götz, Roland 9
- Goudimel, Claude 47
- Gounod, Charles 55
- Graf, Oskar 33
- Graßl, Willi 142, 151
- Grätz, Joseph 47
- Gray, Allin 369
- Grell, Friedrich 119
- Grétry, André-Ernest-Modeste 276
- Grieg, Edvard 43
- Grimminger, Adolf 328
- Grossi, Ferruccio 182
- Groth, Klaus 284, 323
- Guido von Arezzo 116, 188
- Gumpelsberger, Mathias 26
- Guthmann, Friedrich 145
- Haack, Stephan 176
- Haas, Joseph 88, 89
- Haberl, Franz Xaver 55
- Haeckel, Ernst 27
- Hahn, Arthur 61
- Hailer, Norbert 10
- Haller, Michael 212
- Halm, August 37, 130, 131, 149, 158,  
279
- Händel, Georg Friedrich 47, 71, 107
- Hardebeck, Carl 174, 175, 177
- Hardtwig, Wolfgang 17
- Härtl, Anni 9
- Härtl, Dominik 9
- Hartmann, August 206, 208, 271, 272
- Hauptmann, Moritz 131, 133
- Hauser, Franz 131
- Hausmann, [Herr] 268
- Haydn, Joseph 47, 72, 107, 149
- Haydn, Michael 47
- Hayek, Hans von 32, 33, 49, 212, 213
- Hebbel, Friedrich 284, 285
- Hecher, Josef von 268
- Heckel, Hans 272
- Heiler, [Frau] 26
- Heine, Heinrich 284, 285, 339
- Heinrich VIII. (König, England) 67
- Henley, Walter 283, 304, 309
- Hensel, Walther 154
- Hensel-Mendelssohn, Fanny 144
- Hentschel, Ernst Julius 116
- Herder, Johann Gottfried 337
- Heres, Hedi 9, 274
- Hermann, [Herr] 214

- Hesse, Hermann 284  
 Heubisch, Wolfgang 182  
 Heyse, Paul 284, 324  
 Hickey, Peggy 22, 187, 202, 283, 369, 392  
 Hieber, Oskar 136  
 Hinterscheid, Brigitte 10  
 Hinterscheid, Manfred 10  
 Hirth, Georg 215  
 Hitler, Adolf 109, 284  
 Hochberg, Bolko von 268  
 Hochradner, Thomas 9  
 Hochwind, Josef 365  
 Hoffmann, Johannes 82  
 Hofmiller, Josef 273  
 Hölderlin, Friedrich 113, 195  
 Hollander, Hans 39  
 Hölzel, Adolf 7, 29, 31, 32, 33, 212, 214, 276–81, 413, 415  
 Hölzel, Adolf d. J. 214, 281  
 Homer 400  
 Hood, Thomas 53  
 Horgan, Joan 282  
 Horgan, John 76  
 Horgan, Rita 286, 344  
 Hörhammer, Adolf 214  
 Hörmann, Stefan 10  
 Hörner, Stephan 38  
 Huber, Gudrun 10  
 Huber, Kurt 88  
 Hughes, Herbert 175  
 Hullah, John 116, 188  
 Hüller, Heiner 276  
 Humboldt, Wilhelm von 156  
 Humperdinck, Engelbert 7, 37, 135, 236, 237, 241, 242, 246, 263  
 Irmen, Hans-Josef 47  
 Istel, Edgar 209, 210, 251  
 Jakob II. (König, England) 68  
 Jalowetz, Heinrich 39  
 Jaques-Dalcroze, Emile 31, 126, 129  
 Jöde, Fritz 152, 154, 157  
 Jommelli, Niccolò 47  
 Just, Herbert 152  
 Kaim, Franz 42, 43, 44, 49, 146, 194, 214, 236, 265  
 Kandinsky, Wassily 39, 276, 277, 279  
 Kant, Immanuel 27  
 Karl Theodor (Kurfürst, Pfalz und Bayern) 45  
 Keller, Johann Michael 350  
 Kellermann, Berthold 44, 58, 59, 61, 265, 380  
 Kerkovius, Ida 32  
 Kerll, Johann Kaspar 45  
 Kerschensteiner, Georg 131, 139, 140  
 Kestenbergs, Leo 90, 126, 131, 149, 154, 159, 168, 169  
 Key, Ellen 140  
 Khuen, Johannes 207  
 Kiem, Pauli 271, 275  
 Kiennast, Franz de Paula Dionys Josef 207, 208  
 Kienscherf, Barbara 279  
 Kinkel, Gottfried 341  
 Klages, Ludwig 223  
 Knappe, Hans 88  
 Knorr, Thomas 215  
 Kobell, Wilhelm 31  
 Kodály, Zoltán 188  
 Koeßler, Hans von 37  
 Kohl, Anton 212, 218, 219, 221  
 Kolb, Annette 71, 182, 223  
 Körner, Karl Theodor 83, 285  
 Kretschmar, Hermann 90, 117, 122, 131, 137, 158, 159  
 Kreuzer, Karl 39  
 Kröncke, Dietrich 273  
 Kugler, Michael 10  
 Kullak, Adolph 59  
 Lachner, Franz 297

- Lacy, Frederick St. John 87, 88  
Lagerlöf, Selma 217, 218, 220, 221,  
222, 223, 225, 268  
Lagler, Wilfried 9, 109  
Langhammer, Arthur 29, 32, 33  
Langheinrich, Anna 65  
Langheinrich, Franz 49, 65, 66, 214,  
215, 216, 217, 218, 220, 221, 222,  
223, 224, 225, 228, 230, 232, 233,  
238, 239, 240, 241, 243, 254, 263,  
264, 265, 266, 269, 270, 280, 283,  
284  
Larchet, John 180  
Lasso, Orlando di 45, 46, 47  
Le Beaus, Luise Adolpha 329  
Le Roy Ladurie, Emmanuel 17  
Lefèvre, François 180  
Leibl, Wilhelm 31  
Leibnitz, Gottfried Wilhelm 27  
Leo, Leonardo 47  
Lerchenmüller, Joachim 9, 109  
Liebermann, Max 7, 31  
Lienenlücke, Ursula 292, 301  
Lietz, Hermann 157  
Linden, Oliver 285  
Lindpaintner, Peter Joseph von 342  
Liszt, Franz 42, 43, 48, 58, 59, 60, 62,  
63, 180, 209, 245, 255, 266, 342,  
390, 391, 398, 400, 416  
Littmann, Max 40  
Logier, Johann Bernhard 129  
Longfellow, Henry Wadsworth 284  
Lortzing, Gustav Albert 342  
Lotti, Antonio 47  
Louis, Rudolf 296, 297  
Lucy, Sean 283  
Ludwig I. (König, Bayern) 45  
Ludwig II. (König, Bayern) 30, 126  
Ludwig III. (König, Bayern) 26  
Luitpold (Prinzregent, Bayern) 38,  
39, 40, 41, 42, 50, 66, 413, 414  
MacCurtain, Tomás 97  
MacDonnell, W. K. 182  
Macpherson, James 337  
MacSwiney, Annie 98  
MacSwiney, Mary 98  
MacSwiney, Muriel 98  
MacSwiney, Patrick 100, 283  
MacSwiney, Terence 62, 69, 74, 96–  
100, 173, 327, 347, 406, 415  
Mader, Caspar 207  
Mahler, Gustav 41, 43, 404, 416  
Maier, Ludwig 35, 176  
Mann, Thomas 39, 107, 223  
Mannstädt, Franz 176, 314  
Marc, Franz 39  
Marcello, Benedetto 47  
Marriman, P. J. 182  
Martin, Willie 185, 187, 188  
Martyn, Edward 71  
Matisse, Henri 276  
Mattheson, Johann 240, 400  
Maur, Karin von 281  
Mayerbacher, Anton 214, 266  
Mayr, Richard 10  
McCarthy, Richard 66, 184  
McDonald, Michael 178, 180  
Meerendonk, Jan van 10  
Meier, Franz 136  
Mendelssohn Bartholdy, Felix 72,  
130  
Mengele, Martina 10  
Merian, Matthäus 31  
Messmer, Franzpeter 41  
Meyer, Conrad Ferdinand 285  
Meyer, Leonhard 269  
Meyerbeer, Giacomo 241  
Michel, Wilhelm 284, 285, 303  
Miller, Ferdinand von 50  
Miller, Oskar von 268  
Mondrion, Franz 212, 213, 215, 216,  
221

- Morgenstern, Christian 31  
 Mörike, Eduard 284, 285, 321, 333,  
 335, 336, 369, 370, 375, 377, 405,  
 408  
 Morrison, George 193  
 Motherway, Nicholas 187  
 Mottl, Felix 61, 273  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 40, 47,  
 55, 107, 149, 150, 166, 240, 254  
 Muenier, Jules-Alexis 312  
 Mühlhausen, Ludwig 9, 89, 108, 109  
 Mulcahy, Catriona 9  
 Müller, Wilhelm 105, 343  
 Müller-Dachau, Hans 212  
 Musch, Hans 391  
 Mustel, Auguste 237  
 Nägeli, Hans Georg 115, 156  
 Nauderer, Ursula K. 7, 9, 18, 19, 151,  
 228, 270  
 Neeson, Seán 180  
 Neuner, Carl Borromäus 47  
 Newton, Isaac 279  
 Nietzsche, Friedrich 27, 28, 194  
 Nolde, Emil 31  
 Nolte, Eckhard 156  
 Ó Laoghaire, Pilib 193  
 Ó Riada, Seán 8, 90, 93, 113, 174,  
 189, 193, 194, 195, 196  
 O'Brien, Grace 226  
 O'Brien, John 228  
 O'Connor, Liz 204, 228  
 O'Dea, Jane W. 60, 63  
 O'Flynn, Séamas 90  
 O'Keeffe, [Herr] 95  
 O'Rahilly, Alfred 182  
 O'Sullivan, Michael 347  
 Oberpriller, Jakob 25  
 Obrist, Hermann 277  
 Ockenheim 47  
 Orff, Carl 140  
 Ortner, Anton 28, 214  
 Pailer, Wilhelm 272  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da 45,  
 48, 71, 192  
 Pankow, H. 306  
 Paolo 47  
 Patterson, Annie 87  
 Pavona, Pietro Alessandro 47  
 Perfall, Karl von 131, 268  
 Pergolesi, Giovanni Battista 47  
 Perosi, Lorenzo 369  
 Pestalozzi, Johann Heinrich 115,  
 156, 157  
 Petersen, Carl Olof 32, 272  
 Petersen, Elly 32, 272  
 Petersen, Peter 134  
 Pfaltz, August 33, 49, 212, 213, 214,  
 215, 217, 225, 230  
 Pfau, Ludwig 284, 324  
 Pfeiffer, Richard 230, 270  
 Pfitzner, Hans 43, 88, 219, 220, 221,  
 272, 273  
 Piechler, Lucas 26  
 Pilgram, Pascal 10  
 Pius X. (Papst) 44, 55, 202, 370  
 Platon 28  
 Pokorny, Julius 108  
 Porges, Heinrich 43  
 Possart, Ernst von 342  
 Praetorius, Michael 215  
 Pustet, Friedrich 52  
 Queiroz, José Maria Eça de 282, 406  
 Quinth, [Herr] 144  
 Rambsmoser, Maurus 46  
 Rathert, Wolfgang 10  
 Rauffer, Josef 214  
 Reger, Max 41, 43, 59, 209, 273, 375,  
 389, 400, 403  
 Reichenbacher, Ernst 34  
 Reichl, Josef 10, 389, 390  
 Reiser, Tobias 9, 274, 275, 276  
 Reiser, Tobias d. J. 274

- Renner, Emil 213  
Renner, Josef 314  
Rheinberger, Josef Gabriel 7, 9, 19,  
35, 36, 37, 38, 44, 46, 47, 48, 102,  
103, 104, 131, 135, 160, 170, 175,  
176, 209, 211, 236, 241, 244, 279,  
292, 351, 355, 361, 363, 364, 376,  
377, 380, 381, 394, 404, 407, 412,  
413  
Richardi, Hans-Günther 82  
Richter, Alfred 35, 160  
Richter, Ernst Friedrich 35, 133  
Riebl, Anton 122, 136  
Riemann, Hugo 129  
Rilke, Rainer Maria 32  
Ringelmatz, Joachim 223  
Rist, Mathias 26  
Ritthaler, Alois 103  
Robinson, Lennox 182  
Roemer, Matthäus 273, 274, 281  
Rolle, Georg 159  
Rossetti, Dante Gabriel 285  
Rössler, Jakob 52, 57, 58  
Rössler, Marile 309  
Rössler, Trudi 309, 310  
Roth, Hans 271  
Rotte, Christian 26  
Rousseau, Jean-Jacques 27, 117, 157  
Ruckert, Alois Josef 284  
Sachs, Hans 71  
Salisko, Anton 147  
Samberger, Leo 268  
Sandberger, Adolf 41  
Scarlatti 47  
Schaehle, Franz 32, 36, 104, 105,  
106, 268, 269, 270, 281, 284, 297,  
303, 411  
Schaehle, Hildegard 106  
Scharnagl, August 55  
Schauffer, A. 170  
Scheingraber, Robert 10  
Schick, Hartmut 10, 38  
Schiller, Florian 9  
Schilling, Gustav 116, 130, 156, 168  
Schillings, Max von 41, 297, 342, 413  
Schleich, Carl Ludwig 369  
Schleich, Eduard d. Ä. 31  
Schlett, Joseph 47  
Schlosser, Birgit 18, 224, 228  
Schlötterer, Reinhold 292  
Schmid, Johann Baptist 46  
Schmid, Josef 103  
Schmid-Lindner, August 37, 38, 43,  
104  
Schneider, Tobias 9  
Schönberg, Arnold 39, 41, 63, 241,  
242, 276, 416  
Schopenhauer, Arthur 27, 77, 277,  
280  
Schubert, Franz 105, 107, 240, 254,  
289, 290, 291, 292, 295, 343, 344  
Schulz, Johann Abraham Peter 285  
Schumann, Clara 144  
Schumann, Robert 61, 175, 268, 289,  
318, 322, 323  
Schuster, Peter-Klaus 40  
Schwarz, Peter 390  
Schwarz-Danuser, Monika 342  
Schwind, Moritz von 276  
Seidl, Adalbert 214  
Seidl, Gabriel von 268  
Seitter, Wolfgang 167  
Senfl, Ludwig 47  
Silcher, Friedrich 328  
Skrjabin, Alexander 276  
Sodano, Angelo 44  
Somerville, Edith 182  
Sowa, Georg 123, 140, 142  
Spicker, Franz Xaver 26  
Spitzweg, Carl 7, 31  
Spratt, Geoffrey 9, 88, 194  
Springer, Max 413

- Stach, Ilse von 219, 220, 221, 272  
 Stanford, Charles Villiers 175  
 Stark, Ludwig 213  
 Stavenhagen, Bernhard 37, 58, 59,  
     61, 272, 380  
 Stern, Adolf von 285, 297, 308  
 Stieler, Arthur Oswald 118  
 Stieler, Karl 284, 285, 287, 289, 290,  
     291, 295, 296, 344  
 Stöb, [Herr] 214  
 Stockley, Germaine 71, 182  
 Stockley, William P. 71, 182  
 Stockmann, Hermann 7, 20, 33, 49,  
     50, 81, 153, 204, 212, 213, 214,  
     215, 217, 225, 226, 228, 230, 232,  
     233, 249, 265, 266, 268, 270, 271,  
     275, 276, 280  
 Storm, Theodor 284, 285, 295, 313  
 Strachwitz, Moritz von 329, 334  
 Straub, Agnes 213  
 Strauss, Richard 40, 41, 200, 209,  
     235, 240, 268, 273, 292, 301, 343,  
     407, 416  
 Strauss-De Ahna, Pauline 268  
 Strodtmann, Adolf 343  
 Stuiber, [Herr] 214  
 Stumpf, Carl 133  
 Stürzl, Matthäus 46  
 Swertz, Cressie 55, 56  
 Swertz, Ferdinand 56, 57  
 Swertz, Hans Conrad 51–57, 57, 58,  
     64, 69, 71, 72, 73, 87, 173, 184  
 Swertz, Maria Walpurga 54, 74, 98  
 Swertz, Rosa 56  
 Swertz, Tony 83  
 Swertz, Walburga, geb. Rössler 52,  
     56, 57  
 Swertz, Xaver 57  
 Tagore, Rabindranath 102, 284, 302,  
     318, 344  
 Taschner, Ignaz 273  
 Tennyson, Alfred 343  
 Thielemann, Christian 175, 176  
 Thoma, Annette 271  
 Thoma, Hans 210  
 Thoma, Ludwig 7, 32, 33, 40, 102,  
     222, 223, 273, 274, 282  
 Thomas, Vaughan 192  
 Thuille, Ludwig 7, 37, 38, 41, 285,  
     295, 296, 297, 413  
 Tils, Heinrich 182  
 Toller, Ernst 82  
 Tomášek, Václav Jan 400, 402  
 Uhde, Fritz von 31, 220  
 Uhland, Ludwig 284, 328, 341, 343  
 Unverricht, Hubert 44, 55  
 Urban, Christian 133  
 Ursprung, Otto 88  
 Valentin, Karl 223  
 Vallotti, Francesco Antonio 47  
 Veresmith, Daniel 182  
 Victorin, Georg 207  
 Victory, Gerard 195  
 Vogler, Georg Joseph 45, 47  
 Voltaire 27  
 Wagner, Cosima 36  
 Wagner, Harald 37  
 Wagner, Richard 28, 30, 36, 40, 41,  
     107, 126, 175, 211, 239, 245, 255,  
     266, 317, 373, 413  
 Wallace, Rita 94  
 Walther von der Vogelweide 154,  
     284, 297  
 Walther, Emmi 32  
 Warnberger, Simon 31  
 Weber, Carl Maria von 61  
 Weber, Claus 9  
 Weber, Philip 314  
 Weedle, Máire 10, 113, 136, 172, 189,  
     190, 191  
 Weedle, Michael 10, 113, 136, 172,  
     187, 188, 189, 190, 191, 384



- 
- Weingartner, Felix 43  
Wenzel, Michael 10  
Weyand, Hans-Ottmar 10  
Wilhelm II. (Kaiser, Deutschland)  
118  
Willis, Henry 93  
Wimmer, Josef 9  
Windele, Hermann 10  
Winderstein, Hans 43  
Winhart, Johannes 28  
Winkler, Raimund 10  
Wirth, Brigitte 10  
Witt, Franz Xaver 45  
Wittmann, Eduard 213  
Wohlfarth, Regina 10  
Wöhrle, Eugen 176  
Wolf, Hugo 375  
Wolff, Julius 284  
Wolfrum, Philipp 209, 210, 211, 244,  
251  
Wüllner, Franz 47, 119, 120  
Wyneken, Gustav 131, 158  
Zellner, Ingrid 10  
Zelter, Carl Friedrich 118, 127  
Zenger, Max 35, 36, 44  
Ziegler, Dora 102, 286  
Ziegler, Eduard 28, 29, 32, 102, 212,  
213, 214, 281  
Zügel, Heinrich von 31  
Zuk, Patrick 9  
Zumpe, Hermann 43  
Zumsteeg, Johann Rudolf 295, 342  
Zwillsperger, Josef 215